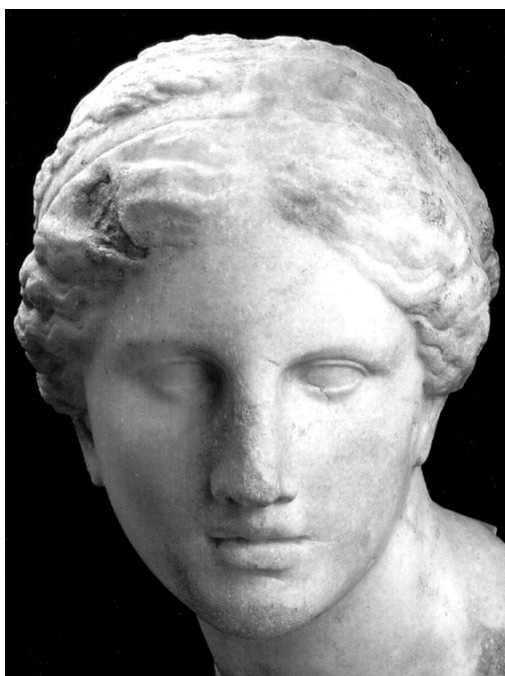

Jaroslav Malina
editor

Kruh prstenu



*Láska v životě a literatuře světa srdcem a rukama
českých malířů a sochařů*

II. svazek

Pracovní preprint knihy

NADACE UNIVERSITAS MASARYKIANA
EDICE SCIENTIA

Evropa a Amerika od středověku do 20. století

Jiří Pavelka – Ivo Pospíšil



Michael Mathias Prechtl, *Giacomo Casanova v Duchcově*, 1978, kresba perem, sépií a kvaš, 32,5x20,5 cm, uloženo: ...

Německý malíř, kreslíř a ilustrátor Michael Mathias Prechtl (narozen 1926) je představitelem nového realismu. Jeho práce jemností a přesností detailu připomínají staré mistry a tím ještě prohlubují surreálné kombinace a travestie, jež jsou mu prostředkem k břitkému satirickému i humor-nému zobrazení života společnosti a jejích mravů, zvláště v oblasti sexuálního chování: například kresby *Intime Sitten- und Kulturgeschichte des Abendlandes* (*Intimní dějiny mravů a kultury Západu*), *Beethovens Erotica* (*Beethovenova Erotika*), *Giacomo Casanova v Duchcově* (portrét proslulého kavalíra důmyslně složený z ženských těl, připomínající postupy na některých indických miniaturách).

Obsah

DĚJINY	244
MRAVY	248
LITERATURA	254
LÁSKA V LITERATUŘE	261
STŘEDOVĚK	261
Neznámý autor: <i>Ó podivuhodný obraze Venušin</i>	261
Vilém Akvitánský: <i>Kol Limoges vedla cesta má</i>	262
Neznámý autor: <i>Milostiplná jeptiška vzývá klerika</i>	266
Pierre Abélard: <i>Historie utrpení</i>	268
Guillaume de Lorris: <i>Román o Růži</i>	272
Dante Alighieri: <i>Božská komedie</i>	274
Giovanni Boccaccio: <i>Dekameron</i>	280
Geoffrey Chaucer: <i>Canterburské povídky</i>	284
François Villon: <i>Balada o tlusté Margot</i>	289
Mellin de Saint-Gelais: <i>Paní a komorná</i>	293
Markéta Navarrská: <i>Heptameron</i>	295
Torquato Tasso: <i>Osvobozený Jeruzalém</i>	300
NOVÁ DOBA	303
William Shakespeare: <i>Romeo a Julie</i>	303
Mateo Alemán: <i>Dobrodružný život Guzmána z Alfarache</i>	308
Molière: <i>Don Juan</i>	313
Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: <i>Dobrodružný Simplicius Simplicissimus</i>	316

Marie Madeleine Pioche de La Vergne de La Fayette: <i>Kněžna de Clèves</i>	319
Daniel Defoe: <i>Moll Flandersová</i>	326
John Cleland: <i>Fanny Hillová</i>	330
Voltaire: <i>Candide neboli Optimismus</i>	332
Johann Wolfgang von Goethe: <i>Utrpení mladého Werthera</i>	335
Pierre-Ambroise François Choderlos de Laclos: <i>Nebezpečné známosti</i>	338
Giacomo Giovanni Casanova: <i>Paměti: Historie mého života</i>	342
Donatien-Alphonse-Françoise Markýz de Sade: <i>Justina aneb Utrpení ctnosti</i>	344
Denis Diderot: <i>Jakub fatalista a jeho pán</i>	348
Jane Austenová: <i>Pýcha a předsudek</i>	351
François René de Chateaubriand: <i>Atala aneb Láska indiánské dvojice v pustinách</i>	356
Alexandr Sergejevič Puškin: <i>Evžen Oněgin</i>	360
Alfred de Musset: <i>Zpověď dítěte svého věku</i>	364
Honoré de Balzac: <i>Ztracené iluze</i>	367
Gustave Flaubert: <i>Paní Bovaryová</i>	370
Charles Baudelaire: <i>Klenoty</i>	373
Fjodor Michailovič Dostojevskij: <i>Zločin a trest</i>	376
Lev Nikolajevič Tolstoj: <i>Anna Kareninová</i>	379
Ivan Sergejevič Turgeněv: <i>Klára Miličová</i>	382
Émile Zola: <i>Germinal</i>	385
Henryk Sienkiewicz: <i>Potopa</i>	387
Henrik Ibsen: <i>Když my mrtví procitneme</i>	391
Edmond Rostand: <i>Cyrano de Bergerac</i>	394
Octave Mirbeau: <i>Deník komorné</i>	397
Alfred Jarry: <i>Nadsamec</i>	401
Thomas Mann: <i>Smrt v Benátkách</i>	405
Marcel Proust: <i>Hledání ztraceného času I, Svět Swannových</i>	407
Hermann Hesse: <i>Siddhártha: Indická báseň</i>	410
Raymond Radiguet: <i>Ďábel v těle</i>	412
David Herbert Lawrence: <i>Milenec Lady Chatterleyové</i>	419
Kurt Tucholsky: <i>Zámek Gripsholm</i>	423
Paul Eluard: <i>Od stesku k lásce</i>	426
Henry Miller: <i>Obratník Raka</i>	429
Francis Scott Fitzgerald: <i>Něžná je noc</i>	432
Erich Maria Remarque: <i>Tři kamarádi</i>	435
Ernest Hemingway: <i>Komu zvoní hrana</i>	437
Ivan Alexejevič Bunin: <i>Táňa</i>	440
Robinson Jeffers: <i>Mara</i>	444
Curzio Malaparte: <i>Kaput</i>	447
Ivo Andrić: <i>Travnická kronika</i>	451
George Orwell: <i>1984</i>	455

Vladimir Nabokov: <i>Lolita</i>	459
Jack Kerouac: <i>Na cestě</i>	462
Boris Pasternak: <i>Doktor Živago</i>	468
Ingmar Bergman: <i>Mlčení</i>	470
Thomas Berger: <i>Malý velký muž</i>	475
Alberto Moravia: <i>Pozornost</i>	479
Norman Mailer: <i>Americký sen</i>	482
Miodrag Bulatović: <i>Hrdina na oslu</i>	486
Graham Greene: <i>Komedianti</i>	488
Anaïs Ninová: <i>Žena v dunách</i>	491
Erica Jongová: <i>Strach vzlétnout</i>	495
Charles Bukowski: <i>Faktótum</i>	498
Rolf Hochhuth: <i>Láska v Německu</i>	501
John Irving: <i>Svět podle Garpa</i>	504
Roald Dahl: <i>Můj strýček Oswald</i>	507
Peter Jaroš: <i>Tisíciletá včela</i>	511
Rudolf Sloboda: <i>Rozum</i>	513
Eduard Limonov: <i>To jsem já, Edáček</i>	517
William Gibson: <i>Neuromancer</i>	520
Vladimir Sorokin: <i>Třicátá Marinina láska</i>	523
Gabriel García Márquez: <i>Láska za časů cholery</i>	526
BIBLIOGRAFIE UKÁZEK Z KRÁSNÉ LITERATURY	533
CITOVANÁ LITERATURA	537
LITERATURA O DĚJINÁCH, KULTUŘE A MRAVECH EVROPY A AMERIKY OD STŘEDOVĚKU DO 20. STOLETÍ	539

Dějiny

Antiku a na ni navazující středověk – obdobně jako jiné epochy – nelze přesně vymezit. Globální vývojové tendence a procesy se na jednotlivých teritoriích prosazují postupně, ve značném časovém rozpětí a s různou intenzitou a důsledností. Za symbolické datum zásadních změn odlišujících antické a středověké kulturní paradigma lze považovat rok 529, v němž současně dochází (výnosem křesťanského byzantského císaře Justiniána I.) k zrušení platónské Akademie v Athénách, tedy „pohanské“ instituce fungující devět století, a k založení prvního křesťanského kláštera na Monte Cassino (sv. Benediktem). Historiografie za dobu své úctyhodné existence nicméně rozlišila řadu dalších periodických mezníků obvykle v rozmezí od 5. do 7. století. Jedním z nich se stal pád Západorímské říše v roce 476, jiným rok 675, představující epochální zlom v důsledku arabského vpádu do Evropy. Ať již však je za počátek „nové“ éry zvoleno kterékoli datum, vždy šlo o rozlišení nepřesné a účelové, neboť paradigmatické principy a atributy středověku, které s sebou přinášelo křesťanství, se prosazovaly již v období pozdní antiky a naopak kulturní paradigma antiky prorůstalo do následujícího období, stávalo se inspirací a nejméně i podkladem pro vědomostní databáze středověkého poznání (například v oblasti rétoriky, poetiky, logiky, práva). Středověk se dokonce v některých ohledech k antickému dědictví choval mnohem ohleduplněji než pozdně antická doba: obzvláště zřetelné je to v oblasti literární tvorby. Středověcí učenci starořecké a římské latinské literární památky, pokud je zaujaly, prepisovali a překládali, takže mnohá díla krásné literatury, filozofie i vědy, ničená za vlády posledních římských císařů, byla tímto způsobem zachráněna (srov. Curtius 1999). Bez významu nebyla ani skutečnost, že středověké (klášterní) knihovny skrývaly také libri prohibiti, zakázané rukopisy, které zůstaly potenciálním zdrojem informací pro rozšiřující se čtenářskou veřejnost.

Prvními zprostředkovateli a „archiváři“ antické kulturní tradice byli staří Římané, kteří v roce 146 př. n. l. mocensky ovládli řecká území a začlenili je do svého impéria, ale kteří podlehlí vyspělejší řecké kultuře. Římané byli skvělí napodobitelé. Napodobovali řeckou chrámovou ar-

chitekturu i architekturu světskou (silnice, akvadukty, amfiteátry). Díky římským replikám se zachovala vrcholná díla řeckého sochařství, díky latinským překladům díla řeckých vědců, filozofů a slovesných umělců. Římané víceméně pasivně přejali řecký mytologický koncept světa a s ním spjaté rituály, inspirovali se řeckými vzory a modely v politické a společenské praxi. Pozoruhodné shody a souvislosti lze objevit také v oblasti řecké a římské každodennosti.

Základní význam pro vznik nové, evropské kulturní oblasti má rozšíření maloasijské sekty křesťanů na evropský kontinent, institucionalizace křesťanského hnutí, shrnutí judaistických a křesťanských historických, právnických, liturgických a literárních textů (psaných hebrejsky, aramejsky a řecky) do sborníku zvaného *Bible* (9. století př. n. l. až 1. století n. l.), jejich kanonizace a překlad do latiny (*Vulgata*), který pořídil Hieronymus (sv. Jeroným) v letech 386 až 405. K významným událostem v dějinách křesťanského hnutí dochází na počátku 4. století – v roce 313 zajistil římský císař Konstantin Veliký takzvaným milánským ediktem křesťanům náboženskou svobodu, v roce 325 byla na církevním sněmu v maloasijské Nikai stanovena a přijata základní dogmata křesťanské víry.

Křesťanství zakládá novou kulturní tradici, a ta se namnoze negativně vymezuje vůči klasické antropocentrické a senzualistické klasické (helénské) antice. Integrovaní součástí evropské kultury se stává vnitřně rozporný komplex kulturních tradic, z nichž v následujících historických obdobích vítězí buď síly antiky (renesance, osvícenství), anebo křesťanství (středověk, baroko). Od 19. století se obě tyto síly uplatňují jako nositelé legitimních vývojových orientací, ztrácejí ovšem podobu vyhocených protipólů. Ani v 19. století ani v žádném z následujících období však z evropské (euroamerické) kulturní oblasti zcela nevytizely obrysy této polaritě, a nevytratila se z ní tedy pozoruhodná vývojová dynamika anticko-křesťanského dědictví.

Polarita anticko-křesťanských tradic prosazujících se v evropské kulturní oblasti má historické opodstatnění. Neprojevovala se nicméně jako opozice racionality a emocionalit, ale spíše jako opozice senzualismu a spiritualismu, popřípadě realismu a idealismu. Vyplývá také z obecných antropologických konstant, z faktu, že člověk je současně bytostí fyzickou (přírodní, pozemskou) a psychickou (duchovní, spirituální). Psychofyzický dualismus, který jako zásadní problém novodobé evropské filozofie otevřel René Descartes (1596–1650), provází ovšem dějiny evropské kultury od raného středověku až do naší současnosti.

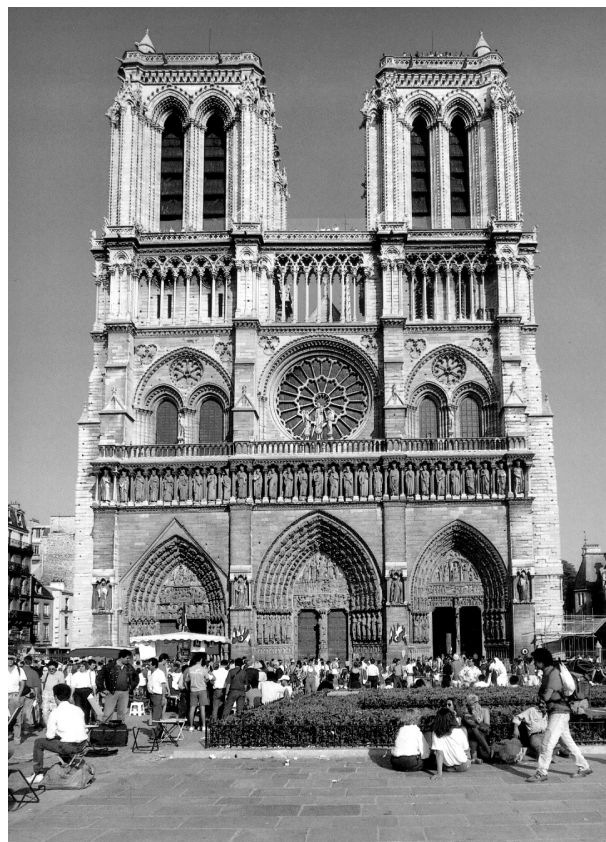
Křesťanství přichází s teocentrickou koncepcí světa. Racionální a pozemský antický člověk v ní ztrácí své suverénní postavení v univerzu. Přestává být mírou všech věcí, sebevědomým vládcem pozemského světa, rovnocenným partnerem nesmrtelných olympských bohů, kteří jsou mu blízcí, neboť oplývají všemi lidskými nedostatky a neřestmi. Křesťanský člověk se naopak dostává do odvozené, závislé pozice, neboť své místo v univerzu získává až díky své víře, svému deklarovanému podřízenému vztahu k Bohu a jeho synu Ježíši Kristu.

Křesťanství je hnutím silné morální výzvy založené na Boží lásce, soucitu, odpuštění a solidaritě. Jeho inspirativnost trvá v obdobích výrazně antiklerikálně orientovaných (například v osvícenské době) i v nábožensky laxním 20. století. Trvá také v postmoderní době (zhruba od šedesátých let 20. století), kdy se idea solidarity jako konstrukční, komunikačně strategický princip znovu dostává na vrchol pyramidy společenských hodnot (srov. Rorty 1991, s. 193–208, Welsch 1994).

Křesťanská tradice se v poslední třetině prvního tisíciletí (o dějinách Evropy v době takzvaného stěhování národů máme poznatky značně kusé) stala základní do- středivou, integrační silou utvářejícího se evropského kulturního teritoria. Šíření křesťanských hodnot do jednotlivých etnických kulturních oblastí předrománské a zejména románské Evropy bylo neobyčejně úspěšné a vytlačilo domácí hodnoty a tradice. Církvi jako nositelce křesťanské kulturní orientace se však nepodařilo vymýtiti „původní“, barbarské základy etnických kultur, jak dokládají dosud zachované pohanské rituály a mýty a také lidová ústní slovesnost.

Evropská kulturní oblast se formovala nejen na konfrontační bázi antické a křesťanské tradice, ale také ve střetech anticko-křesťanské tradice a pohanských tradic, které si do Evropy přinášela v době takzvaného stěhování národů nová evropská etnika, nejednou splývající s „domácím“ obyvatelstvem a diferencující se postupně podle jazykové příslušnosti. Konstrukční osou této kulturní oblasti se stala racionalita (křesťanská scholastická teologie), i když do ní pronikaly prvky iracionality (gnóse, metafyzická extáze).

Rozdělení římského impéria na Východořímskou (Byzantskou) a Západořímskou říši v roce 397 neznamenal pouze politické a správní osamostatnění oblastí, jejichž hlavními městy se staly Konstantinopolis (Cařihrad), na více než tisíc let sídlo křesťanských byzantských císařů, a Řím, jehož říše se zhroutila po vpádu barbarů již v roce 476. Toto rozdělení mělo hluboké příčiny i dalekosáhlé následky. Bylo výrazem prosazujících se divergentních



Neznámý mistr, „Průčelí nejslavnější francouzské gotické katedrály Notre-Dame“, byla budována od roku 1163, Paříž, Francie.

Stavební hmota interiéru byla z vnitřního prostoru katedrály přesunuta ven (podpůrné systémy stavby, podporující vysoké klenby a rozkládající její šikmé tlaky), což vedlo k odhmotnění interiéru, k zvýšení monumentality architektonických vertikál, které vyjadřovaly pnutí k duchovním, božským výšinám.

vývojových změn v kulturní orientaci řeckého a římského regionu; signalizovalo vznik dvou nových kulturních center a rovněž vzdalování řeckého (byzantského) konceptu křesťanství od římského. K dalšímu štěpení křesťanství v rámci „římské“ kulturní oblasti dochází od 13.–14. století, kdy se ze závislosti na Římu postupně dostávají náboženské sekty a od 15. století takzvané reformační církve. Kulturní diferenciaci Evropy, jejímž ideovým základem byla řecko-katolická a římsko-katolická verze křesťanství, pokračovala v 17. století, kdy se v procesu formování a střetu katolického a protestantského mocensko-politického bloku v době třicetileté války utvářely moderní evropské státy, a pokračovala rovněž v 19. a 20. století, kdy křesťanství ztratilo své výlučné postavení



Neznámý mistr, „Kryštof Kolumbus v Novém světě“, konec 16. století, dřevorez.

Obraz zachycuje idealizované přijetí mořeplavců v Novém světě.

a kdy se hranice a rozdíly mezi těmito samostatnými oblastmi začaly vyjadřovat pomocí označení „východní“ a „západní“ Evropa.

Novou fází v dějinách expanze (anticko-)křesťanských hodnot a tradic se stává objevení nového kontinentu, Ameriky v roce 1492. Tento letopočet, popřípadě Gutenbergův vynález knihtisku kolem roku 1450 je obvykle označován za symbolický historický mezník – za konec středověku. Evropané nacházejí zámořské teritorium s několika svébytnými starobylými kulturami. Přístupují k nim však z pozic agresivního evropocentrismu, který přiznává právo na existenci pouze vlastním, evropským (křesťanským) hodnotám a tradicím. Katolickým misionářům se podařilo téměř dokonale zničit paměť (knihovny a literární památky) předkolumbovských civilizací s odůvodněním, že jde o dílo ďáblovo. Zachráněna zůstala pouze torza domácí, předkolumbovské ústní slovesnosti (viz kapitolu *Předkolumbovská Amerika*). O vyspělosti těchto kultur vypovídají proto pouze dochované němé architektonické a sochařské monumenty a další památky hmotné kultury.

Hromadné osídlování jihoamerického a severoamerického kontinentu, vystupňované v druhé polovině 19. a na počátku 20. století, má kolonizační charakter. Mezi přistěhovalci z různých kontinentů převažují Evropané – jejich kultura překlenuje a do jisté míry také integruje národnostní skupiny emigrantů z odlišných etnických

oblastí. Domácí, indiánské obyvatelstvo je naopak objektem násilné „převýchovy“, což má za následek potlačení nebo i postupnou likvidaci domácích kulturních tradic. Americká kultura je v tomto ohledu po dlouhá staletí pouze verzí evropské anticko-křesťanské kultury. Obzvláště „úspěšná“ byla kulturní mise Evropanů na území dnešních Spojených států a Kanady. Teprve na konci 19. století a zejména v následujícím století začíná americká kultura v důsledku světových válečných zkušeností soustavně hledat a objevovat svou vlastní identitu. Součástí této aktivity jsou také pokusy o integraci předkolumbovských tradic do anticko-křesťanského kulturního konceptu.

*

Utváření evropské a od 15. století euroamerické kulturní oblasti představovalo složitý proces, do něhož v době předrománské, románské, gotické, renesanční i barokní či klasicistické zasahovaly především antické řecké a římské a nově se formující křesťanské hodnoty a tradice. To je také důvod, proč tato kulturní syntéza bývá označována výrazem anticko-křesťanská kultura. Základní hodnotovou orientaci dané oblasti zásadním způsobem nenarušily původní, „předkřesťanské“ barbarské kultury, a to ani v případě, kdy některé jejich prvky a principy – jako u karolinské renesance – představovaly legitimní součást jednotlivých verzí či slohů evropské kultury. Pohanské mýty, zvyky a rituály plnohodnotně žily zejména v evropském folkloru, včetně lidové ústní slovesnosti, jako paralelním konceptu vymezujícím se vůči vysoké evropské kultuře.

Euroamerické kulturní paradigma neovlivnila výrazněji ani vyspělá arabská (islámská) kultura, s níž se rozvrácená, zaostalá západní a střední Evropa střetla v době nábožensky motivovaných křížáckých výprav (1. výprava 1096–1099). Důležitou roli však islámská kultura sehrála jako zprostředkovatel starořecké filozofie a vědy. Evropský středověk nejdříve poznal díla mnohých starořeckých autorů (tak tomu bylo například u spisů Aristotelových, které zásadním způsobem ovlivnily středověkou teologii) prostřednictvím arabských překladů a komentářů.

Islámská kultura vstoupila na evropské teritorium jako izolovaný fenomén v době arabské expanze a anexe části Pyrenejského poloostrova. Arabové na poloostrov pronikali od roku 711, vyvrátili zde říši Vizigótů a v roce 751 založili córdobský emirát. Islámskou kulturu dále úspěšně importovali na evropská území Turci, kteří se usadili na Balkáně po vítězné bitvě u Drinopole v roce 1371 a kteří posílili a rozšířili svou říši zejména po dobytí Konstantinopole v roce 1543. Tradice islámské kultury žije na území

Balkánu (jednou v pozici dominantní, jindy minoritní) i po rozpadu turecké říše a po dovršení národně-osvobozeneckého boje balkánských národů v roce 1913.

Nástup nové doby charakterizoval odpor proti anticcko-křesťanským tradicím. Od konce 18. století, zejména od začátku romantismu, se již objevovaly přímé výpady proti pilířům anticcko-křesťanských tradic – rozumu, křesťanské morálce, Bohu i tradičnímu pojetí krásy jako harmonie a výrazu pravdy a dobra. Zprvu měly tyto vývojové změny podobu individuální vzpoury, která neo-hrožovala základy anticcko-křesťanského paradigmatu.

Jejich průkopníky a představiteli se stali zejména Jean-Jacques Rousseau, Donatien-Alphonse François markýz de Sade, Friedrich Nietzsche, Charles Baudelaire, hrabě de Lautréamont (vlastním jménem Isidore Ducasse) či Oscar Wilde. Antitradicionalismus jako společný jmenovatel daných tendencí se postupně prosazoval po celé 19. století, legalizoval se však až na samém jeho konci. Stal se součástí konceptu moderny (dekadence) a později avantgardy (kubismus, futurismus, abstraktní umění, dadaismus, surrealismus), aby v postmoderně zaujal pozici vůdčího principu nového kulturního paradigmatu.

Mravy

Monogamní manželství a rodina jako instituce tvořená jedním mužem, jednou ženou a jejich společnými dětmi trvá v anticko-křesťanské kulturní oblasti po celou dobu její existence. Monogamní manželství existovalo v starořeckých městských státech, bylo zakotveno v složitě římské legislativě, prosadilo se jako společenská norma ve středověku a v moderní době se stalo jedinou evropskou legalizovanou formou trvalého svazku mezi mužem a ženou. Evropská monogamie, i když ji lze předpokládat také u některých (barbarských a pohanských) kmenů, které od konce 4. století n. l. postupně zabydlovaly území Evropy, byla nepochybně ovlivněna judaisticko-křesťanským pojetím manželství, nebo z něho přímo vyrůstala. Jde o evropocentricky orientovanou instituci, která nebere v úvahu jiné kulturní oblasti (například islámskou), v nichž bylo legalizováno – a alespoň u příslušníků vyšších společenských vrstev bylo obvyklé – mnohoženství.

Monogamní manželství je – stejně jako jiné typy manželství – sociální základnou pro rodičovství (Malinowski 1964). V euroamerické kulturní oblasti netvoří ovšem ani jedinou a často ani hlavní osu, kolem níž oscilují milostné mezilidské vztahy. Jako podstatné se v daném ohledu naopak jeví předmanželské a mimomanželské milostné aféry. Tento stav, který se (vnitřně rozporný) koncept křesťanské lásky pokoušel proměnit, nacházíme však také v mimoevropských kulturních oblastech. Každá společnost totiž usiluje o to, aby její základní stavební články, mezi něž manželství jako „reprodukční zařízení“ rozhodně patří, byly založeny na pevnějších poutech, než jakými je labilní a proměnlivý cit a sex.

Polygamie – na rozdíl od monogamie – představovala relativně krátkou epizodu v dějinách euroamerické kultury. Tento typ manželství byl současně výrazem monopolního společenského postavení muže; vyskytoval se především u příslušníků vládnoucí vrstvy v raně feudálních společnostech, které dosud nepřijaly anebo dosud plně nepřevzaly křesťanskou iniciativu. Již ke konci 12. století se však prosadil monogamní, křesťanský koncept manželství.

Monogamní manželství téměř po celou éru své existence znamenalo společenský akt – obchodní a v případě vyšších vrstev i politický, a nikoli důsledek citového

vztahu mezi partnery. Manželství bylo záležitostí veřejnou, regulovanou zvykovými konvencemi a smluvními pravidly, jejichž spoluvůrcem, garantem i provozovatelem se postupně staly církve a stát. Nákladné svatební rituály měly svůj pevný řád. Iniciativa vycházela od muže, rodičů či dohazovačů. Proces námluv spočíval především v projednávání ekonomických podmínek manželské smlouvy. Teprve po jejich přesném vymezení a po vzájemné dohodě zástupců rodin mohla být uzavřena svatební smlouva, mohl být složen manželský slib a mohlo dojít k veřejnému ohlášení sňatku a k svatebním obřadům, jejichž součástí byla obvykle svatební hostina a podle historických okolností i „konzumace“ manželství (sexuální akt novomanželů). „*Zatímco ještě v 16. století spočívalo uzavření manželství ve složení manželského slibu před svědky, nejspíše v 18. století byla už právoplatnost manželství vázána výhradně na církevní obřad*“ (Dülmen 1999, s. 137). Erotický život Evropanů se tak dostával pod církevní a státní kontrolu.

Tyto skutečnosti způsobily, že za společensky korektní byly považovány pouze heterosexuální (manželské) vztahy, zatímco homosexualita, která se objevovala stejně mezi válečníky, jako za zdmi klášterů a na panovnických dvorech, nebyla společností akceptována. Zejména triumfující model křesťanského monogamního manželství měl na svědomí, že homosexuální vztahy byly vnímány jako těžký hřích a že tyto hodnotící postoje v podobě předsudků přešly také do moderních morálních a právních kodexů, které se již ocitaly mimo vliv a kontrolu církve.

Další obecně lidskou společenskou institucí více nebo méně legalizující mezilidské sexuální vztahy se stala prostituce. V antickém světě prostituci provozovali příslušníci všech pohlaví, známá byla i dětská prostituce. Tutéž situaci nacházíme na konci devastovaného 20. století. Falokraticky fundovaná evropská kulturní oblast ženskou prostituci nejčastěji chápala jako živnost nebo ji alespoň trpěla. Jiné formy prostituce a jiné než heterosexuální vztahy, pokud se objevovaly, nebyly obvykle tolerovány, ale zpravidla přísně stíhány.

V euroamerické kulturní oblasti prostituce instituci manželství věrně provází a doplňuje. Působí jako společensky regulovaná servisní služba, která existenci monogamního manželství neohrožuje, ale naopak podporuje. Prostituce na jedné straně přináší obživu či výdělek provozovateli a na druhé straně nabízí zákazníkovi uspokojení nenaplněných sexuálních potřeb a tužeb. Napomáhá vytvářet iluzi sexuální svobody. Ani z této oblasti není možné zcela vyloučit citovou angažovanost, která je předpokladem vzniku lásky. V evropském středověku

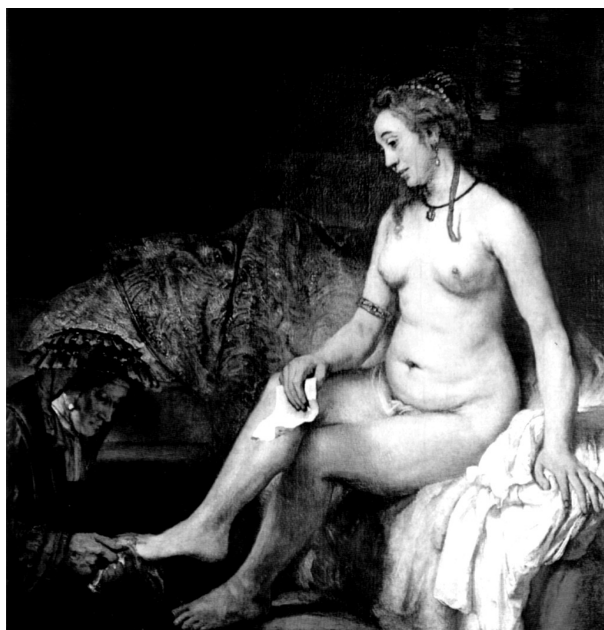
plnily roli prodejných žen kurtizány, nebo poněkud skrytěji před zraky veřejnosti například lazebnice, vojandy a zčásti markytánky, to znamená ženy, které vojákům prodávaly jídlo a pítí. Funkci kurtizán plnily rovněž mnohé dvorní dámy na šlechtických a panovnických dvorech.

Jinou institucí, která v euroamerické kulturní oblasti provázela instituci manželství, byl konkubinát. Nacházíme jej v nejstarších historických údobích většiny známých kulturních oblastí. Relativně trvalé vztahy ženatých mužů k další jedné (svobodné či vdané) ženě nebo i více ženám, a to vztahy, které byly veřejně deklarovány, se však omezovaly pouze na vyšší společenské vrstvy. Postavení konkubíny – na rozdíl od postavení řádné manželky – nebylo právně zajištěno, záviselo na libovůli muže, který ji vydržoval. Tato instituce (ale také instituce oficiálního milence v případě žen ve významném společenském postavení) existovala ve starém Řecku a Římě i na středověkých knížecích a panovnických dvorech. Nemalá část evropské šlechty vzešla z těchto vztahů, z levobočků, pokud je otec přijal za vlastní a obdaroval tituly.

Zejména období „mezi třicetiletou válkou a Velkou francouzskou revolucí bylo zlatým věkem knížecích *metres*“ (konkubín), které zastíňovaly „*u dvora, a dokonce i v politice legitimní manželky*“ (Morus 1992, s. 145). Francouzský král Ludvík XIV. měl například čtyři děti se svou metresou La Vallière a osm dětí s metresou Montespanovou; děti a ovšem i jejich matky obdaroval tituly a majetkem.

Jako společenská norma se konkubinát rozvinul zvláště v rokoku. Za jistých okolností mohla schopná konkubína podstatným způsobem ovlivnit i vysokou politiku. Například dějiny Francie v období Ludvíka XV. se jeví jako sled událostí, do nichž zasahovaly panovnickovy oficiální milenky, favoritky – „*maîtresse en titre*“: markýza de Pompadour například od roku 1745; ta se mimo jiné přičinila o uzavření smlouvy s Rakouskem v roce 1756. Zahraniční diplomaté získávali vliv na Ludvíka XV. prostřednictvím jeho metres; v tomto ohledu proslula zejména poslední – madam du Barry.

Polygamní epizoda v raně feudální evropské společnosti, počet mimomanželských milostných vztahů, jak o tom podává svědectví starořecká, římská, středověká i novodobá každodennost, permanentní přítomnost prostituce a konkubinátu v evropské kulturní oblasti a rovněž vysoké procento současné rozvodovosti ukazují, že monogamie představuje instituci uměle udržovanou při životě. Koncept monogamního křesťanského manželství se nicméně na evropském teritoriu prosadil jako jediná for-



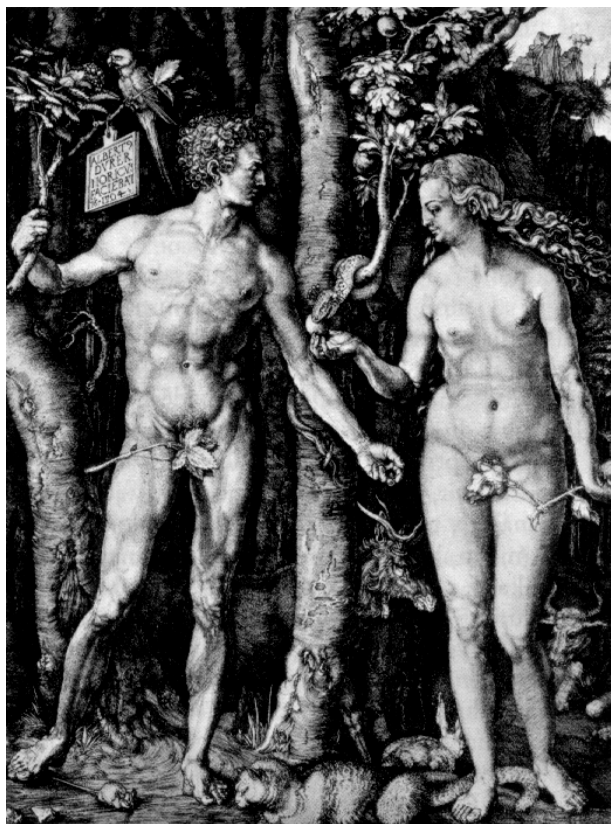
Harmenszoon Rembrandt van Rijn, *Betsabé*, 1654, olej na plátně, 142x142 cm, uloženo: Musée du Louvre, Paříž, Francie.

Betsabé byla manželkou Uriáše Hetejského a cizoložnicí izraelského krále Davida. Po smrti Uriáše (David poslal Uriáše do první řady svého útočícího vojska, aby se ho zbavil) se stala Davidovou manželkou a měla s ním čtyři syny, mezi nimi Šalomouna. Podle Michaela Kitsona (1972, s. 91) jde o jedno „[...] z nejušlechtilějších, nejbolestnějších a psychologicky nejpravdivějších zobrazení sexu v dějinách umění. Celá kompozice vyjadřuje ženiny protikladné touhy a zlé předtuchy, když drží v rukou dopis krále Davida, který již dočetla“.

Nizozemský malíř a grafik Harmenszoon Rembrandt van Rijn (1606–1669), přední představitel holandského malířského realismu doby baroka, vytvořil osobitý styl s tmnosvitem jako důležitým vyjadřovacím prostředkem, který užíval v portrétním umění i při zobrazení dramatických náboženských a světských námětů. Postupně omezil kolorit, uvolnil rukopis a dokázal vyjádřit vnitřní, duchovní podstatu postav (*Noční hlídka*, *Vlastní podobizna se Saskii na klíně*); tyto tendence od 50. let ještě prohloubil a vytvořil vrcholná díla; mezi nimi obraz *Betsabé*. Několikrát se inspiroval i příběhem Samsona a Dalily.

ma plně legalizující mezilidskou sexualitu. Nejdříve měl podobu mýtu a ideálu, později sociálního konstruktů sloužícího k prosazování ekonomických a mocenských zájmů společenských elit a v neposlední řadě se stal rovněž žitou realitou. Monogamní, patriarchální, vícegenerační rodina (či domácnost) měla své opodstatnění ve vesnické populaci až do konce 19. století. Tento typ rodiny se v 19. a 20. století postupně transformoval v rodinu elementární, tvořenou pouze manželským párem a dětmi.

Krise párové rodiny nastává zejména od šedesátých let 20. století. Postindustriální společnost, vycházející vstříc emancipačním snahám žen, krizi párové rodiny



Albrecht Dürer, *Adam a Eva*, 1504, mědiryt, 25,3x19,5 cm.

Dürer sice využívá starý biblický námět (první hřích), jeho cílem však není ilustrace ani glorifikace křesťanského příběhu, ale renesanční touha nalézt a ukázat ideální proporce nahých lidských těl.

Německý malíř, grafik a výtvarný teoretik Albrecht Dürer (1471 až 1528) integroval uměřenost duchovních ideálů dozrívající severské pozdní gotiky – směřujících k Bohu, s barvitým hledáním světských a pozemských radostí nastupující italské renesance – vztažených k člověku (například reprodukováná kresba *Milenci*, *Adam a Eva*). Jeho dílo, ovlivněné spiritualismem, vyniká obsahovou hloubkou a rozsahem, výrazovou rozmanitostí a technickým mistrovstvím jak v malbě, tak v grafice (dřevořez, mědiryt). Maloval a kreslil krajiny, portréty, oltářní obrazy, veduty, mytologické (například *Orfeus zabítý bakchantkami*) a biblické náměty.

napomáhá, neboť přejímá téměř všechny funkce tradiční rodiny. Vzniká tak nový typ rodiny – rodina monoparentální, ve které chybí otec. V nejnáročnějších státech, v některých lokalitách a společenských vrstvách, už dokonce začíná daný typ rodiny převažovat. Tyto vývojové procesy zásadním způsobem ovlivňují milostný a sexuální život, aniž by likvidovaly mýtus monogamního manželství a zpochybnily existenci romantické lásky.

*

Křesťanství přináší zásadní změny v pojetí manžel-

ství a lásky. Přichází s filozofií, která štěpí oblast lásky a sexu, v antice původně jednotnou. Hlavní roli v křesťanském pojetí světa sehraje nesobecká láska k Bohu, neboť Bůh je chápán jako *láska* (1 Jan, 4, 8), popřípadě jako „*skryté a nejvyšší tajemství lidské existence*“ (Rahner – Vorgrimler 1996, s. 157). Jiným typem je láska k bližnímu a žádostivá láska čili zaměření „*vůle k žádané osobě jako dobru (hodnotě) s cílem je vlastnit a radovat se z něj*“ a „*s přáním dovést osobu milovanou v sobě samé k naplnění jejího bytí*“ (Rahner – Vorgrimler 1996, s. 156).

Proti tomu sex, jak jej vykládá *Starý zákon* v příběhu o prvních lidech Adamovi a Evě, je něčím nečistým, co přichází od d'ábla. Bůh zakázal člověku požit plody z rajského stromu poznání, ten však příkaz porušil. Poznání, odhalení sexuality, která zajišťuje lidskému rodu reprodukci, a přináší tedy vedle zrození i smrt, má za následek pád člověka, jeho vyhnání z ráje. Boží příkaz nepožít plodů z rajského stromu poznání Adam s Evou porušili sice společně, hlavním viníkem, „vynálezcem“ křesťanského prvotního hříchu (což prosazovali již církevní otcové Tertullian a Agustin) se však stala Eva, pramáti ženského pokolení. Podle židovské interpretace prvotní hřích spočívá v porušení Božího zákazu, nikoli v odhalení sexuality. Starozákonní pojetí sexuality přejímá křesťanství. Svět, v němž byla sexualita vnímána jako provinění, popisovalo s oblibou slovesné umění (prvotní hřích se stal častým námětem zejména kazatelství), ale představovalo jej také umění výtvarné, na počátku nové doby barvitě například Hieronymus Bosch (asi 1450 až 1516) nebo Albrecht Dürer (1471–1528).

Pokusem o smíření sexu a lásky anebo – lépe – o začlenění sexu do konceptu lásky je novozákonní, křesťanské pojetí manželství. V křesťanské teologii dochází k adoraci manželského stavu. Ustanovuje se jednoznačná podřízenost ženy muži a vzájemná věrnost. Sv. Pavel, nejvýznamnější z tvůrců novozákonního křesťanství, ve svém *Listu k Efezským* říká: „*muž je hlavou ženy, jako je Kristus hlavou církve, těla, které spasil*“ (Bible 1979, s. 928). V *Listu ke Korintským* se sv. Pavel proti provozování sexu nestaví, pokud již člověk nedokáže svou žádostivost ovládnout: „*Žena nemá své tělo pro sebe, ale pro svého muže. Podobně však ani muž nemá své tělo pro sebe, ale pro svou ženu. Neodpírejte se jeden druhému, leda se vzájemným souhlasem a jen na čas, abyste byli volni pro modlitbu*“ (Bible 1979, s. 907). Doporučuje však střídmost. Žádost či žádostivost (*concupiscentia*) je totiž oblastí hříchu, i když hřích není vždy záležitostí pouze těla. Podle sv. Pavla je církev tělo Kristovo (1 Kor 6, 1–20; 10, 14–22; 12, 4–27), přičemž lidé jsou svým tělem

„chrámem Ducha svatého“ (1 Kor 6, 9).

Křesťanství přineslo novou koncepci člověka, spjatou se souborem rituálů, jež měly proměnit běžný, každodenní život člověka. Novou křesťanskou antropologii formulují takové zásady jako láska k bližnímu, soucit, milosrdenství, pokora, očekávání spásy, únik z pozemského světa do věčné spásy a blaženosti života v Bohu. Přísné předpisy týkající se morálky jednotlivců, sexu a manželství prosazovaly v životě křesťanských komunit a jejich členů velmi striktně všechny tehdejší církevní autority. Nicméně za zdi bazilik zůstával profánní život v nezměněné podobě. Pozdně antická města, zejména ve východní části Římské říše, dále žila dosavadním způsobem, v němž stále měla své místo rozmařilost, nevázanost a prostituce. Aby tyto praktiky a jevy omezila, propagovala církev únik z měst do klidu venkova, podporujícího meditaci a proměnu myšlení. Na druhé straně se snažila působit na city: zvláště účinně ovlivňovala lidové masy prostřednictvím příkladů extrémních asketů a svatých mužů, jako byl Simeon Stylita (asi 390–459), který strávil třicet šest let svého života v modlitbách a izolaci v syrském Telanissu na vysokém sloupu, kam mu byla posílána strava po provaze v košíku. Světec se stal nesmírně populární a tento sloup se změnil v poutní místo už za jeho života.

Křesťanství dosáhlo rozšíření, významu a relativní dospělosti své doktríny v době, kdy se začíná hroutit římské impérium a celá koncepce antického životního stylu, tedy od počátků stěhování národů. Integritu říše narušovaly zvenčí etnické posuny na území Evropy a ty působily i na duchovní atmosféru doby. Římský svět byl od 4. století stále více ohrožován Germány, v letech 410 a 455 bylo vypleněno Věčné město, roku 476 byl sesazen poslední římský císař, nedospělý Romulus Augustulus, kterého nahradil germánský velitel Odoaker. Přesto byla antická civilizace, reprezentace a nádhera pozdně antického císařského dvora i pro germánské vojevůdce stále přitažlivá. Většinou se jednalo o romanizované Germány, kteří část života prožili v římském prostředí. To byl rovněž případ ostrogótského krále Theodoricha I. Velikého, jenž si po dobytí Odoakera panství v roce 493 zvolil za sídelní město Ravennu. Tito příslušníci germánské elity se snažili pokračovat v římských tradicích, dokonce obnovovali stavby, například zničené vodovody; představovali ale jen výjimky marně se bránící barbarizaci tehdejšího světa.

Germánská etnika, která pronikala do Evropy a usazovala se zde po zániku západní části římské říše, zůstala prakticky nedotčena antickou organizací. Výrazně však

ovlivnila proměny životního stylu. Ve změněných podmínkách se postupně rozpadala města, a tím zanikala tradiční centra antického života, jaký představovala městská civilizace. Vzhledem k tomu, že se život přesunul do odlehklých míst na venkově, převládl soukromý život nad veřejným a struktura antické společnosti se zcela změnila podle konkrétních lokálních poměrů, protože jednotlivé kmenové svazy Germánů se od sebe ve svých zvycích lišily. Vlastní kulturní tradice s sebou přinášela také jiná barbarská etnika, která se dostávala do Evropy a zabydlovala se na nových, evropských územích (například Hunové, Slované, Avari, Maďaři).

Hlavním jednotícím prvkem raně středověké civilizace se stalo křesťanské náboženství. Křesťanská církev se postupně měnila v centralizovanou, funkční, přísně hierarchizovanou organizaci schopnou prosazovat své zájmy. Církev také byla institucí usilující o zachování státnosti, a jakmile se vytvořily vhodné podmínky, snažila se vytvořit univerzální křesťanskou monarchii *Christiana Respublica*. Její představy se ovšem střetávaly s realitou skutečné vládnoucí moci raně středověkých feudálů.

Tehdejší svět byl ovládnut silou, bezohlednými válečnickými usilujícími o podmanění cizích území, získání léna a bohaté kořisti. Měřítkem hodnot se stává vlastnictví půdy a bohatství. Hodnoty se začínají vyjadřovat hromaděním zlata a stříbra – právě odtud do evropského povědomí proniká magická moc obrovských pokladů.

Společnost i životní způsoby raně středověku procházejí výraznou transformací. O povaze těchto proměn, k nimž docházelo v souvislosti s rozpadem antických struktur, podrobně informuje například Řehoř z Tours (540–594) ve svém díle *Historiarum libri decem (Deset knih dějin)*. O událostech této doby máme zprávy výlučně z křesťanských pramenů; jiné se nedochovaly.

Součástí tehdejší společnosti se stávají mnišské komunity – vznikají četné kláštery odděleně žijících spolitostí mužů a žen, které kromě svých náboženských povinností převzaly další specifické funkce. Veřejnost je přijala poměrně dobře, protože poskytovaly sociální pomoc chudým a nemocným. Pro potřeby churavějících se u raně středověkých klášterů také udržely lázně; představovaly jednu z mála civilizačních vymožeností přežívajících z antiky. Kláštery se dále staly centry vzdělanosti. V tamních skriptoriích se prepisovaly antické texty – díky těmto aktivitám se do novověku zachovalo především to, co přitahovalo zájem středověkých učenců.

Výrazně silil tlak církve na přísné dodržování regulí v otázkách morálky. Církev odsuzovala nahotu, a proto byl od 7. století zahalován i Kristus na kříži. V 8. století

byla iniciována změna křestního ritu. Od této doby se nektří celkovým ponořením do vody, aby věřící nemuseli zjevovat svou nahotu ani při přijímání víry. Tím se de facto staly zbytečnými křestní kaple (*baptisteria*), které do té doby byly součástí katedrál a pro rané období vlastně i jejich hlavním identifikačním znakem.

Muži získali ve společenské i sexuální hierarchii výlučně dominantní postavení. Dokladem toho může být skutečnost, že z této doby se o ženách neuchovaly žádné podstatné informace. V generační posloupnosti bylo důležité narození syna jako dědice léna, narození dcery často nestálo ani za zmínku. V písemných pramenech se u královských potomků dokonce neuváděla jména jejich matek.

U žen se cenilo panenství. Původně to bylo kvůli náboženské čistotě, ale postupně se panenství projevilo i jako kult, nový společenský fenomén. K povinnostem manželů patřilo zachovat celoživotní věrnost. Za Ludvíka Zbožného (814–840) církve prosadila zákaz rozvodů a nadto se snažila manželské páry přimět ke zdrženlivosti. Kromě základního požadavku sexuální zdrženlivosti o nedělích a svátcích propagovala „chvályhodné“ vzory cudného chování legendární formou. Příkladem je pověst o *hrobce mladých milenců*, o níž se zmiňuje Řehoř z Tours: novomanželé se rozhodli k důslednému zachování čistoty v manželském loži; když ve stáří zemřeli, byli pochováni do kamenných sarkofágů, umístěných k protilehlým stěnám pohřební krypty – těžké sarkofágy se v noci přesunuly k sobě, což bylo vyloženo jako důkaz duševní sounáležitosti pohřbených, kterou nedokázala přervat ani smrt.

Realita tehdejšího světa však vypadala jinak. Germánští dobyvatelé žili často v bigamii, protože se ženili v rámci svých společenství, kde tato forma manželských vztahů byla obvyklá. Další ženy si opatřovali na dobytých romanizovaných územích. U některých skupin, zejména severních Germánů, dlouho přetrvávaly původní barbarské zvyky a princip polygamie. Přinejmenším až do 11. století je u nich dosvědčena existence žen druhého řádu podle tzv. *more danico*. Tato forma manželství „*po dánském způsobu*“ byla zřejmě vytvořena dodatečně, patrně ve 2. polovině 11. století v prostředí Viléma Dobyvatele. Měla prokázat – také ve vztahu k nemanželskému Vilému Dobyvateli (1027–1087), normanskému vévodovi a od roku 1066 anglickému králi, – nástupnické právo synů zrozených z nemanželských (konkubinálních či polygamních) vztahů, které si za své nástupce zvolil vévoda či panovník mezi svými četnými potomky. K těmto institucionálním změnám docházelo „*v době, kdy se*

formovala církevní koncepce manželství, kdy se vytvářel křesťanský rituál snátka a kdy vznikl pojem nemanželského původu, jenž příslušného potomka zbavoval možnosti dědit“ (Duby 1999, s. 73). Mnohoženství a přetrvávání pohanských rituálů lze předpokládat i na dvorech nejstarších slovanských panovnických rodů.

V tehdejšího světě vládlo násilí všude – i v sexu. Lidé žili v ohrožení a smrt se stala součástí jejich každodennosti. Přinášely ji dobovatelské a válečné konflikty i hrozivě se šířící epidemie. V takovém prostředí láska a milostný cit ztráceli svou hodnotu.

Dokladem znovuoživení lásky na konci prvního tisíciletí je vzrůstající zájem o magii lásky a různá afrodiziaka. Ještě než se z nich vyvinuly osudové nápoje lásky, známé z rytířských románů, byla magie lásky hodně poznamenána a určována kuriózními pohansko-barbarskými zvyklostmi. Podobně ke zmírnění krutosti tehdejšího světa přispěl kult ženy, který se rozvinul v jižní Francii.

V křesťanství opakovaně vznikaly pokusy zakázat „přílišnou“ fyzickou lásku. Sv. Augustin (354–430) prohlašuje, že pohlavní touha je trestem za prvotní hřích. Až do sv. Augustina bylo tělo vězením, hrobem duše, on sám ale začíná užívat jiné, pozitivní obrazy těla, a to jako domu či roucha duše. Tyto koncepty vstupují rovněž do oblasti výtvarného umění a krásné literatury. Vrcholný středověk zaznamenává další posun. Sv. Tomáš Akvinský (1225–1274) ospravedlňuje sexualitu v případě, že naplňuje akt manželství. Křesťanská manželská láska v tomto ohledu je „*nejen historické novum, z jistého hlediska jde přímo o anomálii ve vývoji druhu*“ (Možný 1990, s. 64).

Křesťanská láska byla však především záležitostí duchovní, aktem víry člověka v laskavého, novozákonního Boha a atributem Božího jednání, symbolicky vyjádřeného v oběti Ježíše Krista. Láska (a lidské zpřítomnění Boha) se stala ústřední kategorií středověké křesťanské teologie a rovněž univerzálním nástrojem křesťanské výchovy člověka. Tato stanoviska vyjádřila například slova autora traktátu *De diligendo Deo* (*Jak milovat Boha*) Bernarda z Clairvaux (1090–1153) – „*amor vincit omnia*“ („*láska vše přemáhá*“). Tento francouzský teolog a mystik, opat kláštera v Clairvaux, svatořečený v roce 1174, soudil, že láska k Bohu prochází několika stupni: v prvním milujeme sami sebe s ohledem na sebe, v druhém milujeme Boha s ohledem na nás, ve třetím milujeme Boha s ohledem na Boha – tím jsme připraveni k nejvyššímu stupni extatické lásky, kdy se duše přímo spojuje s Bohem.

Tato církevní autorita se nicméně dokázala vyjádřit také k otázkám velmi světským, například k ideálním porocím

ženských ňader: „*Krásná jsou taková ňadra, která maličko vystupují a mírně se zaoblují [...] jsou lehce zadržena, ne však stlačená, něžně k sobě přitlačena a ne tak volná, aby se pohupovala*“ (Bernard z Clairvaux, *Sermones in Canticum*, č. 31, PL 184, sloupec 163; citováno podle: Eco 1998, s. 28).

Pojetí křesťanské lásky se pokoušely praktikovat již od počátku své existence asketické ženské a mužské řády, jejichž příslušníci se zřekli pohlavního života. Již raní křesťanští myslitelé přicházejí s požadavkem celibátu křesťanských kněží. Celibát křesťanských kněží se ale prosazoval jen velmi obtížně. Vedly se o něj spory téměř celé první tisíciletí našeho věku. Teprve příkazem papeže Řehoře VII. v roce 1074 byl prohlášen za kněžskou povinnost, ale trvalo ještě řadu let, než se stal závaznou normou.

V praxi se však nikdy zcela nepodařilo prosadit církvi požadavek sexuální zdrženlivosti ani ve vlastních řadách, jak dokládají její barvitě dějiny. Existují nejen četné doklady o pohlavní aktivitě řadových služebníků Božích, ale také o extravagantním sexuálním chování nejvyšších církevních hodnostářů. Zejména dějiny papežství z doby vzestupu a stabilizace církevní moci ukazují, že sexuální život některých papežů si nezádal se sexuálním životem ani těch nejrozmařilejších světských feudálů. Tyto skuteč-

nosti, ale zřejmě i fakt, že sexualita představuje přirozenou součást a potřebu lidského života, vedl vznikající protestantské církve k odmítnutí celibátu.

Jisté svědectví o sexualitě a mravech přinášejí také církevní kultury. Vedle dominantního ježišovského kultu se prosazuje kult Panny Marie, jehož prvním velkým propagátorem byl biskup a církevní otec sv. Ambrož (asi 334/340–397). Legendistická tvorba vypráví příběhy „nevěst Kristových“, které se zřekly pozemských nápadníků. Nejslavnější hrdinkou legend tohoto typu byla historicky nedoložená sv. Kateřina z Alexandrie: odmítla vdát se za pohanského císaře Maxentia a nadto obrátila na křesťanskou víru padesát filozofů a dvě stě vojáků; podstoupila mučení i mučednickou smrt, ale svého nebeského ženicha se nevzdala.

Výrazem ohrožené mužské dominance, pokřiveným zrcadlem pozdně středověké a raně novodobé erotiky a racionality, slepou uličkou křesťanské teologie a politováníhodnou praxí křesťanské církve se staly hony na čarodějnice. Máme-li věřit údajům ze syntetického díla Georga Denzlera *Zakázaná slast* s podtitulem *Dva tisíce let křesťanské sexuální morálky* (1999), přišlo jen v Německu v letech 1400 až 1750 o život zásluhou inkvizice pět set tisíc až milion nevinných žen obviněných z čarodějnictví, to znamená ze spolku a obcování s ďáblem.

Literatura

Ve středověku dochází ke změnám mezilidských milostných vztahů. Na počátku druhého tisíciletí nastává jisté zrovnoprávnění milostných vztahů tím, že ženám z vyšších společenských kruhů je přiznáno stejné právo na lásku. Doklady o těchto proměnách přináší literatura. Milenec se podřizuje dámě svého srdce, jako se rytíř podřizuje svému králi. Vzniká nová, moderní koncepce lásky a milostných vztahů. „*Moderní pojetí ideální, vzájemné lásky mezi pohlavími se poprvé objevuje jako zřetelně zkoumatelný fenomén na konci 11. století ve vysoce rozvinuté aristokratické společnosti Provence v jižní Francii*“ (Furber – Callahan 1982, s. 3). Stopy nacházíme u prvního jménem známého trubadúra Guillauma (Guilhema) IX. de Poitiers (1071–1127), vévody akvitánského, z jehož tvorby se zachovalo dvanáct písní (srov. *Vzdálený slavíkův zpěv* 1963). Nový typ milostných vztahů se však podařilo plně prosadit až v renesanční literatuře.

Shodou okolností vznikalo nové pojetí lásky v prostředí, v němž většině dospělých mužů šlechtických rodů nebyla dopřána zákonitá manželka, aby nedocházelo k drobení majetku (Duby 1997, s. 73–74). Manželství se v těchto kruzích stalo cenným „zbožím“, které mohli získat pouze dědici rodového majetku. Tyto skutečnosti zřejmě napomáhaly adoraci lásky a prosazování herních prvků v erotickém chování člověka (srov. Huizinga 1971).

Literární výboje se v tomto období odehrávají především na francouzské scéně. Jedním z nejslavnějších středověkých, mnohokrát zpracovaných milostných příběhů je původně zřejmě keltský příběh vášnivě, tragické lásky Tristana, synovce krále Marka, a Isoldy Zlatovlasé (Iseut la Blonde). Již ve 12. století přichází na literární scénu „romantická“ láska jako fatální onemocnění duše i těla, před kterým se nelze ochránit a které nelze léčit. Osudová láska mezi Tristanem a Isoldou se nemůže naplnit, i když je opětována, neboť Isolda je zaslíbena králi Markovi a později je za něj také provdána.

První nedochované vyprávění o Tristanovi a Isoldě patrně vytvořil Francouz Chrétien de Troyes (1131–1191),

pokládáný za zakladatele evropského románu. Nejstarší dochované verze příběhu jsou obsaženy v torzech (z poslední čtvrtiny 12. století) dvou anglonormanských básníků – Béroura a Thomase. Tuto látku zpracovaly téměř všechny středověké literatury západního křesťanského okruhu, včetně literatury české. O rekonstrukci dvorského *Románu o Tristanu a Isoldě* se pokusil v roce 1900 Joseph Bédier a použil přitom dostupné verze příběhu: rekonstrukci dal prozaickou podobu.

Veršovaná epická skladba *Román o Tristanovi a Isoldě* má složitý, dobrodružný děj, jehož cílem je zaznamenat osudy hlavního hrdiny Tristana od narození až do smrti. „Román“ popisuje mimo jiné úklady, které Tristanovi staví do cesty nepřátelé, jeho souboje s proradnými protivníky i vznik a průběh milostného vztahu k Isoldě poté, co se omylem napijí čarovného nápoje lásky. „Román“ zachycuje, jak jsou oba milenci za cizoložství odsouzeni k smrti a jak se jim podaří uprchnout. Líčí dobu odloučení, kdy se Tristan ožení, ačkoliv jeho srdce patří Isoldě; ve finále Tristan umírá na zranění otráveným kopím a brzy nato končí svou pozemskou cestu také Isolda.

Po roce 1170 se provensálská milostná lyrika mění – není již věnována reálným ženám, stává se duchovnější, sílí a prosazuje se v ní křesťanské pojetí lásky. Tímto směrem se ubírá například mladý, vzdělaný šlechtic Guillaume de Lorris (kolem 1225–1230) ve svém veršovaném epickém díle *Román o Růži*. Symbolem lásky či dívky, do níž se hlavní hrdina „románu“ zamiloval, je „Růže“. Alegorický příběh popisuje vznik a proměny milostného citu. Literární historici mluví v daných souvislostech o „*milostném mysticismu*“ (Lehár 1977, s. 7–18). *Román o Růži* se na dlouhá léta stal zákoníkem dvorské „*lásky umění*“ a dodnes je jedním z nejvydatnějších zdrojů konceptu takzvané romantické lásky.

Módní kurtoazní pojetí lásky, které záhy přejali němečtí minesengři, se jeví spíše jako stylistické cvičení s tématem platonické (nenaplněné) lásky rytíře oddané sloužícího vdané ženě než jako výraz dobové morálky. Kurtoazní láska stála v ostrém protikladu k mravům tehdejší rytířské společnosti. Rytířská morálka a čest v praxi obsahovala spíše galantní cizoložství, které dobová společnost tolerovala, než galantní vyznávání lásky a službu vyvolené. Trubadúrští básníci naopak „vyráběli“ – často na zakázku – verše, v nichž vyznávali lásku a slibovali službu vyvolené, společensky obvykle výše postavené paní, aniž minili tuto lásku prakticky „konzumovat“ (srov. Bishop 1997, s. 84–85). Tito básníci na panovnických dvorech působili jako tvůrci a herci oblíbené jazykové společenské hry s přísnými pravidly; ve své honbě za

milostnými trofejemi se zaštiťovali církevními autoritami, zejména bohorodičkou Pannou Marií. (Panna Marie byla prohlášena za bohorodičku v roce 431 na koncilu v Efesu, od té doby její kult postupně sílí.)

Velkou čtenářskou popularitu získala korespondence mezi francouzským scholastickým filozofem Abélardem (1079–1142) a jeho vzdělanou, mladou milenkou Heloisou. Latinsky psané dopisy si milenci vyměňovali až v době svého odloučení, poté co Abélarda násilně vykastrovali příbuzní svedené dívky. Tato korespondence – bez ohledu na skutečnost, zda jde o korespondenci reálnou či fiktivní – přinášela příběh o pádu člověka a znovunalezení cesty k Bohu. „*Celé generace ji pak bez přestání pročítaly a oddávaly se nad ní dojetí*“ (Duby 1997, s. 55). Osudy této milenecké dvojice jsou exemplárním případem intervence života do oblasti literární fikce; kauza Abélard a Heloisa je současně dokladem toho, jak podstatným způsobem může „fikce“ zasáhnout do životních osudů následujících generací.

Rozšíření Guillaumova díla *Román o Růži* Jeanem de Meung (1250–1305) o osmnáct tisíc veršů nebylo sice příliš ústrojně a umělecky zdařilé, zpochybňovalo však, ne-li vyvracelo strnulý kánon dvorské lásky. Bylo měšťanskou obhajobou pozemských radostí (rozkoší) a proklamací stanoviska, že smyslem lásky je rodit děti. Odtud se odvíjí realistická a satirická středověká tvorba, která představuje plynulý přechod mezi středověkou a renesanční literaturou. Vývojovou iniciativu přináší v tomto ohledu italská literatura: Dante Alighieri (1265–1321), Francesco Petrarca (1304–1374), Giovanni Boccaccio (1313–1375). Z francouzských tvůrců do renesančního konceptu významně zasahuje „prokletý básník“ François Villon (1431– asi 1463).

Antické pojetí lásky nezmizelo ani v zdánlivě rigidním středověku, který není zdaleka dobou temna, za jakou býval prohlašován. Smyslem pozemského života byla sice jen příprava k životu v budoucím věčném království Božím, ale přirozenou součástí přísně kastované mediévalní společnosti byla také například karnevalová nevázanost, korunovace krále karnevalu, život v krčmách a hampejzech, jak jej zachytila dobová literatura, zejména poezie (Gurevič 1978). Nelze také zapomínat, že latina byla právě ve středověké univerzální křesťanské společnosti obecně užívaným dorozumívacím prostředkem mezi lidmi, kteří měli blízko k filozofii, vědě a umění, že byla jazykem, jenž se neustále vyvíjel. Renesance omezila pohotovost a životnost latiny tím, že poukázala na její „ne-



Neznámý mistr, „*Walther von der Vogelweide*“, kolem roku 1320, barevná iluminace, obrazec rukopisné strany ...x... cm, strana ... rukopisu, *Manessův rukopis*, uloženo: Universitätsbibliothek, Heidelberg, Německo.

Walther von der Vogelweide byl jedním z nejznámějších minnesängerů z počátku 13. století.

dokonalost“ vzhledem k ustrnulým klasickým vzorům (Konrad 1973) a že se orientovala na národní jazyky.

V tom je paradox celého vývoje v euroamerické kulturní oblasti: návrat k pohanské hostině lidského těla a k antropocentrismu nesl s sebou oddálení od antické reality a umrtvení jejích komunikačních prostředků. Mezi antikou a renesancí se rozprostírá téměř jedno tisíciletí (v Itálii je renesanční pocit doložitelný v literatuře, konkrétně v poezii, již ve 12. století): antické pocitování těla a sexuality je sice deformováno nebo – lépe řečeno – transformováno, ale současně prochází jako tenoučká ponorná řeka k dalším epochám, které mají jiné kulturní a etiketní citění.

Těžko říci, zda některá fabliaux, například z pera



Albrecht Dürer, *Milenci*, kolem roku 1494, hnědá kresba perem, 25,8x19,1 cm, uloženo: Kunsthalle, Hamburk, Německo.

Angličana konce 14. století Geoffreyho Chaucera (asi 1340–1400), mají ráz středověký, protorenesanční nebo jsou prostě obnovou antického pohanství. Jejich vnější etiketa je zjevně křesťanská, ale spíše se zdá, že za clonou křesťanské ideologie prosvítá autentický fyzický pocit skrývající se za jistou lstivostí a demagogií. Bůh, jenž stvořil svět, a tedy i člověka, jistě věděl, co dělá, když nezapomněl na pohlavní orgány s jejich specifickou funkcí, byť oficiální křesťanství té doby hájilo spíše asketismus v souvislosti s eschatologickou doktrínou.

Milostné scény ve světové literatuře lze proto z tohoto pohledu chápat jako permanentní snahu prodrat se ke konkrétnosti lásky etiketní a kulturní clonou, tak jak si ji člověk za staletí a tisíciletí vytvořil, clonou jistého tabuového nazírání. Jako by nevěděli, co chce: souběžně s vytvářením tabuové clony, bariéry zákazů a eufemismů formuje proti ní čelní útok, odhaluje její faleš, farizejství a pokrytectví s tím, aby zase na druhé straně uznal nutnost jisté míry tabuizace jako pojistky proti zevšednění,

proti ošklivosti a zhnusení, jimiž jsou popisy erotických scén v různých uměleckých epochách a směrech prováděny. Jako by tím člověk ve svých slovesných produktech napodoboval hravost, která je spojována s erotikou předehrou, oddalováním vlastního aktu, retardací, jež je charakteristická pro život obecně a sexuální život zvláště, ale také pro literaturu, narativní umění, které zachránilo život Šeherezádě. Vývoj erotického prvku v umění tak zrcadlí pohlaví v realitě jako dvojí hru: erotika vstupuje do literatury a současně literatura vstupuje do erotiky jako její součást a zpětně ji ovlivňuje: včera i dnes – silněji ovšem v masmédiích dneška – je literatura spoluurčujícím činitelem sexuální etikety, a tudíž jedním z důležitých faktorů zasahujících do fyziologie lásky.

Kromě této linie prostupuje erotické téma v literatuře euroamerického okruhu v postrenesanční době konflikt mezi morálkou, mravní povinností a erotikou, reflektující spor mezi biologickou, fyziologickou povahou lásky a její osobnostní a sociální realizací. Ve středověku šlo spíše o uhájení práva na fyzickou lásku, jež musela být vysvětlována jako Boží vůle a byla tak – ať živelně či promyšleně – ideologicky zdůvodňována a hájena. V renesanci se tento konflikt zvnitřňuje: člověku nejsou láska a její projevy společností upírány, ale spíše je mnohem těžší lásku jako svébytnou hodnotu uhájit před sebou samým. Láska nesmí ubližovat jinému člověku, nesmí stát proti individuální etice, protože si ji člověk sám zvolil a protože láska jej činí člověkem. Vnější milostné dobrodružství těla a ducha, technologie lásky a její apologie se přesouvá do „aventure spirituelle“: vnější fyziologické pohyby jako by přenášely své těžiště do lidského intelektu, do jeho svědomí (Marie Magdelaine Pioche de la Vergne La Fayette: *Kněžna de Clèves*, 1678).

Láska se stává dominantou psychologické literatury, jejímž tématem jsou často neřešitelná dilemata lásky, tedy milování a etiky, fyziologie lásky a jejího mezilidského dopadu. Ostem křesťanské morálky, která se přetavila i do světských společenských postojů (ostatně křesťanská morálka reflektovala také a snad především praktické potřeby funkčnosti lidského společenství), vystupuje na povrch, jako by se ponorná řeka dostávala znovu do středu dějů: v rozličné podobě se tento problém znovu vynořuje v dílech takřka všech autorů až do 20. století.

Současně se postupně, zejména od období romantismu, objevuje existenciální dimenze lásky jako osudové síly, ačkoli není zdaleka jen hrou nebo radostí, jež si člověk musí uhájit nejen před ideologií, ale také před sebou samým, nýbrž propastí, která strhává do nebytí.



Náznyky najdeme už v *Kněžně de Clèves*, ale zde má smrt ještě jiné příčiny, především morálku a asketické sebezapření; jinak je tomu v Goethově *Utrpení mladého Werthera* (1774) nebo v Mussetově *Zpovědi dítěte svého věku* (1836). Kromě toho romantismus – nebo spíše preromantismus – objevil exotiku lásky, její spojení s přírodou, její nenasytnou hlubinu (François-Auguste-René Chateaubriand: *Atala*, 1801).

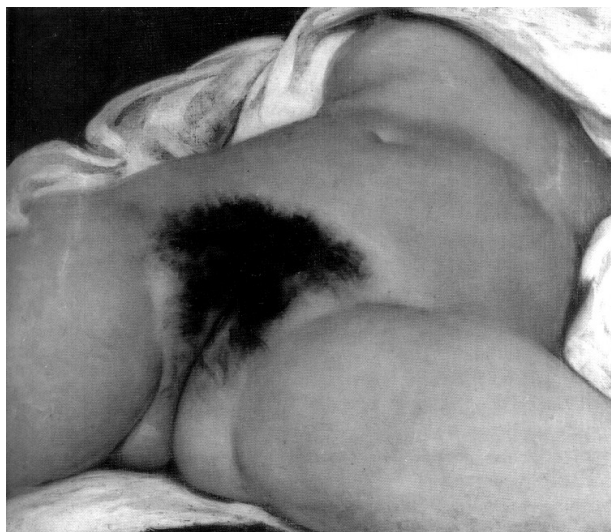
Láska jako příjemná erotická zábava a vzrušující sportovní utkání mezi pohlavími je živá po celé období středověku i v obdobích následujících. Prosazuje se ve středověké žánrové (vagantské) poezii, v renesančních povídkách Boccaccia či Markéty Navarrské, v takzvané galantní poezii, pěstované ve francouzské literatuře od pozdního středověku až do doby požívačného rokoka, v „Memoárech kurtizány“ (podtitul) *Fanny Hillové* (1749) Jana Clelanda, v rozkošném *Jakubu Fatalistovi a jeho pánovi* (1796) Denise Diderota i v denících a pamětech dobrodruhů, mezi nimiž vynikl Giovanni Giacomo Casanova (1725–1798). Tato linie sílí ve 20. století zejména od iniciativního vystoupení Henryho Millera (*Obratník raka*, 1934).

Sandro Botticelli, *Zrození Venuše*, kolem roku 1485, tempera na plátně, 172,5x278,5 cm, uloženo: Galleria degli Uffizi, Florencie, Itálie.

Obraz zachycuje pro renesanci typické zaujetí antickou mytologií a literaturou (zde Ovidiovo literární téma Hóry podávající plášť bohyni lásky Venuši) a současně dynamiku, která spolu s optickými vjemy vytváří intenzivní erotický prožitek.

Italský malíř Sandro Botticelli (asi 1445–1510), jeden z nejvýznamnějších představitelů florentské renesance quattrocenta, zdůrazňoval kresbu, lyrickou idealizaci postav a obsah sdělení – například obrazy *Primavera* a *Zrození Venuše*. Jeho dílo mělo vliv na vytváření evropských uměleckých koncepcí 19. století – preraffaelismu a secese.

Nositelem zcela protichůdných tendencí se stal filozof a spisovatel Donatien-Alphonse-François markýz de Sade (1740–1814), který hluboce narušil tabu dobového erotického umění. Markýz de Sade vnáší do erotických vztahů násilí a krutost, takže bolest, týrání anebo zabítí partnera představuje jako zdroj rozkoše. V jeho tvorbě se uplatňují praktiky útrpného práva, do „vysoké“ literatury jeho zásluhou vstupuje „sadistické“ a erotické peklo popisované v *Kladivu na čarodějnice* (*Malleus maleficarum*, poprvé tištěno 1487) katolických inkvizitorů Jacoba Sprengera a Heinricha Institorise. Sadova tvorba představovala programovou negaci křesťanské morálky,



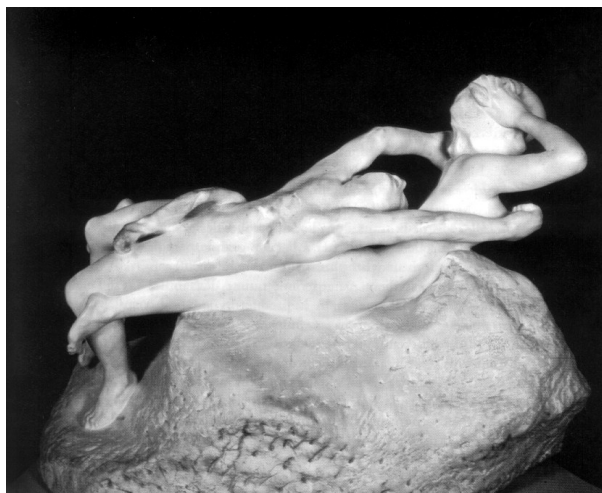
Gustave Courbet, *Vznik světa*, 1866, olej na plátně, 46x55 cm, uloženo: Soukromá sbírka, Paříž, Francie.

Francouzský malíř a grafik Gustave Courbet (1819–1877) byl jedním z nejvýznamnějších představitelů maliřského realismu. Svě Salo-nem odmítnuté obrazy vystavil v Pavilonu realismu, jemuž dal sám jméno, které se stalo názvem celého hnutí. Kritika mu vytýkala, že zpodobuje věci nevznešené, obyčejné, vulgární. Realismus odmítl idealizaci klasicismu a úniky romantiků a zachycoval zrakovou zkušenost zprostředkovanou skutečností bez poetizace. Dobová kritika tento směr nazývala „školou ošklivosti“. Courbet i jiní realisté se odvrátili od tradičních témat. Často volili náměty sociální – práce proletářů či venkovanů, sociální sebevrahy, žebráky, prostitutky ... Courbet inspiroval impresionismus a symbolismus.

založené na duchovní lásce a na odpuštění.

Láska – aniž by ztrácela svou hodnotu hry, fyzické radosti, naplnění a uvolnění, svá úskalí psychologická, své konflikty s morálkou, svědomím a lidskou existencí, aniž by se přestala dotýkat osudu a smrti – nabývá výrazně sociologické a ekonomické dimenze (Daniel Defoe: *Moll Flandersová*, 1722), stává se prostředkem závratné společenské kariéry nebo katastrofálního úpadku (Honoré de Balzac: *Ztracené iluze*, 1837–1843). Společnost klade lásce překážky například v podobě instituce manželství, jež má sociální, ekonomický a morální základ, ale omezuje biologickou potřebu širšího výběru. Tyto konflikty se zrcadlí v nutnosti uspokojit fyziologické potřeby navzdory přijatému statu quo, z něhož žádný z aktérů většinou ani nechce vystoupit, a když ano, tak jen za cenu tragédie (Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, 1857).

V období takzvaného kritického realismu se láska ocitá v tenatech věčnosti (*res*), obklopena životními



Auguste Rodin, *Fugit Amor (Láska uniká)*, 1885–1887, mramor, 38x48x20 cm, uloženo: Musée Rodin, Paříž, Francie.

Francouzský sochař, malíř a grafik Auguste Rodin (1840–1917) patří k předním představitelům symbolismu a je jedním z nejvýznamnějších zakladatelů moderního evropského sochařství. Význačné místo v jeho sochařské tvorbě má eroticko-sexuální tematika: *Fugit Amor (Láska uniká)*, 1885–1887, mramor; *Psýché*, 1886, mramor; *Kentaurka*, 1889, mramor; *Iris, poselkyně bohů*, 1890–1891, bronz; *Stvoření ženy*, 1905, mramor aj.; obdobná témata vynikajícím způsobem ztvárnil i v kresbě, suché jehle a ilustraci: například *Kambodžská tanečnice*, 1906, akvarel na papíře; *Dvě ženy v objetí*, 1911, akvarel na papíře.

reáliemi: jen někdy (*Madame Bovary*) se klíčové sexuální akty odehrávají v přírodě, spíše jde o salony, křesla či pohovky, postele s nebesy, lukrativní ložnice, z nichž amanti unikají často na poslední chvíli, provázeni posměšnými a současně závistivými zraky lokajů a komorných. Láska se ocitá v soukolí každodenního „provozu“ domácností, pracovních povinností, z její podstaty je ukrajováno časovým tlakem, který je typický pro moderní industriální společnost, v podstatě od časů anglické průmyslové revoluce sklonku 18. století. Snad i ona přehnaná citlivost, ono vzlykání, štkání, pláč, padání na zem, mdloby sentimentalismu, který vznikl asi nikoli náhodou právě v Anglii, byly vyvolány oním časovým tlakem: bylo třeba své vášně uskutečnit v přesněji a přísněji vymezeném čase, tedy rychle a o to intenzivněji. V této souvislosti se často mluví o „věku intenzity“, který klade i na lásku zvýšené nároky: *intenzita vynucená překotným životním tempem musí kompenzovat délku antických, her lásky, kdy na čase příliš nezáleželo*“ (Yonge 1975).

Tento tlak životní intenzity s sebou nese touhu uniknout z tohoto světa a vyhnout se i neblahým kolizím lásky a morálky, lásky a svědomí, lásky a rodiny, lásky a ča-

sového tlaku. Láska se může výjimečně přesouvat až do záhrobní, láska může probíhat čistě v rovině duševní extáze, která má i své fyziologické vyvrcholení (Ivan Sergejevič Turgeněv: *Klára Miličová*, 1882).

Člověk, jenž chápe lásku jako akt probíhající v časovém, morálním a osobnostním tlaku, začíná mít z lásky strach: více než rozkoš, slastné naplnění a uvolnění, spíše než úlevný fyziologický akt, který se blahodárně projevuje na psychice a celkovém životním pocitu a výkonu, začíná lásku chápat jako jev nebezpečný, osudový, jako lákavou, ale bezednou propast, z níž není návratu. Odtud vede cesta k preferenci idylických vztahů muže a ženy uprostřed práce a přírody proti zkaženosti a intenzitě velkoměsta (Lev Nikolajevič Tolstoj: *Anna Kareninová*, 1873–1877) nebo k lásce jako bolesti a oběti (Fjodor Michajlovič Dostojevskij: *Zločin a trest*, 1866).

Osip Emiljevič Mandelštam ve svém eseji *Deváté století* napsal, že možná budeme špendlíčkem vyrývat Prométheův oheň francouzského osvícenství: měl zejména strach z toho, že evropské umění zaplaví asijská dekorativnost, jakou spatřoval v rokoku a secesi a také v analytické próze bratří Goncourtových a Gustava Flauberta, jehož román *Salammbó* (1862) je prý napsán japonskou veršovou formou *tanka*. Strnulost a dekorativnost, depersonalizace Mandelštama děsila. Snad trocha asijského umění spočívá i v díle experimentálního prozaika Marcela Prousta (*Hledání ztraceného času*, 1913–1927), kde se láska – proti tlaku časové intenzity – rozměňuje v statických miniaturách, v nichž se fyziologický akt zrcadlí v bohatém, detaily protkávaném interiéru.

Láska je nejen realita – mámivá, ale i mučivá – je to také vzpomínka a nostalgie, zážitek a součást lidského vědomí (Ernest Hemingway: *Komu zvoní hrana*, 1940; Francis Scott Fitzgerald: *Něžná je noc*, 1934). Láska je individuální zážitek, kus života, jev, který nezná mezí, jenž může nabývat méně obvyklé podoby (Ivan Bunin: *Táňa*, 1940; Vladimír Nabokov: *Lolita*, 1955). Láska je průvodním znakem lidské životní dráhy, lidského putování (Jack Kerouac: *Na cestě*, 1957). Na jedné straně se objevuje snaha integrovat lásku do každodenního života, učinit její fyziologické akty přirozeným tmelem všedních chvil – o to se pokusil básník Boris Pasternak (*Doktor Živago*, 1957). Na druhé straně existuje snaha podpořit hlubinné, vyvržené síly fyzické vášně v konfrontaci s povrchním, biologicky slabým a málo hodnotným civilizačním odvarem, snaha probudit k životu lásku mytologickou, kolující v krvi stovek generací, ale potlačenou všemožnými etiketami, časovým tlakem a civilizační eufo-



Félix Vallotton, *La paresse*, 1896, dřevoryt, 17,7x22,1 cm.

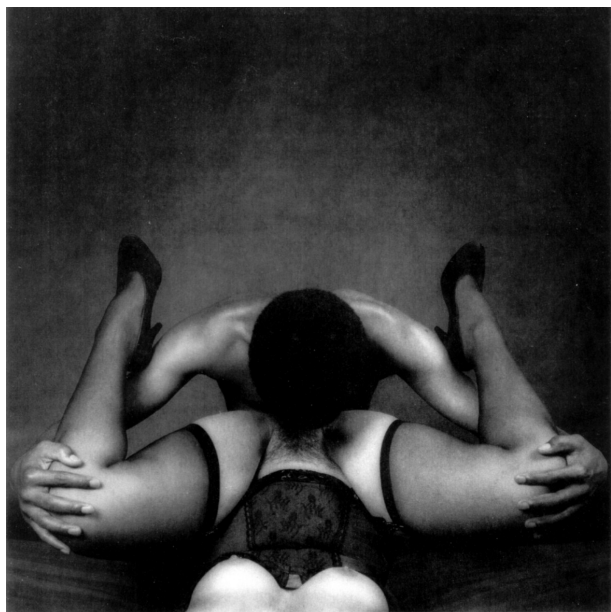
Autor zejména ve svých grafikách zachytil měšťácký životní styl konce 19. a počátku 20. století.

Švýcarský malíř a grafik Félix Vallotton (1865–1925) od 80. let 19. století tíhl k symbolismu a secesi, později se stal jedním z předchůdců nové věčnosti.

rií – o to se pokusil Gabriel García Márquez (*Sto roků samoty*, 1967).

Konec 20. století přináší další pokus o takřka pornografické oživení všech podob lásky, pokus o žhavý dotek fyziologického reálna, erotické „literatury faktu“ nezastíněné žádnými clonami (Erika Jongová: *Strach vzlétnout*, 1974; Charles Bukowski: *Faktótum*, 1975; Eduard Limonov: *To jsem já, Edáček*, 1982; Vladimír Sorokin: *Třicátá Marinina láska*, 1985), tak jak ji koncipoval v první polovině třicátých let Henry Miller. Ne že by se po těchto cestách v postrenesančních dobách čas od času nevydávaly také významné osobnosti evropské literatury (jako například Oscar Wilde anebo Guillaume Apollinaire), tyto výpravy však byly podnikány tajně pod ochranou pseudonymů, nebo měly zcela privátní charakter, neboť nebyly určeny k zveřejnění. Dokladem toho mohou být osudy tvorby americké prozaičky španělského původu Anaïs Ninové (1903–1976), zřejmě nejvýznamnější autorky erotické literatury 20. století. Ta se odvážila zveřejnit první ukázky ze svých konfesionálních „deníků“ až v roce 1966 (jako celek vyšly až po její smrti). Důsledkem těchto změněných strategií bylo, že témata a postupy, tak jak je do té doby zpracovávala pornografická literatura, se postupně staly legitimní součástí vysoké literatury.

Do tohoto proudu vstoupila také ruská literatura, nejas-



Robert Mapplethorpe, *Marty a Veronika*, 1982, fotografie.

Americký fotograf Robert Mapplethorpe (1946–1989), jeden z nejkontroverznějších fotografů 20. století, dokázal představit běžné sexuální praktiky i sexuální úchytky jako stylizovaný estetický objekt.

ketičtější, nejcudnější, nejsterilnější, nejetichtější a nejdaktičtější moderní literatura, která v Tolstého *Kreutzerově sonátě* (1889) odmítla vůbec veškerou fyzickou lásku i za cenu vyhnutí lidstva: nyní poskytl příklady, jichž se lekl i jinak dosti frivolní svět západní Evropy a Spojených států amerických. Literatura spolu s divadlem, výtvarným uměním a filmem rovněž ve 20. století dokazovala, že podoby lásky jsou nekonečné a že stejně nekonečný je také počet spojení, která láska uskutečňuje s dalšími formami našeho života.

Literatura potvrzuje, že láska je stejně stará jako lidská historie, kterou započalo slovo. Je možné – parafrázujeme-li Ondřeje Marcueila, hrdinu Jarryho *Nadsamce* (1902) – opakovat ji nesčetněkrát. Ne však ve vztahu k jednotlivci, a to ani v případě, kdyby láska byla chápána (tak je tomu u Jarryho) jako synonymum pro pohlavní akt. Láska je akt, který získává význam právě tím, že lidstvo jej může opakovat nesčetněkrát a člověk jen zřídka kdy, aby si mohl uvědomit její cenu.

Ani literáti lásku příliš nechápu, i když jejich dorozumívací aktivity se často o nic jiného nesnaží. A proto jim nezbyvá než vykládat lásku jako dar, náhodu, osud, nemoc, pudovou instrukci, pomatení smyslů, bláznovství. Bláznivost je nepochybně nejbohatší z bohů, kterým lidé dobrovolně přinášejí největší oběti. Bláznivosti obzvláště štědrě obětuje také literatura, jde-li o lásku: „*Tenhle hyne láskou k mladé žince, a čím méně jest jeho láska opětována, tím šíleněji sám miluje. Tamten se žení ne s manželkou, ale s jejím věnem. Onen posílá manželku na ulici, aby si přivydělala láskou, jiný ji žárlivě stržejí jako Argus*“ (Erasmus Rotterdamský 1966, s. 75).

Sex, manželství a láska jsou nepochybně klíčovými kategoriemi euroamerické kulturní oblasti, kategoriemi, které určují základy a modely lidského jednání. Jejich formy a projevy jsou natolik členité a bohaté, že nelze předpokládat, že by je slovesné, divadelní, výtvarné anebo filmové umění mohlo obsáhnout. V evropském umění nacházíme lásky osudové i dovádě rozverné, duchovní i smyslné, galantní i drsné, idylické i tragické. Láska je zde chápána jako vzrušující hra, bláznovství, ale také jako nejvyšší hodnota lidského života. Podoby lásky, která ani na samém konci druhého tisíciletí nepřestala být základní orientační i aktivizační silou lidského života, jsou nevyčerpatelné. Jsou nevyčerpatelné obdobně jako lidská emocionalita. Každá šťastná i nešťastná láska je světem pro sebe. Každý jednotlivec je nešťastný, ale také šťastný po svém.

Láska v literatuře

Středověk

Neznámý autor: *Ó podivuhodný obraze Venušin*

(*O admirabile Veneris ydolum*, 9. století)

Homosexuální láska, i když byla křesťanskou církví potírána a označována za hřích proti přírodě, za *sodomii*, praktikovala se i v rigidním středověku. Její stoupenci se rekrutovali ze všech společenských vrstev, jak prozrazují zápisy soudních řízení (srov. Brundage 1991, s. 239–246). Doklady o její existenci nejsou však příliš četné a navíc se většinou týkají vyšších, feudálních společenských vrstev a kléru. Paradoxní je, že mezi vyznavače homosexuality patřili také proslavení rytíři a válečníci, kteří se stali symboly středověké mužnosti.

Sodomie (do této kategorie byly ovšem začleňovány i jiné v dané době nepřipustné sexuální praktiky) se téměř vytratila ze středověkého výtvarného umění, zatímco v literatuře se přece jen objevovala. Otázkou je, zda šlo o stylizaci, jazykovou hru spjatou s antickými náměty, nebo o výraz autorovy homosexuální orientace a skutečného prožitku. Literáti v obou případech s oblibou skrývali „sodomii“ do antických příběhů, nebo – pokud se k ní hlásili – příklady a příměry z řecké mytologie ji rovněž ospravedlňovali.

Podobnou strategii zaujal také neznámý veronský klerik, autor latinské básně, jejíž první verš zní *Ó podivuhodný obraze Venušin*. Báseň vyslovuje upřímný milostný cit, adresovaný mladému chlapci; lyrický mluvčí hořekuje, že chlapce mu odloudil „sok“ v lásce.

Ó podivuhodný obraze Venušin,
na jehož těle není chyby:
kéž tě chrání Pán, který stvořil
hvězdy a nebe a dal vzniknout mořím a pevnině.
Kéž nepocítíš lest Smrti,
kéž tě miluje Klotho, nesoucí přeslici.

Neznámý autor (1998a): „Ó podivuhodný obraze Venušin“. In: Curtius, Ernst Robert, *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 130. Triáda, Praha. Přeložili Jiří Pelán, Jiří Stromšík a Irena Zachová.

Přeji chlapci zdraví nikoli žertem,
ale upřímně prosím Lachesis,
sestru Atropos, aby mu zachovala přízeň!
Kéž tě doprovází Neptun a Thetis,
až bude plout po proudu Adiže.
Kam ale probůh prcháš, když tě dosud miluji!
Co si počnu, ubohý, když tě nevidím?

Z tvrdé látky z kosti matky země,
z vržených kamenů vzešli první lidé.
Ten chlapec je jedním z nich
a nedbá, že tu v slzách naříkám.
Já budu smutný a můj sok se bude radovat:
křičím jako laňka za jelínkem.

Vilém Akvitánský: *Kol Limoges vedla cesta má*

(*En Alvernhe part Lemozi*, kolem roku 1100)

Vilém Akvitánský (Guilhem IX. de Peitieu, francouzsky Guillaume de Poitiers, 1071–1127), v pořadí šestý hrabě z Poitiers a devátý vévoda akvitánský, byl jedním z nejmocnějších a nejbohatších panovníků své doby. Zúčastnil se mimo jiné křížové výpravy do Svaté země (1101–1102) i výprav proti Maurům. Uměl žít a užívat: Vilémovy erotické výboje a úspěchy u žen, jak doložili životopisci, byly úměrné jeho společenskému postavení. Vilém Akvitánský platil za neohroženého křesťanského velmože a rytíře bez bázně a hany; nesklonil se ani před autoritou papeže, jenž ho exkomunikoval z církve. Teprve na sklonku života se dal na pokání.

Kolem tohoto příznivce a mecenáše umění, ale také dobrodruha toužícího po slávě a uznání vznikl na přelomu 11. a 12. století dvůr, který rozvinul tradici raně feudální šlechtické kultury a položil základy takzvané kurtoazní lásky. Samotný Vilém proslul rovněž jako básník. I když z jeho tvorby se dochovalo pouze jedenáct básní, je literárními dějepisci pokládán za prvního významného trubadúrského básníka známého jménem, ne-li přímo za zakladatele trubadúrské (trobadorské) lyriky, vznikající v posledním desetiletí 11. století a trávající až do konce 13. století. Tato poezie je psána okcitanštinou,

to znamená rétorománským jazykem, který vznikl na území římské provincie Gallia Narbonensis v dnešní jihovýchodní Francii a kterým většinou také mluvilo obyvatelstvo akvitánského vévodství. Vývoj tohoto jazyka, ale i této kulturní oblasti byl násilně přerušen poté, co toto panství prohrálo svůj mocenský boj se sousední Francií, kam se též (po roce 1204) postupně přeneslo kulturní centrum západní Evropy.

Vilémova poezie obsáhla všechny tři základní oblasti raně středověké poezie – zábavnou, světskou tvorbu, trubadúrskou lyriku a konečně tvorbu duchovní. V první jmenované oblasti, v zábavné literární tvorbě, přežívala linie antického, realistického zobrazování skutečnosti; sem patří šest Vilémových básní s erotickými náměty a motivy, z nichž jednu (*Kol Limoges vedla cesta má*) zde také uveřejňujeme. V druhé oblasti (čtyři básně) autor dílem utvářel, dílem kodifikoval vznikající šlechtickou, kurtoazní (dvorskou) kulturu. Tato umělá, etiketní dvorská poezie rozvíjí – nikoli bez inspirace poezií arabskou – pojetí lásky podobné službě vazalové vůči pánu. Duchovní ráz má pouze jedna z Vilémových básní – autor se v ní loučí se světem.

Báseň *Kol Limoges vedla cesta má* podává svědectví o volných mravech dané doby a také o schopnosti obou pohlaví radovat se z pozemského života. Nejblíže má k žánru středověké *fablel*, malému rozvernému příběhu s anekdotickým vyzněním. Autor v ní popisuje erotické dobrodružství, které prožil s manželkami pánů Garina a Bernarda. Vypráví, jak oklamal tyto dvě urozené paní předstíráním, že je němý. Ty pak využily jeho „mlčenlivosti“, ukryly ho do komnaty a osm dní využívaly jeho mužné síly. V závěru básně lyrický mluvčí pobízí Moneta, který byl žákem akvitánského vévody (tedy na rozdíl od trubadúrů pouze „herec“, který poezii netvořil, ale pouze recitoval či zpíval), aby tuto báseň přednesl také manželkám pánů Garina a Bernarda.

Kol Limoges vedla cesta má

Kol Limoges vedla cesta má,
když potkám, poutník z neznáma,
manželky pánů Garina
a Bernarda.

Dí jedna ve své latině:
„Bůh s vámi v naší krajině.
Líbíte se mi nesmírně,
to musím říci,
žel omezců v světě dnes
je víc a víc.“

Vilém Akvitánský (1963): „Kol Limoges vedla cesta má“. In: *Vzdálený slavíkův zpěv: Výbor z poezie trobadorů*, s. 49–51. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Vybral, předmluvou, doslovem a komentáři opatřil Václav Černý, z okcitánského originálu přeložil Gustav Franci.

Co děl jsem já, teď poslyšte:
neřek jsem a, neřek jsem bé,
neřek jsem slovo souvislé
a jen jsem mlel:
„Babarian, babarian,
babariel.“

Dí Agnes k paní Ermessen:
„Muž hledaný je nalezen.
Dejme mu, sestro, nocleh jen,
vždyť nepoví,
co chceme s ním, když neslyší
a nemluví.“

Jedna mě pod plášť schovala
a v komnatu svou se mnou šla,
kde pěkný oheň v krbu plá
ach, vydatně.
Já jsem se hřál a předobře
tam bylo mně.

Kapouny přinesly mi hned
a pěknou porci jsem jich sněd.
Kuchaře nikde nevidět,
jen ženy dvě.
Chléb běloučkový a dosti vín,
na stole je.

„Možná že s chytrákem tu jsme.
Lest malá ať zde rozhodne:
ihned, sestro má, přinesme
sem kocoura,
ten určitě nám ukáže
zda předstírá.“

Hned přivedly tu potvoru.
Byl velký, s kníry nahoru,
a já se zalek nadmíru
tou setkanou.
Div odvahu jsem neztratil
i mužnost svou.

Když skončili jsme hodokvas,
svléct musel jsem se v jeden ráz
a daly mi, tam, co mám pas,
tu potvoru.
Pak jedna z těch dvou dala mě
v plen kocouru.

Za ocas zvíře držela,
cloumala jím jak zběsilá,
že kocour drápy mnoho zla
mi udělal.
Hlas nevydal bych, kdyby mi
i srdce rval.

Dí Agnes k paní Ermessen:
„Sestro, já přesvědčena jsem,
že němý je. Nás čeká jen
už zábava.“
Po osm dní mě hostila
pec ohnívá.

Musel jsem vám to udělat
stopětaosmdesátkrát
a moh jsem přitom potrhat
i výzbroj svou.
Nevíte, jak jsem schvácen byl
tou námahou.

Monete, pospěš! Píseň má
ať dojde sluchu oběma
manželkám pana Garina
a Bernarda.
A řekni jim, ať zahubí
hned kocoura.

**Neznámý autor:
Milostiplná jeptiška vzývá klerika**
(datace neuvedena)

Vagantská poezie, jejíž počátek spadá do 11. až 12. století, se dnešnímu čtenáři jeví jako rozverná tvorba potulných „žáků darebáků“ čili vzdělavců bez zaměstnání, kteří žili značně nevázaným životem, putovali od města k městu a hledali uplatnění. Je většinou anonymní, a to je jeden z důvodů, proč u tvorby tohoto typu až na výjimky není možné přesně určit dobu a místo jejího vzniku a původ jejího autora. Existují však doklady o tom, že vagantskou poezií psali – podle zadaných a ustálených vzorů – také vážení, usedlí světští i duchovní hodnostáři (srov. dále kapitulu *Český svět*, pasáž věnovanou písni *Byla jedna panička – Erat quedam domina*).

Z časového odstupu lze vagantskou poezií chápat jako nadnárodní literární proud a žánr konfrontující se s dobovou duchovní tvorbou a křesťanským etickým kodexem. Jejím lyrickým mluvčím totiž není bohabojný člověk, natož asketa, ale posměváček, výtržník, pijan, podvodník, frejír, ne-li lotr, jemuž není nic svaté, který si plnými doušky užívá pozemského života a pramálo dbá, co prikazuje křesťanská víra. Jde o literární aktivity buňčské, opoziční, jejichž standardními prostředky se staly ironie, satira, parodie, pamflet. Častým námětem vagantské poezie se stávala kritika církve a mravů obecně.

Následující ukázka je dialogem mezi jeptiškou posedlou tělesnou žádostí a klerikem, který odmítá její milostné návrhy.

Milostiplná jeptiška vzývá klerika

Neznámý autor (1998b): „Milostiplná jeptiška vzývá klerika“. In: *Lotrovský žaltář: Výbor ze středověké vagantské poezie*, s. 16–17. Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, Praha a Litomyšl. Z latinských originálů přeložil, sestavil a doslov napsal Radovan Krátký.

JEPTIŠKA

Ty jsi mladý jako já,
co nám tedy vadí,
když máme i stejný šat,
mít se spolu rádi?

KLERIK

Černé roucho nemám rád,
to je jiným milé.
Já před černým utíkám,
mně se líbí bílé.

JEPTIŠKA

Pohled', tělo jako sníh
mám pod šaty svými.
Černé nechtěj, kochej se
údy bělostnými.

KLERIK

Vdala ses přec za Krista,
což ho zlehčit mohu?
Tvé roucho je důkazem,
že náležíš bohu.

JEPTIŠKA

Já se tedy vysvléknu,
když tě roucho zmáhá,
nu, a do tvé postele
ulehnu pak nahá.

KLERIK

I když roucho odložíš,
nemůžeš být jiná.
I když budeš svlečená,
padne na mne vina.

JEPTIŠKA

Vina, ovšem – je to však
malé prohřešení.
Za ten hříšek dostaneš
lehké rozhřešení.

KLERIK

Těžký hřích je pro muže
léhat s cizí ženou,
ještě těžší s nevěstou
bohu zaslíbenou.

JEPTIŠKA

Ze zbožnosti vášni mé
neučinils zadost
a zmohls mne slovem svým.
Pane, to je radost!

Pierre Abélard: *Historie utrpení*

(*Historia calamitatum Abaelardi*, 1132)

Pierre Abélard (Petrus Abaelardus, 1079–1142) měl stejně pověst uctívaného teologa, filozofa a učitele jako obávaného diskutéra, svárlivého společníka i nenáviděného protivníka. Jeho učení (zaujímal pozici mezi umírněným nominalismem a realismem – takzvaný konceptualismus) bylo odsouzeno roku 1121 na církevním koncili v Soissons; na církevním sněmu roku 1149 v Sensu byl posmrtně prohlášen za kacíře. Pozoruhodné byly rovněž jeho milostné osudy.

Abélard po letech studií (mezi jeho učitele patřili Anselm z Laonu, Jan ze Salisbury, Roscellinus z Compiègne a Vilém ze Champeaux) a pobytu v rodné Bretani otevřel v Paříži u kláštera svaté Jenověfy školu, která v letech 1114 až 1118 patřila k proslulým centrům vzdělanosti. V době milostné aféry (1118–1119) se svou žačkou Heloisou byl kanovníkem v Notre-Dame. Vášnivá tělesná láska nezůstala bez následků – Abélard unáší těhotnou dívku a ukrývá ji u své sestry v Bretani, kde Heloisa porodí chlapce. Po návratu do Paříže dochází nakrátko k Abélardovu usmíření s Heloisiným strýcem a opatrovníkem, kanovníkem Fulbertem – za jeho přítomnosti jsou milenci „*spojeni manželským požehnáním*“ (Abélard a Heloisa 1976, s. 34); před veřejností ovšem svůj vztah tají, vidají se jen zřídka, aby nebyla ohrožena Abélardova kariéra. Heloisa – zřejmě po dohodě s Abélardem – odchází do ženského kláštera v Argenteuil. Příbuzní Heloisy to vnímají jako zradu. Najatí služebníci v noci Abélarda v jeho domě přepadnou a vykastrují.

Po těchto událostech Abélard a Heloisa přijali řeholní roucho. Jejich láska, přerůstající v duchovní přátelství a vzájemnou úctu, však trvala, i když byli natrvalo odděleni. Abélard kolem sebe shromáždil početnou skupinu příznivců a žáků. Současně byl pronásledován svými odpůrci. Mimo jiné zakládá klášter sv. Ducha (Paraclet) poblíž Troyes a zastává hodnost opata v klášteře Saint-Gildas de Ruys.

Příběh Abélarda a Heloisy pokračoval i po Abélardově smrti v převorství clunyjského kláštera, v Saint-Marcel-lez-Chalon roku 1142: jeho tělo bylo odtud tajně odvezeno do kláštera Paracletu, kde se mezitím Heloisa stala abatyší a kde svému milenci nechala postavit pomník. Roku 1163 ve věku asi dvaadesátilet – řečeno slovy českého překladatele Jakuba Pavla – „*ho následovala do téhož hrobu*“ (Pavel 1976, s. 11).

Láska Abélarda a Heloisy byla vyjádřena v dopisech, které si tato dvojice údajně vyměňovala v roce 1132. Daná korespondence představuje snad nejpodmanivější milostný příběh, jaký se kdy ve světové literatuře objevil. O několik desetiletí později ji z latiny do francouzštiny přeložil autor druhé části slavného *Románu o Růži* Jean de Meung (1240–1305). Existuje oprávněné podezření (toto stanovisko zaujímal přední znalec daného období Georges Duby), že Heloisiny dopisy jsou literárním podvrhem.

Následující ukázka představuje část dopisu, v níž Abélard vykládá své životní osudy a také strasti fyzické lásky jako cestu k Bohu.

Abélard Heloise, Nevěště Kristově, sluha Kristův

Ty víš, k jakým ohavnostem nutila má nezřízená vášeň naše těla. Ani ve dnech utrpení Páně nebo jakýchkoliv památných chvílích mne nezdržel ohled na vlastní čest nebo úctu k Bohu, abych se vzdal oněch neřestí. Ba dokonce když jsi nechtěla a když jsouc od přírody slabší ses ze všech sil bránila a mne odrazovala, donucoval jsem tě k souhlasu mrskáním. Neboť jsem k tobě byl vázán takovým žarem vášnivosti, že ony bédné a nejnestoudnější vášně, které bych se nyní ani neodvažoval pojmenovat, jsem kladl nad Boha i nad sebe sama: Zdaž mohlo pak božské milosrdenství jinak nežli mi ony vášně bez jakékoliv naděje jednou provždy zakázat? A tak použila božská spravedlnost a milosrdenství nesmírné proradnosti tvého strýce k tomu, abych mohl v mnohém ostatním růst. Byl jsem zkrácen na oné části těla, v níž spočívá království chlípnoti a jež je příčinou oněch chtíčů. Správně byl odstraněn úd, který mne strhoval k hříchu, a vykoupil jsem tak utrpením, co on zavinil trestuhodnými radovánkami. Tak jsem byl vytržen z bahna oněch nečistot, do nichž jsem byl zcela pohroužen, a očištěn jak na duši, tak na těle. Stal jsem se také hodnějším udílet oltářní svátosti, neboť mne už žádná tělesná náruživost od nich nedovedla odvrátit. S jak velkou mírností vůči mně postupoval, když mne postihl jen na onom údu, jehož odstranění přispělo dokonce k uzdravení mé duše, tělo však nezohavilo a nebylo ani na závalu konání jakýchkoliv bohoslužeb! Naopak mne učinilo tím způsobilějším k výkonu všech počestně prováděných obřadů, čím více mne osvobodilo od těžkého jha žádostivosti.

Když mne tedy boží milosrdenství zbavilo mrzkého údu, jež vzhledem k míře jím páchaných hanebností je vůbec stydno pojmenovat a jehož název není ani snesitelné vyslovit, zdaž to nebylo spíše obdarování než oloupení, neboť pro zachování čistoty oddálilo ode mne špínu a neřesti? Slyšeli jsme, že v žádosti po takové čistotě a nevinosti někteří z moudrých mužů neváhali na sebe vztáhnout ruku, aby od sebe konečně oddálili bič žádostivosti. I apoštol Pavel žádal prý o to Pána; nebyl však vyslyšen. Příkladem je tady onen filozof křesťanů Origenes, který neváhal na sebe vložit ruku, aby v sobě utlumil onen žár vášně. A považoval za blažené doslova jen ty, kdož „sami sebe pro království boží vykastrovali“, a věřil, že jen takoví vpravdě vyplňují to, co přikázal Pán o údech, které nás pohor-

Abélard a Heloise (1976): *Dopisy utrpení a lásky*, s. 118–120. Odeon, Praha. Z latinských originálů vydaných pod názvy *Historia Calamitatum* (1950–1955, ed. J. T. Muckle) a z publikace *Letters to Heloise* (1925–1926, ed. C. K. Scott Moncrief) přeložil Jakub Pavel.

šují, abychom je totiž „uřízli a od sebe odvrhli“. Abychom pojali Izaiášovo proroctví doslova spíše jako skutečnost než jako mystérium, v kterém Pán dává před některými věřícími přednost mnichům, když říká: „Eunuchům, kteří střeží mé soboty a zvolí si to, co jsem chtěl, dám ve svém domě a ve svých zdech místo a lepší jméno nežli svým synům a dcerám. Dám jim věčné jméno, které nemá nikdy zaniknout.“ Proto se Origenes dopustil nemalé chyby, když potrestáním těla chtěl nalézt lék viny. Byl sice pln horlivosti k Bohu, ale nikoliv horlivosti rozumné, a přivolal na sebe obvinění z vraždy, když na sebe vztáhl ruku. Bylo to buď d'ábelské vnuknutí, nebo nejtěžší hřích, když provedl sám na sobě, co z dopuštění božího bylo na mně vykonáno jiným. Vyhnul jsem se hříchu, nespáchal jsem hřích. Zasloužil jsem si smrt, ale získal jsem život. Byl jsem volán, a odporoval jsem. Setrval jsem v hříších, a proti své vůli jsem obdařen milostí. Apoštol prosil, ale nebyl vyslyšen. Setrval na modlitbách, ale nedosáhl ničeho. Vskutku Pán o mne pečoval. Proto půjdu a budu vypravovat, jak velké věci učinil Pán pro mou duši.

Proto přístup také ty, má nerozdílná družko, abys konala společné díkůvzdání; byla jsi učiněna podílnicí hříchu, podíle se i na milosti odpuštění. Neboť Pán nebyl nepamětliv ani tvé spásy, by co nejvíce na tebe pamatoval, neboť tě jakousi svatou předpovědí jména předem označil za zvláště svou, když tě vyznamenal jménem Heloisy, jež je odvozeno z jeho vlastního jména, které zní Heloim. On, abych tak řekl, milostivě rozhodl, aby jeden z nás oba nás zachránil, zatímco d'ábel usiloval o to, aby v jednom nás oba zničil.

Neznámý mistr, „Žně“, kolem roku 1190, iluminace ze středověké morality *Zrcadlo Panen (Speculum Virginum)*, uloženo: Rheinisches Landesmuseum, Bonn, Německo.

Obsahem tohoto díla, bohatě ilustrovaného symboly a alegoriemi, je rozhovor duchovního a jeptišky o panenskosti: na reprodukci analogicky k třicetinasobné, šedesátinasobné a stonásobné úrodě je symbolicky zobrazena mravnost stavu manželského (dole), vdovského (uprostřed) a panenského (nahore).



Guillaume de Lorris: *Román o Růži*

(*Roman de la Rose*, kolem roku 1230)

Starofrancouzský *Román o Růži* (kolem roku 1230) představuje jedno z umělecky nejvyspělejších, nejznámějších a nejvlivnějších literárních děl evropského středověku. Znal je Dante Alighieri, ovlivnilo Francesca Petrarca i Pierra Ronsarda. Geoffrey Chaucer je přeložil do angličtiny. Jeho autorem se stal mladý francouzský šlechtic Guillaume de Lorris, poučený antickou mytologií, dobovou literární tvorbou i Ovidiovým „ars amandi“.

Román o Růži (výraz „román“ se v daném období užíval ve smyslu *příběh*, nikoli v dnešním významu *rozsáhlé prozaické dílo*) vyslovil ve více než čtyř tisících verších, poprvé v rámci velkého příběhu to, co v krátkých lyrických básních nabízela kurtoazní (dvorská) – trubadúrská – milostná lyrika (například Guillaume de Poitiers nebo Jaufres Rudel de Blaia). Guillaumův *Román o Růži* ovšem nejen syntetizoval dobové kurtoazní pojetí lásky do podoby kánonu a návodu (láska je představována jako služba a dvoření se vyvolené „dámě“), ale vytvořil alegorický příběh popisující vznik lásky i úskalí, která stojí v cestě jejímu naplnění. *Román o Růži* lze vykládat dvojím základním způsobem: jednak jako obraz strastiplné cesty zamilovaného, který se snaží uspokojit své tužby (psychologická interpretace), jednak jako obraz člověka směřujícího k Boží lásce (teologická interpretace). Tento příběh, vyprávěný autorem-mluvčím, získává v románu podobu snu, události, jež se mladíkovi zdá.

Guillaume de Lorris v *Románu o Růži* popisuje cestu mladíka do zahrady Lásky, obehnané zdí a hlídané nectnostmi, jako jsou Zášť, Chtivost, Lakota, Závist, Chudoba, Staroba nebo Pokrytectví. Zvědavý mladík se dostane do zahrady Lásky, aniž tuší, že je tajně sledován bohem Lásky. Na cestě ho provází syn Dvornosti – Dobrovít. Mladík je Amorovými střelami zasažen ve chvíli, kdy se sklání ke studánce Lásky a kdy na její hladině spatří Růži (symbolizující krásnou dívku, popřípadě Boží lásku). Zamilovanému se přes varování Rozumu podaří Růži políbit, ale nikoli utrhnout. Jeho nepostradatelný rádce a pomocník Dobrovít je však jat a zazděn na hradě, který vybudovala Žárlivost. Mladík hořekuje nad svým neštěstím a vyzývá Naději, ochránkyni milenců.

Čtenáři i znalci francouzské literatury dodnes vedou spor, zda *Román o Růži* Guillauma de Lorrise v té podobě, která je dochována, představuje torzo anebo dokončené dílo. Rovněž je dosud diskutována otázka, zda láska mladíka k Růži došla naplnění. Tato skutečnost zřejmě způsobila, proč kolem roku 1277 začal *Román o Růži* rozšiřovat vzdělaný Mistr pařížské Sorbonny Jean de Meung (nebo Meun). Nesměřuje však k ústrojnému rozpracování příběhu a původního pojetí světa, ale polemizuje s Guillaumovým světem ze střízlivých měšťanských a učeneckých pozic, jejichž organizujícími silami jsou Příroda a Rozum. Toto rozsáhlé pokračování *Románu o Růži* (asi o 18 000 veršů) přestává být uměleckým vypravováním s ucelenou dějovou linií a jednotnou tematickou orientací. Jeho cíl je encyklopedicko-didaktický – představit širší dobového poznání a vědění. K jistému kompozičnímu sevření

příběhu však přece jen dospívá: armáda boha Lásky osvobodí Růži, příběh se odehrává ve snu – mladík se probouzí v okamžiku, kdy se s Růží znovu setkává.

Následující ukázka popisuje náhlé vzplanutí mladíkova milostného citu k Růži.

