

Jaroslav Malina

editor

KRUH PRSTENU

**SVĚTOVÉ DĚJINY SEXUALITY, EROTIKY
A LÁSKY OD POČÁTKŮ DO SOUČASNOSTI**



**V REÁLNÉM ŽIVOTĚ,
KRÁSNE LITERATUŘE,
VÝTVARNÉM UMĚNÍ
A DÍLECH ČESKÝCH MALÍŘŮ A SOCHAŘŮ
INSPIROVANÝCH OBSAHEM TĚTO KNIHY**

III. svazek
(„Český svět“)

Pracovní preprint knihy

NADACE UNIVERSITAS MASARYKIANA
EDICE SCIENTIA

Nápad vytvořit knihu a výstavu soch a obrazů *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy* vznikl koncem devadesátých let. Kniha bude publikována ve čtyřech svazcích: I. svazek zahrnuje „celý svět“ kromě „euroamerické civilizace“, II. svazek je věnován „euroamerické civilizaci“, III. svazek „českému světu“ a IV. svazek bibliografiím a výkladovým rejstříkům. Předkládá pojednání o vývoji lidské sexuality, erotiky, lásky a manželství v kulturně historických souvislostech spolu s přehledkou nejzajímavějších literárních a výtvarných děl minulosti a reprodukce obrazů a soch, jež v závěru 20. století vytvořili věhlasní čeští malíři a sochaři inspirovaní obsahem knihy. České 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 ojedinělé.

Autorem námětu a editorem je Jaroslav Malina, autory knihy jsou Jan Beneš, Jan Filipický, Jiří Hlušička, Blahoslav Hruška, Josef Kandert, Oldřich Kašpar, Josef Kolmaš, Adéla Křikavová, Olga Lomová, Miriam Löwensteinová, Klára Macúchová, Jaroslav Malina, Jaroslav Oliverius, Alena Opletalová, Marie Pardyová, Jiří Pavelka, Lydia Petránová, Ivo Pospíšil, Jaroslav Skupník, Miloš Štědroň, Hana Trísková, Josef Unger, Břetislav Vachala, Josef Válka, 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 Čísařovský, Olga Čechová, Karel Demel, Vladimír Drápal, Ladislav Hodný mladší, Zdena Höhmová, Miloslav Chlupáč, Josef Jíra, Boris Jirků, Kristián 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 Velišek, 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 Mílotová, Jiří Netík, Vladimír Preclík, Ludmila Seefried-Matějková, Hana Novotná, Jaroslav Svoboda, Jan Šimek, Miroslava Šobrová, František Štorek, Marta Taberyová, Josef Vajce, Aleš Vašíček, Martin Velišek, Jindra Víková, Roman Wenzel, Dana Zámečnicková, Olbram Zoubek.

Kniha *Kruh prstenu* je patrně prvním pokusem zachytit základní hodnoty života člověka a společnosti: lásku, sexualitu, erotiku, 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).
Jaroslav Malina, ed., *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy*. III. svazek. Pracovní preprint knihy (2000).

Připravované svazky:

- Jaroslav Malina, ed., *Panoráma biologické a sociokulturní antropologie*.
Břetislav Vachala, *Nejstarší literární texty v nekrálovských hrobkách egyptské Staré říše*.
Josef Zeman, *Stabilita a dynamika přírodních systémů*.

Der anderweidunge der. e.



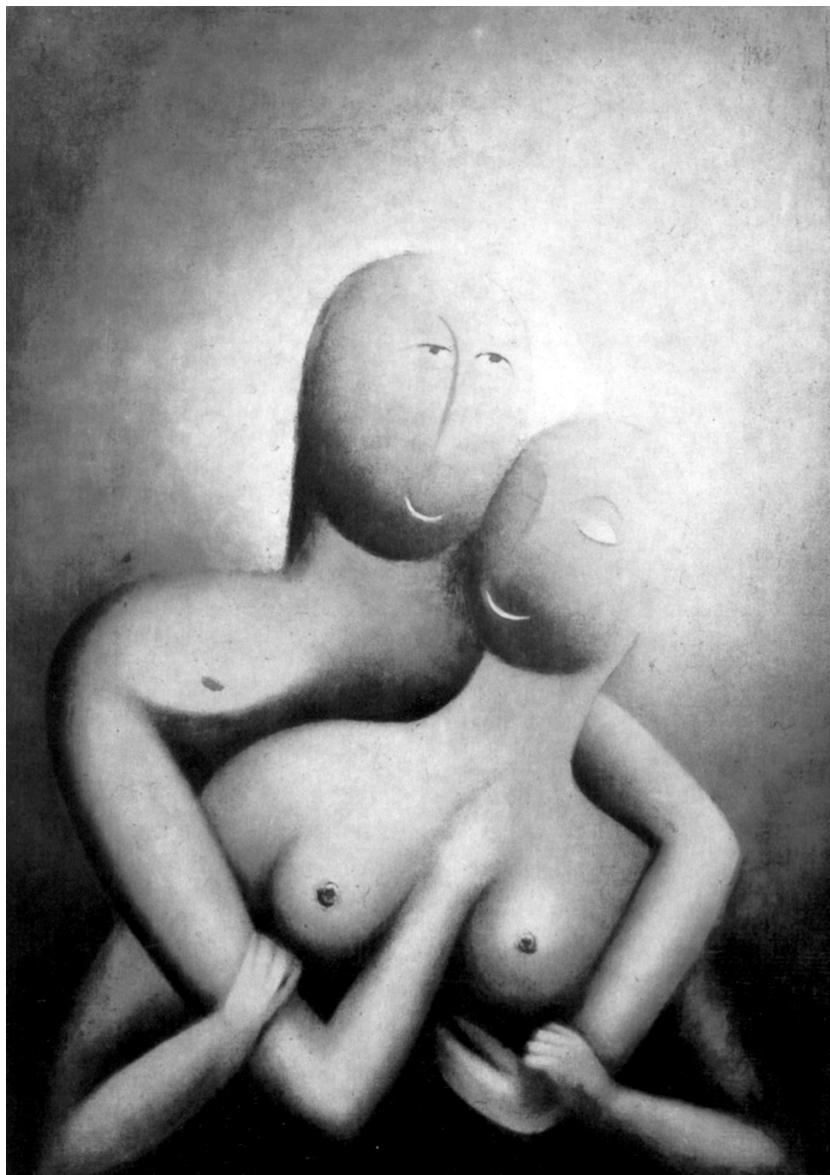
as sint die wort die to getredt

in der wolden der wolden der wolden

NADACE
UNIVERSITAS
MASARYKIANA



EDICE
SCIENTIA



Jan Zrzavý, *Posedlost (Milenci)*, 1914, olej na plátně, 44x32 cm, uloženo: Galerie výtvarného umění, Ostrava, Česká republika.

Nenalezneme snad v celém díle Jana Zrzavého umělecky výraznější a psychologicky přesvědčivější doklad umělceva ambivalentního vztahu ke světu sexu, jako je *Posedlost (Milenci)*. Hladká malba a bezmála monochromní pojetí stejně jako maximální zjednodušení tělesných objemů jako by byly projevem askeze, která z polopostav milenců vytváří jakési loutkovité fantomy. Jak sám malíř přiznal, byl i on tímto dílem překvapen: „*Inspiraci ke kresbě jsem měl jednou pozdě v noci [...] velmi jasnou, vypadalo to jako nejrajstější a nejnevinnější láska – ale v barvě mi to vyšlo jako pekelná a chlípná.*“

Poznámka: Popisky ilustrací jsou uspořádány podle jednotné osnovy: autor (pokud 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

**SVĚTOVÉ DĚJINY SEXUALITY, EROTIKY
A LÁSKY OD POČÁTKŮ DO SOUČASNOSTI**

**V REÁLNÉM ŽIVOTĚ,
KRÁSNÉ LITERATUŘE,
VÝTVARNÉM UMĚNÍ
A DÍLECH ČESKÝCH MALÍŘŮ A SOCHAŘŮ
INSPIROVANÝCH OBSAHEM TÉTO KNIHY**

III. svazek
(„Český svět“)

Pracovní preprint knihy

NADACE UNIVERSITAS MASARYKIANA
NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ NAUMA, BRNO
2000

O vydání této knihy se zasloužily laskavou podporou:

AG Svoboda, s. r. o., Karlov 31, 591 01 Žďár nad Sázavou

Brněnské veletrhy a výstavy, a. s., Výstaviště 1, 647 00 Brno

CHG Toshiba, a. s., Hněvkovského 65, 617 00 Brno

Galerie Peithner-Lichtenfels & Čubrda, spol. s r. o., Pressgasse 30, 1040 Wien; Michalská 12, 110 00 Praha 1

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

Steinhauser, spol. s r. o., Karasova 378, 666 01 Tišnov

STV EKO, s. r. o., Škrochova 42, 615 00 Brno-Židenice

ŠKODA AUTO, a. s., tž. Václava Klementa 869, 293 60 Mladá Boleslav

UNISTAV, a. s., Příkop 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, Jiří Hlušička, Blahoslav Hruška, Josef Kandert, Oldřich Kašpar, Josef Kolmaš, Adéla Křikavová, Olga Lomová, Miriam Löwensteinová, Klára Macúchová, Jaroslav Malina, Jaroslav Oliverius, Alena Opletalová, Marie Pardyová, Jiří Pavelka, Lydia Petraňová, Ivo Pospíšil, Jaroslav Skupník, Miloš Štědroň, Hana Trísková, Josef Unger, Břetislav Vachala, Josef Válka, 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, Miloslav 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 Mílotová, Josef Mzyk, Jiří Načeradský, Pavel Nešleha, Jiří Netik, Miroslav Netik, Ladislav Novák, Hana Novotná, Jan Antonín Pacák, Arnošt 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 Tesař, Josef Vajce, Aleš Vašíček, Martin Velíšek, Jindra Viková, Antonín Vojtek, Markéta Vyleťalová, Olga Vyleťalová, Roman Wenzel, Vlastimil Zábranský, 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 © Bohumír Matal, *Milenci*, 1956, olej na plátně, 140x400 cm, uloženo: soukromá sbírka, USA.

Ilustrace na zadní straně přebalu © Neznámý mistr, „Král v lázni obsluhovaný lazebnicemi“, po roce 1390, iniciála, barevná iluminace, *Bible Václava IV*, 1. svazek, uloženo: Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB cod. 2759, fol. 175 r), Vídeň, Rakousko.

Tato kniha ani jakákoli její část nesmí být přetiskována, kopírována či jiným způsobem rozšiřována bez výslovného povolení vydavatele.

ISBN 80-86258-10-6 (NAUMA)

Obsah
I. SVAZEK

Slovo editora	<i>Jaroslav Malina</i>	7
Biologické kořeny lásky a sexuality	<i>Jan Beneš – Jaroslav Malina</i>	11
Sociokulturní kořeny lásky a sexuality	<i>František Vrhel</i>	25
Svět pravěku	<i>Jaroslav Malina</i>	29
Svět „přírodních“ národů	<i>Josef Kandert</i>	71
Starý Přední východ	<i>Blahoslav Hruška</i>	99
Starověký Egypt	<i>Břetislav Vachala</i>	125
Perský a kurdský svět	<i>Adéla Křikavová</i>	153
Arabský svět	<i>Jaroslav Oliverius</i>	197
Indie	<i>Jan Filipický</i>	217
Čína	<i>Olga Lomová – Hana Třísková</i>	273
Tibet	<i>Josef Kolmaš</i>	329
Korea	<i>Miriam Löwensteinová</i>	355
Japonsko	<i>Klára Macúchová</i>	373
Předkolumbovská Amerika	<i>Oldřich Kašpar</i>	403

II. SVAZEK

Slovo editora	<i>Jaroslav Malina</i>	7
Euroamerická civilizace	<i>Marie Pardyová – Jiří Pavelka – Ivo Pospíšil</i>	11
Antika a rané křesťanství	<i>Marie Pardyová – Jiří Pavelka</i>	15
Evropa a Amerika	<i>Jiří Pavelka – Ivo Pospíšil</i>	239
od středověku do 20. století		
Rusko	<i>Ivo Pospíšil</i>	545

III. SVAZEK

Slovo editora	<i>Jaroslav Malina</i>	7
Český svět	<i>Jiří Hlušíčka – Jaroslav Malina – Alena Opletalová – Jiří Pavelka – Miloš Štědroň – Josef Unger</i>	13

IV. SVAZEK

BIBLIOGRAFIE

- Výběrová bibliografie vědecké a vědecko-naučné literatury o sexualitě, erotice, lásce a manželství
- Výběrová bibliografie o sexualitě, erotice, lásce a manželství v krásné literatuře a výtvarném umění

VÝKLADOVÉ REJSTŘÍKY

- Rejstřík důležitějších jmen, názvů a pojmů
- Rejstřík autorů této knihy
- Rejstřík českých malířů a sochařů

Slovo editora

Nápad vytvořit knihu a výstavu soch a obrazů *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy* vznikl koncem devadesátých let. Kniha bude publikována ve čtyřech svazcích: I. svazek zahrnuje „celý svět“ kromě „euroamerické civilizace“, II. svazek je věnován „euroamerické civilizaci“, III. svazek „českému světu“ a IV. svazek bibliografiím a výkladovým rejstříkům. Předkládá pojednání o vývoji lidské sexuality, erotiky, lásky a manželství v kulturně historických souvislostech spolu s přehlídkou nejzajímavějších literárních a výtvarných děl minulosti a reprodukce obrazů a soch, jež v závěru 20. století vytvořili věhlasní čeští malíři a sochaři inspirovaní obsahem knihy. České 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 zvládnut, a ono se opětovně mění a komplikuje.

Složitosti sexuality a erotiky 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 Massageti, 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 země* píše: „*Osud nemůže nutit Čňany 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, Jiří Hlušíčka, Blahoslav Hruška, Josef Kandert, Oldřich Kašpar, Josef Kolmaš, Adéla Křikavová, Olga Lomová, Miriam Löwensteinová, Klára Macúchová, Jaroslav Malina, Jaroslav Oliverius, Alena Opletalová, Marie Pardyová, Jiří Pavelka, Lydia Petráňová, Ivo Pospíšil, Jaroslav Skupnik, Miloš Štědroň, Hana Třísková, Josef Unger, Břetislav Vachala, Josef Válka, 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 zvyrazňují reprodukce výtvarných děl, jež byla v dané oblasti v průběhu historie vytvořena. Na úvodní eseje o sexualitě, erotice, lásce, přátelství a altruismu 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, bibliografickou poznámkou a zasazené do reálného historického a sociokulturního kontextu; užitečnou informační částí 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 Zámečníková, Olbram Zoubek.

*

Kruh prstenu ... kruh a prsten ... prastaré symboly provázanosti lidského bytí s vesmírným děním a jejich ukotvení ...

Kruh zahrnuje všechny geometrické obrazce, trojúhelník stejně jako čtverec, a proto obsahuje i všechny jejich významy, je symbolem univerza, uzavřenosti, věčnosti bez začátku a konce, návratnosti kosmického dění ... Symbolizuje nebe, splývá s vědomím plynoucího, ale současně stojícího času, v solárních představách je spjat se sluncem a světlem. Jako symbol věčného bytí se v nejrůznějším ztvárnění objevuje snad ve všech kulturách světa odpradáva: před 25 000 lety na území dnešního Brna byly kotoučky a dekorativní předměty vyřezané z mamutoviny, dva kamenné disky a unikátní plastika mužské postavy se zobrazením řalu vloženy jako milodary do rituálního hrobu muže, tvar kruhu mají základny mohyl z mladších období pravěku, kruh se objevuje na starověkých náhrobcích, v rituálních symbolech a zpodobeních rituálních tanců, jako svatozář božstev, zbožněných ... Prsten – kruhový, zdobený či nezdobený tvar bez počátku a konce – symbolizoval nekonečnost a uzavřenost i společenské postavení. Prsteny nosili naši pravěcí předkové, později starověcí Egypťané, jimž byl prsten i hieroglyfickým znakem věčnosti, antičtí Řekové,

pro něž byl prsten výrazem svobodného muže, Římané, kterým prsten představoval i sociální postavení, příslušníci orientálních civilizací, kteří prstenu připisovali magickou ochrannou funkci. Zvláštní význam měl pečetní prsten: zanechával otisk, znamení symbolizující nedotknutelnost, vysokou hodnotu a měl též význam zplnomocnění. Pečetní prsten, kterým vládce stvrzoval své výnosy, byl zpravidla nošen na prstu pravé ruky. V jiných případech převládal zvyk nosit prsten na prsteníku levé ruky: třeba při starořímském svatebním obřadu, kdy byla nevěstina ruka vložena do pravice jejího muže a na čtvrtý prst levé ruky, tj. na „prst srdce“, který podle antických představ byl žilou či nervem přímo spojen se srdcem, byl navléknut snubní prsten; vsunutí prstu do prstenu je též chápáno jako symbolický akt spojení muže a ženy. Tento zvyk podrželo i křesťanství, kde je posvěcený svatební prsten vzájemnou zástavou symbolizující věrnost; též význam mají prsteny řádových sester, u nichž znamenají svatbu zasvěcené duše s Kristem ... Podobné významy mají kruh a prsten pro Číňany. Kruh rozdělený sigmoidou na dvě části s černým bodem v bílém poli a bílým bodem v černém poli představuje symbol univerza, dynamické jednoty dvou protikladů, mužského a ženského principu *jin-jang*, z nichž se skládá původní substance bytí *čchi*. Jin-jang vzniká z *tao*, nepostřehnutelného pramene všeho bytí, je jeho polárním projevem. Mužský aktivní princip jang je symbolizován kruhem (nebe), jehož bílé pole znamená energii a směřování, ženský pasivní princip jin je symbolizován čtvercem (země), jehož černé pole znamená setrvání. Ve spojení dynamizovaném sigmoidou bílý bod v černém poli znamená, že ženský prvek v sobě zahrnuje i aktivní substanci, zatímco černý bod v bílém poli vyjadřuje, že ani mužský prvek není zcela prost ženské substance.

Význam symbolu kruhu a prstenu v životě člověka, který vyjadřuje mnohé z toho, co nás lidi spojovalo a spojuje, a snad i ambice této knihy, je krásně vystižen v milostném dopisu dívky Jing-jing z novely *Setkání s opravdovou láskou* významného čínského básníka a prozaika tchangského období Jüan Čena (779–831):

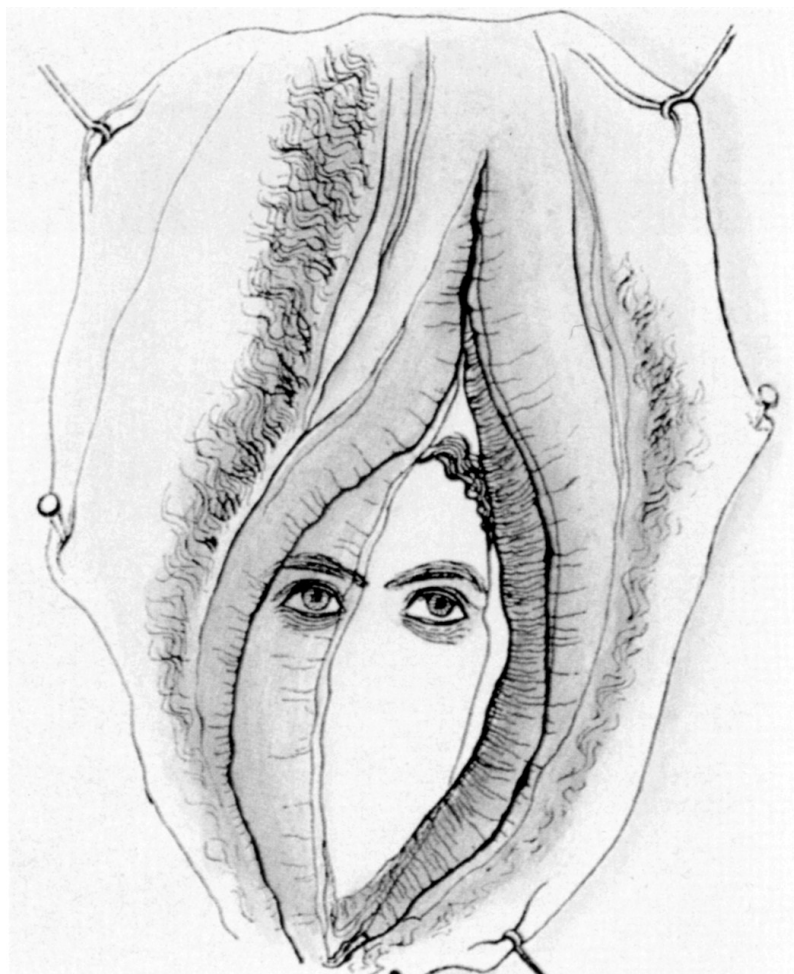
„Zalykajíc se touhou nad tímto listem, uvědomuji si víc než kdykoli jindy, že není možné vyjavit zcela a úplně, co člověk cítí. Ach, můj drahý! Můj nejdražší! Vidíte ten nefritový prstýnek, s ním jsem si hrála už jako malá holčička, nyní vám jej posílám, abyste jej nosil při sobě, protože nefrit je znamením 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 zkormoucená

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, září 2000

Jaroslav Malina



Toyen, *Ilustrace, D.-A. François, markýz de Sade, Justina, 1932*, akvarel na papíře, 21x14 cm, uloženo: soukromá sbírka, Paříž, Francie.

Česká malířka a grafička Toyen, vlastním jménem Marie Čermínová (1902–1980), je významnou představitelkou českého i evropského moderního umění. V osobním, uměleckém, společenském a politickém životě byla neobyčejně svobodomyšlná – natolik, že se důsledně zbavila determinant „daných zrozením“: vlastní jméno Marie Čermínová zaměnila nesklonným a bezrodým pseudonymem Toyen, popřela tradiční „pasivní“ roli ženy v „mužském světě“, zprůtrhala rodinné vazby a nahradila je spřízněním s básníky, spisovateli, dramatiky, filozofy a výtvarnými umělci (zejména na půdě umělecké avantgardní skupiny Devětsil). Ve své malířské tvorbě vyšla z puristicky modifikovaného kubismu a kolem poloviny dvacátých let se přiklonila k poetismu. Významnou událostí jejího uměleckého vývoje bylo zejména setkání (a celoživotní přátelství) s Jindřichem Štyrským, s nímž se koncem roku 1925 vydala do Paříže. Oba zde dospěli k novému uměleckému názoru, jež sami označili jako artificialismus, který se stal výtvarnou analogií druhé fáze teigovsko-nezvalovského poetismu; šlo o malbu prchavých pocitů a vzpomínek, o kompozice s fragmenty reálných předmětů a objektů, vyznačující se neobyčejnou sugestivností a enigmatičností. Tato stylová poloha, jež jim umožnila dát osobitý výraz výtvarně ryzi básnivě představě, je začátkem třicátých let přivedla k surrealismu a k členství v Surrealistické skupině v ČSR. Se Štyrským uskutečnili řadu dalších uměleckých projektů, v nichž významné místo zaujímá osobité ztvárnění sexuality a erotiky. Toyen již v polovině 20. let namalovala soubor obrazů s erotickými náměty, erotická inspirace se ve zvláště vyhrcoené, až vyzývavé podobě zračí v jejích kresbách a hlavně v ilustračních cyklech, jakož i v jinotajné rovině jejích surrealistických obrazů třicátých let stejně jako období pozdějších. Ve 30. letech ilustrovala díla významných autorů erotické literatury (například Pietro Aretino, Donatien-Alphonse-Françoise, markýz de Sade aj.) a svými kresbami přispívala do Štyrského tří ročníků časopisu *Erotická revue* (1930–1933). I z tohoto hlediska patří oba umělci k nejvýznamnějším tvůrcům 20. století nejen v českém, ale i mezinárodním prostředí. Surrealistické podněty se v malířské tvorbě Toyen převtěly do podoby libidinózně podbarvených nápovědí, popřípadě symbolických významů, později do obrazů vyznačujících se magickým realismem, v nichž lze spatřovat zoufalou reakci na válečnou pohromu. Po roce 1947 se Toyen trvale usadila v Paříži, kde pokračovala v rozvíjení osobité poetiky.

Český svět

Jiří Hlušička
Jaroslav Malina
Alena Opletalová
Jiří Pavelka
Miloš Štědroň
Josef Unger

Poznámka editora:

III. svazek *Kruhu prstenu* (stejně jako oba předchozí) je kolektivním, editorem metamorfovaným dílem uvedených autorů, z nichž každý, byl v rozdílném rozsahu, významně přispěl k současnému stavu preprintu; konečný tvar publikace ještě výrazně proměnila studie Lydie Petráňové o sexualitě a erotice v reálném životě, esej o erotice v českém výtvarném umění, rozšíření počtu ilustrací a zejména barevné reprodukce obrazů a soch českých malířů a sochařů, jejichž vznik bude inspirován tímto preprintem.



Neznámý mistr, „Titulní list Genesis“, po roce 1390, iluminace, *Bible Václava IV.*, 1. svazek, uloženo: Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB cod. 2759, fol. 2v), Vídeň, Rakousko.

Tato scéna v *Bibli Václava IV.* zachycuje akt stvoření, jak jej popisuje *Genesis*, „Kniha původu“ – první kniha *Starého zákona*. V biblické *Genesis* jsou dvě vyprávění o stvoření světa a člověka, která se místy od sebe podstatně liší. První příběh (Gn 1–2, 4a) popisuje stvoření, jež se odehrálo v šesti dnech: stvoření světla a dne, oddělení vodstva a země, stvoření rostlinstva, stvoření hvězd a velkých světél a stvoření živočichů, muže a ženy k obrazu Božímu. Druhý příběh (Gn 2, 4a–25) popisuje stvoření člověka Bohem z prachu země a stvoření ženy z mužova žebra a Boží pověření, jimž dává člověku vládu nad zemí a ostatním stvořeným tvorstvem i Boží vizi o světě naplněném životem: „A Bůh jim požehnal a řekl jim: *Plodte a množte se ...*“.

Obsah

KULTURNÍ TRADICE NA ČESKÉM ÚZEMÍ		19
Prehistorie a „novodobé“ mýty o nejstarších dobách		19
Historicko-kulturní procesy a mravy od doby Velké Moravy do Bílé hory		26
Odvracená strana lásky: Sexuální excesy ve 12. až 17. století, zaznamenané v kronikách a soudních spisech		41
Cesta k modernímu pojetí lásky		49
LÁSKA V LITERATUŘE A VÝTVARNÉM UMĚNÍ		67
Neznámý autor	<i>Druhá staroslovanská legenda o sv. Václavu</i>	67
Václav II.	<i>Píseň I</i>	71
Neznámý autor	<i>O sedlské knieni Bořeně</i>	74
Neznámý autor	<i>Život svaté Kateřiny</i>	77
Neznámý autor	<i>Tristram a Izalda</i>	81
Neznámý autor	<i>Stratilat' jsem milého</i>	83
Neznámý autor	<i>Byla jedna panička</i>	85
Hynek z Poděbrad	<i>Májový sen</i>	87
Václav Hájek z Libočan	<i>Kronika česká</i>	91
Neznámý autor	<i>O ženě a o jejím muži, ležícím na podlaze, kdež holubi bývají</i>	95
Neznámý autor	<i>Husička divoká ...</i>	97
Adam Václav Michna z Otradovic	<i>Svaté lásky labyrint</i>	103
Neznámý autor	<i>V Paříži tři urození muži ...</i>	107
Antonín Koniáš	<i>Na den svaté Máří Magdalény</i>	109
Magdalena Dobromila Rettigová	<i>Arnošt a Bělínka</i>	114
Karel Hynek Mácha	<i>Máj</i>	116
Josef Kajetán Tyl	<i>Strakonický dudák aneb Hody divých žen</i>	121
Karel Jaromír Erben	<i>Svatební košile</i>	125
Božena Němcová	<i>Babička</i>	130
Karolina Světlá	<i>Frantina</i>	133
Svatopluk Čech	<i>Adamité</i>	136
Jan Neruda	<i>Teréze</i>	142
Josef Svatoopluk Machar	<i>Rekviem</i>	145
Alois a Vilém Mrštíkové	<i>Maryša</i>	149

Vilém Mrštík	<i>Pohádka máje</i>	155
Julius Zeyer	<i>Radúz a Mahulena</i>	159
Alois Jirásek	<i>Bratrstvo</i>	163
Teréza Nováková	<i>Na Librově gruntě</i>	166
Karel Toman	<i>Píseň</i>	171
Stanislav Kostka Neumann	<i>Stráž chudých lásek</i>	174
František Gellner	<i>Radosti života</i>	178
Jaroslav Vrchlický	<i>Anežka z Montluçonu</i>	183
Jiří Karásek ze Lvovic	<i>Genenda</i>	187
Marie Majerová	<i>Panenství</i>	191
Fráňa Šrámek	<i>Stříbrný vítr</i>	195
Antonín Sova	<i>Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy?</i>	199
Jiří Mahen	<i>Láska</i>	202
Jaroslav Hašek	<i>Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války</i>	206
Jiří Wolker	<i>Ilda / Balada o nenarozeném dítěti</i>	210
Karel Čapek	<i>Věc Makropulos</i>	219
Josef Váchal	<i>Krvavý román</i>	223
Jaroslav Durych	<i>Sedmikráska</i>	228
Ladislav Klíma	<i>Utrpení knížete Sternenhocha</i>	233
Vladislav Vančura	<i>Markéta Lazarová</i>	237
Ivan Olbracht	<i>Nikola Šuhaj loupežník</i>	241
Jakub Deml	<i>Zapomenuté světlo</i>	245
Vítězslav Nezval	<i>Manon Lescaut</i>	251
František Halas	<i>Není jména</i>	259
Jaroslav Havlíček	<i>Petrolejové lampy</i>	262
Jiří Orten	<i>Sedmá elegie</i>	266
Jaroslav Seifert	<i>Skleněný džbán</i>	273
Jan Otčenášek	<i>Romeo, Julie a tma</i>	277
Josef Kainar	<i>A budete zlá</i>	280
František Hrubín	<i>Romance pro křídlovku</i>	283
Vladimír Holan	<i>Noc s Hamletem</i>	287
Josef Škvorecký	<i>Případ s fotografiemi</i>	293
Ludvík Kundera	<i>Při prvním kokrhání</i>	296
Jan Novák	<i>Anna perenna (Věčná Anna)</i>	298
Vladimír Páral	<i>Soukromá vichřice</i>	301
Jan Skácel	<i>Převozné pro Cháróna</i>	303
Milan Kundera	<i>Žert</i>	307
Karel Šiktanc	<i>Adam a Eva</i>	311
Oldřich Mikulášek	<i>Tajnosti</i>	316
Václav Hrabě	<i>Stoptime</i>	318
Bohumil Hrabal	<i>Obsluhoval jsem anglického krále</i>	321
Jiří Šotola	<i>Kuře na rožni</i>	327
Egon Bondy	<i>Šaman</i>	333
Petr Skarlant	<i>Věk slasti: Milostný deník čtyřiařicetiletého 1963–1965</i>	336
Pavel Kohout	<i>Katyně</i>	339
Jan Kostrhun	<i>Co by to bylo, kdyby to byla láska</i>	343
Jan Novák	<i>Erotický dusno</i>	347
Miloš Macourek	<i>Teta Růžena / Láska a dělové koule</i>	349
Zdeněk Zapletal	<i>Půlnoční běžci</i>	352

Ivan Klíma	<i>Láska a smetí</i>	355
Lenka Procházková	<i>Smolná kniha</i>	357
Jan Zábrana	<i>Třetí</i>	361
Michal Viewegh	<i>Báječná léta pod psa</i>	367
Ludvík Vaculík	<i>Jak se dělá chlapec</i>	370
Jaroslav Malina	<i>Amor:</i> <i>Počítačový systém k automatickému generování milostných scén</i>	374
Jan Antonín Pitínský	<i>Praha – intimní deník hrdiny</i>	381
Jaromír Tomeček	<i>Záchova rodu</i>	387
Ilja Hurník	<i>Kosmas</i>	389
Josef Souchop	<i>Hodiny výchovy aneb Pošli ještě slova</i>	393
Jiří Suchý	<i>Modré punčochy / Léta dozrávání / Jsem Hvězda</i>	397
Jiří Kolář	<i>Evokace noci / Májové nebe / Šaty do ráje</i>	405
CITOVANÁ LITERATURA		409
LITERATURA O DĚJINÁCH, KULTUŘE A MRAVECH ČESKÉHO SVĚTA		413



Neznámý mistr, *Stvoření Evy*, kolem roku 1360, iluminace v *Antifonáři vyšehradské kapituly*, uloženo: klášterní knihovna (cod. 259/II, fol. 2r), Vorau, Rakousko.

Scéna zachycuje biblické stvoření Evy z Adamova žebra. Hebrejské *adam* znamená „člověk“, přeneseně „lidský rod“; podle starozákonní knihy *Genesis* první člověk, muž stvořený Bohem v ráji. V 1. Mojžíšově knize (Gn 1,27) je uvedeno, že Bůh stvořil člověka „jako muže a ženu“; v 2. Mojžíšově knize (Gn 2,7) se sblíží významy *adam* a *adamah* – „hlína“, „země“ – a zdůrazňuje se, že člověk je „prach ze země“, a dále, ve druhém příběhu stvoření, se pak význam tohoto slova zužuje. Aby první člověk nebyl sám, dává mu Bůh pomocnici, která byla utvořena z jeho (Adamova) žebra. Nazývá se *iššá*, „mužena“ (= žena), neboť je vzata z *iš*, „muže“. Adam se pak stává vlastním jménem prvního člověka (Gn 3,17). Bůh postavil Adama a jeho ženu Evu do zahrady v Edenu. Adam následuje Evu v neposlušnosti: přestupují zákaz, ochutnávají ovoce ze stromu poznání. Proto je Bůh vyhnán ze zahrady Eden a trestá: budou těžce a v potu tváře pracovat, poznají trápení a smrt – je tak vyjádřen úděl člověka. Eva (hebrejské *chavvá*, patrně odvozenina slovesa *chajá*, „žít“, tedy „život dávající“), podle druhé kapitoly stvoření v *Genesis* je to jméno, jež dává Adam po vyhnání z ráje ženě, kterou Bůh stvořil z jeho žebra, aby byla mužovi družkou: „Člověk svou ženu pojmenoval Eva, protože se stala matkou všech živých“ (Gn 3, 20). V křesťanském, novozákonním učení se o ní zmiňuje svatý Pavel (2. list Korintským 11,3,14) v souvislosti s tím, že byla podvedena hadem-satanem. Zdůvodňuje tím, proč má být v křesťanském společenství žena „poddanou“ muži.

Antifonář Vyšehradské kapituly představuje náročně zdobenou a ikonograficky neobyčejně bohatou čtyřsvazkovou chorální knihu, kterou v letech 1359–1360 nechal pořídit Dětrich z Portic (kolem 1300–1367), říšský a český politik evropského významu, probošt vyšehradský a kancléř Království českého, nejbližší rádce krále a císaře Karla IV.

Kulturní tradice na českém území

Prehistorie a „novodobé“ mýty o nejstarších dobách

Středoevropský prostor, v němž se od konce 5. století n. l. postupně zabydlovaly slovanské kmeny, má úctyhodnou prehistorii. První doklady o lidském osídlení tohoto území pocházejí ze starší doby kamenné – paleolitu, a souvisejí s šířením „archaických lidí“, předchůdců moderního člověka (*Homo erectus* – „člověk vzpřímený“), z „africké kolébky“ do Evropy a Asie. Tehdy, přibližně před 500 000 lety, osídlili například Stránskou skálu na území dnešního Brna. Postupně opanovali další místa s dostatkem lovných zvířat a rostlin vhodných k obživě. Přestože v našem regionu žily jen stovky či tisíce archaických lidí, začali tito naši předkové měnit svět i sebe samé: změny se hromadily, až došlo asi před 100 000 lety k vývojovému „skoku“ ve fyzickém vzhledu a poté v mladém paleolitu před 40 000 až 30 000 lety i v chování a kultuře. V těchto údobích se také objevili „dnešní“ moderní lidé. Tehdy „náš“ prostor, a zvláště Morava v době kultury gravettien, na několik tisíciletí zazářil jako skutečné civilizační centrum tehdejšího světa. Strategicky rozhodující území, spojující východ a západ kontinentu, mělo primát v celé řadě nových technologií, i když se tyto technologické postupy zatím uplatnily spíše na předmětech rituálních, ozdobných a obecně doplňkových.

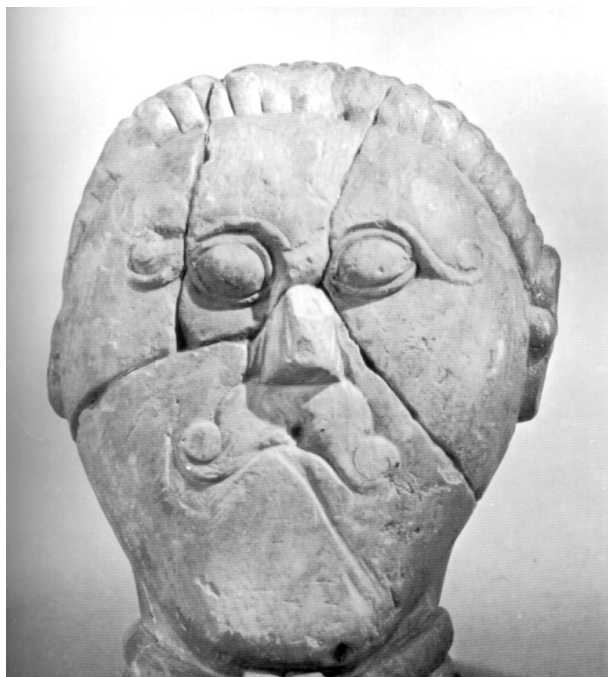
Gravettien Moravy jako komplexní systém představuje jeden z nejúspěšnějších adaptačních modelů v předzemědělské historii lidstva. Díky příznivé shodě okolností leží na malé ploše Moravy skupina paleolitických nalezišť, jejichž význam daleko přesahuje hranice našeho státu: Dolní Věstonice, Pavlov, Ostrava-Petřkovice, Předmostí ... Tato naleziště mají několik světových priorit: poskytla nejstarší reprezentativní soubor kosterních pozůstatků moderního *Homo sapiens sapiens*, a to v kontextu jeho civilizace: zbytků staveb, ohnišť, skládek mamutích kostí a svérázného loveckého umění. V Dolních Věstonicích a v Pavlově byla objevena nejstarší keramika a nejstarší otisky textilu. Slavná Věstonická venuše, která měla asi hlubší kosmologický a eroticko-sexuální význam, než



Neznámý mistr, *Věstonická venuše*, kolem roku 25 000 př. n. l., mladý paleolit, kultura pavlovienu, terakota, výška 11,5 cm, naleziště: Dolní Věstonice u Mikulova, Česká republika, uloženo: Moravské zemské muzeum, Brno, Česká republika.

Věstonická venuše, jeden ze symbolů počátků „českého“ i světového umění, měla zřejmě kosmologický a eroticko-sexuální význam.

obvykle připouštíme, se stala jedním ze symbolů počátků „českého“ i světového umění. Jemně stylizovaný portrét ženy z téhož naleziště zachycuje patrně nejstarší



Neznámý mistr, „Hlava keltského boha nebo hrdiny“, 2. století př. n. l., opuka, výška 56 cm, naleziště: Mšecké Žehrovice u Rakovníka, Česká republika, uloženo: Národní muzeum, Praha, Česká republika.

Portrét boha či hrdiny s ohledem na jeho patrně ceremoniální určení pojednal neznámý keltský sochař v silně stylizované podobě. Neposkytuje proto bližší představy o vzhledu Keltů (Galů), kteří osídlili české země v posledních pěti stoletích před naším letopočtem. Vtiskli jim mnohé ze své vlastní vyspělé kultury i antické vzdělanosti, s níž byli v úzkém kontaktu; jsou prvním etnikem české prehistorie a protohistorie, jehož pojmenování známe, a jména Bójiů, jednoho z keltských kmenů žijících na území pozdějších Čech, užili latinsky píšící kronikáři k vytvoření názvu této krajiny – *Boiohaemum*.

zobrazení konkrétní lidské tváře, zatímco štíhlé torzo ženy z Ostravy-Petřkovic poprvé představuje krásu mladého dívčího těla tak, jak ji vnímáme dnes. Tato výtvarná díla neznámých umělců, k nimž se v mladších pravěkých dobách připojují výtvoři neolitické zemědělské kultury s moravskou malovanou keramikou, – zejména ženské plastiky i zpodobení milujících se dvojic – promlouvají rovněž k tématu lidské sexuality a erotiky.

Barvitě, i když značně torzovité svědectví o těchto i následujících obdobích podává archeologie. Naše neznalost kulturních paradigmat daných historických údobí způsobuje, že archeologie ne vždy dokáže „nahodile“ objevené památky hmotné kultury „přečíst“, interpretovat a uspořádat do vývojových řad. To je také důvod, proč historie budovaná pouze na archeologických památkách



Epigonos z Pergamu, *Gal zabíjející na útěku svou manželku i sebe*, římská kopie podle bronzového originálu z let 220–210 př. n. l., mramor, výška 211 cm, naleziště: Řím, uloženo: Museo Nazionale delle Terme, Collezione Ludovisi, současná expozice v Palazzo Altemps (inv. č. MNR 8608), Řím, Itálie.

Vedle jiného Epigonova díla *Umírající Gal* rovněž toto sousoší, kde manželská dvojice dává přednost dobrovolné smrti před zajetím, vyjadřuje patetický heroismus typický pro pergamské umění, představující vrcholný výraz helénistického umění. Emocionální náboj je zde spojen s virtuózní plastickou formou, vybudovanou na kontrastu dynamického vzepětí mužova těla v okamžiku, kdy s pohledem upřeným na nepřítelku proti sobě obrací meč, a uvolnění v postavě jeho již umírající a bezvládně se hroučící ženy. Přesvědčivost tomuto dílu, jehož kompozice se jeví téměř jako teatrální, dodává výraz mužova obličeje – bolest, ušvanost i zoufalé odhodlání a vzepření se nedůstojnému životu zajatce.

je označována za prehistorii. (Toto období, včetně „našeho“ středoevropského prostoru, je podrobně popsáno v kapitole Svět pravěku.)

Dějiny „zadunajského“ středoevropského prostoru jsou také v období antiky mapovány především „mlčenlivými“ archeologickými dokumenty. „Barbarské“ kultury a civilizace, které ovládaly tento prostor, si totiž nevy-



tvořily písmo ani v pozdních fázích existence Římské říše ani v raných údobích středního věku. Termín *medium aevum* (střední věk) poprvé užil roku 1469 Giovanni Ambrea, i když s rozdělením etap dosavadních dějin odpovídajících starověku, středověku a novověku již krátce předtím přišel antikvář Cyriacus z Ancony (1391–1455); obecně byl přijat až na konci 17. století, obvykle označuje období od počátku 4. do počátku 15. století. Písemné zmínky vzdělanějších sousedů o poměrech a událostech v těchto oblastech středoevropského prostoru jsou natolik nesouvislé a kusé, že nejednou mají podobu hádanky a často otevírají také problém důvěryhodnosti pramene.

Slavnou kapitolu evropských dějin psali od 5. století do konce 1. století př. n. l. Keltové (latinsky Galli). Keltů znal již zakladatel antické historiografie Hérodotos (490–420 př. n. l.), který jejich vlast lokalizoval někde k pramenům Dunaje. Expanze Keltů v 5. století př. n. l. zasáhla Španělsko a Britské ostrovy, v následujících dvou staletích obsadili Itálii, dostali se na Balkánský poloostrov a do Malé Asie, kde ohrožovali řecké osady. V oblastech „setkávání“ Keltů s vyspělejší antickou kulturou se ojediněle zachovaly torzovité zápisy v keltském jazyce, vytvořené pomocí řeckého, etruského nebo latinského písma, a naopak podivuhodný „keltský svět“ byl bohatě zachycen v antickém písemnictví i ve výtvarném umění. K vrcholným helénistickým sochařským dílům patří *Umírající Gal* a *Gal zabíjející na útěku svou manželku i sebe*. Tato realistická díla, připisovaná sochaři a kovolitci Epigonovi z Pergamu (2. polovina 3. století

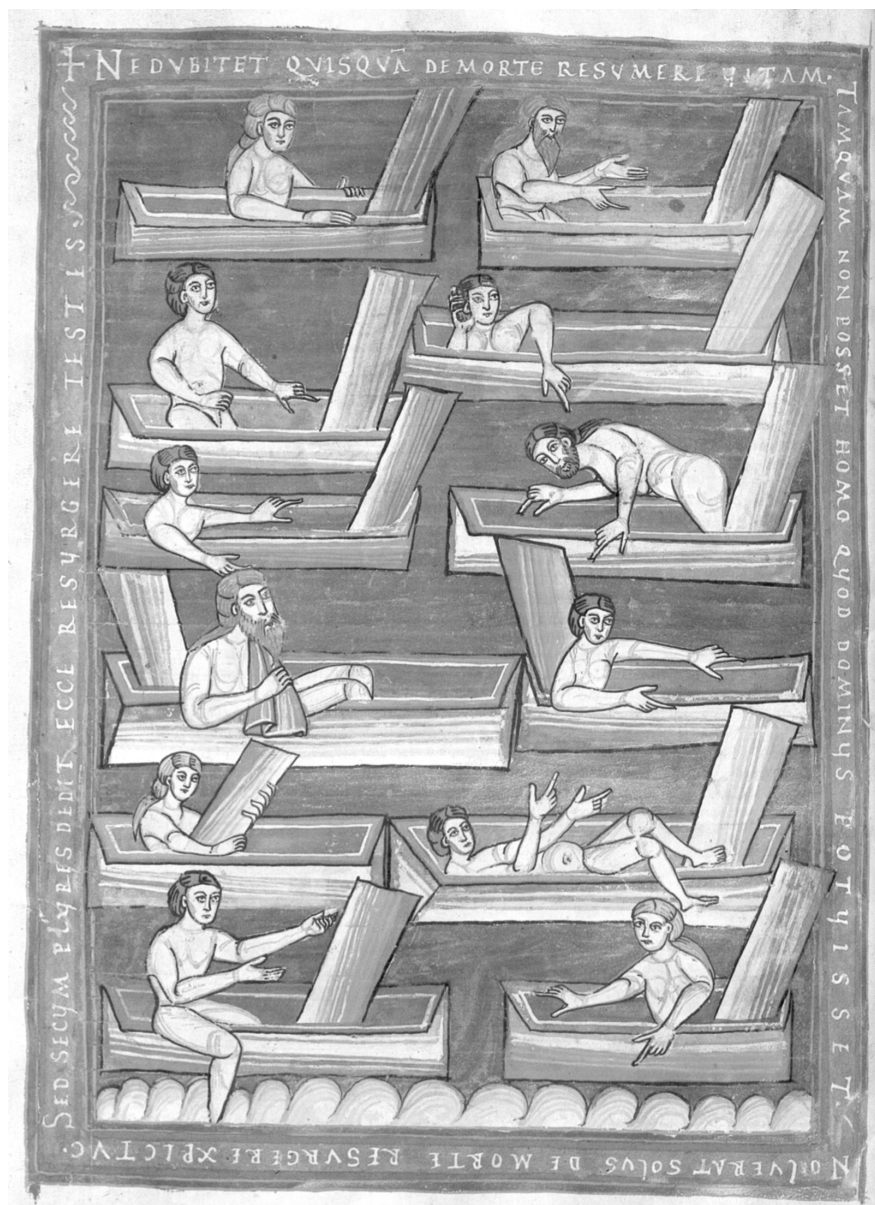
Mikoláš Aleš, *Príchod Čechů*, 1898, kresba uhlem, 145x322 cm, uloženo: ...

Obraz zachycuje mytické počátky českých dějin spjaté s prvními Slovy. Postavy jsou vybaveny i atributy a předměty náležejícími do slezskoplatěnické kultury ze sklonku 2. tisíciletí př. n. l.; s touto kulturou byly soudobou archeologií mylně spojovány počátky Slovanů na území dnešních Čech. Slované se zde objevují mnohem později, až v průběhu 5. a 6. století n. l.

Český malíř, kreslíř a ilustrátor Mikoláš Aleš (1852–1913) je klasičkem českého výtvarného umění a jedním z nejvýraznějších autorů formujících idealizované představy o slavné minulosti českého národa a jeho příkladných etických normách včetně idylického soužití obou pohlaví, jen výjimečně narušovaného takovými epizodami, jakými byla „Divčí válka“ (viz například kresbu „*Ctirad a Šárka*“, s. 53).

př. n. l.), vytvářejí o vzhledu příslušníků tohoto „tajemného“ etnika, které na většině míst Evropy postupně splynulo s „původním“ domácím a později s nově přichozím obyvatelstvem, mnohem přesnější představu než silně stylizovaná keltská sochařská a portrétní díla. Jeden z keltských kmenů, Bójové, žil na území pozdějších českých zemí; podle něho latinsky píšící kronikáři také dali krajině jméno – *Boiohaemum*.

Dobovými dokumenty je „zaznamenán“ vpád germánských Markomanů na česká území (1. století n. l.). Někdy na přelomu letopočtu vznikla ve střední Evropě Marobudova říše, nazvaná podle jejího představitele, markomanského krále. Vnitřní, kmenové rozbroje vedly ovšem brzy k zániku tohoto historického „státního“ útvaru; jeho dosud neodhalené mocenské centrum se zřejmě nacházelo na českém území, snad v lokalitě některého keltského opida.



Neznámý mistr, *Mrtví vstávají z hrobů*, kolem roku 1085, barevná iluminace, *Vyšehradský kodex* (iluminovaný korunovační evangelistař Vratislava II.), uloženo: Národní knihovna České republiky (fol. 43), Praha, Česká republika.

Ženské a mužské postavy v této i jiných scénách *Vyšehradského kodexu* jsou podány podle tehdejších zvyklostí: štíhlé, většinou protáhlé figury asexuálního typu mají jen zběžně načrtnuté obličej a vlasy.

Vyšehradský kodex (nazvaný podle toho, že byl dočasně chován na Vyšehradě) byl velmi pravděpodobně objednan Vratislavem nebo Vyšehradskou kapitulou a pořízen u příležitosti korunovace přemyslovského knížete Vratislava v roce 1085 prvním českým králem. Pergamenové listy jsou svázané do dřevěných desek potažených zdobným plátnem. Kodex nebyl dokončen a některá místa obrazů zůstala nedomalována, snad pro rychlé rozhodnutí o době korunovace. Je psán majuskulí odvozenou z kapitály a unciály, tehdy již zastaralým typem písma, a obsahuje kromě ozdobných iniciál řadu (i celostranných) obrazů. Podle výtvarného pojetí obrazů a typů písma je blízký stylu pozdně otomské malby. Vznikl pravděpodobně v německém prostředí; avšak spolu se *Svatovítským kodexem*, *Hnězdenským kodexem* a *Krakovským kodexem* ze stejného období reprezentuje českou školu knižní malby.

Existují doklady o tom, že jižní Morava a Slovensko se dostaly do přímých kontaktů s Římskou říší; z nápisu dochovaného na skále v Trenčíně víme, že na území Slovenska vstoupily římské legie roku 179. Ve stejné době Římané využívali strategické polohy mušovského návrší, kde si vybudovali tábor. Doložen je také fakt, že podunajskou oblast na konci 4. století zčásti opanovali kočovní Hunové. První písemné prameny potvrzující přítomnost Slovanů v středoevropském teritoriu jsou datovány až do první poloviny 6. století n. l., přičemž od poslední třetiny 6. století byly slovanské kmeny žijící na našem území ohrožovány vpády Avarů.

Informace o raném životě slovanských kmenů jsou sice neúplné, ale pokusy o jejich syntetické zpracování se datují již od dob českého národního obrození. Pavol Jozef Šafárik (1795–1861) je autorem *Slovanských starožitností* (1836–1837), které pojednávají především o původu a vývoji slovanských jazyků a národů; jsou založeny pouze na písemných, nikoli archeologických pramenech. Dalšími významnými českými autory, kteří se pokusili vyložit prehistorické „dějiny“ Slovanů, jsou například Jan Erazim Vocel (1803–1871) a Lubor Niederle (1865–1944).

Expanze Slovanů, kteří přišli patrně ze západní Ukrajiny a jižní Bílé Rusi, byla pozvolná a ve srovnání s expanzí germánských kmenů nenásilná. V době „stěhování národů“ byli Slované s velkou pravděpodobností pastevci a až po zabydlení v nových sídlištích se postupně měnili v zemědělce.

Zprávu o existenci „státního“ útvaru na české půdě – slovanského kmenového svazu – přináší latinsky psaná kronika takzvaného Fredegara (7. století). V jeho čele údajně stál v letech 623–660 francký kupec Sámó, který se postavil na odpor avarské, ale také francké expanzi. Tyto informace jsou ovšem historiografy považovány za nedostatečně doložené, neboť je poskytl pouze jediný písemný zdroj. Ten rovněž zaznamenal zprávu o tom, že v roce 631 Sámó porazil vojsko franckého krále Dagobertha v bitvě u Vogastisburgu (toto místo nebylo dosud bezpečně lokalizováno).

Dějiny osídlování českých zemí slovanskými kmeny jsou tak zahaleny rouškou tajemství. Oč méně byly k dispozici písemné prameny, o to větší váhu získávala ústní slovesná tradice. Tu se pokusilo zachytit již dílo Kosmovo, totiž úvodní pasáže jeho latinské *Kroniky české* (*Chronica Boemorum*, 1125), nazvané „bájně vyprávění starců“ („*senum fabulosa narratio*“), do nichž autor zařadil pramenně nepodložené báje o českém dávnověku. Zde jsou v zárodečné podobě poprvé zaznamenány příběhy, jejichž hrdiny jsou mimo jiné praotec

Čech a jeho bratr Lech, soudce Krok a jeho dcery Teta, Kazi a Libuše. Vyprávění o Libuši a Přemyslu Oráči souvisí s naším tématem:

„Třetí, věkem nejmladší, ale moudrostí nejstarší, nazývala se Libuše; ta vystavěla též hrad tehdy nejmocnější u lesa, jenž se táhne ke vsi Zbečnu, a podle svého jména jej nazvala Libušín. Byla mezi ženami přímo jedinečnou ženou, v úvaze prozřetelná, v řeči rázná, tělem cudná, v mravech ušlechtilá, nikomu nezadala v rozhodování při lidu, ke každému byla vlídná, ba spíše líbezná, ženského pohlaví ozdoba a sláva, dávajíc rozkazy prozřetelně, jako by byla mužem. Ale poněvadž nikdo není úplně blažen, žena tak znamenitá i chvályhodná – ach nešťastného osudu lidského! – byla prorokyně. A poněvadž lidu pravdivě předpovídala mnoho budoucích věcí, celý ten kmen sešel se po usmrcení jejího otce k obecné radě a ustanovil ji sobě za soudce.

Toho času vznikl mezi dvěma obyvateli, kteří vynikali bohatstvím i rodem a byli jaksi správci nad lidem, nemalý spor o mez sousedních polí. I pustili se do takové hádky mezi sebou, že jeden druhému vjel nehty do hustých vousů, a tupíce se hanebně nevybíravými nadávkami a luskáním pod nosem, hřmotně vejdou do dvora, s velikým hlukem předstoupí před svou paní a snažně žádají, aby spornou věc mezi nimi rozhodla po právu a spravedlnosti. Ta si zatím hověla, jak si rozpustile vedou rozmařilé ženy, když nemají muže, kterého by se bály, měkce ležíc na vysoko nastlaných vyšívaných poduškách a o loket se opírajíc jak při porodu. Když pak, jdouc stezkou spravedlnosti a na osobu lidí nehledíc, celou při mezi nimi vzniklou rozsoudila po právu, tu ten, který spor na soudě nevyhrál, přes míru se rozhněvav, potřásl třikrát čtyřikrát hlavou, a podle svého zvyku třikrát holí o zem udeřiv a bradu slinou z plných úst poprskav,



Josef Václav Myslbek, *Přemysl a Libuše*, 1889–1892, ..., výška ... cm, Praha-Vyšehrad, Česká republika.

Český sochař Josef Václav Myslbek (1848–1922), příslušník generace Národního divadla, je představitelem monumentálního sochařského realismu a zakladatelskou osobností českého moderního sochařství. Osobitý styl založil na propojení prvků klasicismu, novorenesance i secese a v obrozeneckém duchu, podobně jako Josef Mánes v malbě, vytvářel zejména slavné postavy z české mytologie, historie i současnosti: *Čtírad a Šárka*; *Přemysl a Libuše*; *Sv. Ludmila*; *Sv. Vojtěch*; *Jan Žižka*. Smysl pro realitu a lyrickou citovost zhmotnil ve svých vrcholných dílech: *Humanita*, *Oddanost* ... a v četných portrétech.

zvolá: ‚Tot’ křivda mužům nesnesitelná! Žena děravá se obírá mužskými soudy v listivé myslí! Víme zajisté, že žena, ať stojí, či na stolci sedí, málo má rozumu; oč ho má ještě méně, když na poduškách leží? Tehdy opravdu se hodí spíše k tomu, aby se poznala s mužem, nežli aby bojovníkům vynášela nálezy. Vždyť je věc jistá, že všechny ženy mají dlouhé vlasy, ale krátký rozum. Lépe by bylo mužům umřítí než trpětí.

Nás jediné opustila příroda k hanbě všem národům a kmenům, že nemáme správce ani mužskou vládu a že na nás doléhají ženská práva.‘

Nato paní svou pohanu tajíc a bolest v srdci ženským studem zastírajíc, usmála se a pravila: ‚Tak jest, jak díš; žena jsem, jako žena žiji; ale snad proto si myslíte, že málo mám rozumu, že vás nesoudím metlou železnou, a poněvadž žijete bez bázně, právem mne nedbáte. Neboť kde je bázeň, tam je i kázeň. Ale nyní je velmi zapotřebí, abyste měli správce ukrutnějšího, než je žena. Tak také holubi pohrdli kdysi bělavým luňákem, jehož si zvolili za krále, jako vy mnou pohrdáte, a knížetem sobě učinili jestřába, mnohem ukrutnějšího, jenž vymýšleje si viny, jal se zabíjeti vinné i nevinné; a od té doby až podnes požívá holuby jestřáb. Jděte nyní domů, a koho vy si zítra vyvolíte za pána, toho si já vezmu za manžela‘.‘

Kosmova kronika česká, Svoboda, Praha 1975, s. 15–16.

Tyto mytické příběhy byly pozdějšími slovesnými tvůrci a výtvarníky, a dokonce i historiografy dále rozvíjeny.

Mezi historiografy vynikl svým vypravěčským uměním katolický kněz Václav Hájek z Libočan (zemřel 1553), autor *Kroniky české* (dokončena 1539, publikována 1541), sympatizující s českou katolickou šlechtou. Hájek se projevil jako zdatný falzifikátor, což přesvědčivě dokázalo již osvícenské dějepiscectví. (Přísnou a zevrubnou kritiku Hájkovy *Kroniky české* podal osvícenský historiograf Gelasius Dobner, 1719–1790.) Jeho kronika patřila – vedle *bible* – k nejčtenějším českým knihám, neboť v ní dokázal čtenářům nabídnout „historii“ jako soubor poutavých příběhů. Ještě „pro Máchu byla Hájkova kronika – jak dosvědčuje K. Sabina – ‚nejpěknější román český, nebo chcete-li, nejladnější sbírka povídek‘“ (Kolár 1981, s. 23). Hájkova kronika značně svobodně interpretuje historická fakta a také „doplňuje“ historii o nová „fakta“ a data, pokud pramenné materiály mlčely: v *Kronice české* jsou například poprvé zachyceny příběhy o Horymírovi nebo Daliborovi.

V Kosmově kronice je jen letmá zmínka o dívčí válce, která se měla rozpoutat po smrti kněžny Libuše:

„A poněvadž toho času dívky této země, dospívající beze jha, usilující jako Amazonky o vojenské zbraně a vůdkyně si volíce, vojensky sloužily stejným způsobem jako mladí mužové a po mužsku si hleděly lovu v lesích, nebrali si muži jich, nýbrž ony samy si braly muže, které a kdy chtěly, a jako skythský kmen Plavci neb Pečeněgové, v oděvu se nijak, muž a žena, nelišili. Z toho přibylo ženám tolik smělosti, že si vystavěly na jedné skále, nedaleko od hradu dříve řečeného, polohou pevný hrad, jemuž od dívčího názvu bylo dáno jméno Děvín. Když to viděli jinochové, velikou žárlivostí se na ně rozhorlivše, mnohem čteněji se shromáždili a o nic dále než na doslech polnice vystavěli na druhé skále mezi chrastím hrad, jež nynější lidé nazývají Vyšehrad, tehdy však od chrastí dostal jméno Chvrasten. A poněvadž často dívky uměly chytřejši obelstít jinochy, často zase jinoši bývali statečnější než dívky, brzo trvala válka mezi nimi, brzo mír. A když nastalo příměří, dohodly se obě strany, že se k společnému jídlu a pití sejdou a že po tři dny budou konati slavné hry mezi sebou na ustanoveném místě. Co dále? Jinoši dají se do hodování s dívkami nejinak než jako draví vlci, hledající žrádla, aby vpadli do ovčína. První den strávili vesele při hostině a hojném pití.

Nová vyrostla žízeň, když žízeň hasiti chtěli, jinoši se svou touhou jen stěží se do hodin nočních zdrží.

Noc byla, zářil měsíc a jasný byl nebeský blankyt. Vtom z nich zatroubil jeden a tím jim znamení dával, řka:

„Již jste si pohráli dost, již dosti jste jedli a pili, vzhůru již, Venuše zlatá vás zvučnou polnicí budí.“

A ihned unesl každý jednu dívku. A když nastalo ráno a mír byl uzavřen, odnesše pokrmy i nápoje z jejich hradu, prázdné zdi dali napospas Lemňanu Vulkánovi. A od té doby po

smrti kněžny Libuše jsou naše ženy pod mocí mužů.“

Kosmova kronika česká, Svoboda, Praha 1975, s. 24–25.

Kosmas kromě tohoto obecného popisu žádné bližší informace o dívčí válce nepodává, na rozdíl od Hájka z Libočan, jenž námět v celém cyklu příběhů zpracovává s téměř reportážní důkladností a nejednou i s ponorem do myslí svých hrdinů. Václav Hájek z Libočan datuje odboj dívek vedených ctižádostivou Vlastou pod heslem „*Bíte, zabíte, žádného nežijte!*“ (Hájek z Libočan 1981, s. 97) do roku 736, přepadení dvorce zbudovaného Motolem a zavraždění Motola do roku 737, stavbu Děvína do roku 738, první vítěznou bitvu dívek do roku 740, jejich porážku a zničení Děvína do roku 742. Dramatického účinku mimo jiné dosahuje pomocí (z historiografického hlediska nedůvěryhodné) přímé řeči. Velmi častý výskyt tohoto standardního beletristického postupu, který se – v poněkud méně exponované podobě – uplatňuje v celém středověkém kronikářství, svědčí o tom, že autor svým dílem sledoval spíše funkci zábavnou a agitační než informativní a poznávací.

Václav Hájek z Libočan chápe dívčí válku – zřejmě po vzoru antického příběhu o Amazonkách – jako vzpuru žen, které se snažily zachovat si své nezávislé, popřípadě vůdčí (matriarchální) postavení v komunitě starých Slovanů. Ve své kronice dokonce vyjmenovává šest zákonů, pomocí nichž velitelka odbojných dívek a žen Vlasta chtěla spravovat své knížectví; role bojovníků a ochránců zde mají plnit ženy (narozněným chlapcům má být uťat pravý palec a vyloupnuto pravé oko, aby nemohli držet meč a střílet lukem), žena v nových podmínkách má také zajištěno právo svobodně „*sobě toho za muže neb manžela voliti a vzíti, kdož se jí libiti bude*“ (Hájek z Libočan 1981, s. 113).