Ze všech těch poupat jedno bylo,
jež velmi se mi zalíbilo,
že ostatní jsem přežl maně,
když poprvé jsem pohléd na ně,
neb bylo barvy nachové,
tak jemné, že už takové
Příroda nikdy neurobí.
Je čtyři páry lístků zdobí,
jež Tvůrkyně (mějž za to vděk)
střídavě kladla na stonek.
Stonek je rovný jako třtina
a nahoře se poupě vzpíná,
aniž se chýlí nebo kloní.

Dech jeho libě vůkol voní,
a lahodou, jež v něm se vlní,
celé to místo slastí plní.
Jen co jsem vdech, jak voní květ,
už za nic nebyl bych šel zpět,
však chtěl jsem si ho utrhnout,
jen kdybych byl moh rukou hnout,
leč trny, které bodaly,
mne udržely v povzdálí,
bodláci, drsné kořání,
jež hrotem ostnu poraní,
mne blíže přijít nepouštělo,
neb jsem měl strach, že zdrásám tělo.

Bůh Lásky s lukem napjatým,
jenž neustal mi hrozit jím,
mne sledovat a špehovat,
pod fíkem náhle zůstal stát,
a všimnuv si pak zpovzdálečí,
že zalíbení já mám větší
v tom poupěti než v kterémkoli,

Guillaume de Lorris (1977): *Román o Růži*, s. 72–74. Odeon, Praha. Ze starofrancouzského originálu přeložil František Otto Babler.

co jich tu bylo po okolí,
nasadil hbitě jeden šíp,
tětivu napjal ještě líp,
že struna mu až k uchu sáhla,
a střelil pak tou zbraní znáhla,
že mi ta střela nezvyklá
až k srdci okem pronikla.
Provedla krutá zbraň své dílo:
Hned celého mne zamrazilo,
i v kožichu že byl bych rádném
zachvění cítil oním chladnem.
Když takto jsem byl zasažen,
mě k zemi srazil nápor ten:
srdce mi tuhlo, srdce mdlelo
a dlouho v mdlobách bylo tělo;
leč když jsem procit ze ztuhlosti
a rozumu zas nabyl dosti,
já slabším cítil se než prve,
jak bych byl ztratil mnoho krve.

Dante Alighieri: *Božská komedie*

(*La Divina Commedia*, 1307–1321)

Občanské osudy Dante Alighierioho (1265–1321), žijícího na chaotické hranici dvou epoch, středověku a renesance, byly značně bouřlivé a spleťité, stejně jako jeho citový a duchovní život. Dante se aktivně účastnil společenského, politického i vojenského života v rodné Florencii. Ta v 13. století patřila k nejvýznamnějším evropským městům, byla však zmítána nekonečnými boji o moc, pútkami a pletichami. Dantova angažovanost na protipa-pežské straně („bílých“), hájících nezávislost Florencie, po vítězství papežské strany („černých“) v roce 1301 měla neblahé důsledky – vynesla mu doživotní vyhnanství, a dokonce i odsouzení k trestu smrti upálením v nepřítomnosti.

Dantova literární, filozofická i odborná díla byla zpočátku přijímána rozporně – byla uctívána čtenáři a zároveň hanobena církevní mocí pro údajné kacířské myšlenky. Brzy po smrti je však Dante shodně považován za nejvýznamnějšího italského básníka. Časem dokonce získal renomé nejvlivnějšího evropského literárního tvůrce, který dokázal propojit slovesnou kulturu antického Říma (obdivoval především díla Ciceronova, Lukianova, Ovidiova, Vergiliova) a novodobou literaturu. Proslul nejen jako básník, ale



Neznámý mistr, „Rytíř kořící se dámě svého srdce“, kolem roku 1320, barevná iluminace, obrazec rukopisné strany ...x... cm, strana ... rukopisu, *Manessův rukopis*, uloženo: Universitätsbibliothek, Heidelberg, Německo.

Milostný vztah vyjádřený podle kánonu středověké dvorské etikety.

Manessův rukopis je sbírkou středohornoněmecké milostné lyriky; dlouho se předpokládalo, že jeho objednavatelem byl curyšský radní Rüdiger Manesse. Obsahuje pět 140 básníků se 137 celostrannými barevnými iluminacemi a jednou perokresbou.

i myslitel, schopný vyjádřit palčivé otázky a problémy doby. Jeho vrcholné dílo *Božská komedie* inspirovalo řadu autorů k vytvoření syntetických děl, mimo jiné také Komenského (*Labyrint světa a ráj srdce*), Milтона (*Ztracený ráj*) či Goetha (*Faust*).

Dante ve své literární tvorbě úspěšně pěstoval mýtus o nenaplněné, platonické lásce k Beatrice. Literární postava Beatrice byla údajně inspirována historickou osobou. Za tímto jménem se skrývala Bice, dcera florentského bankéře Folca Poltinariho, která předčasně zemřela – jako vdaná žena – roku 1290. Uvěříme-li Dantovu lyrickému deníku, sbírce *Nový život* (*Vita nuova*), doplněné v letech 1292 až 1293 prozaickými pasážemi, básník ji poprvé potkal jako osmiletou v roce 1274 a hluboce se do ní zamiloval. Podruhé ji spatřil až po devíti letech. Své city jí osobně nikdy nevyznal, o to horlivěji však tento vztah opěvoval ve své lyrice.



Donatello, *David*, asi 1430–1440, bronz, výška 165 cm, uloženo: Bargello, Florencie, Itálie.

Italský sochař Donatello (kolem 1386–1466), jeden z nejvýznamnějších představitelů rané italské renesance, v mramoru, bronzu a ve dřevě vytvořil nový typ vznešené krásy postavy v sepětí s jejím vnitřním životem a charakterem (například *David*, *Máři Magdaléna* ad.).

Italská (toskánská) poezie 13. století vyjadřuje milostné city jen velmi zprostředkovaně. Poezie této provenience, obdobně jako provensálská trubadúrská poezie, obsahuje z dnešního hlediska málo spontánnosti a citovosti. Charakterizuje ji naopak rétorika, scholastická učenost a alegorická spekulace. To platí také pro směr či školu, pro kterou Dante Alighieri našel pojmenování „*sladký nový styl*“ („*dolce stil nuovo*“) a kterou také svou tvorbou obohatil a završil. Tento velký italský básník v rámci žánru milostné lyriky respektoval dobové literární konvence, které vymezovaly, jakým způsobem má být téma lásky zpracováno. Součástí této „hry“, v níž se láska pojila s urozeností srdce, bylo vytváření distance mezi pěvcem a dámou jeho srdce. Básníci tohoto stylového zaměření „*vypracovali celou novou psychologii vzniku lásky a novou filozofii lásky, svou povahou platónské, spočívající na ztotožnění milostného citu s úsilím o mravní dokonalost a pravdu, a tedy o etickost a vědu či filozofii, posléze s pravdou Boží*“ (Černý 1959, s. 38).

Beatrice vystupuje také v *Božské komedii*, v eposu, který syntetizujícím způsobem zachytil duchovní svět staré a zčásti i nové, rodící se doby. *Božská komedie* se ocitá v dosahu středověkých konceptů světa, které aktivně šíří křesťanskou víru a morálku; současně však sází na lidské racionální poznání, a tedy i možnost nalézt jednu, definitivní pravdu a z jejich pozic soudit svět. Jde o složitě koncipované dílo, jehož duchovnímu a mystickému poslání dnešní čtenář dokáže porozumět jen zčásti. Tato básnická encyklopedie dobového poznání a dobové víry je totiž složitě zašifrovaná do tehdejších symbolů a podobenství, a to obdobně syntetizujícím způsobem, jaký nabízejí například staroegyptské pyramidy či gotické katedrály. Její inspirativnost pro evropskou literaturu je dána mimo jiné tím, že je napsána národním jazykem blízkým mluvené řeči Dantova rodného Toskánska, nikoli jazykem středověkých vzdělanců – latinou.

Božská komedie je rozčleněna do tří knih, korespondujících s křesťanským pojetím cesty duše za spásou. Je podobenstvím duše o její pouti *Peklem* (představuje stav těla a hříchu) a *Očistcem* (stav lítosti a pokání). Konečnou stanicí křesťanské duše se stává *Ráj*, kde duše dospívá do stavu blaženosti díky poznání dobra a boží lásce. Rájem provází básníka Beatrice, která pozbývá ženských, pozemských rysů; stává se rozumem vytříbeným ve víru a láskou korunovanou milostí (srov. Sanctis 1959, s. 97).

Následující ukázka představuje první rozhovor básníka s dušemi zemřelých po jeho sestoupení do pekla. Básník vstupuje do pekla 8. dubna 1300 a pobude tam šest dnů; jeho průvodcem je milovaný Vergilius. Láska se nikoli náhodou stává tématem jejich rozhovoru. Dante se setkává s dvojicí, která zhřešila smyslnou láskou. Rozmlouvá s duší své tety (s Francescou da Rimini), kterou zavraždil někdy kolem roku 1284 její manžel Gianciotto Malatesta poté, co se dozvěděl, že ho podvádí s jeho vlastním bratrem Paolem. Vrah i milenci jsou potrestáni posmrtnými mukami. Duše dvou milenců, navždy spojené hříchem, pozdě litují svého činu. Francesca se přiznává, že k neřestem ji svedl román *Lancelot* (kolem roku 1225), který společně se svým milencem četla, tedy starofrancouzský cyklus příběhů o svatém grálu, v němž je popisována zakázaná láska.

A tak když blíž tím větrem připluli,
řekl jsem: „Pojďte, duše zarmoucené,
promluvit s námi, když On dovolí!“

Jak holubice, když je touha žene
na rozpřažených křídlech povětrím,
spěchají k hnízdu, vůlí nadnášené,

tak vzduchem, který připomínal dým,
k nám z Didonina houfu zamířili,
sotva můj vroucí výkřik doleh k nim.

„Ó shovívavý tvore, jak jsi milý,
že krvavou tmou jdeš za námi sem,
třebaže svět jsme krví potřísnili.

Kdyby král světů byl nám nakloněn,
my první bychom byli prosebníci
za mír tvé duše, zjihlé soucitem.

Mluvte, co chcete, i my chceme říci,
nač zeptáte se, vítr přestal dout,
hle, jako když se slehne po vichřici.

Na pobřeží leží můj rodný kout,
kde Pád klesá s přítoky do údolí,
aby mohl v svém moři spočinout.

Láska, pod níž se křehké srdce drolí,
zde toho strhla krásou bytosti,
již zmocnil se, že ještě dnes to bolí.

Což milující lásku odpustí?
I on svou lásku milovat mě nutí,
lásky se hned tak člověk nezprostí.

Láska nás dovedla k společné smrti,
do Kainy za to má přijít náš vrah.“
Ta slova zněla jako zajíknutí.

Dante Alighieri (1984): *Božská komedie* (Komentovaný výběr), s. 29–31. Československý spisovatel, Praha. Z italského originálu vybral a přeložil, spojovací komentáře, esej a kalendárium napsal, vysvětlivkami, bibliografickým přehledem a obrazovými dokumenty doplnil Vladimír Mikeš.

Z těch duší v trýzni mě obešel strach,
sklonil jsem zrak a hleděl k zemi, až mne
oslovil básník: „Na co myslíš?“ „Ach!“

řekl jsem potom, „to je přece strašné,
že k tomu kroku dohnala ty dva
myšlenka na slast, že zemřeli z vášně!“

A nato jsem k nim promluvil i já:
„Nechtěl bych, Francesco, být na tvém místě,
tvá trýzeň mě až k slzám dojímá.

Řekni: jak láska, když nic není jisté
a jen se vzdychá, může dovésti
k výtrysku touhy, o níž mlčeli jste?“

Řekla mi: „Není větší bolesti
než vzpomínat na šťastné okamžiky,
když je ti hořko, tvůj mistr to ví.

Když tolik toužíš vědět, jak či díky
čemu v nás láska zakořenila,
povím ti to, a odpusť mi ty vzlyky.

Jak Lancelota láska zranila –
to jsme si četli, jakou ranou stihla,
nebylo proč se bát být sami dva.

A najednou nám četba oči zdvihla
a sinalost rozlila po tvářích:
na jednom místě nám však duše zjihla.

Milenec, četli jsme, lačnicí smích
prý políbil, a tu on jako v snění,
on, jež teď se mnou navždy svázal hřích,

mne na ústa políbil v rozechvění.
Kuplířská kniha, kuplíř, kdo ji psal:
a tak toho dne skončilo to čtení.“

Tak mluvil jeden duch a druhý štkal.
A mně se jich tak hrozně zeželelo,
až v mrákotách jako bych umíral.

A padl jsem, jak padá mrtvé tělo.

Monogramista E. S., *Milenci na drnovém sedátku*, 1440–1467, mědiryt, 13,4x16,4 cm.

Monogramista E. S., průkopník mědirytu, byl činný v letech 1440 až 1467 v Horním Porýní; vytvořil více než 300 rytin s náboženskými motivy i se světskými výjevy, nezřídka v erotickém kontextu.



Giovanni Boccaccio: *Dekameron*

(*Il Decamerone*, 1348–1353)

Dekameron italského spisovatele Giovanniho Boccaccia (1313–1375) výrazně přispěl k rozvoji italského národního jazyka a literatury a všeobecně je uznáván jako jeden z nejvýznamnějších evropských manifestů „o životě a lásce“ a o „lásce v životě“ a jako zakladatelské dílo renesance. Tvoří jej cyklus sta novel, sta příběhů o lásce v nejrůznějších tvarech a fasetách, které si v průběhu deseti dnů vypráví společnost sedmi mladých žen a tří mužů, jež roku 1348 uprchli před morem z Florencie na venkov: I. má volné téma; II. pojednává o lidech, které postihly různé nehody, ale s nimiž to nakonec nad veškeré očekávání dobře dopadlo; III. o lidech, kteří obratností dosáhli něčeho, po čem velice bažili, anebo nabyli toho, oč předtím přišli; IV. o lidech, jejichž láska vzala nešťastný konec; V. o milencích, jejichž láska se po strastech dočkala šťastného konce; VI. o těch, na něž byl zaměřen nějaký vtíp, oni však jej odrazili nebo se vyhnuli ztrátě či nebezpečí či haně; VII. o taškařicích, jimiž ženy obalamutily své manžely; VIII. o šprýmech, které denně tropí žena muži či muž ženě anebo muži jeden druhému; IX. volné téma; X. o lidech, kteří vykonali něco šlechtného ve věcech lásky či jiných.

Ukázka je z III. tématu: Krásná, ale naivní a nezkušená dívka Alibech se stane poustevnicí a mnich Rustico ji naučí „zahánět ďábla do pekla“ – milostným hrám.

Boccaccio, Giovanni (1979): *Malý dekameron aneb Obratnosti lásky*, s. 98–101. Československý spisovatel, Praha. Z italského originálu přeložil Radovan Krátký.

Nejprve ji mnoha slovy vysvětlil, jakým nepřitelem Pánaboha je ďábel, a potom jí dal na srozuměnou, že nejvíce je možno zalíbit se Bohu takovou službou, při níž se zahání čert do pekla, kamž ho Pánbůh kdysi zatratil.

Děvče se ho zeptalo, jak se to dělá, načež Rustico jí pravil:

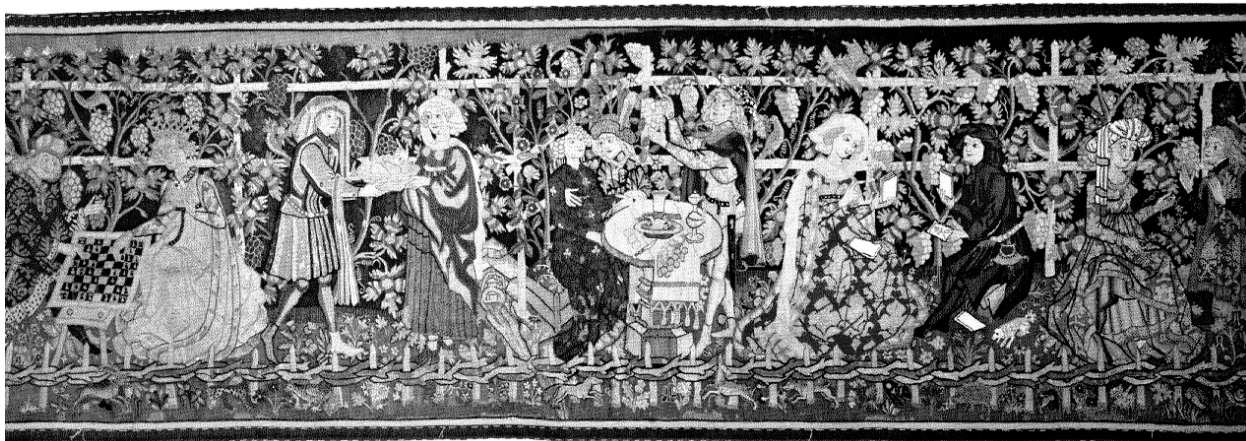
„Hned se to dovíš, musíš však dělat to, co uvidíš dělat mne.“

Poté začal ze sebe svlékat těch několik kusů šatů, co měl na sobě, a když byl úplně nahý, jakož i děvče, klekl, jako by se chtěl modlit, a přikázal, aby poklekla proti němu.

Při tom klečení Rustico spatřil, jak je hezká, i roznítila se v něm žádostivost na nejvyšší míru a došlo k zmrtvýchvstání. I podivila se mu Alibech, když je zhlédla, a pravila:

„Rustico, co to je, jak se ti to tadyhle tlačí dopředu, a co já nemám?“

„Milá dceruško,“ řekl Rustico, „to je ten ďábel, o kterém jsem ti povídal. A vidíš, zrovna teď mi způsobuje takové soužení, že už to nemohu vydržet.“



Děvče pravilo:

„Buď Bohu chvála, teď teprve vidím, že jsem na tom líp než ty, protože já tohohle d'ábla neznám.“

„Pravdu máš,“ řekl jí na to Rustico, „ale máš místo toho něco jiného, co zase nemám já.“

„A co to je?“ zeptala se Alibeč, načež jí Rustico řekl:

„Ty máš peklo a říkám ti, že věřím, že tě sem Bůh poslal, aby má duše byla spasena, protože tenhle čert mi působí náramné trápení; budeš-li ty mít se mnou slitování a strpíš, abych ho zahnal do pekla, poskytněš mi tím převelikou útěchu a zároveň prokážeš Bohu převelikou radost a službu, kvůli čemuž jsi ostatně přišla do těchto končin, jak říkáš.“

Děvče dobrácky odpovědělo:

„Ach otče můj, jestliže mám peklo, čiňte, co je vám libo.“

A tu děl Rustico:

„Buď požehnána, dceruško má, vzhůru na to a žeňme ho tam, ať už mám od něho pokoj.“

Po těchto slovech odvedl děvče na jedno z jejich lůžek a vysvětlil jí, co má dělat, aby uvěznila toho zatracence Páně.

Děvče nikdy předtím žádného d'ábla do pekla nepohánělo, a proto ze začátku trochu strádalo – i řeklo Rusticovi:

„Ten d'ábel ale musí být, otče, určitě hanebný a opravdový nepřítel Boha, protože i peklo bolí, když je do něho d'ábel zahánán, o ostatním ani nemluvě.“

„Dcerko, nebude tomu tak provždy!“ odvětil na to Rustico, a aby se tato slova splnila, zapudili d'ábla do pekla šestkrát, než vstali z lůžka, takže vyhnali d'ábla zpupnost z hlavy a ten už pak byl rád, že má pokoj.

Neznámý mistr, *Zahrada lásky*, 1460–1470, tapiserie, 102x305 cm, uloženo: Historisches Museum, Basilej, Švýcarsko.

Tapiserie byla tkána v Basileji, kurtoazní téma je francouzského původu: před pozadím révéového loubí jsou malebně rozmístěny milenecké dvojice oddávající se společenským hrám a zábavám.

V příštích dnech se však několikrát stalo, že ďábla opět posedla zpupnost a dívka se vždy poslušně uvolila k tomu, aby byla ďáblova zpupnost zkrocena, neboť se jí hra začala líbit. I zahovořila takto k Rusticovi:

„Vidím, že zbožní lidé v Kapse měli pravdu, když říkali, že sloužit Bohu je velice příjemné; namouduši, nepamatuji se, že bych byla někdy dělala něco, co by mi způsobovalo takové potěšení a takovou rozkoš jako tohle zahánění čerta do pekla, pročež soudím, že každý, kdo se stará o něco jiného než o službu Bohu, je hňup.“

Přicházívávala proto častokrát k Rusticovi a říkala mu:

„Milý otče, přišla jsem, abych tu sloužila Bohu, a ne abych tu zahálela. Pojd'me zahánět ďábla do pekla.“ A když pak k tomu došlo, dodávala:

„Rustico, já opravdu nevím, proč ďábel z pekla utíká; kdyby tam byl tak rád, jako ho peklo přijímá a drží, nikdy by z něho neodešel.“

Děvče tedy pobízelo Rustica ke službám božím tak, že mu vyškubalo všechno peří, a Rusticovi bylo zima i tehdy, když se jiný potil; jal se proto vysvětlovat děvčeti, že ďábel se má trestat či honit do pekla pouze tehdy, když zpupně zdvívá hlavu.

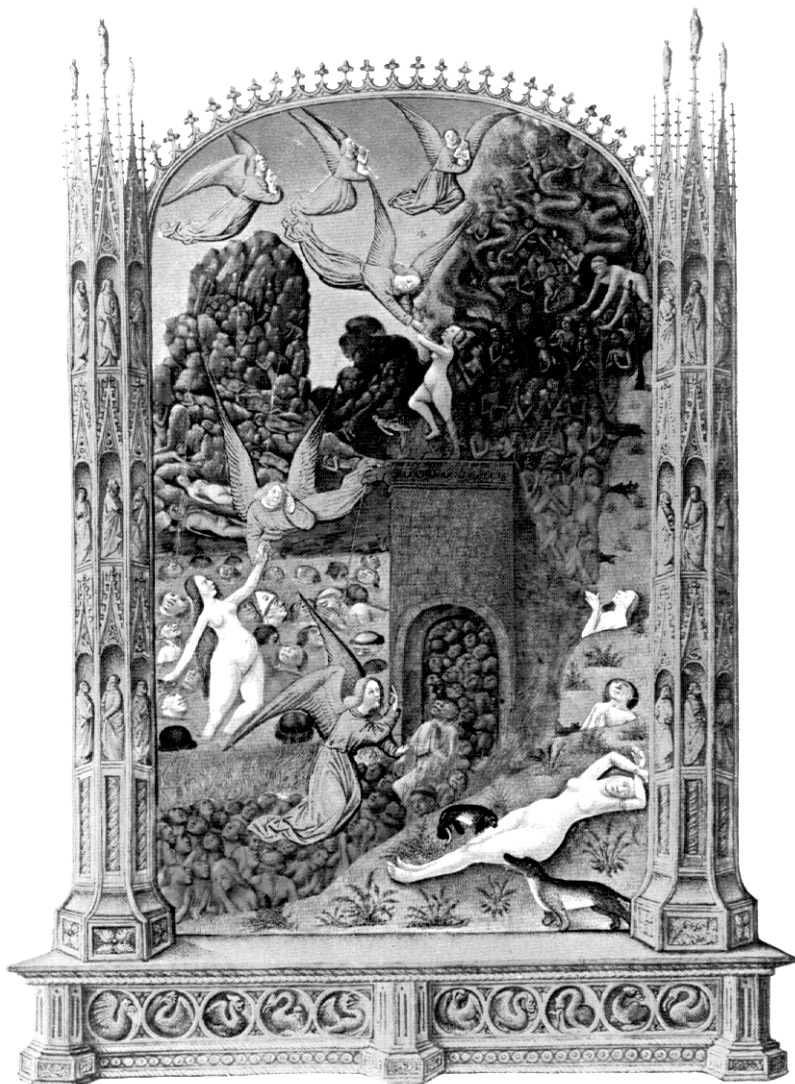
„My jsme mu však s pomocí boží dali tak do těla, že prosí Boha, aby ho už nechal na pokoji.“

Tak pravil Rustico a děvče nějaký čas mlčelo.

Brzy však seznalo, že ji Rustico přestal nabádat k zahánění čerta do pekla, a proto jednoho dne řeklo:

„Rustico, je-li tvůj ďábel už potrestán a netrápí-li tě, mé peklo mi naopak nedává pokoje. Uděláš proto dobře, když mi s tvým ďáblem pomůžeš uklidnit zuřivost mého pekla, jako jsem ti já svým peklem pomohla zkrotit zpupnost tvého ďábla.“

Rustico mohl dívčíným výzvám vyhovět jen nevalně, neboť byl živ jen z rostlinných kořínků a z vody, i řekl jí, že k uklidnění pekla by bylo zapotřebí velmi mnoha ďáblů, nicméně že udělá, co bude moci, a občas ji také uspokojil – leč bylo toho tak málo, jako by někdo hodil do lví tlamy bob, a dívka z té příčiny nepřestávala reptat, protože se jí zdálo, že neslouží Bohu tolik, kolik by chtěla.



Jean Colombe, *Očistec*, kolem roku 1485, barevná iluminace, 25x19 cm, Duc de Berry, *Très Riches Heures (Přebohaté hodinky vévody z Berry)*, uloženo: Musée Conde, Chantilly, Francie.

Francouzský malíř Jean Colombe (činný od roku 1467 v Bourges, zemřel 1529 v Bourges) se věnoval zejména knižní malbě. Pracoval pro savojský dvůr, po smrti bratří z Limburka dokončil *Très Riches Heures (Přebohaté hodinky vévody z Berry)*, jeden z nejkrásnějších středověkých rukopisů, který obsahuje i erotickou tematiku, jak je zřejmé například z reprodukované ilustrace.

Geoffrey Chaucer: *Canterburské povídky* (*Canterbury Tales*, 1386–1400)



Neznámý mistr, *Zahrada přírody*, 15. století, barevná iluminace, ...x... cm, rukopis MS Douce 195 F, uloženo: Bodleian Library, Oxford, Velká Británie.

„Rozsah jeho životních zkušeností a zájmů udivuje a sahá od všedního života a kluzkých historek po puritánské náboženství; od vášní lásky po stejně posedlou zvědavost ve filozofii a vědě. Znal lidi všeho druhu: nejen anglické, ale také italské, vlámské a německé, dvořany, vojáky, učence, obchodní bankéře, mnichy, kněze, dámy a služebné, od nejvyšších lidí v království po nejnižší; kromě chudáků [...]. Byl obtloustlý, svěruje nám, a žádný mluvka [...]. Stál v centru anglické společnosti, svým temperamentem však tíhl k jejím okrajům a srázům. Ač byl oficiálním úředníkem, hluboce se zajímal o věci neoficiální.“ Takto popisuje Geoffreyho Chaucera (asi 1340–1400) jeho moderní britský životopisec Derek Brewer v knize *Chaucer a jeho svět* (Brewer 1988, s. 5). Vystihl tím vlastně také jeho nejznámější dílo, i když básník napsal mnohem více děl, za něž je ceněn nejen literárními historiky. Byl to ostatně on, kdo do střední angličtiny přeložil proslulý francouzský *Roman de la Rose* autorů Guillaume de Lorris a Jeana Meunga, později napsal *Knihu o vévodkyni* (1370), ohlas dobové italské a francouzské poezie *Dům slávy* (1380), alegorii *Ptačí sněm* (po roce 1380) a *Legendy o dobrých ženách*, které dedikuje manželce Richarda II., Anně České (Anne of Bohemia), dceři Karla IV., a vytvořil *Troila a Criseydu* (asi 1385).

Nicméně *Canterburské povídky* jsou asi nejpřesnějším odrazem stavu jeho duše: množství postav a postavíček a jejich hlasů, barvitost scenerie a kouzlo vyprávění, postranní pohled obtloustlého voyeura, detaily, jimiž prosvítá zelená Anglie posetá hostinci, pláně pokryté jezdci a poutníky v plném rozpuku jara. A především žánrová pestrost: najdeme tu idylu, elegii, parodii, ale také rytířskou romanci a *fabliaux* prosycené pikantními historkami, obhroublým jazykem a sexuální nevázaností. Milostné scény jsou tu ukázány nejčastěji jako součást *fabliaux*, řídčeji v podobě rytířské etikety.

Vyprávění ženy z Bathu v následující ukázce sděluje nejen vše podstatné o jejích milencích, ale obsahuje také kousavé poznámky, ironii, sarkasmus i vychytralou „ideologii“, která obelstít asketické křesťanství, a přesto zůstat pravověrnou. Za vtipnou pózou se skrývá středověké lidové chápání života a snad i zárodky toho, co tehdy do Anglie – také skrze Chaucera – teprve směřovalo: renesanční pohled na člověka a svět.

Chaucer, Geoffrey (1970): *Canterburské povídky*, s. 238–239. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložil František Vrba.

Panenskost, zbožnost, odříkání stálé
jsou jistě věci velmi dokonalé;
což ale Pán, sám dokonalost, řek,
že každý měl by prodat majetek,
všechno, co má, a mezi chudé rozdat
a Krista Pána ve všem následovat?
To těm děl, kdož si vrchol vytyčili!
Odpusťte, páni, to je nad mé síly;



já věnovat chci nejlepší svá léta
radostem, plodům manželství a světa.
Řekněte taky, proč, u všech všudy,
stvořeny byly pohlavní nám údy,
k jakému cíli účelně a vhodně?
Věřte mi věru, že ne bezdůvodně!
Ať si to někdo třeba po svém stočí,
že nám je Bůh dal k vypouštění moči,
a že ti naši drobečkové malí
jsou proto jen, rod bychom rozeznali
a jinak nic... Ach, říkáte, že ne?

Neznámý mistr, *Zlatý věk*, 15. století, barevná iluminace, ...x... cm, rukopis MS Douce 195 F, uloženo: Bodleian Library, Oxford, Velká Británie.

Představa „zlatého věku“ v dávné minulosti lidstva je vlastní takřka všem kulturám světa; svobodné a harmonické vztahy člověka byly vztahovány i k lásce a erotice.

To promluvilo slovo zkušené!
Nechci se hádat s učenými pány,
a proto říkám: k oběmu jsou dány,
jak pro nezbytný úkon, tak i k slasti,
za to nás Pánbůh nepostihne strastí.
Proč by pak v knihách psali otevřeně,
že manžel dluh má spláceti své ženě?
A čím by dluh byl jinak zaplacen,
ten požehnaný nemít inštrument?

Prisámboh, švandu mívala jsem ráda,
byla jsem pěkná, bohatá a mladá;
a všichni muži říkali, že mám
jak z hedvábí tu svoji quoniam.
Jak v mozku Martem, v srdci zase vše
mám prostoupeno dechem Venuše.
Od Venuše mám rozkoš, mlsné chuti,
Mars mě zas k síle tvrdošijné nutí;
já Marta v Býku měla za znamení.
Že lidem láska bez hříchu, ach, není!
Vždy šla jsem za svou náklonností krátce,
a tu mi dala moje konstelace
a nemohla jsem odpírat ni trochu
Venušin koutek příjemnému hochu.
Znamínko Marta nosím ještě v líci
a v jednom místě, jež je lépe skrýt si.
Před zatracením ať mě Pánbůh chrání,
já milovala bez uvažování;
dle vlastních choutek brala jsem své lásky,
a když byl pěkný, tedy bez otázky:
Je bílý? Černý? Bohatý či chudý?
A zda má dlouhé nebo krátké údy?



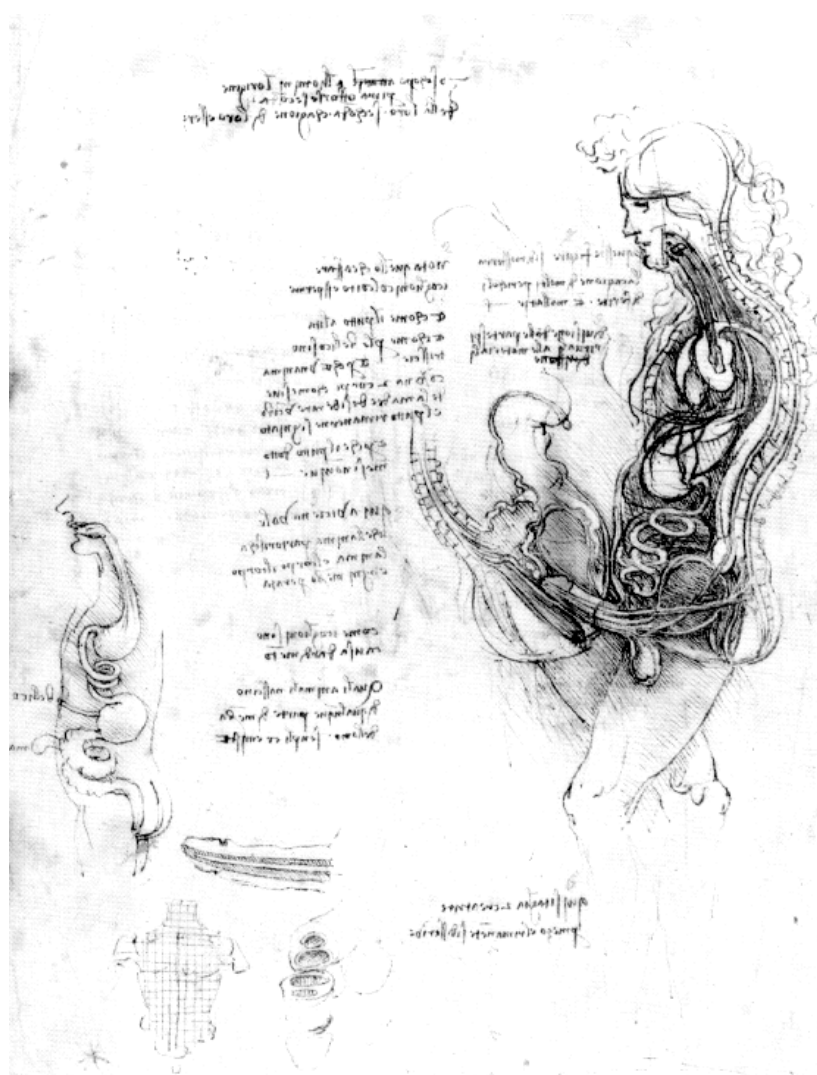
Neznámý mistr, *Betsabé v lázni*, 15. století, barevná iluminace, ...x... cm, *Stundenbuch der Marguerite de Coëtivy*, uloženo: Musée Conde, Chantilly, Francie.

Betsabé (hebrejsky „dcerá přísahy“) a její osudy se staly jedním z modelů sexuálního a erotického chování, který vstoupil i do literatury a výtvarného umění (srov. například působivý Rembrandtův obraz *Betsabé*, 1654).

Leonardo da Vinci, *Anatomická kresba*, 1492 až 1494, pero a tmavohnědá tuš, 27,6x20,4 cm, uloženo: Royal Library, Windsor Castle, Velká Británie.

Studijní kresba ženských a mužských genitálií blížící se svým pojetím moderní vědecké ilustraci.

Italský filozof, malíř, sochař, architekt, inženýr, hudebník, básník a vědec Leonardo da Vinci (1452–1519) je univerzální osobností renesanční filozofie, vědy a umění. Jeho malířská tvorba, v níž vrcholí renesanční realismus (*Dáma s hranostajem*, *Madona ve skalách*, *Mona Lisa*, *Poslední večeře* – postavy vystupující v měkkém sfumatu z tmavého pozadí a zahalené oparem tajemství) ovlivnila vývoj evropského malířství. Jeho studijní kresby z přírodovědy, medicíny, techniky a dalších oborů daly vznik vědecké a technické ilustraci.



François Villon: *Balada o tlusté Margot*

(ze sbírky *Závět' – Le Testament*,
francouzsky mezi léty 1450 až 1463)

Životní osudy Françoise Villona (vlastním jménem François de Montcorbier nebo François des Loges) byly natolik dramatické a spletité, že se neuchovala ani jeho základní biografická data. Historici literatury předpokládají, že Villon se narodil asi v roce 1431 a zemřel někdy mezi léty 1463–1468. Tento první velký moderní francouzský básník dokázal ve své poezii narušit strnulou normativnost dobových literárních konvencí a podstatným způsobem zasáhnout do vývoje literatury: jeho tvorba není pouhým stylistickým cvičením podle zadaných vzorů, intelektuální zábavou či alegorií zobrazující obecné pravdy světa, ale stává se rovněž subjektivní a nejednou i syrovou, bezohledně otevřenou, „realistickou“ zprávou o pozemském životě. Na tvorbě básníka je novátorská ještě jedna skutečnost: znovuobjevuje se v ní koncept autorské komunikační strategie, založené na duchaplné sebeironii a nadsázce.

Villon pocházel z chudých poměrů, vychovatelem a poručníkem se mu stal kaplan Guillaume Villon, jehož jméno básník přejal a díky jehož podpoře mohl studovat na pařížské univerzitě. Po absolvování magisterského studia (1452) na fakultě svobodných umění se krátce živil jako písař. Vedl potulný život, byl často na útěku před úřady a soudy. Do konfliktu se zákonem se poprvé dostal roku 1455, kdy v hádce (a snad v sebeobraně) smrtelně zranil kněze Phillipa Sermoise, patrně svého soka v lásce. V tomto případě byl ještě omilostněn. Později byl vícekrát souzen a vězněn – za krádeže a další delikty (například v Orleans, Meung-sur-Loire a v Paříži); za účast v aféře s biskupským notářem Farreboucem v roce 1462 byl dokonce odsouzen k trestu smrti (šlo o rvačku, při které notáře lehce zranil Villonův přítel Robin Dogis) a trest byl posléze změněn na desetileté vyhnanství z Paříže.

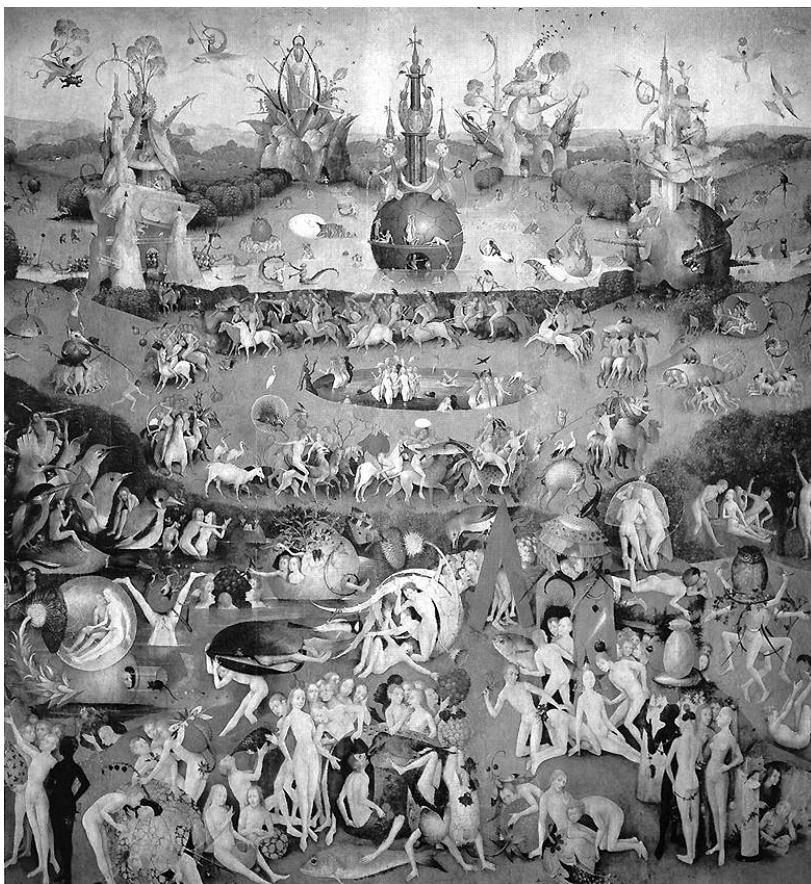
François Villon mistrně ovládl francouzský jazyk – vysokou poezii obohatil o hovorový jazyk i o žargon. Dokázal být libozvučný, hravý, ale také sofistikovaný a tajemný. Jeho básně oplývají kalambury, aluzemi, akrostichy a dvojsmyslnými verši, dodnes jsou předmětem soustředěného interpretačního zájmu. Nedávné výzkumy ukazují, že jeho posměšný cynismus ve věcech lásky představoval zřejmě sebeobrannou stylizaci, skrývající traumatický milostný zážitek či posedlost jedinou ženou Catherine de Vausselles. K Villonovým nejvýznamnějším dílům patří *Závět' (Le Testament*, dokončeno 1461–1462), ve které hodnotí svůj život, ale také si vyrovnává účty se světem a svými nepřáteli. Přiznává, že hluboce miloval, ale vzápětí milostný cit ironizuje: „*a v srdci žal a v břichu hlad, / a to je pak těžké milovat; / chceš-li se kochat svými city, / dřív o žáloudek musíš dbát: / neb k lásce hbitý, jen kdo sytý*“ (Felix 1964, s. 47).

Následující ukázka, *Balada o tlusté Margot*, představuje z žánrového hlediska takzvaný „*sote chanson*“, nezbednou báseň, která má – podle názoru badatelů – „*víc styčných bodů se středověkým Satirickým Parnasem nežli s vlastním životem autorovým*“ (Felix 1964, s. 18). Villon údajně chtěl ukázat nikoli vlastní životní realitu a tragický životní pocit, ale rozesmát: tím,

Hieronymus Bosch, *Zahrada rozkoší*, střední deska triptychu, kolem roku 1500, olej na dřevě, 220x195 cm, uloženo: Museo del Prado, Madrid, Španělsko.

Střední deska triptychu následuje po obrazu ráje na levém křídle triptychu a je předstupněm pekelných muk zobrazených na pravém křídle triptychu.

Nizozemský malíř pozdního středověku Hieronymus Bosch (asi 1450–1516) vytvořil sugestivní výtvarný jazyk nejvyšší umělecké kvality, v němž se věrný odraz světa snoubí s neobyčejnou fantastičností (zrůdy, ožvilné předměty, monstra). V jeho díle, například v triptychu *Zahrada rozkoší*, dominuje líčení mravního úpadku lidstva (hemžení plně erotické smyslnosti a nevázanosti – střední deska triptychu), konce světa a Posledního soudu. Inspiroval více či méně snad všechny následující výtvarné směry (zejména surrealismus) usilující o alegorické zachycení a vyjádření té „odvrácenější“ části lidské existence, která je spjata s potlačovanými pudry a zatajovanými sklony.



že parodoval postupy kurtoazní lyriky, i tím, že dvoření a vyznání nahradil obscenitou milostných scén. Současný čtenář se ovšem nad „tlustou“ Margot neusmívá. Nechápe ji jako parodii Dantovy „štíhlé“ Beatrice ani jiných gotických, papírových krás. Baladu naopak vnímá – také vzhledem k jiným Villonovým dílům a vzhledem k jeho životním osudům – jako autobiografickou výpověď, která vyslovuje jeho smutek a bídu, ale také tragiku života, který opustila láska.

Balada o tlusté Margot

Villon, François (1964): „Balada o tlusté Margot“. In: Felix, Jozef, ed., *Já François Villon*, s. 76. Československý spisovatel, Praha. Ze starofrancouzštiny přeložil Otokar Fišer.

Své dámě sloužím-li a mám ji rád,
zda sprostým tulpasem se proto zvu?
Dovede moc a opětovně dát,
a z lásky k ní já sahám po kordu.
Jak přijdou hosté, džbánek popadnu
a pro víno jdu, aniž ztropím hřmot;

sýr, chléb a ovoce je další chod.
 Díím: „Dík,“ když účet tučně vyrovnán,
 „jak vás to chytne, buď vám to zas vhod
 zde v hampejzu, kde rozbili jsme stan!“
 Když nemá vindry a chce se mnou spát,
 „No, to by mi tak hrálo,“ na ni řvu,
 vidět ji nechci, zabil bych ji snad,
 pásek a spodničku i šat z ní rvu,
 hrozím, že jí to strhnu jako mzdu.
 Za boky chytá se ta Astarot
 a kvičí: „Ježíš Marja, na Margot
 jsi krátký!“ Třísku popadnu co zbraň,
 abych ji třeba do frňáku bod
 zde v hampejzu, kde rozbili jsme stan.
 Pak řekne: „Mír“ a pustí notný smrad –
 má život nadmutý jak ropuchu –
 a tahat začne mne a muchlovat
 a rozkřikne se: „Ne tak pomalu!“
 Opilí usnem spánkem ožralů.
 Ráno, když hřích ji vzbudí ze dřimot,
 pozorně, aby nezamáčkla plod,
 lehá si na mne. Jsem jak rozmačkán,
 jak rajtuje si, vzteklá, čehý, hot,
 zde v hampejzu, kde rozbili jsme stan.
 Vše vystaráno! Nebojím se psot!
 Jsme stejné ráže. Dvojice jsme slot.
 Lehká a pasák. Špinavý jsme rod.
 Lne rovný k rovné. Jako u těch vran.
 Oh, tahle špína! Špína je nám vhod.
 Nás život vypliv. Plijem na život
 zde v hampejzu, kde rozbili jsme stan.



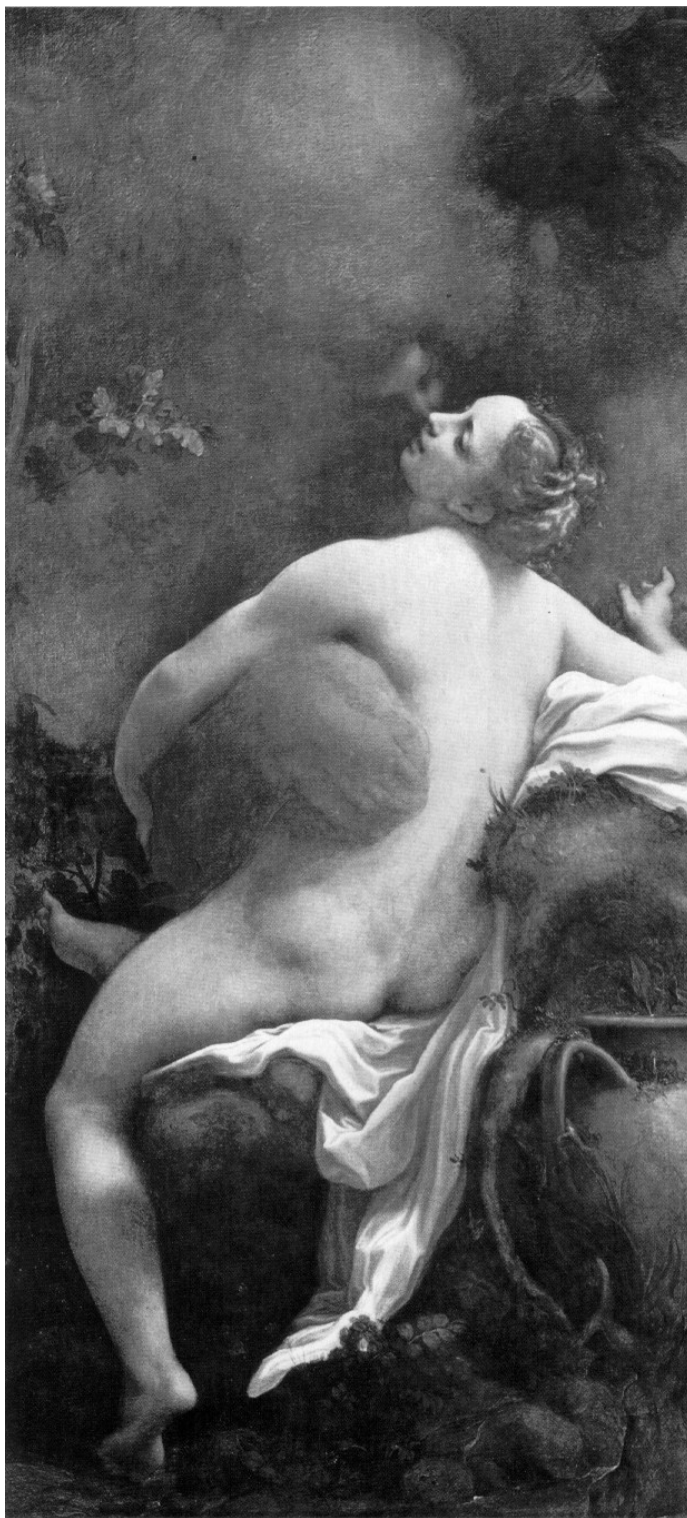
Hieronymus Bosch, *Stvoření Evy*, detail, levé křídlo triptychu *Zahrada rozkoší*, kolem roku 1500, olej na dřevě, 220x195 cm, uloženo: Museo del Prado, Madrid, Španělsko.

Detail je součástí obrazu ráje, který je líčen na levém křídle triptychu.

Correggio, *Antiopin sen*, 1528, olej na plátně, 190x124 cm, uloženo: Musée du Louvre, Paříž, Francie.

Obraz vyvolává představu již zcela zbavenou středověké askeze nebo alespoň zdrženlivosti: cílem je rozbouřit smysly a dosáhnout rozkoše.

Italský malíř vrcholné renesance Correggio (kolem 1489–1534) maloval obrazy vyznačující se pohybem, který vytvářel důmyslnou kompozicí pomocí diagonál a spirál, a citovostí i erotismem (například *Antiopin sen*, *Léda s labutí*), jichž dosahoval smyslnými půvabnými liniemi.



Mellin de Saint-Gelais: *Paní a komorná*

(druhá třetina 16. století)

Takzvaná galantní poezie představuje svébytný žánr francouzského básnictví, oblíbený zejména v 17. a 18. století. Francouzským básníkům je již od trubadúrských dob „masopust milejší než půst a litanie, pídí se po mísách s vtípnou kaší“ (Krátký 1984, s. 8). Galantní poezie pro moderní literaturu nejen uchránila mnohé středověké náměty, ale vyhraněně vyjadřovala také jeden z charakteristických přístupů k pozemské lásce a erotice. Postihovala do jisté míry ne-li francouzskou národní povahu, tedy alespoň mýtus, který si o Francouzích vytvořili jejich evropské sousedé.

Galantní poezie je z výstavbového hlediska veršovaná anekdota s lechtivými, zejména erotickými náměty, což byl zřejmě hlavní důvod, proč ve své době byla pokládána za literaturu nízkou, nebo dokonce pokleslou a proč řada jejích tvůrců zůstávala v anonymitě. K tvůrcům galantní poezie však patřili také autoři věhlasní, jako například Jean La Fontaine (1621–1695). Mnozí slavní literáti psali a vydávali verše tohoto typu anonymně, takže nelze spolehlivě určit jejich autorství: byli mezi nimi příslušníci kněžského, šlechtického i měšťanského stavu, přičemž jejich hlavním cílem bylo pobavit, a nikoli moralizovat; v jejich verších zaznívají ovšem i kritické tóny a postoje vůči nevázaným dobovým mravům.

Galantní poezii se dařilo zejména v rokoku, které lásku redukovalo na erotiku a milostné vztahy na zábavu a hru. Tento žánr rozšiřuje repertoár literatury. Ukazuje, že milostné problémy a útrapy není nutné řešit dýkou či jedem, zažehnavat modlitbou ani prodlužovat nářky a hořekováním. Galantní poezie zvolila snad nejlidštější způsob, jak se vyrovnat s diktaturou erotiky v lidském světě – humorný nadhled, který člověku dovolí žít a bránit se rozčarování.

Mellin de Saint-Gelais (1491–1558) náleží k tvůrcům „vysoké“ literatury z okruhu školy „velkých rétoriků“. Tuto orientaci dokládá jeho básnické dílo a také jeho překlad hry Giangiorgia Trissina (1478–1550) *Sofonisba* (1524), první renesanční, veršované tragédie, vytvořené podle řeckého vzoru a předvedené na královském dvoře v Blois. Ze Saint-Gelaisovy tvorby přežily pouze jeho satirické verše, blízké epigramu, z nichž některé lze pokládat za ranou verzi galantní poezie. Následující báseň *Paní a komorná* je vtípným komentářem volných mravů panujících na počátku 16. století ve francouzském šlechtickém prostředí.

Paní a komorná

Když jednou na kutě šla paní,
pán pošťásoval s komornou.



Jan Gossaert, *Danaé*, 1527, olej na dubové desce, 113,5x95 cm, uloženo: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Mnichov, Německo.

Antický motiv milostného splynutí Dia v podobě zlatého deště s Danaou, dcerou krále Akrisia v Argu, v Gossaertově vrcholně renesančním pojetí.

Nizozemský malíř Jan Gossaert, zvaný Mabuse, (1478/1488–1532) spojil domácí tradice s prvky italské vrcholné renesance a manýrismu a podílel se tak na vytvoření základů vlámského malířství 17. století. Maloval oltářní obrazy, portréty, mytologické příběhy; proslul podáním aktů (například *Neptun a Amfirite*, 1516) a smyslných ženských postav

Saint-Gelais, Mellin de (1984): „Paní a komorná“. In: *Galantní poezie*, s. 17. Československý spisovatel, Praha. Z francouzských originálů vybral a přebásnil, vstupní slovo a ediční poznámku napsal Radovan Krátký.

V milování a v laškování
jevila čilost výbornou
a měla taky hlásek smělý,
jelikož pánu pravila:

*Kdo vede si líp na posteli,
já – či choť vaše spanilá?*

*Ta? Kam se hrabe! Chabá míza!
Lizetce řekl manžel uznalý.*

*Snad to tak bude,
vzdychla Líza,
i jiní už to o nás říkali.*

Pieter Brueghel starší, *Luxuria (Rozmařilost)*, z cyklu *Sedm smrtelných hříchů*, 1557, mědiryt, 22,5x29,5 cm, uloženo: ...

Nizozemský malíř a kreslíř Pieter Brueghel starší (asi 1525–1569) je považován za nejvýznamnějšího nizozemského malíře 16. století: originálně propojil prvky severského romantismu s italskými podněty a domácí tradicí; tematicky (moralistní malby *Příslaví*, *Zápas masopustu s postem* nebo *Poslední soud*) i způsobem malby navázal na Hieronyma Bosche.



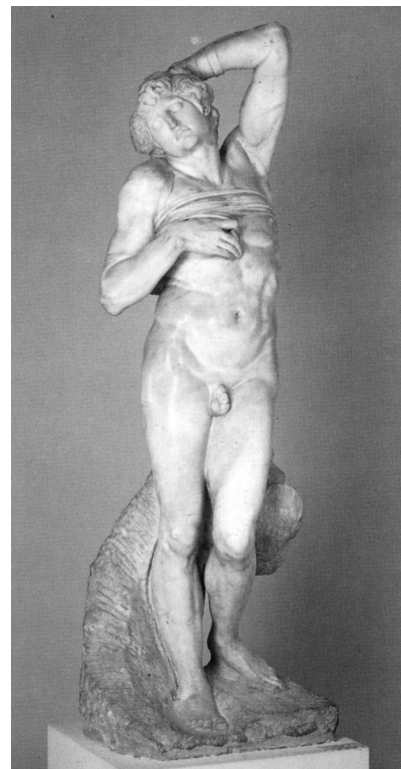
Markéta Navarrská: *Heptameron*

(*L'Heptameron*, 1559)

Markéta Navarrská (Marguerite d'Angoulême, de Navarre, de Valois, 1492–1549), která své jméno získala od svého druhého, o jedenáct let mladšího manžela, navarrského krále Henriho d'Albret, patřila k respektovaným, vzdělaným aristokratkám své doby – orientovala se v literatuře i umění, ovládala několik jazyků, zasahovala do kulturních i politických událostí své doby. Dostala se do kontaktů s náboženským reformačním hnutím (na jejím dvoře našla útočiště řada osobností protestantské Evropy, včetně Jeana Calvina), v blízkých vztazích byla rovněž se svým bratrem, francouzským králem Františkem I.

Markéta Navarrská vytvořila značně rozsáhlé a členité literární dílo – psala intimní lyrické básně, duchovní poezii i básnické skladby, vážné hry i frašky, morality a epistoly. Její nejznámější prací se nicméně stal nedokončený cyklus krátkých prozaických příběhů (novel), který vyšel až po autorčině smrti a který vzhledem ke svému počtu (72) dostal při druhém vydání název *Heptameron*. Markéta Navarrská se inspirovala Boccacciiovým *Dekameronem* (kolem poloviny 14. století), tematicky se zaměřila na stejný námětový okruh jako slavný italský renesanční tvůrce a svému dílu dala obdobný kompoziční rámec jako v *Dekameronu*: její příběhy se zaměřují na lásku a manželství a vyprávějí je postupně (po sedm dní) muži a ženy, které v klášteře Notre-Dame de Sarrance svedla dohromady náhoda; tato malá společnost si na návrh paní Parlamente (literární historici tuto postavu ztotožňují s autorkou díla) vyprávěním krátí dobu čekání, než bude postaven most přes rozvodněnou říčku, která poutníkům brání vydat se na další cestu.

V *Heptameronu* – obdobně jako v *Dekameronu* – nacházíme náměty přejaté z literatury i příběhy psané životem. Oč více však vystupují na povrch vnější spojitosti a souvislosti mezi oběma jmenovanými díly, o to menší je jejich vnitřní spřízněnost. Také v *Heptameronu* lze objevit rozpustilé, „nemravné“ příběhy, celkové zaměření tohoto díla je však značně odlišné. Novely Markéty Navarrské se neodehrávají v hédonistické renesanci, ale v prostředí, které ovládla okázalá křesťanská víra ve všemohoucnost Boha. Neznamená to ovšem, že autorka vytváří tvorbu *à la thèse*, což je postup zcela běžný pro francouzskou normativní poetiku daného období. Do příběhů Markéty Navarrské vstupuje realita, každodennost poloviny 16. století. Cílem jejího vyprávění však nejsou renesanční kratochvíle a oslavy slasti pozemského těla, ale spíše proklamace a demonstrace obecných principů křesťanské morálky. Autorka, vnímaná nejednou jako předchůdce francouzského sentimentálního románu, chce varovat, poučit a vychovávat. Hlásá křesťanské ctnosti v přesvědčení, že nepravosti a hříchy budou po právu, z Boží vůle potrestány. Tato komunikační strategie se projevuje ve změně vyprávěčských akcentů, jako přesun od popisu k hodnocení, od děje k psychologii, od erotiky k morálce. To je zřejmě také hlavní důvod, proč se z vyprávěčského světa Markéty Navarrské téměř vytratil osvobodivý humor tolik charakteristický pro *Dekameron* Giovanniho Boccaccia a proč hlavním tématem jejích děl se stávají úklady, násilí, pomsta, utrpení i smrt.



Michelangelo Buonarroti, *Umírající otrok*, 1513, mramor, výška 229 cm, uloženo: Musée du Louvre, Paříž, Francie.

Následující ukázka pochází z třetí novely cyklu. Děj vyprávění zachycuje již její obsahový titul: „*Královna neapolská za bezpráví, která na ní spáchal král Alfons, její manžel, sehrála pomstu se šlechticem, s jehož ženou se stýkal; a trvalo toto přátelství po celý jejich život, aniž král měl kdy o tom nejmenší tušení*“ (Markéta Navarrská 1960, s. 26).

Markéta Navarrská (1960): *Heptameron*, s. 27 až 31. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha. Doslov napsal Josef Kopal. Z francouzského originálu přeložil a poznámkami opatřil Karel Šafář.

Poněvadž člověk věří rád tomu, co si přeje, zdálo se mu [neapolskému králi – poznámka JP], že zrak této dámy mu slibuje, že se mu dostane nějakého blaha, nezabrání-li mu v tom přítomnost manželova. A aby zkusil, je-li jeho myšlenka pravdivá, pověřil manžela, aby vykonal čtrnáctidenní nebo třínedělní cestu do Říma. A jakmile byl pryč, jeho žena, která ho předtím ještě nikdy na dlouho neztratila z očí, tesknila po něm velice, v čemž byla utěšována králem co nejčastěji, jeho sladkým přemlouváním, dary a dárečky, takže byla netoliko utěšena, nýbrž i spokojena s nepřítomností svého manžela, jako se předtím rmoutila pro jeho odchod. A aby nepozbyla královny přítomnosti, ujednali si mezi sebou, že až manžel půjde na své venkovské statky, ona zpraví o tom krále, a ten ji bude potom moci jistě navštívit, a to tak tajně, že čest, o kterou se bála více než o svědomí, nebude tím dotčena.

Onou nadějí se tato dáma velice rozveselila; a když přišel její manžel, přivítala ho tak srdečně, že ač slyšel, že za jeho nepřítomnosti král ji vyhledával, přece nemohl mít podezření. Avšak časem tento oheň, jež bylo tak nesnadno tajit, začal se ukazovat, takže muž tušil silně pravdu a dával tak pěkně pozor, že si jí byl téměř jist. Ale z obavy, aby ten, jenž mu křivdil, nezachoval se k němu ještě hůře, kdyby to dával najevo, rozhodl se, že to bude tajit, neboť pokládal za lepší žít v jakési mrzutosti než vydávat všanc život pro ženu, která nemá lásky. Přece však se rozhodl v tomto hněvu, že rovnou měrou oplatí králi, bude-li mu to možno; a věda, že žena z hněvu často udělá více než z lásky, hlavně taková, jež má velkomyslné a počestné srdce, osmělil se jednoho dne, mluvě s královnou, jí říci, že ji velice lituje za to, že není jinak milována královským svým manželem. Královna, která se doslechla o lásce králově a jeho ženy, pravila mu: „Nemohu mít čest a rozkoš zároveň. Vím, že mám čest, zatím co jiná má rozkoš; ale ta zase, která má rozkoš, nemá čest, kterou mám já.“ On, který rozuměl dobře, o kom ta slova byla řečena, odpověděl jí: „Paní, čest se zrodila s vámi; neboť jste z tak vznešeného domu, že i kdybyste byla královnou nebo císařovnou, nemohla byste zveličít svou urozenost; ale vaše



Agnolo Bronzino, *Venuše a Kupido*, 1540 až 1545, olej na dřevě, 146,1x116,2 cm, uloženo: The National Gallery, Londýn, Velká Británie.

Manýristické ztvárnění antického erotického tématu.

Italský malíř Agnolo Bronzino (1503 až 1572) byl významným představitelem florentského manýrismu.

krása, půvab a počestnost zasloužila si tolik rozkoše, že ta, která vám odnímá to, co je vaše, spíše křivdí sobě než vám; neboť pro slávu, která se jí obrátí v hanbu, ztrácí tolik rozkoše, kolik jí nemůžete mít vy ani kterákoli jiná paní z tohoto království. A mohu vám říci, paní má, kdyby král sňal korunu ze své hlavy, že by neměl žádné přednosti přede mnou, aby mohl uspokojit nějakou paní. A jsem si jist, aby mohl vyhovět ženě tak počestné, jako jste vy, že by si musil přát vyměnit si své tělesné složení za mé.“ Královna mu odpověděla usmívajíc se: „Třebaže král je útlejšího složení tělesného než vy, přece láska, kterou má ke mně, mě uspokojuje, takže jí dávám přednost před čímkoli jiným.“ Šlechtic jí pravil: „Paní má, kdyby tomu bylo tak,

nevzbuzovala byste ve mně soustrast, neboť vím, že počestná láska vašeho srdce by vás velice uspokojovala, kdyby nacházela v srdci králově stejnou lásku; ale Bůh vás toho ušetřil proto, abyste si ho, nenacházejíc v něm to, čeho sobě žádáte, nečinila svým pozemským Bohem.“

„Přiznávám se vám,“ pravila královna, „že láska, kterou mám k němu, je tak velká, že v žádném jiném srdci než mém nelze najít podobné.“

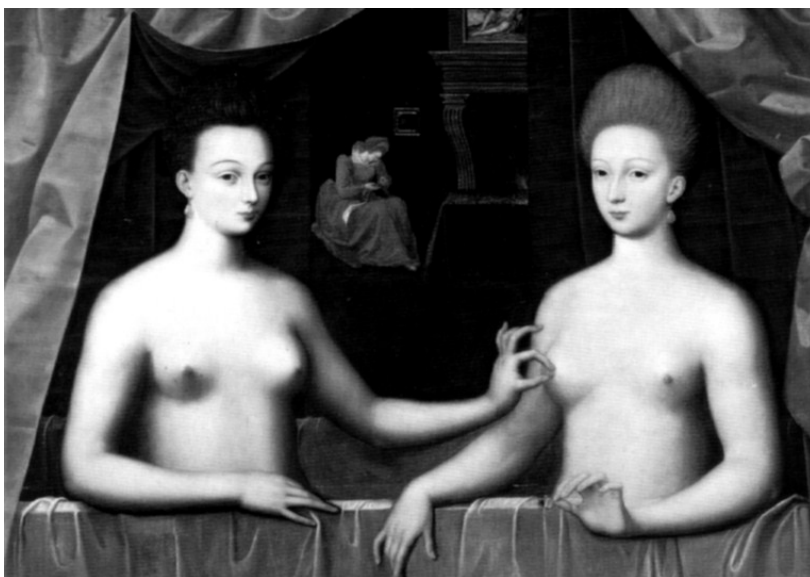
„Odpusťte mi, paní má,“ řekl jí šlechtic; „nezměřila jste hloubku lásky všech srdcí; neboť odvažuji se vám říci, že vás miluje takový muž, jehož láska je tak velká a nesnesitelná, že láska vaše vedle lásky jeho by se jevila ničím. A čím chabější vidí lásku královu k vám, tím více roste a zveličuje se láska jeho, takže shledáte-li ji příjemnou, budete odškodněna za všechny své ztráty.“

Královna začínala jednak z těchto slov, jednak z jeho chování chápat, že to, co říká, vychází z hloubi srdce; a vzpomene si, že už dávno se pokoušel jí sloužit z takové lásky, že se stal proto melancholickým, o čemž ona dříve myslela, že se to děje kvůli jeho ženě; nyní však věřila pevně, že je to z lásky k ní. A hned síla lásky, která se dá vycítit, když není předstírána, utvrdila ji v tom, co bylo ukryto všem lidem. A dívajíc se na šlechtice, který byl mnohem vlídnější než její manžel, a vidouc, že je opuštěn svou ženou jako ona králem, tísněna hněvem a žárlivostí na svého manžela a podněcována láskou k šlechtici, jala se mluvit vzdychajíc a se slzami v očích: „Bože můj! Což musí pomsta vydobýt na mně toho, čeho nedovedla žádná láska!“ Šlechtic, rozuměje této řeči, odpověděl jí: „Paní má, sladká je pomsta, která místo aby zabíjela nepřítel, daruje život dokonalému příteli. Zdá se mi, že je na čase, aby vás pravda zbavila pošetilé lásky, kterou máte k tomu, jenž vás nemiluje; a láska spravedlivá a rozumná zaplaší všechnu vaši obavu, jež se nemůže nikdy udržet v srdci velikém a ctnostném. Nuže, paní má, nechme stranou vznešenost vašeho stavu a popatřme, že jsme mužem a ženou na tomto světě nejvíce klamanými, zrazovanými a vysmívanými od těch, jež jsme nejdokonaleji milovali. Pomstěme se, paní má, ani ne tolik proto, abychom jim splatili, čeho zasluhují, jako spíše proto, abychom učinili zadost lásce, kterou aspoň já nemohu již déle snášet, abych nezemřel. A myslím, nemáte-li srdce tvrdší křemene a diamantu, že je nemožno, abyste necítila nějaké jiskérky ohně, který

vzrůstá tím více, čím více jej chci utajit. A jestliže soustrast se mnou, jenž zmírám láskou k vám, vás nepobádá k tomu, abyste mne milovala, musí vás k tomu přimět alespoň soustrast se sebou samotnou; vy, jsouc tak dokonalá, zasluhujete mít srdce všech čestných mužů světa; a jste zlehčována a opuštěna tím, pro kterého jste opovrhovala všemi ostatními.“

Královna slyšíc tato slova byla tak vzrušena, že obávajíc se, aby neprozradila svým chováním zmatek svého ducha, odešla ze své komnaty, opírajíc se o rámě šlechticovo, do zahrady, v níž se dlouho procházela, nemohouce mu říci slova.

Ale šlechtic, vida ji napolo přemoženu, když byl na konci aleje, kde je nikdo nemohl vidět, vyznal jí činem lásku, kterou jí tak dlouho tajil; a jsouce oba jedné mysli, sehráli Pomstu, jejíž Utrpení bylo předtím nesnesitelné. A tam se rozhodli, že kdykoli manžel půjde na svůj venkovský statek a král ze svého zámku do města, on se vrátí do zámku ke královně; tak klamajíc klamače budou čtyřmi účastníky zábavy, v níž dva se domnívají, že ji mají zcela sami.



Fontainebleauská škola, *Gabrielle d'Estrées a její sestra vévodkyně z Villarsu v lázni*, kolem roku 1594, olej na dřevě, 96x125 cm, uloženo: Musée du Louvre, Paříž, Francie.

Francouzský král František I. dal roku 1528 postavit zámek Fontainebleau a výzdobou pověřil florentského manýristu Rossa Fiorentina, pod jehož vedením pak v letech 1530 až 1570 vznikla galerie, hlavní dílo takzvané první Fontainebleauské školy. Reprodukovaný obraz patří do okruhu děl vytvořených takzvanou druhou Fontainebleauskou školou, která tu pracovala za doby Jindřicha IV. pod vedením prvního malíře Toussainta Dubzeuila. Obraz, připisovaný někdy Jeanu Cousinovi mladšímu (kolem 1522 až asi 1594), do dnešních dnů přitahuje pozornost dokonalou stylizací lidské postavy i artificialností a elegancí námětu, ale především rafinovanou erotickou přejemností. Magická přitažlivost tohoto manýristického dvojportrétu koupajících se aktů zlákala k parafrázi i současné umělce: například německého malíře Paula Wunderlicha (narozen 1927) a české malíře Adolfa Borna (narozen 1930) a Vladimíra Suchánka (narozen 1933).

Torquato Tasso: *Osvobozený Jeruzalém*

(*Gerusalemme liberata*, dokončeno 1575,
definitivní verze zveřejněna 1581)

Torquato Tasso (1544–1595) vystoupil se svým hrdinským eposem *Osvobozený Jeruzalém* v době, kdy se duchovní svět Itálie dostal do krize. Renesanční koncept světa, orientující se na pomíjivé, pozemské radovánky, již nebyl atraktivní, neboť nenabízel východiska a řešení dobových lidských problémů. Navíc se střetával s hodnotovou orientací všemocné církve, jejíž represivní orgány měly na svědomí nejen odbojný život.

Nové duchovní iniciativy, s nimiž přicházeli radikální společenští a náboženští reformátoři, vědci a filozofové, byly přijímány s nedůvěrou; podobně byly vnímány také pokusy a sliby katolické církve ochraňovat křesťanskou morálku, uspořádat vlastní spory a spravedlivě vládnout poddaným. Sebeobránnou reakcí na tento stav společnosti se stalo pokrytectví a cynismus. Dobová italská kultura, která pochybovala o síle a schopnostech lidského rozumu, aniž byla ochotna akceptovat rodící se barokní patos a mysticismus, vsadila na vnějškovou okázalost, hru a manýru.

Život a dílo Torquata Tassa vyjadřují stav jisté vyčerpanosti italské kultury poslední třetiny 16. století. Jeho tvorba uchovala tradice předcházející epochy, ale současně vytvořila jednu z významných syntéz nových stylistických tendencí a komunikačních strategií, které ovládly Evropu v 17. století a v první polovině 18. století. To je důvod, proč je Tasso pokládán současně za představitele pozdní renesance, baroka i klasicistní poetiky.

Torquato Tasso, na jehož chování měla nepochybně vliv také duševní choroba a její zhoršující se stav, byl osobností barokně rozpornou a protikladnou, podléhající návalům sebezničující tvůrčí energie a paralyzujícím depresím. (Za své výtržnosti byl několikrát vězněn, osm let strávil v nucené klášterní internaci.) Své vrcholné dílo *Osvobozený Jeruzalém* udal inkvizici a pochybnosti o správnosti svých postojů nezměnil ani po osvobozujícím rozsudku inkvizičního soudu. Tasso dokázal svůj epos dokonale zlikvidovat tím, že jej upravil podle rad čtenářů a kritik a vydal pod novým názvem *Dobytí Jeruzaléma* (1593).

V *Osvobozeném Jeruzalémě*, rozčleněném do třiceti zpěvů, vytvořil po vzoru Homéra a Vergilia národní epos. Nevolí si však antickou mytologickou látku, nýbrž námět křesťanský, spjatý se středověkými křížáckými výpravami, jejichž cílem bylo osvobození Božího hrobu v Jeruzalémě. Ideovým i dějotvorným základem eposu je konflikt křesťanského a pohanského (muslimského) světa. Křesťanské vojsko, vedené Godfridem Bouillonským, bojuje se Saracény, které chrání ďáblovy síly, symbolizované krásnou kouzelnicí Armidou. Křesťané však zvítězí nad kouzly a čarami. K vítězství výrazně přispěje také rytíř Rinaldo, který se do Armidy zamiluje a obrátí ji na křesťanskou víru.

Epos má bohatou dějovou strukturu, do níž jsou vpleteny osudy četných hrdinů. Jeden z nejdramatičtějších vztahů je zachycen v příběhu rytíře Tankreda

a statečně pohanské dívky Klorindy. Jeho tragické vyvrcholení popisuje následující ukáзка. Klorinda se ve zbroji saracénského bojovníka střetne s Tankredem – ten až do poslední chvíle netuší, s kým se utkal v boji na život a na smrt.

Zápas Klorindy s Tankredem

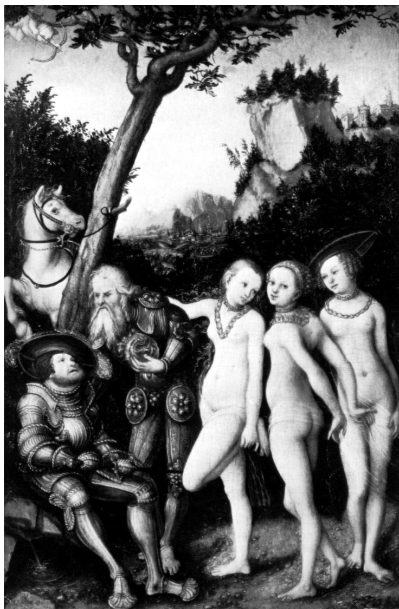
Šílený běs jim zase srdce svírá
a srazí se, ač mdlí, zas v hrůzném boji.
Kdež umění! I síla odumírá!
Jejich zbraň vztek, který se neukojí.
Kam padne meč, tam zeje hrozná díra
jak brána široká v mase i zbroji,
z níž krev se řine, jenom pohrdání
životu z jejich hrudi prchnout brání.

Když severák i jižní vítr ztichá,
Egejské moře utiší se snaží,
však hřmí a hučí, zdivočelé šplíchá,
do vlny vlna rozbouřena vráží,
tak ač z nich s krví prchá moc i pýcha,
jež do úderů žene svaly paží,
přec starý vzdor jej ovládá i pannu,
jím štvání zasazují k ráně ránu.

Však hle, již osudná se blíží chvíle,
kdy nastal konec Klorindina žití.
On vhrouží meč v to krásné ňadro bílé
a lehký háv, v němž zlaté nitky svítí,
jenž její ňadra objímal tak mile,
už rudý příval náhle krví sytí
jak horká řeka. Smrt se k ní už chýlí,
ochablé nohy pod ní povolily.

Vítězství dovrší a probodenou
pannu dál svírá, ohrožuje znova
a ona žalným hlasem na kolenou
vyráží ještě poslední svá slova,
slova, jež z duše na rty se jí ženou:
Naděje, láska, víra, pro ni nová.

Tasso, Torquato (1967): „Zápas Klorindy s Tankredem“ (z eposu *Osvobozený Jeruzalém*). In: *Kéž hoří popel můj: Z poezie evropského baroka*, s. 69–70. Mladá fronta, Praha. Uspořádal, doslov a poznámky napsal Václav Černý. Z italského originálu přeložil Jiří Konůpek.



Lucas Cranach starší, *Paridův soud*, 1530, olej na dřevě, 35x24 cm, uloženo: Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Německo.

Německý malíř a grafik Lucas Cranach starší (1472–1553) byl ovlivněn Albrechtem Dürerem a podunajskou školou, postupně vytvářel vlastní sloh vyznačující se plošnou dekorativností, hladkou modelací a smyslem pro elegantní kompozici. Kromě obvyklých náboženských témat a portrétů zobrazil i smyslné ženské a mužské akty: *Adam a Eva*, *Lukrecie*, *Paridův soud*, *První hřích*, *Venuše a*

Ty ctnosti Bůh teď vdech své odbojnici,
jež ve smrti je jeho služebnicí.

„Příteli, vyhráls, odpouštím, ty zase
mně odpusť, tělu ne, to temné stíny
neděsí, duši však, té pomoz k spáse,
uděl mi křest, jenž smyje moje viny.“
A zaznívá v tom mdlém a mroucím hlase
tón líbezný a žalostný, tak jiný,
jenž k srdci se mu vplíží, hněvy zduší,
že bezděčně zaplakat nad ní musí.

Opodál z lůna hory pramení
malinký ručej, zpívá zurčící.
Vodu k té svaté službě v prameni
nabral a smuten nes ji v přílbici.
Třesoucí rukou jako v mámení
zved hledí dosud čelo kryjící,
poznal ji, strnul němý, bez lkaní:
Jaký to pohled, jaké shledání!

Div neumřel, však síly sebral znova,
jen že mu srdce vynechá, se bojí.
Však potlačí svůj žal, naději chová,
že vodou vrátí život té, již v boji
proklál, a říká nad ní svatá slova
křtu. Smavá radost, naděje ji hojí,
nebe a život se jí otvírají,
dí šťastný pohled: Smířena jdu k ráji.

Bílou tvář halí zesinalost bledá,
jak fialky když padnou do lilií,
nebe a slunce, jak k nim oči zvedá,
se skloní k ní a něhu na ni lijí.
Chladnoucí nahou rukou jeho hledá
a místo slov výmluvně uchopí ji,
že odpouští mu. Zemře usmířena
a zdá se, že jen spí ta krásná žena.

Nová doba

William Shakespeare: *Romeo a Julie*

(*Romeo and Juliet*, 1595, tiskem 1597)

O anglickém dramatikovi Williamu Shakespearovi (1564–1616) je známo, že své hry budoval na základě známých příběhů: nejslavnější tragédie *Hamlet, králevic dánský* (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1600, tiskem 1603) vznikla na základě dánské pověsti zaznamenané Saxem Grammatikem; podobné základy mají *Macbeth*, *Král Lear* nebo *Král Jan*. Také nejznámější „hořká komedie“ z raného období dramatikovy tvorby tkví v italské pověsti o veronských milencích, kteří se ocitli uprostřed krvavého sváru dvou šlechtických rodů – Monteků a Kapuletů. Předpokládá se, že Shakespeare mohl znát anglickou narativní báseň *The Tragical History of Romeus and Juliet*, jejímž autorem byl Arthur Brooke; vyšla poprvé roku 1562. Německá estetika a kritika 18. století stojí za obrazem Shakespeara jako moderního umělce, filozofa jeviště, tvůrce hloubavé imaginace, který vyslovil v podstatě všechny existenciální otázky lidského bytí, jako autora filozofujících, často temných kontemplací, které lze nejrůzněji interpretovat. V tomto smyslu bývá na Shakespearovy hry někdy nahlíženo jako na rafinovanou hádanku. Shakespeare je přitom až nepříjemně věcný a nic mu není vzdálenější než duté tirády: i ty mu však byly někdy vyčítány. Například hrabě Lev Nikolajevič Tolstoj ve studii o králi Learovi pokládá největšího dramatika všech dob za podprůměrného umělce, který nestydatě přejímal cizí látky a ty pak hyzdil. Později na to odpovídá George Orwell (vlastním jménem Eric Blair, 1903–1950), který v útoku Tolstého spatřoval chorobnou žárlivost starce a především důkaz, že se ctižádostivý Rus v Learově osudu poznal. Shakespeare, i když přejímá cizí látky – a to bylo ve středověku i za renesance a baroka běžné – je nejen originální, ale především zemitě konkrétní. „Hra ve hře“, jakou nacházíme v *Hamletovi*, není projevem postmoderního metatextu, ale patrně reprodukcí her, které anglické herecké trupy předváděly na dánském korunním hradě (Kronborgu) v Elsinoru (Helsingîru). Když jsem se poněkolkáté procházel jeho nádvořími a rozlehlými sály, musel jsem potvrdit to, co se zde uvádí: Kronborg chtěl být imitací slavné Rudolfovy Prahy té doby. Hamletovo „*Být (žít) či nebýt (nežít)*“ není filozofickým traktátem na téma sebevraždy, ale konkrétním výrazem přesvědčení, že v tomto světě nemůže ušlechtilý člověk žít. Neuvádějí se zde žádné metafyzické důvody, ale věci biologické (nemoci a smrtelnost těla) a společenské (dominance zla, průtahy práva).



Michelangelo Buonarroti, *Úsvit*, 1520–1534, detail náhrobku Lorenza de Medici, mramor, Kaple Medicejských, kostel San Lorenzo, Florencie, Itálie.

Alegorii úsvitu pojednal Michelangelo jako dokonalý ženský akt v duchu renesančního kánonu.

Italský sochař, malíř, architekt a básník Michelangelo Buonarroti (1475–1564) je vedle Leonarda da Vinci a Raffaela nejvýznamnějším tvůrcem vrcholné renesance a jednou z největších uměleckých osobností této epochy.

Shakespeare, William (1964): *Romeo a Julie*, s. 40–44, 46–47. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Přeložil Zdeněk Urbánek.

Romeo a Julie je hra o pěti jednáních, která se odehrává v italské Veroně, kde propuká boj mezi rodem Monteků a Kapuletů. Montekův syn Romeo pozná na maškarním plese u Kapuletů jejich dceru Julii a zamiluje se do ní. Ve známé balkonové scéně si pak slibují věčnou lásku. Julie za pomoci chůvy odchází a je u mnicha Vavřince s Romeem tajně oddána. Romeo se poté zaplete do souboje svého přítele Merkucia s Montekem Tybaltem, zavíná nechtě Merkuciovu smrt a zabíjí Tybalta. Před nuceným odchodem z města v noci navštíví Julii, která musí svolit k sňatku s hrabětem Parisem. Julie však využije nabídky Vavřince a vypije nápoj, který způsobuje dočasnou smrt. Romeo tak objeví údajně mrtvou Julii, zabije Parise a otráví se – když se Julie probudí a uvidí mrtvého Romea, spáchá sebevraždu.

Romeo a Julie není jen milostnou romancí, ale autentickou anatomí a fyziologií lásky včetně jejího bláznovství, třeštění, prudkosti, vášně a nelogičnosti. Náhlé vzplanutí, které se předvádí zvláště v balkonové scéně, přerůstá v silný životní vztah, který oba milence staví takřka proti všem. Okolí usiluje, aby tento nově vytvořený svazek zlomilo, ať již zdůrazňováním rodového antagonismu, vypočítavostí, násilím, které se neštítí ani vraždy, nebo snižováním a neustálou ironizací. Je to odvěký svár, který Shakespeare předvídavě ukázal jako určující: mezi tvorbou, kreativitou a destrukcí, mezi silami tvoření a radosti z tvoření a silami závidivosti, nenávisti, zmaru a zkázy. Od počátku je v lásce veronských milenců prvek neštěstí a tragiky, které jako by předurčovaly jejich konání: je to věčné líčení toho, jak lidé pocítují síly, které se stavějí do cesty jejich štěstí, ale snad i emblém vědomí, že v lásce, která – jak dobře věděli lidoví básníci včetně autora starohebrejské *Písně písní* a po nich František Halas a Vladimír Holan – je vždy spřažena se smrtí, člověk překračuje svůj omezený obzor a dostává se do jiné existenciální dimenze. Lítost a dojetí, které diváci a čtenáři po staletí prožívají při tomto milostném duetu z počátečních scén Shakespearova dramatu, jsou nejen lítostí a dojetím nad tragičností lidského osudu, ale také výrazem nesmrtelnosti citu, jímž se lidé odjakživa dotýkali majestátnosti bohů.

Julie: Kdo jsi, že ukryt nocí nasloucháš,
co si tu říkám?

Romeo: Nevím, jakým jménem
se před tebou mám nazvat, světice.
Mé vlastní jméno se mi protiví,
když je tvůj nepřítel. Mít napsáno
to svoje jméno, roztrhal bych je.

Julie: Vyslechla jsem jen několik tvých slov,
a přece poznávám, čím je to hlas.
Nejsi ty Romeo a nejsi Montek?

Romeo: Ten ani ten, když oba nemáš ráda.

Julie: Jak se to stalo, že jsi tady? Proč?
Není tak snadné přelézt tamtu zeď,
a jsi-li ten, kdo jsi, smrt ti tu hrozí,
kdyby tě zastih někdo z mého rodu.

Romeo: Přehoupl jsem se přes zeď, nesen láskou,
která i hradby snadno přemůže
a odváží se vykonat, co umí.

Tvých příbuzných se tedy nelekám.

Julie: Jestli tě tady najdou, zabijí tě.

Romeo: Tvé oči hrozí větším nebezpečím
než dvacet jejich dýk. Mně postačí
tvůj vlídný pohled – ten mě ochrání.

Julie: Nesmějí tě tu spatřit, nechci to!

Romeo: Skryl bych se jejich očím v plášti noci
– a nemáš-li mě ráda, ať mě najdou.
Lépe je skončit jejich nenávisť,
než abych bez tvé lásky dlouho žil.

Julie: A kdo ti řekl, kudy sem máš jít?

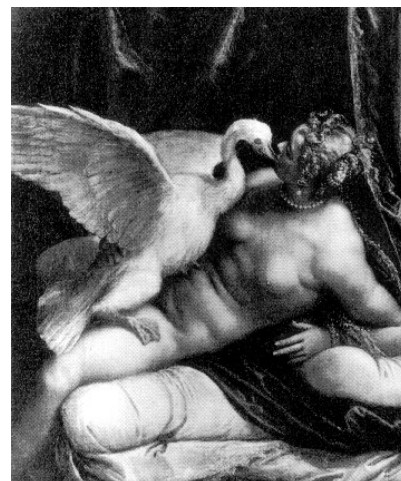
Romeo: Láska mě napřed vyváděla, ať hledám;
dala mi radu, a já jí svůj zrak.

Lodivod nejsem, ale kdybys byla
na pustém břehu nejzazšího moře,
jistě bych pro takové zboží vyplul.

Julie: Víš sám, že mi tvář skrývá maska noci,
jinak bych zrudla studem za všechno,
co jsi v té noci vyslechl z mých úst.

Chci, jak se sluší, popřít svoje slova –
chtěla bych! Ale sbohem, způsobnosti!
Miluješ mne? Víš, jistě řekneš ano,
a já ti uvěřím. Kdo přísahá,
může však zklamat; sliby milenců
jsou nebi k smíchu. Jestli mě máš rád,
Romeo, řekni pravdu. Nebo myslíš,
že jsem se dala získat příliš rychle?
Budu se mračit, tvrdohlavě vzpírat,
abys mě chtěl tím víc – jen a jen proto!

Příliš jsem zahořela, Monteku,
a ty v tom možná vidíš nestálost.
Ale věř, dokáži být věrnější
než chytračky, co předstírají chlad.
Zdráhala bych se taky, přiznám se –
Jenže tys vyslech, jak tě miluji,
dřív než jsem mohla tušit. Odpusť mi!
Nehledej nestálost v tom vyznání,
které ti odhalila temná noc.



Paolo Veronese, *Léda s labutí*, kolem roku 1580, olej na plátně, 106x90,5 cm, uloženo: Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany, Německo.

Antický motiv milostného splynutí Dia-labutě a Lédy, manželky spartského krále Tyn-darea, v pojetí klasika pozdní italské renesance Paola Veronese.

Motivy vynalézavého zdolávání případných překážek a naplňování trvalé milostné touhy nejvyššího řeckého Dia s četnými bohyněmi i pozemšťankami, jež je snad výrazem někdejší promiskuity (například s Lédou se spojil v podobě labutě, Danau „navštívil“ jako zlatý déšť, Alkménu získal v podobě jejího manžela Amfitryóna), oslovují výtvarné umělce od antiky až do dnešních dnů.

Romeo: Přisahám při měsíci, co tu kropí
z nebeské výše koruny všech stromů –

Julie: Ne, při něm nepřisáhej! Noc co noc,
jak krouží nebem, mívá jinou tvář –
i ty by ses tak měnil.

Romeo: Při čem tedy?

Julie: Nepřisáhej mi vůbec, nebo chceš-li,
přisáhej při sobě – ty jsi ten bůh,
k němuž se modlím. Potom uvěřím.

Romeo: Ta, kterou miluji –

Julie: Ne, nepřisáhej.
Jsi moje radost, ale z úmluvy,
k níž došlo, radost nemám. Je tak náhlá,
nerozvázná a prudká – jako blesk,
jenž zhasne dřív, než řekneš: blýsklo se.
Dobrou noc! Než se příště setkáme,
možná že letní vzduch to poupě lásky
promění v krásný květ. Už dobrou noc.
Běž stejně pokojně a šťastně spát,
jako i já teď budu uléhat.

Romeo: Ty mě chceš nechat s prázdnou odejít?

Julie: Tím, co už víš, se nechceš spokojit?

Romeo: Odpověz na můj slib svým slibem lásky!

Julie: Slyšel jsi můj, dřív než jsi o něj žádal.
Kéž jsem však počkala s tím vyznáním!

Romeo: Ty je chceš odvolat? Proč, moje lásko?

Julie: Vyznala bych ti znovu větší lásku!
Co si však přeji, je už splněno;
má štědrost, jako moře bezmezná,
roste mou láskou, stejně hlubokou,
a láska štědrostí; jsou nekonečné.
Někoho slyším. Sbohem, miláčku.

[...]

Julie: Romeo, slyšíš! – Proč ho neumím
potichu jako lovec přivábit!
Hlídadí mě, a to mi škrtí hlas,
jinak bych rozezněla ozvěnu,
až chraptěla by hůř než moje hrdlo
voláním: „Romeo, můj Romeo!“

- Romeo: Duše mé duše volá moje jméno.
Noční hlas milenců zní stříbrně
jak nejněžnější hudba.
- Julie: Romeo!
- Romeo: Mé neviňátko!
- Julie: Kdy mám zítra poslat
pro tvůj vzkaz?
- Romeo: V devět.
- Julie: Pošlu určitě.
Uplyne do té doby dvacet let.
Já zapomněla, proč tě volám zpátky.
- Romeo: Zůstanu tady, než si vzpomeneš.
- Julie: Abys tu zůstal, hned to zapomenou,
jen jak si vzpomenu, čím pro mne jsi.
- Romeo: Zůstanu, abys znovu zapomněla –
sám zapomenou, že mám domov jinde.
- Julie: Blíží se ráno. Poslala bych tě
už pryč, ne ale dál, než zahání
rozmarné dítě vězněného ptáčka:
nechá ho skočit z dlaně, hned však nitkou
přitáhne zpátky; ze žárlivé lásky
drží jej v zajetí.
- Romeo: Hraj si tak se mnou!
- Julie: Ráda bych! Mohla bych tě hýčkáním
však zabít. Dobrou noc! Ach, dobrou noc!
Budu ti pro slast v mukách loučení
ještě přát dobrou noc i v jasném dni.
- Romeo: Ať obejmeme tě spánek, mír a klid!
Kéž bych tak mohl tím tvým spánkem být.



Paolo Veronese, *Judita a Holofernes*, 1582, olej na plátně, 111x100 cm, uloženo: Kunsthistorisches Museum, Vídeň, Rakousko.

Pozdně renesanční ztvárnění příběhu mladé židovské vdovy Judity z města Betúlie, jež krásou a odvážnými intrikami získala lásku a důvěru vojevůdce nepřátelského vojska Holoferna – posléze mu uřála hlavu, což vedlo k rozvratu a nakonec k porážce obléhatelů.

Mateo Alemán: *Dobrodružný život Guzmána z Alfarache*

(*Aventuras y vida de Guzmán de Alfarache*,
1. díl 1599, 2. díl 1604)

První vážná ekonomická krize vznikla v 16. století ve Španělsku a byla spojena s důsledky zámořských objevů, totiž s americkým zlatem a jeho importem do Evropy. Známý krizový koloběh ochromil výrobu v situaci, kdy si obrovská říše, které papež štědře přičkl – spolu s Portugalskem – nová americká území, musí stále udržovat po zuby ozbrojenou armádu a obrovskou byrokracii. Jak uvádí český překladatel románu Matea Alemána a znalec španělské literatury Václav Cibula (1964, s. 467), platilo tu rčení „*Iglesia o mar o casa real*“, tedy „*církev nebo moře nebo královská služba*“ – to byla místa, kde byla sociální jistota. Úpadek výroby vedl k vzniku deklasovaných živlů, lidí, kteří se ocitli mimo svou vlastní společenskou vrstvu, jež je svým způsobem chránila, a zůstali zcela bezbranní ve společnosti zmítající se na pokraji katastrofy. Tyto jevy necharakterizovaly však pouze Španělsko, objevovaly se také jinde. Například anglická královna Alžběta I., jejíž jméno propůjčilo název celé kulturní epoše, v níž tvořil mimo jiné William Shakespeare, prohlásila prý při putování svým královstvím trochu topornou středověkou latinou: „*Paper ubique iacet*“ – volně přeloženo „*všude se válejí chudáci*“. To je ta pravá chvíle pro zrození *pícaro* nebo *pícaro*, šejdíře, šibala, tuláka, rošťáka, prostitutky a lstivé ženy, která podvádí, intrikuje a využívá svých předností k získání peněz a laciné obživy.

Nicméně zemí zrodu tohoto literárního typu bylo Španělsko, i když podobná literatura posléze vznikala ve Francii (Alain-René Lesage, 1668–1747, sám překladatel španělské prózy včetně Alemánova Guzmána, autor *Gila Blase ze Santillany*) i Anglii („*novel of the road*“ ve variantě Henryho Fieldinga, 1707–1754, autora *Toma Jonese, nalezenice*, 1749), později se objevila ve Flandrech, Německu, Polsku a Rusku. Román Matea Alemána (narodil se 1547 v Seville, zemřel pravděpodobně v Mexiku asi roku 1614) *Guzmán z Alfarache* je pokládán za první zralý *pikareskní román*, tedy román s klíčovou postavou tuláka, šejdíře, rošťáka – *pícaro*. Leccos, co zde Alemán líčí, odpovídá jeho životním zkušenostem. Narodil se v rodině lékaře sevillské věznice, studoval medicínu v rodišti, pak v Salamance. Údajně také sloužil jako voják v Toskánsku. Sňatek s Catalinou de Espinoza, který prý realizoval kvůli penězům, nebyl šťastný. Valnou část života ho provází touha odjet do Ameriky, což se mu podaří až roku 1608; rok nato je v této nové zemi už publikačně činný a zde také umírá. Jeho román hodnotil tvůrce *Dona Quijota* Miguel Cervantes de Saavedra zpočátku negativně, pak své mínění opravil. Nicméně vydání románu, který se stal dobovým bestsellerem (v roce 1604 už bylo údajně zaznamenáno 26 vydání), nebylo pro autora nijak šťastné. Když v roce 1602 vyšel padělek druhého dílu, vytvořil Alemán rychle vlastní druhý díl, v němž falzifikátora literárně zničil tím, že jej učinil postavou díla.

Alemánovo dílo, s nímž někteří autoři spojují vznik románu vůbec, odmítajíce jeho antické a středověké formy, patří svým jazykem a stylem do baroka a svým syžetem představuje všeobecně uznávaný model šibalské prózy. Milostnými motivy román příliš nehýří, ale i ony jsou součástí šibalského a lstivého konceptu, který hlavní postava realizuje: pohlavní styk se uskutečňuje podvodem a lstí, v rychlosti a napětí, které je charakteristické pro vypjatou a emoce hýřící barokní dobu. Je také příznačné, že román je zaplněn gnómami a aforismy, stručnými moudrostmi a zobecněními, často vtípnými a sarkastickými, které vycházejí z pozorování každodenního života, včetně pohlavního.

Následující scéna popisuje fyzické sblížení Guzmánova otce s jeho matkou, která byla tehdy družkou starého nemocného šlechtice. Guzmánův budoucí otec ji dary a řečmi přivede k povolnosti: žena pak předstírá bolesti břicha a oba spiklenci se pomilují takřka před očima starého muže.

Její šlechtic byl starší pán, chrchlal a kašlal, naříkal si na kamínky, na ledviny a na močový měchýř; příliš často ho viděla vedle sebe svlečeného v posteli. V ničem se nepodobal mému otci, neměl ani jeho postavu, ani jeho žár; a odjakživa platí, že co se často jídá, to se přejídá, není-li to posvěcené. Nové věci lákají obzvláště ženy, které jsou od přírody žádostivé novinek – jsou jako pralátka, jež nepřestává nikdy dychtit po nových formách.

Rozhodla se nakonec, že pustí šlechtice k vodě a vymění si prádlo, jak se říká, odhodlána využít první rozmišky; její moudrá rozvaha a dlouhé zkušenosti, jež podědila po své matce a jež sála už s mateřským mlékem, jí prozradily duchaplné řešení a ukázaly jí cestu, jak na to. Zdá se, že ji tehdy trochu zdržoval strach o dobré bydlo; jinak už měla v hlavě všechno srovnáno, protože co jí můj otec jednou naznačil, to jí ďábel řekl desetkrát a naplno, takže nebylo nesnadné dobýt Troje.

Moje paní matka si řekla: „Konec konců, o moc nepřijdu a nijak si nežadám, a když si zadám, jsem přece jako sluneční světlo: neubude mě, a nic mě to nestojí. Vzala jsem si od něho už tolik, že mu nějak musím projevit vděčnost; nemusím být lakomá. Budu tedy vyšívat dvojím hedvábíčkem a jíst ze dvou talířů, lépe se zajistí loď dvěma kotvami než jednou; když se jedna utrhne, zůstane druhá, a když spadne dům, zůstane aspoň holubník, bez holubů nezůstaneme.“

V tom smyslu jednal můj otec s dueňou, jak a kdy se sejde s její paní. Domluvili se, že ukojit tyto touhy v jeho domě není možné, a tak probrali mnoho dalších a krásných plánů a z nich

Alemán, Mateo (1964): *Dobrodružný život Guzmána z Alfarache*, s. 28–29. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Ze španělského originálu přeložil Václav Cibula.

pak vybrali ten, o němž budu vyprávět.

Bylo to na jaře, koncem máje, kdy lučiny v Gelvesu a v San Juanu de Alfarache jsou nejkrásnějším místem v celém kraji. Nic se jim nevyrovná; jsou úrodné a líbezné, docela blízko teče slavná řeka Guadalquivir, jejíž voda zavlažuje a zúrodnjuje všechny zahrady a háje. Jestliže lze hledat ráj někde na tomto světě, musí jím být tento kout; kráslí ho listnaté háje, je poset pestrými květinami, oplývá šťavnatými plody, má stříbřité potoky a čiré studánky, čisté povětří a lahodný stín, kam na jaře nepronikají sluneční paprsky.

Sem do jedné venkovské vily se vypravila moje matka se svým chotěm a s několika sluhy, aby si tu na jeden den odpočinula. Dům, který byl cílem jejich cesty, nepatřil mému otci, nebyl však od otcovy usedlosti daleko; stál na konci Gelvesu a muselo se tam jít kolem domu mého otce.

Právě na to dávala moje příští matka pečlivý pozor. A tak, jak bylo domluveno, nedaleko našich vrat si začala naříkat na náhlé bolení břicha; přičítala tu nevolnost jitřnímu chladu, který prý to všechno zaviniil. Bolest ji trápila tak prudce, že musela slézt z malého oslíka, na jehož hřbetě seděla ve svém dámském sedle; a kroutila se a dělala tak bolestné obličejy a takové posušky, tak se přitom chytala za břicho, lomila rukama, omdlívala a rozpínala se na prsou, že všechny oklamala, všichni jí uvěřili a soucitně ji litovali.

[...]

Moje matka do té chvíle neřekla jediné slovo a jenom bolestně sténala. Správcová k ní byla úslužnost sama, pozvala hosty dál a zavedla je do pokojíku, kde měla na posteli několik složených matrací; rychle je však složila a upravila, potom vytáhla z truhly čistá a jemná prostěradla, příkrývku a polštáře a rozestlala.

Postel mohla být ovšem už připravena, světnice uklizena, všechno navoněno, mohly být zapáleny svíčky, kytice mohly vydechovat svou vůni, na stole mohla být svačina, prostě mohlo být na tuto chvíli připraveno mnoho dalších věcí; avšak nebylo nic takového, ani správcová nesměla hned přiběhnout ke dveřím, musela čekat na zavolání, aby to nevypadalo, že už číhala za dveřmi: jinak by bývala mohla vzbudit podezření a od podezření je k pravému poznání věcí už jen krůček.

Moje matka se v bolestech odstrojila a ulehla do postele; volala stále po obkladech, a když jí byly přineseny, předstírala,

Cristofano Allori, *Judita*, ...

Italský barokní malíř Cristofano Allori (1577–1621) vynikl zejména jako autor portrétů, které se vyznačují přirozeností, poetickou atmosférou a teplými barevnými tóny. K jeho nejznámějším obrazům patří *Judita*, zachycující vrcholnou scénu ve vztahu Judity a Holoferna – Holoferново stěti.

že si je přikládá na břicho, ale stahovala je až pod kolena a trochu stranou, protože jí svou horkostí nedělaly dobře a ona se bála, aby jí nerozbourily vnitřnosti a nezpůsobily bolení. Dobrodiní obkladů jí velmi ulevilo, a tak se tvářila, že si chce zdřímnout, aby si trochu odpočala. Chudák šlechtic dělal všechno, co jí na očích viděl, kámen mu spadl ze srdce, a tak ji nechal v pokoji o samotě; zvenčí zavřel pokoj na petlici a přikázal, aby nikdo nerámusil a nehlučel, a naší dobré dueně uložil, aby hlídala, kdyby se paní probudila a něco od ní potřebovala. Potom se šel trochu projít do zahrady.

Otec nespál, ale napjatě poslouchal a sledoval všechno klíčo-

Peter Paul Rubens, *Únos dcer Leukippových*, kolem roku 1618, olej na plátně, 209x228 cm, uloženo: Alte Pinakothek, Mnichov, Německo.

Vlámský malíř Peter Paul Rubens (též Retrus Paulus) (1577–1640), přední představitel baroka, zachytil krajiny, portréty současníků i náboženská a mytologická témata energickým rukopisem rychlých a dlouhých tahů, své postavy zpravidla nadal dynamismem, bujností tvarů; erotismu a smyslnosti dosahoval rovněž důrazem na kyprost tvarů a hmotu: například reprodukovány obraz *Únos dcer Leukippových*; *Helène Fourment (Kožíšek)*; *Léda s labutí*; *Paridův soud*.



vou dírkou komůrky, kde se ukrýval. Když byl všude klid a mír, připomenul dueně a správcové, aby dávaly pozor a varovaly ho smluveným znamením, kdyby se vrátil paroháč; potom otevřel dveře pokojíku, aby se podíval, jak se daří dámě, a aby si s ní trochu pohovořil. V tom okamžiku ustaly křeče předstírané a začaly skutečné. A tak se spolu bavili dlouhé dvě hodiny a ve dvou letech by člověk nevyprávěl, co všechno se v těch dvou hodinách odehrálo.

Molière: *Don Juan*

(*Don Juan*, premiéra 1665)

Molière, vlastním jménem Jean-Baptiste Poquelin (1622–1673), se stal nejpobulárnějším francouzským dramatikem 17. století, který do normativního klasicistního dramatu přinesl silné realistické, satirické a komediální prvky. Jeho tvorba ve své době vyvolávala nadšení i prudký odpor diváckých kruhů. Ačkoli Molière byl oblíbencem Ludvíka XIV. (a kmotrem jeho prvorozeného syna), byl obviňován z bezbožnosti; církevními kruhy mu dokonce bylo odepřeno poslední pomazání i spočinutí v posvěcené půdě.

Otec Jeana-Baptista Poquelina byl natolik úspěšným a prosperujícím řemeslníkem a podnikatelem, že si mohl roku 1631 pro sebe i svého syna koupit úřad královského komorního čalouníka. Mladý Jean-Baptiste získal dobré vzdělání v Collège de Clermont. Vzdal se však zajištěné existence. Roku 1644, spolu se třemi sourozenci Bėjartovými, založil divadelní společnost „Skvělé divadlo“ (Madeleine Bėjartová se stala jeho milenkou). Aby nepoškodil dobrou pověst své rodiny, zvolil si jméno Molière. Od roku 1658, po letech kočovného života, působí Molièrova divadelní společnost v Paříži, kde získává ohlas širokého publika. Sbližuje se s královským dvorem, vstupuje do služeb Ludvíka XIV.

Molière v *Donu Juanovi* zpracovává oblíbený námět – životní osudy svůdce, který se vysmívá lidské morálce. Zobrazuje dobově neakceptovatelné pojetí lásky, podle kterého „veškerá slast lásky se zakládá na změně“. Jeho hrdina, prezentovaný jako sběratel erotických potěšení, se vysmívá nejen dobrým mravům, ale také se rouhá Bohu. (Autor sám se dostává do této životní pozice, neboť roku 1662 se oženil s dcerou své bývalé milenky – Armandou; to zavdalo pomluvy, že uzavřel sňatek s vlastní dcerou.) To byly zřejmě také dva hlavní důvody, proč byla hra *Don Juan* (premiéra 1665) – obdobně jako *Tartuffe* (1664–1669) – z podnětu církve zakázána.

Následující ukázka popisuje koketování dona Juana se dvěma mladými vesničankami, kterým slibuje manželství.

Výstup 4

Karlička, Don Juan, Sganarel, Kačenka

Sganarel (*spatří Kačenku*): A já!

Kačenka (*k donu Juanovi*): Hele, milostpane, co to tu máte s Karličkou? Vyznáváte jí taky lásku?

Don Juan (*ke Kačence, tiše*): Právě naopak. To ona mi řekla, že by chtěla být mou ženou, ale já jsem jí odpově-

Molière (1973): „Don Juan“. In: Molière, *Don Juan*. *Lakomec*, s. 58–62. Odeon, Praha. Přeložil Svatopluk Kadlec (*Don Juan*) a E. A. Saudek (*Lakomec*), předmluva Vladimír Brett.



Peter Paul Rubens, *Helène Fourment (Kožíšek)*, 1636–1639, olej na dřevě, 176x83 cm, uloženo: Kunsthistorisches Museum, Vídeň, Rakousko.

Nahá žena má přes levé rameno a boky přehozen „kožíšek“; ve srovnání například s Botticelliho renesančním obrazem *Zrození Venuše* Rubens, jako přední představitel baroka, smyslností dosahoval kyprými tvary s důrazem na hmotu, nikoli na křehké optické představy a náznaky.

děl, že jsem zasnouben s vámi.

Karlička: Copak na vás Kačenka chce?

Don Juan (*ke Karličce, tiše*): Žárlí, že mě vidí s vámi mluvit, a chtěla by, abych si ji vzal. Ale já jí říkám, že chci jedině vás.

Kačenka: Cože, Karla...

Don Juan (*ke Kačence, tiše*): Můžete jí říkat, co chcete, všechno je marné. Vzala si to do hlavy.

Karlička: Cože? Káča...

Don Juan (*ke Karličce, tiše*): Je to marné, s ní se nedá mluvit. Ten její bláznivý nápad byste jí nerozmluvila.

Kačenka: Že by ona...

Don Juan (*ke Kačence, tiše*): Není možné přivést ji k rozumu.

Karlička: Chtěla bych...

Don Juan (*ke Karličce, tiše*): Je umíněná jako všichni čerti.

Kačenka: Třeba opravdu...

Don Juan (*ke Kačence, tiše*): Nic jí neříkejte! Je to blázen.

Karlička: Já myslím...

Don Juan (*ke Karličce, tiše*): Nechte ji být. Není při rozumu.

Kačenka: Ba ne, musím s ní mluvit.

Karlička: Chci vědět, co a jak.

Kačenka: Cože?

Don Juan (*ke Kačence, tiše*): Chci se vsadit, že vám bude vykládat, jak jsem jí slíbil manželství.

Karlička: Já...

Don Juan (*ke Karličce, tiše*): Chcete se vsadit, bude vám tvrdit, že jsem jí dal slovo, že si ji vezmu za ženu.

Kačenka: Heleď, Karličko, lízt druhejm do zelí, to se nedělá!

Karlička: A žárlit, Kačenko, že se mnou tady pán mluví, to není slušný.

Kačenka: Mě viděl první.

Karlička: Tebe viděl první a mě až potom, ale mně slíbil, že si mě vezme.

Don Juan (*ke Kačence, tiše*): Tady to máte! Co jsem vám říkal?

Kačenka: Pěkně děkuju! Ale manželství slíbil mně, a ne tobě!

Don Juan (*ke Karličce, tiše*): Uhodl jsem to?

Karlička: Nepovídej, prosím tě! Slíbil to mně!

Kačenka: Nedělej si z lidí bláznů. Řek to mně, znova ti to opakuju.

Karlička: Vlastně, vždyť je tady, a může říct, jestli mám pravdu nebo ne.

- Kačenka: No jo, je tu, a může říct, jestli lžu.
- Karlička: Je to tak, pane? Slíbil jste jí, že si ji vezmete?
- Don Juan (*ke Karličce, tiše*): Děláte si ze mně blázny?
- Kačenka: Je to pravda, pane, že jste jí dal slovo, že se s ní oženíte?
- Don Juan (*ke Kačence, tiše*): Jak vás může něco takového napadnout?
- Karlička: Vidíte, že to tvrdí.
- Don Juan (*ke Karličce, tiše*): Nechte ji být.
- Kačenka: Sám slyšíte, jak na tom stojí.
- Don Juan (*ke Kačence, tiše*): Nechte ji mluvit!
- Karlička: Nene! Musím vědět pravdu.
- Kačenka: To se musí rozsoudit.
- Karlička: Ano, Káčo, chci, aby ti tady pán řekl, jaká jsi hloupá husa.
- Kačenka: Ano, Kadlo, chci, aby ti tady pán už konečně zavřel ten tvůj zobák.
- Karlička: Rozsud'te to, prosím!
- Kačenka: Rozsud'te nás, pane!
- Karlička (*ke Kačence*): Uvidíš!
- Kačenka (*ke Karličce*): Ty uvidíš.
- Karlička (*k donu Juanovi*): Povězte jí to!
- Kačenka (*k donu Juanovi*): Jen to řekněte!
- Don Juan: Co vám povědět? Obě tvrdíte, že jsem vám slíbil manželství. Cožpak nevíte, jak to opravdu je, co mám ještě vysvětlovat? Proč mě nutíte, abych opakoval, co jsem už jednou řekl? Vždyť ta, které jsem všechno slíbil, se může řečem té druhé v duchu jen smát. A má si snad dělat z toho hlavu, když přece svůj slib splním? Tady jsou všechny řeči zbytečné, je třeba jednat, a ne mluvit. Rozhodují skutky a ne slova a já vás rozsoudím právě jimi. Až se ožením, poznáte, které z vás jsem dal své srdce. (*Ke Kačence, tiše.*) Nechte ji, ať si myslí, co chce! (*Ke Karličce, tiše.*) Nechte ji, ať si namlouvá, co chce! (*Ke Kačence, tiše.*) Jste tak krásná, že všechny ostatní se proti vám zdají ošklivé. (*Ke Karličce, tiše.*) Kdo vás jednou uviděl, na ostatní už ani nepohlédne. (*Nahlas.*) Musím teď dát nějaké příkazy. Vrátím se k vám ani ne za čtvrt hodinky.

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus*

(*Der abenteuerliche Siplicissimus Teutsch*,
1668, rozšířeno o 6 svazků 1669, přepracováno 1671)

V 17. století netvořilo území, které se dnes nazývá Německo, jednotlý celek: byla to knížectví spojená sice totožností nebo alespoň blízkostí jazyka, ale odlišná společenskou etiketou, kulturou a literaturou. Třicetiletá válka zemi rozvrátila, plundrování (slovo pocházející právě z tohoto období) bylo na denním pořádku, ale snad právě tehdy – rozrušením kulturní státnosti – se začíná obraz tohoto teritoria měnit. V situaci všeobecného rozkladu se snáze sjednocuje a nacházejí se společná řešení, objevují se *loci communes*. Třicetiletá válka a baroko vytvářejí jedno vnitřně rozporné kontinuum: hrůzy, mučení, zabíjení a všeobecný rozklad působí na emoce, mění ustálený, ušlechtilý obraz člověka tak, že se vyjadřuje grimasou, šklebem, předsmrtným chroptěním, rozkoše lásky nabývají rysů ošklivosti, trhá se jednotu ducha a těla, člověk se upíná k vlastní extázi a mystickému vytržení, jímž homologicky reaguje na dobu, která vytržena z kloubů šílí – ostatně tento pocit, jak patrně, nebyl charakteristický pouze pro kontinentální baroko, ale také pro ostrovní britskou metafyziku, která je někdy časově předcházela.