V Hájkově cyklu s námětem dívčí války je nejznámější příběh o krásné Šárce a vladykovi Ctíradovi (autor jej datuje do roku 742). V tomto příběhu, který připomíná již *Dalimilova kronika* (dokončena zřejmě 1314) a který je snad vzdáleným ohlasem starozákonního mýtu o Samsonovi a Dalile, se Šárka po domluvě se svými družkami nechala připoutat ke stromu v místech, kudy měl projíždět Ctírad a jeho družina. Lživým vyprávěním a svým luzným zjevem Šárka oklamala Ctírada i jeho průvodce. Muži sestoupili z koní, odložili zbraně a jali se ve stínu stromu popíjet nabídnutou očarovanou medovinu. Pro přivolané dívky nebylo obtížné zajmout Ctírada a pobít jeho průvodce. Ctírad byl popraven na Děvíně, před zraky Přemyslových bojovníků, kteří hrad obléhali.

Pod vlivem Hájkovy vyprávění začalo jméno Šárka v české kulturní oblasti působit jako symbol ženské krásy, Istivosti a proradnosti. Hájkovy literární mystifikace daly významný podnět ke vzniku nové mytické tradice a nových symbolických okruhů. Díky Hájkově kronice znárodněly desítky dalších příběhů, jejichž hrdinové postupně přejali symbolické role.

Nejstarší českou historii zabydlovala fantazie zejména v romantickém národním obrození. V té době se obrozeni dokonce pokoušeli vylepšit historii vlastního národa podvrhy (*Rukopis Královédvorský*, „objeven“ roku 1817,

Rukopis Zelenohorský, „objeven“ roku 1818) a rovněž si vytvářeli nové mýty a sny – jeden z nich také o rozkoši (srov. Macura 1998, s. 168–182). Novodobá česká kultura čerpala náměty a hledala inspiraci v starých mýtech a pověstech zaznamenaných dávnými kronikáři i v bájích podstatně mladšího data. Tyto tradované příběhy získaly čtenářsky vděčnou podobu ve *Starých pověstech českých* (1894) Aloise Jiráska, a i když byly podrobovány kritice, spoluvytvářely české národní historické povědomí a modelovaly základní verze vztahů mezi pohlavími způsobem nepříliš odlišným od praxe, již zavedla řecká mytologie.

Historicko-kulturní procesy a mravy od doby Velké Moravy do Bílé hory

Ve středověku existoval podstatný rozdíl mezi rolí muže a ženy, tedy standardních aktérů dramatu označovaného výrazy jako pohlavní život, rodina či láska. Roli muže ve středověku definovalo jeho „profesní“ postavení (rytíři, duchovní, rolníci), roli ženy – bez ohledu, zda byla urozenou paní, příslušnicí církevního řádu nebo selkou – určovalo „v *prvé řadě její tělo, pohlaví a rodinné vztahy. Právní postavení a každodenní etika manželek, vdov či panen závisely na jejich vztahu vůči muži či skupině mužů*“ (Klapisich-Zuberová 1999, s. 241).

Rozdíly mužských a ženských rolí, popřípadě vědomí těchto rozdílů, a to v podobě, jakou vytvořila středověká komunita (srov. Cadden 1993), žijí v evropské, anticko-křesťanské kulturní oblasti dodnes. Jeden ze směrů historicko-kulturních procesů určovala nově formovaná dualita duše a těla. Ta se také nejednou stávala klíčem interpretujícím problematiku lásky a erotiky ve středověkém umění.

Vztah těla a duše zůstává jedním ze základních problémů lidského jednání a dorozumívání také v evropském středověku. Na způsobu řešení tohoto vztahu závisela současně morálka i společenské instituce typu rodina, manželství a rovněž konkubinát a prostituce. Ve sporech

duše a těla se rodilo středověké i novodobé pojetí lásky. Důvěryhodnými svědky proměn životního stylu, tedy i lásky, se stávají zejména literární památky a umělecká díla.

V době panování Karla Velikého (vládl od roku 768, zemřel roku 814) se utvářel významný evropský kulturní sloh – karolínská renesance. Byl to velkolepý pokus o křesťanskou kulturní syntézu na ose Řím – Ravenna – Cáchy, která se inspirovala antickými vzory, využila podnětů raně křesťanské a byzantské kultury i germánského kulturního dědictví a současně vyjadřovala a formovala vznikající západoevropskou dvorskou kulturu. Významným iniciačním modelem raně středověké kultury byla dále takzvaná otonská renesance, pojmenovaná podle saského panovníka Oty I. (římským císařem od roku 962). V tomto kulturním kontextu došlo rovněž k christianizaci českých zemí, přinášející první slovanské písmo a slovanskou literaturu. K českému jazyku, který se jako literární jazyk prosadil zřejmě až v polovině 13. století, vedla ovšem ještě dlouhá cesta.

Křesťanství, které v oblasti věrouky potlačovalo nebo zcela negovalo pohanské kmenové obyčeje také v oblasti rodinného, sexuálního a milostného života, soustavně pronikalo na českou půdu od počátku 9. století. V praxi naopak mnohé pohanské zvyky přetrvávaly, stávaly se součástí nového pojetí raně středověké každodennosti. První dochovaná písemná zpráva o starých Moravanech je z roku 822, a to v souvislosti s jejich účastí na říšském sněmu ve Frankfurtu. Další nesporné zprávy o existenci kmenových knížectví na českém území pocházejí z roku 845, do něhož je datován křest čtrnácti českých knížat v Řezně. Hojnější písemné zprávy se dochovaly o státním útvaru vznikajícím na území takzvané Velké Moravy,

což je – v užším slova smyslu – oblast jižní Moravy, jihozápadního a středního Slovenska. Od třicátých let 9. století ovládl tento region rod Mojmirovců, který si v době svého největšího rozmachu zřejmě podmanil také kmeny českých, lužických a slezských Slovanů a na východě kontroloval území až k Blatenskému jezeru a řece Hornád. Politická, hospodářská a kulturní expanze Velké Moravy vrcholila v poslední čtvrtině 9. století, v době vlády knížete Svatopluka, označovaného v dobových dokumentech za krále. Archeologické výzkumy nasvědčují tomu, že politickým centrem Velkomoravské říše mohly být Mikulčice, kde byly dosud objeveny základy dvanácti církevních staveb z 9. století.

Vznik prvního slovanského písma souvisel s mocenskými boji raně feudální Evropy, jejichž účinným nástrojem se stala christianizace. Druhý mojmirovský panovník kníže Rostislav se snažil uchovat si politickou autonomii, a tudíž zabránit vzniku závislosti na nejbližším pasovském biskupství. Proto se také – poté co neuspěl v Římě – orientoval nikoli na křesťanství západní (římské, latinské), ale naopak na východní (řecké). Již roku 863 se obrátil na byzantského císaře Michala III. (842–867) s žádostí, aby Cařihrad vyslal na Velkou Moravu učitele křesťanské víry, kteří by založili a uvedli v život křesťanskou církevní organizaci.

Tímto aktem začalo jedno z nejslavnějších období v dějinách českých zemí. Na Velkou Moravu přišli bratři ze Soluně, „politik“ Metoděj a „filolog“ Konstantin (později přijal jméno Cyril). První z těchto geniálních věrozvěstů mimo jiné obhájil před papežskou kurií právo konat křesťanské obřady v slovanském jazyce a vybudoval na Velké Moravě a v Uhrách církevní organizaci, která spravovala dvě biskupství a jedno arcibiskupství (880). Jiným způsobem přispěl k růstu vzdělanosti Konstantin – ještě před svým příchodem na Velkou Moravu vytvořil na základě řecké minuskule písmo *hlaholici* a s pomocí jazyka (dialektu) soluňských Slovanů církevní jazyk (*staroslověnštinu*, *církevní slovanštinu*), do něhož přeložil nejdůležitější liturgické texty. Rozdíl mezi mluveným jazykem jednotlivých slovanských kmenů byly v té době tak malé, že tento liturgický jazyk byl obecně srozumitelný také slovanské komunitě Velké Moravy. Jde o první, i když krátkodobou přímou komunikaci formujícího se středoevropského regionu s řeckou (helénskou) kulturou; ta však byla záhy přerušena, takže západní Evropa musela čekat další „čtyři století, než její vojenská a ekonomická expanze na Střední východ v době křížáckých výprav obnovila kontakt“ s touto kulturní oblastí (Dvorník 1999, s. 10).



Neznámý mistr, „Adam s motykou, Eva s přeslicí“, první čtvrtina 13. století (snad kolem roku 1215), barevná iluminace na pergamentu, obrazec rukopisné strany ...x..., strana ... rukopisu *Cursus Sanctae Mariae*, uloženo: Morgan Library (Ms 739, fol. 17 v), New York, USA.

Adama a Evu, muže a ženu, lze identifikovat především podle činností, které provádějí – motyka v daném kontextu byla atributem mužské a přeslice ženské role ve společnosti, nikoli podle sekundárních pohlavních znaků – postavy a obličejů nebo produktů „dobové“ kultury – oblečení a účesu

Tento rukopis vznikl pravděpodobně v premonstrátském klášteře Louce a vykazuje kromě jiného vliv starších nástěnných maleb z rotundy sv. Kateřiny v nedalekém Znojmě.

Po Metodějově smrti (885; Konstantin zemřel již v roce 869 v Římě) kníže Svatopluk (kníže od roku 871, zemřel v roce 894) změnil politickou orientaci: používání slovanské liturgie na Velké Moravě bylo zakázáno a slovanští mniši byli vyhnáni. Na území říše pronikla, zejména prostřednictvím bavorských mnichů, latinská liturgie.

Éra staroslověnského písemnictví byla krátká a úzce orientovaná na církevní náměty a problémy. Zprávy o Velké Moravě mizí před rokem 908, poté co říše vedená Mojmiřem II. byla postupně rozvrácena spojenými francko



Neznámý mistr, „Stylizovaná postava oranta“, 9. století, velkomoravské období, rubová strana nákončí opasku, stříbro, délka 7 cm, naleziště: hrob č. 390 na hřbitově u trojlodní baziliky na hradišti Valy u Mikulčic poblíž Hodonína, Česká republika, uloženo: Archeologický ústav Akademie věd České republiky, Brno, Česká republika.

Tato typicky mužská ozdoba měla zřejmě magickou ochrannou funkci.

-mad'arskými silami. Erbovními klenoty staroslověnské literatury se staly *Proglasъ* a takzvané *Panonské legendy*. *Proglasъ* (110 veršů) je básnickým předzpěvem k evangeliím, který patrně napsal samotný Konstantin, *Panonské legendy* (konec 9. století), vyrůstající z byzantských hagiografických tradic, představují prozaické životopisy věrozvěstů: *Život Konstantina* a *Život Metoděje*. Díla, která by zachytila svět každodennosti, včetně reálií rodinného, sexuálního a milostného života starých Moravanů, v tomto období nevznikla.

Reálný obraz rodinné, sexuální a milostné problematiky lze lépe sledovat až v latinských a později v německých



Neznámý mistr, „Postava duchovního – biskupa“, 9. století, velkomoravské období, rubová strana nákončí opasku, pozlacené stříbro, délka 5,1 cm, naleziště: hrob č. 100 na hřbitově u kostela na hradišti Valy u Mikulčic poblíž Hodonína, Česká republika, uloženo: Archeologický ústav Akademie věd České republiky, Brno, Česká republika.

V reliéfu je provedena postava biskupa se svatozáří kolem hlavy a s pažemi pozvednutými k modlitbě, na prsou má zavěšený rovnoramenný řecký kříž.

a českých textech vzniklých na českém území. Mnohé nasvědčuje tomu, že vývoj se ubíral obdobnými směry jako na jiných místech christianizované západní a střední Evropy, kde se latina na dlouhá staletí stala literárním jazykem. V české kulturní oblasti se latinská literatura pěstovala od 10. století, v románské i gotické době, později také v renesanci a takzvané době temna. V odborné literatuře latina plnohodnotně žila ještě na počátku českého národního obrození, jak dokládá například dílo Josefa Dobrovského.

Tvrdí-li historiografové, že středolatinšská literatura byla literaturou bez autorů a generací (srov. Curtius

1998), znamená to, že jde o literaturu psanou podle závazných vzorů a norem, u níž je – pokud jde o dílo anonymní – nesnadné určit, kde a v které době vzniklo a jakého původu byl jeho autor. Středověký univerzalizmus byl garantován křesťanským pojetím světa a prosazován a kontrolován církevními institucemi, včetně kanonického práva. V rukou církve nebo pod její kontrolou se ocital také nejmocnější nástroj společenského a kulturního rozvoje – školství.

Středověké vzdělání bylo postaveno na společných základech – na jednotném výukovém jazyce (středověké latině), vzdělávacím systému a na společných textech, učebnicích a výukových metodách. Principy středověké tvorby a estetiky – *imitatio et emulatio* (*napodobování a soupeření*), a to nejen u středolatinšské tvorby, ale také u literatury psané v národních jazycích, nedovoľovaly autorovi prosadit svou subjektivitu. Tvůrce naopak přijímal roli zprostředkovatele a služebníka, který respektuje literární kánony, zevrubně popsané v učebnicích rétoriky a poetiky. To platí nejen pro vysoké žánry středověké slovesnosti, jakými byly legendy, duchovní písně, popřípadě dvorská lyrika a rytířská epika, ale také pro vagantskou tvorbu, jejíž počátky jsou kladeny do 11.–12. století.

Od 10. století vzniká v českých zemích soustavně latinsky psaná literatura. Nejdříve ji pěstují křesťanští kněží, a když se centra vzdělanosti přenesla z klášterů a katedrálních škol na univerzity, také laici. Díla zásadního významu byla prepisována, základní formou uchovávaní a šíření středověké literatury se stalo memorování a přednes. Převážná část latinské literatury evropského středověku nebyla dodnes knižně vydána, a pokud ano, chybí kritická vydání, a to dokonce i u základních středověkých děl, například u eposu *Alexandreis* (1178–1182) Gualtera Castelionského (kolem 1135–1200). Význam této internacionální slovesné kultury je však nesporný – latinská literatura, zejména „latinská středověká poezie je jedním z těch mostů, po nichž přecházela do národních poezií minulost včetně krás antiky“ (Krátký 1998a, s. 188).

České země se v románské době krátkodobě inspirovaly také kulturou východního (řeckého) křesťanského okruhu – v oblasti hagiografie (zásadní význam pro literaturu daného období má staroslověnská legenda *Život svatého Václava*, která zřejmě vznikla brzy po Václavově zavraždění), výtvarného umění, šperkařství nebo stavitelství. Od počátku druhého tisíciletí se však začleňovaly do ideových, politických a ekonomických struktur Západu, integrovaného západní (římskou) verzí křesťanství. Tyto vazby a vztahy, ať již měly podobu iniciativy, anebo byly výrazem závislosti, určovaly charakter čes-



Neznámý mistr, „Zlaté a stříbrné náušnice“, 9. století, velkomoravské období, zlatý a stříbrný plech a granulace, výška 3–6 cm, naleziště: hřbitov u kostela „Na valách“, Staré Město u Uherského Hradiště, Česká republika, uloženo: Moravské zemské muzeum, Brno, Česká republika.

Tyto ženské ozdoby jsou dokladem vysoké úrovně velkomoravské dvorské kultury i vyspělosti uměleckého řemesla v tehdejší evropské kontextu.

kých kulturních tradic. Byly natolik pevné, že žádný budoucí (kulturně-politický) motivovaný pokus zvrátit tuto orientaci (například v období národního obrození nebo za vlády komunistického prosovětského režimu v letech 1948–1989) neuspěl.

Politické a kulturní centrum se na počátku 10. století přeneslo z Moravy do středních Čech. O úspěšnosti christianizace latinského kulturního okruhu svědčí založení pražského biskupství roku 973 (podřízeného arcibiskupství v Mohuči), jímž byla eliminována závislost českých zemí na německém řízenském biskupství, a vznik prvních (benediktinských) klášterů na českém území, ženského u sv. Jiří na Pražském hradě (počátek sedmdesátých let



Neznámý mistr, *Madona strakonická*, konec 13. století, gotické období, jedlové dřevo, původní polychromie se nezachovala, výška 184 cm, naleziště: johanitská komenda ve Strakonicih, Česká republika, uloženo: ...

Tato plastika, která je pokládána za jedno z nejvýznamnějších děl českého gotického sochařství, vznikla zřejmě ještě za vlády Václava II. (českým králem v letech 1283–1305).

10. století) a mužských v Břevnově u Prahy roku 993 a na Ostrově u Davle roku 999. Byla to doba krvavých střetů mezi kmenovými vůdci, soupeřícími o mocenskou nadvládu nad co možná největším územím, i bratrovražedných bojů, kterými se řešily nástupnické problémy v rámci panovnické rodiny. Tyto procesy (jedním z nich bylo vyvraždění Slavníkovců v roce 995) znamenaly zásadní změny v oblasti společenského života – přechod od roztržitého kmenového života k budování integrované centrální moci, jejíž institucionalizace byla předpokladem vzniku raně feudálních států. V mocenském zápase zvětšili Přemyslovci (nejvýznamnější postavou v něm byl

Boleslav II., 967–999), odvozující svůj původ od mytického Přemysla Oráče; knížecí rod Přemyslovců se dokázal v čele českého státu udržet po čtyři století.

„*Feudalizace nebyla však náhlým společenským zlomem, radikálně měnícím přežívající poměry, ale dlouhodobým a téměř ‚nepozorovatelným‘ procesem, který v 10. a 11. století ‚kontroloval‘ kníže se svou družinou. Křesťanské misii se tak dostalo jen úzkého prostoru, vymezeného souřadnicemi panovnické moci a státního aparátu. Ani kněží, výluční svou gramotností a sakrálními funkcemi, se nemohli vymknout z tlaku feudálů a v nejstarších dobách patřili k ‚aparátu‘ státu. Pražský biskup byl především knížecím kaplanem*“ (Spunar 1987, s. 65). Investitura, to znamená potvrzování biskupů a opatů v jejich funkcích panovníky (až do 11. století), byla výrazem nadřazenosti světské moci nad mocí církevní.

Mezi příslušníky nejvyšších vrstev české společnosti té doby se v praxi dosud neprosadily principy proklamované křesťanské morálky, kterou akceptoval vrcholný středověk – četné doklady svědčí o tom, že vedle tradičního monogamního modelu manželství existovalo také mnohoženství a konkubinát; běžný byl sňatek kněží i prodej otroků. Dokladem přetrvávání pohanských zvyků mohou být pohřební rituály. „*Mrtví byli ukládáni ještě po starém předkřesťanském způsobu v rakvích vydlabaných z kmene stromů a na cestu do záhrobí byli vybavováni zbraněmi, potravinami, vajíčky jako symboly života a dalšími součástmi pohřební výbavy*“ (Vlček – Sommer – Foltýn a kol. 1998, s. 439). Také gramotnost se jen pozvolna stávala součástí aristokratické výchovy. Vzdělání knížete Václava (byl zabit svým bratrem Boleslavem v roce 929), který údajně vládl slovanským i latinským písmem, bylo pro panovníka oné doby výjimečné.

Erotika a rodinný život jsou především součástí každodennosti, chápané jako hierarchizovaný a ritualizovaný celek (sémiotický, sociokulturní systém). V tradiční málo mobilní společnosti byla každodennost strukturována na ose času a prostoru, popřípadě na ose vlastní (známý) a cizí (neznámý). Osu času určovaly zejména denní a roční přírodní a pracovní cykly. Osa prostoru se utvářela na linii vertikální (nebesa – svět – poznání) a horizontální (východ – západ, sever – jih). Myticko-rituální systémy, pověrečné myšlení, pranostiky, přísloví a jejich symbolika, definující a vyjadřující status věci v kontextu společnosti a doby, se utvářely rovněž na ose vlastní (známý – dům, kostel, život, den) a cizí (neznámý – okolí domu, hřbitov, smrt, noc). Přestože o středověké společnosti z počátku prvního tisíciletí máme jen kusé vědomosti, dá se předpokládat, že v této komunitě se rozevírá

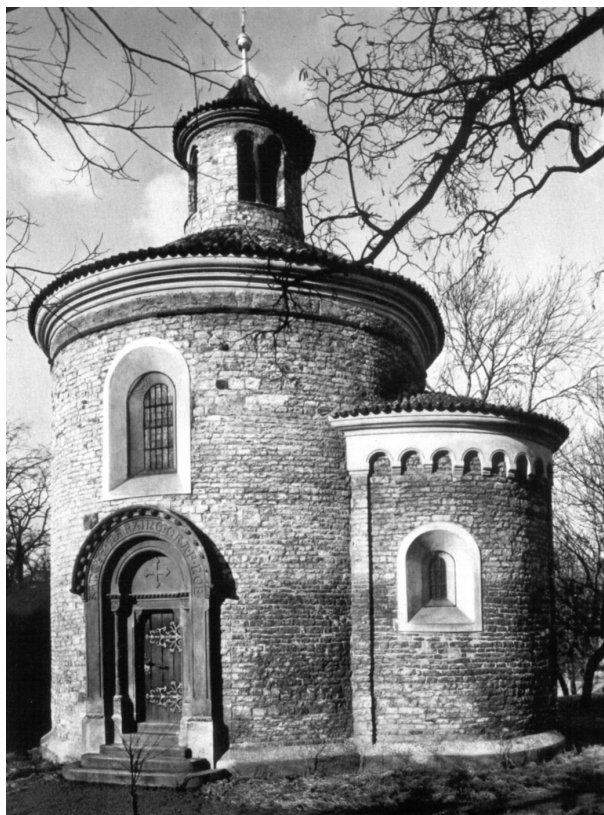
propast mezi teologií, scholastikou a uměním na jedné straně a životní realitou, reprezentovanou každodenností, na straně druhé. Úspěch křesťanské církve na evropském teritoriu spočíval kromě jiného také v tom, že se přizpůsobovala každodennosti komunit přijímajících novou víru a že dokázala také pohanské myticko-rituální systémy využít k dosahování svých cílů.

S těmito procesy, které lze sledovat ve všech oblastech západního kulturního okruhu, souvisí vznik a vývoj rytířství jako nového společenského stavu a jeho umělecká reflexe, pokoušející se vyjádřit idealizované hodnoty a normy. Vrchol rytířské epiky (rytířského románu) spadá do 12. století; v druhé a třetí třetině 13. století docházelo již k retardaci a k náznakům úpadku rytířské epiky a od 14. století se objevovaly pokusy rytířství karikovat.

Základní zlom ve vývoji rytířské epiky nastal v období přechodu od raného k vrcholnému středověku. V druhé fázi vývoje rytířské epiky se měnily vypravěčské strategie: hlavním tématem již nebyla oslava křesťanských rytířských ctností, ale téma světské, totiž láska k ženě; rytířovo jednání již nebylo zdůvodňováno – jak tomu bylo v rané vývojové fázi – službou králi (ideálům), ale vznešené dámě. Milovaná žena se dostala do centra příběhu, byla jeho základní motivační silou, i když příběh obvykle nabízel také další oblíbené náměty tohoto žánru: válečná dobrodružství, oslavu křesťanských rytířských ctností (rytířské morálky), službu rytíře panovníkovi a propagaci křesťanské víry. Láska v literatuře se vracela na zem (srov. Breuers 1999, s. 239–249).

Český rytířský epos *Alexandreida* (počátek 14. století), který do české literatury přinesl ideál dobového šlechtice, představuje ranou fázi vývoje západoevropské rytířské epiky. Žena zde dosud žádnou podstatnou dějotvornou roli nehrála, na rozdíl například od českých epických skladeb *Tristram a Izalda* a *Tandariáš a Floribella* (obě 14. století), inspirovaných v prvním případě keltsko-francouzskou, v druhém případě německou předlohou. Rytířská epika se do české literatury dostala s jistým zpožděním, což v důsledcích znamenalo, že česká rytířská epika plnila poněkud jiné funkce než rytířská epika v západních literaturách. Je třeba ji vnímat „jako impulz pro rozvoj měšťanské zábavné literatury, nikoliv jako pozdní ohlas vývoje západoevropských literatur“ (Petrů 1996, s. 80).

V prvním významném česky psaném kronikářském díle, v *Dalimilově kronice* (počátek 14. století), je popsáno setkání přemyslovského knížete Oldřicha (zemřel 1034) se selskou dívkou Boženou; ta knížete okouzila půvabem i chováním: „*Počě se jejie krásě diviti stojě / a inhed [ihned] u sobě za ženu pojě*



Neznámý mistr, *Rotunda sv. Martina*, asi z konce 11. století, románské období, později upravovaná, Praha-Vyšehrad, Česká republika.

Podle pověstí, zaznamenaných například v Kosmově latinské *Kronice české (Chronica Boemorum, 1125)* byl Vyšehrad sídlem kněžny Libuše a prvních přemyslovských knížat. Ve skutečnosti je na Vyšehradě archeologicky doloženo přemyslovské hradiště až z 2. poloviny 10. století. Česká společnost však mýtus přijala a od 19. století se stal Vyšehrad symbolem slavné české minulosti, inspirujícím zejména umělce (Karla Hynka Máchu, Mikoláše Alše, Bedřicha Smetanu, Josefa Václava Myslbeka a mnohé další). V roce 1860 zde bylo založeno pohřebiště významných osobností českého národa, jemuž dominuje hrobka Slavin z roku 1889.

[pojal]“ (Hrabák 1974, s. 37). Je ovšem obtížné dát tento skutek do souvislosti s morálkou a se zvyklostmi doby. Například ve Francii, která udávala tón evropské dvorské kultury, ještě ve 12. století selské „*ženy nepodléhaly veřejné moci o nic víc než domácí zvířata; byly to věci, nemovitosti*“ (Duby 1995, s. 58). Urozené ženy mohly získat významné postavení, pokud v roli manželek spojovaly do příbuzenských svazků feudální rivaly, a za příznivých okolností se stávaly zárukou politické stability; a pokud porodily svým manželům mužského potomka, jejich společenské postavení se dále upevňovalo.



Neznámý mistr, „Dámy přihlížející rytířskému turnaji“, kolem roku 1320, barevná iluminace, obrazec rukopisné strany ...x... cm, strana ... rukopisu, *Manessův rukopis*, uloženo: Universitätsbibliothek, Heidelberg, Německo.

Ani tyto role však často nebyly dostatečným důvodem, aby raně středověcí kronikáři ve svých dílech důsledně zaznamenávali jména a původ manželek a matek jednotlivých panovníků a jejich nejbližších mužských příbuzných. Skutečnost, že tato fakta jim nestála za zmínku, je dokladem podřízeného postavení žen v raně feudální společnosti a také okolnosti, že mnozí příslušníci vysoké aristokracie nepocházeli z manželského lože. K uspokojování sexuálních potřeb feudálních pánů „sloužily“ totiž manželky spolu s jinými ženami. „Vítězní vůdcové si přivlastňovali manželky vůdců poražených; byla to jejich nejvzácnější a nejpříjemnější kořist“ (Duby 1995, s. 50). O to snazší, dostupnější, a tedy i bezvýznamnější kořistí se pro bojovníky, rytíře a knížata stávaly selské dívky. Pokud předpokládáme, že volné mravy, mnohoženství a konkubinát byly tehdy v nejvyšších společenských vrstvách běžné, pak výraz *inhead* [„ihned“] v citované ukázce z *Dalimilovy kroniky* nemusí být nutně uměleckou zkratkou.



Neznámý mistr, „*Madona korunovaná anděly*“, těsně před rokem 1228, opuka, výška ... cm, tympanon z jižního portálu románské baziliky sv. Jiří na Pražském hradě, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Scéna zachycuje Madonu korunovanou anděly s postavami abatyše Mlady a Berty, v bočních polích jsou zobrazeni král Přemysl I. a jeho sestra abatyše Anežka.

Ve výtvarném umění je po „celý středověk [...] abstrahující, matematizující složka nadřazena smyslovému poznání tělesného organismu a jeho funkci“ (Spunar a kolektiv 1995, s. 193).

Obtížné je vyložit, co si neznámý autor *Dalimilovy kroniky* představoval pod tvrzením „*stydlivé mravy mějiše [měla]“* (Hrabák 1974, s. 37) a jaký byl v daném období ideál ženské krásy. Skromné dochované památky raně románské doby, tedy psané texty a stylizované portrétní umění, spolehlivou rekonstrukci těchto kategorií neumožňují. Pro interpretaci příběhu o Oldřichovi a Boženě je naopak určující celkové ideové zaměření díla. Autor *Dalimilovy kroniky* využil daného příběhu k protiněmecké agitaci. Oceňuje chování českého knížete, který dal přednost prosté české selské dívce před urozenou Němkyní.

Další důležitou žánrovou oblastí, která postihovala společenské normy i módní výstřelky aristokracie, byla dvorská milostná písňová lyrika. Tato kurtoazní lyrika se nejdříve rozvinula na šlechtických a panovnických dvorech v jihofrancouzské Provincii (viz II. svazek, s. 254), v středoevropském kulturním okruhu získala podobu *minnesangu*. I přes značnou diferencovanost dané oblasti byl minnesang, který vznikl v jižním Německu a rakouském a německém Podunají v druhé polovině 12. století,



žánrem přísně normovaným. Autoři dvorské písně důsledně dodržovali tematická, postojová i výstavbová schémata. K nejoblíbenějším formám milostné písněvé lyriky patřila „milostná píseň (Minnelied, Werbelied), píseň, v níž kromě rytíře a paní vystupuje fiktivní postava posla, vyřizujícího paní pozdravy právě od jejího rytířského ctitele (Botenlied), milostný žalozpěv (Minneklage), chvála lásky (Minne-Preislied), naučná píseň o pravidlech dvorské lásky a úvaha o lásce (Minnelehre, Minnespruch), milostná píseň, v níž se střídají strofy přednášené z pohledu rytíře a z pohledu (zamilované) paní (Wechsel), a konečně svítáníčko (Tagelied)“ (Stanovská 1998, s. 163).

Dvorská literatura a písněová tvorba sehrála důležitou roli při formování a integraci aristokratické společnosti.

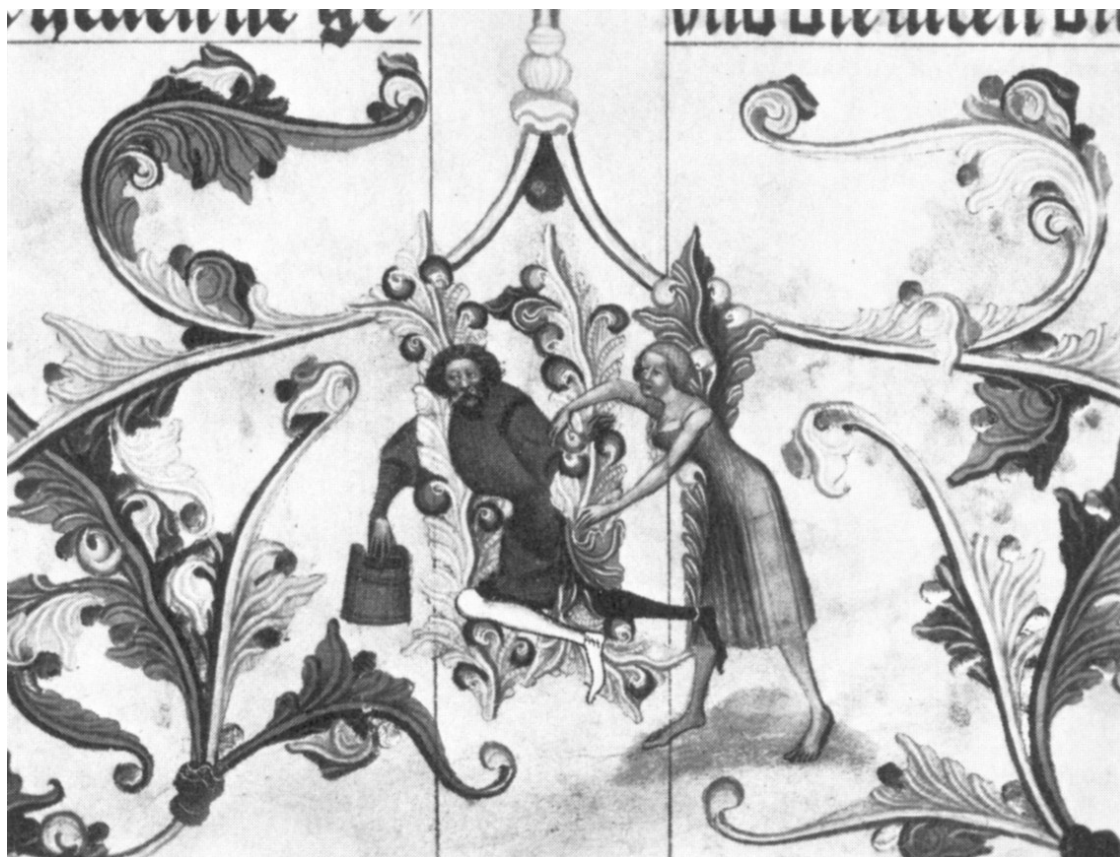
Beneš, *Mystické objetí*, 1320–1321, polychromní ilustrace, obrazec rukopisné strany ...x..., strana ... *Pasionálu abatyše Kunhuty*, uloženo: Národní knihovna České republiky (XIV A 17, fol. 16v), Praha, Česká republika.

Výjev zachycuje tradiční náboženský námět vyjadřující lásku a podřízený vztah k Bohu. Symbolika zobrazení však vychází ze zkušeností a rituálů pozemského milostného života.

„První část tohoto právem slavného rukopisu byla opsána a ilustrována v roce 1313, práce na výzdobě druhé části se skončila po Kunhutině smrti koncem roku 1321. Pasionál obsahuje pět skladeb, z nichž nejméně dvě složil dominikán Kolda z Koldic. Redaktorem a pisářem tohoto sborníku je svatojirský kanovník a bibliotékař Beneš, který je rovněž autorem ilustrací a veršovaných příspěvků k nim. Jeho ilustrace různých formátů, pokrývající částečně nebo úplně 26 stran knihy, obsahují na 50 výjevů. Beneš jimi sjednotil a dotvořil různé texty v dílo podivuhodné myšlenkové a umělecké úrovně, prozrazující vliv kacířského učení panteistického mystika Jana Eckharta. Náměty čerpané z bible, apokryfů, církevních Otců atd. pouze dokládají platnost Koldovy Paraboly o nepřemoženém rytíři – Kristu a jeho mystické ‚nevěstě‘ Evě – Marii, perzonalizující ‚rozumovou duši‘. Ta je zde výslovně identifikována s Kunhutou. Současně je látka zpracovávána v duchu novoplatónsko-augustiánské metafyziky světa, neboť Kristus představuje podle textu rukopisu slunce, jeho protivník ďábel tmu a ‚nevěsta‘ ‚hvězdu mořskou‘ (Venuši)“ (Chadraba 1984, s. 293, 295).

Význam panovníckého dvora se měřil množstvím a věhlasem pěvců, kteří žili v symbióze se svým mecenášem. Ve službách posledních přemyslovských panovníků Václava I. (1230–1253), Přemysla Otakara II. (1253–1278) a Václava II. (1283–1305) působili němečtí básníci (mimo jiné Reinmar von Zweter, Ulrich von Etzenbach, Heinrich von Meissen zvaný Frauenlob). Gramotnost se již neomezovala na kněžstvo a nemnohé vzdělané laiky. Slovesná díla se ovšem nadále převážně recitovala anebo měla písňový charakter, takže byla doprovázena zpěvem a hrou na hudební nástroje. Mezi slovesné tvůrce dokonce vstoupili i panovníci, také český král Václav II., jemuž se připisuje autorství několika vývojově iniciativních německy psaných milostných písní. Královy písně vydal Václav Hanka v 5. dílu svých *Starobyklých skládkách* (1823). Připsal je však mylně Václavu I. a otiskl zde pouze úvodní čtyři strofy první písně. Hanka „nesnesl“ představu, že by český král tvořil v německém jazyce. Proto k německé písni přibásnil „staročeský“ text a zabýval se problémem, který z textů je původní.

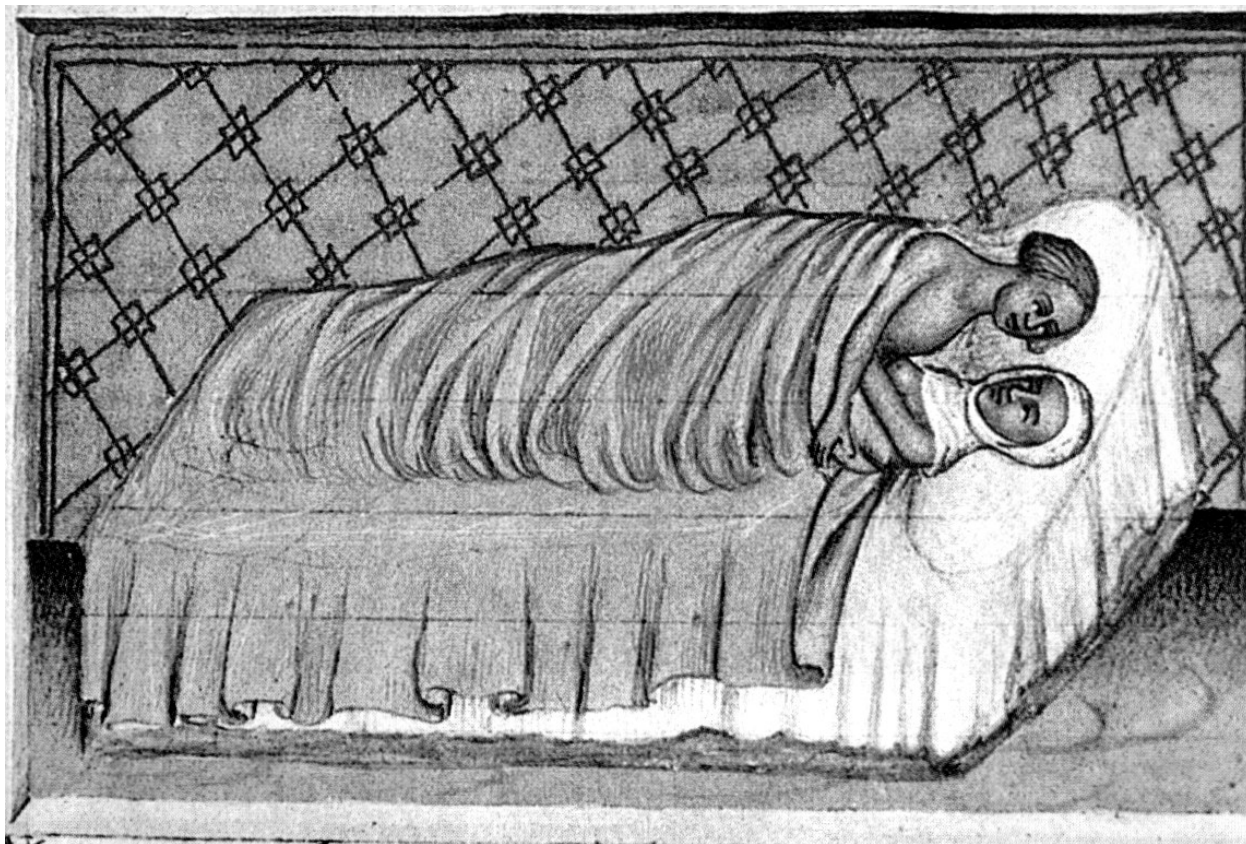
Milostné písně krále Václava přicházejí s pojetím „čisté lásky“ (*amor purus*), to znamená s představou platonické, fyzicky „nekonzumované“ lásky, dovolující milenci – vedle obdivných pohledů – nanejvýš polibek a objetí. Zejména první ze souboru *Milostných písní krále Václava* signalizuje nástup křesťanského asketismu v erotické oblasti; básník píše, že svou milovanou objal „v bílé na-



Neznámý mistr, *Král s lazebnicí*, po roce 1390, barevná iluminace, *Bible Václava IV.*, 2. svazek, uloženo: Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB cod. 2760, fol. 175 r), Vídeň, Rakousko.

Bible Václava IV. je rozsáhlé německy psané, bohatě iluminované dílo, rozdělené dnes do šesti svazků (ÖNB cod. 2759–2764) a chované v Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni. Původně byla jádrem sbírky krále Václava IV. (Výklad žaltáře od Mikuláše z Lyry v překladu Heinricha von Mügelin; kodex Karlova zákoníku Zlaté buly z roku 1400; rytířský epos Willehalm aj.). Králova láska ke knihám, vypěstovaná už od raného dětství humanistickou výchovou a příkladem jeho otce Karla IV., Karlova kancléře Dětricha z Portic a dalších osobností, podnítila vznik řady podobných děl, takže pod patronací Václava IV. znamenal závěr 14. a počátek 15. století bouřlivý rozvoj české knižní malby; Praha vedle Paříže se v Evropě té doby stala snad nejvýznamnějším centrem produkce iluminovaných rukopisů. „Už ze složení tohoto malého zbytku knihovny, chované v posledních letech králova života na jeho oblíbeném sídle, v klenuté síni Nového Hradu, vysvítá, že to nebyla jen náhodná snůška okazale zdobených knih, ale soubor vyjadřující určité záliby a specifické duchovní zaměření dvorského okruhu: jeho zájem o zpřístupnění Písma v národních jazycích, zvědavost v přírodních naukách [...] i sklon k únikovému návratu do staré rytířské romantiky. Ještě pronikavěji charakterizuje dvorskou společnost soubor emblémů vyplňujících okraje stránek těchto rukopisů: lazebnice s nástroji svého řemesla, král uvězněný v dřívku písmene jako v kládě, ledňáček sedící často uprostřed točenice, diví muži, monogra-

my W a E a zvolání. Tento zvláštní svět bordur Václavových rukopisů, jehož figury pronikly i na některé stavby a jiné památky, je výrazně odlišuje od rukopisů ostatních dvorských kultur pozdního středověku, v nichž se objevují nanejvýš některé podobné prvky, odznaky, hesla, a tradiční motivy drolerii. Výklad jejich významu a smyslu složité hry, která se předvádí v králových rukopisech, má svoji dlouhou historii [...]. Na jejím počátku stojí Václavem Hájkem z Libočan zpracovaný příběh o králi a lazebnici Zuzaně, jeho vysvoboditelce ze zajetí a milostnici, posléze odmítnutý historickou kritikou a postupně nahrazovaný výkladem emblémů jako vícevrstevných symbolů. Rozhodující byl přínos Julia Schlossera, jenž je vyložil z hlediska dobové kurtoazní poezie a jejich pravidel jako metafory dvorného milostného vztahu krále a královny; snesl literární analogie a objasnil odznaky ledňáčka – Alkyone z Ovidiových *Metamorfóz*, i točenice – pouta lásky. Vysvětlil hru s ukrýváním a utajováním královny dvornosti i poetickou nadsázku jeho muk a uvěznění. Pozdější práce vyzdvihly za touto první historickou rovinou ještě obecnější význam postavy lazebnice jako dvojnice Venušiny. Odkryly v obřadu lázně utopickou myšlenku duchovní a fyzické obrody a návratu k prvotnímu stavu lidské přirozenosti a blaženosti v duchu představ dobového panteistického naturismu. Naznačily, že jedním z významných pramenů byl patrně i druhý neoficiální pól středověké kultury, svět masopustních figur, průvodů a her. Výmluvněji než všechny ostatní doklady vyjadřují tyto emblémy zvláštní ráz václavské dvorské kultury, pronikavě odlišné od oficiálního císařského umění Karlova“ (Chadraba 1984, s. 421–422).



hotě“, ale že to bylo „cudné objímání“ a že uchoval úctu k její „ctnosti“. V tom okamžiku „nikdy [...] v lásce nebyl dál“ (viz s. 73). „Čistá láska“ se postupně stává jedním z typických dobových projevů křesťanské lásky, a to v duchu teologického výkladu, jehož klasickou podobu vytvořil v devadesátých letech 12. století ve svém latinském traktátu *De amore (O lásce)* Andreas (Capellanus), kaplan na panovnickém dvoře krále Filipa II. Augusta.

Proklamování duchovního rozměru lásky a cudnosti, která umí přerůst v pokoru, puritánství, nebo dokonce v asketismus, bylo charakteristické nejen pro německé básně krále Václava II., ale také pro českou uměleckou tvorbu tohoto i následujících období. Ne že by v českých zemích nekvetla láska mnoha pestrými barvami, ale její obraz ve vysoké literatuře byl – ve srovnání s francouzskou anebo italskou literaturou – poněkud fádňí. I když české výtvarné, stavební či hudební umění nejednou významně zasahovalo do evropského vývoje, například v době vlády Přemysla Otakara II., Karla IV. anebo Rudolfa II., nebyla erotická a milostná témata v české literatuře

Neznámý mistr, *Ráchel a Jákob na loži*, po roce 1390, barevná iluminace, *Bible Václava IV*, 1. svazek, uloženo: Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB cod. 2759, fol. 175 r), Vídeň, Rakousko.

Nahá dvojice objímající se pod pokrývkou je dokladem, že středověk nebyl zcela prudérní, neboť dovolil začlenit silné erotické scény z manželského života i do základního křesťanského kanonického textu.

zpracována příliš nápaditě: promlouvaly zde především vášně krotké, usmířené či korigované dobovými etickými kánony.

Erotika ve středověké literatuře se v souladu s tradicí, kterou založila starozákonní báseň *Píseň písní*, vyjadřovala nepřímou, skrývala se do symbolů, metafor a alegorií. Cenným zdrojem pro poznání mravů starších období české kulturní oblasti se stala právě píseň. Erotickou mystiku nacházíme v českých duchovních písních (například v písni *Otep myrrhy měť můj milý*), ale také v rozsáhlých legendistických skladbách. Žánr písně, ocitající se na pomezí literárního a hudebního umění, patří k základním projevům lidové tvorby. Od nejstarších historických období představuje rovněž produktivní, vyvíjející se

útvary vysoké umělecké tvorby, zpracovávající duchovní, náboženská i světská témata. Za „*průsečík chorálového zpěvu, lidového zpěvu a minnesangu*“ je pokládána *Závišova píseň* (2. polovina 14. století), psaná formou lejchu (Tichá 1984, s. 87). K vrcholům české středověké milostné lyriky patří dále píseň *Stratilat' jsem milého* (2. polovina 14. století). I v tomto případě jde o hořekování nad milostnou ztrátou, lyrickým mluvčím se však stává žena. *Závišova píseň* vychází z dobového pojetí dvorské lásky, zatímco píseň *Stratilat' jsem milého* vykazuje rysy baladické lidové poezie.

Protikladné postojové strategie zaujímá milostná poezie zachycující ranní loučení milenců po společně strávené noci. Tento žánr evropské středověké literatury, *svítáníčko* (*alba*), naopak předkládal model realizovaného sexuálního vztahu a naplněného milostného citu. Žánr svítáníčka, obdobně jako i jiné žánry milostné lyriky, není ovšem možné chápat jako projev subjektivity autora. Jde o normovaný literární útvar, jehož námět a pravidla výstavby jsou striktně daná. Prostřednictvím tohoto žánru jsou tedy prezentovány spíše dobové hodnoty a normy, konkrétně jeden z konceptů lásky legitimních v duchovním světě středověku, než informace o citovém životě autora.

Básníkem „*zjhlé smyslovosti i vydrážděné smyslnosti*“ (Lehár 1983, s. 19) byl neznámý tvůrce české *Legendy o sv. Kateřině* (3. čtvrtina 14. století). Kateřina se zamilovala („*srdcem vadla*“ – *Legenda o svaté Kateřině* 1983, s. 65) do Ježíše Krista, který „*je nade vše i nejkrásnější*“ (*Legenda o svaté Kateřině* 1983, s. 65). Má vidění, že Kristus si ji vybral za svou „*choť*“ poté, co přijala křest, darovala mu svou čistotu a slíbila svou věčnou věrnost a oddanost (*Legenda o svaté Kateřině* 1983, s. 63). Kristus ji vítá ve svém království slovy, za něž by se nemusel stydět ani pozemský milenec. Kateřina mu vzdává písní chválu; je šťastná rovněž proto, že choť ji uchoval pannou. Tato skladba, ale také jiná slovesná díla staročeské literatury, kde byly dobové realie vyjádřeny méně zprostředkovaně, vyslovovala a obhajovala základní princip monogamního křesťanského manželství – podřízenost ženy vůči svému manželovi.

Lze předpokládat, že poměrně věrně byla realita znázorněna například v staročeských satirách (srov. Hrabák 1962), kde se jako komunikační strategie ve vyhocené podobě uplatňují falokratismus a misogynská orientace. V satirách se často projevuje snaha napravovat a vychovávat podle přísných regulí křesťanské morálky. Ve skladbě *Desatero kázanie božie* je například kuplířství označeno za horší čin než vražda, a to v příběhu *O kuplířce a jejím psu*, ve kterém „*baba*“ přesvědčí vdovu, aby se od-

dala zamilovanému, bezúspěšně se dvořícímu jinochovi. Kuplířka si vymyslí historku o ženě přeměněné v plačícího psíka, přičemž tato proměna měla být božím trestem za to, že žena odmítla lásku muže, který pak žalem zemřel. Tímto lživým vyprávěním kuplířka „*čsnú vdovu*“ natolik vystrašila, že ji „*učini* [učinila] *k hříechu hotovu. / A protož každá svódnice / viece jest než vraždnicě, / že dvě duši [duše] a třetí svú / zabíjie mocú d'áblovú*“ (Hrabák 1974, s. 101).

Středověká literatura se ocitla v zajetí schémat a norem, popisovaných poetikou a rétorikou s nudnou pedantičností. Staročeské literární památky jsou pro dnešního českého čtenáře již téměř nesrozumitelné. Připomínají společenskou hru podle pravidel, která již upadla v zapomenutí. Vyžadují vysvětlující komentáře a také překlady. Představují zašifrovanou, vzrušující skutečnost (srov. Petru 1972, 1984). I za těmito kulturními etiketami se nejednou skrývala životní realita – zprávy o rodinných, milostných a erotických vztazích. Nejméně zprostředkovaně reálný život zřejmě zachycovala vagantská (žákovská) tvorba (srov. Krátký 1998a,b; Mertlík 1970), nejzprostředkovanější obraz dobového komunikativního lidského chování nabízel vysoké slovesné umění. Je ovšem třeba si uvědomit, že vagantská i kurtoazní poezie jsou psány podle stanovených norem a vzorců jako slohová cvičení a že pro subjektivitu a individualitu zde takřka není svobodný prostor (srov. Vilikovský 1948, s. 161); a dále: vagantskou poezii psali nejen chudí „*žáci darebáci*“, ale také dobře situovaní a vzdělaní tvůrci.

Jiná situace ovšem byla v každodenní společenské realitě. V průběhu 15.–16. století se zásadním způsobem mění pojetí intimity. Jde o proces prosazující se jen pozvolna a postupně. Nejzřetelněji se změny projevují ve způsobu nocování. V tomto období vzniká v rámci domu (domácnosti) nový prostor, totiž ložnice, jejíž funkci vyjadřovala také nová symbolika postele jako mobiliáře dostávajícího se do centrální části tohoto prostoru.

Paradigma středověku nezahrnovalo do sféry intimity nahotu, erotický život a úkony spjaté s hygienou (koupel), metabolismem a vyměšováním. Ve středověkých vesnických a městských domácnostech (tato situace přežívá na vesnici v 19. a mnohde i ve 20. století) spali členové (nukleární) rodiny v jedné místnosti spolu se služebnictvem i hosty; na jednom loži se běžně setkávali staří i mladí, rodiče i děti, manželské páry i svobodní příslušníci obojího pohlaví. Za této situace nahota a fyziologické funkce a potřeby, včetně sexu, nemohly být tabuizovány, i když nestandardní formy sexuálního života (cizoložství, incest, styk se zvířaty apod.), jak dokládají kroniky

a soudní spisy, byly považovány za hřích a byly rovněž přísně trestány.

Mnohé pasáže lidových her (například intermédii) a satirických literárních děl, které zachycovaly lidskou sexualitu a tělesnost a které dnešní čtenář chápe jako vulgární, se rozhodně nedotýkaly jemnosti středověkého konzumenta. Stud jako reflexe tělesnosti a sexuality dosud neexistoval. Vytvářel se až v průběhu 15. a 16. století, kdy se zvyk spát v oddělených místnostech (ložnicích) postupně přenášel z panovnických a šlechtických sídel a křesťanských klášterů také do domácností nižších společenských vrstev. Stud se stal významným novodobým společenským nástrojem regulujícím lidské chování. Nepřejal ani nepotlačil funkce „strachu“ a „hřichu“ jako osvědčených regulativních principů lidského chování (srov. Delumeau 1998). Stud byl spojován s pocity viny, a tím účinnost „strachu“ a vědomí „hřichu“ spíše posiloval, než oslaboval.

Ložnice se na počátku novověku stala privátním prostorem domácnosti. Její vznik byl předpokladem nového pojetí intimity, což mělo následně zásadní vliv na proměny mezilidských vztahů, společenského chování i kultury a symboliky odívání. Nahota se stávala tabu a začala se spojovat se sexualitou. Teprve v té době vznikaly noční oděvy (košile, čepice, župany). Jakmile nahota přestala být přirozenou součástí každodennosti, a tedy věcí veřejnou, mohla být tabuizována a mohla rovněž plnit nové kulturní funkce. Tento proces lze sledovat na výtvarném umění, kde nahota – počínaje renesancí – začala získávat nový význam: „*Zušlechtěna estetickými normami se stala předmětem zájmu a uspokojením zjemnělé erotiky*“ (Petraň 1995, s. 113).

Tabuizování nahoty mělo významné důsledky pro sexuální chování člověka. Ve středověku existovaly jiné normy pro fyzickou přitažlivost sexuálních partnerů než v novověku. Nebylo to ovšem dáno pouze odlišnou dobovou úrovní osobní hygieny a zdravotní péče, ale také podstatně se měnícími normami sexuální atraktivity jako společenského konstruktů. Pro (manipulativní) sex v tradiční společnosti, jehož hlavním cílem se stalo rození dětí, byla fyzická přitažlivost mezi sexuálními partnery / manželky podstatně méně důležitá než pro následující afektivní sex moderní doby, začleňovaný do konceptu lásky (Shorter 1980). Tabuizace nahoty vedla nejen k estetizaci lidského těla, k vytváření či znovuobjevování (starořeckého) ideálu krásného lidského těla, ale také k jeho erotizaci. V tomto kontextu mohlo dojít k liberalizaci a demokratickému sexu, což přineslo nové vzorce sexuálního chování a zrodilo novodobé, romantické pojetí lásky, jejímž cílem

je erotický a sexuální prožitek.

Kultura nocování se stala atributem společenské úrovně domácnosti. Postupně byla vnímána jako jeden ze základních společenských rysů rozlišujících civilizovanou společnost od společnosti necivilizované, primitivní. Tyto změny se promítly také do oblasti služeb. „*Ve střední Evropě se teprve během 18. století diferencovaly městské hospody na hromadné noclehárny, řemeslnické ‚herberky‘ a luxusnější ubytovací hostince s jednotlivými pokoji a lůžky, z nichž se vyvinuly pozdější hotely*“ (Petraň 1995, s. 112).

Vznik nového typu intimity, spjatý s kategorií studu, měl za následek, že již v raném novověku začala být sexualita regulována a tabuizována. Proto se vztah k sexualitě ve středověku jevil ve srovnání s novověkem jako otevřenější a svobodnější. Otevřené, veřejné projevy pohlavního pudu byly naopak v nové době pokládány za něco necivilizovaného, nekulturního. Dané změny neznamenaly odstranění, ale zprivatizování sexu za dvěma ložnicemi. Současně vznikaly dvě dichotomní funkční sféry – cudné legalizované manželství, jehož smyslem bylo rození a výchova dětí, a hříšná erotika, orientovaná na mimomanželské vztahy. V šlechtických kruzích byla promiskuita tolerována u obou pohlaví, erotika se zde stala společenskou zábavou; nižší vrstvy k jejímu provozování neměly příznivé ekonomické podmínky.

Normativní charakter středověké literatury je možné doložit na nejvyspělejší staročeské próze, *Tkadlečkovi* (po roce 1407). Byla vybudována podle striktních direktiv dobové oblíbeného žánru sporu (disputace); je sofistickým a pro dnešního čtenáře nestravitelným dialogem mezi Tkadlečkem (alegorické jméno pro učence) a personifikovaným Neštěstím. Na první pohled by se mohlo zdát, že v díle je zpracován aktuální, každodenní námět – nevěra. Milostné drama, hořekování titulního hrdiny nad nevěrou milované Adličky však nepředstavovalo téma díla, bylo pouze záminkou, východiskem obecného, filozofujícího rozhovoru, do něhož vstupovaly světské i církevní autority. V *Tkadlečkovi* se ukazuje, že člověk není tvůrcem svého osudu a že Neštěstí jeho pozemské štěstí (lásku) vždy ničí.

Zajímavé, kontroverzní řešení vztahu těla a duše nabízel křesťanská teologie, která získala monopolní postavení v oblasti „pravdy“ a poznání. Středověcí myslitelé křesťanského teologického okruhu navazovali na jeden z proudů pozdně antického myšlení, který po stoickém příkladu odsuzoval fyzickou neřest a rozkoše a který se přikláněl k asketice. Potlačování přirozených potřeb těla v řádové praxi nesměřovalo k vymitání těla v teologické teorii.

Kategorie „těla“ naopak sehrávala zásadní roli v křesťanském obrazu světa. V křesťanském světě se totiž lidská duše, s výjimkou krátkého okamžiku „*mezi smrtí a vzkříšením posledního dne*“ (Le Goff 1998, s. 23), vyskytuje vždy ve společenství těla. „*Dokonce i v očistci je duše oděna do jakéhosi neviditelného těla citlivého na muka, která mu působí d'áblové. Nakonec tělo vstává z mrtvých. Po pravdě řečeno, spása může proběhnout pouze s tělem a skrze tělo*“ (Le Goff 1998, s. 23). Toto nerovné křesťanské bratrství duše a těla se stalo jedním z konstrukčních principů i zdrojů vývojové dynamiky v evropské, a tedy i české kulturní oblasti následujících období – reformace, baroka i romantismu.

Husitské hnutí a z něj vyrůstající české evangelické církve a reformace zapomínaly na radosti pozemského života, k nimž láska a erotika odpradávná patřily a které na slunném italském jihu evropským čtenářům znovu objevil vrstevník bigotního Karla IV. Giovanni Boccaccio ve svém povídkovém souboru *Dekameron* (vznik 1348–1353). Fantazie a bojovná odvaha českých literárních tvůrců nesloužila pozemské lásce, ale věcem právě víry a křesťanské morálky. Proklamováno bylo puritánství – život ve víře, naději a lásce (k Bohu). Erotické chování bylo důvodem a argumentem pro diskvalifikaci ideového protivníka; proto Jan Žižka za husitské revoluce rázně zlikvidoval sektu českých adamitů, hlásající návrat k přirozenému životu, zahrnujícímu i sexuální uvolněnost. Podobně ovšem vystupovala katolická strana, jejíž morálku husitští ideologové pranýřovali. Tak je tomu například v protihusitské satirické básni *Viklefice*, kde erotická předehra a pohlavní akt je u stoupenkyně Viklefova, popřípadě Husova učení pojímán jako výklad bible: „*Tuť mu bába bibli vyloží, / dvě kapitole [tj. ňadra] vyloží / pěkné, velmi okružlé; / k hruškám byšta [tj. byly] podobné / a tak velmi bílé*“ (Kopecký 1983, s. 88).

V době Karla IV. ani v 15. století, ovlivněném nábožensky motivovanými husitskými a občanskými válkami, které zdevastovaly hospodářství a zničily mnohé knihovny a kulturní památky českých zemí, ani ve zlatém věku české literatury, v 16. století, se výrazně neprosadily módní renesanční ideje. V oblasti slovesného umění české země ztratily krok s vyspělou Evropou. Někteří badatelé se dokonce domnívají, že renesance, která přichází s antropocentristem, pozemskostí, kultem těla a pozemských radostí a slastí, se v Čechách vůbec neprosadila.

Toto tvrzení je možné vztáhnout také ke skladbě *Májový sen* (konec 15. století) Hynka z Poděbrad (asi 1452 až 1492), syna českého krále Jiřího z Poděbrad, v níž většina literárních historiků nachází náznaky renesančního

životního stylu. Je až s podivem, jak konvenční pojetí milostných vztahů a krotké erotiky tento zdatný „překladatel“ dvanácti Boccacciiových povídek do češtiny (srov. Hynek z Poděbrad 1950) předložil ve své vlastní tvorbě. Před nesnesitelnou didaktičností skladbu zachraňuje pouze humorná pointa.

Skladba *Májový sen* je komponována jako vyprávění, jehož podstatnou část tvoří dialog milenců. Čtenář se z něj dovídá, že „*krásná paní*“ přišla k milencovu loži, objala ho a políbila. Milenec-vypravěč prosí svou „paní“, aby se svlékla a lehla si k němu na lože. Ta ho ovšem odmítá a obviňuje z nekalých úmyslů, i když nepopírá, že je jí drahý. Její odpověď připomíná mravoučné kázání: „*A tys pak nestydatý člověk, / že chceš mi zkaziti muoj mladý věk, / neohlédaje se na mé urozenie, / i na mů krásu i na mé jmění, / na mů víru i na mů čest, / kteráž mi nade všecko milá jest*“ (Hrabák 1974, s. 147–148). Milenec se zapřísahá a naléhá, až paní povoluje; svého cíle – mezi kolena své paní „*se rychle vložit*“ – se mu však dosáhnout nepodaří (Hrabák 1974, s. 150). Zde nastává ve vyprávění zlom. Vypravěč-milenec se čtenáři přiznává, že příběh se neodehrál ve skutečnosti, ale jen v jeho snu. Po tomto odhalení přicházejí na řadu mravoučnosti, tentokrát z úst snem oklamaneho vypravěče *Májového snu*, včetně návodu, jak mravně žít, milovat a užívat si početně radosti na zemi a „*boží milosti*“ na onom světě.

Nezáživnou četbu nabízejí sborníky a výbory milostné renesanční poezie vzniklé na české půdě, ať již v latině (Businská 1975), esperantu středověké literatury, anebo česky. Jde většinou o básně vytvořené mechanicky podle dobových návodů, formálních i obsahových schémat. Jednou z příčin tohoto stavu je skutečnost, že hlavním garantem a šířitelem nové morálky proklamující zbožnost, skromnost a rodinný život se stala Jednota bratrská (vznikla na přelomu roku 1457 a 1458). Tato sekta, i když byla pronásledována, přerostla postupně v dobře organizovanou církevní instituci, podporovanou mocnými šlechtickými ochránci a stoupenci. Roku 1490 Jednota změnila svůj odmítavý vztah ke vzdělání a brzy fungovala jako nejvýznamnější instituce české knižní vzdělanosti; její přínos v oblasti slovesné, knižní a hudební kultury byl zásadní. Českobratrský překlad bible se až do národního obrození stal normou českého jazyka, staré českobratrské písně se zpívají dodnes.

Kořeny českobratrské tradice se katolickým vítězům nepodařilo vymýtiti ani po neúspěšném českém stavovském povstání v roce 1620, ideově spjatém s protestantismem. Tricetiletý válečný konflikt, jenž měl zásadní význam pro formování novodobých státních útvarů na

evropském území, vedl k zániku českého státu a postupnému potlačení českého jazyka a české kultury v rámci habsburské monarchie. V těchto podmínkách nevznikl prostor ani pro villonovskou subjektivitu, která s velkým předstihem vyjádřila vývojovou orientaci evropské moderní poezie, ani pro rozvernou erotickou galantní poezii, karikující stejně aristokratické a církevní jako měšťanské a venkovské prostředí, a ani pro shakespearovské milostné tragédie, cervantesovské travestie rytířského konceptu ideální lásky nebo rabelaisovské orgie pozemské bujarosti.

Jistou kompenzací této české nedostatečnosti byly přeložené anebo převyprávěné „kratochvilné rozprávky“, obvykle antického, italského, německého, ale také arabského původu, které se již od 14. století na český čtenářský trh dostávaly zejména z exemplových souborů, jakými byla *Gesta Romanorum* (*Římské příběhy*, sebrány kolem roku 1300). Tyto rozprávky byly žánrově dosti bohaté, tvořily je zejména převyprávěné antické příběhy, bidpajovské bajky, facetiae neboli krátké epické úvary blízké se anekdotě a mravoučná poučení (srov. Kopecký 1986). Měly sice převážně zábavný charakter, ale většinou obsahovaly naučení křesťanského mravokárce. Tento charakter a původ měl také bajkový soubor orientální proveniencie *Pravidlo lidského života* (1528), který z latiny přeložil utrakvistický humanista, tiskař a literát Mikuláš Konáč z Hodiškova (po 1480–1546), ten ovšem po vydání tohoto díla musel svou nakladatelskou činnost ukončit (jedním z důvodů mohly být také nemravné erotické náměty jednotlivých rozprávek).