Klíčová postava německého baroka Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen se narodil roku 1621 nebo 1622 v hesenském městě Gelnhausenu v řemeslnické rodině. Příběhy, které pak ztvárnil v románu o Simpliciovi, jsou do značné míry autobiografickou reflexí: roku 1635 ho odvedli vojáci a válku prožil přímo ve vojsku. Po dobrodružném životě, kdy vystřídal řadu zaměstnání, umírá jako rychtář obce Renchen u Štrasburku v roce 1676. Grimmelshausen byl de facto samouk a není přesně známo, jak získával vzdělání, ale pravděpodobně byl dosti zvědavý a přelomová doba, která ho vytrhla z poklidného života, tyto jeho vlastnosti jen katalyzovala. Studie o intertextovosti nebo citátovosti či reminiscentnosti Grimmelshausenových děl by ukázala, kolik literárních textů brilantně ovládl, z kolika citoval nebo kolik jich ve své vlastní tvorbě parafrázoval. Grimmelshausen začal psát v 60. letech 17. století, tedy dosti pozdě, ale stačil napsat v podstatě deset knih, mezi nimi – kromě Simplicia – romány *Poběhlíci Kuráž* (*Trotz-Simplex*, 1670), *Divous Skočdopole* (*Der seltsame Springisfeld*, 1670) a *Kouzelné hnízdo* (*Das wunderbarliche Vogelnest*, 1672–1673). *Simplicius Simplicissimus* však mezi nimi zaujímá nepochybně centrální místo.

Tradiční kritika posuzuje román jako pozoruhodnou syntézu pikaresního modelu, který tehdy ze svého španělského východiska obcházel celou Evropu, a domácí satirické tradice, jež sám Grimmelshausen pilně pěstoval: přitom pikaresní prozaický vzorec v sobě již od počátku nese implicitní satirické jádro: satirou stíhá společenské poměry a společenské vrstvy, pohlavní život a způsob vlády, ale i hlavní postavu, deklasovaného pícaru nebo neřestnou

pícaru, satirické bývá i zakončení, těžící z rozporu mezi tíhnutím k idyle a smutnou realitou.

Grimmelshausenův román je především smutným, tragickým, groteskním a absurdním putováním člověka ve světě, který šílí: aby se mu přizpůsobil, musel občas zešilet i hlavní hrdina, který prochází vrstvami společnosti, zakouší slasti i strasti lásky, několikrát se žení, proniká do podzemí, putuje po Německu a Francii, poznává chudobu, tíhne k nepravostem i ctnostem své doby. Láska rozhodně nepatří k leitmotivům románu, je podivná, je ukázána fragmentárně, ale v podtextu je zřejmé, že je jedním z mála jevů, k nimž se lze alespoň částečně upnout. I láska má zde groteskní, spíše temnou podobu, i ona je jen krátkým mihnutím v proudu lidí a událostí. Spíše než jako akce se láska předvádí jako extatické vytržení, které vede k tomu, že Simplicius je pokládán za blázná. Jinde se titulní hrdina ocitá v posteli svého sexuálního objektu, ale narazí na nepřekonatelný odpor a je nucen pouze ležet a takřka se nehýbat. Popis sexuálního objektu je v naší ukázce pojat protismyslně, absurdně: dívka je líčena jako krasavice, ale takovými příměry, které současně vyvolávají ošklivost, odpor a místy hraničí s černým humorem. Grimmelshausen představuje *groteskní, absurdní a satiricko-směšnou podobu lásky* a je zřejmé, že je to láska sice nehrdinská, ale nikoli méně působivá: převleky lásky pokračují ad infinitum...

V následující scéně autor ústy Simplicia popisuje ženu jako sexuální objekt, což je pro toto dílo typické; erotika se tu mísí s pocity ošklivosti, ba dokonce odporu.

Prohlížel jsem si ji odspodu nahoru a zase odshora dolů, díval jsem se na ni upřeně a přívětivě, jako bych se s ní chtěl ženit, a konečně jsem řekl: „Pane, již vím, v čem je chyba; vším je vinen ten zlodějský krejčí; nechal látku, která patří ke krku a má zakrývatí prsa, dole na sukni, která se teď tak dlouze vleče; tomu packalovi by měly být useknuty ruce, neumí-li lépe šít.“ „Panno,“ řekl jsem jí, „vyhod’te ho, aby vás tak hanebně nepotvořil, a hleďte sem dostat jako krejčího mého tatíka, který se jmenoval mistr Pavlíček; ten dovedl mé mamce, naší Ance a naší Uršule ušít tak krásně skládané suknice, že byly dole pěkně rovné a nevláčely se v blátě jako ty vaše; ani byste neřekla, jak krásné šaty dovedl těm děvkám ušít; pyšnily se v nich jak na obrázku.“ Můj pán se zeptal, byla-li naše Anka a Uršula krásnější než tato panna. „Ach, to nikterak ne, pane,“ řekl jsem, „neboť tato panna má vlasy krásně žluté jako dětské kakání a její pěšinky jsou tak bílé a tak rovné, jako by byly uhlazeny svinským kartáčem; ba její vlásky jsou tak pěkně namotány, že to vypadá jako prázdné dýmky anebo jako by měla na každé straně viset dvě libry svíček nebo po tuctu klobás. Ach, po-

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von (1976): *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus: Kronika třicetileté války*, s. 105–106. Odeon, Praha. Z německého originálu přeložil Jaroslav Zaorálek.

Peter Paul Rubens, *Léda s labutí, ...*, olej na dřevě, 64,4x80,3 cm, uloženo: Christie's Colour Library, Londýn, Velká Británie.

Antický motiv milostného splynutí Dia-labuté a Lédy, manželky spartského krále Tyndarea, v Rubensově barokním pojetí.



hled'te jen, jak má krásně hladké čelo; není jemněji vyklenuto než tučná zadnice a není bělejší než lebka z kostry, která visela mnoho let na čerstvém vzduchu? Věčná škoda, že její jemná pleť je tak zanesena pudrem, neboť vidí-li to lidé, nerozumějící tomu, mohou se domnívat, že panna má prašivku, při níž takové šupiny odletují; je to tím víc škoda, že její jiskřivé oči se lesknou jasněji než saze v našem komíně, které svítily, když naše Anka před nimi stála s věchtem slámy při zatápní, tak mocně, jak by byly sám oheň a měly zapálit celý svět. Její líčka jsou pěkně růžová, ale ne tak ohnivě červená jako ty nové stužky, jimiž si švábští vozkové z Ulmu ozdobili nedávno poklopce. Ale červeň jejích rtů značně převyšuje onu barvu, a když se směje nebo mluví (prosím, pane, jen si povšimněte), vidíte v jejích ústech dvě řady krásně bělostných a cukru podobných zubů, že jsou jakoby vyřezány z bílé řepy. Ó zázračné dítě, nemyslím, že to bolí, kousneš-li někoho! A její hrdlo bílé jako staré kyselé mléko a její prsíčka pod ním jsou téže barvy a při dotyku patrně stejně tvrdá jako kozí vemeno, nalité přebytečným mlékem.“

Marie Madeleine Pioche de La Vergne de La Fayette: *Kněžna de Clèves*

(*La Princesse de Clèves*, 1678)

Marie Madeleine Pioche de La Vergne de La Fayette (1634–1693) je pokládána za největší prozaičku francouzského klasicismu. Hraběnka byla pravidelnou návštěvnicí preciózních salonů. Kromě *Kněžny de Clèves* je autorkou galantní novely *Kněžna de Montpensier* (1662), románu *Zayde* (1670) a *Paměti francouzského dvora let 1688 a 1689* (vyšlo 1731). Podstatná část jejího díla se nevymyká z tradic uměleckých tendencí, které se v době feudálního absolutismu vracely k raně feudální kurtoazní kultuře. Ve stylu se projevuje silná souvislost s *góngorismem*, navazujícím na některé rysy poetiky španělského barokního básníka Góngory y Argote (1561–1627), autora *Samoty* (1613), a na ještě starší *euphuismus* pojmenovaný podle prózy anglického pozdně renesančního básníka Johna Lylyho (asi 1552–1606) *Euphuies aneb Anatomie důvtípu* (1578) a *Euphuies a jeho Anglie* (1580). Obě díla patří ke galantní literatuře, vynikající patetickým, dekorativním jazykem, a k manýristickému období renesance nebo k počínajícímu baroku.

Konec baroka, které – jak ukázal Václav Černý – existovalo i ve Francii a povlovně zde přerůstalo v klasicismus, probíhal ve znamení tvorby nového literárního stylu a zralých románů. Paní de La Fayetteová je ve Francii dovršitelkou této tendence a současně tvůrkyní díla, které – jak se zdá – přežilo její dobu a zaujalo i naše současníky: jednak stylovou klenutostí, dokonalostí slovesné architektury, jemností psychologického líčení (nikoli náhodou je *Kněžna de Clèves* pokládána za první psychologický román vůbec), ale především rozdírajícím, tragickým rozparem vášně a povinnosti, planoucí lásky a mravního principu, individuálního štěstí a nadosobních hodnot, hédonismu a svědomí. Zdálo by se, že kněžna de Clèves, která pociťuje vinu za smrt svého manžela a současně lásku k panu de Nemours a jež tento rozpor řeší sebevraždou v podstatě na práhu naplnění nového milostného vztahu, jedná neuváženě na základě falešného asketismu. Tato snad nejvíce fascinující postava francouzské literatury si však implicitně uvědomuje, že láska má skutečnou hodnotu jen tehdy, je-li naplňována svobodnými bytostmi s čistým svědomím, které si mohou vážit jedna druhé a samy sebe. Takto pojímaný cit přenáší pojetí lásky ze sféry biologie na straně jedné a dvorské etikety na straně druhé do světa specificky lidských hodnot. Je takřka symbolické, že ve zfilmované podobě románu z 60. let hrála titulní úlohu francouzská herečka ruského původu Marina Vladyová, pozdější žena slavného ruského herce, zpěváka a básníka Vladimira Vysockého: hodnotová nekompromisnost až k práhu nebytí jako by po třech stoletích refletovala mučivost milostné scény z románu madame de La Fayette plné

La Fayette, Marie Madeleine Pioche de La Vergne de (1959): *Kněžna de Clèves*, s. 194–202. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha. Z francouzského originálu přeložil Karel Šafář.

vášně, touhy po milostném naplnění, po štěstí a současně neoblomného sebezapření.

Nelze vyjádřit, co pan de Nemours a paní de Clèves cítili, když se octli o samotě a měli možnost poprvé spolu promluvit. Chvilí mlčeli. Konečně pan de Nemours mlčení přerušil a řekl jí: „Odpustíte, kněžno, panu de Chartres, že mi poskytl příležitost vidět se s vámi a pohovořit si s vámi, příležitost, již jste mi vždy tak krutě odpírala?“ „Nemohu mu odpustit,“ odpověděla, „že zapomněl na můj stav a na to, čemu vystavuje mé dobré jméno.“ Pronesla tato slova a chtěla odejít; pan de Nemours ji zadržel a pravil: „Nebojte se, paní, nikdo neví, že zde jsem, a nemusíte se obávat žádného náhodného nebezpečí. Vyslechněte mě, paní, vyslechněte mě; když už ne z dobroty, tak aspoň z lásky k sobě samé a proto, abyste se zbavila unáhleností, ke kterým by mě nepochybně strhla vašeň, již už neovládám.“

Paní de Clèves povolila poprvé lásce, kterou planula k panu de Nemours, a dívajíc se na něho líbeznýma, čarovnýma očima, řekla mu: „Ale co očekáváte od ochoty, o kterou mě žádáte? Snad budete litovat, že jste jí dosáhl, a já budu nepochybně litovat, že jsem vám ji prokázala. Vy si zasloužíte šťastnější osud, než jakého se vám až dosud dostalo a jakého se vám možná dostane v budoucnosti, ledaže byste jej hledal jinde!“ – „Já a hledat štěstí jinde, paní!“ řekl jí, „což je jiné štěstí než být vámi milován? Ačkoli jsem s vámi o tom nikdy nemluvil, nemohu věřit, paní, že byste nevěděla o mé lásce a že byste ji nepokládala za nejpravdivější a nejmocnější, jež se kdy zrodila. Jakými prošla zkouškami, o nichž nevíte! A jaké zkoušky jste ji podrobila svým přísným chováním!“

„Když si přejete, abych s vámi o tom promluvila, a když se k tomu odhodlávám,“ odpověděla paní de Clèves sedajíc si, „udělám tak s upřímností, s jakou se u osob mého pohlaví těžko setkáte. Nezapřu vám, že jsem vaši náklonnost zpozorovala; snad byste mi nevěřil, kdybych vám to řekla. Přiznávám se vám tedy, že jsem ji nejen viděla, nýbrž že jsem ji viděla takovou, jakou si jen můžete přát, aby se mi zdála.“ – „A když jste ji viděla, paní,“ přerušil ji, „je možné, aby vás nevzrušila? A směl bych se vás zeptat, zda nedojala vaše srdce?“ – „Vždyť jste to jistě poznal na mém chování,“ odpověděla mu, „ale chtěla bych vědět, co jste si o tom myslil.“ – „Musil bych být v šťastnějším rozpoložení, abych se vám to odvážil říci,“ odpověděl, „a můj osud se příliš málo srovnává s tím, co bych vám řekl. Vše, co



vám mohu, paní, povědět, je, že jsem si horoucně přál, abyste se panu de Clèves nepřiznala k tomu, co jste přede mnou skrývala, a abyste před ním zatajila to, co jste měla prozradit mně.“ – „Jak jste mohl vypátrat,“ odvětila s uzarděním, „že jsem se panu de Clèves k něčemu priznala?“ – „Dověděl jsem se to od vás samé,“ odvětil, „ale abyste mi mohla odpustit smělost, že jsem vás vyslechl, vzpomeňte si, zda jsem zneužil toho, co jsem vyslechl, zda tím vzrostly mé naděje a zda jsem měl proto větší odvahy promluvit s vámi.“

Začal jí vypravovat, jak vyslechl její rozhovor s panem de Clèves, ale přerušila ho, než dopověděl. – „Nemluvte mi již o tom,“ pravila mu, „nyní vidím, odkud jste byl tak dobře informován; zdál jste se mi až příliš informován u paní dauphinky, která se o této příhodě dověděla od lidí, jimž jste se s ní svěřil.“

Tu jí pan de Nemours vylíčil, jak se věc sběhla. – „Neomlouvejte se,“ odpověděla mu, „už dávno jsem vám odpustila, aniž jste se mi ospravedlnil; ale když jste se ode mne dověděl, co

Diego Velázquez, *Venuše se zrcadlem*, kolem roku 1648, olej na plátně, 122,5x177 cm, uloženo: The National Gallery, Londýn, Velká Británie.

Tento obraz je ojedinělým ženským aktem ve španělské malbě 17. století.

Španělský malíř Diego Rodríguez de Silva Velázquez (1599–1660) je jedním z nejvýznamnějších španělských malířů 17. století. Ovlivněn malbou Tintoretta a Caravaggia navázal na portrétní realismus svých španělských předchůdců. Po příchodu do Madridu prosvětlnil šerosvitné pojetí malby, uvolnil rukopis, výstižně vyjadřoval atmosféru (například *Bakchův triumf*, kolem roku 1629) a jako dvorní malíř krále Filipa IV. v prostředí sevřeném přísnou dvorskou etiketou i v portrétech nejvyšších příslušníků španělské společnosti překročil dobové konvence – zachytil charakter a vnitřní svět postavy, a dokonce vytvořil jediný ženský akt ve Španělsku oné doby.

jsem zamýšlela před vámi tajit po celý svůj život, přiznávám se vám, že jste ve mně vzbudil city, jež mi byly neznámy, než jsem vás spatřila, a o nichž jsem měla tak málo potuchy, že mě zprvu překvapily, což ještě zvyšovalo neklid, který je vždy doprovází. Přiznávám se vám dnes s menší hanbou, poněvadž dnes o tom mohu hovořit bez hříchu a poněvadž jste viděl, že mé chování neřídily mé city.“ – „Myslíte, paní,“ pravil jí pan de Nemours, vrhaje se jí k nohám, „že nezmírám u vašich nohou radostí a nadšením?“ – „Povídám vám jen to,“ odpověděla s úsměvem, „co jste už věděl až příliš dobře.“ – „Ach, paní,“ namítl, „jaký rozdíl dovědět se to náhodou, nebo zvědět to od vás samé a vidět, že si přejete, abych to věděl!“ – „Zajisté, že chci,“ pravila mu, „abyste to věděl, a je mi slastí říkat vám to; nevím ani sama, neříkám-li vám to spíše z lásky k sobě samé než z lásky k vám. Neboť konec konců toto přiznání nebude mít následků a budu se řídit přísnými pravidly, jež mi ukládá má povinnost.“ – „Nemyslete na to,“ odvětil pan de Nemours, „není již povinnosti, která by vás vázala; jste volná, a kdybych směl, řekl bych vám dokonce, že záleží jen na vás, abyste jednoho dne pocítila jako povinnost uchovat svou lásku ke mně.“ – „Má povinnost mi zakazuje,“ namítl, „myslet kdy na někoho, a tím méně na vás než na kohokoli jiného na světě, a to z důvodů, jež vám jsou neznámy.“ – „Snad mi ani nejsou neznámy, paní,“ odpověděl, „ale nejsou to pravé důvody. Myslím, že mě pan de Clèves považoval za šťastnějšího, než jsem byl, a představoval si, že schvalujete výstřednosti, ke kterým mě má vášeň dohnala bez vašeho svolení.“ – „Nemluvme o té příhodě,“ řekla mu, „nemohu na ni ani pomyslet; stydím se za ni a je pro mne příliš bolestná svými následky. Je až příliš pravda, že jste příčinou smrti pana de Clèves; podezření, jež v něm vzbudilo vaše nerozvážené chování, ho stálo život, jako kdybyste ho byl o něj vlastníma rukama připravil. Považte, co bych si asi počala, kdyby bylo u vás obou došlo k nejhoršímu a kdyby z toho bylo vzešlo stejné neštěstí. Vím, že to není totéž v očích světa; ale v mých očích tu není žádného rozdílu, poněvadž vím, že zemřel skrze vás a že zemřel kvůli mně.“ – „Ach, paní,“ řekl jí pan de Nemours, „jaký fantom povinnosti stavíte proti mému štěstí? Což vám lichá a bezdůvodná myšlenka zabrání, paní, obšťastnit muže, k němuž jste nechovala nenávisť? Jakže! Byl bych mohl doufat, že strávím svůj život s vámi; můj osud by mi dopřál milovat ženu hodnou největší úcty, která má vše, co

jí může udělat zbožňovanou milenkou; neměla by mě v nenávisti, a já bych v ní nacházel všechno, co si lze jen u ženy přát! Vždyť, paní, není snad jiné ženy, v níž se obě tyto vlastnosti setkaly v takovém stupni jako u vás: všichni ti, kdo se žení s milenkami, které je milují, třesou se, když se s nimi ožení, a dívají se s obavou, jaký měly vztah k ostatním; ale u vás, paní, se není čeho obávat, ve vás lze nalézt jen to, čemu se možno obdivovat; což bych se snad setkal s takovým štěstím jen proto, abych viděl, jak mu vy sama kladete v cestu překážky? Ach, paní, zapomínáte, že jste mě vyznamenávala nad ostatní muže, či spíše že jste mě nad ně nevyznamenávala: vy jste se mýlila, a já jsem si lichotil.“

„Nelichotil jste si,“ odpověděla mu, „důvody mé povinnosti by se mi snad nezdály tak silné, nebýt toho vyznamenání, o němž pochybujete, a právě to mi staví před oči neštěstí, kdybych se k vám připoutala.“

– „Nemám, co bych na to řekl, paní,“ odvětil, „když mi dáváte najevo, že se obáváte neštěstí; ale přiznám se vám, že po všem tom, co jste mi ráčila říci, jsem nečekal, že se setkám s tak krutým důvodem.“ – „Je pro vás tak málo urážlivý,“ namítla paní de Clèves, „že vám jej dokonce jen velmi těžko mohu sdělit.“ – „Běda, paní,“ odvětil, „čeho se bojíte, co by mi příliš lichotilo, po tom všem, co jste mi právě řekla?“ – „Chci s vámi dál hovořit se stejnou upřímností, s jakou jsem začala,“ pravila, „a nechám stranou všechnu zdrženlivost a všechny zdvořilůstky, jimiž bych se při první rozmluvě měla řídit, ale zapřísahám vás, abyste mě vyslechl a nepřerušoval mě.“

Myslím, že jsem povinována vaší oddaností skrovnou odměnou, a nezatajím vám tedy žádný ze svých citů a ukáži vám je takové, jaké jsou. Bude to zřejmě jedinkrát v mém životě, že si dovolím dát vám je najevo; nicméně nemohu se vám přiznat beze studu; jistota, že mě již nebudete milovat, jako mě milujete nyní, zdá se mi tak hrozným neštěstím, že bych se sotva odhodlala vystavit se mu, kdyby tu nebyla povinnost se svými nepřekonatelnými důvody. Víím, že jste volný, jako jsem já, a že věci jsou v takovém stavu, že by veřejnost snad neměla proč kárat vás ani mne, kdybychom se navždy spojili; ale uchovají lidé lásku v tomto věčném spojení? Mám doufat, že se kvůli mně stane zázrak, a mohla bych snést, kdybych s jistotou viděla, jak se končí láska, na které bych založila celé své štěstí? Pan de Clèves byl snad jediným mužem na světě schopným



Giovanni Lorenzo Bernini, *Únos Proserpiny*, 1621–1622, carrarský mramor, výška 245 cm, uloženo: Galleria Borghese, Řím, Itálie.

Socha v barokním stylu zobrazuje dramatickou situaci s erotickým podtextem – zoufalou snahu Proserpiny (řecky Persefoné), dcery Dia a Démětry, ubránit se bohovi podsvětí Plútónovi (řecky Hádés); ten se jí zmocnil a proti její vůli ji unesl do podzemní říše mrtvých, kde ji pojal za manželku.

Italský sochař a architekt Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680), jeden z tvůrců baroka, dospěl k dokonalému sepětí architektury se sochařstvím.



Gian Lorenzo Bernini, *Vidění sv. Terezie*, 1645–1652, mramor, výška 350 cm, kostel Santa Maria della Vittoria, Řím, Itálie.

Bernini dosáhl u svých soch až mystického výrazu oddanosti, odevzdání a duchovní lásky i extatické smyslnosti.

v manželství lásku udržet. Osud mi nedopřál, abych mohla tohoto štěstí užít; snad také jeho láska trvala jen proto, že jsem ji neopětovala; ale možnost uchovat si vaši lásku tímto způsobem bych neměla; myslím, že i vaši vytrvalost vytvořily překážky; bylo jich dost, aby vás rozohnily k touze překonat je, a mé bezděčné chování nebo to, co vám vyjevila náhoda, poskytlo vám dost naděje, abyste se nedal odstrašit.“ – „Ach paní,“ odvětil pan de Nemours, „nemohu mlčet, jak mi ukládáte; příliš mi křivdíte a příliš mi dáváte najevo, jak daleka jste toho, abyste byla zaujata v můj prospěch.“ – „Připouštím,“ odpověděla, „že vášně mě mohou vést; ale nemohou mě oslepit; nic mi nemůže zabránit, abych nepoznala, že jste se narodil se všemi vlohami ke galantnosti a se všemi vlastnostmi, které mohou přinést velké úspěchy; měl jste už několik lásek, měl byste je zase; nebyla bych už vaším štěstím; viděla bych, že jste pro jinou tím, čím byste býval pro mne: to by mě krutě bolelo a nebyla bych si ani jista, nezakusím-li neštěstí žárlivosti. Pověděla jsem vám až příliš mnoho, abych před vámi zatajila, že jste mi ji už dal okusit a že jsem trpěla krutými mukami onoho večera, kdy mi královna dala dopis od paní de Thémynes, který prý byl adresován vám; tehdy ve mně utkvěla představa, že žárlivost je největší ze všech strastí.

Všechny ženy si, ať už z ješitnosti nebo ze záliby, přejí vás upoutat; je málo těch, jimž byste se nelíbil; podle své zkušenosti bych se domnívala, že nejsou vůbec takové, kterým byste se nelíbil. Stále bych myslila, že jste milován, a často bych se nemýlila; pak bych neměla na vybranou leč utrpení; nevím ani, směla-li bych si naříkat. Vyčítáme milenci; ale vyčítáme manželovi, když mu můžeme vytýkat jen to, že nás již nemiluje? I kdybych si mohla zvyknout na takové neštěstí, uvykla bych mu, aby se mi stále zdálo, že vidím pana de Clèves, jak vás obviňuje ze své smrti, jak mi vyčítá, že jsem vás milovala, že jsem se za vás provdala, a ukazuje mi rozdíl mezi náklonností svou a vaší? Není možné,“ pokračovala, „přejít mlčením tak silné důvody: musím setrvat na svém nynějším stavu a ve svých rozhodnutích, nikdy jej nezměním.“ – „Ach, myslíte, že to dokážete, paní?“ zvolal pan de Nemours. „Domníváte se, že vaše rozhodnutí odolá muži, jenž vás zbožňuje a který je dosti šťasten, aby se vám zalíbil? Je těžší, než si myslíte, paní, odporovat tomu, kdo se nám líbí, a tomu, kdo nás miluje. Udělala jste to z přísné ctnosti, jež nemá téměř příkladu; ale tato ctnost

již neodporuje vašim citům a doufám, že se jimi budete chtět nechtět řídit.“ – „Vím, že není nic obtížnějšího než to, co podnikám,“ namítla paní de Clèves, „nedůvěřuji svým silám přes všechny důvody; to, čím jsem povinna památce pana de Clèves, by bylo slabé, kdyby to nepodpíral zájem o můj klid; důvody udržet si klid musí být podepřeny důvody zůstat věrna povinnosti; ale ač sama sobě nedůvěřuji, myslím, že nikdy nepřekonám úzkostlivost svého svědomí, a stejně nedoufám, že bych přemohla svou náklonnost k vám. Učiní mě nešťastnou, ale já se oloupím o setkání s vámi, ať mě to stojí sebevětší vypětí sil. Zapřísahám vás při vši moci, kterou nad vámi mám, nevyhledávejte příležitost vidět se se mnou. V mých okolnostech se mi zdá hříchem vše, co by jindy bylo dovoleno, a už sama slušnost zakazuje všechn styk mezi námi.“

Pan de Nemours se jí vrhl k nohám a poddal se všem protičudným hnutím, která jím zmítala. Projevil jí i svými slovy i svým pláčem nejprudší a nejněžnější vášeň, která kdy zachvátila srdce. Ani srdce paní de Clèves nebylo bez citu; a dívajíc se na knížete očima od slz poněkud naběhlýma, zvolala: „Proč vás musím obviňovat ze smrti pana de Clèves? Proč jsem vás nepoznala, teprve co jsem volná, nebo proč jsem vás nepoznala dřív, než jsem byla zadaná? Proč nás osud rozděluje tak nepřekonatelnou překážkou?“ – „Není tu vůbec žádná překážka, paní,“ namítl pan de Nemours, „jen vy sama se stavíte proti mému štěstí, jen vy sama si ukládáte zákon, který vám nemůže vnutit ani ctnost ani rozum.“ – „Je pravda,“ odvětila, „že přináším velkou oběť povinnosti existující jen v mé obraznosti: vyčkejte, až co zmůže čas. Pan de Clèves skonal teprve nedávno a tato neblahá událost je ještě příliš blízká, aby mi dopřála jasného a zřetelného pohledu; zatím se těšte tím, že jste vznítil lásku v ženě, jež by nemilovala nikoho, kdyby nebyla spatřila vás: věřte, že moje city k vám budou věčné a že potvrzují, ať budu dělat cokoli. Sbohem,“ řekla mu, „je to rozhovor, za který se hanbím: povězte to panu vicedomovi; svoluji k tomu a prosím vás o to.“

Po těchto slovech odešla, aniž ji mohl pan de Nemours zadržet.

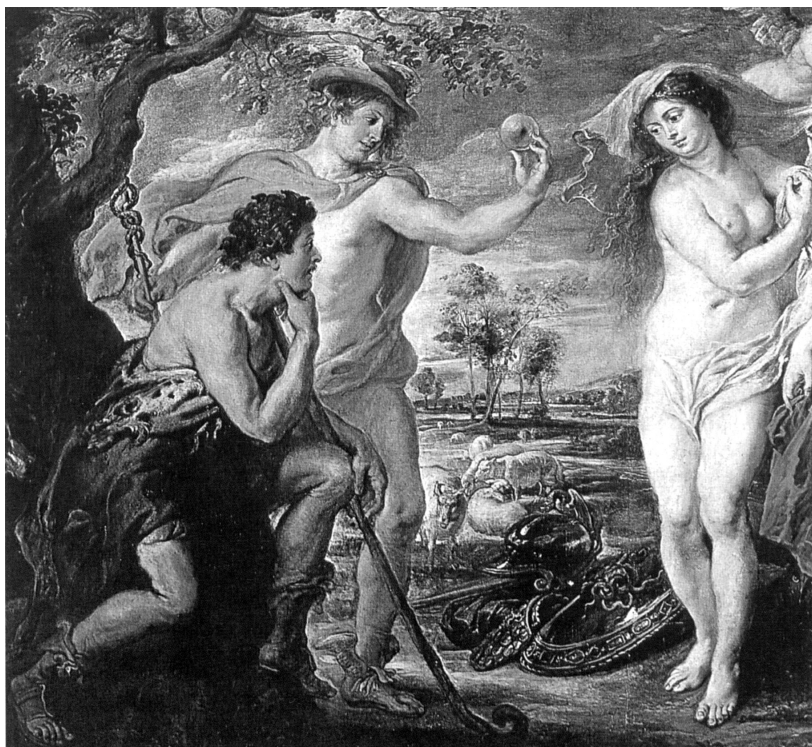
Daniel Defoe: *Moll Flandersová*

(*Moll Flanders*, 1722)

Syn londýnského řezníka Foea, který si s oblibou k svému jménu připojoval francouzský šlechtický přídomek, Daniel Defoe (1660–1731), byl výrazným představitelem evropské měšťanské prózy a měšťanské morálky, jež se na jedné straně opírala o puritánské křesťanství, na druhé o princip zisku. Jako absolvent střední školy zvládl pět jazyků a naučil se praktickému myšlení, které se na univerzitách příliš nepěstovalo. Stal se obchodníkem, krachujícím podnikatelem, novinářem, snad i špiónem a agentem britské vlády a na svých cestách možná zavítal i do tehdejších Čech. Relativně pozdě napsal dílo, které ho proslavilo – *Život a zvláštní překvapující dobrodružství námořníka Robinsona Crusoea z Yorku* (1719).

Defoe své dílo představil jako výtvar samotného námořníka, který v mládí utekl z domova a po velkých dobrodružstvích se po ztroskotání lodi ocitá sám na opuštěném ostrově nedaleko ústí Orinoka a pobývá tam dvacet osm let (Defoe, jak známo, čerpal materiál mimo jiné z historie skotského námořníka Alexandra Selkirka, který byl roku 1704 vysazen na ostrov Juan Fernandez v Tichém oceáně). Velký úspěch románu, který ukazuje titulní postavu jako anglického puritána, dravého podnikatele, nelítostnou bytost, která všechno kolonizuje, která je přesvědčena o své pravdě a o nadřazenosti své kultury, přiměl Defoea napsat pokračování. Vpravdě novinářským mistrovským kusem je Defoeův popis morové epidemie roku 1664 až 1665 *Deník morového roku* (1722). Ale další řetězec románů již byl na cestě. Po *Moll Flandersové* přichází *Roxana* (1724) a *Paměti kavalíra* (1724) – individualistické konfese pikareskního ražení, jejichž středem je dobrodružná žena, většinou prostitutka, nebo pícaro uvržený do kontinentální třicetileté války. V těchto románech Defoe brilantně vystihl morálku, výhody a limity měšťanstva – nové společenské třídy deroucí se k moci –, jeho nelítostnost, omezenou kulturu a utilitární etiku.

Moll Flandersová – stejně jako další Defoeova díla – jsou psána jakoby hrdiny samými: nevzdělaným námořníkem, londýnským sedlákem, prostitutkou, kurtizánou a vojákem; autor je pouze upravuje, aby byly všeobecně přijatelné. Metoda fiktivního autorství, k níž se Defoe přiklonil, vzbuzuje dojem autenticity děje. Moll byla dvanáct let prostitutkou, pětkrát se vdala, jednou dokonce za vlastního bratra, pak propadla zločinu a žila ve vyhnanství ve Virginii, ale zbohatla a umírá jako bohabojná křesťanka. Tento model přebírá Defoe ze španělského pikareskního románu, který závazně končí napravením vyvržence. Základním rysem *Moll Flandersové* je naprostá bezcharakternost v dodržování alespoň minimálních morálních zásad. Veškeré její jednání je nesenou touhou po majetku, zisku a jen hledá různé způsoby, jak se jich zmocnit: od otevřené krádeže po plantážnictví, jímž se zařazuje do „slušné“ společnosti. Fyzická láska je v jejím pojetí nejen dráždivým pramenem rozkoše a slasti, ale především způsobem obohacení: několik grado-



Antoine Watteau, *Paridův soud*, kolem roku 1714, olej na dřevě, 47x31 cm, uloženo: Musée du Louvre, Paříž, Francie.

Paridův soud ve Watteauově podání přesahuje obvyklou rokokovou hravost a tají hlubší smysl, charakteristický i pro jiná jeho díla: v Paridově pohledu je patrná rozpolcenost – obdiv k tělesné kráse i odmítání, není-li tělesnost provázána oduševnělostí.

Francouzský malíř Antoine Watteau (1684–1721) patří k nejvýznamnějším malířům francouzského rokoka. Zobrazoval galantní scény, slavnosti a zábavy v přírodě (například *Slavnost lásky*, *Zábava v přírodě*), divadelní výjevy i jednotlivé postavy z *commedie dell'arte* a jiné typické rokokové motivy, kde dominuje zejména láska a erotika.

vaných milostných scén z počátku románu symbolicky končí předáním peněz.

V následující scéně Moll líčí svá první milostná vzplanutí, kdy je sváděna mladým pánem v domě, kde pracuje jako služebná.

Jednoho dne zase vyběhl, jak to často dělával, po schodech k pokoji, kde sedávaly jeho sestry při práci, a už za dveřmi na ně jako obvykle volal. Byla jsem sama v místnosti, přistoupila jsem ke dveřím a řekla: „Pane, slečny tu nejsou, odešly dolů do zahrady.“ Dorazil v tu chvíli také právě ke dveřím, a když jsme se tam střetli, uchopil mě jakoby náhodou do náruče. „Á, slečno Betty,“ povídá, „vy jste zde? To se mi hodí, s vámi se pobavím mnohem raději než se sestrami.“ A když už mě držel v náruči, políbil mě několikrát.

Naoko jsem se mu bránila, ale držel mě pevně a líbal mě znovu a znovu, až mu došel dech, a pak usedaje vypravil ze sebe: „Drahá Betty, miluji vás.“

Přiznávám se, že jsem byla v jednom ohni, srdce se mi divoce rozbušilo a celý svět se se mnou zatočil. Ujišťoval mě ještě několikrát, že mě miluje, a já jsem byla v sedmém nebi. Pokaždé když řekl: „Miluji tě,“ odpovídaly mu mé ruměnce: „Ach,

Defoe, Daniel (1986): *Moll Flandersová*, s. 22–23. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložila Gerta Pospišilová.

kéž by to byla pravda, pane!“ Nic víc se tehdy nepříhodilo; překvapil mě, pravda, ale brzy jsem se zase vzpamatovala. Byl by ještě zůstal, ale náhodou zahlédl oknem, že se sestry vracejí ze zahrady, políbil mě tedy ještě jednou a rozloučili jsme se. Ujišťoval mě, že to se mnou myslí vážně a že dá o sobě zase velmi brzy vědět. Odcházel celý rozjařený; a nebýt malého nedorozumění, bylo by bývalo všechno v pořádku; chyba byla v tom, že jsem to já brala vážně, a mladý pán nikoli.

Od té chvíle se se mnou děly podivné věci, připadalo mi, že to ani nejsem já, když mi takový vznešený pán říká, že mě miluje a že jsem tak roztomilé stvoření. To byly věci, s kterými jsem se nedovedla vypořádat; má ješitnost dosáhla vrcholu. Měla jsem, pravda, plnou hlavu pýchy, ale nevědouc nic o zkaženosti světa, vůbec jsem si nedělala starosti o svou ctnost. Kdyby byl mladý pán hned napoprvé žádal ode mne vše, byl by toho klidně dosáhl; ale nepoznal svou výhodu a to bylo prozatím mé štěstí.

Zanedlouho si našel opět příležitost, aby mě zastihl skoro za týchž okolností; tentokrát v tom z jeho strany bylo zajisté víc úmyslu, ale z mé nikoliv. Bylo to tak: slečny odešly s matkou na návštěvu, mladší bratr nebyl doma a otec dlel již týden v Londýně. Mladý pán mě bedlivě pozoroval a věděl přesně, kde jsem, kdežto já jsem ani netušila, zda je doma. Vyběhl po schodech, a když zjistil, že pracuji, rozběhl se přímo ke mně do pokoje, uchopil mě jako posledně do náruče a líbal a líbal mě bezmála čtvrt hodiny.

Bylo to v pokoji jeho mladší sestry, v domě nebyl nikdo, jen služka dole, a tak se stal dobyvačtějším a myslil to tentokrát zřejmě vážně. Snad ve mně tušil snadnou kořist, když jsem se mu nebránila, dokud mě jen držel v náruči a líbal. A proč jsem se také měla bránit, když se mi to tak líbilo?

Když jsme se nabažili polibků, usedli jsme a on začal na mne naléhat: že jsem jej okouzila a že to nemůže vydržet, aby mi neřekl, jak mě miluje. Mohu-li jeho lásku opětovat, učiním jej šťastným, budu hvězdou jeho žití, a spoustu podobných krásných věcí. Já jsem mu mnoho neodpovídala, ale nechápala jsem ve své prostotě vůbec, kam tím vším směřuje.

Vzal mě pak za ruku a chodili jsme spolu po pokoji; za chvíli se chopil vhodné příležitosti, hodil mě na lůžko a líbal mě vášnivě. Musím však spravedlivě přiznat, že se nedopouštěl žádné hrubosti, jen mě dlouho líbal. Najednou měl dojem, že



William Hogarth, *Orgie*, 1733, olej na plátně, 62x75 cm, uloženo: National Gallery, Londýn, Velká Británie.

Anglický malíř a grafik William Hogarth (1697–1764), patří k nejvýznamnějším a nejosobitějším malířům a rytčům 18. století, vytvořil též několik moralistně satirických obrazových cyklů soudobé společnosti. Reprodukované dílo patří jako třetí dramatická epizoda do cyklu *Ze života prostopášíka*.

někdo jde po schodech, vyskočil, pomohl mi také vstát, ujišťuje mě přitom znovu svou velkou láskou. Přesvědčoval mě, že je to láska počestná, že mi nechce ublížit, strčil mi do ruky pět guineí a seběhl po schodech.

John Cleland: *Fanny Hillová*

(*Memoirs of a Woman of Pleasure*, 1749)

John Cleland (17[??]–1789), známý anglický filolog, pokládal svou prózu *Fanny Hillová* za prohřešek mládí, k němuž se nerad hlásil. *Fanny Hillová* nicméně svého autora proslavila, neboť se stala jedním z nejslavnějších děl světové erotické literatury. Toto dílo bylo šířeno zprvu tajně. Teprve ve svobodomyšlnějším 20. století, kdy získalo také šanci vstoupit do dějin krásné literatury, se stalo obecně čtenářsky přístupné. V novém kontextu začalo být rovněž oceňováno to, co v jiných obdobích bylo přehlíženo – historicko-informativní hodnota díla, zejména jeho schopnost podat obraz mravů své doby.

Fanny Hillová je komponována jako dopis-vzpomínky, které bývalá kurtizána Frances Hillová adresuje své přítelkyni. Fanny se mezitím stala počestnou paní: šťastně zakotvila v manželském přístavu a svému milujícímu muži porodila několik dětí. Postupně popisuje dobu, kdy se jako patnáctiletá po smrti svých rodičů dostává do Londýna a kdy se začíná živit prostitucí. Próza přibližuje především životní zkušenosti a osudy mladé kurtizány, která našla ve svém zaměstnání zalíbení. Líčí nejen základní formy milostných praktik, ale do jisté míry nabízí také obraz dobové anglické společnosti.

V následující ukázce Fanny líčí milostnou scénu, které byla jako svědek přítomna. Její přítelkyně Luisa se rozhodla dosáhnout rozkoše prostřednictvím neobyčejně vyvinutého „nástroje“ mladého, fyzicky zdatného idiota Dicka, jenž sice není schopný jazykové komunikace, ale poslušně podléhá hlasu přírody.

Vybičována vlastní touhou, podněcována mým souhlasem se v okamžiku rozhodla riskovat měření sil s idiotem, který také jen hořel, rozpálen našimi předchozími snahami vzkřísit v něm pocity vášně a donutit k maximálnímu vypětí péra jeho orgánu. Ten zde stál toporný a hrozivý, napínán až k prasknutí krví a životními šťávami. Nikdy nebudu moci na ten pohled zapomenout.

Luisa tedy uchopila držadlo, které se tak ochotně její ruce nabízelo, a ustupujíc pozpátku vedla jej za sebou za jeho mistrovský nástroj až k lůžku jako povolného býčka. Ochotně se tomu poddával, zřejmě pobízen instinktem a popoháněn ostruhami lásky.

Zastavila se u postele a usedla na ni. Pak se pomalu ukládala, až jemně dolehla na záda (ovládala to dokonale, vždyť to bylo

Cleland, John (1991): *Fanny Hillová*, s. 298 až 301. Iris, Praha. Z anglického originálu přeložil Zdeněk Abé.

její nejmilejší zaměstnání!), aniž však pustila z ruky to, co v ní tak pevně svírala. Postarala se o to, aby uvedla své šaty do náležitého nepořádku. Její stehna se vábivě roztáhla a pozvedla, čímž se pootevřel celkový pohled na její pokladnici lásky: otvor mezi růžovými rty označoval tak zřetelně zápasíště, že i pro slabomyslného bylo nemožné, aby to přehlédl. Také to uviděl, zejména když Luisa tam zřetelně zaměřila hlavu jeho obléhacího berana, lačna toho, aby se již s ním pustila do křížku. Neochotna k jakémukoliv dalšímu odkládání nebo planému laškování žíznila touhou po pronikajícím přírazu. Ten jí však při horečné oboustranné činnosti přinesl takové utrpení a tak nesnesitelně roztáhl jemné ústí, že zděšeně vykřikla, že ji to nesnesitelně trhá, zabíjí. Bylo však pozdě: bouře se rozpoutala plnou silou a jí nezbylo, než aby se jí poddala. Nyní již jeho mužský nástroj, poháněn citovou vášní, uplatnil tak mocně své přednosti a svou nadřazenost, žihadla rozkoše jím probíhala tak nesnesitelně, že ho to zcela rozběsnilo a jeho počítky jej proměnily v opravdového šílence, takže jsem se počala skutečně obávat o osud útlé Luisy.

V tomto spojení se mi zdál ještě hrozivější než předtím. Jeho chování, dříve tak mírné a poddajné, jeho výrazy – vše to se změnilo, akt jej zcela ovládl. Ale nezdálo se, že zde řádí idiot, a já jsem k němu dokonce počala pociťovat jakousi úctu pro vypětí, do kterého jej dokázaly vybičovat jeho smysly. V jeho očích nyní planul oheň, žhavý ruměncem dodal nový život jeho tvářím, zaťaté zuby mu pokrývala pěna, celé tělo se zmítalo v prudké, neovladatelné smršti. Vše to prozrazovalo skvělou divokost jeho pohlavního pudu. Boře a rozrážeje vše před sebou, vzteklý a zběsilý jako štvaný býk, rozrýval její něžnou brázdu, zcela nevšímavý k jejímu bolestnému nářku. Nic nemohlo zastavit, zabrzdit takové běsnění. Když nakonec vecpal dovnitř hlavu, jeho slepá zuřivost si brzy vynutila cestu i pro zbytek, pronikající, rozervávající a trhající všechny překážky. Mučené, drásané a zraňované děvče křičelo a křečovitě se svíjelo, volalo mne na pomoc a marně se pokoušelo setřást toho mladého divocha nebo zpod něj vyklouznout. Běda, vše bylo marné. Spíše by dokázalo pouhým dechnutím utišit a spoutat zimní bouři, než všemi svými silami zastavit jeho útok, než se ho zbavit. A všechny její snahy a její úsilí končilo tím, že se jen dále zaplétala a ještě těsněji zapadala do jeho objetí a hlouběji si zarážela jeho ráhno. Musela zápas dobojovat, i kdyby za to měla zaplatit

životem. On pak, plně ovládan jen svými pudy, vyjadřoval své zvířecí vášně, páchnoucí poněkud ukrutností, spíše drásáním než polibky, zuřivým kousáním do tváří a na šiji, čehož známky pak po dlouhou řádku dní nezmizely.

Voltaire: *Candide neboli Optimismus*

(*Candide ou l'Optimisme*, 1759)

Voltaire, vlastním jménem François-Marie Arouet (1694–1778), se stal nejznámějším francouzským osvícenským filozofem, spisovatelem a esejistou; byl též významným spolupracovníkem Diderotovy *Encyklopedie*. Za své názory byl pronásledován zejména církevními kruhy, jeho díla byla zakazována a pálena na hranicích.

Candide představuje – vedle Diderotova *Jakuba fatalisty* (1773) – vrcholný projev francouzského osvícenského románu. Ironický a sebeironický, vše-vědoucí (objektivní) vypravěč neprojevuje zájem o psychiku svého naivního hrdiny Candida a rovněž popisy prostředí redukuje na minimum. Zcela se soustřeďuje na děj – životní osudy svého hrdiny, které komentuje, nejednou formou hutných gnóm a sentencí. Tímto způsobem posouvá dobrodružný námět do oblasti filozofického traktátu.

Děj rozsahem nevelkého románu je členitý a dramatický. Mladík Candide žije ve skleníkovém prostředí zámku barona Thunder-ten-tronckha, je zamilován do baronovy dcery Kunigundy a vzděláván filozofem Panglosem, zastáncem názoru, že žijeme v nejlepším z možných světů. Již při prvním milostném setkání mezi Candidem a Kunigundou (viz následující ukázkou) jsou nezkušení milenci přistiženi Kunigundiným otcem, což má za následek Candidovo vyhnání ze zámku. Po této expozici, obsažené v první z třiceti kapitol románu, popisuje vypravěč Candidovy další pohnuté životní osudy: Candide, který nechápe reálný svět kolem sebe, je mimo jiné naverbován k vojsku, potrestán za dezerci, dostává se do války, zažije zemětřesení, střetává se se španělskou inkvizicí, v bájném Eldorádu získává velké bohatství, ale je o ně postupně připraven.

Do základního vypravěčského pásma románu *Candide* jsou vložena vyprávění v „ich formě“ (například vyprávění Panglose, Kunigundy, stařeny, pesimisty Martina), která posilují dějovost románu. Panglosovo učení o dobru a nejlepším možném světě je konfrontováno s těmito a jinými jen letmo nastíněnými událostmi. V závěru románu se Candide setkává s Kunigundou, kterou také stihly četné rány osudu (její rodiče byli zabití, byla znásilněna, prodána do otroctví). S touto zestárlou, ošklivou a hádavou ženou se také ožení. Román je polemikou s krajně optimistickým pojetím světa, ale rovněž krajně pesimistickým pohledem na svět. Na konci své cesty si Candide za poslední peníze zakoupí kus země poblíž Cařihradu. Dospívá k poznání, že nejlepším lékem na „tři velká zla“, s nimiž se ve světě setkal, na „*nudu, neřestí a nouzi*“ je práce (Voltaire 1970, s. 181).

Voltaire (1970): *Candide a jiné povídky*, s. 64–65. Lidové nakladatelství, Praha. Z francouzského originálu přeložil a uspořádal Radovan Krátký.

Panglos vyučoval metafysiko-teologo-kosmolo-nigologii. Po-

divuhodně dokazoval, že nikdy není následku bez příčiny a že na tomto světě, který je nejlepší ze všech možných světů, je zámek milostpána barona nejhezčím zámekem ze všech zámků a paní baronka nejlepší baronkou ze všech myslitelných baronek.

„Je dokázáno,“ říkával, „že nic na světě nemůže být uspořádáno jinak než tak, jak to uspořádáno je. A jelikož všechno bylo stvořeno za nějakým účelem, musí mít všechno účel ten nejlepší. Jen si všimněte: nosy byly zřejmě stvořeny tak, abychom na nich mohli nosit brýle. A hle, zde je důvod, proč máme brýle. Nohy jsou dole zahnuté proto, abychom na nich mohli nosit boty. Proto máme boty. Kamení bylo stvořeno proto, abychom je otesávali a stavěli z něho zámky. A jelikož největší baron v kraji musí nejlíp bydlet, má náš milostpán nejhezčí zámek. Vepří byli stvořeni k tomu, abychom je jedli. Jíme tedy vepřové celý rok. Z toho vyvozují, že lidé, kteří razili názor: všechno je dobré, neřekli nic jiného než hloupost, poněvadž měli prohlašovat, že všechno na světě je nejlepší.“

Candide poslouchal Panglosa oddaně, a poněvadž se mu nedostávalo naivní neposkvrnělosti, věřil všemu. Nalézal totiž v slečně Kunigundě neobyčejné zalíbení.

Neodvažoval se jí to však nikdy říci. Usuzoval takto: největším štěstím je býti baronem Thunder-ten-Tronckhem. Na druhém místě je největším štěstím býti slečnou Kunigundou, na třetím vídat ji denně, a konečně na čtvrtém místě je poslouchat mistra Panglosa, největšího myslitele z celého kraje, a tudíž i největšího filosofa na světě.

Jednoho dne se Kunigunda procházela v lesíku nedaleko záměčku, v lesíku, jemuž říkali park, a spatřila v houští doktora Panglosa, jak dává hodinu experimentální fyziky mladé matčině komornici.

Ta dáma byla drobné postavy, černovlasá, dosti sličná a chápatelá. Slečna Kunigunda měla náramné vlohy k vědám; pozorovala tichounce a bez dechu opětovné pokusy, zřela doktorův dostatečný důvod i příčiny i následky a vracela se odtud všecka vzrušena, zamyšlena a prodchnuta touhou stát se rovněž moudrou a učenou. Přemýšlela o tom, že by docela dobře mohla být dostatečným důvodem Candidovým a Candide naopak zase dostatečným důvodem jejím.

Cestou do zámku potkala Candida a začervenala se. I Candide se začervenál. Řekla mu třaslavým hláskem: Dobrý den, načez Candide cosi rozpačitě zablekotal.

Nazítří po obědě, jak tak odcházeli od stolu, octli se zničehonic za španělskou stěnou. Kunigunda upustila kapesníček, Candide jej zdvihl. Kunigunda vzala Candida za ruku a mladý muž mladé dámež zulíbal nevinně ruce.

Je pravda, že ono líbání bylo prudké, neobyčejné, půvabné. Zraky zasvítily, ústa se setkala, kolena se začala třást a ruce

François Boucher, *Venuše s šípem a toulcem*, 1751, kresba černou křídou a rudkou, modrým a růžovým pastelem, bíle pointovaná, 36,3x26,6 cm, uloženo: Kunsthalle, Hamburk, Německo.

François Boucher (1703–1770), jeden z nejvýznamnějších a nejvyhledávanějších malířů a grafiků francouzského rokoka, protežovaný i metresou krále Ludvíka XVI. paní Pompadour, zachytil rozmanitá rokoková témata včetně galantních scén s erotickým podtextem: *Diana v lázni*, *Venušina toaleta*, *Podobizna Madame Pompadour*. Provedl nástropní malbu ve Fontainebleau a ilustrace k Molièrovým hrám.



bloudily sem tam. (Ani pořádně nevěděly kudy.)

V této chvíli však šel kolem španělské stěny pan baron Thunder-ten-Tronckh. Spatřil příčinu i následek, vyhodil Candida ze zámku a dal mu na cestu několik mocných kopanců.

Johann Wolfgang von Goethe: *Utrpení mladého Werthera*

(*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774)

Takřka v každém českém vydání románu Johanna Wolfganga von Goetha (1749–1832) *Utrpení mladého Werthera* se v editorově předmluvě či doslovu opakuje historka o vlně sebevražd mezi mladými lidmi, kterou prý kniha způsobila. Německý básník, dramatik a prozaik, představitel německého klasicismu, preromantismu (sentimentalismu) a romantismu, prosazovatel literárního hnutí *Sturm und Drang*, kromě uvedeného románu v dopisech mimo jiné autor dramatu *Götz von Berlichingen* (1773), prózy *Italská cesta* (1816–1817), básnické sbírky *Římské elegie* (1795), četných balad, románů o *Vilému Meistrovi* (1795–1796, 1821), románu *Spříznění volbou* (1809) a narativní básně *Faust* (1808, 1833), byl zasažen proudem citových exaltací, které zaplavily Evropu v druhé polovině 18. století. Začalo to nevinně v první třetině věku v Anglii, kde básníci Edward Young a Thomas Gray vytvořili takzvanou „hřbitovní poezii“ („Churchyard School of Poetry“), elegicky laděný, kontemplativní směr rozjímající nad nenávratností času, nad stíny mizejících pokolení a nad životem, smrtí a nesmrtností. *Sentimentalismus*, jak se nový směr začal záhy nazývat, měl svou poetiku a etiketu líčení milostných scén: na rozdíl od barokně klasicistických pochodů skrytých v lidském nitru měl nový směr i extrovertní aspekt. Lidé projevovali citové pohnutí pláčem, hysterickým štkáním, dokonce mdlobami a padáním na zem. A především začali pochybovat o pevnosti pozemského uspořádání, o stabilitě světa, který dozrával k velkému otřesu; historický optimismus osvícenců se již míjel účinkem. Největší hrozbou člověku je člověk sám, nikoli osud či přírodní živly; on sám je zdrojem utrpení vlastního i svých bližních. Kult básně *Ossian*, kterou jako výtvar starokeltského básnictví podvrhl světu skotský učitel James Macpherson, dosahoval poloh srovnatelných ve 20. století snad jen s kuletem rockových hvězd. I když ještě neexistovala masmédiá, v kulturních vrstvách tehdejší Evropy se pozvolna utvářelo jednotné sentimentalistické vědomí, model lásky jako tragického citu plného utrpení: bez citové exaltace, pohybující se v rozlehlé amplitudě od nezvládnutelné euforie k tragické depresi, neměla láska skutečnou hodnotu. Lidská duše se probouzela často dotykem přírody: probouzela se lidská citlivost k přírodním úkazům, k počasí a klimatu, k bouři a slunci; odtud pramenila nejistota sentimentalistického člověka a jeho nedefinovatelné neurózy. Láska tu není jevem komplementárním, ale ryze individuálním probuzením lidské bytosti v její fyzicko-psychické celistvosti: láska člověka odkrývá a dává mu poznat sama sebe až k tragickým reakcím. Tato egocentričnost lásky je patrná i v příběhu

Goethe, Johann Wolfgang von (1927): *Utrpení mladého Werthera*, s. 85–87, 89–90. Fr. Borový, Praha. Z německého originálu přeložil Erik Adolf Saudek.

Werthera a Loty. Román je souborem Wertherových dopisů; je románem nikoli dialogickým, ale monologickým, obrovitou konfesí mladého člověka, který tápe ve světě naplněném nejistým a nedosažitelným. Jeho sebevražda jako výsledek nenaplněného milostného citu je oznámena na konci díla.

Albert mi slíbil, že hned po večeři bude s Lotou na zahradě. Stál jsem na terase pod vysokými kaštanými a díval jsem se za sluncem, jež pro mne právě naposledy zapadlo nad líbezným údolím, nad mírnou říčkou. Tak často jsem zde stál s ní a díval se na tutéž nádhernou podívanou, a teď – procházel jsem se alejí, jež mi byla tak milá; bylo tu jakési tajemné kouzlo, jež mne často zadrželo, ještě než jsem poznal Lotu; a jak jsme se zaradovali, když jsme na počátku své známosti objevili svou společnou náklonnost k místě, jež je opravdu z nejromantičtějších, jaká kdy lidská ruka vytvořila.

Napřed je tu mezi kaštanými ten širý rozhled. – Ach, vzpomínám si, napsal jsem ti, tuším, už hodně o tom, jak tu člověka konečně sevrou vysoké stěny buků a jak háj s alejí hraničící stále víc a víc ji ztemňuje, až se posléze všechno končí v uzavřeném místě, obletovaném vznešenou náladou samoty. Cítím ještě, jak důvěrně mi pojednou bylo, když jsem poprvé sem vkročil o polednách; tušil jsem matně, co se tu ještě odehraje, co blaženosti a bolu.

Pásl jsem se asi půl hodiny na nově sladkých myšlenkách loučení a shledání, když jsem slyšel, jak stoupají po terase vzhůru; běžel jsem jim naproti, zbožně jsem uchopil a políbil její ruku. Došli jsme právě nahoru, když nad houštinatým chlumem vycházela luna. Mluvili jsme o lecčems a znenadání jsme se zastavili u temné besídky. Lota vešla dovnitř a usedla. Albert vedle ní, já též, ale můj neklid mi nedal, vstal jsem, stoupl jsem si před ně, přecházel jsem a usedl zase: byl to hrozný stav. Upozornila nás, jak čarovně působí světlo lunny, jež z konce bukových stěn ozařovala celou alej před námi; nádherný pohled, tím překvapivější, čím ostřeji se odrážel od temnoty, jež nás kolem dokola obklopovala. Byli jsme tiší a po chvíli zase promluvila: „Nikdy se neprocházím při měsíčku, aby mne nenapadla myšlenka na drahé zesnulé, aby mne nepřemáhal pocit smrti a toho, co bude po ní. Budeme žítí,“ pokračovala a její hlas byl pln nádherného citu, „ale Wertře, nalezneme se zas? A poznáme se? Co tušíte, co vy říkáte?“

„Loto,“ řekl jsem, podávaje jí ruku, s očima plnými slz. „Shle-



Jean-Honoré Fragonard, *Šťastné náhody houpačky*, 1767, olej na plátně, 81x65, uloženo: Wallace Collection, Londýn, Velká Británie.

„*Prál bych si,*“ řekl prý Fragonardovi baron de Saint-Julien, když objednával tento obraz, „*abyste madame*“ – a přitom ukázal na svou metresu – „*namaloval na houpačce, již houpa biskup. Mne umístíte nejlépe tak, abych zůstal v dosahu nožek tohoto krásného dítěte.*“

Francouzský malíř, rytec a ilustrátor Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) je vedle Bouche-
ra jedním z nejvýznamnějších malířů rokoka. Proslul jemným erotickým podáním galantních syžetů s pikantními budoárovými scénami. Ilustroval významné autory (Ariosto, La Fontaine, Tasso aj.) evropské literatury.

dáme se zas! Zde i onde se shledáme!“ –

Nemohl jsem dál. – Viléme, musila se mne právě na to ptát? Mne, jenž jsem v srdci skrýval úzkost loučení?

„A vědí-li o nás naši drazí zesnulí,“ pokračovala, „cítí-li, když se nám dobře daří, že na ně s vroucí láskou vzpomínáme? Ó, postava mé matky se stále vznáší kolem mne, když za tichých večerů sedám mezi jejími, mezi svými dětmi, když se shluknou kolem mne, jako kdysi kolem ní. Když tak se slzou touhy hledím k nebesům a zastesknu si: kdyby tak na okamžik mohla zahlédnout, jak jsem dostála svému slovu, jež jsem jí dala v hodince smrti, že budu maminkou jejích dětí. Stokrát volám: odpusť mi, nejdražší, nedovedu-li jim býti tím, číms jim byla ty.“ [...]

„Wertře!“ začala zas, „a taková žena musila odejít. Bože, když si tak někdy pomyslím, jak člověk dovolí, aby mu odnesli, co má na světě nejdražšího, a jak děti jedině to dovedou procítit v celé přikrosti, děti, jež ještě dlouho nařikaly, že černí muži odnesli mamičku.“

Povstala. Já všecek rozrušen a zdrcen zůstal sedět a držel její ruku v své.

„Půjdemě,“ řekla, „je pozdě.“ Chtěla odtáhnouti ruku, já ji však sevřel pevněji. „Shledáme se,“ zvolal jsem, „najdeme se, ve všech podobách se poznáme. Jdu,“ pokračoval jsem, „jdu rád a přece, kdybych měl říci: navěky, nesnesl bych toho. Sbohem, Loto, sbohem, Alberte! Shledáme se zas.“ – „Zítřa snad!“ odvětila s úsměvem. Zítřa! Ach, nevěděla, když vyvíjela ruku z mé, že – Odcházeli alejí, já stál a díval se za nimi, jak mizejí v měsíčné dáli; vrhl jsem se na zemi a usedavě se rozplakal; a zase jsem vyskočil a vyběhl na terasu; zahlédl jsem ještě dole ve stínu vysokých lip její bílé šaty, jež se třpytně blížily k vrátkům, rozpřáhl jsem náruč a – zmizely.

Pierre-Ambroise François Choderlos de Laclos: *Nebezpečné známosti*

(Les liaisons dangereuses, 1782)

Preromantická doba žádala použít epistolární formy, rafinované výměny dopisů, v nichž se postupně rýsuje obludná erotická hra. Na dvě stě dopisů de Laclosova románu *Nebezpečné známosti* líčí pokleslou formu libertinství, jak se realizuje v janusovském vztahu vikomta de Valmont a markýzy de Merteuil, kteří zasahují do osudů svých známých a roztáčejí tak kola mechanismu, v jehož soukolí pak sami uvíznou. Pierre-Ambroise François Choderlos de Laclos (1741–1803), francouzský důstojník, který své dílo vytvořil snad ze msty za pomalý vojenský postup, po Velké francouzské revoluci vojenský komisař, vrchní velitel Indických držav a později Napoleonův brigádní generál, v díle *Nebezpečné známosti*, které ho proslavilo (kromě toho napsal ještě spis *Úvahy o vlivu Vaubanova génia*), srovnává šlechtickou a měšťanskou morálku, společenskou etiketu a chápání erotiky. Původním záměrem autora možná bylo jen odhalení pokrytecké morálky společnosti, do níž se chtěl dostat a kterou niterně nenáviděl; jeho dílo šlo

však mnohem hlouběji. Ukázal anatomii a fyziologii lásky jako jevu, který nemá morálku, jako biologického fenoménu, který je blíže zlu než dobru, který je využitelný a zneužitelný, který se může stát objektem hry stejně jako prostředkem zločinu. Na počátku je rozmarná, i když značně škodolibá hra dvou šlechticů, na konci pak nezvládnutelná neřest, která hrozí katastrofou. De Laclos s neobyčejnou znalostí lásky nejen jako biologického, ale především komunikačního aktu, ukázal ji jako nebezpečí (což je ostatně i v titulu), jako hada, jehož síly nelze zkrotit. Současně prezentoval erotiku jako nebezpečnou hru: právě toto nebezpečí lidem neustále hrozí a právě proto je stále láká a nejsou mu s to odolat. Láska láká lidi především svou zlou, potměšilou tváří.

Uváděná milostná scéna je Valmontovým líčením postupného svádění mladičky Cecilie Volangesové, která je vychovaná v klášteře v naprosté sexuální nevědomosti. De Laclos přesáhl – patrně to nebylo jeho původním záměrem – z kritického líčení mravů vyšší společnosti do těžce uchopitelných sfér, v nichž člověk rozehrává partie, jejichž vzburené živly nezvládne. Jeho román proto zachází s osudovostí a předurčeností: není náhoda, že odlesky románu najdeme v Kunderových sešitech *Směšných lásek* a v *Žertu*. A není také divu, že po filmu *Nebezpečné známosti* s Jeanne Moreauovou a Gérardem Philípem vytvořil novou filmovou podobu Miloš Forman ve *Valmontovi*. Dráždivost a „nebezpečnost“ díla dokládá i fakt, že do českého prostředí se dostává až na počátku 20. století a ještě roku 1914 je výbor z tohoto románu zabaven – román vychází kompletně až v letech 1928–1929 v překladu Stanislava Kostky Neumanna.

Laclos, Pierre-Ambroise François Choderlos de (1990): *Nebezpečné známosti*, s. 233–235. Odeon, Praha. Z francouzského originálu přeložila Dagmar Steinová.

Když jsem se přesvědčil, že je na zámku klid, vypravil jsem se, vyzbrojen zacloněnou svítilnou a v oděvu, jaký odpovídal hodině a jaký vyžadovaly okolnosti, na první návštěvu k Vaší žačce. Dal jsem vše připravit (a to jí samou), abych mohl vstoupit nehlučně. Spala prvním spánkem a navíc spánkem jejího věku, takže jsem došel až k posteli, aniž se probudila. Nejprve jsem byl v pokušení dál pokračovat a pokusit se zahrát sen, bál jsem se však překvapení a z toho vzniklého hluku, a proto jsem raději opatrně spící krásku probudil, čímž se mi skutečně podařilo předejít výkřiku, jehož jsem se obával.

Když jsem upokojil její počáteční obavy, dovolil jsem si několik smělostí, protože jsem přece nepřišel si popovídat. V klášteře jí zřejmě dobře nevysvětlili, jak rozmanitým nebezpečenstvím je vystavena nesmělá nevinnost a co vše musí chránit, aby nebyla zaskočena: protože soustředila veškerou pozornost a veškeré síly, aby se ubránila polibku, což byl jen falešný útok, vše ostatní zůstalo bez obrany. Není přece možné toho nevyužít! Změnil jsem proto směr a okamžitě jsem zaujal postavení. V tu chvíli jsme si oba mysleli, že jsme ztraceni: holčička celá vyplaše-

ná, chtěla upřímně křičet, slzy našťestí její výkřik udusily. Vrhla se rovněž na šňůru zvonku, ale já dokázal ruku včas zadržet.

„Co chcete dělat?“ řekl jsem jí pak. „Chcete se navždy zničit? Co mi na tom sejde, když někdo přijde! Koho přesvědčíte, že jsem sem nepřišel s vaším svolením? Kdo jiný než vy by mi mohl poskytnout možnost sem vstoupit? A jste ochotna prozradit účel, jemuž má sloužit ten klíč, který jsem dostal od vás, který jsem mohl získat jedině vaším prostřednictvím?“ Ten krátký proslov neuklidnil ani bol, ani hněv, přivodil však podřízení. Nevím, zda mu můj tón dodal výřečnosti. Rozhodně ho nevylepšíla žádná gesta. Jedné ruky jsem používal pro násilí, druhé pro milování, což by mohl nějaký řečník v takovém postavení předstírat eleganci? Dovedete-li si však toto postavení dobře představit, uznáte zajisté, že bylo naopak příznivé pro útok. A já přece vůbec ničemu nerozumím, a jak říkáte, i ta nejprostší žena, i chovanka z kláštera mě dokáže vést jako dítě.

Tato chovanka, ač docela zoufalá, cítila, že je třeba zaujmout nějaké stanovisko a dohodnout se. Protože jsem před prosbami zůstával neúprosný, bylo třeba přejít k nabídkám. Myslíte si jistě, že jsem to výhodné postavení prodal hodně draho: nikoliv, vše jsem slíbil za polibek. Pravda, jakmile jsem ho získal, slib jsem nesplnil: měl jsem k tomu však dobré důvody. Dohodli jsme se, že si polibek vezmu, nebo že ho dostanu? Při smlouvání jsme se dohodli na druhém polibku a bylo stanoveno, že bude přijat. Když jsem přivedl její nesmělé paže k tomu, aby mi objaly tělo, a sám jsem ji jednou paží velmi milostně tiskl, skutečně polibek přijala. Ale pořádně, dokonale přijala: tak, že ani láska by to lépe nedokázala.

Tolik dobré vůle zasluhovalo odměnu, a proto jsem okamžitě přání splnil. Ruka se odtáhla; ale nevím, jakou náhodou jsem se já sám ocitl na jejím místě. Představujete si, že spěchám, že jsem velmi aktivní, vidíte? Vůbec ne. Vždyť jsem vám říkal, že se mi zalíbilo v pomalosti. Jakmile jsem si jist, že dojdu k cíli, proč bych měl s cestou tak spěchat?

Ale vážně, docela mi vyhovovalo, že mohu jednou pozorovat sílu příležitosti, a zde se mi naskytovala, zcela zbavena cizí pomoci. Musela však bojovat s láskou, a to s láskou podporovanou studem nebo hanbou a posílenou špatnou náladou, kterou jsem způsobil a jež byla velmi značná. Příležitost byla sama, ale byla tu, nadále se nabízela, byla přítomna, kdežto láska je jinde.

Abych si zajistil svá pozorování, používal jsem ze zlomyslnosti

síly jen do té míry, aby bylo možné se jí bránit. Jedině když se má krásná nepřítelkyně, chtějíc zneužít mé přívětivosti, chystala mi uniknout, zadržel jsem ji týmiž obavami, jejichž blahodárný účinek jsem již vyzkoušel. Nu vida, bez dalšího mazlení zapomněla ta něžná zamilovaná na své přísahy a nejdříve se poddala, naopak dokonce souhlasila: ne že by se po tom prvním okamžiku nedostavily v souzvuku výčitky a slzy, nevím, zda opravdové



Antonio Canova, *Amor a Psiché*, 1786–1793, mramor, 55x68x101 cm, uloženo: Musée du Louvre, Paříž, Francie.

Italský sochař Antonio Canova (1757–1822), významný představitel klasicismu, se inspiroval antickým sochařstvím ve formě i materiálu (mramor); jeho dílo představuje příklon ke klasickým formám a výrazně ovlivnilo evropské sochařství počátku 19. století. V duchu východisek klasicismu často zpracovával antické náměty: například *Amor a Psiché*; *Paridův soud*; *Perseus s hlavou Medúsy*; příběh Amora a Psýché dokonce ztvárnil několikrát.

či předstírané: ale jak už to bývá, zmizely, jakmile jsem se začal starat, aby k tomu okamžiku znovu došlo. A tak od slabosti k výčitkám, od výčitek k slabosti, jsme se nakonec rozešli velmi spokojeni jeden s druhým, a zcela dohodnuti, že se sejdem dnes večer.

**Giacomo Giovanni Casanova:
*Paměti: Historie mého života***

(*Mémoires: Histoire de ma vie*, psány v letech 1785–1798)

Ital Giacomo Giovanni Casanova (1725–1798) je pokládán za jednoho z největších dobrodruhů nové doby. Dosáhl značného vzdělání v řadě oborů – uplatňoval se jako diplomat, přírodovědec, filozof, historik, esejista, básník, pamfletista. Procestoval téměř celou Evropu. Pohyboval se v nejvyšších společenských kruzích. Stýkal se s významnými osobnostmi své doby. Byl ovšem rovněž obviňován z krádeží a podvodů, pronásledován pro své názory, několikrát vězněn. Roku 1783 se již zestárlý a zatrpklý Casanova seznámil s Karlem Valdsteinem Wartenbergem, u něhož přijal místo sekretáře a knihovníka. Své nejvýznamnější dílo, rozsáhlé *Paměti* (cca 4 000 stran), psal od září roku 1785 až do své smrti na valdštejnském zámku v Duchcově; v Duchcově je i pochován.

Vzpomínky Giacoma Casanovy v upravené a zkrácené podobě vyšly nejdříve v německém překladu (1822–1828), poté – rovněž upraveny a zkráceny – ve francouzském originále (1826–1838). Poprvé v autentické podobě vyšly *Paměti* francouzsky ve dvanácti svazcích až v letech 1960–1962.

Casanova v *Pamětech* s velkou otevřeností a snahou o přesnost zachytil nejen své životní osudy a zkušenosti, ale také mnohé historické události, jichž byl svědkem, a duchovní atmosféru doby. V centru autorova vyprávění se nicméně ocitají milostná dobrodružství, která dokázal stejně galantně jako naturalisticky detailně popsat. Zejména zpracování této tematické oblasti založilo autorovu (jistě zaslouženou) pověst svůdce a bezbožníka. Jméno Casanova se stalo příkladem a později symbolem pro erotomanii a pro bezskrupulózní požívačný vztah rokokového „kavalíra“ ke světu.

Následující ukázka popisuje první noc, kterou mladičkový, zamilovaný Casanova strávil s donou Lukrecií, manželkou úspěšného advokáta, a její sestrou Angelikou.

Byly to nádherné okamžiky! Víím, že takové už nikdy neprožiji, ale jedině smrt může vymazat jejich stopu z mé paměti!

Nikdy jsem se tak rychle nesvlékl jako v ten večer. Vyrázil jsem spojovací dveře a klesl do náruče své Lukrecie.

„To je můj miláček! Mlč a spi!“

Casanova, Giacomo Giovanni (1991): *Paměti*. I, s. 154–155. FLAVIA International, Praha. Přeloženo z francouzštiny (*Mémoires: Histoire de ma vie*), překladatel neuveden, upravil Josef Kadlec.

Jenom tolik stačila říct své sestře, mé polibky a objetí zdusily její další slova. Hořeli jsme ohněm lásky. Kdybychom se pokusili ztlumit jej, patrně by nás byl sežehl. Jedině proto, že jsme se nebránili jeho plamenům, dosáhli jsme uspokojení.

Vyčerpaní rozkoší, usnuli jsme a spali do svítání. Když první paprsky jitra pronikly štěrbinami okenic, znovu jsme se jako stateční bojovníci s ještě větším zápalem vrhli do boje.

„Ó, milá Lukrecie, jak šťastný je tvůj milenec! Ale dej pozor, aby se tvá sestra neobrátila.“

„Neboj se, má sestra je milá, hodná, má tě ráda a cítí se mnou. Vid', Angeliko? Jenom se obrať, ať poznáš radost, která tě čeká, až se podrobíš své lásce.“

Angelice bylo sedmnáct let a byla panna. Té noci musela prožívat Tantalova muka, ale chtěla dokázat své sestře, že se na ni nezlobí a že jí odpustila. Obrátila se, zlíbala ji a přiznala se, že celou noc nezamhouřila oka.

„Odpusť i tomu, kdo mě miluje, drahá Angeliko! Polib ji, milý příteli!“ řekla Lukrecie, postrčila mě k ní a vzrušeně sledovala, jak Angelika taje a malátní v mé náruči. Ale cit silnější než láska mi nedovolil, abych ochudil Lukrecii o projevy vděčnosti, které jí patřily. S novou silou neovladatelné vášně jsem se na ni vrhl a moje zanícení se stupňovalo, protože jsem zároveň vnímal vzrušení Angeličino, která se poprvé v životě stala svědkyní milostného zápolení. Lukrecie už ztrácela vědomí, žadonila, abych přestal, ale byl jsem neúprosný. Až se mi Lukrecie vymkla a místo ní křehká Angelika poprvé obětovala bohyni lásky.

Lukrecie v radostném opojení zasypala mne i Angeliku nespočetnými polibky. Angelika byla šťastná jako její sestra, už potřetí omdlávala blahem v mém objetí. Byla tak ohnivá a tak něžná, že jsem měl pocit, jako bych miloval prvně v životě.

Světlo, které nemilosrdně pronikalo štěrbinami okenic, nám připomnělo, že se musíme rozejít. Opustil jsem s něžnými polibky oba své miláčky a zamkl se ve své komůrce. Za chvíli se ozval z vedlejšího pokoje bujarý advokátův hlas, když káral svou ženu

a švagrovou, že dlouho vyspávají.

Donatien-Alphonse-Françoise markýz de Sade: *Justina aneb Utrpení ctnosti* (*Justine, ou les Malheurs de la vertu*, 1791)

U Donatiena-Alphonse-Françoise, markýze de Sade (1740–1814), lze jen s obtížemi odlišit mýtus od reality. Autor, jehož jméno se stalo synonymem sebeuspokojující krutosti, je posuzován podle své literární tvorby. Veřejnost jeho slovesné dílo nejenže neodděluje od jeho života, ale pokládá je za deníkové zápisky sexuálního devianta a psychopata. Existující doklady nicméně nemohou toto stanovisko doložit. Markýz de Sade se zřejmě nikdy nedopustil žádných pozoruhodných zvrhlostí, natož hrdelního zločinu. Mnohé naopak nasvědčuje tomu, že markýz de Sade byl duševně zdravý a že v oblasti praktického sexu měl zkušenosti zcela průměrné.

Život markýze de Sade zásadním způsobem ovlivnily dva vcelku nevinné delikty s prostitutkami, neboť jej přivedly do vězení a později do blázince v Charentonu, kde také zemřel. Do těchto zařízení ho nepřivedly sexuální zločiny, ale spíše vlastní neschopnost orientovat se v dobové (politické) situaci, a především nešťastná souhra okolností (Lely 1994). Ve vězení a v blázinci, kde strávil třicet let svého života, také vznikla většina jeho literárních děl.

Markýz de Sade se nicméně dopustil těžkého prohřešku proti dobrým mravům právě svou literární tvorbou. Nebylo to tím, že měl zálibu v sexuálních fantaziích, ty byly ostatně v civilizovaném světě odpradáвна uspokojovány prostitutací a pornografií, ale tím, jak s nimi nakládal. Markýz de Sade je nepoetizoval, naopak zaměřoval se výhradně na perverzity a morbidnosti. Přicházel s nestandardní strategií – své fantazie vyhocoval do absurdních a vykonstruovaných krajností, takže u běžného čtenáře nevyvolávaly vzrušení a libido, ale spíše nechutenství a odpor. Tak je tomu zejména v díle *120 dnů Sodomy aneb Škola libertáže* (1785, knižně 1904), v němž je popsáno 600 různých typů zvráceností.

Pádným důvodem pro vyobcování markýze de Sade ze slušné společnosti bylo jeho programové opovrhování křesťanskou morálkou, neméně provokoval jeho antiklerikalismus. Jeho hodnotový negativismus byl do značné míry historicky podmíněn, neboť doba, v níž žil, přinesla drastický úpadek mravnosti a devalvací základních lidských hodnot i života samého – byla charakterizována střídáním režimů a kabátů, proměnami norem i zákonů, absolutismem, revoluční hysterií, jakobínskou diktaturou, masovými popravami, krvelačností davu, megalomanií Napoleona Bonaparte, válečnými masakry. To mělo za následek, že rovněž u vrcholných umělců se

normou společenského chování staly proměnlivost názorů a pochlebování mocným (francouzskému králi, Robespierrovi, Maratovi, Napoleonovi ...).

Literární tvorba markýze de Sade je osobitou reakcí na dobu postrádající jistoty a řád. Jeho díla fungují jako manifesty antimorálky (srov. například dílo *Filozofie v budoáru*, 1795) a antologie neřestí. Jsou aktem první totální, racionální vzpoury proti tradičním základům evropské kultury. Jeho díla ovlivnila celou jednu linii evropské kultury, jejímiž mluvčími se stali například Arthur Schopenhauer (1788–1860), Charles Baudelaire (1821–1867), Friedrich Nietzsche (1844–1900), Sigmund Freud (1856–1939), Guillaume Apollinaire (1880–1918) nebo Jacques Derrida (1930), a v umění směry a proudy jako dekadence, dadaismus, surrealismus, minimalismus nebo living theatre.

Spor o markýze de Sade trvá. Neukončila jej ani psychoanalýza ani moderní sexuologie, které dokázaly ocenit „medicínský“ přínos jeho literárních děl, ani surrealistická adorace jeho života a díla. Jednotliví historiografové dosud zásadně odlišným způsobem řeší problém, zdali díla tohoto autora spadají do království krásné literatury nebo představují literární brak. Vzpoura markýze de Sade má své racionální, filozofické jádro, jeho orientace na erotické úchylky se však v řadě případů projevuje pouze jako samoučelná, patologická sexuální zvůle. Bez ohledu na tyto spory jeho literární díla osvobozují lidskou erotiku z kontroly morálky a vědomí. Dospívají k poznatku, který mnohem později odhalila psychoanalýza a sexuologie, totiž k zjištění, že nejvýkonnějším a zřejmě i nejzajímavějším lidským erotickým orgánem je fantazie.

Justina aneb Utrpení ctnosti se stala prvním tištěným románem vydaným za života markýze de Sade. Výstavba románu připomíná pikareskní romány, jejichž osou jsou dobrodružná putování hrdiny. Sadovo dílo však postrádá poznávací hodnotu realisticky orientovaného pikareskního románu. Je naopak konstruktem, který má (prostřednictvím parodie módní dobové tvorby) doložit či ilustrovat autorovy názory. Lze je nejspíše pokládat za výchovný román, kde jsou ovšem změněna tradiční znaménka dobro a zlo: ctnost je potrestána, zatímco neřest slaví úspěchy. Jde o sžíravou kritiku novozákonní morálky milosrdenství a parodii výchovného, mravoličného románu (ve stylu abbé Prévosta) a sentimentalismu (typu románu *Kněžna de Clèves*). Autor se pokouší dokázat, že ctnost je nepřirozený lidský stav, na rozdíl od neřesti a zla, které jsou člověku vrozeny.

Román *Justina aneb Utrpení ctnosti* má sofistikovanou kompoziční výstavbu. Na počátku románu objektivní vypravěč čtenáře krátce seznámí s pohnutými životními osudy hraběnky de Corville a popíše náhodné setkání hraběnky a jejího muže s neznámou dívkou, která je odsouzena k trestu smrti a odvážena biřici do Paříže, kde má být rozsudek potvrzen. Téměř celý následující text románu je vyprávěním hlavní hrdinky dívky Justiny hraběnce a hraběti de Corville. Justina líčí svůj tragický životní příběh, vypráví, že se vždy snažila žít ctnostně, podle konvencí křesťanské morálky, ale že její snaha byla vždy potrestána – fyzickým mučením, sexuálním násilím a duševním utrpením. Vypráví dále, že proti své vůli byla zatažena do podvodů, krádeží a vražd, několikrát byla souzena na základě falešných obvinění.

V závěru románu dochází k dramatickému zvratu: čtenář se dovídá, že

tato Justina a hraběnka jsou sestry. Justinin příběh „*utrpení ctnosti*“ se zde dostává do konfrontace s příběhem její sestry Julietty, která – i když obě sestry mají stejné, klášterní vychování – volí jinou životní cestu. Julietta se nepodřizuje hlasu přírody, žije spokojeně v hříchu jako prostitutka i vražedkyně a uzavírá výhodná manželství.

Na konci románu se zdá, že cesta Justiny konečně dospěla do přístavu klidu, míru a spásy, neboť hrabě de Corville dosáhl Justinina osvobozujícího rozsudku. Náhoda zasahuje a ctnost i tentokrát stihne „spravedlivý“ trest přírody: Justina, která se zotavuje na zámku své sestry, je zabita bleskem. Blesk pronikl do těla Justiny pravým prsem, „*spálil jí obě ňadra a vyšel ústy*“, která často blahořečila Boží milosrdenství (Sade 1990, s. 59).

Následující ukázka je dokladem vyhraněného antiklerikalismu markýze de Sade: Justina popisuje jeden z četných způsobů, kterým ji (a ještě několik dalších dívek) po půl roku zneužívali čtyři mniši kláštera v Sainte-Marie-des-Bois. Erotické akty jsou zde představovány jako obřady odvozené z katolických rituálů. Toto vyprávění je adresováno hraběti a hraběnce de Corville, kterou Justina oslovuje „madame“.

Dovolíte, madame, pravila naše krásná zajatkyně s ruměncem studu na tváři, abych vám alespoň trochu vylíčila necudné podrobnosti této orgie, neboť ani nejzvrhlejší představa se nepřiblíží ke skutečnosti, kterou hřích smilstva vnukal chlípnicům. Prohlíželi mne dvě hodiny, píd' po pídi, potěžkávali mé prsy, srovnávajíce je s ňadry mých družek. Přestože na celém mém těle nerostl ani jediný chloupek, vyjímaje ovšem místa, kde je určila sama příroda, našli na mém levém prsu dva nebo tři jemné vlasy, které mně surově vyrvali. Když mi omakali skoro celé tělo, položili mne na záda na stůl a přinutili dívky, aby roztáhly mé nohy. Jejich neřestné ruce nevynechaly ani jediný kousek mé kundičky. Jeden po druhém vytahoval mého poštěvážka a srovnával ho s poštěvážky Omphale a Florety. Konečně mi otec Jeroným vsunul do zadnice rukojeť kříže a liboval si hloubku, již našel. Než kříž odložil, utřel rukojeť o chlopně přední dírky, což vyvolalo smích, přičemž otec Antonín kopnutím přinutil váhavou Floretu, aby mi ji čistě vylízala. Paní, ujišťuji vás, že bych byla cítila rozkoš, kdyby nebylo předcházelo takové rouhání, za které spravedlivý bůh musí tyto kacíře zatratit. Jazyk mé družky poněkud utišil bolest, již mi způsobila vlná zvědavost mnichů, ale to vše se nedá srovnat s činy, které následovaly!

„Pokračujme,“ pravil otec Rafael, jehož chtíč vydráždila Kornelie lízáním varlat tak, že jej jen s krajní námahou ovládal. „Nastal okamžik obětování, připravte se všichni na své oblíbené požitky, jichž vám její nevinnost dá přehojně.“ Zvrhlík mne položil na pohovku. Naříkala jsem, že bych byla ká-

Sade, Donatien-Alphonse-Françoise, markýz de, (1990): *Justina čili Prokletí ctnosti*, s. 32–33. Agentura Cesty, Praha. Přeloženo z francouzského originálu, překladatel neuveden; autorem prvního překladu této knihy do češtiny byl Quido Palička, 1932.

men obměkčila, a bránila jsem se zoufale. Antonín a otec Kliment mne zkroutili do kozelce, aby má nešťastná, k prasknutí zkroucená prdelka trčela do výše. Otec Jeroným mi potřel rýhu a díru olejem posledního pomazání a otec Rafael nasadil k ní svůj obludný úd. „Roztáhni prdel, kurvo, anebo ji nezavřeš do smrti!“ Oba mniši rozevřeli mé poloviny tak, že mi praskla kůže. Madame, nezažila jsem nikdy takovou bolest a takovou hrůzu jako ve chvíli, kdy do mne vnikal onen obrovský kmen. Myslíla jsem, že zemřu. Trhal mne, čtvrtil mne, pronikal mi až k srdci, hýbal mi vnitřnostmi a má ubohá dírka, roztržená kolem dokola, vytržená ze svého místa, páčila jako pekelný oheň. Zmítala jsem sebou, křičela jsem, kousala jsem do rukou, které mne držely, kroutila sebou, ale zvrhlík za mnou jen blaženě vzdychal a jeho medvědí tlapy, svírající mé boky, mne surově narážely na kůl čím dál tím hlouběji. Náhle zachroptěl a vykřikl něco, čemu jsem nerozuměla, protože mně jiný mučitel sevřel hlavu svými chlupatými stehny. Pod břichem jsem viděla, jak ženská ruka uchopila měch otce Rafaela a dva prsty se sunuly do jeho špinavého zadku. Zdálo se mi, že příšerný netvor v mém těle roste. Cloumal sebou, vzpínal se a drtil mé útroby, až najednou se ve mně začal šíleně rychle pohybovat a potom do mne vytékala horká řeka žhavého olova, znovu a znovu, a zaplavila mne uvnitř celou. Nikdy se žádný kozel nevyžil tak do své samice. Nestydatá vášeň tohoto zhovadilého mnicha se ve mně vybila zezadu, aniž mne oloupila o panenství. Ó vrchole poblouznění! Všichni tito sveřepí smilníci zapomněli při volbě svých nízkých rozkoší na přirozenost přírody a domnívali se, že konají nějaké slavné činy. Otec Kliment, podrážděný pohledem na kvardiána a lechtán jazykem Florety, která jím neustále šimrala jeho úd po celé délce, přiblížil se ke mně a prohlásil, že ani on mou nevinnost neohrozí. Poručil mi kleknout si před něj a obejmout rty děsnou palicí jeho údu. Políčky a ranami mne nutil sáti tento zduřelý a zvířecí nástroj, takže jsem ani neměla času naříkat nad úchylností jeho ukájení. Jeho úd mi klouzal až do hrdla a kdykoliv jsem se ho z neznalosti této zvrhlosti dotkla zuby, dal mi pár pohlavků. Má ponížená a zdeptaná duše plakala. Ačkoli bůh viděl mé neštěstí, nezničil jeho původce. Naopak, ten lotr vystříkl v křeči své hnusné semeno do

mého krku v takovém množství, že jsem je nestačila polykat, abych se nezdusila, a přebytek chámu mi vytékal z úst, míse se s mými slzami.

Denis Diderot: *Jakub fatalista a jeho pán* (*Jacques le fataliste et son maître*, psáno 1773, vydáno 1796)

Denis Diderot (1713–1784) patřil k neoriginálnějšímu a současně nejproduktivnějším tvůrcům a představitelům francouzského osvícenství. Pocházel ze skromných poměrů (jeho otec byl nožíř). Celý svůj život jen obtížně získával prostředky k obživě rodiny a k pokrytí vlastních životních výdajů, spjatých s jeho bouřlivými milostnými avantýrami a společenským životem v kavárnách a šlechtických salonech. Potýkal se však nejen s nouzí, dostával se rovněž do konfliktů s absolutistickou královskou a církevní mocí. Jeho díla (včetně jednotlivých svazků „encyklopedie“) byla zakazována, cenzurována a veřejně hanobena pro ateistické a kritické společenské tendence. Autor byl za své názory pronásledován a na krátký čas dokonce vězněn. Na evropských panovnických dvorech měl ovšem také ctitele a obhájce. Ve známost vešlo zejména duchovní přátelství Diderota s ruskou carevnou Kateřinou II., na jejímž dvoře v Petrohradu v letech 1773 až 1774 pobýval. Ta také v době, kdy se autor ocital ve velké finanční tísní, odkoupila Diderotovu knihovnu, včetně některých jeho rukopisů.

Za Diderotova života bylo jeho literární dílo známo pouze úzkému okruhu elitních čtenářů, neboť autor je knižně nepublikoval. Obával se nejen církevní a královské zlovůle, ale zřejmě také nepochopení čtenářstva. Oprávněnost těchto obav ostatně potvrdila posmrtná vydání některých Diderotových děl (například jeho románu *Jeptiška*, vznik 1760, první knižní vydání 1796). Autor byl znám především jako hlavní tvůrce, redaktor a organizátor *Encyklopedie aneb racionálního slovníku věd, umění a řemesel* (1751–1772), dále pak jako filozof, teoretik umění, dramatik a autor odborné a popularizační literatury. Šíře jeho odborných a uměleckých zájmů a jeho pracovitost dodnes vzbuzují obdiv.

Diderotovy filozofické romány zapůsobily na vývoj moderního evropského románu. Autorova ironie, schopnost humorné nadsázky, sklon k mystifikacím (jako literární mystifikace původně vznikla také proticírkevní *Jeptiška*) a jeho vypravěčské strategie a hry se čtenářem jsou vnímány jako projevy a postupy, které v rámci takzvané vysoké literatury zcela legalizovala až postmoderní doba. Není náhodou, že k Diderotovi se v esejích a románové tvorbě hlásí přední světový romanopisec Milan Kundera; ten Diderotův román *Jakub fatalista a jeho pán* úspěšně zdramatizoval.

Jakub fatalista a jeho pán představuje originální, žánrově velmi obtížně identifikovatelný útvar. Jeho hlavním hrdinou je autorský vypravěč, který si pohrává stejně s postavami jako se čtenáři. Vypravěč „románu“ oslovuje v textu své čtenáře: obrací se na ně, radí se s nimi a současně je vodi za nos. Obdobně se chová sluha-pábitel Jakub ke svému pánovi, toužícímu vyslechnout příběh velké a zřejmě jediné lásky. K tomuto tématu se však Jakub v průběhu celého románu nedostane. Jeho vyprávění naopak představuje posloupnost dílčích, „okrajových“, spolu nesouvisejících, samostatných příběhů, které Jakub sám zažil, které slyšel někde vyprávět nebo které si prostě v dané chvíli vymyslel. Jakub a jeho tolerantní pán se spolu dobře baví, ale také vedou pře a disputace na řadu obecných témat (přátelství, žena, věrnost, důvěřivost...). Román obsahuje další více či méně rozsáhlá vyprávění jiných postav, s nimiž se Jakub a jeho pán setkají.

Jedním z hlavních témat románu se stala láska. Diderot je při zachycování milostných scén velmi otevřený a nápaditý, místy až voyeurský. Dokáže však zachytit prchavé kouzlo erotiky i milostného citu. Následující úryvek ukazuje, jak mladý šprýmař Jakub napálil ve své rodné vesnici dvě sousedky: na jedné vesnické oslavě před nimi (a jejich manželky) předstírá, že je dosud panic, a tím u nich vzbudí zájem o svou osobu. Ženy se pak při nejbližší příležitosti ujímají role učitelek lásky. Ukázka popisuje Jakubovo setkání s druhou z těchto učitelek, Markétou.

Diderot, Denis (1972): *Jakub fatalista a jeho pán*, s. 189–191. Svoboda, Praha. Z francouzského originálu *Jacques le fataliste et son maître*, vydaného v La Bibliothèque française v Paříži v roce 1947, přeložila Jaroslava Vobrůvová-Koutecká.

Jakub: „Dumáte takhle v noci, když ležíte vedle svého man-
žela?“

Markéta: „Někdy.“

Jakub: „Je z toho jistě celý vyjukaný.“

Markéta: „To je...“

Markéta se poznenáhlu vzpamatovala ze svých dum a řekla: „Dumala jsem o tom, že před týdnem na svatbě si můj starý a Zuzanin muž dělali z tebe blázny; bylo mi tě líto a byla jsem z toho celá pryč.“

Jakub: „Jste tuze hodná.“

Markéta: „Nemám ráda, když si někdo z někoho dělá blázny. Dumala jsem o tom, že při první příležitosti budou vyvádět ještě hůř a že mě to bude zas mrzet.“

Jakub: „Ale záleží jen na vás, aby se to už nestalo.“

Markéta: „A jak?“

Jakub: „Když mě naučíte...“

Markéta: „A čemu?“

Jakub: „Tomu, co neznám a čemu se tak smáli váš a Zuzanin muž, kteří by se pak už nesmáli.“

Markéta: „Ach ne, ne! Víím dobře, že jsi hodný chlapec a že bys to nikomu neřekl; ale neodvážila bych se.“

Jakub: „A proč?“

Markéta: „Protože bych se neodvážila.“

Jakub: „Ach, paní Markéto, naučte mě, prosím, budu vám za to nesmírně povděčen, naučte mě... A když jsem takto žadonil, tiskl jsem jí ruce a ona mi také tiskla ruce; líbal jsem ji na oči a ona mě líbala na ústa. Mezitím se úplně setmělo. Řekl jsem jí proto: ‚Vidím, paní Markéto, že mě nemáte natolik ráda, abyste mě naučila; hrozně mě to rmoutí. Tak tedy vstaňte; vraťme se domů...‘ Paní Markéta mlčela; uchopila zas jednu mou ruku, zavedla ji nevím kam, ale jisto je, že jsem vykřikl: ‚Není tam nic! Není tam nic!‘“

Pán: „Bídáku, dvojnásobný bídáku!“

Jakub: „Jisto je, že byla velmi nedostatečně oblečena a že já jsem byl také nedostatečně oblečen. Jisto je, že jsem měl stále ruku tam, kde u ní nic nebylo, a ona že položila svou ruku tam, kde tomu u mne vůbec tak nebylo. Jisto je, že já jsem byl pod ní a že ona byla tudíž na mně. Jisto je, že jsem jí ani trochu neuspořil námahu a že se jí musela podejmout výhradně sama. Jisto je, že se věnovala mému poučování s takovou ochotou, že přišla chvíle, kdy jsem myslel, že na to zahyne. Jisto je, že jsem vzkřikl, protože jsem byl právě tak vzrušen jako ona a protože jsem nevěděl, co mluví: ‚Ach, paní Zuzanko, jak mi děláte dobře!‘“

Pán: „Chceš říci paní Markéto.“

Jakub: „Ne ne. Jisto je, že jsem si spletl jména; a místo abych řekl paní Markéto, řekl jsem paní Zuzanko. Jisto je, že jsem se přiznal paní Markétě, že mě tomu, co si myslí, že mě ona učí dnes, učila před třemi nebo čtyřmi dny arci poněkud jinak paní Zuzanka. Jisto je, že mi řekla: ‚Cože, tedy Zuzanka, a ne já? ...‘ Jisto je, že jsem jí odpověděl: ‚Ani jedna, ani druhá.‘ Jisto je, že jsem se, mezitím co jsem se posmíval jí, Zuzance, oběma manželům, a mezitím co mě zahrnovala lehkými nadávkami, ocitl na ní, a ona tudíž pode mnou, a mezitím co se mi přiznávala, že jí to poskytlo velkou rozkoš, ale ne takovou jako onen druhý způsob, že se zas octla na mně a tudíž já pod ní. Jisto je, že po chvíli oddechu a mlčení nebyla ani ona vespod, ani já navrchu, ani ona navrchu, ani já

vespod, neboť jsme oba leželi na boku; že měla hlavu nakloněnu dopředu a obě hýždě přitisknuty k mým oběma stehnům. Jisto je, že kdybych byl býval méně zběhlý v milování, milá paní Markéta byla by mě naučila všemu, čemu se lze naučit. Jisto je, že jsme se s velkou těžkostí vrátili do vesnice, jisto je, že se mé bolení v krku velmi zhoršilo a že se nezdá, že bych mohl do čtrnácti dnů mluvit.“

Jane Austenová: *Pýcha a předsudek*

(*Pride and Prejudice*, psáno 1796–1797,
přepřacované vydání 1813)

Představitelka typicky anglického románu – *domestic novel* („domácí či rodinný román“) – Jane Austenová (1775–1817) tvoří most mezi chladně satirickým románem 18. století, jak jej reprezentovali mimo jiné Samuel Richardson (1689–1761), Henry Fielding (1707–1754) a zejména Lawrence Sterne (1713–1768), a barvitě realistickými díly viktoriánců, jako byli Charles Dickens (1812–1870), William Makepeace Thackeray (1811–1863) nebo sestry Emily Brontëová (1818–1848) a Charlotte Brontëová (1816–1855). Později – za časů vrcholného realismu, novoromantismu a počínající moderny – byly její romány pokládány za příliš staromódní a naivní; snad od té doby se traduje údajný výrok Marka Twaina (1835–1910), že „dobrá je každá knihovna, která neobsahuje díla Jane Austenové“ („Every library is good which does not contain the works of Jane Austen“). Nicméně na uměleckém detailu vystavěná experimentální próza 20. století se v mnohém k románu Jane Austenové vrací: Henry James (1843–1916) a Virginia Woolfová (1882–1941) se inspirovali její poetikou.

Jane Austenová jako autorka šesti románů si podrobně všímala anatomie a fyziologie anglické společnosti sklonku 18. a počátku 19. století, kultivace mravů a etikety včetně milostného, manželského a rodinného života. Jak již signalizují názvy některých románů, zajímaly ji určité tradiční principy chování a jednání, které jsou odjakživa nedílnou součástí fungující společnosti. Její první román *Rozum a cit* vyšel až roku 1811, ale byl napsán už v 90. letech 18. století. Román *Pýcha a předsudek* byl napsán také v polovině 90. let a patří k nejpobulárnějším autorčným dílům. Prochází jím několik mileneckých dvojic, z nichž nejvýraznější je Lizzy Bennetová a Darcy, lidé, kteří k sobě cítí sympatie a milují se, ale brání se sblížení, neboť žena trpí společenskými předsudky a muž nezkroutnou pýchou. Proměny jejich vztahu a modifikace pýchy a předsudku jsou dominantní dějovou linií této prózy, v níž současně probíhá boj mezi klasicistickou normativností a romantickou hrdostí, vlastnostmi, které přesahovaly individuální rozměr a stávaly se podstatou společenských konfliktů. Oba nakonec dospívají k pochopení a lásce, která mění jejich původně strnulá východiska. Moderně řečeno – *Pýcha a předsudek* je románem o lidské a úžeji o milostné komunikaci, jíž brání společenská pravidla, konvence a petrifikované představy.

Austen, Jane (1967): *Pýcha a předsudek*, s. 158–162. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložila Eva Kondrysová.

Z těchto úvah jí náhle vytrhlo zazvonění u domovních dveří; příjemně ji vzrušila představa, že by to mohl být sám plukovník Fitzwilliam, neboť už jednou se ukázal tak pozdě večer a nyní sem mohl zajít jen a jen kvůli ní. Tento předpoklad se však nepotvrdil a její vzrušení nabylo zcela jiné podoby, když k svému překvapení spatřila na prahu pokoje pana Darcyho. Začal se jí překotně poptávat po zdraví, jako by přišel jen proto, aby se ujistil, že už je jí lépe. Odpovídala mu s chladnou zdvořilostí. Usedl na okamžik, pak vstal a jal se přecházet po místnosti. Elizabeth to překvapilo, ale neříkala nic. Po několikaminutovém odmlčení k ní rozčileně přistoupil a takto začal: „Marně jsem se bránil. Nemám síl. Nemohu přemoci svůj cit. Musíte mi dovolit, abych vám vyjevil, jak hluboce vás obdivuji a miluji.“ Elizabeth nebyla úžasem mocna slova. Vykulila na něho oči, zrudla, zarazila se a mlčela. To pokládal za dostatečnou pobídku a hned následovalo vyznání, co k ní cítí a co už k ní cítil odedávna. Mluvil krásně, avšak neprodléval jen u citů, které chová ve svém srdci, a hovořil stejně výmluvně o něžnosti jako o hrdosti... Vylíčil jí procítěně, co je to pro něho za ponížení, jak se mu ona nemůže rovnat, že zdravým rozumem musí uznat námitky jeho rodiny proti jeho lásce, což všechno snad mělo své oprávnění vzhledem k závažnosti tohoto kroku, ale sotva mu mohlo prospět v jejích očích. Přes svou hlubokou antipatii k němu si uvědomovala, jak je pro ni lichotivé, že si podmanila srdce takového muže, a třebaže ani na okamžik nezaváhala, co mu odpoví, bylo jí zprvu líto, že mu způsobí bolest, až v ní jeho další slova vyvolala takový hněv, že zahnal všechen soucit. Snažila se však obrnit trpělivostí, aby mu dokázala klidně odpovědět, až domluví. Na závěr zdůraznil, jak silný musí být cit, který se mu přes všechnu snahu nepodařilo přemoci, a vyjádřil naději, že se mu nyní za to dostane odměny a ona přijme ruku, kterou jí nabízí. Viděla na něm jasně při těchto slovech, že ani na okamžik nezapochoyboval o příznivé odpovědi. Mluvil sice o úzkosti a pochybnostech, ale jeho tvář vyzařovala dokonalou sebejistotu. Tato okolnost ji ještě více rozhořčila, a když se odmlčel, odpověděla s planoucími tvářemi: „Je, pokud vím, ustáleným zvykem, vyjádřit za těchto okolností vděčnost za vyznané city, ať jsou či nejsou opětovány. Vyznání přirozeně zavazuje k vděčnosti, a kdybych vděčnost cítila, poděkovala

bych vám nyní. Nemohu to však učinit – nikdy jsem nestála o vaši náklonnost a vy jste jí podlehl proti své vůli. Velmi nerada působím někomu bolest. Stalo se to však naprosto neúmyslně, a jsem si jista, že nebude mít dlouhého trvání. Úvahy, které vám tak dlouho bránily vyznat se ze svých citů, vám jistě pomohou je po tomto rozhovoru překonat.“ Pan Darcy se opíral o římsu krku a očima jí visel na tváři; zdálo se, že ho její slova stejným dílem překvapila jak zdrtila. Pobledl hněvem a duševní rozrušení se mu zračilo v každém rysu. Sváděl těžký boj, aby zachoval zdání klidu, a neotevřel rty, dokud si nebyl jist, že se mu to podaří. Tu chvíli bylo Elizabeth strašně. Konečně pravil nuceně vyrovnaným hlasem: „A to je všechno, co budu mít tu čest vyslechnout od vás v odpověď! Snad bych mohl chtít zvědět, proč jsem byl s tak nepatrným úsilím o ohleduplnost takto odmrštěn. Ale na tom nezáleží.“ „A snad bych se já směla zeptat,“ odpověděla, „proč jste s tak zřejmým úmyslem mě pobouřit a urazit mi přišel sdělit, že mě milujete proti své vůli, navzdory zdravému rozumu, dokonce v rozporu se svou ctí? Není tohle dostatečnou omluvou za bezohlednost, jestliže jsem se jí vůbec dopustila? Jsou tu však i jiné důvody. Sám je dobře znáte. I kdyby mi city nebránily – kdybyste mi byl lhostejný nebo kdybych vám i byla nakloněna – myslíte, že bych za jakýchkoli okolností byla v pokušení vyslyšet muže, který svým počínáním zničil – snad navždy – štěstí draze milované sestry?“ Když vyslovila tuto větu, pan Darcy zrudl, ale trvalo to jen okamžik a naslouchal jí dál, aniž se pokusil ji přerušit. „Kdeco mluví proti vám. Žádný záměr nemůže ospravedlnit váš neoprávněný a krutý zásah v tomto případě. Neodvázíte se, nemůžete popřít, že hlavně vaší nebo jedině vaší vinou byli od sebe odloučeni, že kvůli vám lidé odsoudili jeho pro lehkovážnost a ji stíhají posměchem pro zklamané naděje a že jste oběma připravil vážné trápení.“ Odmlčela se a pozorovala s nemalým rozhořčením, že jí naslouchá s výrazem, na hony vzdáleným jakékoli známky kajícínosti. Dokonce se na ni usmíval, jako by nevěřil svému sluchu. „Můžete popřít, že jste to zavinil?“ opakovala. S předstíraným klidem jí na to odvětil: „Nemám vůbec v úmyslu popírat, že jsem učinil všechno, co bylo v mých silách, abych odloučil přítele od vaší sestry, a že se raduji ze svého úspěchu. Jim jsem posloužil lépe než sobě.“ Elizabeth pokládala pod svou důstojnost dát najevo, že slyšela tuto dvornou úvahu, ale její smysl jí neunikl a sotva ji mohl naladit smířlivěji. „Ale

nejsem proti vám zaujata jen kvůli téhle záležitosti. Už dlouho předtím jsem si o vás utvořila nepříznivé mínění. Před mnoha měsíci mi odhalil vaši pravou tvář pan Wickham, když mi vylíčil svůj případ. Co na to řeknete? Jaký pomyslný přátelský zájem uvedete zde na svou obhajobu? Nebo jaké omyly hodláte předstírat před ostatními?“ „Projevujete zvláštní zájem o osudy onoho pána,“ řekl Darcy celý rudý a mnohem méně klidným tónem. „Kdo zná jeho neštěstí, tomu nemůže být jeho osud lhostejný.“ „Jeho neštěstí!“ opakoval Darcy pohrdavě. „Ano, měl skutečně velké neštěstí.“ „A vaší vinou!“ zvolala Elizabeth procítěně. „Vy jste ho uvrhl do chudoby – do stísněných poměrů. Vy jste ho připravil o to, co mu bylo přislíbeno, jak jste věděl. Vaším přispěním přišel o nezávislost v nejlepších letech života, jaká mu nejen patřila, ale jakou si i zasloužil. To všechno jste způsobil. A přitom reagujete na zmínku o jeho neštěstí pohrdáním a ironií!“

„Takové tedy o mně máte mínění!“ zvolal Darcy, který stále přecházel rychlými kroky po místnosti. „Natolik si mě tedy ceníte. Děkuji vám, že jste mi to tak upřímně vyjevila. Z vašeho výpočtu mi skutečně vycházejí těžké hříchy. Ale snad,“ dodal, přestal přecházet a obrátil se k ní, „byste byla moje prohřešky přehlédla, kdybych byl neurazil vaši hrdost tím, že jsem se vám poctivě přiznal, jaké výhrady mi dlouho bránily uvažovat o vážné známosti. Byla byste potlačila ty hořké výčitky, kdybych vám byl takticky zamlčel, jak jsem se pral sám se sebou, a kdybych vám byl lichotil ujišťováním, že mě k vyznání vede bezmezná, čirá vášeň i rozum a rozvaha, zkrátka všechno. Ale já si ošklivím jakoukoli přetvářku. A nestydím se za pocity, které jsem vám vyjevil. Jsou pochopitelné a oprávněné. Což jste mohla očekávat, že přijmu s radostí vaše pochybné prostředí, že mě potěší vyhlídka na příbuzenstvo, které žije tak hluboko pod úrovní, na jakou jsem zvyklý já?“

Elizabeth cítila, že její hněv stoupá každým okamžikem, avšak snažila se ze všech sil, aby se ovládla, když mu odpovídala: „Mýlíte se, pane Darcy, když se domníváte, že způsob vašeho vyznání na mne zapůsobil jinak, než že mne ušetřil politování, které by bylo provázelo mé odmítnutí, kdybyste se byl přitom choval jako pravý kavalír.“ Viděla, že sebou trhl, ale neodpovídal, a tak pokračovala: „Neuvažovala bych o vaší nabídce za žádných okolností.“ Jeho úžas byl opět naprosto nelíčený, pohlížel na ni s výrazem, který vyjadřoval jak nedůvěru, tak

pokoření. Hovořila dál: „Od samého začátku – snad od první chvíle, kdy jsem vás poznala, jste mě svým chováním utvrdil v přesvědčení, že jste arogantní, samolibý člověk, že sobecky přehlížíte city ostatních, a na základě této antipatie vyrostl v průběhu dalších událostí nepřekonatelný odpor, takže jsem už měsíc nato věděla, že jste poslední člověk na světě, kterého by mně kdy mohli vnutit za muže.“ „To postačí, slečno. Pochopil jsem už dokonale vaše pocity a nezbyvá mi, než se hanbit za to, co jsem k vám cítil já. Promiňte mi, že jsem vás připravil o tolik času, a dovoluji vám, abych vám na rozloučenou ze srdce popřál zdraví a štěstí.“ S těmito slovy ji spěšně opustil a v příštím okamžiku slyšela Elizabeth, jak dole zaklaply domovní dveře a on odchází. V hlavě jí zavládl bolestný zmatek. Nemohla se udržet na nohou a skutečně ze slabosti sklesla na židli a dobrou půlhodinku proplakala. Jak uvažovala o tom, co se zběhlo, rostl její úžas každým okamžikem. Pan Darcy ji požádal o ruku! Miluje ji už dlouhé měsíce! Tak ji miluje, že si ji chce vzít přes všechny výhrady, kvůli kterým zabránil sňatku svého přítele s její sestrou, a které mu přece musely připadat nejméně stejně pádné v jeho vlastním případě. Bylo to téměř neuvěřitelné. Lichotilo jí, že bezděčně vyvolala tak mocný cit. Ale ta jeho pýcha,

Francisco de Goya y Lucientes, *Nahá Maja*, 1797/1798, olej na plátně, 97x190 cm, uloženo: Museo del Prado, Madrid, Španělsko.

Důmyslnou kompozicí a kombinací tlumených barev je zobrazeno a oslaveno smyslné a tajemné ženství krásné kurtizány, námět v dobovém španělském malířství výjimečný – za což byl autor pohnán před inkviziční tribunál.

Španělský malíř a grafik Francisco de Goya y Lucientes (1746–1828), významný představitel fantaskní linie klasicismu, vytvořil dílo, které se vyznačuje širokým námětovým i slohovým rozpětím a působivým kritickým zachycením dobových problémů a událostí v malbách, kresbách, cyklech leptů a akvatint, vynikající vysokou výtvarnou a technickou úroveň. Milostný vztah s vévodkyní z Alby vyjádřil v několika obrazech prochnutých citovostí a erotikou: *Vévodkyně z Alby s černou mantilou*, *Nahá Maja*, *Oblečená Maja*. Významně ovlivnil formování umění v 19. a 20. století, zejména symbolismus, expresionismus a surrealismus.



ta jeho ohavná pýcha – jeho nestoudné doznání, co učinil v Janině záležitosti – jeho neomluvitelná sebejistota, s jakou se k tomu přiznal, třebaže to nemohl ospravedlnit, necitelný způsob, jakým vyslovil Wickhamovo jméno, zatímco se vůbec nepokoušel popřít, že se k němu zachoval krutě – to vše zapudilo soucit, kterou jeho náklonnost na okamžik vyvolala. Tonula v rozčilujících úvahách, dokud jí hrčení zámeckého kočáru nepřipamatovalo, jak málo je s to čelit pátravému Charlottinu zraku, a nepřimělo ji utéci k sobě do pokoje.

François René de Chateaubriand:

Atala aneb Láska indiánské dvojice v pustinách

(*Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert*, 1801)

François René de Chateaubriand (1768–1848), rodák ze Saint-Malo, patří k nejslavnějším francouzským křesťanský a royalisticky orientovaným romantikům. Hledal inspiraci v exotice Severní Ameriky a nacházel zde odvěké rozpory lidského nitra, konflikt mezi morální (náboženskou) povinností a fyzicky plným životem. Roku 1801, kdy se vrací do Francie z vyhnanství, vydává své klíčové dílo *Duch křesťanství* (*Génie du christianisme*, 1802), obsahující i povídku, která byla dobově vnímána jako milostný román, *Atala aneb Láska indiánské dvojice v pustinách* (moderní český překlad tak vystihuje francouzské slovo „sauvage“, tedy necivilizovaný divoch; slavný první český překlad Josefa Jungmanna zněl *Láska dvou divochů na poušti*; tento překlad se u nás – spolu s několika dalšími – chápe jako přirozená součást české literatury, i když vlastně neodpovídá francouzskému originálu: Jungmann, jemuž byl autorův mysticismus nepřijemný, rukopis zásadně upravil). Volně je s *Atalou* spojena povídka *René*, rozvíjející podobné motivy lásky a viny. Vlastní příběh *Ataly* je vyprávění rámcované situací Francouze *Reného*, který prchá do francouzské Louisiany a připojí se k indiánskému kmeni *Natšezů*. Jeho adoptivní otec *Šakta* mu pak vypráví o své lásce k mladé *míšence Atale*, která se chce *Šaktovi* oddat, ale brání jí v tom slib pohlavní čistoty, který dala její matka. Milostná scéna zachycuje obě postavy při cestě pustinou, kde silně prožívají extázi vášně, již zcela v romantickém kódu doprovází prudká bouře. *Šakta* se dovídá, že *Atala* je dcerou *Španěla Filipa Lopéze*, *Šaktova* pěstouna: oba mladí lidé jsou tedy svým způsobem příbuzní. Tento incestní náznak je naplno rozvinut až v povídce *René*, v níž jde o lásku *Reného* a jeho sestry *Amálie* reflektující *Chateaubriandův* vztah k sestře. Konflikt mezi slibem a láskou řeší *Atala* sebevraždou: těsně před smrtí se od kněze dovídá, že mohla být slibu zproštěna.

Chateaubriand, François René de (1973): *Atala aneb Láska indiánské dvojice v pustinách – René*, s. 68–71. Odeon, Praha. Z francouzského originálu přeložil Oskar Reindl.

Zatím temnoty zhoustnou; nízké mraky se nahnou pod stinný příkrov lesů. Vtom se oblaka rozevrou a blesk narýsuje mžikem oslňující kosočtverec. Bouřlivý víchr, jenž se přihnal od západu, kupí na sebe celé hrady mraků. Lesy se kymácejí, nebe se stále a stále otvírá a v jeho trhlinách je vidět další hořící nebesa a dálavy. Jaké hrůzné a velkolepé divadlo! Blesk zapálí na několika místech les; požár se šíří jako ohnivý chvost, sloupy jisker a kouře stoupají k mračnům, jež nepřestávají chrlit blesky do obrovské výhně. Tu zahalí Velký duch horstvo hustou tmou. Ze samého nitra tohoto nesmírného chaosu rozléhá se zmatená, ohlušující vřava, způsobená nárazy víchrů, kvílením stromů, vytím šelem, praskotem ohně a neustálým burácením hromu, jenž hasne se sykotem ve vodách.

Velký duch je mi svědkem! V těch chvílích jsem viděl jen a jen Atalu a myslil toliko na ni. Podařilo se mi ji ukrýt před proudy deště pod nakloněný kmen statné břízy. Seděl jsem rovněž pod stromem, držel své děvčátko na kolenou, hřál její bosé nohy ve svých dlaních a byl při tom šťastnější než mladá matka, když ucítí poprvé, jak se jí v lůně zachvěl její plod.

Naslouchali jsme řádění rozběsněných živlů, když jsem vtom ucítil, jak mi na prsa skanula Atalina slza. „Bouře,“ zvolal jsem, „jež lomcuješ tímto srdcem, je to kapka tvého deště?“ Na ta slova přivinul jsem k sobě to sladké stvoření, jež jsem tak vroucně miloval, a pokračoval: „Nejdražší Atalo, ty zřejmě přede mnou něco tajíš. Otevři mi své srdce, má láska. Člověku se uleví, nahlédne-li přítel do jeho nitra. Svěř se mi se svým bolestným tajemstvím, jež mně vytrvale zamlčuješ. Ach, chápu, ty pláčeš pro svůj domov.“ Neváhala s odpovědí. „Synu lidského pokolení,“ řekla, „proč bych pro něj plakala, když můj otec nebyl vůbec ze země palem?“ – „Jak to?“ zeptal jsem se všecek udiven. „Říkáš, že tvůj otec nebyl ze země palem?! Kdo tě tedy vlastně přivedl na tento bídný svět? Odpověz.“ Atala se nezdráhala vyhovět mé prosbě a začala vyprávět: „Dříve než má matka přinesla do manželství s bojovníkem Simaghanem třicet klisen, dvacet buvolů, sto měřic žaludového oleje, padesát bobřích koží a množství dalšího bohatství, poznala muže bílé pleti. Nuže, matka mé matky chrstla jí vodu do tváře a přiměla ji, aby se provdala za velkodušného Simaghana, jenž se svým zevnějškem podobal králi a těšil se u svých soukmenovců téměř posvátné úctě. Ale má matka řekla svému novému manželovi: „Hle, počala jsem v životě svém, zabij mne!“ Na toto její doznání



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Podobizna slečny Rivièreové*, 1805, olej na plátně, 116x90 cm, uloženo: Musée du Louvre (inv. č. M. I. 1446), Paříž, Francie.

Francouzský malíř Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) je jedním z nejvýznamnějších představitelů klasicismu v malířství, byl vynikajícím portrétistou, tvůrcem ideálu ženského těla (*Velká odaliska*, *Francesca da Rimini* a *Paolo Malatesta*, *Turecká lázeň*).

Klasicismus myšlenkově vycházel z osvícenecké představy světa jako nadosobního objektivního řádu založeného na rozumu. Proti subjektivismu baroka a rokoka uvedl do umělecké tvorby antické umění. Klasicistní umění se řídí přesnými normami a pravidly. V malířství je pro klasicismus typická čistota obrysů, vyvážená kompozice, reliéfová výstavba obrazového prostoru.

Simaghan odvětil. „Necht' mne Velký duch chrání před tak mrzkým činem. Nezohavím tě, neuřizu ti nos ani uši, neboť jsi byla upřímná a nepodvedla mé lože. Plod tvého klínu bude plodem mým a nevyhledám tě dříve, dokud neodlétne pták rýžových polí a nezahoří třináctá luna.“ V ten čas jsem vyšla ze života své matky a rostla hrdá jako Španělka i rudoška. Má matka učinila ze mne křesťanku, abych byla stejné víry jako ona a můj otec. Ale brzy na ni dolehlo hoře z lásky, i sestoupila do těsného příbytku vystlaného kožemi, odkud už není návratu.“

Tak mi tedy Atala svěřila své tajemství. „Kdo však je tvým otcem, nebohá siroto pouště?“ zeptal jsem se. „Jak mu lidé říkali zde na zemi a jaké jméno měl mezi duchy?“ – „Nikdy jsem neomyla svému otci nohy,“ odpověděla Atala. „Vím jen, že žil se svou sestrou ve Svatém Augustině a že zachoval navždy věrnost mé matce. Jeho jméno mezi anděly bylo Filip a lidé mu říkali Lopez.“

Při těchto slovech vyrazil jsem výkřik, jež víchř zanesl do širých dálav. Projev mého nesmírného překvapení slyšel s rachotem hromu. Přivinul jsem Atalu vroucně ke svému srdci a zvolal v slzách: „Ó sestro má! Ó dcero Lopezova! Dcero mého drahého pěstouna!“ Atala se mne všecka poděšena otázala, co mě tak vzrušilo; když však ode mne uslyšela, že Lopez byl oním šlechetným mužem, jež mě přijal ve Svatém Augustině za vlastního a jehož jsem nevděčně opustil v touze po životě ve volné přírodě, byla tím nemálo zmatena a dávala rovněž najevo radostný údiv.

Toto příbuzenské pouto, jež vzniklo tak náhle mezi námi a spojilo svou lásku s láskou naší, bylo věru nad síly našich srdcí. Od té chvíle byl veškeren odpor Atalin marný; dbal jsem pramálo o to, že si položila, jak jsem si všiml, zvláštním způsobem ruku na prsa. Už jsem ji uchopil, už jsem se opájel jejím vzrušeným dechem, už jsem se opíjel svrchovaným kouzlem lásky na jejích rtech. S očima upřenými k nebi, v záři blesků, svíral jsem svou nastávající manželku v objetí uprostřed rozkacených živlů a před zraky Věčného. Hrůzná nádhera svatebního obřadu byla hodna našeho utrpení a naší nesmírné lásky. Vy věkovité lesy, jež jste zmítaly všemi svými haluzemi, liánami a klenbami jako závěsy a nebesy našeho manželského lůžka, vy planoucí sosny, jež jste skýtaly pochodně k naší svatbě, ty rozvodněná řeka, vy dunící hory a ty strašlivá i vznešená příroda, jež jste tvořily pozadí, abyste nás oklamaly, a nedokázaly přesto



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Jupiter a Thetis*, 1811, olej na plátně, 350x257 cm, uloženo: Musée Granet, Aix-en-Provence, Francie.

ani na okamžik utlumit ve svých tajemných hrůzách blaženost člověka!

Atala vzpírala se mým něžnostem už jen chabě, a již jsem byl skoro na vrcholu blaha, když vtom oslnivý blesk rozpoltí s ohlušujícím rachotem husté temnoty, naplní celý les pachem síry a záplavou záře a vyvrátí nedaleko nás statný strom. Zved-

neme se a prcháme. Leč jaké překvapení!...V tichu, které se rozhostí, zaslechneme pojednou hlas zvonu. Jsme oba vyjeveni, neboť nechceme věřit svým uším; napínáme sluch, abychom zachytili zvuky, jež se neozývají v pustinách na každém kroku. Chvillemi zaslechneme také vzdálený štěkot psa. Zvíře se k nám zřejmě blíží, neboť je slyšíme stále zřetelněji, a než se nadějeme, už leží u našich nohou a kňučí radostí. Za psem míří k nám lesní temnotou starý poustevník se svítilnou v ruce.

Alexandr Sergejevič Puškin: *Evžen Oněgin* (*Jevgenij Oněgin*, 1825–1831, kompletní vydání 1833)

Alexandr Sergejevič Puškin (1799–1837) začínal jako autor reflexivní a milostné lyriky (verše z lycea, pohádková poema *Ruslan i Ljudmila*), pak si osvojil dominantní žánr romantického básnictví – lyrickoepickou báseň (byronskou povídku, které Rusové říkali a říkají *poema*). Později – po porážce děkabristického povstání, které zásadně změnilo politicko-mocenskou strukturu tehdejšího Ruska, a tedy i čtenářstvo (místo šlechtických salonů a almanachů vznikají časopisy pro místní byrokracii, policisty, vojáky, provinční statkáře a studenty) – přechází k próze, ale v ní imituje cizí vzory nebo si s jejími modely pohrává, aby tak dal najevo svůj odstup a nadhled. Proto je jeho skutečnou cestou k románu spíše *Evžen Oněgin*, román ve verších (*contradictio in adiecto*, neboť v té době byl román již pociťován vysloveně jako prozaický žánr), než *Kapitánova (kapitánská) dcerka* (1836) nebo *Piková dáma* (1833, spíše povídka), nemluvě o *Bělkinových povídkách* (1830, publikováno 1831).

Boj o román probíhá u Puškina nejen ve vrstvě metatextu – tedy explicitních digresivních úvah o tlaku prózy a o řemeslu romanopisectví a básnictví – ale především ve snaze o různorodost díla. Děje se to již samotným faktem vzniku románu z lyrickoepické (výpravné) básně, skutečností, že psát román a román ve verších je podstatný rozdíl: integrace lyriky do románu je provedena jen na povrchu, zcela viditelně, otevřeně, v hrubé podobě, čímž autor naznačuje, že se stále ještě nerozloučil s minulostí lyrického básníka. Děje se tak také v polymorfnosti díla: jednoduchý syžet, ale také řada lyrických digresí, popis snu, text mající charakter deníkových zápisů, dva dopisy a cestopis. Románovost se u Puškina projevuje ve vyprávěcí strategii stavějící na vzdalování a přibližování autorského vypravěče a titulní postavy (autorský vypravěč a Oněgin se dokonce setkávají), v zrcadlové kompozici (sever – jih, Oněgin – Lenskij, Olga – Tat'jana, Petrohrad – ruský venkov – Moskva), v prostorové, sociologické a kulturní šíři („encyklopedie ruského života“) a v časové syntéze minulosti (historické reminiscence spjaté s válkou s Napoleonem, s postavou Napoleona, v 10. kapitole náznaky připravovaného spiknutí), přítomnosti (milostný syžet) a budoucnosti (úvahy o budoucnosti Ruska, o nových dopravních spojkách – vše s ironickým nadhledem, neboť Puškin již viděl odvrácenou stranu technologického pokroku). Všechny vrstvy přitom vytvářejí spodní proud modelu životní dráhy: autorský vypravěč

se stylizuje do všech čtyř hlavních postav a odtud směřuje ke smíření s tokem života, s lidskou smrtelností a pomíjivostí všeho živého: autor je dandy Oněgin, ale také idealistický romantik Lenskij, Rusko a lásku cítí jako Tat'jana, ale oceňuje chlad rozumu a lhostejnost Olžinu. Román, který dal jméno romantismu a který někdy vystupuje pod jménem „romance“ (tj. román s milostnou zápletkou), zásadně poznamenal vztah Oněgina a Tat'jany Larinové. Je to přesně naopak, než jak to vyžadovala dobová etiketa: muž nedobývá ženu, ale žena se vyznává z milostné vášně muži. Přitom je to však žena cudná, zdrženlivá, která si je vědoma nejen svého „prohřešku“ proti společenským zvyklostem, ale také svého studu a ponížení, toho, že dává svou čest napospas... Evžen Oněgin, který zná velkosvětský život Petrohradu, ale také unylý zapadákov ruského venkova (viz v mottu Horatiovo „*O, rus*“, tedy „*Ó, venkove*“ proti ruskému „*O, Rus*“, tedy „*Ó, Rusi*“, zdůrazňující venkovský charakter Ruska), se zachová jako gentleman, nicméně Tat'janinu lásku nepřijme. Pak po ní prahne, až si uvědomí vyzrálost citu, jež odvrhl, tváří v tvář povrchnosti jiných, ale marně: Tat'jana, která odjela do Moskvy na plesovou sezonu, se provdala za bohatého generála.

Jádrem milostného vztahu Tat'jany a Oněgina zůstává tedy dopis, který píše dívka mladému muži a jímž se mu vzdává na milost a nemilost. Dopis Tat'jany Oněginovi je nejznámější ukázkou Puškinova díla, které zastínilo jinou tvorbu ruského básníka, prozaika, dramatika, historika, novináře a literárního kritika, ale v samotném díle vystupuje jako klíčová pasáž, takže jsem již nejednou slyšel, že *Evžen Oněgin* je epistolární román, tedy román v dopisech. Sám carský podkomoří mouřeninského původu, muž malé postavy, ale velkého ducha Alexandr Sergejevič Puškin měl rád spíše ženy zdrženlivé, měl rád, jak to vyjádřil v jedné básni, ženy zpočátku chladné, u nichž milostný žár oddálený počáteční rezervovaností vzplane pak o to víc a silněji. Snad i proto měl Puškin raději podzim, období, které přináší zralé plody, než nestálé jaro či omamné léto...

Puškin, Alexandr Sergejevič (1962): *Eugen Oněgin*, s. 83–85. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Z ruského originálu přeložil Josef Hora.

Já píši vám – co mohu více?
 Co ještě mohu dodatí?
 Teď vím, že máte právo sice
 mne pohrdáním trestati,
 leč ještě věřím, nešťastnice,
 že mne váš milosrdný soud
 nemůže přece zavrhnout.
 Já nejdřív mlčeti jsem chtěla;
 a věřte: nebyl byste znal
 nikdy můj ostýchavý žal,
 kdybych jen stín naděje měla,
 že třeba jednou za týden
 vás u nás na vsi uzřím jen,
 abych vám slůvko mohla říci
 a v duchu vaši tvář a hlas,

než znovu navštívíte nás,
dnem, nocí abych mohla stříci...
Však řekli, že jste samotář.
Že na vsi nudíte se, víme.
A my... z nás věru nejde zář,
třebaže ze srdce vás ctíme.
Proč jenom, proč jste přišel k nám?
Já v žalu opuštěné vsi té
bych neznala vás, jak vás znám,
ba ani žal, jež pochopíte.
Mé zármutky, v tmách duše skryté,
by smířil čas, pak (kdož to ví?)
bych zadala se mužovi
a byla mu i věrnou ženou
i ctnostnou matkou usmířenou.
Jiného?... Ne již. V světě ráda
nikoho nemohu mít já.
Tak si to Prozřetelnost žádá...
Tak chtějí nebesa: jsem tvá.
Můj celý život mi tě slíbil,
tys musel, musel přijíti.
Tys ten, jenž Bohem seslán mi byl
až do hrobu mě chrániti...
Byls vidinou mých nočních snění,
už drahý mi, když nezřený,
tvůj zrak mě mučil plameny,
tvůj hlas zněl v touhy rozeznění
a – nebyl to jen sen – jak zvon!
Jen vstoupil jsi, už jsem tě znala,
a strnula jsem, tvář mi vzplála,
hlas nitra řekl mi: Toť on!
Och ano... Já tě slýchávala,
tys tiše se mnou rozmlouval,
když chudákům jsem pomáhala,
i když jsem v prosbách klekávala
za zmatené své duše žal.
Zda tys to, přízraku můj milý,
se do světnice v oné chvíli
průzračnou nocí nesnesl,
nepostál tiše nad pelestí?
A slova naděje a štěstí

zdas v útěchu mi nehles!
 Kdo jsi? Můj anděl ochranitel?
 Či úskočný můj pokušitel?
 Vid', zbavíš mě mých zmatků těch!
 Snad je to klam, jenž svými stíny
 v mou nezkušenou duši leh!
 A mně je souzen osud jiný...
 Děj se co děj! Já osud svůj
 dnes do rukou tvých svěřuji ti.
 Modlím se k tobě. Při mně stůj,
 mé slzy v dlaně tvé se řítí...
 A uvaž: já zde sama jsem,
 a nikdo mi zde rady nedá.
 A musím zahynouti, běda,

Eugène Delacroix, *Sardanapalova smrt*, 1827,
 olej na plátně, 342x496 cm, uloženo: Musée
 du Louvre, Paříž, Francie.

Francouzský malíř, grafik, kreslíř a výtvar-
 ný teoretik Eugène Delacroix (1798–1863)
 jako významný představitel romantismu vná-
 šel do své tvorby citový náboj a dojetí, mo-
 hutnou obrazotvornost, dramaticčnost a témata
 čerpaná z přírodních scenérií, exotiky a histo-
 rie; zpodobení žen vyniká erotismem – napří-
 klad *Svoboda vede lid na barikády*; *Sardana-
 palova smrt*.



Modlím se k tobě. Při mně stůj,
 mé slzy v dlaně tvé se řítí...
 A uvaž: já zde sama jsem,
 a nikdo mi zde rady nedá.
 A musím zahynouti, běda,
 i se svým němým úžasem.
 I čekám tě. Přijď, vytoužený.
 Buď lásku najevo mi dej,
 či těžké sny mé zpřetrhej,
 ať stihne mě trest zasloužený!
 I končím! Hrůzno mi číst psaní...
 Já studem, strachy umírám...
 Však vím, že vaše čest mě chrání,
 a směle svěřuji se vám...

Eugène Delacroix, *Sardanapalova smrt*, 1827, olej na plátně, 342x496 cm, uloženo: Musée du Louvre, Paříž, Francie.

Francouzský malíř, grafik, kreslíř a výtvarný teoretik Eugène Delacroix (1798–1863) jako významný představitel romantismu vnášel do své tvorby citový náboj a dojetí, mohutnou obrazotvornost, dramatickosti a témata čerpaná z přírodních scenérií, exotiky a historie; zpodobení žen vyniká erotismem – například *Svoboda vede lid na barikády*; *Sardanapalova smrt*.



Alfred de Musset: *Zpověď dítěte svého věku* (*La Confession d'un enfant du siècle*, 1836)

Věk romantismu je věkem intenzity: člověk, který od renesance nově objevoval své potřeby, si stále více uvědomuje, že nejsou jen materiální, ale také citové a intelektuální. Převratná doba po Velké francouzské revoluci převrátila mnohé hodnoty naruby a ještě více odhalila propast emocionálních lidských potřeb, jež musejí být ukojeny. Jednou z nich je potřeba erotická, milostná. Alfred de Musset (1810–1857), francouzský romantický básník, dramatik a prozaik, pokračoval v sérii romantických konfesí, které pronikaly do nitra člověka a ukazovaly jeho citové potřeby, muka a utrpení. Proti Goethovu sentimentalisticky laděnému *Utrpení mladého Werthera* (1774), nebo dokonce proti Sternovu *Tristramu Shandymu* (1760–1767) či postavám jeho *Sentimentální cesty po Francii a Itálii* (1768) jsou romantické postavy komplikovanější a dožadují se ukojení svých potřeb intenzivněji. Jejich duševní svět je plný napětí, které se vybíjí ve vnitřních psychologických bouřích a ve vnějších konfliktech.

Romantický člověk více než jeho předchůdci objevil, že erotika není jen sám pohlavní akt, ale především to, co mu předchází a co jej provází v duši zúčastněných, tedy krize, konflikty, nová shledávání a usmiřování, nekonečné rozchody a labyrinty žárlivosti. Kromě díla, z něhož přinášíme ukázkou, napsal autor mimo jiné básnický cyklus *Noci* (1835–1837) a lyrická dramata, například *Marianiny rozmary* (1833) a *Španělská stěna* (1835), nicméně největší popularity dosáhl právě *Zpovědi dítěte svého věku*, neboť v ní nejen zobecnil typ romantického hrdiny rozdíraného rozporu, ale vystihl také jeho společenskou úlohu a názorové spektrum, ukázal ho jako „nového člověka“, který se již nebude vracet k starým modelům, jako člověka tápajícího, často nenacházejícího pevnou oporu filozofickou a mravní, ale současně jako člověka budujícího vlastní svět tváří v tvář úzkostem své doby. Mussetova *Zpověď dítěte svého věku* se stala modelem pro další romantické zpovědi (Michail Jurjevič Lermontov: *Hrdina naší doby*, 1841), ale také pro literární díla druhé poloviny 19. století a pro moderní poezii a prózu 20. století. Hrdina *Zpovědi*, tedy „dítě svého věku“, je slabý, nervní tvor, jenž často směšuje erotický vztah se vztahem mateřským, je slabý a potřebuje oporu a orientaci; odtud vychází jeho zaměření na zralé, citově vyprahlé a eroticky strádající ženy, které touží po novém, vášnivém a ironií zkušenosti nezasaženém vztahu žitém sice krátce, ale naplno.

Musset, Alfred de (1957): *Zpověď dítěte svého věku*, s. 177–181. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha. Z francouzského originálu přeložil Josef Pospíšil.

Poté, co mi paní Piersonová vyznala, že mě miluje, projevovala mi větší důvěru než kdykoli předtím. Úcta, kterou jsem k ní choval, vyvolávala v ní pocit tak sladké radosti, že její krásná tvář se začala podobat rozvíjejícímu květu. Někdy jsem ji viděl oddávat se bujně veselosti, pak se náhle zarazila a zamyslela, v jistých chvílích se mnou ráda jednala skoro jako s dítětem a potom se na mne podívala očima plnými slz. Vymýšlela si tisíce žertů, aby si našla záminku pro důvěrnější slůvko nebo pro ne-

vinné pohlazení, pak mě opouštěla, aby si mohla sednout někde v ústraní a oddat se snění, které ji přepadalo. Je na světě nějaký dojemnější pohled? Když se vracela ke mně, potkávala mě cestou někde ve stromořadí, odkud jsem ji zpozvdáli pozoroval. „Má drahá přítelkyně,“ říkal jsem jí, „sám Bůh se raduje, když vidí, jak jste milována.“

A přece jsem před ní nedovedl skrýt svou prudkou žádostivost ani to, že trpím, když se ji snažím potlačit. Jednoho večera, když jsem byl u ní, řekl jsem jí, že jsem se ráno dověděl o své prohře v soudním sporu, který pro mne byl důležitý a který znamenal značnou změnu mých poměrů. „Jak je možné,“ zeptala se mě, „že mi to říkáte se smíchem?“ – „Jeden perský básník,“ řekl jsem jí, napsal toto přísloví: ‚Kdo je milován krásnou ženou, je chráněn před ranami osudu‘.“ Paní Piersonová mi neodpověděla a celý večer dávala najevo větší veselost než obyčejně. Když jsem hrál s její tetou v karty a prohrával jsem, nebylo zlomyslnosti, které by nepoužila, aby mě podráždila. Říkala, že se ve hře vůbec nevyznám, a stále sázela proti mně, takže mě obehrala o všechno, co jsem měl v peněžence. Když stará dáma odešla do svého pokoje, paní Piersonová vyšla na balkon a já jsem ji mlčky následoval.

Byla nejkrásnější noc, jakou si lze představit, měsíc zapadal a hvězdy zářily živěji a jasněji na temně azurovém nebi. Ani nejmenší vánek nepohnul listím stromů, vzduch byl vlahý a provoněný.

Opírala se o loket a hleděla na oblohu. Sklonil jsem se vedle ní a pozoroval jsem ji, jak sní. Za chvíli jsem sám zvedl oči k obloze. Oba nás opájela melancholická rozkoš. Vdechovali jsme společně vlahé výpary vystupující z habrového porostu, sledovali jsme v dalekém prostoru poslední bledě bílý zázvít, jež měsíc vlekl za sebou, když klesal za černou hradbu kaštanů. Vzpomněl jsem si na den, kdy jsem hleděl s beznadějí na nesmírnou prázdnotu té krásné oblohy. Při této vzpomínce jsem se zachvěl; jak se to teď všechno zaplnilo! Cítil jsem, jak mi v srdci zaznívá hymnus díků a jak se naše láska vznáší k Bohu. Objal jsem svou drahou milenkou kolem pasu, něžně ke mně otočila hlavu – oči měla plné slz. Její tělo se prohnulo jako stéblo rákosu, její pootevřené rty přilnuly k mým a vesmír byl zapomenut.

Věčný anděli šťastných nocí, kdo vylíčí chvíle ticha? Polibku, tajemný nápoji, jež si rty nalévají jako žiznivé poháry! Rozkoši,

ty opilosti smyslů, ano, jsi nesmrtelná jako Bůh! Vznešený lidský rozlete, vesmírná shodo bytostí, třikrát svatá rozkoši, co o tobě říkají ti, kdo tě vychvalovali? Nazývali tě pomíjivou, ty tvůrkyně, a říkali, že tvé chvilkové zjevení ozařuje jejich prchavý život. Jsou to slova kratší než vzdech umírajícího, opravdová řeč smyslného zvířete, žasnoucího nad tím, že žije jen hodinu, a považujícího jas věčného světla za jiskřičku, která vyskočila z křesadla. Lásko, základe světa! Drahocenný plameni, nad nímž celá příroda jako neklidná vestálka neustále bdí v chrámu božím! Ohnisko všeho, jímž všechno žije! Duchové zkázy by sami zemřeli, kdyby na tebe dýchli. Nežasnu nad tím, že se lidé rouhají tvému jménu; ti, kteří se domnívají, že ti pohlédli do tváře, jen proto, že otevřeli oči, nevědí, kdo jsi. A když najdeš své skutečné apoštoly, spojené na zemi polibkem, poručíš jejich víčkům zastřít oči jako závojem, aby štěstí nebylo vidět.

Vy však, vy slasti, toužebné úsměvy, první pohazení, bázlivé tykání, první zajíknutí milenci, vy, které je možné vidět, vy, které patříte nám, patříte proto Bohu méně než všechno ostatní, vy krásní cherubíni, poletující alkovnou a přivádějící zpátky na tento svět člověka, který procitl z božského snu? Drahé dívky rozkoše, jak vás vaše matka miluje! Vy dychtivé rozprávky, odkrývající prvá tajemství, vy chvějivé a ještě cudné doteky, pohledy už nenasytné, jež začínáte v srdci rýsovat jako nesmělý náčrt nesmazatelný obraz zbožňované krásy! Vy říše! Vy vítězství! Vy činíte milence milenci. A ty, pravý diadéme, ty, jase štěstí, první pohled vržený na život, první návrate šťastných k tolika lhostejným věcem, na něž se dívají už jen skrze svou radost, vy první kroky přírodou po boku milované, kdo vás vylíčí? Které lidské slovo kdy vyjádří sebelehčí pohazení?

Kdo jednoho dne vyšel za svěžího jitra v plné síle mládí volným krokem, zatímco zbožňovaná ruka za ním zavírala tajná dvířka, kdo šel, nevěda kam a hleděl na lesy a pláně, kdo prošel vsí a neslyšel, že ho někdo oslovuje, kdo usedl na opuštěném místě a smál se a plakal bez příčiny, kdo si zakryl tvář rukama, aby z nich mohl vdechnout zbytek vůně, kdo rázem zapomněl, co doposud dělal na světě, kdo hovořil k stromům u cesty a k přelétajícím ptákům a kdo nakonec mezi lidmi dal najevo, že je radostí bez sebe, a kdo pak padl na kolena a děkoval za to za všechno Bohu, ten zemře bez nářků – neboť žena, kterou miloval, byla jeho.

Honoré de Balzac: *Ztracené iluze*

(*Illusions perdues*, 1837–1843)

Nejslavnější francouzský romanopisec první poloviny 19. století Honoré de Balzac (1799–1850), tvůrce dramatického (takzvaného balzakovského) typu románu, pečlivý kronikář, který zaznamenal přechod Francie do stadia gründerkého kapitalismu, na osudech tehdejších lidí ukázal obecně lidské i dobově ozvláštňené rysy jejich citového, mravního a hodnotového světa v románovém cyklu *Lidská komedie*. Lásku viděl jako cit a vztah, který je také nástrojem společenské etikety, reflexí sociálního postavení a prostředkem kariéry. Protagonista *Ztracených iluzí*, mladý muž a začínající básník Lucien de Rubempré, prožívá obklopen ženami slastnou rozkoš společenského vzestupu z francouzské provincie do metropole. Vír milostné vášně, stejně jako další společenské úspěchy v něm budí iluzi řádu a hodnot; postupem času však prožívá několik propadů společenských i milostných a ocitá se psychicky na dně – jeho životní dráha je neúhybnou cestou od naivity mladistvých iluzí k zklamání a depresi.

I když Balzac s pečlivostí realisty a sarkastického kritika společenských masek obnažil to, co se skrývá za předstíráním konkrétní společnosti v konkrétním prostoru a čase, vyznívá jeho román jako obecné poselství o životní dráze člověka, jež je založena na postupné ztrátě iluzí a ideálů: člověk, který vstupuje do světa, aby se jej zmocnil, je jím nakonec pohlcen a ztrácí se v jeho chaotických pohybech. *Ztracené iluze* svým bytostným pesimismem i konečným tragickým prohlédnutím, svým pohledem do ošklivé tváře světa poznamenaly podstatnou část společenských románů a povídek 19. století, zejména filozofii člověka jako oběti sociálních mechanismů: zatímco romantici si uvědomovali bezmoc racionalisticko-klasicisticko-osvícenských iluzí o všemocné síle rozumu a vzdělání, realisté Balzakova ražení spatřovali tuto deziluzi jako výsledek nikoli pouze individuálních činů a psychických aktů, ale především jako výslednici nepřehledných společenských procesů, v jejichž labyrintu je člověk stejně bezmocný jako před tisíci lety vůči nezměrným silám přírody. Uvedená milostná scéna zachycuje mladého básníka na počátku jeho dráhy, kdy rozpačitě, ale přesto důrazně vstupuje do role milence.

A týž den byl pro Luciena právě jedním z těch dnů, kdy si mladý muž rve vlasy z hlavy a přitom si v duchu přísahá, že už se nespokojí s hloupou úlohou platonického milence. Zvykl si již na své postavení. Básník, který před časem tak bázlivě přijímal místo v posvátném budoáru angoulémské královny, změnil se v náročného milence. Šest měsíců stačilo, aby se pokládal za rovného Luise, a teď si ji chtěl i podrobit. Cestou z domova si říkal, že dá veškerý rozum stranou, že celý svůj život položí v sázku, že vezme na pomoc všechnu svou plamennou výmluvnost a že Luise poví, jak ho připravila o poslední zbytek

Balzac, Honoré de (1955): *Ztracené iluze*, s. 139–141. Knihovna klasiků. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha. Z francouzského originálu přeložil Miroslav Vlček.

rozvahy, jak ho učinila neschopným jediné myšlenky, jediného písemného projevu. Některé ženy se hrozí rozvažovat svá rozhodnutí, což je jenom ke cti jejich jemnocitu, a raději se podvolují svodům než manželským povinnostem. Vesměs nikdo nestojíme o vnucovanou rozkoš. Paní de Bargeton rozpoznala na Lucienově čele, v jeho očích, na jeho tváři i chování onen zjitřený stav, jenž prozrazuje pevné odhodlání; i usmyslila si, že je zvrátí, částečně z vrozeného sklonu odporovat, ale částečně i z ušlechtilého pojetí lásky. Protože byla přemrštěná, zveličovala si i vlastní cenu. Podle ní byla paní de Bargeton velmožnou paní, Beatricí, Laurou. Zasedala, jak to bývalo ve středověku, v lóži literárního turnaje a Lucien si ji měl zasloužit několikerým vítězstvím, měl zastínit hlubokomyslné dítě, Lamartina, Waltera Scotta, Byrona. Vznešená paní chápala svou lásku jakožto věc ušlechtilou: touhy, jež v Lucienovi vzbuzovala, měly se stát pramenem jeho slávy. Tento ženský donquijotismus dodává lásce ctihodného posvěcení, užitečnosti, velikosti a krásy. Paní de Bargeton si předsevzala hrát v životě Lucienově po sedm let roli Dulciney, a jako četné ženy z maloměsta proto chtěla, aby si její osobu vykoupil určitou porobou, zkušební dobou věrnosti, během níž by pak mohla svého milence posoudit.

Když Lucien rozpoutal souboj mohutnou rozmrzelostí, která bývá k smíchu ženě se srdcem dosud nezadaným a která zarmucuje jenom ženu milovanou, spustila Luisa s veledůstojným vzezřením jedno ze svých známých dlouhých kázání, prošpikovaných nabubřelými slovy.

„To má tedy být to, co jste mi sliboval, Luciene?“ dodávala závěrem. „Nevnášejte do této přesladké přítomnosti výčitky, které by mi jednou mohly zkazit život. Neničte budoucnost! A s hrdostí pravím, neničte naši přítomnost! Což nemáte mé srdce? Čeho je vám ještě třeba? Snad by se vaše láska nenechala ovlivnit smysly, když přece nejkrásnější výsadou ženy milované je smyslům ukládat mlčení? Za koho mě vlastně pokládáte? To již tedy nejsem vaší Beatricí? Nejsem-li vám než ženou, jsem méně než to...“

„Mluvila byste jinak s člověkem, kterého byste milovala,“ zvolal Lucien zuřivě.

„Necítíte-li všechnu tu opravdovou lásku, která je v mém nitru, nebudete mě nikdy hoden.“

„Vy o mé lásce pochybujete, abyste ji nemusila opřevzat,“ řekl Lucien a s pláčem se jí vrhl k nohám. Nebohý chlapec se



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Turecká lázeň*, 1863, olej na plátně napnutém na dřevěné desce, průměr 108 cm, uloženo: Musée du Louvre, Paříž, Francie.

skutečně rozplakal nad tím, že tak dlouho má ještě zůstat před branami ráje. Byly to slzy básníka domnívajícího se, že je snižována jeho váha, slzy dítěte zoufajícího, že je mu odpírána požadovaná hračka.

„Vy jste mě nikdy nemilovala,“ zvolal.

„Sám nevěříte tomu, co říkáte,“ odpověděla, jsouc polichocena takovou vášnivostí.

„Dokažte mi tedy, že jste má,“ řekl rozháraný Lucien.

V tom okamžiku vstoupil nepozorovaně Stanislav, spatřil Luciena polokleče, se slzami v očích a s hlavou v klíně Luisině. Protože tento dostatečně podezřelý výjev Stanislava uspokojoval, ucouvl chvatně k Chateletovi, čekajícímu na prahu salonu. Paní de Bargeton prudce vyskočila, ale oba slídily již nedostihla, neboť ti spěšně odkvačili jako nevítaní hosté.

Gustave Flaubert: *Paní Bovaryová*

(*Madame Bovary*, 1857)

Za časů Gustava Flauberta (1821–1880), kromě *Paní Bovaryové* například autora románů *Salambo* (1862) a *Citová výchova* (1869), je pohled na společnost jiný než za satirického a sarkastického kritika Honoré de Balzaca. Do popředí se dostává nové chápání člověka jako bytosti, která prosazuje své vlastní já a překračuje dosavadní společenská tabu. Mění se styl prózy a tvar románu: sociální panoráma balzakovského typu je nahrazováno individuálním prožíváním, nervností, touhou po intenzitě: novoromantismus se vrací ke kultivaci fyzického a psychického prožitku a k obnažování skrytých představ potlačených ideologií a etikou. U Flauberta se již objevují náznaky robustního naturalismu a postupů blízkých modernímu umění (v roce vydání *Paní Bovaryové*, které vzbudilo rozruch a pohoršení, vychází také básnická sbírka Charlese Baudelaira *Květy zla*, zakládající dílo francouzské dekadence); v jeho poetice najdeme prvky blízké impresionismu a secesi. Libuje si v uměleckém detailu a precizním, zvukově a rytmicky vyváženém stylu. Ruský akmeistický básník Osip Mandelštam (1891–1938), oběť Stalinových represí, spatřoval ve Flaubertově poetice dokonce vliv buddhismu a v jeho stylu našel reflexi japonské veršové formy tanka.

Jedním z tabuových témat bylo manželství, instituce kompromitovaná již za časů romantismu, kdy terčem útoků bylo její pokrytectví, předstírání a potlačování lidské přirozenosti, svobody a individuality. Na navenek spořádaném manželství s dětmi spočívala a spočívá dosavadní organizace společnosti; proto byl útok na Flauberta tak prudký. Jestliže však sám autor prohlásil, že „*Paní Bovaryová jsem já*“, upozornil, že jeho román nelze chápat úzce jako analýzu měšťanského manželství a snahy prchnout z jeho pevného sevření, ale jako reflexi autorových niterných pocitů, jako výraz upřímnosti, jejíž potlačování vede k deformaci života člověka a společnosti. Román o nevěře, jak bývá *Paní Bovaryová* někdy nazývána, však obsahuje i druhou, odvrácenou stranu individuální vzpoury proti fádnoti konvencí: vnitřní rozklad, mučivé pocity a totální krizi hodnot.

Flaubert, Gustave (1966): *Paní Bovaryová*, s. 141–143. Odeon, Praha. Z francouzského originálu přeložil Miloslav Jirda.

Sesedli. Rudolf přivázal koně. Šla napřed po mechu, mezi vyježděnými kolejiemi.

Avšak dlouhá sukně jí překážela, ačkoli nesla vlečku zdviženou; Rudolf šel za ní a pozoroval jemnou běloučku punčošku mezi černým sukнем a černou botkou; byl to jakoby kousek její nahoty.

Zastavila se.

„Jsem unavena,“ pravila.

„Ale, ale, ještě to zkuste!“ odvětil. „Vzmužte se!“

O sto kroků dále se zastavila znovu; a skrze závoj, jak jí z mužského kloboučku splýval napříč ke kyčlím, prohlédala její tvář v modravé průsvitnosti, jako by plula pod blankytnými vlnami.

„Kam vlastně jdeme?“

Neodpověděl. Dýchala trhaně. Rudolf se rozhlížel kolem a hryzl si knírky.

Došli na otevřenější místo, kde ležely pokácené semenáče. Sedli na poražený kmen a Rudolf začal hovořit o své lásce.

Aby ji nepoděsil, zprvu nenaléhal. Byl klidný, vážný, melancholický.

Ema poslouchala se sklopenou hlavou, přehrabujíc špičkou boty třisky na zemi.

Ale když Rudolf řekl:

„Což nejsou nyní naše osudy společné?“

„Ne, ne,“ odpověděla. „Však sám dobře víte... je to nemožné.“

Vstala a chtěla jít dál. Vzal ji za zápěstí. Zastavila se. Pak se na něj chvíli zahleděla zamilovanými a zvlhlými očima a řekla kvapně:

„Ach, hleďte, nemluvme už o tom... Kde jsou koně? Vraťme se!“

Pohněvaně a mrzutě sebou trhl.

Opakovala: „Kde jsou koně? Kde jsou koně?“

Tu podivně se usmívaje, zřítelnici strnulou a zuby zaťaté, postoupil k ní a otevřel náruč. Celá se třesouc ustoupila o krok a řekla zajíkávě:

„Ach, bojím se vás! Ubližujete mi! Pojd'me pryč!“

„Když to musí být,“ odpověděl, změniv tvář.

A ihned byl zase uctivý, lichotivý, plachý. Zavěsila se do něho. Nastoupili zpáteční cestu. Říkal:

„Co vám to bylo? Proč to? Nerozuměl jsem. Jde asi o nedorozumění? Jste v mé duši jako Madona na piedestalu, na vysokém, pevném a neposkvrněném místě. Ale potřebuji vás k životu! Potřebuji vaše oči, váš hlas, vaši mysl. Buďte mi přítelkyní, sestrou, andělem!“

Vztáhl ruku a vzal ji kolem pasu. Chabě se pokoušela vyprostit se. Podpíral ji takto v chůzi.

Ale už zaslechli oba koně okusující listí.

„Ach, ještě ne!“ řekl Rudolf. „Neodcházejte! Zůstaňte!“

Vlekl ji dál kolem rybníčku, zeleně potaženého okřehkem.

Federico de Madrazo y Kuntz, *Hraběnka de Vilches*, 1853, olej na plátně, 126x89 cm, uloženo: Museo del Prado, Madrid, Španělsko.

Romantická erotika je zdůrazněna tajemným, mnohoslibným pohledem a polohou obličeje a pravé ruky.

Španělský malíř Federico de Madrazo y Kuntz (1815–1894) vynikl zejména v umění portrétu a zobrazení romantického pojetí erotiky.



Zvadlé lekníny trčely nehybně mezi rákosím. Jak se v trávě ozývaly jejich kroky, vyskakovaly žabky a schovávaly se.

„Nedělám dobře, nedělám dobře,“ říkala. „Jsem šílená, že vás poslouchám.“

„Proč?... Emo! Emo!“

„Ach, Rudolfe...!“ zvolna pronesla mladá žena, naklánějíc se k jeho rameni.

Sukno jejích šatů se zachytilo o samet jeho fraku. Zvrátila své bílé hrdlo, jež se zdvíhalo vzdechy; a slábnouc, zalévajíc se slzami, dlouze se zachvívajíc a skrývajíc tvář, oddala se.

Stíny večera se snášely; slunce stálo na obzoru, a jak procházelo větvemi stromů, oslepovalo jí oči. Tu a tam se kolem ní, v listoví nebo na zemi, chvěly světelné skvrnky, jako by kolibříci v letu trousili svá pírka. Všude bylo ticho; cosi líbezného tryskalo ze stromů; cítila své srdce, jak znovu bije, a krev jí proudila v těle jako mléčná řeka. V té chvíli zaslechla v dálce za lesem neurčitý a táhlý výkřik z protějších kopců; hlas se ploužil a Ema mlčky poslouchala, jak se mísí jako hudba do posledních záchvěvů jejích rozrušených nervů. Rudolf, doutník v ústech, opravoval kapesním nožem přetrženou otěž.

Charles Baudelaire: *Klenoty*

(ze sbírky *Květy zla – Les Fleurs du mal*, 1857, přepracováno 1861, poslední doplněné vydání knihy v roce 1868)

Charles Baudelaire (1821–1867) měl všechny předpoklady získat pověst prokletého básníka. Byl vyloučen z gymnázia; poté, co rozházel většinu zděděného majetku, byl na podnět svých příbuzných prohlášen za nesvéprávného a dán pod kuratelu (1844); dostal se do závislosti na alkoholu a drogách (srov. autorovu studii *Umělé ráje*, 1860, v níž vypráví o svých drogových zkušenostech); byl pronásledován svými věřiteli a sužován venerickými chorobami. Nejpádnějším důvodem pro získání pověsti prokletého básníka bylo však jeho básnické dílo, i když se Baudelaire uplatňoval také jako kritik, esejista a překladatel.

Charlesu Baudelaireovi se největšího francouzského „vyznamenání“, jak mu napsal ve svém dopise Victor Hugo, dostalo, když v roce 1857 bylo zahájeno soudní stíhání nakladatele sbírky *Květy zla* a jejího autora pro „urážku náboženské mravnosti a urážku veřejné morálky a dobrých mravů“ (*Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století* 1981, s. 585–586). Soudní řízení mělo svou dohru: šest básní sbírky bylo zabaveno, nakladatel i autor byli odsouzeni k finanční pokutě a knížka byla stažena z prodeje.

Ačkoli Charles Baudelaire toužil po bohatství a slávě, odmítal měšťanský životní styl, proklamoval a ve své tvorbě poetizoval to, co společnost tabuizovala a odmítala – úpadek, negaci, a samozřejmě i zlo, které se dostalo do titulu jeho nejslavnějšího literárního díla. Baudelaireova básnická tvorba se ocitá někde mezi romantickým a symbolistním konceptem tvorby. Ve sbírce *Květy zla* dosáhl formální dokonalosti parnasistické poezie, svou poezii však obohatil o nové obsahy a postoje. Stavěl se proti pozitivistickému,

objektivnímu popisu reality a za jádro básnické výpovědi pokládal zaujetí, subjektivitu. Navýsost moderní se stala jeho obrazotvornost, metaforika a symbolika. Skutečnost, že ve své tvorbě zaměňoval tradiční hodnoty dobra a zla, měla své historické důvody: byla výrazem krize měšťácké společnosti a jejích hodnotových orientací.

Baudelaire byl značně provokativní, nevázaný a nevybíravý také v oblasti sexu. V jeho milostném životě však sehrály hlavní roli pouze dvě ženy – Apolonie Savatierová, plavovlasá kurtizána zaměřená na klientelu z vyšší společnosti, a holka z ulice, mulatka Jeanne Duvalová. Této černé Venuši a osudové ženě Baudelaire věnoval báseň *Klenoty*.

Klenoty

Baudelaire, Charles (1964): „Klenoty“. In: Baudelaire, Charles, *Květy zla*, s. 197–198. Mladá fronta, Praha. Z francouzského originálu přeložil Vítězslav Nezval. Ediční poznámku a doslov napsal Milan Blahynka.

Má drahá znajíc mne, mé srdce a můj svět,
jsouc nahá, nechala si zvonivé své cetky
a její ozdoba jí dodávala vzhled
těch maurských otrokyň, jež strhly naše předky.

Když tanče vydává svůj posměvačný hřmot,
ten zázrak z kamene a z třpytivého kovu,
jsem stržen k extázi nad zrcadlením hmot,
kde světlo se zvukem se mísí jako v slovu.

Tak ležíc, usmála se z hloubi večera
a z hloubi divanu, kde milovali jsme se,
vstříc lásce, hluboké jak sladká jezera,
jež valila se k ní jak moře na útesech.

Jak zkrotlá tygřice, zrak plný krutosti,
a snivě zkoušela své rozmanité pózy
a cudnost, spojená v ní s krajní chlípností,
jí stále zůstala i přes metamorfózy.

A paže, stehno, krk a lesklá křivka zad
jak labuť, vlnící se před mým jasnozřením,
mě omamovaly a dráždily můj chlad
prs, hrozen vinice, již pěstil jsem svým sněním,

se blížil úlisněji než démon, zničiv klid,
v nějž nořila se má samotářská duše
na skalách z křišťálu, kde chtěl jsem tiše žít
a odkud vytrhl ji jako kořen růže.



Tu připadalo mi, že vidím v jednotě
trup hodný jinocha a kyčli Antiopy,
bok vyvstal nad tajlí a zářil v nahotě.
Třpyt ambry s líčidlem se vsákl beze stopy!

Když lampa dohasla, tu na ztemnělých zdech
krb kreslil ohnivou a mihotavou růží,
když z krbu vydral se jak z prsou prudší vzdech,
zaplavil krvavým svým třpytem její kůži!

Edouard Manet, *Snídaně v trávě*, 1863, olej na plátně, 208x264 cm, Musée du Louvre, Paříž, Francie.

Francouzský malíř a grafik, průkopník moderního malířství Edouard Manet (1832 až 1883) dal své malbě sofistikovanou kompozici s množstvím skrytých významů; jeho pojetí má blízko k impresionistickému hnutí, jehož členem se však nestal. Usiloval o oficiální uznání, ale jeho tvorba byla přijímána rezervovaně a některé obrazy, zvláště ty s erotickým kontextem, vyvolaly pohoršení a odsouzení, i když parafrázují klasická díla: například *Snídaně v trávě*, zachycující nahou ženu ve společnosti dvou oblečených mužů, cituje Marcantoniovu rytinu podle Raffaelova obrazu *Paridův soud* a Giorgionův *Koncert v přírodě*; dále *Olympie*, kde je v postavě dětsky něžné kurtizány zašifrována antická ale-

Fjodor Michailovič Dostojevskij:

Zločin a trest

(*Prestuplenije i nakazanije*, 1866)

Zdálo by se, že spojovat dílo Fjodora Michailoviče Dostojevského (1821 až 1881) s milostnými scénami je nepatřičné. Ruský novelista, romanopisec a publicista, tvůrce takzvaného polyfonního (dramatického, filozoficko-psychologického) románu, předchůdce románové moderny 20. století, jehož proslavily zejména novely a romány (kromě *Zločinu a trestu*) *Chudí lidé* (1846), *Dvojník* (1846), *Ponížení a uražení* (1861), *Zápisky z Mrtvého domu* (1860–1862), *Hráč* (1866), *Idiot* (1868), *Běsi* (1871–1872), *Výrostek* (1875) a *Bratři Karamazovovi* (1879–1880), vidí vztah muže a ženy jinak než francouzští spisovatelé, které překládal a z nichž vycházel. Žena je u něho často anděl nebo ďábel, objekt zbožňování nebo příčina hrůzy či strachu. V románu *Idiot* se epileptik kníže Myškin, který se předtím léčí ve Švýcarsku z duševní choroby, ocitá mezi dvěma ženami: jeho kristovský charakter tíhne k Aglaje Jevančinové, temnými silami svého nitra je však přitahován démonem v ženské podobě, femme fatale Nastasjou Filippovnou; ta vyvolává chaos, rozvrat a prudce mění životní dráhy mužů, kteří propadnou její dráždivosti a nedostupnosti. Zlo – stejně jako u jeho předchůdce Michaila Jurjeviče Lermontova – je u Dostojevského krásné a omamné, erotika je ďáblovým nástrojem; žena však může být jak nositelkou zla, tak vykupitelkou jako Panna Maria, ruská Bohorodička, Madona, jejíž obraz (Sixtinskou Madonu) jezdil Dostojevskij obdivovat do drážďanského Zwingeru.

Zločin a trest zachycuje dobrý pól lásky, ženu-vykupitelku, jež se obětuje a zachraňuje člověka ze spárů zla. Scéna zachycuje jedno z prvních setkání studenta a dvojnásobného vraha Rodiona Raskolnikova a Soni Marmeladovové, která jako prostitutka živí rodinu svým tělem. Setkání je plné nervnosti, rozpaků, trapnosti a zástupných témat. Dostojevskij se zde projevuje jako mistr psychologie mezilidského kontaktu, oněch zámlk, odvádění řeči, gestikulace, přecházení po místnosti, v nichž se skrývá nezměrná touha člověka navázat kontakt, sblížit se a překonat samotu jako největší existenciální hrozbu. Raskolnikov se klaní prostitutce, která zachraňuje rodinu před smrtí hladem; dobrá žena je pro něho objektem zbožňování, erotika znovu nabývá rozměru, jaký měla ve středověku v podobě *Damendienst*, v mystické exaltaci evropského baroka a v apoteóze utrpení jako zdroje slasti, jak je tomu ve východním křesťanství včetně ruské ortodoxie (pravoslaví). Oba milenci se nakonec sejdou v sibiřské káznici: kající se vrah a prostitutka nad textem evangelia.

Dostojevskij, Fjodor Michajlovič (1972): *Zločin a trest*, s. 270–271. Odeon, Praha. Z ruského originálu přeložil Jaroslav Hulák.

Raskolnikov vstal a začal přecházet po světnici. To trvalo chvíli. Soňa stála zdrcená, se svěšenou hlavou i rukama.

„A střádat nemůžete? Nemůžete si něco dávat stranou na horší časy?“ zastavil se náhle před ní.



Dante Gabriel Rossetti, *Tristan a Isolda pijí nápoj lásky*, ...

Anglický malíř a výtvarný teoretik Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) náleží k předním představitelům hnutí preraffaelistů. Estetické hodnoty a náměty hledal zejména v náboženství, ve starých mýtech, zvláště keltské provenienci, a spolu se svými kolegy vyznával souvislost výtvarné a slovesné symboliky.

„Ne,“ zašeptala Soňa.

„To se ví, že ne! A zkoušela jste to?“ dodal skoro ironicky.

„Zkoušela.“

„A nepodařilo se vám to! Bodejt'. Že se vůbec ptám!“

A znova začal přecházet. Zase uplynula chvíle.

„Copak výdělek není každý den?“

Soňa upadla do ještě většího zmatku, krev se jí znova nahrnula do tváře.

„Ne,“ šeptala zmučeně.

„S Polječkou to asi dopadne stejně,“ řekl náhle.

„Ne, ne! To není možné! Ne!“ vykřikla hlasitě a zoufale, jako by ji někdo bodl nožem. „Ne, bůh takovou hrůzu nedopustí!“

„Dopouští jinačí!“

„Ne, ne! Ji bůh ochrání! Ji ano!“ tvrdila jako nepřičetná.

„Ale vždyť možná ani žádný bůh není!“ namítl skoro škodolibě a se smíchem Raskolnikov a podíval se na ni.

Sonina tvář se náhle strašlivě zkrivila, křečovitě v ní zacukalo. Podívala se na něho nevýslovně vyčítavě, chtěla na to něco říci, ale nevypravila ze sebe ani slovo a jen si náhle zakryla tvář dlaněmi a přehořce se rozeštkala.

„Říkáte, že se Katěrině Ivanovně mate rozum. Vám samé se mate rozum!“ řekl po chvíli mlčení.

Uběhlo dalších pět minut. Mlčky přecházel stále sem a tam a nedíval se na ni. Konečně k ní přistoupil; oči se mu leskly. Položil jí obě ruce na ramena a zpřímá se podíval do její uplakané tváře. Jeho pohled byl vyprahlý a žhnoucí, probodávající, rty se mu křečovitě zachvívaly... Náhle se sklonil, padl před ní, a políbil jí nohu. Soňa před ním v hrůze couvla jako před šílenecem. Opravdu se díval, jako by úplně zešílel.

„Bože, co to děláte! Přede mnou!“ zakoktala celá bledá a náhle se jí bolestivě sevřelo srdce.

Okamžitě vstal.

„To jsem se nepoklonil tobě, to jsem se poklonil celému lidskému utrpení,“ řekl jaksi sveřepě a poodešel k oknu. „Abys věděla,“ dodal, když se k ní po chvíli vrátil, „před chvílí jsem řekl jednomu nactiutrhači, že nestojí ani za tvůj malík... a že jsem své sestře dnes prokázal velkou čest, když jsem tě posadil vedle ní!“

„Bože, co jste mu to řekl! A před ní?“ vykřikla polekaně Soňa. „Sedět vedle mě že je čest! Já jsem přece bezectná... Co jste to řekl!“

„Neřekl jsem to proto, že jsi bezectná a hříšná, ale protože tolik trpíš. Na tom, žeš velká hříšnice, se nedá nic změnit,“ dodal téměř s vytržením, „a hlavně jsi hříšnice proto, že jsi zbytečně umrtvila a obětovala sama sebe. Jakkpak by to nebyla hrůza! Jakkpak by to nebyla hrůza, že žiješ v té špíně, kterou tak nenávidíš, a přitom sama víš (stačí otevřít oči), že tím nikomu nepomáháš a nikoho před ničím nezachraňuješ! A pověz mi konečně,“ řekl skoro divoce, „jak se v tobě může snášet taková hanebnost a taková podlost s docela opačnými a svatými city? Bylo by přece správnější a rozumnější vrhnout se rovnou po hlavě do vody a skoncovat s tím naráz!“

„Ale co bude s nimi?“ namítla slabým hlasem Soňa a trpitelsky k němu vzhlédla, ale přitom jako by jí jeho nápad vůbec nepřekvapil. Raskolnikov se na ni pozorně podíval.

Lev Nikolajevič Tolstoj: *Anna Kareninová*

(*Anna Karenina*, 1873–1877)

Když francouzský diplomat a znalec literatury Melchior de Vogüé napsal první souborné dílo o zázraku ruského románu *Le roman russe* (1886), nemohl pominout největší ruský romanopisecký zjev – Lva Nikolajeviče Tolstého (1828–1910). Hrabě Tolstoj přitom za celý svůj dlouhý život napsal jen tři romány, i když rozsáhlé: *Vojnu a mír* (1865–1869), *Annu Kareninovou* (1875–1878) a *Vzkříšení* (1899); poslední z nich se však obvykle pokládá za umělecky méně důležité dílo publicistického charakteru, které Lev Tolstoj postavil na uměleckém zjednodušení a ilustraci svých oblíbených tezí. Jasna Poljana, tedy Jasanový palouk, Tolstého sídlo, je nejen biografický, ale především ideologický pojem, jednu dobu dokonce jakési poutní místo evropských intelektuálů. Našli tam cestu i významní Češi, mezi nimi Tomáš Masaryk a jeho žák Zdeněk Nejedlý. Řada scén *Vojny a míru* a *Anny Kareninové* je inspirována tímto kouzelným prostředím. *Anna Kareninová* stojí uprostřed obrovitého díla ruského hraběte. Teprve po ní přichází onen velký zlom, ono prozření, jímž Tolstoj ohromil svět: odvrací se od estetiky definitivně k etice, k poučným spisům, konfesím, k výkladům své filozofie neprotivení se zlu násilím a mravního sebezdokonalování. Teprve později ho upozornili, že jeho teorie mají mnoho společného s našim Petrem Chelčickým: ideje kolovaly z východu na západ a zpět a dnes lze již stěží stanovit jednoznačnou prioritu. T. G. Masaryk vzpomíná, jak viděl hraběte Tolstého v selské haleně kouřit americké cigarety a jak ho při procházce hrabě nutil, aby se po mužicku vymočili na louce. Tolstoj s oblibou staví na odív svůj vztah k rolnické práci, opásává se povřísem a oře. Právě Melchior de Vogüé ho vyzývá, aby se vrátil k psaní, neboť tam je jeho pravé poslání. Tento zvrát byl překvapením jen pro nepozorného čtenáře jeho prózy. V *Anně Kareninové* jsou znaky krize již zcela zřetelné. Milostný příběh vdané ženy Anny znužené konvenčním manželstvím, které umrtvilo veškerou erotiku, a mladého Vronského je situováno do Ruska počínající industrializace. Ostatně symbol moderní doby – železnice – rámcuje Annin milostný příběh i její život. Žena zmítající se mezi vášnivým a posléze ochladnuvším milencem, přísným manželem a milovaným dítětem je viděna na pozadí života jiné rodiny – Levina a Kitty, jejichž šťastný život je spojen s přírodou a patriarchálními ctnostmi. Lev Tolstoj jako by v *Anně Kareninové* pozoroval fyzickou lásku a připravoval se k jejímu zpochybnění a odmítnutí, které se naplno rozezní v provokativní *Kreutzerově sonátě* (1891). Milostná scéna Anny a Vronského z první části románu je již touto pochybností nakažena. Někteří kritikové spatřují příčiny tohoto podivného pohledu na lásku v biografii: ostatně ruský emigrant, který poslední léta života strávil v předválečném Československu, Iosif Fjodorovič Kallinikov (1890–1934) ve své slavné knize *Lev Tolstoj – tragédie sexuální* (1931) mluví spolu s Maximem Gorkým o „tragédii ložnice“. Ať tak či onak – sama milostná scéna Anny s Vronským je zde uvedena jen letmo a za ní následuje gejízr pochybností, výčitek svědomí a viny.

Tolstoj, Lev Nikolajevič (1976): *Anna Kareninová*, s. 156–157. Odeon, Praha. Z ruského originálu přeložila Taťjana Hašková.

To, co bylo pro Vronského skoro celý rok jednou jedinou životní touhou, která mu nahradila všechny dřívější tužby, co bylo pro Annu nespílitelným, děsivým a tím opojnějším snem o štěstí – tato touha byla ukojena. Bledý a s třesoucí se bradou stál nad ní a zapřísahal jí, aby se uklidnila, ač sám nevěděl proč a jak.

„Anno! Anno!“ opakoval třesoucím se hlasem. „Anno, proboha!“

Ale čím hlasitěji mluvil, tím níž klopila kdysi hrdou, veselou, nyní potupenou hlavu, a celá se ohýbala a klesala s pohovky, na které seděla, k zemi, k jeho nohám. Byla by upadla na koberec, kdyby ji nebyl držel.

„Můj bože! Odpusť mi!“ říkala mezi vzlyky a tiskla si k nádrům jeho ruce.

Připadala si tak hříšná a provinilá, že jí nezbývalo než se ponižovat a prosit za odpuštění. Ale teď už neměla na světě nikoho než jeho, a proto jen k němu úpěla o slitování. Při pohledu na něho cítila fyzicky své ponížení a nic jiného nedokázala říci. On sám si připadal asi jako vrah, když vidí tělo, které zbavil života. Tělem, které zbavil života, byla jejich láska, první období jejich lásky. Ve vzpomínce na to, zač byla zaplacená ta strašlivá cena hanby, bylo cosi hrozného a odporného. Hanba před vlastní duchovní nahotou ji drtila a přenášela se na něho. Ale přes všechnu vrahovu hrůzu nad tělem zavražděného musí být tělo rozřezáno na kousky a ukryto, musí být využito všeho, co vrah vraždou získal.

A vrah se pln zloby blízké vášni vrhá na mrtvé tělo a smývá jím a čtvrtí je. Tak i on jí pokrýval polibky obličej a ramena. Držela ho za ruku a nehýbala se. Ano, ty polibky, ty polibky byly zaplacený hanbou. Ano, a ta ruka, která mi bude povždy patřit, toť ruka mého spoluviníka. Zdvihla tu ruku a políbila ji. Klesl na kolena a chtěl jí vidět do obličej, ale schovávala jej a nemluvila. Konečně jako s námahou vstala a odstrčila ho. Její tvář byla stále stejně krásná, ale o to ubožejší.

„Všemu je konec,“ řekla. „Nemám nic mimo tebe. Na to nezapomínej.“

„Nemohu zapomenout na něco, co je mým životem. Pro chvíli takového štěstí...“

„Jaké štěstí!“ řekla s odporem a hrůzou a hrůza se mimoděk přenesla na něho. „Proboha, už ani slovo, ani slovo o tom.“

Rychle vstala a uhnula před ním.



„Už ani slovo o tom,“ opakovala a s výrazem, který ho zarazil, s výrazem chladného zoufalství se s ním rozloučila. Cítila, že v té chvíli nedokáže vyjádřit slovy pocit studu, radosti i hrůzy před tím vstupem do nového života, a nechtěla o tom mluvit, nechtěla ten pocit profanovat nepřesnými slovy. Ale ani později, ani zítra a pozítří nenalezla slova, jimiž by mohla vyjádřit celou složitost těch citů, ba nenalézala ani myšlenky, jimiž by mohla pro sebe zvážit vše, co se dělo v její duši.

Říkala si: Ne, teď na to nesmím myslet. Až později, až budu klidnější. Ale duševní klid se nedostavil. Kdykoli si vzpomněla, co učinila, co s ní bude a co by měla udělat, zmocňovala se jí hrůza a raději ty myšlenky zapudila.

Později, až později, říkala si, až budu klidnější.

Zato ve spánku, kdy své myšlenky nemohla ovládat, vyvstávala před ní její situace v celé své ohyzdné nahotě. Jeden sen ji navštěvoval takřka noc co noc. Zdálo se jí, že jsou oba zároveň jejími muži, že oba ji zahrnují laskáním. Alexej Alexandrovič jí s pláčem líbal ruce a říkal: „Teď je nám tak hezky!“ I Alexej Vronskij byl zde, i on byl jejím mužem. A ona se divila, že to dřív považovala za nemožné, a se smíchem jim vykládala, že takhle je to mnohem jednodušší a že teď jsou oba spokojeni a šťastní. Ale ten sen ji tlačil jako můra a probouzela se s hrůzou.

Edward Burne-Jones, *Svatba Psýché*, ...

Obraz je typickým příkladem pojetí pre-raffaelistů, usilujících ve výtvarném umění o návrat k ušlechtilé prostotě italských předrenesančních a raně renesančních mistrů (tedy před Raffaelem), k odklonu od realismu a přírody k dekorativní malbě a abstraktnímu idylismu a k sjednocení výtvarné a literární symboliky; je i příkladem charakteristického Burne-Jonesova stylu: křehké dívčí postavy se zasněným výrazem, podané tlumenými olivově zelenými a šedofialovými barvami.

Anglický malíř, kreslíř a návrhář uměleckých řemesel sir Edward Coley Burne-Jones (1833–1898) je významným představitelem hnutí preraffaelistů. Ovlivnil pozdější symbolismus, stal se průkopníkem secese (art nouveau), v českém umění inspiroval zejména malíře Maxe Švabinského. Burne-Jones ztvárnil zejména mytologické a literární náměty, věnoval se i portrétu a karikatuře. Uplatnil se též jako návrhář vitráží, gobelinů, nábytku aj. a jako ilustrátor knih, mezi nimiž vyniká proslulé vydání Chaucera z roku 1897.

Ivan Sergejevič Turgeněv:***Klára Miličová. Po smrti****(Klára Milič. Posle smerti, 1882)*

V roce 1843 se ruský spisovatel Ivan Sergejevič Turgeněv (1818–1883) v Sankt-Petěrburgu seznámil s francouzskou pěvkyní Pauline Viardotovou a stal se jejím milencem. V důsledku tohoto muživého vztahu prožil další léta v zahraničí a do Ruska se vracel jen na krátkou dobu. Díky lásce a dlouhodobému zahraničnímu pobytu se ruská literatura rychle prosadila v zahraničí: Turgeněv byl jejím ohnivým propagátorem, který seznamoval svět s Puškinem, Gogolem a dalšími autory a sám se stal načas nejvydávanějším ruským spisovatelem ve Francii. Literární kritik Émile Hennequin ho ve svazku *Spisovatelé ve Francii zdomácněli*, který k nám uvedl František Xaver Šalda, zařadil mezi nejpopulárnější umělce tehdejší Francie. Láska stála u počátků Turgeněvova konání i jeho spisovatelské činnosti, je leitmotivem jeho povídek, novel i románů, tvoří ústřední nerv próz *Asja* (1858), *První láska* (1860), ale také novely *Rudin* (1856) a románů *Šlechtické hnízdo* (1859) a *V předvečer* (1860). Po románech, které líčí generační a politické střety v Rusku v 60. až 70. letech 19. století (*Otcové a děti*, 1862; *Dým*, 1867; *Novina*, 1876) přichází krize stáří, s ní deziluze a obnovené zaujetí filozofií Arthura Schopenhauera (1788–1860) a spiritismem a okultismem. Turgeněvovo dílo začíná naplňovat bolestná vzpomínka, pocit zbytečnosti a zmaru, láska pozvolna přechází ve smrt. V jeho tvorbě začínají převažovat kratší prozaické útvary s tajemstvím („záhadné“ či „tajemné povídky“), mezi nimi *Píseň vítězné lásky* (1881) a *Klára Miličová* (1882). Ve scéně z *Kláry Miličové*, která je ve světové literatuře ojedinělá, hluboká láska nejen překonává vzdálenost a umožní komunikaci s mrtvou, ale díky ní je mladý muž schopen prožít celou milostnou extázi – fyzické a duševní spojení s přízrakem.

Turgeněv, Ivan Sergejevič (1990): „Klára Miličová“. In: Turgeněv, Ivan Sergejevič, *Záhadné povídky*, s. 346–349. Lidové nakladatelství, Praha. Z ruského originálu přeložila E. Moisejkenková.

Vzbudil se celý rozřesený. V pokoji je přítmí... odněkud se line tenký paprsek a obestírá vše smutným a nehybným přísvitkem.

Aratov si nedovedl vysvětlit, odkud se line. Cítí jen jedno: Klára je zde, v tomto pokoji... Vnímá její přítomnost... poznovu a navždy je v její moci!

Z úst se mu vydere: „Kláro, jsi tu?“

„Ano!“ ozve se znovu.

„Pak tě chci vidět!“ vykřikne a seskočí z lože.

Chvilčku postál, přešlapuje bosýma nohama na studené podlaze. Jeho rty šeptaly: „Kde jsi, kde?“ a zrak těkal...

Kde nic, tu nic...

Rozhlédl se a zjistil, že tenký paprsek, prosvěčující pokoj, se line z noční lampičky, která stojí v koutě a je zacloněna listem



Gustave Moreau, *Samson a Dalila*, ...

Francouzský malíř a kreslíř Gustave Moreau (1826–1898) je předním představitelem symbolismu; inspiroval evropskou secesi a abstraktní umění. Ovlivněn tvorbou Eugène Delacroixe, ale i italskou renesancí usiloval v duchu symbolismu o odkrytí a vyjádření idejí a významů zdánlivě skrytých pod povrchem věcí a jevů; zobrazoval, obvykle s velkou dekorativností a erotismem pojatých scénách, zejména témata a příběhy z antického a židovského kulturního okruhu, jejichž hrdinkou byla žena (například *Herodias*, *Kleopatra*, *Salome*, *Samson a Dalila*).

papíru. Asi ji tam postavila Platoša, zatímco spal. Ucítil i vůni kadidla... také jistě její dílo.

Nakvap se oblékl. Zůstat v posteli, spát – na to neměl ani pomyšlení. Silněji než kdy jindy pocíťoval, že Klára je zde.

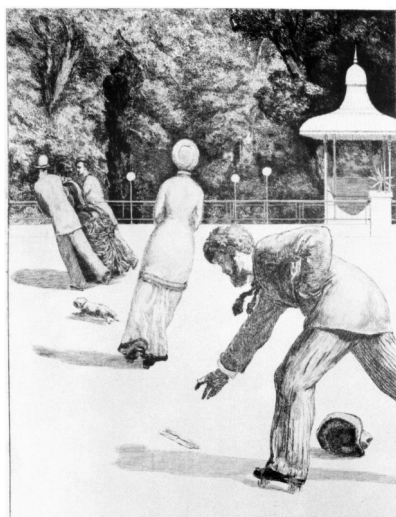
Promluvil nepřiliš hlasitě, avšak slavnostně a zvolna, jak se pronáší zaklínání:

„Kláro, jsi-li opravdu zde, vidíš-li mě, slyšíš-li mě, zjev se mi! Chápeš-li, jak trpce lituji, že jsem ti neporozuměl, že jsem tě odmrštil, zjev se mi! Je-li to, co jsem slyšel, vskutku tvůj hlas, je-li cit, který mi vládne, láska, věříš-li nyní, že tě miluji, já, jenž jsem doposud ani nemiloval, ani ženy nepoznal – víš-li, že jsem se do tebe po smrti zamiloval vášnivě a navěky –, nechceš-li, abych přišel o rozum, zjev se mi, Kláro!“

Sotva vyřkl poslední slovo, pocítil, že k němu někdo rychle přistoupil, ze zadu, jako tenkrát na bulváru, a položil mu ruku na rameno. Otočil se – a nespatřil nikoho. Avšak pocit její přítomnosti byl tak jasný, tak přesvědčivý, že se ohlédl ještě jednou...

Co je to? V křesle, dva kroky od něho, sedí žena, celá v černém. Hlava poodvrácená jako v stereoskopu... Je to ona! Je to Klára! Ale jak přísně, jak truchlivě se tváří!

Zvolna klesl na kolena. Ano, onehdy měl pravdu: neměl špetku strachu ani radosti – ani údiv se ho nezmocnil... Ba i tep srdce se zpomalil. Věděl, říkal si jedině: „Konečně!“



Max Klinger, *Rukavička*, z cyklu *Parafráze na nález rukavičky*, 1881, akvafora, akvatinta, 24,8x18,8 cm, uloženo: Muzeum Narodowe w Warszawie, Varšava, Polsko.

Německý malíř, grafik a sochař Max Klinger (1857–1920) je významným představitelem symbolismu a předchůdcem secese. Klingerovo dílo prostupuje tematika ženy. Roku 1881 vytvořil cyklus *Parafráze na nález rukavičky*. Tato proslulá řada je ukázkou metody jeho vyjadřování. Mladý muž při jízdě na kolečkových bruslích zvedne dámskou rukavičku. Bezvýznamná událost se v jeho psychice promění v erotický zážitek, rukavička jako fetiš zastoupí ženu. Základním tématem Klingerových grafických cyklů je utrpení a neodvratně tragický osud pokorně milující ženy, vydané všanc touhám a chtíčům muže: *Amor a Psyche*, 1880; *Eva a budoucnost*, 1880; *Dramata*, 1883; *Život*, 1883; *Láska*, 1887; *Satan*, 1916.

„Kláro,“ začal slabým, ale klidným hlasem, „proč se na mne nedíváš? Víš, že jsi to ty..., ale nemohl bych si přece myslet, že si má fantazie vytvořila obraz podle tamtoho,“ ukázal na stereoskop, „dokaž mi, že jsi to ty, otoč se ke mně, podívej se na mne, Kláro!“

Klářina ruka se pozvolna zdvihla a znovu klesla.

„Kláro, Kláro, otoč se ke mně!“

Klářina hlava se zvolna otočila, sklopená víčka se vznesla a tmavé zřítelnice jejích očí se zabodly do Aratova.

Maličko ucouvl – a pronesl toliko táhlé a chvějivé: Ach!

Klára naň upřeně hleděla..., avšak její oči, její tvář uchovaly si dřívější, zasmušile přísný, téměř nespokojený výraz. Týž výraz měla, když ono literární odpoledne vyšla na pódium – než spatřila Aratova. A stejně jako tenkrát se náhle zarděla, tvář jí ožila, oči zaplály a jásavý úsměv pootevřel rty.

„Odpustilas mi,“ zvolal Aratov, „zvítězilas... Vezmi si mě tedy, jsem tvůj – a ty má!“

Skočil k ní, chtěl políbit ty úsměvné, jásavé rty – a políbil je, pocítil jejich horoucí dotek, pocítil dokonce i vlahý chlad jejich zubů. Zšeřelým pokojem se nesl extatický výkřik.

Když příběhla Platonida Ivanovna, našla ho ve mdlobách. Klečel, hlava ležela na křesle, vztažené ruce bezmocně visely, bledá tvář vyzařovala opojení bezměrným štěstím.

Platonida Ivanovna padla vedle něho jako podřatá, objala ho a zašeptala:

„Jášo, Jášinečku!“ a pokusila se ho zvednout svýma vychrtlými rukama... Nehýbal se. Tu se dala do zoufalého křiku. Příběhla služebná. Ve dvou ho pracně zdvihly, posadily a kropily vodou – a k tomu svěcenou...

Přišel k sobě. Na tetiny otázky se jen usmíval, ale tak blaženě, že se vylekala ještě víc – a křížovala hned jeho, hned sebe. Nakonec odstrčil její ruku a s tímž blaženým výrazem se ptal:

„Platošo, co je vám?“

„Spíš tobě co je, Jášenko?“

„Mně? Jsem šťasten... šťasten, Platošo, to je mi. Ale teď bych si rád lehl a spal.“

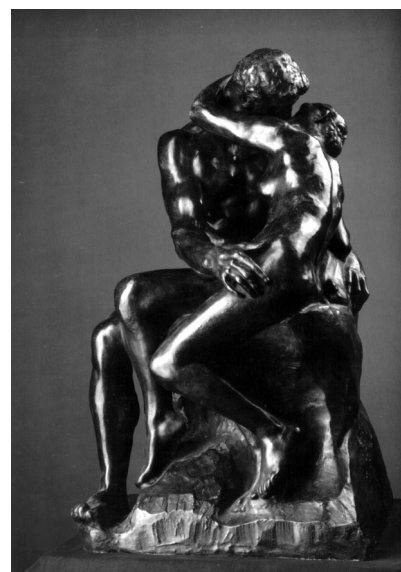
Chtěl vstát – ale nohy i celé tělo měl tak zesláblé, že se bez tetiny a služčiny pomoci nedokázal ani svléknout, ani lehnout do postele... Zato velmi rychle usnul a ve spánku si uchoval onen blaženě extatický výraz. Tvář však měl velice bledou.

Émile Zola: *Germinal* (1885)

Francouzský prozaik Émile Zola (1840–1902) je zakladatelem a vůdčím představitelem takzvané naturalistické školy. První román v duchu naturalismu *Tereza Raquinová* vydal v roce 1867. V předmluvě k jeho prvnímu vydání napsal: „Když jsem vytvořil silného muže a neukojenou ženu, měl jsem jen jedno přání, nalézt v nich živočicha, vrhnout je do prudkého dramatu a pečlivě zaznamenat pocity a činy těchto tvorů. Provedl jsem prostě na dvou živých tělech analytickou práci, kterou patologové dělají na mrtvolách.“ Tento citát vystihuje podstatu naturalismu, který se vyznačoval sledováním a detailním popisem denní reality, zaměřením na její drsné stránky, snahou pořídit dokument a v něm postihnout člověka ovládaného biologickými pudy a determinovaného dědičnými předpoklady. Stěžejním Zolovým dílem je dvacetisvazkový románový cyklus *Rougon-Maquartové* (1871–1893) o osudech jednoho rodu za druhého císařství. Na počátek Zola umístil „arbre généalogique“ (rodokmen) a za předky rodiny vybral duševně chorou ženu, jejího manžela a jejího milence alkoholika. Nejznámějšími romány cyklu jsou *Břicho Paříže* (1873), *Zabiják* (1877), *Nana* (1880), *Germinal* (1885). Roku 1898 se Zola proslavil otevřeným listem *Žaluji* proti porušení lidských práv v antisemitské, takzvané Dreyfusově aféře. Své teoretické názory vyjádřil ve studiích *Experimentální román* (1880) a *Naturalističtí romanopisci* (1881).

Román *Germinal* (1885) je třináctou knihou historie rodu Rougonů-Maquartů, důležitým mezníkem ve vývoji francouzského románu. Je prvním uměleckým dílem z prostředí proletariátu a ovzduší sociálních bojů. Zola uvažoval o různých názvech: *Stoupající bouře*, *Praskající dům*, *Rudá záře*, *Žhavá půda* či *Podzimní oheň*. Nakonec zvolil *Germinal* podle VII. měsíce republikánského kalendáře, který v období Velké francouzské revoluce označoval období od 21. března do 19. dubna, tedy symbol rašícího jara i proletářských bouří. Zola pro román *Germinal* shromáždil mnoho dokumentů: procestoval uhelnou pánev Anzin, kde roku 1884 propukla generální hornická stávká, sehnal informace přímo od horníků a úředníků, doslova prolezl důlní chodby a podrobně se seznámil s hornickým prostředím. Své poznatky doplnil detailním studiem pramenů a politických teorií utopického socialismu. Román byl přijat vesměs s obdivem pro „sílu kresby a dech hrozně skutečnosti. Čtenář žije na pěti stech stranách s horníky a jeho srdce se často svírá“ (Adolphe Brisson).

Sevření v zavaleném a zatopeném dole, téměř bez naděje na záchranu hynou Štěpán a Chaval, dva sokové v lásce, a mladičká Kateřina, o niž muži soupeří. Hrůzné peklo podzemí je přivádí na pokraj šílenství a ve chvíli, kdy se surový Chaval sápe po vyčerpané Kateřině, propukne Štěpánova potlačovaná nenávist.



Auguste Rodin, *Polibek*, 1886, bronz, 87x51x55 cm, uloženo: Musée Rodin, Paříž, Francie.

Zola, Émile (1970): *Germinal*, s. 440 a 448. Odeon, Praha. Z francouzského originálu *Germinal* vydaného nakladatelstvím Fasquelle, Paris 1929 přeložila Eva Outratová.

Chaval nestačil uskočit. Padl na zem, obličej rozmačkaný, lebku roztržitěnou. Mozek vystříkl na strop, z rány vytryskla krev jako pramen vody. V okamžiku se vytvořila kaluž, v níž se odrážela čadivá hvězda kahanu. V té temné zazděné kobce vypadalo to tělo na zemi jako černá hromada hlušiny.

Štěpán se nad ním skláněl, oči rozšířené, a díval se. Tak už se to stalo, zabil člověka. Zmateně se mu vybavovaly všechny ty zápasy, které svedl, ty marné zápasy s jedem, který dříme v jeho svalech, se vším tím nahromaděným alkoholem jeho rodu. A přitom sám byl opilý jenom hladem, stačilo tu dávné opilství jeho rodičů. Děsil se té vraždy, ale ačkoli se v něm svědomí vzdělance bouřilo, srdce mu tlouklo podivnou radostí, živočišnou radostí konečně ukojené touhy. A pak se dostavila pýcha silnějšího. Vzpomněl si na vojáčka z haldy s nožem v hrdle, kterého zabilo dítě. On teď také zabil.

Chavalova zelená mrtvola – „ten, co už není“ – vyplave z šachty a znovu se vrací, jako by žárlivec nechtěl Štěpána s Kateřinou nechat samotné ani teď, kdy už jen čekají na smrt. Ve vzpomínkách pološilené dvojice zasvítí iluze ubohých o trošce štěstí, uvolní se potlačovaná touha.

Vrhla se k Štěpánovi, pověsila se na něho, a když našla jeho ústa, vášnivě na ně přitiskla rty. Tma se protrhla, Kateřina opět spatřila slunce, opět se jí vrátil spokojený smích milenky. Štěpán se celý zachvěl, když ji ucítil tak těsně u sebe, napůl nahou pod roztrhanými kalhotami a kazajkou; jeho mužnost se probudila, a sevřel Kateřinu v objetí. Konečně, v tomto hrobě, na loži z bláta, nastala jejich svatební noc; nyní nechtěli umřít, dokud neprožijí své štěstí v naléhavé potřebě žít, naposledy stvořit život. A milovali se bez nejmenší naděje, ve smrti.

A pak už nebylo vůbec nic. Štěpán seděl na zemi, stále v též koutě, a Kateřina mu ležela na klíně bez hnutí. Uplynuly hodiny a hodiny. Dlouho myslel, že spí, a pak na ni sáhl, a byla velice studená, byla mrtvá. Přesto se nepohnul, aby ji neprobudil. Jíhl při pomyšlení, že on první ji měl jako dospělou ženu a že je možná těhotná. Chvillemi se mu vracely jiné myšlenky, jako by chtěl s Kateřinou někam odejít, a jak to bude hezké, až budou spolu, ale byly to myšlenky tak matné, že se jen letmo dotýkaly jeho čela jako dech spánku.

Henryk Sienkiewicz: *Potopa*

(*Potop*, 1886)

Henryk Sienkiewicz (1846–1916), polský spisovatel, pocházející ze šlechtické rodiny, studoval lékařství, práva a filozofii na ruské univerzitě ve Varšavě. V 70. letech 19. století pobýval v USA, cestoval po Evropě a Africe. Je jedním z nejslavnějších Poláků nejen proto, že mu roku 1905 byla udělena Nobelova cena za literaturu, ale také pro svou statečnost, s níž se zastával zájmů polského národa. Začal jako tvůrce drobných črt a skic, cestopisných causerií, ale nejvíc proslul historickými romány, zejména trilogií *Ohněm a mečem* (*Ogniem i mieczem*, 1883–1884), *Potopa* (*Potop*, 1886) a *Pan Wolodyjowski* (1887–1888). Stejně slávy si dobyl jako autor historického románu ze starého Říma o životě prvních křesťanů *Quo vadis* (1896) a prózy o konfliktu Poláků s řádem německých rytířů *Křižáci* (*Krzyżacy*, 1897–1900). Znamé jsou však i Sienkiewiczovy dobrodružné prózy a cestopisy, například *Listy z Afriky* (*Listy z Afryki*, 1892) a *Pouští a pralesem* (*W pustyni i puszcy*, 1911).

Sexualita je v jeho dílech podřízena křesťanskému světovému názoru, který zdůrazňuje věrnost a podřízenost ženy muži, byť dobrovolnou, vyplývající z křesťanské víry. Sexualita je v tomto pojetí zapojena do dalších nadřazených kulturně politických vrstev a rodového a národního úsilí (boj za udržení polské samostatnosti). V tomto smyslu je nutné chápat také následující ukázkou z románu *Potopa*. Román líčí vpád švédských vojsk do Polska v roce 1655: někteří polští šlechtici přecházejí na stranu Švédů, jiní se však snaží této ničivé politické „potopě“ zabránit a staví se na obranu vlasti. Hlavní postavou je mladý korouhevník Ondřej Kmicic, který vypoví poslušnost zrádnému knížeti, jemuž do té doby sloužil, a v boji na straně legitimního polského krále prožívá dobrodružství, zajetí a vysvobození, poznává zradu, věrnost, ale také slast lásky. Ukázkou zachycuje jeho námluvy na počátku prvního dílu. Sexualita je tu spojena s legitimitou budoucího sňatku, s bohatstvím a rodovým zabezpečením – láska je součástí několika-vrstevnaté reality, dodává jí sílu, ale také je jí obohacována, je útočištěm a bezpečím, neboť tvoří součást pevného životního názoru, který má stabilní materiální základy, je jádrem patetických životních projevů tehdejších lidí, jejich vášní, až rituální radosti, již nechybí smysl pro krásu přírody a bytí v jeho celistvosti.

„To pojedeme v těchto saních?“ ptala se dívka, ukazujíc na stříbrného medvěda. „Nádhernějších saní jsem v životě neviděla.“

„Nevím, kdo se v nich vozil přede mnou, neboť jsem je ukořistil. Teď v nich budeme jezdit ve dvou a dobře se to hodí, protože mám v erbu pannu na medvědu. Jiná větev Kmiciců má v erbu korouhve, ale ti se odvozují od Filona Kmita Czarnobylského; ten pak není z téhož rodu, z kterého se odvozují velcí Kmitové.“

Sienkiewicz, Henryk (1977): *Potopa I*, s. 30–31. Svoboda, Praha. Z polského originálu přeložila Vendulka Zapletalová.

„A kdys toho medvěda dobyl?“

„V této poslední vojně. My ubozí exules, kteří jsme přišli o majetek, máme jen to, co nám dá vojna v plen. A že jsem té paní věrně sloužil, tedy mě odměnila.“

„Kéž by Bůh dal šťastnější vojny, protože tato jedny odmění, a celou milou otčinu slzami zaplaví.“

„Bůh a hetmani to napraví.“

Při těch slovech zabalil Kmicic dívku v saních do velmi pěkné pokrývky z bílého sukna, bílými vlky podšité; potom si usedl vedle ní a křikl na kočího: „Jed!“; koně se dali z místa do běhu.

Studený vzduch jim prudce udeřil do tváří, zamlčeli se tedy a bylo slyšet jen svist umrzlého sněhu pod sanicemi, frkání koní, dusot kopyt a křik kočího.

Konečně se pan Ondřej naklonil k Olence:

„Líbí se ti to?“

„Líbí,“ odpověděla Olenka, pozdvihla rukávník a přitiskla si jej k ústům, aby se jím chránila před proudem vzduchu.

Saně se hnaly jako vítr. Byl jasný, mrazivý den. Sníh se třpytil, jako by jej jiskrami posypal; z bílých střech chat, které vypadaly jako hromady sněhu, vystupovaly vysoké sloupy různového dýmu. Při cestě před saněmi poletovaly mezi holými stromy hejna vran s pronikavým krákáním. Dva hony za Wodokty vjeli širokou cestou do temného lesa, který stál klidný, vážný a tichý, jako by spal pod bohatou bílou přikrývkou. Stromy se míhaly kolem nich tak rychle, až se zdálo, že ubíhají kamsi dozadu; letěli stále rychleji a rychleji, jako by koně měli křídla. Z takové jízdy se člověku točí hlava a zmocňuje se ho závrať; zmocnila se i panny Alexandry. Zaklonila se, zavřela oči a zcela se poddala jízdě. Pocítila sladkou slabost a zdálo se jí, že ji ten oršanský bojar unesl, pádí s ní s větrem o závod a ona je tak malátná, že nemá sil se bránit ani vykřiknout... A letí stále rychleji... Olenka cítí čísi objímající ruce... potom na rtech rozpálenou, žhoucí pečeť... nechce se jí otevřít oči, jako by ji poutal sen. A letí, letí! Omámenou dívku vzbudil teprve hlas, který se ptal:

„Miluješ mě?“

„Jako svou duši!“

„A já tebe na život a na smrt!“

A znovu se sobolí čapka Kmicicova schýlila nad kuní čapkou Olenčinou. Sama nyní nevěděla, co ji více opájí: polibky, nebo



Franz von Stuck, *Hřích*, 1893, olej na plátně, 89x53 cm, uloženo: Neue Pinakothek, Mnichov, Německo.

Německý malíř, sochař, grafik a architekt Franz von Stuck (1863–1928), jeden ze zakladatelů mnichovské secese, se snažil uskutečnit ideu komplexního uměleckého díla (Gesamtkunstwerk). Proslul obrazem *Hřích*, který je považován za jedno z nejpřesvědčivějších výtvarných vyjádření dekadentních představ o ženě jako dominantní a démonické svůdkyni, i kresbami aktu.

ta čarovná jízda? A letěli dále a stále lesem, lesem! Stromy kolem nich ubíhaly v celých plucích. Sníh svištěl, koně ržáli a oni byli šťastni.

„Chtěl bych tak jet až do konce světa!“ zvolal Kmicic.

„Co to děláme, vždyť je to hřích!“ zašeptala Olenka.

„Jakýpak hřích! Hřešme jen dál!“

„To není možné. Mitruny jsou už nedaleko.“

„Daleko či blízko, to je mi teď jedno!“

A Kmicic se v saních vztyčil, rozpřáhl ruce a počal křičet, jako by nemohl v přeplněném srdci sméstnat všechnu svou radost:

„Hej – ha! hej – ha!“

Edvard Munch, *Madona*, 1894, olej na plátně, 90x71 cm, uloženo: Sammlung Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Německo.

Norský malíř a grafik Edvard Munch (1863 až 1944) je průkopníkem a jedním z hlavních představitelů expresionismu. V 90. letech 19. století vytvořil cyklus s názvem *Láska*, který se z původně šesti obrazů dále rozrostl. Jeden z původních obrazů s názvem *Madona*, který autor několikrát obměnil, byl vystavován s rámem, na němž byly vyryty nebo namalovány spermiie, a představuje ženu při milování. Munchova slova – „*Přestávka, kdy se celý svět zastaví ve svém běhu. Tvoje tvář zračí všemnu krásu světa. Tvé rety, karmínově rudé jako zralé ovoce, se bolestně rozevírají. Úsměv mrtvolý. Teď si život a smrt podávají ruce. Je spojen řetězy, které váže tisíce minulých generací s tisíci generací, které přijdou*“ – dokládají jednu z hlavních myšlenek malířského symbolismu – spojení smrti a sexuality, zániku a nepřetržité obnovy života. Toto téma Muncha zaujalo i v Baudelairových básních, které ilustroval. Žena je pro něj symbolem přírodního koloběhu života a smrti a láska oním bodem, v němž se tento proces stále obnovuje. Zde se také zakládá její osudová přitažlivost a nadvláda nad mužem. Munch chápe lásku jako věčný zápas pohlaví. Muž a žena mu byli symbolem životní síly, v milostném vztahu však žena ovládá muže, jak je patrné například na obrazech *Vampýr* (1893), *Oko v oko* (1894), *Odloučení* (...), *Vlastní portrét – Salome Parafraze* (asi 1898), *Maratova smrt* (...). Zajímavý je zde motiv ženských vlasů, dlouhých vlnících se vlasů, které symbolizují podstatu ženství a vliv ženy na muže. Na jednom z obrazů cyklu *Láska* je ztvárněn námět žárlivosti, který Munch často maloval. Typická je veliká tvář žárlivce a v pozadí představa ženy, která svádí jiného muže. Toto téma bylo jistě motivováno milostnými trojúhelníky v prostředí bohémy, ale má i obecnější platnost, evokuje totiž hřích Adama a Evy sledovaný žárlivým Bohem. Modelovým obrazem exprese v moderním umění je *Výkřik* (1895). Je symbolem úzkosti, psychického stresu, krize člověka v moderním světě.



„Hej a hop, hop – ha!“ odpověděli mu druhové ze zadních saní.

„Proč všichni tak křičíte?“ ptala se Olenka.

„Tak! Z radosti! Zakřič i ty, nu!“

„Hej – ha!“ rozlehl se zvučný tenounký hlásek.

„Má milá! K nohám ti kleknu!“

„Kamarádi se ti budou smát.“

Po opojení je uchvátilo prudké, šílené veselí, stejně jak šílená byla jízda.

Henrik Ibsen: *Když my mrtví procitneme*

(*Når vi døde våkner*, 1898)

Norský dramatik a básník Henrik Ibsen (1828–1906) byl zřejmě prvním Seveřanem, který se stal světovým autorem. Pocházel z rodiny původně bohatého obchodníka a potom bankrotáře: brzy odešel z domova a pracoval jako lékárnický učeň. První dramatický pokus pochází z roku 1848. Poté působil jako dramaturg v Bergenu a v hlavním norském městě Kristianii (dnešní Oslo).

Jeho tvorba se pohybuje od romantického k měšťanskému dramatu a odtud k existenciálně laděným dílům, která oslnila svět: vycházejí z krize společenské a morální, ze situace inteligence, která se z umrtvujícího, sterilního prostředí vesnice a města pokoušela najít cestu k jinému životu a k jiné filozofii. Dramatický konflikt Ibsen přenáší z vnějších střetů k střetům vnitřním, psychologickým. Ibsenovský typ dramatu je založen na několika postavách, které se pohybují v ustáleném prostorovém řečišti. V tomto statickém prostředí na omezené časové ploše se odehrávají dramatické vnitřní konflikty tragického ladění. V analytickém psychologickém dramatu *Opory společnosti* (*Samfunnets støtter*, 1877) a v komorně laděných syžetech, v pozdější fázi se symbolickým až mystickým vyústěním, z nichž se na světových scénách nejvíce prosadily *Domov loutek* (známější pod názvem *Nora, Et dukkehjem*, 1879), *Prízraky* (*Gjengangere*, 1881), *Nepřítel lidu* (*En folkefjende*, 1882), *Divoká kachna* (*Villanden*, 1884), *Paní z námoří* (*Fruen fra havet*, 1888) či *Stavitel Solness* (*Byggmester Solness*, 1896), zaujímají důležité místo erotické problémy. Ibsenův erós je seversky temný, tajemný, skrytý a potlačovaný; vybuchuje v tragických kolizích těla a ducha. Ibsenova erotika, stejně jako erotika celé moderny, je často symbolická, mystická, hrozivá, přesahující tělesné dimenze.

Drama *Když my mrtví procitneme* (také pod názvem *Když z mrtvých procitáme*) je založeno na vnitřním, utlumeném konfliktu sochaře profesora Rubeka, jeho ženy Maji, velkostatkáře Ulfhejma a původně cizí dámy, v níž Rubek odhalí svou bývalou lásku Irenu. Životní rozhodování změnilo jejich společnou dráhu: jsou dnes jakoby fyzicky a duševně mrtví a hledají alespoň na chvíli nové vzkříšení, které by jim vrátilo již zaniklý milostný žár. Rubek jej nachází u Ireny a Maja u statkáře Ulfhejma. Společenské důvody, které sochaře vedly k potlačování fyzické touhy po Ireně, se znovu probouzejí jako projev lidské přirozenosti, která nesmí být potlačována, jako projev suverenity člověka, nad nímž již nestojí nic než příroda symbolizovaná nietzscheovskou fyzickou silou, vůlí ke štěstí a návratem pohanského solárního kultu. Milostný dialog Rubeka a Ireny se vrací k minulosti, ale také obnovuje – v typicky nietzscheovské scéně tváří v tvář horám a slunci – bývalou vášň.

Profesor Rubek: Co tedy – co tedy?

Irena: – a když jsem tě slyšela říkat tak ledově, hrobově studeně – že nejsem nic jiného než epizoda v tvém životě –

Ibsen, Henrik (1960): „Když my mrtví procitneme“. In: Ibsen, Henrik, *Hry V*, s. 212–213. Knihovna klasiků. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha. Z norského originálu přeložila M. Lesná-Krausová.

- Profesor Rubek: To jsi říkala ty, Ireno. Ne já.
- Irena (*pokračuje*): – tu jsem vytáhla nůž. Protože jsem ti ho chtěla vrazit do zad.
- Profesor Rubek (*temně*): A proč jsi to tedy neudělala?
- Irena: Protože jsem si s hrůzou uvědomila, že jsi už mrtev – žeš už dávno zemřel.
- Profesor Rubek: Mrtev?
- Irena: Mrtev ty jako já. Seděli jsme tu u Taunického jezera – my dvě vlhké, studené mrtvoly – a hráli jsme si spolu.
- Profesor Rubek: Já tomu neříkám mrtev. Ale ty mi nerozumíš.
- Irena: Kde je tedy ta palčivá žádost po mně, se kterou ses rval a proti které jsi bojoval, když jsem stála svobodně před tebou jako z mrtvých vstalá žena?
- Profesor Rubek: Naše láska, Ireno, jistě není mrtva.
- Irena: Láska, která patří pozemskému životu – krásnému, zářnému pozemskému životu – záhadnému pozemskému životu – ta je mrtva v nás obou.
- Profesor Rubek (*vášnivě*): Jestlipak víš, že právě tato láska, ta ve mně vře a hoří tak horce jako dřívě!
- Irena: A já? Zapomněl jsi, kdo jsem teď já?
- Profesor Rubek: Buď pro mne kdo a co chceš. Pro mne jsi žena, o které sním, že ji v tobě vidím.
- Irena: Stála jsem na otáčecí desce nahá a – ukazovala jsem se mnoha stům mužů – po tobě.
- Profesor Rubek: To já jsem tě vyhnal na otáčecí desku – jak jsem byl tehdy zaslepený! Já, který jsem postavil mrtvou hliněnou sochu nad štěstí života – nad štěstí lásky.
- Irena (*dívá se k zemi*): Pozdě. Pozdě.
- Profesor Rubek: Všechno to, co se mezitím stalo, tě ani o vlásek nezmenšilo v mých očích.
- Irena (*se zdviženou hlavou*): Ani v mých.
- Profesor Rubek: Co tedy? Pak jsme volni! A ještě máme čas, Ireno, abychom žili život.
- Irena (*dívá se ponuře na něj*): Žádost života ve mně zemřela, Arnolde. Nyní jsem vstala z mrtvých. A dívám se po tobě. A nalézám tě. – A tu vidím, že ty a život jste mrtvi – jako já jsem byla mrtva.
- Profesor Rubek: Ach, jak jsi zmatena. Život v nás a kolem nás kvasí a šumí jako dřívě.
- Irena (*usmívá se a vrtí hlavou*): Tvoje mladá z mrtvých vstalá žena vidí celý život ležet na márách.



Edvard Munch, *Vampyr*, 1893, olej na plátně, 91x109 cm, uloženo: Munch-Museum, Oslo, Norsko.

Profesor Rubek (*prudce ji ovine rukama*): Tak ať my dva mrtví prožijeme jen jedinkrát život do dna – než zase sestoupíme do svých hrobů.

Irena (*s výkřikem*): Arnolde!

Profesor Rubek: Ale ne tady v pološeru! Ne zde, kde ošklivý, mokrý šátek vlaje kolem nás.

Irena (*unesena vášní*): Ne, ne – vzhůru k světlu a ke vši té jiskřivé nádheře. Vzhůru k vrcholům zaslíbení!

Profesor Rubek: Tam nahoře oslavíme svoji svatbu, Ireno – ty má milovaná.

Irena (*hrdě*): Ať se slunce na nás dívá, Arnolde.

Profesor Rubek: Ať se na nás dívají všechny mocnosti světla. A také všechny mocnosti temnoty. (*Uchopí ji za ruku.*) Půjdeš tedy se mnou, ty má omilostněná nevěsto?

Irena (*jako unesena*): Následuji ochotně a ráda svého vládce a pána.

Profesor Rubek (*táhne ji s sebou*): Nejprve musíme projít mlhami, Ireno, a pak –

Irena: Ano, všemi mlhami. A pak až na vrcholek věže, který září při východu slunce.

Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac**(Cyrano de Bergerac, premiéra 1898)*

Edmond Rostand (1868–1918) byl pokládán za slibného a talentovaného francouzského básníka a dramatika své doby. Jeho tvorba, oživující žánr veršované heroické komedie, však nenaplnila očekávání, které do něho kritická i konzumentská veřejnost vkládala. Zcela výjimečný ohlas vyvolalo autorovo novoromantické drama *Cyrano z Bergeracu*; zájem o ně trvá, neboť dodnes naplňuje hlediště divadel. Jeho titulní hrdina Cyrano z Bergeracu dokázal to, co se podařilo hrdinům jen v několika moderních dramatech – opustil prostor uměleckého díla a stal se mýtem, a symbolem, v daném případě romantického životního postoje a romantického pojetí lásky.

Cyrano z Bergeracu je hrou o galantní lásce a cti. Ošklivý, nosatý, ale citlivý a vzdělaný šlechtic Cyrano z Bergeracu miluje tajně dívku Roxanu. Nepředpokládá, že by jeho láska mohla být opětována, a proto dává svou duchaplnost a svůj cit do služeb svého mladšího, pohledného přítele Kristiana, jenž se do Roxany rovněž zamiloval: píše Roxaně milostné dopisy Kristianovým jménem a učí přítele, jak vyznávat lásku. Do těchto sentimentálních projevů skrývá nešťastný rytíř vlastní cit.

Ukázka zachycuje vyznání lásky Roxany Kristianovi. Roxana zde prozrazuje, že ho miluje více pro jeho duši, vyslovenou v dopisech, než pro fyzickou krásu. Autor si tak připravuje dramatické finále: Roxana se v něm náhodou dovídá, že skutečným autorem milostných dopisů, a tedy mužem, kterého miluje, je umírající Cyrano z Bergeracu.

Rostand, Edmond (1968): *Cyrano de Bergerac*, s. 193–195. Orbis, Praha. Z francouzského originálu vydaného nakladatelstvím Librairie Charpentier et Fasquelle v Paříži v roce 1898 přeložil Jaroslav Vrchlický.

Roxana (*běžíc ke Kristianovi*):

A miláčku můj, teď...

Kristian (*chopí ji za ruce*):

Teď, duše moje, rci mi,
proč cestou neschůdnou a kraji divokými,
na milost vydána otrlým rejtarům,
jsi za mnou přišla sem?

Roxana:

K tvým pouze dopisům!

Kristian:

Tak?

Roxana:

Hůře pro vás jen, když vy to nechápete.
Mne zpily listy ty! Ach, prosím, pomyslete,
kolik jen za měsíc jste napsal jich – a v boji
a čím dál krásnější...

Kristian:

Ty sotva za to stojí!

Roxana:

Mlč! Co ty o tom víš! Ach, jak tě ráda mám
od chvíle překrásné, kdy díky temnotám,
já z hlasu, jehož cit jsem dosud málo znala,
tvou duši šlechetnou jsem znovu poznávala.
Pak přišly dopisy, plničky nových krás,
a tu mi bývalo, jak slyšela bych hlas,
jenž navždy zapsal se tu noc do mého nitra.
Já přijít musela. Věř Penelopa chytrá
by sotva zůstala jen doma nečinně,
kdyby jí Ulixes psal to, co píšeš mně,
a jistě právě tak jak kdysi Helena
na cestu vyšla by, klubkem svým vedena.

Kristian:

Však –

Roxana:

Čtla jsem zas a zas! Já při tom omdlávala!
Tvou cítila jsem se a každá stránka malá
byl jeden lupínek, jenž odlétl z duše tvé.
Každíčké písmeno se zdálo ohnivé,
svědčíc tak o lásce...

Kristian:

O lásce upřímné
ty listy mluvily?

Roxana:

Ach, ano! Rozhodně!

Kristian:

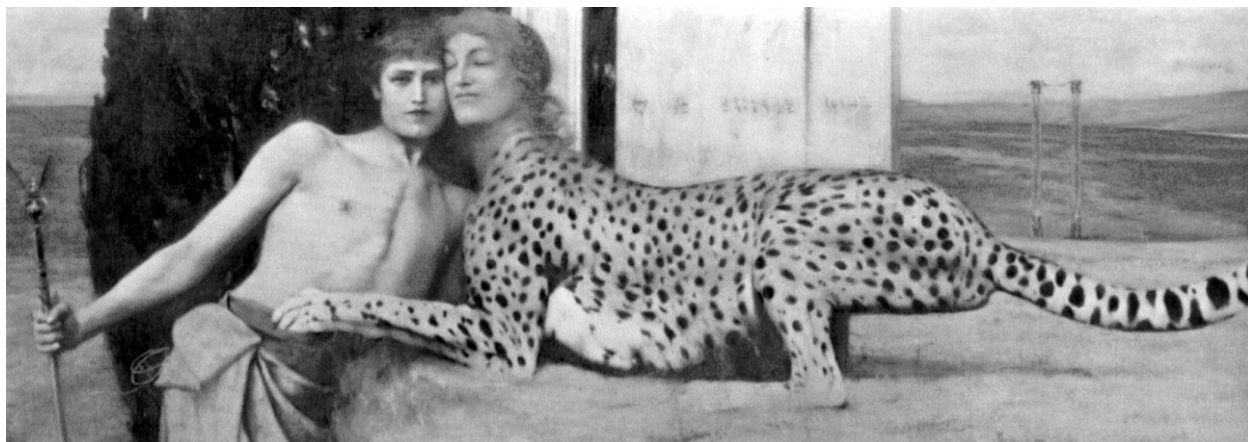
A proto přišla jsi?...

Roxana:

Můj miláčku, ty hned,
kdybych teď poklekla, bys v náruč svou mne zved,
tož kleká duše má, ji u svých nohou zhlédneš
při každém kroku svém a víc ji nepozvedneš!
Ach, prosím, odpusť mi, a teď je chvíle pravá,
tě o to poprosit, když smrt nás očekává,
že zprvu mohla jsem na tobě milovat,
tak trochu z rozmaru, jen tvář a pěkný šat.

Kristian:

Ach, Roxano...



Fernand Khnopff, *Sphinx*, 1896, olej na plátně, 50x150 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brusel, Belgie.

Polonahý mladík se ocitá ve spárech sfingy snad dychtící po lásce ...

Belgický malíř Fernand Khnopff (1858 až 1921) je jedním z významných představitelů symbolismu; jeho obrazy se vyznačují jemností tlumených barev, ještě zesilujících niternou symboliku a mystiku námětů a motivů, mezi nimiž nejednou dominuje sfinga jako zosobnění pradávnych tajemství o osudu člověka.

Roxana:

Pak vážněji a zcela jiná –
ptáče, jež před vzletem svá křídla zvolna vzpíná
po kráse očí tvých já duši objevila.
Tak dvojí lásku mám.

Kristian:

A která zvítězila?

Roxana:

Sám vyhráls nad sebou, můj předsudek tím padá,
jen pro tvou duši teď mám, miláčku, tě ráda!

Kristian (*couvaje*):

Co pravíš, Roxano?

Roxana:

Buď šťasten, neboť být
milován pro to jen, co dá nám okamžik,
pro srdce toužící jen utrpením je.
Dnes za tvé myšlenky se tvář tvá ukryje
a krásu, pro kterou dřív byl jsi skvostem mým,
díků myšlence znám líp, ač už ji nevidím.

Kristian:

Ach!

Octave Mirbeau: *Deník komorné*

(*Le Journal d'une femme de chambre*, 1900)

Octave Mirbeau (1848–1917) měl vyhraněný smysl pro sociální realitu. Kritické a satirické tendence se uplatňovaly v jeho žurnalistických pracích, prózách i v dobově oceňovaných divadelních hrách (například *Obchod je obchod*, 1903). Dokázal společenskou realitu, včetně morálky, popsat, ale nejednou i diagnostikovat. S oblibou karikoval životní styl měšťácké společnosti, fascinován byl rovněž násilím, brutalitou i erotikou; ta se ovšem jevila jako samoúčelná, pokud se stala hlavním tématem jeho tvorby.

Čtenářsky velmi úspěšný román *Deník komorné* přesahuje rámec francouzského naturalismu, tedy oblasti, do které jej literární historiografie obvykle zařazovala. Mirbeau v tomto díle obratně balancuje na pomezí několika žánrových oblastí – přejímá současně postupy dobrodružného, pikareskního románu, románu pro služby i erotické literatury. Formou „deníku“ zachycuje bohaté a dramatické životní osudy půvabné služebné Celestýny R., dívky poněkud volnějším mravů, ale spontánních, zdravých instinktů, které jí poskytují jistou postojovou nezávislost a schopnost kriticky hodnotit své okolí. Tento typ hrdinky autorovi umožnil proniknout do všech základních sociálních vrstev dobové společnosti, stejně do prostředí šlechtického, měšťanského, buržoazního i do prostředí nájemných pracovních sil a chudiny.

Jednou z milostných avantýr zachycených v románu je vztah Celestýny k Jiřímu, mladému muži z dobře situované rodiny, trpícímu tuberkulózou. Tento vztah je v románu poněkud výjimečný, neboť je nezištný a citově oboustranně opěťovaný. Celestýna o Jiřího pečuje v posledních měsících jeho života. V následující ukázce Celestýna s dekadentní pečlivostí popisuje smrt svého milence.

Přihodilo se to v říjnu, přesněji řečeno, 6. října.

Toho roku byl podzim mírný a teplý, lékaři doporučovali prodloužit pobyt nemocného u moře a posečkat, než bude možné převést ho na jih.

6. října po celý den byl pan Jiří klidnější. Otevřela jsem v pokoji dokořán veliké okno – ležel u něho na lehátku, chráněném teplými pokrývkami a dýchal dobré čtyři hodiny příjemné jodovité závany z širého moře.

Měl ze všeho radost – z životadárného slunce, z mořských vůní, z opuštěného pobřeží, které ovládli lovci škeblí.

Nikdy jsem ho neviděla veselejšího, ale ta jeho radost na bezmasém obličejí – na němž byla týden od týdne tenčí a tenčí pokožka, napjatá na lebečních kostech jak průsvitná blanka – působila od pohledu tak truchlivým a chmurným dojmem, že jsem musela několikrát odejít z pokoje, abych se mohla vyplakat.

Mirbeau, Octave (1979): *Deník komorné*, s. 128–130. Melantrich, Praha. Z francouzského originálu přeložil Radovan Krátký.

Aubrey Beardsley, *Salome s hlavou Jana Křtitele*, 1907, autotypie, 17,8x12,6 cm, ilustrace k tragédii *Salome* Oscara Wilda.

Dnes vysoce ceněné lascivně erotické kresby k Wildově jednoaktové tragédii *Salome*, které Beardsley vytvořil v roce 1894, tehdejší prudérní viktoriánskou Anglii šokovaly, odmítl je i Wilde.

Anglický malíř, grafik a ilustrátor Aubrey Vincent Beardsley (1872–1898), přední představitel secese a symbolismu, inspirovan idejemi preraffaelistů a elegantními liniemi a květinovými motivy japonské malby a dřevorezu, dospěl k osobitému stylu vyznačujícím se dekorativností, ale i výtvarnou zkratkou, jež ve výsledku působí neobyčejně sugestivně. Kromě proslulých ilustrací k Wildově *Salome* nebo k Aristofanově *Lýsistratě*, charakteristických silným erotickým nábojem, k Poeovým povídkám a jiným literárním dílům, vytvořil plakáty a volné listy. Zemřel v mladém věku, ale zanechal obsáhlé originální dílo, které patří k nejvýznamnějším odkazům secese a které zvláště v kresbě a ilustraci vývoj tohoto slohu výrazně ovlivnilo.