Vzhledem k tématu lásky a erotiky se jako značně atraktivní jeví takzvaná vagantská literatura. Spíše než o druh či oblast literatury jde v tomto případě o nadnárodní literární proud a žánr, původně v latinském jazyce, který postupně přerůstal do národních literatur (srov. François Villon, česká skladba *Podkoní a žák*). Podle názorů některých medievalistů (Vidmanová 1990b, s. 15) podává informace o stavu básníka nitra spíše poezie duchovní než milostná. Milostná poezie údajně nevyjadřovala vlastní názory a postoje tvůrce, ale předkládala prefabrikované postupy a koncepty. To platí také o vagantské poezii, u níž zpravidla nelze určit původ, název a autora, ani společenské postavení tvůrce. Tvorba tohoto typu nicméně poskytuje obecné, literární představy o středověké každodennosti, včetně lásky a erotiky.

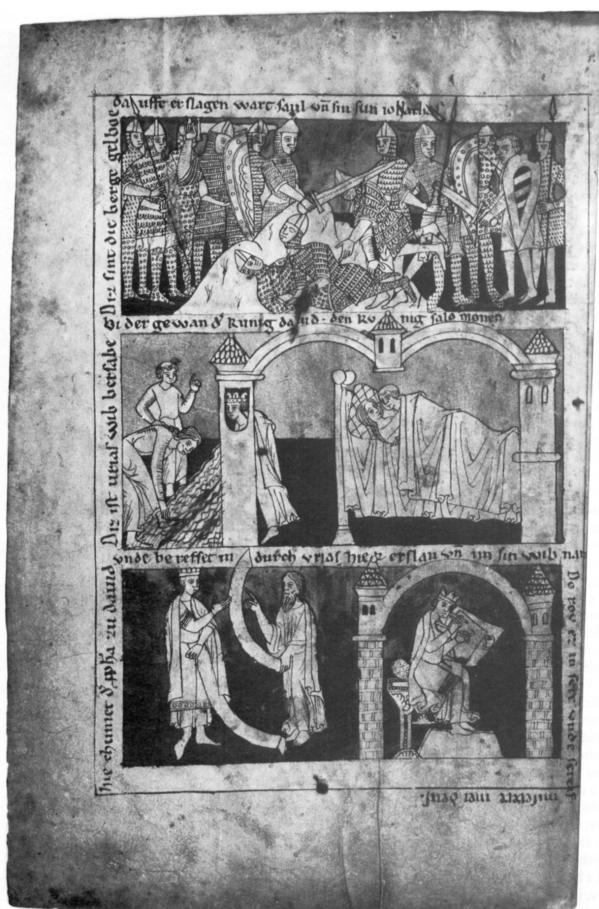
Tradičním způsobem psal o lásce nejvýznamnější český myslitel a slovesný tvůrce 17. století, poslední biskup Jednoty bratrské Jan Amos Komenský (1592–1670). Náměty a postupy, které ve své tvorbě využíval, prezentují asketický českobratrský etický kodex. Název jeho

nejslavnější prózy *Labyrint světa a ráj srdce* (1623), blízkí se žánru iniciačního románu (srov. Hodrová 1993), vypovídá o tom, jaké hodnoty Komenský preferuje. Není tedy divu, že v této próze, kde nechává svého „poutníka“ projít všelijakými zahradami pozemských radostí a rozkoší, téměř opomíjí tělesný aspekt milostných vztahů, sex. Velmi kriticky se dívá také na „stav a řád manželů“ (Komenský 1948, s. 48–53). „Pracné a tesklivé“ je již „vpracování“ do tohoto stavu, na které nahlíží jako na „dobrovolné otroctví“. Není z něj úniku: manželé jsou k sobě navěky přikováni železnými pouty a tato pouta – na rozdíl od vězeňských – nelze odemknout žádným klíčem. Jinou podobu má ale manželství křesťanů. Způsob, jakým je Komenský líčí, ovšem dnešnímu čtenáři mnoho důvěry a přílišného optimismu nenabízí: „Manželství jejich [...] se od panictví nemnoho dělí, protože při nich jak v žádostech, tak v pečování zřízenost jest“ (Komenský 1948, s. 168). V manželství křesťanů není „oněch ocelivých pout“, ale jsou zde „zlaté zápony“ a „místo trhání se od sebe“ je zde „potěšené těl i srdcí spojení“ (Komenský 1948, s. 168).

Také Komenského lyrika vykazovala – což se ostatně od evangelického duchovního očekávalo – rysy českobratrské ortodoxie. Je skromnější a ve svých projevech umírněnější než starozákonní křesťanská lyrika i mystická milostná ježíšovská lyrika 16. století, kterou k uměleckému vrcholu dovedli španělská karmelitka svatá Tereza (Tereza z Ávily, 1515–1582) a její mladší současník Jan z Kříže (1542–1591). Platí-li výrok Václava Černého, že „Barokní lyrika je v podstatě v celé své rozloze jevištěm barokních lásek“, pak Komenský byl s to obsáhnout pouze jednu její část, lyriku duchovní, „jako lyrický itinerář“ své „osobní a osobité cesty za láskou Boží“ (Černý 1967, s. 265).

Česká barokní literatura udržovala a prosazovala křesťanský koncept spirituální lásky zaměřené především na postavu Ježíše Krista. V milostných vyznáních, která se objevovala v poezii a umělé písně tvorbě například Adama Michny z Otradovic (1600–1676), se projevují tradice duchovní lyriky, skrývající lidskou erotiku a milostnou vášeň. Obdobným způsobem bylo zpracováno téma lásky, manželských vztahů a hříchu v kázáních katolických kněží. Tento žánr, ve kterém vynikli Matěj Václav Šteyer (1630–1692) nebo Antonín Koniáš (1691 až 1760), představoval základní a často i nejučinnější formu prezentace křesťanských kánonů morálky mezi prostým lidem, korigujících a kontrolujících každodennost milostného a erotického života.

Zcela odlišný pohled na toto téma přinášely rozverně



anekdotické historky či kratochvilné příběhy, které žily ve středověké evropské kulturní oblasti a jejichž cílem bylo pobavit a rozveselit široké publikum. Zde již – obdobně jako ve vagantské poezii – vystupovali „hrdinové“ závislí na pozemských radostech a slastech a proklamován byl „renesančně“ konzumentský vztah k fyzické lásce. Daná linie slovesné tvorby, která ve středověku mohla ještě (například v rámci žánru bajky) prezentovat proud vysoké literatury, v období baroka klesla obvykle

Neznámý mistr, „Příběhy knih královských“, první čtvrtina 13. století (snad kolem roku 1215), kvašové barvy na pergamentu, obrazec rukopisné strany ...x..., strana ... rukopisu *Cursus Sanctae Mariae*, uloženo: Morgan Library (Ms 739, fol. 17 v), New York, USA.

Rukopis *Cursus Sanctae Mariae* vznikl pravděpodobně v premonstrátském klášteře Louce v první čtvrtině 13. století a byl s největší pravděpodobností objednan moravským markrabím Vladislavem Jindřichem, bratrem Přemysla Otakara I., nebo jeho ženou Kunhutou, která jej darovala své neteři, blahoslavené Anežce. Rukopis obsahuje celostranné i menší miniatury s výjevy ze *Starého zákona* a *Nového zákona* (jež jsou podřízeny soudobému kánonu zobrazování a odrážejí soudobé reálie), doprovázené nápisy v německém dialektu, a řadu zdobených iniciál; dvakrát je v něm zachycen sv. Václav. Převážná většina miniatur má kresebný charakter, s výjimkou prvního obrazu z knihy *Genesis* s historií Adama a Evy v ráji a iniciály „D“ se Zvěstováním, jež jsou malovány kvašovými barvami. „Slohovým čtením se výzdoba rukopisu – kromě podílu autora *Genese*, vykazujícího souvislost s bavorským okruhem bambersko-řeženským – v díle dvou dalších autorů, jimž patří převážná část výzdoby, váže opět k salcburské oblasti, je však zároveň pozoruhodná tím, že se v ní nepochybně uplatnil i vliv starších nástěnných maleb z rotundy sv. Kateřiny v nedalekém Znojmě. [...] V rukopise lze kromě toho vysledovat i souvislosti s českou knižní malbou kolem a po roce 1200 [...]. Neklid linie, projevující se v tomto rukopise, je neklamným svědectvím, že jeho výzdoba vznikla již pod vlivem pozdní byzantizující vlny“ (Chadraba 1984, s. 115).

na úroveň pololidové masové literatury.

Evropská lyrika na počátku 17. století nabídla v rámci takzvané alamodové poezie také světský model milostných vztahů. Alamodová poezie vznikla ve Francii v šlechtickém prostředí a odtud se přenesla do měšťanských salonů. Přes německou literaturu se dostala do Čech, avšak výrazněji se zde nerozvinula ani neuplatnila; totéž platí pro rozvernou, takzvanou galantní poezii (viz II. svazek, s. 293). Alamodová poezie lásku představuje nikoli jako službu rytíře-trubadúra paní svého srdce, ale jako divadelní představení, galantní ekvilibristickou slovní koketerii zjemnělého „kavalíra“, namlouvajícího si „dámu“ módními květnatými frázemi a neobvyklými cizími slovy. Častým tématem alamodových básní je nářek kavalíra nad nedostupností lásky, což je případ formálně nepřiliš vyzpěle skladby Václava Jana Rosy *Discursus Lypirona, to jest smutného kavalíra de amore aneb*

Odvrácená strana lásky: Sexuální excesy ve 12. až 17. století

zaznamenané v kronikách a soudních spisech

Kroniky a soudní spisy, zejména takzvané smolné knihy, zaznamenávající výslechy delikventů na mučidlech, vypovídají o odvrácené straně lásky, o sexuálních zvrácenostech a násilí. Tyto excesy v dobách válečných konfliktů, jichž ve 12. až 17. století bylo nemálo, nabývaly na intenzitě a stávaly se pochmurnou všední každodenností: za všeobecného rozvratu, plundrování, mučení a zabití je láska či spíše ne-láska redukována na svou biologickou podstatu, chvilkovou rozkoš, kterou vzápětí provází ošklivost a zmar. Nechme o tom zaznít strohá slova dávných kronikářů a soudních písařů z Čech a Moravy. (V době vrcholící brutality za třicetileté války našla tato situace i barvitě okázalý literární odraz v podobě vzniku takzvaného pikareskního románu – k nejvýznamnějším autorům tohoto žánru patří Španěl Mateo Alemán y de Enéro a Němec Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen; k této problematice viz II. svazek, s. 316.) První tři uváděné případy jsou úsměvné, při dalších mrazí.

Již Kosmas ve své latinsky psané české kronice *Chronica Boemorum (Kronika Čechů)* zaznamenal zajímavou anekdotickou příhodu o toskánské hraběnce Matyldě. Byla jeho současnicí, narodila se roku 1046 a vládla až do roku 1115. Dožila se tedy na onu dobu úctyhodného věku, a když se vdávala za bavorského vévodu Velfa V., bylo ženichovi asi šestnáct a nevěstě dvaadvacet let. O manželském „vztahu“ této dvojice Kosmas uvádí:

Ale poněvadž se mi naskytla zmínka o Matyldě, povím o jedné věci, kterou ta žena po mužsku provedla, jen stručně, abych čtenáře neomrzela. Když tedy řečená dívka v mnoha bojích vždy vítězná, žijíc po smrti otcově svobodná, samostatně spravovala velmi rozsáhlé panství lombardské, knížata země, hrabata i bis-

kupové uznali za dobré přemluvit ji, aby si vzala muže proto, aby královská vznešenost nezašla nemajíc dědice, i s potomstvem. Ona, přivolivši k jejich radám, poslala vévodovi švábskému Velfovi dopis bohatého obsahu ve skrovných slovech: „Ne z ženské lehkomyšlnosti nebo z všetečnosti, nýbrž k prospěchu celého panství svého obracím se k tobě s tímto listem; až jej přijmeš, přijmi mne i celé panství lombardské. Dám ti tolik měst, hradů, tolik slavných paláců, zlata a stříbra nesmírně; nad to nadevše přeslavné budeš mít jméno, když naleznu zálibu v tobě. Avšak nekárej mne výtkou smělosti za to, že tobě se dřív sama teď nabízím já. Neboť i ženské i mužské pohlaví smí si žádati řádného manželství. A nezáleží na tom, zda muž či žena přistoupí k prvnímu stupni lásky, jen když se dosáhne nerozlučného manželství. A to se neděje jinak než vzájemným souhlasem. Buď zdrav!“ [...] Přišla noc, vstoupili do ložnice, položili se oba na vysoké lože, vévoda Velf bez milostné touhy s Matyldou pannou. Tu mezi jinými a po tom, co se mezi takovými lidmi děje, vévoda Velf řekl: „Paní, co tě to napadlo, proč jsi mne povolala? Aby sis ze mne smích ztropila a uvedla mne v pomluvu mezi národy, aby se mi pošklebovaly a nade mnou hlavou potřásaly? Sama se hanobíš spíš, když takto mě zhanobit hodláš. Jistě buďto na tvůj rozkaz či od tvých služek je skryto nějaké kouzlo ať v tvých chodících nebo ložních šatech. Věř mi, kdybych byl studeného přirození, nikdy bych nebyl po tvém přání přišel.“ Když to první a druhé noci vévoda vyčítal paní, třetí noc ona samotná jeho samotného zavedla do ložnice, postavila stoličku uprostřed, na ně položila stolní desku a ukázala se mu celá nahá, jako by vyšla z života matčina. „Hle,“ pravila, „cokoli jest ukryto, všechno je ti odkryto a není místa, kde by se jaké kouzlo ukrývalo.“ Ale on s ušima schlíplýma



Neznámý mistr, „Scény ze života biblického Josefa“, kolem poloviny 14. století, lineární perokresba kolorovaná barvami, iluminace ve *Velislavově bibli*, uloženo: Národní knihovna České republiky (UK XXIII C 124, fol. 41v–42r), Praha, Česká republika.

Mužské a ženské postavy v tomto středověkém obrazovém kodexu lze již rozlišit jak podle pohlavních znaků, tak podle oblečení a jiných atributů. V horním pásu je zachycena erotická scéna: biblického Josefa neúspěšně svádí žena velitele faraonovy tělesné stráže Potífara (Putífara).

Velislavova bible je jedním z nejrozsáhlejších středověkých obrazových přetlumočení různých partií několika biblických knih, legend o sv. Václavovi a jiných světcích i dalších námětů, doprovázeným stručnými komentáři. Obsahuje dnes 747 (původně více než 800) ilustrací provedených lineární perokresbou, většinou jen spoře kolorovanou pestrými barvami. Byla vytvořena v Čechách pro známého univerzitního Mistra Velislava (zemřel 1367), jenž byl mnohonásobným kanovníkem, působil ve službách Jana Lucemburského a Karla IV. jako diplomat, protonotář, zástupce říšského kancléře, sekretář, kaplan a rada. Jeho bible představuje prvořadou uměleckou památku dvorského umění.

stál jak nějaký mrzutý oslík anebo jako řezník, který, brouse si dlouhý nůž, stojí v krámě nad tučnou krávou z kůže staženou, chtě z ní vyvrhnouti droby. Dlouho seděla ta žena na desce jako husa, když si dělá hnízdo a vrtí zadkem sem a tam nadarmo, konečně však rozzlobena

vstala žena nahá, levou rukou chytila toho polomuže za hlavu, naplila si na pravou dlaň, dala mu veliký políček a vystrčila ho ze dveří řkouc: „Táhni mi, obludo, odsud a nehanob království mého. Stojíš za mň než mol, než na břeh vržená řasa! Spatřím-li zítra tě zas, pak bídnu zahyneš smrtí.“ Takto byv pohaněn vévoda Velf utekl a odnesl všemu svému lidu hanbu na věky. To stačí, že jsem stručně pověděl – a kéž bych to ani nebyl pověděl!

Kosmova kronika česká. Melantrich, Praha 1949, s. 115–117.

Dodnes lze z těchto slov nabýt dojmu, že se jejich autor shovívavě usmívá. Z hlediska církevního práva toto manželství nebylo „konzumováno“, takže nebylo ani uzavřeno.

Jiný případ manželského nesouladu zaznamenává kronika Beneše Krabice z Weitmile. Týká se pozdějšího úspěšného moravského markraběte Jana Jindřicha, syna Jana Lucemburského a bratra císaře Karla IV. Když mu bylo sedm let, oženili jej s Markétou zvanou Maultasch, která byla o čtyři roky starší. Ke „konzumaci“ tohoto manželství později sice došlo, ale roku 1341, když bylo Janu Jindřichovi devatenáct let, stalo se následující:

[...] zatímco řečený vévoda Jan si ze svého hradu Tyrolu vyjel s malou družinou na pro- jízďku neobávaje se vůbec nevěry své manželky nebo zrady pánů, hle, tato vévodkyně, nedbajíc své vlastní cti, zavřela se se svými rádci v témže hradě, vyhnala všechno české služebnictvo a přicházejícího manžela nevpustila do hradu. Zmatený vévoda se chtěl odebrat na jiné své hrady, ale nikde nebyl vpuštěn. Když pochopil, že došlo k zradě a zákeřnému činu, uchýlil se k nějakému šlechtici [...] a tam se po několik dní skrýval [...] Jeho manželka však odložila čepec, upravila si hlavu po způsobu panen a tvrdila – lživě, jak potom ukázala zkušenost – že její manžel Jan byl impotentní. A vzala si Ludvíka Braniborského, jak to před dávným časem zařídil Ludvík Bavor. Po dlouhé době s ní onen Ludvík měl syna a dotčen trva-

lou bolestí a nevyléčitelnou nemocí nohou, která se nazývá lupus, bídně zemřel. Aby však po něm nezbylo nedobré sémě, zemřel krátce nato i jeho syn, zplozený ze špatného manželství. Řečená truchlící vévodkyně [...] skončila své dny v bídě [...] Vypuzený vévoda Jan dlel v té době v Čechách a jeho otec mu zajistil náležité postavení. Mezitím měl také s nějakou svobodnou ženou syna, jenž se později stal proboštem vyšehradským. Jeho jméno bylo Jan. A tak očistil skvrnu impotence neprávem mu připisovanou.

Kroniky doby Karla IV. Svoboda, Praha 1987, s. 204.

Prolínání náboženské mystiky a erotiky, jež svůj výraz našlo nejen v tvorbě minnesengrů, ale i sv. Benedikta, sv. Jana od Kříže, Mechtily z Magdeburku nebo nizozemské mystičky Hadewijch z Anvers (srov. Grün – Riedl 1996), se projevilo i ve výročí krále Václava II., tak jak je zaznamenal pisatel *Zbraslavské kroniky*:

Král dívaje se oknem rozhlížel se rozvažujícím duchem sem i tam a utěšená poloha Zbraslavi a půvabná krása i krásná půvabnost okolního místa, která se tehdy naskytovala pohledu královu a jeho družiny, poskytovala zalíbení a potěšení jednotlivým smyslům lidským [...] Tehdy ten slavný král, ježto nemohl v úkrytu srdce utajit nadbytek vnitřní oddanosti, kterou choval k blahoslavené Panně, výrokem úst pronesl slovo dobré řka takto. „Kdybych štědře jako trvalý dar věnoval své paní, Panně Marii, toto půvabné místo, soutokem dvou řek zavlažované, stromy osázené, pastvinami bohaté, vinicemi, poli neúrodné, místo, které dosud poskytovalo králům potěšení, nikdy bych je nevěnoval nikomu druhému ze svatých a snad ani samému Kristu.“ Zbraslavský opat Konrád musel tento výrok uvést na pravou míru slovy. „Nikomus není pochybné, že zcela připadá k chvále a slávě Synově všechno, cokoli úcty a oslavy se prokáže jeho rodiče.“

Zbraslavská kronika – Chronicon aulae regiae.
Svoboda, Praha 1976, s. 106–107.

Způsoby sexuálního chování ve válečných dobách přechází mnoho kronikářů se studem. O praktikách tatarských nájezdníků při vpádu na Moravu roku 1605 se můžeme něco málo dozvědět z „Lamentací země Moravské“:

Nebo jakou hanebnost provodili s ženským pohlavím zajatým, vypraviti nelze. Staré ženy stínali, mordovali a sekali, berouce od nich peníze. Mladé ženy, děvečky i panenky jímali, vázali a na koně brali. Kde leželi, tehdy do naha je svlíkali, ruce jim za hřbetem naspátek svazovali, tak jich podle sebe líhati nechali. Tu s některou sedm, deset, dvanáct i čtrnáct činiti mělo, až ani vstáti, ani choditi nemohly. K té bídě ještě je karabáči mrskali. Tu neodpustili ani věku, nebo ve dvanácti, deseti i osmi letech panenky poškrňovali. Některé tak zbědované nechávali, aby zahynuly.

„Lamentace země Moravské“. In: *Kroniky válečných dob.* Mladá fronta, Praha, s. 16.

Tento vpád popisuje i kronika moravských novokřtěnců *Geschicht-Buch der Hutterischen Brüder*, která poměrně přesně registruje ztráty na životech i odvedené do zajetí:

[...] Kolik bylo zajato, zvláště bratří a sester a dětí, kolem 240 osob; z nichž se zázračným řízením Božím do roku 1614 dostalo na svobodu a do společenství se vrátilo 90 starých i mladých osob, nad nimiž se společenství radovalo a děkovalo pilně Pánu. Těch, o nichž nevíme, zda jsou živi nebo mrtvi, je asi 150 osob. A těch, kteří v těchto strastech a tyranství bylo zabito a o život přišlo, je asi 81 osob. [Výkup odvedených do zajetí nebyl nikterak lacinou záležitostí. Na velkém shromáždění v Přibicích dne 27. února 1607 bylo rozhodnuto o pomoci a vykoupení zajatých z otroctví.] [...] kolik Turci a Uhři oceňovali, za sestru asi 100 tolarů, některou za 200, ale také některou za 200 dukátů, pokud byla mladá a pohledná.

Rudolf Wolkan, ed.: *Geschicht-Buch der Hutterischen Brüder.*

Herausgegeben von den Hutterischen Brüdern in Amerika, Canada, Standof-Colony bei Macleod, Aeta, Canada 1923, s. 489–492.

Pro porovnání: za 100 tolarů bylo možno koupit asi 50 párů bot. Jeden uherský dukát měl hodnotu 1,5 tolaru. Tehdy stál kuň až 20 kop grošů, takže za 200 tolarů bylo možno koupit tři koně (Sejbal 1979, s. 181).

S chováním tureckých, tatarských a uherských nájezdníků bylo plně srovnatelné počínání takzvaně křesťanských vojáků ve službách císaře za třicetileté války. Novokřtěnská kronika poměrně detailně líčí případ Příbic 28. června roku 1620:

[...] ráno kolem třetí hodiny [...] asi 1 500 mužů císařské armády, pěšáci, jezdcí a mušketýři, většinou Poláci přepadli dům v Příbicích a během dvou až tří hodin bídne zabili 52 bratří a jednu sestru s dítětem [...] také množství sester, vdaných i svobodných, také děvčata kolem deseti a dvanácti let strašlivě znásilnili [...] přes 70 osob, převážně sester odvedli [...] [Osвобоzení ze zajetí bylo složitou záležitostí. Některé odvečené sestry byly osvobozeny při přepadu císařských moravskými rejтары a Uhry mezi Höfleinem a Grafendorfem, jiné byly vykoupěny.] Těžký byl osud [...] jedné mladé sestry, jménem Zuzana, dcery zabitého Hannse Ausgebera, kterou jeden člověk odvedl s koněm do polského tábora u Kremže [...] Sestra Zuzana musela s bídou zůstat ještě déle u bezbožných lidí, kteří s ní svévolně jednali. Nakonec poslal Bůh prostředek, že u města Plzně v Čechách (když v polském táboře bylo vyhlášeno a pod velkými tresty nařízeno osvobodit všechny Němce) byla propuštěna a po velké touze se 5. listopadu tohoto roku 1620 opět vrátila do obce Páně.

Rudolf Wolkan, ed.: *Geschicht-Buch der Hutterischen Brüder*. Herausgegeben von den Hutterischen Brüdern in Amerika, Canada, Standof-Colony bei Macleod, Aeta, Canada 1923, s. 549–553.

V novokřtěnské kronice se dočteme i o homosexuálním znásilňování, například při přepadu novokřtěnského dvora v Čejkovicích 17. prosince 1620: „[...] zlí lidé, Valoni, Francouzi, Poláci, Chorvati a Němci, fuggerští

mušketýři, kteří byli nejbezbožnější, plenili naše domy [...], zostuzeno bylo mnoho svobodných žen a panen, také malá děvčata a chlapci kolem osmi a devíti let“ (Wolkan 1923, s. 555). Podobných případů by se v kronice zachycující válečné události našlo mnoho.

Jestliže v kronikách jsou sexuální praktiky často popisovány jen zastřeně, pak v právních dokumentech, jako jsou smolné neboli černé knihy, bývají někdy údaje konkrétnější: zpravují o pohlavním styku nejen mezi mužem a ženou, bigamii, ale i o krvesmilstvu nebo sodomii. Časté jsou případy, kdy svobodné děvče porodilo dítě, které zabilo či nechalo zemřít. Výslech v tomto případě byl veden tak, aby se zjistil případný otec dítěte. Tresty za delikty byly většinou hrdelní, v některých případech i zostřené – například lámání kolem nebo upálením zaživa.

Smutný příběh lásky zaznamenává *Smolná kniha Velkobítešská*, kde delikvent svůj dlouholetý vztah s vdanou ženou zdůvodňuje kouzelnými praktikami jakési kuplířky a vinařky Maruše.

1615, [...] podán k útrpnému právu zde při městě Velký Byteši Havel Domaneg rodem z Kedkovic. Item se ponejprve vyznal, že z Přisnodic Janovi Smětíprachovi vodvedl manželku jeho voddávanou a s ní se přichoval v Lančdorvě [dnes Ladná] 16 led a sedum led s ní nevoddávanej přebéval a potom ji sobě vzal za manželku a s ní se vodal, než její muž k tomu potom dovolení dal. Item se vyznal, že skrze tu příčinu k tomu přišel, že ji vodvedl, že jich namlouvala Maruša Vincorka, [...] Item se vyznal, že ta Maruša s nima víno pila a když do víno spolu pili, tedy da Maruša jim něco dala, že voni nemohli bez sebe zůstat [...] a na tom jest umřel.

Smolná kniha Velkobítešská 1556–1636. K vydání připravili Antonín Verbík a Ivan Štarha. Blok, Brno 1973, s. 195–196.

Osudy sloužících dívek přibližuje případ Kateřiny, sirotka po bojkovském měšťanovi, která sloužila u mlynáře.

[Mlynářův syn Jan] [...] jedenkrát přijdouce z městečka opilý a bylo v postě a rodičové jeho v ten čas byli ve Zlíně, vlezl na pec, kde ta

Kateřina Ocelice ležela a tu nejprve s ní ten nešlechtný skutek spáchal, kterejž křičeti nedal a že tam toho času mnoho lidu sedělo v temž mlýně. Potom že to velmi často (kde se jen sejítí mohli) páchavali [...] [Když se jí 18. prosince 1662 narodilo dítě] [...] a že bylo mrtvé a ne živé a že ho pod trnkama tamž zahrabala a sněhem přihodila. Kterěž dítě tam od téhož pondělka až do soboty zůstávalo, až ho snad tenž pes tam odtad vyvlekl a požral, a že ona po ten všecken čas k němu tam nepohlídala. [Kateřina byla] [...] ku příkladu a jinším k výstraze mečem na hrdle strestána a do země zahrabána [...] [a mlynářský synek Jan] jistou a dobrou pokoutou taky ku příkladu jinším a života svého polepšení strestán byl.

Krevní kniha městečka Bojkovic. Slovákcké muzeum, Uherské Hradiště 1971, s. 76–77.

V některých případech sexuální aktivita vycházela i od ženy, jak o tom svědčí zápis ve *Smolné knize města Lipníka*:

Léta 1612 2. dne maii [...] přikročeno jest outrpným právem k Jankovi, poslu právnímu, a to takto: Nejprve bylo mu učiněno napomenutí, aby raději dobrovolně, nežli na trápení, pověděl, jestli s tou Maruší aneb kterou jinou osobou, zde nebo jinde, neřádně činiti měl. A když do konce odpíral, byl od mistra popravního vytažen a tu se přiznal, že s touž Maruší dvakráte činiti měl, totiž u Sošků jednou a podruhé u Gallů. Tu že mu ona, když seděl u kamen, v ořechy dávala, za galioty tahala a potom přirození jeho do ruky vzavše, tak dlouho s ním zacházela, až ho k tomu sama přivedla, a pověděla, že Jaroš s ní prve dávno činiti má a muž její o tom ví, neb když ona s Jarošem v komoře bejvala, tehdy muž jim pro víno chodil. K čemuž jsouce přivedena i ona, k tomu ke všemu se přiznala, krom toho odpírala, že muž o Jarošovi nevěděl, nežli o tomto Jankovi věděl a hněval se [...] 8. dne

maii kolem popraven a do něho vpleten. [Následující den byla vyslýchána i ona Maruše Tesařka, která] [...] když k ní outrpným právem se přistoupilo, vyznání takové učinila: Předně s Valentou řezníkem, po čtyřikráte že by činiti jměla. Po druhé s Pavlem Oplem v mládencství jeho jednou, a v manželství již nyní zůstávaje, týž po čtyřikráte on páchal se mnou. Po třetí s Janem Soškou, když do dvoru Měrkova pro vůz přišel, že v kuchyni skutek s ní učinil. 12. maii mečem popravena.

Smolná kniha města Lipníka. Připravil Miroslav Marada. Sborník Státního okresního archivu v Přerově, Přerov 1994, s. 39–40.

Na ženské svody se při výslechu odvolával i mlynář Petr Mozolín v Rokycanech roku 1599.

[...] Item že slaužila u něho Zuzana, dcera Kříže hluchýho z Plzně rok celý, ta že mu věrná byla. Však že nočně, když ženy jeho doma nebejvalo, do komory i na něho lezla a hejbalá, příčinu k zlému skutku dávala tak, že se zdržeti nemohl, až ten skutek s ní vykonal, tak že dítě měla, ale že neví, aby mu otcem býti měl. Item Mandalena, dcera Honze Švorce, tesaře z Plzně, trvám že u mě slaužila rok, ta mi tolikěž příčinu k zlému skutku dávala, tak že potom dítě měla. Ale otcem že neví aby byl. Vystrašila na mně s přátely svejmi 40 kop [...] Nejprve že měl činiti skutečně s Maruškau, dcerou Bláhy ze vsi Sedlce. A ta že měla svého muže, a že ho sama pobízela a k tomu skutku příčinu dávala. Podruhé v Losině s Maruškau Vokaunovic, když ještě žemle prodávala, že také činiti jměl a že též svého muže měla [...] Provazem strestán.

Kniha černá nebo smolná královského svobodného města Rokycan z let 1573–1630. Druhé vydání. K tisku připravil Petros Cironis. Státní okresní archiv Rokycany, Rokycany 1994, s. 76–78.

Jiný případ vyplývá z výslechu Vondry, sedláka z Lohevic, který roku 1585 vyznal:

„Když manželka mu slehla, já ležel na lůži

a ta děvka Důra brala hrách z truhly, řekla mi: „Hádej, sedláče, jak ty trpíš hlad, jsa mlád!“ a já jí řekl: „Pod' sem, Důro!“ a ona přišla ke mně. Tu jsem s ní vždycky činiti míval, až při vánočních jsem ji odbyl. Potom, když byla v Dolanech, z ponuknutí lidského, dal jsem jí návštějí, aby někam přeč ušla. A pravila, že půjde zase k mateři svý do Pecky. O tom nemám žádné vědomosti, aby za jistá děvka, jsa těhotná, dítě z sebe vyhnati měla [...]“

Knihy smolné. K vydání připravil Zdeněk Bičík. Kruh, Hradec Králové 1969, s. 93.

Pro udržení lásky muže používaly některé ženy též magických praktik, jako například roku 1546 Kateřina Košíčková z Libšan, která při výslechu uvedla:

„Dorota Hanzlová, která jest v lázni, pověděla mi o jakés ženě běhlé, kteréž říkají Lída, že umí poradit, aby muž na ženu byl laskav; i šla Hanzlová pro tu Lídu a přivedla ji ke mně. A já se s tou Lídou radila a ona mi kázala, abych vytrhla tři vlasy z hlavy a votočila sobě jimi palec u pravé nohy. Též mi kázala, abych pohltila muškát a abych jej celej zase vysrala a potom stroužíc jej, abych jej jemu dala vypítí v pivě. A tak sem to všecko učinila. A Markyta Štěpánka, Hanzlova máti, nastrouhala na lžičku z stolu ze čtyř rohů a kázala, abych mu to dala vypítí, že nebude chodit do Kavčín k Ance, o kteréž pravili, že s ní líhá [...]“ Stala se jí milost.

Knihy smolné. K vydání připravil Zdeněk Bičík. Kruh, Hradec Králové 1969, s. 43–45.

Případ sexuálního vztahu mezi sourozenci je zaznamenán ve *Smolné knize Rokycan*. Dcera svrchu uvedeného mlynáře Petra Mozolína Voršily při výslechu vypověděla:

[...] jesti Jan, bratr její k tomu mocí nutkal, když semena lněná pod krovem sklizovali, aby mu k zlýmu skutku povolila. Ona že mu se bránila a potom povolila. Podruhé že spolu činiti měli v žitě za maštálí. Ortelována

k meči. Ale potom na žádost p. Karla Kokořovce jakožto vrchnosti, na grunty jeho při podaných odeslána. Bratr její Jan nejen za toto, ale i za jiné delikty byl mečem strestán.

Knihy smolné. K vydání připravil Zdeněk Bičík. Kruh, Hradec Králové 1969, s. 79.

Přísně byl trestán i sexuální vztah mezi nevlastním otcem a dcerou, jak vyplývá z případu Adama Lichvy zaznamenaného v pardubické smolné knize k roku 1575:

[...] Jakub, syn Čapků z Sezemic, tuto zprávu o tom násilí učinil: „Když jsem přišel do Moravan ve čtvrtek po svatém Vítu léta toho, šel jsem do dvora Adama Lichvy; chtěl jsem pohleděti na ty děti, kterýž zůstaly po nebožce Dorotě, sestřenici mé a ženy toho Adama Lichvy. Hledal jsem jich v domě, a když jich tu nebylo, šel jsem na zahradu a uslyšel jsem, že děvče zakřiklo v stodole a já řekl: „Hle, snad tam někde hrají!“ a šel jsem a odevřel jsem stodolu. A to děvče leželo roztažené na slámě a Adam Lichva ležel na ni obnažený. A já mu tu hned řekl: „Což děláš?“ A on Adam řekl: „Ležím.“ A já jemu zase řekl: „Dobře ležíš a utěšeně!“ A s tím jsem šel odtud.“ [...] Nadepsaný pak Adam Lichva, že takové násilí děvčeti malému let nemajcímu (jsa jí votčímem) učinil, měl jest těžší smrtí kolem obvestřeným trestán býti; však ta se mu milost činí, aby podle toho práva na hrdle mečem trestán byl.

Knihy smolné. K vydání připravil Zdeněk Bičík. Kruh, Hradec Králové 1969, s. 79–82.

Smolné knihy zaznamenávají případy sodomie s různými zvířaty. Pastýř Pavel Polák z Vosic vyznal:

„[...] chytil jsem ovci na dvoře a vnesl ji sobě do maštale, položil jsem ji sobě znak a držel jsem ji za nohy a s ní jsem ležel i skutek proti Pánu Bohu vykonal, takže při tom skutku mne hospodář s mlatici, kteříž u něho mlátili, postihl [...] K tomu se znám, že jsem v takovej hřích

proti Pánu Bohu vydal se před rokem a se třemi ovceci Jana Divišova jsem obejval [...]“ Že jest tento Pavel Polák tak ohavně proti přikázání Pána Boha všemohoucího, čehož přirození lidské se strachuje a děsí, se třemi ovceci smilně obcoval, právo jej, aby podle vejpovědi samým Pánem Bohem vynešené a v druhých knihách Mojžíšových v kapitole 20. zapsané, smrtí umřel a s těmi ovceci (kteréž prv mají býti zabitě a pro vyzvědění, zdali by březí byly, vykuchané) na hranici položen jsa upálen byl, orteluje. Jest upálen.

Knihy smolné. K vydání připravil Zdeněk Bičík. Kruh, Hradec Králové 1969, s. 96–99.

Případ sodomie zaznamenává i *Černá kniha města Velké Bíteše* k roku 1658:

Dne 17. Octobris týž Bartoň volák na outrpném právě vyznal takto. Na prvním outrpném právě oznámil: „Poctiví páni, pravdu vám oznamuji, že sem s tou kravou dvakráte ten skutek, nejprve na Pátkový louce a podruhý v tom březí na pase uvázanou sem učinil a nic více.“ Na druhým outrpném právě vyznal: „Poctiví páni! Neníčko vám pravdu povím. Počkejte, nechci více lháti. Učinil sem ten skutek třikrát. V Rakovcích ponejprv. Uvázal sem ji sobě u borovice a dal sem ji do dolíka, abych k ní mohl přístup míti, nebo kráva jest nízká a malá.“ Dáleji byl tázán skrze mistra popravního: „Již povím pravdu, mistře, necht' mi se polehčí. Poctiví páni! Učinil sem ten skutek čtyrykrát. V těch Rakovcích po dvakráte, na Pátkový louce po třetí a tu, kde mne zastal ten sedlák, po štvrtý [...]“ Poněvadž již jmenovaný Bartoň, předně nad Pánem Bohem se zapomněl, přikázání jeho svaté přestoupil a zrušil a jako nevážný člověk bohaprázdny hříchu velikého se dopustil a s jedním hovadem – kravou – lehkomyšlně, násilně (což stud brání oznamovati) po čtyrykrátě při-

rozením svým nešlechtnost a skutek zlý s touž kravou spáchatí se opovážil, za jichžto velikou vejtržnost a ten skutek zlý páchaný vedle právního vyměření a vejpovědi má jakožto zlý, bohaprázdny a nevážný člověk za živa na hranici i s tou dotčenou kravou od mistra popravního zabitou a rozsekanou vložený a spálen býti, a tak konec života svého nešlechtného vzíti, a to vše z milosti práva [...] J. V. h. Milost jakožto vrch práva ráčil se obměkčiti a skrze mistra popravního mečem hlavy stětí a tělo k spálení na hranici milostivě naříditi ráčil i s tou kravou bez všelijakého pohoršení práva.

Černá kniha města Velké Bíteše. Blok, Brno 1979, s. 76–77.

Problematika prostituce je v kronikách a soudních protokolech zmiňována jen okrajově nebo je zcela opomíjena. Z tohoto hlediska je proto zajímavá smlouva mezi světlovským pánem panem Frydrychem Tetaurem z Tetova a bratrským sborem v Záhorovicích z roku 1571. Tato smlouva je po nedobrých zkušenostech s bývalým správcem sboru namířena proti bratřím. Píše se: „[...] Kurev žádných v tom sboru záhorovském aby nechovali, stoliko dvě nebo tři, což by sobě k potřebě chovati uznávali, ty aby sobě chovati moc měli, však žádná padesáti let aby mladší nebyla [...]“ (Hosák 1930, s. 38). Pokud byla vrchnost nucena omezit počet prostitutek na maximálně tři, a to ve věku na tu dobu již pokročilém, pak se lze jen dohadovat, co se v bratrském sboru za předchozího správce dělo.

Při četbě kronik a především soudních protokolů o sexuálních deliktech a jejich postihování se dotýkáme bolestných míst člověka. Evropský právní řád sklonku 20. století je v trestání těchto skutků mnohem benevolentnější než řád minulých dob, který dovoloval: „*Manžel svou manželku a otec svou dceru, zastihl-li by v cizoložném skutku, tehdy oba, totiž cizoložníka i cizoložnici, zabítí může a žádné pokuty pro to neponese než přisežných přivolaje, takovou nešlechtnost jimi odvede [...]*“ Nebo jiný paragraf: „*Muž maje živou manželku oddávanou a od té ujda jinou by sobě pojal a s ní se oddal, bude-li v tom shledán, stát bude. A tolikéž se rozuměti má i o ženě, kteráž by se vdala, mající muže oddávaného živého. Ta též pokutou stětím aneb za živa zahrabáním ztrestána bud*“ („Výtah z Artykulů Práv městských

Jan Štursa, *Primavera*, 1907, mramor, výška 102 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Petr Wittlich o této soše říká, že se v ní „objevuje nový rytmus v artikulaci objemů, které jsou mnohem kulatější a pohybově živější“, a že se v ní prosazuje pozdně symbolické pojetí vitalismu z okruhu *Moderní revue* (Wittlich 1982, s. 316).



Cesta k modernímu pojetí lásky

Dynamický princip barokního pojetí světa, založený na konfrontaci a prolínání pozemské erotiky a duchovní lásky, se ve vyhocené podobě – na rozdíl od výtvarného umění – v tvorbě českých barokních básníků neuplatnil. Ve sporu duše (spirituality) a těla (smyslovosti), který je základním tématem evropské kultury, vítězí v Čechách duše. To má za následek, že v české kulturní oblasti se jen vzácně objevují původní díla nevázaného hédonistického opojení. Na druhé straně se až na výjimky výrazně neprosazují ani protichůdné polohy – exaltace a mysticismus. Skoro by se chtělo říci, že česká duše má v sobě jednak cosi (protestantsky) střízlivého, jednak rmutného a skeptického, co jí zbraňuje, aby se bujaře radovala z tělesných požitků nebo aby fanaticky jákala a oslavovala své vítězství nad nástrahami těla.

Zúžený pohled na sféru lidské intimity v slovesném renesančním umění způsobil, že literární renesance a baroko se v českých zemích nejeví jako období komplementární. Renesanční poezie se ocitá ve svěrací kazajce normativní klasicistní poetiky a rétoriky, je spíše společenskou hrou, zábavou, představením srovnatelným s rytířskými souboji než zprávou o chování člověka v reálných životních situacích, na nejnepříznivějším bitevním poli lásky. To je zřejmě důvod, proč je české literární baroko, kterému při odhalování duchovních dimenzí lidského života naopak nechybí prožitek, z vývojového hlediska perspektivnějším obdobím než renesanční éra. Na baroko mohla navazovat (svou roli zde ovšem sehrála také konceptuální spřízněnost baroka s romantismem) obrozující se česká literatura 19. století v díle svého největšího tvůrce Karla Hynka Máchy. Barokní inspiraci nezaprou ani významní čeští slovesní tvůrci 20. století – Jaroslav Durych, František Halas anebo Vladimír Holan. Oslavu renesančního hédonismu přinesla až v druhé polovině dvacátých let 20. století iniciativní, ale poněkud exkluzivní poetická tvorba. Geniální syntézou renesančních a barokních podnětů se stala výjimečná tvorba Vladislava Vančury.

Společenský a kulturní život v pobělohorských Čechách byl ve znamení rekatolizace a germanizace. Iniciační roli při prosazování těchto procesů sehrálo Tovařystvo Ježi-

šovo (řád byl založen v roce 1534), které se ujal úkolu vymýtit kacířskou víru z duší zatvrzelých potomků českých husitů. Jezuité si vytvořili spolehlivé mechanismy, jak kontrolovat školství, náboženské aktivity i uměleckou tvorbu. I když svého cíle nikdy zcela nedosáhli, jejich úsilí slavilo úspěchy. Evropským osvícenským vzdělancům poloviny 18. století se dokonce české země jevily jako „*rezervace jezuitského středověku*“ (Lochman 1952, s. 86). Nesnášenlivá jezuitská ortodoxie, proti níž vystupovali představitelé opozičních katolických hnutí (například jansenismu), vytvářela prostor především pro duchovní lásku člověka k Bohu.

V 18. století již neexistují vzdělávací a kulturní instituce, které by v národním jazyce vychovávaly českou inteligenci – tvůrce i konzumenta české literární tvorby. Svěho rozmachu naopak dosáhla tvorba pololidová, zejména česká kramářská píseň, jejímž námětem obvykle byly skutečné události. Český jazyk se vytratil z oblasti krásné i odborné literatury. Již Bohuslav Balbín (1621 až 1688), národně uvědomělý jezuita, musel svou *Obranu jazyka slovanského, zvláště českého* (1775) napsat latinsky (*Dissertatio apologetica pro lingua slavonica, praecipue Bohemica*), neboť ji určil vzdělancům. Také představitelé rané fáze českého obrození byli nuceni psát svá díla v latině anebo němčině, a to i v případech, když – jako například Josef Dobrovský (1753–1829) – psali o *Dějínách české řeči a literatury* (Dobrovský vydal tuto syntetickou práci pod názvem *Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur*, 1792, 2. vydání 1818).

Komunita obývající české země byla poměrně malá – v roce 1760 čítala necelé tři miliony, v roce 1800 pět milionů, z čehož téměř celou jednu třetinu obyvatel Čech a Moravy tvořili Němci (Marek 1998, s. 25). Její znalost českého jazyka a písma byla omezená a mnozí čeští obrozenci se český jazyk byli nuceni učit. Například Karel Hynek Mácha psal své první verše německy, protože tímto jazykem vládl lépe než češtinou. Vysokoškolské vzdělání v mateřském jazyce bylo českému národnímu kolektivu dlouho upíráno. Teprve zákon o rozdělení Karlo-Ferdinandovy univerzity v Praze z 28. února 1882 umožnil vznik české univerzity. Nepřekvapí tedy, že prvním zaměstnáním největšího českého básníka druhé poloviny 19. století, Jana Nerudy, bylo místo lokálkáře v německém deníku.

Nejstarší vrstva národně obrozenecké české literatury, tvorba puchmajerovců a thámovců, byla epigonská, závislá na cizích vzorech. Nejenže se potýkala se základními problémy básnického řemesla, ale nedokázala si najít



vlastní, domácí náměty. Českému čtenářskému publiku, omezujícímu se vesměs na vzdělanější vesnické a měšťanské prostředí, byly nabízeny překlady německé rokokové anakreontské poezie, opěvující lásku, víno, zpěv a přátelství, anebo oblíbené osvícenské klasicistní žánry, jako byly oslavné ódy, didaktické bajky a drobné žertovné

Matyáš Bernard Braun, *Venuše s Amorem*, asi po roce 1715, pískovec, výška ... cm, uloženo: Národní galerie v Praze (DP 421), Česká republika.

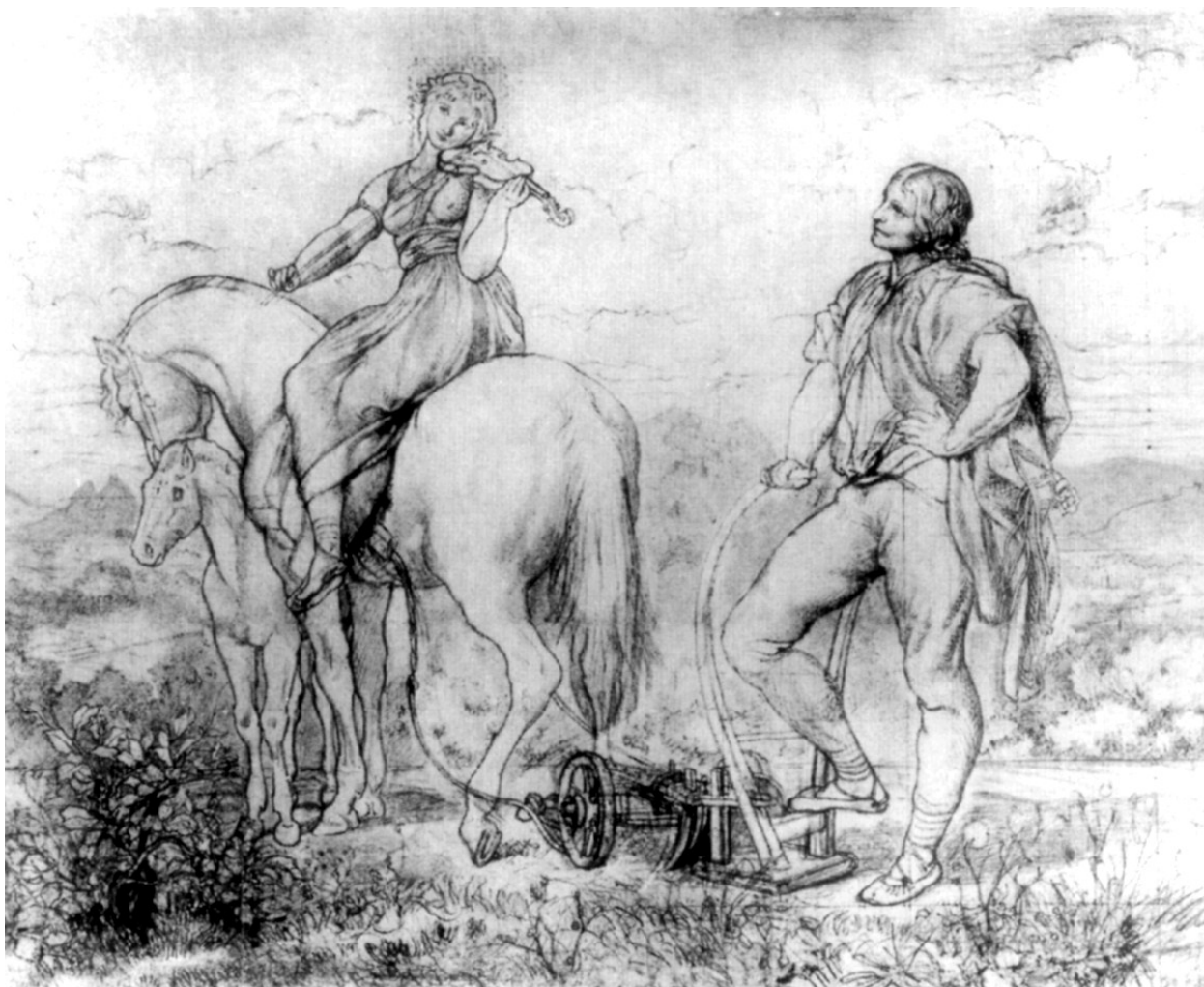
Socha patří do řady antických božstev, která byla součástí výzdoby Clam-Gallasova paláce na Starém Městě v Praze, postaveného podle plánů vídeňského architekta Jana Bernarda Fischera z Erlachu. „Socha *Venuše* náleží k líbezným ženským zjevům, které jsou pro Braunovu tvorbu charakteristické. Ladný úklon těla a jeho natočení v bocích dovolily bohatě rozvinout melodickou souhru tělesných křivek a zároveň udržet v rovnováze smyslové kouzlo plného objemu s ušlechtilou grácií celkového výrazu. Prostorový vývin postoje a gesta umožnil, aby sochař uplatnil v soše několik výrazných siluet působivých z různých stran. Tím, že se *Venuše* opírá o hlavu *Amora* se zavázanými očima a druhou rukou si přidržuje ňadro, vyjádřil sochař patrně účinek smyslové krásy, která vzbuzuje slepou lásku“ (Neumann 1974, s. 211).

Český sochař a řezbář tyrolského původu Matyáš Bernard Braun (1684–1738) je vrcholným představitelem barokního iluzionismu, vyznačujícího se dynamikou a expresivitou zvláště v podání ženských postav, jež mnohdy upoutávají stejně vypjatým mystickým náboženským prožíváním a oddaností jako extatickým vytržením až erotismem: kromě sochy *Venuše s Amorem* například *Sousoší sv. Luitgardy s Kristem* (před rokem 1710, Karlův most v Praze) a zejména sochařské cykly *Blahoslavenství, Ctnosti a neřesti* aj., vytvořené po roce 1712 na objednávku hraběte Šporka v Kuksu, nebo dřevěné plastiky *Sv. Maří Magdalény* (kolem roku 1720) v kostele sv. Klimenta v Praze-Starém Městě a *Zvěstování Panny Marie* (po roce 1726).

a epigramatické básně. Pěstovala se rovněž „směšno-hrdinská“ epika (Šebestián Hněvkovský, *Děvín*, 1805, 2. rozšířené vydání 1829). Milostná poezie, obdobně jako dobové výtvarné umění, často napodobovala antické vzory a byla stylistickým cvičením na zadané téma, jehož cílem nebylo vyjádřit lidské city a názory, ale spíše doložit, že čeština je s to zpracovat náročná témata. Oč skromnější byly zpočátku výsledky umělecké tvorby obrozenců, o to spontánnější a úspěšnější byla jejich společensko-kulturní aktivita.

Národní lidová slovesnost (vedle upravované české historie) nabízela za těchto ztížených podmínek nejspokladnější cestu k nalezení vlastních námětových okruhů. Pro příklon k lidové slovesnosti existovaly rovněž vývojové důvody. Lidové a kramářské písně, do jejichž okruhu námětově spadaly písně milostné pohody, baladické milostné příběhy i příběhy kronikářsky zaznamánávající mordy z vilnosti a nešťastné lásky, představovaly podstatnou část domácí slovesné tvorby 18. století, dokládající existenci českého jazyka. V této oblasti hledala inspiraci obrozenecká literatura.

Většinu básní sbírky Františka Ladislava Čelakovského (1799–1852) *Ohlasy písní českých* (1839) tvoří milostná lyrika. Autor se v ní snaží věrně postihnout a napodobit povahu lidové písně, přinášející ovšem poněkud jednostranný pohled na milenecké vztahy, a to jednak v pojetí



milostné baladiky, jednak v pojetí milostné idyly. Česká komunita i literatura 19. století (srov. například Heydukovu, Hálkovu či Sládkovu tvorbu) se k těmto zdrojům vracela. Jako živé je cítila rovněž ve 20. století, což dokládá tvorba Seifertova, Hrubínova a Skácelova, ale také Halasův a Holanův protektorátní výbor z lidové milostné poezie *Láska a smrt* (1940).

Samotní obrozenečtí, ale i pozdější čeští sběratelé a vydavatelé ústní lidové slovesnosti podávali dosti zkreslenou zprávu o milostném a erotickém životě lidových vrstev. Do svých vydání totiž nezařazovali žádné „odvážnější“ písně, říkadla a příběhy, nebo je upravovali, aby se „nenarušil“ idealizovaný obraz „národa“ a pruderní vkus českého publika. Tento stav se pokusil změ-

Josef Mánes, *Domov*, 1855, kresba ..., ..x... cm, uloženo: ...

Český malíř, kreslíř a ilustrátor Josef Mánes (1820–1871), ovlivněn německým pozdním romantismem a aktuální belgickou malbou historických událostí, se stal jedním z nejvýznamnějších zakladatelů a klasiků českého novodobého umění. Kromě krajinomalby, portrétního umění, národopisných studií a ilustrací se v duchu romantismu věnoval oslavě národní minulosti a vytváření ideálu slovanského hrdiny – reprodukovány obraz, dobově idealizující (národně-obrozenecké) představy o venkovské harmonii, vztahu mezi pohlavími a domově, je příkladem takového přístupu. V pozdně romantickém ladění zachytil též motivy milostného vzplanutí: například *Setkání Petrarky s Laurou v Avignonu*, *Políbení*.

nit až v třicátých letech 20. století Karel Jaroslav Obrátil (1866–1945). Jeho výbor *Kryptadia*, s podtitulem *Příspěvky ke studiu pohlavního života našeho lidu* (1932–1935), se však do čtenářského povědomí nedostal; možná uspěje



Neznámý mistr, „Lada Niöla“, 1855, rytina, titulní list Fričova almanachu *Lada Niöla*.

reedice z konce 20. století (Obrátil 1999).

Kytice z pověstí národních (1853) Karla Jaromíra Erben (1811–1870) má – na rozdíl od tvorby Čelakovského – podobu svébytných adaptací lidových námětů, které již dokázaly zachytit a představit individuální, osobitý básníkův svět a jeho životní filozofii. Přesně ji vyjadřuje Jirátova hodnotící studie *Erben čili Majestát zákona* (Jiráť 1944). Erbenova tvorba totiž přichází s rigorózním pojetím křesťanské morálky u témat zpracovávajících lidové, pohanské pověry a báje. V Erbenově básnickém světě následuje po každém provinění proti morálce jako nejvyšší instituci lidského světa spravedlivý trest: jednou je jím výstraha (*Záhořovo lože*, *Svatební košile*), podruhé – za „těžká provinění“ – trest nejvyšší, smrt; smrtí dítěte je potrestána matka, která se rouhá (*Polednice*), k sebevraždě je dohnána žena, která kvůli milenci otrávil svého muže (*Holoubek*). Krutou konfrontaci světa živých a mrtvých nabízí Erbenova báseň *Svatební košile*, v níž si mladá žena čekající na svého ženicha úpěnlivými modlitbami vyprosí jeho návrat, aniž tuší, že již není

mezi živými.

Česká obrozenecká literatura se neinspirovala pouze tragickou baladikou lidových milostných písní, ale také idylickým světem pohádek, v němž trojediné dobro, pravda a láska vítězí nad zlem, lží a nenávisí. Tato vývojová linie získává klasičtější podobu v dramatické tvorbě Josefa Kajetána Tyla (1808–1856), v jeho divadelních báchorkách. V nejslavnější z nich, v *Strakonickém dudákovi* (premiéra 1847, tiskem 1858), vítězí věrná a nezdolná láska dokonce nad úklady nadpřirozených sil. První velká novodobá česká próza *Babička* (1855) Boženy Němcové (1820–1862) obě tyto linie spojuje, i když v ní převládá idylizující přístup. Milostný příběh Kristy má happyendové zakončení, zatímco osudová láska Viktorky, vyložená jako uhranutí, končí tragicky.

V rámci národně obrozeneckého konceptu literatury byly silně preferovány agitační, nacionální a vzdělávací funkce, jež namnoze určovaly a modelovaly zobrazování vztahů mezi ženou a mužem. Obzvláště vyhraně se tato orientace projevila ve společenské aktivitě a literární tvorbě Magdalény Dobromily Rettigové (1785–1845), autorky slavné *Domácí kuchařky* (1826), určené „pro dcerky české a moravské“ (část podtitulu knihy). Tento vztah určovaly nejen striktní principy křesťanské morálky, ale rovněž princip oběti (zřeknutí se individuálního štěstí a lásky kvůli službě vlasti).

Originální Karel Hynek Mácha (1810–1836) ve své erbovní romantické skladbě *Máj* (1836) zpracoval námět kramářských písní tak, že vyjádřil tragiku lásky a lidského života i propastné rozpory, které přináší břímě moderní subjektivity. Romantický koncept literatury, jenž české kulturní oblasti nabídl, byl však neslučitelný s národně obrozeneckou představou o funkcích literatury, což vedlo k dobovému kritickému odmítnutí *Máje*. Tuto skladbu dokázala ocenit až v almanachu *Máj* (1858) mladší nerudovsko-hálkovská literární generace, která se proklamativně přihlásila k Máchovu odkazu.

Mácha psal nejen milostné romantické básně, ale vedl si intimní deník, kde si mimo jiné naturalisticky přimocně zaznamenával své erotické zkušenosti a metabolické úkony. Tato část Máchovy literární tvorby nebyla určena pro veřejnost, a proto také nejodvážnější pasáže svého deníku psal důmyslným tajným písmem. Jeho deník spadl v době svého vzniku do oblasti pornografie, takže – řečeno jazykem recepční estetiky – ani v tomto případě Mácha neměl ve své době k dispozici čtenáře, kteří by tento typ deníkových záznamů mohli a dokázali chápat jako umělecké dílo. Takový stav trval až do nedávné minulosti. Ještě v roce 1929, kdy vyšel v naklada-

telství Fr. Borový v Praze III. svazek *Díla K. H. Máchy* (s názvem *Deníky. Zápisky. Korespondence.*), editor František Krčma odtajnil pouze část Máchou zašifrovaného textu (v publikaci jsou tyto pasáže výtiskem kurzívou). Příliš intimní realistické pasáže byly nadále čtenáři nepřístupny. Text Máchova deníku měl podobu hádanky, kterou ovšem bylo možné si již zčásti domyslet: „[...] s Lori jsme se pohádali, že, kdy jsem byl mrzutý, ona ve verkštatě se smála. Róza byla vzadu a ležela u kamen. Lori mi seděla na klíně, [9 slov]. Najednou Róza vstala, tato se lekla, chopila se sklenice s vodou a pila. Já jsem se vždy dříve na ni po zadu díval“ (Mácha 1929, s. 45). Máchovy deníkové záznamy se ocitají zcela mimo kontext vysoké české literatury 19. století, která ze všech sil bránila národně obrozenecké ideály také v oblasti milostného života.

Dva diametrálně odlišné pohledy na lásku, které nabídla Máchova tvorba, není možné představit pouze jako střet životní reality a literárních konvencí. Tento rozestup, ne-li propast mezi životem autora (*Wahrheit*) a jeho literární tvorbou (*Dichtung*) je objektivní, vždy přítomnou daností uměleckého dorozumívání, vyplývající z faktu, že umělecká tvorba a společenské chování představují dvě odlišné formy lidského komunikativního jednání. V daném případě ovšem nejde v první řadě o konflikt mezi *Wahrheit* a *Dichtung*, ale naopak především o střet dvou konceptů literatury, z nichž za Máchova života ani jeden nebyl v české literatuře pokládán za reprezentativní nebo módní, o střet konceptu romantického a naturalisticky voyeurského.

Máchův osud dokládá, že velcí tvůrci překračují dobové společenské normy jak v tvorbě, tak i v životě. V životě ovšem většími novátory než předčasně zemřelý Karel Hynek Mácha byli Josef Kajetán Tyl anebo Božena Němcová. Osud jim k tomu poskytl delší časový prostor. Jejich chování v oblasti milostných a rodinných vztahů by bylo zřejmě i v dnešních svobodomyšlných časech vnímáno jako nekonvenční: slabost Boženy Němcové pro muže a míra odevzdání, kterého byla ve svých milostných vztazích schopna, i Tylův konkubinát (žil se svou bezdětnou manželkou Magdalénou Forchheimovou-Skálnou a její mladší sestrou Annou Forchheimovou-Rajskou, s níž měl šest dětí). V české kulturní oblasti na toto svobodomyšlné jednání programově navazovala anarchistická generace takzvaných buřičů, v čele se Stanislavem K. Neumannem a Františkem Gellnerem, kteří dokázali ideje „volné lásky“ prosazovat nejen v osobním životě, ale také ve své literární tvorbě.

Generace májovců obhájila romantický koncept *Máje*,



Mikoláš Aleš, *Ctirad a Šárka*, ..., 1892–1893, perokresba.

Idealizovaná představa o českém dávnověku, kterou určovaly národně obrozenecké společenské, estetické a etické hodnoty a normy. Alšova díla zobrazující ženské a mužské postavy zachycovala a rovněž formovala dobový ideál fyzické krásy a principy a rituály dobové erotické komunikace.

20. století objevilo půvab Máchových *Deníků*. Změněnou situaci na literární scéně postihl Roman Jakobson, když prohlásil, že ve třicátých letech 20. století by Mácha čtenářům zřejmě nabídl svůj deník, zatímco své romantické básně by si psal pro vlastní potěšení (Jakobson 1971, s. 185). Upozornil tím na skutečnost, že každá jednotlivá komunita představuje současně vždy odlišná pojetí milostných vztahů v literární a umělecké tvorbě a že pouze některá z nich jsou v daném období pokládána za reprezentativní a – vzhledem ke kulturnímu a ideovému klimatu – za legitimní.

Pro českou literaturu a kulturu 19. století platí ve vy-

hraněné podobě to, co charakterizuje paradigma lidské intimity obecně. Sexualita a erotika ani v těch nejprudernějších dobách není vnímána jako skutečnost soukromá, chráněná před zraky veřejnosti, ale naopak jako veřejná, vystavená kontrole společenských norem, příkazů a zákazů (tabu). Oblast intimního podléhá veřejné kontrole i v moderním 20. století, kdy dochází k masovému odtajnění sexuality a k její degradaci na teatrální fyziologické, pohlavní úkony a kdy je programově likvidován archaický, kosmicko-mytologický aspekt sexu a jeho magická a posvátná vitální síla (srov. Foucault 1993, s. 121–130). Intimita se v daném kontextu stává výnosným zbožím, jak dokládá takzvaný „bulvár“, určený již pro masového konzumenta.

Česká kultura 19. století minimalizuje možnost tematizace sexu a erotiky. Nezahaluje však tuto oblast do „mlčení“. Sexualita i obscénnost v kontextu české obrozenecké literatury promlouvá v detailech, náznacích a symbolech. I tyto postupy, které dnešní čtenář identifikuje jako velmi cudné projevy erotického chování, dokázaly provokovat a vyvolávat skandály. Ostře odsouzen byl například Fričův almanach *Lada Nióla* (1855) – za nemravnou byla považována zejména povídka Antonína Štraucha *Plháč*, kde dva milenci „seděli podle sebe, milostná slova vyměňujíce. Lampa na blízku stolku ozářovala dvě blaženci; až se konečně snad náhodným, snad i úmyslným hnutím ruky jeho náhle převrhla. Dívka vzkřikla, avšak nové políbení zavřelo ústa její. Bylo tma a ticho vůkol“ (*Lada Nióla* 1855, s. 224–225; srov dále Macura 1998, s. 172–173).

Pramenem pro zkoumání lidské intimity je korespondence, ta vskutku může prozrazovat o životě svých tvůrců více než jejich literární tvorba. V 19. století již korespondence nebyla – na rozdíl od středověku – považována za věc veřejnou. Přesto ji slavní pisatelé většinou určovali nejen konkrétním adresátům, ale také širší čtenářské obci. Počítali s jejím případným zveřejněním, a tudíž projektovali do svých dopisů kolektivního adresáta. Chápali a chápou ji jako záležitost literární, která předpokládá stejně autostylizaci jako autocenzuru. Korespondence představuje v tomto ohledu nejen „*intimní poselství vášně a citu*“ (Tamplin 1996), ale je také svědectvím proměn kategorie lyrického mluvčího a adresáta a jejich závislosti na dobových konceptech lásky, prosazujících se v krásné literatuře. Moderní korespondence, včetně nejvášnivějších dopisů českých autorů a autorek jejich partnerům (srov. Jiskrová 1986, Němcová 1995), se stává hrou respektující normy literárního dorozumívání.

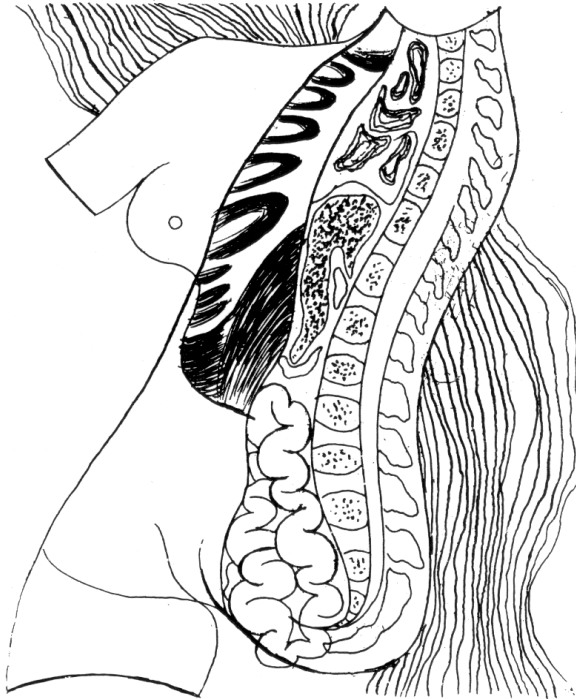
Retorika milostných vyznání, způsob vedení a „po-

svátne“ uchovávání milostné korespondence (její utajování a předávání, výměna dopisů po ukončení vztahu), výměna dárků symbolické hodnoty (portréty nebo pramenky vlasů v medailonech), oslava výročí seznámení, sliby věrnosti a mnohé další obrozenecké rituály a mýty, z nichž některé přezívají do současnosti, utvářely dobové pojetí lásky.

České národní obrození jako kulturní emancipační hnutí trvalo téměř celé 19. století. Jeho posledními významnými literárními představiteli pěstujícími v dané době již překonané pojetí českého národa a jeho historie i archaický, starosvětský obraz lásky se stali Svatopluk Čech (1846–1908) a Alois Jirásek (1851–1930). Oba autoři za svého života dosáhli značné popularity proto, že se podřídili vkusu nejširšího společného čtenářského jmenovatele: syntetizovali a popularizovali stanoviska, která zaujímal již početné české čtenářské publikum. Teprve devadesátá léta 19. století – ponecháme-li stranou ojedinělý, ale razantní Máchův pokus o emancipaci literární tvorby a gigantickou tvůrčí a překladatelskou aktivitu Jaroslava Vrchlického – znamenají v české literatuře osvobození od národně-obrozenecké služebnosti a regionálnosti, a tedy i kolektivní vyrovnání se se současným stavem a dědictvím evropské literatury. Takzvaná generace devadesátých let srovnala krok se světem, důsledně spíše ovšem v oblasti programové než tvůrčí, v *Manifestu české moderny* (1895), obhajujícím základní principy umělecké tvorby: subjektivitu a originalitu, a tedy i nezávislost na ideologiích a na dobových literárních konvencích a společenských normách.

Česká literatura konce 19. století a počátku 20. století se již dostává do bezprostředních kontaktů s evropským literárním děním. Kriticko-realistická tragédie bratří Mrštíků *Maryša* (1894) přichází s moderním pojetím milostných a rodinných vztahů důvěryhodně zakotvených ve vesnickém prostředí moravského Slovácka. Hra ukazuje, že člověk žije pod knutou konvencí a předsudků, neboť si nemůže svobodně vybrat svého životního partnera. „*Nešťastná su, ale špatná nebudu,*“ říká Maryša, kterou rodiče proti její vůli provdali za starého vdovce Vávru, svému bývalému nápadníku Franckovi, když ji přemlouvá, aby s ním utekla (Jiskrová 1983, s. 267). Drama moderní lásky se zde jeví jako konflikt mezi hlasem srdce a morálkou.

Impresionistický román Viléma Mrštíka (1863–1912) *Pohádka máje* (časopisecky 1892, knižně 1897), který dokázal sugestivně vyjádřit jemně i dramatické proměny odehrávající se v duších mladých hrdinů, stojí na počátku vývoje moderního českého milostného románu. Tuto linii dále rozvíjí impresionisticko-vitalistická tvorba

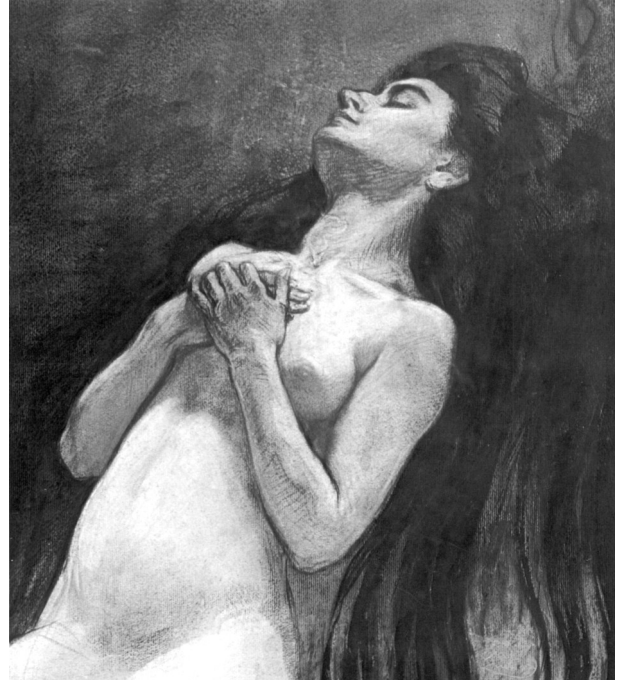


František Muzika, „*Filosofie v boudoiru*“, 1929, lept, ilustrace v knize: Markýz de Sade, Donatien-Alphonse-Françoise, *Filosofie v boudoiru*. Nakladatelství St. Neumann, Praha 1929.

Český malíř, grafik a scénický výtvarník František Muzika (1900 až 1974) po vlivech magického realismu, primitivismu a lyrického kubismu dospěl k imaginativní, surrealismu blízké malbě. Velkým přínosem je jeho tvorba v oblasti typografie, knižní grafiky a ilustrace. Výrazně a osobitě zasáhl do oblasti erotiky ve výtvarném umění (*Dvě sestry*, 1922; *Tanečnice*, 1933 aj.).

Fráni Šrámka (1877–1952). Jeho román *Stříbrný vítr* (1910, přepracován 1921) získal natolik velkou oblibu, že označení „stříbrný vítr“ se v české kulturní oblasti stalo symbolem nenaplněné mladické milostné touhy. Neméně úspěchu dosáhl Fráňa Šrámek i jako básník. Jeho milostná poezie zařazená do sbírky *Splav* (1916, rozšířené vydání 1922) vyslovila životní postoje a roztoužené milostné pocity několika mladých generací.

I v měnícím se kulturním klimatu, kdy se české umění postupně seznamovalo s parnasistickým, kriticko-realistickým, symbolistním, impresionistickým, dekadentním anebo vitalistickým konceptem světa a literatury, zůstává živý odkaz tvorby Erbenovy, Máchovy, Tylovy i Němcové, tvorby, která vytvořila modely lidově baladických, romanticko-tragických i (pohádkově) idylických milostných vztahů překonávajících překážky. Inspiruje

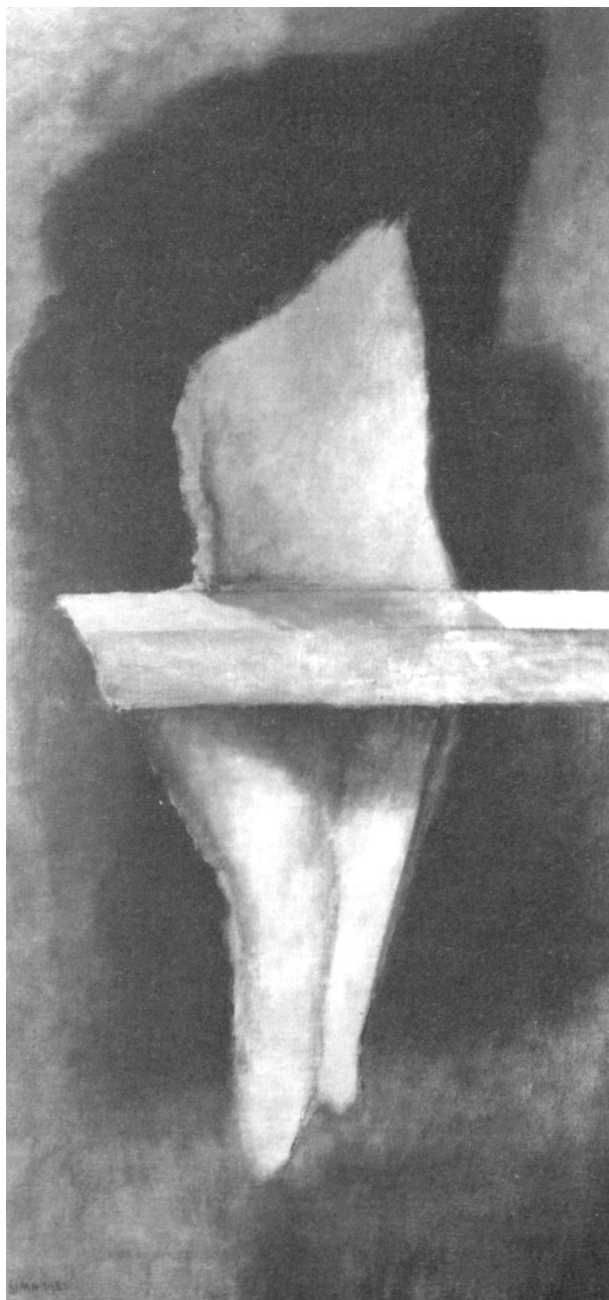


František Kupka, *Studie pro Extázi*, bez data, pastel na papíře, 51,5x44 cm, uloženo: Moravská galerie v Brně (inv. č. B 5524), Česká republika.

V půlaktu dívky s dlouhými vlasy a s pažemi spočívajícími na její hrudi splatil František Kupka daň poetice *fin de siècle*. Nasvědčuje tomu nejen motiv snící dívky, ale též tajemná atmosféra obestírající daný výjev. Umělec tu projevil nevšední kreslířské mistrovství, jež už tolikrát předtím i v letech pozdějších uplatnil v ilustraci, v tematických cyklech i ve volných grafických listech, neméně než v bravurně zvládnutých studiích k malbám, tedy v oblasti, do níž lze zahrnout i kolorovanou kresbu snící dívky.

Český malíř, grafik, ilustrátor a teoretik umění František Kupka (pseudonym Paul Regnard) (1871–1957), od roku 1906 činný ve Francii, patří mezi přední zakladatele evropské abstraktní malby. Vyšel ze středoevropské secese a ovlivněn symbolismem, fauvismem a futurismem dospěl k nefigurativnímu zobrazování a stal se jedním z průkopníků abstraktního umění; po roce 1930 se zaměřil na geometrickou abstrakci. Věnoval se též kresbě a ilustraci významných literárních děl (například *Píseň písní*, *Lysistratě*), vynikl podáním extaticky vypjaté erotiky (*Banquet carabin 24. juin*, 1903; *Studie pro Extázi*, bez data aj.).

až do našich dnů. Happyendové idylické polohy při zpracování milostných námětů si vyzkoušeli Karel Sabina (1813–1877) a Eliška Krásnohorská (1847–1926) ve svých operních libretech, eklektik Jaroslav Vrchlický (1853–1912) v historické komedii *Noc na Karlštejně* (1885) i „obrozenec“ Alois Jirásek (1851–1930) v pohádkové hře *Lucerna* (1905). Romanticko-idylická linie – která je velmi čistě vyjádřena například v divadelní adaptaci slovenské pohádky *Radúz a Mahulena* (1898)



Josef Šíma, *Podivuhodné odpoledne*, 1932, tempera na plátně, 122x58 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Obraz, který spadá do série Šímových prací zachycujících létající torza, se dostává do kontaktů se surrealistickým konceptem tvorby. Snovost a tvarová neukončenost a zčásti i nezřetelnost zpracovaného námětu posiluje erotický náboj vyznažující z obrazu.

Český malíř, grafik, ilustrátor a scénický výtvarník Josef Šíma (1891–1971) je významným představitelem evropského moderního malířství. Od roku 1921 žil v Paříži, kde spoluzaložil skupinu Grand Jeu (Vysoká hra). V rané tvorbě prolнул civilismus s konstruktivistickými prvky, načez experimentoval s geometrickou abstrakcí, inspiroval se poetismem a surrealismem, usiloval o novou senzibilitu. Poté následovalo imaginativní období, kdy své obrazy inspirované krajinou a antickou mytologií (*Návrat Théseův*; *Zoufalství Orfeovo*, 1943 aj.) konstruoval pomocí archetypálních forem krystalu, vejce a ženského torza (například *Evropa*, 1927; *Krajina s torzem*, 1932). V posledním období tvorby v duchu svého celoživotního hledání podstaty a smyslu života, jednoty přírody a člověka syntetizoval tato základní témata v kosmických vizích a symbolech lidského osudu. Vynikl též v podání ženského aktu.

né smrti či oběti má neméně tuhé kořeny. Ve 20. století tuto linii reprezentuje mimo jiné poema *Milá sedmi loupežníků* (1906) Viktora Dyka (1877–1931), román se silným sociálním podtextem *Panenství* (1907) Marie Majerové (1882–1967), originální historická próza *Marketa Lazarová* (1931) Vladislava Vančury (1891–1942), román z Podkarpatské Rusi *Nikola Šuhaj loupežník* (1933) Ivana Olbrachta (1882–1952), dramatická adaptace Vítězslava Nezvala (1900–1958) *Manon Lescaut* (1940), protiválečné novely *Romeo, Julie a tma* (1958) Jana Otčenáška (1924–1979), *Ostře sledované vlaky* (1965) Bohumila Hrabala (1914–1997) anebo básnická poema Františka Hrubína (1910–1971) *Romance pro křídlovku* (1962).

Podoby lásky, tak jak je zachycují milostné scény v dílech českých autorů, prozrazují příslušnost české kultury k anticko-křesťanskému kulturnímu paradigmatu. Dokládají, jak hluboko a pevně je česká literatura zakotvena v tradicích evropské kulturní oblasti. Česká literatura při zachycování milostných, erotických i duchovních problémů člověka obvykle neměla zakládající, popřípadě iniciační význam, ani nevyjadřovala – až na výjimky (Ladislav Klíma, Josef Váchal) – extrémní, krajní stanoviska, k nimž dospěli například Jan Cleland, Donatien-Alphonse-François markýz de Sade, hrabě de Lautréamont, Guillaume Apollinaire, Henry Miller, Boris Vian, Anaïs Ninová nebo Charles Bukowski. Při zpracování tradičních milostných látek i nových podnětů si však zachovává charakteristickou tvář a vývojovou kontinuitu. Její role v srovnávacích dějinách euroamerické literatury není zanedbatelná ani v oblasti lásky a erotiky.

Česká literatura poněkud postrádá smysl pro fyziologic-

Julia Zeyera (1841–1901) – se z vysokého umění postupně vytrácí. Úspěšně však prorůstá do masové kultury a v jejím rámci do takzvané červené knihovny, filmové a seriálové televizní tvorby.

Romantická baladika spjatá s tématem zrady, předčas-

ký exhibicionismus, jímž je nadána zejména francouzská anebo moderní americká literatura. Zajímá se spíše o polohy duše, myslí a srdce než o polohy těla. Kdybychom podlehlí pokušení hodnotit českou komunitu pouze podle jejích literárních výkonů, byli bychom nuceni prohlásit, že láska je v českých zemích méně tragická, exaltovaná, vyhocená a okázalá než v jiných zeměpisných šířkách. Láska na český způsob nejednou znamená podlehnutí stereotypu či morálce, na druhé straně je však dostupnější, a tudíž i snáze konzumovatelná. Projevuje se civilněji a umírněněji, dokonce i tam, kde se modelování extrémních postojů předpokládá, jako například v naturalistickém románu anebo v dekadentní poezii. Podoby lásky, které česká literatura zachycuje a nabízí, zabíhají jen ve vzácných případech do extrémností a perverzít – do náboženského fanatismu, obžerného hédonismu, hodnotového defetismu, veyeurství, do zoofilie, pedofilie, sadismu anebo masochismu. O to více je hravá, usměvavá, a také rmutná, melancholická a přemýšlivá – což dokládá tvorba moderních autorů světového ohlasu: Karla Čapka, Vladislava Vančury, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Vladimíra Holana, Oldřicha Mikuláška, Bohumila Hrabala, Jiřího Koláře, Josefa Škvoreckého, Milana Kundery, Ludvíka Vaculíka, Jana Skácela, Karla Šiktance nebo Jiřího Suchého ...

Česká literatura vynalézavě a s velkým zaujetím obhazuje lásku jako základní dynamický a hodnotový princip lidského života. V souladu s živými tradicemi světového umění ji představuje jako sílu, která umí překonat nepřízeň osudu i sociální rozdíly, překlenout propasti času i odstranit nepřátelství mezi jednotlivými kulturními oblastmi. Česká literatura současně potvrzuje prastarou, i když nejednou pečlivě utajovanou skutečnost, kterou od nejstarších dob své existence velké umění spíše skrývalo, než stavělo na odiv, totiž skutečnost, že nejvyvinutějším a současně nejvýkonnějším orgánem lidské erotiky je fantazie.

Zmíněné vyrovnávání se české literatury s moderním světovým literárním děním včetně ztvárnění sexuální a erotické tematiky, které nastává od přelomu 19. a 20. století, zasáhlo také výtvarné umění, morálku a, alespoň zčásti, životní styl některých vrstev české společnosti. Patrně nejvýznamnějším průkopníkem těchto změn a iniciátorem jejich rozvíjení byl básník, prozaik, literární a výtvarný teoretik Stanislav Kostka Neumann (1875–1947). Hájil koncepci avantgardního umění (od proletářského přes vitalismus k futurismu) a avantgardního životního stylu moderního člověka, ztotožňujícího se s trpícími a věřícími v nápravu společenských křivd, člověka radostně smyslového, okouzleného nespoutanou příro-



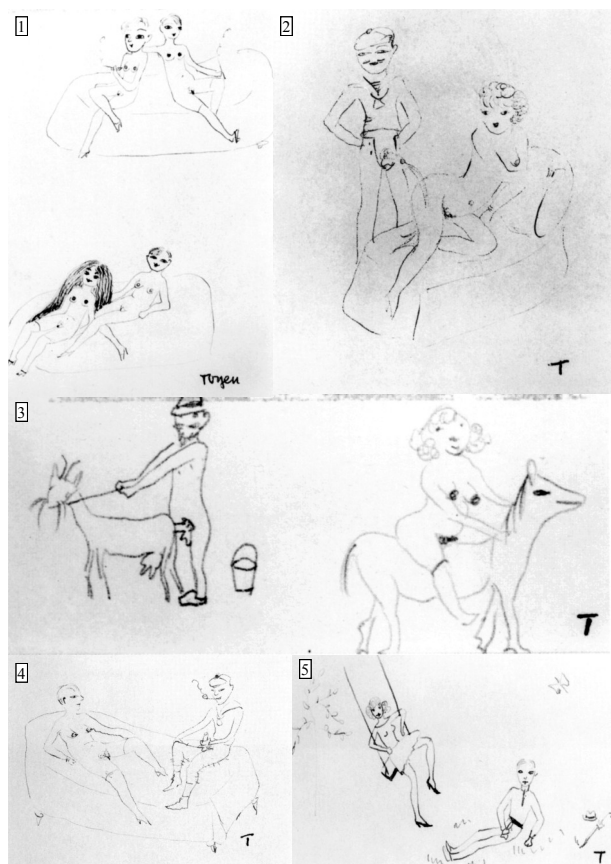
Gustav Machatý (režisér), „Scéna z filmu *Extase*“, 1932, film.

Ukázka slavné, ve své době skandální erotické scény, která zachycuje akt herečky Hedy Kieslerové.

Český filmový scenárista a režisér Gustav Machatý (1901–1963) získal světovou proslulost eroticky laděnými filmy *Erotikon*, *Extase*.

dou i velkoměstskou civilizací, horujícího především pro život svobodný, ať jsou jeho projevem novodobé technické výboje či plodivá přírodní síla. V roce 1913 ve stati „Ať žije život!“ požadoval, aby se české umění otevřelo moderní Evropě, zejména Francii: Evropa je „[...] krásná, živá, rujná samice, která potřebuje smělé muže a odkopává uměřený flirt“. Sexualita, erotika, láska, žena byly velmi důležitými tematickými okruhy Neumannovy tvorby: věnoval jim básně, celé sbírky (*Kniha erotiky*, 1895–1914; *Bohyně, světice, ženy*, 1915), prozaická díla (román *Zlatý oblak*, 1932) a také rozsáhlé popularizační práce – *Dějiny lásky* (1925) a *Dějiny ženy* (1931–1932).

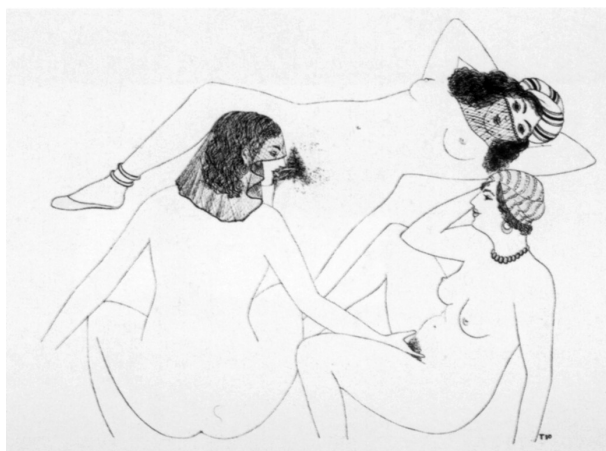
Po 1. světové válce se ideovým ohniskem kulturní avantgardy stal Umělecký svaz Devětsil. Vznikl v roce



Toyen, *Kresby*, kolem roku 1925, tuš na papíře, 11x7,5 (1), 8x7,5 (2), 4,5x12,5 (3), 7,5x8,5 (4), 7x12,5 (5) cm, uloženo: soukromá sbírka, Paříž, Francie.

1920 v Praze, jeho zakládajícími členy kromě jiných byli básníci Artuš Černík a Jaroslav Seifert, prozaik a dramatik Vladislav Vančura, básník a výtvarník Adolf Hoffmeister, výtvarníci František Muzika, Ladislav Süß a Alois Wachsmann, kritik a teoretik umění, publicista, překladatel a výtvarník Karel Teige a divadelní režisér Jindřich Honzl. Jeho prvním předsedou byl zvolen Vladislav Vančura. Členy Devětsilu se postupně stali nejvýznamnější členové české meziválečné avantgardy. Jeden z nejpřednějších teoretiků svazu Karel Teige v roce 1922 napsal: „*Krása nového umění je z tohoto světa. Úkolem umění je vytvářet analogické krásy a vyzpívati závratnými obrazy a netušenými rytmy básní všechny krásy světa.*“

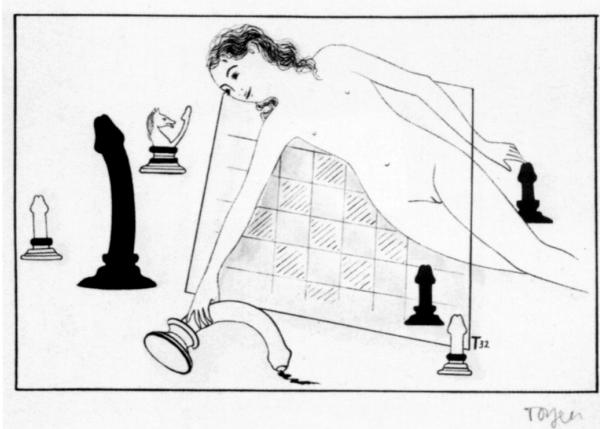
Karel Teige pak spolu s Vítězslavem Nezvalem ve 20. letech spoluvytvářel poetismus (Nezval: poetismus má být „[...] metodou, jak nazírat na svět, aby byl básní



Toyen, *Ženy východu*, 1930, tuš a akvarel na papíře, 8,5x13,2 cm, uloženo: soukromá sbírka, Paříž, Francie.

[...]/“). Poetismus odmítl podřízenost umění dosavadní politice a ideologii, soustředil se na smyslové okouzlení, citové prožívání, imaginaci, vštěpoval životní optimismus, zábavné veselí, radost ze hry. Výrazně poznamenal vývoj meziválečné poezie – například Vítězslava Nezvala (*Pantomima*, 1924; *Akrobat*, 1927; *Edison*, 1928) nebo Josefa Hory, i poezii poválečného období; projevil se i v próze, nejosobitěji a nejkrásněji v humoristické novele Vladislava Vančury *Rozmarné léto* (1926), a ve výtvarném umění – například v díle Jindřicha Štyrského a Toyen nebo Františka Muziky.

Teige s Nezvalem i nadále zůstali neobyčejně inspirativní: ve 30. letech prosazovali surrealismus. První organizační základnou českého surrealismu se stala Surrealistická skupina; přijala program v manifestu *Surrealismus v ČSR* (1934), jehož autorem byl Vítězslav Nezval a který podepsali například básník Konstantin Biebl, malíři Jindřich Štyrský a Toyen, sochař Vincenc Makovský, divadelní režisér Jindřich Honzl, hudební skladatel Jaroslav Ježek a psycholog a sexuolog Bohuslav Brouk. Poté co Nezval v roce 1938 ohlásil rozpuštění skupiny, došlo postupně k omezení jejího veřejného působení, ale nikoli k jejímu zániku; například Toyen zůstala surrealistickému hnutí po celý život věrná, podobně jako jeho zakladatel André Breton. Vznikl prostor pro neobyčejně plodný dialog mezi umělci a vědci a výsledkem byly projekty, jež se v některých směrech, zvláště v oblasti zkoumání a ztvárnění sexuality a erotiky, přinejmenším vyrovnaly tehdejšímu nejprogresivnějším proudům ve světě. Malíř a teoretik Jindřich Štyrský založil Edici 69 (vyšla zde

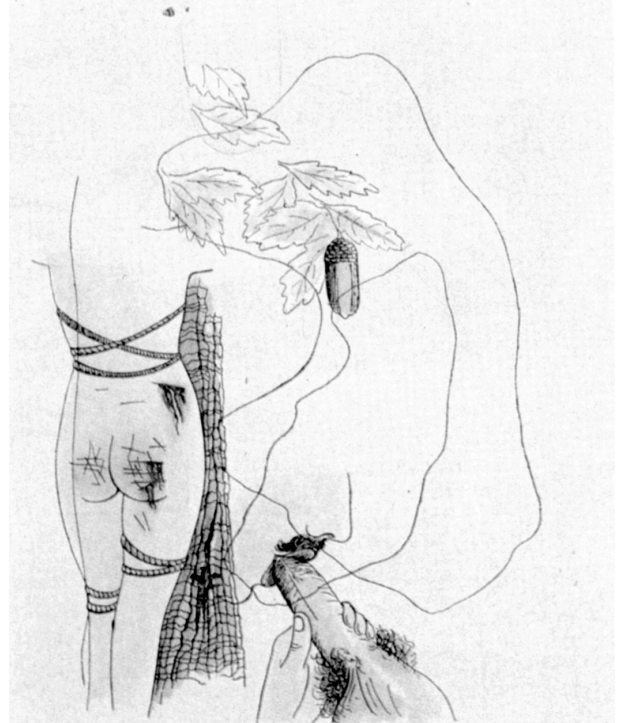


Toyen, *Bez názvu*, 1930, tuš a akvarel na papíře, 8,5x13,2 cm, uloženo: soukromá sbírka, Paříž, Francie.

například Sadova *Justina* nebo *Život kajčnic* od Pietra Aretina) a v letech 1930 až 1933 vydával časopis *Erotická revue*, v němž kromě odborných statí vycházely i zajímavé eseje, například pozoruhodná úvaha básníka Otokara Březiny o homosexualitě a erotické ilustrace Toyen a dalších autorů. Psycholog, sociolog a psychoanalytický estetik Bohuslav Brouk publikoval řadu objevených prací: *Psychoanalytická sexuologie* (1933), *Autosexualismus a psychoeroticismus* (1935), *O smrti, lásce a žárlivosti* (1936), *Manželství – sanatorium pro méněcenné* (1938) aj. K nejdůležitějším literárním dílům členů skupiny patří Nezvalova *Žena v množném čísle* (1936), *Praha s prsty deště* (1936) a *Absolutní hrobař* (1937). Také mnozí další umělci a vědci, stojící mimo Surrealistickou skupinu, se lidskou sexualitou a erotikou podnětně zabývali, což podpořil i tehdejší rozvoj české sexuologie. Na Lékařské fakultě Univerzity Karlovy v Praze již v roce 1921 vznikl Ústav pro sexuální patologii, na něj pak v roce 1935 navázal Sexuologický ústav, jehož vedením byl pověřen hlavní představitel české sexuologické školy prof. Josef Hynie (1900–1989).

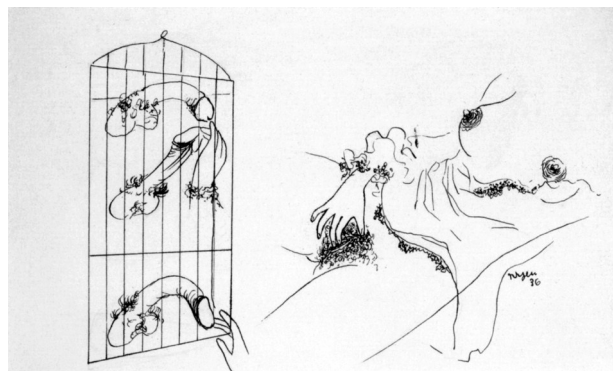
Mezi tvůrci, kteří svým dílem naplňovali tezi zakladatele surrealismu André Bretona, „Zredukujme umění na jeho nejjednodušší výraz, kterým je láska“, vynikl Karel Teige, jenž od roku 1935 a zvláště intenzivně ve válečných letech vytvářel fotomontáže a koláže s nekonečnými eroticky snovými proměnami ženského těla. Mimořádné i z hlediska mezinárodní scény je dílo české malířky a grafičky Toyen, které nedávno ve vynikající monografii zhodnotil Karel Srp (Srp 2000).

V polovině 20. let Toyen namalovala soubor půvab-

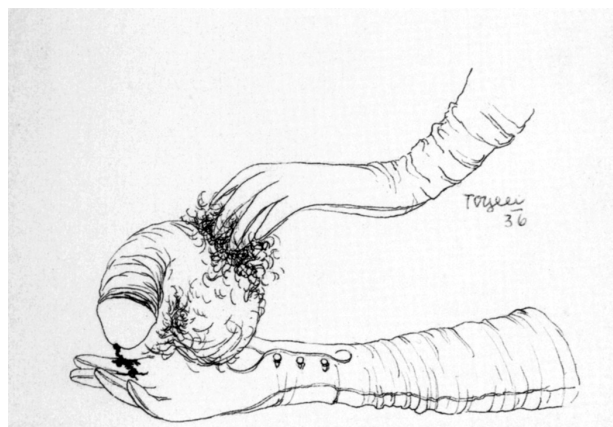


Toyen, *Ilustrace, D.-A. François, markýz de Sade, Justina*, 1932, akvarel na papíře, 21x14 cm, uloženo: soukromá sbírka, Paříž, Francie.

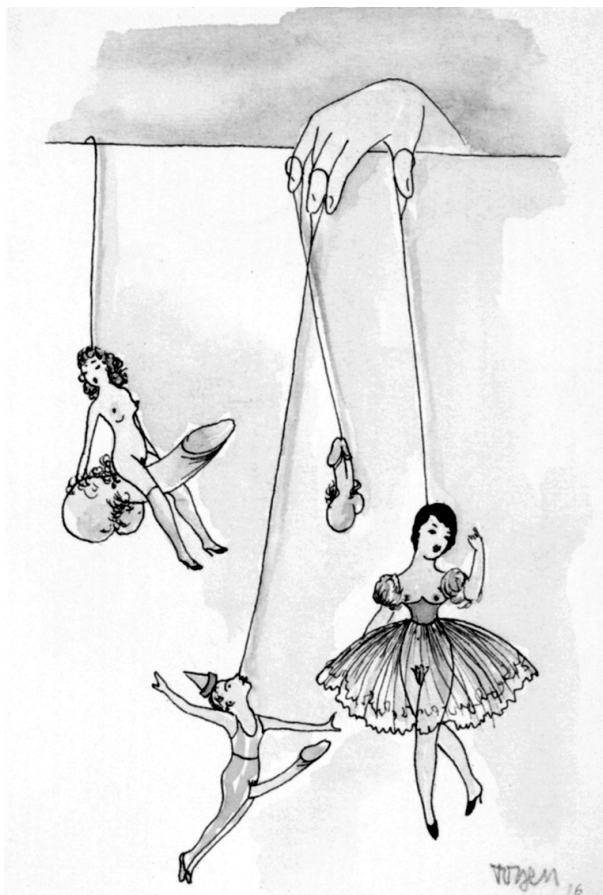
ných naivizujících obrazů s hédonistickými a erotickými náměty (například *Benátský karneval*, 1925; *Harém*, 1925; *Polykači mečů*, 1925; *Ráj černochů*, 1925; *Tři tanečnice* aj.) „[...] související s momentem, kdy Devětisil vyšel ze své proletářské orientace a začal objevovat svět, zejména jeho smyslová pozitiva. Idealizoval cesty, cirky, venkovské zábavy a karnevaly, tedy všechno, co přesahovalo obvyklou šed' a měnilo, jak si to představovali Teige, Wolker a Seifert, všední den ve svátek. [...] Některé perokresby Toyen z přelomu dvacátých a třicátých let měly konkrétní tematické zaměření, související zejména se Štyrského vydavatelskou činností. Mnoha ilustracemi přispěla Toyen do tří ročníků *Erotické revue* (1930–1933) a do *Edice 69* (ilustrovala zejména Sadovu *Justinu* a *Život kajčnic* od Pietra Aretina). Již z rané práce Toyen vyplývalo, že nemá zábrany před vizualizací erotických motivů, avšak teprve díky Štyrského aktivitě se jimi zabývala soustavněji. O Toyen je známé, že vlastní vztah k erotice skrývala, že málokdo její soukromý život znal důvěrně, ať v pražském, či v pařížském období. (Podle legendy, tradované mezi pařížskými surrealisty,



Toyen, *Kresba*, 1936, tuš na papíře, 9x14,5 cm, uloženo: soukromá sbírka, Paříž, Francie.



Toyen, *Kresba*, 1936, tuš na papíře, 9x12,5 cm, uloženo: soukromá sbírka, Paříž, Francie.



Toyen, *Kresba 16*, z cyklu *Jednadvacet*, 1938, tuš a akvarel na papíře, 20x15 cm, uloženo: soukromá sbírka, Praha česká republika.

se připravila o panenství sama. – Ústní sdělení Georgese Goldfayna z května 1997. Česká skupina historiků umění, která ji počátkem šedesátých let navštívila, zase přikládala zvláštní význam ‚přítomnosti mladého muže tmavší pleti‘.) *Erotické kresby z přelomu dvacátých a třicátých let naznačují, že nelze vést přímou paralelu mezi zobrazovanými erotickými motivy a soukromým životem. Pouze částečně byly svědectvím o Toyen, která k nim přistupovala jako k jakémukoli jinému námětu, jímž se momentálně zabývala. Poprvé se s erotickými náměty podstatněji vyrovnávala kolem roku 1925. Na obrazech s kolektivním sexem a v lineárních, zjednodušených kresbách, ještě beze stop jejího pozdějšího stylizovaného projevu. Skupinu asi dvaceti kreseb z roku 1925, zachycující nejrůznější podoby sexuálních praktik, včetně masturbace a sodomie, Toyen nikdy nepublikovala pod svým jménem.*

Pouze jednu z nich přepracovala a pod názvem Dvě přítelkyně otiskla v prvním čísle Erotické revue. Na rozdíl od jiných autorů, kteří svá díla v Erotické revui signovali nejrůznějšími pseudonymy, zveřejňovala Toyen své práce pod stabilní zkratkou (T), která nijak její identifikaci nebránila. Mezi otištěnými příspěvky v prvním a druhém ročníku Erotické revue se objevila značka XX, jejíž kresby jsou datované rokem 1925 (Erotická revue, r. 1, s. 79, 86; Erotická revue, r. 2, s. 59, 74), u jedné je dokonce napsáno, že jejich autorem byl básník. Patří však do konvolutu erotických kreseb z roku 1925, nacházejícího se dnes v pařížských soukromých sbírkách. Toyen je zřejmě nechtěla zveřejnit pod svým jménem, neboť kolem roku 1930 se vyhranil její kresebný projev do zcela nové podoby, oproštěné od primitivizující stylizace.

Pro Erotickou revui vytvářela Toyen samostatné kres-

by, tištěné jako celostránkové reprodukce, a ilustrovala některé příspěvky. Námětově tyto kresby neměly jednoznačnou orientaci. Zajímala se o lesbickou lásku (viz Dvě přítelkyně, Ženy východu), i o nejrůznější přírodní náměty spadající pod mužský nebo ženský princip. Na závěr prvního ročníku Erotické revue zveřejnila téměř surrealistickou kresbu s ležící ženskou hlavou, která má vagínu místo očí a úst. Ani tato kresba, jedna z pravděpodobně nejdůležitějších, jež Toyen v Erotické revui otiskla, bezprostředně nezasáhla do její malířské tvorby. Stejně jako všechny ostatní ilustrace zůstala bez přímé rezonance a k motivům z obrazů se vztahovala volně. Obdobně jako ilustrace, jimž se Toyen od konce dvacátých let věnovala (Jindřich Štyrský se ilustracemi Toyen zabýval ve svých studiích), chápala tuto část své práce jako samostatný úsek. Mezi obrazy a ilustracemi stála mez neumožňující okamžité přecházení jednoho v druhé. Se zánikem Erotické revue a Edice 69 se dokonce Toyen přestala na několik let těmito motivy zabývat. Vrátila se k nim až ve svém třetím ‚vstupu‘ do této oblasti, ve svatebním daru Jaroslavu Broukovi (1938), pro něhož vytvořila příležitostný sborník jedenadvaceti kolorovaných kreseb, částečně převzatých z jejího repertoáru pro Erotickou revui, částečně nových, pocházejících z let 1936–1937. Ze známých kreseb se v Broukově sborníku objevila Snící dívka, první kresba zveřejněná Toyen v Erotické revui, Klauni (Erotická revue, r. 1, č. 1), dívka, ležící na šachovnici a dotýkající se figurek-falů (Erotická revue, r. 2), a masturbující dívka hladící mohutný mužský úd. Toyen však do sborníku zařadila i kresby vzniklé po polovině třicátých let. Zachycují proměnu její obrazivosti. Falos, oddělený od mužského těla, jí začal představovat živý, hebký orgán, o němž dívky nejen snily, ale na nových kresbách braly do rukou. Z falu se stal autonomní objekt sloužící ženám ke hře. Tři falu uvěznila Toyen v kleci, na jiné kresbě nechala jeden ejakulovat na dlouhou bílou rukavičku. Nevěsta v závoji se skrývá před mohutným detailem falu nebo se oddává orálnímu sexu. Pouze jedním z jedenadvaceti motivů Broukova sborníku Toyen volně navazovala na své malířské dílo: na kresbě číslo 16 jsou na prstech ruky, vysunuté zpoza stěny, zavěšeny jakési erotické loutky. Kresba tak připomíná její důležitý surrealistický obraz Úděš.

Na pojetí falu u Toyen poukazují zejména taková zobrazení, kde se objevuje mimo své obvyklé sexuální funkce. Vnímala jej dvojnásobně: buď ženu přesahuje, působí na ni svou silou, dokonce tak, že před ní zavírá oči, vyvolává v ní hrůzu a brání se mu, nebo jí slouží k hrátkám, je zkrocený a spoutaný, stává se jejím osobním

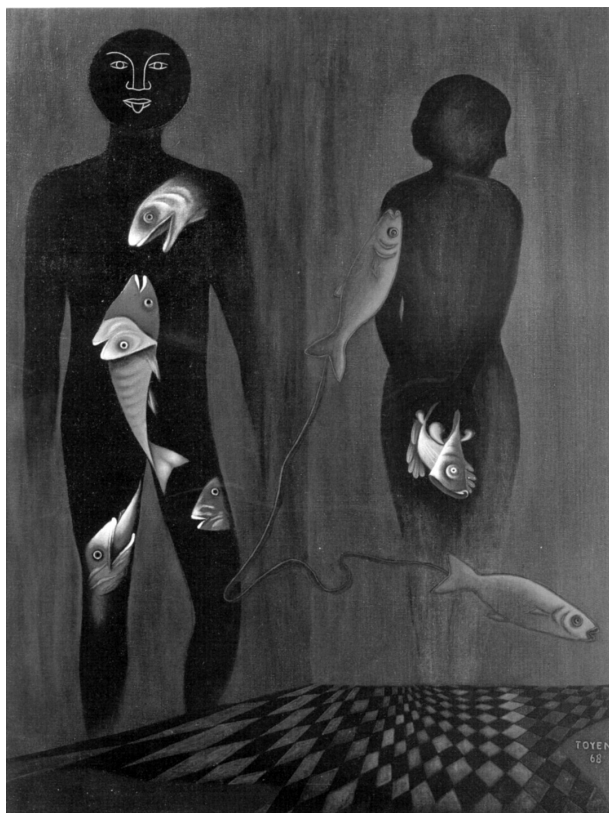


Toyen, *Zástěna*, 1966, olej a koláž na plátně, 116x73 cm, uloženo: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paříž, Francie.

„Pozdní práce Toyen především odkazuje k ženské postavě, zhmotňující její představy. Mužská postava se objevila zřídka. Změna nastala začátkem šedesátých let na obraze *Půlnoc*, erbovní hodina. Během následujícího desetiletí Toyen nově tematizovala vztah muže a ženy. Na obrazech *Zástěna* (1966), *Zatmění* (1968) a *Když zmlknou zákony* (1969) se žena svádějící muže proměňuje před jeho pohledem ve zvířecí bytost s drápy či srůstá s levhartí kůží“ (Štrp 2000, s. 256).

vlastnictvím a fetišem.

Toyen, na rozdíl od Štyrského a Nezvala, si erotiku nespojovala se smrtí, jak lze soudit z kreseb zachycujících slastné okamžiky, i když z některých je patrné, že jí nebyly vzdálené představy mužské kastrace. Přirození bylo jediným orgánem, který jí z mužského těla zaujal (v Broukově sborníku rozlišovala mezi přirozeným falem a umělou náhražkou). Změnilo se jí především v objekt, s nímž lze



Toyen, *Zatmění*, 1968, olej na plátně, 116x89 cm, uloženo: soukromá sbírka, Ženeva, Švýcarsko.

libovolně nakládat. (Toyen jej rozhodně nechápala jako Nezval v básni *Torzo*, otištěné v *Erotické revue*: ‚Co s ocasem / S tím pitomým přívěškem, který se tváří jako generál.‘ Vítězslav Nezval, *Torzo*, *Erotická revue*, 1931, č. 1, s. 54.) I když Toyen v několika případech zobrazila falos během ejakulace, když ztrácí energii, a jednou dokonce jako useknuté, krvácející torzo (viz závěrečná ilustrace k *Legendám a pověstem Melanesie*, otištěná ve třetím ročníku *Erotické revue*), přece jen si v těchto letech ještě neztotožňovala erotiku s krutostí, jak to činil třeba Nezval, nebo se smrtí, což bylo příznačné pro Štyrského; chápala ji spíše v její libidózní stránce. Výjimku tvoří pouze ilustrace k *Sadově Justině* (1932), po ilustracích André Massona (1927) její druhé vizuální ztvárnění v rámci avantgardy. Na některých zachytila Toyen krvácející ženské tělo i menstrující vagínu, což byl motiv tehdy krajně ojedinělý. [...]

Pozdní práce Toyen především odkazuje k ženské

postavě, zhmotňující její představy. Mužská postava se objevila zřídka. Změna nastala začátkem šedesátých let na obraze *Půlnoc, erbovní hodina*. Během následujícího desetiletí Toyen nově tematizovala vztah muže a ženy. Na obrazech *Zástěna* (1966), *Zatmění* (1968) a *Když zmlknou zákony* (1969) se žena svádějící muže proměňuje před jeho pohledem ve zvířecí bytost s drápy či srůstá s levhartí kůží

Vztahem mužské a ženské postavy, zejména na těchto třech obrazech, se Toyen vracela k úzkostným pocitům, jimiž se dříve soustavně zabývala a které nyní nečekaně, snad i pod vlivem nové figurace, získaly výraznou konfliktní podobu. Spojení muže a ženy bylo vysloveně živočišné a pudové, obnovovalo primární zdroje obrazivosti, jež dávno zmizely z každodenního života. Z muže se stal vyzývateľ, žena zaujímala obranný postoj. Tento svár, považovaný některými psychoanalytiky za prvotní, nenechávala Toyen otevřený, ale viděla předem určitý výsledek: žena se proměňuje v nebezpečnou šelmu.

Z obrazů pařížského období Toyen je zřejmé, že se pro ni zvířata v jejích představách stala důležitější než lidé. Od let 1936–1937, kdy se začala zabývat více animálními než figurálními motivy, se v její práci vyskytovalo nebyvalé množství nejrůznějších živočišných druhů, nejčastěji agresivních šelem a dravců, jejichž přesné pojmenování někdy není snadné. Toyen si podobu zvířete přizpůsobovala vlastní vizi. Některá nepoukázovala přímo na konkrétní druh, ale byla jen volně naznačena. Během padesátých let dostávala nenápadně nové formální a významové pojetí, v šedesátých již dominoval levhart. Mělo to své důvody. V knize *O svádění Jean Baudrillard* uvádí: ‚Podle vědění starověku byl levhart jediným zvířetem, které vydávalo vonný zápach. Této vůni využíval k lapení svých obětí. Stačilo, aby v skrytu vyčkal (pohled na něho děsí), a jeho vůně je omámi – neviditelná past, do které se chytí.‘ Zejména s levhartem si Toyen spojovala ženskou postavu. Na obraze *Když zmlknou zákony* se na roztažené levhartí kůži rýsují nádra (s motivem stažené kůže pracovala již na obraze *Menhiry*, 1934), na obraze *Nový milostný svět* nabývá levhart ženské rysy, na obraze *Zástěna* je světelné tělo ženy pokryto levhartí kůží namísto šatů a její hlavu vystihuje pouze prázdný odhmotněný obrys, zatímco levhartí tlamu s výrazně zelenýma očima a vlepenými široce rozevřenými ženskými ústy umístila Toyen na ženské stehno.

Polarizováním ženské postavy poukázovala Toyen na dvojí stránku ženy, na napětí mezi jejím smyslovým působením a tajnými touhami vedoucími k podmanění. Stíny,

do nichž se obrazy Toyen zvolna v šedesátých letech propadaly, čím dále důrazněji zjevují skryté sklony lidského vědomí, ze kterých jasněji vyvstává ambivalentní povaha ženy. Z obrazů Když zmlknou zákony a Zatmění je zřejmé, že zvířata na sebe převzala úlohu zastupovat tzv. temné stránky duše. Lze tak soudit podle toho, že jsou představena stojícím postavám, jejichž obrys je často za nimi pouze naznačen: před mužem na obraze Když zmlknou zákony se nachází mohutný pták se stylizovanou červenou maskou místo hlavy, otočenou k ženě překryté levhartí kůží, a na obraze Zatmění zase po siluetě mužského těla volně plují dravé ryby, nejspíše prezentující jeho pudovou stránku, vysílané k otočené ženě, která jednu z nich zmuchlala ve svých drápech jako kapesník.

Obraz Zatmění je mnohonásobnou metaforou: odehrává se v uzavřené místnosti, aktivované šachovnicovým vzorem podlahy. Siluety obou postav, z nichž jen ženská vrhá stín, jsou naznačeny jako reflexy na zdech, prázdnou místností plují ryby, spojené linií. Zatmění ukazuje, že ani v pozdní tvorbě Toyen nebylo nic ustálené a předem dané, že používala nejrůznějších proměn a významových posunů.

Propojení ženy s pardálem patřilo k častým motivům surrealistické obrazivosti, avšak jedině Toyen je po mnoho let soustavně rozvíjela. Na rozdíl od předcházejících tematizací, vyskytujících se na kolážích (např. na koláži Georgese Hugneta Žena-pardál z roku 1938 bylo jasně poukázáno, jakou roli žena měla: z jejího těla zbyly jen roztažené nohy s rozevřeným klínem, hlavu a prsa nahradila levhartí hlava) a fotografiích (na jednom autoportrétu z roku 1939 si Claude Cahun lehla na levhartí kůži do exteriéru připomínajícího jakýsi prales), vyjadřovala Toyen své představy prostřednictvím malby mnohem zastřeněji: ženské a levhartí tělo se volně prolínají, avšak tento vztah není zachycen jednoznačně, jako přímé prorůstání. Mircea Eliade ve studii Dákové a vlci upozornil na existenci tzv. leopardích společností v Africe a na iniciaci, jejímž základem ‚byla proměna mladého bojovníka v šelmu‘, tzn. že se oblékl do její kůže, a tak na sebe převzal i levhartí vlastnosti.

Žena na obrazech Toyen někdy s levhartí kůží těsně srůstá; je současně svádějící a sváděná, aktivní i pasivní, nechává se svádět pro svádění samo, pro vlastní hru, podmanění a přisvojení si. Její role se stala mnohem složitější než postavení mužů. V obrazech Toyen je dvojitým znakem, připraveným k útoku i k obraně, levhartí kůže jí slouží jako vnadidlo a zároveň poskytuje úkryt a ochranu. Některé věty z Baudrillardovy analýzy svádění by bylo možné vztáhnout i na tři pozdní figurální



Toyen, *Když zmlknou zákony*, 1968, olej a koláž na plátně, 116x739 cm, uloženo: soukromá sbírka, Paříž, Francie.

obrazy Toyen: ‚Podobně jako ve svádění nemá vlastně žena ani tělo, ani vlastní touhu. Ale co je to tělo a co je to touha? Sama v ně nevěří a pohrává si s nimi. Bez vlastního těla je čistou zdánlivostí, iluzí, umělou konstrukcí, které se zmocňuje touha někoho jiného.‘ Touha muže si zhmotňuje podobu ženy, jež si tuto touhu uvědomuje a počítá s ní. Otevírá se tím mnohostranný prostor vzájemných vztahů, ve kterém podle Baudrillarda ‚svůdkyně pracuje se silou mužské touhy jako s mýtem, který má být vyvolán a zatracen‘.

Poslední významnější obrazy Toyen pocházejí z přelomu šedesátých a sedmdesátých. Obdobně jako dříve rušila protiklad exteriéru a interiéru, stírala nyní rozdíl mezi pouští a mořskou hladinou. Používala i nových



Adolf Born, *Bez názvu*, 1973, kresba perem na papíře, 30x20 cm, uloženo: ve vlastnictví autora; publikováno v knize: Born, Adolf (1975): *Bilderbuch der Verführungskunst*, s. 58. Eulenspiegel Verlag, Berlin.

Český malíř a grafik Adolf Born (narozen 1930) je tvůrcem díla, jež stírá hranice mezi „velkým“ a „malým“ uměním a svobodně přesahuje z kresleného humoru do volné grafiky, z volné grafiky do ilustrace, z kresby pak do animovaného filmu. Jejich vzájemným působením a prolínáním se vyhranil umělcův originální styl, vyznačující se bohatou a nevyčerpatelnou imaginací. Výrazně přispěl při vytváření moderního projevu všech těchto disciplín v českém prostředí i ve světovém měřítku. Mezinárodní věhlas dosáhl i osobitým ztvárněním erotiky a vztahu mužského a ženského světa, v němž rezonují charakteristické rysy přístupu českého světa k tomuto tématu: hravost, úsměvnost, ironie.

motivů, jež se dosud v její práci nevyskytovaly, nebo ne v takové podobě: odkazů na malířství (tuba barvy) či druhy zvířat, jimiž se před tím nezabývala, avšak která náležela k hlavním inspirativním zdrojům surrealismu, jako byla kudlanka nábožná.

[...] Na jednom akvarelu ze začátku sedmdesátých let Toyen dokonce nad párkem sblížujících se rysů umístila ilustraci vystřiženou z nějaké učebnice i s doprovodným

textem o jejich sexuálním chování a nakreslila dvojici kudlanek nábožných: zatímco se samec ještě oddává milostnému aktu, obrací se trup samičky, které Toyen namalovala ženská ňadra, proti němu a chystá se jej pozřít.

V šedesátých letech získaly erotické představy Toyen zastřenou podobu, na rozdíl od dvacátých a třicátých let, kdy byly otevřené, avšak stály stranou její hlavní práce. Dříve zjevné erotické náměty se na obrazech změnily ve skryté narážky, nicméně prostoupily celé malířské dílo. Očividné byly zejména v kolážích, jimž se Toyen opět začala věnovat po roce 1965 a v nichž zprvu uplatňovala průhlednou symboliku odvozenou z Freuda: motocyklisté seřazení vedle sebe mají místo hlavy bagetu, sifonovou láhev nebo svíčku, tedy předměty podobající se falu, který zastupuje také rtěnka v ruce ženy, sloužící zároveň jako zbraň. Na jiné koláži, volné ilustraci k básni Annie Le Brun, podivné zvíře toužebně očekává příchod muže, jehož vábí svým hlasem. Toyen více než kdy předtím na kolážích propojovala motiv slasti a krutosti“ (Srp 2000, s. 28, 84, 88, 90, 93, 256, 258, 260, 262–264).

Hravost, úsměvnost, lehká ironie, patrně nejosobitější znaky české literatury 20. století – i v mezinárodním měřítku obohacující téma erotiky a vztahu mužského a ženského světa, našly originální výraz také ve výtvárném umění, nejvýrazněji v díle malíře a grafika Adolfa Borna, jež dosáhlo světového věhlasu:

*„[...] Tento cyklus, navazující na první Bornova ironická zkoumání vztahů mužů a žen z konce padesátých let, byl ukončen až v letech sedmdesátých a nesl název *Bornografie*.*

Rozsáhlá série má jen dva hrdiny. Jsou to na jedné straně nevěsty, na druhé ženiši. Mezi nimi zuří lýtý boj. Boj předem prohraný, protože nerovný. Neboť nevěsty jsou mohutné a nezníčitelné, lstivé a ničeho se neštítící. Ubozí ženiši jsou paralyzováni strachem, jejich odpor je neúčinný, často směšný, ještě častěji se však podrobují násilí bez odporu. Jen ve vzácných případech se zachraňují útekem. A tak se před námi odvíjejí scény, kdy se nevěsta vydává za ženichem jako za lovnou zvěř, tu s puškou v ruce, tu s harpunou; kdy je ženich lapen, spoután a vlečen koněm po zemi k oltáři; kdy svatební obřad probíhá v kleci za důkladných bezpečnostních opatření, aby ženich v poslední chvíli neunikl; kdy se nevěsta nechá fotografovat s brokovnicí v ruce a s nohou na hrudi ženicha, jako s cennou trofejí; kdy nevěsta předvádí vysokou drezúru ženicha pro pobavení svatebních hostů; kdy je ženich, který zklamal v manželském loži, odváděn do rohu ložnice

k popravicímu špalku; kdy bdělá nevěsta sleduje spícího ženicha a nelítostně likviduje jeho sny o svobodě ... A tak dále a tak podobně.

Všechny tyto dramatické situace jsou vyprávěny novými výtvarnými prostředky. Protože vyhrocená nadsázka mohla vyniknout jen při lapidárním traktování, vzdal se umělec štětce a s ním i dřívějších dekorativních ambicí. Místo robustní a členité kresby sledujeme ostrou, ironickou linku, která pracuje s maximální zkratkou; zajímá ji pouze to, co bezprostředně souvisí s pointou. Dva hlavní aktéři jsou redukováni na samoznaky, nevěstu symbolizuje závoj s věnečkem, ženicha cylindr. Jejich nikdy neselhávající humorná stylizace dává každé scéně lehkost a záruku, že i ty nejčernější momenty a nejhrůznější situace nebudou působit chmurně, jakkoli chmurné jsou.

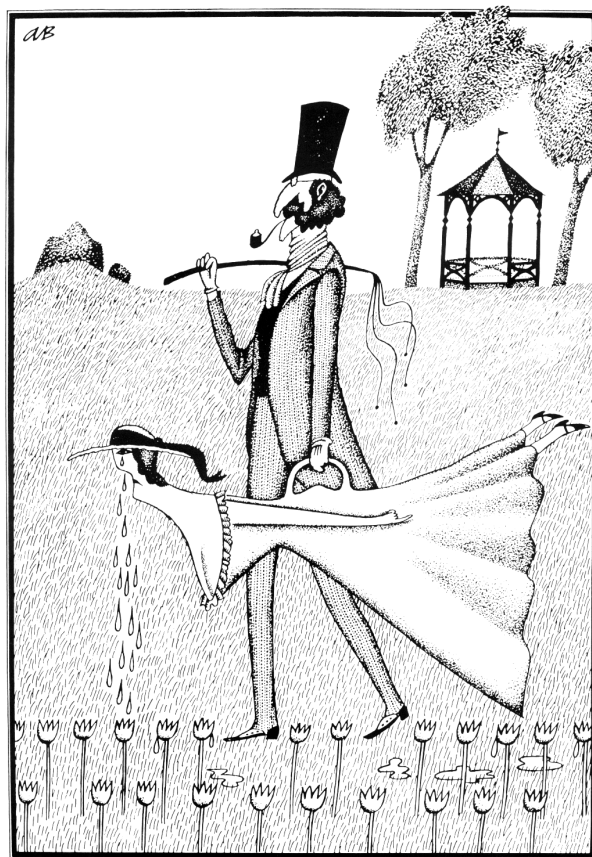
Ano, bez nadsázky lze říci, že *Bornografie* je nejčernější sérií, jaká kdy byla u nás kreslířem vytvořena. A je otázka, zda bychom dílo podobného rozsahu a zaměření našli ve světovém kontextu. Srovnáme-li například *Bornografie* s *Thurberovým* cyklem, nazvaným *Mužský přístup*, který zkoumá metody, jakými muži dobývají ženy, a je tedy s *Bornovou* sérií příbuzný, zjistíme, že *Thurber*, tento klasik absurdního humoru, je ve svém pojetí neobyčejně krotkým realistou. [...]

Když *Born* dokončil své *opus magnum* a připravil jeho knižní vydání, měl pocit, že to, co chtěl na poli kresleného humoru říci, už řekl. Jenže téma, na něž po léta soustředil pozornost, jej provokuje dál. S údivem zjišťuje, že s *Bornografií* ještě stále není hotov. Jenže – co s tím, když už nechce dělat pointované kresby, ale grafiku? *Born* řeší problém činem kolumbovsky jednoduchým. Začíná kreslit další *bornografické* anekdoty, nikoli však na papír, ale na litografický kámen.

Už dvakrát jsme hovořili o *Bornově* snaze negovat efemérní charakter novinové kresby. Tak jako *Cézanne* chtěl dělat impresionismus pro muzeum, chtěl *Born* zajistit svému kreslenému humoru trvalejší platnost. V okamžiku, kdy proměnil kresbu v grafický list, udělal v tomto směru poslední a rozhodující krok. Novinová kresba zvítězila nad svým údělem, ocitla se na půdě výtvarného umění, v hájemství trvalých hodnot. Čas už pro ni neplatil.

Metamorfóza, k níž došlo, přinesla zajímavá překvapení. Grafický list, který se stal výtvarně pojednanou anekdotou, zůstal grafickým listem. Zato anekdota, která na sebe vzala novou podobu, se změnila k nepoznání. Ne ovšem naráz.

Jedním z prvních čísel zbrusu nové řady barevných litografií je list, zobrazující manželský pár s deseti dětmi. Matka je mohutná obryně, která by snědla manžela



Adolf Born, *Bez názvu*, 1973, kresba perem na papíře, 30x20 cm, uloženo: ve vlastnictví autora; publikováno v knize: *Born, Adolf* (1975): *Bilderbuch der Verführungskunst*, s. 35. Eulenspiegel Verlag, Berlin.

po večeri. Kde se bere v útlém tatínkovi taková výkonnost? Odpovědí je velký klíček v jeho zádech. Tatínek je chudák natahovací. Hořká pointa vypovídá o trpkém mužském údělu a tato anekdota je prostým pokračováním *Bornografie* novými prostředky.

Ale věci se komplikují. *List*, nazvaný *Dodatek k Brehmovi*, zobrazuje dravého ptáka, který se snesl nad skupinu zvířat, uchvátil ovci a odlétá s ní. Ohromný dravec má hlavu dámy, ovce je plešatý pán. Také ostatní zvířata jsou muži, někteří klidně kouří dýmku, někteří se dokonce usmívají, jako by se jich to netýkalo, jako by neviděli, že po obloze krouží těch dravců plný tucet. Podobný výjev známe z *Bornografie*. Tam byla dáma za ptáka jen převlečena a unášela ženicha. Došlo k závažné proměně. Zatímco satirická kresba na ženichovi stavěla, grafický list v imunologické reakci černobílého ženicha v cylindru



Adolf Born, *Bez názvu*, 1973, kresba perem na papíře, 30x20 cm, uloženo: ve vlastnictví autora; publikováno v knize: Born, Adolf (1975): *Bilderbuch der Verführungskunst*, s. 19. Eulenspiegel Verlag, Berlin.

odmítá. A tak, jak se ženich mění v ovci, původní pointa se mění v metaforu, jejíž účinek – jak už to u metafor bývá – je mnohem silnější. K tomu přispívá barva, grafické finesy a také kompozice. Obraz už není „dramatickou momentkou“, je stylizován, široce rozpjatá křídla dámy jsou umístěna centrálně a tím krutý výjev monumentalizují. List má už s Bornografii jen málo společného.