Když jsem mu chtěla předčítat verše, odmítl. Sotva jsem otevřela knihu, pravil:

„Ne, ne, moje báseň jsi ty, ty jsi pro mne všechny básně dohromady – a o mnoho krásnější, věř mi!“

Měl zakázáno mluvit – sebemenší rozhovor ho unavoval a často ho vydráždil k záchvatu kašle.

Měl už vůbec pramálo sil i k povídání – veškerý jeho život, myšlenky, projevy vůle a pocity, to všechno, co mu zbývalo, se soustředilo do jeho zraku, a ten se proměnil v žhoucí výheň, v níž jeho duše bez ustání rozdmýchovala překvapující žár nadpřirozené síly.

Toho večera – dne 6. října – se zdálo, že Jiří už netrpí – bože můj, ještě teď ho vidím, jak ležel – pod hlavou několik polštářů –

jak si těmi dlouhými vyzáblými prsty klidně pohrával s modrým třepením závěsů, jak se na mne usmíval a sledoval mne, kdykoli jsem vešla nebo odcházela. Oči mu v stínu lůžka svítily a sálaly jako lampa.

V jeho pokoji připravili i lůžko pro mne, takové malé lůžko pro ošetřovatelku za zástěnou, za níž bych se mohla svlékat – jaká to ironie – bezpochyby to udělali s ohledem na stud jeho a můj. Naspala jsem toho ale pramálo na tom svém lůžku, pan Jiří mě chtěl mít pořád vedle sebe. Bylo mu hezky, doopravdy hezky, když jsem byla u něho a když se má nahá pokožka dotýkala jeho pokožky, rovněž nahé, bohužel nahé tak, jak nahé bývají kosti.

Usnul asi na dvě hodiny, spal klidným spánkem a k půlnoci se probudil. Měl trochu horečku a pokožku na lících kostech měl rudější.

Když mě spatřil, jak sedím u hlav jeho postele a tváře mám vlhké od slz, řekl mi vyčítavě a vlídně:

„No vida a už zase pláčeš! Tak ty chceš, abych byl kvůli tobě smutný? Ty mi chceš způsobit bolest? Proč sis nešla lehnout? Pojď si lehnout ke mně!“

Ochotně jsem poslechla – sebemenší odpor by byl na něho působil zhoubně. Stačilo, aby byl kvůli něčemu jen trochu nespokojen a už se dostavily návaly krve, které měly strašné následky.

Pan Jiří dobře věděl, čeho se strachuji, a zneužíval toho.

Sotvaže jsem byla v posteli, jeho ruka začala hledat mé tělo a jeho ústa má ústa. Nebránila jsem se, jen jsem ho nesměle prosila:

„Dnešní noci ne, prosím vás... buďte rozumný dnes v noci...“

Vůbec mě neposlouchal – odpověděl mi hlasem rozechvělým touhou a smrtí:

„Dnešní noci ne... opakuješ mi to pořád dokola... dnes v noci ne... copak mám čas čekat?“

Lomcoval mnou vzlykot a já volala:

„Pane Jiří, proboha... pane Jiří... copak chcete, abych vás zabila? Copak chcete, abych si po celý život vyčítala, že jsem vás zabila?“

Řekla jsem: po celý život. Ano, už jsem zapoměla, že jsem si přávala umřít, umřít s ním, umřít skrze něho, umřít jako on.

„Pane Jiří, pane Jiří... mějte se mnou soucit... zapřísahám vás...“

Jeho rty však byly na mých rtech – a s nimi smrt.



Aubrey Beardsley, *Lakedaimónský velvyslanec*, 1896, ilustrace k Aristofanově komedii *Lýsistrata*.

Pierre-Auguste Renoir, *Koupající se žena s rozpuštěnými světlými vlasy*, 1902–1905, olej na plátně, 92x73 cm, uloženo: Kunsthistorisches Museum, Vídeň, Rakousko.

Francouzský malíř, grafik a sochař Auguste Renoir (1841–1919) se více než ostatní impresionisté zabýval ženskou postavou, a tak spojil impresionismus s dlouholetou uměleckou tradicí, jež oslavovala fyzickou krásu (akty *Koupající se ženy*, *Akt na slunci*, *Spánek po koupeli*, *Gabriela v rozhalené blůze* ad.).



Ztěžka dýchal a říkal mi:

„Mlč, nikdy jsem tě tolik nemiloval jako dnešní noci.“

Naše těla splynula – a ve mně procitla touha. Působilo mi krutou trýzeň, když jsem slyšela, jak do vzdechů Jiřího chřestí pode mnou kosti jak kostra nebožtíka.

Znenadání se jeho objetí uvolnilo a paže mu bezvládně klesly na postel. Jeho rty se odtrhly, opustily mé rty a ze zvrácených úst se mu vydral výkřik úzkosti. Pak z nich vytryskl proud teplé krve a potřísnil mi celý obličej.

Alfred Jarry: *Nadsamec*

(*Le surmâle*, 1902)

Francouzský dramatik a prozaik Alfred Jarry (1873–1907) se sice nedožil vysokého věku (jeho život zkrátila pohlavní choroba), ale hluboce zapůsobil na vývoj moderního umění. Tento bohém a mystifikátor se stal jedním z nemnoha autorů, k nimž se spontánně a bez výhrad hlásila antitradicionalisticky orientovaná avantgarda: za svého předchůdce jej označili dadaisté, surrealisté i poetisté. Avantgardisté oceňovali jeho důsledné odmítání uměleckých a společenských konvencí i jeho nespoutanou obrazotvornost a hravost. Jako vývojově perspektivní vnímali také jeho úsilí zrušit anebo propojit hranice mezi životem a uměním. Jarry se stal inspirátorem dadaistického „patafyzického“ hnutí, které parodovalo výkony vědy a činnost vědeckých společností (český Jára da Cimrman je lyrickým pokračovatelem těchto aktivit). Z časového odstupu se Jarryho tvorba jeví také jako jeden z pilířů absurdního dramatu a absurdní literatury.

Alfred Jarry v patnácti letech napsal světoznámého *Krále Ubu* (premiéra 1896). Tato scénická groteska, která má několik pokračování, je parodií námětů a schémat rytířských historických dramát a romantické literatury. Ubu se stal symbolem maloměšťácké neomalenosti, hrubosti, hamižnosti, hlouposti a zbabělosti. Autor zde vytvořil svěbytnou podobu černého humoru, v jehož základu se ocitá nadsázka, konfrontace a disproporce.

Na principu parodie je založen také Jarryho román *Nadsamec*. Autor v něm karikuje dobovou módu – sportování a rovněž nadčasovou mužskou ješitnost a pýchu. Předvádí nadlidské výkony extrémně fyzicky a psychicky vyvinutého jedince, předchůdce dnešního supermana, aby odhalil samoúčelnost a směšnost aktivit tohoto typu. V tomto románu je „nadsamcem“ na první pohled neudrživý, tajemný Ondřej Marcueil. Ten však svou nadřazenost před okolím skrývá a nadlidských výkonů se dopouští inkognito. Marcueil se stává rovněž iniciátorem sázky, která má rozhodnout, zdali muž může „klasickým“ způsobem obšťastnit ženu více než sedmdesátkrát během čtyřiačtyřiceti hodin. I v tomto případě „nadsamec“ skrývá svou totožnost. Následující ukázka popisuje průběh počátku soutěže, v níž se v milostném zápase střetne Ondřej, maskovaný za indiána, s Ellen, svou pozdější družkou a manželkou.

Hodiny na zámecké věži hlásily půlnoc a Ellen poslouchala: – Odbily? ... Teď tedy... do díla, mistře.

A hned se k sobě vrhli, jejich zuby zazvonily a vyhloubeniny jejich hrudí – tak přesně byli stejně vysokí – utvořily vzduchoprázdnou prostorou a zazvučely.

Začali se milovat a bylo to jako odjezd na dalekou výpravu, na dlouhou svatební cestu, která neprobíhala městy, nýbrž Láskou.

Když splynuli poprvé, Ellen se přemáhala, aby nevykřikla a její tvář se křečovitě stáhla. Aby zdusila prudkou bolest, potřebovala zakousnout se do něčeho a našla Indiánův ret. Marcueil



Pablo Picasso, *Angel Fernández de Soto s jednou ženou*, kolem roku 1902/1903, akvarel a tuš, 21x15,2 cm, uloženo: Museo Picasso, Barcelona, Španělsko.

Rozverná erotická kresba stimulující se dvojice.

Španělský malíř, grafik, sochař a keramik Pablo Picasso (1881–1973), spoluzakladatel kubismu a moderního výtvarného umění, ve všech svých výtvarných obdobích projevil všestrannou invenci i v podání sexuálních a erotických témat: například *Angel Fernández de Soto s jednou ženou*, *Avignonské slečny*, *Faun odhalující ženu*, *Koupající se ženy na mořském břehu*, ilustrace (klasické lineární kresby, provedené jako lepty) Ovidiova díla *Metamorfózy*.

Jarry, Alfred (1990): *Nadsamec*, s. 64–65. Agentura Tip Š, Praha. Z francouzského originálu přeložil Jaroslav Zaorálek.

měl pravdu, když řekl, že pro jisté muže jsou všechny ženy pannami, a Ellen zakusila důkaz toho, ale nevykřikla přes to, že byla zraněna.

Pustili se právě v té chvíli, kdy jiní se k sobě tisknou ještě úžeji, neboť oba myslili jenom na sebe a nikterak nemínili připravovat jiné životy.

Dokud je člověk mlád, nač? Takových opatření člověk dbá – nebo přestává dbát – na konci stáří, po závěti, na smrtelné posteli.

Druhé objetí, lépe vychutnané, bylo jako druhé čtení oblíbené knihy.

Teprve po několikátém objetí mohla Ellen rozpoznat nějakou slast v jiskřivých a chladných Indiánových očích... zdálo se jí, že chápe, že Indián je šťasten proto, že ona je šťastna, až tím trpí.

– Sadisto!, řekla.

Marcueil se srdečně zasmál. Nebyl z těch, kteří ženy bijí. Něco na něm bylo pro ně tak kruté, že k tomu nepotřeboval už nic přidávat.

Pokračovali a každé jejich objetí bylo zakotvením v nějaké jiné zemi, v níž objevovali něco nového, a to vždy něco lepšího.

Bylo zřejmé, že Ellen je rozhodnuta být trochu častěji šťastná než její milenec a dostihnout cíle, naznačeného Theofrastem, dříve než on. Indián v ní prohluboval zřídla úzkostné rozkoše, jichž se nedotkl žádný milenec.

Po desátém objetí vyskočila lehce z lože a vrátila se držíc v ruce malinkou krabičku ze želvoviny, kterou vzala z toaletního pokojíku.

– Po „desítce“ je třeba, jak jste, mistře, řekl, ošetřit rány jistými mastmi... Toto je výborný balzám, vyráběný v Palestině...

– Ano, stín skřípal, zašeptal Marcueil. A jemně ji opravil: – Po jedenáctém... Později.



Gustav Klimt, *Judith I*, 1901, olej na plátně, 153x133 cm, uloženo: Österreichische Galerie, Vídeň, Rakousko.

Téma Holofernes a Judith zachytil Klimt na dvou obrazech *Judith I* a *Judith II* (1909, olej na plátně, 178x46 cm): na obou je nezbytný atribut v podobě Holofernovy utřaté hlavy, avšak Judith je kráska (v prvním případě rozkošnický přivírající oči), přitažlivá, nebezpečná a jaksi nadosobní, jakoby vtělení chladně trestající spravedlnosti.

Rakouský malíř, grafik a kreslíř Gustav Klimt (1862–1918), významný představitel evropské secese a symbolismu, spoluzakladatel Vídeňské secese, dospěl k svěbytné variantě secesního stylu: příznačná je dokonalá kresba, převádějící objemy do plošné zkratky, a jemné barevné polotóny kombinované se stříbrem a zlatem. Námětově se jeho malba, grafika (autotypie, litografie) a kresba soustřeďuje zejména na erotické vyzářování ženy (*Polibek*, *Půlakt sedící se zavřenýma očima*), zesíleně mnohdy tajuplnou atmosférou a ornamentální kresebnou formou i výběrem z historie proslulých *femme fatale*, pojednaných však novým způsobem, odlišným od pojetí renesančních nebo barokních mistrů. Například *Danau* (kolem roku 1907/1908, olej na plátně, 77x83 cm) pojal jako nádherný do sebe se choulící ženský akt se zavřenýma očima, láskyplně přijímající Dia v podobě zlatého deště (viz obr. na str. 409).

Aubrey Beardsley, *Jak Tristan pil nápoj lásky*, 1893, kresba, ...x... cm.

Tento obraz inspirovaný starou keltskou legendou o osudové lásce Tristana a Isoldy dokládá, že Beardsley žánrově vyšel z díla prerafaelistů.



Aubrey Beardsley, *Lýsistrata*, 1896, kresba perem, 22x15 cm, ilustrace k Aristofanově komedii *Lýsistrata*.



Thomas Mann: *Smrt v Benátkách*

(*Der Tod in Venedig*, 1913)

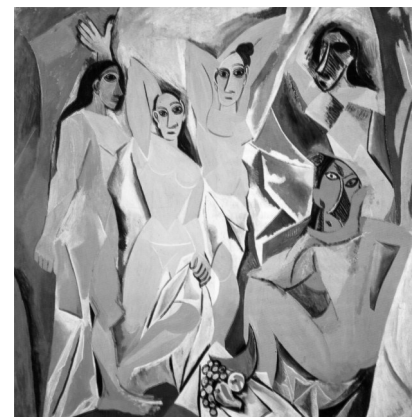
Thomas Mann (1875–1955), nositel Nobelovy ceny za literaturu z roku 1929, je pokládán za úspěšnějšího autora sourozenecké dvojice, která svými rozsáhlými románovými freskami ovlivňovala německou i světovou literaturu první poloviny 20. století. Tento prozaik, esejista a myslitel ve své tvorbě zachytil nejen společenský vývoj Německa druhé poloviny 19. století a první poloviny 20. století, ale obsáhl a syntetizoval celou jednu epochu měšťanské evropské kultury, založenou na ideálech humanismu a klasicismu a narušenou defetismem moderny.

Thomas Mann se proslavil již svým prvním románem *Buddenbrookovi* (1901, 2 svazky), v němž popsal vzestup a pád čtyř generací obchodnické rodiny v letech 1835 až 1876. Tato kniha i jeho následující tvorba byla ovlivněna Schopenhauerovým, Nietzscheovým a Wagnerovým pesimismem. Se zaujetím zachycuje rozpor mezi uměním a životem, světem defektních umělců a zdravých obyčejných lidí. Přiklání se k zdravé všednodennosti, ale instinktivně ho přitahují výjimeční, poznamenaní, dekadentní jedinci. Tuto problematiku autor řešil například ve svém výchovném románu či románu formování (*Bildungsroman*) *Kouzelný vrch* (1924), ve kterém je podán obraz zrání Hanse Castorpa v internacionálním prostředí švýcarského plicního sanatoria.

V neoklasicistní novele *Smrt v Benátkách* se postarší, věhlasný spisovatel Gustav von Aschenbach, jehož život vyprahl a jehož tvorba upadla do řemeslné rutiny, setkává na dovolené v Benátkách s polským chlapcem Tadziem. Setkání na něho osudově zapůsobí: chlapec ho neodolatelně přitahuje svou krásou. Tento neodbytný „zakázaný“ cit ho probouzí z letargie, vyvádí z navykých stereotypů, ale také stresuje. Spisovatelovy myšlenky, sny i vycházky se postupně podřizují přání znovu se s chlapcem setkat. Napětí, vyvolané prudkou touhou a vědomím, že jde o zcela nepatřičný, zavrženíhodný cit, přivodí spisovateli srdeční kolaps a smrt.

Následující ukázka popisuje situaci, kdy si von Aschenbach poprvé uvědomuje hloubku a intenzitu své homosexuální orientace.

Jednou však, jednou večer, bylo jinak. Polští sourozenci i jejich guvernanta scházeli u hlavního jídlu ve velké jídelně – Aschenbach to starostlivě postřehl. Procházel se po jídlu, velmi zneklidněn jejich nepřítomností, ve večerním obleku a slaměném klobouku před hotelem, u paty terasy, když najednou viděl, jak se klášternické sestry s vychovatelkou a čtyři kroky za nimi Tadzio vynořují ve světle obloukových lamp. Patrně přicházeli od přístaviště parníků a povečeřeli z nějakého důvodu ve městě. Na vodě bylo asi chladno; Tadzio měl na sobě tmavomodrou



Pablo Picasso, *Avignonské slečny*, 1907, olej na plátně, 244x234 cm, uloženo: Museum of Modern Art, New York, USA.

Mann, Thomas (1973): *Smrt v Benátkách*, s. 114–116. Odeon, Praha. Z německého originálu vydaného nakladatelstvím Aufbau-Verlag v Berlíně roku 1955 přeložil Pavel Eisner.



Isidre Nonell i Monturiol, *Odpočívající žena*, 1908, olej na plátně, ...x...., uloženo: Museo de Arte Moderno, Barcelona, Španělsko.

Náznaková secesní erotika se spdlým ramínkem, skrytá za jemným koloritem.

Španělský malíř Isidre Nonell i Monturiol (1873–1911), představitel secesní malby, vynalézavě zachytil i erotická témata.

námořnickou kazajku se zlatými knoflíky a na hlavě k tomu vhodnou čepici. Slunce a mořský vzduch ho neopálily, jeho pleť zůstávala mramorově nažloutlá jako na začátku; ale zdál se dnes bledší než jindy, buď následkem chladného vzduchu, nebo že ho dělalo bledým měsíční světlo lamp. Jeho souměrná obočí se rýsovala ostřeji, jeho oči byly hluboce temné. Byl krásnější, než lze vypovědět, a Aschenbach cítil s bolestí jako už často, že slovo dovede smyslovou krásu jen velebit, nikoli vyjádřit.

Nebyl připraven na ten druhý zjev, přišel znenadání, Aschenbach neměl čas, aby zpevnil svou tvář do klidu a důstojnosti. Radost překvapení, obdiv se v ní asi zračily zcela zjevně, když se jeho pohled setkal s pohledem pohřešovaného – a v těžce vteřině se stalo, že se Tadzio usmál; že se na něho usmál, jako by mluvil, důvěrně, líbezně a nepokrytě, rty, jež se teprve za úsměvu pomalu pootevřely. Byl to úsměv Narkissa, jenž se naklání nad zrcadlící vodu, ten hluboký, okouzlený úsměv plný sympatie, který rozvírá náruč po odlesku vlastní krásy – zcela maličko pokřivený úsměv, pokřivený beznadějným úsilím zlíbat líbezné rty svého stínu, koketní, zvědavý a trochu ztrápený, zmámený i omamný.

Muž, jenž přijal ten úsměv, odkvapil s ním jako s osudným darem. Byl tolik otřesen, že musil prchnout ze světla terasy i zahrady před hotelem a že chvatnými kroky hledal stín zadního parku. Podivně rozhořčené a něžné napomínání se mu dralo z hrudi. „Nesmíš se takto usmívat! Poslyš, na nikoho se takto nesmíme usmívat!“ Prudce klesl na lavici, vdechoval beze smyslů noční vůni rostlin. A zvrácen na opěradlo, se skleslými pažemi, šeptal ustálenou formuli touhy – zde nemožnou, absurdní, zvrhlou, směšnou, a přece i zde ještě svatou, úctyhodnou: „Miluji tě!“

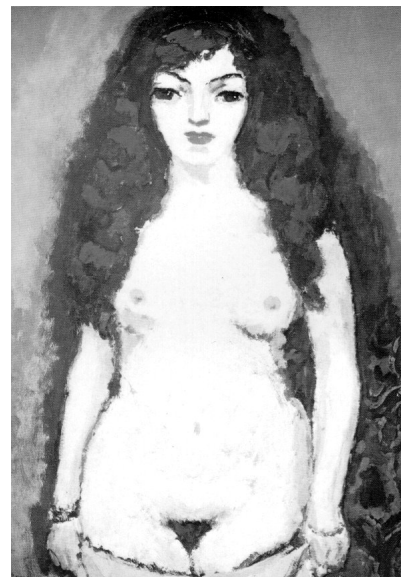
Marcel Proust:***Hledání ztraceného času I, Svět Swannových***

(*A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, 1913, celý cyklus vycházel v letech 1913–1927)

Staré století skončilo a v literatuře se hledají nové rafinovanosti 20. věku, který rozvojem technologií a budováním rozsáhlé železniční sítě rozbil dosavadní izolované entity, starosvětskost venkovských sídel a tichou idylu měšťanských domů. Staré ctnosti a dosud uznávané etikety se rozpadají. Brutalita nového století ještě posiluje touhu po jemnosti, dekorativnosti a náznaku; ztráta celistvosti světa, hodnotový chaos a všeobecná společenská krize vedou k ponoru do podvědomí, detailu, k novým excitacím, do říše umění a kultury.

Románový cyklus francouzského spisovatele Marcela Prousta (1871–1922) postoupil od vnějškovosti románu druhé poloviny 19. století k prezentaci niterné jazykové komunikace, k vytváření rodového a individuálního lexika a mytologie. Klasický románový příběh se drolí na stovky scén a podscén v nekonečném proudění času, který je titulní „postavou“ Proustovy prózy. Román již není tolik nástrojem společenské nebo psychologické analýzy, ale prostorem experimentu s jazykem a stylem, s předměty a jejich jazykovými znaky. Proustův cyklus a jeho jednotlivé části *Svět Swannových*, *Kolem paní Swannové*, *Jména míst: místo*, *Svět Guermantových*, *Sodoma a Gomora*, *Uvězněná*, *Uprchlá* a *Čas znovu nalezený* jsou jedním křídlem evropského prozaického experimentu, další tvoří James Joyce (1882–1941) a Andrej Bělyj (1880–1934). Vztah Swanna a Odetty není v této ukázce viděn jako izolovaný výbuch vášně, ale jako povlovný vztah vklíněný do věcí, světél a stínů, který si vytváří svá gesta, symboly, svůj jazyk a styl.

Zvedal druhou ruku podle Odettiny tváře; upřeně se naň dívala unylým a vážným pohledem, jaký mívají ženy florentského mistra, jejichž podobu v ní viděl; její zářivé oči, protáhlé a úzké jako jejich, vyplňující víčka až ke kraji, zdály se připraveny skanout jako dvě slzy. Skláněla šji, jak to vidíme u všech, v pohanských výjevech či na obrazech náboženských. A v pohybu, u ní patrně navyklém, o němž věděla, že je pro takové chvíle vhodný a na nějž se snažila nezapomínat, potřebovala, zdálo se, všechnu energii, aby zadržela svůj obličej, jako by ho neviditelná síla přitahovala k Swannovi. A než mu dovolila, aby klesl jakoby proti její vůli na jeho rty, sám Swann zadržel na okamžik tento obličej oběma rukama v malé vzdálenosti od sebe. Chtěl dopřát své myšlence čas, aby přispěchala a poznala svůj tak dlouho hýčkaný sen, aby přihlížela jeho uskutečnění,



Kees van Dongen, *Ženský akt*, 1907, olej na plátně?, ...x..., uloženo: Städtisches Museum, Wuppertal, Německo.

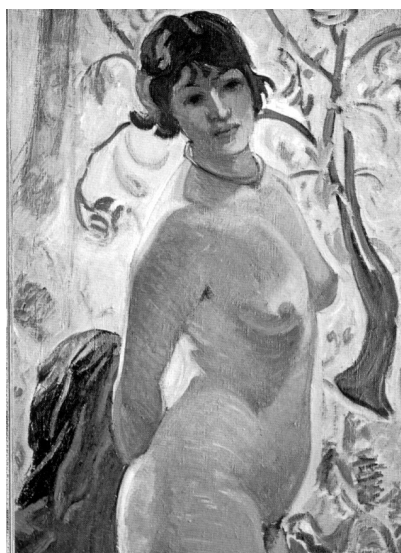
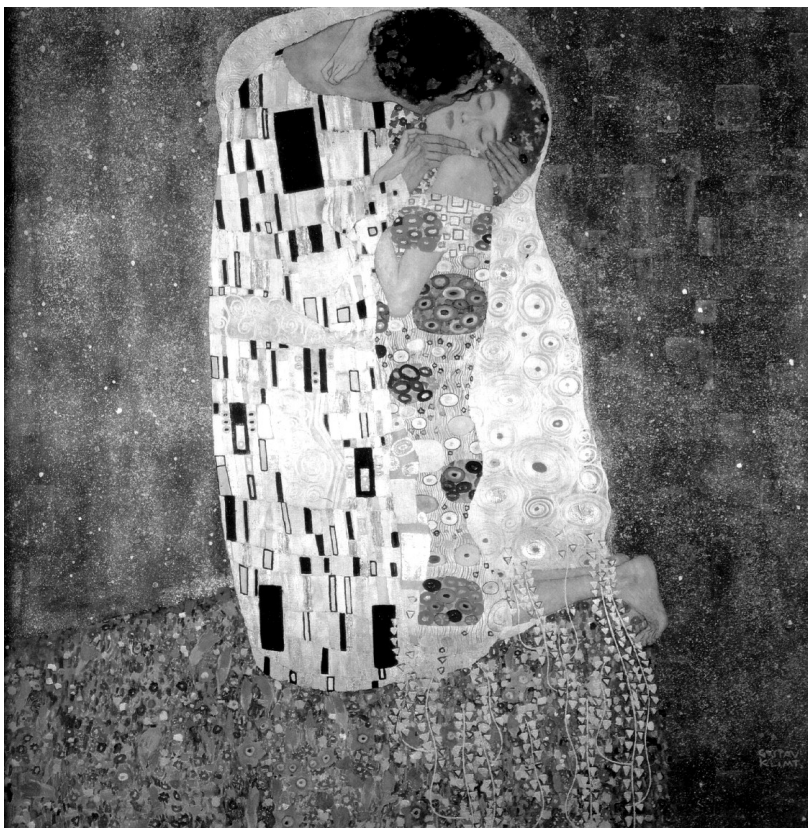
Fauvistické kladení barev a barevné kombinace vyvolávají pocit jakési hloubkové panerotičnosti.

Nizozemský malíř a grafik Kees van Dongen (1877–1968) se věnoval hlavně ženskému aktu a portrétnímu umění ve svém fauvistickém i expresionistickém období.

Proust, Marcel (1979): *Hledání ztraceného času I. Svět Swannových*, s. 220–221. Odeon, Praha. Z francouzského originálu přeložil Prokop Voskovec.

Gustav Klimt, *Polibek*, 1907/1908, olej, zlato na plátně, 180x180 cm, uloženo: Österreichische Galerie, Vídeň, Rakousko.

Stylizované secesní objetí milenecké dvojice – klečící dívky, kterou líbá k ní se sklánějící muž.



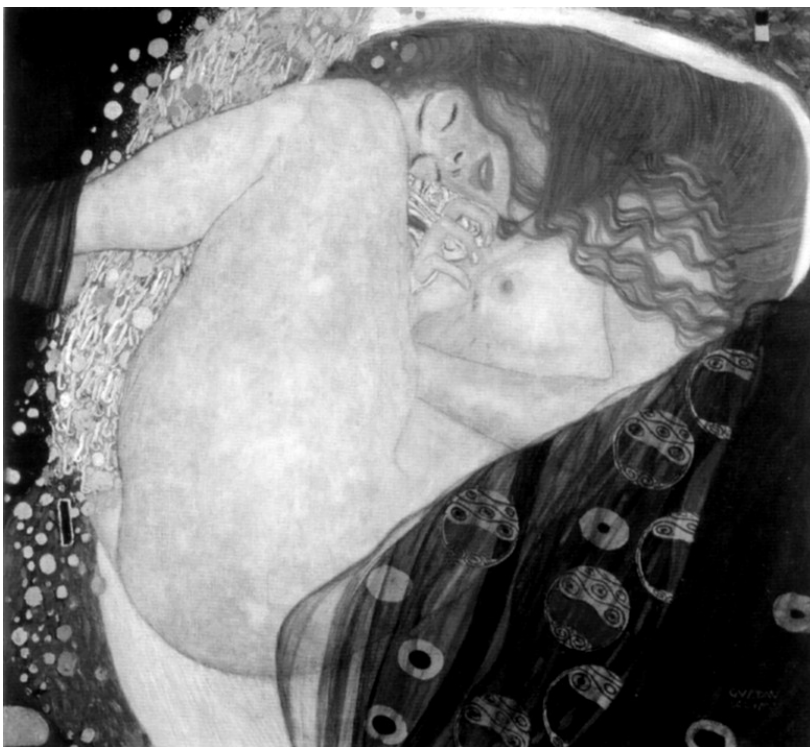
Jean Puy, *Stojící akt*, 1910, olej na plátně, ... x..., uloženo: Musée du Petit-Palais, Ženeva, Švýcarsko.

Pojetí blízké fauvismu, zdůrazňující silové pojetí erotiky.

Francouzský malíř Jean Puy (1876–1960) vynikl jako autor aktů, krajín a portrétů.

jako když pozveme příbuznou, aby měla podíl na úspěchu dítěte, které milovala. Snad také upíral na ten obličej Odetty, která mu dosud nenáležela, ba kterou ještě ani nepolíbil, na obličej, který viděl naposledy, stejný pohled, jakým se v den odjezdu loučíme s krajinou, když ji musíme navždy opustit.

Ale byl k ní tak nesmělý, že i když mu ten večer nakonec náležela, což začalo rovnáním cattlejí, používal také v dalších dnech téže záminky, ať ze strachu, aby ji neurazil, ať aby dodatečně nevypadal jako lhář, nebo z nedostatku odvahy požadovat něco víc než toto (což mohl opakovat, protože poprvé Odettu nerozhněval). Když měla na blůze cattleje, říkal: „To je mrzuté, dnes cattleje nepotřebují srovnat, nejsou přeházeny jako onehdy; ale takhle myslím přece neдрží docela rovně. Smím se přesvědčit, jestli nevoní spíš než ty druhé?“ Nebo když je neměla: „Ó! Žádné cattleje dnes, žádná příležitost k mým úpravám.“ Nějaký čas tedy neměnil svůj postup z prvního večera, kdy se nejprve prsty a rty dotýkal Odettiných ňader, a stejně začínal pokaždé



Gustav Klimt, *Danae*, kolem roku 1907/1908, olej na plátně, 77x83 cm, uloženo: Sammlung Hans Dichand, Vídeň, Rakousko.

Antický motiv milostného splynutí Dia v podobě zlatého deště s Danaou, dcerou krále Akrisia v Argu, v Klimtově secesním pojetí.

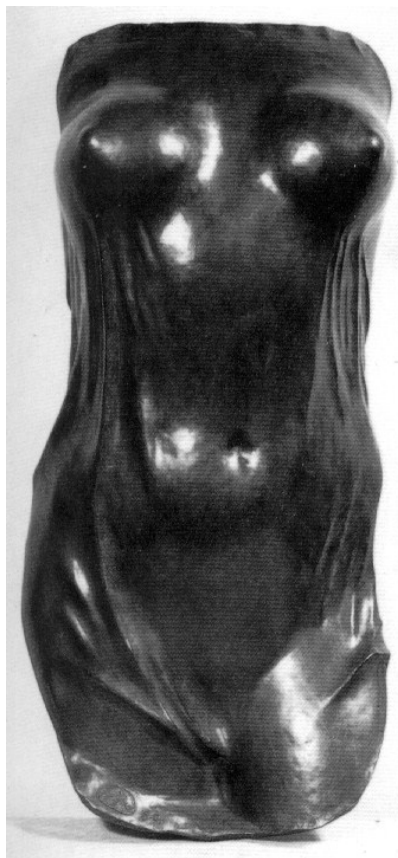


Otto Mueller, *Tři akty*, 1911, dřevorez, ...x... cm.

Německý malíř a grafik Otto Mueller (1874–1930) vynikl zejména jako autor expresionisticky pojatých, křehkých dívčích aktů ve volné přírodě s charakteristickými trojúhelníkovými tvářemi a tmavými očními štěrbinami.

i potom své laskání; a mnohem později, když rovnání cattlejí (nebo jeho rituální napodobení) už dávno upadlo v zapomenutí, zůstala metafora „dělat cattleje“ prostě rčením, jehož užívali, aniž na ně mysleli, k označení aktu tělesného spojení, kterým se ostatně s ničím nespojujeme –, a tak v jejich důvěrném jazyku přežívala, připomínala onen zapomenutý obyčej.

Hermann Hesse: *Siddhártha: Indická báseň* (*Sidhartha*, 1922)



Aristide Maillol, *Studie k Torzu Flóry*, 1911, bronz, 66x13x17 cm, uloženo: Musée des Beaux-Arts, Dijon, Francie.

Aristide Maillol: „Chtěl bych, aby mladá dívka, kterou v soše napodobuji, reprezentovala všechny mladé dívky, aby žena a její očekávání mateřství byla symbolickým znázorněním všech matek ...“

Francouzský sochař, malíř a grafik Aristide Maillol (1861–1944), představitel postimpresionismu, zpočátku, ovlivněn secesí, zabýval se malbou a tapisérií. Později se věnoval sochařství, ztvárňoval zejména ženské tělo, v duchu svého stylu většinou robustně rozvinuté, se snahou vyjádřit jeho nadčasový význam (například reprodukováno dílo).

Hermann Hesse (1877–1962) patří k tvůrčí generaci dospívající na přelomu 19. a 20. století. Spolu s ní prožíval krizi humanistické tradice i měšťanských hodnot a hledal různá řešení své životní situace, od individuální vzpoury přes službu idejím až po rezignaci. Do literatury vstupoval ve znamení novoromantismu, ovlivněn byl mimo jiné psychoanalýzou Jungova typu a východními filozofiemi. Je prvním velkým evropským spisovatelem (v roce 1946 byl oceněn Nobelovou cenou za literaturu), který se inspiroval buddhistickou kulturou. Tento německy píšící švýcarský spisovatel bohatého tvůrčího vývoje ovlivnil řadu literárních generací, včetně beat generation.

Velkými tématy Hermanna Hesseho jsou problémy dvojníka, rozpolcenosti, nenaplnění života, samoty, výlučnosti a romantické vzpoury. Autor, jehož prozaická díla nejednou inklinují k žánru filozofického traktátu, hledá harmonii mezi přírodním a duchovním, aniž by přehlížel pudové složky lidské psychiky, včetně sexu. Tento svůj základní tvůrčí problém se pokouší řešit také ve svém vrcholném románu *Stepní vlk* (1927), jehož hlavním hrdinou se stává autobiografický Harry Haller, bytost napůl lidská a napůl zvířecí (vlčí).

Nepříliš rozsáhlá próza *Siddhártha* (1922) s podtitulem *Indická báseň* představuje pokus vyrovnat se s buddhistickou kulturní tradicí, kterou autorovi přiblížili jeho rodiče, působící řadu let v Indii jako misionáři, i vlastní studijní cesty. Hrdina prózy nese sice stejné jméno jako Siddhártha Gautama (asi 560–480 př. n. l.) čili Buddha („Probuzený“), ale není s ním totožný. Hesseho literární hrdina Siddhártha má své vlastní osudy, i když v mnohém se jeho život jeví jako koláž převyprávěných tradičních indických námětů. Siddhárthova životní pouť, na rozdíl od pouti Buddhovy, je členitější, neboť se skládá z většího počtu základních existenciálních situací.

Próza *Siddhártha* je žánrově blízká románu cesty. Nadosobní vypravěč v lyrické zkratce představuje životní dráhu talentovaného brahmanova syna Siddhárthy, hledajícího pravdu a smíření s vlastní existencí. Sleduje Siddhárthu v otcově domě, v době, kdy je členem asketické sekty šramanů, i v době, kdy ho krásná kurtizána učí umění milovat a kdy je jako úspěšný obchodník opanován tělesnými rozkošemi a světskou slávou. Provází Siddhárthu rovněž v době, kdy se učí od řeky jako pomocník chudého převozníka a kdy dospívá k ztotožnění se s učením Gautamy – Buddha.

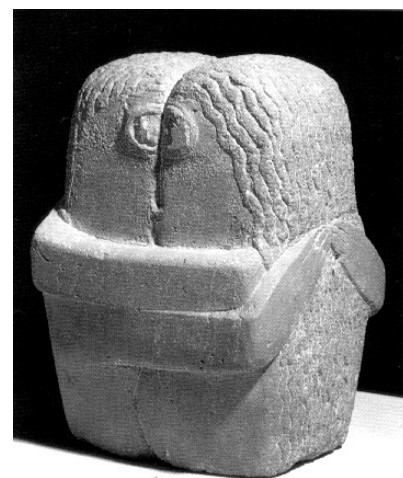
Siddhártha je podobenstvím a návodem, jak se zbavit bolesti a utrpení, jež tento svět přináší. Jde o příběh muže, který hledá smysl svého života a harmonii ve světě postrádajícím řád. „Hledat“ – jak říká Siddhártha svému příteli Góvingovi, který ho provází na počátku i konci života – „znamená mít cíl. Nalézt ale znamená: být svobodný, být otevřený, nemít žádný cíl“ (Hesse 1997, s. 121).

Následující scéna dokumentuje asketický buddhistický přístup k fyzickému světu a tělesným rozkoším. Zachycuje setkání mladého Siddhárthy s krásnou vesnickou dívkou. Siddhártha je okouzlen jejím fyzickým zjevem, ale věren svým zásadám dokáže potlačit tělesnou žádostivost.

O polednách procházel jakousi vesnicí. Na ulici před hliněnými chýšemi se povalovaly děti, hrály si s jádry od melounů a s mušlemi, křičely a praly se, ale před cizím šramanou se všechny plaše rozutekly. Na konci vesnice šla cesta potokem a na jeho břehu klečela mladá žena a prala šaty. Když ji Siddhártha pozdravil, zvedla hlavu a pohlédla na něho s úsměvem, až viděl bělmo jejích očí. Zavolal na ni pozdravení, jak je běžné u lidí na cestách, a otázal se, jak daleko je ještě k velikému městu. Tu povstala a přistoupila k němu, krásně se leskla vlhká ústa v jejím mladém obličejí. Vyměnila s ním několik žertovných slov, zeptala se, zda už jedl a je-li to pravda, že šramanové spí v noci v lese sami a nesmějí mít u sebe ženy. Přitom položila svou levou nohu na jeho pravou nohu a učinila pohyb, jaký činí ženy, když vyzývají muže k oněm milostným požitkům, které učebnice nazývají „šplhání na stromy“. Siddhártha cítil, jak se mu rozpaluje krev, a protože se mu v této chvíli opět připomněl jeho sen, sklonil se trochu k ženě, rty políbil hnědé hroty jejích ňader. Vzhlédl a spatřil její tvář, jak se žádostivě usmívá, a přivřené oči toužebně prosí.

Také Siddhártha cítil, jak se v něm zvedá touha a vlna polhavní žádosti; protože se ale ještě nikdy nedotkl ženy, chvíli váhal, zatímco jeho ruce už byly připraveny uchopit ji. A v tom okamžiku zaslechl, zděšen, hlas svého nitra, a ten říkal ne. Tu zmizelo z usmívající se tváře mladé ženy veškeré kouzlo, neviděl už nic než vlhký pohled říjící se samičky. Přivětivě pohladil její tvář, odvrátil se od ní a lehkým krokem se ztratil zklamané v bambusovém lesíku.

Hesse, Hermann (1997): *Siddhártha: Indická báseň*, s. 45–46. Vyšehrad, Praha. Z německého originálu přeložil Miloš Černý.



Constantin Brâncuși, *Polibek*, 1912, vápenec, 58,42x33,02x25,4 cm, uloženo: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž, Francie.

Erotické téma pojednané zjednodušenou, až téměř archetypální formou.

Francouzský sochař rumunského původu Constantin Brâncuși (1876–1957) je průkopníkem moderního vývoje sochařství, plně objemového, odpoutaného od malby. V rané tvorbě byl ovlivněn Rodinem, postupně dospěl zjednodušováním formy až k vytváření archetypů.

Raymond Radiguet: *Ďábel v těle*

(*Le diable au corps*, 1923)

Když v roce 1923 vyšel román mladičkého Raymonda Radigueta (1903–1923) *Ďábel v těle* (1923), způsobil společenský skandál a podnítil čtenářský zájem. Talentovaný francouzský prozaik, ale také autor básní a dramát měl příležitost krátce si prožít literární slávu. Jeho druhý román *Ples u hraběte d'Orgela* (1924), zpracovávající obdobné téma jako psychologický román *Kněžna de Clèves* (1678), vyšel již posmrtně.

Román *Ďábel v těle*, jehož popularitu později šířila filmová adaptace s Gérardem Philipem v hlavní roli, má podobu vyprávění patnáctiletého studenta gymnázia. Tato postava formuluje svůj vztah ke světu v jakémisi deníku-vyprávění. Vypravěč, s dostředivou, až cynickou upřímností zde pronáší své názory a popisuje své pocity.

Hlavním tématem románu se staly citové kolize mezi vypravěčem a o něco málo starší, vdanou ženou (Martou). I když mezi milenci dochází k fyzickému kontaktu, tyto scény jsou zachyceny velmi cudně. Jejich vztah končí tragicky: Marta otěhotní a při porodu dítěte umírá. O dítě se stará po svém návratu z války její muž Jakub.

Raymond Radiguet v *Ďáblu v těle* přesvědčivě zachytil problémy citového dospívání mladého muže a zároveň předčasně vyspělého „dítěte svého věku“. Tato zpověď provokovala sobectvím nevědoucího, rozmazleného vypravěče, jenž ženu chápe jako hračku a lásku jako hru a který si nedokáže uvědomit souvislosti a důsledky svých činů. Radiguet představil ješitnou, plochou mužskou duši s bezelstnou upřímností. Tato otevřenost stejně dojímala jako šokovala. To, co dobovou francouzskou veřejnost zejména pobouřilo, byl fakt, že tento vášnivý, milostný vztah se odehrával mezi nezletilým mladíkem a vdanou, tedy dospělou ženou. Další provokující okolností byl fakt, že Martin manžel trpěl za vlast na frontách světové války.

Následující scéna zachycuje první fyzický kontakt mezi mladými milenci.

Mřížová vrátka u Marty byla zavřena. Vytáhl jsem klíč, který nechávali vždy ve schránce na dopisy. Po špičkách jsem přešel zahradu a vystoupil po schůdkách před vilou. Pod schoďštěm jsem si zul střevíce.

Marta je tak nervózní! Třeba omdlí, až mě uvidí ve svém pokoji. Chvěl jsem se; nemohl jsem najít klíčovou díрку. Konečně; pomalu jsem otáčel klíčem, abych nikoho neprobudil. V předsíni jsem vrazil do stojanu na deštníky. Báł jsem se, abych si nespletl vypínač se zvonkem. Tápavě jsem kráčel ke dveřím pokoje. Zastavoval jsem se, znovu jsem dostával chuť utéci. Možná že mi Marta nikdy neodpustí. Nebo se najednou dozvím, že mě klame, a najdu ji s jiným mužem!

Otevřel jsem šeptaje:



Auguste Rodin, *Dvě ženy v objetí*, 1911, akvarel na papíře, 32x24 cm, uloženo: Musée Rodin, Paříž, Francie.

Radiguet, Raymond (1970): *Ďábel v těle*, s. 35 až 36. Mladá fronta, Praha. Z francouzského originálu vydaného Bernardem Grassetem v roce 1923 přeložila a medailon o autorovi napsala Tamara Sýkorová, doslov Ivan Slavík.



Gustav Klimt, *Půlakt sedící se zavřenýma očima*, 1913, tužka, 57x37 cm, uloženo: Historisches Museum der Stadt Wien, Vídeň, Rakousko.

„Marto?“

Odpověděla:

„Místo abys mě takhle vystrašil, mohls přijít až zítra ráno. Tos dostal dovolenou o týden dřív?“

Považovala mě za Jakuba!

A tak jsem sice viděl, jak by ho přijala, ale zároveň jsem se dověděl, že přede mnou již něco tají. Jakub tedy má za týden přijet!



Amedeo Modigliani, *Ležící ženský akt na bílém polštáři*, 1917, olej na plátně, 60x92 cm, uloženo: Staatsgalerie, Stuttgart, Německo.

Italský malíř a sochař Amedeo Modigliani (1884–1920), ovlivněn starým italským uměním a moderním sochařstvím, vytvořil osobitý styl. Proslul zejména jako autor aktů s manýristicky prodlouženými tvary a portréty: například: *Ležící ženský akt na bílém polštáři*, *Sedící akt*, *Velký akt*.

Rozsvítil jsem. Zůstala obrácena ke zdi. Mohl jsem říci „To jsem já“, ale přesto jsem to neřekl. Políbil jsem ji na krk.

„Máš obličej celý mokrý. Utři se aspoň.“

Vtom se obrátila a vykřikla.

V mžiku změnila své chování, aniž se zdržovala s vyptáváním, jak jsem se tu v noci octl.

„Ale můj ubohý drahoušku, vždyť se nachladíš! Honem se svlékni!“

Běžela do salonu vzkřísit oheň v krbu. Když se vrátila do pokoje, zeptala se mě, protože jsem se nehýbal:

„Chceš, abych ti pomohla?“

Bál jsem se nade všechno okamžiku, kdy se budu muset svléci, neboť jsem si představoval všechnu směšnost toho činu, a blahořečil jsem nyní dešti, pro nějž dostalo toto svlékání mateřský ráz. Ale Marta odcházela, vracela se a zase odcházela do kuchyně, aby se podívala, je-li voda na můj grog již horká. Nakonec mě našla v posteli nahého a schovaného napůl pod peřinou.



Egon Schiele, *Schiele, kreslí model a sebe v zrcadle*, nedatováno, kresba tužkou, 55,2x35,3 cm, uloženo: Graphische Sammlung Albertina, Vídeň, Rakousko.

Rakouský malíř a grafik Egon Schiele (1890–1918) je významným představitelem rakouského expresionismu; po počáteční tvorbě ovlivněné Gustavem Klimtem a Vídeňskou secesí vynikl jako autor expresivně pojatých krajin, kompozic s personifikací smrti, portrétů a zejména erotických aktů a milenců: například *Ležící nahé dívky*, 1911; *Ležící ženský akt*, 1914; *Objetí*, 1917; *Schiele, kreslí model a sebe v zrcadle*.



Auguste Rodin, *Otisk Rodinovy ruky držící ženské torzo*, 1917, sádra, 14,9x22,9x11,8 cm, uloženo: Musée Rodin, Paříž, Francie.

Básník Rainer Maria Rilke o tomto Rodinově díle říká: „*Zdá se, že tvář ženy by Rodin nejraději cítil jako součást svého krásného těla; jako by chtěl, aby jeho oči a ústa byly očima a ústy jejího těla.*“

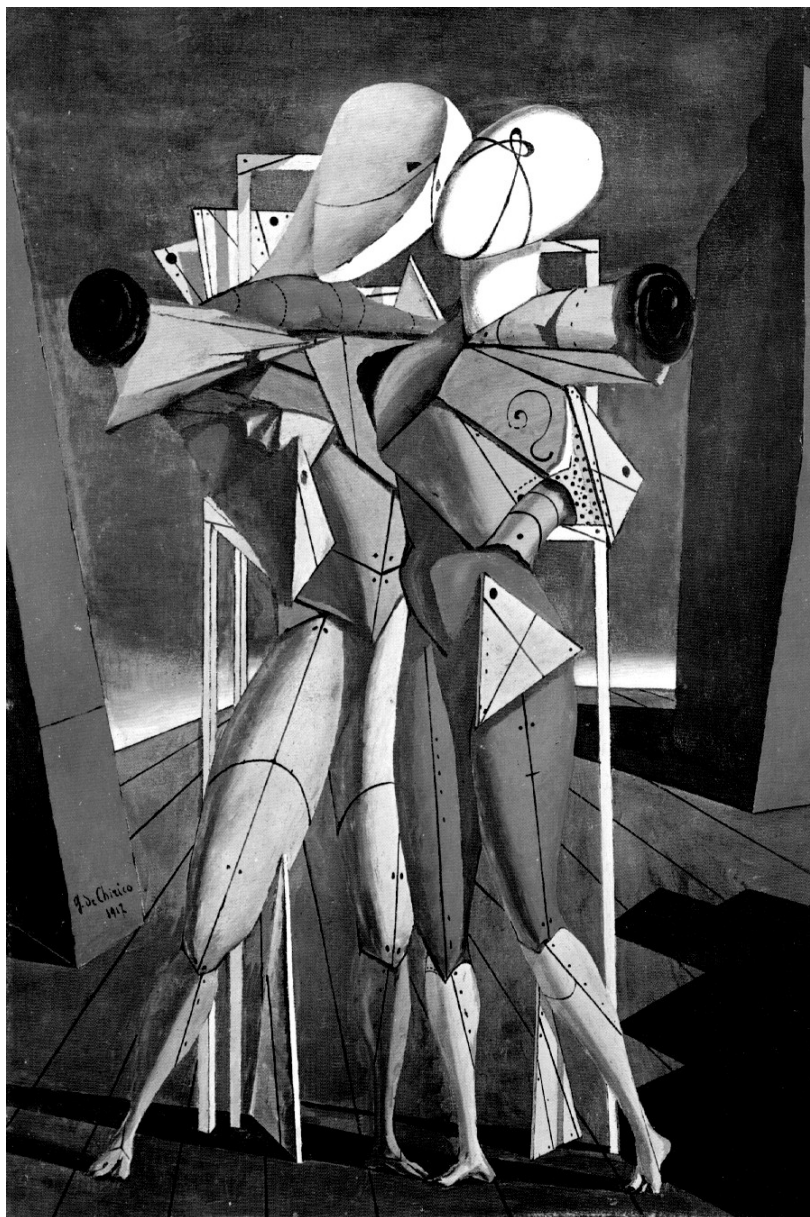
Vyhubovala mi: Je to bláznivý nápad, zůstat nahý; měl by ses třít kolínskou vodou.

Potom otevřela skříň a hodila mi pyžama. Jistě mi prý padne. Jakubovo pyžama! Myslel jsem na příjezd toho vojáka, zcela pravděpodobný, když i Martu napadlo, že je to on.

Giorgio de Chirico, *Hektor a Andromaché*, 1917, olej na plátně, 90x60 cm, uloženo: Sbirka Gianni Mattioli, Milán, Itálie.

Motiv loučení obránce Troje Hektora s oddanou manželkou Andromachou, znázorňovaný na antických vázách, zachytil Giorgio de Chirico svým originálním metafyzickým pojetím.

Italský malíř Giorgio de Chirico (1888 až 1978), zakladatel a představitel metafyzické malby, předjímal a inspiroval surrealismus. V jeho metafyzických obrazech vystupují postavy před kulisami renesančních architektur a jiných dávných reálií podaných v perspektivní zkratce. Ve 20. letech se vrátil k akade-



Byl jsem v posteli. Marta si lehla ke mně. Poprosil jsem ji, aby zhasila. Neboť i v jejím objetí jsem měl strach z vlastní nesmělosti. Tma by mi dodala odvahy. Avšak Marta mi tiše odpověděla:

„Ne. Chci tě vidět usínat.“

Při této odpovědi, plně půvabu, jsem pocítil jistý ostych. Viděl jsem v tom dojemnou něhu této ženy, která dávala vše v sázku,

aby se stala mou milenkou, a protože nemohla vytušit mou chorobnou bázlivost, připouštěla, že vedle ní usnu. Celé čtyři měsíce jsem jí říkal, že ji miluju, aniž jsem jí podal ten důkaz, jímž muži tak marnotratně hýří a jenž jim často nahrazuje lásku. Zhasil jsem násilím.

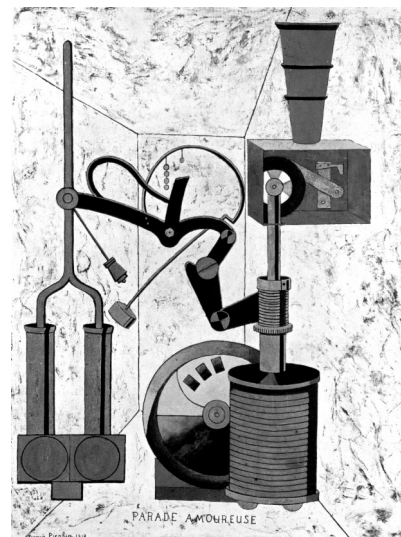
Octl jsem se ve stejných rozpacích jako před chvílí, než jsem k Martě vešel. Ale právě tak jako čekání přede dveřmi, ani váhání před láskou nemůže být příliš dlouhé. Ostatně má představitost si slibovala takové rozkoše, že je ani nemohla všechny uskutečnit. Obával jsem se také napoprvé, abych se nepodobal manželovi a nezanechal v Martě nepříjemnou vzpomínku na první chvíle naší lásky.

Byla tedy šťastnější než já. Ale v okamžiku, kdy jsme se od sebe odtrhli, vynahradily mi všechno mé strádání její nádherné oči.

Tvář se jí změnila. Divil jsem se dokonce, že se nemohu dotknout skutečné aureoly, která jí lemovala obličej jako na obrazech svatých.

Sotva jsem se zbavil jedněch obav, přepadly mě už jiné.

Když jsem totiž konečně poznal, jakou moc mají pohyby, jichž se má nesmělost až dosud neodvážila, chvěl jsem se, že Marta patří svému manželovi mnohem víc, než chce přiznat.



Francis Picabia, *Slavnost lásky*, 1917, olej na plátně, 96,5x73 cm, uloženo: Mr. and Mrs. Martin G. Neumann, Chicago, USA.

Zajímavé ztvárnění erotického tématu.

Francouzský malíř a grafik kubánského původu Francis Picabia (1879–1953) je jedním ze zakladatelů dadaismu. Kromě toho střídal výtvarné styly od impresionismu k abstrakci, k níž se vrátil po období předmětné malby.

Georg Grosz, *Autoportrét se dvěma ženami*, 1920, akvarel, 51,5x 69,2 cm, uloženo: Sbirka P. B. van Voorst van Beest, Den Haag, Holandsko.

Expresionisticko-naturalistický záznam od osobně sexuální autostimulace.

Německý malíř, grafik a scénický výtvarník George Grosz (1893–1959), představitel berlínského dadaismu, byl ovlivněn futurismem a expresionismem. Soustředil se na válečnou a společenskou satiru, často v souvislosti s lidskou erotikou a sexualitou: *Autoportrét se dvěma ženami*; *Falus pod ženským aktem* (*Rückenakt*), kolem roku 1935 ad.



Kees van Dongen, *Tango*, 1923–1925, olej na plátně, 195x114 cm, uloženo: Palais Masséna, Nice, Francie.

Expresionistické zobrazení ženského aktu v eroticky vypjaté scéně.

David Herbert Lawrence: *Milenec Lady Chatterleyové* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928)

Román *Milenec Lady Chatterleyové* napsal anglický prozaik David Herbert Lawrence (1885–1930), autor deseti románů (*Milenec Lady Chatterleyové* je jeho románem posledním), řady novel, povídek, básní a kritických esejů. V jeho rodinné výchově se svářely volnější mravy nižších společenských tříd (otec) s relikty puritánské morálky (matka). Sám v dospělém věku tíhl k nekonformnímu chování, zejména poté, co se seznámil s Friedou Weekleyovou, manželkou profesora z Nottinghamu a matkou tří dětí, která pocházela z německého šlechtického rodu von Richthofenů. Zkomplikovalo to jeho život nejen z hlediska dobové morálky, ale také politiky: v době první světové války byli sledováni anglickými úřady, neboť Lawrence se otevřeně vyjadřoval proti válce. Novomanželé pak cestovali po Evropě a pobývali zejména v Americe, kde v návratu k starým rituálům hledali obnovu degenerující křesťanské civilizace.

Hlavní postavu románu Constance Chatterleyovou, která vyrůstala v vzdutší Fabiánské společnosti a studium a první milostné zkušenosti prožila ve vilémovském Německu, čekají po válce kruté časy. Její manžel Clifford byl za války ve Flandrech zraněn a vrátil se s ochrnutou dolní částí těla. Manželé se usadí ve Wragby Hall, v srdci uhelných a železnorudných pánví. Po nějaké době si neukojená touha vyžádá milence: Michaelis však není schopen Connie uspokojit a navíc nedokáže překonat dualismus duše a těla a zbytky erotických pověr. Skutečnou lásku nachází Constance Chatterleyová u hajného Mellorse, v němž pokrytecká morálka nevykořenila ještě zdravý instinkt, muže, který Connie obrozuje fyzicky i sociálně. V prostředí lesa, hornické vesnice a v průmyslovém Wragby Hall se odehrává jednak postupný fyzický a duševní úpadek Clifforda, jednak vývoj Conniina pohlavního a citového života, její mystické znovuzrození, které je líčeno ve spojitosti s proměnami přírody.

Milenec Lady Chatterleyové byl napsán v Itálii a poprvé vyšel ve Florencii. První verze konečného textu byla publikována v USA, druhá v italském překladu. Ve Velké Británii byl román do roku 1960 soudně zakázán. Jeho popularita však způsobila, že se objevila řada plagiátů. Filmovou podobu režíroval roku 1955 slavný francouzský režisér Yves Allégret. Sociální charakteristika je v díle dána také sociolingvistickými prostředky: překladatelka prvního českého vydání Staša Jílovská (1930) využila jako poradce básníka Viléma Závadu a Mellorsovo hornické nářečí z Derby přeložila jazykem ostravských havířů.

Následující scéna líčí pohlavní styk Constance (Connie) s hajným Mellorsem, který v ní – po dlouhém soužití se zmrzačeným mužem – probouzí skutečnou ženskost.

Otočil se znovu, aby se na ni podíval. Klečela a vztahovala obě ruce pomalu vpřed, poslepu, aby kuře mohlo vběhnout zpátky k mámě. A působila přitom tak němě a opuštěně, že se mu útroby sevřely soucitem.



Jules Fernand Henri Léger, *Tři ženy*, 1921, olej na plátně, 183,5x251,5 cm, uloženo: The Museum of Modern Art, New York, USA.

Ženský akt v charakteristickém „légerovském“ provedení.

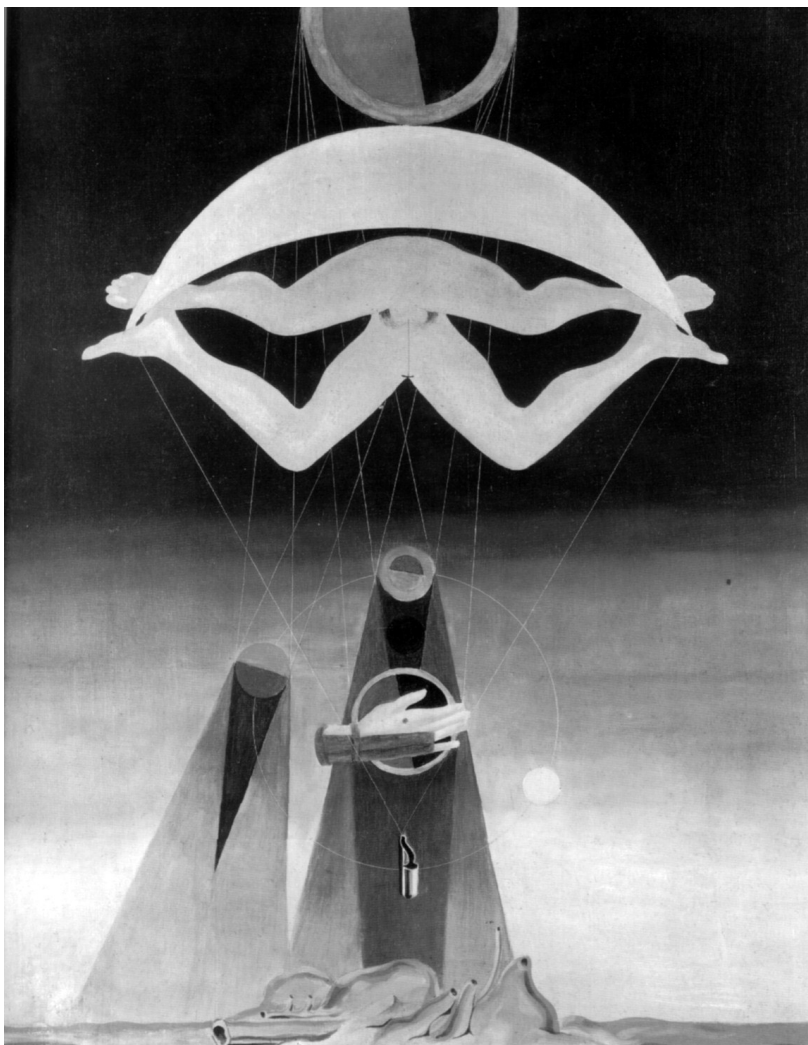
Francouzský malíř, sochař a jevištní výtvarník Jules Fernand Henri Léger (1881–1955) přešel od kubismu k monumentálním kompozicím zachycujícím v malbě moderní věk jednoduchými formami s užitím jasných barev s tmavými konturami. Tvořil též keramické plastiky a reliéfy.

Lawrence, David Herbert (1987): *Milenec Lady Chatterleyové*, s. 136–138. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložil František Vrba.

Max Ernst, *Lidé se o tom nic nedozvědí*, 1923, olej na plátně, 80,3x63,8 cm, uloženo: Tate Gallery, Londýn, Velká Británie.

Tento autorův již ryze surrealistický obraz vznikl ještě před vydáním prvního surrealistického manifestu a jeho smysl objasnil Ernst svou básní, napsanou na zadní straně obrazu: „Die Liebe, die dem Leben einen Sinn geben sollte, / wird Tag und Nacht von der klerikalen Polizei / überwacht. Die Kirche existiert, um die Liebenden / ihrer Rechte zu berauben. Die Liebe muß – wie / Rimbaud sagt – wieder erfunden werden.“ („Láska by měla životu smysl dát, však za noci / i za dne, pod zraky klerikální policie / chřadne. Církev existuje, aby milující oloupila / o práva. Vše pro lásku znovuobjevenou, její síly / kladné – s Rimbaudem věřme, že se narodila.“) Jde patrně o výtvarné vyjádření souvztažnosti mezi sexuálními vztahy a měsíčními fázemi, přičemž malíř zdůraznil erotičnost rukou, jež gestem cudné Venuše zakrývají zeměkouli.

Německý malíř a sochař Max Ernst (1891 až 1976), spoluzakladatel kolínské větve dadaismu a představitel surrealismu, maloval fantastické, snové scény s důrazem na poetický obsah a freudovský sexuální a erotický symbolismus.



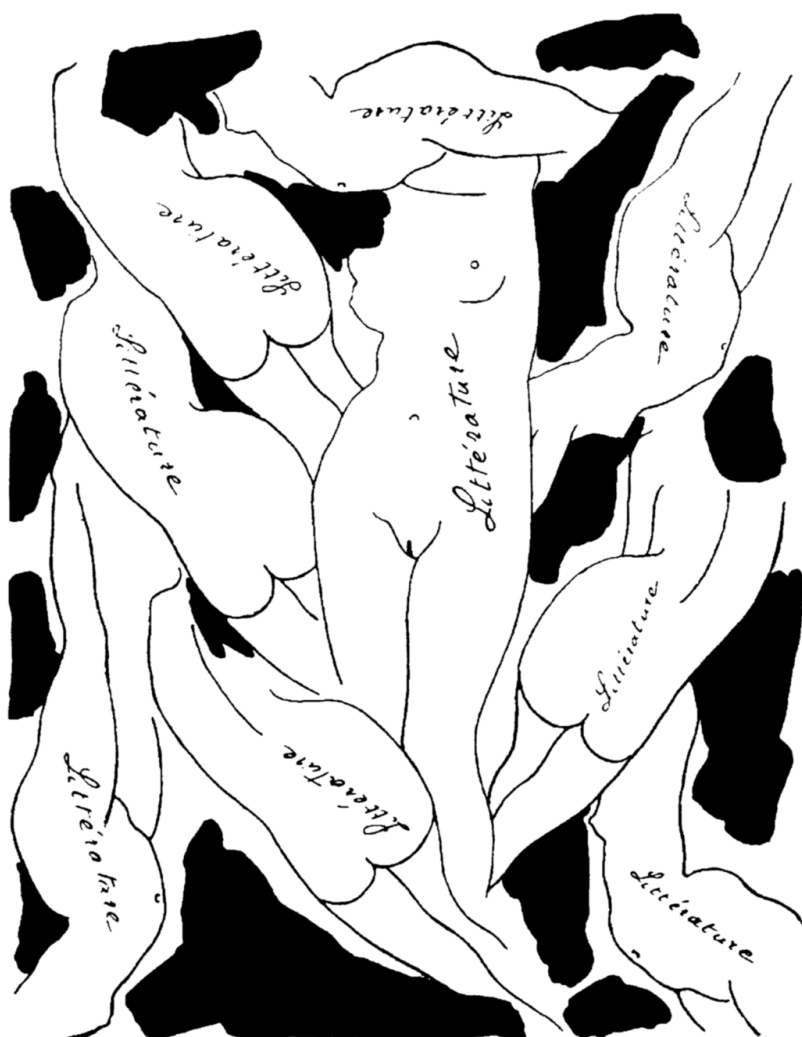
Bezděčně k ní rychle přistoupil, dřepł si znovu vedle ní, vzal jí bažantě z rukou, protože se bála kvočny, a strčil je zpátky do kukaně. Oheň v bedrech mu najednou zaplál prudčeji.

Starostlivě na ni úkosem pohlédl. Měla odvrácený obličej a slepě plakala se vši úzkostí své ztracené generace. Srdce mu najednou roztálo jako kapka ohně a vztáhl ruku a položil jí prsty na koleno.

„Neměla byste plakat,“ řekl jemně.

Ale ona si zakryla tvář rukama a měla pocit, že jí opravdu puká srdce a už na ničem nezáleží.

Položil jí ruku na rameno a ruka začala jemně a něžně putovat dolů po křivce jejích zad, slepě, tápavým hladícím pohybem,



Francis Picabia, „Titulní kresba pro časopis *Litérature*“, 1923, č. 10“, 1923, kresba perem, 23,5x18 cm.

Dadaisticky hravé ztvárnění ženského aktu. Erotické téma Picabia působivě pojednal zejména na obraze *Slavnost lásky*, 1917.

až ke křivce jejích schýlených beder. A tam velice něžně pohlédla křivku jejích boků, bezděčným instinktivním polaskáním.

Connie našla svůj nepatrný kapesníček a snažila se naslepo utřít si obličej.

„Půjdete do chaty?“ zeptal se jí klidným neutrálním tónem.

A stiskl jí dlaní jemně paži, zdvihl ji, odvedl ji pomalu k chatě a neopustil ji, dokud nebyli uvnitř. Pak odsunul stranou židli a stolek a stáhl ze skříňky na nářadí starou hnědou vojenskou pokrývku a pomalu ji rozprostřel. Podívala se mu do obličeje, ale stála bez pohnutí.

Jeho tvář byla bledá a bez výrazu jako tvář muže, který se podrobuje osudu.

„Lehněte si tady,“ řekl tiše a zavřel dveře, takže se udělala tma, úplná tma.

S podivnou poslušností se položila na pokrývku. Pak cítila, jak se jejího těla jemně a tápavě dotýká bezmocně toužící ruka a hledá její obličej. Ruka ji hebce, heboučce, nekonečně konejšivě a povzbudivě pohladila po tváři a nakonec jí na líčku ulpěl jemný dotyk polibku.

Ležela docela tiše, v jakémsi spánku, v jakémsi snu. Pak se zachvěla, když ucítila, jak jeho ruka jemně, ale přesto s jakousi podivně úpornou neobratností tápe po jejích šatech. Ale zároveň ji ta ruka uměla svléknout, kde chtěla. Stáhl tenkou hedvábnou slupičku pomalu a opatrně až dolů a přes nohy. Pak se se zachvěním nevýslovné rozkoše dotkl teplého hebkého těla a na okamžik se dotkl jejího pupku polibkem. A hned do ní musel vejít, vstoupit do pozemského míru jejího hebkého ztichlého těla. Byl to pro něj okamžik naprostého míru, vstoupit do ženina těla.

Ležela tiše, jakoby ve spánku, pořád jakoby ve spánku. Aktivita, orgasmus byl jeho, docela jeho; ona už nedokázala usilovat za sebe. Dokonce i těsné objetí jeho paží, i naléhavý pohyb jeho těla a vystříknutí jeho semene cítila jakoby v jakémsi spánku, ze kterého se nezačala probouzet, dokud neskončil a neležel mírně zadýchaně na jejích prsou.

Potom se podivila, jenom mlhavě podivila: proč? Proč bylo tohle nutné? Proč to s ní sňalo ten těžký mrak a dalo jí to mír? Byla to pravda? Byla to skutečně pravda?

Její utýraný mozek moderní ženy dosud neměl pokoj. Bylo to skutečné? A přitom věděla, že jestli se tomu muži opravdu dala, že to skutečné bylo. Ale kdyby si sama sebe ponechala, nebylo by to nic. Měla pocit, že je stará; stará miliony let. A že už konečně nemůže unést břemeno sebe samé. Kdo si ji vezme, ten ji bude mít. Bude ji mít.

Muž ležel tajemně tichý. Co asi cítí? Co si myslí? Nevěděla. Byl to pro ni cizinec, neznala ho. Nezbývalo jí než čekat, poněvadž se neodvažovala rušit jeho tajemnou nehybnost. Ležel tu s pažemi kolem ní, jeho tělo na jejím, jeho vlhké tělo se dotýkalo jejího, tak těsně. A docela neznámé. Ale plné míru. Už ta jeho nehybnost byla míruplná.

Poznala to, když nakonec vstal a odtáhl se od ní. Bylo to, jako by ji opustil. Stáhl jí potmě šaty přes kolena a zůstal chvíli stát, patrně si upravoval vlastní oblečení. Pak tiše otevřel dveře a vyšel ven.

Kurt Tucholsky: *Zámek Gripsholm*

(*Schloß Gripsholm*, 1931)

Kurt Tucholsky (1890–1935) patřil k německým autorům, které poznamenaly deprimující zkušenosti na frontách první světové války. Jako levicově orientovaný publicista se kriticky vyjadřoval k politickému vývoji v zemi, což mu přineslo mnohá strádání. Pranýřoval zejména německý militarismus, německou byrokracii a politické poměry ve Výmarské republice. Satiricky glosoval také fašistické aktivity a s předstihem varoval před ideologií nacionálně socialistického hnutí. Jeho životní situace v Německu se postupně stala neúnosnou. Od roku 1929 žil ve Švédsku, kam z rasových a politických důvodů emigroval. Ztráta kontaktu s německým prostředím a publikem a rovněž těžké onemocnění způsobily, že autor zvolil – dva roky poté, co byl zbaven německého občanství – dobrovolnou smrt.

Tucholského kultivovaná literární tvorba je značně členitá, zahrnuje publicistiku, poezii i rozmanité prozaické útvary. Prozrazuje autorovu bojovnou zaujatost pro demokratické ideály, jeho satirické sklony, smysl pro nadsázku a ironii a také schopnost syntetizovat podněty z různých žánrových oblastí. Jeho nejvýznamnější prací se stal *Zámek Gripsholm*, dílo, které literární historiografie obvykle označuje za román. Tato rozsahem nevelká kniha je žánrově obtížně vymežitelná. Nejblíže má k deníkové novele s reportážními prvky.

Zámek Gripsholm není pouze soukromou zpovědí, popisem událostí, které autor knihy Kurt Tucholsky a jeho přítelkyně Lýdie (Princezna) prožijí na pětítýdenní dovolené na švédském zámku Gripsholm. Není pouze zprávou o osobní krizi, depresích a pochybnostech života ztrácejícího smysl, ale je i působivým psychologickým dokumentem o tíživé atmosféře doby ohrožované rozpínajícím se fašismem.

Následující text představuje optimistický pól knihy a současně jednu z nejpůvabnějších erotických scén evropské literatury. Odehrává se poté, co zámek navštíví Lýdiina dlouholetá přítelkyně Billie. Ukázka popisuje melancholický večer, kdy trojice přátel společně vyplňuje křížovku a kdy dojde k nečekanému citovému i fyzickému sblížení duší i těl. Tucholsky zde vytvořil poetický obraz přirozené a spontánní lásky, jež osvobozuje od konvencí a předsudků a zavazuje k vděčnosti a něze.

Obě obdivně mlčely a já jsem vychutnával své lexikální vzdělání. Zaposlouchali jsme se. Do okenních tabulek se opřel nápor větru, venku bubnoval noční liják.

„Tady je zima...“ řekl jsem. „Pojď ke mně!“ řekla Princezna. „Dovolíš, Billie?!“

Billie dovolila. Ležel jsem docela tiše vedle Princezny.

Tucholsky, Kurt (1967): *Zámek Gripsholm*, s. 173–178. Odeon, Praha. Z německého originálu vydaného nakladatelstvím Rowohlt Verlag v Reinbeku u Hamburгу přeložila Eva Pilařová.



Salvador Dalí y Domenech, *Velký masturbátor*, 1929, olej na plátně, 110x150 cm, Dalího dar španělskému státu, uloženo: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Španělsko.

Jedna z Dalího proslulých kompozic s výrazně sexuální tematikou.

Španělský malíř a grafik veristického surrealismu Salvador Dalí y Domenech (1904 až 1989) vytvořil vlastní plastický styl pomocí trompe-l'oeil a stínování, který uplatnil ve svých fantaskních kompozicích tvořených takzvanou paranoicko-kritickou metodou, zvláště v obrazech prochnutých vypjatou sexualitou a erotismem (*Leda atómica*, *Velký masturbátor* ad.). Je i autorem náboženských obrazů a portrétů, knižních ilustrací (například *Don Quijote*), návrhů výprav pro balet, spolupracoval na filmech.

„Postava ze Shakespearovy Bouře...“ Pozvolna ke mně proudilo Lýdiino teplo. Něco mi tiše přeběhlo po zádech. Billie kouřila a dívala se do stropu. Natáhl jsem k ní ruku – přijala ji a lehce ji pohladila. Prstýnek se jí matně leskl. Zatím jsme vedle sebe leželi jako mladá zvířátka – blažená, že jsou spolu v houfu: já vprostřed jako v pelišku. Billie začala kňourat. „Co tu kňouráš,“ zeptala se Lýdie. „Kňourám,“ odpověděla Billie. Postava ze Shakespearovy Bouře... Bylo to v tom slově? V tom slově bouře? Když včely slyší jiné včely bzučet, tak se taky rozlítí. Bylo to v tom slově bouře? Začalo to nahoře pod lopatkami, docela malinko jsem se protáhl a Princezna se po mně podívala. „Co je ti?“ Nikdo nic neřekl, Billie luskala mými prsty. Křížovku jsme upustili. Bylo docela ticho.

„Dej Billie pusinku!“ řekla Princezna polohlasem. Nadzvedla se mi bránice – že by tam bylo sídlo duše? Posadil jsem

se a políbil jsem Billie. Nejdřív si to jenom nechala líbit, pak to bylo, jako by mě chtěla vypít do dna. Dlouze, dlouze... Pak jsem políbil Princeznu. To bylo jako návrat z cizích krajů.

Bouře.

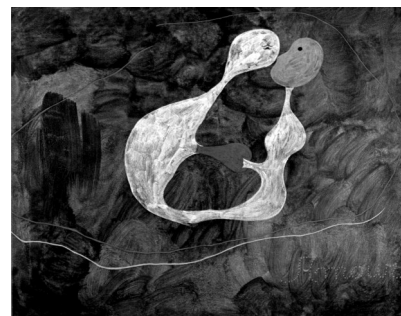
Začalo to jako zefír – byli jsme „bez sebe“, protože každý byl u každého. Byla to hra, dětská zvědavost, požitek z neznámé hrudi... Byl jsem zdvojený a srovnával jsem; tři páry očí přihlížely. Obě rozprostřely vějíř: vějíř ženy. A Billie byla jako vyměněná. Užasle jsem zíral.

Její rysy, ty její vždycky trošku zvláštní rysy se uvolnily; oči jí zvlhly, její napětí zmizelo, protáhla se... Pyžamo pestře rozkvetlo. Nic nebylo domluveno, všechno bylo takové docela samozřejmé – jako by to tak muselo být. A v tom to s námi ujelo.

Bylo to, jako kdyby někdo čekal dlouho na startu v bobech a pak ho najednou pustili – a sáně uháněly do údolí! Odevzdali jsme se komusi, kdo člověka zároveň tlačí až nejniž a vyzdvihuje až nejvyš... a víc už jsem nevěděl. Slast stíhala slast, pak se sen jakoby prosvětli a já jsem utonul v nich a ony ve mně – utekli jsme se k sobě před osamělostí světa. Špetička zla v tom byla, na lžičku ironie, ani troška sentimentality, spousta vůle, spousta zkušeností a taky veliká nevinnost. Šeptali jsme: nejdřív jsme mluvili jeden přes druhého, pak o tom, co to děláme, a pak už vůbec ne. A ani na okamžik nepolevila síla, která nás k sobě hnala; ani na okamžik to nevzalo spád; trvalo to, zaplavovala nás opojná sladkost a pak jsme se probrali k vědomí. Pozapomněl jsem už hodně z toho, co se v té hodině odehrálo – ale jedno vím ještě dneska: milovali jsme se ponejvíce očima. „Zhasni!“ řekla Lýdie. Světlo zhaslo, nejdřív velký lustr, pak lampička na nočním stolku.

Leželi jsme docela tiše. Na okně se objevil slabý záblesk. Billii tlouklo srdce, zhluboka dýchala, Princezna vedle mne se ani nepohnula. Z vlasů obou žen stoupala vůně a mísila se s čímisi slabým, snad to byly květiny, snad parfém. Billiina ruka se jemně vyprostila z mé. „Jdi,“ řekla Princezna sotva slyšitelně.

A pak jsem stál vedle v Billiině pokojíku a zíral před sebe. Kikirikí – ozvalo se ve mně potichoučku, ale hned to pominulo a zaplavil mě silný pocit něhy k těm vedle. Ulehl jsem.



Joan Miró, *Láska*, 1925, olej na plátně, 73x91,5 cm, uloženo: Soukromá sbírka, Milán, Itálie.

Téma lásky pojednané „miróovským“ jazykem osobitě zjednodušeným do elementárního výrazu.

Španělský malíř, grafik, sochař a jevištní výtvarník Joan Miró (1893–1983), přední představitel surrealismu, byl v raném období ovlivněn expresionismem, kubismem a fauvismem. V počátcích surrealistického období si vytvořil osobitý styl založený na rytmickém členění plochy a na užití výrazně barevných organických a abstraktních znaků a symbolů, které později zjednodušil až do jejich elementární podoby.

Paul Eluard: *Od stesku k lásce*

(ze sbírky *Veřejná růže – La Rose publique*, 1934)

Francouzský básník Paul Eluard, vlastním jménem Eugène Emile-Paul Grindel (1895–1952), ve své tvorbě vycházel zejména z dadaistických a surrealistických inspirací (sbírky *Hlavní město bolesti*, 1926, *Veřejná růže*, 1934) i z vlastních životních zkušeností odrážejících levicové občanské postoje a účast v odboji za 2. světové války (*Poezie a pravda*, 1942) i členství v komunistické straně (*Lekce morálky*, 1949). V zásadě však zůstal věrný tradiční lyrice: „*Eluard je jeden z největších milostných lyriků naší doby. Jeho poezie lásky muže a ženy, i té nejsmyslnější lásky, je světem křišťálu, vesmírem průsvitnosti, všechno je v ní čisté*“ (Kroupa 1978, s. 136–137).

K vrcholům intimní milostné lyriky Eluardova surrealistického období patří sbírka *Veřejná růže* (1934). Tvoří ji devatenáct básní psaných volným veršem a jedna báseň v próze – „*Za jednoho velmi chladného odpoledne prvních dnů roku 1713, nebo svět takový, jaký je*“, zařazená na konci sbírky v samostatném oddílu nazvaném „*Týmiž slovy*“. Do českého kulturního okruhu vstoupila *Veřejná růže* v kongeniálním kontextu překladu Vítězslava Nezvala a koláží Karla Teigeho. Z této sbírky uveřejňujeme báseň „*Od stesku k lásce*“.

Od stesku k lásce

Odešla
Je doma
Její dům je otevřen

Dokud nedojde k jejich přirozenému zániku
Budou svůdnější rozdíly
Mezi pěstí a zvonem
Mezi kamenem a růží
Mezi vězením a volným vzduchem
Než mezi rybou a mořem
Jelenem a větrem
Mužem a ženou

Můj živel přes všechn vnější půvab
Vstupuji všecko se zastře soumrakem

Keř metamorfos
Lože zbarvené hvězdami se prostírá
Jak ovčí podzim

Eluard, Paul (1964): „*Od stesku k lásce*“. In: Eluard, Paul, *Veřejná růže*, s. 67–68. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Z francouzského originálu *La Rose publique* (Gallimard, Paris 1934) přeložil Vítězslav Nezval. Vyzdobeno kolážemi Karla Teigeho.



Christian Schad, *Přítelkyně*, 1930, olej na plátně, 31,5x23 cm, uloženo: Soukromé vlastnictví.

Téma lesbické lásky pojednané v duchu programu Nové věčnosti.

Německý malíř a grafik Christian Schad (narozen 1894) pracoval i s fotografií, vynalezl vlastní postup – schadografie. Zpočátku přívrženec dadaismu, pak se přiklonil k Nové věčnosti (Neue Sachlichkeit – německé hnutí 20. let).



Ray Man, *Modlitba*, 1930, fotografie.

Man vynikl osobitým ztvárněním erotiky ve fotografii i v malbě (viz například *Běžný čas – Milenci*, 1932/1934).

Americký malíř a fotograf Ray Man (1890 až 1976) je spoluzakladatelem dadaismu v USA, později se přiklonil k surrealismu, od roku 1921 žil v Paříži.

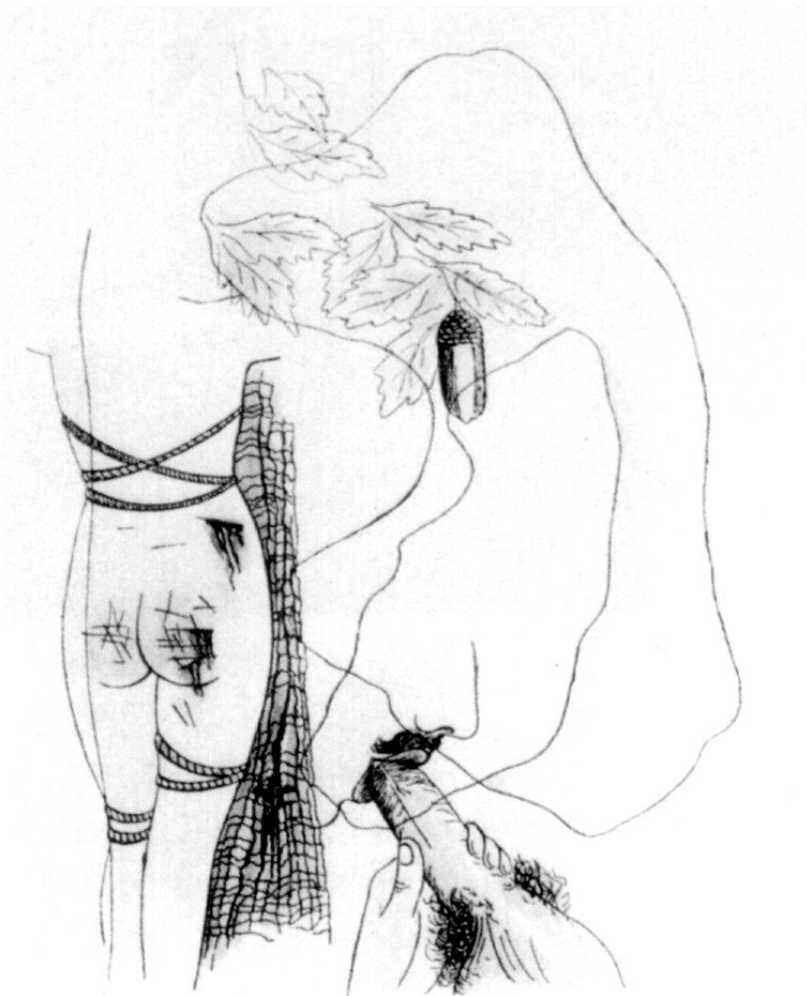
Sestupující k mlhám mé samoty

Vždycky jsem se bál ticha
Rodí se v něm smích bez příčiny

Zmechanisované stroje s rákosem namazaným kolomazí
s vrzáním při němž stydne krev
Sladký kov rozdírající srdce

Toyen, „*Ilustrace Sadova dila Justina aneb Neštěstí ctnosti*“, 1932, ilustrace, 21x14 cm, uloženo: Soukromá sbírka.

Česká malířka a grafička Toyen, vlastním jménem Marie Čermínová (1902–1980) je významnou představitelkou evropského surrealismu, zakládající členka Skupiny surrealistů; v Paříži, kde žila od roku 1947, členka Bretonovy skupiny surrealistů. S Jindřichem Štýrským vytvořila artificialismus. Její tvorba vychází z puristicky modifikovaného kubismu a naivního poetismu, v posledním období rozvíjela imaginativní vize v obrazech prolnutých erotikou.



Neplodnější než popel

Tváří k naškrobeným záclonám
Lože rozestlané živoucí a nahé
Hrozný praporec
Jeho prudký let
Zháší dny překračuje noci
Hrozný praporec
Krajina téměř pustá
Téměř
Neboť je celá vytesána pro spánek a lásku
Stojíš vedle lože
Miluji tě a spím s tebou

Slyš mě.

Henry Miller: *Obratník Raka*

(*Tropic of Cancer*, 1934)

Život Henryho Millera (1891–1980) v mnohém připomíná osudy francouzských prokletých básníků: je podivuhodnou posloupností dramatických, absurdních a kuriózních situací. Miller byl bytostí požívačnou a dobrodružnou, se sklonem k cynismu, voyeurství a perverzitě. Část života strávil na cestách, téměř deset let žil v Paříži. Prošel množstvím manželství a netradičních milostných či pouze erotických vztahů. Hmotná bída ho nutila přijímat nejobskurnější zaměstnání. Přitom trpěl posedlostí všechny tyto události a situace zaznamenat „pravdivě“, bez autocenzury.

Značný vliv na Millerovu ranou tvorbu mělo jeho „přátelství“ s vdanou Anaïs Ninovou, zřejmě nejvýznamnější euroamerickou autorkou erotické literatury 20. století, a to navzdory skutečnosti, že Anaïs Ninová prožila krátkodobý vášnivý milostný vztah také s Millerovou druhou ženou Jude Mansfield Millerovou. „*Anaïs Ninová udělala s Henrym to, co dělá mnoho silných žen se slabými muži, které milují: stala se jeho matkou*“ (Jongová 1994, s. 163).

Millerova literární tvorba byla pokládána za nemravnou a skandální, byla zakazována, odsuzována a označována za pornografii. Většina čtenářů a kritiků ji zařazovala mezi literární brak. Již od roku 1934, kdy autorovi vyšla v Paříži jeho prvotina *Obratník Raka*, měla ovšem také své čtenáře.

Millerovo literární dílo se dočkalo velkého ohlasu a postupně i ocenění oficiální kritiky až díky aktivitě Beat Generation. Tato antitradicionalisticky orientovaná skupina mladých amerických rebelů našla v Millerovi svého předchůdce, který jí imponoval provokativním životem i nekonvenční tvorbou. H. Miller se stal kultovním autorem, mesiášem proto, že učinil hlavním, ne-li jediným tématem své tvorby vlastní životní odysseu. Inspirativní na jeho tvůrčím konceptu byla zejména bezohledná, syrová autobiografičnost. Dokázal oživit odumírající iluzi identity mezi autorským subjektem, vypravěčem a hrdinou. Odmítl respektovat normy krásné literatury v oblasti sexuality. Zrušil hranici mezi tím, co se ve slušné, vysoké literatuře smí, a tím, co ochraňuje instituce společenského tabu.

Obratník Raka představuje jeden z nejkontroverznějších románů 20. století. Pro svou otevřenost a nevázanost se ocital po dlouhou dobu v mnoha zemích na indexu; například ve Spojených státech byl publikován až po soudním líčení v roce 1961. Žánrově jde o voyeurický deník, v němž autor popisuje své životní zkušenosti v sexuálně svobodném prostředí pařížské bohémy. V následující ukázce vypravěč ztotožněný s osobou autora komentuje soulož svého přítele Van Nordena s pronajatou patnáctifrankovou prostitutkou.

Když tak Van Nordena pozoruji, jak ji klátí, připadá mi, že se dívám na stroj s uvolněnou západkou. Ponechání sami sobě



René Magritte, *Znásilnění*, 1934, olej na plátně, 25x18 cm, uloženo: Soukromá sbírka.

Surrealistická falokratická interpretace ženského světa.

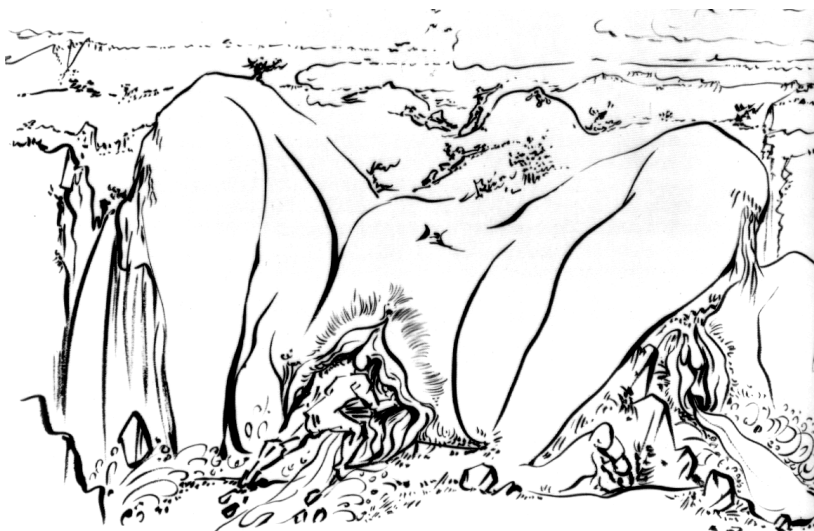
Belgický malíř René Magritte (1898–1967), přední představitel magického realismu a veristického surrealismu, fascinuje snovou atmosférou, metafyzicky přehodnocenou sugestivně působící věcnou realitou; mnohé z jeho kompozic se soustředí na problémy spjaté s láskou, sexualitou a erotikou: *Filozofie v ložnici*, *Křemínek*, *Megalomaničké šílení*, *Milenci*, *Znásilnění* ad.

Miller, Henry (1991): *Obratník Raka*, s. 94–95. X EGEM, Edice časopisu REFLEX, Praha. Z anglického originálu vydaného nakladatelstvím Grove Press v roce 1961 přeložil Jiří Nil.

George Grosz, *Falus pod ženským aktem* (*Rückenakt*), kolem roku 1935, akvarel, ...
x... cm, uloženo: ...



mohou takhle pokračovat věčně, mlít se a klouzat, aniž by se někdy něco stalo. Dokud nějaká ruka motor nevypne. Pohled na ně, jak se páří jako kozel a koza bez sebemenší jiskřičky vášně, jak se dřou a dřou bez důvodu, kromě těch patnácti franků, pohled na ně odplavuje poslední zbytky mého citu, kromě jediné nelidské touhy – ukojit zvědavost. Holka leží na kraji postele a Van Norden oběma nohama pevně opřený o podlahu se nad ní sklání jako satyr. Sedím na židli za ním a pozoruji s chladnou, vědeckou neúčastí jejich pohyby, neva-dilo by mi, kdyby trvaly věčně. Je to jako pozorovat některý



André Masson, *Erotická země*, 1939, kresba perem, 31,5x49 cm, uloženo: Galerie Louise Leiris, Paříž, Francie.

Ztotožnění ženy a země jako panerotického symbolu jakoby navazuje na pravěké podobenství všemocné Bohyně Matky-Země.

Francouzský malíř, grafik, kreslíř, sochař a jevištní výtvarník André Masson (1896–1987) po ovlivnění kubismem se přiklonil k surrealismu, později se podílel na vývoji automatismu a stal se průkopníkem abstraktního expresionismu. Erotično nápaditě zachytil například v reprodukované kresbě *Erotická země*.

z těch uhozených strojů chrlících ze sebe noviny, miliony a miliardy a triliony výtisků s nesmyslnými titulky. Při sebevětší uhozenosti vyhlíží stroj mnohem rozumněji a pohled na něj je víc strhující než na lidské bytosti a činnost, kterou vznikly. Van Norden a ta holka to je nicota; kdybych mohl takhle sedět a pozorovat každý jednotlivý úkon, který se v této minutě odehrává na celém světě, byl by můj zájem dokonce ještě menší než nicotný. Vůbec bych nerozeznával rozdíl mezi tímto jevem a deštěm nebo výbuchem sopky. Chybí-li ona jiskra vášně, není už na tomto úkonu nic lidského. Je lépe pozorovat stroj. A ti dva jsou jako stroj s uvolněnými západkami. Pro opravu je třeba dotyku lidské ruky. Chce to mechanika.

Klekám si za Van Nordena a zkoumám stroj pozorněji. Holka pohodí hlavou a úkosem na mě vrhne zoufalý pohled: „Nemá to cenu. Nejde to.“ Nato se Van Norden dává do práce s obnovenou silou, jako starý kozel. Je to zarputilý proklatec, raději si zlomí rohy než by to vzdal. A teď se vzteká, protože ho lechtám v řiti.

„Proboha, Joe, nech toho! Vždyť toho chudáka holku zabiješ.“

„Nech mě na pokoji,“ kňučí. „Zrovna už jsem mohl být ho-

tový.“

Francis Scott Fitzgerald: *Něžná je noc*

(*Tender Is the Night*, 1934)

Život a osud Francise Scotta Fitzgeralda (1896–1940) je symbolem doby amerického rozmachu, euforie a optimismu po první světové válce, „veselých dvacátých let“ a současně krize, úpadku a rozkladu. Když byl z rodného Středozápadu poslán na studia do Princetonu, zhlédl se v pohádkovém bohatství tamějších mladých lidí a styl života „zlaté mládeže“ vzal za svůj. Sebevědomí mu nechybělo a začal se prosazovat jako povídkář. Slávu mu získal román, který vyšel krátce poté, co ukončil službu v armádě. Zachycoval prudký přelom ve společnosti po první světové válce, jak se reflektuje v mravech a životním způsobu mládeže. Román *Na prahu ráje* (1920) ukazoval společnost nadvýroby, přepychu a nadbytku: sám žil takovým životem se svou ženou Zeldou, která se také pokoušela psát prózu. Fitzgeraldovi mladí hrdinové opojení „jazzovým věkem“ (sbírka jeho povídek z té doby se jmenuje *Povídky jazzového věku*, 1922) však později propadli alkoholu, smutku a depresi (*Všichni ti smutní mladí muži*, 1926).

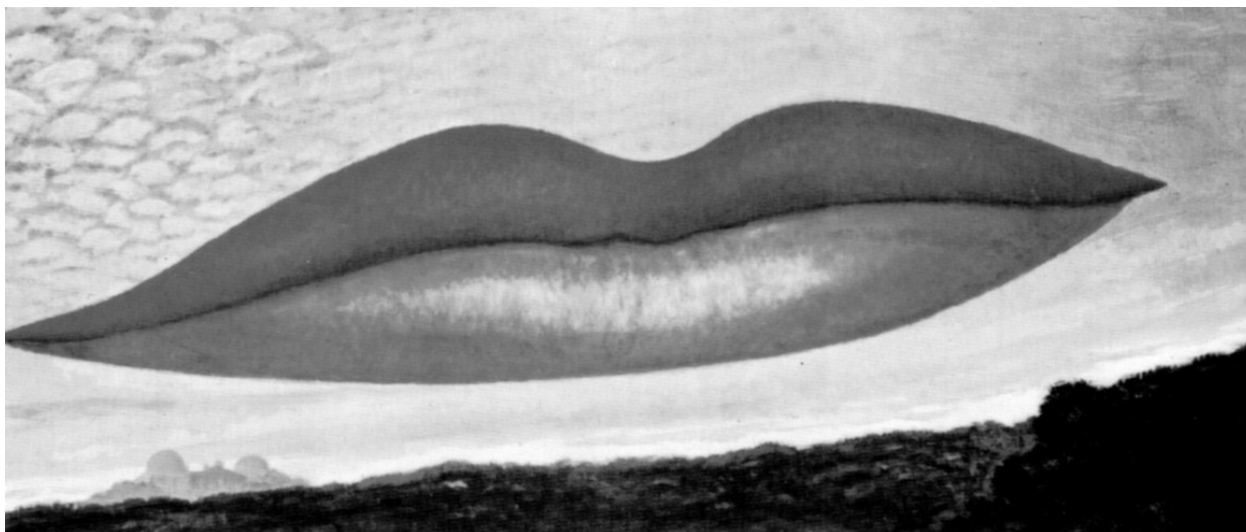
V nejtěžších letech, kdy jeho sláva umělecké hvězdy hasne a kdy se mu rozpadá manželství, píše Fitzgerald svůj nejlepší román *Něžná je noc*. Reflektoval v něm své prožitky a milostná zklamání, své iluze o úspěchu a penězích, ideály a deziluze i tragiku života, jak ji sám na sobě pociťoval. Místem děje, strukturou příběhu a sentimentem a nostalgií je román příkladem poetiky „ztracené generace“. Odehrává se v Evropě, hlavní postavou je lékař Richard Diver (*to dive*, „potápět se“), který se v šestadvaceti letech v roce 1917 ocitá v Curychu a chce zde promovat. Prožívá tu složité pracovní a milenecké vztahy a lásku ke dvěma ženám. Z kleští tíživého života a intimního dilematu není úniku. Je nerozhodný, jemný a citlivý, a proto postupně ztrácí všechno: milenkou, ženu, rodinu, děti a vrací se jako ztroskotanec do Spojených států.

Román *Něžná je noc* je stejně jako romány Hemingwayovy knihou o Američanech v Evropě, o bezstarostnosti dvacátých let, o středomořských plážích zaplavených sluncem, o barech, kde teče šampaňské, o polibcích v taxíku, o hotelových apartmá, ale také o deziluzi, kterou symbolizuje *mot-to* knihy, jímž se Fitzgerald vrací k mateřské britské tradici. Jde o úryvek z *Ódy na slavíka* (*Ode to a Nightingale*) anglického romantika Johna Keatse (1795–1821): „*Jen s tebou kéž jsem! Něžná je noc tvá, [...] leč tady všude tma / do zvlhlých mechů, šeré zeleně / jen matné přisvity svál vítr shůry.*“

Následující milostná scéna zachycuje situaci, kdy Diver propadl kouzlu mladičké Rosemary, ale stále cítí lásku i soucit k manželce Nicole a nemůže se radikálně rozhodnout.

Fitzgerald, Francis Scott (1968): *Něžná je noc*, s. 118–120. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložil Lubomír Dorůžka.

„Nemáte kapesník?“ vykoktala ze sebe. Ale na pláč bylo málo času, a protože z nich už byli milenci, vrhli se hltavě do



Man Ray, *Běžný čas – Milenci*, 1932/1934, olej na plátně, 100x250,4 cm, uloženo: Soukromá sbírka, New York, USA.

Man Ray: „Nějakou dobu po dokončení obraz visel nad mou postelí, jako okno otevřené do vesmíru. Rudé rty se vznášely na modrošedém nebi nad krajinou v polosvětle, v níž se dvě kopule hvězdárny jako poprsí rýsovaly na horizontu. Rty svou velikostí bezpochyby připomínaly dvě k sobě přitulená těla.“

rychle ubíhajících vteřin a venku za okny taxíku se rozpouštěl zelený a béžový soumrak a reklamy rudé jako oheň, modré jako plyn a přízračně zelené začaly kouřově zářit průzračným deštěm. Bylo téměř šest, ulice plné pohybu, bistra svítila, a když taxík zabočil na sever, prolétlo kolem nich růžově důstojné place de la Concorde.

Konečně pohlédli jeden na druhého a zašeptali jména, která znal jako zaklínání. Ta dvě jména se jemně vznášela ve vzduchu, odeznívala pomaleji než jiná slova, jiná jména, pomaleji než hudba v myšlenkách.

„Nevím, co mě to včera večer napadlo,“ řekla Rosemary. „Nebyla to snad ta sklenička šampaňského? Nikdy jsem nic podobného neudělala.“

„Řekla jste prostě, že mě máte ráda.“

„Mám vás ráda – na tom nemohu nic změnit.“ Rosemary cítila, že je načase, aby se rozplakala, a tak si trochu poplakala do kapesníku.

„Bojím se, že jsem se do vás zamiloval,“ řekl Dick, „a to není zrovna nejlepší, co se mohlo stát.“

Zase ta jména – potom se přitiskli k sobě, jako kdyby je cuknutí taxíku vrhlo jednoho druhému do náruče. Narazila mu ňadry tvrdě na prsa, ústa měla celá nová a teplá a ta ústa patřila jim oběma. S téměř bolestnou úlevou přestali myslet, přestali vidět, jenom dýchali a hledali jeden druhého. Pohybovali se oba

v jemném šedivém světě mírné kocoviny z únavy, kdy nervy odpočívají v celých svazcích jako struny na pianě a najednou z ničeho nic zapraskají jako proutěné židle. Tak odhalené a tak něžné nervy se jistě musí spojit s jinými nervy, rty na rtech, prsa na prsou.

Pořád ještě byli ve šťastnějším stadiu lásky. Měli jeden o druhém plno srdnatých iluzí, nesmímých iluzí, takže jim připadalo, že jejich osobnosti se spojily na takové úrovni, kde žádné jiné lidské vztahy nehrají roli. Zdálo se, že se tam oba dostali neobvykle nevině, jako by je k sobě dohnal čistě jen sled náhod, tolika náhod, až nakonec museli nabýt přesvědčení, že jsou si určeni. Dorazili tam s čistýma rukama, aspoň se jim to zdálo, neposkvrnění pouhou zvědavostí nebo pokoutností.

Ale pro Dicka byl ten úsek cesty krátký; ještě než dorazili do hotelu, došlo k obratu.

„Nedá se s tím nic dělat,“ řekl a pocítil náhlý zmatek. „Zamiloval jsem se do tebe, ale to nic nemění na tom, co jsem řekl včera večer.“

„Na tom teď nezáleží. Chtěla jsem jen, abys mě měl rád – jestli mě máš rád, je všechno v pořádku.“

„Naneštěstí mám. Ale Nicole se to nesmí dovědět – nesmí mít ani nejmenší podezření. Nicole a já musíme zůstat spolu. Svým způsobem je to důležitější než jenom chtít být spolu.“

„Polib mě ještě jednou.“

Políbil ji, ale vzápětí ji pustil.

„Nicole nesmí trpět – má mě ráda a já mám rád ji – rozumíš.“

Rozuměla; nezraňovat lidi; tomu rozuměla dobře. Věděla, že se Diverovi milují, protože o tom byla přesvědčena od začátku. Myslela si však, že je to poněkud ochladlý poměr, vlastně spíš něco takového jako láska mezi ní a maminkou. Mohou-li se lidé dávat tolik těm, kteří nepatří k rodinnému kruhu, nena značuje to snad jisté oslabení vnitřní intenzity?

„A máme se opravdu rádi,“ řekl, protože tušil, na co myslí.

„Aktivně rádi – je to složitější, než ti mohu povědět. To vlastně zavinilo ten nesmyslný souboj.“

„Jak ses dozvěděl o tom souboji? Měla jsem za to, že to před vámi máme zatajit.“

„Snad si nemyslíš, že Abe dokáže udržet tajemství,“ mluvil kousavě a ironicky. „To raději tajemství vyžvaň rozhlasem, otiskni je v bulvárním plátku, ale nikdy je nesvěřuj člověku, který se víc než třikrát nebo čtyřikrát denně napije.“

Zasmála se na souhlas a dál se k němu tiskla.

„Takže rozumíš, můj vztah k Nicole je složitý. Nicole není příliš silná – vypadá, ale není. V tom je právě ten malér.“

„Ale to mi řekneš až někdy jindy. Teď mě polib – teď mě měj rád. Mám tě ráda a Nicole se o tom nikdy nedoví.“

„Miláčku.“

Dojeli do hotelu a Rosemary šla kousek za ním, aby se mu mohla obdivovat, zbožňovat ho. Kráčel pozorně, jako kdyby se vracel po vykonání nějakého velkého činu a jako by spěchal za nějakým jiným. Ten organizátor soukromých radovánek, správce bohatě obloženého štěstí. Měl dokonalý klobouk a držel v ruce těžkou hůl a žluté rukavice. Pomyslel si, jak jim všem s ním bude dnes večer dobře.

Po schodech šli pěšky – až do šestého poschodí. Na prvním odpočívadle se zastavili a políbili; na dalším byla obezřelá a na třetím ještě obezřelejší. Na dalším – čekala je ještě dvě – se napůl zastavila a letmo ho políbila na rozloučenou. Na jeho naléhání s ním na minutu sešla o poschodí níž – a potom už jen nahoru a nahoru. Konečně se museli rozloučit, vztáhli ruce k sobě, aby se mohli dotknout přes zábradlí, a pak se prsty od sebe odloučili. Dick se vrátil dolů zařídit ještě něco na večer. Rosemary vyběhla do pokoje a napsala dopis mamince; měla výčitky svědomí, protože se jí po mamince vůbec nestýskalo.

Erich Maria Remarque: *Tři kamarádi*

(Drei Kameraden, 1938)

Erich Maria Remarque (1898–1970) se stal jedním z prvních světových autorů, kteří čtenářské obci nabídli nový, masový fenomén – bestseller. Tento německý autor zaplavil trh řadou čtenářsky úspěšných románů, prodávaných ve stotisícových nákladech. Dokázal včas a s řemeslnou zručností uspokojit aktuální poptávku publika po lehkém, nikoli však brakovém čtení, jehož tématem bylo bezmezné přátelství a osudová láska. Současně však patřil k předním pokrokovým spisovatelům 20. století; jeho knihy se po Hitlerově nástupu k moci dostaly na index a on sám byl v roce 1938 zbaven německého občanství.

Remarqueovy literární počátky však byly v poněkud jiném znamení.

Vrcholem jeho umělecké tvorby se stal jeho první, antiiluzivní reportážní román *Na západní frontě klid* (1928). Autor v něm podal jeden z nejkritičtějších pohledů na německou realitu a na válečné běsnění. Analyzuje německou měšťáckou kulturu, která stála u zrodu první světové války, a ukazuje absurditu moderní civilizace s nemenší působivostí než jeho vrstevník, pražský Němec Franz Kafka. Román *Na západní frontě klid* zachytil destruktivní vliv války na život člověka. Podává expresionistické svědectví, jak válka drasticky zasáhla do desítek konkrétních životů. Přináší zprávu o životě mladé generace, dozrávající na bojištích první světové války, a také o tom, jak se její příslušníci po návratu domů jen obtížně vraceli k civilnímu životu.

Silný antimilitaristický patos a mytizace přátelství, které se objevily v románu *Na západní frontě klid*, přecházejí do dalších Remarqueových bestsellerů *Tři kamarádi* (1938), *Brána vítězství* (1946) nebo *Černý obelisk* (1956). Jako další základní téma v nich vystupuje romantická a ve svých důsledcích tragická láska až za hrob; zejména v této oblasti autor přijímá klíše, schémata, povrchnost a libivost masové literatury.

Remarqueův romantický koncept lásky působil jako nereálný a sentimentální také v románu *Tři kamarádi*. Toto slavné dílo je příběhem válečných kamarádů Gottfrieda, Otty a Robbyho, pokoušejících se zapomenout na válečnou minulost. Autor popisuje jejich kumpánský život i jejich „legrácky“ na cestách v závodním automobilu. Románový příběh získá spád poté, co se Robby zamiluje do umírající tuberkulózní dívky Pat – Patricie Hollmannové. Kamarádi dají všechny své prostředky na léčení Pat, ale jejich úsilí vyjde naprázdno. Ukázka popisuje romantické vyznání lásky mezi Robbym a Pat.

Remarque, Erich Maria (1968): *Tři kamarádi*, s. 101–102. Odeon, Praha. Z německého originálu přeložil Karel Houba.

Ležela vedle mne. Její vlasy se temně odrážely od bílých polštářů. Pod temnými vlasy byl její obličej velmi bledý. Jedno rameno měla nadzvednuté, bylo ozářeno světlem, které na ně odkudsi dopadalo, a lesklo se jako matný bronz a úzký proužek světla dopadal také na její ruku. „Pohled“ –“ řekla a pozvedla také ruce.

„Myslím, že to je od lucerny venku,“ řekl jsem.

Vzpřímila se. Teď byl také její obličej ve světle, které jí běželo po ramenou a ňadrech, žluté jako zář svíček, měnilo se, splývalo, zoranžovělo, prokmitávaly jím modré pruhy a pak se za ním náhle objevila teplá červeň jako svatozář, klouzala výš a zvolna putovala po stropě pokoje.

„To je reklama na cigarety odnaproti.“

„Vidíš, jak je tvůj pokoj krásný.“

„Je krásný, protože jsi tu ty. Teď už to nikdy nebude můj bývalý pokoj z dřívějšíka – protože jsi tu byla ty.“

Poklekla na posteli, zcela zalita sinou modří. „Ale –“ řekla, vždyť tu budu ještě často, často.“

Ležel jsem tiše a pohlížel na ni. Viděl jsem všechno jakoby

v měkkém průzračném spánku, uvolněný, klidný a velmi šťastný. „Jak jsi krásná, Pat! Krásnější než v kterýchkoli šatech.“

Usmála se a nahnula se ke mně. „Musíš mě mít hrozně rád, Robby. Nevím, co bych si počala bez lásky.“

Nespouštěla ze mne oči. Její obličej byl těsně nade mnou. Byl pohnutý, nesmírně otevřený. plný vášnivé síly. „Musíš mě pevně držet,“ zašeptala, „potřebuji někoho, kdo by mě pevně držel. Jinak upadnu. Mám strach.“

„Nevypadáš na to, že bys měla strach,“ odpověděl jsem.

„Mám. To se jenom tak tvářím. Často mívám strach.“

„Neopustím tě,“ řekl jsem, stále ještě v onom neskutečném polosnění, v tom prchavém jasném spánku.

„Nikdy tě už neopustím, Pat. Budeš se divit.“ Vzala můj obličej do svých rukou. „Opravdu?“

Přikývl jsem. Její ramena zářila zeleně jako v hluboké vodě. Uchopil jsem její ruce a přitáhl si ji k sobě – vlna, zářící, dýšící, měkká vlna, která se vzedmula a všechno pohltila.

Ernest Hemingway: *Komu zvoní hrana*

(For Whom the Bell Tolls, 1940)

Jeden ze šesti potomků chicagského lékaře Ernest Hemingway (1899 až 1961), který se od mládí stýkal s indiány, pravidelně si upevňoval fyzickou kondici a uctíval kult síly a zdraví, odjíždí již roku 1917 jako zpravodaj kanadského listu *Star* na italskou frontu a o pár měsíců později vstupuje do ambulantních sborů Červeného kříže. Od chvíle, kdy spatřil světlo světa v Oak Parku ve státě Illinois, až po vteřinu, kdy se zastřelil v přesvědčení, že trpí nevléčitelnou chorobou, prožil život plný událostí: s oblibou vyhledával situace plné nebezpečí, napětí, lovu a války, účastnil se safari a viděl zelené pahorky africké, obdivoval koridu a sportovní rybolov. Kontakt se starým kontinentem posílil v Hemingwayovi sentiment a nostalgii: patřil k Američanům, kteří se v euforii po první světové válce, ve „veselých dvacátých letech“ toulali po Evropě. Zejména o svém pařížském pobytu a setkání s americkou experimentální prozaičkou Gertrudou Steinovou (1874–1946) píše ve vzpomínkové knize *Pohyblivý svátek* (vydáno posmrtně, 1964). Hrůza války a dvojaký vztah k Evropě, touha po její kultuře a minulosti posilovaly v mladých Američanech pocit vykořeněnosti; proto o nich Steinová mluvila jako o „ztracené generaci“ („Lost Generation“). Evropa je přítomna

v Hemingwayových dílech nejen místem děje, ale také aluzemi: titul *Sbohem armádo* (1929) je připomínkou verše alžbětinského básníka George Peela (1556 až asi 1597) – znamená vlastně „Zbraně, sbohem“; *Komu zvoní hrana* je uvedena motto z metafyzického básníka Johna Donna (1572 až 1631): „Žádný člověk není ostrov / sám pro sebe; / každý je kus nějakého kontinentu, / část nějaké pevniny; jestliže moře / spláchne hroudu, je Evropa menší, / jako by to byl nějaký mys, jako by / to byl statek tvých přátel nebo tvůj: / smrtí každého člověka je mne méně, / neboť jsme část lidstva. / A proto se nikdy nedávejte ptát, / komu zvoní hrana. / Zvoní tobě.“

Román *Komu zvoní hrana* se odehrává za války republikánského Španělska proti Francovým povstalcům. Američan Robert Jordan a jeho přátelé Maria, Pilar, Anselmo a Pablo prožívají během tří dnů boje na straně republikánského režimu hrůzu ze smrti, krátkou lásku, ale poznávají také smysl lidského života i jeho tragickou podstatu. Hemingwayovy románové postavy jsou nejvíce ohrožovány pocitem samoty, který je trvalým lidským údělem; překonání samoty se děje ve jménu *důstojnosti* (*dignity*) a *povinnosti* (*duty*): takto naplňují svůj život a smrt jak hlavní postavy románu *Komu zvoní hrana*, tak například hrdinové posmrtně vydané prózy *Ostrov uprostřed proudu* (1970). Následující scéna sblížení Roberta s Mariou zobrazuje lásku jako zážitek vyčleňující člověka z nelítostného toku času a přibližujícího ho věčnosti.