Ale proměna pokračuje ještě dál. Díváme se na potápě-

jící se koráb a na admirála, který se jako jediný zachránil na miniaturním ostrůvku. Ten však není pevninou, ale zadní částí těla obrovské mořské panny či spíše „kredenciózní“ bornovské dámy, jejíž hlava se vynořuje z moře opodál. Ve výrazu ubožáka čteme, že je situací zaskočen, vůbec si není jist, zda se opravdu zachránil. Jeho myšlenkám odpovídá i chmurné ladění grafického listu. Zde se už dostáváme k něčemu naprosto novému. Téma s Bornografii sice velmi volně souvisí, ale chybí jak pointa, tak i metafora. Nahradila je mnohoznačnost, která bude napříště příznačná pro Bornovu grafiku, plnou dějů, ale též plnou významů spíše tušených, kde visuté mosty budou upleteny z vlasů dam ... [...] Jakkoli byl Adolf Born plně zaujat prací na nové řadě litografických listů, papír a pero přece jen definitivně neopustil. Nepříliš rozsáhlý soubor posledních humoristických kreseb vzniká však ve stínu nových grafik a je jimi ve všech směrech hluboce ovlivněn. S malou nadsázkou by se dalo říct, že Born už vlastně nekreslí, ale tvoří grafické listy perem. Pobaveně sledujeme jakousi virtuózní mystifikaci, kdy kresba předstírá, že je jemným dřevorytem, čarovným leptem, tečkovací rytinou či akvatintou, plnou měkkých pultónů. Nejčastěji jde o hru černých a bílých ploch a soustavu jemných šrafur, jimiž je pojednáno oblečení figur, tapety, oblaka, kouř a všechno ostatní, co může vytvořit bohatou dekoraci pro děj, jehož význam, podobně jako u nových grafik, neleží v prvním plánu. Někdy nás neuchopitelnost pointy svádí dokonce k přesvědčení, že pracná, až beardsleyovsky rafinovaná kresba je pouhou hrou, ironizující samu sebe. Zde je už kreslený humor na honu vzdálen svému utilitárnímu poslání“ (Macourek 1995, s. 37–41).

Tvorba Adolfa Borna se vzpírá tradičnímu třídění. Stírá kdysi pevně stanovené hranice mezi „velkým“ a „malým“ uměním, svobodně přesahuje z kresleného humoru do volné grafiky, z volné grafiky do ilustrace, z kresby zase do animovaného filmu. Právě jejich vzájemným působením a prolínáním se vyhranil umělcův originální styl. Schopnost vystižení, pokračování i rozvíjení a umocňování výtvarné charakteristiky se pak uplatňuje v působivé zkratce – v neobyčejně živém a dynamickém vystižení děje, prolnutého inteligentním a lidským humorem, jež

Láska v literatuře a výtvarném umění

Neznámý autor:

Druhá staroslovanská legenda o sv. Václavu

(konec 10. století)

Takzvaná *Druhá staroslovanská legenda o sv. Václavu*, jejíž nedochovaný prvopis vznikl zřejmě koncem 1. tisíciletí v Čechách a byl psán hlaholicí (toto dílo v roce 1904 objevil a v roce 1909 vydal tiskem profesor N. Nikol-skij), nepředstavuje původní práci: jde o kompilaci několika pramenů, což je metoda běžně užívaná středověkými autory. Její základ tvoří asi ze dvou třetin překlad latinské legendy o sv. Václavu z pera mantovského biskupa Gumpolda (ta vznikla kolem roku 980 na objednávku císaře Oty II.); dalším jejím pramenem je latinská legenda z poloviny 10. století počínající slovy „*Crescente fide christiana*“ („*Když se šířila křesťanská víra*“), která se inspirovala původními legendami o životě českých světců Ludmily a Václava, sepsanými v jazyce staroslověnském. Autor legendy čerpal nepochybně také z jiných pramenů.

Druhá staroslovanská legenda o sv. Václavu – na rozdíl od takzvané *První staroslovanské legendy o sv. Václavu*, sepsané v Čechách někdy kolem roku 940 – obsahuje zmínky o rodinném a sexuálním životě sv. Václava, o jeho asketismu a odmítavém vztahu k manželství. Stanoviska obsažená v krátké ukázce jsou sice v souladu s křesťanskou teologií, hagiografickou tradicí i prosazující se křesťanskou etikou, ale zřejmě nikoli s morálkou historického knížete Václava a historickými reáliemi raně přemyslovských Čech.

Druhá staroslovanská legenda o sv. Václavu

Když Václav uslyšel tento vzkaz od biskupa, opatřil dělníky a sám začal nositi na svých ramenou vápno a svýma rukama položil základ i skončil. I pozval řečeného biskupa, a ten vysvětil chrám na jméno svatého Víta. I stávaly se tu mnohé divy a zázraky až do dnešního dne, d'áblu pak mnohé škody.



Neznámý mistr, „*Eva přádlena*“, kolem poloviny 14. století, lineární perokresba kolorovaná barvami, iluminace ve *Velislavově bibli*, uloženo: Univerzitní knihovna (UK XXIII C 124), Praha, Česká republika.

Eva drží přeslici koleno, levou rukou vytahuje z česance vějířovitě rozprostřená vlákna a pravou je zkrucuje do nitě roztáčením vřeten.

Neznámý autor (1942): „*Druhá staroslovanská legenda o sv. Václavu*“. In: *Na úsvitu křesťanství: Z naší literární tvorby doby románské v století IX.–XIII.*, s. 144. Evropský literární klub, Praha. Uspořádal Václav Chaloupecký za spolupráce Jaroslava Ludvíkovského, Bohumila Ryby, Ferdinanda Stiebitze a Josefa Vašici. Přeložil Josef Vašica.

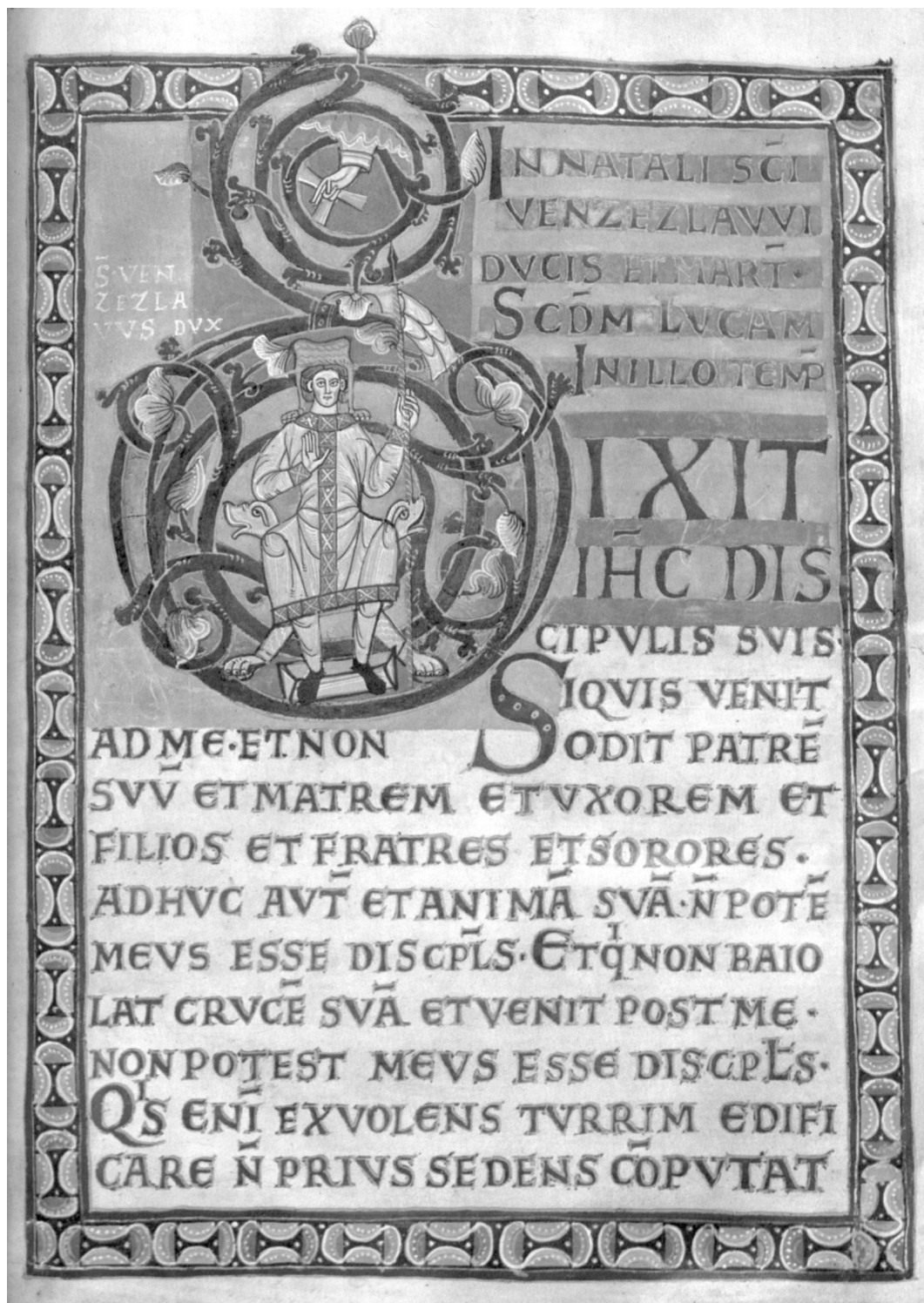
Světec sám chtěl odevzdati knížectví svému bratru a jíti do Říma k svatému apoštolu Petrovi a tam se zřící tohoto světa, ale pro tento chrám, poněvadž ještě nebyl úplně dokončen, odkládal s tím. Ale jako ten, kdo seče seno za velikého vedra, touží po vodě, tak toužil i světec po mučednictví a prolítí krve, nikoli však z rukou bratra svého. Řízením pak Boha, štedrého odplatitele a dárce odměn věřícím, dostalo se mu vhodně této odměny, po které toužil v cizích krajinách, v jeho dědičné zemi.

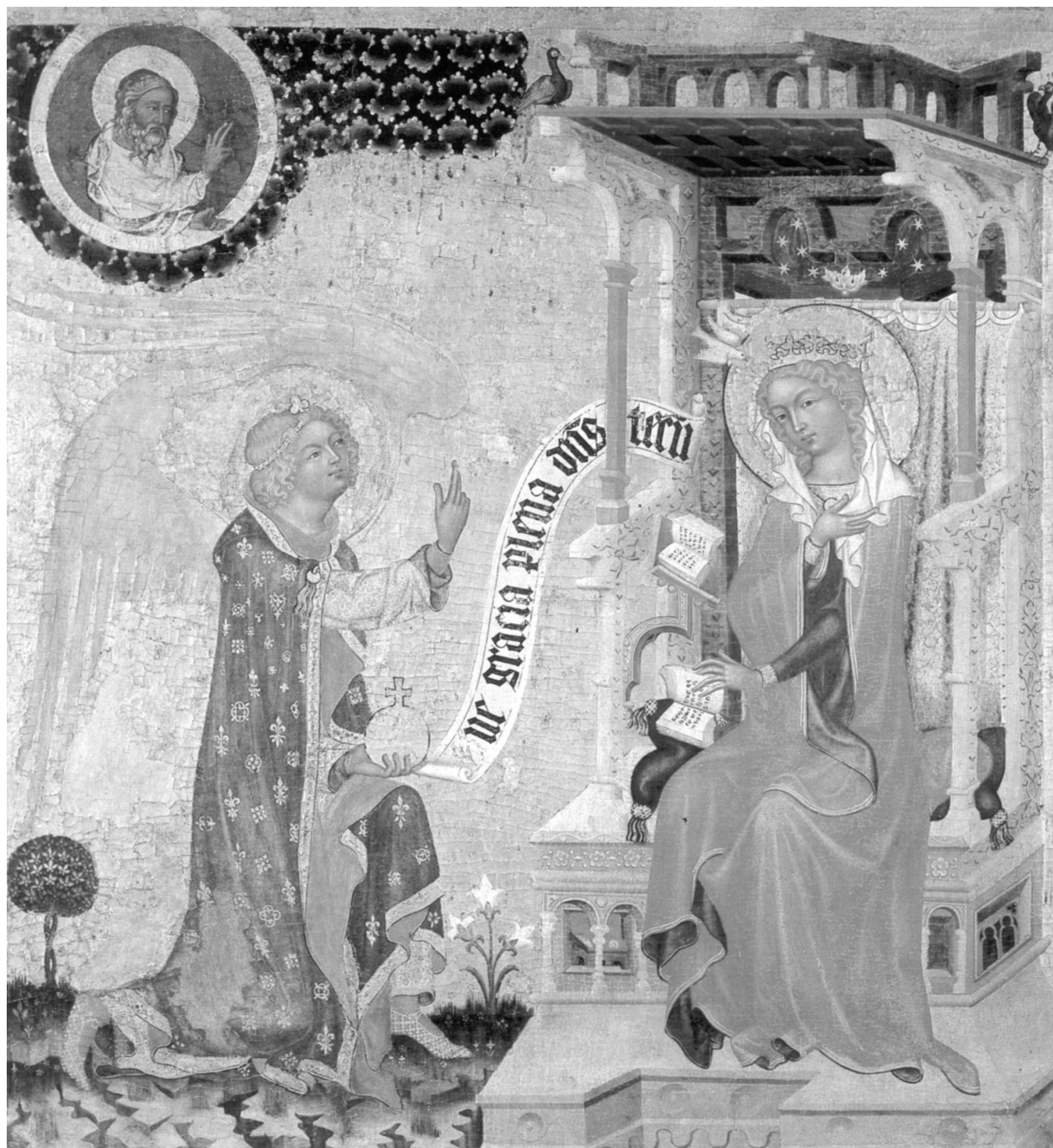
Ani toho jeho skutku nemůžeme zamlčeti, divného smrtelníkům a andělům božím radostného a úžasného těm, kdo se bojí boha, a nikdy mezi lidmi neslýchaného, který hrud' světcova, tvrdší než kámen, nosila v srdci. Neboť byv kdysi přinucen od svého bratra a svých zemanů, pro zrození synů obcoval s ženou a zplodil s ní syna jménem Zbraslava. I řekl k ní: „Hle, již jsme se mnoho Bohu provinili a nepravost jsme učinili, již toho zanechme, přijavše plod podle přirozenosti lidské, my dva u sebe, ty měj mě místo bratra, a já tebe místo sestry.“ A ona na tuto věc přistoupila a zavázala se k tomu před samým Bohem, jednou však zhřešila s milým jeho služebníkem. A když to světec sám viděl, řekl: „Proč jsi selhala před Bohem? Tobě bylo lze se vdáti nebo nevdáti. Ale neopovažte se nyní nikomu, ať je to kdokoli, o tom se zmíniti, dokud já si to nerozmyslím.“ A učiniv velikou hostinu, aniž kdo věděl, co zamýšlí, provdal ji za téhož služebníka, čině ji jeho sestrou.

Ilustrace na protější straně:

Neznámý mistr, *Iniciála D s postavou trůnícího knížete Václava*, kolem roku 1085, barevná iluminace, *Vyšehradský kodex* (iluminovaný korunovační evangelistář Vratislava II.), uloženo: Národní knihovna České republiky (fol. 68), Praha, Česká republika.

Kníže Václav je v iniciále D zobrazen na trůně, s praporem v levé ruce, zatímco pravá je pozvednuta v žehnajícím gestu a jemu samému z oblaku žehná boží ruka s křížem. Nápis vedle iniciály označuje Václava jako světce, knížete a mučedníka. Výtvarné a ikonografické podání postavy však jasně zdůrazňuje Václavovu knížecí funkci, tedy ideji Václava jako dědice české země a spjatost s jeho nástupci z přemyslovské dynastie.





Václav II.: *Píseň I*

(ze sbírky *Milostné písně krále Václava*, konec 13. století)

Dosud není jednoznačně potvrzeno, za jakých podmínek německy psané „milostné písně krále Václava“ vznikly a kdo je vytvořil. Literární historiografie však předpokládá, že jejich autorem je král Václav II. (1271–1305) z dynastie Přemyslovců, syn Přemysla Otakara II. a Kunhuty Uherské. Jako nepřímý důkaz odkazující k autorství daných písní je chápána skutečnost, že král Václav II. je na iluminacích v takzvaném *Manessově rukopisu* (kolem roku 1300) zobrazen vedle německého císaře Jindřicha VI. (vládl v letech 1190–1197), známého jako autora milostných písní. V *Manessově rukopisu* jsou shodou okolností uvedeny tři milostné písně připisované Václavu II. Tyto básně „*dojímají přilivem vysněné a nenaplněné lásky*“; jsou ovšem výrazem dobové kurtoazní etikety, nikoli zprávou o reálném životě autora a jeho vztahů k ženám, mezi nimi k „*duchaplné milostnici Anežce*“ (Spunar 1995, s. 231). O Václavu II. je díky *Zbraslavské kronice* (*Chronicon Aulae Regie*, počátek 14. století) například známo, že se po svém návratu z braniborského zajetí již jako patnáctiletý vášnivě oddával fyzické lásce. Za necelých čtyřiatřicet let svého života vystřídal dvě manželky a četné další ženy, které mu porodily řadu dětí (první manželka Jitka/Guta například deset dětí, z nichž nejznámější byl Jan Volek, olomoucký biskup v letech 1334–1351).

Zajímavé osudy „milostných písní krále Václava“ lze zaznamenat na české půdě. V roce 1823 totiž vydal *Píseň I* (a to ještě neúplnou: strofy I.–IV., bez strofy závěrečné) v 5. dílu svých *Starobylych skládání* Václav Hanka. Připsal jí však mylně Václavu I. a dodal přibásněný „staročeský“ text, který měl dokazovat starobylost české literatury. Hankův podvrh byl záhy odhalen – jako první na něj poukázal v roce 1857 Julius Fejřalik.

Básník ve své pětistrofě *Písni (I)* otevírá a v duchu kurtoazních dobových pravidel řeší vztah mezi duchovní láskou, která sídlí v srdci a přináší bolest, a tělesnou láskou, kterou vyžaduje hříšné tělo. Prožívá tento spor duše a těla, ale nakonec se přece jen ze svobodné vůle rozhodne uchránit ctnost své paní. Spokojuje se zřejmě pouze se symbolickým objetím, i když má „krásnou paní“ v moci. Překonání žádostivosti mu přináší „*pravou vznešenost*“. Touto písní vstupuje do německého a přirozeně i českého kulturního prostředí pojetí čisté, platonické lásky, které v moderní době ožívá v pokleslé masové literatuře určené pro panny a dívky.

Píseň I

Mé nitro tají příběh – znám pravou vznešenost,
již za mnou láska poslala;
tak šťastný jsem, že vzdychám sladkým vědomím,
že právě ji mám rád, že ona je můj skvost,
tak jak jsem toužil odmala,

Ilustrace na protější straně:

Mistr vyšebrodského oltáře, *Zvěstování Panně Marii*, před rokem 1350, tempera na dřevěné desce, ...x... cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Scéna zachycuje poselství anděla Páně Gabriela Panně Marii, kterým jí oznamuje, že počne dítě z Ducha svatého. Gabrielovo pozdravení se stalo základem modlitby *Zdrávas*: „*Bud' zdráva, milostí zahrnutá, Pán s Tebou. Požehnaná jsi nade všechny ženy a požehnaný plod tvého těla.*“

Tento obraz je jednou z devíti čtvercových desek takzvaného *Vyšebrodského oltáře*, díla, které si objednal Petr I. z Rožmberka pro cisterciácký klášter ve Vyšším Brodě. Vytvořil jej Mistr vyšebrodského oltáře (činný 1340–1360), český malíř klasické gotiky, umělec evropského významu. Poučení z francouzské a italské deskové malby přetavil do specifické stylové polohy: charakteristické je architektonické členění prostoru, lineárnost, harmonická pestrobarevnost a lyrické pojetí. Jeho oltář „*je skutečné kompendium ikonografických motivů, které těží z různých literárních zdrojů: z Apokalypsy, z evangelických apokryfů, z mystických františkánských meditací, z hymnického písemnictví a z hluboké teologické spekulace. Nechybějí však ani narážky na aktuální politické události a další jinotaje. Některé představy a motivy se objevují v českém umění poprvé a jsou vzácné i v evropském kontextu. [...] Ve všech výjevech je kladen důraz na takové motivy, které pramenily ze snahy uvolnit obraz z přísné dogmatické vazby humanizací náboženského námětu. Proto jsou tu zvláště zesíleny momenty lidského kontaktu, laskání, objetí, polibků a slzí, setkávání zraků, mluvy očí a posunků, které jsou emocionálně zvláště účinné a které otevíraly nové netušené oblasti citového života*“ (Chadraba 1984, s. 359).

Václav II. (1998): „Píseň I“. In: Bok, Václav – Pokorný, Jindřich, ed., *Moravo, Čechy, radujte se! Němečtí a rakouští básníci v českých zemích za posledních Přemyslovců*, s. 190–191. Edice Litteraria Germano-Austro-Bohemica, Vol. I. Aula, Praha.

Neznámý mistr, „*Král Václav II.*“, kolem roku 1320, barevná iluminace, obrazec rukopisné strany ...x... cm, strana ... rukopisu, *Manesův rukopis*, uloženo: Universitätsbibliothek, Heidelberg, Německo.



je krásná jemná žena – a pyšnit se jí smím,
blížeji nelze jíti, nač tedy mámení,
veliká radost s sebou nese trápení
a na tom se nic nezmění,
má láska je mé vězení.
Mne opanovala ta sladká skutečnost,
mé srdce tluče blažené,

je ráj mých očí, touha a nevýslovná slast,
očíma do srdce mi vešla jako host,
a tak jí sloužím, vznešené,
však předlouho již musím verš za veršem klást,
srdce i smysly mé slouží mé výsosti,
jí počátku i zdroji mé čiré radosti:
a díky této milosti
jsem šťasten – na tom nedosti.

Jako když růže vydá svůj první skvoucí květ,
co v jitru touží rosu pít,
své sladší než cukr, rty mi poskytla;
snad ještě žádný muž, co jich jen nosí svět,
polibkem nebyl více zpít,
ty chvíle blažená, jež jsi mi zasvitla!
Nevyličím svou radost, již jsem se nenadál,
s ní tolik přízně, štěstí mi dobrý osud dal,
však radost záhy zahnal žal:
plakala radost, žal se smál.

Lásce však chybí důvod, zač by mne trestala:
ač objal jsem tu krásnou paní,
ji milou, jemnou, sladkou, v bílé nahotě,
i přesto, co jsem řekl, nevinná zůstala,
bylo to cudné objímání,
jen srdcem miluji, ač tehdy v temnotě
láska mne šířala, když jsem ji uviděl,
mé smysly bouřily, uhasit jsem však chtěl
svůj oheň, který plál a vřel,
já k její ctnosti úctu měl.

Tomu, kdo slouží dámě podobně jako já,
ať steré díky vzdávají,
já růži nezlomil, ač mohl jsem ji mít,
do srdce jsem ji zamknul, v mém srdci domov má,
aj, pomyslí-li potají,
že ona bude dále v nevinnosti žít,
jde láskou lásku léčit? Že jsem miloval?
To neskonale štěstí: já u své paní spal,
ač jsem ji nejbliž nepoznal,
nikdy jsem v lásce nebyl dál.

Neznámý autor: O sedlské knieni Bořeně

(*Dalimilova kronika*, počátek 14. století)



Mistr třeboňského oltáře, „*Sv. Kateřina, sv. Barbora, sv. Markéta*“, po roce 1380, tempera na dřevěné desce, na zadní straně obrazu *Kristus na hoře Olivetské*, ...x... cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Obraz byl namalován na zadní straně obrazu *Kristus na hoře Olivetské*, jedné ze tří desek oltáře (*Kristus na hoře Olivetské, Zmrtvýchvstání, Kladení do hrobu*; na rubu desek jsou namalovány postavy světců a světic) z kláštera augustiniánů v Třeboni. Autorem je český malíř Mistr třeboňského oltáře (činný kolem 1380–1390), jeden z nejvýznamnějších představitelů české gotické malby z počátků takzvaného krásného slohu, tvůrce evropského významu. Jeho obrazy vynikají komplikovaným vyjádřením mystické a kosmologické symboliky, složitou kompoziční výstavbou, skvělou barevností, podmanivou imaginací a citovostí; jako jeden z prvních v historii malířství s neobyčejnou působivostí použil metodu šerosvitné malby. „*Podobně jako kdysi Mistr vyšebrodského oltáře, byl [...] i Mistr třeboňského oltáře orientován současně na obě tehdy nejtvůrčivější země, Francii a Itálii a také on uskutečnil ve svém díle syntézu domácí a středoevropské tradice s prvky západní a jižní Evropy. Avšak zároveň naznačil svým tvůrčím činem příštím českému a evropskému malířství další vývojovou dráhu vedoucí hluboko do 15. století*“ (Chadraba 1984,

Dalimilova kronika je nejstarším česky psaným dílem zachycujícím české dějiny. Autorství není známo, i když tradičně je historiografii připisuje jakémusi Dalimilovi, jehož Tomáš Pešina z Čechorodu v roce 1673 omylem označil za původce díla. To je také důvod, proč toto dílo bylo literárními historiky nejčastěji označováno jako *Kronika tak řečeného Dalimila*. Vznikly dokonce spory, zda je autor kroniky kněžského nebo šlechtického stavu. Soudě podle záliby v erbovních pověstech, orientace na šlechtické publikum, despektu vůči měšťanskému živlu a sedlákům, je tvůrcem kroniky nejspíše příslušník nižší šlechty. Ten svůj výklad českých dějin dovedl až do roku 1310, to znamená do počátků vlády Jana Lucemburského, a zdá se, že záhy po tomto datu svou práci také dokončil. Dílo bylo ovšem často přepisováno a doplňováno o pozdější události; dochovalo se v řadě rukopisů, v několika redakcích (srov. *Kronika tak řečeného Dalimila 1977*), ale také v německých překladech, vykazujících odlišnosti od českého originálu.

Veršovaná *Dalimilova kronika* čerpá z řady dosud neidentifikovaných i známých historických pramenů, zejména z Kosmova spisu *Chronica Boemorum* a z legendistické tvorby. Podle dobových kronikářských zvyklostí autor začíná historii biblickým příběhem o potopě, stavbě babylonské věže a zmatení jazyků. Zachycuje mimo jiné báje a pověsti o osídlení českých území, o původu Slovanů, o Libuši a Přemyslu Oráči, o divčím válce. Ve srovnání s Kosmovou kronikou však tyto příběhy rozvíjí, což lze považovat za projev a důsledek dobových mýtotočivých aktivit při interpretaci světa.

Dalším základním rysem díla se stala jeho ideová tendenčnost, která se v dobách nástupnických sporů a občanských válek po vymření českého panovníckého rodu (1306) dala předpokládat. *Dalimilova kronika* má silný apelativní a didaktický ráz, což ji stavělo do role předchůdce husitské literatury. Autor oslavuje „skutky“ českých dějin a českou kulturní tradici, jejímž nositelem se stává český jazyk. Apeluje na vlastenecké i „občanské“ ctnosti příslušníků českého národa, především na českou šlechtu, na její odpovědnost za správu a osudy své země. Součástí této strategie je vyhrocená protiněmecká orientace: odsuzuje proněmeckou politiku některých českých knížat a králů i rozpínavost bohatého německého patriciátu.

Díky *Dalimilově kronice* vstupuje do oblasti mýtů také příběh, jehož aktéry se stali ctižádostivý přemyslovský kníže dramatických životních osudů Oldřich (zemřel 1034) a krásná selská dívka Božena, kterou si kníže údajně vzal za ženu pro její krásu a půvab. Tento příběh podává jen velmi zprostředkovanou zprávu o vztazích mezi muži a ženami, mravech a každodennosti své doby, neboť je především nástrojem politické agitace, protežující český národní živel. Dokladem této orientace je i následující ukázka, ve které kníže Oldřich obhajuje před pány své rozhodnutí vzít si za manželku neurozenou českou dívku.

O sedlské knieni Bořeně

Kněz Oldřich o Postoloprtech loviše [lovil].
 Sta sě, že když srkzě jednu ves jediěše [jel],
 uzrě [uviděl], že sedlská dievka na potocě stáše [stála],
 bosa i bez rukávkóv rúcho prášě [prala].

Sedlka velmi krásna bieše [byla],
 k tomu ovšem stydlivé navy mějiše [měla].
 Počě se jejie krásě diviti stojě
 a inhed [ihned] u sobě za ženu pojě [pojal].
 Ta knieni šlechtna bieše [byla],
 jmě Bořena mějiše.

Páni mu z toho za zlé mějichu [měli],
 kněz vece: – Páni neradi slyšichu [slyšeli],
 z chlapóv [z neurozených] šlechtici bývajú,
 neb ostaralé stříebro šlechtu činí
 a často šlechticě chudoba chlapstvem
 viní [obviňuje z neurozenosti].

Vyšli smy [jsme] všickni z otcě jednoho,
 a ten sě čte [pokládá se za] šlechticem,
 jehož otec měl stříebra přemnoho.

A když jest tak šlechta s chlapstvem smiešena,
 bude Bořena má žena.

Raději sě chcu s českú sedlkú snieti [oženit],
 než královnu Němkyně za ženu mieti.
 Vřet' každému srdce po jazyku svému,
 proto Němkyně bude přetiti

[chovat se nepřátelsky vůči] jazyku mému.

Němkyni bude němečskú čeled mieti,
 nemečsky bude učiti mé děti,
 proto bude jazyka rozdělenie
 a inhed země jisté zkaženie.

Páni, neviete dobra svého,
 lajice mi z manželstva mého.

Kde byšte řečníky [tlumočníky] brali,
 když by před knězem [před knížetem] stáli?
 Když s Bořenú syna měl,
 tomu byl Břecislav vzděl [dal jméno].

Neznámý autor (1974a) „O sedlské knieni Bořeně“. In: Hrabák, Josef, ed., *Tisíc let české poezie: I. Stará česká poezie*. s. 37–38. Československý spisovatel, Praha. Verše vybral, svazek uspořádal, předmluvu, komentáře, poznámku o autorech a vysvětlivky k textům napsal a obrazové přílohy navrhl Josef Hrabák. Antologii textologicky zpracoval a ediční poznámky napsal Dušan Šlosar.



Neznámý autor: Život svaté Kateřiny

(*Legenda o sv. Kateřině*, šedesátá léta 14. století)

Staroslověnské a latinské legendy patří k nejstarším žánrovým útvarům pěstovaným v českých zemích. Tato literární forma, spadající do oblasti střední anebo velké (obvykle veršované) epiky, plnila významnou propagandisticko-didaktickou úlohu. Nezachycovala pouze životopisy svatých, naopak měla na (reálném či fiktivním) individuálním osudu ukázat cestu ke křesťanské víře jako jediné duchovní a mravní alternativě středověkého člověka a na osobnosti a jednání světce demonstrovat základní křesťanské hodnoty a ctnosti. V tomto ohledu „*legenda nechce být ani historií, ani uměleckým dílem*“ (Vilikovský 1948, s. 176), ale je manifestem prezentujícím ideální obraz křesťanského duchovního světa. Zázraky jsou jedním z atributů legendistické tvorby. Jsou koncipovány tak, aby účinně podporovaly teze křesťanské teologie.

Náměty legendistické tvorby (a rovněž obecně i celé literární tvorby středověku) jsou vnímány jako kolektivní vlastnictví křesťanské komunity. Mají internacionální charakter, putují z jedné literatury do druhé. Funkce legendy jsou ovšem značně členité. Legendistická tvorba dospívá mimo jiné v závislosti na literární vyspělosti autora, době svého vzniku a autorské komunikační strategii také k vrcholným uměleckým slovesným výkonům. Představuje důležitý historický pramen, nabízí však – v moderní době v konceptu takzvaného lidového čtení – osobitou verzi dobrodružné či fantaskní literatury. Není rovněž možné přehlédnout, že středověcí světci se stávali patrony křesťanských ctností a ochránci křesťanské spravedlnosti.

Rozkvet a vrchol české legendistické tvorby spadá do období vrcholné gotiky čili do doby vlády Karla IV. V novém společenském kontextu není legenda pouze obhajobou křesťanských hodnot a ctností, ale také výrazem mystické zkušenosti a zprávou o vítězném tažení křesťanské církve a její ideologie. Současně je dokladem literární a kulturní vyspělosti českého regionu, vymezujícího se vůči latinské kultuře a ambiciózní kultuře sousedních německy mluvících zemí.

Fakulta svobodných umění Univerzity Karlovy v Praze pokládala sv. Kateřinu za svou patronku. Velmi si jí vážil také Karel IV., proslulý svou zbožností a mánií shromažďovat ostatky svatých. Není tedy divu, že v českém prostředí vznikla skladba věnovaná této světici. *Legenda o sv. Kateřině*, zvaná *Stockholmská* anebo *Větší legenda o sv. Kateřině* a vydávaná také pod názvem *Život svaté Kateřiny*, patří (spolu s *Legendou o sv. Prokopu*) k vrcholům české legendistické tvorby vůbec. Tato rozsáhlá anonymní veršovaná skladba se hlásí do šedesátých let 14. století. Vznikla zřejmě v kontaktu se vzdělaným prostředím pražské univerzity. Je závislá na latinských předlohách, avšak vykazuje značnou míru samostatnosti.

Pokusme se přiblížit obsah české svatokateřinské legendy. Kateřina (encyklopedie svatých ji jednoznačně neidentifikují jako historickou postavu), krásná dcera kyperského krále Kosty, získala důkladné vzdělání v Alexandrii.

Ilustrace na protější straně:

Neznámý mistr, *Madona svatovítská*, před rokem 1396, gotické období, tempera na lipové desce, obraz 51x39,5 cm, rám z lipového dřeva 89x77 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Obraz, jehož objednavatelem pro chrám sv. Víta byl nejspíše arcibiskup Jan z Jenštejna (arcibiskupem v letech 1379–1396), pravděpodobně původně tvořil s vyřezávaným obrazem jeden celek. „*Svým frontálním typem navázal obraz na staré příklady z doby kolem roku 1350 (Madona mostecká) a obnovil tak hieratické schéma, které Mistr třeboňského oltáře už v předchozím desetiletí překonal. Jinak se ovšem obraz plně přiznává ke krásnému slohu, k jehož vrcholným a reprezentačním dílům patří. S předpokládaným sochařským vzorem z okruhu Mistra Krumlovské madony sdílí obraz sílu poetizace námětu, půvab dívčího i dětského typu, lyrický přízvuk, hravý spád záhybů, skulpturálně ostrou pregnanci přesně rozčleněného objemu a sotva předstížitelnou formální dokonalost*“ (Chadraba 1984, s. 385).



Mistr Theodorik, *Sv. Kateřina*, deskový obraz z karlštejnského cyklu, před rokem 1365, olejová tempera na bukové desce, 115x86,9 cm, rám původní, uloženo: kaple sv. Kříže na hradě Karlštejně (inv. č. KA 3751), Karlštejn, Česká republika.

Český malíř Mistr Theodorik, Dětfich, zvaný Zelo („Horlivý“) (činný před 1359–1368) patří k nejvýznamnějším představitelům české i evropské gotické malby; byl představeným pražského bratrstva malířů. Poučil se byzantskou a italskou malbou ikon (fyziognomie tváří, technika). Jeho umělecké působení je těsně spjato s kulturní a zakladatelskou činností císaře Karla IV; vyvrcholilo v období kolem roku 1365, kdy pro císaře vyzdobil kapli sv. Kříže na Karlštejně nástěnnými malbami (s fragmenty podkresby na omítce) a 129 deskovými obrazy světců a světic (olejová tempera na dřevě, pozadí sádrové, puncované a zlacené). Theodorikův karlštejnský cyklus představuje pojetím a podáním v gotice neobvyklou míru realismu, životní sílu a uměleckou individualitu a řadí se k vrcholům soudobé evropské malby.



Mistr olomouckého oltáře (tzv. Mistr rajhradský), *Mučení sv. Kateřiny?*, 1440–1445?, reversz tzv. Desky z Náměště, tempera na smrkové desce oboustranně potažené plátnem, 87,7x95,5 cm, uloženo: Moravská galerie v Brně (inv. č. A 38; získáno v roce 1818 darem od faráře v Náměšti nad Oslavou), Brno, Česká republika.

Deska je malována z obou stran, jež se liší užitím zlaté a stříbrné fólie a některými detaily. Proto je možné, že původně tvořila vnitřní a vnější stranu poloviny oltářního křídla. Malba zachycuje scénu mučení a nakonec stětí Kateřiny; drastičnost je umocněna expresivním výrazem některých figur vojáků i jezdce na koni, který patrně představuje proradného a zlovolného císaře Maxencia – byla vyslovena hypotéza, že malíř, stranící husitství, promítl do postavy jezdce karikaturu portrétu císaře Zikmunda Lucemburského, jemuž stoupenci husitského hnutí přičítali obdobné vlastnosti, jakými proslul Maxencius.

Český malíř z přelomu klasické a pozdní gotiky Mistr olomouckého oltáře (tzv. Mistr rajhradský) (činný po 1440–po 1450) se školil v pražském dvorském okruhu Mistra třeboňského oltáře. Působil na Moravě, v Brně nebo v Olomouci vedl nejméně tříčlennou malířskou dílnu. Kánon takzvaného krásného slohu překonal dramaticky podaným dějem scén s výrazně gestikulujícími postavami a vzrušenými tvářemi (například *Mučení sv. Apoleny?* a *Mučení sv. Kateřiny?* na averzu a reversu tzv. *Desky z Náměště*). Je autorem pěti desek Rajhradského oltáře a dalších děl.

Má značně vyvinuté feministické sebevědomí, takže odmítne vzít si za muže syna mocného císaře Maxencia, o němž se domnívá, že jí není roven. Matka se snaží přivést ji k rozumu a pomoci má její rádce poustevník. Ten ovšem nesplní královnino očekávání, naopak Kateřině vyličí jako ideálního muže nadpozemského Krista.

Kateřina ve svém prvním vidění nespátí Krista v podobě dospělého muže, ale jako dítě, Ježíška, a zamiluje se do něho. Obrácení Kateřiny na křesťanskou víru je motivováno láskou. Aby se Kateřina ke svému idolu přiblí-



Mistr olomouckého oltáře (tzv. Mistr rajhradský), *Mučení sv. Apoleny?*, 1440–1445?, averz tzv. Desky z Náměště, tempera na smrkové desce oboustranně potažené plátnem, 87,7x95,5 cm, uloženo: Moravská galerie v Brně (inv. č. A 38; získáno v roce 1818 darem od faráře v Náměšti nad Oslavou), Brno, Česká republika.

žila, dá se pokřtít. Ve svém dalším vidění spatří již dospělého Krista (v latinské předloze je Kristus i v druhém vidění Kateřiny zachycen jako dítě v Mariině náručí), rozmlouvá s Marií i Kristem, jenž ji pojme za ženu (důkazem tohoto aktu je prsten, který Kateřina najde ráno na svém prstu). Následující ukázka zachycuje právě tuto scénu, která může být příkladem postupování či sblížení křesťanské spirituální a pozemské erotiky.

Děj příběhu má rychlý spád. Císař Maxencius přikazuje, aby se v Alexandrii obětovalo pohanským modlám. Kateřina proti tomu vystoupí. Na císařův příkaz má být přesvědčena nejprve racionálními argumenty. Ona však v disputaci (s Kristovým přispěním) obrátí na křesťanskou víru padesát pohanských filozofů, kteří si svou konverzí podepíší ortel smrti; později tuto cestu volí také císařova manželka, císařův rádce a členové císařovy rytířské družiny. Kateřina je za svou vzpouru vůči pohanskému císaři uvězněna, bičována a mučena. S pomocí svého božského manžela ale překoná fyzické útrapy, je dokonce každý den krásnější. Autor legendy naturalisticky popisuje zejména bičování Kateřiny; rány na jejím nahém těle mu dávají příležitost vyložit (středověkou) symboliku barev. Kateřinin pozemský život končí popravou. Její tělo andělé odnesou na horu Sinaj, kde dodnes stojí klášter s jejím údajným hrobem. V závěru skladby jsou popisovány zázraky spojené s Kateřiným jménem.



Mistr Krumlovské madony, *Sv. Kateřina z Farního kostela sv. Jakuba v Jihlavě*, kolem roku 1402, jemný vápenc polychromovaný, výška 116 cm, uloženo: Farní kostel sv. Jakuba, Jihlava, Česká republika.

Socha světice je vzhledem k přísnému křesťanskému kánonu při zobrazování svatých pozoruhodná svým soudobým oděvem a profánním laděním; dokonce nepostrádá erotické fluidum.

Český (pravděpodobně) sochař Mistr Krumlovské madony (činný kolem 1390–po 1400) je jedním z nejvýznamnějších představitelů takzvaného krásného slohu v českém gotickém kamenosochařství. Vyšel z tradice parlérovské plastiky, inspiroval se smyslově působivými postavami Mistra třeboňského oltáře a vytvářel esovitě prohnuté sochy světců a světic s půvabnými, libezně podmanivými tvářemi; svá díla dovedl k nejvyšší formální vytříbenosti gotického manýrismu: *Sv. Petr ze Slivice*, *Krumlovská madona*, *Sv. Kateřina z Farního kostela sv. Jakuba v Jihlavě* aj.

Život svaté Kateřiny (Kateřinino zasnoubení)

Neznámý autor (1974d): „Život svaté Kateřiny“.
In: Hrabák, Josef, ed., *Tisíc let české poezie: I. Stará česká poezie*, s. 56–57. Československý spisovatel, Praha. Verše vybral, svazek uspořádal, předmluvu, komentáře, poznámku o autorech a vysvětlivky k textům napsal a obrazové přílohy navrhl Josef Hrabák. Antologii textologicky zpracoval a ediční poznámky napsal Dušan Šlosar.

Inhed [ihned] Maria za paži
vyzviže [pozvedla] Kateřinu vzhóru
a řkúc: – Již sě neboj vzdoru,
ani žalosti, ni núze,
neb tě mój syn k choti i k sluze
přijal; již bud' utěšena,
všie radosti nezlišena [nezbavena],
ale všeho smutka lišie [prostší smutku].
V tom řčení Syn boží tišě
začě jedno pěníe [začal píseň] časem
milým, sladkým, drahým hlasem,
jímž jie j srdce v zdraví zvlaži [jí zvlažil],
jda k niej, svých slov v slavněj dráži [v nádheře]
vece: – Vítaj, má přežádná [přežádoucí]!
Vítaj, moje choti ladná [krásná]!
Pod' sem, vzvolené líčko,
ke mně, milá holubičko!
Bydloť sem věčné osnoval [připravil příbytek],
toběť sem korunu schoval
u mém království v čistotě.
Jakž tu piesn v svéj sladkéj notě
skona [dokonal, ukončil] protiv téj děvici,
tak sňem [sňav] prsten z svéj pravici
i vloži [vložil] jie j prostřed ruky;
o němž ona z ctněj ponuky [z vnuknutí]
zaklopi [zavřela] svú ruku hladse
i zazpieva [zazpívala] velmi sladsě
notkú jednu piesnici [písničku] novú
a řkúc: – Juž nevěstú slovu
chotě, jenžto mne nezměnil [zachoval mé panenství],
svým mě prstencem obvěnil,
po němžto sem srdcem vadla.
Mně viec jiného urcadla
netřeba, neb mój chot dražší
všeho světa i najkrasší
jest, v němž já byt zřiedla mého [podstatu své existence]
chci mieti ustavičného,
srdcem k němu jsúc na věky,
vždy všem zlým zlostem na přieky [navzdory].

Neznámý autor: *Tristram a Izalda*

(konec 14. století)

K nejslavnějším středověkým milostným příběhům patří nešťastná láska mezi synovcem krále Marka z Cornwallu Tristramem (Tristanem) a irskou princeznou, zlatovlasou Izaldou (Isoldou). Na konci 14. století tuto látku, hlásící se ke keltské, bretaňské či anglonormanské vypravěčské oblasti, zpracoval také neznámý český autor. Středověk pomocí tohoto příběhu vykládal vznik pozemské lásky mezi mužem a ženou. Láska je zde chápána jako onemocnění, chorobná vášně, propukající jako následek požití čarovného nápoje lásky; do křesťanské mytologie lásky se tak dostávají rezidua antické magie a antických mystérií (srov. Dostálová – Hošek 1997) i příběhy a symbolika pohanských kultur. Nápoj lásky byl určen pro starého krále Marka a jeho budoucí ženu Izaldu, kterou měl kráľi přivést rytíř Tristram. Mladá dvojice však nápoj vzbuzující vzájemnou lásku omylem vypije, čímž uvede do pohybu řetěz napínavých, dobrodružných událostí.

(Nápoj lásky)

I počě [počal] Tristram velikú žiezeň mieti
i káza [kázal] sobě dáti pitie.
Neby tu šenka [nebyl tu číšník] na to nesčestie.
Tu vece jedna panenka:
– Pane, teď [tamhle] stojí jedno málo vínka.
On je sobě přiněsti káza.
Panenka sě s nižádným nepotáza [neporadila se]
i přinese to pitie jisté;
neb jest mněla, by bylo [myslila, že bylo] čisté.
Tristram o tom nic nevěda,
že mu sě o tom má státi sváda [spor, neštěstí],
napi sě [napil se] jeho mnoho,
mněl, by bylo něco dobrého,
poskyte [poskytl] jeho také panně.
A jakž sě ona napi nelestně,
tak sě jim zdáše [zdálo se] oběma,
jako by byla [byli] na smysle něma.
I musichu sě tak milovati [museli se tak milovat],
a z nich toho i žádný nemoh rozuměti,
kterak v tak krátkém časě
byla sta [stali se] laskavi ne sě.

Neznámý autor (1974c): „Tristram a Izalda“. In: Hrabák, Josef, ed., *Tisíc let české poezie: I. Stará česká poezie*, s. 44–45. Československý spisovatel, Praha. Verše vybral, svazek uspořádal, předmluvu, komentáře, poznámku o autorech a vysvětlivky k textům napsal a obrazové přílohy navrhl Josef Hrabák. Antologii textologicky zpracoval a ediční poznámky napsal Dušan Šlosar.

Než zdá mi se, že jsou zvěděli potom,
kterak je mohlo býti o tom.

Tristram a ta jistá panna
byli jsou mezi svými očima
též bledý jakžto ona čvena,
mniechu [domnívali se], by je nadstúpila žalost smrteľná.
Tak je bylo veliké milování
mezi nimi bez jich chtění.
To se ot přijetie toho pitie stalo,
jehožto [začež] se panna styděla nemálo,
že j' tak velice milovala
Tristrama a po něm milostí mřela [láskou umírala].
Tristram pro milování také
měl jest túženie všelikaké.
Jechu se takto spolu obchoditi [jali se zabývati]
a obyčejnějie [častěji] s sebu býti,
nežli jsou kdy dřieve činili;
k tomu jsou je veliké milosti nutily.
Velikú jsou měli tesklivost
a nejednu túžebnú žalost,
bojiece se oba toho,
aby jeden nemiloval jiného někoho.
A když jeden druhého spatřil, ihned žalost
jměl toho a velikú tesknost,
jenž se smrti přirovnávala,
ot niežto nemoc rozličná přicházela.
A když ji Tristram spatřieše [spatřil],
pro pravé tu hoře ostati nemožieše [nemohl],
ale od nie se ihned odvrátil
mně, žež by pro to života zbyl.
Ona také nebyla bez žalosti
pro milost jeho, a bez těžké nemocnosti [neduživosti].
Tuž se oba v nemoc položiechu [tedy oba ulehli]
a nižádnému toho nepraviechu,
protož jsou tak nemocni byli
a svú mysl velmi obtiežili.

Neznámý autor: *Stratilat' jsem milého*

(2. polovina 14. století)

Světskou milostnou píseň je možné pokládat za jednu z nejstarších forem lyriky. Tento žánr má dlouhou a zřejmě nepřerušenu tradici ve všech kulturních oblastech. Také v českých zemích je píseň důležitým zdrojem pro poznání mravů, rituálů a citového života starších údobí. Problém je s datací jednotlivých písní, zejména pokud tato díla měla lidový původ – nebyla totiž písemně fixována, tradovala se pouze ústně. Přehlednější situace je u písní umělých, které byly zapsány, a pokud si získaly přízeň svých posluchačů, také přepisovány, a tedy uchovány pro pozdější časy i v příslušném kontextu.

K neznámějším českým milostným písním patří *Závišova píseň* (2. polovina 14. století) a *Stratilat' jsem milého* (2. polovina 14. století). V obou písních lyrický mluvčí hořekuje nad ztrátou milého, v prvním případě muž, v druhém žena. Díla však odlišuje jeden podstatný rozdíl: píseň *Stratilat' jsem milého* je nezávislá – na rozdíl od *Závišovy písně* – na pojetí dvorské lásky a křesťanské spirituality. Pochází zřejmě z městského prostředí a vykazuje znaky lidové tvorby. Vyslovuje zklamání opuštěné ženy-milenky, je zprávou o tom, že láska trvá, i když osud milence rozdělil.

Stratilat' jsem milého

Stratilat' jsem milého,
v tom srdci jediného.
Jměj se dobře, srdéčko!

Stratila-lis milého,
pohledajž sobě jiného.
Jměj se dobře, srdéčko!

Když tomu nelze jinak zdiati [učinit],
musíme se dobře jmieti.
Jměj se dobře, srdéčko!

Ját' se, milý, dobře jmám,
na tě srdéčkem zpominám.
Jměj se dobře, srdéčko!

Neznámý autor (1974b): „Stratilat' jsem milého“. In: Hrabák, Josef, ed., *Tisíc let české poezie: I. Stará česká poezie*, s. 70. Československý spisovatel, Praha. Verše vybral, svazek uspořádal, předmluvu, komentáře, poznámku o autorech a vysvětlivky k textům napsal a obrazové přílohy navrhl Josef Hrabák. Antologii textologicky zpracoval a ediční poznámky napsal Dušan Šlosar.

Bielá ruože prokvítá [rozkvétá],
mně nádeje nesvítá.

Jměj se dobře, srdéčko!

Natrhajme z ruože květ,
milejší milý než vešken svět!

Jměj se dobře, srdéčko!

Ach muoj milý, mocný pane Bože,
jinak to býti nemuože.

Jměj se dobře, srdéčko!

Ktož mi o tobě co propovie [poví],
srdéčko mé velmi mútí [zarmoutí].

Jměj se dobře, srdéčko!

Ach muoj milý převelmi zúfalý [nešlechtný],
ne taks mi sliboval před mú milú matkú!

Jměj se dobře, srdéčko!

Ktož mezi námi to manželstvo zruší,
nesmiluj se, pane Bože, nad tú duší!

Jměj se dobře, srdéčko!

Bóh žehnaj, má panno milá!
V mém si srdci sama jediná.

Jměj se dobře, srdéčko!

Neznámý autor: *Byla jedna panička*

(*Erat quedam domina*, 2. polovina 15. století)

Vagantská poezie představuje rozšířenou, módní formu středověké světské literatury. Pro tvorbu daného typu se užívá rovněž označení „*carmina burana*“, a to podle zavedeného stejnojmenného názvu souboru anonymních latinských (250) a makaronských (55) písní a básní, objeveného v roce 1803 (zřejmě v bavorském benediktinském klášteře Benediktbeuren) a hlásícího se do 11. a 12. století. Vagantská poezie nabízí provokativní a nejednou i sociálně kritické pojetí světa negativně se vymezující vůči světu křesťanskému. Jeho hrdinou a lyrickým mluvčím se stává jedinec z okraje společnosti – posměvačný výtržník, potulný student, pijan, podvodník, frejř, zloděj.

V písních a básních souboru „*carmina burana*“ (v roce 1937 je zhudebnil a do scénické podoby převedl Carl Orff) a ve vagantské poezii obecně se objevují témata a postoje, které současný čtenář vnímá jako autentický projev středověké každodennosti. V souvislosti s písněmi a básněmi tohoto typu se hovoří o zobrazování drsných životních reálií a lidové moudrosti. Tento názor je však nutné doplnit a poopravit poznatky moderní medievalistiky. Vagantská literatura – obdobně jako kterýkoli jiný druh či žánr středověké literární tvorby – především respektuje principy dobové estetiky, napodobuje a naplňuje kánony a normy daného žánru a literární tvorbu představuje jako zábavnou hru a soupeření, a teprve v druhém plánu zachycuje postoje a názory svých tvůrců.

Lze sice nalézt doklady o tom, že osudy tvůrců do jisté míry korespondovaly s obsahem jejich básní, neméně hojně a průkazně jsou ovšem příklady opačného druhu. Autory vagantské poezie nebyli pouze „vaganti“, chudí studenti-klerici a kněží, ale také příslušníci jiných společenských vrstev, kteří se do role „vagantů“ pouze stylizovali, mimo jiné také vysocí duchovní a šlechtici s významným společenským postavením. Je známo, že tento typ poezie psal například také představitel vysoké literatury Gualter Castelionský (kolem 1135–1200), autor jednoho z nejslavnějších středověkých literárních děl, rytířského eposu *Alexandreis* (1178–1182).

Latinská vagantská literatura (píjácká píseň, milostná lyrika, společenská satira) byla živá také v Čechách, zejména po založení pražské univerzity v roce 1348. Pro tvorbu tohoto typu, šířící se ponejvíce ústní tradicí, bylo charakteristické přejímání formálních postupů, motivů a témat, ale rovněž názorů a postojů. Dokládají to například dvě paralelní skladby téhož obsahu, ale s odlišnou veršovou stavbou – píseň *Fuit una domina*, zaznamenaná v třeboňském rukopise z počátku 2. poloviny 15. století, a píseň s incipitem *Erat quedam domina*, datovaná do 2. poloviny 15. století a vydaná v reprezentativní oxfordské antologii Petera Dronkeho *Medieval Latin and the Rise of European Love – Lyric I, II* (1968). Obě tato anonymní díla hovoří s ironicko-humornou nadsázkou o úpadku mravů. V básni *Erat quedam domina* vdaná žena slibuje klerikovi za poskytnutou sexuální službu kabát a košili, přičemž pro mladého klerika tato činnost představuje zřejmě obvyklý zdroj příjmu.

Byla jedna panička

Neznámý autor (1990): „Byla jedna panička“. In: *Sestra múza: Světská poezie latinského středověku*, s. 513–514. Odeon, Praha. Uspořádala Anežka Vidmanová. Z latinských originálů přeložili Václav Bahnik, Karel Hrdina, Rudolf Mertlík, Ferdinand Stiebitz, Dana Svobodová, Dagmar Tenorová, Anežka Vidmanová a Irena Zachová. Předmluvou a poznámkami opatřila Anežka Vidmanová.



Neznámý mistr, „Král v lázni obsluhovaný lazebnicemi“, po roce 1390, iniciála, barevná iluminace, *Bible Václava IV*, 1. svazek, uloženo: Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB cod. 2759, fol. 175 r), Vídeň, Rakousko.

„Lázně“ již od antických dob sloužily jako místo milostných setkání. Povolání středověké lazebnice se stalo synonymem pro ženy uvolněných mravů, poskytující mužům útěchu těla.

„Lázeň byla tehdy symbolem všestranného duchovního znovuzrození a měla tentýž obsah jako pojmy renasci, regeneratio, nova vita, renovatio, tedy znovuzrození. V tomto smyslu je humanismus a renesance převzaly jako svůj symbol. Právě tak učinila renesance, již byl tento symbol už proto příbuzný, protože již ve starší době symbolizoval některá kacířství, například katarství“ (Krása 1990, s. 167).

Byla jedna panička
(bohatá a světačka)
bim bam

a té padl do oka
jinoch krásný jak socha.
bim bam

Šel s paní do ložnice,
líbaje ji na líce.
bim bam

„Víš ty, víš ty, kleriku,
co tě čeká za chvíli?
bim bam

Třikrát (tak jak máš to rád)
musíš mi to udělat!“
bim bam

Když tu práci odvedl,
klerik v slzách pobledl.
bim bam

„Klid, jen klid, můj kleriku,
zaplatit mám ve zvyku.
bim bam

Dám ti kabát za chvíli,
dostaneš i košili.“
bim bam

Tu se klerik uklidnil,
neboť svého docílil.
bim bam

Hynek z Poděbrad: *Májový sen*

(konec 15. století)

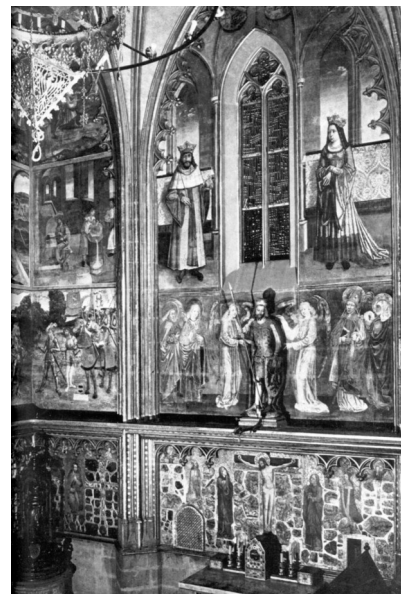
Autorem básnické skladby *Májový sen* je s velkou pravděpodobností Hynek z Poděbrad (1452–1492). Na třetím synovi krále Jiřího z Poděbrad – podle názoru historiků – „jeví se nejzazší extrém úpadku mravního v kališnické šlechtě“ (Jakubec 1911, s. 13). Tento vzdělaný muž nejen promarnil svůj talent v radovánkách a rozkoších, ale navíc zradil víru svého otce. Dnes bychom mohli říci, že to byl člověk nábožensky vlažný, neboť svou víru v průběhu života několikrát utilitárně změnil.

Májový sen byl kritizován z protichůdných pozic. Podle prvního, staršího mínění je *Májový sen* lascivní skladba, která dokládá autorův zhýralý život. Moderní interpretace jsou shovívavější – v básni Hynka z Poděbrad vidí náznaky a projevy hédonistické renesance, která zve člověka obluženého středověkým asketismem na hostinu těla. Nezanedbatelným argumentem pro toto hodnocení je skutečnost, že autorství českého překladu a zpracování dvanácti jadmých Boccacciových povídek je rovněž připisováno Hynkovi z Poděbrad (srov. Hynek z Poděbrad 1950). Nepřekládal je ovšem z originálu, nýbrž z Boccacciova zprostředkovatele Ariga-Schlüsselfeldera.

V skladbě *Májový sen* zastupuje renesanční (požitkářský, lascivní, konzumentský) přístup k lásce pouze jeden ze tří základních vypravěčských plánů, přímá řeč mládence, který se obrací na svou milou s jednoznačnými prosbami, žádostmi či příkazy. Chce po své milé, která ho po dlouhém váhání navštívila, aby se svlékla, lehla si k němu na lože a vyhověla jeho erotickým tužbám. Mládenec se snaží sliby i citovým vydíráním překonat dívčiny zábrany a předsudky. Tento vypravěčský plán dále rozvíjejí komentáře, kterými mladík osvětluje probíhající děj. Další vypravěčský plán, repliky milence, prezentuje jinou polohu a komunikační strategii: dívka se přiznává k milostnému citu (to je také důvod, proč svého milého navštívila), ale zásadně odmítá fyzický milostný akt. V dialogu užívá argumenty křesťanské morálky tolerující sex pouze v rámci instituce manželství.

Tento dialog, jehož část představuje následující ukázka, by se mohl odehrát nejen v době formování kulturní politiky Jednoty bratrské a rigorózní evangelické morálky, ale také v jiných, vskutku renesančních i postrenesančních časech. Hynek z Poděbrad zachytil archetypální komunikační situaci mezi neodbytným dobyvatelem-svůdcem a váhající a nerozhodnou dívkou uvědomující si nebezpečí, které s sebou přináší ztráta panenství. Nakonec se dívka podvolí a vyslečena uléhá k milému. Potud obsahuje skladba *Májový sen* aktuální, živé poselství.

Májový sen má ovšem ještě jeden vypravěčský plán, který integruje dialog milenců do jednotného příběhu. Čtenář se dovídá, že autor-vypravěč nabízí svoji vlastní životní zkušenost, že sděluje příběh, ve kterém současně představuje hrdinu příběhu, naléhajícího milence.



Mistr litoměřického oltáře, *Dvojportrét krále Vladislava II. Jagellonského a jeho ženy Anny de Foix*, před rokem 1509, ze *Svatováclavského cyklu*, postavy Vladislava II. a Anny z Foix jsou v nadživotní velikosti, východní stěna kaple sv. Václava v chrámu sv. Víta, Pražský hrad, Praha, Česká republika.

Český malíř litoměřického oltáře (přelom 15. a 16. století) byl vůdčí osobností české malby vladislavské pozdní gotiky. Školil se v dílně Mistra oltáře hradní kaple na Křivoklátě a evropský rozhled získal pobytem v cizině, zvláště v Německu, klasické zemi pozdní gotiky, i studiem italské renesance. V jeho rozsáhlém a mnohostranném díle se naplňuje a dovršuje česká pozdně gotická tradice a zároveň otevírá brána renesančnímu slohu, kterou však po něm už žádný z českých malířů 16. století neprošel. Maloval nejen oltářní obrazy, ale jako dvornímu malíři mu byla svěřena i výzdoba kaple sv. Václava v chrámu sv. Víta na Pražském hradě; *Svatováclavský cyklus*, který zde vytvořil, bývá hodnocen jako nejcennější malba renesančního slohu v Čechách. Tento cyklus i jiná jeho díla odrážejí nový názor na svět, zájem o přírodu, návrat od nadzemského a nadpřirozeného ke skutečnosti a k člověku (například *Dvojportrét krále Vladislava II. Jagellonského a jeho ženy Anny de Foix*).

České literární konvence zřejmě Hynkovi z Poděbrad nedovolily, aby rozehraný příběh namlouvání dovedl do realistického konce tak, jak to ve své poezii předváděl Hynkův o dvacet let starší, geniální současník François Villon. Hynek z Poděbrad nepřijal renesanční rétoriku, nedovedl setkání milenců k fyzické lásce. Jen polovičatě se přihlásil ke kulturním, renesančním výbojům své doby. Ve své skladbě zakomponoval (na české poměry „odvážné“) setkání milenců jako dialog do milencova snu. Představil je jako sen, jako něco, co se neodehrálo pod kontrolou rozumu, co je tedy odsouzeníhodné, nesprávné a politováníhodné. Autor tím, že milostnou komunikační situaci začlenil do příběhu s mravokárným didaktickým vyzněním (vyvrcholením skladby jsou rady čtenáři, jak má žít), podřizuje svůj básnický svět spíše českému protestantskému duchovnímu klimatu než renesančnímu paradigmatu.

Májový sen

Hynek z Poděbrad (1974): „Májový sen“. In: Hrabák, Josef, ed., *Tisíc let české poezie: I. Stará česká poezie*. s. 149–150. Československý spisovatel, Praha. Verše vybral, svazek uspořádal, předmluvu, komentáře, poznámku o autorech a vysvětlivky k textům napsal a obrazové přílohy navrhl Josef Hrabák. Antologii textologicky zpracoval a ediční poznámky napsal Dušan Šlosar.

Prosím, paní najmilejší,
jako tvoje ten najvěrnější,
kohož ty pravíš, že v srdci máš,
že mi toho užiti [zakusit] dáš,
a nechajíc všeho zdráhání
lehni, má najmilejší paní!
A lehni, mé najmilejší srdéčko,
lehni, má přepěkná ženčičko!
A lehni, má najkrasší ruožo,
neb mé srdce bez tebe býti nemůže!
Svlec se a lehni, má holubičko,
a polež mnoho neb maličko,
to buď všecko již při tvé vůli!
A což ty rozkážeš koli,
dokudž sem živ, tak má býti,
co chceš koli, to budeš míti
ote mne, a nic jiného,
podlé vuole srdce tvého!
A toť připovídám [slibuji] tobě,
žeť tě na vieru [s tím abys mi důvěřovala] beru sobě
do tohoto lože svého!
A jsem-li syn otce ctného,
a k tomu pod svú ctí a vierú,
i na svú duši to já beru,
žeť nic nepřekazím proti tvé vůli,

než tak se zachovám, jak kážeš koli!
A bycht' měl i hrdlo ztratiti,
dokudž sem živ, praviti [vyprávět].

.....
K tomu já svolich [svolil jsem] bez rozpači,
a řka: – Když tvá milost ráčí
mně věřiti tak mnoho,
lečť [leďa že by] živ nebudu, zaslúžímť toho,
a k tomu se vše státi má,
čehož koli tvá milost žádá!
A než tu řeč právě dokonach [dokončil jsem],
že ji hned nahú uhlédach [uviděl jsem],
tak, jakž ji máťe urodila.
Co jest tepruv pěkná byla!
Ani čítal, ani jakž živ vídal,
ani živý člověk kdy slýchal
o člověku takovém,
tak ušlechtilém a tak pěkném!
Žádný neumí vymluviti,
co jest krásy mohla míti:
od vrchu hlavy i všecko tělo
žádné vady na sobě nemělo.
Ni živého ani malovaného
neviděl člověka takového
nižádný živý, ani také já!
Buď žel, že jest kdy smrtedlná!
Já jsem myslil sobě tak,
že jest najeově [ve skutečnosti], mysle však,
a nemoha dočekati, aby lehla ke mně,
div se srdce nerozpučilo [= nepuklo] ve mně
celú hořící milostí pravú,
vida tak čistú ženu, zdravú.
A když již lehnúti měla,
vokolo sebe všady pohleděla,
a řkúc: – Věčný milý Bože,
tohoto mého těžkého hoře,
že pro milost [pro lásku] čest, krásu i své jmění
dávám v jednoho muže svěření!
Ale poněvadž pak miluji jeho,
nepyči [nelituji] kusa jednoho toho!

Požehnavši se i vkroči do lože mého.
I počech [začal jsem] ji objímati s ochotným líbáním,
s přechočným přitiskáním;
ana mne vždy pamatuje [připomíná mi],
kterak mne velmi miluje,
abych pomněl [pomyslil] na její čest,
kteráž mi od ní svěřena jest!
A já vždy kdes pěkně mluvím,
a proto vždy svého hledím,
zda bych jí mohl kolena rozložit
a mezi ně se rychle vložit,
že mi přijde na to, slovo jakož pravi:
– Chceš-li mému, má milá, zdraví,
ať neshořím jako ohni,
tehdy v stranu svú nohú pohni!
I zapru se [opřu se] svú nohú ze spaní,
že třeskne, jakož s hřímaní,
a psíček, kterýž pod ložem ležel,
lekl se toho, křikem zúpěl.
A já procítiv, na loži sedech [posadil jsem se],
vohlédaje se, hlavu zvedech [pozvedl jsem],
a než sem ku paměti přišel,
pohleděch [pohlédl jsem] – a já podušku objal
a sedím s ní jako omámený,
pravý blázen otřeštěný!

Václav Hájek z Libočan: *Kronika česká*

(dokončena 1539, publikována 1541)

Václav Hájek z Libočan (konec 15. století až 1553), soudě podle dochovaných pramenů, byl zřítný, hašteřivý a ctižádostivý kněz, který roku 1521 přestoupil z utrakvistické víry na katolickou. Prošel řadou významných církevních funkcí (byl mimo jiné karlštejským děkanem, správcem vyšehradské kapituly a proboštem kapituly ve Staré Boleslavi), přičemž jeho „*životní dráha a duchovní kariéra byla provázena a do značné míry i určována neustálými spory a soudními procesy se světskou i duchovní vrchností*“ (Kolár 1981, s. 8). Léta úspěšně působil jako kazatel v tomášském kostele na Malé Straně v Praze. Vydával a upravoval starší literární díla, zejména zábavného zaměření. Tyto zkušenosti a výjimečné fabulační schopnosti ho předurčily k tomu, aby se stal autorem zřejmě nejčtenější a nejvlivnější knihy starší české literatury – *Kroniky české*.

Václav Hájek z Libočan nabyt jen průměrného vzdělání a rovněž jeho historiografické školení bylo nevalné, přesto získal exkluzivní nabídku – sepsat kroniku české země. Zakázky se ujal s velkým zaujetím. Rukopis rozsáhlé *Kroniky české* napsal na objednávku a za podpory katolických českých stavů v průběhu pouhých šesti let (práce byla dokončena v roce 1539). Obhajoval katolické a české šlechtické zájmy a jeho práce byla také třemi zástupci šlechty posouzena a cenzurována. *Kronika česká* poskytovala argumenty českým stavům v jejich odporu a boji vůči habsburským zájmům a německému živlu tím, že zdůrazňovala starobylost a slavné skutky českých dějin. Aktuálnost tohoto poselství vzrostla po bělohorské porážce. Katolická orientace *Kroniky české* způsobila, že kniha nebyla v 17. a 18. století proskribována a násilně vyřazena z čtenářského oběhu jako stovky jiných českých knih.

Základním studijním materiálem se Václavu Hájkovi z Libočan staly především starší české historiografické práce, zejména Kosmova kronika, letopisy Kosmových pokračovatelů, nejstarší česká veršovaná *Dalimilova kronika* (dokončena asi 1314), latinská *Zbraslavská kronika* (výklad doveden do roku 1338), základní kronikářské dílo doby Karla IV. – kronika Příbíkova Pulkavy z Radenína, práce husitského kronikáře Vavřince z Březové i kronika jeho současníka, utrakvisty Martina Kuthena ze Šprinsberku. Hájek využil zřejmě i pramenů, které nejsou v současné době známé. Důležitým zdrojem informací se mu stala také práce italského humanisty Eneáše Silvia (z roku 1458) o českých dějinách. Hájek měl rovněž přístup k listinným dokumentům uloženým na Pražském hradě, využil zemské desky i archivy českých šlechtických rodů.

Kronika česká je kompilační práce, která má z kompozičního a žánrového hlediska spíše charakter analů. Autor tedy postupně, počínaje rokem 644 a kon-

če rokem 1527, zachycuje důležité události českých dějin. Základním kompozičním prvkem kroniky jsou oddíly, jejichž názvy tvoří letopočty. Hájek zachycuje události chronologicky, ovšem ne každý rok se podle jeho názoru udály zaznamenaníhodné příběhy, takže některá údobí nejsou kronikářsky zpracována a příslušné letopočty v posloupnosti let chybí.

Hájkův postoj k historickým faktům je svévolný, dnes bychom řekli „postmoderní“. Historiografii chápe jako vyprávění. Proto se historickým faktům nepodřizuje, ale využívá je v rámci svého pojetí. Mísí ve výkladu fakta s fikcí. Fakta, která se mu „nehodí“, protože nezakládají příběh, ve svém vyprávění opomíjí, fakta, jež mu v příběhu „chybí“, si naopak domýšlí, jak pečlivou srovnávací analýzou v komentáři k latinskému (šestisvazkovému) překladu Hájkovy kroniky přesvědčivě doložil osvícenec Gelasius Dobner (1719–1790).

Oč menší je Hájkova historiografická akribie, o to větší je jeho vyprávěčský literární talent a popularizační umění. Umí podat výklad dějin jako srozumitelné dramatické líčení, jako dobrodružnou četbu přístupnou nejširším čtenářským vrstvám. Oslava české minulosti a protiněmecký osten jen zvýšily dlouhodobý zájem o tuto knihu, jejíž oblíbenost měla obecný charakter, obdobně jako knížky lidového čtení. Atraktivnost textu navíc zvyšovalo na 150 výtvarných ilustrací. Hájkova kronika spíše podněcovala fantazii, než poskytovala poznání minulosti českého národa. Ani další zdrcující kritiky *Kroniky české* jako historického pramene, s nimiž přišli badatelé 19. a 20. století, jí neubraly na čtenářské popularitě. Ta naopak způsobila, že Hájkova kronika zůstávala jedním z nejsilnějších inspirativních zdrojů české národní mytologie.

Kronika česká postihovala oblast mezilidských, to znamená i milostných a rodinných vztahů do té míry, že působila jako námětová databáze české kultury. Ženy obsadily v této kronice role moudré i zlovolné vůdkyně (Libuše, Vlasta), lstivé zrádkyně (Šárka), ale i milované manželky (Božena, Jitka) a – v křesťanské éře – také světice (Lidmila).

Maskulinní orientace kněze Václava Hájka z Libočan je zřejmá při interpretaci takzvané dívčí války, jejíž existence je zmíněna již v Kosmově kronice a poněkud rozvedena v *Dalimilově kronice*. Hájek v tomto vyprávění zachycuje ženy jako plémě mocichtivé, lstivé, proradné a mstivé. Pokládá ženy – na rozdíl od obrozence Šebastiana Hněvkovského v travestii *Děvin* (1805) – za vážné protivníky. Vůdčí postavou ženského odboje se stává fanatická Vlasta (Vlastislava), která se po smrti kněžny Libuše rozhodne pokořit muže. Do rámce vyprávění o dívčí válce Hájek zakomponoval příběh o lstivé krásné Šarce a důvěřivém vladkovi Ctíradovi, datovaný do roku 742. Šárka nastrojila na Ctírada léčku, do níž padl i se svými druhy. Tuto epizodu popisuje také následující ukázka.

Šárčina léčka byla posledním vítězným tažením Vlastiných družek. Poputná smrt Ctíradových mužů a poprava Ctírada vyprovokovala Přemyslovu družinu k rychlé a tvrdé odvetě, která vedla k likvidaci prvního českého frontačního feministického hnutí. Vlasta byla společně s většinou svých spolubojovnic zabita v bitevní řeži. Hájek s nemalým potěšením popisuje, jak „*jest ta šelma přestala, kteráž sedm let českú zemi trápila*“ (Hájek z Libočan 1981, s. 115).

Kronika česká

Vlásta pak, kteráž na Ctirada mimo jiné všecky muže více nevražila, zvěděvši to skrze zradu dívek Přemyslových, že má Ctirad skrze Lichuoves do Kopaniny jeti, i poslala jest rychle padesát dívek najstatečnějších na výborných koních, jím poručivši, aby jakž budou moci, buďto svou statečností, aneb nějakou lstí, na té cestě Ctirada o hrdlo připravily. Dívky to učiniti slíbily. I měly jsú mezi sebou jednu ušlechtilou a krásnou tvář, jménem Šárku, kteréžto svázavše ruce i nohy, trubičku loveckú jí na hřbet zavěsily a položivše jí v jednom velikém lese, kudyž znaly, že Ctirad pojedje, lahvicí také velikou medu vedlé ní postavily a samy se v tajném místě v tom lese skryvše, svým koňom řehot kouzlymi zadělaly. Toť Ctirad v hustý les a hluboký duol jeda uhlédá, ana blízko od cesty leží dívka krásná svázaná a velmi srdečně pláče a vrána jedna, seděcí na tom dřevě nad ní, kvákala. Tu Ctirad, zastaviv se s svými služebníky a pomocníky, počal se jí ptáti, co by to bylo. A ona odpověděla: „Milý pane, zdaliž nevíš, jaká se nešlechtnost děje od dívek v této zemi? Protož tebe prosím, rozvěž mne sám a já tobě všecko, co mi se přihodilo i od koho, i kdo sem, oznámím.“ Ctirad ssed z svého koně, pannu ležící rozvázal a ona se posadivši řekla: „Sem já dcera Mnohoslavova z Oskořína i byla sem s mým otcem na lovu, jakož tuto trubu vidíš mne míti; a lahvicí medu měla sem s sebou, abych časem dala nápoj otcí mému starému. Tu když jsem se po zvířeti pustila, v hustém lese ztratila sem otce svého. Vtom trefily jsou na mne ty nešlechtné dívky a chytivše muoj kuň pode mnú, mocí mne s sebou pojaly a na svůj hrad (kteréhož já nevím) vésti svázanú chtěly. I když sme tuto přijely, hřmot a řehtání tvých koní uslyšavše, ulekly se a pravily: ‚Hle, toť Mnohoslav, otec její, nás s svými v mnohém počtu honí,‘ i svrhše mne tuto z koně, pryč jsou utekly.“ K nížto Ctirad před ní stoje řekl: „Mnohoslav Oskořínský jest mi dobře znám; poněvadž jsi dcera jeho, pojedíž se mnou na mém koni a já tebe jemu poctivě navrátím.“ A ona řekla: „Ó, co on toho velmi vděčen bude! Ale milý pane, pro tvou urozenost tebe prosím, maličko na té trávě vedlé mne se posad’, ať já odpočinu.“

A napivši se medu, podala pánu Ctiradovi, proseci jeho, aby se také napil pro ní. Tu Ctirad, jsa jat krású její, pil ten nápoj

Hájek z Libočan, Václav (1981): *Kronika česká: Výbor historického čtení*, s. 110–111. Odeon, Praha. Vybral, k vydání připravil, předmluvou, vysvětlivkami, vydavatelskými poznámkami, slovníčkem a tabulkou pevných svátků církevního kalendáře opatřil Jaroslav Kolár. Ilustrace z původního vydání.

Neznámý mistr, „Dívčí boj s muži“, kolem roku 1540, dřevořez, ilustrace z původního vydání knihy: Václav Hájek z Libočan, *Kronika česká*, vytištěna 1541.

Kresba znázorňuje závěrečnou bitvu mezi Vlastinými dívkami a Přemyslovými bojovníky.



s ochotností, podal jest také jiným všem okolo sebe stojícím. Tu ssedavše z koní pili jsou všickni a chválili a byl jest ten med Vlastiným uměním okouzlený tak, že kdož se jeho napil, žádný se nemohl brániti. Prosila jest také Šárka pána Ctirada, aby maličko zatrúbil na její trubici, aby všickni okolo něho stojící, kterak zní, poslechli. A on to učinil a tím dal svým návěští nepřáteluom.

Toť rychle dívky valně naň přiklopotaly, a dřív než služebníci jeho k koňuom a k mečuom přišli, až je ony z lukuov postřílely a pána Ctirada jaly a svázaly a služebníky jeho zmordovaly, a kterého jaly, každému obě ruce uřaly.

Píší někteří, že by na ten čas v tom lese veliké chechtání od duchuov zlých slyšáno bylo a snad se tomu nešlechtnému účinku i ďáblové smáli.

Toho dne pana Ctirada na Děvín přivedly a nazajtrí na břehu řeky Vhlavy jej (an na to Přemysl hledí) hnáty přerazivše do kola vpletly a vyzdvihše jej již mrtvého, to knížeti navzdory postavily. Kníže ovšem chtěl jej rád dáti pohřbiti, ale nesměl toho pro dívky učiniti. A ten les, kdež Ctirad skrze nešlechtný úklad té zrádné dívky Šárky jat, až do dnešního dne Šárka slove.

Neznámý autor:

***O ženě a o jejím muži, ležícím na podlaze,
kdež holubi bývají***

(1557)

Středověk neznal autorské právo. Náměty, témata, myšlenky, ale také konkrétní literární texty byly pokládány za společný majetek. K dobrému tónu patřilo zaštitit dílo autoritou. Kompilace a nápodoba nebyly vnímány jako poklesek, ale jako elementární, závazné principy tvorby. Středověká díla podávají mnoho dokladů o přejímání „cizích“ příběhů, námětů a o textových výpůjčkách. Svědectví o neoznačených rozsáhlých citacích či parafrázích začleněných do „autorského“ textu přináší odborná, filozofická a náboženská literatura, stejně jako krásná literatura.

Středověké pojetí autorství odráželo postavení člověka v křesťanském konceptu stvořeného světa. Literární tvůrci tohoto období namnoze připomínají služebníky, „převyprávěče“, sběratele či editory. Díky těmto zvyklostem se však uchovaly části jiných literárních textů, které byly zničeny.

Je prakticky nemožné sledovat cesty, po nichž se jednotlivé náměty a příběhy, zpracované krásnou literaturou, ubíraly. Ještě méně přehledná je situace u žánrů zábavné, popřípadě pololidové literatury, jak dokládají populární exemplové výbory anebo soubory facetí. Ani nejznámější autoři daných souborů či výborů nemohou být obvykle označováni za tvůrce, spíše jsou zprostředkovateli a překladateli starých příběhů a námětů, které se často hlásí do antické doby nebo mají orientální původ. To je také případ „kratochvilné rozprávky“ *O ženě a o jejím muži, ležícím na podlaze, kdež holubi bývají*, která byla zařazena do knižního souboru s obsahovým titulem *Ezopa mudrce život s fabulemi anebo básněmi jeho. A také přidány jsou k tomu fabule Aviana a Adalfonsa s některými žertovnými řečmi Poggia poety. I také některé utěšené fabule, vybrané z knih doktora Šebastiana Branta s pěknými figurami. Nyní vnově vytištěný*. Tento soubor uspořádal a přeložil Jan Albín z Bělé (Jan Akron Albín Vrchbělský, Joannes Albinus, zemřel 1551); byl vydán až po autorově smrti, v Prostějově roku 1557. Facetie *O ženě a o jejím muži, ležícím na podlaze, kdež holubi bývají* byla přežata ze souboru *Liber facetiarum* Giana Francesca Poggia Bracioliniho (1380–1459). Tato rozverná erotická rozprávka spadá do linie protizenské literatury. Manželská nevěra, která je námětem díla, však již není zachycena ze středověkých teologických, ale z renesančních pozic. I když vyprávění není bez moralistního vyznění, vyjadřuje především radost ze života a objevenou tělesnost lstivé ženy, jež má za manžela hlupáka.

O ženě a o jejím muži, ležícím na podlaze, kdež holubi bývají

Neznámý autor (1986): „O ženě a o jejím muži, ležícím na podlaze, kdež holubi bývají“. In: Kopecký, Milan, ed., *Komu ženu svou poručiti a jiné kratochvilné rozprávky*, s. 102–103. Blok, Brno. K vydání připravil a úvod napsal Milan Kopecký.

Uminění ženská a lsti zlehčují a straší velmi silné muže.

Tovaryš jeden obýval s jednu ženou, kteráž měla muže sedláka. Ten neměl na statku zbytečného a pro dluhy nesměl ani v městě ani doma léhati, ale v noci léhal na poli. Jednoho pak času, když frejír její do domu k ní přišel, přišel také i muž její u večer domuo. Ona hned frejíře svého pod peřinu na lože schovala, a vyšedši proti muži, vystříhala jej i za zlé jemu měla, že se zase vrátil, a že by se (prej) rád v šatlavě ocetl. „Neb rychtářovi pacholci nyní zde byli a všecken dům přehledávali, aby tě najdouce vsadili. A já sotvá jsem je odvedla, že přeč šli, neb sem pravila, že vždycky na poli léháš: však oni proto (jakož sem porozuměla) ještě se strojí zase přijíti.“ Ten dobrý muž toho se velmi zstrašil a šetřil cesty, jak by toho ujítí mohl, neb brána v městě byla zavřína, že nemohli zase do města jíti. Když pak ten dobrý muž, boje se a třesa se, ženy své, aby mu v tom pomohla a radu dala, prosil, ona takto k němu dí: „Rychle vlez mezi holuby na dům, a tam přes tuto noc přečekáš, a já zamknu dvěře napřed a řebřík odtud odstavím, aby se žádný nedomníval, že by tys tam býti měl.“

Člověk ten uposlechl rady ženy své a vlezl na podlahu, kdež holubi bývají. Žena zamkla ten holubník velmi pevně, takže se muž nikterakž odtud dobytí nemohl. A vzala řebřík odtud přeč. A na tom se s svým frejířem snesla a smluvila, aby se nepokojně a s hurtem v domě okázal, jako by rychtářovi pacholci tu přítomni byli a s ženou o jejího muže mluvili. A tudy již skrytému a strašlivému muži velmi velikú bázeň učinili a jemu strachu přidali. Když pak již to smluvení vykonáno bylo, lehli spolu na luože a tam sobě v objímání svém povolili: muže pak v smradlavém holubím domu mezi trusem ležeti nechali, bojíce se za něho, aby jat a vsazen nebyl.

Neznámý autor:

***Husička divoká ..., Jatelinka drobná,
Letěl, letěl roj; Šla dívka pro pacholka***

(Ukázky z lidové poezie)

Dnes je již prakticky nemožné vytvořit si přesnější představu o počátcích lidové ústní slovesnosti, neboť její projevy začaly být soustavně zaznamenávány a vydávány až v romantismu, kdy prostý lid byl – poprvé v dějinách – identifikován jako významný tvůrce a nositel kultury. Ústně tradované produkty lidové slovesnosti jako písně, pořekadla, přísloví, pranostiky nebo úsloví si uchovávají jazykově archaickou formu, přesto je obtížné přesně stanovit dobu jejich vzniku. Tato díla byla celá staletí nejen tradována v relativně ustálené formě, ale současně se zčásti také měnila či obměňovala, existovala tedy v odlišných, různě starých verzích. Krátké útvary ústní slovesnosti byly ovšem zaznamenávány již v nejstarších dílech krásné i odborné literatury (například v kronikách).

Doklady o existenci lidové písně najdeme již na samém počátku české literatury. Podle rozšířeného názoru se charakteristické znaky české lidové písně utvářely již kolem roku 1300. Otázkou ovšem je, z kterého období pocházejí dochované písně, zda a do jaké míry lidová píseň ovlivňovala literaturu a jak vysoká literatura ovlivňovala lidovou píseň.

Lidové písně představují z hlediska vývoje literárního jazyka most mezi starší českou literaturou a literaturou národního obrození. Řada z nich vznikla v období baroka, kdy vzrůstal význam lidové slovesnosti pro českou komunitu. Lidové písně zahrnují lyrické i epické žánry. V obou těchto oblastech je častým námětem láska a erotika a její přirozený, baladický doplněk – smrt (vražda, sebevražda). Lidová píseň je však ve srovnání s umělou tvorbou výrazově skromnější. Snaží se jasně a zřetelně formulovat postoje, příběhy a stanoviska lyrického mluvčího, přímočaře vyjádřit milostné opojení i fyzickou lásku. Užívá námětů i lexika, které literáti označovali za vulgární. Proto také valná většina českých sběratelů ústní slovesnosti do svých výborů začleňovala pouze ta díla, která neporušovala křesťanská tabu, národně obrozenecké morální normy a dobové představy o čistotě a ušlechtilosti národa, nebo díla daného zaměření přepracovávala. Vzácnou výjimkou v tomto ohledu byla *Kryptadia* (1932–1935) Karla Jaroslava Obrátla.



Neznámý mistr, „Dvojice“, dřevořez.

Scéna zachycuje namlouvání či milostnou předehru – klečící muž objímá sedící dívku. Tento dřevořez patří do rozsáhlé sady štočků, které tiskaři, obvykle provozovatelé nejskromnějších tiskáren, jako producenti masové literatury využívali při rozmanitých příležitostech. Štočky s nejrůznějšími vyobrazeními sloužily dlouhodobě zejména jako ilustrace prvního listu kramářských písní, ale také jako ilustrace jiných pololidových slovesných děl, aby se zvýšila jejich atraktivnost, a tedy prodejnost. Obvykle představovaly dramatickou situaci, která korespondovala s náměty zachycovanými v kramářské písni. Dřevořezy byly vyrobeny neznámými lidovými, neškolenými tvůrci v barokním a pozdně barokním stylu.

Neznámý autor (1984): „Husička divoká. Jatelinka drobná. Letěl, letěl roj“. In: Halas, František – Holan, Vladimír, ed., *Láska a smrt: Výbor lidové poezie*, s. 58, 70, 94. Odeon, Praha.

Husička divoká ...

Husička divoká letěla z vysoka,
vypila nám vodu z našeho potoka.

Tu čistou vypila, tu kalnou nechala:
co sem už, holečku, pro tebe vystála.

Co sem už vystála, co ještě vystojím!
Krom tebe, holečku, o jiné nestojím.

Já bych se vdávala, naši mi nedají,
že bych se dostala, kde chleba nemají.

Kde chleba nemají, koláče nepečou,
seno nedělají, votavu nesečou.

Kde chleba nemají, votavu nesečou,
ještě mě k posledu za vlasy vyvlečou.

Jatelinka drobná

Jatelinka drobná
o štyrech lístečkoch,
hledaj ťa, synečku,
na štyrech místečkoch.

V hájičku na trávě,
v stodole na slámě,
neboj sa, synečku,
šak my sa shledáme.

Na rovni při žitě,
na vřšku při seně,
neboj sa, synečku,
šak svoji budeme.

Letěl, letěl roj

Letěl, letěl roj
na mej milej dvor,
přiletěl k okýnku,
zaťukal na sklénku:
Stroj sa, milá, stroj.

Jak sa přistrojím,
dyž cesty nevím,
enom ten chodníček,
co chodil Janíček,
mé potěšení.

Stojím u dveří,
milá otevři,
otevři mně, milá,
holuběnko sivá,
mé potěšení.

Otevřela bych ti,
máti mně brání,
že ty nejsi hoden
podle bočka sednút,
šohaju švárný.

Dyž nejsem hoden,
ostaň tu sbohem,
pomož si, možeš-li,
moja najmilejší,
já si nemožem.



Neznámý mistr, *Král Masopust v majestátu*, kolem roku 1580, dřevorez, ilustrace v knize: Rvačovský, Vavřinec Leander (1580): *Masopust*. Jiří Melantrich, Praha.

Kniha *Masopust* utrakvistického duchovního Vavřince Leandra Rvačovského je zábavně moralistické dílo, jež zachycuje příběh krále Masopusta a jeho dvanácti zhýralých synů, patriarchů pekelných. Autor knihy a její kongeniální anonymní ilustrátor tu v řadě scén zobrazují Masopusta a jeho syny v ironizujícím majestátu s atributy požívačného a nemravného života. Dílo patří ke skvostům produkce slavného pražského nakladatelství Jiřího Melantricha z Aventina (1511–1580).

Šla dívka pro pacholka

Šla dívka pro pacholka,
že ta d'úrka malá je.
„A ty kluku, strč tam ruku,
budeš vidět, jaká je!“
Refrén: Břinkla dívka, břink' sem já,
břinkali jsme oba dvě,
aj, to bylo břinkání,
nebylo to k vystání.

Pan farář má vrabce v kapse,
oni mu tam švrkajú,
a kuchařka křepeličku,
oni k sobě lítajú.
Refrén.

V jednéj d'úry netopýři
a v druhéj sú chrústi,
podívaj sa, má panenka,
jak to pěkně šustí.
Refrén.

V jednej d'úry netopýři,
a v druhéj sú juřici
a v téj třetí sedí Jura,
je v červenéj čepici.
Refrén.

Šla děvčica u potůčku,
chytila si ptáčka,
dala si ho mezi nohy
do toho chumáčka.
Refrén.

Leží Anča roztáhnutá
přes prasečí koryto,
Jůra na ňu vytahuje
z gatí velké jelito.
Refrén.

Starěj babě dáme hrabě,
aby s něma hrabala,
a téj mladěj zas mládenca,
aby sa s ním vyspala.
Refrén.
(Javorovec)

Bartholomeus Spranger, *Salmakis a Hermafrodítos*, osmdesátá léta 16. století, olej na plátně, ...x... cm, uloženo: Kunsthistorisches Museum, Vídeň, Rakousko.

Obraz náleží do rozsáhlého cyklu obrazů inspirovaných převážně příběhy Ovidiových *Proměn* (*Odysseus a Kirké*; *Salmakis a Hermafrodítos*; *Venuše a Mars, překvapení Merkurem* aj.), který umělec krátce po svém příchodu do Prahy vytvořil pro Rudolfa II.

Nizozemský malíř a kreslíř Bartholomeus Spranger (1546–1611) patří k předním představitelům pozdního manýrismu. Působil v Itálii, kde byl inspirován zejména dílem Parmigianinovým, Correggiovým a florentskou malbou, ve Vídni a v Praze ve službách Rudolfa II. Vytvořil osobitý styl s výraznou plasticitou a prací se světlem. Ztvárňoval témata náboženská a mytologická, vyznačující se rafinovanou kompozicí, často s erotickým kontextem. Na cyklus mytologických obrazů z 80. let 16. století, inspirovaný převážně příběhy Ovidiových *Proměn*, navázal na začátku 90. let 16. století dalším erotickým cyklem, tentokrát podníceným Venušiny dobrodružstvími: *Sine Venere et Baccho friget Venus*; *Venuše a Adonis*; *Venuše Ceres a Bakchus*; *Merkur, Venuše a Amor*; *Bakchus a Venuše*. K obdobným tématům se vracel i ve svých pozdních dílech: *Amor opouštějící Psýché*; *Venuše a Adonis*; *Venuše v dílně Vulkanově* aj.



Adam Václav Michna z Otradovic: *Svaté lásky labyrint* (1647)

Dílo Adama Václava Michny z Otradovic (1600–1676) sehrálo velmi důležitou roli ve vývoji české slovesné kultury: dokázalo totiž syntetizovat tradici předbělohorské literatury s novými tendencemi prosazujícími se v barokních, rekatolizovaných Čechách. Michna z Otradovic, učitel hudby a zpěvu a skladatel příležitostných písní, nenásledoval artocistní tvorbu módních barokních autorů pěstujících spekulativní duchovní lyriku s bohatou symbolikou a složitou metaforikou. Jeho básně a písně se nicméně vyznačují dynamikou charakteristickou pro barokní tvorbu, dynamikou danou rozporem mezi tělem a duší, mezi pozemskou smyslovostí a náboženskou vírou.

Adam Václav Michna z Otradovic však více než jiní autoři bral ohled na své posluchače, se kterými byl jako varhaník v pravidelném kontaktu. Ve svých slovesných projevech je umírněný, konkrétní a názorný. Sází na jasnou, srozumitelnou, ale hudebně malebnou mluvenou řeč. To je také jeden z hlavních důvodů, proč dosáhl zřejmě nejvyššího ocenění, jakého se básník může domoci: jeho díla zlidověla, stala se součástí dodnes živé zpěvní kulturní tradice. Příkladem může být vánoční píseň *Chtíc, aby spal*, stejně jako báseň *Svaté lásky labyrint* z autorovy sbírky *Česká mariánská muzika, radostná i žalostná, v tři díly rozdělená* (1647).

Svaté lásky labyrint

Ach, ach, nevím, kudy kam.
Ach, točím se sem i tam,
má lásko, ó Kriste můj!
Právě jsem v labyrintu,
v zmateném labyrintu,
má lásko, ó Kriste můj!

Kdož mne z něho vyvede
a ku Kristu přivede?
Má lásko, ó Kriste můj!
Buď, lásko, Ariadna,
s nitičkou Ariadna!
Má lásko, ó Kriste můj!



Bartholomeus Spranger, *Venuše a Adonis*, kolem roku 1610, olej na plátně, ...x... cm, uloženo: zámek, Duchcov, Česká republika.

Tento obraz patří k pozdním malířovým dílům.

Michna z Otradovic, Adam Václav (1941): „Svaté lásky labyrint“. In: Kalista, Zdeněk, *České baroko: Studie, texty, poznámky*, s. 63–64. Evropský literární klub, Praha.



Josef Heintz starší, *Léda s labutí*, kolem roku 1600, studijní kresba k obrazu *Léda s labutí*, uloženo: Národní galerie v Praze.

Obraz *Léda s labutí* patřil k nejslavnějším malířovým dílům a byl ozdobou sbírky Rudolfa II. v Praze. Tento dnes ztracený obraz je znám z několika dochovaných kresebných studií, jež jsou navíc dokladem Heintzova mistrného kreslířského umu: dával přednost rudce a křídě a roztrášením jejich čar dosahoval měkkých přechodů do polotónů, oblé modelace tvarů a působivých světelných efektů.

Švýcarský malíř a architekt Josef Heintz starší (1564–1609) byl od roku 1591 dvorním malířem Rudolfa II. v Praze. Obdivoval italské mistry (zejména Correggia) a v malbě byl ovlivněn benátským šerosvitem. V jeho malířské tvorbě dominují portréty a náboženská a mytologická témata, z nichž mnohá jsou prochnuta erotismem (*Diana a Aktaión*; *Faëthontův pád*; *Léda s labutí*; *Salome s hlavou Jana Křtitele*; *Satyry a nymfy*, *Únos Proserpiny* aj.).

Přes pahorky a skály
vandrujme, buďme stáli!
Má lásko, ó Kriste můj!
Hledejme bez přestání,
kde máš tvé, Kriste, stání?
Má lásko, ó Kriste můj!

Jestli tě tam nenajdem,
snad tě v oudolí najdem.
Má lásko, ó Kriste můj!
Přehledáme jeskyňky,
prozradí tě kamínky.
Má lásko, ó Kriste můj!

Zdaliž jsi v hustém lese,
jenž drahně křoví nese?
Má lásko, ó Kriste můj!
Skrz vše se pusťme mile,
bude nám krátká chvíle.
Má lásko, ó Kriste můj!

Zdaliž mezi fialou
skrýváš tvář svou přemilou?
Má lásko, ó Kriste můj!
Fialo, ach fialo,
vydej ho, ó fialo!
Má lásko, ó Kriste můj!

Zdaliž mne vonná růže
s tebou loučiti může?
Má lásko, ó Kriste můj!
Odlož trní, růžičko,
půjč Ježíše maličko!
Má lásko, ó Kriste můj!

Zdaliž lilium bílé
jesti' tobě tak milé?
Má lásko, ó Kriste můj!
Ať netrápím se více,
rač potěšit mé srdce!
Má lásko, ó Kriste můj!



Hans von Aachen, *Triumf Amora a Bakcha*, konec 90. let 16. století, olej na plátně, ...x..., uloženo: Kunsthistorisches Museum, Vídeň, Rakousko.

Kompozice a postavy jsou provedeny v duchu manýrismu.

Německý malíř Hans von Aachen (1551 nebo 1552–1615) patří k významným představitelům středoevropského manýrismu. Byl činný v Itálii, kde vstřebával podněty mistrů florentsko-římského manýrismu, poté v Mnichově a nakonec v Praze, kde byl v roce 1592 jmenován dvorním malířem císaře Rudolfa II. a posléze působil i ve službách císaře Matyáše. Byl vynikajícím portrétistou (například podobizny Rudolfa II.) i autorem náboženských a mytologických obrazů a alegorií, jež se vyznačují rafinovanou kompozicí (například *Paridův soud* z roku 1588, zachycující vyváženě komponovanou skupinu postav štíhlých těl a elegantních postojů v krásně malované krajině; dva obrazy laškujících dvojic *Smějící se mladý pár* a *Mladý pár se zrcadlem*, v nichž se malíř zobrazil jako ztracený syn a své mladé ženě přisoudil úlohu jeho svůdnice; *Osvobození Andromédy*; *Triumf Amora a Bakcha*; *Tři grácie*; *Zvěstování P. Marie* aj.).

Vítězství, již vítězství!
Nabyl jsem velké štěstí.
Má lásko, ó Kriste můj!
Z labyrintu jsem vyšel
a k mému Kristu přišel.
Má lásko, ó Kriste můj!

Budiž zdrav, milý hosti!
Tebe maje, mám dosti,
má lásko, ó Kriste můj!
V mém srdci zaraz tvůj stan,
v mém srdci, Kriste, zůstaň!
Má lásko, ó Kriste můj!



Hans de Mont, *Venuše a Mars*, kolem roku 1580, mramor, výška ... cm, uloženo: Obrazárna Pražského hradu, Česká republika.

Italský sochař Hans de Mont (?–snad kolem roku 1607) patří k významným představitelům manýrismu. Byl žákem italského manýristy Giovanniho da Bologni, v roce 1575 na mistrovo doporučení odešel z Itálie na dvůr Maxmiliána II. do Vídně a posléze se stal dvorním sochařem císaře Rudolfa II. v Praze. Po ztrátě plastického vidění (zranění oka při hře s míčem) opustil dráhu sochaře a věnoval se jiné práci. Hypoteticky je mu přisuzováno autorství několika plastik – vyznačují se manýristicky rafinovaným zobrazením erotických partií ženských a mužských postav: *Venuše Kallipygos* (Ashmolean Museum, Oxford, Anglie); *Venuše a Adónis* (zámecká zahrada, Drottningholm, Švédsko) – toto sousoší je pravděpodobně totožné s bronzovým sousoším ze schodiště k takzvanému Novému sálu Pražského hradu; *Venuše a Mars* (Obrazárna Pražského hradu, Praha).



Carpophoro Tencalla, *Cesta Psýché přes řeku Styx*, mezi lety 1673–1676, detail fresky, zámek, Náměšť nad Oslavou, Česká republika.

Tato malba je součástí freskové výzdoby, kterou malíř provedl ve Velkém sále a přísáří werdenberského zámku v Náměšti nad Oslavou: osou rozsáhlého cyklu je mytologický příběh Amora a Psýché, doprovázený řípkovskými alegoriemi a motivy z Ovidiových *Pro-měň*. Fresky se vyznačují prvky vyspělého barokního iluzionismu.

Italský malíř a freskař Carpophoro Tencalla (1623–1685) je představitelem barokního malířství. Byl činný v severní Itálii, v Rakousku, zejména pro dvůr a šlechtu, a od druhé poloviny roku 1673 také na Moravě, hlavně ve službách olomouckého biskupa (fresky pro biskupovu olomouckou a kroměřížskou rezidenci, fresky v rotundě Květné zahrady v Kroměříži aj.). Dále provedl fresky v zámku v Náměšti nad Oslavou. Jeho bohaté dílo, čerpající zejména ze starozákonní a mytologické tematiky, vyvrcholilo v letech 1679–1684 freskovou výzdobou domu v Pasově.

Neznámý autor: *V Paříži tři urození muži ...*

(1669, 1676)

Charakteristickým žánrem středověké literatury byla *exempla*, „příklady“ v podobě krátkých příběhů či moralit, které byly vkládány do kázání, ale i jiných slovesných útvarů pro oživení jako ilustrace, doklad nebo argumentace podporující autorovy názory. Jde o útvary, které měly podobu přejetých a upravených antických, biblických i orientálních příběhů a motivů. Exempla se v evropské literatuře objevují od 11. století (srov. Sládek 1995, s. 62). Tradice tohoto žánru přežívá do barokní doby, přechází však z oblasti vysoké literatury do literárního suterénu – do oblasti pokleslé pololidové literatury.

Jeden z nejoblíbenějších barokních exemplových souborů sestavil italský jezuita Giovanni Battista Manni (1606–1682) a nazval jej *Věčný pekelný žalář* (*La Prigione eterna dell'Inferno*, 1669). Tato práce, jak vyplývá již z charakteru exemplů jako žánru, není původní (většinu exemplů přejal Manni ze sbírky *Speculum exemplorum*, 1481). „*V dějinách literatur tento plod*“ – jak poznamenává Jaroslav Vlček – „*ovšem místa nemá*“, neboť jeho cílem není svědomí „*buditi, nýbrž zstrašovati*“ (Vlček 1940, I, s. 742). Do češtiny tuto sbírku zřejmě v roce 1676 (srov. Jakubec 1911, s. 355) volně přeložil, upravil a dalšími příklady doplnil jezuita Matěj Václav Šteyer (1630–1692). To je také důvod, proč toto dílo a exemplum *V Paříži tři urození muži ...* bývá začleňováno do kontextu české barokní prózy a proč jej označujeme jako dílo anonymní. Dekadentně naturalistický popis lidské tělesnosti zde není výrazem renesanční radosti a okouzlení smyslovým životem, ale prostředkem k moralistickému odsouzení sexuality.

V Paříži tři urození muži ...

V Paříži tři urození muži buď z kratochvíle, neb z potřeby okolo půl noci po ulicích chodíce zahlídli, že se beře jakás paní, před kterouž šel lokaj nesa rozsvícenou fakuli. Měla pak ta paní tvář florem zakrytou, jak mívají zemanky. I přišli k ní a lahodnými slovy tázali se jí, odkud a kam by se tak pozdě nočním časem brala. Odpověděla ona, že se dlouho pro přílišné prosby svých přátel u večere jednoho přítele zdržela; odkudž potom předce bez opovědi, ale zanechajíc s nimi svého manžela, odešla a domů pospíchá. Oni hned obstupivše ji sami se v to uvolují, že ji chtějí pro větší bezpečnost domu doprovoditi. A když se ona nezdráhala, šli s ní všickni tři a na cestě rozličné



Giovanni Giuliani, *Amor a Psyche*, kolem roku 1700, bozzetto, výška ... cm, uloženo: Oblastní galerie, Olomouc, Česká republika.

Italský sochař Giovanni Giuliani (1663–1744) je představitelem vrcholně barokního sochařství. Ve svém díle navazoval zejména na poberniovskou plastiku. Byl činný v Rakousku a v Německu; pro Moravu začal pracovat už před rokem 1700: vytvořil mytologické a alegorické sochy pro atiku konírny v areálu liechtenštejnského zámku v Lednici, cyklus figurálních skulptur pro zámecké zahrady kounického zámku ve Slavkově u Brna aj.

Neznámý autor (1995): „*V Paříži tři urození muži ...*“. In: Sládek, Miloš, ed., *Malý svět jest člověk aneb Výbor z české barokní prózy*, s. 69–70. Nakladatelství a vydavatelství H&H, Jinočany. Sestavil a průvodní slovo napsal Miloš Sládek.



Hans von Aachen, *Zvěstování P. Marie*, kolem roku 1613, olej na plátně, ...x..., uloženo: Národní galerie v Praze (zápůjčka Bohoslovské fakulty v Litoměřicích), Česká republika.

Téma Zvěstování ztvárnil malíř dvakrát: Mnichovské Zvěstování z roku 1605 „je ještě naplněno krouživým pohybem postav, jejichž elegantní gesta a postojy jsou zcela v intencích pozdního internacionálního manýrismu. O několik let později se Aachen vrátil k téměř námětu [reprodukováný obraz] (původně Praha, kostel sv. Salvátora, dnes vystaveno v Národní galerii) v klidné a vyvážené kompozici, v níž veškeré napětí a poselství obrazu je dáno pohledem očí obou protagonistů scény. Byla to díla tohoto typu, přístupná na veřejných místech, která hluboce zapůsobila na mladé malíře první poloviny 17. století, především na Karla Škrétu. Zaujal je nejen koncentrovaný výraz kompozice, ale i efektní šerosvitný účinek, ztemnělý kolorit s několika výraznými barevnými akcenty a půvabné motivy zátiší“ (Fučíková 1989, s. 198–199).

rozprávky spolu měli a žertovali. Když pak přišli před dům, který ona svůj býti pravila, hned lokaj klíčem, kterýž měl pohotově, dveře otevřel a oni pozváni jsouce od paní, spolu s ní do domu, rozmanitým drahým nábytkem nazbyt opatřeného, vešli. Po přátelském přivítání prosila jich paní, aby se posadili. I posadili se a ona také se posadila. Potom lokaj přinese víno, kteréž když paní hostům připila, poručila sobě skrze služebníka flor z tváři složiti. Což když se stalo, ukázala se býti mladicí velmi krásné tváři, kterouž jak uzřeli dotčení muži, nezřízenou milostí zapálení jsouce, požádali ji v srdci, ano i jeden z nich lehkomyšlně zahrávati počal. Zardělat' se ovšem ta paní z počátku, jako by ji kdo krví polil, a stavěla se, jako by tomu velmi neráda byla; nicméně potom všem třem po vůli byla, což také jim bylo k záhubě. Než k jaké? Coť se zdá, laskavý čtenáři? Zdaliž snad přišel nenadále její pán s služebníky svými, a dopadna je, dal se do nich, ranil neb pomordoval je? Zdaliž přišel na ně rychtář a cizoložníky do žaláře pobral? Nic z toho se nestalo, než nětco jiného, mnohem hroznějšího. Poslyš. Nebyla to žádná živá paní, ale bylo mrtvé tělo nějaké zatracené ženy, v které byl sám d'ábel, a ten sám je hejbal, ten z něho mluvil, ten, dokud se mu líbilo, je na oko krásné činil a ty nečisté milovníky mámil. Neboť potom, když se jich dost namámil, místo krásné mladice ukázalo se přešeredné, smrduté, větším dílem shnilé a červy rozlezlé tělo, takže se všickni náramně zhrozili. A v tom hned jak paní, tak lokaj, ano i celé stavení se vším nábytkem v okamžení zmizelo a dva z těch mužů d'ábel zadával, třetí pak mezi jejich mrtvými těly v jednom smradlavém koutu města odpolu mrtvý zrána nalezen jest, kterýž předně pořádnému knězi z svých hříchů zkroušeně se zpovídal, a potom to všecko, co se s ním a s jeho tovaryši dalo, jiným vypravoval.

Antonín Koniáš: *Na den svaté Máří Magdalény* (1740)

Jméno Antonína Koniáše (1691–1760) se stalo symbolem agresivní jezuitské protireformace v pobělohorských Čechách. V této souvislosti se obvykle jako doklad cituje Koniášovo dílo *Clavis haeresim claudens et aperiens – Klíč kacířské bludy k rozeznání otevírající, k vykořenění zamítající* (1729), které bylo vydáno v roce kanonizace katolického kněze Jana Nepomuckého. Na vytvoření jednostranného, silně negativního obrazu tohoto autora má lví podíl česká národně obrozenecká ideologie a historiografie, popularizovaná v románech Aloise Jiráska. Jezuita Antonín Koniáš je v nich zachycen jako fanatický misionář a nepřítel českého národa ničící nejvýznamnější monumenty českobratrské kultury – knihy.

Podle dochovaných informací byl Antonín Koniáš pilný a úspěšný kazatel, který uměl strhnout a přesvědčit své posluchače. Koniášova – dnes bychom řekli – představení jednoho herce měla pečlivě rozpracovaný scénář, jak dokládají jeho knižně vydaná kázání. Dokázal rovněž využít působivých vnějších efektů: na kazatelnu vystupoval, jak dokládají dochovaná svědectví, s křížem a těžkým řinčícím řetězem kolem krku.

Kázání spolu s duchovními písněmi představovala – ponecháme-li stranou útvary ústní lidové slovesnosti – jediné žánry slovesné tvorby, s nimiž přicházeli pravidelně do styku prostí lidé. Stávala se účinným nástrojem křesťanské a později, po rozštěpení křesťanského hnutí, protestantské či katolické agitace.

Koniášova kázání patřila ve své době – vedle Šteyerových kázání, shrnutých do *Postily katolické* (1691) – k nejoblíbenějším (v roce 1737 vyšla tato kniha již posedmé). Významná jsou rovněž Koniášova díla hymnologická – soubor katolických písní *Cytara Nového zákona* (1727). Kázání Antonína Koniáše vyšla ve třech vydáních, první pod názvem *Vejtažní naučení* (1740), další dvě pod názvem *Postila* (1750 a 1756). Jejich rozbor ukazuje, že autor se v nich v duchu barokní homiletiky věnuje především problematice nápravy hříchů. Koniáš se staví do role mravokárce, jeho vystoupení má osvětové a vzdělávací zaměření. Ve svých kázáních – soudě podle názoru současné literární historiografie – se neprojevuje jako „nesnášenlivý demagog, ale jako hluboce věřící člověk přesvědčený o své pravdě“ (Kopecký 1995, s. 158); výpady na adresu českých kacířů se v nich vyskytují jen zřídka. Zaměřuje se na prosté publikum, jeho projev je přehledný, dodržuje rétorické kánony. Největší Koniášovou zásluhou je, že v době úpadku českého jazyka a značně rozkolísaných jazykových norem udržuje tradici vysoké jazykové kultury.

Kázání *Na den svaté Máří Magdalény*, jehož úvodní část zveřejňujeme, představuje tradiční křesťanskou duchovní lásku k Ježíši, tak jak ji v české kulturní oblasti vyjadřuje mariánská duchovní lyrika a legendistická tvorba.



Petr Jan Brandl, *Zvěstování Panně Marii*, 1697, olej na plátně, 235x132,5 cm, uloženo: Svata Hora, Příbram, Česká republika.

„Malíř v obraze měkce rozestřel tichou září a bohatou hrou přímého a odraženého světla vytvořil lyrickou, snově nadlehčenou atmosféru. Překvapeným, cudně zdrženlivým posunkem Panny Marie dovedl zastavit děj a postihnout citovou ozvěnu, kterou vyvolává andělský hlas v duši mladé ženy“ (Neumann 1974, s. 258 až 259).

Český malíř Petr Jan Brandl (1668–1735) je jedním z hlavních představitelů českého vrcholného baroka. Maloval oltářní obrazy i portréty vyznačující se uvolněným malířským rukopisem a mimořádným citem pro psychologickou charakteristiku postav.

V Koniášové pojetí – na rozdíl například od básně *Svaté lásky labyrint* Adama Michny z Otradovic – však do popředí vystupuje silně expresionistické vyznění a didaktický akcent, charakteristický pro žánr kázání. Vyslovuje přesvědčení i naději, že i nevázaný sexuální život lze vykoupit láskou v „Pána Ježíše“, pokud hříšník „*celým srdcem miláčka svého*“ se chopí a duši mu zasnoubí.

Na den svaté Máří Magdalény

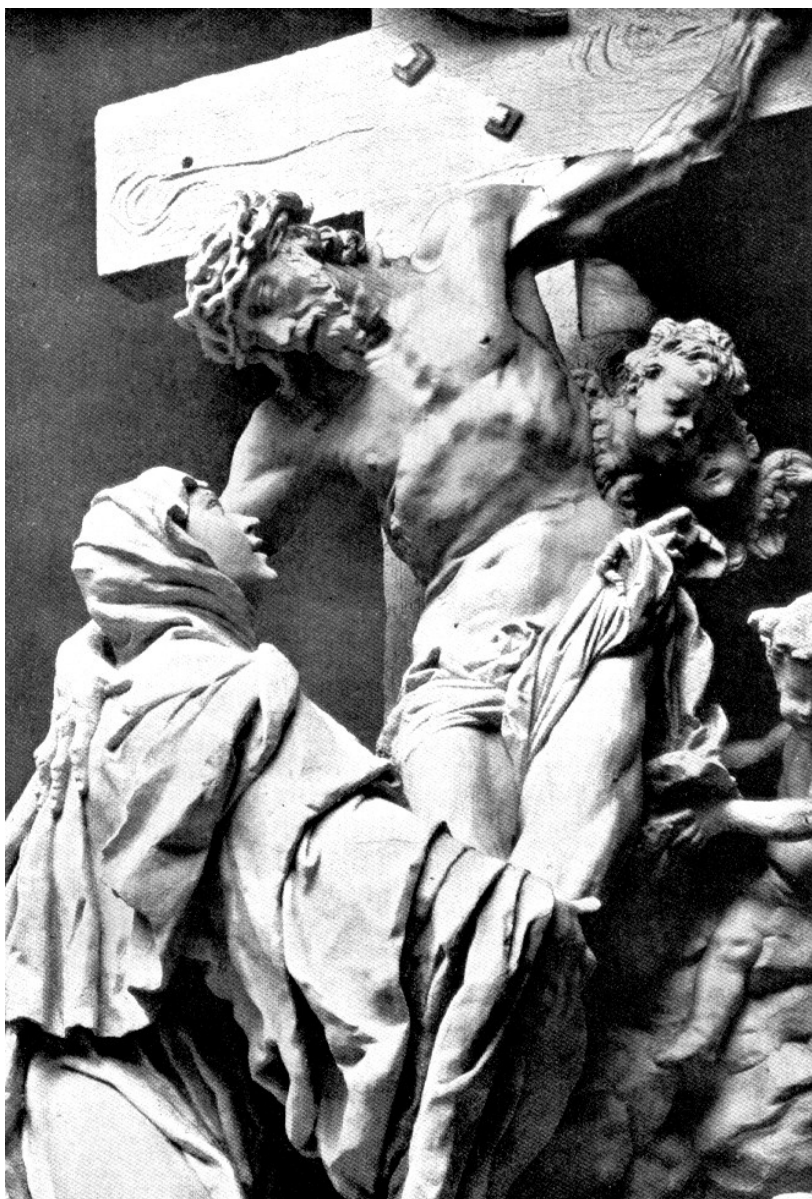
Řeč z Písní Šalomounových v 3. kap. v. 2, v 8. kap. v. 6

Koniáš, Antonín (1995): „Na den svaté Máří Magdalény“. In: Koniáš, Antonín, *Vejtahání naučení*, s. 115–118. Blok, Brno. K vydání připravil a doslov napsal Milan Kopecký.

Vstanu, a obejdu město: po ryncích a ulicích hledati budu, kterého miluje duše má; hledala jsem ho, a nenalezla jsem. Nalezli mne ponocní, kteří ostříhají města: „Zdaž jste viděli koho miluje duše má?“ Maličko když jsem jich pominula, našla jsem, kterého miluje duše má: chopila jsem ho; aniž se ho spustím, až ho uvedu do domu matky své a do pokojíka rodičky své. Přisahou vás zavazují, dcery jeruzalémské: skrze srny a jeleny polní, abyste nebudily, ani procitnouti nečinily milé, dokavádž samá nebude chtítí. Polož mne jako pečet na srdce své, jako pečet na rameno své: nebo silné jest jako smrt milování, tvrdé jako peklo horlení: lampy jeho – lampy ohně a plamenův. Vody mnohé nemohly uhasiti lásky, aniž řeky zatopí ji, dal-li by člověk všecken statek domu svého za milování, jako ničímž pohrzeti jím bude.

vejtah

Vpravdě kající Máří Magdaléna řícti mohla: „Vstanu, a hledati budu, kterého miluje duše má.“ Neboť zoškliviv sobě hříšný život svůj, hledala Spasitele svého, až ho v domě Šimona našla, kdežto zavrhnouce všeliké nepravosti, celým srdcem miláčka svého se chopila a svazkem lásky věčné duši svou jemu zasnoubila. Tak hle kdo Pána Ježíše skrz hříšné obcování ztratil, ať z kaliště hříchů svých srdnatě povstane, ať ztraceného Ježíše skrz pravé pokání hledá; ať ho starostlivě, ať ho celým srdcem hledá, neboť praví Písmo: „Hledejte Boha, a budete živá duše vaše.“ (Žalm 68, 33.) A zase: „Hledati mne budete, a naleznete: když mne hledati budete v celém srdci mém.“ (Jer. 29, 13.)



Matyáš Bernard Braun, *Sousoší sv. Luitgardy s Kristem*, detail ústřední části, před rokem 1710, pískovec, výška sousoší ... cm, Karlův most, Praha, Česká republika.

„Příběh o slepé cisterciáčce [sv. Luitgardě], k níž se z kříže láskyplně sklonil Kristus, nepojal Braun jako epické líčení, ale jako hluboce prožitou subjektivní vizi: znázornil událost tak, jak ji duchovním zrakem spatřila a procítila světiče. Místo věcné konkrétnosti Brokofových vyprávění nacházíme tu snové vzrušení, které spojuje postavy, kříž a oblaka v jediný celek plastického obrazu. Stavbu pevných hmot nahradila malebná iluzivní kompozice, pro níž je rozhodující hra světla a stínu na neklidně rozechvělém povrchu hluboce rozrušeného kamene. Výtvarně dokonale vyjádřené záhyby těžké látky, měkká modelace tělesných tvarů i tékavé chuchvalce oblak tu slouží zároveň citovému výrazu. Braun donutil kámen k tomu, aby promlouval o nebeské blaženosti tělesného dotyku a svědčil o něže hluboko do sebe ponořených pohledů. Lekce Berniniho Sv. Terezie [Vidění sv. Terezie, 1645–1652] pomohla mladému šestadvacetiletému sochaři vytvořit vynikající a přitom osobité dílo, které se v Čechách stalo obdivovaným vzorem“ (Neumann 1974, s. 209–210).

„Po ryncích a ulicích,“ to jest u marností světských, u pohnocných, „kteří ostříhají města,“ to jest při nočních toulkách a ohavných těla a smyslův tvých rozkošech, nenalezneš miláčka svého, ó hříšníku! Jak ale maličko jich pomineš: jak se od světských rozpustilostí, od hříšných smyslův rozkoší odvrátíš: jak se celým srdcem k Bohu obrátíš, nalezneš, kterého miluje duše tvá. Abys pak skrz pokání nalezeného Ježíše zas nepozbyl,



Ignác Lengelacher, *Sv. Jan Nepomucký*, 30. léta 18. století, polychromované dřevo, podživotní velikost, Moravská galerie v Brně (inv. č. E 602), Brno, Česká republika.

„V Lengelacherově ikonografickém repertoáru nacházel sv. Jan Nepomucký časté uplatnění. Stereotypnosti, která se u opakovaného svatojánského tématu mohla do jisté míry nabízet, se sochař vyhýbal vždy znovu obměňovanou kompozicí nebo alespoň variacemi formálních detailů. Lengelacher rovněž nikdy neopomenul využít interpretace světcovy tváře k bohatě proměňovanému výrazu. Důraz, položený na prohloubený citový obsah, je příznačný také pro způsob, jímž Lengelacher pojal řezbářsky dokonale zvládnutý vysoký reliéf se sv. Janem Nepomuckým, pocházející patrně z Drnholce“ (Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 411–412).

Německý sochař Ignác Lengelacher (1698 až asi kolem 1780) vynikl realistickým ztvárněním postav a vystižením citového prožitku, zejména u plastik sv. Jana Nepomuckého. Působil v Německu, Rakousku, a když se v Mikulově stal dvorním sochařem Waltera Franze, knížete z Ditrichštejna, výrazně obohatil moravské barokní sochařství – díly realizovanými ve štuku, dřevě a v kameni.

chop se ho a obejmi ho s stálou láskou a na věky víc žádnému k vůli se ho nespouštěj.

Láska stálá a upřímná v dnešní řeči výborně pečeti se přirovnává: nebo jako pečet tak silně vtisknutá bývá, že se bez násilné těžkosti odtrhnouti nemůže: tak koho srdečně milujeme, od toho ne tak snadno se odlučujeme. Zase: z přitisknuté pečeti veřejně se poznává, co komu patří. Přidrž se, ó kající duše, jako pečet srdce Ježíšového, a nedej se žádným ziskem, žádnou oulisností světa od lásky Kristové odloučiti! Tak živá buď, aby každý jako z erbu a pečeti Kristové na tobě seznal, že svět nenávidíš, že Kristu sloužíš, že Krista miluješ. Poněvadž pak taková stálost upřímné lásky veliký dar boží jest, pros za ni miláčka svého a rci: „Polož mne jako pečet na srdce své, aby mne na věky žádné stvoření od milování tvého neodtrhlo; polož mne jako pečet na rameno své, jako jsi ty z lásky ke mně na ramenách svých těžký kříž nesl, uděl mi tu milost, abych kříž svůj stále za tebou nesla: tak aby každý na mém obcování seznal, že já bez kříže živa býti nechci, že kříž svatě kajícínosti miluji, že všeliké nesnáze a těžkosti, křivdy a nátisky k tobě ráda snáším.“



Ignác František Platzer, *Néreoivna*, detail z *Héliovy fontány*, po roce 1750, pískovec, fontána v zámecké zahradě, Dobříš, Česká republika.

Sochař v postavách mořských nymf – Néreoivn, dcer mořského boha Nérea „[...] formuloval i svůj ženský typ. Ve srovnání s vrcholným barokem jeho figurální kánon zestihlel a protáhl se. Tělo a údy jsou oblé, měkce článkované, na silném krku sedí malá hlava s klasickým účesem. Střídmé vlny vlasů diskretně oživují tvář a spíše zdůrazňují než zastírají měkké a hladké křivky ramen. Úsporná, jakoby provlhlá draperie lne k tělu, festonové útvary roušky podkreslují tvar ňader, vrapovaný šál spočívající v klíně akcentuje táhlé linie boků a břicha. Vláčným pohybům aristokratických rukou, jen zlehka se dotýkajících předmětů, odpovídá jemné pootočení hlavy a zdrženlivý výraz, oživený pootevřenými ústy a utkvělým pohledem dolů shlížejících očí. Zdůraznění víček je nejen typickým formálním znakem Platzerových děl, ale odpovídá také obsahovému pojetí jeho postav. I tato mimická podrobnost dokresluje nový estetický ideál uměrečných životních reakcí a noblesní vyrovnané krásy, protikladný patosu a vášnivě nespoutanosti vrcholného baroku“ (Neumann 1974, s. 230).

Český sochař Ignác František Platzer (1717 až 1787) ve svém díle (rozsáhlé soubory rezbářských výzdob pro kostely a kláštery, zahradních sousoší a volných i architektonických plastik) spojil francouzský a rakouský klasicismus s domácí tradicí vrcholného baroka a vytvořil osobitou syntézu na přelomu dvou slohových období.



František Antonín Šebesta-Sebastini, *Stětí sv. Kateřiny*, detail, 2. polovina 60. let 18. století, olej na plátně, 73x59 cm, uloženo: Muzeum umění v Olomouci (inv. č. 0 264), Česká republika.

„*Stětí sv. Kateřiny* patří k malbám, v nichž svérázný prostějovský malíř, který se často pohyboval na pomezí zlidovělého projevu, pronikl až ke svrchované domněně rokokové malby. Ač se ani tentokrát nevyvaroval některých poklesků, vytvořil kabinetní dílko zvláštního, poněkud dráždivého kouzla, jehož významovou pointou a malířskou lahůdkou je rokokově křehká figurka mučednice, očekávající smrt z rukou kata. Spíše než tragickým osudem upoutává však svou šperkovitou zdobností, kapriciózním postojem a gestem, lichotivě něžnou vzdušnou barevností a finesami vynalézavého malířského rukopisu; její krajkové roucho se zdá být utvořeno z lehounké pěny, jeho nehmotnost je podtržena vyzářováním vnitřního světla v duchu dobového kultu Rembrandtovy malby“ (Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 552).

Magdaléna Dobromila Rettigová: *Arnošt a Bělínka* (1821)

Postavení Magdalény Dobromily Rettigové (1785–1845) v kontextu rané české obrozenecké kultury bylo významné. Bohabojná M. D. Rettigová zasahovala do veřejného života – zaměřila se na vzdělávání českých měšťanských dívek, jejichž životní metou bylo zakotvit ve spořádaném manželství. Nejvýznamnější součástí této činnosti bylo sepisování praktických příruček pro hospodyňky. M. D. Rettigová psala i mravoučné, sentimentální povídky, které ovšem mají hodnotu pouze literárně historického dokumentu. Z její literární tvorby do dnešní doby přežila *Domácí kuchařka aneb Pojednání o masitých a postních pokrmech pro dcerky české a moravské* (1826).

Magdaléna Dobromila Rettigová byla vnímána jednak jako symbol obětavé české vlastenky a národní buditelky (z těchto pozic ji později vytlačila o dvě generace mladší, nonkonformní Božena Němcová), jednak jako symbol vzorné a ctnostné manželky a rádkyně ve věcech domácnosti i mravnosti. Povídka *Arnošt a Bělínka* (1821), jejíž část zde zařazujeme, je dokladem úrovně prozaických prací M. D. Rettigové (jakož i dobové české literatury) a konzervativismu obrozenecké společnosti. Autorka na milostném vztahu mezi šlechticem Arnoštem a chudou dívkou Bělínkou ukazuje, jak zhoubný je předmanželský sex.

Šlechtic Arnošt se vášnivě zamiluje do prosté Bělínky. Dívka mu po dlouhé době dvoření cit oplácí a plně se mu odevzdává. Ukázka představuje scénu, v níž Bělínka přijde o panenství. Autorka do svých moralistních argumentací zapojuje i přírodu, která náhlou proměnou počasí kriticky komentuje morální pád mladého děvčete. Celý následující děj je sledem tragických událostí: Arnošt si bere za manželku svou bohatou příbuznou Anežku; těhotná Bělínka spáchá sebevraždu a tím se dopouští dalšího smrtelného hříchu; Arnošt, který si pozdě uvědomil, čeho se dopustil, je pak pronásledován výčitkami (pro změnu zapomíná na Anežku) a umírá zasažen bleskem na místě, kde se tajně setkával s Bělínkou.

Arnošt a Bělínka

Rettigová, Magdaléna Dobromila (1986): „Arnošt a Bělínka“. In: Rettigová, Magdaléna Dobromila, *Domácí kuchařka. Spolu s ukázkami z beletristického díla M. D. Rettigové a čtením o její osobnosti*, s. 432–433. Odeon, Praha. K vydání připravila, čtení z M. D. Rettigové a o M. D. Rettigové uspořádala, předmluvou, vysvětlivkami, ediční poznámkou opatřila a obrazové přílohy vybrala Felicitas Wünschová.