Hemingway, Ernest (1982): *Komu zvoní hrana*, 142–143. Naše vojsko, Praha. Z anglického originálu přeložil Jiří Valja.

Šli po vřesnaté horské louce a Robert Jordan cítil, jak se mu vřes tře o nohy, na stehně cítil tlak pouzdra s pistolí, na hlavě cítil slunce, cítil, jak mu do zad chladně fouká ze sněhu na horských vrcholcích, v ruce cítil pevnou, silnou dívčinu ruku a její prsty vpletené do svých. Z dotyku dlaně její ruky, přitisknuté k jeho dlani, z jejích propletených prstů a z jejího zápěstí, přitisknutého k jeho zápěstí, proudilo do jeho ruky, prstů a zápěstí něco, co bylo svěží jako první lehký vánek, který přiletí k člověku přes moře a sotva zčeří zrcadlově hladkou hladinu, něco, co bylo lehké jako pírkó, jež člověku přeletí kolem rtů, nebo jako list, který padá v bezvětří; bylo to tak lehké, že se to dalo vycítit jenom z dotyku jejich prstů, ale pevným stiskem jejich prstů a těsným přimknutím dlaní a zápěstí to tak zesílilo, vzrostlo a znaléhavělo a začalo to být tak bolestivé a silné, že mu připadalo, jako by mu paži probíhal elektrický proud, který mu naplňuje celé tělo svou toužebnou prázdnotou. Slunce jí ozařovalo vlasy, zlatově hnědé jako pšenice, její nazlátle hnědý, hebece líbezný obličej i křivku jejího hrdla a on jí zvrátil hlavu, přitiskl ji k sobě a políbil ji. Cítil, jak se Maria při polibku chvěje, přitiskl k sobě její dlouhé tělo a přes obě vojenské košile cítil její nadra na svých prsou, cítil, jak jsou malá a pevná, a natáhl ruku, rozepljal jí knoflíčky u košile, sklonil se, začal ji líbat a ona stála

a chvěla se s hlavou zvrácenou a on ji objímal paží. Potom sklonila bradu k jeho hlavě a pak ucítil, jak mu její ruce sevřely hlavu a přitiskly ji k sobě a začaly ji kolébat. Napřímil se, jeho paže ji držela tak pevně, že ji pevně přimknutou k sobě zvedl do vzduchu; cítil, jak se Maria celá třese, a potom se její rty dotkly jeho hrdla, a on ji pak postavil na zem a řekl: „Maria, ach moje Maria.“ Potom se zeptal: „Kam půjdeme?“ Neodpověděla, ale vklouzla mu rukou pod košili, a on ucítil, jak mu rozepíná knoflíčky košile, a pak řekla: „Teď zase já tebe, teď chci líbat já tebe.“ „Ne, králíčku.“ „Ano. Ano. Všecko jako ty.“ „Ne. To nejde.“ „Tak teda potom. Potom. Potom.“

Potom zavoněl poválený vřes, ohnutá stébla pod její hlavou škrábala, slunce jasně svítilo na zavřené oči a on do smrti nezapomene na křivku jejího hrdla a na její hlavu vtisknutou do kořínků vřesu, na její rty, které se drobounce samy od sebe pohybovaly, a na třepotající se řasy očí pevně zavřených před sluncem a před vším; pro ni bylo všechno rudé, oranžové a zlatavě rudé, protože jí slunce dopadalo na zavřené oči, všechno mělo onu barvu, všechno, co je naplňovalo, co přijímala i co dávala, všechno mělo onu barvu, všechno mělo barvu té slepoty. Pro něho to byl temný průchod, který nevede nikam, pak znovu nikam, pak zase nikam, ještě jednou nikam, pořád nikdy nikam, lokty těžce spočívají na zemi a pořád to nikam, tmavé, věčné, nekonečné nikam, ustavičné, neustálé, nevědomé nikam, znovu a zas a zas to nikam, a už trýznivé a znovu opakované nikam, nesnesitelné znovu a znovu a znovu vystupňované nikam, které najednou v horké, vítězné vlně zmizelo, čas se úplně zastavil a najednou tam byli oba, v tom zastaveném čase, a on ucítil, jak země pod

nimi zmizela a je pryč.

Ivan Alexejevič Bunin: Táňa

(*Tanja*, 1940)

„Pěvec šlechtických hnízd“, jak ho nazvala literární kritika po uveřejněné povídce *Antonovská jablka* (1900), ruský spisovatel Ivan Alexejevič Bunin (1870–1953) prožil dlouhý a plodný, i když neklidný život. Na počátku byla symbolistická lyrika a impresionistické povídky z venkovského prostředí, pak exotické příběhy, v nichž se inspiroval východním myšlením a cestami po Indii a Cejlonu. Jeho vrcholné prózy z tohoto období jsou *Lehký dech* (1915) a deziluzivní *Pán ze San Francisca* (1915). Po Říjnové revoluci se Bunin stahuje na území jižního Ruska a Ukrajiny, kde operují bílá vojska, a pomáhá v jejich novinách a propagandě, nakonec však musí Rusko opustit. Vše, co napsal ve francouzském exilu, z něhož se již nikdy nevrátil, se však odehrává v Rusku nebo s Ruskem souvisí, ať je to autobiografický *Život Arseňjevův* (1930), za nějž dostal Nobelovu cenu (1933), nebo novely *Temné aleje* (1939–1943). Revoluce mu navždy vzala staré Rusko, jak je znával, a jeho emigrantská tvorba je jednou velkou elegií navždy odcházející Rusi.

Krátká povídka *Táňa*, Buninův pozdní výtvar, v sobě s nebyvalou silou koncentruje vše, co je pro něj typické a co je z něho neoriginálnější. Děj se odehrává na vesnickém statku, kam z města přijíždí mladý muž, který využívá náhodné situace a ve spánku pomiluje služku. Je mezi nimi velký rozdíl: věkový i intelektuální. V podtextu se sem promítá i rozpor města a venkova, sociální přehrady a s nimi spjatá životní dráha. Je jim souzeno se rozejít, i když ještě nevědí, proč a za jakých okolností k tomu dojde. Je to láska elegická. Melancholii příběhu umocňuje scenerie pozdního ruského podzimu a zimy, atmosféra honů, tlejícího listí, vyhřátých pokojů, horkého čaje, karafy s vodkou a po strop nastlaných peřin. Vztah milenců se rozvíjí a nakonec se se sliby rozcházejí. Povídka končí dvěma příznačnými větami, které zachycují veškerou tragičnost Buninova života: „*Bylo to v únoru sedmáctého roku. Tenkrát byl ve vsi naposled v životě.*“

V následující scéně je vylíčen zmíněný milostný vztah mladého muže a prosté vesnické dívky, který je zde chápán jako emblém starého Ruska, jež v roce 1917 mizí v nenávratnu.

Bunin, Ivan (1986): „Táňa“. In: Bunin, Ivan, *Poslední podzim*, s. 312–314. Lidové nakladatelství, Praha. Z ruského originálu přeložil Jan Zábrana.

Počátek podzimu trávil na Krymu a cestou do Moskvy se stavil u Kazakovové, prožil u ní v uklidňující jednotvárnosti statku a pošmourných dnů začínajícího listopadu asi dva týdny a chystal se už odejít. Toho dne, na rozloučení s vesnicí, se od rána do večera projížděl na koni s puškou přes rameno a v doprovodu loveckého psa po prázdných polích a v holých hájích, na nic nenatrefil a vrátil se na statek unavený a hladový, při večeři snědl plnou pánev bifteků na smetaně, vypil karafu vod-



Marc Chagall, *Okolo ní*, 1945, olej na plátně, 131x110 cm, uloženo: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž, Francie.

Pro Chagallovo dílo, prostoupené vynalézavými výtvarnými metaforami, jsou příznačné snové představy probouzené zejména vzpomínkami na Rusko; do tohoto obrazu ještě vstupuje oduševnělé ztvárnění prožitků s milovanou ženou a působí tak jako kronika šťastného manželského života.

Marc Chagall (1887–1985), ruský malíř, grafik, ilustrátor a scénický výtvarník židovského původu činný ve Francii, inspirován kubismem, orfismem a lidovým uměním vytvořil vlastní snový styl užívající jasné tóny pastelových barev a vyznačující se fantaskními kompozicemi, s postavami jakoby volně plujícími prostorem. Zobrazoval scény nostalgické atmosféry námětově těžící z vlastního života a ruského folkloru i z biblických a mytologických příběhů.

ky a několik sklenic čaje, zatímco Kazakovová jako vždy hovořila o svém nebožtíku manželovi a o svých dvou synech, zaměstnaných v Orlu. Kolem desáté hodiny už byl dům jako vždy celý temný, hořela jen svíčka v pracovně za přijímacím pokojem, kde bydlel pokaždé, když sem přijel. Ve chvíli, kdy vešel do pracovny, klečela se svíčkou v ruce na jeho široké rozestlané posteli a plamenem svíčky přejížděla po roubené stěně. Jakmile ho spatřila, postavila svíčku na noční stolek, seskočila na zem a chtěla vyběhnout.

„Co se děje?“ řekl vyjeveně. „Počkej, cos to tu dělala?“

„Pálila štěnice,“ zašeptala rychle. „Začala jsem vám přestýlat postel a koukám, na stěně štěnice...“

A se smíchem utekla.

Podíval se za ní a nesvlékl se, stáhl si jen holínky a lehl si na prošívanou deku na pohovce; doufal, že si ještě zakouří a o něčem popřemýšlí – usínat v deset hodin nebyl zvyklý – a hned usnul. Na okamžik se probral, poněvadž ho ve spánku znepokojoval třaslavý plamen svíce, sfoukl ji a opět usnul. Když znovu otevřel oči, za oběma okny do dvora i za bočním oknem vedoucím do sadu a plným světla byla už měsíčná podzimní noc, prázdná a osaměle krásná. Našel v přítmí u pohovky pantofle a vydal se do předsíně, která sousedila s pracovnou, a odtamtud chtěl vyjít na zadní zápraží – zapomněli mu dát na noc do pokoje, co je třeba. Dveře do předsíně však našel zavřené zvenčí na petlici, a tak se vydal domem, ze dvora tajuplně osvětleným, k přednímu vchodu. Z hlavní předsíně tam vedla i velká roubená síň. V té předsíni, naproti vysokému oknu nad starou truhlou, byla přepážka a za ní pokoj bez oken, kde vždycky bydlely služky. Dveře v přepážce byly pootevřené a za nimi tma. Rozškrtl zápalku a uviděl ji, jak spí. Ležela naznak na dřevěné posteli, jen v košili v barchetové sukničce – pod košilí se jí zaoblovaly malé prsy, bosé nohy měla obnažené až po kolena, pravá ruka odhozená ke zdi a tvář na polštáři vypadaly jako mrtvé... Zápalka zhasla. Chvilku stál a opatrně přistoupil k posteli...

Když vycházel přes tmavé síně na zápraží, horečně si myslel: to je ale divné, kdo to mohl čekat! Že by opravdu spala?

Postál na zápraží, vydal se přes dvůr... I noc byla nějaká divná. Široký, prázdný, vysokým měsícem jasně ozářený dvůr. Naproti kůlně stavení pro dobytek, přístřešek pro kočáry, maštale, všechno pokryté zkamenělou starou slámou. Za jejich střechami se na severním nebi pomalu rozplývají tajemná noční oblaka – mrtvé sněhové hory. Nad hlavou má jen lehká bílá a vysoký měsíc v nich démantově slzí, stále vychází do tmavomodrých trhlin, do hvězdných hloubek nebe a ozařuje střechy a dvůr jakoby ještě jasněji. A všechno kolem je nějak divné, všechno září tak bezúčelně ve své noční existenci, vzdálené všemu lidskému. A divné je to i proto, že celý ten noční, měsíční, podzimní svět vidí jakoby poprvé...

Sedl si vedle kůlny pro kočáry na stupátko tarantasu, zcáka-

ného zaschlým blátem. Bylo teplo, jak někdy na podzim bývá, voněl podzimní sad, noc byla slavnostní, netečná a blaživá, a nějak překvapivě se spojovala s těmi city, jež si odnesl z nečekaného spojení s tou ženou, napůl ještě dítětem...

Když procitla, začala tiše vzlykat a jako by až v té chvíli pochopila, co se stalo. Ale možná že ne jakoby, ale opravdu, kdo ví? Celé její tělo se mu poddávalo jako bez života. Nejdříve ji šeptem budil: „Poslyš, neboj se...“ Neslyšela ho nebo předstírala, že neslyší. Opatrně ji políbil na planoucí tvář – na polibek nijak nereagovala a on si pomyslel, že mu dala mlčky svolení ke všemu, co může vzápětí následovat. Roztáhl jí nohy, jejich něžné, žhoucí teplo – a ona jen povzdechla ze spánku, trochu se protáhla a dala si ruku za hlavu...

A jestli to nepředstírala? pomyslel si, vstáváje ze stupátka a vzrušeně zíraje do noci.

Když se sladce a žalostně rozvzlykala, začal ji nejen s pocitem animální vděčnosti za to nečekané štěstí, které mu nevědomky dala, ale i s pocitem vzrušení a lásky, líbat na šíji a na prsa, vydechovala stále jakousi opojnou, venkovskou, panenskou vůni. A ona mu vzlykajíc náhle odpověděla bezděčným ženským gestem – pevně a také jakoby vděčně objala jeho hlavu a přitiskla ji k sobě. V polospánku ještě netušila, kdo je, ale nezáleželo na tom – byl to ten, s kým měla dřív nebo později prvně splynout v té nejtajnější a smrtelně blahé intimitě. K tomu oboustrannému sblížení už došlo, nic na světě už je nemůže odčinit a on si je navždy odnesl v sobě, a teď ho tato neobyčejná noc přijímá do svého nevyzpytatelného světlého království i s

tím sblížením...

Robinson Jeffers: *Mara*

(báseň *Mara* vyšla poprvé ve sbírce

Be Angry at the Sun – Hněvej se na slunce, 1941)

Americký básník Robinson Jeffers (1887–1962) je díky skvělým překladům a propagaci Kamila Bednáře v české kulturní oblasti zřejmě známější a oblíbenější než ve své rodné zemi. Hlavní příčinu tohoto stavu je však třeba hledat jinde. Jeffersova tvorba svým tragickým vyzněním i romantickým patosem odpovídá založení a orientacím českého čtenáře.

Robinson Jeffers byl ovlivněn panteistickými názory na přírodu, nietzscheovským pesimismem a freudovským determinismem pudů. Lidský život chápe jako utrpení, které nedokáže zmírnit ani láska ani víra. Také Jeffersův životní osud je do značné míry poznamenán rozpory a konflikty. Před civilizací a jejím ničivým pokrokem unikl do přírody a v kalifornské pustině si postavil kamenný Dům na útesu a Jestřábí věž, kde v osamocení žil a tvořil. Ani příroda však – podle jeho přesvědčení – neposkytuje člověku harmonické životní prostředí, naopak je vůči němu nepřátelská.

Robinson Jeffers je v podstatě moralista, skrývající romantický sentiment k přírodě a individuální síle. Opovrhuje civilizací, člověkem i jeho pudy a současně je jimi fascinován. Poprvé na sebe upozornil sbírkou *Tamar a jiné básně* (1924), kterou po rozšíření nazval *Hřebec Grošák* (1925). Prosadil se jako básník apokalyptické představivosti. Ve svých příbězích, připomínajících konstrukci antické tragédie, zaznamenává rozklad tradičních lidských hodnot. Archetypálním konfliktům moderního člověka dává patetický, mýtotvorný rozměr. Dospěl až k nihilistickému stanovisku, podle něhož se lidstvo řítí do propasti a ztrácí perspektivu dalšího vývoje.

Námětem básnické povídky *Mara* (1941), lokalizované do Kalifornie těsně před vypuknutím druhé světové války, se stal milostný trojúhelník. Rančer Bruce Ferguson, hlavní postava díla, se usilovně brání podezření, že jeho mladá žena Srnka a jeho bratr Allen spolu udržují milostný vztah. Trpí, ale odmítá se snížit ke špehování. Hledá pravdu a současně se jí bojí. Tragiku příběhu stupňuje umírání jeho otce na rakovinu. O starého Fergusona na ranči pečuje jeho vyčítající, nenávistná manželka, která nemoc a utrpení svého muže vnímá jako boží trest, spravedlivou odplatu za jeho děvkaření a pijáctví.

Zakázaná láska přitahuje Srnku a Allena a současně tíží jejich svědomí. Příběh ústí v tragédii, postrádající katarzi – z matky se stane vražedkyně, neboť záměrně podá svému muži smrtící dávku morfia, Bruce neunese svůj osud a oběsí se. Následující ukázka popisuje ambivalentní milostný vztah Srnky ke svému milenci.

Srnka se probudila před svítáním:
lůžko vedle ní bylo prázdné, otevřeným oknem slyšela
tlumené hlasy, i vstala a podívala se dolů: Bruce
a Allen; Bruce již v sedle na slámově žlutém hříběti,

Jeffers, Robinson (1976): „Mara“. In: Jeffers, Robinson, *Pastýřka putující k dubnu. Mara. Hřebec grošák*, s. 11–12. Československý spisovatel, Praha. Z anglického originálu přeložil a doslov napsal Kamil Bednář.

Allen ještě neustrojený, jen v kalhotách a botách,
s košilí v ruce, takže Srnka mohla vidět
nádherný trojúhelník jeho zad, zužující se
od ramen k bokům, celý jakoby z hřejivé sloni, z jediné hře-
jivosti
na celém světě, i pocítila, jak se chvěje,
takže neměla odvahu na ně zavolat. Oni se smáli a rozlouči-
li se.
Teprve potom Srnka zavolala: „Bruce!“ Zvedl svou protáhlou
energickou tvář
podobnou lodní přídi; protože však už byl
kousek cesty vzdálen, neřekl nic, jen zamával rukou
a mizel z dohledu, nahoru po cestě na úbočí kaňonu,
pod jitřenkou na širém nebi zneklidněném svítáním, zatímco
se Allen vrátil do domu a za chvíli již lehce
klepal na Srnčiny dveře. Běžela pootevřít:
„Kam jel... miláčku?“ – „Proč se ptáš? Nic se neděje,“ řekl.
„Co ti je, Srnko?“ – „Svědomí. Svědomí nejspíš,“ odpověděla.
„Mám-li jaké.“ Vstoupil; ohradila se: „Nedotýkej se mne.
A nevzbud' Joy,“ s pohledem k postýlce
v temném koutě. „Co říkal? Já vím, že...
přemýšlí o nás.“ Allen řekl: „Dovol, abych ti pověděl, co
říkal. Prý vypadáš bledá,
tím, že jsi pořád doma; chtěl by, aby sis zase vyjela,
jak jsi jezdívala: máme vzít jídlo s sebou
a pomoci mu odehnat hříbata nahoru.“ – „Není to léčka?“
zašeptala, „jinak by přece počkal a jel s námi,
ne, já ti musím něco říci: v celých horách není jediný had
tak hnusný a zrádný,
jako jsi ty, Allene. Kromě mne. Co jen se to stalo světu,
že z nás dělá lháře, podvodníky a zbabělce... tak prázdné...
tady uvnitř...
jako uschlé stonky plevelu?“ odvrátila se od něho k oknu
a stojíc vyhlížela ven. Její štíhlé tělo a spánkem rozčuchaná
hřívá
a krásné obnažené paže a ramena se temně rýsovaly
v obdélníku jitřního jasu. Zamumlal: „Chápu.
Jsme asi prokleti.
Co ale dělat? Měj strpení, a časem se nám podaří
všechno napravit. Teď se oblékni, drahoušku; já zatopím
a přivedu koně.“ Opouštěl pokoj a ona pravila:

„Měl bys odsud odejít a už se nikdy nevrátit.
Jenže já bych umřela.“ Běžela a chytla ho za ruku: „Vrat' se!
Ach, ach, můj drahý, odpusť mi.“ Objímaje ji, cítil
s obnoveným úžasem pevnou a hladkou křehkost
jejího sladkého těla, ale jakmile ji políbil,
prudce jej odstrčila: „Nech mne... zvíře...
Jestliže my... ještě někdy v tomto domě...
já se zabiju!“ A opět se k němu slepě vrhla
a vyrážela: „Nemohu to snášet... Oh, Allene, proč nám
tohle udělal? Snad se vrátí a zabije nás
jako pářící se chřestýše.“
On však míli východně odtud
ujížděl k pastvině a přemýšlel: „Proč stále mám to slizké
podezření?
Protože mi to ta čubka Clyda Monahana nasadila do hlavy!
Ale proč tedy
jsem ochotně naslouchal té čubce?
Protože snad už byly předtím nějaké narážky?
A strávit s ní noc, s odpadky Sama Barreta,
s Monahanovou čubkou? Proč? Kvůli změně; jako když blázen
sbírá kravský hnůj, protože se nabažil zlata.
Žádný div, že se závistivý trus
snažil pošpinit ryzí zlato a soudil podle sebe.
Ryzí zlato? Totiž pro Srnčinu přirozenou krásu; nejsou žád-
ná měřítka.
Jak můžeme rozlišovat ‚to je špatné – to je dobré‘,
když o tom nic nevíme a nemáme žádné sudidlo
ani víru pro spolehlivý úsudek? Jako mouchy ve vzducho-
prázdně.
A kdo si troufá dokázat, že je cudnost lepší než patřit všem
a proč?
Protože jsme se tak naučili smýšlet – ale kdo nás to učil?“

Curzio Malaparte: *Kaput*

(*Caput*, 1944)

Curzio Malaparte (1898–1957), vlastním jménem Kurt Suckert, je řazen mezi nejkontroverznější spisovatele a publicisty 20. století. Nezvyklá je rovněž skutečnost, že tento původem německý Toskánec byl literárně činný ve třech jazycích – italštině, němčině a francouzštině. Malaparteho život byl neméně dramatický jako jeho tvorba, suverénně se pohyboval mezi politickými prominenty, aristokracií i nejchudšími lidovými vrstvami. Ve své tvorbě i ve svém životě se projevoval jako hochštapler, exhibicionista, humanista a ironik vnímající svět jako zábavné a kruté divadlo. Z příznivce (italského) fašistického hnutí se stal jeho kritikem. Dokázal šokovat vyprávěním i svými činy. Těsně před smrtí například na sebe upozornil tím, že současně vstoupil do komunistické strany i církve.

K nejzajímavějším Malapartovým literárním dílům patří próza *Kaput* (1944); ta vznikla z tajných zápisků z doby druhé světové války, kdy působil na německé straně fronty jako válečný dopisovatel. Formou reportáží, v nichž se mísí naturalistický popis válečných hrůz s románovou fikcí, vyjádřil Malaparte krutost člověka zataženého do válečného běsnění i svůj soucit s nevinnými oběťmi války. Tento rozměr má také následující ukázka, v níž popisuje svou návštěvu nevěstince, který Němci otevřeli v besarabských Sorokách a jehož „zaměstnankyněmi“ byly zajaté židovské dívky. Příběh vypráví Malaparte pruské princezně Luise, vnučce císaře Viléma II.

„Někdy se stydím, že jsem ženou,“ řekla Luisa potichu.

„Proč, Luiso? Dovolte, abych vám vyprávěl příběh o dívkách ze Sorok,“ dodal jsem „ze Sorok na Dněstru v Besarábii. [...]“

„Pracovaly jsme celý den,“ řekla Zuzana, jako by se omlouvala. „Jsmo k smrti unavené. Ve dne musíme obsloužit vojáky, večer mezi osmou a jedenáctou přicházejí důstojníci. Nemáme ani minutku, abychom si vydechly.“ Mluvila o tom lhostejně, jako o kterékoli jiné práci. Nedala ani najevo, že by jí to bylo odporné. Za řeči vstala a pomohla Lublii nadzvednout kamarádku. Ta však procitla, jak jen se dotkla nohama země, a začala sténat, jako by trpěla. Spočívala bez vlády v náručí svých přítelkyň, ležíc téměř, a tak se dostala po schodech nahoru. Konečně její sténání i kročeje dozněly za zavřenými dveřmi.

Osaměl jsem. Petrolejová lampa u stropu čadila. Vstal jsem a upravil plamen. Lampa se ještě dlouho houpala, podél zdí běhal můj stín, stín nábytku, stíny lahví a ostatních předmětů. Snad bych býval udělal líp, kdybych byl v tu chvíli odešel. Seděl

Malaparte, Curzio (1988): *Kaput*, s. 319–321. Odeon, Praha. Z francouzské, autorem revidované verze, vydané nakladatelstvím Denoël v Paříži 1946, přeložil Josef Heyduk, doslov napsal Jaroslav Kudrna.

René Magritte, *Filozofie v ložnici*, 1947, olej na plátně, 80x60 cm, uloženo: Soukromá sbírka, Washington, D. C., USA.



jsem na divanu a díval se ke dveřím. Cítil jsem nejasně, že nedělám dobře, že bych měl odejít z tohoto domu. Udělal bych líp, kdybych zmizel, než se vrátí Lublia a Zuzana.

„Bála jsem se, že vás tu už nenajdu,“ ozval se za mými zády Zuzanin hlas. Sešla potichu dolů a rovnala láhve a sklenice. Pak si sedla na divan vedle mne. Napudrovala si obličej, zdála se ještě bledší. Optala se mě, zdržím-li se ještě dlouho v Sorokách, či zda brzo odejdu.

„Nevím,“ odpověděl jsem. „Snad dva tři dny. Mám jet na oděskou frontu. Vrátím se však brzy.“

„Myslíte, že se Němcům podaří dobýt Oděsu?“

„Mně je docela lhostejné, co dělají Němci,“ prohlásil jsem.

„Kdybych to mohla říct i já!“ poznamenala Zuzana.

„Promiňte, Zuzano, nechtěl jsem...“ Mlčel jsem stísněně a pak jsem doložil:

„Všecko, co dělají Němci, je úplně zbytečné. K vítězství je zapotřebí něčeho docela jiného.“

„Víte, kdo zvítězí? Vy si možná myslíte, že to budou Němci, Angličané, Rusové. Zvítězíme my: Ljublia, Zoe, Marica, já a všechny ty, kdo jsou jako my. Kurvy zvítězí!“

„Mlčte!“ řekl jsem.

„Kurvy zvítězí!“ řekla znovu Zuzana, křičela téměř. Pak se potichu rozesmála a nakonec se mě optala rozechvělým hlasem, hlasem ustrašené dívenky:

„Myslíte, že nás pošlou domů?“

„Proč by vás neposlali domů?“ povídám. „Bojíte se, že vás pošlou do jiného takového domu?“

„Ach ne! Po takové dvacetidenní práci nejsme už k ničemu. Viděla jsem je, tamty.“ Umlkla. Všiml jsem si, že se jí chvějí rty. Toho dne musila „obsloužit“ třiačtyřicet vojáků a šest důstojníků. Dala se do smíchu. Nemohla již snést takový život. Nebyl to ani tak odpor jako fyzická únava. Ani ne tak odpor, řekla ještě jednou s úsměvem. Ten úsměv mě bolel: vypadalo to, jako by se chtěla ospravedlnit. Snad bylo i něco víc v tom jejím dvojsmyslném úsměvu, něco temného. Dodala, že tamty, co tu byly před ní, před Ljublií, Zoe, Maricou, byly žalostně zřízené, když opouštěly tento dům. Nevypadaly ani jako ženy: spíše jako cáry. Viděla je, když odcházely, nesly si kufříčky, nesly si pod paží balíky se šatstvem a prádlem. Dva SS, ozbrojení samopaly, je nahnali do vozu a odvezli bůhvíkam.

„Chtěla bych domů!“ řekla Zuzana. „Domů!“

Lampa zas už čadila; v místnosti se šířil mastný pach petroleje. Svíral jsem v dlani lehýnce Zuzaninu ruku; chvěla se jako ustrašené ptáče. Noc oddychovala na prahu dveří jako unavená

kráva, její teplý dech vál do sálu zároveň se šuměním listí a šploucháním řeky.

„Viděla jsem je, když šly odtud,“ řekla Zuzana a celá se chvěla. „Vypadaly jako přízraky.“

Seděli jsme dlouho mlčky v té pološeré místnosti. Cítil jsem v sobě hořký smutek. Neměl jsem již důvěru ani ve vlastní slova. Byla falešná a zlá. I naše mlčení se mi zdálo falešné a zlé.

„Na shledanou, Zuzano,“ řekl jsem potichu.

„Nepůjdete nahoru?“ odpověděla Zuzana.

„Je příliš pozdě,“ a zamířil jsem ke dveřím. „Na shledanou, Zuzano.“

„Na shledanou,“ řekla Zuzana a usmála se.

Na prahu zářil její ubohoučkový úsměv. Nebe bylo plné hvězd.

„Pak už jste se nedozvěděli nic o těch nebohých děvčatech?“ optala se Luisa za hodnou chvíli.

„Vím, že za dva dny je odvezli. Němci vyměňovali děvčata každých dvacet dní. Dívky, které odcházely z nevěstince, naložili na vůz a vezli je dolů k řece. Schenk mi potom řekl, že jich není třeba tolik litovat. Nebyly již k ničemu, byly to už jen pouhé cáry. A pak, byly to židovky.“

„Věděly, že je Němci zastřelí?“ optala se Luisa.

„Věděly to. Chvěly se strachem, že je Němci zastřelí. Ach, věděly to! Kdekdo v Sorokách to viděl.“

Ivo Andrić: *Travnická kronika*

(*Travnička kronika*, vznik 1941–1942,
publikováno v roce 1945)

Bosensko-srbský autor Ivo Andrić (1892–1975) dosáhl za svého života významného společenského uplatnění. V meziválečném období úspěšně působil v jugoslávských diplomatických službách. Také v nové Titově Jugoslávii zastával rozmanité společenské a kulturní funkce a byl uctíván jako významný literární tvůrce. Do literatury sice vstupoval jako básník, ale světovou proslulost získal jako povídkář a zejména jako autor rozsáhlých realistických románů. Jeho mezinárodní uznání potvrdila v roce 1961 Nobelova cena za literaturu, kterou Andrić získal jako první autor „srbské“ jazykové oblasti.

Hlavním námětem Andrićovy tvorby se stala jeho rodná Bosna, trpící staletí pod tureckou nadvládou, tedy tajemné teritorium, které bylo mostem mezi Evropou a exotickým muslimským světem. Andrić není novátorem, ale dovršitelem tradice popisného realistického románu. Je stoupencem klasického vypravěčského pojetí, v němž čas nezadržitelně plyne a vševědoucí vypravěč trpělivě přihlíží skutkům svých románových postav a rozmotává klubko četných mezilidských vztahů a souvislostí.

Tento přístup nejlépe vyjadřuje *kronika*, která se také stala Andrićovým oblíbeným žánrem. Tři první díla tohoto typu napsal v době druhé světové války, kdy se uchýlil do ústraní – *Travnickou kroniku*, *Most přes řeku Drinu* (podtitul *Višegradska kronika*) a román *Slečna dělá peníze* (všechna tato díla byla vydána po osvobození v roce 1945). Také jeho poslední, nedokončený, posmrtně vydaný román *Omer paša Latas* se původně jmenoval *Sarajevská kronika* (1976). Andrić ve svých kronikách dokáže zachytit nejen historický, společenský a sociální kontext, ale také psychologické souvislosti, umí nahlédnout do hloubi duše svých postav, kde s historiografickou pečlivostí zaznamenává a odhaluje temná hnutí mysli i skrývané motivace.

V románu *Travnická kronika* se plně uplatnily Andrićovy zkušenosti z diplomatické služby. Zachycuje zde travnické události v období mezi lety 1807 až 1817. Evropské mocenské boje způsobily, že v tomto období byly v Travniku nakrátko zřízeny dva konzuláty – francouzský a rakouský: Travnik patřil k nejvýznamnějším bosenským městům, neboť v něm sídlil sultánův zástupce, spravující Bosnu. Andrić ukazuje zápas o politickou moc nad Bosnou mezi napoleonskou Francií a císařským Rakouskem, tak jak jej ztělesňují aktivity konzulů, Francouze Davilla a Rakušana von Mitterera (a později von Paulicha). V tomto historickém panoramatu politických intrik, které mistrně ovládá travnický Husref Mehmed-paša, se odehrávají osudy desítek postav. Některé se románem pouze mihnou, jiné tvoří vypravěčskou osu díla.

Následující ukázka popisuje milostnou scénu, v níž se setkává mladý úředník francouzského konzulátu Des Fossés s vesnickou dívkou Jelkou z Dolce. Nezkušený mladý muž je pohnut chováním dívky, aniž by je chápal. Toto setkání mělo v románu pouze epizodický charakter, neboť mladí lidé se později už nikdy nesečkali. Scéna Andrićovi posloužila, aby přiblížil rozdíly a konflikty na švu dvou kultur, západoevropské a muslimské, také v oblasti intimního milostného života.

Andrić, Ivo (1964): *Travnická kronika*, s. 186 až 189. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Ze srbocharvátského originálu *Travnička kronika* vydaného nakladatelstvem Svjetlost v Sarajevu v roce 1951 přeložil František Otto Babler, doslov Viktor Kudělka.

Des Fossés zkracoval své procházky po okolí a pobýval celé hodiny ve veliké strmé zahradě konzulátu, procházej se dobře známými cestičkami a keři, jako by to byly věci podivné a nikdy nevídané. Jelka přicházela dříve než ostatní dívky a snažila se zůstat déle než ony. Z planinky, na které pracovaly, stále častěji sestupovala do budovy konzulátu pro nitě, pro vodu nebo pro svačinu. Tehdy se mladík a ona setkávali na úzkých cestičkách zarostlých do zeleně. Tu ona vždy sklonila svůj široký, bílý obličej, kdežto on s úsměvem vyslovoval svá „ilyrská“ slova, v nichž hláska „r“ byla temná a roztažená a přízvuk vždy na konci slova.

Jednoho odpoledne zůstali déle sami na jedné z vedlejších cestiček mezi hustým listím, kde stín dýchal teplem. Dívka měla široké dimije [široké řasnaté kalhoty – poznámka překladatele] holubí barvy a úzký živůtek, na jeden knoflík, ze světlemodrého atlasu, nabíranou košili, kterou pod krkem spojovala stříbrná sponka. Její ruce s rukávci po loket byly mladé, plné, se síťkou růžové krve pod kůží. Mladík ji uchopil za předloktí. Krev ihned ustoupila, a zůstaly bledé stopy jeho prstů.

Její rty – bledě růžové, nezvyklých tvarů, silné a oba úplně stejné – se zlehka roztáhly kolem koutků v onen prosebný a jako plačtivý úsměv, ale hned nato dívka svésila hlavu a přivinula se k němu, němá a poslušná jako tráva a větvoří.

„Vegetální...“ pomyslně si ještě jednou, ale to, co se k němu tulilo, to bylo lidské stvoření, žena rozněžnělá až k bolesti, s duší, která se ještě láme, ale už se smíruje se zlomem a pádem. Ruce bezmocně spuštěny, ústa pootevřena, oči přivřeny jako v bezvědomí. Taková byla tady, na něm, kolem něho, omdlévající láskou, slastí, kterou láska slibuje, a úžasem, který se za ní táhne jako stín. Přisátá, podřátá, skosená, obraz úplné odevzdanosti, bezmoci, porážky a zoufalství, ale také netušené velikosti.

Mladíka unášela krev a pocit plného štěstí a nezadrženého triumfu. Rozžehovaly se v něm a hasly jako blýskavice nekočné výhledy. Ano, to je to! Odevždy pocíťoval a tolikrát už to tvrdil, že tato ubohá, hluchá a zanedbaná země je ve skutečnosti bohatá a rozkošná. Zde se mu teď zjevuje jedna z jejích skrytých krás.

Zelené a rozkvetlé strmé svahy rozkvetly ještě jednou a vzduch se naplnil neznámým opojným dechem, který – nyní se mu tak



René Magritte, *Křemínek*, 1948, olej na plátně, 100x81 cm, uloženo: Musées Royaux des Beaux-Arts, Brusel, Belgie.

René Magritte: „Sexuální jednání ztrácí význam, jakmile se ho využije s cílem šokovat nebo vychovávat. Vládne domněnka založená na špatném, pohodlném výkladu, že sexualitu lze pochopit bez vysvětlování. Sexualita je slučitelná jen s nezájmem.“

zdá – odevždy žil přitajen v této dolině. Zjevilo se tajné bohatství zdánlivě temného a ubohého kraje a ukázalo se najednou, že jeho vzdorovité ticho v sobě skrývá ten rychlý, přerušovaný dech lásky, v němž smrtelné chroptění odporu přechází v sladkost přivolení, že je jeho věčně němý a šerý vzhled jen maska, pod níž proudí a chvěje se světlost, růžová sladkou krví.

Byl tu rozsochatý a silný kmen staré hrušně, vyvrácený a polehlý až k samému příkrému břehu jako nějaké lehátko. Dole uschlý, na větvích stále ještě pučel. Opřeli se o ten strom, potom v objetí poklesli, nejdříve dívka a on na ni, do vidličnatého kmene té hrušně jako na připravené lože. Ona byla stále ještě bez odporu, bez hlasu a hnutí, ale když mladíkovy ruce

sklouzly po její postavě a objaly ji ve slabinách, mezi dimijemi a živůtkem, kde není nic než košile, dívka se vzpřímila jako haluz, kterou při česání ohýbají a která se brání. Ani nepocítil, jak ho se sebe zdvihla a jak se znova octl na cestičce. U jeho nohou klečela dívka se sepjatýma rukama a s obličejem pozdviženým k němu, zcela jako v modlitbě. Tváře jí najednou zbledly, oči se naplnily slzami, které však nestékaly. Klečíc, se sepjatýma rukama vyslovovala slova, která on neznal, ale která mu v té chvíli byla jasnější než slova jeho mateřštiny: zaklínala ho, aby byl člověkem a aby ji ušetřil, aby ji nepřiváděl do záhuby, neboť ona sama se nemůže bránit tomu, co na ni dolehlo neodolatelně jako smrt, jen těžší a hroznější než smrt. Zaklínala ho při životě jeho matky a při všem, co je mu nejmilejší, a jen opakovala hlasem najednou chraptivým vášní a dojetím:

„Nedělej to, nedělej!“

Mladík cítil, jak mu krev buší v krčních žilách, hleděl se vzchopit a pochopit tu náhlou a strašlivě rychlou změnu celého postavení. Tázal se v údivu, co to bylo, co zpod něho náhle vyrvalo tu omdlávající dívku, a co je to, co je nyní udržuje v této směšné situaci, v níž je on vzrušen a vzpřímen jako nějaký pohanský imperátor, a ona klečí u jeho nohou se sepjatýma rukama a slzavým pohledem upřeným vzhůru k jeho obličejí jako světice na náboženských obrazech. Chtěl ji pozdvihnout ze země, znova ji přivinout k sobě a položit ji na vidličnatý kmen vyvrácené hrušně, ale nenalézal síly ani odhodlání. Všechno bylo náhle a nepochopitelným způsobem změněno.

Neví, jak ani kdy se to stalo, ale vidí jasně, že ta slabá a jako třtina povolná dívka zázračným způsobem přešla z „vegetálního světa“, v němž byla do té chvíle, do jakéhosi zcela jiného světa, potutelně mu unikla pod ochranu jakési silnější vůle, kde jí už nemůže nic udělat. Pocítil, že je oklamán, obehrán, bolestně zklamán. Pojal ho jakýsi stud, pak hněv na ni, na sebe, na celý svět. Sehnul se a opatrně ji pozdvihl ze země, koktaje jakási slova. Zůstávala stejně bez odporu a poslušná a ohýbala se podle každého pohybu jeho ruky jako před chvílí, ale i nadále slovy i pohledem prosila, aby s ní měl slitování a ušetřil ji. Už nepomýšlel na to, aby opakoval objetí. Zachmuřen a jaksi násilně uctivý pomáhal jí, aby si upravila záhyby na dimijích a stříbrnou sponku pod hrdlem, která povolila. Potom se dívka stejně náhle a pro něho nepochopitelně ztratila po stráni dolů směrem k budově konzulátu.

George Orwell: 1984

(*Nineteen Eighty-four*, 1949)

George Orwell, vlastním jménem Eric Arthur Blair (1903–1950), měl značně pohnuté životní osudy. Když v roce 1927 z ideových důvodů opustil slibnou službu v britské vojenské policii v Barmě (odmítl militaristický způsob vlády Angličanů), žil – pronásledován pocitem viny – v chudinských čtvrtích Londýna a Paříže. Obtížně se protloukal životem – pracoval jako umyvač nádobí, dělník, učitel. Později začal psát a živil se jako novinář a spisovatel na volné noze. Jako anglický levicový novinář se zapojoval do dobových politických zápasů a sporů. Mimo jiné se na republikánské straně zúčastnil španělské občanské války. Velkou popularitu si získal jako spolupracovník BBC a *Timesů*. Zemřel předčasně na tuberkulózu.

Orwell patřil k těm myslitelům 20. století, kteří zahlédli a ve svých utopiích popsali černou budoucnost lidské civilizace. Proslavil ho již první, rozsahem nevelký alegorický román *Zvířecí farma* (1945). Autor oživil antický žánr zvířecího eposu: vytvořil satirický obraz společnosti (farmy), kterou ovládli (zvířecí) vzbouřenci a kde začala platit pravidla „politické“ diktatury.

Mnohem pesimističtější vizi budoucnosti předložil ve svém druhém, slavném románu *1984*. V roce 1984 podle Orwellovy představy z roku 1949, kdy román vznikl, již zemi ovládají pouze tři nadnárodní státní útvary: ty se podle okolností spojují a vytvářejí dva bloky vedoucí spolu nelítostnou permanentní válku. Společnost dané éry, rozčleněnou do kast, řídí a kontrolují masová média. Jednotlivec má naprogramovanou veškerou svou činnost, je sledován na každém kroku. V této společnosti přestala existovat hranice mezi soukromým a veřejným životem. Kontrola je dokonalá. Člověk se nemůže dopustit žádného fyzického zločinu, může se ovšem provinít zločinem myšlenkovým – myslet jinak, než jak to ve svých rozhodnutích přikazuje Strana, vedoucí složka společnosti, a její představitel Velký bratr. Ale i v této oblasti fungují „ochranné mechanismy“ – je rozpracován systém udavačství a zkonstruován nový jazyk, který neumožňuje páchat myšlenkové zločiny. Nejmocnější institucí státního útvaru z roku 1984 se stává Myšlenková policie a Ministerstvo pravdy, které kontroluje přítomnost, budoucnost i minulost.

Román *1984* představuje jeden z nejpronikavějších futurologických obrazů totalitních (levicových – stalinských i pravicových – fašistických) společností. Orwell ukázal fungování tohoto typu společnosti na osudu nonkonformního Winstona Smithe, který touží po vytvoření pevného lidského, milostného vztahu. I když se mu podařilo navázat intimní vztah s kolegyní Julií, jeho pokus vysvobodit se ze společenského diktátu brzy ztroskotat. Jejich tajné schůzky byly odhaleny a láska milenců po operativních zásazích do mozku Julie a vymývání mozku i mučení Smithe je zlomena. Smith nakonec podléhá davové státní ideologii. Na konci své životní dráhy zjišťuje, že miluje Velkého Bratra.

Následující ukázka představuje dva tristní typy sexuálních zkušeností, s nimiž měl Smith možnost se setkat (ještě před seznámením s Julií). Jeden

Salvador Dalí, *Léda atómica*, 1949, olej na plátně, 61,1x45,3 cm, uloženo: Teatro-Museo Dalí, Figueras, Španělsko.

Antický motiv milostného splynutí Dia-labuté a Lédy, manželky spartského krále Tyndarea, v Dalího pojetí veristického surrealismu.



z nich nabízelo povinné manželství, jehož cílem bylo plodit děti, druhým byla zakázaná prostituce. Autor ukazuje, jak všemocná Strana dokázala zdeformovat a zničit nejtímnější sféru mezilidských vztahů – lásku a sex.

Orwell, George (1991): *1984*, s. 48–49. Naše vojsko, Praha. Z anglického originálu vydaného nakladatelstvím Secker and Warburg v roce 1949 přeložila Eva Šimečková, doslov Milan Šimečka.

Katherine byla vysoká, světlouhlavá dívka, měla vzpřímené držení těla, nádherné pohyby, výraznou orlí tvář, dalo by se říci vznešenou, pokud člověk nezjistil, že se za ní neskrývá prakticky nic. Velmi záhy poté, co se vzali, došel k názoru – ačkoli to snad bylo tím, že ji znal mnohem blíže, než znal většinu lidí – že je bezpochyby ten nejhoupější, nejuvulgárnější a nejprázdnější

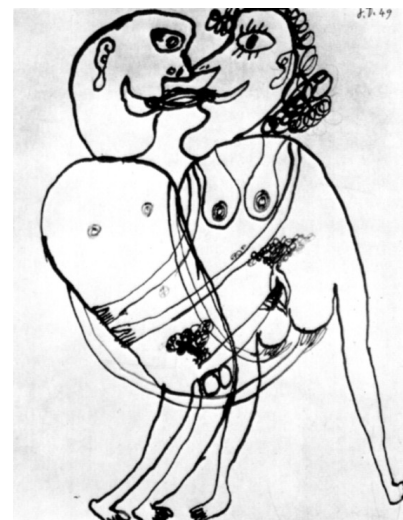
člověk, s jakým se kdy setkal. Kromě hesel neměla v hlavě jedinou myšlenku a nebylo skutečně blbosti, kterou by nedokázala spolknout, když jí ji Strana naservírovala. V duchu jí přezdíval „lidský gramofon“. Ale i tak by s ní byl vydržel, nebýt jedné jediné věci – sexu.

Jakmile se jí dotkl, ucukla a jako by ztuhla. Když ji objal, jako by objímal dřevěnou loutku. Bylo zvláštní, že i když ho k sobě tiskla, měl zároveň pocit, že ho celou silou od sebe odstrkuje. Strnulost svalstva ten dojem ještě zdůrazňovala. Ležela se zavřenýma očima, nevzpírala se, ani se nepřizpůsobovala, jen *poddávala*. Bylo to mimořádně skličující a po nějakém čase strašné. Ale i tak by s ní byl dokázal žít, kdyby se dohodli na celibátu. Ale byla to kupodivu Katherine, která odmítla. Musí prý vyprodukovat dítě, jestli to půjde. Tak v tom konání pravidelně pokračovali jednou týdně, pokud to bylo možné. Dokonce mu to ráno připomínala jako něco, co se musí večer vykonat a na co se nesmí zapomenout. Měla pro to dvě pojmenování. Jedno bylo „dělat děťátko“ a druhé „naše povinnost vůči Straně“ (ano, namouduši to tak říkala). Dítě našťástí počato nebylo a ona nakonec souhlasila, že se o to už nebudou pokoušet, a záhy poté se rozešli.

Winston neslyšně vzdechl. Opět uchopil pero a psal:

Padla na postel a najednou, bez nejmenší přede hry, tím nejhrubším, nejhroznějším způsobem, který je možné si představit, si vyhrnula sukni. Já...

Viděl se, jak tam stojí, v tlumeném světle lampy, v nozdrách pach štěnic a voňavky a v srdci pocit porážky a odporu, který se v té chvíli mísil se vzpomínkou na Katherinino bílé tělo, navždy ztuhlé hypnotickou mocí Strany. Proč to vždycky muselo být takhle? Proč nemohl mít nějakou ženu sám pro sebe, místo těch hnusných filcek jednou za pár let? Ale opravdový milostný poměr byl téměř nemyslitelný. Všechny členky Strany byly stejné. Cudnost v nich byla zakořeněná stejně hluboko jako oddanost Straně. Od raného dětství je zocelovali hrami a studenou vodou, a pak tím svinstvem, co jim vtloukali do hlavy ve škole a ve Zvědech a v Lize mladých, přednáškami, průvody, hesly, a pochodovou hudbou, se jim povedlo vypudit přirozený cit. Rozum mu říkal, že přece musí být výjimky, ale srdce tomu nevěřilo. Všechny jsou nedobytné, jak si Strana přeje. A on chtěl víc než být milován, chtěl prolomit tu zeď ctností, i kdyby to mělo být jen jednou za život. Každé vyvrcholení bylo vzpou-



Jean Dubuffet, *Spojení X*, 1949, pero a tuš, 27x21 cm, uloženo: Soukromá sbírka, Paříž, Francie.

Francouzský malíř, grafik a sochař Jean Dubuffet (1901–1985) vyvinul vlastní spontánní *art brut* – „surové umění“ inspirované technikou graffiti, kresbami dětí, duševně nemocných a „primitivů“ – „tvorbou nezkaženou civilizací“. Zavrhl všechny normy a pracuje s neobvyklými materiály a má snad nejbliže k informelu a k surrealismu; tento postup využil i při zobrazování dvojic s přímočarou sexuální a erotickou symbolikou.

rou. Touha byla ideozločin. A kdyby se mu bylo podařilo takto probudit Katherine, připadal by si, že ji svedl, i když byla jeho manželka.

Ale musel ten příběh dovést do konce.

Já jsem povytáhl plamen lampy. Když jsem ji uviděl na světle...

Po té temnotě mu slabé světlo petrolejové lampy připadalo velmi jasné. Poprvé si tu ženu pořádně prohlédl. Postoupil k ní o krok a potom se zarazil, naplněn chtivostí i strachem. Bolestně si uvědomoval riziko, které na sebe vzal tím, že sem přišel. Bylo docela možné, že ho hlídka chytí, až bude odcházet, možná že právě v této chvíli už čekají za dveřmi. Kdyby odešel, aniž vykonal, proč přišel...

Musel to napsat, musel se přiznat. Ve světle lampy náhle poznal, jak je ta žena stará. Líčidlo měla na obličejí nanesené v takové vrstvě, že mohlo prasknout jako maska z lepenky. Ve vlasech bílé prameny; nejhroznější však bylo, že jakmile pootevřela ústa, odhalila černou prázdnotu. Zuby prostě neměla.

Když jsem ji uviděl na světle, byla to stará žena, nejméně padesátiletá. Ale dal jsem se do toho a udělal jsem, proč jsem přišel.

Znovu si přitiskl prsty na oční víčka. Konečně to napsal, ale to na věci nic nezměnilo. Terapie nepomohla. Nutkání zařvat z plných plic oplzlá slova nezesláblo.

Vladimir Nabokov: *Lolita* (1955)

Vladimir Nabokov (1899–1977) patří k těm nemnoha ruským emigrantům, kteří se stali světovým pojmem. Když vezmeme do ruky český *Slovník spisovatelů SSSR* ze 70. let, jméno Nabokova z pochopitelných důvodů nenajdeme. Zato figuruje na více než dvou stránkách *Slovníku spisovatelů USA*. Až do poloviny 80. let nebyl tento trilaterální autor (psal rusky, francouzsky a anglicky) ve své vlasti (Rusku) vůbec vydáván, ačkoliv jeho kafkovské romány *Lužinova obrana* (1930) a *Pozvání na popravu* (1938) mají světové parametry. Spisovatel s ruským jménem byl synem člena Prozatímní vlády, který uprchl z Ruska a stal se obětí atentátu radikálního bělogvardějského důstojníka na berlínské schůzce německé a francouzské ruské emigrace – padl vlastně omylem místo bývalého ruského ministra zahraničí Pavla Nikolajeviče Miljukova (1859–1943), Masarykova přítele, který náležel spíše k levicovým odpůrcům bolševické vlády. V letech 1922 až 1937 žil Nabokov v Berlíně, pak ve Francii, v roce 1940 se usadil v USA, naturalizován byl až roku 1945. Studoval romanistiku a slavistiku v Cambridgi, zabýval se entomologií. Nabokov je spjat také s Prahou, významným předválečným centrem ruské emigrace: zde je pohřbena jeho matka a sestra.

Prvním Nabokovovým anglicky psaným románem je *Skutečný život Sebastiana Knighta* (1941). Pak následovaly romány *Pnin* (1957), *Bledý oheň* (1962), *Ada* (1969) a *Průhledné věci* (1973). A uprostřed nich vznikla *Lolita* (1955), román o lásce stárnoucího Humberta a dvanáctileté „nymfičky“ Lolity, příběh o nezvládnutelné posedlosti, která protagonistu románů dohání až ke zločinu. Za vším je však cítit chlad přírodovědce, exaktnost, geometričnost výrazu, hrdost aristokrata, který je příliš dokonalý, než aby zakončil své dílo happyendem. Vladimir Nabokov zkoumal nejen motýly, ale také Puškina a Gogola, o němž publikoval jednu z nejlepších anglicky psaných monografií. Jeho až příliš do sebe svinutý život a na odiv stavěná virtuozita vadí a dráždí – asi jako když ostré světlo oslepuje a bolí, ale stále cítíme nutkání se do něho znovu a znovu dívat.

Ukázka líčí sexuální sblížení stárnoucího Humberta a nymfičky Lolity: aby byl své mladičké milence nablízku, žení se Humbert s její ošklivou matkou.

Jakmile jsem uslyšel její první ranní zívnutí, fešáckým profilem otočeným k ní jsem předstíral spánek. Prostě jsem nevěděl, co dělat. Bude překvapená, že ležím vedle ní, a ne v nějaké jiné posteli? Sebere si šaty a zamkne se v koupelně? Bude trvat na tom, abych ji okamžitě odvezl do Ramsdaleu – k loži její nemocné matky – zpátky do tábora? Jenomže moje Lo je hravá děvenka. Cítil jsem na sobě její pohled, a když se nakonec ozvalo typické uchichtnutí, věděl jsem, že se její oči smějí. Pře-

Nabokov, Vladimir (1991): *Lolita*, s. 134–135. Odeon, Praha. Z anglického originálu, vydaného nakladatelstvím Penguin Book (Harmondsworth, Middlesex) v roce 1980, přeložil Pavel Dominik, doslov Václav Jamek.

Henry Moore, *Král a královna*, 1952–1953, bronz, výška 164 cm, lito 5x, uloženo: Sochařské muzeum ve volné přírodě Middleheim, Antverpy, Belgie; W. J. Keswick, Dumfries, Velká Británie; David Astor, Londýn, Velká Británie; Joseph H. Hirshorn, New York, USA; Tate Gallery, Londýn, Velká Británie.

Anglický sochař a malíř Henry Moore (1898–1986) je jedním z nejvýznamnějších sochařů 20. století. Zpočátku byl ovlivněn kubismem, později se inspiroval surrealismem, archaickým a „primitivním“ uměním a vytvořil osobitý styl, založený na kontrastu hmoty a prázdného prostoru. Ovlivnil vývoj sochařství druhé poloviny 20. století zvláště v euroamerické oblasti. Jeho sousoší *Král a královna* patří k nejpůsobivějším zobrazením muže a ženy v dějinách sochařství.



kulila se ke mně a její teplé hnědé vlasy se dotkly mé klíční kosti. Nafilmovat probuzení se mi moc nepovedlo. Mlčky jsme leželi. Něžně jsem ji pohladil po vlasech a něžně jsme se políbili. Její polibek měl v sobě, k mým delirickým rozpakům, jistou, poněkud komickou rafinovanost kmitu a sondáže, což mě vedlo k závěru, že ji v útlém věku zaučovala nějaká malá Leslie. Žádný Charlie by ji přece nemohl naučit tohle. Jako by se chtěla podívat, jestli jsem si přišel na své a jestli jsem pochopil výklad, odtáhla se a prohlédla si mě. Lícni kosti měla zrudlé, celý spodní ret se jí leskl, začínal jsem tát. A pak, zničehonic, s výbuchem bouřlivého veselí (poznávacího znamení nymfíček!) mi přiloži-

la ústa na ucho, jenomže moje mysl nebyla dlouho s to rozložit do slov horké hřmění jejího šepotu, a ona se smála, shrnula si vlasy z očí a zkusila to znovu, a mě postupně zaplavil podivný pocit, že jsem se ocitl ve zbrusu novém, šíleném novém snovém světě, kde je vše dovoleno, když jsem si uvědomil, co mi navrhuje. Odpověděl jsem, že nemám ponětí, na co si s Charliem hráli. „Ty chceš jako říct, žeš nikdy –?“ Její rysy se zkrabatily do pohledu znechucené nedůvěry. „Tys nikdy –“ začala znovu. Nechvátal jsem a škádlil jsem ji trochu nosem. „Nech toho, jo!“ vykvikla hnusně a spěšně odtrhla své hnědé rameno od mých rtů. (Bylo hrozně kuriózní, jak považovala – a drželo ji to hodně dlouho – veškeré mazlení kromě polibků na ústa a čistého milostného aktu buď za „uslintanou romantiku“, nebo za „nenormální“.) „Chceš říct,“ nedala se odbýt, klečíc přitom nade mnou, „žeš to jako kluk nikdy nedělal?“

„Nikdy,“ přiznal jsem zcela podle pravdy.

„No jo,“ řekla Lolita, „tak jdeme na věc.“

Nehodlám však unavovat své vzdělané čtenáře podrobným výčtem Lolitiny troufalosti. Stačí, když řeknu, že jsem nepostřehl jedinou stopu po cudnosti u té půvabné, sotva vyspělé dívenky, kterou moderní vzdělávací systém, mravy dnešní mládeže, pakáz u táboráku a tak dál dočista a beznadějně zkazily. V samotném aktu viděla pouze kousek tajného světa kluků a holek, o němž dospělí nemají ani tušení. Co dělají dospělí za účelem plození, to se jí netýkalo. Žezlo mého života ovládala malá Lo energicky a věčně, jako by to byla nějaká nesmyslná součástka, která se mnou nemá nic společného. Zatímco na jedné straně hořela netrpělivostí ohromit mě světem ostřílených dětí, nebyla už tak docela připravená na jisté odlišnosti mezi životem dítěte a dospělého muže. Jenom pýcha jí zabránila kapitulovat, neboť já, podivně stísněný, jsem předstíral do nebe volající stupiditu a nechal jsem ji, ať si dělá všechno po svém, alespoň prozatím, kdy jsem to ještě dokázal snést. Jenomže tohle jsou vážně nicotnosti, nejde mi vůbec o takzvaný „sex“. Každý si ty základy zvířecosti dovede představit. Dál mě vábí větší úsilí: zachytit jednou provždy nakažlivé kouzlo nymfiček.

Jack Kerouac: *Na cestě*

(*On the Road*, 1957)

Americký spisovatel pocházející z kanadsko-bretaňské rodiny Jack Kerouac (1922–1969) se postupně stal symbolem beatnické generace a jeho román *Na cestě* jejím manifestem, k němuž zbožně vzhlížely i generace následující, nehledě na nové problémy a často zcela jiné názory. Slavný román není jeho prvotinou: na počátku stojí vzpomínková kronika *Město a velkoměsto* (1950), po hlavním díle pak *Podzemníci* (1958) a další novely a povídky (mimo jiné *Dr. Sax*, 1959, *Vidění Codyho*, 1960).

Když roku 1965 Kerouac již jako slavný autor vyrazil z floridského St. Petersburgu po stopách svých bretaňských předků do Francie, možná ani netušil, že plodem jeho pobytu bude kniha *Satori v Paříži* (1966; japonsky *satori* znamená „náhlé osvícení“), která bude pravým opakem slavného románu *Na cestě*. Tam konfese mladíka, který se chce vymknout z ohlupujícího prostředí „amerického snu“ konce čtyřicátých let, zde naopak horečně hledání kořenů; tam snaha cestovat, toulat se, uniknout, budovat nový čas a prostor, zde snaha přimknout se k jistotám dějin, k zapomenutým genům: „*Přišel jsem do Francie a do Bretaně vyhledat toto své staré jméno, staré už asi tři tisíce let, jež nikdo za celou tu dobu nezměnil, kdo by si taky změnil jméno, které znamená prostě Dům (Ker) v poli (Ouac)*.“ A pak vskutku nachází jméno Lebris de Keroack: byl to šlechtický rod; jeho erb tvořilo modré pole se zlatými pruhy a třemi stříbrnými hřebíky a heslem bylo „*Aimer, travailler et souffrir*“ („*Milovat, pracovat a trpět*“). Vrací se nostalgii, již trpěli jeho předchůdci z Lost Generation, mýtus návratu, ale současně nová ironie a deziluze: přišel, poznal i nepoznal. Ale v románu *Na cestě* je to ještě protestující mladý člověk, který v pohybu v prostoru nachází ono kýžené rozrušování ustáleného způsobu života, sexuální nevázanost, volné debaty, autentický kontakt neretušovaný společenskou etiketou, tedy lásku v její reálné, drsné, ale také melancholické, nostalgické, zranitelné podobě.

V následující scéně se líčí vypravěčovo sexuální sblížení s náhodnou známou, již potkává při cestování autobusem po Spojených státech.

Kerouac, Jack (1978): *Na cestě*, s. 119–123. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložil Jiří Josek.

Koupil jsem si lístek a čekal na autobus do LA, když najednou kouknu a vidím, jak mi přímo před očima jede ta nejkouzelnější malá Mexičanka v džínsách. Stála v jednom z těch autobusů, co zrovna přijely, pneumatikové brzdy zavzdychaly a pasažéři se vyhrnuli ven na trochu vzduchu. Prsa se jí od přírody vzpínala pěkně vzhůru a její útlé boky vypadaly moc sladce, černé dlouhé vlasy se jí leskly a její oči, to byly dvě obrovské modré věci s vyplašenými světýlky vevnitř. Kdybych tak mohl jet s ní. Úplně mi píchlo u srdce, což se mi stává vždycky, když vidím

holku, kterou miluju a která v tomhle velikánském světě jede dočista někam jinam než já. Amplion ohlásil autobus do LA. Vzal jsem svůj ranec a nastoupil – a kdo tam nesedí jako ta mexická holka. A sama. Sesul jsem se na sedadlo hned proti ní a rovnou začal sumírovat jak na to. Byl jsem tak sám a tak smutnej a utahanej a roztřesenej a zničeněj a zmlácenej, že jsem sebral veškerou kuráž, co člověk potřebuje, aby se dal do řeči s cizí holkou, a začal. To jsem se ale nejdřív ještě pět minut hecoval ve tmě autobusu, který si to frčel nocí po silnici furt pryč.

Musíš, musíš, nebo chcípneš, ty vole. Řekni jí už něco! Co je to s tebou? Copak už takhle nemáš sám sebe dost? A dřív než jsem věděl, co dělám, naklonil jsem se k ní přes uličku (pokoušela se usnout na sedadle) a řekl: „Slečno, nechtěla byste si dát pod hlavu můj pršiplášť?“

Zvedla hlavu, usmála se a řekla: „Ne, děkuju mockrát.“

Dosedl jsem zpátky a klepal se. Zapálil jsem si vajgla a čekal. Pak se na mě po očku podívala, tím smutným, kradmým, milostným pohledem, takže jsem zas vyletěl a naklonil se k ní: „Můžu si k vám sednout, slečno?“

„Když chcete...“

Jasně že jsem chtěl. „Kam jedete?“

„LA.“ Moc se mi líbilo, jak to „LA“ řekla; vůbec se mi moc líbí, jak všichni ze západního pobřeží říkají „LA“; je to jejich jediné „zlaté“ město, když už nezbyvá nic jiného.

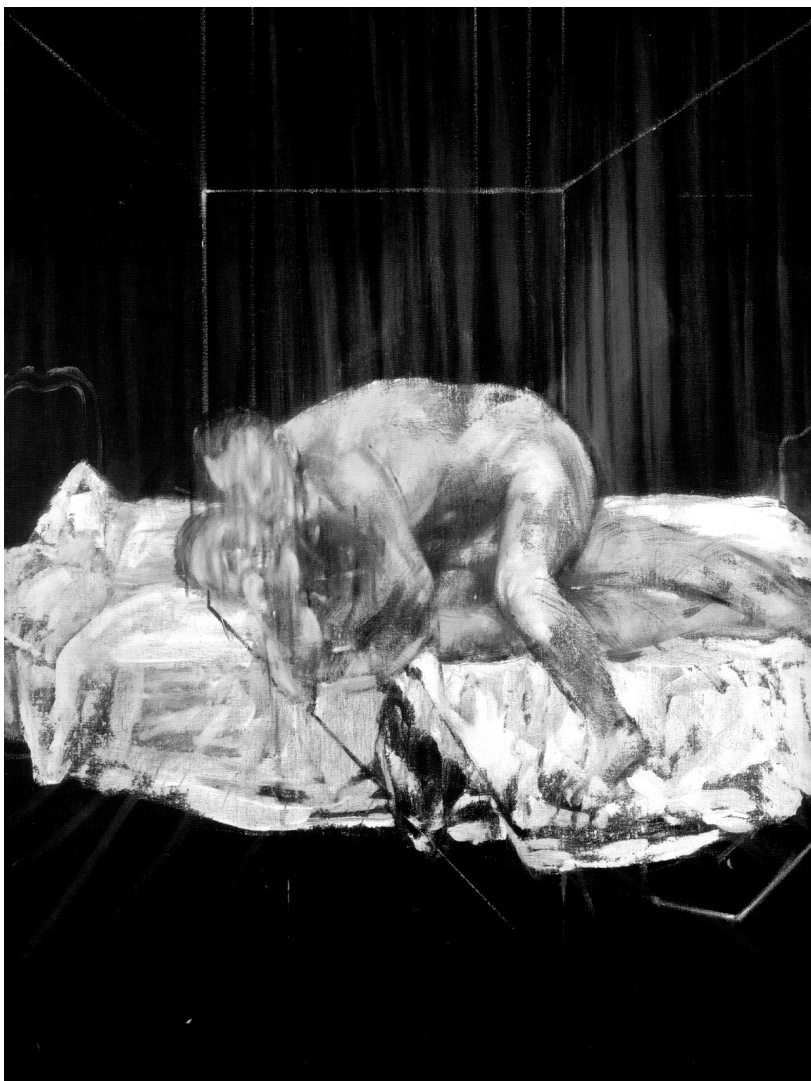
„Ale tam já jedu taky!“ vykřikl jsem. „Jsem moc rád, že jste mi dovolila, abych si k vám přisedl. Byl jsem moc sám a takhle se už potloukám pěkně dlouho.“

Uvelebili jsme se a začali si vyprávět své příběhy. Její byl asi takový: měla muže a dítě. Muž ji zmlátil, takže mu utekla a teď jede ze Sabinalu, což je kousek na jih od Fresno, ke své sestře do LA, kde asi načas zůstane. Kluka nechala zatím u rodičů, který se živí sbíráním vína a bydlí v malém domku přímo u vinic. Jediné, co ji tak ještě v životě čeká, je plodit další a další děti a zblbnout z toho. Měl jsem sto chutí ji rovnou obejmout. Povídali jsme si a povídali. Řekla, že se jí se mnou fajn povídá. Ani to dlouho netrvalo a už vzdychala, že by taky ráda do New Yorku. „Tak tam pojedem spolu!“ smál jsem se. Autobus se s funěním vydrápal na Grapevineský průsmyk a odtud jsme se už snášeli dolů k té záplavě světel v hloubce pod náma. Bez dlouhých řečí jsme se začali držet za ruce a stejně tak krásně, čistě a mlčky bylo dohodnuto, že až seženu v LA hotel, zůstane se

Francis Bacon, *Dvě postavy*, 1953, olej na plátně, 152,5x116,5 cm, uloženo: Soukromá sbírka.

Francis Bacon: „Člověk se soustředí na to, čím byl posedlý. To, co fyzickým aktem vložil do posedlosti, vloží pak do práce. Pro umělce je destrukce vlastním zlem na takzvané lásce.“

Britský malíř Francis Bacon (1909–1992) vytvořil vlastní osobitý způsob malby, kolem roku 1950 předjímal pop-art.



mnou. Zoufale jsem po ní toužil, zabořil jsem hlavu do těch jejích krásných vlasů. Šílel jsem z těch jejích něžnoučkových ramínek. Muchlal jsem ji, jak jsem mohl, a jí se to tak líbilo.

„Miluju milování,“ řekla a zavřela oči. Slíbil jsem jí krásné milování. Nemohl jsem se na ni vynadávat. Své příběhy jsme si už pověděli a teď jsme se jen oddávali mlčení a sladkým představám. Bylo to tak prosté. Nechte si klidně všechny své Betty a Marylou a Rity a Camilly, co jich je na tomhle světě, já mám svou holku, a ta má duši, po jaké jsem vždycky toužil, a taky jsem jí to hned takhle řekl. Přiznala se, že už si mě okoukla na

nádraží, když jsem na ni zíral. „Říkala jsem si, ňákej pěknej studentík!“

„Vždyť já jsem student!“ ujistil jsem ji. Dojeli jsme do Hollywoodu. Spala mi v klíně a venku bylo zrovna takové šedivé, ušmourané svítání, jako když se ve filmu *Sullivanovy cesty* potkává v jídelním voze Joel McCrea a Veronika Lakeová. Koukal jsem lačně z okna: bílé omítnuté domky, palmy a kina pro automobilisty, celá ta cvokárna, celá ta roztřepaná nádhera Země zaslíbené, ten fantastický konec Ameriky. Vystoupili jsme z autobusu na Main Street a tam to vypadalo úplně stejně, jako když vystoupíte z autobusu na podobné ulici v Kansas City nebo Chicagu nebo Bostonu – baráky z červených cihel, špína, podivní týpci potloukající se kolem, tramvaje skřípající v neutěšeném svítání, kurevský zápach velkoměsta. A tady, ani nevím, jak se to stalo, ale něco mi vlezlo do hlavy. Začal jsem mít bláznivé paranoidní představy, že Teresa nebo Terry – tak se jmenovala – není nic jinýho než obyčejná malá štetka, co pracuje po autobusech, a když si vyhlídne křena, kterého chce připravit o prachy, dohodne se s ním o místě, jako je třeba LA, zaveďte ho nejdřív někam na snídani, kde si ho omrkne její pasák, a pak s ním rovnou do hotelu, kam má ten její pasák díky svý bouchače a bůhví čemu ještě zaručený přístup. K tomuhle jsem se jí nikdy nepřiznal. Snídali jsme spolu a zpovzdáli na nás koukal nějaký pasák; připadlo mi, že na něj Terry tajně mrkla. Byl jsem utahanej a cítil jsem se jak vyhoštěnej a ztracenej na nějakém vzdáleném, ohavném místě. Tak jsem byl zblblej strachem, že jsem se uchýlil i k slabošskému a lacinýmu: „Znáš toho chlápka?“

„Jakýho chlápka myslíš, zlatíčkó?“

Radši jsem toho nechal. Byla hrozně pomalá a se vším se děsně babrala; trvalo jí věčnost, než se najedla; pomalu žvýkala a zírala do prázdna, pak kouřila a přitom povídala a povídala, a já zatím číhal jak sup a podezíral ji, jak tohle všechno dělá jenom proto, že hraje na čas. Prostě záchvat. Když jsme pak šli po ulici a drželi se za ruce, cítil jsem, jak se celej potím. Hned v prvním hotelu, na který jsem narazili, měli volný pokoj, a dřív než jsem věděl, co dělám, už jsem za sebou zamykal dveře a Terry seděla na posteli a sundávala si boty. Pokorně jsem ji políbil. Radši ať se to nikdy nedoví. Teď by nám tak na uklidněnou bodla trocha whisky, alespoň mně určitě. Vyběhl jsem ven a proslídil dvanáct bloků, než jsem v tom fofru nara-

Richard Hamilton, *Co může dnešní domov činit tak odlišným, tak sympatickým?*, 1956, koláž, 26x25 cm, uloženo: Kunsthalle, Tübingen, Německo.

Britský malíř a grafik Richard Hamilton (narozen 1922) patří k zakladatelům a teoretikům pop-artu ve Velké Británii. Po experimentech s kubistickými, futuristickými a abstraktními formami se začal koncem padesátých let vyrovnávat se zbožním fetišismem moderní společnosti (viz například tento obraz), kde se láska i sex stávají zbožím.



zil na stánek, kde mi prodali flašku. Drandil jsem zpátky plnej elánu. Terry byla v koupelně a šlechtila si obličej. Nalil jsem pořádnou dávku do kelímků na zuby a oba jsme si cvakli. Joj, to bylo sladké a dobré a úplně mi to vynahradilo celé to mé žalostné cestování. Stál jsem za ní před zrcadlem a jen tak jsme tam v té koupelně chvíli tancovali. Začal jsem jí vyprávět o svých kamarádech z Východu.

Řekl jsem: „Měla by ses seznámit s jednou bezva holkou, co znám. Jmenuje se Dorie, je úplně zrzavá a měří sto osmdesát centimetrů. Kdybys přišla do New Yorku, ukázala by ti, kde sehnat práci.“

„Co je to zač, ta tvá zrzavá holka?“ zeptala se podezíravě. „Proč mi o ní povídáš?“ Ve své prosté dušičce nedokázala rozpoznat, že to z mé strany není nic jiného než úlevné nervózní blafání. Radši jsem toho nechal. Začala do sebe v koupelně lít whisky.

„Pojď už do postele!“ volal jsem na ni pořád.

„Tak zrzavá, a metr vosumdesát, jo? A to jsem si myslela, že seš nějakej fajn študák. Viděla jsem tě v tom fešáckým svetru a říkala jsem si: no né, není tohle docela hezkej kluk? A ne! A ne a ne a ne! Ty musíš bejt zrovna takovej hnusnej pasák jako ostatní!“

„O čem to hergot mluvíš?“

„Jen se mi nesnaž namluvit, že ta tvá metr vosumdesát vysoká zrzka není bordelmamá, poněvadž když se o ňáký bordelmamá mluví, tak já to poznám, a ty, ty seš zrovna takovej pasák jako všichni, co jsem kdy potkala, všichni jsou pasáci!“

„Hele, Terry, já nejsem pasák. Přísahám ti na Písmo svatý, že nejsem žádný pasák. Proč bych měl bejt pasák? Nechci nic jinýho než tebe.“

„Celou tu dobu jsem si myslela, že jsem potkala fajn kluka. Tak jsem byla ráda, úplně jsem si lebedila a říkala jsem si: no né, konečně fajn kluk a žádný pasák.“

„Terry,“ celou svou duší jsem jí prosil, „prosím tě, poslouchej mě a pochop; já nejsem pasák!“ Před hodinou jsem si zase já myslel, že ona je děvka. Jak to bylo všecko smutný. Skrz tohle šílenství jsme se už v myšlenkách začínali loučit. Sviňskej život, kňoural jsem a doprošoval se, až jsem nakonec dostal vztek a uvědomil si, že se tady plazím před nějakou pitomou mexickou káčou, a taky jsem jí to řekl; a než jsem věděl, co dělám, vzal jsem ty její červený lodičky a prásknul s nima o dveře koupelny a řekl jí, ať ihned vypadne: „Tak dělej, ať už jsi pryč!“ Usnu a zaspím to; mám svůj vlastní život, ten svůj navždycky smutnej a rozházenej život. V koupelně bylo mrtvé ticho. Svlíknul jsem se a vlezl si do postele.

Terry vyšla se slzami lítosti v očích. V jejím prostém a srandovním rozumku uzrálo přesvědčení, že pasák by asi neházel ženskejma botama o dveře a neřekl jí, aby vypadla. V zbožném sladkém tichu ze sebe shodila všechny šaty a její křehoučké tělíčko vzkouzlo ke mně pod příkrývkou. Byla snědá jako rozinka. Na jejím propadlém bříšku jsem zahlédl císařský řez; měla tak útlé boky, že když chtěla porodit, museli ji celou rozpárat. Nohy měla jak hůlky. Měřila tak metr čtyřicet. Milovali jsme se v tom sladkém uondaném ránu. A potom, jak unavení andělé zvláštního rodu, schovaní v jednom losangeleském zapadáku, ve kterém jsme objevili to nejzazší a nejpříjemnější, co společný život ve dvou skýtá, usnuli jsme a spali až do pozdního odpoledne.

Boris Pasternak: *Doktor Živago* (1957)

Boris Pasternak (1890–1960) tíhl v mládí k filozofii, kterou studoval v Moskvě a německém Marburgu, a především k poezii jako autor básnických sbírek *Blíženec v mracích* (1914), *Nad bariérami* (1917), *Sestra má – život* (1922), *Témata a variace* (1923), *Dvě knihy* (1927), *Druhé zrození* (1932) a dalších, ale zároveň zkoušel také prózu. Jeho raná povídka *Malá Luversová* (*Detstvo Ljuvers*, 1922) je lyrizovaná, experimentální próza. Již v ní Pasternak dokázal, že není jen básníkem, který příležitostně píše také prózu, ale bytostným prozaikem, který se suverénně pohybuje v obou druzích slovesného umění. Kromě vzpomínkové knížky *Glejt* (1931) patří k jeho zralé próze slavný román *Doktor Živago*, na němž pracoval od 40. let. Existují vzpomínkové črty, v nichž se zrcadlí soukromé předčítání románu, jak tomu bylo v Rusku odnepaměti zvykem; mnohem známější je však to, co obklopovalo publikaci románu na sklonku 50. let i jeho italské vydání, udělení Nobelovy ceny, její vynucené odmítnutí a smrt. Nobelovu cenu převzal až Pasternakův syn roku 1989.

Román *Doktor Živago* je příběhem ruského intelektuála, lékaře, který v bouřlivé době válek a revolucí v první třetině 20. století hledá své místo, své uplatnění, svou lásku a svůj osud. Jeho postoj ke všem událostem je individualistický, svobodomyšlný, humanistický; vidí revoluci jako násilí, které člověku přináší utrpení a zmar, aniž by mu ulehčilo jeho úděl. Zmítá se mezi protichůdnými tábory, aniž by se s některým ztotožnil; v tom si uchovává svobodu a nezávislost, za které však musí platit utrpením a smrtí. V epilogu díla je ve vzpomínce na Živaga vyjádřena naděje na obrodu společnosti v souvislosti s politickým „táním“ po Stalinově smrti.

Dosud neutichají spory kolem žánru tohoto románu: někteří v něm vidí příběh intelektuála v soukolí dějinných kataklyzmat, vnitřní polemiku s románem Maxima Gorkého *Život Klima Samgina* (1927–1936) nebo s Šolochovovým *Tichým Donem* (1928–1940), jiní naopak hlubší, archetypální tvar mající gnostické kořeny. Snad právě pojetí lásky v tomto díle dokládá, že blíže pravdě jsou ti, kteří v románu vidí hlubší, filozofickou strukturu. Doktor Živago a jeho celoživotní láska Lara, kterou střídavě nachází a ztrácí, jsou lidé, kteří si uvědomili postavení člověka ve vesmírném koloběhu: vše pomíjivé, to, co je mučilo a trápilo, již příliš nevnímají, neboť pro ně existuje jen to, co má hloubku a cit, žijí svými minutami a vteřinami v něžném, radostném dotýkání. Láska tu není spásou nebo excitujícím aktem, ani jen naplněním fyzických potřeb, je to absolutní spojení. Láska Jurije Andrejeviče Živoga a Lary je láskou lidí, kteří pochopili, že žít znamená milovat.

V následující ukázce se popisuje vztah doktora Živoga a jeho milanky

Lary jako přesahující fyzické sblížení transcendingící k duchovnímu průniku.

V nedávném blouznění vytýkal nebi lhostejnost, ale nebe se celou svou šíří spouštělo k jeho posteli a dvě velké, bílé, až po ramena obnažené ženské ruce se k němu vztahovaly. Tmělo se mu v očích radostí a tak, jak lidé upadají do bezvědomí, padal on do bezedného blaženství.

Celý život něco dělal, věčně býval něčím zaujat, zaměstnán, pracoval v domě, léčil, přemýšlel, studoval, tvořil. Jak to bylo krásné najednou nic nedělat, o nic neusilovat, nepřemýšlet a načas přenechat tuto práci přírodě, stát se sám věcí, záměrem, dílem v jejích milostivých, utěšených, krásou hýřících rukou!

Jurij Andrejevič se rychle zotavoval. Lara ho živila, zahrnovala ho svou starostlivostí, svou bílou labutí krásou, vlhkým hrdelním šepotem svých otázek a odpovědí.

Jejich rozhovory, vedené polohlasem, dokonce i ty nejnicotnější, byly plny významu jako Platónovy dialogy.

Ještě víc než souznění duší spojovala je propast oddělující je od ostatního světa. Oběma jim bylo stejně nemilé všechno fatálně typické v současném člověku, jeho naučené nadšení, křiklavý patos a ta smrtící přizemnost, kterou tak snaživě šíří nesčetní vědečtí a umělečtí pracovníci jen proto, aby genialita dál zůstávala vzácnou výjimkou.

Jejich láska byla velká. Milující však nikdy nevědí, čím je jejich cit jedinečný.

Pro ně ale – a tím byli výjimeční – okamžiky, kdy podoben závanu věčnosti zalétal do jejich odsouzené lidské existence závan vášně, byly zároveň okamžiky, kdy objevovali a poznávali stále něco nového o sobě i o životě.

Pasternak, Boris (1990): *Doktor Živago*, s. 425–426. Lidové nakladatelství, Praha. Z ruského originálu přeložil Jan Zábřana.

Ingmar Bergman: *Mlčení* (*Tystnaden*, 1963)

Ingmar Bergman (narozen 1918) se od svých uměleckých počátků, tedy od roku 1940, kdy absolvoval vysokoškolská studia literární historie a divadelní vědy, soustavně věnuje jako režisér a autor divadlu, které představuje základní oblast jeho tvůrčí činnosti. Neméně proslulá je také jeho filmová práce. Bergman bezesporu patří k nejvýznamnějším světovým filmovým režisérům, ale také k významným literátům. Jeho filmové povídky jsou vydávány a s oblibou čteny jako samostatná knižní díla. Bergmanovo dílo ukazuje, jak těsné a plodné mohou být vztahy mezi divadelní, literární a filmovou tvorbou.

Bergmanovu tvorbu nepochybně ovlivnilo vzdělané rodinné prostředí – jeho otec, luteránský pastor, mu poskytl zázemí pro četbu mystiků, filozofů i literárních autorů, jakými byli Søren Kierkegaard, Henrik Ibsen nebo August Strindberg. Ingmar Bergman dokázal, že film, určený původně pouze pro pobavení, může zpracovat i ta nejobtížnější filozofická témata. Vytvořil autonomní filmovou řeč, stejně výmluvnou, přesnou a působivou jako mluvený jazyk.

Ingmar Bergman ve svých dílech s oblibou a zaujetím ukazuje nadčasový střet racionalismu s mysticismem a rozumu s vírou. Filmové dílo chápe jako laboratoř, ve které zkoumá, jak se z „džinové láhve duše“ vyvolávají destruktivní síly. To je také důvod, proč se jeho příběhy obvykle odehrávají v „kulisách“, nikoli v reálném historickém časoprostoru. Tento filozof nicoty podává jednu z nejbolestivějších sond do nitra moderního člověka, kde se filozofické a psychologické otázky a problémy sbližují a prostupují. Bergman je přesvědčen, že v mentální oblasti platí snad ještě přísnější zákony kauzality než v přírodním světě. Jeho tížadostí je ukázat, jak jednotlivé události neúprosně vyplývají jedna z druhé a jak se člověk dostává do zajetí osudovosti.

Bergmanova raná filmová díla, například *Večer kejklířů* (1952) nebo *Sedmá pečeť* (1956), jsou zprávou o „mlčení“ Boha a o skutcích ďábla. Film *Mlčení* se ocitá už zcela mimo svět Boha, pokouší se zachytit prázdno, které začíná ohrožovat člověka ztrácejícího Boha. Také toto dílo představuje pronikavý pohled na mechanismus mezilidských vztahů.

Filmová povídka (a rovněž film) *Mlčení* je příběhem o komunikačních bariérách, o nemožnosti dorozumět se, o předsudcích a nesnášenlivosti, která přerůstá v nenávist. Odehrává se ve společensko-historickém „vzducho-prázdnu“, což je Bergmanův oblíbený prostor, který mu umožňuje plně se soustředit na postavy svých děl a jejich nitro. Podstatné není, že děj *Mlčení* se z valné části omezuje na interiéry hotelu neznámého města Timoka, ale to, že obyvatelé tohoto města mluví „řečí“, které tři hlavní filmoví hrdinové nero-

zumějí. Nerozumí jí ovšem ani žádný z čtenářů či diváků, neboť tato „řeč“, jak dokládají také nápisy v této „řeči“, zřejmě představuje pouze nahodilou posloupnost slabik, které si autor vymyslel.

Tři hlavní postavy filmu, dvě sestry a malý syn mladší z nich cestují vlakem. Jedou domů, ale smysl ani geografický cíl této cesty není divákovi znám. Cestu však musí přerušit, neboť starší ze sester, překladatelka Ester, má zdravotní problémy a potřebuje si odpočinout. Stráví několik dnů v hotelu. To, že Bergmanovi hrdinové se ocitají v prostředí, jehož jazyk neovládají, stupňuje jejich izolovanost. Rozhovory mezi sestrami však ukazují, že tato situace by se podstatně nezměnila ani v jazykově známém prostředí. Film i scénář sugerují myšlenku, že jazyk není nástrojem dorozumívání, ale pouze jedním z prostředků lidského odcizení, že „člověk ochuzený o zážitek lásky současně ztrácí i samu schopnost využívat své smysly, vidět, slyšet, cítit a hmatat a skutečnost se mu proto vytrácí“ (Cieslar 1988, s. 472).

V následující scéně se protektorská Ester snaží – neúspěšně jako již poněkolkáté – navázat kontakt se svou mladší, poněkud hysterickou sestrou Annou. Provokuje ji svým jednáním. K rozhovoru si ovšem nezvolila vhodnou chvíli. Navštíví ji v době, kdy Anna má u sebe v hotelovém pokoji nahodilého milence. Zdá se, že Ester se s tímto mladým mužem, jehož řeč nezná, nemá šanci domluvit – obdobně jako se svou sestrou.

*Anna se postaví za mužova záda, podívá se na něho v zrcadle.
Muž se střetne s jejím pohledem, ale tváří se vážně.*

Někdo se dotkne dveří, opatrně tiskne kliku dolů, ozve se zaklepání.

Ester: Ty jsi tady?

Anna: Co chceš?

Ester: Musím s tebou mluvit.

Klika se s tichým cvaknutím zvedne do původní polohy.

Anna naslouchá. Natáhne ruku k lampě a zhasne, zprvu se pokoj ponoří do neproniknutelné tmy, pak jsou na pozadí šedavého nočního světla z okna viditelné dva mihající se stíny.

Je ticho a v něm Esterin dech, tlak její dlaně proti zdi, marně potlačovaný pláč.

Anna: Ještě tam stojí. (Pauza.) Brečí.

Anna obejmě muže a líbá ho. Vezme ho za ruku a vede ho k posteli. Bosa jde tiše ke dveřím, otočí klíčem, otevře.

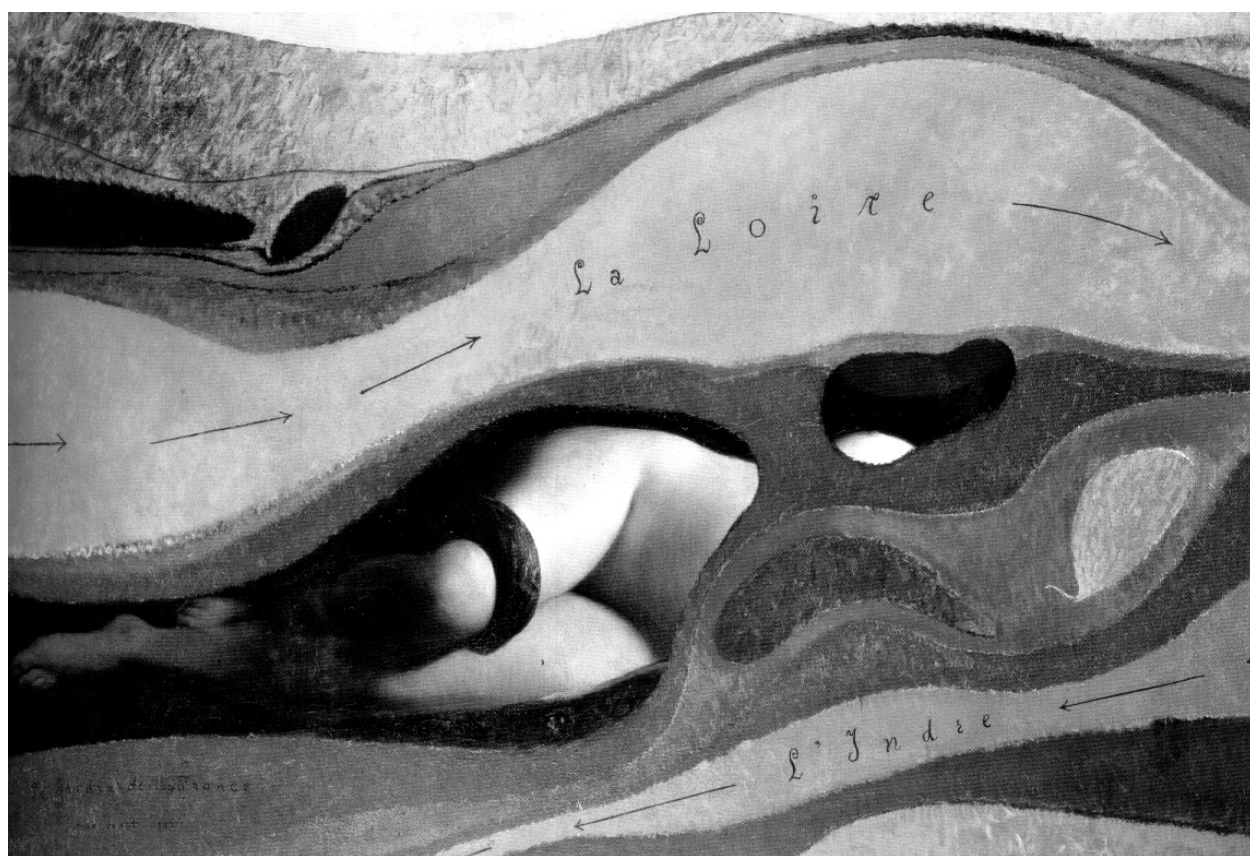
Odběhne k posteli, vlezde do ní, stáhne muže k sobě.

Ester je zmatena dusnem a tmou, slyší pohyby na posteli, jde váhavě blíž.

Od nočního stolku se ozve zvuk lampy posouvané po mramorové desce. Náhle rozsvícené světlo je rozplzlé, rudé, po stropě se honí bílé odlesky.

Anna vezme muže kolem krku a předstírá, že vyhledává po-

Bergman, Ingmar (1988): „Mlčení“. In: Bergman, Ingmar, *Filmové povídky*, s. 251–253. Odeon, Praha. Ze švédského originálu vydaného nakladatelstvím P. A. Norstedt & Söners Förlag ve Stockholmu 1973 a 1977 přeložil Jiří Osvald, doslov Michal Cihlár.



Max Ernst, *Zahrada Francie*, 1962, olej na plátně, 114x168 cm, uloženo: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž, Francie.

Znalec Ernstova díla Günter Metken o tomto obraze napsal: „Kraji Touraine se běžně říká *Zahrada Francie*. Max Ernst bydlel řadu let v Huismes u Chinonu, na výběžku mezi Indre a Loirou, jak se také jmenuje tamní departement. Z této oblasti zde umělec vytvořil antropomorfní krajinu, když salonní obraz s ležícím ženským aktem přemaloval tak, že viditelné zůstaly jen erotogenní zóny. Tím se vrací k voyeurskému postupu, který se uplatnil zejména u polomytologických skupin na počátku americké doby.“

hodlnou polohu, ale muž se od ní odtáhne ke zdi.

Ester došla k oknu, podívá se na dvůr a na malý čtverec noční oblohy, odleskem městského osvětlení špinavě šedé.

Ester: Proč se mi pořád mstíš?

Anna (mlčí).

Dlouhé ticho.

Ester: Když žil otec...

Anna: Když žil otec, tak rozhodoval on a my jsme poslouchaly, protože jsme musely. Když zemřel, myslela sis, že můžeš pokračovat tak jako on a pořád jsi mlela něco o zásadách a o tom, jaký má všechno význam a jak je všechno hrozně důležité! Ale byly to jenom řeči. (Pauza.) Víš proč? Já ti to řeknu. To všechno bylo dobré jenom k tomu, abys ze sebe mohla dělat bůhvíco. Bez toho bys ani nedokázala žít. V tom to všechno je. Kdyby všechno nebylo „životně důležité“ a nemělo „význam“ a „smysl“ a vím já co, tak bys to na světě vůbec

nevydržela.

Ester si opatrně sedne, položí ruce na stůl. Pohybuje se tak pozorně, jako by jí sebemenší prudkost mohla způsobit fyzickou bolest.

Ester (*klidně*): Jak tedy chceš, abychom žily? Vždyť všechno, co máme, máme dohromady.

Anna (*klidněji*): Vždycky jsem si myslela, že máš pravdu. A chtěla jsem být jako ty. A obdivovala jsem tě. Vůbec jsem nechápala, že mě vlastně nemáš ráda.

Ester: Tak to není.

Anna: Nemáš mě ráda. A nikdy jsi mě ráda neměla, ale pochopila jsem to teprve teď.

Ester: Mám.

Anna: Je to tak. Bojíš se mě, i když nechápu proč a jak.

Ester: Nebojím se tě, Anno. Miluju tě.

Anna (*s pohrdáním*): O lásce toho vždycky namluvíš!

Ester chce odpovědět, ale mlčí s otevřenými ústy. Po několika okamžicích artikuluje slova, ale jenom rty, hlas jí nestačí, ozývá se jen nezřetelný šepot.

Ester: Neříkej, že...

Anna (*chladně*): Co nemám říkat? Že mě nenávidíš? Že to je hloupý výmysl hloupé Anny? Nenávidíš mě právě tak, jako nenávidíš sama sebe. A mě. A všechno, co ke mně patří. Jsi plná nenávisti!

Ester: To není pravda.

Anna: Když jsi taková inteligentní a máš vysokou školu a přeložila jsi spoustu knih, tak mi tedy odpověz na jednu otázku. (*Pauza.*) Když otec zemřel, řekla jsi: „Já už nechci žít.“ Proč tedy vlastně žiješ?

Ester (*mlčí*).

Anna: Kvůli mně? Kvůli Johanovi? (*Pauza.*) Nebo snad pro svou práci? (*Pauza.*) Nebo jen tak?

Dlouhé ticho.

Ester: Tak to není. Jsem si naprosto jista, že se mýlíš.

Anna (*křičí*): Takhle se mnou nemluv! Tímhle tónem se mnou nemluv!

Ester (*neodpovídá*).

Anna (*křičí*): Jdi pryč! Nech mě být!

Ester se dívala do země, teď zvedne hlavu a zahledí se na sestru.

Ester: Je mi tě líto.

Anna: Nemohla bys už mlčet?

Ester vstane, jde ke dveřím. Tváří se naprosto klidně. Ztuhlá ztrápenost se uvolnila a vystřídal ji téměř neznatelný úsměv.

Podívá se soucitně a bez nadřazenosti, téměř s něhou na sestru.

Pomalu za sebou zavře dveře.

Anna se s hlučným smíchem vrhne ke zdi. Když se muž dotkne jejího ramene, udeří ho do úst.

Smích přejde v tíživý pláč, Anna se převalí k pelesti, hází hlavou, její husté vlasy zakryjí mužovu paži.

Muž se nad ní skloní, cosi mumlá, jako by ji přemlouval, líbá ji na krk, na záda, pokládá jí ruce na stehna.

Anna kopne do vratkého nočního stolku, lampa spadne na podlahu, chvilenuku zuřivě svítí, až s tichým, ale zřetelným cinknutím zhasne.

Anna se břichem opírá o pelest, nahnuta dopředu se pevně drží jejích železných příček, zvrátí obličej vzhůru, na okamžik zahlédne šedý čtyřúhelník nad dvorem.

Svítání jej obarvilo do žluta.

Na chodbě se sporým nočním osvětlením se Ester opírá o zed'.
Thomas Berger: Malý velký muž
 (*Little Big Man*, 1964)

Thomas Berger (narozen 1924) se během služby v americké armádě seznámil s hrůznou tváří druhé světové války. Zážitky a zkušenosti vylíčil v románu *Cylok v Berlíně* (1958); osudy hlavního hrdiny sledoval nejen na evropské půdě, ale také po jeho návratu do Spojených států. Berger se nicméně proslavil v jiné námětové oblasti – především jako autor výjimečného románu *Malý velký muž* (1964), který s předstihem před jinými slavnými románovými díly dané orientace buduje model postmoderních literárních aktivit.

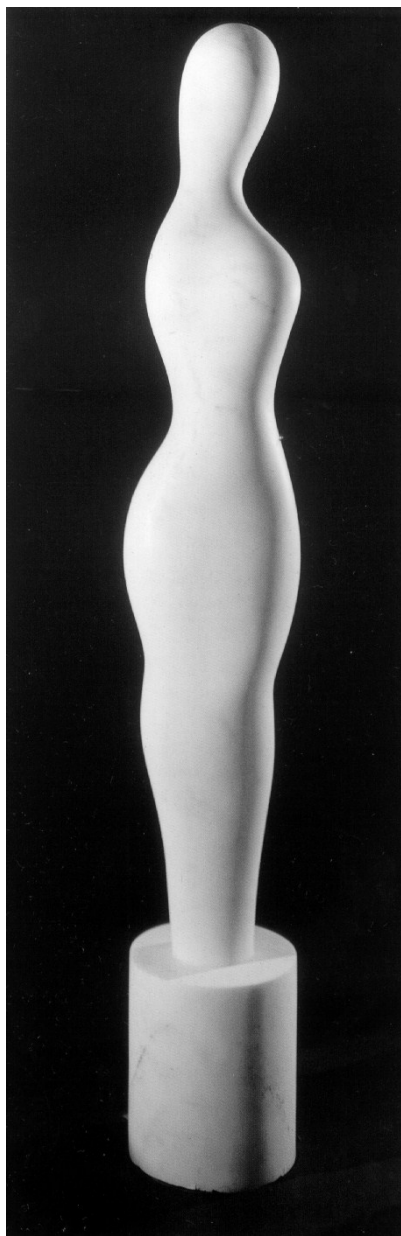
Román *Malý velký muž* (1964) se pokouší vytvořit zdání, že jde o dílo oscilující na hranici fikce a literatury faktu. Je koncipován jako vyprávění stoječáctiletého Jacka Crabba, které v době od února do června 1953 v starobinci v Marvillu nahrál na padesát sedm magnetofonových cívek spisovatel Ralph Fielding Snell. Tyto informace se čtenář dovidá v úvodu knihy v *Literátově předmluvě*. Následuje Snellem přepsané a upravené vyprávění dobrodruha Crabba o jeho podivuhodných životních osudech. Crabb v něm vzpomíná na svůj pobyt mezi indiány a na návrat mezi bělochy.

Autor si pomocí těchto postupů vytvořil prostor pro srovnání indiánské a bělošské kultury. Průvodcem v těchto „krajínách“ se mu stává pikareskní, fanfaronský hrdina, který byl od deseti let po zavraždění svých rodičů vychováván Čejeny, od patnácti let žil mezi bělochy a o několik let později opět krátce mezi Čejeny. To, co činí román *Malý velký muž* moderním, je vypravěčův ironický, demytizující vztah k (americké) historii a současně schopnost tvořit nové mýty. Text totiž věrně zaznamenal řadu historických reálií a událostí a rovněž mnohé průhledné autorské fikce; zachycuje slavné historické postavy a také legendy Divokého západu, s nimiž se Jack Crabb dostal do osobního styku. Zvláště atraktivní je záznam bitvy u Little Big Hornu (1876); Bergerův vypravěč se jí údajně zúčastnil na straně bílých. Snell o tomto podivínovi v závěru knihy, stylizovaném jako *Vydavatelův epilog*, praví, že „*bud' je nejzanedbávanějším hrdinou v dějinách této [to znamená americké – poznámka JP] země, nebo lhář rozměrů až šílených*“ (Berger 1977, s. 440).

Uváděná ukázka popisuje scénu, kdy „Malý velký muž“ (to byla Crabbova přezdívka) po mnohém naléhání své indiánské těhotné ženy Sluneční Záře splní svou povinnost a uspokojí i její tři „nezaopatřené“ sestry. Tato příhoda zachycuje sexuální zvyklosti – podle Crabba – obvyklé u Préríjních Indiánů. Konfrontaci odlišných indiánských a bělošských mravů vyostřuje skutečnost, že v témže kmeni jako Crabb žije jeho bývalá bělošská žena Olga, kterou zajal, a tedy získal za svou ženu Mladší Medvěd, jeden z čejenských bojovníků.

Za nějakou chvíli mě napadlo, že pociťuju chutě v jiný podobě, než jak jsem to kdy zažil, zvláště mezi Indiánama. Už jsem se

Berger, Thomas (1977): *Malý velký muž*, s. 238–240. Naše vojsko, Praha. Z anglického originálu přeložil Zdeněk Kirschner, doslov napsal Jiří Gojda.



Hans (Jean) Arp, *Klasická figura*, 1964, mramor, 248,9x35,6x40,7 cm, uloženo: The Collection of the Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, USA.

Německý a francouzský malíř, sochař a básník Hans (Jean) Arp (1887–1966) je spoluzakladatelem dadaismu, od roku 1924 se přiklonil k surrealismu.

vám zmínil, že žhavá do toho byla spíš Sluneční Záře než tenhle váš vypravěč. No ale teď jsem úplně zapomněl, v jakém je stavu, a sáh jsem po ní.

Nahmát jsem vrcholek jejího velikého břicha, pokrytý vrstvou kožešin, a ona byla rázem vzhůru, vystrčila ruku a hladila tu moji. Povídá mi: „Wunhai se dotklo, co jsi říkal.“

To byla ta sestra, co se nabídla, že vymění své koráلكové šaty za maso. Její jméno znamenalo „Spálená“: snad si jako malá holka spálila prst nebo něco takového. Byla opravdu pohledná a Stín ji ze svého potomstva zplodil jako poslední, takže jí bylo o dva roky míň než Sluneční Záři, který se podobala očima a leskem vlasů, ale byla tenká jako vrbový proutek. Když jsem tak na to myslel, připomněla mi mou dávnou přítelkyni Nicku z těch dob, než se vdala, ztloustla a zhrubla, chudáka Nicku, která taky patřila k těm, co byli zabití u Písečného Potoka.

Ale já ovšem až do té chvíle pokládal Wunhai za švagrovou po bělošským způsobu, protože v těch věcech jsem se čejenským názorům nikdy nepřizpůsobil. A když Sluneční Záře mluvila o tom, že se Wunhai něco dotklo, měla na mysli to moje prohlášení, že s těma ostatníma nikdy spát nebudu.

Pohládl jsem Sluneční Záři po břicho a stáh ruku. Nesnáz byla jako obvykle v tom, že jsem se měl rozhodnout, jestli jsem s konečnou platností běloch nebo Indián. Jestli jsem běloch, měl bych si lehnout a spát: pokud se Olga změnila v divošku, je to její problém a ne můj. Na druhou stranu jsem si začal uvědomovat svou odpovědnost vůči sestrám Sluneční Záře: nestačí je živit. Kvůli mně jsou z nich starý panny. Měl bych s tím něco udělat, protože jsou to výtečný ženský. Snad jsem uvažoval pokrytecky, nevím: rozhodněte to sami. Vzpomínám si už jen, jak jsem vstal, obešel v přísvitu ohně půlku kruhu uvnitř stanu a poklek u kožešiny, kde ležela Wunhai. Oči jí zářily skrz ten stín, co já na ni vrh.

„Lituji toho, co jsem řekl,“ povídám jí.

A ona: „Slyším tě.“ Zvedla na tý straně pokrývky a já pod ně vklouznul k jejímu tenkému hnědému tělu, který bylo náhodou nahý a zrovna hořelo po tý mý mrazivý obchůzce bez bederního pásu. Krásný děvče, to vám řeknu. Ukázalo se, že do té doby nepoznala muže a byla tak vynikajícím příkladem vysokých morálních vlastností Lidských Bytostí, ale instinkty měla zdravě vyvinutý. Můj ty pane. Bylo jí kolem osmnácti a byla hrozně něžná.

Ne, neodvážím se odhadovat, jak dlouho mi trvalo, než jsem

zcela splnil svou švagrovskou povinnost, ale byla to šichta, než se konečně maličký Wunhai dostalo patřičný omluvy, takže mohla v mém náručí usnout. Měl jsem to tedy za sebou, vylez jsem ven, ji zase přikryl a zakusil jsem v tom okamžiku divný pocit, když mi mrazivý vzduch ovanul ledví. Nejspíš jsem se roztrás a mávla na mě další švagrová, co spala nedaleko a zvedla se na lůžku.

Když jsem k ní přišel, zašeptala mi: „Mám přidat dříví do ohně?“

„Není třeba,“ povídám jí a trás jsem se dál, protože jsem se u Wunhai pod pokrývkama zapotil a teď mi připadalo, že se ten pot na mně mění v led.

„Raději se pojd' přikrýt, než zmrzneš,“ řekla mi na to.

Tahle se jmenovala Kopající Medvědice, bylo jí o několik let víc než Sluneční Zář, snad takových třiadvacet nebo čtyřiadvacet, a měla hodně širokou tvář, která vypadala ještě širší tím, že Medvědice někdy nosila copánky za ušima. Měla výrazný, ale hezký rysy a silná byla jako kobyla. Ležela tam v šatech, ale když jsem si k ní přilehl, už je měla vykasáný. Ona jediná z těch sester byla menší než já, ale svaly měla mohutný. Když mě, abych tak řek, vpustila na bojiště, musel jsem se strašně namáhat, abych zas odtamtud vyváz, a ještě dlouho jsem měl modřiny na lýtkách, kam mě patama kopala, jako by vzhůru nohama jela na poníkovi.

Potom jí bylo do řeči: „Slyšela jsem, že ta bílá žena u Mladšího Medvěda je ošklivá a podivně páchne. Věděla jsem, že to nemůže být tvoje manželka. Nikdo než zbabělec by takovou ženu u sebe neměl.“ A tak dále, a tak dále, protože tohle byla zlo-myslná sestra, ale řeknu vám, že taková nestoudná vrtošivost není u ženský v posteli zrovna ta nejhorší vlastnost. Nejlepší válečný poníci jsou vždycky tak trochu ničemové a tím unikají tomu, aby tahali vleky. Když jsem se od Kopající Medvědice odtáh, měl jsem toho už dost, jenže mě ty její řeči znova rozpálily a ona mě sevřela, jako by to chtěla zopakovat.

„Zůstaň tady,“ šeptala mi. „Kukuřice je příliš unavená.“

To se týkalo zbývající sestry, ty vdovy. Přísahám, že jsem do té chvíle na ni nepomyslel. Byla největší, nejtlustší a nejstarší, bylo jí takových osmadvacet a vedle sebe měla na kožešinách svoje dvě děti.

„Unavený jsem i já,“ povídám Kopající Medvědici. „Ty bys už měla být taky. Spi.“ Ale cítil jsem v zádech, jak mě pozoruje,

když jsem se vracel na své lůžko vedle Sluneční Záře, a musel jsem tam chvíli ležet a předstírat spánek, než její hlava zmizela pod pokrývkama a já se moh přihrát ke Kukuřici.

To se ví, že jsem byl unavený a všechno mě bolelo, ale ať už to bylo cokoli, co mě dohnalo k té obchůzce, neuhasl to, pokud zbývala ještě jedna sestra. Kukuřice spala, když jsem k ní došel, a já tedy bez všech obřadů zved její pokrývky a leh si k ní. Ani se pořádně neprobudila a sevřela mě: měla kdysi manžela a dvě děti a nebyla to pro ni žádná novinka jako pro Wunhai, ani to s ní nebylo divoký procvičení jako s Kopající Medvědicí, ale něco tak přirozeného jako jíst. Hřála, byla měkoučká a takovýho kostnatého nervózního človíčka, jako jsem já, to obrovsky konejšilo.

Která byla nejlepší? Do toho vám nic není. Asi jsem toho už tak řekl až moc, protože vám ani nedokážu dost důrazně dát na vědomí, že moje aktivita v té noci byla podle čejenských norem pravý opak uvolněné morálky. Všechny byly moje manželky

a já vůči nim konal svoji povinnost.

Alberto Moravia: *Pozornost*

(*L'Attenzione*, 1965)

Tvorba italského spisovatele Alberta Moravii, vlastním jménem Pincherle (1907–1990), byla silně poznamenána jeho životními osudy. Moravia v devíti letech onemocněl kostní tuberkulózou a jeho dobře situovaní rodiče mu poskytli kvalitní léčení a pobyty v horských sanatoriích. Neochránili ho ale před nástrahami, které s sebou nese vyčlenění z „normální“ společnosti. Léta ve zdravotnických zařízeních i dlouhá rekonvalescence byly poznamenány samotou a nejistotami, ale také ho vedly k studiu, zájmu o literaturu a vlastní literární tvorbě.

Alberto Moravia je brilantní vypravěč, který rozvíjí tradice evropské realistické prózy. Dokáže zachytit nejen vnější děje a jevy, ale také stavy a procesy odehrávající se ve vnitřním světě postav. Románové vypravěči Alberta Moravii jsou introverti nadaní schopností ostře a kriticky vidět společnost. Vyjadřují existenciální pocity vykořeněnosti a osamocení i vlastní neschopnost plně a spontánně prožívat svět. Plastičnost a sugestivnost popisu těchto základních sfér lidského bytí byla zřejmě hlavním důvodem, proč filmoví režiséři často sahalí k jeho tvorbě.

Hlavními tématy Moraviových próz jsou rozčarování, lhostejnost, nuda, konformismus, nevěra, znechucenost, vědomí absurdity světa, což vyjadřovaly již samotné názvy jeho děl: *Lhostejní* (1929), *Pohrdání* (1956) nebo *Nuda* (1960). Jeho tvorba se dostává do souvislosti s francouzským existencialismem. Alberto Moravia je však orientován jiným směrem než Albert Camus anebo Jean-Paul Sartre. Je v zásadě v pozici moralisty, který soudí svět: s masochistickou nelítostí analyzuje hoře z rozumu a intelektuálské odcizení od života a normy italské měšťanské společnosti. Světově proslulými se staly jednak romány *Římanka* (1947), *Horalka* (1957), jednak *Římské povídky* (1954) a *Nové římské povídky* (1959).

Vztahy mezi muži a ženami jsou základním tématem Moraviovy tvorby. Autor vychází z přesvědčení, že erotika představuje sílu, která člověka váže k životu a může (krátkodobě) zahnat nudu a lhostejnost, a že sex je klíč, s jehož pomocí lze odhalit pravou tvář člověka. V obnažené podobě tyto problémy předestírá román *Pozornost* (1965). Toto dílo koncipované jako deník spisovatele, k němuž je dodatečně přidán vysvětlující úvod-prolog, zachycuje vztah spisovatele Francesca k jeho milence a manželce Coře Manciniové a k nevlastní dceři Babě. Podává analýzu citového a fyzického odcizení moderního intelektuála. Uvedená ukázka popisuje „první“ setkání Francesca s dospělou nevlastní dcerou Babou.

Náhle jsem měl dojem, trochu ošidný a zároveň matoucí, že je to jedna z těch klíčových signálních vět, které rozhovoru mezi mužem a ženou tvoří úvod k jádru věci, po zahajovacích okolcích. Tázavě jsem se jí podíval do očí, ale modrozelené zorničky s tím svým obluzeným a strnulým výrazem, který jim

Moravia, Alberto (1968): *Pozornost*, s. 49–51. Odeon, Praha. Z italského originálu vydaného nakladatelstvím Valentino Bompiani v Miláně roku 1965 přeložila Alena Hartmanová, doslov Zdeněk Frýbort.

vtiskovala krátkozrakost, mě neosvítily. Potom se na mě obrátila s velmi něžným úsměvem plným dojemné vroucnosti, natáhla ruku po mé ruce, stiskla ji a řekla: „Možná že tvou návštěvou vážně začala jiná Baba. Já to aspoň tak cítím, a ty?“

Sklopil jsem oči. Ruka, která tiskla moji ruku, byla malá, ale velmi silná a buclatá a jiné barvy než obličej. Baba byla bledá, ale ruka byla červená, temnou a hladkou červení, do které klouby vyhloubily nepatrné důlky. Krátké prsty byly tak masité, že se zdálo, že nepůjdou ohnout, a zrovna tak i dlaň, která působila dojmem, že se nikdy docela nedovře. Tiskla mi ruku pravičkou a levičku držela dlaní vzhůru, otevřenou v klíně. Bříško palce mě překvapilo svým objemem, bylo taky červené, ale ne tak jednolitě jako na hřbetě a jako bíle kropenaté. Všiml jsem si i nehtů, byly hluboko zapadlé do masa, růžově nalakované, malé a oválné. Při pohledu na tu ruku mě napadla představa, kterou jsem pak už nedovedl zahrnat: možná že se celé Babino tělo podobá té ruce, je stejně masité a má stejně hrubou, temně červenou barvu, bíle kropenatou. Tělo hmotné a poddajné, jako bezduché, spíš jisté množství masa než tělo. Potom jsem si vzpomněl, že jsem kdysi v době, kdy už jsem nemohl dál snášet život s Corou, v duchu říkal Babě panchart, a cítil jsem, že existuje nějaká souvislost mezi touto přezdívkou a tím, jak si představuji její tělo. Ano, souvislost by tu byla, pomyslel jsem si, ta souvislost, jaká je obvykle mezi vším, čemu se přikládá malá cena, a jeho dosažitelností a přístupností. Ano, řekl jsem si, i ona si o sobě myslí, že je něco, co má málo ceny, a v té myšlence ji utvrdila před šesti lety Cora, když s ní nakládala jako s předmětem, který možno prodávat a kupovat. Tím se vysvětlovalo jinak nevysvětlitelné tvrzení Babino, že už není ta, kterou byla před šesti lety, to jest že se podobá spíš věci, která je stále nová, než osobě, která bezpodmínečně musí mít minulost a tudíž i historii. A objasnil se tím i význam toho vztažení ruky a stisku ruky mojí: vyzývala mě tím, abych si ji vzal a užil s ní rozkoše, pokud mám chuť, poněvadž stejně je jenom předmět přístupný každému, kdo se ho chce zmocnit, a proto i kdybychom se spolu milovali, nebylo by to krvesmilstvo, jak by se mohlo na první pohled zdát, i když jsme svým způsobem otec a dcera, ale něco bezvýznamného, co by uvázlo tady, zavře-no do chvíle, kdy se to stalo, jako larva zašlá ve své vyschlé kukle.

Tyhle všechny věci jsem rozmotal trpělivě až později, když

jsem je zapisoval do deníku, s chladnou myslí, ale v tu chvíli se ve mně vzedmuly temně, třebaže mocně, ve formě popudu zachovat se jistým způsobem. Otočil jsem ruku v její ruce, vzal jsem ji za zápěstí dvěma prsty jako do prstenu a jediným prudkým trhnutím jsem jí vyhrnul rukáv svetru až k lokti, a odhalil tak kulaté, silné a bílé předloktí, jemně zastíněné lehkými tmavými chloupky. Náhle jsem si vzpomněl, že v minulých letech jsem si často myslíval, že už nikdy nebudu milovat, poněvadž bych mohl milovat leda nicotu. A jak se člověk může zamilovat do nicoty? A náhle jsem pochopil, že stojím před nicotou, že Baba je nicota a že já jsem vzrušen, ne protože se mi nabízí, nýbrž protože je nicota. Ona nicota, kterou bych byl mohl milovat, právě protože byla nicotou. A tato láska by znamenala druhou lásku v mém životě: poprvé jsem miloval její matku a v ní všechny věci, o nichž jsem tenkrát věřil, že jsou skutečnost, jenže pak jsem objevil, že ty věci jsou neautentické, a dal se nicotě, to jest stykům s ochotnými dívkami, které za mnou chodily do domu. Ale pak jsem se z té nicoty vytrhl, a ejhle! teď se mi tato nicota zjevila s větší silou a jasností a měla tělo Baby, tvář Baby, byla to ona, Baba, a já cítil, že ji mohu milovat, protože ztělesňuje nicotu, která je kolem mne a ve mně, stejně jako jsem svého času miloval Coru, poněvadž se mi zdálo, že ztělesňuje ty mnohé věci, o nichž jsem věřil, že jsou ve mně a kolem mne. Ale Babina nicota měla jméno a já cítil, že mě přitahuje víc to jméno než Baba samotná, a to jméno bylo jméno označující milostný vztah mezi mužem a ženou, které pojí příbuzenská pouta, jako bylo to, které svazovalo mne a Babu. Uvědomoval jsem si, že nebýt té představy nebo lépe řečeno jména krvesmilstva byl bych pravděpodobně po Babě nezatoužil. Tak se zase jednou ukázalo, že pro mne žádný autentický čin neexistuje ani existovat nemůže, dokonce ani tehdy, když se zdá, že podnět k němu vytryskl z hloubi. Skutečně, touhu ve mně automaticky probudil zvuk slova, pouhého slova, ke všemu ještě nepřesného, poněvadž my dva jsme vlastně ani doopravdy nebyli otec a dcera.

Zvedl jsem oči a tentokrát jsem poznal v jejích zorničkách vedle obvyklé nešťastnosti krátkozrakých, jinou daleko hlubší nešťastnost, smíšenou s rozpaky a odporem. Odtáhl jsem ruku a řekl jsem: „Promiň;“ pak jsem klesl zpátky na židli.

Viděl jsem, jak si stahuje rukáv až na zápěstí pohybem plným úlevy, zrovna jako žena, která se po přepadení upravuje. Potom

řekla klidně a poučně: „To bude nějaký omyl, asi jsme si nerozuměli.“

Otevřeně jsem přisvědčil: „Taky si myslím.“

„Stiskla jsem ti ruku a řekla to, co jsem řekla, ne proto, co ses podle všeho domýšlel ty, ale protože opravdu doufám, že odedneška budeme otec a dcera.“

Norman Mailer: Americký sen (*An American Dream*, 1965)

Norman Mailer (narozen 1923) patří k těm americkým romanopiscům a publicistům, kteří dokázali klást provokativní otázky a svými postoji zneklidňovat čtenáře. Charakter a aktuálnost jeho tvorby vyplývá již z její žánrové orientace. Mailer se zařadil do proudu moderní americké prózy spojujícího tradici krásné literatury s postupy a strategiemi žurnalistické tvorby a rovněž literatury faktu nebo – jinak řečeno – s profesí novináře a spisovatele. Kultivoval novinářskou produkci a současně přinášel do krásné literatury – obdobně jako například Truman Capote – nové podněty. Svou literární tvorbu chápal především jako zboží, které vstupuje na masmediální trh s informacemi a postoji, a teprve druhotně jako umělecký artefakt.

Aktuálnost a nadčasovost dokázal spojit již ve své románové prvotině *Nazí a mrtví* (1948); ta se dokonce stala – vedle Hellerovy *Hlavy XXII* (1955) – nejznámějším americkým románem o druhé světové válce. Norman Mailer vycházel ze skutečného příběhu a vlastních zkušeností, neboť jako voják strávil dva roky na Filipínách a v Japonsku. Zvolil si za téma bezvýznamnou vojenskou epizodu z konce války, odehrávající se na jednom malém ostrově v Tichém oceánu. Příběh, v němž vinou nesprávných rozhodnutí ctižádostivých velitelů přicházejí zbytečně o život prostí američtí vojáci, se stává současně realistickým záznamem historických událostí a pesimistickým podobenstvím o morálním stavu americké společnosti a obecně o válce, násilí a smyslu života.

Norman Mailer se angažoval v řadě aktuálních dobových zápasů, například v kampani proti válce ve Vietnamu (*Co děláme ve Vietnamu*, 1967; *Armády noci*, 1968), zaujatým, reportážním způsobem referoval o dobových politických událostech (*Miami a obléhání Chicaga*, 1969) anebo o epochálních událostech (například o letu prvního člověka na měsíc, *Oheň na měsíci*, 1970). Do oblasti dokumentaristicko-žurnalistické tvorby spadá také „román“ *Katova píseň* (1979), zpracovávající pomocí stovek rozhovorů a dochovaných dokumentů osud dvojnásobného vraha.

Román *Americký sen* vyvolal jeden z velkých literárních skandálů šedesá-

tých let. Balancuje na hranici psychologické prózy kriticky společenského dosahu a pokleslé literatury. Mailer v něm popisuje bezútěšné, odcizené mezilidské vztahy a okrajově i způsob, jak temné (mafianské a finanční) síly ovlivňují fungování amerických vyšetřovacích institucí. Příběh se tak stává psychoanalytickou sondou do deviantní psychiky Stephena Rojacka, muže, jenž ztratil smysl života a rozhoduje se mezi sebevraždou a vraždou vlastní ženy Debory.

V následující ukázce vypravěč a hrdina knihy popisuje svůj sexuální styk s Rutou, služkou Debory. Morbidnost celé scény stupňuje skutečnost, že k souloži došlo v služčině pokojíku bezprostředně poté, co Rojack ve vedlejší místnosti chladnokrevně uškrtil svou zhýčkanou, arogantní a sadistickou ženu.

Lampa u její postele svítila. Okna byla zavřená, vzduch dusný, ten pokoj byl pařeníště a já s příjemným úlekem zjistil, že Ruta, Fräulein Ruta z Berlína, leží na dece bez kalhot od pyžama, s kopií časopisu v ruce (zahlédl jsem záblesk barevných nahotin) a druhou rukou se hrabe, všemi pěti prsty se hrabe v obnaženém pohlaví. Byla v onom budoáru libida, kde byla královnou, a těch pět prstů bylo pěti různými pány a dámami, kteří pro ni usilovně pracovali.

Neřekli jsme ani slovo. Její tvář zachycená v této póze se mohla každou chvíli rozpúlit ve tváře dvou žen: té královny v jistotě své horečky a malé holčičky přistižené při nemravnosti. Mrkl jsem na ni jako ten nejpřátelštější sedlák ze sousedství – pamatuji, jak přirozené to mrknutí bylo – a pak jsem si sundal sako a začal se svlékat. Pečlivě jsem si přitom skládal šatstvo. A atmosféra v místnosti, která se po mém vstupu na chvíli zatetelila jako závan vzduchu z kovářských měchů, se teď pomalu začala rozpalovat. Služka odložila časopis a obrátila volnou ruku dlaní ke mně, prsty měla dlouhé a štíhlé, s náznakem jemné křivky v dvojité prohnutém luku. Pamatuji, jak jsem pochopil, že křivka jejích prstů, jejích rtů a jejích dlouhých štíhlých lýtek je součástí té kradmé pronikavé horečky, která z ní stoupala. Pak s novým závanem drzosti, jako by drzost byla její profesí, drzost mě k ní převedla, zvedla druhou ruku (ty pány a dámy) a napřáhla ji ke mně, abych ji políbil na prsty. Což jsem udělal a zhluboka do sebe natáhl vůni rozpáleného pohlaví, plnou květin, plnou země s náznakem jedné tajněštkářské myšky plížící se zahradou s kouskem ryby v zubech. Mé bosé chodidlo se zvedlo z koberce a já strčil svých pět prstů tam, kde byla její ruka, a v tom okamžení z ní vytáhl vlhkou kořeněnou moudrost všech umění a řemesel, jak uspět ve světě. Vydala

Mailer, Norman (1990): *Americký sen*, s. 47–50. Melantrich, Praha. Z anglického originálu vydaného nakladatelstvím The Dial Press Nineteen Sixty-Five v New Yorku v roce 1965 přeložil Michael Žantovský.

vysoký nosový zvuk kočky vyrušené při hře – něco jsem jí ukradl, a ona se chystala couvnout, ale já měl v tváři určitý výraz – byl jsem hotov ji zabít bez mrknutí okem, v myšlence, že jsem v té chvíli ochoten zabít kohokoli, spočívala příjemná vyrovnanost – a můj pohled roztrávil ten lesk v jejích očích. Zavrtěla hlavou a odevzdala cenu mým pěti prstům na noze pohybujícím se v mokru se vši rozkoší hadů, kteří se právě přeplazili přes poušť. Něco mě v té chvíli vedlo – moudrost v konečcích mých prstů byla neomylná; cítil jsem, kde je živé tělo a kde mrtvá kůže, mé prsty si pohrávaly na okraji, podnikaly malé výpady, probouzelely ji k životu. Poprvé v životě jsem se cítil jako zdravý toulavý kocour a dorážel jsem na ni s tou jemnou nenávisťou vybroušenou do malého plamínku žádostivosti mého těla. Trvalo snad pět minut, než jsem se rozhodl ji políbit, ale nakonec jsem si vzal její ústa, skousl rty mezi zuby a naše tváře se setkaly, jako když míč vletí do baseballové rukavice. Měla ústa virtuózky, tenká a živá, skoupá a lehce horečnatá, dechový instrument, který mě slibně lechtal, ano, ty rty hovořily o tom, kde všude cestovaly a kam by mohly cestovat nyní, cosi horkého a zlého a lačného zvolit podlou cestu stoupalo z jejího štíhlého břicha a záludných nader, která se teď zvedla pod mým palcem ještě dřív, než jsem se jich dotkl, a v každém koutku úst měla masitý hrbolek, jakýsi zákusek pro mé zuby. Ano, stékala do hrdla jak sladký olej. Dýchala mi obrázky svého mozku do mého, všechno to snědé opálení a tónované zlato těch plakátových fotografií v časopisu, a její tenké rty se teď chvěly na mých ústech, její teplo zrůžovělo, ústa se nabídla k cestě dolů. Ležel jsem na zádech jako král lví smečky a nechal ji dovádět. Měla talent. Vydal jsem se na roztomilý sen o berlínských nočních podnikcích s telefony na stolech a vystoupeními homosexuálů, svým jazykem mi dávala krátkou přednášku o zvycích Němců, Francouzů, Angličanů (skutečně jedině ubohé chňapnutí), Italů, Španělů, musela mít i pár Arabů. Všechna smola a vůně se spájely do jediného pronikavého zápachu, který mě vybízel, abych začal. Byl jsem připraven svézt se na horské dráze, ale nechtěl jsem, aby to skončilo, ne tohle, ještě ne, její hrabivost pronikala i mnou, chtěl jsem víc a víc, a tak jsem vyklouzl z jejích úst a obrátil ji na záda.

Ale v té chvíli stejně nečekaně jako přichází policie zatknout, z ní pronikl ven slabý, čpavý, potlačený zápach (zápach, který hovořil o kamenné dlažbě a mastnotě a kanálech chudých

evropských uliček). Byla hladová, byla hladová jako vyzáblá krysa, a to mi mohlo zkazit potěšení, až na to, že bylo cosi omamného v tom prostém čpavém zápachu, tak silném, tak zatvrzelém, tak osobním, byl to zápach, který šlo usmířit jen darem kožešin a diamantů, téhle holce šlo o prachy, stála prachy, dostane se k prachům, cosi stejně zkorumpovaného jako bankovní mísa kaviáru na prostřených stodolarových bankovkách by bylo zapotřebí, aby obohatilo tu vůni až k vůni husích jater ve světě Debory a jejích přátel. Náhle jsem pocítil touhu vyhnout se moři a zadolovat v zemi, čistý záchvěv sodomitní touhy, v tom zadku bylo skrblické, natěsnané zlo, to jsem věděl. Ale ona se bránila, poprvé promluvila: „Tam ne! *Verboten!*“

Já už jsem však okusil pár centimetrů *verboten*. Nakažlivá, komplikovaná nenávisť, detailní popis těžkého údělu chudých, moudrost potkana z kanálu z ní přecházely do mě a utvrzovaly hrot mé vášně. Mohl jsem teď na tom pracovat pěknou chvíli. A také jsem pracoval. To druhé místo (jež, abych vám připomněl, vede ke stvoření) leželo pro mě otevřené, a já naráz pronikl dovnitř, očekáváje slávu a horký rytmus džungle, ale ona byla ochablá, její krabice promlouvala o chladných plynech z dělohy a skladišti zklamání. Opustil jsem ji a vrátil se tam, kde jsem začal, k tomu zuřivému litému zápasu o pár centimetrů a po nich o ten kritický centimetr, rukou jsem ji držel za zrzavé obarvené vlasy, rval jsem ji za pramen krouživým stoupavým pohybem a cítil, jak jí bolest v hlavě napíná celé tělo jak páčidlo a zvedá tu past, a byl jsem vevnitř, získal jsem ten centimetr, dál už to šlo snadno. Její jemný zápach z ní pak vyšel, cosi za onou ctižádostí, omezenou tvrdohlavostí, monomaniackým odhodláním někam to ve světě dotáhnout, ne, to všechno bylo nahrazeno něčím něžným, jako je tělo, ale vůbec ne čistým, něčím zákeřným, plným strachu, ale zároveň mladým jako dítě v pokále-

ných kalhotách. „Ty jsi nacistka,“ řekl jsem, ani nevím proč.

„Ja.“ Zavrtěla hlavou. „Ne, ne,“ pokračovala. „Ja, nepřestávej, ja.“

Miodrag Bulatović: *Hrdina na oslu*

(*Heroj na magarcu*, 1967, přepracované vydání 1981)

Miodrag Bulatović (narozen 1930) se stal po Ivu Andrićovi ne-li nejznámějším, tedy nejdiskutovanějším autorem srbského jazykového okruhu. Pověst autora kladoucího znepokojivé otázky a nacházejícího nečekané, šokující odpovědi ho provází již od jeho knižní prvotiny, sbírky povídek *Ďáblové přicházejí* (1956), představující sondu do života bělehradské bohémy. Bulatović provokuje, boří společenské konvence i politické mýty, ale také odstraňuje hranice a spojuje svět do pozoruhodného, vzrušujícího celku, který sice může vyvolat nesouhlas a odpor, ale jen stěží lhostejnost a nezájem.

Nejdiskutovanějším Bulatovićovým dílem se stal *Hrdina na oslu*. Vydání tohoto románu jistou dobu neumožnil režim tehdejší Titovy Jugoslávie. Poprvé vyšel román v jeho rodné vlasti v roce 1967, poté co byl nejdříve vydán v Německu a sklidil nadšené ovace literární kritiky; přepracované vydání přišlo na knižní trh v roce 1981. Pokračováním tohoto románu, který se mezitím stal jedním z nejslavnějších prozaických děl s námětem druhé světové války, je román *Válka byla lepší* (1977). V této práci však autor již nedosáhl mistrovství *Hrdiny na oslu*.

Miodrag Bulatović se v románu *Hrdina na oslu* osobitým způsobem vyrovnal s traumatem druhé světové války, jež bylo v době vydání románu v bývalé Jugoslávii ještě bolestivé a živé. Druhá světová válka měla totiž v jugoslávském kulturním kontextu poněkud jinou podobu než v jiných evropských státech. I když na území Jugoslávie operovala také cizí (italská, německá, bulharská a sovětská) vojska, obrovské ztráty na lidských životech připadly na vrub zejména vyhlazovací strategie domácích profašistických kolaborantů a národně osvobozeneckých bojů, které v nejednom směru připomínaly spíše občanskou válku. Podstatnou skutečností je dále fakt, že Titova národně osvobozenecká armáda osvobodila téměř celé jugoslávské území vlastními silami. V této specifické, rozjitřené atmosféře bylo proto možné k válečným událostem přistupovat pouze z pozice vlastenecké interpretace a heroizace individuálních činů.

Druhá světová válka je sice výchozím námětovým okruhem románu *Hrdina na oslu*, ale není jeho základním tématem. Tím je násilí jako takové a jeho ideologické zdůvodňování, jednak rozpor mezi ideologií a životní praxí. „Nechtěl jsem válku vylicít jako zápas ras a tříd, a zejména ne jako zápas ideologií a stran,“ říká v rozhovoru pro bělehradský *Savremenik* Miodrag Bulatović, když se brání nařčení, že jeho dílo je pornografickým románem. *Hrdina na oslu* – jak prohlašuje – není pornografie, i když je v něm válka záměrně podána jako pornografie: „Vylíčil jsem válku jako průtrž nejspinavějších instinktů, jak u okupantů, tak u okupovaných. U mne jsou všichni stejní, tedy báječní a strašní současně“ (Karpatský 1969, s. 129–130).

Miodrag Bulatović napadá dobovou představu o adoraném hrdinství

a mytizovaných hrdinech války. Hrdinou „na oslu“ přijímajícím roli černo-horského Dona Quijota či Švejka druhé světové války je naopak (což dokládá samotná volba jeho vlastního jména) „hrubián“ a „malý člověk“ Gruban Malić. Tento mluvka a pábítel je hluboce přesvědčen o pravdivosti svých účelových lží. Malić se v životě žádné válečné akce nezúčastnil, přesto tvrdí, že je vyznamenaný důstojník a velitel (imaginární) 501. černo-horské osvobozené armády. Jeho mozek je ovládán komickou marxistickou rétorikou. V jeho jednání však není nic revolučně asketického. Malić a v nemenší míře také ostatní postavy románu, obyvatelé Černé Hory i jejich italští okupanti, se jeví jako bytosti zcela bez ideálů a zásad, neboť jsou ovládáni pouze potřebami těla – pohlavním chtíčem, potravním pudem a touhou po majetku.

Na románu *Hrdina na oslu* je fascinující vypravěčská suverenita, s níž autor stírá hranice mezi vizí a skutečností. Bulatovićův román připomíná dílem burleskní fantazie z dílny Hieronyma Bosche a Françoise Rabelaise, dílem horečně surrealistické exkurze do světa brutálních, živočišných instinktů. Následující ukázka popisuje scénu, ve které unaveného Maliće znásilní „sexuálně vyhladovělá“ vesnická žena.

Bulatović, Miodrag (1969): „Hrdina na oslu“. In: *Světová literatura*, r. 14, 1969, č. 3, s. 165–166. Ze srbského originálu vydaného nakladatelstvím Otokar Keršovani v Rijece roku 1967 přeložil Dušan Karpatský.

Otočil se, překvapen duněním. S prstem na spoušti revolveru, přesvědčen, že ho znovu honí četník, spatřil krávu. Hnala se bezhlavě na něj, švihala ocasem a z jejích širokých nozder vyrážela pěna. Za ní v potrhaných šatech a bosa utíkala žena, klopytala a padala a pak se odrážela od země jako míč a přeskakovala dlouhý provaz. Obličej měla široký a oči plné mlhy. Malić se bál víc krávy než ženy, přeskočil v plném trysku ostružinový keř a pomyslel si, že jim unikne.

Překvapilo ho moře plané révy, do které padl a zapletl se. Kráva řičela, jako by ji trhali na kusy, vyškubla se z ženiných rukou a vrhla se rohy na Maliće. Malić se sehnul a kráva ho přeskočila. Nemohl ani vstát. Jenom se opřel o lokty, a ještě než pochopil, že je živ a že je báječné, že ho ostré kravské rohy minuly, viděl, že se mu ruce a nohy noří do tekutého bláta. Zhnuseně zkřivil obličej a napadlo ho, že ho sežerou žáby, které kolem něho poskakovaly.

„Ty čubko... čubko zatracená!“

Na unavená Malićova prsa se svalila žena. Levou ruku mu podstrčila pod záda a pravou ho začala svírat za krk a pak zase hladit. Ana, celá zpocená a horká, přitiskla své rty na jeho. Líbala ho na čelo, na tenký krk a přerývaně mu šeptala u ucha: „Ty čubko... och, jak jsi teplý, ani močál tě neochladí... ty pse zkažená důstojnická... ty moje štěňátko jediné, ztracené štěňátko, které nemá nikoho a hladové bloudí po lesích...“

Byla vlhká a měkká jako žába a plakala. Tiskla se k němu

a Malić neměl sílu se bránit. S malátnýma rukama a nohama se díval, jak nad ním divočí. Rozepínala mu zelenou lesnickou kamizolu a pak i kalhoty a hrubě ho ohmatávala. Až když ho začala kousat, všiml si, že má rozpůlený horní ret a jedno oko modré. Přiznal si, že je šťastný, že ho neprobodla kráva a že je lepší poddat se ženě, než bez boty utíkat v trní.

Chvějící se žena ho obnažila a popadla za úd. Malić trochu vyjekl a řekl, aby byla jemná a pozorná. Ona cosi horce a trhaně šeptala a pak se nabodla. Malić se nehýbal, díval se na ni zdola, viděl, jak slzy radosti smáčejí její opálený zneklidněný obličej, zatímco se nabodávala a pak šikovně jezdila. Chtěl ji poprosit, aby odehnala žáby, které skřehotaly a dělaly totéž kolem jeho hlavy a rukou, aby zahnala krávu, která olizovala její velký a bílý zadek a pak zas lízala jeho po čele a pak i za ušima. Ale neměl sílu. Jenom se zdola díval a toužil svým rohem dočista roztrhnout ženiny rozpálené útroby.

Žáby mu plivaly do úst.

Graham Greene: *Komedianti*

(*The Comedians*, 1966)

Základem románů anglického spisovatele Grahama Greena (1904–1991) je detektivní zápletka, kriminální motivy, politické debaty a dramatický děj. Absolvent univerzity ve staroslavném Oxfordu se původně chtěl vydat na dráhu autora historických románů, napjatá doba 30. let ho však přiměla věnovat se žhavé současnosti. Postavy jeho románů cestují po Evropě, objevují se v Anglii, Africe i Americe. Greene se věnoval tématu vietnamské války, diktátorských režimů a nekolonialismu, intenzivně se zajímal o náboženství (roku 1926 konvertoval ke katolictví) a o marxismus. Ve službách britského ministerstva zahraničí – ukázalo se však, že byl dlouhá léta také agentem britské tajné služby – pobýval v Sierra Leone, navštívil Mexiko, Afriku, Vietnam, Kubu, Kongo a Haiti, odkud čerpal realie pro své romány.

Příkladem rané Greenovy tvorby je román *Orient-expres* (1932), líčící různé osudy lidí cestujících tehdy populárním vlakovým spojem z Londýna přes Ostende, Kolín nad Rýnem, Jugoslávii do Turecka s klíčovou postavou srbského revolucionáře (motivu slavného vlaku využili podle jeho vzoru o dva roky později také Agatha Christie a Nizozemec A. den Doolaard). Ještě větší popularitu si získala další díla, například *Moc a sláva* (1940), *Jádro věci* (1948), *Tichý Američan* (1955), *Náš člověk v Havaně* (1958), *Honorární*

konzul (1973) nebo *Lidský faktor* (1978). V publicistice zaujal rozhodné odsuzující stanovisko k sovětské invazi do Československa v roce 1968.

Poetika Greenových románů vychází, jak se kritici shodují, z Fjodora Dostojevského a Josepha Conrada, v něčem je blízký také prozaikům americké Lost Generation, zejména v tíhnutí k nostalgii. Od románů s převažujícím dobrodružným dějem dospívá postupně k satirické a groteskní nadsázce a debatnímu ideologickému románu (*Monsignor Quixote*, 1982). Román *Komedianti* se odehrává na Haiti, zejména v jeho metropoli Port-au-Prince, za vlády diktátora dr. Duvaliera a jeho zabijáků Tontons Macoute. Hlavní postavou je Angličan Brown, který zde na vlastní kůži poznává politickou realitu země. K jeho totožnosti či netotožnosti se sebou samým autor v dopise A. S. Frerovi, který je tradičně uváděn před vlastním textem románu, píše: „*Není pravděpodobné, že si s úspěchem vykoleduju žalobu pro urážku na cti, a přece chci jasně zdůraznit, že vypravěč tohoto příběhu, i když se jmenuje Brown, není Greene [...]. ‚Já‘ není jediná fiktivní postava: žádná z ostatních, od takových vedlejších představitelů jako britský chargé d'affaires až k hlavním rolím, nikdy neexistovala. Tu a tam jsem vzal nějaký fyzický rys, způsob vyjadřování, nějakou historku – to všechno se svařilo v kuchyni podvědomí a ve většině případů je výsledek k nepoznání i pro samotného kuchaře.*“ Milostná scéna hrdinovy iniciace patří k nejsuggestivnějším místům Greenova díla.

Greene, Graham (1968): *Komedianti*, s. 67–68. Mladá fronta. Smena, Naše vojsko, Svět sovětů, Praha. Z anglického originálu přeložil Jiří Valja.

Moje zasvěcovatelka byla aspoň o patnáct let starší než já, ale v paměti mi zůstala vřdycky stejně stará a jenom já jsem zestárl. Setkali jsme se v kasinu, a když viděla, že mě pronásleduje štěstí – sázel jsem přes její rameno –, začala klást své žetony vedle mých. Jestliže jsme to odpoledne vyhráli více než tři sta liber, ona snad vyhrála téměř sto, a v té chvíli mě zadržela a doporučila mi prozíravost. Jsem si jistý, že nepomýšlela na to mě svést. Pravda, pozvala mě do svého hotelu na čaj, ale mé přestrojení prohlédla lépe než zřízenci v kasinu a na schodech se ke mně spiklenecky otočila a zašeptala: „Jak jsi se sem dostal?“ V té chvíli, jak nepochybuju, jsem pro ni neznamenal nic víc než dobrodružné dítě, které ji pobavilo.

Ani jsem nic nepředstíral. Ukázal jsem jí falešnou propustku a v koupelně svého apartmá mi pomohla setřít stopy líčidla, které za zimního odpoledne ve světle lamp prošlo jako pravé vrásky v obličejí. Viděl jsem, jak frère Laurent mizí vráska za vráskou v zrcadle pod poličkou, kde ležely její vodičky, tužky na obočí, kelímky s pomádami. Vypadali jsme jako dva herci, kteří mají společnou šatnu.

V koleji se podávala svačina u dlouhých stolů a na konci každého stál čajník. Na každém stole ležely tři dlouhé baguettes chleba se skrovnými porcemi másla a džemu; porcelán byl

hrubý, aby odolal školáckým stiskům, a čaj byl silný. V Hotelu de Paris jsem žasl nad křehkostí šálků, nad stříbrným čajníkem, nad maličkými trojúhelníkovými pikantními sendviči a nad zákusky plněnými šlehačkou. Ztratil jsem ostych. Rozhovořil jsem se o své matce, o svých latinských slohových cvičeních, o Romeovi a Julii. Snad bez zlého úmyslu jsem citoval Catulla, abych se pochlubil svou učeností.

Už si nepamatuju, jak postupovalo všechno to, co nakonec na pohovce vedlo k mému prvnímu dospělému polibku. Pamatuju se, jak říkala, že je provdaná za ředitele z Banque de l'Indochine, a já jsem si představoval muže, který mosaznou lopatkou shrabuje do zásuvky mince. Právě byl na návštěvě v Saigonu a ona ho podezírala, že si tam vydržuje kočínčinskou milenku. Nebyl to dlouhý rozhovor; brzo jsem se octl zase na začátku svých studií, když jsem v malé bílé ložnici na veliké bílé posteli se sloupky vyřezávanými v podobě ananasů bral první lekci v lásce. Jakou spoustu podrobností si po více než čtyřiceti letech ještě stále pamatuju z těch hodin. O spisovatelích se vždycky říká, že všechna jejich zkušenost je obsažena v prvních dvaceti letech života – ostatní je pozorování, ale myslím, že to stejně platí o nás o všech.

Když jsme leželi v posteli, přihodilo se něco podivného. Viděla, že jsem plachý, vylekaný, málo učenlivý. Její prsty neměly žádný úspěch, dokonce ani její rty nesplnily svůj úkol, když tu náhle vletěl do pokoje z přístavu pod kopcem racek. Na chvíli jako by celou ložnici obepjal rozpětím svých křídel. Polekaně vykřikla a ucouvla: teď byla ona vystrašená. Natáhl jsem ruku, abych ji uklidnil. Pták se usadil na skříňce pod zrcadlem v zlatém rámu a zůstal tam stát na dlouhých chůdovitých nohách a díval se na nás. Zřejmě se cítil v ložnici tak doma jako kočka a čekal jsem, že si každou chvíli začne čistit peří. Má nová přítelkyně se trochu chvěla strachem a najednou jsem poznal, že mám sílu muže, a zmocnil jsem se jí s takovou nenuceností a sebedůvěrou, jako bychom byli už dlouhý čas milenci. Ani jeden z nás nespátřil v těch minutách, jak racek odlétá, ačkoli si budu vždycky myslet, že když pták opět vyletěl k přístavu a k zátoce, ucítil jsem na zádech vzduch rozvířený jeho křídly.

Anaïs Ninová: *Žena v dunách*

(ze sbírky povídek *Little Birds*, přeložené do němčiny pod názvem *Die verborgenen Früchte*, rok vydání neuveden)

Anaïs Ninová (1903–1976) se sice narodila ve Francii (španělskému klavíristovi a skladateli a zpěvačce francouzsko-dánského původu), ale většinu svého života strávila ve Spojených státech. Poprvé do USA odcestovala s matkou v roce 1914. Ninová zde vychodila střední školu a také se tu vdala. Do Evropy se vrátila až na počátku třicátých let spolu se svým manželem, který jí umožnil uskutečnit představu svobodného erotického a milostného života. K návratu do USA ji roku 1940 donutila druhá světová válka, zde pak žila až do své smrti.

Bisexuální Ninová prožila celou řadu kuriózních milostných vztahů, jak o tom podávají svědectví také její deníky. Její umělecký vývoj však zřejmě nejvíce ovlivnilo „přátelství“ s Henry Millerem, s nímž se seznámila v roce 1931 v Paříži a jehož tehdejší tvorba přinášela a obhajovala zásadně nový koncept erotické literatury. Hluboce se ovšem zamilovala také do jeho ženy June; tyto vztahy – podle mínění Eriky Jongové – vytvořily jeden „z nejmimořádnějších [milostných – poznámka JP] trojúhelníků v literární historii“ (Jongová 1994, s. 86).

Anaïs Ninová sice knižně publikovala svá literární díla již roku 1936, módní, kultovní autorkou se však stala až v době, kdy svolila k vydání výborů ze svého *Deníku* (v letech 1966–1971 vyšlo pod názvem *The Diary* sedm výborů, svazků, z tohoto rozsáhlého rukopisu). Díky tomuto dílu, jehož úryvky kolovaly mezi jejími blízkými známými v opisech a které je současně svědectvím o životě pařížské a newyorské bohémy, je pokládána za nejvýznamnější autorku erotické literatury 20. století. Tato pozoruhodná žena, která kolem sebe sdružovala proslavené umělce, mladé adepty umění i zkrachovalé existence, se stala tvůrkyní křehké, erotické poezie v próze. Anaïs Ninová o svých povídkách a črtách prohlásila, že byly psány s prázdným žaludkem a že jsou napůl vysněné. Ve své tvorbě a zřejmě i osobním životě erotiku nechápe jako hřích, jako prokletí anebo nebezpečnou stravující vášeň, ale jako nádherný, osvobozující dar přinášející štěstí.

Spěchala k moři a on běžel za ní. Bloudili dlouho bělostnými dunami. U vody ze sebe shodila šaty a stála tam v letní noci nahá. Vběhla do příboje. Louis ji následoval, rovněž se vysvlékl a vrhl se do vody. Teprve teď ho objevila. Nejdříve se chovala velice tiše. Když však viděla v měsíčním světle zřetelně to mladé tělo, krásnou hlavu a jeho úsměv, přestala se bát. Plaval k ní. Oba se na sebe usmáli. Jeho úsměv zářil dokonce i ve tmě; stejně jako její. Ve tmě mohli stěží rozeznat více než úsměv a obrysy dokonalého těla toho druhého.

Ninová, Anaïs (rok vydání neuveden): „Žena v dunách“. In: Ninová, Anaïs, *Die verborgenen Früchte*, s. 16–19. Knauer, München. Název originálu *Little Birds*, přeložila Gisela Stege. Do češtiny přeložila Miroslava Pavelková.

Přiblížil se k ní. Strpěla to. Náhle kolem ní obratně a graciózně proplaval, letmo se dotkl jejího těla a byl pryč.

Plavala dále a on svůj manévr zopakoval. Pak se napřímila, on se potopil a proplaval jí mezi nohama. Smáli se. Oba se ve vodě pohybovali lehce a jistě.

On byl velice vzrušený a plaval se vztyčeným údem. Přiblížili se k sobě s hlavou sehnutou, jako by se chystali k zápasu. Přitiskl se k ní a ona ucítla jeho pevný, napjatý penis. Vsunul jí ho mezi nohy. Dotkla se ho. Jeho ruce ji hledaly, laskaly ji po celém těle. Pak se ale stáhla a on ji musel chytit. Opět jí jeho penis lehce spočinul mezi nohama; pak ji k sobě přitáhl pevněji a chtěl do ní proniknout. Vytrhla se mu a vyběhla z vody do dun. Následoval ji se smíchem, kapky se na něm třpytily. Horko, které v něm běh vyvolal, zapálilo znovu žár v jeho těle. Padla do písku a on se na ni vrhl.

A pak v okamžiku, kdy po ní nejvíce toužil, jeho síla náhle selhala. Ona se usmívala a čekala, vlhká, jeho touha se ale vytratila. Louis byl zmatený. Touha ho trápila už několik dnů. Chtěl se s tou ženou milovat a nemohl. Cítil se hluboce pokořen.

Zvuk jejího hlasu zněl kupodivu něžně. „Máme spoustu času,“ řekla. „Neodcházej. Je to i tak hezké.“

Žár jejího těla přecházel i na něj. Jeho touha se nevracela, ale dotyky byly příjemné. Leželi tam pevně k sobě přitisknutí, jeho břicho na jejím, jeho ohanbí se třelo o její, její prsa na jeho hrudi, její ústa na jeho ústech.

Potom z ní pomalu sklouzl, aby se na ni mohl dívat – na její dlouhé nohy bez chloupků, husté ohanbí, dlouhé vlasy, široká, usmívající se ústa.

Seděl tam jako Buddha. Ona se k němu naklonila a vzala do úst jeho malý, ochablý penis. Jednou rukou se dotkla varlat, druhou pohybovala údem sem a tam, pevně ho obepnula a jemně ho třela. Sklouzla blíž, vzala penis do rukou a zavedla si jej mezi nohy. Opatrně ho třela o poštváček, znovu a znovu. Louis pozoroval její ruku; myslel na to, jak je krásná, když drží penis, jako by byl květina. Jeho úd se napřímil, nebyl ale dost pevný na to, aby do ní pronikl.

V otvoru jejího pohlaví spatřil, jak se vlhkost její touhy třpytí v měsíční záři. Pokračovala v pohybu. Dvě těla, obě nádherná, se prohnula tímto skvělým pohybem; malý penis cítil dotek její kůže, horkého těla, vychutnával požitek ze tření.

„Dej mi jazyk,“ požádala a naklonila se k němu. Aniž by



Pablo Picasso, *Muž a žena*, 1969, červený pastel, 50x52,5 cm, uloženo: Brook Street Gallery Ltd., Londýn, Velká Británie.

ustala v pohybu, uchopily její rty jeho jazyk a ona se špičkou svého jazyku dotkla jeho. Pokaždé, když se penis dotkl poštvávku, dotkl se její jazyk jeho. A Louis cítil, jak mezi jeho jazykem a penisem proudí teplo sem a tam.

Drsným hlasem poprosila: „Jazyk ještě hlouběji, co nejdál!“

Poslechl. Znovu zvolala: „Ještě dále! Dál...“ – jako v hoře, a když poslechl, projel jeho tělem pocit, jako by jeho penis vycházel vstříc ženinu tělu, jako by do ní pronikal.

Nechala ústa otevřená, dva štíhlé prsty obepínaly penis, nohy napjaté v očekávání.

Louisovo vzrušení dosáhlo nejvyššího stupně, krev tryskala jeho tělem až do penisu. Ten ztvrdl.

Žena čekala. Nepřijala jeho úd hned. Nechala jeho jazyk,

aby se tu a tam dotýkal jejího. Oddychoval krátce jako běžící pes, celé jeho já se otevřelo, vzpřímilo se vstříc jejímu tělu. Pozoroval rudé pysky jejího pohlaví, otevřené a vyčkávající, a náhle jím projela její touha s takovou silou, že se mu penis konečně zcela napřímil. Vrhł se na ni, jazyk v jejích ústech, a mocně do ní pronikl.

Ale zase bez úspěchu. Váleli se dlouho sem a tam. Nakonec se zvedli, vzali šaty pod paží a šli dále. Louisův nástroj byl tvrdý a ohromný, a on se těšil pohledem na něj. Občas se vrhli do písku, on si ji vzal, pronikl do ní a zase ji opustil, vlhkou a rozpálenou. Když potom kráčeli dál, ona před ním, objal ji oběma rukama a strhl ji k zemi, tak že se oba ocitli na všech čtyřech jako psi. Kroužil v ní, narážel a vibroval, líbal ji a hnětl jí rukama prsa.

„Chceš to? Chceš to?“ ptala se bez dechu.

„Ano, ano, ale pomalu, ještě ne! Tak to mám rád – znovu a znovu.“

Byla tak vlhká a žhavá. Kráčela dál a čekala na okamžik, kdy ji strhne do písku a zase se jí zmocní, kdy do ní pronikne a zase ji opustí, dříve než dosáhne vrcholu. Pokaždé ucítila znovu jeho ruce na svém těle, teplý písek na kůži, jeho laskavíci ústa, laskavíci vítr.

V chůzi vzala do ruky jeho vzpřímený penis. Jednou se zastavila, klekla si před něj a vzala jeho úd do úst. Stál před ní, břicho lehce nakloněné. Podruhé přitiskl úd mezi její prsa, vytvořil si z nich pro penis polštář, strnul a v tomto měkkém obětí ho nechal klouzat nahoru a dolů. Oba v závratí z těchto milostných doteků, chvějíce se a bez dechu kráčeli dál.

Pak uviděli jakýsi dům a zastavili se. On ji prosil, aby se skryla v houští. Chtěl dospět k vrcholu; předtím stále vyčkával. Byla velice vzrušená, ale zdržovala svoji touhu a chtěla počkat na něj. Když se v ní tentokrát ocitl, začal se třást, až konečně divoce a prudce dospěl k orgasmu. Aby i ona sama dosáhla vyvrcholení, skoro si na něj stoupla. Sténali společně.

Když vzápětí nato odpočívali a kouřili, zatímco nastával den

a jítřní světlo vylouplo ze tmy jejich obličej, začalo jim být chladno, a tak se přikryli oděvem.

Erica Jongová: *Strach vzlétnout*

(*Fear of Flying*, 1974)

Erica Jongová (narozena 1942) je jednou z nejzajímavějších představitelk americké feministicky orientované literární tvorby. Slávu sklídila již za románovou prvotinu *Strach vzlétnout* (1974), vydanou po dvou sbírkách poezie. Román vyvolal bouřlivou diskusi: na jedné straně byl označen za nudnou knihu plnou klišé a předsudků o mužích a ženách, na druhé straně za duchaplnou, inteligentní a svěží knihu, odvážně a otevřeně formulující sebevědomý ženský pohled na mužský svět. O knize s nadšením a sympatiemi psali i renomovaní autoři jako John Updike a Henry Miller, kterému Erica Jongová po letech věnovala vyznavačskou biografii *Démon zblízka* (Jongová 1994).

Erica Jongová vydala řadu románů, z nichž dva, román *Jak si zachránit svůj vlastní život* (1977) a *Padáky a polibky* (1984), zaznamenávají další osudy hlavní hrdinky její prvotiny Isadory Wingové. Autorka se pokusila také o žánr pikareskního románu v díle *Fanny, aneb Pravdivá historie dobrodružného života Fanny Hackaboutové-Jonesové* (1980) a o „historický“ román v díle *Serenissima* (1980), kompilujícím příběhy ze světa historie a současnosti italských Benátek. *Strach vzlétnout* však zůstává jejím nejzdařilejším dílem.

Román *Strach vzlétnout* představuje interpretaci moderního světa očima mladé Američanky židovského původu Isadory Wingové, kterou neuspokojuje vlastní život, ale které nechybí smysl pro humor, ironii i sebeironii a jež v mnohém sdílí stejné osudy jako Erica Jongová. Isadora s lehkostí a suverenitou zachycuje barvitě životní zkušenosti, neméně poutavě dokáže vyjádřit pocit prázdnoty a ohrožení. Hrdinku ovládá „strach vzlétnout“ – strach žít svůj vlastní život a zároveň strach ze stereotypu, strach mít dítě a zároveň strach z citové závislosti. Sebeobranný cynismus jí však umožňuje, aby své osudy a kolapsy interpretovala s nadhledem a podmanivým půvabem. Tuto orientaci předznamenává již jedno z mott románů: „*V bigamii máš jednoho manžela navíc. V manželství je to to samý*“ (Jongová 1994, s. 11).

Isadora se chce vyvázat z rolí, které ženě přisoudily kulturní tradice a zejména agresivní masmédiá. Chce překonat zmatky v osobním životě. Svou identitu hledá ve vztahu k mužskému světu. Popisuje své minulé milostné avantýry – tragikomický průběh prvního manželství s geniálním psychopatem Brianem, milostné poblouznění k dirigentu Charliemu Fieldingovi, krizi druhého manželství s Bennettem Wingem nebo průběh milostného vztahu k psychologovi Adrianu Goodlovovi, s nímž stráví několik týdnů na cestách Evropou. Čas vyprávění tohoto ženského „románu cesty“ začíná v okamžiku, kdy Isadora odlétá na kongres psychoanalytiků do Vídně, a končí jejím návratem k manželu Wingovi.

Následující ukázka popisuje scénu, ve které se Isadora neúspěšně pokouší o fyzický kontakt s psychologem Adrianem. Podobných scén je v románu

Jongová, Erica (1994): *Strach vzlétnout*, s. 108–109. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložila Eva Věšínová.

několik. Autorka jimi dokládá ženskou sexuální dominanci a mužskou sexuální nedostatečnost. Rozvíjí zde svou představu, podle níž muži mají problémy sami se sebou, zatímco ženy mají problémy s muži.

Neodpověděla jsem. Začalo mě to silně deprimovat. Šampaňský pomalu přestávalo účinkovat.

„Proč mi tady proboha takhle kážeš, když ses se mnou ještě ani nevyspal?“

„Protože si to v skrytu duše přeješ.“

„Totálně vedle, milej Adriánku. Jediný, co já si přeju, je, abys už ksakru na mě vlezl. Na můj duševní chlív se klidně vykašli.“ Přitom jsem ovšem věděla, že lžu.

„Dobře, pani, jestli si chcete zaskotačit právě se mnou, máte to mít. Bude mi potěšením.“ Nastartoval. „Ta ‚pani‘ mi pro vás celkem vyhovuje.“

Neměla jsem ale s sebou pesar a jemu se ani nepostavil. Když jsme konečně vypátrali jeho hotel, byli jsme po kilometrech bloudění městem úplně mrtví.

Leželi jsme na jeho posteli a zkoušeli různé objekty. Zkoumali jsme svou nahotu, něžně, ale ne moc vážně. To nejlepší, co mi po těch letech manželského sexu dalo milování s jiným mužem, byl pocit, že znovu objevuju mužský tělo. Manželovo tělo je skoro jako vaše vlastní. Nemůže vás nijak překvapit. Víte přesně, jak chutná, jak je cítit, znáte úplně všechny jeho tvary, jednotlivý chloupky, jeho mateřský znamínka. Adrian byl jako nová země. Můj jazyk si po ní mohl cestovat podle libosti a bez průvodce. Začala jsem v jeho puse a vydala se pomalu dolů. Nejdříve po sloupku jeho opáleného krku na prsa, nazrzle chundelatý, pak skrz ten porost na břicho, trochu vypolštářovaný oproti Bennetovu, bezvadně plochýmu a hnědýmu. Pak k růžovému krabatýmu penisu, kterej byl malinko cítit močí a který se mi v puse odmítl probudit. Pak mezi jeho růžový kulky s měkkejma chloupkama. Chvíli jsem si je střídavě ohmatávala pusou a pak jsem putovala dál, po jeho svalnatejch stehnech, přes opálený kolena až k chodidlům (ty jsem nelíbala) a špinavejm prstům na nohou (ty taky ne). A pak zase znova od začátku. Zpátky do jeho nádherně mokré pusu.

„Jak’s přišel k těm malejm vostrejím zoubkům?“

„Ty mám po matce, byla to přeci kolčava.“

„Cože byla?“

„Kolčava.“

„Jo tak.“ Vůbec mi to nezapalovalo, ale bylo mi to jedno.



Marc Chagall, *Báje o Orfeovi*, 1977, ...

V Chagallově námětově neobyčejně bohaté tvorbě se často uplatňují erotické motivy a příběhy z antické mytologie: ilustroval například Longův román o lásce Dafnida a Chloe, báji o Orfeovi maloval vícekrát.

Ochutnávali jsme se. Leželi jsme v protisměru a jeho jazyk se sladce probíral mou kuňďou.

„Máš ji nádhernou a máš ten nejfantastičtější superzadek, jakej sem kdy viděl. Škoda, že nemáš větší prsa.“

„Díky.“

Kouřila jsem mu ho ostošest, ale jakmile se mu trochu vzpamatoval, hned zase schlípnul.

„Stejně na to vlastně ani nemám náladu,“ vylezlo z něj.

„Proč ne?“

„Nevím, prostě se mi teď zrovna nechce.“

Adrian chtěl být milován proto, že byl prostě Adrian, a ne kvůli svejm blondátejm vlasům (nebo tomu růžovému ptáku). Skoro mě to dojívalo. Nechtěl zkrátka dělat jen šoustací stroj.

„Když mám náladu, tak dokážu vyřídit i ty nejnáročnější,“

kasal se ovšem.

„Já vím, že dokážeš.“

„Už máš zas ten děsnej tón sociální pracovnice.“

Charles Bukowski: *Faktótum*

(*Factotum*, 1975)

Charles Bukowski (1920–1994) patřil datem svého narození k buřičské, úspěšně se etablojící Beat Generation, nesdílel však s touto generací ani její společenský, ani literární osud. Na počátku své literární dráhy se nezapojoval do kolektivních uměleckých, kulturních nebo politických aktivit, žil na periferii společnosti a mimo kulturní život.

Charles Bukowski horečně publikoval od počátku šedesátých let. Do roku 1979 vydal čtyřicet samostatných knižních titulů, zejména básně a krátké prózy, připomínající deníkové záznamy, aniž by jeho tvorba výrazněji pronikla mezi čtenáře nebo si jí povšimla seriózní kritika. Zlom nastává až v osmdesátých letech, kdy Charles Bukowski začíná být vnímán jako módní představitel literárního undergroundu. Základní orientace jeho tvorby se však nemění. Autor zachycuje život na městských periferiích a v chudinských čtvrtích, charakterizovaný apatií, pasivitou, bezvýhodností, bezskrupulózností a fyzickou a morální bídou. Popisuje svět očima zatracence, který se ocitl „na cestě“ a „na dně“, kde již neexistuje ani cit a touha, ani ctižádost a důstojnost. Jeho zpráva o životě spodiny americké společnosti působila šokujícím způsobem, neboť do literatury se dostaly polohy, které slušná americká literární veřejnost nemohla a ani nechtěla vidět.

Čtenáře a kritiky zaujala propojenost Bukovského životního osudu a literární tvorby. Hrdinou jeho próz byl často vagabund, somrák a alkoholik Henry (Hank) Chinaski, čtenáři však tuto postavu – mimo jiné také proto, že se pokoušela psát – ztotožnili s reálným autorem. Podobně je tomu v próze *Faktótum*, psané jako deník-vyprávění. Jeho „autor“, apolitický a egoistický Chinaski, vypráví o svých bezcílných putováních a o sexuálních a pijáckých zážitcích. Dynamickým momentem příběhu je paradoxně Chinaskiho hmotný nedostatek, který ho nutí hledat a vykonávat příležitostné práce, a tudíž měnit prostředí. Alkoholismus a nezodpovědnost mu však neumožní, aby zůstal na jednom místě déle.

V následující ukázce Chinaski popisuje své erotické zážitky z jachty, kde spolu se třemi děvčaty čeká na příchod jejího majitele, excentrického milionáře. Dívky této malé, vydržované společnosti se spolu povrchně znají. Chinaskiho sem přivedla Laura, dívka, s níž se před časem seznámil.

Tak jsem se octl sám se třema ženskýma na největší jachtě v přístavu. Jenže byla hrozná zima; záblo to od vody. Slezl jsem z lehátka, napil jsem se a hned jsem se vyšplhal zpátky. „Kristepane, to je zima,“ povídá Jerry, „můžu si tam taky vlízt a zahřát

Bukowski, Charles (1992): *Faktótum*, s. 64–66. Pragma, Praha. Z anglického originálu *Factotum* vydaného roku 1975 americkým nakladatelstvím Black Sparrow Press v Santa Rosa přeložil Jan Jařab.

se?“ Odkopla boty a vyšplhala se ke mně na lehátko. Laura a Grace byly s'atý a o něčem se hádaly. Jerry byla malá a oblá – takový ten přítulný typ. Přitiskla se ke mně.

„Kristepane, to je zima. Obejmi mě.“

„Ale Laura...“

„Na Lauru se vyser.“

„Chci říct, že by se mohla naštvat.“

„Nenaštve se. Jsme kamarádky. Koukej.“ Jerry se na lehátku posadila. „Lauro, Lauro...“

„Co je.“

„Koukej, chtěla bych se zahřát. Neva?“

„Neva.“

Jerry se zachumlala zpátky pod přikrývku. „Tak vidíš, řekla, že jí to neva.“

„Tak jo,“ povídám já. Položil jsem ruku na její zadek a políbil jsem ji.

„Ale jen vocaď pocad’“, povídá Laura.

„Dyt’ mě akorát drží,“ povídá Jerry.

Strčil jsem jí ruku pod šaty a začal jí stahovat kalhotky. Bylo to náročné. Než se jich zbavila, byl jsem už pěkně rozdělanej. Její jazyk mi šlehal do pusy a zase zpátky. Udělali jsme to z boku a snažili se přitom vypadat jako nevinátka. Párkrát jsem z ní vyklouzl, ale Jerry mi ho tam vždycky znovu zasunula. „Jenom vocaď pocad’“, řekla zase Laura. Vyklouzl jsem a Jerry mě chňapla a zmáčkla. „Jenom se držíme,“ zavolal jsem na Lauru. Jerry se zahihňala a zase si ho tam strčila. Teď už tam zůstal. Byl jsem čím dál tím vzrušenější. „Ty mrško,“ zašeptal jsem jí. „Já tě miluju.“ Pak jsem to zakončil. Jerry seskočila z lehátka a zašla do koupelny. Grace nám udělala sendviče s rostbífem. Slezl jsem z lehátka a dal jsem si s nimi sendvič, bramborový salát, nakrájená rajčata, kafe a jablečný koláč. Všichni jsme měli hlad.

„Si pište, že jsem se zahřála,“ povídá Jerry. „Henry je senzační topný těleso.“

„Mně je děsná kosa,“ povídá Grace. „Myslím, že to topný těleso taky vyzkouším. Nevadí ti to, Lauro?“

„Nevadí. Ale ne abyste zašli moc daleko.“

„Co je moc daleko?“

„Však víš, co myslím.“

Když jsme dojedli, vrátil jsem se na lehátko a Grace si lehla ke mně. Byla ze všech tří nejvyšší. V životě jsem nebyl v posteli

s tak vysokou ženskou. Políbil jsem ji a její jazýček mi odpověděl. Ženské, pomyslel jsem si, ženské jsou zázračné! To jsou přece báječná stvoření! Sáhl jsem jí pod šaty a začal jsem ji tahat kalhotky. Dolů to byla pořádná štreka. „No fuj, co to děláš?“ zašeptala. „Stahuju ti kalhotky.“ „Proboha, proč?“ „Přefiknu tě.“ „Laura je moje kamarádka. A já sem Wilburova holka.“ „Přefiknu tě.“ „Co to děláš?“ „Snažím se ti ho tam strčit.“ „Ne!“ „Doprčic, pomoz mi.“ „Pomoz si sám.“ „Pomoz mi.“ „Pomoz si sám. Laura je moje kamarádka.“ „Co to s tím má společného?“ „Cože?“ „Zapomeň na to.“ „Počkej, já ještě nejsem připravená.“ „Půjčím ti prst.“ „Au, jenom zlehka. Trochu úcty k dámě.“ „Dobře, dobře. Je to teď lepší?“ „To je lepší. Vejš. Tam. Tam! To je vono...“

„Žádný srandičky, vy dva,“ povídá Laura.

„Ne, já ji jenom zahřívám.“

„To by mě teda zajímalo, jestli se Wilbur vrátí,“ povídá Jerry.

„Je mi úplně fuk, jestli se třeba nevrátí vůbec,“ řekl jsem a nasunul jsem ho do Grace. Zasténala. Bylo to příjemný. Rozjížděl jsem se pomalu, rozvázně. Nevyklouzl jsem z ní jako z Jerry. „Ty ksindle křiváckej,“ povídá Grace, „ty grázle, Laura je moje kamarádka.“ „Mrdám tě,“ povídám, „cítíš ho, jak leze dovnitř a ven z tvýho těla, tam a zpátky, sem, tam, sem, tam, hop hop hop.“ „Nemluv tak, ještě mě rozrajuješ.“ „Mrdám tě,“ řekl jsem, „šuky šuky šuky šuk, mrdáme, mrdáme, mrdáme. Já to je tak *slizký*, tohle mrdání mrdání mrdání...“ „Přestaň už, proboha.“ „Je větší a větší, cítíš to?“ „Ano, ano...“ „Už to na mě jde. Ježíši Kriste, už to přijde...“ Zakončil jsem a vytáhl jsem ho. „Znásilnil jsi mě, ty grázle, znásilnil jsi mě,“ šeptala. „Měla bych to říct Lauře.“ „No tak jí to řekni. Myslíš, že ti

uvěří?“ Grace slezla z lehátka a šla do koupelny. Utřel jsem prostěradlo, natáhl jsem si kalhoty a jedním velkým skokem jsem byl dole.

Rolf Hochhuth: *Láska v Německu*

(*Eine Liebe in Deutschland*, 1978)

Rolf Hochhuth (narozen 1931) se zařadil mezi nejdiskutovanější německé poválečné dramatiky a spisovatele. Provokuje schopností otevřít aktuální, ožehavá společenská témata a zaujímat nesmlouvavé morálně rigorózní postoje. Velkou pozornost věnoval německým dějinám. Dokázal zneklidňovat mimo jiné tím, že kladl a připomínal vinu nacismu a také německého národa, který rozpoutal světovou válku, poslušně prováděl nelidské příkazy svých vůdců a mlčky přihlížel k hrůzám, páchaným na „nepříteli“ vlasti. Pro Hochhuthovu tvorbu je charakteristické spojování dokumentárních prvků a postupů s uměleckou fikcí. Autor ovšem sledoval jiné cíle a budoval jiné strategie než postmodernisté. Neusiloval o stírání hranic mezi skutečností a smyšlenými světy umění, ale naopak chtěl pomocí reálných příběhů a historických postav zapojit umění do zápasů společenského života.

Rolf Hochhuth ve svých dramatech nejen otevřel otázku individuální odpovědnosti za běh dějin, ale věnoval se také ženské emancipaci (*Lysistrata a NATO*, 1974) nebo slavným osobnostem (*Smrt lovce*, 1977 – život Ernesta Hemingwaye). Velký skandál vyvolalo Hochhuthovo drama *Náměstek* (1963), psané ve verších a v próze. V této hře s postavou papeže Pia XII. kritizoval chování katolické církve mlčky přihlížející k vraždění Židů za druhé světové války.

Polodokumentární román *Láska v Německu* byl inspirován skutečnou událostí z roku 1941. Hochhuth ukazuje zrůdnost fašismu a obludnost německé byrokratické mašinérie. S kronikářskou pečlivostí zachycuje vznik a průběh nejpřirozenějšího a nejkrásnějšího lidského citu – lásky, spoutané německými rasovými zákony. Popisuje zapovězený milostný vztah mezi vdanou šestatřicetiletou Němkou Paulinou, jejíž muž je na frontě, a mladým válečným zajatcem Polákem Staškem Zasadou. Stašek a Paulina, do jejíž vesnice byl mladý zajatec přidělen na práci, se spolu tajně stýkají, i když vědí, že si zahrávají s ohněm. Milostný vztah je odhalen a milenci jsou uvězněni. Paulina vyvíjí statečné úsilí, aby byl Zasada zproštěn viny. Není však úspěšná, Polák je odsouzen a oběšen.

Ukázka popisuje společně strávenou noc obou milenců, obapolnou lásku překonávající rasové předsudky i strach ze smrti.

Hochhuth, Rolf (1984): *Láska v Německu*, s. 134–135. Svoboda, Praha. Z německého originálu vydaného nakladatelstvím Rowohlt v Reinbeku u Hamburku v roce 1978 přeložil Hanuš Karlach, doslov Milan Richter.

Smáli se, i on ji chtěl rozptýlit, zeptal se, už se na to ptal dřív: „Prsa – to slovo umím. Ale jinak, proč nemáš slovo pro – tady to a tady to... u mně a –“

Zeptala se: „Vy v Polsku je říkáte? – my ne, protože jsou taková sprostá, ta slova, o tom se nemluví, aspoň ženské ne, mužští snad jo.“ Usmála se, pak mu řekla do ucha: „Nemusí se

všecko brát do pusy – se slovy! Mazlit se je lepší než mluvit!“ A položila tam jeho dlaň a pak svou. A brzo už vklouzla pod něj, její ústa se třela o jeho, chtěla ho ukonejšit, aby i ona aspoň na pár minut zaplašila z mysli, co jemu i sobě natropila tím idiotským přiznáním, ono to doopravdy bylo úplně hrozné, cosi osudného, čeho konec nemohla ještě dohlédnout; proti tomu byla jenom – jediná pomoc: nikdy už se nesejít, pořád si být vědomi, že nadále už si nebudou asi ani na chvíli jisti! A tenhle ústup jim byl odepřen – po téhle cestě se vydat nemohli! Protože teď začala Paulína s tím, s čím on před chvílí u ní, teď on měl ruce v jejích vlasech, až ji doposud klečící před ním, vzal v podpaždí a zvedl. A když zašeptala: „Dneska to nepotřebuješ – to je jediný, čím jsem si ještě dneska jistá,“ protože se chystal vzít si prezervativ, věděli oba, že už nedokážou bydlet vedle sebe a nemít se, tak jako se měli až doposud. A už jako když se člověk na útěku chystá skočit do tmy, protože musí skočit – tak zoufale se ho teď zmocnila, a jak se k němu přimykala, zvedla si košili nad prsy a pravý mu vsunula do úst. „Pomalů, hezky pomalů,“ to bylo všechno, co ještě dokázala říci, ale strach teď působil tak, že se jako blesk měnil v divokost vystupňovanou možná i bázní ze smrti. A Stašek musel vynaložit veškerou sílu paží, aby ji, tak se vzpínala, udržel za záda a za šíji, aby jí tvář a ústa přitiskl na svůj krk a tak ztlumil její výkřiky – málem by byl na to zapomněl. Neboť jistota, že alespoň dneska ji nemůže obtěžkat, opájela ho divěji než kdy předtím; a kdo ví, zda to strach před stíháním nepůsobil, že do ní vnikal ještě pudověji jen proto, aby nepronikl do jeho vědomí strach, že právě tohle pronikavé puzení ho nakonec nemůže přivést do záhuby... Přehnal se cílem tak rychle a už tak častokrát, že ani ještě nevyronil semeno a už vyčerpanou Paulínu na sobě skoro ani neudržel – jako kdyby se zřítíla do vytržení hlubokého jak zřídlo, ba rovnou do spánku, když ji byl nucen donést do domu, protože docela náhle se snesl chlad ranního šíráni.

Dveře byly tak úzké a nízké, že musel Paulínu postavit na nohy. Ve dvou by byli neprošli – „Koukni se na Herberta!“ zašeptala, ale šel sám, protože padla jako podřátá na pohovku v kuchyni a už nevstala. Nikde v té tmě do ničeho nevrazil, když se byl v ložnici přesvědčit, že obě děti spí – a vzal odtamtud z postele Paulininu příkrývku, a když se k ní vrátil, řekl: „Můžu tě ještě oteplit, budeš rychleji bez košile ohřátá.“ Šlo mu to s obtížemi, svléknout ji Paulině stočené do klubíčka, pak ji přikryl

dvojnásob, nejdřív sebou, čelo k čelu a dál až prsty u nohou k prstům u nohou, pak příkrývkou, která byla pro oba příliš krátká. S prudkou žádostí se jí teď zmocnil, ačkoliv už víc spala, než se k němu drala, naprosto vychladlá, hlavně zadeček měla studený jak led, držel jej v dlaních, když ležela pod jeho pokožkou vřelou jako vždycky, nikdy nevychládající – aby se doteky s ní znovu probrala k vědomí...

Jednou to nazvala „sklápěcí židličkou“, to byl manželův výraz; „pozice lžičky“, to ležela – tak jako lžička v příborníku – zády k jeho hrudi, aby si ohřála, co se u všech žen ohřívá ze všeho nejpomaleji, hýždě; i teď, jak se tak stulila, aby usnula, mu je přitlačovala k bedrům znova v jednom ohni. Náhle se vymrštila, jak ji z ničeho nic popadl strach – až moc oprávněný: „Přece taky neusneš – já už spím!“ A znovu sklesla na pohovku, a on žadonil šeptem: „Ne hned!“, a ačkoli byla už skoro bez vědomí – pomohla mu, ležícímu za ní, proniknout do jejího lůna – nejdřív netečně, jenom jemu kvůli, protože znovu ji posedl strach, jak to, že je ještě vůbec tady. Ale jeho radost, jeho dech na její šíji, jeho ruce na jejích prsech, jak ležel za ní, byly neméně nakažlivé než klidná neustávající pravidelnost jeho zvládaných, protahovaných a víc a více prodlužovaných přimykání, až nakonec znovu se z něho zase snášela.

Pak udělal cosi neprominutelného, hříšně hloupého, usnul totiž vzápětí po ní, a už bylo natolik světlo, že je mohl vidět kdokoli, kdo by se jen podíval tam, kde je dvorek: to bylo varování, že se naštěstí ještě taktak včas probral, v půl čtvrté ráno! Jen

o půldruhé hodiny později, a už by bývalo nebylo možné dostat se domů, aby ho nezahlédl jeden nebo druhý od Melchiorových nebo oba dva.

John Irving: Svět podle Garpa

(*The World According to Garp*, 1978)

John Irving (narozen 1942) je jedním z nejplodnějších, nejčtenějších a současně nejvlivnějších současných amerických romanopisců. Úspěch tohoto autora spočívá mimo jiné v tom, že dokáže spojit dar nespoutané fabulace a groteskní nadsázky s tradicí realistického románu 19. století. T. S. Garp, hrdina jeho čtvrtého, postmoderního románu *Svět podle Garpa*, dokonce vstoupil do panteonu americké mytologie – stal se nejen symbolem životního stylu své generace, ale vyvolal vlnu masmediální garpomanie.

Svět podle Garpa zachycuje spleť životních osudů, v jejichž centru je T. S. Garp, atletický spisovatel plný soustředěné energie uplatnit se. Ve vyprávění objektivního vypravěče se stírají hranice reality a fikce. Charakteristickým kompozičním prostředkem knihy je začleňování obsáhlých citací z Garpových literárních děl.

Spisovatele Garpa, jemuž bylo odepřeno křestní jméno (zkratky T. S. znamenaly podle interpretace Garpovy matky „technik seržant“), přivedla na svět excentrická zdravotní sestra Jenny Fieldsová, později slavná představitelka feministického hnutí, a palubní střelec seržant Garp. Seržant umírá v americké nemocnici v důsledku těžkého válečného zranění, které utrpěl v jedné z leteckých bitev nad Francií na konci roku 1942; je téměř neschopný mentální činnosti, a dokonce i hmatové komunikace s okolním světem, neboť má těžce popálené dlaně. Následující ukázka přináší scénu sexuálního zneužití seržanta Garpa, z něhož poranění učinilo nesvéprávného idiota. Umírající pacient posloužil Jenny Fieldsově k uskutečnění jejího snu – mít vlastní dítě, na něž by si jeho otec nemohl činit nárok.

Irving, John (1990): *Svět podle Garpa*, s. 30–32. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložil a doslov napsal Radoslav Nenadál.

Jenom kdyby se mu ty ruce zahojily, uvažovala. Mohl by si cucat palec. Když se probudil ze svých kojivých snů, hladový a toužící sát z mateřského prsu, aspoň jak si to v duchu zřejmě představoval, vkládala mu Jenny do úst vlastní prst a dovolovala mu, aby ji za něj rty tahal. Přestože měl opravdové dospělé zuby, podle své mysli byl bezzubý a nikdy ji nekousl. Na základě tohoto pozorování mu jednou v noci Jenny nabídla prs, který Garp nenasytně sál, a zřejmě mu vůbec nevadilo, že v něm nic není. Jenny měla dojem, že kdyby takhle sál pořád, určitě by dostala mléko; cítila totiž v lůně nesmírné nutkání, mateřské a sexuální. Její pocity byly neobyčejně živé – nějakou dobu dokonce věřila, že by mohla počít už pouze tím, když by věžního střelce Garpa

jen kojila.

Skoro to tak bylo. Jenže střelec Garp nebyl jenom malé dítě. Když jednou v noci sál její prs, všimla si Jenny, že má erekci, která až nadzvedává deku; ovíval se neobratnými zafačovanými rukama, nešťastně ňafal a lačně sál z prsu. A tak mu jednou v noci pomohla; uchopila ho chladnou zapudrovanou rukou. Přestal sát a jen se o ni otíral pusou.

„Ar,“ zasténal blaženě. Ztratil už i p.

Kdysi Garp, pak Arp a teď už jen Ar – bylo jí jasné, že umírá. Zbývala mu jediná samohláska a jediná souhláska.

Když vystříkl, cítila v dlani vlhkost a horkost jeho semene. Pod dekou to vonělo jako v létě v pařeništi absurdní úrodností, jako by něco mělo začít jen tak z ruky růst. Dalo by se tam nasadit cokoli a určitě by to rozkvetlo. Nad Garpovým spermatem Jenny Fieldsové v hlavě vyvstala jedna myšlenka: kdyby toho člověk do pařeniště trochu nakapal, vyrašily by děti přímo z hlíny.

Jenny o celé záležitosti uvažovala čtyřiaadvacet hodin.

„Garp?“ zašeptala Jenny.

Rozepnula si blůzku uniformy a obnažila prsy, které jí vždycky připadaly příliš velké. „Garp,“ zašeptala mu do ucha; víčka se mu rozechvěla, rty se sáply po prsu. Kolem nich bílý rubáš, závěs na kroužcích, který je odděloval od ostatního oddělení. Na jedné straně Garpovy postele ležel Povrchový – oběť plamenometu, kluzký od masti, zafačovaný v gáze. Neměl víčka, takže to vypadalo, jako by se neustále díval, ale byl slepý. Jenny si zula pevné sesterské střevíce, odepjala bílé punčochy a vysvlékla se z uniformy. Dotkla se prstem Garpových rtů.

Na druhé straně Garpovy postele, obestřené oním bělostným rubášem, ležel pacient typu Vnitřní orgány, který byl na nejlepší cestě stát se Absentujícím. Přišel o spodní část vnitřností a o rectum; trápily ho ledviny a játra ho doháněla k šílenství. Trpěl nočními můrami, při nichž měl představy, že ho nutí močit a defekovat, přestože to pro něho byla již dávná historie. Když tyto záležitosti vykonával, vůbec si to neuvědomoval, a vše odbýval jen prostřednictvím tubic a gumových vaků. Často sténal a na rozdíl od Garpa sténal celými slovy.

„Do prdele,“ zakvílel.

„Garp?“ zašeptala Jenny. Shodila kombiné i kalhotky, sundala si podprsenku a stáhla deku.

„Kristepane,“ řekl vedle Povrchový tiše; rty měl od popálenin samý puchýř.

„Do prdele kruci!“ křičel muž s postiženými vnitřními orgány.

„Garp,“ řekla Jenny. Chopila se jeho erekce a obkročmo na něho usedla.

„Á,“ vyjekl blaženě. Už mu chybělo i r. K vyjádření radosti i smutku mu zbyla jediná samohláska. „Á,“ opakoval, když ho Jenny pojala do sebe a zůstala na něm sedět celou vahou.

„Garp?“ zašeptala. „Dobrý? Je to fajn, Garp?“

„Fajn,“ přisvědčil zřetelně. Avšak to bylo jediné slovo, jež jeho poničená paměť vydala ve vší jasností právě v okamžiku, kdy v Jenny dospěl k vyvrcholení. Bylo to také první a poslední opravdovské slovo, které ho slyšela promluvit. A když se opět zmenšil a vyklouzl z ní v toku svých prýstících životodárných látek, zredukoval se opět na pouhé Á; zavřel oči a usnul. Když mu Jenny nabídla prs, neměl hlad.

„Bože!“ vykřikl Povrchový, velmi opatrně s B, protože jazyk měl také popálený.

„Prd!“ štěkl muž s postiženými vnitřními orgány.

Jenny Fieldsová umyla Garpa i sebe teplou vodou a mýdlem v smaltovaném nemocničním umyvadle. Výplach si samozřejmě dělat nechystala, a neměla pochyb, že kouzelná moc zapůsobila. Cí-

tila se připravená k zasetí líp než obdělaná půda – dobře vyživená země – a cítila také, že Garp ji obdařil tak štědrou dávkou, jaká v létě vytryskne ze zahradní hadice (jako by chtěl zalít trávník).

Roald Dahl: *Můj strýček Oswald*

(*My Uncle Oswald*, 1979)

Anglický spisovatel Roald Dahl (1916–1990) je zřejmě nejoriginálnější světový povídkář druhé poloviny 20. století. Dokázal se však prosadit nejen jako tvůrce literatury pro dospělé, ale také literatury pro děti a mládež. Dahl není moralista, i když jeho základní námětovou oblastí se staly lidské nedostatky a chyby. Poklesky člověka neodsuzuje, naopak je zaznamenává s jistou laskavou shovívavostí, ne-li přímo s pobavením. Má vytříbený smysl pro nápaditou, nečekanou pointu, grotesknost a anglický černý humor.

Kniha *Můj strýček Oswald* (1979) tvoří jeden z článků Dahlovy literární mystifikace spjaté s postavou excentrického strýce Oswalda; poprvé se objevuje v povídce *Host do domu*, zařazené do souboru *Milostné rošády* (1965). V jejím úvodu Dahl píše, že se o osudech Oswalda Hendrykse Cornelia dověděl z deníků, které mu strýc zaslal někdy po 10. březnu 1964, a že pochybuje o možnosti zveřejnit je. V těchto dvaceti osmi deníkových svazcích, psaných v rozmezí let 1934 až 1946, se údajně jen obtížně hledají pasáže, které by nevyvolaly odmítavé reakce čtenářského publika a soudní spory. Mimo jiné také proto, že strýček Oswald měl u žen takové úspěchy, že i Casanova se vedle něho „jeví jako sexuálně neukojený brídil“ (Dahl 1995, s. 8). Po tomto úvodu následuje text, stylizovaný jako úryvek ze strýčkových deníků.

Novela *Můj strýček Oswald* má podobnou výstavbu. Je koncipována jako vyprávění strýčka Oswalda, kterému předchází Dahlovo vysvětlující slovo. Novela nabízí uzavřený příběh: jeho „hrdinou“ je brouk puchýřník, jehož tělo obsahuje látku s pozoruhodnými afrodiziakálními účinky na mužskou potenci. Tato látka má podstatně silnější účinky než viagra. Jakmile ji muž pozře, způsobuje enormní zvýšení sexuální potřeby; muž – bez ohledu na věk a na to, v jakém se ocitá prostředí – ztrácí rozum, vůli i zábrany a násilím si vynucuje (podobně jako samečci živočišné říše) pohlavní akt s nejbližší ženou.

Strýček získal větší množství této látky, vyrobí z ní prášky a ty úspěšně prodává v nejvyšších vrstvách společnosti. Využívá jí rovněž k tomu, aby získal sbírku spermatu nejslavnějších mužů 20. století, aristokratů, slavných vědců a umělců. Za tímto účelem si pronajme mladou půvabnou studentku biologie Yasmin. Jejím úkolem je smluvit si s vytypovanými muži schůzku,

Dahl, Roald (1991): *Můj strýček Oswald*, s. 150–152. Volvox Globator, Praha. Z anglického originálu *My Uncle Oswald* přeložil Petr Zenkl.

podstrčit jim afrodiziakum skryté do čokoládového bonbonu a poté do prezervativu zachytit jejich sperma. Další Oswaldův spolupracovník, chemik Woresley, sperma rozdělí na menší dávky (v novele jsou tyto dávky označovány výrazem „brčka“) a ty zakonzervuje. Oswaldovým cílem je uspokojit bohaté dámy toužící zplodit dítě s géniem a zbohatnout z jejich peněz.

Nejzajímavější částí novely jsou vyprávění Yasmin: ta některá svá setkání zvědavému Oswaldovi popisuje a ten je zaznamenává do svého deníku. Kniha se tak stává antologií sexuálního chování známých osobností; patří k nim mimo jiné španělský král Alfonso XIII., Albert Einstein, Joseph Rudyard Kipling, Thomas Mann, Henri Matisse, Claude Monet, Pablo Picasso, Marcel Proust, Giacomo Puccini, Sergej Rachmaninov, Auguste Renoir, George Bernard Shaw, Igor Stravinskij nebo Herbert George Wells. Následující ukázka zachycuje setkání Yasmin se Sigmundem Freudem.

„[...] Seděl tam a všechno si zapisoval na obrovský arch papíru. Pak se obrátil ke mně: ‚A co mi ještě povíte, fräulein?‘

‚Můžu vám říct, co já si myslím, že se mnou je,‘ řekla jsem.

‚Prosím.‘

‚Myslím, že mám uvnitř takové malé dynamo,‘ vysvětlovala jsem, ‚a to dynamo se svištivě točí a točí a vydává obrovské výboje sexuální elektřiny!‘

‚Velmi zajímavé,‘ poznamenal a ruka se mu opět rozjela po papíře. ‚Pokračujte, prosím.‘

‚Ta sexuální elektřina má tak vysoké napětí,‘ pokračovala jsem, ‚že jakmile ten muž přijde ke mně blíž, přeskočí ze mě na něj a rozrajuje ho.‘

‚Co to znamená, prosím, rozrajuje ho?‘

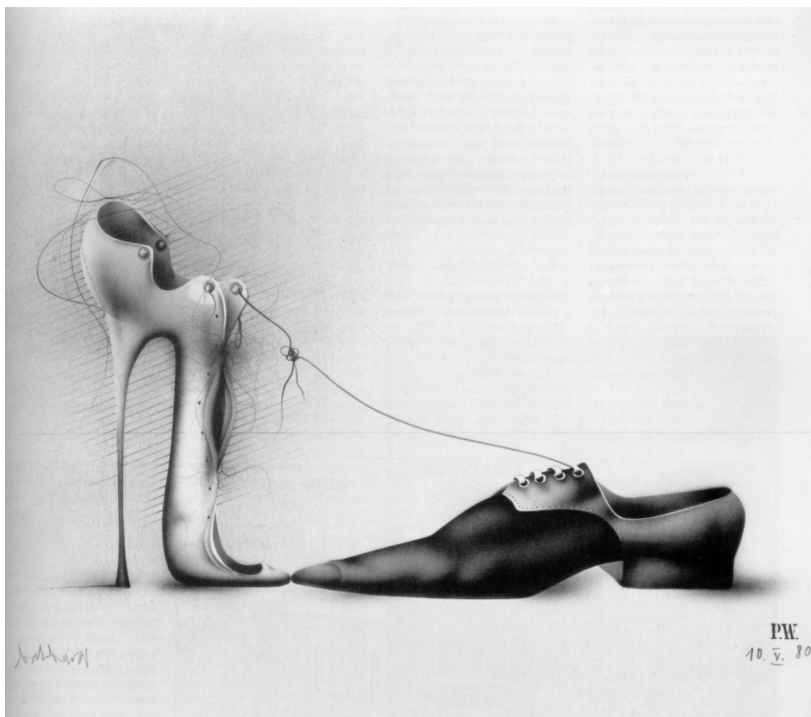
‚Vzruší ho,‘ řekla jsem. ‚Zelektrizuje to jeho stydké části. Rozžhaví je to do červena. A tím pádem se přestane ovládat a skočí na mě. Vy mi nevěříte, pane doktore?‘

‚To je vážná věc,‘ řekl ten starý syčák, ‚to si vyžádá mnoho psychoanalytických pohovorů na gauči, než vy budete zase normální.‘

Celou tu dobu, Oswalde,‘ řekla mi Yasmin, ‚jsem se dívala na hodinky. A když uplynulo osm minut, řekla jsem mu: ‚Prosím vás, pane doktore, neznásilňujte mě! Aspoň vy byste měl zůstat nad věcí!‘

‚Nebuďte směšná, fräulein,‘ řekl. ‚Zase halucinujete.‘

‚Ale ta moje elektřina,‘ ječela jsem. ‚Rozrajuje vás to. Já to vím. Přeskočí to ze mě na vás a zelektrizuje to vaše stydké části! Vaše přirození se rozžhaví do červena! Strháte ze mne šaty! Zmocníte se mě!‘



Paul Wunderlich, *Láska*, list z alba *Láska*, 1980, barevná litografie, 50x70 cm.

Německý malíř, grafik a sochař Paul Wunderlich (narozen 1927) inspirován prvky neomanýrismu, surrealismu, fantastického realismu a díly starých mistrů vytvořil neobyčejně osobitý styl vyznačující se vytříbeným estetismem a formální precizností. Programově se věnuje zachycení lidského sexuálního chování, v němž se snoubí polohy erotické přejemnělosti a rafinovanosti s morbidností a perziflází proslulých uměleckých děl minulosti v surrealistické transformaci: například série *Léda*, 1962; *Malá anatomie*, 1963; *Modely*, 1968; *Píseň písní*, 1969; *Ingresovská svita*, 1973; v erotické linii jeho tvorby dominuje album *Láska*, 1980. Wunderlich invenčně obohatil zobrazení erotické tematiky ve výtvarném umění a řadí se v této oblasti k nejpřednějším autorům.

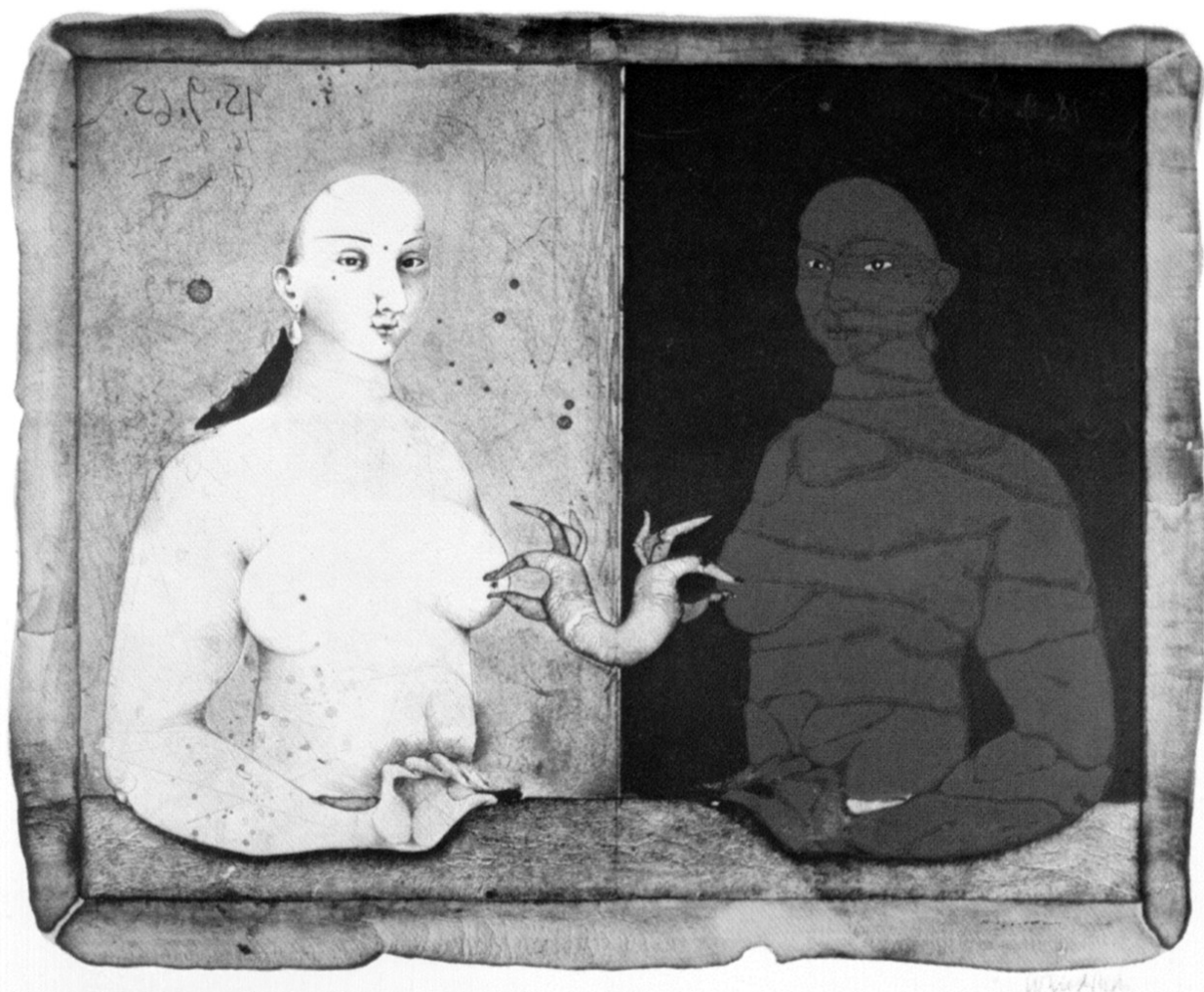
„Přestaňte s tím hysterickým křikem,“ vybuchnul, vstal od svého psacího stolu a přiblížil se ke gauči, na kterém jsem ležela. „Copak já vám ubližuji? Copak se pokouším na vás skočit?“

A přesně v tom okamžiku, Oswalde,“ pokračovala Yasmin, „ho puchýřník dostal a jeho ptáček najednou ožil a vztyčil se, až to vypadalo, že má v kalhotách kůl.“

„Načasovala jsi to nádherně,“ řekl jsem.

„Nebylo to špatné, že? Natáhla jsem tím směrem ruku, ukázala na něj prstem a zaječela: ‚Vidíte! Už se vám to stalo, vy starej kozle! Moje elektřina vás praštila! Teď už mi snad uvěříte, pane doktore! Věříte tomu, co jsem vám vyprávěla?‘“

Měl bys ho vidět, Oswalde. To bys tedy fakt měl. Puchýřník s ním lomcoval a ten sexem posedlý lesk mu pomalu zastíral oči. Rukama se rozmachoval jako nějaká velká stará vrána. Ale jedno se mu musí nechat. Neskočil na mě hned. Odolával aspoň minutu a mezitím se zřejmě pokoušel přijít na to, co se s ním vůbec děje. Podíval se na svoje kalhoty. Pak na mě. Pak si začal mumlat: ‚To je neuvěřitelné! ... úžasné! ... nevídané! ... musím si to zapsat! ... poznamenat si každou chvíli. Kde mám pero, proboha!? Kde je inkoust? Kde je papír? Ale k čertu s papírem! Svlékněte se, prosím, fräulein. Už nemohu víc čekat!‘“



Paul Wunderlich, *Bosomfriends*, 1965, barevná litografie, 35x50,5 cm.

Wunderlich, jehož dílo se vyznačuje estetizujícím neomanýristickým projevem a brilantními citacemi proslulých děl minulosti, v této parafrázi obrazu druhé Fontainebleauské školy *Gabrielle d'Estrées a její sestra vévodkyně z Villarsu v lázni* snad ještě prohloubil erotickou rafinovanost proslulé předlohy.

„To s ním tedy muselo zacvičit,“ řekl jsem.

„To s ním taky rádně zacvičilo,“ řekla Yasmin. „To vlastně vyvracelo jednu z jeho nejznámějších teorií.“

„Nepíchala jsi ho špendlíkem, vid’?“

„Samozřejmě, že ne. Byl opravdu velice slušný, přes to přese všechno. Hned jak měl svůj první vrchol za sebou, vyskočil a běžel hned zpátky k psacímu stolu, dočista nahý a začal si psát poznámky. Musí mít strašně pevnou vůli. Obrovská intelektuální zvláštnost. Ale z toho, co se stalo, byl úplně zbrocený a rozdivočelý.“

„Teď už mi věříte, pane doktore?“ zeptala jsem se.

„Musím vám věřit,“ vyrážel ze sebe. „Tou svojí sexuální elektřinou jste otevřela úplně nové pole pro výzkum. Tento

případ se zapíše do historie. Musíme se ale opět sejít, fräulein.‘
 ‚Zase na mě skočíte,‘ řekla jsem. ‚Nebudete se moci ovládnout.‘

‚Já vím,‘ přikývnul a poprvé za celou tu dobu se usmál. ‚To já vím, fräulein, to vím.‘

Od doktora Freuda jsem získal padesát prvotřídních brček.

Peter Jaroš: *Tisíciletá včela*

(*Tisícročná včela*, 1979)

Řada slovenských prozaiků se v posledních dvaceti třiceti letech rekrutovala z řad filmových scenáristů. Peter Jaroš (narozen 1940) – stejně jako Rudolf Sloboda – k nim patří. Na rozdíl od uzavřeného Slobody byl až příliš otevřen podnětům zvenčí, takže se na jeho díle podepsala experimentální próza 60. let i francouzský „nový román“. Za clonou těchto experimentů se však prodíral vlastní Jarošův výraz, postupně v prózách *Návrat se sochou* (*Návrat so sochou*, 1969), *Krvaviny* (1970), *Až doběhneš psa* (*Až doběhneš psa*, 1971), *Pýr* (1971), *Pradeno* (*Pradeno*, 1974) a *Miláček s třemi úsměvy* (*Trojúsmevový miláček*, 1973).

Tisíciletá včela (*Tisícročná včela*, 1979) je Jarošovým patrně nejlepším a nejuspěšnějším dílem i díky znamenitému zfilmování režisérem Jurajem Jakubiskem v roce 1983. Ve volném pokračování *Némé ucho, hluché oko* (*Némé ucho, hluché oko*, 1984) se mytologičnost pod tlakem dokumentu vytrácí a uměleckost románu slábne.

V *Tisícileté včele* se autor propracovává k textu, který buduje na paralele života včel a lidského společenství Pichandů z vesnice Hybe. Ukázka zachycuje milování Valenta Pichandy s Hankou Kolárovou, k níž se vrací z Čech. Sexualita má v Jarošově románu význam individuálního projevu síly a svobody člověka, současně je však součástí pnutí směřujícího k zachování rodu a soustředěuje v sobě sílu celých generací.

Jaroš, Peter (1979): *Tisícročná včela*, s. 226 až 228. Slovenský spisovateľ, Bratislava.

Hned' ako Valent zatvoril dver, Hanka Kolárová mu vkl'zla do náručia, objala ho a prisala sa k nemu celým telom: ústami aj očami, rukami, nohami, prstami i vlasmi. Poddával sa jej dotykom, omámený jej horúcim a voňavým dychom, vzrušovaný jej prudko bijúcim srdcom, jej tuhým a dráždivým telom, pevnými prsami, mäkkým rozkrokom. Odrazu vstúpila doňho sila i chuť, slasť i bolesť, radosť i strach. Silno stisol dievčinu, až mal dojem, že mu jej živé telo naplnilo všetky póry, pocítil, ako mu horúca radosť obliala všetky údy. Nedočkavá rozkoš i sila sa pomiešali do nevýslovne slastného pocitu a prudko z neho vyvreli. Dvoje krásnych tiel, muž a žena, skl'zli potichu na zem, na podlahu, k dverám. O chvíľu, keď žena tichúčko,

ale šťastne zastonala, mal Valent pocit, že jeho radosť a jeho šťastie pokryli živú zem.

– Milý, čakala som ťa večer čo večer! – šepkala. – Čakala som ťa každý deň, každé ráno, každý obed. Myslela som na teba, každú chvíľu som ťa ľúbila väčšmi a väčšmi. Každú chvíľu som ťa chcela... Nesmieš už nikdy zabúdať na svoju Hanku!

– Dve ľudské telá sa ako plná dozretá a guľatá hruška kotúľali odo dverí k stolu, od stola k horúcej peci, dotkli sa jej na chvíľku, ale ju nepocítili, len sa prevalili ďalej po zasrienený oblok a tam zastali, akoby ich bola premohla malátnosť. Zrazu prenikavo zvýskli, zvnútra tiel a z hĺbky hrdiel sa im vydrali ťahavé, láskyplné stony. Lepkavé a povzbudivé hlasy krvi, telesných mokov a šŕiav, pohyby svalov, napätie kostí a kože ich uvádzali do ošial'u. Vôňe milostného potu, žeravého dychu a zmyselného trenia vybuchovali. Z násobovali sa v nenásytných nozdrách. Dotykmi preplnené burácali všetky časti tela, naplňali sa všetky zmysly, až vo výkrikoch vzbĺkli vášňou znova.

Dvere na izbe sa ticho otvorili a v nich sa rozkročila mať Ružena. Chcela zjojknúť, ale včas sa zdržala. Červeň jej prilipla na zmeravenú tvár, výdych sa ťažko predieral zo zaseknutých úst, až musela privrieť oči. A keď ich znova otvorila, krásne údy milencov, stony jako zakliatia a velebné pohyby tiel ju pokorili, prežiarili spaľujúcim teplom, naplnili šťastím, triaškou a krásou. Cúvla o krok, potichu privierala dvere, a skôr ako ich opäť zatvorila, šepkala si, vzdychala: – Ach, deti, deti, pochalbali ste koberce, pováľali stoličky! Dvere sa zatvorili a ticho vrzli. Dve telá na zemi vzlykli a znehybneli. Ťažko sa rozplietali prsty.

Do bielych nechtov vrazila krv. Červené stopy na pokožke mizli, modreli. A keď sa milenci posadili a neskôr zviechali zo zeme, obidvaja plakali, aj sa smiali. Slzy z nich po kúskoch vyplavovali balvany šťastia, chuchvalce poslednej sily, jadierka plodnosti. Dotkli sa navzájom, aby premohli ošial' a opäť ožili v prítomnosti.

Rudolf Sloboda: Rozum

(*Rozum*, 1982)

Slovenský básnik a predovšetkým prozaik Rudolf Sloboda (1938–1995) patrí ke generácii skeptiků slovenskej literatúry. Svou tvorbu započal v šťastnom období 60. let, kedy rýchle za sebou vydal prózy *Narcis* (1965), *Britva* (*Britva*, 1967), *Uhorský rok* (*Uhorský rok*, 1968), *Šedé rúže* (*Šedé rúže*, 1969) a *Romaneto Don Juan* (1971). V období normalizácie sa živil ako filmový scenárista v ateliéroch na bratislavské Kolibě. Ani tehdy však neprestáva tvoriť ako suverénny prozaik, ktorý sa dopracoval tvaru konfesnej novely a ktorý experimentoval s vyprávčeskou stratégiou. Po povídkovej zbierke *Hlboký mier* (*Hlboký mier*, 1976) a novelách *Hudba* (1977) a *Věrnost* (*Věrnost*, 1979) vytvoril své vrcholné a súčasne vrcholne skeptické a pesimistické, depresívne dielo *Rozum* (1982). V proude vnútorného monologu či proude vedomí, jak jej známe z anglosaského modernizmu, proniká do našeho vnímaní nejen temný obraz normalizačného dvacetiletí, ale také celková životní skepse a tragičnost lidského bytí jako celku, koncentrovaná do závěrečné věty „Som zabítý člověk“. Po *Rozumu* publikuje Sloboda prózy *Ztracený ráj* (*Stratený raj*, 1983), *Pánská jízda* (*Pánsky flám*, 1986) a *Uršula* (1987), je také autorem básnické sbírky a knihy eseju.

V románu *Rozum*, z něhož uvádíme ukázkou, se milostné příběhy a erotika jako taková nacházejí pod těžkou clonou intimních a pracovních proher a existenciální úzkosti. I náznak milostného probuzení za pobytu v lázních v naší ukázce končí pro vypravěče v slepé uličce pasivity. Přitom je tento text súčasne mistným příkladem skrytého erotického dialogu, náznakovosti, jino-tajnosti, agrese, ustupování i drtivého útoku, naivity, ironie a převládajícího tragického životního pocitu.

Sloboda, Rudolf (1989): *Rozum*, s. 59–62. Mladá fronta, Praha. Ze slovenského originálu přeložil Emil Charous.

Soused kvitoval zejména to, jak rychle jsem se skamarádil se skupinou žen, s nimiž jsem hrával karty. Když se skupina po odchodu většiny dam rozpadla, zůstal jsem pojednou sám jen s jednou. Tohle milé stvoření, trochu starší než moje dcera, muselo celý den poslouchat, jak tlachám páté přes deváté, jak se chlubím...

Z nedostatku jiných příležitostí jsem byl i já dobrým společníkem. Když děvče zívlo, řeklo: „Lidi po mně koukají a myslí si, co jsme asi dělali v noci, když tak zívám. A já jsem tvrdě spala.“

„Já taky,“ připojil jsem se.

Její narážku na nějaké noční akce jsem však nechal bez povšimnutí a pokračoval jsem ve svém řečnění, které děvče občas přerušovalo úsměvem. Sama ovšem taky uměla vyprávět všelijaké příběhy, a nebyly to hlouposti. Stěžovala si na svůj dosavadní život i na svou budoucnost – bála se o své průdušky a klouby a vůbec o zdraví. Chválil jsem ji, tvrdil jsem, že je velmi hezká a že si snadno najde muže. Jenom si musí dávat pozor na všelijaké podvodníky, kteří by ji mohli oklamat. (Sebe jsem z jejich řad jaksí vylučoval, ale kdybych měl víc odvahy a sebevědomí, jistě bych s podvodnickými manévry začal taky.)

Vyprávěl jsem jí, jak obtížně se píše scénář. Řekla, že je to pochopitelné, vždyť je to složitá práce. Mohl bych, pokračoval jsem, napsat scénář o ženatém muži, který si najde v lázních mladou milenku, slíbí jí, že si ji vezme, svede ji a potom...

„Ji nechá,“ přerušila mě.

„Ne, zabije. Kdyby ji nechal, bylo by to normální. To by diváka nezajímalo,“ odpověděl jsem, ale těšilo mě, že přítelkyně potvrdila mou zásadu psát jednoduché příběhy.

„A proč by ji měl zabít?“ zeptalo se děvče.

„Protože je sadista,“ odpověděl jsem pohotově. Vzpomněl jsem si, že mi tak říká moje žena. „On totiž ani nemá jiný cíl než ji zabít,“ pokračoval jsem, „proto s ní začne chodit do lesa...“

„Zabije ji v lese?“ zeptalo se děvče.

„To se ještě uvidí... možná v posteli.“

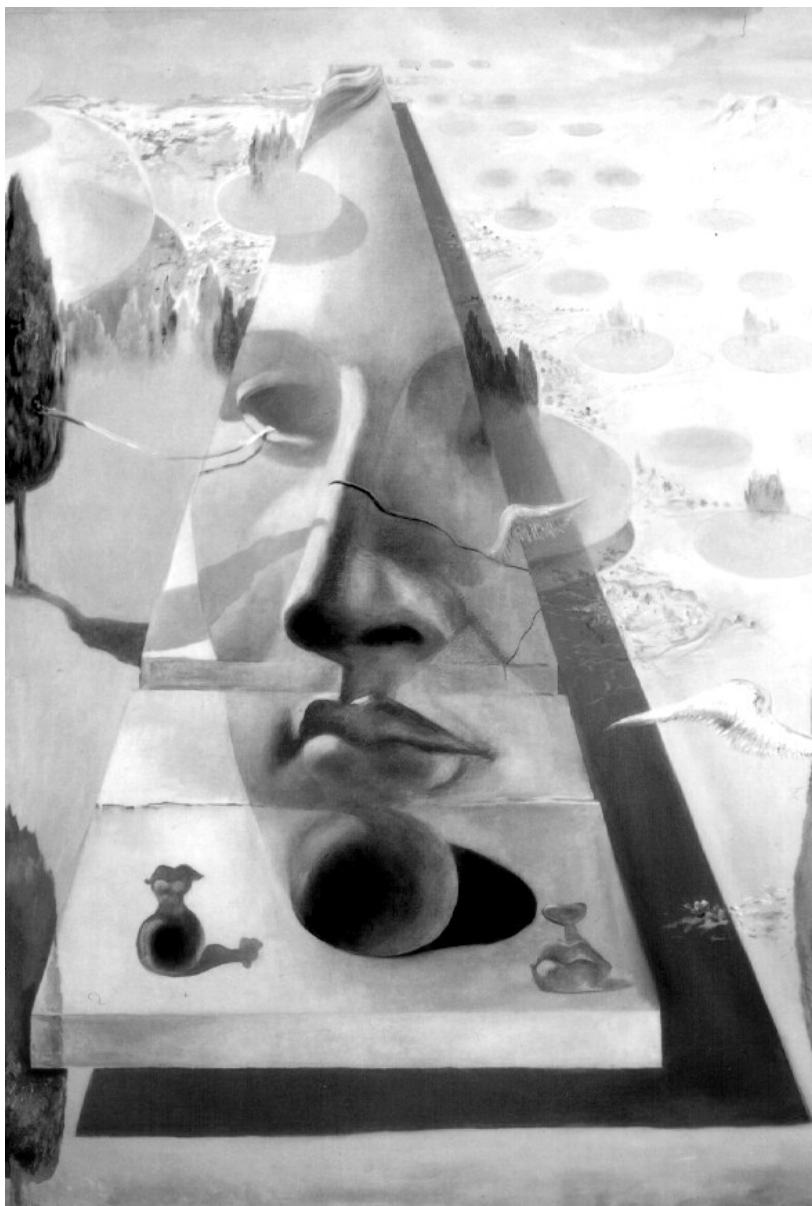
„A jak ji zabije? Nožem?“

Po chvíli přemýšlení jsem si vzpomněl na jeden švédský film, kde je zobrazena strašná smrt. Řekl jsem:

„Natáhne jí přes hlavu igelitový pytel, zaváže pod krkem a tak ji udusí.“

(Na ten rozhovor jsem úplně zapomněl, a když jsem si poslední den balil věci a nevešly se mi do kufru, koupil jsem si igelitový pytel. Děvče mě šlo doprovodit na nádraží, všimlo si ho a poznamenalo, že tomu říká vak s ušima. Pokaždé, když jsem z něj něco vytahoval, jsem si všiml, že její krásné zelené oči potemněly. Je však možné, že na náš rozhovor o vraždě zapomněla...)

Dostal jsem strach, že zelenooká přítelkyně bude o mých scénaristických plánech vyprávět, a že bych se tedy shodil, kdybych setrval u plánu vraždy. Proto jsem řekl, že mou ambicí je napsat velmi jednoduchý film s mnoha jemnými pocity a příjemnými rozhovory. Prozradil jsem, že ta vražda není můj nápad.



Salvador Dalí y Domenech, *Zjevení obličeje Afrodity Knidské v krajině*, 1981, olej na plátně, 140x94 cm, uloženo: Fundación Gala – Salvador Dalí, Figueras, Španělsko.

Obraz představuje snovou fantazii. Ideálně krásný obličej se promítá jako v záblesku prizmatu a některé jeho části se zároveň zhmotňují v podobě konkrétních předmětů v popředí, které připomínají antické skleněné flakonky, z nichž však Dalí vykouzlil miniaturní smyslná ženská torza. Surrealistický přístup tak spojuje několik úrovní vnímání do jednoho obrazu.

Dívka poznamenala, že viděla film, kde jistý mladík vraždil šátkem. Potom dodala, že pokud žena neztratí rozum, vždycky se může ubránit. Když jsem řekl, že ženu asi není možné znásilnit, zapochybovala o tom. Prohlásila, že mnohem jednodušší je dát se znásilnit po dobrém. Byl to hezký postřeh. Litoval jsem, že nejsme natolik dobří přátelé, abychom mohli o sexualitě mluvit otevřeněji. (Vzdalovalo nás od sebe, že jsme si začali

pozdě tykat. I tak to byl pro lidi, kteří s námi obědvali, jasný důkaz, že už je ruka v rukávě. Jedna paní se zeptala, jestli jsme si při tykání dali pusy. Oba jsme o tom mlčeli.)

Poslední den mi děvče řeklo, že se jí líbím, ale chce vědět, jestli bych vztah ženatého muže k děvčeti v jejím věku dovolil své dceři.

V její otázce nebylo nic mentorského. Očekávala, že vybuduju před jejíma očima perfektní teorii, která by takový vztah ospravedlňovala.

Řekl jsem: „Lidé si myslí, že bůh jim nakonec všechno odpustí. Ani jeden muž a ani jedna žena nevěří, že je za sexuální přestupky může stihnout nějaký trest. To se nikdy nepovažovalo za hřích. I když vždycky existuje pocit viny – ale jen proto, že se v té zakázané sexualitě většinou něco nedaří. Pokud je například starší muž trochu impotentní, burcuje svědomí své vášnivé milenkou tím, že nenápadně stáčí řeč na problém odpovědnosti. Ale po letech se na takovou lásku vždycky vzpomíná s něhou, člověk se kvůli tomu na nikoho nezlobí. Proto jsou zbytečné výchovné prostředky, které apelují na čistotu, pokud neexistuje i právní, morální nebo jiný postih. Mladým lidem můžeme vysvětlit, že předčasnou sexualitou se dostávají brzy do světa dospělých, kde panuje už jen vypočítavost a peníze. Děvče si na to zvykne, stane se z něj lehká žena – a silnou lásku vlastně ani neokusí. Bojí se milovat. Jsou tu tedy jen praktické důvody proti lásce, na nějaké posvátné hloubky duše se nelze odvolávat. Kdyby tedy moje dcera navázala takový vztah, řekl bych jí, aby si našla muže, do kterého se může silně, svobodně a bez zábran zamilovat. To samo vylučuje ženatého nebo starého muže.“

„Ty jsi starý?“ zeptala se.

Bylo mi jasné, že její otázka směřuje k odstranění mých zábran. Měla mě tedy opravdu ráda a chtěla, abychom se nezdržovali řečmi. Za poslední zábranu považovala asi mé výčitky svědomí ve vztahu k dceři. Vzal jsem ji za ruku a řekl jsem, že má-li tolik odvahy, ať mě veřejně, jak tady sedíme na lavičce, políbí. Usmála se, dívala se mi do očí, mlčela, nebylo jasné, zda se chystá mou výzvu splnit – ale zdržela se. Naklonil jsem se k ní, políbil ji a řekl:

„To je místo té pusy na tykání. Tenkrát jsme na to zapomněli.“

„Dobrá,“ řekla.

Viděl jsem, že je smutná, že jsem začátek našeho tykání neměl připomínat. Teď to vypadalo jako nějaká milost.

Tak proběhl poslední den mého léčení. Seděla se mnou na nádraží – a už jsme nemluvili o lásce. To už bylo loučení, loučení, po němž se snad nikdy nevidíme. Přijel vlak, hodil jsem do vozu svůj kufr. Naklonil jsem se k své přítelkyni, pohladil ji po tváři a nastoupil jsem. Vytryskly jí slzy, schoulila se do svetru a odešla z nádraží tím směrem, kterým za chvíli vyrazil vlak. Ještě jsem jí naposledy zamával z okna. Sedl jsem si a měl jsem zlost sám na sebe. Potom se hněv proměnil ve smutek. Co asi ve mně viděla? Je možné, abych na ni opravdu zapůsobil, nebo to bylo jenom z nudy? Jestli se do mě zamilovala, pak jsem se choval hrubě. Pokud to však byla jen chvilková sympatie, je dobře, že jsme spolu nic neměli.

Eduard Limonov: *To jsem já, Edáček*

(*Eto ja – Edička*, 1982)

Ruský básník, prozaik a publicista Eduard Limonov se narodil roku 1943 v Dněpropetrovsku v rodině příslušníka KGB, žil v Charkově a od 60. let v Moskvě. Živil se prodejem svých samizdatových básnických sbírek a šitím (prý šil kalhoty i Bulatu Okudžavovi). V roce 1974 odchází jako disident do USA. Roku 1982 vychází v New Yorku román *To jsem já, Edáček*, který byl v zemi vydání pochopen jako protiamerické dílo. Tíhnutí k extrémům vede Limonova, k němuž se Spojené státy zachovaly více než štědře, k neustálému napadání amerického politického systému a jeho nedostatků; po pádu komunismu a rozpadu SSSR se Limonov projevil publicisticky jako zastánce nacionálně orientovaných proudů, ale není jisté, zda nejde jen o další šokující a provokující pózu.

Hrubé heterosexuální a homosexuální scény jsou provokací, ale provokují nejen americké moralisty, spíše podřývají samy základy, na nichž stála puritánská ruská literatura, která etiku nadřazovala estetice. Homosexuální láska byla zcela tabuizována a milostné scény na Západě běžné byly v Rusku a v Sovětském svazu nepřipustné nejen pro cenzuru, ale i pro veřejné mínění. Tento asketický vztah k erotice vyrůstá v Rusku z nedokončené sekularizace literatury a z toho, že literatura v době politické represe suplovala politickou a filozofickou tribunu. Eduard Limonov, řazený některými literárními kritiky k takzvané nové vlně ruské poezie a prózy, vytvořil dílo, které se v podstatě neliší od pornografie, je šokující v otevřených popisech fyziologických reakcí.

Pro Limonova není sex jen krásný, ale také ošklivý a odpudivý; představitel francouzského kritického realismu a po nich Fjodor Michajlovič Dostojevskij objevili odvrácenou tvář lásky jako zla a manipulace, Limonov objevuje sílu milostných zážitků v jejich ošklivosti a odpudivosti. Současné mu však nelze upřít autenticitu a spodní tón sentimentu a nostalgie.

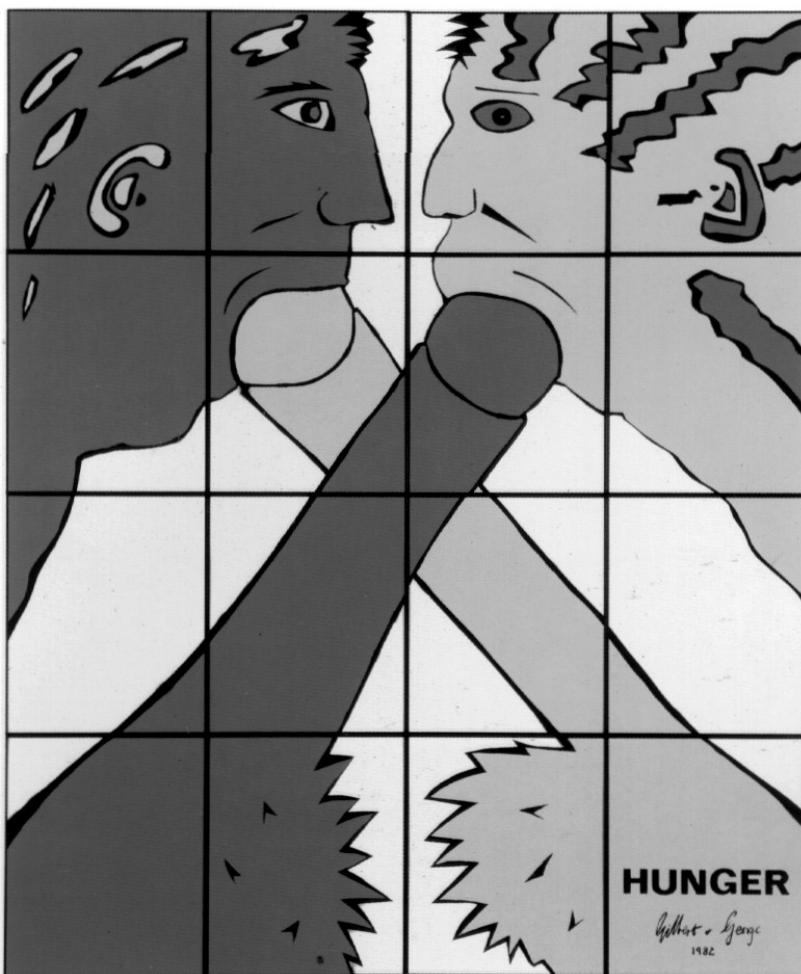
Limonov, Eduard (1994): *To jsem já, Edáček*, s. 203–204. Odeon, Praha. Z ruského originálu přeložil Libor Dvořák.