Již počali pastýři ovečky své modrými charpami věncovati, již zlaté klásky tíží svou se klonily, již chasa vesele brousila srpy, těšíce se na radosti veselých žní a obžinků, když v obyčejný čas Bělínka v zeleném oudolí na Arnošta s dychtivým, milostí naplněným srdcem čekala. A aj, vidí ho přicházeti; víc letěl než šel; jeho noha se ani země nedotýkala a již odzdaleka celá jeho tvářnost ukazovala, že cosi neobyčejného se přihodilo; i zděsila se toho Bělínka; ale vidouc, že vesele hledí, upokojila se zase.

A letě jí do náručí, řekl: „Ach, Bělo! Bělínko přemilá! Tenkrát jsem u svého cíle! Tenkrát naše upřímná láska korunována bude! Té jediné překážky našeho štěstí již není více; dnes mne dopis ze sídelního města došel: můj strejc již zemřel a pozvali mne, abych jej k hrobu doprovodil. Za osm dní zase zpátky se vrátím; pak již nebude, co by mně bránilo tebe co choti svou obejmouti!“ A tu zase poznovu ji líbal a k srdci svému tiskl. Běla se uleknouc, že by osm dní od miláčka byla, měla jakési smutné zdání, jako by ho navždy ztratiti měla. „Ach, Arnošte! Ostaň, neopouštěj Bělu svou; vždyť i bez tebe tvůj strejc pochován bude,“ pravila k němu. On zas, že nemůže odepřítí prosbu přátel svých; těšil ji, že osm dní tak dlouhý čas není. „Ach a již zejtra na ráno mne opustiti chceš?“ pravila starající se láska.

„Na ráno, milá Bělo, abych tím dříve zase do náručí tvého pospěti mohl.“

I rozmlouvali tak pořád, až měsíc na obloze nebeské svým stříbrným paprskem je osvěcoval. Bylatě přelibá tichost v celé boží přirozenosti; ticho všudy vůkol; jediné cvrčení ptáčeků z blízkého křoví chvílkami se mezi šepotem zamilovaných ozývalo. I rozmlouvali, jak budoucí svůj život pospolu trávití budou; i pořád blíž k srdci Arnošt Bělínku tiskl; a ona sama sebe a vše kolem zapomenouc, cítila jen lásku k němu, zapomenouc na vše, i na přísahu, kterou máteři umírající složila. I odstoupil od ní strážný anjel panenské ctnosti, zakryl tváří své a spěchal do hustin háje – i luna se skryla; a zatmělo se vůkol všecko, jako by nemohlo na pád dívky, až posud ctnostné, pohleděti. – I změnilo se líbezná vání věterka libého v strašlivý, bouřlivý vích: počalo blejskání, strhla se bouře, vrcholky stromů klonily se k zemi; každý tvor počal hledati utočištné místo, chtěje se skrýti; jediná Běla, jediný Arnošt nevěděli, co se děje; neslyšeli, co by to bylo, až první udeření nedaleko od nich do jednoho věkovitého dubu je k sobě přivedlo.

Ach jaké to vzpomínání pro Bělu! Jaký to rozdíl v celé přirozenosti i v duši Bělínčině! Namísto čisté luny jim svítící svítil hromem raněný dub a bleskot na obloze. I počala Běla rukama lomiti a se lkáním a vzdycháním bědovati: „Ach co jsem to učinila, nešťastná dívka! Zapomněla jsem, co ctnosti své a co stínu matky své povinna jsem! Ach přirozenost celá se vzbouřila proti mně, aby mne pro mou nešlechtnost ze světa shladila!“ Arnošt ji všelijak těšil, aby si nic z toho nedělala, že požehnání kněze ji zase brzičko očistí.



J. S. Rettig – J. Berka, *Lidka*, 1822, rytina ilustrující povídku M. D. Rettigové *Lidka, lesní dívka*, zveřejněnou v autorčině knize *Mařenčin košíček* (1822, 2. díl).

Ilustrace zachycuje stylizovanou dobovou představu o dívčí kráse a o idylickém přírodním prostředí, do něhož milostné scény umísťovala již starořecká pastorální literatura – bukolická poezie a pastýřský román.

Karel Hynek Mácha: *Máj* (1836)

Karel Hynek Mácha (1810–1836) se sice zapojil do dobových společensko-politických aktivit, avšak jako tvůrce se dokázal vymanit ze svazujících národně obrozeneckých norem a konvencí. Byl prvním velkým básníkem v moderní české poezii, jehož tvorba korespondovala se světovým literárním vývojem. Nejenže přinesl do české literatury vyhraněný subjektivismus a individualismus, ale také jej povýšil na základ a předpoklad umění. Je básníkem lidské existence. S velkou naléhavostí kladl otázky po smyslu lidského života, tvůrčího činu a individuální vzpoury. Jeho tragický životní osud (zemřel nečekaně před uzavřením již naplánovaného sňatku s Eleonorou Šonkovou, s níž prožíval vášnivý milostný vztah a čekal dítě) se dostal do souvislostí s osudy jeho literárních hrdinů, což bylo jedním ze zdrojů medializace a mytizace Máchovy osobnosti.

Dobová kritika reagovala na vydání Máchova *Máje* (1836), nejznámější novodobé české básně, neobyčejně podrážděně (srov. Vašák 1981). Toto dílo se totiž svou poetikou, tématem i zaujímanými postoji střetávalo s normativním konceptem české obrozenecké kultury, s jejími ústředními principy: požadavkem služebnosti národnímu celku, nivelizujícím kolektivismem a idylizujícím pohledem na lidský svět. Mácha, i když nezůstal imunní vůči módní obrozenecké rétorice, nepřijal roli pěvce a učitele národa tak jako Karel Jaromír Erben, Josef Kajetán Tyl, František Ladislav Čelakovský nebo Božena Němcová. „Odrodil se“, neboť podlehl kosmopolitní romantické nákaze, která se šířila Evropou – subjektivismu a pesimismu a zčásti i „hroznému“ byronismu.

Větší pochopení pro Máchův básnický svět, vyjadřující dramatický rozpor mezi ideálem a skutečností, měla mladá generace, která vstupovala do literatury na konci čtyřicátých let a v bezútešných padesátých letech 19. století, v době politických represí následujících po potlačení revolučního hnutí v roce 1848. Mladí literáti se Máchovým jménem zaštitili a k jeho odkazu se přihlásili v programovém almanachu *Máj* (1858). Tento rehabilitační akt byl ovšem motivován spíše důvody společenskými a politickými než uměleckými. Na vzniku máchovského mýtu se výrazně podílel také Máchův tragický lidský osud.

Mácha se stal symbolem rezistenčních aktivit mladé literární generace, aniž by byl jeho básnický čin členy májové skupiny plně pochopen, oceněn a (s výjimkou rané tvorby Nerudovy) následován. Máchův *Máj* posloužil mladým nejen jako symbol rezistence, ale i nonkonformních postojů a osudové, tragické lásky. K poznatku, že Mácha představuje tvůrce prvního velkého konceptu moderní české poezie, tvůrce, který pro emancipaci české kultury zřejmě udělal více než všichni privilegovaní i zapadlí vlastenci dohromady, však kulturní veřejnost dospěla až zásluhou modernistů devadesátých let 19. století. Torzo Máchova díla inspirovalo i ve 20. století, kdy avantgardisté

objevili půvab Máchových erotických deníkových záznamů a identifikovali v jeho tvorbě zárodky surrealistické gestikulace.

Máj hluboce poznamenal vývoj české poezie (Jan Neruda, Karel Hlaváček, Otokar Březina, Josef Hora, František Halas, Vladimír Holan, Jan Zahradníček, František Hrubín) a jeho ohlasy a stopy nalezneme také v českém výtvarném umění. Každá nová generace se s *Májem* vyrovnávala po svém, nacházela novou interpretaci a nový výraz pro jeho výtvarný doprovod: *Máj* ilustrovali například Jan Konůpek (1883–1950), Jindřich Štyrský (1899–1942), Jan Zrzavý (1890–1977), Karel Svolinský (1896–1986), Cyril Bouda (1901–1984), Bohdan Lacina (1912–1971), Ludmila Jiřincová (1912 až 1994), Václav Zykmond (1914–1984), Arnošt Paderlík (1919–1999), Vladimír Tesař (1924) nebo Jan Koblasa (1932).

Je paradoxem české čtenářské recepce, že *Máj* žije v širokém povědomí jako báseň milostná a Mácha jako básník lásky. Pochybnou zásluhu na tomto stavu mají zejména první dva verše 1. zpěvu *Máje* „*Byl pozdní večer – první máj – / večerní máj – byl lásky čas*“, které se v textu několikrát opakují, a sugestivní popisy jarní, erotizované přírody, navozující nekončící koloběh sebeobnovujícího života, uplývání, v němž „*Bez konce láska je!*“

Máj neobsahuje žádnou milostnou scénu. V náznacích, v několika rozptýlených verších však skrývá příběh milostného trojúhelníku: Vilém, obávaný vůdce loupežníků, pozná, že jeho milá Jarmila měla již muže, že byla svedena. Své zklamání, roztrpčení a – vzhledem k dobové morálce – také svou pohanu řeší pomstou, vraždou svůdce; tím je však Vilémův vlastní otec, který svého syna v dětství vypudil z domova, a připravil mu tak podmínky pro loupežnickou kariéru. Vilém je zajat, Jarmila spáchá sebevraždu ještě před jeho popravou.

Tento příběh ovšem v *Máji* zpracován není, ponecháme-li stranou 1. zpěv, popisující marné čekání Jarmily na Viléma. Základními složkami syžetové výstavby básně je Vilémova probdělá noc před popravou (2. zpěv), jeho poprava (3. zpěv) a popis místa, kde byl popraven, tak jak jej po sedmi letech viděl třetí hlavní hrdina *Máje*, básník Hynek (4. zpěv). V úzkém narativním prostoru se odvíjejí nejpodstatnější pasáže básnického textu – Vilémovy (2. zpěv) a Hynkovy meditace (4. zpěv) o smyslu života, do něhož vstoupila láska. Milostné téma se ocitá mimo hlavní tematickou orientaci básně. Podobně je tomu i v dedikačním předzpěvu a dvou básnických intermezzech.

Máj není básní milostnou, i když láska – tragická a nenaplněná – zde vystupuje jako hybatel lidských osudů. *Máj*, tato první velká reflexivní báseň moderní české poezie, pojednává o tragice lidského života směřujícího k zániku, o zmaru, nicotě; je to báseň o poznání tragiky, k němuž dospívá jednotlivec uzavřený do vězení vlastního osudu a těla, do svých úzkostí, do samoty a beznaděje. Intenzita, s jakou Mácha dokázal tuto archetypální situaci, tento prostor euroamerické modernity čtenáři přiblížit, činí z „kramářského“ příběhu Viléma a Jarmily moderní drama, drama reflektované subjektivity, které obsáhlo stejně konečnost individuálního života jako nekonečnost univerza.

Následující ukázka, která líčí čekání Jarmily na milého, její setkání s Vilémovým druhem a její sebevraždu, je paradoxně jedinou pasáží z celého Máchova *Máje* vzdáleně aspirující na statut milostné scény; přejata je z 1. zpěvu *Máje*.

Máj

Mácha, Karel Hynek (1968): *Máj*, s. 19–25. Odeon, Praha 1968. Poznámka: *Máj* vyšel Máchovým vlastním nákladem „tiskem Jana Spurného“ v Praze roku 1836, tedy v roce básníkovy předčasné smrti, jako „Spisy Karla Hynka Máchy. Díl první. Svazek první.“ Byl věnován „panu Hynkovi Kommovi, usedlému měšťanu pražskému, vlastenci horlivému“ (s. 8). *Máj* obsahuje dedikaci-předzpěv, který začíná veršem „Čechové jsou národ dobrý! / Nešťastný, jenž v nouzi lká, / nechť se k Čechovi obrátí, / ten mu rychlou pomoc dá“ (s. 9). Předzpěv se však natolik vymyká z obsahového celku díla, že někteří editoři tuto část do vydání textu básně nezahrnují.

Tak zašel dnes dvacátý den,
v krajinu tichou kráčí sen.
Poslední požár kvapně hasne,
i nebe, jenž se různě jasné
nad modrými horami míhá.
„On nejde! – již se nevrátí! –
svedenou žel tu zachvátí!“
Hluboký vzdech jí nádra zdvíhá,
bolestný srdcem bije cit.
A u tajemné vod stonání
mísí se dívky pláč a lkání.
V slzích se zhlíží hvězdný svit,
jenž po lících co jiskry plynou.
Vřelé ty jiskry tváře chladné
co padající hvězdy hynou;
kam zapadnou, tam květ uvadne.

Viz, mihla se u skály kraje;
daleko přes ní nahnuté
větýrek bílým šatem vlaje.
Oko má v dálku napnuté. –
Teď slzy rychle utírá,
rukou si zraky zastírá,
upírajíc je v dálné kraje,
kde jezero se v hory kloní,
po vlnách jiskra jiskru honí,
po vodě hvězda s hvězdou hraje.

Jak holoubátko sněhobílé
pod černým mračnem přelétá,
lilie vodní zakvétá
nad temné modro; tak se číle –
kde jezero se v hory níží –
po temných vlnách cosi blíží,
rychle se blíží. Malá chvíle,
a již co čápa vážný let,

ne již holoubě či lílie květ,
bílá se plachta větrem houpá.
Štíhlé se veslo v modru koupá,
a dlouhé pruhy kolem tvoří.

Těm zlaté růže, jenž při doubí
tam na horách po nebi hoří,
růžovým zlatem čela broubí.
„Rychlý to člunek! blíž a blíže!
To on, to on! Ty péra, kvítí,
klobouk, oko, jenž pod ním svítí,
ten plášť!“ Již člun pod skalou víže.

Vzhůru po skále lehký krok
uzoučkou stezkou plavce vede.
Dívce se zardí tváře bledé;
za dub je skryta. – Vstříc mu běží,
zaplesá – běží – dlouhý skok –
již plavci, již na prsou leží –
„Ha! běda mi!“ Vtom lůny zář
jí známou osvítila tvář;
hrůzou se krev jí v žilách staví.
„Kde Vilém můj?“

„Viz,“ plavec k ní
tichými slovy šepce praví,
„tam při jezeru vížka ční
nad stromů noc; její bílý stín
hlubokoť stopen v jezera klín;
však hlouběji ještě u vodu vryt
je z mala okénka lampy svit;
tam Vilém myšlenkou se baví,
že příští den jej žití zbaví.
On hanu svou, on tvoji vinu
se dozvěděl; on svůdce tvého
vraždě zavraždil otce svého.
Msta v patách kráčí jeho činu.
Hanebně zemře. – Poklid mu dán,
až tváře, jenž co růže květou,

Josef Mánes, *Studie k obrazu Setkání Petrarky s Laurou v Avignonu*, 1841, akvarel, 9,2x12,5 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Romantický milostný příběh slavného italského renesančního básníka a humanisty Francesca Petrarky (1304–1374) a jeho vztah k Čechám (díky korespondenci s císařem Karlem IV. a dalším osobnostmi pražského dvora) souzněl s dobovým romantismem a historismem, stejně jako s touhou po ideálním citovém vztahu mladého Josefa Mánesa. Malíř námět ztvárnil v reprodukované studii a o pět let později v definitivním díle *Setkání Petrarky s Laurou v Avignonu* (1846, olej na plátně, 116x148 cm, uloženo: Národní galerie v Praze).



zbledlé nad kolem obdrží stán,
až štíhlé oudy v kolo vpletou.
Tak skoná strašný lesů pán! –
Za hanu jeho, za vinu svou
měj hanu světa, měj kletbu mou!“

Obrátí se. – Utichl hlas –
Po skále slezl za krátký čas,
při skále člun svůj najde.
Ten rychle letí, čápa let,
menší a menší, až co lilie květ
mezi horami po vodě zajde.

Tiché jsou vlny, temný vod klín,
vše lazurným se pláštěm krylo;
nad vodou se bílých skví šatů stín,
a krajina kolem šepce: „Jarmilo!“
V hlubinách vody: „Jarmilo! Jarmilo!!“

Je pozdní večer – první máj –
večerní máj – je lásky čas.
Zve k lásky hrám hrdliččin hlas:
„Jarmilo! Jarmilo!! Jarmilo!!!“

Josef Kajetán Tyl: ***Strakonický dudák aneb Hody divých žen*** (premiéra 1847, tiskem 1858)

Josef Kajetán Tyl (1808–1856) pocházel z chudých poměrů, které ho donutily, aby si na živobytí vydělával již za středoškolských studií. Finanční nouze mu nedovolila pokračovat ve studiu, i když se zapsal na filozofickou fakultu v Praze. Byl mužem devatera řemesel – uplatnil se jako prozaik, básník, dramatik, překladatel, kritik, redaktor, novinář, dramaturg českých her (ve Stavovském divadle, od roku 1846), organizátor divadelního života (ve Sboru pro zřízení Národního divadla v Praze, od roku 1850), kočovný herec. I přes tuto šíři zájmů a činností, k nimž se dále řadí například práce vojenského účetního, žil celý svůj život v nouzi a nedostatku.

Členitý byl také Tylův soukromý život. V roce 1839 se oženil s herečkou Magdalénou Forchheimovou-Skalnou. Později žil (v jedné domácnosti) současně také s její mladší sestrou Annou, rovněž herečkou, s níž měl šest dětí. Dramata jeho soukromého života se mu však nestala námětem tvorby. Kulturně organizátorskou, novinářskou i uměleckou tvůrčí aktivitu podřídil kolektivním národně obrozeneckým ideálům a cílům. Tyto názorové pozice mu také zabránily pochopit a přijmout nadnárodní individualistický romantismus a dílo jeho vrstevníka Karla Hynka Máchy.

Vrcholem Tylovy tvůrčí činnosti se stala dramatická tvorba. Zpracovával náměty jak historické, tak ze současnosti, i lidové pohádkové. Podřizoval se dobovému diváckému vkusu, i když se jako dramaturg a překladatel pokoušel uvést na českou scénu i náročná díla světové dramatiky. Ve svých hrách dokázal upozornit na rozpory reality. Řešení, která nabízel, byla v duchu dobové poetiky idylická a schematická. Tyto postupy jsou účinné při zpracování pohádkových námětů, u vážných námětů však dnes již působí nedůvěryhodně.

Josef Kajetán Tyl se prosadil zejména jako autor didaktických, mravoučných dramát. Vcelku úspěšně se mu dařilo typizovat českou národní povahu. O oblibě a populárnosti Tylových divadelních her svědčí i fakt, že jeden z jeho písňových textů, *Kde domov můj*, zhudebněný Františkem Škroupem, nejen zlidověl, nýbrž se stal – po politické emancipaci v roce 1918 – národní hymnou. Tato píseň byla původně součástí hry ze současnosti nazvané *Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka* (1834).

Do skupiny Tylových didaktických, mravoučných her patří také *Strakonický dudák aneb Hody divých žen* (1847), z něhož je přejata následující ukázka. Je to dílo s pohádkovým námětem, divadelní báchorka se šťastným koncem. Hlavní hrdina hry Švanda se vydává do světa, aby vydělal peníze a proslavil se. Opouští svou milou Dorotku, ale slibuje jí, že se brzy vrátí. Jeho matka, polednice Rosava, mu vyprosí čarovnou moc pro jeho dudy. Na cestách ho jako sekretář provází příživník Vocilka. Švandovi se podaří hudbou rozveselit truchlivou princeznu Zuliku, a má si ji dokonce vzít za ženu.

Josef Mánes, *Políbení*, 1851, olej na plátně, 18,3x15 cm, uloženo: soukromá sbírka.

Políbení, *Červené parapličko*, *Hvězdná noc*, *Při měsíčku* a mnohé další olejomalby, kresby nebo akvarely vytvořil Mánes ve stylu takzvaného druhého rokoka, jež se obsahem i formou vracelo k hravosti a nezávaznosti milostných dostaveníček a galantních scén rokoka, zároveň však v duchu romantismu, vyjadřujícího touhu po nedostupném a vysněném, co pomíjí ..., co již nelze zadržet.



V tom se ovšem Švandovi pokoušejí zabránit princ Alamir, jemuž je Zulika zaslíbena, i vesnický přítel Kalafuna a Doroška, kteří se za Švandou vydají do světa.

Švanda se ocitne ve vězení, kde mu Rosava prozradí, že je jeho matkou. Poruší tím slib, který dala královně lesních vil, a je za to potrestána: musí žít mezi divými ženami. Vysvobodit ji a také Švandu, jemuž kladou nástrahy lesní panny, může pouze nezištná láska prosté dívky. Doroška je dotčena Švandovou zradou. Nakonec mu však odpouští, získá Švandovo srdce a vítězí i nad úklady nadpřirozených sil. Toto finále triumfující lásky ze závěru hry zachycuje následující ukázka.

Strakonický dudák aneb Hody divých žen

Výstup dvanáctý.

Dorotka. Předešlí.

Dorotka (*zahlídne kolování duchů, strne, zmuží se, pozvedne ruce k nebesům, běží dozadu, tam zvolá*): Ve jménu Páně!
(*Skočí do kola, uchvátí Švandu a vleče ho z kola až kupředu. Duchové se rozprchají a za milenci naplní se krajina mlhou.*)

Švanda (*klesne Dorotce k nohám*).

Dorotka: Vzpamatuj se, Švando, – jsi ochráněn!

Švanda: Oh, moje Dorotko!

Dorotka: Pryč, seber sílu, – ať přijdeme mezi lidi –

Švanda: O nech mě dříve, abych ti ruce a nohy ulíbal, ty jsi můj strážný duch – a dělej co dělej, teď se od tebe nehnu.

Starat se budu o tebe –

Dorotka: Starej se sám o sebe, pomysli na duši a – nech hejřívého života.

Švanda: I to víš, raději budu brambory okopávat, ale ve dne – v noci zůstanu v posteli – dneska jsem dostal za vyučenou – a ty zlořečené dudy pověším do komína.

Dorotka: Zahod' je raději, abysi je ani neviděl – abysi nepad zase v pokušení! Já budu naši vrchnost prosit, aby tě udělali hajným, – kus políčka mám také –

Švanda (*vyskočí*): O Dorotko, moje zlatá Dorotko! Jdi si ke všem všudy, ty zpropadený měchu, – beztoho vězí v tobě deset starých d'áblů. (*Hodí je na zem – vtom zazní povětrím vřiskavý souzvuk.*)

Tyl, Josef Kajetán (1983): „Strakonický dudák aneb Hody divých žen“. In: Jiskrová, Jaroslava, ed., *Josef Kajetán Tyl: Strakonický dudák aneb Hody divých žen. Ladislav Stroupežnický: Naši furianti. Alois a Vilém Mrštíkové: Maryša*, s. 82–83. Mladá fronta, Praha. Doslov napsal František Černý.



Karel Jaromír Erben: *Svatební košile*

(ze sbírky *Kytice z pověstí národních*, 1853)

Krásná literatura tvořila jen nepatrnou část literární tvorby Karla Jaromíra Erbena (1811–1870), skromného a nenápadného vrstevníka Karla Hynka Máchy. Mnohem rozsáhlejší byla jeho činnost historiografická (podílel se přípravnými pracemi na monumentálním díle Františka Palackého), editor-ská, sběratelská, folkloristická, literárně komparatistická či překladatelská. Nezanedbatelná je i jeho práce redaktorská, knihovnická a archivářská. V roce 1848 jako stoupenec politických názorů Františka Palackého vstoupil také do veřejného života (byl zvolen do stočlenného Národního výboru, podílel se na přípravě Slovanského sjezdu).

Prvním krokem k vlastní tvorbě se Erbenovi stala sběratelská činnost. Přijal romantický názor, podle něhož lidová slovesnost představuje výraz duše národní pospolitosti, vrcholný umělecký projev a také vzor pro umělou literární tvorbu. Z podnětu a po vzoru německých folkloristů, zejména bratrů Jacoba Grimma (1785–1863) a Wilhelma Grimma (1786–1859), sbíral českou lidovou ústní slovesnost. Stal se jedním z nejúspěšnějších sběratelů české lidové poezie (v letech 1841–1843 vydal rozsáhlý, třísvazkový soubor *Písňe národní v Čechách*), pohádek a slovanských pověstí (Erbenovy *České pohádky* vydal knižně v roce 1905 Václav Tille).

Slávu Erbenovi přinesla jeho vlastní básnická tvorba, shrnutá v roce 1853 do sbírky *Kytice z pověstí národních*. Tato sbírka (ostatně jediná, kterou za svého života vydal) povznesla autora do nejvyšších pater českého literárního a současné národně obrozeneckého panteonu. Šťastná shoda okolností připravila Erbenovi mimořádný literární osud – celé generace českých čtenářů znaly jeho básně nazpaměť; lze říci, že básně *Kytice* zlidověly.

Karel Jaromír Erben se svým životem i tvorbou stal protipólem ve své době nepochopeného, subjektivistického, revoltujícího a rozervaného Karla Hynka Máchy. Erben jako Mácha zdůraznil osudovost a tragiku lidského života, odmítl se však ztotožnit s rolemi svých hrdinů. Distančuje se od nich, aby jejich činy mohl soudit a odsoudit z pozice křesťanské morálky vesnické, patriarchální společnosti. Vsadil na didaktičnost a epiku baladického ražení schopnou v kondenzované podobě zachytit, poetizovat a zčásti i produkovat „národní“ mýty. Postihl tak podstatné integrující tendence prosazující se v dobových národně obrozeneckých aktivitách. Tato strategie se u konzervativního publika rodícího se českého národního společenství stala úspěšná také díky autorovu citlivému využití prostředků a postupů lidové slovesnosti.

Báseň *Svatební košile* patří k starší vrstvě básní zařazených v roce 1853 do sbírky *Kytice z pověstí národních*, společně se dvěma dalšími baladami, *Zlatým kolovratem* a *Štědrým večerem*. Představuje umělecky i názorově vyzrálé dílo, přinášející koncept světa, v němž nejvyšší hodnotou je tradice a křesťanský řád a v němž se přísně trestá provinění proti božímu pořádku. Ve *Svatební košili* je potrestána vášnivá, horoucí a nehynoucí láska dívky k jejímu milému, na kterého nedokázala zapomenout ani po dlouhém odloučení. V úvodu básně se dívka modlí k Panně Marii a prosí ji, aby jí navrátila

Ilustrace na protější straně:

Emil Filla, *Svatební košile*, 1939, olej na plátně, 150x115 cm, uloženo: Galerie hlavního města Prahy (inv. č. M 3019), Praha, Česká republika.

Malíř, inspirující se uměním takzvaných přírodních národů, osobitě vyjádřil základní dynamické pnutí v rámci Erbenova příběhu – úzkost poloobnažené dívky sedící na zemi a agresivitu prchajícího černého milence symbolizujícího síly noci a zla.

Český malíř, grafik, sochař a teoretik umění Emil Filla (1882–1953) je průkopníkem moderních směrů v českém výtvarném umění. Osobitě reagoval na většinu soudobých výtvarných směrů počínaje expresionismem a konče realistickou krajinomalbou. Od roku 1910, kdy byl ovlivněn Picassem a Braquem, dominovala v jeho díle především kubistická estetika.

milého. Její přání se splní – přichází pro ni ovšem umrlý milenec. Báseň nekončí tragicky, dívku zachrání modlitba. Jejím posláním je ponaučení, že člověk nemá chtít spojovat to, co Bůh již rozpojil, a že smrt je třeba přijmout, neboť má své místo v lidském životě.

Svatební košile

Erben, Karel Jaromír (1988): „Svatební košile“.
In: Erben, Karel Jaromír, *Kytice*, s. 35–39.
Odeon, Praha.

Již jedenáctá odbila,
a lampa ještě svítila,
a lampa ještě hořela,
co nad klekadlem visela.

Na stěně nízké světničky
byl obraz boží rodičky,
rodičky boží s děťátkem,
tak jako růže s poupátkem.

A před tou mocnou světící
viděti pannu klečící:
klečela, líce skloněné,
ruce na prsa složené;
slzy jí z očí padaly,
žalem se ňádra zdvihaly.
A když slzička upadla,
v ty bílé ňádra zapadla.

„Žel bohu, kde můj tatíček?
Již na něm roste trávníček!
Žel bohu, kde má matička?
Tam leží – podle tatíčka!
Sestra do roku nežila,
bratra mi koule zabila.

Měla jsem, smutná, milého,
život bych dala pro něho!
Do ciziny se obrátil,
potud se ještě nevrátil.

Do ciziny se ubíral,
těšil mě, slzy utíral:
,Zasej, má milá, zasej len,

vzpomínej na mne každý den,
první rok přádlu hledívej,
druhý rok plátno polívej,
třetí košile vyšívej:
až ty košile ušiješ,
věneček z routy poviješ.‘

Již jsem košile ušila,
již jsem je v truhle složila,
již moje routa v odkvětě,
a milý ještě ve světě,
ve světě šírém, širokém,
co kámen v moři hlubokém.
Tři léta o něm ani sluch,
živ-li a zdráv – zná milý bůh!

Maria, panno přemocná,
ach budiž ty mi pomocna:
vrať mi milého z ciziny,
květ blaha mého jediný;
milého z ciziny mi vrať –
aneb život můj náhle zkrat’:
u něho život jarý květ –
bez něho však mě mrzí svět.
Maria, matko milosti,
buď pomocnicí v žalosti!“

Pohnul se obraz na stěně –
i vzkřikla panna zděšeně;
lampa, co temně hořela,
prskla a zhasla docela.
Možná, žeť větru tažení,
možná i – zlé že znamení!

A slyš, na záspí kroků zvuk
a na okénko: ťuk, ťuk, ťuk!
„Spíš, má panenke, nebo bdíš?
Hoj, má panenke, tu jsem již!
Hoj, má panenke, co děláš?
A zdalipak mě ještě znáš,
aneb jiného v srdci máš?“

„Ach můj milý, ach pro nebe,
tu dobu myslím na tebe;
na tě jsem vždycky myslila,
za tě se právě modlila!“

„Ho, nech modlení – skoč a pojd',
skoč a pojd' a mě doprovod';
měsíček svítí na cestu:
já přišel pro svou nevěstu.“

„Ach proboha, ach co pravíš?
Kamž bychom šli – tak pozdě již!
Vítr burácí, pustá noc,
počkej jen do dne – není moc.“

„Ho, den je noc, a noc je den –
ve dne mé oči tlačí sen!
Dřív než se vzbudí kohouti,
musím tě za svou pojmouti.
Jen neprodlévej, skoč a pojd',
dnes ještě budeš moje choť!“ –

Byla noc, byla hluboká,
měsíček svítil z vysoka
a ticho, pusto v dědině,
vítr burácel jedině.

A on tu napřed – skok a skok,
a ona za ním, co jí krok.
Psi houfem ve vsi zavylí,
když ty pocestné zvěřili;
a vyli, vyli divnou věc:
žetě nablízku umrlec!

„Pěkná noc, jasná – v tu dobu
vstávají mrtví ze hrobů,
a nežli zvíš, jsou tobě blíží –
má milá, nic se nebojíš?“

„Což bych se bála? Tys se mnou,
a oko boží nade mnou. –
Pověz, můj milý, řekni přec,
živ-li a zdrav je tvůj otec?
Tvůj otec a tvá milá máť,
a ráda-li mě bude znát?“

„Moc, má panenka, moc se ptáš,
jen honem pojd' – však uhlídáš.
Jen honem pojd' – čas nečeká,
a cesta naše daleká. –
Co máš, má milá, v pravici?“

„Nesu si knížky modlicí.“

„Zahod' je pryč, to modlení
je těžší nežli kamení!
Zahod' je pryč, ať lehce jdeš,
jestli mi postačítí chceš.“

Knížky jí vzal a zahodil,
a byli skokem deset mil. –

A byla cesta výšinou,
skalami, lesní pustinou;
a v rokytí a v úskalí
divoké feny štěkaly;
a kulich hlásal pověsti:
žetě nablízku nešťestí. –

A on vždy napřed – skok a skok,
a ona za ním, co jí krok.
Po šípkoví a po skalí
ty bílé nohy šlapaly;
a na hloží a křemení
zůstalo krve znamení.

Božena Němcová: *Babička* (1855)

Božena Němcová (1820–1862) patří k největším a neznámějším českým prozaikům 19. století. Žila v nešťastném manželství s Josefem Němcem, pronásledovaným za své české přesvědčení, ve velmi nuzných poměrech. Byla to nesmírně krásná a přitažlivá žena s nekonformním chováním a bouřlivými milostnými životními osudy, které nebyl s to tolerovat její muž a ani její blízcí přátelé; její několikrát posmrtně vydaná korespondence podává o těchto dramatech barvitý obraz (Němcová 1995).

Božena Němcová se stala aktivní stoupenkyní národně obrozeneckého programu a – v dobách ohrožení národního kolektivu – symbolem statečnosti a ochránkyní českého jazyka. Byla v osobním kontaktu téměř se všemi významnými českými obrozenci. Jako spisovatelka se proslavila již svou sběratelskou činností. Její sedmisvazkové pohádky, rozšířené v druhém vydání na čtrnáctisvazkové (*Národní báchorky a pověsti*, 1845–1846, 2. vydání 1854 až 1855), patří spolu s pohádkami Karla Jaromíra Erbena ke skvostům české kulturní oblasti.

V časech své největší bídy a životní krize se Božena Němcová vrací do šťastného dětství v Ratibořicích u České Skalice. Za hlavní hrdinku příběhu zvolila svou babičku Magdalénu Novotnou, mytizovanou a idealizovanou do podoby bohabojné, moudré ženy, která zásadním způsobem zasahovala do života svých bližních.

Následující ukázka – úvodní část šesté kapitoly *Babičky* – je monologem hajného, který babičce a své ženě vypráví příběh o Viktorce, jak jej „slyšel od nebožky kovářky“, Viktorčiny matky, a od její sestry Mařenky. Reprodukuje rozhovor mezi Viktorkou a její matkou, v němž se Viktorka přiznává ke své lásce k vojákovvi. V tomto skromném narativním prostoru vzniká jeden z nejslavnějších milostných příběhů české literatury, popisujících tragickou, osudovou lásku mezi dvěma mladými lidmi, kteří si nebyli souzeni. Viktorka pronásledovaná uhrančivým vojákem se nakonec podvolí jeho naléhání, i když se svému citu brání. Vojáci vesnici brzy opouštějí a s nimi i její mileneec. Viktorka utíká z rodného domu a vrací se po čase těhotná a pomatená.

Babička

Němcová, Božena (1984): *Babička*, s. 142–145. Československý spisovatel, Praha.

[„...]

„Holka, holka, ty se mi nelíbíš, co si mám o tobě myslit?“

„Myslete si, že mne Pánbůh opustil, že jsem ztracena na věky věkův, že mi není pomoci.“

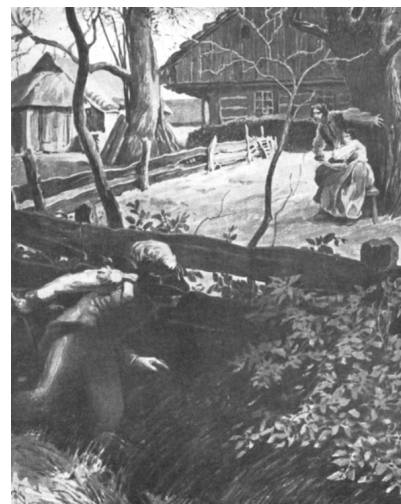
Snad má horkost a blábolí? myslila si kmotra, sahajíc Viktorce na tváře, ale ty byly studené a ruce také byly studené,

a jen oči děvčete hořely, obráceny jsouce na šátek, který před sebou oběma rukama držela.

„Slyšte, kmotra,“ začala tiše, „ale nikomu to nepovídejte, všechno vám povím. Ty dva dni jsem ho neviděla, však víte, koho myslím, – ale dnes, dnes mi od rána v uších znělo: Jdi na jetelinu, jdi na jetelinu, jako by mi to někdo pošeptával. Já věděla, že je to nějaké pokušení, neboť on tam nejvíc bývá, blízko pole, sedává pod stromem na stráni, ale přece mi to nedalo pokoje, až jsem vzala loktuši a kosu. Na cestě přišlo mi na mysl, že jsem sama svým škůdcem, ale v uších jen vždy šeptalo: Jdi jen, jdi na jetelinu, kdoví jestli tam bude; proč by ses bála, přijde za tebou Tomeš. Tak mne to pohánělo až na pole. Koukla jsem k stromu, nikdo tam. No když tam není, to už je vyhráno, myslila jsem, vzala kosu a chtěla jsem žat. Tu mi napadlo, abych zkusila svoje štěstí, chtěla jsem nalézt čtverolistý jetelíček a přitom myslila jsem: Najdeš-li ho, budeš s Antonínem šťastna! Hledám, hledám, div jsem na jetelině oči nenechala, ale nic jsem nenašla. Tu mi přišlo podívat se na stráň, a koho tam pod stromem vidím – vojáka! Rychle se obrátím pryč, ale v tom okamžení šlápla jsem na trní, co u cesty leželo, a nohu jsem si poranila. Nekřikla jsem, ale bolesti dělaly se mi před očima mžitky a já sklesla na zem. Jako ve snu viděla jsem, že mne bral někdo na náručí a odnášel, až mne pak silná bolest probudila. U potoka klečel voják, smáčel v něm bílý svůj šátek a vinul mi ho okolo nohy. Panebože, myslila jsem, co se bude s tebou dít, teď nemůžeš těm očím utéci. Nejlepší, když se nebudeš do nich dívat! Dost mne bolest trápila, hlava se mi až motala, ale ani jsem nešpetla, oči neotevřela. Kladl mi svou ruku na čelo, bral mne za ruku; mne mráz pocházel, – ale mlčela jsem. Pak mne pustil a začal ně kropit vodu do obličej, zdvihal mi hlavu; co jsem měla dělat, musela jsem přece oči otevřít. – Ach, má milá kmotra, ty jeho oči na mne zasvitly jako to boží slunko; já musela svoje oči zakrýt! Ale což to bylo všecko platno, když začal na mne mluvit! – Oh, vy jste měla pravdu, milá kmotra, že učaruje i hlasem; mně zaznívá ustavičně v uších jeho hlas, jeho slova, když mi povídal, že mne miluje, že jsem jeho blaho, jeho nebe!“

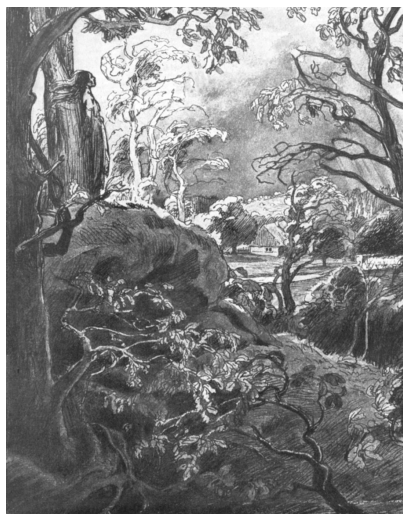
„Jaká to hříšná slova, to je vidět ďábelské líčky, kterémupak člověku by takové řeči napadly! – Nešťastná holka, cos to myslila, žes mu uvěřila,“ bědovala kmotra.

„Bože, jakpak neuvěřit, když vám řekne, že vás miluje!“



Adolf Kašpar, *Černý myslivec hledí na Viktorku s Tonikem*, lavírovaná kresba, ilustrace: Božena Němcová, *Babička*, Unie, Praha 1903.

Český malíř, grafik a ilustrátor Adolf Kašpar (1877–1934) navázal na realistické tradice české malby a kresby 19. století, zvláště na dílo Mikoláše Alše. Vynikl zejména v ilustrační tvorbě, v níž uplatnil kreslířský talent a schopnost proniknout do atmosféry literární předlohy. Ilustroval zejména klasická díla české literatury (Božena Němcová, *Babička*), řadu historických románů Aloise Jiráska (například *Bratrstvo*, *Filosofská historie*, *F. L. Věk*, *Temno*, *U nás*) aj.



Adolf Kašpar, *Viktorka v bouři*, lavírovaná kresba, ilustrace: Božena Němcová, *Babička*, Unie, Praha 1903.

„Leda povídali, copak je do toho, samé balamutění. Chce tě o rozum připravit.“

„Já mu to také řekla, ale on se mi Bohem a duší dokládal, že mě miloval hned od prvního uvidění se a že se jen proto vyhýbal se mnou mluvit a říci mi to, protože nechtěl připoutat mne k nešťastnému svému osudu, který ho všude pronásleduje, který mu nedovolí štěstí jakého požívat. Oh, já nevím již ani, co mi všechno povídal, bylo to až k pláči. Já mu všechno věřila, řekla jsem mu, že jsem se ho bála, že jsem ze samého strachu se nevěstou stala; řekla jsem mu, že nosím na srdci škapulíř, a když ho žádal, dala jsem mu jej,“ řekla Viktorka. [...“]

Jiří Kolář, *Božena Němcová*, 1994–1995, koláž, 32x25 cm, uloženo: soukromá sbírka.

Český výtvarník, básník a dramatik Jiří Kolář (narozen 1914) prolнул slovesné dílo s výtvarným a obě vycházejí z podobného principu: v básních je dovedl do nejzazších formálních důsledků, až k rozkladu „přirozené poezie“ do typogramů (*Básně ticha*) a ve výtvarné linii dospěl k asamblážím a kolážím, využívajícím jak útržků nejrůznějších druhů písma, tak i obrazový slovník časopisů a především reprodukcí slavných výtvarných děl minulosti. Obdiv a poctu krásy a dílu Boženy Němcové vyjádřil v řadě svých děl.



Karolina Světlá: *Frantina*

(1870)

„K čemu mne nazývají Světlou, kdybych s to nebyla osvititi tmu v srdcích lidských?“ uvádí česká spisovatelka Karolina Světlá (1830–1899) v dopise Janu Nerudovi. Jejich korespondence z šedesátých let dokládá vzácné přátelství, hluboký cit, který je k sobě poutal, a rozchod jako logické rozhodnutí ženy, která v sebezapření, v obětování osobních tužeb a zasvěcení života ušlechtilým ideálům viděla nejvyšší ctnost a životní cíl. „Podletí uletělo, poslední sen uvařl s posledními růžemi, kdo jich bude žet, uzrává-li místo nich na polích zlatá žeň? Zrají s ní, dumání moje, poslední to ohlas prchající mladosti, ustoupilo činnosti. Nechci být jen listem, nýbrž květem na spanilém stromě mého národa,“ píše Karolina Světlá Nerudovi v dopise na rozloučenou.

Zakladatelka českého románu, jak ji charakterizoval Jan Neruda, si literární pseudonym symbolického významu zvolila podle rodiště svého muže, vesnice Světlé pod Ještědem. Karolina Světlá, rodným jménem Johanna Rottová, se narodila a žila v Praze, „v dusné atmosféře zahřívárny velkého města, kdež po celé mládí jiného jsem neslyšela než koketní klokotání vodometů umělých místo hučení bystřic, kdež jsem dýchala místo vůně luk a lesů do sebe jen výpar květin cizokrajných, nepřírozeně vypěstovaných“. Když pak poznala venkov v Podještědí, byla okouzlena. Nadchly ji nejen krásy horské přírody, ale i zdravý a přirozený život venkovanů, jejich upřímnost, hloubavost, cit pro spravedlnost, lidové tradice. Seznámení s venkovem prohloubilo její sociální citění, ve venkovském lidu viděla také sílu k dovršení idejí národního obrození. Podještědí se stalo inspirací pro nejlepší díla Karoliny Světlé – ještědské romány *Vesnický román* (1867), *Kříž u potoka* (1868), *Kantůrčice* (1869), *Frantina* (1870), *Nemodlenec* (1873) a souběžně vznikající drobné prózy, z nichž nejznámější *Hubička* (1871) se stala podkladem pro libreto Elišky Krásnohorské k opeře Bedřicha Smetany.

Příběhy, které Světlá s dramatickým patosem vypráví, jsou romantické, nikdy však idylické; vycházejí ze skutečných charakterů a osudů, ale zároveň předkládají vzory morálních ctností, jako je například nezištná oddanost Sylvy z *Vesnického románu*, vytrvalá láska a mravní pevnost Evičky z *Kříže u potoka*, oběť osobního štěstí ve prospěch obecného zájmu, kterou přináší hrdinka románu *Frantina*. Velkými, nevšedními, výjimečnými postavami dramatických próz Karoliny Světlé jsou ženy. Autorka řeší otázky mravnosti ve vztazích mezi mužem a ženou, zejména v manželství. Uložila do nich své názory na mravní povinnost, smysl oběti a práce ve prospěch druhých, které uzrály i v prožitku niterného vztahu k Janu Nerudovi. Také v literárních pracích z pražského prostředí dává Karolina Světlá vyniknout čistému citu proti povrchnosti, hrubosti a pokrytectví navenek elegantního měšťanského světa. Nejvýraznějším dílem z tohoto okruhu je povídka *Černý Petříček* (1871). Výchova k mravnosti byla ušlechtilým cílem tvorby Karoliny Světlé, u nějž vytrvala, třebaže byl do značné míry utopií.

Příběh Frantiny, své bývalé hospodyně, vypráví dědek, kterému „bylo sto let bez pěti, když na věčnost odešel“. Její pozoruhodný osud si troufl vyličit až po smrti své ženy, neboť pro bábu, podobně jako pro jiné ženy,

byla Frantina prokletou čarodějnici bez pravé víry, zatímco muže fascinovala; dědek se jí také vždy zastával: „*Tahle Frantina, to byla, panečku, nějaká ženská! Takových bylo a bude málo na světě. V našich horách se již žádná taková nevyvede a kdyby stály tisíc let.*“ Vyrostla uprostřed divoké přírody, nespoutaná byla i její povaha. Svět vykládala po svém, řídila se ve všem vlastním rozumem, nikoli společenskými konvencemi. Odtud její odbojně počinání vůči každé nespravedlnosti, její odmítání boží autority, která má lidi smířit i se zlými skutky. Frantina – jedněmi obdivovaná, jinými považovaná za nebezpečnou d'áblici – trpělivě vychovávala své okolí, vysloužila si uznání pro svou moudrost, stala se dokonce rychtářkou. Když se znenadání objeví Apolín, její milovaný přítel z mládí, kterého považovala za mrtvého, celou ji pohltí vášeň. Zdá se, že nemyslí již na nic než na svou náruživou lásku, na muže, který „*bude jejím bohem a věčností*“. Když však Frantina zjistí, že její milý patří k „lesňákům“, nebezpečným loupežníkům, před svatbou ho zabije.

Frantina

Světlá, Karolina (1960): *Frantina*, s. 221–222, 225. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha.

„[...] Vešli jsme do jeskyně, šero tam bylo za časného rána, smutno, jako kdybychom se byli spolu do hrobu dostali, avšak netrvalo dlouho, nám skoro v patách vloudil se tam paprsek slunce. Stáli jsme tam vedle sebe zas jako jindy v zlatém slunce požáru v záplavě růžové. Ó ne, ne, nebyly to červánky, které dnes nás ozařovaly, nýbrž odlesk moře krvavého, do jeskyně se hrnoucího; nebyly to slunce pablesky, které si to hrály na vlhkých okolo studánky květinách, nýbrž samé, samé ohnivé to nože – mimovolně jsem si sáhla za šněrovačku, mám-li tam Apolínův nůž ...

I stáhl mne Apolín k sobě na sedátko mechové, které on mi byl před tolika léty upravil, ach, vše, vše kolem nás bylo nezměnné, chmerk dosud tak měkký, břechťan tak zelený, květiny tak svěží, krapníkové sloupy tak zářivé, vše, vše dosud takové jako za šťastných let dětství našeho – a přitisknuv mne znovu k srdci, v největší lásky rozkoši zvolal:

„Ne tam dole v tom chrámě kamenném, před tím stádem pitomého lidu, nýbrž zde, zde slavme oddavky, ó ženo moje! Zde ti slibuji lásku nejvřelejší, věrnost skálopevnou, štěstí svrchované ...“

Jako blesk ramena okolo něho jsem obtočila a nůž – jeho to nůž – mu vězel v srdci. –

„I já, Apolíne můj, věčnou ti slibuji lásku a věrnost,“ zvolala jsem v nevýslovné bolesti potřeštění, „ale štěstí spolu se ne-

dožijeme! Tys neodpustil, nemůže i tobě odpuštěno býti; ty jsi se mstil, odplata minout tě nesmí, tys prolil na tisíce slzí, nemůže ti dopřán býti blaženosti úsměv, tys usmrcoval a za to já tě usmrcuji.‘

Vjel mu hrot nože právě do srdce plného lásky ke mně, plného naděje. Již nepromluvil, nemohl. Několik kapek krve zbarvilo jeho rty, dech se stal obtížným a hlava jeho se naklonila na rameno moje.

– Neklesla, ach, neklesla jeho ruka s mé šije, nýbrž ještě pevněji hlavu mou k tváři přivinula ...

Cítila jsem, že se podrobuje mému orteli, že ho má za spravedlivý; vždyť mně byl tolikrát pravil, žeť jeho život zcela mým, mně jediné ho chtěl teď věnovat, jen pro mne a kvůli mně žít – vzala jsem si jen, co mého ... Ach, cítila jsem zároveň, mou to rukou že umírá rád, tak rád, jako bych byla umřela já rukou jeho. –

[...]

Mohla jsem s Apolínem pokojně ujet a žít s ním v hojnosti a rozkoši, nikdo nikdy by nebyl zvěděl, čím byl, a já ho tak milovala, že jsem mu vše odpustila. Jen aby bylo učiněno po právu, štěstí svoje sama jsem usmrtila, a to rukou tou, která nemohla mouše, ba ani bylině ublížit, i beze vší naděje, že štěstí zničené v nebi tím krásněji pro mne obživne, neb v nebe nevěřím.“

Svatopluk Čech: *Adamité* (1873)

Svatopluk Čech (1846–1908), básník a prozaik takzvané školy národní a hlavní představitel básnické generace ruchovců, byl o něco starším vrstevníkem Jaroslava Vrchlického, představitele kosmopolitního literárního směru. Čech a Vrchlický byli vnímáni jako protiklady, což bylo dáno odlišnými náměty, odlišnou formou jejich děl a odlišnými básnickými typy, přestože se jejich názory na český národ, jeho tradice a úlohu v domácím i světovém kontextu v zásadě nekřížily. Čechova tvorba, od počátku prováděná novinářskou a redaktorskou prací a obsahující jak verše, tak prózu, nalezla ohlas, získala popularitu a budila respekt i u jeho protivníků; podařilo se jí totiž tlumočit myšlení a citění českého národa, který se vzchopil k nové politické aktivitě. Autor, v jehož díle se plně a často v bojové, aktivní podobě prosazuje české obrozenecké vlastenectví, tak plnil vznešené poslání národního vůdce a básnického proroka už za svého života, ale i později, v osudových chvílích národa (verše „*Nevěřme nikomu na světě šírém, nemáme jednoho přítele tam!*“ v září roku 1938). Smysl pro národní citění se u něj projevoval především neutuchající snahou o překlenutí ostrých a bolavých rozporů národnostních i sociálních směřováním k národní jednotě. Celé jeho dílo prostupuje touha po scelení národa, víra v dobrou budoucnost, k níž lze dospět cestou svornosti. Básník „*jménem, srdcem stejně Čech*“ naplňoval zmíněné poslání láskou k národní svébytnosti, k historii českého národa zejména v dílech *Husita na Baltu* (1868), *Adamité* (1873), *Žižka* (1879), *Václav z Michalovic* (1880), *Dagmar* (1885).

Na významné dobové události – Pařížskou komunu, rusko-tureckou válku a revoluci 1905 – reagoval v básnických skladbách: *Evropa* (1878), *Slávie* (1884) a *Step* (posmrtně vydaný básnický zlomek). V těchto dílech se uplatnil slovanský, zejména ruský mýtus, který Čech přejal od Jána Kollára a dále rozvíjel, na rozdíl od Kollára však více dynamicky (Kollárův sošný symbol rozložitého dubu proti Čechovým symbolům odvážného ptáka-bílého orla, pádící ruské trojky, lodi zmítané vlnami). Zatímco Západ se obával oslnivé, ale brutální carské moci, pěstovali Slované dále svůj mýtus, představu ruského bohatýra, který Čechy osvobodí z germánského sevření. Svatoopluk Čech si představu o ruském národu budoval na základě četby – především Puškina, Lermontova a zprostředkovaně Mickiewicze, a zážitků z cest (zpracoval je též v cyklu fejetonů a vyprávění). Dalším sjednocujícím prvkem národním je u Čecha příklon k tradici, úcta k venkovskému lidu a sympatie se sociálně slabou, utlačovanou vrstvou; promítá se hlavně do slavných děl *Lešetínský kovář* (1883, zkonfiskováno, 2. vydání 1899) a *Písně otroka* (1895), jejichž hrdinové se stavějí na odpor násilí rušicímú harmonii světa, a do sbírky *Ve stínu lípy* (1879), evokující idylu českého venkova.

Do Čechova díla zcela ústrojně zapadají jeho satiry, které neútočí, ale kárají národní nesvornost, zbabělé maloměšťácké pohodlí (*Nový epochální výlet pana Broučka tentokráte do XV. století*, 1888), nedůstojné opičení po cizích vzorech (*Hanuman*, 1884), a nabádají k nápravě.

Celým dílem Svatopluka Čecha proniká pro něj typická rétorika. Jeho malebný jazyk s bohatstvím metafor i jiné básnické prostředky podporují vzletnost, slavnostnost stylu. Často volí rozsáhlé epické skladby, zařazuje náboženské chorály, bojové písně, modlitby, slavnostní projevy, disputace, s oblibou sahá po alegoriích a symbolech. Dnes je Čechovo dílo považováno za archaické, není však pochyb o jeho trvalých myšlenkových i uměleckých hodnotách.

Ve vlastenecky orientovaném díle důstojného, vážného, rezervovaného básníka, který se držel v ústraní, nechybí milostná tematika, například nejrozsáhlejší částí alegorické skladby *Slávie* je milostný román mladého Rusa a krásné Polky, který končí sňatkem usmiřujícím národnostní spory; jádrem *Písní otroka* je nešťastná láska dvou mladých otroků; zhudebněnou píseň o loučení milenců z *Lešetínského kováře* znal celý národ.

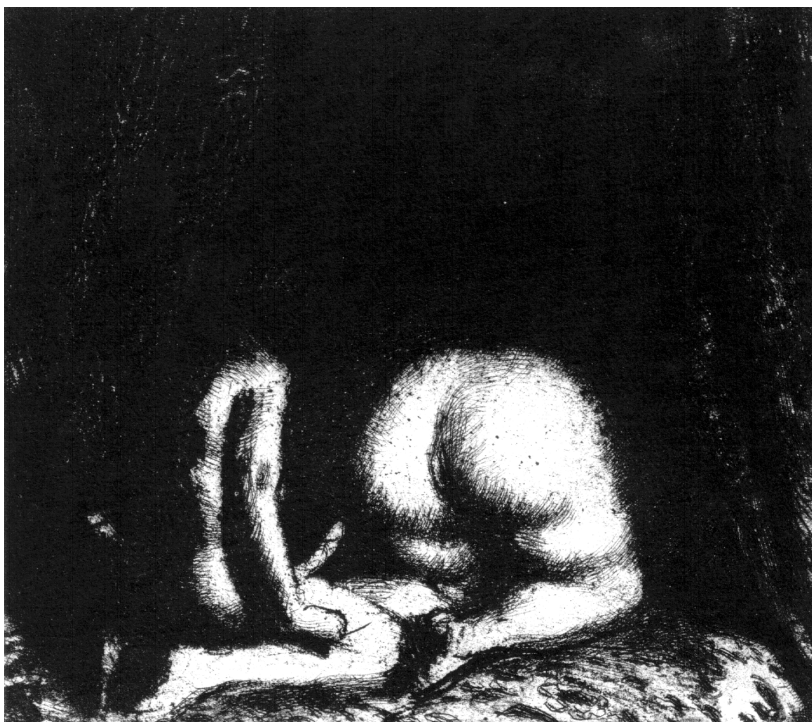
Naše ukázka je z epeje *Adamité* (1874), jež volí námět z českých dějin, z období husitských válek. V efektních scénách básník líčí atmosféru v sídle sekty adamitů, kteří v představě návratu do ráje pěstují uvolněné sexuální chování, odvrhují evangelium se slovy: „Život náš – noc svatební / božská, nekonečná, / v jejíž stínech rozkoše / lampa hoří věčná.“ Na božstvo povýšili lásku, bez níž jim život připadá jako nudná, mrtvá poušť, a smyslounou láskou se hříšně, lačně opájejí. Vedle dějové složky, která se zdramatizuje sveřepým a nelítostným bojem mezi adamity a tábority, mají v básni důležité místo ideje filozofické a náboženské, motivy přírodní a erotické. Hlavními postavami příběhu adamitů jsou Adam a Sulamit. Adam je rozpolcený, začíná silně pochybovat o správnosti vyznání adamitů, v čemž ho utvrzuje mladá nevinná zajatkyň Jitka. Zamilovaná Sulamit žárlí, a nakonec Jitku zabije. Po vítězství táboritů Adam, jako bludař považovaný za horšího nepřítele než adamité, umírá na hranici a s ním Sulamit, sklánějící „hlavu v jeho ňadra“. Úryvek ze čtvrtého zpěvu líčí setkání Adama se Sulamit.

Adamité

Zelenavým háje soumrakem
Adam bloudí. Darma letem bzuče
kolem něho brouk se kmitá ruče
zlatoskvoucím křídel povlakem,
hruš naň divoká své květy hází,
za roucho jej husté chytá mlází,
nadarmo i z dálky plesné šumy
vábivě mu obletují sluch:
nevyrušíť z hluboké jej dumy
lidská vřava, háje tichý ruch!

Čech, Svatopluk (1921): „Adamité“. In: Čech, Svatopluk, *Dagmar. Adamité*, s. 270–275. F. Topič, Praha.

Max Švabinský, *Erotický motiv II.*, 1907, lept,
...x... cm, uloženo: Grafická sbírka Národní
galerie v Praze, Česká republika



Však tu rázem u nohy mu právě
zavzně cimbál ve vysoké trávě,
zvonků drobných zamíhl se třpyt.
Vzhlédl Adam – před ním Sulamit.

V bujném poskoku co svižná laň
štíhlé boky z pasu vymykajíc,
cimbálem se půdy dotýkajíc
vznáší k němu lichotivě dlaň.
Ňadra její bouřlivě se dmou;
kolem hlavy něžné, pochýlené
tmavorudé květy rozptýlené
prozírají vábně vlasů tmou.
Oka záblesk, řasou přitmělý,
poutkvívá na něm touhy plný,
a rtů ladné, chvějící se vlny
za povzdechů svůdně ševelí:

„Již tě mám! Teď neuklouzneš více!
Čekajíť již tebe krasavice.

Pojď již, pojď! Ten věnec kusý, zvadlý
svěžími ti květy nahradím,
hubinkou ret suchý, povychladlý,
k úsměvu a písni naladím!
V kole vířivém, kde cimbál zvoní,
poletíme těsně objatí,
jako vichrem, že v má ňádra skloní
hlava tvá se sladkou závratí.
Ach, ty mlčíš, v líci mrak a led
odvracíš svůj obličej i hled!
Což se náhle rozprchly mé vnady;
retů libá svěžest, oka pal,
dlouhá řasa, stinný důlek brady,
jejž si vděků skrýší nazýval?
Což mi noc ta kadeř obílila
rozorala pluhem strasti líc,
ztepilé mi tělo nachýlila –
což již nejsem Sulamita víc?
Sulamita, již jsi nazýval
andělem svým černým, perlou děv,
nad níž zrak tvůj obdivem vždy zplával
a ret šuměl věčný chvalozpěv?
Sulamita, kterou's noci hýře
ve vášnivém často výbuchu,
v lokte jímal, do kola s ní víře,
vysoko ji vznášel do vzduchu,
hubinek jí deštěm ohnivých
roztavuje hrdla, ňader sních,
že až v sladké poklesala mdloby –“

Adam:

Nikdy již se nevrátí ty doby!
Tvář ta krásná nemá pro mne vnady,
černá kadeř tvá mi sněhu sloj,
z řasy hedbávné a z důlků brady
rozprchl se pro mne vděků roj!
Ni tvých sester náruč, pohled žhavý
ledy ňader mých už neroztaví!
Vrať se, Sulamito, v plesný ruch,
oblažuj tam hochy, silné reky,
kteří plně ocení tvé vděky,

lichotami opojí tvůj sluch.
Pospěš tam a nemař chvíli drahou
lichým slovem, neúkojnou snahou!

Sulamit:

Nuže, slyš, můj milče bývalý,
všechno, vše ti ret můj odhalí!
Věz to již: ze sboru Adamitů
srdce mého žádný nedobyl,
ty's jen bledou, truchlou Sulamitu
svatozáří lásky ozdobil.
Což jsi nevídal, jak v mužů kruhu
tebe jen mé oko hledalo,
u nohou tvých něžnou za posluhu
vzdorovité děvče sedalo?
Ty kdes nebyl, hynula jsem nudou:
bez tebe mi zeleň v suchou klest,
květný dol se měnil v rokli chudou
a cimbálu zvuky v pustý chřest.
Líbala mne ovšem ústa mnohá,
však jen tvůj jsem cítila ret,
s mnohým v tanci vířila má noha,
však jen s tebou opouštěla svět.
Tvým jen stínem bývala jsem za dne,
o tobě jsem snila každou noc,
a teď z veselí v ty stíny chladné
zvábila mne k tobě lásky moc!

Adam:

Mýlíš se – to lásky plápol není!
Vrtoch to, jenž do rána se mění.
Však jej brzy obraz mužů jiných
ve vrtkavé duši zacloní,
vyplaší jej úsměv z víček stinných,
ze srdce jej cimbál vyzvoní.
Brzy jiní vylíbají rtové
s čela ti mých políbení sled –
brzy opojí tě kouzlo nové,
různých květů stejně sladký med!

Sulamit:

Nikdy! nikdy! ni slov takých jed
od tebe mne nikdy nezapudí!
Ó, již vím, proč Sulamit tě nudí!
Pranová tě oslnila vnada –
ona kněžna studem omdlelá!
Jablko tě vábí arcihada
z ručky líčeného anděla.
Nasytil's se růží plných, pyšných,
nevinnou teď hledáš sněženku,
zanašíš své chťiče z komnat hříšných
do tichého ctnosti přístěnku.

Adam:

Neposkvrňuj čistý obraz její
rtoma, v nichž jen vášní stopy lpějí.
Pravím ti, že toužení tvé plané
neskloní má ústa nikdy víc
na ty rety, každým zulíbané,
na tu smavou pro každého líc.
Zpět se ponoř, rusalko ty kalu, –
kolem ohňů výskej při cimbálu!
Plnou hrstí laciné své dary
rozhazuj kol kolem do světa – –
Anděli můj černý, vari, vari!
Bílý anděl skráň mi obléhá.

Od hlavy až k patě zachvěla se
Sulamit, jak vichrem štíhlý kmen;
prsty v bujném ztopily se vlase
nad pokleslým čelem; v temné řase
zrak se koulí divě vytřeštěn,
smrtná bledost pokrývá jí líce,
a ret siný zimničně se chví, –
s šíleným teď smíchem sahá k dýce,
za pasem co koženým jí tkví.

Jan Neruda: Teréze

(ze sbírky *Prosté motivy*, 1884)

Jan Neruda byl (1834–1891) byl umělecky a myslitelsky největší osobností literární generace, která se čtenářům představila na jaře roku 1858 almanachem *Máj*. Sborník veršů a prózy, programově pojmenovaný podle básně Karla Hynka Máchy, po deseti letech oživil naděje revolučního osmačtyřicátého roku. Kritika na něj reagovala odmítavě, obhajoby stanoviska májovců se chopil především Jan Neruda. Zdůrazňoval zájem umění o konkrétního člověka současnosti se všemi jeho problémy i negativními stránkami, nutnost podílet se na světovém pokroku, odstranit izolovanost českého národa od ostatní Evropy.