V následující scéně se líčí homosexuální vztah autorského vypravěče a jeho černošského známého.

Z pytlovitých uprášených hadrů pouličního obejdy se vyloupila nádherná figura s kulatým vystouplým zadečkem. V kalhotách, co měl až do této chvíle na sobě, vypadal prdelatý a nemotorný, ve skutečnosti však byl rostlý velmi souměrně a těžko byste na něm hledali třeba jen gram zbytečného masa. Na odpočívadle bylo horko, oba jsme už byli nazí, přestože já byl krom uzoučkého proužku po plavkách neuvěřitelně opálený, on byl tak černý, že má snědost nic neznamenala, ve srovnání s ním jsem byl téměř vzor bělosti. Přestože byl mnohem menší než Chris, ptáka měl ten pobuda a mizera obrovského. Asi jsem byl opravdu pederast. Už jen při pohledu na toho čurana mé rozčarování a nespokojenost byly rázem ty tam. Popadl jsem ho za něj a jistě nebude přeháněním, když řeknu, že jsem si ho doslova o překot nasoukal do hrdla. Byl nesmírně ohnivý, ten můj lakomý Johnnie, dlouho jsem jeho mamutího krasavce obhospodařovat nemusel. Zanedlouho mě a zčásti i sebe zaplavil hojnou dávkou tryskajícího spermatu. Takový macek, to by člověk nevěřil, ó ta příroda dokáže stvořit, říkal jsem si, popleskával ho tím obuškem po břiše a smál jsem se, protože jsem si hrál, pohrával. On jen spokojeně ležel.

Pak si mě posadil na prsa a počal líbat můj úd. Měl velké a pěkné rty, jejich plocha, lepkavě přilnavá plocha, kterou se dotýkal mé jemné hračky, byla nezměrná. Svě věci se věnoval neobvykle dovedně a postupně mě vybudil skoro k nepřítčnosti, i když mu to dalo dost práce. Svou lačnost po penězích mi teď poctivě a měrou vrchovatou kompenzoval. Měl tuhle práci rád, vsával můj bledý úd a ten pak z něj znovu na vlnách vyplouval, na měkkých a neobvykle teplých vlnách, takové měl rty – jako vlny jižních moří, velké a teplé. Zabral jsem se do svého prožitku natolik, že jsem poprvé za dlouhé měsíce zapomněl na autostylizaci, přestal jsem se chovat jako herec na jevišti, krátce a stručně jsem se uvolnil a užíval si. A jeho to zřejmě nepřestávalo bavit. Pokračoval a pokračoval...

Přece jenom jsem se trochu zalekl, abych nevypadl z tempa a můj úd neklesl. Vždyť jsem byl ještě stále churav, a tak jsem se rozhodl, že se soustředím a udělám se. Přivolal jsem si ku pomoci Jelenu, již někdo píchá. Velmi plasticky jsem si ji vykreslil v situaci, kdy ji jebe kdosi odporný, ale bylo to hovno platné, ať jsem se snažil jak chtěl. Tak jsem se vrátil do reality



Gilbert & George, *Hlad*, 1982, 241x201 cm, uloženo: Anthony d'Offay Gallery, Londýn, Velká Británie.

Legalizovaný homosexuální vztah vyjádřený jazykem pop-artu.

Britští sochaři a malíři Gilbert a George (1943 St. Martin in Thurn, 1942 Totnes, Devon) ve svém díle, jehož jsou častými protagonisty, spojují prvky pop-artu a sociální angažovanosti, používají často i fotografie, ve spojení se svítivou barevností, symbolizující syntetický svět bojující s přírodou. Věnují se i tematice legalizace homosexuálních vztahů.

a začal si znovu uvědomovat, co to s Johnniem děláme, ale to mi kupodivu připadalo normální a přirozené, což mě na mé pouti k orgasmu nikterak nepodpořilo. A v té chvíli jsem si vzpomněl na kresbu či fotografii, zachycující asi třicetiletou osamělou ženu při masturbaci. Snad mi to Johnnie odpustí, ale vidina její vyhřezlé kundy, téměř skutečná představa jejího špatně nalakovaného červeného nehtíku, jímž si třela horní část své pohlavní štěrbiny, představa kalhotek s nevelkou žlutavou skvrnkou uprostřed kalhotek shrnutých na vysoké šněrovací boty, malých, ubohých hadříkových kalhotek opuštěné stárnoucí ženy, jejích malých prsů s jednou či dvěma vráskami – a byl jsem hotov.

Nejsem s to dovodit, co bylo na celém výjevu tak působivého, proč mě k orgasmu měla pohnout právě masturbující žena,

opravdu nevím, ale udělal jsem se moc pěkně. Johnnie by mi měl ještě jednou odpustit – za to, že jsem byl nucen uchýlit se k pomoci oné dámy. Dělal to líp než kterákoli žena, když můj pták spočíval v jeho ústech, cítil jsem se klidný a šťastný. Jedině on – hajzl a špína z ulice, žebrák, nula všech nul, mě milostně a něžně hubičkoval ptáka, smál se na mě, tiskl mě k sobě a polibky zasypával mou zadnici a ramena.

William Gibson: *Neuromancer*

(*Neuromancer*, 1984)

Americký spisovatel William Gibson (narozen 1948) se stal vůdčím představitelem *kyberpunku*, jednoho z atraktivních proudů postmoderny a progresivního směru moderní science-fiction. Kyberpunk není ovšem pouze uměleckým fenoménem, syntézou komunikačních strategií *punku*, to znamená cynismu, vyrůstajícího z pesimistického ekologického pohledu na budoucnost (k vnějším znakům *punku* patří kožené oděvy, tetování, grunge, drogy, techno), a virtuální reality, jež vytváří nový existenciální prostor, ale je především kultovním kulturním hnutím. Zakladatelským dílem kyberpunku je Gibsonův první román *Neuromancer*, zatímco klasickou kyberpunkovou antologií se stalo dílo *Mirrorshades*, které sestavil úspěšný tvůrce a rovněž ideolog tohoto hnutí americký spisovatel Bruce Sterling (narozen 1954). Symbolika je hledána ve skutečnosti, že román *Neuromancer* vyšel roku 1984, což je současně název snad nejúspěšnější vědecko-fantastické „utopie“ 20. století – románu *1984* spisovatele Georga Orwella.

Určujícím rysem kyberpunku je „*high-tech primitivism*“, charakterizovaný rozpory mezi technickou vyspělostí společnosti, kde se již běžnými praktikami staly transplantace orgánů, technické implantace, genetické změny kódu DNA a nervové nastavování, a devastací životního prostředí a rozpory mezi morálními a mentálními schopnostmi supermanů ovládajících kyberprostor. Napětí a dynamiku kyberpunkových děl dále stupňuje skutečnost, že jejich hrdiny jsou obvykle bezskrupulózní jedinci z okraje společnosti, kteří se dostávají do konfliktu se svým prostředím a kteří žijí „*pro beztělesné rozkoše kyberprostoru*“ (Gibson 1992, s. 7).

Kyberpunk se pokouší o predikci a artikulaci „blízké“ budoucnosti, kdy základním komunikačním prostředím jsou počítačové sítě a kdy si movití jednotlivci mohou nechat podle přání upravit tělo a smysly. Kyberprostor je v kyberpunkových dílech vymezen jako ráj nových lidí žijících na hranici mezi strojem a živým organismem. I v tomto časoprostoru se však klíčovou hodnotou stává kreativita lidského mozku, trvá zde i lidská přirozenost, určovaná základními živočišnými potřebami, vášněmi a pudy, což dokládá také následující ukázka.

Hrdinou románu *Neuromancer* je Case, čtyřicetiletý špičkový počítačový kovboj (dnes bychom řekli *hacker*), který se živí tím, že na příkaz svých zaměstnavatelů pomocí standardní „kyberprostorové mašiny“ a „exotického softwaru“ proniká v počítačové síti ochrannými systémy korporací

a získává tak přístup k utajeným informacím. Case se však pokusil své zaměstnavatele okrást a ti chemicky narušili jeho nervový systém do té míry, že nemůže vykonávat svou práci.

Děj románu začíná v okamžiku, kdy se Case propadl z kovbojských výšin mezi společenskou spodinu. Ocitá se v japonské megacity Chiba a neúspěšně zde hledá prostředky na „opravu“ svých zničených nervových zakončení. Má štěstí; o jeho existenci se doslechnou „lidé“, kteří chtějí využít jeho výjimečných vloh. Nechají kovboje několika nákladnými operacemi „opravit“ a donutí ho ke spolupráci na úkolech, jejichž smysl a cíl mu není vždy jasný. Case se v kyberprostoru dostává do dramatických situací, nikoli nepodobných krvavým scénám z akčních filmů. S jeho přispěním jsou postupně odhaleny konflikty a nelegální kontakty mezi dvěma systémy umělé inteligence. Caseovým strážcem a také průvodcem je Molly. Kovboj se do ní svým způsobem zamiloval, i když ví, že její tělo je technicky upraveno a naprogramováno především na zabíjení.

Gibson, William (1992): *Neuromancer*, s. 29 až 30. Nakladatelství Laser, Plzeň. Z anglického originálu přeložil Ondřej Neff.

Následující scéna popisuje první sexuální kontakt mezi Molly a Caseim. Dojde k němu poté, co se Case vrátil z kliniky, kde mu „opravili“ jeho poškozený nervový systém. Case však znal silnější drogu – kyberprostor: jeho prvním přáním po procitnutí z narkózy bylo „napíchnout se“ na počítač, aby zjistil, zda je v kondici.

Probudil se a našel ji, jak leží vedle něho v temnu.

Měl křehký krk, upletený z proutků. Někde v polovici páteře mu stále ještě pulzovala bolest. Obrazy přicházely a odcházely: mihotavá montáž věží Sprawlu a rozedraných Fullerových dómů, nejasné postavy postupující k němu ve stínu mostů a nadjezdů...

„Casei? Je středa, Casei.“ Pohnula se, překulila se a objala ho. ňadro mu pohladilo ruku. Slyšel, jak roztrhla plastickou pečeť na láhvi s vodou a napila se. „Tumáš.“ Vložila mu láhev do ruky. „Já vidím ve tmě, Casei. V brýlích mám mikrokanálový obrazový zesilovač.“

„Bolí mě záda.“

„Tudy ti vyměňovali šťávy. Taky krev ti měnili. Krev, protože ti podle smlouvy měnili i slinivku. A taky nějaký tkáň v játrech. O nervech moc nevím. Spousta injekcí. Nic ve výloze neukázali.“ Uvelebila se vedle něho. „Je právě 2:43:12, Casei. Displej mám připojený na optickéj nerv.“

Posadil se a pokusil se napít z láhve. Zaskočilo mu, rozkašlal se a polil se vlažnou vodou na hrudi a na stehnech.

„Musím zprubnout mašinu,“ slyšel se říkat. Šátral po oblečení. „Musím vědět...“

Zasmála se. Malé pevné ruce ho uchopily za paži. „Sorry, divochu. Osm dní pauzy. Nervovej systém by ti moh vytýct na zem, kdyby ses napíchn už teď. Doktoři nařídili. Mimochodem,

Gottfried Helnwein, *Lulu*, 1988, akvarel na kartonu, 63x55 cm, uloženo: Sběrka Georga Lutze.

Symbolicky vyjádřený vztah mužského pohledu na ženskou sexualitu vycházející z psychoanalytického konceptu.

Rakouský malíř a performer Gottfried Helnwein (narozen 1948) vytváří provokativní obrazy se znetvořenými tvářemi a těly; je autorem a účastníkem akcí provázených sebezbraňováním a manipulací s vlastním tělem.



říkali, že se to povedlo. Je to asi den, co to kontrolovali.“ Znovu si lehla.

„Kde jsme?“

„Doma. Levný bydlení.“

„Kde je Armitage?“

„V Hiltonu, prodává domorodcům korálky, nebo co. Brzy odsud vypadneme, kamaráde. Amsterdam, Paříž a pak zpátky do Sprawlu.“ Sáhla mu na rameno. „Otoč se. Namasíruju tě.“

Ležel na břicho, ruce natažené vpřed, konečky prstů na stěně rakve. Usadila se mu u kříže, klečela na pěnovce, kožené džíny mu chladily pleť. Její prsty mu přejížděly po šíji.

„Jak to, že nejsi v Hiltonu?“

Místo odpovědi stáhla ruku nazad, mezi jeho stehna a jemně

mu obkroužila přirození palcem a ukazováčkem. Minutu se tak kolébala v temnotě, vztyčená nad ním, jednu ruku opřenou o jeho krk. Kožené džíny při pohybu tiše skřípěly. Case se posunul, když pocítil, jak topoří proti pěnovce.

Točila se mu hlava, ale pocit křehkosti v krku jakoby mizel. Pozvedl se na lokti, otočil se, vnořil záda do pěny, stáhl ji dolů a jazykem jí laskal ňadra, malé tvrdé bradavky mu vlhce přejížděly po tvářích. Našel zip kožených džínů a stáhl ho dolů.

„Nech toho,“ řekla. „Já sama.“ Zvuk stahovaných džínů. Chvilku vedle něho zápasila, než je odkopla. Přehodila přes něho nohu a on jí sáhl na tvář. Neočekávaná tvrdost implantovaných skel. „To ne,“ řekla. „Otisky prstů.“

Teď už na něm zase seděla, vzala mu ruku a položila ji za sebe, palec do rozsedliny zadku, prsty rozložené po okraji jejího přirození. Jak se spouštěla dolů, obrazy se začaly rytmicky navracet, tváře, fragmenty neónů přicházely a odcházely. Sklouzla až dolů. Prohnul záda. Tak na něm jezdila, napichovala se, znovu a znovu, až byli oba hotoví, jeho orgasmus modře plál v bezčasém prostoru, v rozloze jako matrix veliké, kde se tváře roztráštěly a hurikány je odvály do tunelů a na bocích cítil její pevná mokrá stehna.

Vladimir Sorokin: *Třicátá Marinina láska*

(*Tridcataja ljubov' Mariny*, 1985)

Ruský prozaik Vladimir Sorokin (narozen 1955), přední reprezentant ruského postmodernismu, je původním povoláním strojní inženýr; později pracoval jako umělecký návrhář. Kromě *Třicáté Marininy lásky* je autorem próz *Srdce čtyř* a *Měsíc v Dachau*. Nejznámějším dílem je román *Fronta* (Paříž 1985). Říká se, že Sorokin je představitelem nové ruské literatury, která vznikla nejen na protest proti sovětské realitě a sovětské literatuře, ale také proti celé ruské literární tradici etické a charakterologické poezie, prózy a dramatu. Na rozdíl od vášnivých kritiků sovětských poměrů se Sorokin pohybuje ve zcela jiné, odideologizované rovině. Umělecký směr, jež reprezentuje – *socart* – vytváří prostor, v němž již neplatí staré hodnoty a hierarchie, dílo, které chce být indiferentní, chladnou, experimentální a často nelítostnou hrou bez vnějškové autorské manipulace.

Sorokin, Vladimír (1995): *Třicátá Marinina láska*, s. 106–108. Český spisovatel, Praha. Z ruského originálu přeložil Libor Dvořák.

Příběh dívky, která se stane prostitutkou, pronikne do života tehdejší politické elity a prožívá heterosexuální i lesbické lásky, však není jenom chladným kalkulem. Popisovaná fyzická láska je upřímná, je v ní hodně smutku a zmarněnosti, ale také touhy po smyslovém prožitku. Objevil se názor, že je to nová senzibilita konce druhého tisíciletí; tyto polohy samozřejmosti a přirozenosti však najdeme již v literárních dílech dávné minulosti, i když ta nejsou tolik prosycena líčením fyzické lásky.

V následující ukázce se popisuje něžný lesbický vztah zkušené Marie a její spolubydlící, titulní hrdinky Mariny.

Naklonila se přes opěradlo a cvakla vypínačem. Pokoj se ponořil do tmy, jen slabé světlo dvou pouličních lamp rozhodilo přes strop dva sivě modré proužky.

„Otoč se ke mně,“ zašeptala Marie, uchopila ji za ramena a začala ji obracet k sobě. Marina se podvolila.

Její bílé šaty byly v té tmě patrné, kdežto z tmavohnědé Marie tu zůstaly jen zářící oči, v nichž se uchytily jiskřičky těch lamp venku na ulici.

„Já teď budu tvůj kluk...“

Neviditelné ruce Marinu důrazně objaly, Marie se k ní přitiskla měkkými prsy a začala ji líbat na krk a horce šeptat:

„Miláčku... milovaná moje... miluju tě... budeš moje... moje žena... moje první žena...“

Marině bylo příjemně a dobře, položila ruce na ramena pohlcená temnotou a přivinula se k neviditelnému tělu.

Trvalo to dlouho. Marie dál posévala polibky její krk i tváře, brala do rtů její ušní lalůčky, hladila jí ňadra a ramena. Ty rty byly teplé a vláčné. Pak se najednou od tváře odtrhly, na okamžik zmizely, a vtom... Bylo to tak něžné a nečekané, až se Marina roztrásla a po zádech prchavě přeběhla známá chvějivá vlna mravenčení.

Sametová ústa se dotkla jejích, žádostivě je rozevřela a mezi Marininy rty vstoupil cizí jazyk a dotkl se jejího jazýčku. Marinina ústa byla příjemně ohromena – jako by do sebe vpustila palčivě sladké víno, které rychle proniklo do prsou a pobídlo srdce k cvalu plnému očekávání, kdežto tělo zároveň téměř ochrnulo.

Smilné oči se ještě přiblížily a matný odlesk lampy za balkonem vytvářel v hladkých vlasech mořskou měsíční pěšinu.

Chtivý jazyk vtrhl do Marininých úst znovu a ona – aniž by to sama čekala – najednou pochopila podstatu této lekce, její rty vstřícně ožily a po rukou a nohou se rozběhl nepotlačitelný třas.

Trvalo to dlouho a bylo sladké, trýznivě sladké líbat se s touhle dospělou, moudrou, krásnou ženou, která všechno ví a všechno umí a tak jemně voní parfémem, neznámým životem a zkušenostmi a ještě jednou zkušenostmi...

„Ale jen polibky by chlapci nestačily, miláčku,“ zašeptala ještě horoucněji Marie, která rychle oddechovala a nepřestávala k sobě Marinu tisknout. „Víš, jaký jsou žádostivý. Zvlášť ty opravdu krásný. Představ si, že se takovej kluk doví, že nemáš vůbec nikoho doma. Babička odjela, třeba jako teď, a byt je úplně prázdný. A on chce svoje. Rozumíš. A ty ho musíš pustit dál, pokud ho miluješ. A už jste tady. Pevně za vámi zavřel dveře a sousedi všude kolem dávno spějí. Jste sami. Nejdřív tě dlouho líbá a líbá... a pak... pak...“ Její ruka nahmátla zip na Marininých zádech a zatáhla za něj. – Šaty na ramenou povolily a horké ruce ji začaly svlékat:

„Pak tě bude svlékat. A šeptat... miláčku, miláčku, miláčku můj, chci tě... buď moje... miluju tě... nebraň se mi...“

Obratné ruce z ní rychle stáhly šaty i kalhotky, pak s nazelenalým elektrickým třeskem sklouzl Mášín rolák, tlumeně zabzučel zip jejích kalhot, zarachotily odhazované střežíčky, tiše třaskla spona podprsenky a chvějící se tělo těsně přilnulo k Marině:

„Miláčku... holčičko moje... teď budeš má...“

Za minutu už obě ležely v měkké babiččině posteli. Chladivé stehno neodbytně rozevíralo Marininy nohy, rty neodbytně líbaly, ruce neodbytně laskaly. Máša stiskla Marininy rozevřené genitálie, začala se pohybovat, postel zaskřípala a v tu chvíli jako by spadla neviditelná clona, jež tak dlouho halila cosi blízkého a dobře známého. S každým skřípnutím, s každým pohybem toho naléhajícího těla se tma začínala proměňovat v TMU a přisvojovat si svůj původní význam tajemství a studu, naplňovat se známým pachem tabáku a květin, pulsovat s horkou krví ve spáncích...

První noc s milovanou bytostí... Navždy vstoupila do jejího srdce, do těla i do vzpomínek, do hmatu i sluchu a donutila šestnáctiletou dívku vyrašit v ohnivém soukvětí lásky...

Noc byla dusná a nekonečná, čerstvá a střemhlavá, vyplněná jen věcmi zcela novými, vzrušujícími a opojnými, dlouhými polibky, laskavými doteky, přerývanými zpověďmi, omračujícími objevy, skřípějící postelí, nesčetnými orgasmy, nadšenými slzami, mokřým polštářem, propletenými vlasy, kalným svítáním, zmuchlaným prostěradlem, vysíleným vděčným šepotem, polobdělými přísahami, náhlou zemdleností a spánkem, spánkem, spánkem – i ve vzrůstajícím hluku probouzeného města hlubokým a klidným...

Gabriel García Márquez:
Láska za časů cholery

(El amor en los tiempos del cólera, 1986)

Tvorba Gabriela Garcíi Márqueze (narozen 1928), oceněná v roce 1982 Nobelovou cenou, přinesla definitivní průlom latinsko-americké literatury do literatury světové. Tento kolumbijský novinář a prozaik proslul jako autor výpravných románů. Stal se jedním z nejvýznamnějších představitelů magického realismu – směrové tendence, spojující realistické vyprávění se světem mýtů a nespoutané fantazie. Tuto tendenci, kterou v podstatně méně vyhraně podobě vyjadřovali také evropští autoři padesátých a šedesátých let, vyslovila nejzřetelněji jeho románová saga šesti generací rodu Buendiů *Sto let samoty* (1967). K dalším úspěšným románům tohoto autora patří *Podzim patriarchy* (1975) nebo *Kronika předem ohlášené smrti* (1981).

Láska za časů cholery (1986) nabízí jeden z nejpronikavějších pohledů moderní literatury na problematiku lásky, stárnutí a smyslu lidské existence: láska je prezentována jako základní orientační lidská hodnota, cholera jako symbol těch skutečností a sil, které lásku ničí a ohrožují. Román zachycuje – vedle značného množství jednotlivých životních osudů – příběh Florentina Arizy a Fermíny Dazové: ač se znají od dětských let, naplní (také fyzicky) svou lásku na samém sklonku svého života, až po smrti Ferminina manžela, doktora Juvenala Urbina, s nímž Fermina Dazová prožila padesát let šťastného manželského života.

Následující ukázka popisuje sled událostí, které vedly k sblížení Fermíny Dazové a jejího manžela Juvenala Urbina na jejich svatební cestě lodí do Evropy.

Ani tu první noc na neklidném moři, ani v následujících nocích poklidné plavby, ani kdy jindy za předlouhého manželského života Fermíny Dazové nedošlo na barbarské plenění, jehož se obávala. Navzdory rozměrům zámořského parníku i přepychovému pohodlí, jež skýtala kajuta, se první noc plavby věrně zopakovaly všechny hrůzy, jež kdysi zažila na škuneru z Riohachy, a její

García Márquez, Gabriel (1988): *Láska za časů cholery*, s. 171–175. Odeon, Praha. Ze španělského originálu přeložila Blanka Stárková, doslov napsala Hedvika Vydrová.

choť se projevil jako nanejvýš starostlivý lékař: nezamhouřiv oka, utěšoval ji celou noc, což byl jediný způsob, jak si jakožto věhlasný mistr medicíny dokázal poradit s mořskou nemocí. Bouře se utišila třetího dne, když za sebou nechali přístav Guyara, a to už spolu pobývali tak dlouho a tolik si toho napovídali, že si připadali jako staří přátelé. Čtvrtou noc se oba vrátili ke svému běžným zvyklostem a doktor Juvenal Urbino překvapeně zaznamenal, že jeho mladá choť se před spaním nemodlí. Byla k němu upřímná: dvojakost jeptišek v ní vzbudila odpor ke všem rituálům, avšak její víra zůstala nedotčena a naučila se žít v tichosti. „Raději se domlouvám přímo s Bohem,“ řekla. Pochopil její důvody, a od té doby každý z nich praktikoval touž víru po svém způsobu. Jejich zasnuby trvaly krátce, ale na tehdejší dobu byly značně neformální, neboť doktor Urbino navštěvoval Ferminu Dazovou každý den k večeru a nikdo je přitom nehlídal. Nebyla by dovolila, aby se dotkl třeba jen konečků jejích prstů, dokud jim biskup nepožehná, ale doktor Urbino se o nic takového ani nepokusil. S prvními milostnými doteky začal tu noc, kdy se moře poprvé uklidnilo a oba leželi na posteli, dosud ale oblečení; počínal si přitom tak obezřele, že Fermině Dazové připadalo docela přirozené, když ji požádal, aby si vzala noční košili. Odešla se do koupelny převléknout, ale předtím zhasla v kajutě světlo, a když se v dlouhé košili vrátila, zakryla kusem látky šterbinu ve dveřích a k posteli přišla v naprosté tmě. Přitom rozmarně prohodila:

„Co bys chtěl doktore. Poprvé spím s neznámým mužským.“

Cítil, jak k němu vklouzla jako vylekané zvířátko, snažil se zůstat co nejdál od něj, ačkoli v kóji těžko mohli ležet dva a nedotknout se. Vzal ji za ruku, ustydla a sevřenou strachem, propletl ji svými prsty a polohlasně jí začal vyprávět všelijaké zážitky, na které si vzpomínal ze svých dřívějších plaveb po moři. Znovu byla napjatá; když se totiž vrátila do postele, zaznamenala, že se mezitím úplně svlékl, a zase v ní ožil strach z toho, co bude následovat. Následující krok však přišel na řadu až za několik hodin, poněvadž doktor Urbino si s vyprávěním dával na čas, a přitom se milimetr po milimetru zmocňoval důvěry jejího těla. Vyprávěl jí o Paříži, o lásce v Paříži, o milencích v Paříži, o tom, jak se líbají na ulici, v omnibuse, na rozkvetlých terasách otevřených žhavému dechu léta a táhlým tónům harmonik, a vstoje se milují na nábřeží Seiny, aniž je někdo obtěžuje. Jak potmě hovořil, přejížděl jí bříšky prstů po oblouku šíje, hladil její



Jeff Koons, *Jeff nahoře (špinavý)*, 1991, plastika, 119,3x268,2x177,8 cm, uloženo: Soukromá sbírka.

Jeff Koons: „*Pornografie je odcizení. Nedělám si starosti s nějakými pojmy, protože toto dílo ve svém odcizení nemá absolutně žádný význam. U tohoto díla jde o použití sexuality jako prostředku komunikace.*“

Americký sochař a malíř Jeff Koons (narozen 1955), bývalý burzovní makléř na Wall Streetu, se v polovině 80. let prosadil jako umělec s vyhraněným smyslem pro absurdno a ztvárnění sexuální a erotické tematiky až v pornografické poloze. Proslul například cyklem velkoformátových obrazů, kde zachytil, jak souloží s italskou pornohvězdou Cicciolinou, jež byla počátkem 90. let jeho manželkou. Koons zdůrazňuje, že jeho dílo nastavuje zrcadlo populismu a elitářství. Mnozí výtvarní kritici jej hodnotí jako tvůrce, který postrádá uměleckou podstatu i základní etické normy.

hedvábně ochmýřené paže, uhýbavé břicho, a když pocítil, že napětí pominulo, poprvé se pokusil poodhrnout jí noční košili, avšak Fermina Dazová mu v tom zabránila s impulsivností, jež byla pro její povahu příznačná. „Dovedu to sama,“ řekla. Svlékla se, a vzápětí zůstala ležet tak nehybně, že kdyby ve tmě necítil žár jejího těla, byl by uvěřil, že nadobro zmizela.

Chvilí počkal a pak ji znovu uchopil za ruku; shledal, že je vlhá a uvolněná, dosud však zvlhlá něžnou rosou. Zase leželi mlčky a bez hnutí, on na číhané, aby se chopil nejbližší příležitosti, ona v očekávání toho, co přijde, nevědouc kde a jak, zatímco tma se víc a víc vzdouvala jejím stále prudším dechem. Náhle jí pustil ruku a skočil do prázdna: zvlhlil na jazyku břicho prostředníku a zlehka se dotkl její nepřípravené prsní bradavky. Ferminou Dazovou projel smrtící výboj, jako by jí přitlačil na živý nerv. Byla ráda, že ve tmě nemůže vidět palčivý ruměnc,

který ji sežehl až ke kořínkům vlasů. „Jen klid,“ řekl velice klidně doktor Urbino. „Nezapomeň, že je znám.“ Cítil, že se usmála, a její hlas zazněl ve tmě nově a něžně.

„Na to se moc dobře pamatuju,“ řekla, „a ještě teď mám zlost.“

Tak zjistil, že překonali mys dobré naděje, a znovu uchopil její velkou a hebkou ruku a pokryl ji drobnými osiřelými polibky, nejprve hrbolaté kůstky zápěstí, pak dlouhé jasnovidné prsty, průzračné nehty, a nakonec hieroglyfy jejího osudu na zpoceně dlani. Ani nevěděla jak, a její ruka se náhle ocitla na jeho hrudi a tam narazila na něco, co nemohla rozluštit. „To je škapulíř,“ řekl. Probírala se mu chloupky na prsou a pak do porostu zajela všemi pěti a popadla za něj, jako by ho chtěla vyškubnout z kořínků. „Přidej,“ řekl. Zkusila to a zatahala tak silně, jak nejvíc to šlo, aniž by mu způsobila opravdovou bolest, a byla to pak její ruka, která zapátrala po jeho ruce ztracené v temnotě. Nedovolil však, aby mu propletla prsty, nýbrž uchopil ji za zápěstí a řídě ji neviditelnou, avšak přesně směřující silou, vedl jí ruku po celé délce svého těla, dokud ji neodýchchl žhnoucí dech jakéhosi holého živočicha, který postrádal tělesný tvar, avšak dychtivě se vzpínal. Na rozdíl od toho, co očekával, ba i na rozdíl od toho, co by byla sama čekala, ruku neodtáhla ani ji nenechala mrtvě ležet tam, kam ji vložil, nýbrž svěřila se tělem i duší do ochrany nejsvětější Panny, zaťala zuby, aby se nerozsmála vlastní ztřeštěnosti, a po hmatu začala ohledávat onoho nepřítel, který se vzpínal jako svíce, zkoumajíc jeho tvar, sílu jeho dříku, rozpětí jeho křídel, polekána jeho rozhodností, avšak soucítíc s jeho samotou, přivlastňujíc si ho do všech podrobností zvědavým průzkumem, který by si muž méně zkušený než její manžel spletl s laskáním. Doktor Urbino sebral poslední síly, aby nepodlehł závratí oné zevrubné prohlídky, jež ho připravovala o život, a vydržel, dokud ho s dětinským půvabem neodstrčila, jako by ho odhazovala do smetí.

„Nikdy mi nešlo na rozum, jak to s tímhle nástrojem vlastně je,“ řekla.

Doktor Urbino jí tedy podal vážný a metodický výklad, jako by přednášel svým žákům, veda jí ruku po místech, o nichž se zmiňoval, a Fermina Dazová se poslušně nechávala vést jako vzorná studentka. V příhodné chvíli naznačil, že za světla by tohle všechno bylo snazší. Chtěl rozsvítit, ale zadržela mu ruku a řekla: „Já vidím líp rukama.“ Ve skutečnosti si přála, aby bylo světlo, ale rozsvítit chtěla sama, aniž jí to někdo nařizoval, a tak to

i učinila. V náhlém světle spatřil, že leží v zárodečné pozici, navíc přikrytá prostěradlem. Také ale uviděl, jak bez všeho ostychu znovu popadla onoho živočicha, který probouzel její zvědavost, jak ho převrací a prohlíží ze všech stran, a když ho dostatečně prozkoumala se zájmem, který už přestával být čistě vědecký a začínal se jevit slibněji, uzavřela: „Je to ale ošklivec, když je ještě ošklivější než ta ženská věc.“ Doktor Urbino souhlasil a upozornil na jeho další nevýhody, závažnější nežli ošklivost. „Chová se jako prvorozený syn: člověk se kvůli němu dře celý život, všechno mu obětuje, a on, když nastane hodina pravdy, si provede, co se mu zlíbí.“ Fermina Dazová pokračovala v průzkumu, ptala se, nač je tohle a nač támhleto, a když dospěla k názoru, že je dostatečně informovaná, potěžkala ho v dlaních, aby se ujistila, že ani na váhu za moc nestojí, a s poněkud pohrdlivým ošklíbnutím ho nechala klesnout.

„Taky si myslím, že je na něm spousta zbytečností,“ řekla.

Doktor Urbino byl ohromen. Původně navrhovaná teze jeho doktorské práce zněla právě takto: potřeba zjednodušit lidský organismus. Připadal mu zastaralý, s mnoha zbytečnými anebo zdvojenými funkcemi, jež sice byly nepostradatelné v jiných údobích lidského druhu, ne však za našeho času. Ano: mohl být jednodušší, a tím i méně zranitelný. „Něco takového samozřejmě může udělat jen Bůh, ale v každém případě by nebylo marné postavit tyhle věci na teoretický základ,“ uzavřel. Pobaveně se rozesmála a její smích zazněl tak přirozeně, že využil příležitosti, objal ji a poprvé ji políbil na ústa. Polibek mu vrátila a on ji jemně líbal dál, na tváře, na nos, na víčka, zatímco vsunul ruku pod prostěradlo a hladil jí klín, okrouhlý a vláčný jako u Japonky. Neodstrčila mu ruku, ale svou držela v pohotovosti, pro případ, že by se vydal dál.

„Medicínu už studovat nebudeme,“ řekla.

„Ne,“ řekl. „Teď budeme studovat lásku.“

Strhl z ní prostěradlo, a Fermina Dazová nejenže se nebránila, nýbrž odkopla je daleko od lůžka, poněvadž už nemohla vedrem vydržet. Tělo měla zvlněné a pružné, mnohem pevnější, než se zdálo v šatech, a vydávalo příznačnou vůni lesního živočicha, podle níž byla rozeznatelná mezi všemi ženami světa. Jak se ocitla bezbranná v plném světle, vlna vroucí krve jí stoupla do tváře a ve snaze skrýt ruměncem ji nenapadlo nic lepšího než pověsit se svému muži na krk a zhluboka a pevně ho políbit, dokud jim nedošel poslední zbytek vzduchu v plicích.

Věděl, že ji nemiluje. Oženil se, protože se mu líbilo, jak zvysoka se nosí, zamlouvala se mu její vážnost a síla, a také pro špetku vlastní ješitnosti; když ho však poprvé líbala, nabyl jistoty, že nic nebude bránit tomu, aby spolu stvořili lásku, jak má být. Nemluvili o tom té první noci, kdy si až do rána povídali o všem možném, a nikdy o tom mluvit neměli. Jak se ale časem ukázalo, ani jeden z nich se nemýlil.

Když za svítání usnuli, Fermina Dazová byla nadále pannou, ale dlouho jí zůstat neměla. Už příštího večera, poté, co ji pod vyhvězděným nebem Karibského moře učil tančit vídeňské valčíky, se do koupelny dostal až po ní, a když se vrátil do kajuty, uviděl, že ho nahá čeká na lůžku. Tentokrát to byla ona, kdo se ujal iniciativy; odevzdala se mu bez bázně, bez bolesti, radostně, jako by prožívala dobrodružství na moři, a bez dalších pozůstatků krvavé obětiny krom čestné růžičky na prostěradle. Oba to provedli dobře, div ne zázrakem, a nadále to dobře a čím dál lépe prováděli v noci i ve dne po celý zbytek plavby, a když dorazili do La Rochelle, rozuměli si jako dávní milenci.

Bibliografie ukázek z krásné literatury

- Abélard a Heloisa (1976): *Dopisy utrpení a lásky*. Odeon, Praha. Z latinských originálů vydaných pod názvy *Historia Calamitatum* (1950–1955, ed. J. T. Muckle) a z publikace *Letters to Heloise* (1925–1926, ed. C. K. Scott Moncrief) přeložil Jakub Pavel.
- Alemán, Mateo (1964): *Dobrodružný život Guzmána z Alfarache*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Ze španělského originálu přeložil Václav Cibula.
- Andrić, Ivo (1964): *Travnická kronika*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Ze srbocharvátského originálu *Travnička kronika* vydaného nakladatelstvím Svjetlost v Sarajevu v roce 1951 přeložil František Otto Babler, doslov Viktor Kudělka.
- Austen, Jane (1967): *Pýcha a předsudek*. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložila Eva Kondrysová.
- Balzac, Honoré de (1955): *Ztracené iluze*. Knihovna klasiků. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha. Z francouzského originálu přeložil Miroslav Vlček.
- Baudelaire, Charles (1964): „Klenoty“. In: Baudelaire, Charles, *Květy zla*, s. 197–198. Mladá fronta, Praha. Z francouzského originálu přeložil Vítězslav Nezval. Ediční poznámku a doslov napsal Milan Blahynka.
- Berger, Thomas (1977): *Malý velký muž*. Naše vojsko, Praha. Z anglického originálu přeložil Zdeněk Kirschner, doslov napsal Jiří Gojda.
- Bergman, Ingmar (1988): „Mlčení“. In: Bergman, Ingmar, *Filmové povídky*, s. 221–260. Odeon, Praha. Ze švédského originálu vydaného nakladatelstvím P. A. Norstedt & Söners Förlag ve Stockholmu 1973 a 1977 přeložil Jiří Osvald, doslov Michal Cihlář.
- Boccaccio, Giovanni (1979): *Malý dekameron aneb Obratnosti lásky*. Československý spisovatel, Praha. Z italského originálu přeložil Radovan Krátký.
- Bukowski, Charles (1992): *Faktótum*. Pragma, Praha. Z anglického originálu *Factotum* vydaného roku 1975 americkým nakladatelstvím Black Sparrow Press v Santa Rosa přeložil Jan Jařab.
- Bulatović, Miodrag (1969): „Hrdina na oslu“. In: *Světová literatura*, r. 14, 1969, č. 3, s. 128–172. Ze srbského originálu vydaného nakladatelstvím Otokar Keršovani v Rijece roku 1967 přeložil Dušan Karpatský.
- Bunin, Ivan (1986): „Táňa“. In: Bunin, Ivan, *Poslední podzim*, s. ...–... Lidové nakladatelství, Praha. Z ruského originálu přeložil Jan Zábřana.
- Casanova, Giacomo Giovanni (1991): *Paměti*. I. FLAVIA International, Praha. Přeloženo z francouzštiny (*Mémoires: Histoire de ma vie*), překladatel neuveden, upravil Josef Kadlec.
- Cleland, John (1991): *Fanny Hillová*. Iris, Praha. Z anglického originálu přeložil Zdeněk Abé.
- Dahl, Roald (1991): *Můj strýček Oswald*. Volvox Globator, Praha. Z anglického originálu *My Uncle Oswald* přeložil Petr Zenkl.
- Dante Alighieri (1984): *Božská komedie* (Komentovaný výběr). Československý spisovatel, Praha. Z italského originálu vybral a přeložil, spojovací komentáře, esej a kalendárium napsal, vysvětlivkami, bibliografickým přehledem a obrazovými dokumenty doplnil Vladimír Mikeš.
- Defoe, Daniel (1986): *Moll Flandersová*. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložila Gerta Pospíšilová.
- Diderot, Denis (1972): *Jakub fatalista a jeho pán*. Svoboda, Praha. Z francouzského originálu *Jacques le fataliste et son maître*, vydaného v La Bibliothèque française v Paříži v roce 1947, přeložila Jaroslava Vobrubová-Koutecká.
- Dostojevskij, Fjodor Michajlovič (1972): *Zločin a trest*. Odeon, Praha. Z ruského originálu přeložil Jaroslav Hulák.
- Eluard, Paul (1964): „Od stesku k lásce“. In: Eluard, Paul, *Veřejná růže*, s. 67–68. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Z francouzského originálu *La Rose publique* (Gallimard, Paris 1934) přeložil Vítězslav Nezval. Vyzdobeno kolážemi Karla Teigehe.
- Fitzgerald, Francis Scott (1968): *Něžná je noc*. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložil Lubomír Dorůžka.
- Flaubert, Gustave (1966): *Paní Bovaryová*. Odeon, Praha. Z francouzského originálu přeložil Miloslav Jirda.
- García Márquez, Gabriel (1988): *Láska za časů cholery*. Odeon, Praha. Ze španělského originálu přeložila Blanka Stárková, doslov napsala Hedvika Vydrová.
- Gibson, William (1992): *Neuromancer*. Nakladatelství Laser, Plzeň. Z anglického originálu přeložil Ondřej Neff.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1927): *Utrpení mladého Werthera*. Fr. Borový, Praha. Z německého originálu přeložil Erik Adolf Saudek.
- Greene, Graham (1968): *Komedianti*. Mladá fronta, Sme-na, Naše vojsko, Svět sovětů, Praha. Z anglického originálu přeložil Jiří Valja.

- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von (1976): *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus: Kronika třicetileté války*. Odeon, Praha. Z německého originálu přeložil Jaroslav Zaorálek.
- Guillaume de Lorris (1977): *Román o Růži*. Odeon, Praha. Ze starofrancouzského originálu přeložil František Otto Babler.
- Hemingway, Ernest (1982): *Komu zvoní hrana*. Naše vojsko, Praha. Z anglického originálu přeložil Jiří Valja.
- Hesse, Hermann (1997): *Siddhártha: Indická báseň*. Vyšehrad, Praha. Z německého originálu přeložil Miloš Černý.
- Hochhuth, Rolf (1984): *Láska v Německu*. Svoboda, Praha. Z německého originálu vydaného nakladatelstvím Rowohlt v Reinbeku u Hamburgu v roce 1978 přeložil Hanuš Karlach, doslov Milan Richter.
- Chateaubriand, François René de (1973): *Atala aneb Láska indiánské dvojice v pustinách – René*. Odeon, Praha. Z francouzského originálu přeložil Oskar Reindl.
- Chaucer, Geoffrey (1970): *Canterburské povídky*. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložil František Vrba.
- Ibsen, Henrik (1960): „Když my mrtví procitneme“. In: Ibsen, Henrik, *Hry V*, s. ...–... Knihovna klasiků. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha. Z norského originálu přeložila M. Lesná-Krausová.
- Irving, John (1990): *Svět podle Garpa*. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložil a doslov napsal Radoslav Nenadál.
- Jaroš, Peter (1979): *Tisícročná včela*. Slovenský spisovateľ, Bratislava.
- Jarry, Alfred (1990): *Nadsamec*. Agentura Tip Š, Praha. Z francouzského originálu přeložil Jaroslav Zaorálek.
- Jeffers, Robinson (1976): „Mara“. In: Jeffers, Robinson, *Pastýřka putující k dubnu. Mara. Hřebec grošák*, s. ...–... Československý spisovatel, Praha. Z anglického originálu přeložil a doslov napsal Kamil Bednář.
- Jongová, Erica (1994): *Strach vzlétnout*. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložila Eva Věšínová.
- Kerouac, Jack (1978): *Na cestě*. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložil Jiří Josek.
- Laclos, Pierre-Ambroise François Choderlos de (1990): *Nebezpečné známosti*. Odeon, Praha. Z francouzského originálu přeložila Dagmar Steinová.
- La Fayette, Marie Madeleine Pioche de La Vergne de (1959): *Kněžna de Clèves*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha. Z francouzského originálu přeložil Karel Šafář.
- Lawrence, David Herbert (1987): *Milenec Lady Chatterleyové*. Odeon, Praha. Z anglického originálu přeložil František Vrba.
- Limonov, Eduard (1994): *To jsem já, Edáček*. Odeon, Praha. Z ruského originálu přeložil Libor Dvořák.
- Mailer, Norman (1990): *Americký sen*. Melantrich, Praha. Z anglického originálu vydaného nakladatelstvím The Dial Press Nineteen Sixty-Five v New Yorku v roce 1965 přeložil Michael Žantovský.
- Malaparte, Curzio (1988): *Kaput*. Odeon, Praha. Z francouzské, autorem revidované verze, vydané nakladatelstvím Denoël v Paříži 1946, přeložil Josef Heyduk, doslov napsal Jaroslav Kudrna.
- Mann, Thomas (1973): *Smrt v Benátkách*. Odeon, Praha. Z německého originálu vydaného nakladatelstvím Aufbau-Verlag v Berlíně roku 1955 přeložil Pavel Eisner.
- Markéta Navarrská (1960): *Heptameron*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha. Doslov napsal Josef Kopal. Z francouzského originálu přeložil a poznámkami opatřil Karel Šafář.
- Mertlík, Rudolf, ed. (1970): *Písň žáků darebáků. Carmina scholarium vagorum*. Svoboda, Praha.
- Miller, Henry (1991): *Obratník Raka*. X EGEM, Edice časopisu REFLEX, Praha. Z anglického originálu vydaného nakladatelstvím Grove Press v roce 1961 přeložil Jiří Níl.
- Mirbeau, Octave (1979): *Deník komorné*. Melantrich, Praha. Z francouzského originálu přeložil Radovan Krátký.
- Molière (1973): „Don Juan“. In: Molière, *Don Juan. Lakomec*, s. ...–... Odeon, Praha. Přeložil Svatopluk Kadlec (*Don Juan*) a E. A. Saudek (*Lakomec*), předmluva Vladimír Brett.
- Moravia, Alberto (1968): *Pozornost*. Odeon, Praha. Z italského originálu vydaného nakladatelstvím Valentino Bompiani v Miláně roku 1965 přeložila Alena Hartmanová, doslov Zdeněk Frýbort.
- Musset, Alfred de (1957): *Zpověď dítěte svého věku*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha. Z francouzského originálu přeložil Josef Pošpišil.
- Nabokov, Vladimir (1991): *Lolita*. Odeon, Praha. Z anglického originálu, vydaného nakladatelstvím Penguin Book (Harmondsworth, Middlesex) v roce 1980, přeložil Pavel Dominik, doslov Václav Jamek.
- Neznámý autor (1998a): „Ó podivuhodný obraze Venušin“. In: Curtius, Ernst Robert, *Evropská literatu-*

- ra a latinský středověk*, s. ...–... Triáda, Praha. Přeložili Jiří Pelán, Jiří Stromšík a Irena Zachová.
- Neznámý autor (1998b): „Milostiplná jeptiška vzývá klerika“. In: *Lotrovský žaltář: Výbor ze středověké vagantské poezie*, s. 16–17. Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, Praha a Litomyšl. Z latinských originálů přeložil, sestavil a doslov napsal Radovan Krátký.
- Ninová, Anaïs (rok vydání neuveden): „Žena v dunách“. In: Ninová, Anaïs, *Die verborgenen Früchte*, s. 16–19. Knauer, München. Název originálu *Little Birds*, přeložila Gisela Stege. Do češtiny přeložila Miroslava Pavelková.
- Orwell, George (1991): *1984*. Naše vojsko, Praha. Z anglického originálu vydaného nakladatelstvím Secker and Warburg v roce 1949 přeložila Eva Šimečková, doslov Milan Šimečka.
- Pasternak, Boris (1990): *Doktor Živago*. Lidové nakladatelství, Praha. Z ruského originálu přeložil Jan Zábrana.
- Proust, Marcel (1979): *Hledání ztraceného času I. Svět Swannových*. Odeon, Praha. Z francouzského originálu přeložil Prokop Voskovec.
- Puškin, Alexandr Sergejevič (1962): *Eugen Oněgin*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Z ruského originálu přeložil Josef Hora.
- Radiguet, Raymond (1970): *Đábel v těle*. Mladá fronta, Praha. Z francouzského originálu vydaného Bernardem Grassetem v roce 1923 přeložila a medailon o autorovi napsala Tamara Sýkorová, doslov Ivan Slavík.
- Remarque, Erich Maria (1968): *Tři kamarádi*. Odeon, Praha. Z německého originálu přeložil Karel Houba.
- Rostand, Edmond (1968): *Cyrano de Bergerac*. Orbis, Praha. Z francouzského originálu vydaného nakladatelstvím Librairie Charpentier et Fasquelle v Paříži v roce 1898 přeložil Jaroslav Vrchlický.
- Sade, Donatien-Alphonse-Françoise, markýz de, (1990): *Justina čili Prokletí ctnosti*. Agentura Cesty, Praha. Přeloženo z francouzského originálu, překladatel neuveden; autorem prvního překladu této knihy do češtiny byl Quido Palička, 1932.
- Saint-Gellais, Mellin de (1984): „Paní a komorná“. In: *Galanční poezie*, s. 17. Československý spisovatel, Praha. Z francouzských originálů vybral a přebásnil, vstupní slovo a ediční poznámku napsal Radovan Krátký.
- Shakespeare, William (1964): *Romeo a Julie*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Přeložil Zdeněk Urbánek.
- Sienkiewicz, Henryk (1977): *Potopa I*. Svoboda, Praha. Z polského originálu přeložila Vendulka Zapletalová.
- Sloboda, Rudolf (1989): *Rozum*. Mladá fronta, Praha. Ze slovenského originálu přeložil Emil Charous.
- Sorokin, Vladimir (1995): *Třicátá Marinina láska*. Český spisovatel, Praha. Z ruského originálu přeložil Libor Dvořák.
- Tasso, Torquato (1967): „Zápas Klorindy s Tankredem“ (z eposu *Osvobozený Jeruzalém*). In: *Kéž hoří popel můj: Z poezie evropského baroka*, s. 69–70. Mladá fronta, Praha. Uspořádal, doslov a poznámky napsal Václav Černý. Z italského originálu přeložil Jiří Konůpek.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič (1976): *Anna Kareninová*. Odeon, Praha. Z ruského originálu přeložila Tatjana Hašková.
- Tucholsky, Kurt (1967): *Zámek Gripsholm*. Odeon, Praha. Z německého originálu vydaného nakladatelstvím Rowohlt Verlag v Reinbeku u Hamburgu přeložila Eva Pilařová.
- Turgeněv, Ivan Sergejevič (1990): „Klára Miličová“. In: Turgeněv, Ivan Sergejevič, *Záhadné povídky*, s. ...–... Lidové nakladatelství, Praha. Z ruského originálu přeložila E. Moisejkenková.
- Vilém Akvitánský (1963): „Kol Limoges vedla cesta má“. In: *Vzdálený slavíkův zpěv: Výbor z poezie trobadorů*, s. 49–51. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Vybral, předmluvou, doslovem a komentáři opatřil Václav Černý, z okciténského originálu přeložil Gustav Francel.
- Villon, François (1964): „Balada o tlusté Margot“. In: Felix, Jozef, ed., *Já François Villon*, s. 76. Československý spisovatel, Praha. Ze starofrancouzštiny přeložil Otokar Fišer.
- Voltaire (1970): *Candide a jiné povídky*. Lidové nakladatelství, Praha. Z francouzského originálu přeložil a uspořádal Radovan Krátký.
- Zola, Émile (1970): *Germinal*. Odeon, Praha. Z francouzského originálu *Germinal* vydaného nakladatelstvím Fasquelle, Paris 1929 přeložila Eva Outratová.

Citovaná literatura

- Berger, Thomas (1977): *Malý velký muž*. Naše vojsko, Praha.
- Bible (1979): *Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Ústřední církevní nakladatelství, Praha.
- Bishop, Clifford (1997): *Lidský duch a sexualita*. Knižní klub – Práh, Praha.
- Brewer, Derek (1988): *Chaucer a jeho svět*. Odeon, Praha 1988.
- Brundage, James A. (1991): „The Politics of Sodomy: Rex V. Pons Hugh de Ampurias (1311)“. In: Salisbury, Joyce, E., ed., *Sex in the Middle Ages: A Book of Essays*, s. 239–246. Garland Publishing, Inc., New York – London.
- Cibula, Václav (1964): „Doba a člověk“. In: Alemán, Mateo, *Dobrodružný život Guzmána z Alfarache*, s. 467–471. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Ze španělského originálu přeložil Václav Cibula.
- Cieslar, Jiří (1988): „Mlčení, šepoty a výkřiky Ingmara Bergmana“. In: Bergman, Ingmar, *Filmové povídky*, s. 461–478. Odeon, Praha.
- Černý, Václav (1959): „Komentář“. In: Sanctis, Francesco de, *Dějiny italské literatury*, s. 34–39. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha.
- Černý, Václav (1963): „Svět trobadorů I“. In: *Vzdálený slavíkův zpěv: Výbor z poezie trobadorů*, s. 7–27. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Vybral, předmluvou, doslovem a komentáři opatřil Václav Černý.
- Dahl, Roald (1991): *Můj strýček Oswald*. Volvox Globator, Praha.
- Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století. Sv. 1. 1789 až 1870* (1981). Academia, Praha. Zpracoval kolektiv za vedení Jana O. Fischera.
- Denzler, Georg (1999): *Zakázaná slast: Dva tisíce let křesťanské sexuální morálky*. Centrum pro studium demokracie a kultury, Praha.
- Duby, Georges (1997): *Vznešené paní z 12. století: I. Heloisa, Aliénor, Isolda a další*. Atlantis, Brno.
- Duby, Georges (1999): *Vznešené paní z 12. století: II. Památka babiček*. Atlantis, Brno.
- Dülmen, Richard van (1999): *Kultura a každodenní život v raném novověku (16.–18. století). Díl 1. Dům a jeho lidé*. Argo, Praha.
- Eco, Umberto (1998): *Umění a krása ve středověké estetice*. Argo, Praha.
- Erasmus Rotterdamský (1966): *Chvála bláznivosti*. Odeon, Praha.
- Felix, Jozef (1964): „Villon úsměvný i bez úsměvu“. In: Felix, Jozef, ed., *Já François Villon*, s. 5–36. Československý spisovatel, Praha.
- Furber, Donald – Callahan, Anne (1982): *Erotic Love in Literature: From Medieval Legend to Romantic Illusion*. The Whitston Publishing Company, Troy (New York).
- Geremek, Bronisław (1999): „Člověk na okraji ve středověku“. In: Le Goff, Jacques, ed., *Středověký člověk a jeho svět*, s. 291–312. Vyšehrad, Praha.
- Gibson, William (1992): *Neuromancer*. Nakladatelství Laser, Plzeň.
- Gurevič, A. J. (1978): *Kategorie středověké kultury*. Svoboda, Praha.
- Hodrová, Daniela (1993): *Román zasvěcení*. H&H, Praha.
- Hesse, Hermann (1997): *Siddhártha: Indická báseň*. Vyšehrad, Praha.
- Huizinga, Johan (1971): *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Mladá fronta, Praha.
- Jongová, Erika (1994): *Démon zblízka: Biografie Henryho Millera*. Votobia, Olomouc.
- Kallinikov, Josif (1931): *Lev Tolstoj – tragedie sexuální*. Symposion, Praha.
- Karpatský, Dušan (1969): (Bez názvu – úvodní a průvodní slovo k ukázkám z románu Miodraga Bulatoviče *Hrdina na oslu*.) *Světová literatura*, r. 14, 1969, č. 3, s. 128–132, 136, 155–156, 171.
- Kitson, Michael (1972): *Barok a rokokó*. Artia, Praha.
- Klapisch-Zuberová, Christiane (1999): „Ženy a rodina“. In: Le Goff, Jacques, ed., *Středověký člověk a jeho svět*, s. 241–262. Vyšehrad, Praha.
- Konrad, N. I. (1973): *Západ a Východ*. Svoboda, Praha.
- Krátký, Radovan (1984): „Sud'me spravedlivě ...“. In: *Galanční poezie*, s. 7–14. Československý spisovatel, Praha.
- Kroupa, Adolf (1978): „Doslov“. In: Eluard, Paul, *Nepřerušovaná poezie 1917–1952*, s. 123–138. Mladá fronta, Praha. Vybral, přeložil a doslov napsal Adolf Kroupa.
- Le Goff, Jacques (1991): *Kultura středověké Evropy*. Odeon, Praha.

- Le Goff, Jacques, ed. (1999): *Středověký člověk a jeho svět*. Vyšehrad, Praha.
- Lehár, Jan (1977): „Starofrancouzský ‚Román o Růži‘“. In: Guillaume de Lorris, *Román o Růži*, s. 7–18. Odeon, Praha.
- Lely, Gilbert (1994): *Sade*. Concordia, Praha.
- Ludvíkovský, Jaroslav (1967): „O řeckém dobrodružném románu“. In: Chariton, *O věrné lásce Chairea a Kallirhoy*, s. 183–190. Odeon, Praha.
- Malinowski, Bronislaw (1964): „The principle of Legitimacy: Parenthood, the Basis of Social Structure“. In: Coser, Rose Laub, ed., *The Family: Its Structure and Functions*, s. 3–19. St. Martin's Press, New York.
- Mandelštam, Osip E. (1968): „Devatenácté století“. *Host do domu*, 1968, č. 11, s. 1–5.
- Markéta Navarrská (1960): *Heptameron*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha.
- Mertlík, Rudolf, ed. (1970): *Písně žáků darebáků. Carmina scholarium vagorum*. Svoboda, Praha.
- Morus (Richard Levinsohn) (1992): *Světové dějiny sexuality*. Naše vojsko, Praha.
- Možný, Ivo (1990): *Moderní rodina: Mýty a skutečnost*. Blok, Brno.
- Pavel, Jakub (1976): „Abélard a jeho doba“. In: Abélard a Heloisa, *Dopisy utrpení a lásky*, s. 7–12.. Odeon, Praha.
- Rahner, Karl – Vorgrimler, Herbert (1996): *Teologický slovník*. Zvon, české katolické nakladatelství, Praha.
- Rorty, Richard (1991): „Veda ako solidarita“. In: Gál, Egon – Marcelli, Miroslav, ed., *Za zrkadlom moderny: Filozofia posledného dvadsaťročia*, s. 193–208. Archa, Bratislava.
- Sade, Donatien-Alphonse-Françoise, markýz de, (1990): *Justina čili Prokletí ctnosti*. Agentura Cesty, Praha.
- Sanctis, Francesco de (1959): *Dějiny italské literatury*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha.
- Voltaire (1970): *Candide a jiné povídky*. Lidové nakladatelství, Praha. Z francouzského originálu přeložil a uspořádal Radovan Krátký.
- Vzdálený slavíkův zpěv: Výbor z poezie trobadorů* (1963). Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Vybral, předmluvou, doslovem a komentáři opatřil Václav Černý, z okcitánského originálu přeložil Gustav Francl.
- Welsch, Wolfgang (1994): *Naše postmoderní moderna*. Zvon, české katolické nakladatelství, Praha.
- Yonge, A. de (1975): *Dostoevsky and the Age of Intensity*. Secher-Warburg, London.

Literatura o dějinách, kultuře a mravech Evropy a Ameriky od středověku do 20. století

- Ariès, Philippe – Duby, Georges (1985): *Histoire de la vie privée: I. De l'antiquité à l'an mil*. Editions du Seuil, Paris.
- Ariès, Philippe – Duby, Georges (1985): *Histoire de la vie privée: II. De l'Europe féodale à la Renaissance*. Editions du Seuil, Paris.
- Ariès, Philippe – Duby, Georges (1986): *Histoire de la vie privée: III. De la renaissance aux Lumières*. Editions du Seuil, Paris.
- Ariès, Philippe – Duby, Georges (1986): *Histoire de la vie privée: IV. De la Révolution à la Grande Guerre*. Editions du Seuil, Paris.
- Ariès, Philippe – Duby, Georges (1987): *Histoire de la vie privée: V. De la Première Guerre mondiale à nos jours*. Editions du Seuil, Paris.
- Baker, Robin R. (1996): *Sperm Wars: Infidelity, Sexual Conflict and Other Bedroom Battles*. Fourth Estate, London. (Český překlad: *Válka spermií: Nevěra, konflikt mezi pohlavími a jiné ložnicové bitvy*. Jota, Brno 1997.)
- Bartz, Gabriele – Kamein, Alfred – Lange, Claudio (1994): *Liebesfreuden im Mittelalter: Kulturgeschichte der Erotik und Sexualität in Bildern und Dokumenten*. Belser Verlag, Stuttgart.
- Beauvoirová, Simone (1967): *Druhé pohlaví*. Praha, Orbis.
- Becker, Heribert, ed. (1998): „*Das heiße Raubtier Liebe*“: *Erotik und Surrealismus*. Prestel-Verlag, München – New York.
- Bell, S. G., ed. (1973): *Women: From the Greeks to the French Revolution*. Stanford University Press, Stanford.
- Bell, A. P. – Weinberg, S. (1978): *Homosexualities: A Study of Diversity Among Men and Women*. Simon and Schuster, New York.
- Bellinger, Gerhard J. (1998): *Sexualita v náboženstvích světa*. Academia, Praha.
- Beneš, Jan (1994): *Člověk*. Mladá fronta, Praha.
- Berger, Renate (1985): *Der Garten der Lüste*. DuMont Buchverlag, Köln.
- Bishop, Clifford (1997): *Lidský duch a sexualita*. Knižní klub – Práh, Praha.
- Blažková, J., ed. (1946): *Žena věčná inspirace umění: Žena ve výtvarném umění od doby kamenné až po Picassa*. Symposion, Praha.
- Bleys, Rudi S. (1995): *The Geography of Perversion. Male-to-Male Sexual Relations Outside the West and the Ethnographic Imagination. 1750–1938*. New York University Press, New York.
- Bloch, Iwan (1937): *The Sexual Life of Our Time: A Complete Encyclopaedia of the Sexual Sciences in Their Relation to Modern Civilization*. Falstaff Press, New York.
- Bohannon, P. (1985): *All the Happy Families: Exploring the Varieties of Family Life*. McGraw-Hill, New York.
- Bold, Alan, ed. (1982): *The Sexual Dimension in Literature*. Vision and Bernes & Noble, London – Totowa (New Jersey).
- Borneman, Ernest (1994): *Encyklopedie sexuality*. Victoria Publishing, Praha.
- Bourdieu, Pierre (1998): *La domination masculine*. Seuil, Paris.
- Broude, Gwen J. – Greene, Sarah J. (1976): „Cross-Cultural Codes on Twenty Sexual Attitudes and Practices“. *Ethnology*, r. 15, č. 4, s. 409–429.
- Brown, P. (1988): *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*. Columbia University Press, New York.
- Bouillet, Jean (1958): *La Belle et la Bête*. Le Terrain Vagur, Paris.
- Bowie, Theodore – Christenson, Cornelia V., ed. (1970): *Studies in Erotic Art*. Basic Books, New York – London.
- Breuers, Dieter (1999): *Na hradech, v kláštorech, v podhradí: Středověk, jak ho neznáte*. Brána – Knižní klub, Praha.
- Bullough, V. L. (1976): *Sexual Variance in Society and History*. University of Chicago Press, Chicago.
- Bullough, V. L. – Bullough, B. (1987): *Women and Prostitution: A Social History*. Prometheus Books, Buffalo.
- Burt, Eugene C. (1989): *Erotic Art: An Annotated Bibliography with Essays: Reference Publications in Art History*. G. K. Hall & Company, Boston.

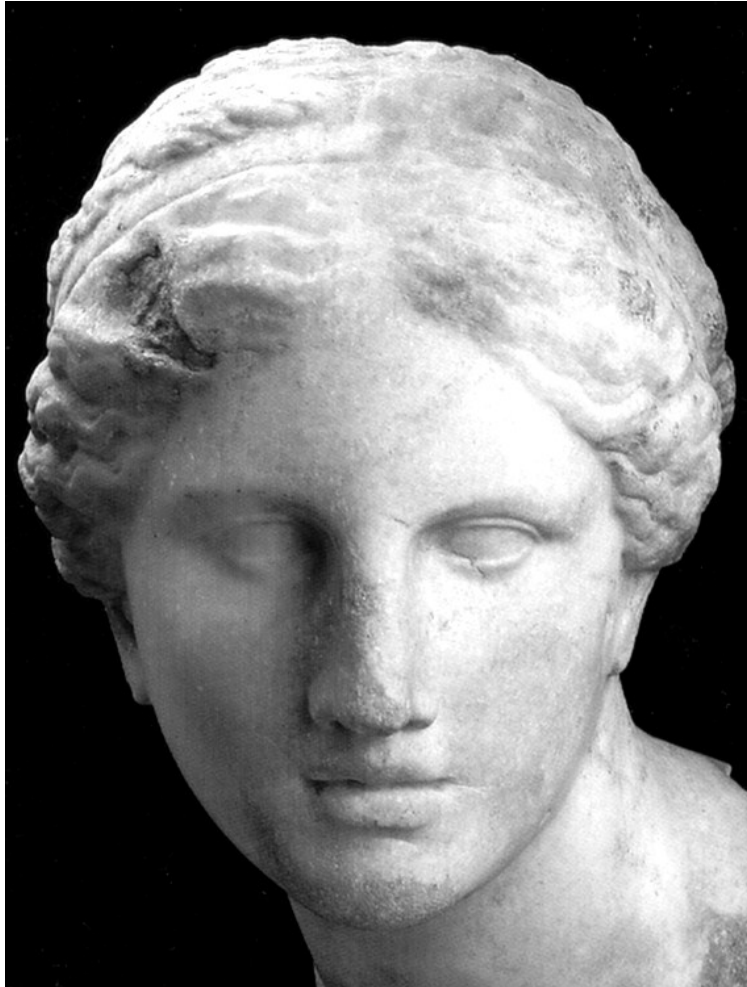
- Buss, D. M. (1989): „Sex Differences in Human Mate Preferences: Evolutionary Hypotheses Tested in 37 Cultures“. *Behavioral and Brain Sciences*, r. 12, s. 1–49.
- Butler, J. (1993): *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. Routledge, New York – London.
- Cawthorne, Nigel (1997): *Secrets of Love: The Erotic Arts Through the Ages*. Harper, San Francisco.
- Cohen, D. (1991): *Law, Sexuality, and Society*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Cohen, Y. A. (1964): *The Transition from Childhood to Adolescence: Cross-Cultural Studies of Initiation Ceremonies, Legal Systems, and Incest Taboos*. Aldine, Chicago.
- Constantine, L. L. – Constantine, J. N. (1973): *Group Marriage: A Study of Contemporary Multilateral Marriage*. Macmillan, New York.
- Curtius, Ernst Robert (1998): *Evropská literatura a latinský středověk*. Triáda, Praha.
- Daly, M. – Wilson, M. (1978): *Sex, Evolution, and Behavior: Adaptations for Reproduction*. Duxbury Press, North Scituate (Massachusetts).
- Davis, D. L. – Whitten, R. G. (1987): „The Cross-Cultural Study of Human Sexuality“. *Annual Review of Anthropology*, r. 16, s. 69–98.
- Davis, E. (1971): *The First Sex*. Penguin Books, Harmondsworth.
- Dawkins, R. (1976): *The Selfish Gene*. Oxford University Press, Oxford.
- Denzler, Georg (1999): *Zakázaná slast: Dva tisíce let křesťanské sexuální morálky*. Centrum pro studium demokracie a kultury, Praha.
- De Rougemont, D. (1983): *Love in the Western World*. Schocken Books, New York.
- Duby, Georges (1997): *Vznešené paní z 12. století: I. Heloisa, Aliénor, Isolda a další*. Atlantis, Brno.
- Duby, Georges (1999): *Vznešené paní z 12. století: II. Památka babiček*. Atlantis, Brno.
- Duerr, Hans Peter (1997): *Das erotische Leib: Der Mythos vom Zivilisationsprozess*. Sv. 4. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Dülmen, Richard van (1999): *Kultura a každodenní život v raném novověku (16.–18. století): Díl I. Dům a jeho lidé*. Argo, Praha.
- Dupâquier, J. – Hélin, E. – Laslett, P. – Livi-Bacci, M. – Sogner, S. (1981): *Marriage and Remarriage in Populations of the Past*. Academic Press, New York.
- Durden-Smith, J. – Desimone, D. (1983): *Sex and the Brain*. Arbor House, New York.
- Dynes, W. R. (1987): *Homosexuality: A Research Guide*. Garland, New York.
- Eco, Umberto (1998): *Umění a krása ve středověké estetice*. Argo, Praha.
- Eislerová, Riane (1995): *Číše a meč, agrese a láska aneb Žena a muž v průběhu staletí*. Nakladatelství Lidových novin, Praha.
- Ellis, Albert – Abarbanel, Albert, ed. (1973): *The Encyclopedia of Sexual Behavior*. 2. revidované vydání. Aronson, New York.
- Endleman, Robert (1989): *Love and Sex in Twelve Cultures*. Psyche Press, New York.
- Epstein, C. (1988): *Deceptive Distinctions: Sex, Gender and the Social Order*. Russell Sage, New York.
- Erlich, Michel (1986): *La femme blessée: Essai sur les mutilations sexuelles féminines*. L'Harmattan, Paris.
- Evers, Manuela, ed. (1998): *George Grosz*. Katalog výstavy. Das Beate Uhse Erotik-Museum, Berlin.
- Evers, Manuela, ed. (1998): „Sodom Berlin“. Katalog výstavy. Das Beate Uhse Erotik-Museum, Berlin.
- Fedigan, L. M. (1982): *Primate Paradigms: Sex Roles and Social Bonds*. Eden Press, Montreal.
- Fielding, William J. (1942): *Strange Customs of Courtship and Marriage*. The New Home Library, New York.
- Fisher, Helen E. (1982): *The Sex Contract: The Evolution of Human Behavior*. William Morrow, New York.
- Fisher, Helen E. (1994): *Anatomy of Love: A Natural History of Mating, Marriage, and Why We Stray*. A Fawcett Columbine Book Published by Ballantine Books, New York.
- Fisher, Seymour (1973): *The Female Orgasm: Psychology. Physiology. Fantasy*. Basic Books, New York.
- Ford, C. S. – Beach, F. A. (1951): *Patterns of Sexual Behavior*. Harper and Brothers, New York.
- Foucault, Michel (1976): *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*. I. Gallimard, Paris.
- Foucault, Michel (1984): *Histoire de la sexualité: L'usage des plaisirs*. II. Gallimard, Paris.
- Foucault, Michel (1984): *Histoire de la sexualité: Le souci de soi*. III. Gallimard, Paris.
- Frayser, S. (1985): *Varieties of Sexual Experience: An Anthropological Perspective of Human Sexuality*. HRAF Press, New Haven.
- Friedl, E. (1975): *Women and Men: An Anthropologist's View*. Holt, Rinehart and Winston, New York.
- Friedman, John B. (1981): *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – London.

- Fuchs, Eduard (1926): *Geschichte der erotischen Kunst*. 3 svazky. ..., München.
- Furber, Donald – Callahan, Anne (1982): *Erotic Love in Literature: From Medieval Legend to Romantic Illusion*. The Whitston Publishing Company, Troy (New York).
- Gagnon, John H. – Simon, William (1973): *Sexual Conduct: The Social Sources of Human Sexuality*. Aldine, Chicago.
- Gál, Egon – Marcelli, Miroslav, ed. (1991): *Za zrkadlom moderny: Filozofia posledného dvadsaťročia*. Archa, Bratislava.
- Geer, J. H. – Donohue, W. T., ed. (1976): *Theories of Human Sexuality*. Plenum Press, New York.
- Gehrke, Claudia – Schmidt, Uwe (1990): *Mein heimliches Auge: Das Jahrbuch der Erotik V*. Konkursbuchverlag, Tübingen.
- Gerard, K. – Hekma, G., ed. (1989): *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*. Haworth Press, Binghamton (New York).
- Gies, F. – Gies, J. (1978): *Women in the Middle Ages*. Barnes & Noble Books, New York.
- Gilmore, David D. (1990): *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. Yale University Press, New Haven – London.
- Givens, D. B. (1983): *Love Signals: How to Attract a Mate*. Crown, New York.
- Gombrich, Ernst Hans (1992): *Průběh umění*. Odeon, Praha.
- González de Chávez Fernández, M. A. (1998): *Feminidad y masculinidad: Subjetividad y orden simbólico*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Goody, J. (1983): *The Development of the Family and Marriage in Europe*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Gordon, Richard (1998): *Podivuhodné dějiny sexu*. Brána, Praha. (Z anglického originálu *The Alarming History of Sex* vydaného nakladatelstvím Sinclair-Stevenson, Londýn 1996, přeložil Ivo Šmoldas.)
- Gregersen, Edgar (1983): *Sexual Practices: The Story of Human Sexuality*. Watts, New York.
- Grün, Anselm – Riedl, Gerhard (1996): *Mystika a erós*. Česká křesťanská akademie, Praha.
- Gurevič, A. J. (1978): *Kategorie středověké kultury*. Svoboda, Praha.
- Hall, J. (1984): *Nonverbal Sex Differences*. Johns Hopkins Press, Baltimore.
- Hall, James (1991): *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Mladá fronta, Praha.
- Hall, R. L. (1982): *Sexual Dimorphism in Homo Sapiens: A Question of Size*. Praeger, New York.
- Hatfield, Elaine – Rapson, Richard L. (1993): *Love, Sex, and Intimacy: Their Psychology, Biology, and History*. HarperCollins College Publishers, New York.
- Haywood, John, a kolektiv (1998): *Encyklopedie historie světa*. Nakladatelství Columbus, Praha.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1974): *Dějiny filozofie*. Svazek III. Academia, Praha.
- Henley, N. (1977): *Body Politics: Power, Sex and Nonverbal Communication*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey).
- Herder, Johann Gottfried (1941): *Vývoj lidskosti*. Jan Laichter, Praha.
- Héritier, Françoise (1996): *Masculin/Féminin: La pensée de la différence*. Odile Jacobs, Paris.
- Hofmann, Werner, ed. (1986): *Eva und die Zukunft: Das Bild der Frau seit der französischen Revolution*. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle. Prestel, München.
- Höschl, Cyril – Machalický, Jiří – Holý, Bohuslav (1999): *Eros v evropské grafice v průběhu staletí*. Ve spolupráci s Grafickou sbírkou Národní galerie vydalo Sdružení českých umělců grafiků Hollar a Nadace Hollar, Praha 1999.
- Cherlin, A. J. (1981): *Marriage, Divorce, Remarriage*. Harvard University Press, Cambridge.
- Itzin, C., ed. (1992): *Pornography: Women, Violence and Civil Liberties*. Oxford University Press, Oxford.
- Janata, Jaromír (1997): *Dvojitý svět*. MAXDORF, Praha.
- Jankowiak, William, ed. (1995): *Romantic Passion: A Universal Experience?* Columbia University Press, New York.
- Joyce, E., ed. (1991) *Sex in the Middle Ages: A Book of Essays*. Garland Publishing, Inc., New York – London.
- Kahmen, Volker (1971): *Erotik in der Kunst: Aspekte der Kunst der Gegenwart*. Warmuth, Tübingen.
- Kéki, Béla (1984): *5000 let pisma*. Mladá fronta, Praha.
- Kinder, Hermann – Hilgermann, Werner (1998): *Encyklopedický atlas světových dějin*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha.
- Klinger, Dominik M. (1986): *Erotische Kunst in Europa: Vom Jugendstil zum Art Déco*. Gondrom-Verlag – DMK-Verlag, Bindlach – Nürnberg.

- Klinger, Dominik M. (1986): *Erotische Kunst in Europa: Vom Mittelalter bis zur Gründerzeit*. Gondrom-Verlag – DMK-Verlag, Bindlach – Nürnberg.
- Kon, Igor S. (1988): *Vveděnjije v seksologiju*. Medicina, Moskva.
- Kon, Igor S. (1998): *Lunnyj svet na zare: Liki i maski odnopoloj ljubvi*. Olimp, Moskva.
- Konrad, N. I. (1973): *Západ a Východ*. Svoboda, Praha.
- Krauss, Rosalind, Livingston, Jane (1985): *L'amour fou: Photography & surrealism*. Abbeville Press, New York.
- Kronhausen, Phyllis – Kronhausen, Eberhard (1978): *The Complete Book of Erotic Art*. Bell Publishing Company, New York.
- Kronika lidstva* (1992): Fortuna Print, Bratislava.
- Kruszynski, Anette (1996): *Amedeo Modigliani: Akte und Porträts*. Prestel-Verlag, München – New York.
- Láska v písních z celého světa*. Družstevní práce, Praha.
- Laiou, A. E., ed. (1993): *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D. C.
- Laqueur, Thomas (1990): *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – London (England).
- Lawrence, R. J. (1989): *The Poisoning of Eros: Sexual Values in Conflict*. Augustine Moore Press, New York.
- Leacock, E. B. (1980): *Myths of Male Dominance*. Monthly Review Press, New York.
- Leary, Timothy (1996): *Záblesky paměti*. Votobia, Olomouc.
- Le Goff, Jacques (1991): *Kultura středověké Evropy*. Odeon, Praha.
- Le Goff, Jacques, ed. (1999): *Středověký člověk a jeho svět*. Vyšehrad, Praha.
- Lew-Starowicz, Zbigniew (1988): *Seks w kulturach świata*. Ossolineum, Wrocław.
- Liebowitz, M. R. (1983): *The Chemistry of Love*. Little Brown, Boston.
- Lo Duca, J. M. (1969): *Erotique de l'art*. La Jeune Parque, Paris.
- Lo Duca, J. M. (1969): *Histoire de l'érotisme*. La Jeune Parque, Paris.
- Lorenz, Konrad Z. (1992): *Takzvané zlo*. Mladá fronta, Praha.
- Lucie-Smith, Edward (1997): *Ars Erotica: An Arousing History of Erotic Art*. George Weidenfeld and Nicolson Ltd, The Orion Publishing Group, London. (Německý překlad: *Ars Erotica*. Wilhelm Heyne Verlag, München 1998.)
- Lucie-Smith, Edward (1997): *Erotik in der Kunst*. Lichtenberg Verlag GmbH, München. (Německý překlad anglického vydání *Sexuality in Western Art*, Thames and Hudson Ltd, London 1972, 1991, 1997.)
- Lucie-Smith, Edward (1998): *Ars Erotica*. Wilhelm Heyne Verlag, München.
- Maccoby, E. E. – Jacklin, C. N. (1974): *The Psychology of Sex Differences*. Stanford University Press, Stanford.
- Mace, D. – Mace, V. (1959): *Marriage: East and West*. Dolphin Books – Doubleday, Garden City (New York).
- Macura, Vladimír, a kolektiv (1988): *Slovník světových literárních děl*. 2 svazky. Odeon, Praha.
- Malinowski, Bronislaw (1962): *Sex, Culture, and Myth*. Harcourt, Brace, and World, New York.
- Malinowski, Bronislaw (1964): „The principle of Legitimacy: Parenthood, the Basis of Social Structure“. In: Coser, Rose Laub, ed., *The Family: Its Structure and Functions*, s. 3–19. St. Martin's Press, New York.
- Margulis, Lynn – Sagan, Dorion (1991): *Danza misteriosa: La evolución de la sexualidad humana*. Kairós, Barcelona.
- Maynard Smith, J. (1978): *The Evolution of Sex*. Cambridge University Press, Cambridge.
- McConnel, J. J. – Philipchalk R. P. (1992): *Understanding Human Behaviour*. Harcourt Brace Jovanovitch College Publishers, Forth Worth, Philadelphia etc.
- McLeod, G. (1991): *Virtue and Venom: Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance*. University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Mead, Margaret (1949): *Male and Female*. William Morrow, New York.
- Meletinskij, Jeleazar Moisejevič (1989): *Poetika mýtu*. Odeon, Praha.
- Melville, Robert (1973): *Erotic Art of the West*. Weidenfeld and Nicolson, London.
- Michelson, Peter (1971): *Aesthetics of Pornography*. Herder and Herder, New York.
- Michod, R. E. – Levin, B. R., ed. (1987): *The Evolution of Sex: An Examination of Current Ideas*. Sinauer, Sunderland (Massachusetts).
- Minárik, Jozef (1977): *Stredoveká literatúra: Svetová. Česká. Slovenská*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava.
- Mitterauer, M. – Sieder, R. (1982): *The European Family: Patriarchy to Partnership from the Middle Ages to the Present*. University of Chicago Press, Chicago.

- Moir, A. – Jessel, D. (1989): *Brain Sex: The Real Differences between Men and Women*. Michael Joseph, London.
- Money, J. (1980): *Love and Love Sickness: The Science of Sex, Gender Difference, and Pair-Bonding*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Morus (Richard Levinsohn) (1992): *Světové dějiny sexuality*. Naše vojsko, Praha.
- Možný, Ivo (1990): *Moderní rodina: Mýty a skutečnost*. Blok, Brno.
- Murín, Gustáv (1999): *Sex kontra kultura*. Nakladatelství Hynek, Praha. Ze slovenského originálu *Pud kontra kultúra* přeložila Jarmila Wankeová.
- Muthesius, Angelika – Riemschneider, Burkhard, ed. (1992): *Erotik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln.
- Nead, Lynda (1992): *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. Routledge, London.
- Néret, Gilles (1990): *L'Erotisme en peinture*. Nathan, Paris.
- Neumann, Stanislav Kostka (1925–1926): *Dějiny lásky. Populární obrazy z dějin snubnosti, manželství a prostituce od pravěku až po dobu nejnovější. Podle výsledků bádání moderního a z vědeckých děl nejspolehlivějších sest. a zprac. Hynek Záruba a Jiří Votoček*. 5 svazků – Díl 1. (Láska primitivní), 1925, 359 s., 17 obr. Díl 2. (Láska antická), 1925, 395 s., 18 obr. Díl 3. (Láska středověká), 1925, 509 s., 22 obr. Díl 4 (Láska východní), 1925, 491 s., 22 obr. Díl 5. (Láska novodobá), 1926, 602 s., 26 obr. Šotek, Praha.
- Neumann, Stanislav Kostka (1931–1932): *Dějiny ženy: Populární sociologické, etnologické a kulturně-historické kapitoly*. 4 svazky – Díl 1. (Žena přírodní), 1931, 542 s., 210 obr. Díl 2. (Žena starověká), 1932, 452 s., 172 obr. Díl 3. (Žena středověká a renesanční), 1932, 349 s., 140 obr. Díl 4. (Žena novodobá a moderní), 1932, 512 s., 196 obr. Melantrich, Praha. (V roce 1999 vydal Knižní klub Otakar II. v Praze reedici – s doplňkem E. Kloboučkové.)
- Pagels, E. (1988): *Adam, Eve and the Serpent*. Vintage Books, New York.
- Partsch, Susanna (1996): *Gustav Klimt: Maler der Frauen*. 2. vydání (1. vydání 1994), Prestel-Verlag, München – New York.
- Pavelka, Jiří – Pospíšil, Ivo (1993): *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*. Nakladatelství Georgetown, Brno.
- Perper, T. (1985): *Sex Signals: The Biology of Love*. ISI Press, Philadelphia.
- Petit-Skinner, Solange (1991): „L'Homme et la sexualité“. In: *Histoire des mœurs*, sv. II, s. 929–971. Gallimard, Paris.
- Phillips, R. (1988): *Putting Asunder: A History of Divorce in Western Society*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Pieper, Josef (1993): *Scholastika: Osobnosti a náměty středověké filosofie*. Vyšehrad, Praha.
- Pondělíček, Ivo – Pondělíčková-Mašlová, Jaroslava (1971): *Lidská sexualita jako projev přirozenosti a kultury*. Avicenum, Praha.
- Queen, S. A. – Habenstein, R. W. (1974): *The Family in Various Cultures*. J. B. Lippincott, Philadelphia.
- Pospíšil, Ivo, ed. (1995): *Panoráma ruské literatury*. Nakladatelství Albert, Boskovice.
- Quinnell, Susan (1994): *The Erotic Object: Sexuality in Sculpture from Prehistory to the Present Day*. Crescent Moon Publishing, Kidderminster.
- Rahner, Karl – Vorgrimler, Herbert (1996): *Teologický slovník*. Zvon, české katolické nakladatelství, Praha.
- Reiss, Ira N. (1986): *Journey into Sexuality: An Exploratory Voyage*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.
- Ridley, Matt (1999): *Červená královna: Sex a evoluce lidské přirozenosti*. Přeložil Martin Konvička, doslov Jan Zrzavý. Mladá fronta, Praha.
- Rosenblum, Robert (1970): „Picasso and the Anatomy of Eroticism.“ In: Bowie, Theodore – Christenson, Cornelia V., ed., *Studies in Erotic Art*, s. 337–392. Basic Books, New York – London.
- Ruse, M. (1988): *Homosexuality: A Philosophical Inquiry*. Basil Blackwell, Oxford.
- Russett, C. E. (1989): *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*. Harvard University Press, Cambridge.
- Sacks, K. (1971): *Sisters and Wives: The Past and Future of Sexual Equality*. University of Illinois Press, Urbana.
- Salisbury, Joyce E., ed. (1991): *Sex in the Middle Ages: A Book of Essays*. Garland Publishing, Inc., New York – London.
- Salzmann, Zdeněk (1997): *Jazyk, kultura a společnost: Úvod do lingvistické antropologie*. Supplement Českého lidu, 84, 1996. Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV, Praha.
- Sanctis, Francesco de (1959): *Dějiny italské literatury*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha.

- Sanday, P. R. (1981): *Female Power and Male Dominance: On the Origins of Sexual Inequality*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Seibt, Ferdinand (2000): *Lesk a bída středověku*. Mladá fronta, Praha.
- Sheriff, Mary D. (1990): *Fragonard: Art and Eroticism*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Schiebler, Ralf (1996): *Dalís Begierden*. Prestel-Verlag, München – New York.
- Schmoll gen. Eisenwerth, J. A. (1996): *Rodin und Camille Claudel*. 2. vydání. Prestel-Verlag, München – New York.
- Schröder, Klaus Albrecht (1995): *Egon Schiele: Eros and Passion*. Prestel-Verlag, München – New York.
- Silverstein, C. (1981): *Man to Man: Day Couples in America*. William Morrow, New York.
- Smith, R. L., ed. (1984): *Sperm Competition and the Evolution of Mating Systems*. Academic Press, New York.
- Stephens, W. N. (1963): *The Family in Cross-Cultural Perspective*. Holt, Rinehart and Winston, New York.
- Stoehr, T., ed. (1979): *Free Love in America: A Documentary History*. AMS Press, New York.
- Suggs, David N. – Miracle, Andrew W., ed. (1999): *Culture, Biology and Sexuality*. The University of Georgia Press, Athens – London.
- Suleiman, Susan Rubin, ed. (1986): *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts).
- Symons, D. (1979): *The Evolution of Human Sexuality*. Oxford University Press, New York.
- Šimek, J. (1995): *Lidské puďy a emoce: Jak jim rozumět a jak s nimi žít*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha.
- Šmajš, Josef (1995): *Ohrožená kultura: Od evoluční ontologie k ekologické politice*. Nakladatelství „Zvláštní vydání ...“, Brno.
- Šrámek, Jiří (1997): *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Votobia, Olomouc.
- Tatarkiewicz, Władysław (1985, 1988, 1991): *Dejiny estetiky: I. Staroveká estetika. II. Stredoveká estetika. III. Novodobá estetika*. Tatran, Bratislava.
- Thomsen, Christian W. – Krewani, Angela (1998): *Sensuous Architecture: The Art of Erotic Building*. Prestel-Verlag, München – New York.
- Topsfield, Leslie T. (1979): *Troubadours and Love*. Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts).
- Unwin, J. D. (1934): *Sex and Culture*. Oxford University Press and Humphrey Milford, Oxford – London.
- Vinge, L. (1967): *The Narcissus Theme in West European Literature up to the Early Nineteenth Century*. Gleerups, Lund.
- Weiermair, Peter (ed.) et al. (1995): *Erotic Art: From the 17th to the 20th Century*. Edition Stemmler, Frankfurt am Main.
- Welsch, Wolfgang (1994): *Naše postmoderní moderna*. Zvon, české katolické nakladatelství, Praha.
- Westermarck, Edward (1922): *The History of Human Marriage*. 3 sv., 5. revidované vydání. The Allerton Book Company, New York.
- Whyte, M. K. (1978): *The Status of Women in Preindustrial Societies*. Princeton University Press, Princeton.
- Whyte, M. K. (1990): *Dating, Mating, and Marriage*. Aldine de Gruyter, New York.
- Willemsen, Roger (1990): *Das Tier mit den zwei Rücken: Erotika*. Kiepenheuer und Witsch, Köln.
- Williams, G. C. (1975): *Sex and Evolution*. Princeton University Press, Princeton.
- Wilson, E. O. (1993): *O lidské přirozenosti: Máme svobodnou vůli, nebo je naše chování řízeno genetickým kódem?* Nakladatelství Lidové noviny, Praha.
- Wright, R. (1996): *Morální zvíře: Proč jsme to, co jsme*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha.
- Wróbel, Zdzisław (1986): *Erotyzm w literaturze dawnych wieków*. Krajowa Agencja, Wydawnictwo, Łódź.
- Young, W. C., ed. (1961): *Sex and Internal Secretions*. Williams and Wilkins, Baltimore.
- Zöllner, Frank (1998): *Botticelli: Toskanischer Frühling*. Prestel-Verlag, München – New York.
- Zvěřina, Jaroslav (1991): *Lékařská sexuologie*. Schering AG, Praha.
- Zwang, Gérard (1979): *Le sexe de la femme*. Marabout, Paris.
- Železná, Marta (1996): *Podobizny lásky: Malý průvodce galerií slavných dvojic*. Albatros, Praha.



Práxitelés, „*Afrodité Knidská – takzvaná Kaufmannova hlava*“, římská kopie z 2. století podle řecké předlohy z poloviny 4. století př. n. l., mramor, výška 35 cm, uloženo: Musée du Louvre, Paříž, Francie.

Poznámka: Popisky ilustrací jsou uspořádány podle jednotné osnovy: autor (pokud autor není znám, uvádí se: Neznámý mistr) – název díla – vročení – umělecká technika – materiál – rozměry – naleziště – uloženo, přičemž „kurzívou“ jsou vyznačeny názvy uměleckých děl obecně sdílené v archeologické a uměnovědné literatuře, názvy děl uvedené „kurzívou v uvozovkách“ jsou pracovními názvy pro potřeby této knihy. U ilustrací, kde je třeba rozvést téma díla, následuje nový odstavec s potřebnými údaji.

Jaroslav Malina
editor

Kruh prstenu

*Láska v životě a literatuře
světa srdcem a rukama
českých malířů a sochařů*

II. svazek
(„euroamerická civilizace“)

Pracovní preprint knihy

NADACE UNIVERSITAS MASARYKIANA
NAKLADATELSTVÍ GEORGETOWN, BRNO
NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ NAUMA, BRNO
2000

O vydání této knihy se zasloužily laskavou podporou:

Brněnské veletrhy a výstavy, a. s.

Výstaviště 1, 647 00 Brno

CHG Toshiba, a. s.

Hněvkovského 65, 617 00 Brno

Gumotex, a. s.

Mládežnická 3, 690 75 Břeclav

Jihomoravská energetika, a. s.

Lidická 36, 659 44 Brno

MiTTaG, spol. s r. o.

Chaloupkova 3, 612 00 Brno

Průmstav Brno, a. s.

Mlýnská 68, 663 89 Brno

ŠKODA AUTO a. s.

Třída Václava Klementa 869, 293 60 Mladá Boleslav

UNISTAV a. s.

Príkop 6, 604 33 Brno

YTONG, a. s.

Vodní 550, 664 62 Hrušovany u Brna

Rámování obrazů pro celý projekt se ujala

Cobra3, spol. s r. o.

Husovická 5, 614 00 Brno

s užitím lišt značky Nielsen od výhradního distributora

NIELSEN CZ spol. s r. o.

Na Volánové 19/692, 160 00 Praha 6

Text © Jan Beneš, Jan Filipický, Blahoslav Hruška, Josef Kandert, Oldřich Kašpar, Josef Kolmaš, Adéla Křikavová, Olga Lomová, Miriam Löwensteinová, Klára Macúchová, Jaroslav Malina, Jaroslav Oliverius, Marie Pardyová, Jiří Pavelka, Ivo Pospíšil, Hana Třísková, Josef Unger, Břetislav Vachala, František Vrhel, Jaroslav Zvěřina, 2000

Editor © Jaroslav Malina, 2000

Obálka, grafická a typografická úprava © Josef Zeman, 2000

Ilustrace © Klára Adamová, Jiří Anderle, Nikos Armutidis, Jan Bartoš, Václav Benda, Tomáš Bím, Jaroslav Blažek, Michal Blažek, Adolf Born, František Burant, Tomáš Císařovský, Olga Čechová, Karel Demel, Kurt Gebauer, Stanislav Hanzík, Ladislav Hodný mladší, Zdena Höhmová, Miroslav Hudeček, Miroslav Chlupáč, Petr Jedlička, Josef Jíra, Boris Jirků, Jiří Kašpar, Igor Kitzberger, Daniel Klose, Kristian Kodet, Jiří Kolář, Ivan Komárek, Vladimír Komárek, Valér Kováč, Jaroslav Krátký, Oldřich Kulhánek, Sylva Lacinová, Josef Liesler, Zdeněk Lindovský, Zdeněk Macháček, Jaroslav Malina, Miroslav Malina, Jiří Marek, Dana Marková, Zdeněk Mézl, Alois Mikulka, Veronika Milotová, Josef Mžyk, Jiří Načeradský, Pavel Nešleha, Jiří Netík, Miroslav Netík, Ladislav Novák, Hana Novotná, Jan Antonín Pacák, Amoš Paderlík, Josef Paleček, Veronika Palečková, Jaroslava Pešicová, Stanislav Podhrázký, Vladimír Preclík, Michael Rittstein, František Ronovský, Ludmila Seefried-Matějková, Pavel Sivko, Jaromír Skřivánek, Jiří Sliva, Vladimír Suchánek, Jiří Suchý, Jaroslav Svoboda, Vladimír Svoboda, Jiří Šalamoun, Jaroslav Šerých, Jan Šimek, Miroslava Šobrová, František Štorek, Marta Taberyová, Marta Taberyová mladší, Karel Teissig, Vladimír Tesaf, Josef Vajce, Aleš Vašíček, Martin Velišek, Jindra Viková, Antonín Vojtek, Markéta Vyleťalová, Olga Vyleťalová, Roman Wenzel, Vlastimil Zábanský, Dana Zámečnicková, Olbram Zoubek, 2000

Fotografie © Irena Armutidisová, Pavel Baňka, Hana Císařová, Jan Filipický, Zbyněk Hloh, Libor Hřebec, Karel Kestner, Josef Kratochvíl, Marie Kratochvílová, Kateřina Lukášová, Jaroslav Malina, Bohumil Marčák, František Maršálek, Karel Neubert, Miloň Novotný, Marie Pardyová, Anna Pecková, Josef Ščotka, Alena Urbánková, Milan Zemina, Archiv: Karel Demel, Jan Antonín Pacák, Břetislav Vachala, Nadace Universitas Masarykiana, 2000

Vydaly Nadace Universitas Masarykiana v Brně, Nakladatelství Georgetown v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, 2000

Tisk a knihařské zpracování Vydavatelství Masarykovy univerzity v Brně.

Ilustrace na přední straně přebalu © Práxitelés, „Afrodité Knidská – takzvaná Kaufmannova hlava“, římská kopie z 2. století podle řecké předlohy z poloviny 4. století př. n. l., mramor, výška 35 cm, Musée du Louvre, Paříž, Francie.

Ilustrace na zadní straně přebalu © Paul Wunderlich, *Láska*, list z alba *Láska*, 1980, barevná litografie, 50x70 cm.

Tato kniha ani jakákoli její část nesmí být přetiskována, kopírována či jiným způsobem rozšiřována bez výslovného povolení vydavatele.

ISBN 80-86251-05-5 (Georgetown)

ISBN 80-86258-09-2 (NAUMA)

Slovo editora

Námět na vytvoření knihy a výstavy soch a obrazů *Kruh prstenu: Láska v životě a literatuře světa srdcem a rukama českých malířů a sochařů* vznikl koncem devadesátých let. Kniha bude publikována ve třech svazcích: I. svazek obsahuje „celý svět“ kromě euroamerické civilizace, II. svazek je věnován euroamerické civilizaci a III. „Českému světu“, bibliografiím a rejstříkům. Tato trojsvazková kniha obsahuje ukázky „nejkrásnějších milostných scén“ z literatur hlavních kulturně historických okruhů světa od nejstarších dob po současnost, zasazené do příslušného historického, duchovního, etického i výtvarného kontextu pojetí sexuality, erotiky, lásky a soužití obou pohlaví v těchto specifických kulturách a civilizacích, a reprodukce obrazů a soch, jež v závěru 20. století vytvořili a vytvářejí věhlasní čeští malíři a sochaři inspirovaní těmito skutečnostmi a zejména milostnými scénami z beletrie; jejich výtvarné originály budou putovat spolu s knihou po galeriích a výstavních síních.

Je to velké a složité téma, které se chová jako antické božstvo Próteus: člověk se domnívá, že je pevně zvládá, a ono se opětovně mění a komplikuje.

Složitosti si byli vědomi již lidé v antice, kdy museli své pojetí konfrontovat s pojetími jiných kultur světa. Řecký historik filozofie Diogenés Laërtios (3. století n. l.) v díle *Život, názory a výroky proslulých filozofů* (IX, 83–84) uvádí: „*Neboť totéž je u jedněch spravedlivé, u druhých nespravedlivé, u jedněch dobré, u druhých zlé. Peršané totiž nepokládají za nepřístojnost pohlavní styk s dcerou, kdežto u Helénů je to čin nezákonný. A Massageté, jak praví i Eudoxos v první knize Cesty kolem země, mají ženy společné, Heléni však ne. Kilikové měli zálibu v loupežnictví, Heléni nikoli. Různé národy věří v různé bohy a jedny uznávají božskou prozřetelnost, druhé ne. Egypťané pohřbívají mrtvé balzamujíce je, Římané je spalují a Paionové je házejí do rybníků. Z toho plyne, že je třeba se zdržet úsudku o pravdě.*“ Mnohosti mravů, způsobů chování a jejich relativity si byl vědom i jiný představitel antické civilizace, syrský filozof a básník

Bardesanes (154–222 n. l.) – ve svém *Dialogu o zákonech zemí* píše: „*Osud nemůže nutit Číňany k tomu, aby spáchali vraždu, protože to stejně neudělají, ani brahmíny k tomu, aby jedli maso, Peršany k tomu, aby se vyhýbali sňatkům s vlastními sestrami a dcerami... ani Brity k tomu, aby nepraktikovali polyandrii, Edessany k tomu, aby se vzdali cudnosti, Řeky k tomu, aby přestali chodit nazí do gymnázií nebo Římany k tomu, aby nedobývali nová území.*“

Původní odhad, dovést téma k cíli vydáním knihy a vernisáží výstavy koncem roku 1998, se posunul na rok 2001. Předcházely dílčí studie, zprávy o postupu prací a předběžné výstavy vznikajících děl českých výtvarníků sloužící k diskuzi mezi autory knihy, malíři a sochaři, aby výsledek byl co nejlepší; k nim patří i tato publikace, jež obsahuje takřka úplný text, většinu reprodukcí výtvarných děl vzniklých v popisovaných kulturách, ale žádné reprodukce artefaktů dosud vytvořených českými malíři a sochaři. Aby autoři uchopili téma pevně, jako Meneláos Prótea – a ten jim a čtenářům zodpověděl „všechny“ otázky.

Téma je pojednáno několika „jazyky“: „jazykem“ moderní vědy, „jazykem“ naučné literatury (mýty, právní předpisy, mravní naučení ...) daného kulturně historického okruhu, „jazykem“ beletrie kulturně historického okruhu, „jazykem“ výtvarného umění kulturně historického okruhu, „jazykem“ současných českých malířů a sochařů. Vzniká dílo celostní a zdá se, že i ojedinělé.

Autorem námětu a editorem je Jaroslav Malina, autory knihy jsou Jan Beneš, Jan Filipický, Blahoslav Hruška, Josef Kandert, Oldřich Kašpar, Josef Kolmaš, Adéla Křikavová, Olga Lomová, Miriam Löwensteinová, Klára Macúchová, Jaroslav Malina, Jaroslav Oliverius, Marie Pardyová, Jiří Pavelka, Ivo Pospíšil, Hana Třísková, Josef Unger, Břetislav Vachala, František Vrhel a Jaroslav Zvěřina, to znamená amerikanisté, antropologové, arabisté, archeologové, egyptologové, etnologové, historici, indologové, japanisté, koreanisté, literární historici, sexuologové, sinologové, sumerologové, tibetologové, kteří díky své erudici provázejí čtenáře historií, kulturou a etikou vztahů muže a ženy „svého světa“ a literární ukázky volí tak, aby i z nutně omezeného počtu a rozsahu vynikla specifika jednotlivých kulturně historických oblastí naší planety v jejich vývoji od pravěku a starověku po moderní dobu; ta ještě zvýrazňují reprodukce výtvarných děl, jež byla v dané oblasti v průběhu historie vytvořena. Na úvodní eseje o sexualitě, erotice, lásce, přátelství a altruizmu a o jejich genetických a sociobiologických podmíněnostech navazuje výbor z veršované lyriky a epiky a z prozaických a dramatických děl, rozčleněný do oddílů podle kulturních oblastí, epoch a konceptů lásky. Jádrem každého oddílu jsou literární ukázky uvozené heslem o životě a tvorbě autora, obsahem díla a bibliografickou poznámkou a zasazené do reálného historického a sociokulturního kontextu; užitečnou informační

části knihy jsou seznamy literatury k dalšímu poučení a výkladové rejstříky důležitějších jmen a pojmů.

Moderní výtvarnou „vizi“ tématu knihy vytvářejí významní čeští umělci, představitelé starší, střední i nejmladší generace výtvarníků, vyznačující se tolik potřebnou rozmanitostí pohledů a přístupů: *malíři a grafici* Jiří Anderle, Václav Benda, Tomáš Bím, Jaroslav Blažek, Adolf Born, František Burant, Tomáš Císařovský, Olga Čechová, Karel Demel, Vladimír Drápal, Ladislav Hodný mladší, Zdena Höhmová, Miloslav Chlupáč, Josef Jíra, Boris Jirků, Kristian Kodet, Jiří Kolář, Ivan Komárek, Vladimír Komárek, Oldřich Kulhánek, Josef Liesler, Jaroslav Malina, Miroslav Malina, Alois Mikulka, Zdeněk Mézl, Josef Mžyk, Jiří Načeradský, Pavel Nešleha, Miroslav Netík, Ladislav Novák, Jan Antonín Pacák, Arnošt Paderlík, Josef Paleček, Veronika Palečková, Jaroslava Pešicová, Stanislav Podhrázký, Michael Rittstein, František Ronovský, Pavel Sivko, Joska Skalník, Jaromír Skřivánek, Jiří Slíva, Vladimír Suchánek, Jiří Suchý, Vladimír Svoboda, Jiří Šalamoun, Jaroslav Šerých, Marta Taberyová mladší, Karel Teissig, Vladimír Tesař, Martin Velíšek, Antonín Vojtek, Markéta Vyleťalová, Olga Vyleťalová, Vlastimil Zábranský a *sochaři* Klára Adamová, Nikos Armutidis, Jan Bartoš, Michal Blažek, Vladimír Drápal, Kurt Gebauer, Stanislav Hanzík, Miroslav Hudeček, Miloslav Chlupáč, Petr Jedlička, Boris Jirků, Jiří Kašpar, Igor Kitzberger, Daniel Klose, Valér Kováč, Jaroslav Krátký, Sylva Lacinová, Zdeněk Lindovský, Zdeněk Macháček, Jiří Marek, Dana Marková, Alois Mikulka, Veronika Milotová, Jiří Netík, Hana Novotná, Vladimír Preclík, Ludmila Seefried-Matějková, Jaroslav Svoboda, Jan Šimek, Miroslava Šobrová, František Štorek, Marta Taberyová, Josef Vajce, Aleš Vašíček, Martin Velíšek, Jindra Víková, Roman Wenzel, Dana Zámečnicková, Olbram Zoubek.

Název knihy *Kruh prstenu* byl inspirován úryvkem dopisu, který píše dívka Jing-jing svému milému v novele *Setkání s opravdovou láskou* významného čínského básníka a prozaika tchangského období Jüan Čena (779–831):

„Zalykajíc se touhou nad tímto listem, uvědomuji si víc než kdykoli jindy, že není možné vyjavit zcela a úplně, co člověk cítí. Ach, můj drahý! Můj nejdražší! Vidíte ten nefritový prstýnek, s ním jsem si hrála už jako malá holčička, nyní vám jej posílám, abyste jej nosil při sobě, protože nefrit je znamením pevnosti a stálosti odolávající proměnám a kruh prstenu znamená nekonečno. K tomu přidávám smotek hedvábné niti a malý čajový mlýnek z kroupnatého bambusu. Nejsou to žádné cennosti a chci jimi říci jen tolik, abyste zůstal pevný a opravdový mezi muži, jako je mezi kameny opravdový nefrit, abyste zůstal stálý ve svých citech a přáních jako kruh prstenu, jenž je bez konce. Na bambusu, z něhož je zhotoven čajový mlýnek, najdete stopy slz, jimiž jsem jej ve své samotě skrápěla, a byla to moje

zkormoučená mysl, jež zadržla onu hedvábnou nit. Těmito maličkostmi vám chci vyjevit, co cítím, abyste na mne nezapomněl. Naše srdce si zůstanou blízka, i když my sami budeme daleko od sebe bez naděje na brzké shledání, vždyť tajný stesk a touha dokáží spojit naše duše neviditelným poutem přes vzdálenost tisíců mil...“

Kniha *Kruh prstenu* je patrně prvním pokusem zachytit takové základní hodnoty života člověka a společnosti, jakými jsou láska, sexualita, erotika, manželství – celostně, na multidisciplinárním základě, integrovaném prostředky moderní biologické a sociokulturní antropologie i v inspirujícím sepětí vědy a umění.

Brno, duben 2000

Jaroslav Malina

Námět na vytvoření knihy a výstavy soch a obrazů *Kruh prstenu: Láska v životě a literatuře světa srdcem a rukama českých malířů a sochařů* vznikl koncem devadesátých let. Kniha bude publikována ve třech svazcích: I. svazek zahrnuje „celý svět“ kromě „euroamerické civilizace“, II. svazek je věnován „euroamerické civilizaci“ a III. „Českému světu“, bibliografiím a rejstříkům. Tato trojsvazková kniha obsahuje ukázky „nejkrásnějších milostných scén“ z literatur hlavních kulturně historických okruhů světa od nejstarších dob po současnost, zasazené do příslušného historického, duchovního, etického i výtvarného kontextu pojetí sexuality, erotiky, lásky a soužití obou pohlaví v těchto specifických kulturách a civilizacích, a reprodukce obrazů a soch, jež v závěru 20. století vytvořili a vytvářejí věhlasní čeští malíři a sochaři inspirovaní těmito skutečnostmi a zejména milostnými scénami z beletrie; jejich výtvarné originály budou putovat spolu s knihou po galeriích a výstavních síních.

Téma je pojednáno několika „jazyky“: „jazykem“ moderní vědy, „jazykem“ naučné literatury (mýty, právní předpisy, mravní naučení ...) daného kulturně historického okruhu, „jazykem“ beletrie kulturně historického okruhu, „jazykem“ výtvarného umění kulturně historického okruhu, „jazykem“ současných českých malířů a sochařů. Vzniká dílo celostní a zdá se, že i ojedinelé.

Autorem námětu a editorem je Jaroslav Malina, autory knihy jsou Jan Beneš, Jan Filipický, Blahoslav Hruška, Josef Kandert, Oldřich Kašpar, Josef Kolmaš, Adéla Křikavová, Olga Lomová, Miriam Löwensteinová, Klára Macúchová, Jaroslav Malina, Jaroslav Oliverius, Marie Pardyová, Jiří Pavelka, Ivo Pospíšil, Hana Trísková, Josef Unger, Břetislav Vachala, František Vrhel a Jaroslav Zvěřina, to znamená amerikanisté, antropologové, arabisté, archeologové, egyptologové, etnologové, historici, historici umění, indologové, japanisté, koreanisté, literární historici, sexuologové, sinologové, sumerologové, tibetologové, kteří díky své erudici provázejí čtenáře historií, kulturou a etikou vztahů muže a ženy „svého světa“ a literární ukázky volí tak, aby i z nutně omezeného počtu a rozsahu vynikla specifika jednotlivých kulturně historických oblastí naší planety v jejich vývoji od pravěku a starověku po moderní dobu; ta ještě zvýrazňují reprodukce výtvarných děl, jež byla v dané oblasti v průběhu historie vytvořena.

Moderní výtvarnou „vizi“ tématu knihy vytvářejí významní čeští umělci, představitelé starší, střední i nejmladší generace výtvarníků, vyznačující se tolik potřebnou rozmanitostí pohledů a přístupů: *malíři a grafici* Jiří Anderle, Václav Benda, Tomáš Bím, Jaroslav Blažek, Adolf Born, František Burant, Tomáš Čisářovský, Olga Čechová, Karel Demel, Vladimír Drápal, Ladislav Hodný mladší, Zdena Höhmová, Miloslav Chlupáč, Josef Jíra, Boris Jirků, Kristian Kodet, Jiří Kolář, Ivan Komárek, Vladimír Komárek, Oldřich Kulhánek, Josef Liesler, Jaroslav Malina, Miroslav Malina, Alois Mikulka, Zdeněk Mézl, Josef Mžyk, Jiří Načeradský, Pavel Nešleha, Miroslav Netík, Ladislav Novák, Jan Antonín Pacák, Arnošt Paderlík, Josef Paleček, Veronika Palečková, Jaroslava Pešicová, Stanislav Podhrázký, Michael Rittstein, František Ronovský, Pavel Sivko, Joska Skalník, Jaromír Skřivánek, Jiří Slíva, Vladimír Suchánek, Jiří Suchý, Vladimír Svoboda, Jiří Šalamoun, Jaroslav Šerých, Marta Taberyová mladší, Karel Teissig, Vladimír Tesař, Martin Velíšek, Antonín Vojtek, Markéta Vyleťalová, Olga Vyleťalová, Vlastimil Zábanský a *sochaři* Klára Adamová, Nikos Armutidis, Jan Bartoš, Michal Blažek, Vladimír Drápal, Kurt Gebauer, Stanislav Hanzík, Miroslav Hudeček, Miloslav Chlupáč, Petr Jedlička, Boris Jirků, Jiří Kašpar, Igor Kitzberger, Daniel Klose, Valér Kováč, Jaroslav Krátký, Sylva Lacinová, Zdeněk Lindovský, Zdeněk Macháček, Jiří Marek, Dana Marková, Alois Mikulka, Veronika Milotová, Jiří Netík, Vladimír Preclík, Ludmila Seefried-Matějková, Hana Novotná, Jaroslav Svoboda, Jan Šimek, Miroslava Šobrová, František Štorek, Marta Taberyová, Josef Vajce, Aleš Vašíček, Martin Velíšek, Jindra Viková, Roman Wenzel, Dana Zámečnicková, Olbram Zoubek.

Kniha *Kruh prstenu* je patrně prvním pokusem zachytit takové základní hodnoty života člověka a společnosti, jakými jsou láska, sexualita, erotika, manželství – celostně, na multidisciplinárním základě, integrovaném prostředky moderní biologické a sociokulturní antropologie i v inspirujícím sepětí vědy a umění.

NADACE
UNIVERSITAS MASARYKIANA
EDICE SCIENTIA

Edice Scientia je projektem Nadace Universitas Masarykiana (vzniklé na půdě Masarykovy univerzity v Brně) uskutečňovaným ve spolupráci s dalšími institucemi. Přináší původní vědecké monografie zásadního významu s mezinárodním dosahem; je otevřena autorům zejména z akademické obce Masarykovy univerzity, ale i autorům z jiných škol a vědeckých ústavů u nás a v zahraničí.

Edici řídí Jaroslav Malina (předseda), Josef Bejček, Pavel Bravený, Josef Kolmaš, Jan Novotný, Jiří Pavelka, Eduard Schmidt, Miloš Štědroň, Jiří Vorlíček, Josef Zeman, Jiří Zlatuška.

Dosud vyšlo:

Miloš Štědroň, *Leoš Janáček a hudba 20. století* (1998).
Jaroslav Malina ed., *Kruh prstenu: Láska v životě a literatuře světa srdcem a rukama českých malířů a sochařů*. I. svazek. Pracovní preprint knihy (1999).
Josef Unger, *Život na lelekovickém hradě ve 14. století: Antropologická sociokulturní studie* (1999).
Jaroslav Malina, ed., *Kruh prstenu: Láska v životě a literatuře světa srdcem a rukama českých malířů a sochařů*. II. svazek. Pracovní preprint knihy (2000).

Připravované svazky:

Jaroslav Malina, ed., *Kruh prstenu: Láska v životě a literatuře světa srdcem a rukama českých malířů a sochařů*. III. svazek. Pracovní preprint knihy.
Jaroslav Malina, ed., *Panorama biologické a sociokulturní antropologie*.
Břetislav Vachala, *Nejstarší literární texty v nekrálovských hrobkách egyptské Staré říše*.
Josef Zeman, *Stabilita a dynamika přírodních systémů*.