Jan Neruda – básník, prozaik a novinář – po sobě zanechal obrovské literární dílo. Mezi básníky družiny májové vynikal jako kritický a ironický skeptik. Nekonvenční verše jeho prvotiny *Hřbitovní kvítí* (1857), vyjadřující drsnými, provokativními obrazy trpké zklamání soudobým životem, odsoudila jak tehdejší kritika, tak většina Nerudových přátel. Neruda na to později vzpomíná: „*Nepochodil jsem valně s tou knížечkou svojí ve veřejnosti. Mikovec chodil s ní po kavárnách a vyprávěl, že zamluvil již ‚číslo v blázinci‘ pro mne. Palacký byl řekl: ‚Vždyť je to prý tanečnický, ne básnický!‘ Frič mi řekl v hostinci u Pěkného: ‚No, kvůli kuriozitě postavil jsem si to do knihovny, jako si přírodopyskec uschová abnormitu nějakou.‘“ Teprve po deseti letech vychází druhá sbírka *Knihy veršů* (1867), z jejichž rozmanitých básní je nejčinnější oddíl věnovaný matce. Láska synovská je pro Nerudu opravdovým a plným citem. K vrcholnému období Nerudovy básnické činnosti patří sbírky *Písně kosmické* (1878), epické *Balady a romance* (1883) a lyrické *Prosté motivy* (1884). *Písně kosmické* si se zlidšťující důvěrností všímají záhadného dění ve vesmíru. V *Baladách a romancích* básník vědomě ruší rozdíl mezi baladou a romancí, takže balady postrádají typickou tragickou osudovost, zatímco v romancích je často obsažena tragika. *Prosté motivy* jsou poslední sbírkou, která vyšla za Nerudova života. Z pozůstalosti vydal Ignát Herrmann ve spolupráci s Jaroslavem Vrchlickým sbírku *Zpěvy páteční* (1896). Velký pátek, symbol křesťanského utrpení, vnímá Neruda jako utrpení národa a následně vzkříšení jako nadějí do budoucna.*

Nerudova próza těsně souvisí s jeho žurnalistickou činností, zastoupeny jsou v ní povídky a fejetony. Povídková kniha *Arabesky* (1864), která přináší charakteristiky zajímavých postav z lidového prostředí tehdejší Prahy, byla zastíněna cyklem *Povídky malostranské* (1878). Malou Stranu, důvěrně známou z dětství a mládí, Neruda přiblížil čtenářům s humorem a jedinečným citem pro vystižení lidských povah, životního stylu i celkové atmosféry tohoto koutu Prahy. Dominantní složkou jsou zde postavy a Neruda mezi ně zařazuje i sebe. V třístránkové povídce *U tří lilii*, napsané v první osobě jako zpověď básníka, Neruda umělecky ztvárnil téma smyslnosti, pudovosti, sexuální vášně. Na pozadí rozběsněných přírodních živlů sugestivně předvádí situaci, v níž mladá dívka neodolá vábení smyslů a od mrtvolky své matky přichází pomilovat se s neznámým člověkem. Podobně rozkladný, ničivý „cit“

ovládá hrdinku povídky *Ty nemáš srdce!* (*Arabesky*), hrobníkovu dceru, která své nápadníky láká do náruče smrti:

„[...] *Křečovitě chvějící se ruka její položila se na mrtvé srdce mladíkovy. „Ty nemáš srdce!“ vykřikla divoče a vrhla se na mrtvolu. Podobala se nyní spíše upírovi než člověku, sála divoče ze rtů mladíkových šílenost svou – smysly ji opustily – nastalo ticho.*

Na mrtvém srdci doklepávalo a vychládalo srdce druhé.“

Úzké lokální východisko Nerudovy prózy neznamena, že se spisovatel zabeđnil do ustrnulé starosvětské idyly. Podařilo se mu vstoupit do širokých životních souvislostí a to je zvláště zřetelné u jeho četných fejetonů, které v průběhu času získávaly na zralosti, pestrosti a hloubce. Nerudův pohled na svět je mnohdy neradostný, trpký, ale vždy nepovrchní a moudrý. A nechybí mu humor, „*kvítka stobarevné*“, který Nerudovu tvorbu provází od *Hřbitovního kvítí* až po verše „*Smrt zvoní: Na vůz! Čas je – čas!*“. Humor není totiž jen dílem radovánek a veseloher, rodí se z bolesti, „*vzejde v krušných dobách lidstva žití*“.

Sbírka *Prosté motivy* je impresionisticky pojatý cyklus básní, v nichž stárnoucí, se smrtí smířený básník sleduje lidský úděl v proměnách roku od jara do zimy. Je to vytříbená intimní poezie, úžasně střídmá a cudná. Subjektivní citový prožitek zde autor dokázal přetavit do polohy nadosobní. Jan Neruda šel životem sám. V dopise Anně Holinové, své lásce z tanečních hodin, píše: „*Já v životě nalezl málo lásky; snad jsem jí nezasloužil, neboť kde se mně, třeba spoře, podávala, já ji odkopnul.*“ Nerudova láska k české spisovatelce Karolině Světlé nedošla naplnění – „*Přítelkyně, sto chyb máš v očích mých, že mi nechceš nic více býti ...*“, měla však podnětný význam v životě básníka, který bez ženy „*zůstal příkrý, nezáživný, neharmonický*“, jak sám o sobě v dopise této ženě napsal. Báseň *Teréze* ze sbírky *Prosté motivy* je inspirována vztahem k třetí Nerudově životní lásce, Terezii Marii Macháčkové (1847–1865), kterou osmadvacetiletý básník poznal v roce 1862 při národní slavnosti v Praze. Svou lásku k ní nejprve tajil a písemný i osobní kontakt s ní navázal až nedlouho před její smrtí v roce 1865. Jan Neruda na ni celý život vzpomínal, byla jeho snem, touhou, básnickou vidinou.

Neruda, Jan (1993): „Teréze“. In: Neruda, Jan, *Binokl na očích, v ruce hůl*, s. 266. Mladá fronta, Praha.

Teréze

Ty utýráš mne chladem svým,
Ty umučíš mne vzdorem, –
já chvěju se, že svatá Tvá
je ve všem Tvojm vzorem:
Teréza à Gesu.

Ta byla krásna, světa div!
A zbožna byla! Znáš-li,
když umřela, že v srdci jí
pak krucifixum našli –
Terézo à Gesu?

Tys krásna jak ta Španělka
a žití ach tak ctného –
až umřeš, najdou v srdci tvém
mne ukřížovaného –
Terézo à Gesu!

Josef Svatopluk Machar: *Rekvie*

(ze sbírky *Confiteor*, 1887)

Prozaik, publicista a především básník Josef Svatopluk Machar (1864 až 1942) je příslušníkem takzvané generace devadesátých let, která se proklamativně distancovala od směrových orientací svých literárních předchůdců, zejména od národně-obrozeneckých ideálů, které udržovali při životě ruchovcí, i bezbřehého kosmopolitismu a artocistní rétoriky lumírovců. Tato generace se již dokázala podívat na český svět a především na jeho hlavní představitele – měšťáka i příslušníky inteligence – bez iluzí a planých očekávání. Macharovo postavení v těchto zápasech o moderní podobu české literatury bylo klíčové. Svědčí o tom mimo jiné skutečnost, že ve spolupráci s Františkem Xaverem Šaldou formuloval nejvýznamnější programové prohlášení této generace, *Manifest České moderny* (1895), který podepsali Otokar Březina, František Václav Krejčí, Vilém Mrštík, Antonín Sova, Josef Karel Šlejhar a mnozí další.

Macharova tvorba vyjadřovala krizi doby fin de siècle, stupňovanou neutěšenými poměry rakouského mocnářství. Autor přejímal hořkou ironii a skepticismus Jana Nerudy, jehož básnickou tvorbu hájil proti přečeňovanému, idylickému Vítězslavu Hálkovi, a připravoval cestu satirikům, jakými byli František Gellner, Viktor Dyk nebo Jiří Hausmann. Tato postojová orientace měla oporu v jeho životních zkušenostech: většinu svého života prožil v hmotném nedostatku; rozčarování a deziluze provázely také časté polemiky, názorové střety a konflikty. I přes tyto momenty jeho tvorba – svým společensky kritickým zaměřením (zpočátku se hlásil k realistickému hnutí) – zakládala víru v možnost mravní nápravy společnosti.

Nejvýznamnější část rozsáhlého Macharova díla vznikla za jeho téměř třicetiletého pobytu ve Vídni (1889–1918), kde našel skromnou obživu pro svou rodinu jako úředník Ústavu pro pozemkový úvěr. Nedokázal se smířit a sblížit s Vídni (viz například sbírku *Tristium Vindobona I–XX*, 1893), vídeňský pobyt vnímal jako provizorium. Literárními i politickými aktivitami se naopak začleňoval do kontextu české kultury. Život mimo pražskou literární scénu mu však zajišťoval odstup a nezávislost.

Josef Svatopluk Machar se projevoval jako zaujatý a přímočarý autor tvrdošjně prosazující své představy a ideje. Měl příznivce i kritiky. Problematické se jeho názory a postoje staly po návratu do vlasti. Překvapivě působilo, když básník v roce 1919 (na přání Tomáše Garrigua Masaryka, s nímž ho pojilo dlouholeté přátelství) přijal místo generálního inspektora v nově vznikající československé armádě. Následný Macharův názorový rozchod s T. G. Masarykem a jeho sblížení se s politickou pravicí již bylo vnímáno jako rozčarování.

Láska, milostné zážitky a intimita tvoří důležitou námětovou oblast Macharovy realistické tvorby. Až na výjimky je mu však cizí romantický koncept lásky i parnasistický přístup k milostnému tématu. Je naopak jedním z prvních

českých literátů, jenž otevřeně, bez příkras zachycoval nedůstojnou roli ženy v maloměšťácké společnosti. Měl odvahu upozornit na diskriminaci a vykořisťování ženy a odhalit pravou tvář maloměšťácké morálky a rodiny, která neposkytuje ženě ani muži prostor pro milostný cit. Ženská krása, mládí i sexualita se v měšťácké společnosti stávají zbožím, které se okázale nabízí ke koupi. Tržním záměrem slouží móda i „předvádějící“ aukce – rituály jako divadla, plesy a promenády, kam rodiče vyvádějí své vdavekchtivé dcery. Kvalitní zboží a služby si mohou ovšem obstarat pouze movití: buď v nerovném manželství nebo ve veřejných domech.

V následující básni *Rekvie*, zařazené do Macharovy prvotiny *Confiteor* (1887), se prosazují základní postupy autorovy básnické tvorby – depoetizace, demytizace, ironie, nadsázka. Lyrický mluvčí zde vyznává své milé lásku a současně jí vyčítá, že ho opustila a vdala se za starého, finančně zajištěného muže.

Rekvie

Machar, Josef Svatopluk (1982): „Rekvie“.
In: Machar, Josef Svatopluk, *Pravdy znak*,
s. 34. Československý spisovatel, Praha.

*V tom starém šerém chrámě má milá klečela
a zaslzeným okem v modlitby hleděla.*

Na kůru hudba zněla a píseň smutná tak,
rekviev tehdy bylo – mé milé vlhl zrak.

Nad modlitby své níže pak čelo sklonila
a za slzou se slza v ty listy ronila.

Proč pláčeš, moje milá, co šeptáš žalným rtem,
či šumí v tvójí duši též smutné rekviev?

Což vzpomněla jsi nyní, a počínáš se chvít,
na zničené mé štěstí, na pohřbený můj klid?

Ach, včera v tomto chrámě jsi byla samý ples,
tvá svatba byla včera, nuž, proč ty slzy dnes?

Proč pláčeš, moje milá, či želiš toho snu,
či dokonce ti líto mých osamělých dnů?

Má milá, dost těch slzí, vždyť ti v nich zbledne líc,
než vzejdou první květy – nevzpomeneš ty víc ...

Po letech zrána, milostpaní,
až jednou z lůžka vstanete
a v sněžné toaletě ranní
si k vonné kávě sednete,

až dozní cinkot bílých šálků
i vašich dítek hlaholy,
a jak by přes moře šly v dálku,
je vypravíte do školy,

a manželovi suché tváře
až zlíbá ret váš zvonivý,
a půjde do své kanceláře
ten člověk vážný, šedivý,

až podepřete v nudě čílko
pak těmi prsty malými –
zda vzpomenete si, ó milko,
na ten svůj sňatek v podzimi?

Ne na oblohu, jež se tměla,
ne na žloutnoucích listů pád,
ne na hudbu, jež z domu zněla,
ne na dvacátý listopad,

však na ten sten, jímž zaúpělo
– když jela jste tak v rozmaru –
to srdce, které krvácelo,
pod koly vašich kočárů!? ...

Ó vidím, jak v tom vašem snění
ty rudé vzpomínky se chví –
jak nerozumná zanícení,
jak mladých roků bláznovství!

A tónem tím, jenž vždy mne mrazí,
vy vyučíte dcerku svou,
že láska je dnes šedou frází
a vším jen chladné cifry jsou ...

– Nuž, proč ty slzy při rekvii
a proč ten lítostivý vzdech?
vždyť, krásná, přeci ještě žiji,
a tak se lká jen na hrobech!

Dost, kvůli vám dost: hněvem rdíti
byste se jednou musila,
že mohla jste ty slzy líti,
když hloupost už se skončila ...

Alois a Vilém Mrštíkové: *Maryša* (1894)

Bratři Alois Mrštík (1861–1925) a Vilém Mrštík (1863–1912) patřili k nemnoha sourozeneckým dvojicím, které se uplatnily v českém slovesném umění nejen každý svou vlastní tvorbou, ale také společnými díly. Nejznámější Vilémovou prací je impresionistický román *Pohádka máje* (1897); autor v něm zachytil vznik a průběh milostného vztahu dvou mladých lidí v půvabné jihomoravské přírodě (viz ukázkou – s. 107–109). Alois Mrštík zaujal realistickou sondou do vesnického života, devítidílnou románovou kronikou *Rok na vsi* (1903–1904); na poslední verzi knihy se podílel – nikoli ovšem podstatnou měrou – také Vilém. Ze společné dílny Viléma a Aloise Mrštíka vzešlo několik prací. Nejvýznamnější z nich je drama *Maryša* (1894), které zásadním způsobem zasáhlo do vývoje českého realistického dramatu.

Na české půdě se od druhé poloviny osmdesátých let prosazují nové, realistické tendence. Do české dramatické tvorby vstupují dobové společenské problémy. Reprezentanti realistické orientace nejenže s dokumentární přesností zachycují konfliktní témata, ale podávají rovněž jejich zaujatou, kritickou analýzu. Po iniciativních dílech Ladislava Stroupežnického (*Naši furianti*, 1887), Gabriely Preissově (*Gazdina roba*, 1889, *Její pastorkyňa*, 1890) a Aloise Jiráska (*Vojnarka*, 1890) představuje *Maryša* bratří Mrštíků další vrchol českého realistického dramatu. Úsilí autorské dvojice o autentičnost umělecké výpovědi se projevuje také v jazykové oblasti. Hra není psána spisovným jazykem, ale dialektem, kterým se mluví v lokalitě, do níž Mrštíkové umístili svůj příběh (Těšany na Slovácku).

Maryša zachycuje konflikt mezi milostným citem a morálkou. Toto drama, které dodnes neztratilo nic na své naléhavosti, zobrazuje, jak velkou moc měly na vesnici peníze a jak přísně byly dodržovány po staletí tradované společenské normy a obyčeje. Současně ukazuje, jak malý a těsný byl prostor pro milostné vztahy a pro svobodné rozhodování jedince.

Maryša, dcera bohatého sedláka Lízala, miluje Francka. Jde o nerovný vztah, protože Francek je synem chudé baráčnice. Poté co je Francek odveden na vojnu, přinutí rodiče Maryšu, aby se provdala za starého a zadluženého mlynáře, vdovce Vávru, který svou první ženu utýral k smrti. Maryša je nešťastná, stále Francka miluje. Neshody mezi manžely navíc stupňuje skutečnost, že lakomý Lízal odmítl vyplatit Maryše věno.

Po dvou letech se Francek vrací z vojny; v hospodě Vávrovi vyhrožuje, že bude chodit za jeho ženou i za bílého dne. Odvází se navštívit Maryšu Vávrovou ve mlýně. Tato vrcholná scéna dramatu je zachycena v následující ukázce. Francek po Maryše touží a chce, aby s ním utekla do Brna. Maryša jeho návrh pobouřeně odmítá. Morální zásady jí rovněž nedovolí, aby se s ním tajně stýkala. Přiznává sice, že ho v srdci stále nosí, hříchu s ním se však dopustit nehodlá. Když se Vávra pokusí Francka zastřelit, rozhodne se Maryša

Max Švabinský, *Splynutí duší*, 1897, kresba perem na papíře, 72,5x49 cm, uloženo: Moravská galerie v Brně (inv. č. B 3082), Česká republika.

Kresba představuje dvě „reálné“ postavy, sedícího mladíka s rukama na kolenou a stojící dívku láskyplně objímající jeho hlavu, začleněné do romantické krajiny. Hrdinou obrazu je mladík snící s otevřenými očima, dívka, která ho objímá, ztrácí kontakt s předmětnou realitou, mění se v sen ... Téma malíře přitahovalo, ztvárnil je několikrát. Nejznámější verze tohoto námětu, korespondujícího se symbolisticko-secesní výtvarnou poetikou, vznikly v roce 1896 (*Splynutí duší*, olej na plátně, 65,5x45,5 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika) a 1897 – jim zřejmě předcházela skica (*Splynutí duší*, bez datace, tužka na papíře, 46x32,5 cm, uloženo: České muzeum výtvarných umění, Praha, Česká republika), která však postrádá pozadí a na níž je zobrazená dívka nahá, nikoli oděná do splývavých šatů jako na dalších obrazech.

Český malíř a grafik Max Švabinský (1873 až 1962) patří mezi výrazné spoluvůdce české secese. V pozdější tvorbě se však vracel ke klasickému odkazu českého umění 19. století i k jeho historizujícím tendencím. Zasáhl do všech oblastí malířského umění, do volné i užitě grafiky; vrcholem jeho monumentální tvorby jsou návrhy oken chrámu sv. Víta v Praze. Působivě zachytil i některé způsoby lidského sexuálního a erotického chování: například jeho *Splynutí duší* patří v českém výtvarném umění k nejpodmanivějším zobrazením něžné lásky dívky k mladému muži. Vynalézavě obohatil zobrazení erotické tematiky v dalších dílech (například cyklus leptů *Erotický motiv*) a řadí se v tomto žánru k nejpřednějším českým a evropským autorům.



svého milého ochránit: nasype manželovi do kávy jed.

Maryša

Výstup čtvrtý

Vávrová – Rozára – Francek.

Francek (*vejde do světla*): Dobré večír.

Vávrová (*uhne zpět a vejde do světnice*).

Francek (*za ní*).

Rozára (*staví lampu na stůl*).

Celkem nemá scéna.

Vávrová (*s nesmělou výčítkou*): Kudys to přišel?

Francek (*odkládá čepici*): Kudys se chodí. Od silnice bylo zavřeno. Rozára mně otevřela od síně.

Vávrová (*s výčítkou ohlédne se po Rozáře*).

Rozára (*klopíc provinile hlavu, chce odejít*).

Vávrová: Rozáro, zůstaň!

Francek (*přistoupí k Rozáře*): Rozáro, jdi. Já musím s pajmámo promluvit.

Rozára (*odejde*).

Výstup pátý

Předešli bez Rozáry

Vávrová (*vášnivě*): Proboha, chlapče, co myslíš – Co tady chceš? – Co si lidi o mně pomyslí, jakých mně to naděláš řečí! Dyt' přece víš, že su vdaná – Máš jaké rozum? Vystojím aji tak dost vod muža, ešče ty začneš? (*Přejde světnici. Zle.*) Kde kdo vůlu má, každé na mě jako vosa – – (*Uraženě otočí se po Franckovi. Hrdě.*) A jaký to roznášíš o mně řečí? Rozáry ses ptal – su-li sama doma, a v hospodě měls pré se vyjádřit, jako by ses se mnó scházel. Jak tak můžeš mluvit?

Francek: To sem já neřekl.

Vávrová: Něco musels říct –

Francek: To sem enem povídal, (*vzdorně*) že za tebo budu chodit

Mrštík, Alois – Mrštík, Vilém (1983): „Maryša“. In: Jiskrová, Jaroslava, ed., *Josef Kajetán Tyl: Strakonický dudák aneb Hody divých žen*. Ladislav Stroupežnický: *Naši furianti*. Alois a Vilém Mrštíkové: *Maryša*, s. 265–268. Mladá fronta, Praha. Doslov napsal František Černý.

a že se s tebou budu scházet.

Vávrová: A to řekl tak veřejno? Předě všema?

Francek: Předě všema.

Vávrová (*chvíli si ho prohlíží, pak se od něho odvrátí a dá se do divokého smíchu*): To už opravdu nevím, kdo je z nás větší blázen – esli vy všickni, jak tu ste, nebo já. (*Vážně.*) A na mě ses neohlížel, mě ses neptal, na to ses nedíval, že su tu já? Že špiniš mě? Kdo ti dal k tomu záminku, abys tak mluvil – já snad? (*Odmlčí se.*) Já ti mám ráda a nezakrývála sem a nezakrývám teho ani Vávrovi a nikomu – a povídám to aji tobě, ale abys tak o mně směšlel a mluvil – (*lítostivě, skoro se slzami*) to – to mně, chlapče, ublížil!

Francek: Nu, tak to zůstat nemůže. Jemu ti přece nenechám – –

Vávrová (*stále přísnějším tónem*): A co chceš teda po mně?

Francek: Do Brna chcu jít. Mám tam prácu pro tebe i pro sebe. Seber se a pod' se mnó.

Rozára (*přijde do světnice s náručím dříví, složí je u kamen a síní zas odejde, ohlížejíc se při tom po obou. Zřejmě dává najevo, že poslouchá*).

Vávrová (*hledí vyjeveně na něho, když Rozára odejde*): Františku! –

Francek: Nu, co se díváš? – –

Vávrová (*s rostoucím podivením a hrůzou*): Do Brna – – s tebou? – – Já cizí žena? (*Oba hledí na sebe.*)

Francek (*tvrdě*): Jaká – cizí žena?

Vávrová (*chytá se za hlavu*): Pro Boha milosrdného, – chlapče!

Francek: Čeho se bojíš?

Vávrová (*přiskočí k němu a hledí mu do očí*): Co to obměšlíš?! (*Mírnějším tónem.*) Dyt' si to jenom rozvaž, co to po mně chceš?! (*Bere jej za ramena.*)

Francek (*kroutí hlavou*).

Vávrová: Když tě sepjatéma rukama prosím. (*Sedá s ním na lavici u kamen. Pokud možno do středu jeviště.*) Rozmysli si to. Dyt' se netrápíš jenom ty, trápím se já taky, a víc než ty! – Dyt' já na tě myslím, kady chodím, a nikdo neví, co nocí pro tebe sem nespala, proslzela dní. Co vytrpím od Vávry – o tom nemluví, co vystojím pro tebe, ví jedině Bůh a já. Vdaná su, ale srdcem sem ti zůstala věrna, Františku. – Dušu bych za tebe dala, jak ti mám ráda, ale to, co

ty po mně žádáš – to ti, chlapče, udělat nemožu a nemožu.
Francek (*který stále po celý monolog tupě hledí do země, zakroučí nyní hlavou a chce něco namítat*).

Vávrová (*nepřipustí jej k slovu*): Ne, nic se nezbraňuj – poslechni! Zanech těch myšlenek! (*Hladí mu vlasy a tvář.*)
Mně to udělej kvůli, když mě máš tak rád. – Nešťastná su, ale špatná nebudu, rozumíš mně? (*Klade mu ruce na ramena.*)

Francek: Rozumím, ale poslechnót nemožu. Život's mně zkazila a jiné mně nedáš. Mjé lítost' se mnó aspoň ty, dyž ti o to prosím.

Vávrová: Ne – ne – ne, chlapče! Nedělé mně život těžší, než ho mám.

Francek: Já bez tebe nebudu.

Vávrová: Tak si di! (*Prudce vstane – chladně.*) Tvrdohlavče tvrdohlavá! Teho hříchu se s tebou nedopustím – to si nemysli. Ale pamatuj si: budeš-li stát na svém a budeš-li mně před lidma ubližovat, jakos mně ublížil včera, zapomenou na všechno, na tebe i na sebe, a zhřeším pak už tak, že pak ani mně ani tobě žádná pomoc nebude.

Francek: Co tím chceš říct?

Vávrová: Posavád nic. Tak to ve mně dřímá a spí – – – ale až se hřích probudí – bude po trápení. Tak nebo tak – otrávím buď sebe nebo já – ale dlóho trpět nebudu. – Snád' v něhorší šatlavě nepovedu takové život jako tady. Dyž mám bét už nešťastná – ať su zkažená nadosmrti, zničená na celé život. A nikdo nevěří, jak bych byla ráda, dyby tak blesk nade mnó zapálil, voda přišla, všechno odnesla a mě – mě vzala s sebo. (*Přisedne na židli a pláče.*)

Alfons Mucha, *Plakát Médeia*, 1898, barevná litografie, 205x74 cm, uloženo: Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha, Česká republika.

Médeia, dcera kolchidského krále Aiéta a kouzelnice, se zamilovala do Iásona, potomka královského rodu v thesalském Iólku, jenž byl svým příbuzným zbaven práva na trůn. Médeia Iásonovi pomohla získat zlaté rouno, které mu mělo vrátit trůn, a uprchla s ním ze své vlasti. Pro snadnější průběh úniku neváhala krutým způsobem obětovat svého bratra. Iásonovi pomáhala i nadále, ale když ani její kouzla nevedla k Iásonově nástupu na trůn v Iólku, uchýlila se s ním do Korintu, kde Iáson Médeiu, již předtím slíbil manželství, opustil. Chystal se ke sňatku s dcerou korintského krále. Ponižená Médeia nebyla schopna tuto zradu unést a pomstila se mu vraždou jejich společných dětí a nevěsty. Tuto látku zpracoval řecký dramatik Euripidés (480–406 př. n. l.) v tragédii *Médeia*. Alfons Mucha v plakátu k této divadelní hře svým svěbytným secesním jazykem skvěle vystihl Médeiu jako klasický typ tragické rozporuplné postavy, u níž svár lásky a nenávisti plodí násilné činy; pomsta je pro ni důležitější než vlastní bolest.

Český malíř, grafik a návrhář Alfons Mucha (1860–1939) je významným představitelem evropské secese, tvůrcem moderního plakátu. Zpočátku byl ovlivněn veristickou historickou malbou, v polovině 90. let dospěl k svěbytnému projevu založenému na stylizaci, ornamentu a symbolu; vytvořil svá vrcholná díla, jimž často dominují ženské postavy, někdy typu *femme fatale* (*Plakát Dáma s kaméliemi*, 1896; *Plakát Médeia*, 1898 aj.). Zabýval se též užitou, dekorativní a knižní grafikou, ilustrací, užitým uměním, návrhy nábytku a šperků. Po roce 1900 se vrátil k historizující popisné malbě (například cyklus *Slovanská epopej*), jeho někdejší zakladatelské přínosy znovu ožívají v návrzích diplomů, známek a bankovek mladé Československé republiky.



Vilém Mrštík: *Pohádka máje*

(časopisecky 1892, knižně 1897)

Vilém Mrštík (1863–1912) je jedním z prvních významných tvůrců moderního českého románu a realistického dramatu. Jako kritik a překladatel zprostředkoval české veřejnosti názory a díla ruských revolučních demokratů (Vissariona Grigorjeviče Bělinského, Nikolaje Alexandroviče Dobroljubova), ruského realismu (Fjodora Michajloviče Dostojevského, Lva Nikolajeviče Tolstého, Ivana Alexandroviče Gončarova, Alexeje Feofilaktoviče Pisemského) a francouzského naturalismu (Émila Zoly). Ve své románové tvorbě přesvědčivě vyjádřil impresionistické lyrické opojení přírodou a rovněž úzkostné duševní stavy svých precitlivělých hrdinů. Mrštíkova díla obsahují silné autobiografické prvky, do jisté míry předznamenávají také jeho životní dráhu, ukončenou předčasně sebevraždou. Tragicky končí Mrštíkův první velký román *Santa Lucia* (1893), jehož hrdina, student Jordán, se nedokázal vyrovnat s nástrahami, bídou a zlem pražského života. Tragicky, vraždou nemilovaného manžela, vrcholí drama *Maryša* (1894), ve kterém Vilém Mrštík spolu s bratrem Aloisem položili základy českého realistického dramatu.

Následující ukázka popisuje dramatické setkání pražského studenta práv Ríši Gregora, ve věcech lásky již ostříleného, a dětsky bojácné, senzitivní Helenky, dcery revírníka, která dosud nemá žádné životní zkušenosti s mužským světem. Mladí hrdinové románu *Pohádka máje* se setkávají v době Ríšova prázdninového pobytu v Ostrovačicích. Ríša dívku vyhledává, pronásleduje ji na jejích lesních potulkách. Ta ho zprvu odmítá, neboť nevěří jeho projevům lásky. Ríša a Helenka se do sebe sice zamilují, pro dívčinu plachost a později žárlivost však obtížně hledají cestu k vzájemnému porozumění.

Pohádka máje

Helenka osaměla. Před ní na lavičce ležel lehký letní klobouk, na stolek si položila košíček, vyložený živě nachovou látkou. Sáhla do něho a dala se do ruční práce. Nepozorovala ani, jak nablízku jí zapraskala větvička, zašumělo křoví a – – –

U samé hlavy z bambitky kdyby jí byl někdo vystřelil, nebyla by sebou škubla tak jako nyní, když se před ní zjevil Ríša s obnaženou hlavou a s kloboukem hluboce skloněným až k zemi ...

Byla hned na skoku k útěku, ale Ríša ještě jednou ji pozdravil, a ukláněje se, pravil měkkým svým barytonem:

„Smím se, slečno, napít z vaší studánky?“

Helenka nevěděla, co mu na to odpovědět, jenom cítila, že musí prchnout.

Mrštík, Vilém (1963): *Pohádka máje*, s. 214 až 216. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. K vydání připravila, ediční poznámkou a vysvětlivkami opatřila Libuše Daňková.

Ríša opakoval svoji prosbu.

Helenka stála nepohnutě; tváře se jí lehce zachvěly, řasy ostýchavě vyhrnula vzhůru a levou stranou úst proběhl jí ledva znatelný úsměv. Stydlivě sklopila oči a pravila:

„Proč byste nesměl, studánka je pro každého,“ a přitom mu podávala skleničku.

Ríša se nehýbal.

Oba cítili, ne o studánku že se jim jedná jako o něco, co oběma se státi má osudným.

„Helenko!“ pravil Ríša a hlas, jakým na ni promluvil, zazněl tak, že se ho až lekla – –

„Proboha!“ zvolala pojednou, sklesnuvši na lavičku. „Proč mně nedáte pokoje!“ A položivši hlavu do dlaní zaplakala usedavě –

Byl to vroucí tichý vzlyk, jakým slzí jenom děti.

Ríša zvažněl.

„Proč se mne bojíte, Helenko?“ přisedl k ní a svezl se před ní na kolena. „Proč utíkáte přede mnou jako před špatným? Proč mnou pohrdáte? Udělal jsem vám něco? Nejsem zlý člověk – povězte, co jsem vám udělal?“

Kleče před ní jako před svatou, dlouho čekal na odpověď.

Helenka prsty tiskla namokřené oči.

Ptal se jí ještě jednou:

„Ublížil jsem vám?“

Zatočila hlavou, že „ne“.

„Proč tedy přede mnou utíkáte; proč?“ pravil a lehce se dotkl přitom její ruky.

„Já nevím,“ zvolala pojednou Helenka a upřela naň usazené oči. – „Já nevím – ale vy nevíte, pane Ríšo,“ dodala a sepjala ruce, jako by ještě chtěla něco říci, ale nemohla; jen hlavu trochu nazvedla a přiloživši zase ruce na oči dala se do nového, ještě hroznějšího pláče.

A jediným tím výkřikem zdálo se, že zmizela mezi nimi poslední hráz.

Když jí Ríša hned potom ruku ovinul kol pasu, a kleče, druhou odpáčiti hleděl její ruce, Helenka nejenom se mu nebránila, ale jako vysílená prohnula se mu pod rukou a dala se mu líbatí na obě ruce i nepokrytou tvář. Snad ani nevěděla, co se s ní děje v tu chvíli, všechna jaksi změkla, nožky se pod ní třásly a bez vůle, bez vlády, bez rozumu chvěla se teď pod jeho pocely, jenom

hlavu lehce odvracela stranou, aby ji nelíbal.

„Proč pláčete?“ pohlížel na ni Ríša a hladil jí vlas. „Já za nic nemohu! Už tomu tak mělo být, náhodou jsem přišel sem a vidím vás. Neplačte!“ prosil Ríša, přitom stále jí hladě na obě strany rozčesané vlasy; vstal a ještě plačící, třesoucí se na celém těle jemně ji posadil na lavičku k sobě ...

Nevěděl, co si nyní počít má. Nemluvil už a jenom ji těšil, jenom ji hladil. Byl to první případ v jeho životě, kdy mu děvče zaplakalo v náručí. Lekal se nevinných těch slz, kterými se leskly nyní její prsty. Konejšil ji jako děcko a v první chvíli nevěděl si jiné rady, než že ji líbal a malíčkem jí vlasy urovnával za rozpálená ouška. A zas jako matka se s ní obíral, šatičky jí rovnal, za bradu ji vzal, a složiv dětinně rty, ptal se jí:

„Helenko, je už dobře?“

Helenka místo odpovědi odvrátila se od něho a ruku jeho, kterou jí obepínal pas, prudce odhodila stranou – –

Majíc jednou rukou neustále oči zastřeny, druhou popaměti hledala v košíčku šátek.

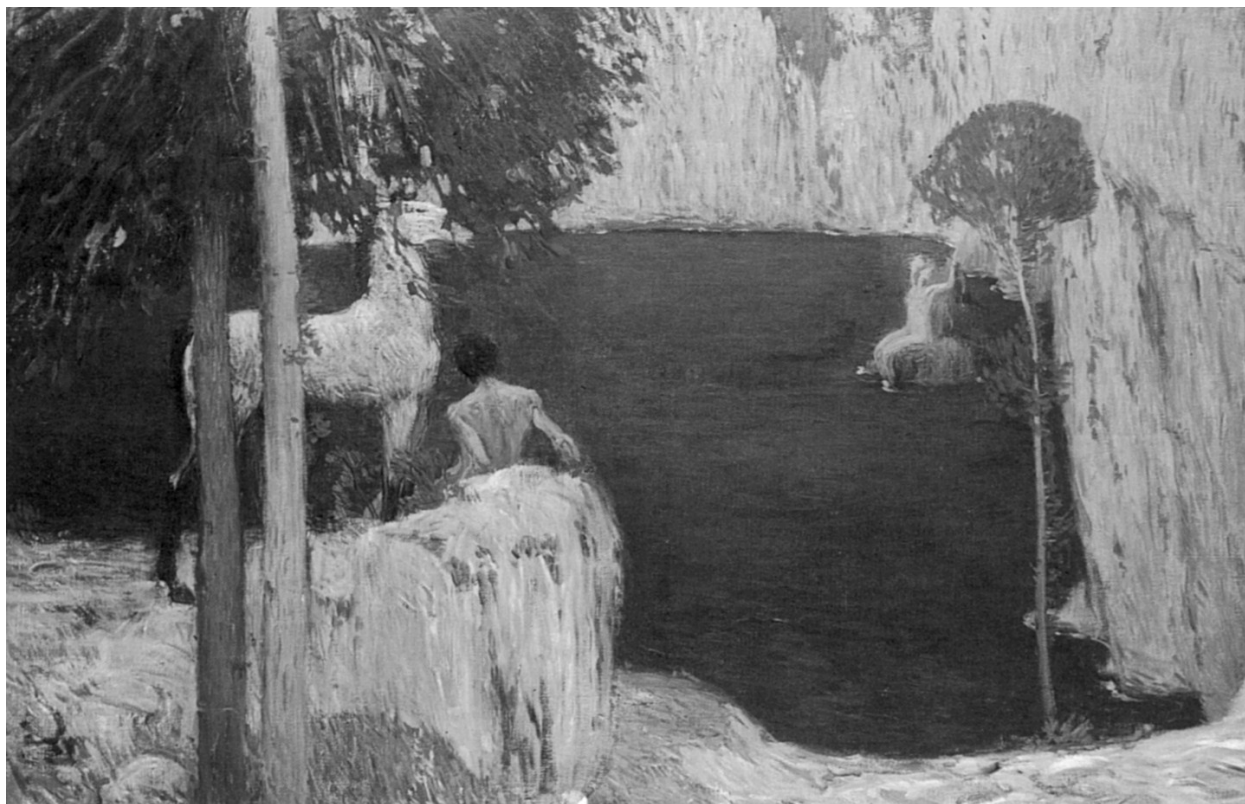
Nahnul se zase k ní a pokusil se o úsměv.

„Helenko!“ dotkl se její ruky – „vy máte něco na srdci a nechcete mi to říci – Ukažte mi oči!“ pravil a chtěl hlavu její obrátit k sobě. Ale Helenka vzdorně skrčila krk, přitlačila obě ruce i se šátečkem na oči a schoulivši zimomřivě ramena, mlčela.

„Co, neukážete mně je?“

„Neukážu,“ pravila Helenka tónem vrtošivého dítěte –

A pojednou celá se jaksi zmenšila, hlavou se opřela o prsa



Jan Preisler, *Černé jezero*, 1904, olej na plátně, 100x150 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

V sérii obrazů spjatých s motivy černého jezera zachytil malíř svou vlastní melancholií a smutek a zčásti i atmosféru doby na počátku nového tisíciletí. Současně pomocí archetypálních symbolů vyjádřil příběh, který tvoří základ autorovy mýtotvorné aktivity. Tato série, prozrazující neoklasicistní inspiraci, je mimo jiné založena na symbolice a kontrastu světa člověka a světa přírody, kontrastu bílé a černé barvy (koně a jezera), pasivity (mladík) a aktivity (koketující nymfy). Pozici, kterou hlavní hrdina obrazu *Černé jezero* zaujímá, nese stopy narcisismu a zřejmě i voyeurství. „Pro Preislera byla tělesnost více než jen provokujícím anatomickým faktem, tělesnost znamenala vztah k humanitní tradici, k ověřování platnosti jejích kulturních, především etických norem. Tématem erotického instinktu zveřejňovaného motivy milostného pokušení a svádění se Preisler vyrovnával s otázkou smyslovosti jako součástí tradice výrazně formované kulturou českého baroka, v níž vypořádání se se smyslovostí bylo výraznou součástí snah o duchovní vykoupení. [...] Malířské dílo Preislerovo, krystalizující kolem roku 1900, bylo výrazně motivováno potřebou objevit v intimní řeči smyslových vzrušení prvky řádu. Preisler je nacházel ve vztátech protikladu předmětného vidění a vzpomínky, touhy a snu, postavy a krajiny, muže a ženy. V tvůrčím zhodnocování těchto vztahů se utvářely soubory obrazů Milenců (1900–1904), Obrazy z většího cyklu (1902), Černá jezera (1904)“ (Vlček 1998, s. 52, 54–55).

Český malíř, grafik a ilustrátor Jan Preisler (1872–1918) je jedním z nejvýznamnějších zakladatelů českého moderního umění. Syntetizoval aktuální výtvarné tendence naturalismu, symbolismu, impresionismu a secese a dospěl k cézanovské obrazové konstrukci a k zdůraznění expresivní nosnosti barvy. Svě dílo považoval za jediný cyklus, jímž prolínalo několik základních motivů symbolického významu (triptychy *Velikonoce*, *Vitr a Vánek*, *Jaro*, *Obraz z většího cyklu*). V letech 1904 až 1907 vytvořil sérii obrazů *Černé jezero*, která je odrazem osobní i dobové melancholie dokonale zakódované zejména v ženských a mužských postavách. Obohatil monumentálně dekorativní tvorbu (Palackého salon v Obecním domě v Praze, mozaiky pro Zemskou banku v Praze aj.) a významně ovlivnil i vývoj knižní a časopisecké grafiky a ilustrace

Julius Zeyer: *Radúz a Mahulena*

(1898, i premiéra)

Julius Zeyer (1841–1901) patřil k nemnoha českým slovesným tvůrcům poslední třetiny 19. století, v jejichž díle se střetávaly a prostupovaly vlivy několika kultur. Pro Zeyera nebylo obtížné solidarizovat se s literárním programem lumírovců. V jeho bohaté rodině byly živé tradice francouzské a německé kultury, podněty jeho tvorbě přinášely také časté pobyty v cizině (například v Rusku, Švédsku, Itálii, Řecku, Španělsku či Turecku) v roli turisty, vychovatele nebo společníka. Kosmopolitní orientace jej osvobodila od závislosti na úzké kulturně politické i literární scéně, na druhé straně se projevovala také jako eklekticismus či intelektuální hra.

Zjemnělý, formálně vytříbený Julius Zeyer své náměty systematicky čerpal z cizích kulturních oblastí; s oblibou zpracovával mýty biblické, keltské, germánské, slovanské i orientální. Také jeho nejznámější divadelní hra *Radúz a Mahulena* se inspirovala cizím námětem – vznikla na motivy slovenské pohádky. Tento námět oživuje pohanské mytické příběhy a mystéria lásky.

Hra *Radúz a Mahulena* ztvárňuje tradiční pohádkový námět, střetnutí dobra a zla, nad kterým vítězí všemocná láska. Tato žánrová orientace způsobuje, že jeho hrdinové nacházejí smysl života již zde na zemi, a nikoli ve víře v posmrtný život, o čemž svědčí i jiná Zeyerova díla, včetně románu *Jan Maria Plojhar* (1891).

V *Radúzovi a Mahuleně* je potlačena dějová dimenze, zdůrazněny jsou pasáže meditativní a lyricky proklamativní. Děj hry je jednoduchý. Magurský princ Radúz usmrtí bílého jelena na území sousední říše krále Stojmíra. Král nechá Radúze zajmout a za trest připoutat ke skále. Mezi dvěma sousedními královstvími se tím vyhrocuje staré nepřátelství. Do Radúze se však zamiluje nejmladší Stojmírova dcera Mahulena, z letného setkání mladých lidí vznikne obapolná láska. Milencům se staví do cesty další překážka – Runa, Stojmírova manželka, ovládaná žárlivostí a touhou po pomstě. Ta chce Radúze otrávit, neboť ví, že je synem ženy, kterou její muž před časem miloval, ale kterou si vzal za manželku magurský král. Plán se jí nepodaří uskutečnit, protože Mahulena získá klíč a osvobodí Radúze z řetězů.

Následující ukázka popisuje setkání Mahuleny se spoutaným Radúzem. Runa se ke skále dostavila se zcela opačnými úmysly než její dcera, střetne se s osvobozeným Radúzem, zápasí s ním a je přemožena. Pronáší kletbu, jež má zničit štěstí milenecké dvojice: Radúz má zapomenout na Mahulenu, pokud políbí jinou ženu. Kletba se vyplňuje, neboť Radúz po šťastném návratu do rodného království políbí jeho matka. Mahulena se promění v topol. Dobré síly jsou však milencům nakloněny. Z topolu vytryskne krev, která potřísní Radúzův obličej. Runino kouzlo je zrušeno, Radúzovi se vrací paměť, když z podřátého kmene topolu vystupuje živá Mahulena.

Radúz a Mahulena

Proměna

Zeyer, Julius (1955): *Radúz a Mahulena: Slovenská pohádka o čtyřech dějstvích*, s. 58–62. Orbis, Praha. K vydání připravila a vysvětlivkami opatřila dr. Ludmila Kopáčová. Doslov napsal Ivo Vaculín.

Skalnatý štít horský. Na velkém balvanu Radúz. Od železného jeho pasu visí řetěz, přikovaný ke skále za Radúzem. Jediný strom vyrostl z kamení, stranou, níž než balvan, na němž Radúz polo stojí polo leží v unavení.

Radúz: Jen duj, duj, větře, boží silný orle, jen vlasy moje rvi a ber mi dechu, proč měl bys více slitování mít, než mají lidé! Jsi, vichře, jediným teď druhem mým, když horečné ty moje výkřiky už všechny ptáky vyplašily z hnízd! Dřív některý z nich občas náhodou o čelo moje křídlem zavadil, a zdálo se mi pak, že milující ruka matky chce pot mi stírat, jako v těžké nemoci! ... Ó, úzkost nevýslovná této samoty! Bezedné prázdno zeje nade mnou, závrtná hloubka zeje zdola! Nesmírnost prostoru, jaká to hrůza, toť příliš velká tíž pro tvora slabého, jak člověk je, a bez přestání zírá v tu velikost, jež jako moře bez břehu se valí na mou malost, to způsobuje posléz šílenství! Můj mozek vyprahlý mi hoří v hlavě a straší tisícerými mátohami! Ta němota těch neobsáhlých dalek je děsuplnější než bouře řev! Řev posléz umdlí, němota však nikdy ... Jak strašidelná jesti příroda, když neustále v tvář jí hledíš! Ze všeho vystupují věčně příšery! Když po úmorné noci den se rodí, zdává se mi, že nebe hlubokou se ranou otvírá a svět že zalívá se krví v plamenech! ... A vrcholky těch nekonečných lesů, tam dole v propasti u nohou mých, když vítr rozvlní je, podobné jsou jezeru, jež temné, příšerné na skálu moji útočí, by podvrátilo ji ... Už cítím, jak se třese, už úzkost toho pádu do prázdna mé chytla útroby ... Ó, strašná závrať! ... (*Zakryje si oči.*) Ah, minulo to zas ... Hle, hejno divokých holubů se vzneslo z lesa! ... Ó, ptáci nebes, kam to letíte? Snad v neznámý ten kraj, kde spravedlnost přebývá? Ó, povězte tam, jak zde trpím bez viny! A nikdo, nikdo se mnou necítí! Vy, bílá oblaka, co pyšně modrem veslujete, dešť roňte na mne svůj, a budu mysliti, že zaplakala jste! ... (*Na chvíli se zamlčí.*) Ach, moji rodiče, zda zemřela i vaše láska? ... Ó, smilování více nežije, ze

světa vymizelo naprosto! ... Však přece, přec ... jedno srdce zná je ... Jak byla krásná, bílá jako měsíc a krotká jako pták, když oči svoje žaluplné ke mně zvedala a měkkou dlaň, a „pij!“ mi řekla! ... „Ó, netrap se, ty duše moje ...“ Tak mi pravila ... Ó, Mahuleno, hřích lidí zlých je vykoupen tvým tichým slitováním! ... Kéž hlas mám silný toho větru, bych v širý svět to její jméno volal, tu všechnu světa ozvěnu bych vzbudil, a lesy, hory, sluje, oblaka, vše se mnou volalo by: Mahuleno! Mahuleno! Mahuleno!

Mahulena (*za scénou*): Radúz! Radúz! On volá mne! Já jdu!

Radúz: Tlukot mého srdce zastavuje se! Ó, radost nevýslovná!

Je to možno? Je to klam? Ó, Mahuleno!

Mahulena (*objeví se*): Radúze můj! Radúze!

Radúz (*trhá řetězem*): Jsem spoután, přikován a k tobě nemohu, vší silou trhám pouta ... ó, prokletí, jsem sláb – (*Padne.*)

Mahulena (*spěchá nahoru k němu*): U nohou tvých, zde, zde, ó, moje duše! Ó, polož nohu svou na moji šíj a trestej mě, že tak tě trýznili! ...

Radúz: Kéž zemru, Mahuleno, v tomto okamžiku, než zase odejdeš – (*Drží ji křečovitě.*)

Mahulena: Já spásu nesu ti a volnost!

Radúz: Ach, neklam mne! Co z tebe mluví, je pouhá útrpnost a vřelé přání! Co slibuješ, jak bys to vyplnila? ...

Mahulena: Klíč pout tvých nesu, hled' ... Já líbám jej ... Jen ruka moje teď se příliš třese ... Sotva udržím jej ... Přece ... Teď v zámku je a skřípe ... pouto padá tvé! Radúze, volný jsi ... teď prchej ... Jdi a nech mě zemřít! (*Padne na tvář.*)

Radúz (*táhne ji k sobě*): Ty moje spáso! Duše přemilená, ty umíráš! Já střemhlav se skal vrhnu se ...

Mahulena: Ty šílíš radostí jak já ... Hled', žiju ... Však nyní pojď a netrať času ... (*Sestupují spolu s balvanu.*) Jak nejistý tvůj krok ... Ó, Radúze, jak, ach, tě mučili! Ó, sedni pod strom na chvílku, ty příliš chvěješ se! Jsi bled, má duše. Ty ale brzy síly nabudeš. Povedu tě stezkou skrytou, tu znám jen já a moje laně ... Pak půjdeš směrem, jak ti naznačím ... Slyšíš, co mluvím? Ty vrátíš se k své matce, k otci, domů ... Ó, vid', že někdy na mě vzpomeneš? ... Však nyní pojď, mám strach, že přijdou za mnou. Ty nevíš, příteli, jak umí nenávidět ... ti dole v zámku ... Nápoj dali mi, bych ti jej nesla sem ... Tak sladce mluvili, tak náhle sladce, že podezření mlhavě se ozvalo v mé mysli ... Do

číše z křišťálu jsem vlila nápoj jejich, a křišťál, který falše nezná, rozpukl se okamžitě ... Ach ... moje ruka měla jed ten jejich podati rtům tvým jako balšám! ... Tak na mé srdce namířili krutě, zrádně a na tvé žití mladé zároveň!

Radúz: Ó, krutost neslýchaná! Neplač, Mahuleno!

Mahulena: Pravda, kdybych všechny slzy svoje teď už vylila, co zbylo by mi, ty až odejdeš? Ó, Radúze, ty na mě nikdy nezapomeneš, rci, nikdy, nikdy?

Radúz: Ó, nemluv mi o žádné rozluce! To slovo smyslu nemá! Mahuleno, což ti se loučí, již se milují? Já miluji tě, slyšíš? Ne proto jen, že jsi mě zachránila, ne proto jen, že pro mě trpěla jsi, ne pro tvé velké smilování, ó ne, ó ne, já miluji tě proto, že ... nuž, nevím proč, a vím jen, že tě miluji! To slovo do nedávna cizí bylo mi. Vždyť nikdy ještě moje rty je nepronesly dřív než teď! Ó, kde se vzalo? Kde se hvězda vzala, když po prvé se na nebi rozbřeskla! Tvou drahou hlavu držím v třesoucích se rukou a chtěl bych líbat jasně tvoje čelo ... já, který nikdy posud nelíbal než matku svou ... Však strach mi jakýs brání, nevím jaký! Šlěpěj tvoji však, tu líbati se přece odvažují ...

Mahulena (*brání mu, klanícímu se jí k nohám*): Radúze můj, co činím, nevím, věru, však velký klid mi náhle skanul v duši a chce se mi, bych položila hlavu, tak, na tvá prsa, jen na okamžik, bych slyšela, jak srdce tvoje tluče ... A na své oči ten pocel, zde, můj vezmi, na jasně svoje oči ... (*Líbá jej na oči.*) A na tvé rty, ten druhý pocel, zde ...

Radúz: Mahuleno, jak mocné kouzlo z tvých vane rtů? Jsem náhle jako změněn, co se se mnou dělo? Už nejsem, kdo jsem byl, jsem s tebou jedno, cos nového, co nikdy nebylo a co teď bude věčně, se ve mně ozývá! Cos neskonale lepšího než to, co dříve bylo! Jako bys ve mne vešla! Jen tvými zraky hledět dovedu teď a tvým jen dýchat dechem! Vše moje myšlení jen tvoje jest a jeden tlukot pojí naše srdce ... Kdybys teď odešla – tu zanikl bych v nic! Rci, to je snad, co láskou nazývají? Ó, pověz! Mně zdá se, ty že všecko, všecko víš!

Mahulena: Víím, Radúze, jen to, že šťastna jsem. (*Drží se v mlčení v objetí. Náhle.*) Však neblahá, já zapomínám! Ó, prchni, Radúze, pokud je ještě čas! Ó, prchni!

Alois Jirásek: *Bratrstvo*

(1900–1909)

Dílo Aloise Jirásky (1851–1930), významného představitele české historické prózy, se formovalo v 70. a 80. letech 19. století. Svými historickými romány Jirásek vytvořil záměrnou koncepci českých dějin, k níž ho vedly potřeby národního obrození, v jeho díle vlastně vrcholící. Jirásek definitivně dotvrzoval, že český národ má slavnou minulost, na niž je třeba bojovně navázat. Svůj zájem soustředil na klíčová údobí národních dějin: husitství, které chápe jako příklad české velikosti, věnoval romány *Mezi proudy* (1891), *Proti všem* (1894), *Bratrstvo* (1900–1909) a *Husitský král* (1919–1930), dobu pobělohorskou, v níž proti žvlům „temna“ vidí jedinou pevnost a pramen národní síly v „lidu“, zachytil v dílech *Skaláci* (1875), *Psohlavci* (1886), *Skály* (1887), *Temno* (1915), národní obrození, opět s nacionalistickým akcentem na úlohu českého venkova, českých vlastenců, lidových tradic, českého jazyka, literatury a historie, vykreslil v rozsáhlých románových cyklech *F. L. Věk* (1890–1907), *U nás* (1897–1904) i v kratších prózách, jako byla *Filosofská historie* (1878), inspirovaná prostředím města s bohatou kulturní tradicí – Litomyšle, kde Jirásek působil jako učitel, a dějově zasazená do revolučního roku 1848. K předhistorickému i nejstaršímu historickému vývoji národa se vztahují beletristicky zpracované *Staré pověsti české* (1894).

Veliký vliv na celé 19. století, tedy i na Jirásky, měl Walter Scott a jeho romantický, takzvaný koloritní román, který účinně popisuje jednotlivosti, aby vytvořil historický obraz doby. Jirásek však nejen popisuje, ale jakožto kritický realista užívá typizace a též určité abstrakce dějin. Zatímco dřívější historická próza se nepovznela nad jednotlivosti, Jirásek uplatnil k obrazu společenských sil realistickou typizaci. Živost jeho umění pramenila vedle zmíněné typizace a koncepce dějin ze schopnosti vcítění do stylu a myšlení popisované doby. Jirásek píše historicky „vzdělaně“, přičemž dobový kolorit do celku díla vhodně začlenil. Jeho realismus zachovává iluzi „skutečnosti“ historické, tj. vhodně ukázaná historie sama je dána k poučení, zatímco v modernější literatuře je historická látka často záminkou k prezentaci myšlenek, konfliktů a problémů nehistorických. Jiráskův výklad českých dějin přejal Zdeněk Nejedlý a propagoval jej jako koncepci závaznou i pro historickou vědu, vytvořil v padesátých letech kult Aloise Jirásky, což bylo jednostranné, neblahé a vedlo k averzi vůči tomuto významnému spisovateli.

Děj románové epopoje *Bratrstvo* (1900–1909) (*Bitva u Lučence, Mária, Žebráci*), svým pojetím blízké slavným historickým románům Henryka Sienkiewicze, se odehrává v padesátých letech 15. století na Slovensku, kde odhodlané zbytky husitských vojsk pod vedením Jana Jiskry z Brandýsa, za podpory slovenských zemanů bojují proti hunyádovcům. Po vítězné bitvě u Lučence jsou však „bratřiči“ se svými vojsky postupně zatlačováni, až utrpí konečnou porážku. Působivost tohoto díla není dána jen napínavým dramatem bojů, ale i dramatem lidských citů a podmanivým obrazem tajemného kraje magické krásy. Druhý díl trilogie *Bratrstvo* nese název *Mária* podle ústřední

postavy, maďarské vlastenky, která se stane milenkou vůdce bratříků – Talafúsa, aby zosnovala pomstu proti nenáviděným husitským bojovníkům. Když se její zrádné dílo daří, začne jí na Talafúsovi záležet. Kvůli němu se vydává v nebezpečí a umírá. V postavě uherské krasavice Márii se Jiráskovi podařilo mistrně vystihnout povahu „věrné zrádkyně“ v její komplikovanosti a jemných odstínech.

Bratrstvo

Jirásek, Alois (1951): *Bratrstvo: Tři rapsodie. II. Mária*, s. 190–191, 195–196. Vydavatelstvo Družstevní práce, Praha.

Dveře se prudce otevřely; stanul v nich urostlý muž v šalíři na hlavě, v brněné košili, ve vysokých jízdeckých škorních, osmahlý, statečný, sličný. Jak zhlédl Márii, strhl helmici, hodil ji na zem, až zachrastěla. Pěkné, zdravé zuby se mu zabělaly radostným úsměvem; oči hořely touhou, jež byla i v pažích, jak je vášnivě po ní vztáhl, byla v prudkém vykročení, i v žhavém zvuku jediného slova, jež vykřikl:

„Mária!“

Talafús! Lekla se, jak se tak znenadání zjevil a že tak, jak se jí onehdy v mysli zjevil, jak se jí líbil, ve zbroji, statečný, silný a hrozný, jak asi bouřil v Jagru, když jej zapálil a plenil – Až se začervenala, když ji popadl, přitiskl a líbal, až se jí dech zatajil, oči přimkly, až se jí hlava zatočila a tělem zážeh projel.

Než vzpamatovala se; chtěla se vymknout, dlaněmi do jeho prsou se mu vzpírala, hlavu odkláněla. Talafús se smál a zase ji líbal a znovu přitiskl, sladkými jmény volal a líbal a líbal; až se mu přece jako pružná větev vyvinula s pocuchanými vlasy nad čelem. Nohy se jí chvěly; usedla, majíc oči sklopeny, přibledlá jako jindy, ne rozjařená jako Talafús, jenž zardělý se k ní skláněl a hladil její husté, havraní vlasy, libuje si, že se mu to povedlo, že ji chtěl překvapit, že proto nic na hrad neohlásil, že ani velitel nic nevěděl.

[...]

Talafús roztoužen, zamilován, naslouchal s rozkoší jejím slovům a jejich zvuku, uváben hleděl do jejích hlubokých očí, na její tvář a všecku krásu, jež jej omamovala, a nechával opatrnosti. Na její otázky, jež nechtěly žádných tajností, odpovídal, aby jí učinil po vůli, ač v tuto chvíli nerad hovořil o poli a vojně.

Byl by rád už ukončil, neboť toužil vstáti od stolu; než Mária po každé, kdy se chystal, zdržela jej novou otázkou. Byl už v duchu netrpěliv a pak i čelo zchmuřil, když Mária si také vzpomněla

na Jagerského biskupa a prosebně začala, mírně a skoro ostýchavě, že by tak ráda, kdyby mohla biskupa na chvílku uvidět a s ním promluvit.

[...]

Provázel Márii do ložnice. Kolikrát musil jindy už od prahu rozkošné té jizbice, kolikrát odcházel z ní samé popuzen, uražen, s neuhasitelnou žízni! Teď sklopila Mária oči, když jí u prahu toužebně přišeptal, že vstoupí – Neodpověděla, za prahem však pozvedla víčka dlouhých řas a Talafús pohleděl v temnost hlubokých očí, jež k němu vzhledly v tichém souhlasu i zkoumavě a jako v očekávání.

Mária stála proti němu ne odpuzující, ne rozmarná, ale tiše oddaná. Z jejích zraků vlhkého lesku i ze sladkého mdlého úsměvu tušil vítězství, cítě z celé bytosti, luzné a svůdné, tlumený žár, jež jej více zažehoval než jindy její odpor.

Sáhl po závoji, aby jej sňal z mraku černých vlasů; vtom jej lichotivě ovanulo:

„Ale smím, vid', jak jsem tě prosila.“

Hořel a neměl už síly říci: „Ne.“ Mlčel, jako by neslyšel, a chvěje se, sahal po jejím lesklém pásu, ale Máriiny dlaně položily se mu na ruce. Těm bránily a hlas sladce vábil:

„Smím, vid', zítra –“

Vzhledl k ní planoucíma očima.

„Zítra!“ vydechl prudce a sklonil hlavu k pásu, jež nedočkavé ruce začaly rozpínat. Neviděl, jak Mária, stojíc nad ním, hledí na něj zpod víček, jak vítězný úsměv kmitl se jí tváří. A v duši jí zajásalo úsměšně:

„Již se nepamatuje!“



Adolf Kašpar, „Talařius a Mária“, bez data, ilustrace v knize Aloise Jiráka *Bratrstvo* (Jirásek 1951, s. 191).

Malíř zachytil scénu milostného vzplanutí Talařiusa k Márii.

Teréza Nováková: *Na Librově gruntě*

(psáno 1900–1901, publikováno 1907)

Vesnické romány Terézy Novákové (1853–1912) stály mimo výboje moderní světové prózy konce 19. a počátku 20. století. V její tvorbě naopak doznávaly – obdobně jako v tvorbě Svatopluka Čecha a Aloise Jiráka – národně obrozenecké ideály a kriticko-realistické tradice české literatury. Teréza Nováková neopouští český duchovní svět, ačkoli se jí dostalo důkladného jazykového vzdělání, což jí umožňovalo přímé kontakty s moderní západoevropskou literaturou. Zásadním způsobem ji ovlivnilo prostředí Litomyšlska, ve kterém devatenáct let žila se svým manželem, středoškolským profesorem. Zde měla příležitost seznámit se s vesnickými realii a životními osudy chudých obyvatel severovýchodních Čech.

První literární práce Terézy Novákové byly národopisné. Byla uhranuta prastarými vesnickými zvyky, o jejichž pozitivisticky věrný popis se pokoušela, a nadšena rovněž lidovým jazykem. Nebýt ponoru do myslí postav, její prozaická tvorba by díky kronikářsky investigativní orientaci patřila spíše k tvorbě folkloristické než do slovesného umění.

Román *Na Librově gruntě* (1907) je v pořadí třetí částí volného románového cyklu z vesnického prostředí severovýchodních Čech (první část tvoří román *Jiří Šmatlán*, 1906, druhou *Jan Jílek*, 1904, čtvrtou *Děti čistého živého*, 1909, a pátou, poslední, *Drašar*, 1914). Děj románu, odehrávající se v letech 1847 a 1848, je velmi skromný. Dal by se shrnout do podtitulu: Jak starý mládenec, čtyřicátník Jobek Libra k rodinnému štěstí (bez vlastního přičinění) přišel. Oč chudší a statičtější je dějový plán románu, o to bohatší jsou jeho dokumentaristické složky. Autorka zevrubně popisuje realie vesnice Jevice i „duši“ jejích obyvatel, kterou po staletí utvářela dřina, bída, přísné mravy, pokora, zbožnost a vědomí nutnosti plnit povinnosti vůči světským i církevním autoritám.

Jobek Libra se nemůže oženit, ačkoli je dědicem velkého gruntu. Statek je totiž zatížen povinnostmi, které mu brání najít si ženu – má jeden výměnek, tři nevyvdané sestry a robotní břemena. Jobek vzpomíná s hořem na předčasně zemřelou Haničku Hanusovou, které její otec nedovolil, aby se za něj vdala. Jobkovi se sice líbí nejmladší Haniččina sestra Albínka, ale té se dlouho neodvažuje zeptat, zda by se chtěla stát jeho manželkou. Nejdramatičtější scénou románu je následující ukázka, ve které si Jobek Albínku namlouvá. Je příkladem toho, jak dobové konvence a zřejmě i autorčin idealizující pohled na vesnickou morálku přísně programovaly chování jednotlivce při běžném styku i v nejtímnějších komunikačních situacích. Zdůrazněna je závislost dětí na vůli rodičů. Když se Jobek ptá, zda by si ho Albínka vzala, podmiňuje její odpověď souhlasem jejího otce. Ve stejném duchu odpovídá i Albínka: vzala by si ho ráda, pokud ovšem jeho a její rodiče nebudou mít proti sňatku námitky.

Namlouvání a podmíněný slib však nevedou k jejich dalšímu sblížení. Jobek pouze očekává změnu poměrů, s nadějí na zrušení roboty, které by

mohlo zlepšit ekonomickou situaci na gruntu a umožnit mu založit rodinu. O Albínčinu ruku požádá jejího otce teprve v době, kdy se krajem roznese zpráva o zřízení komisi, které rozhodnou, jak se mají poddaní vykupovat z robot. Dramatickým vyvrcholením románu je zdráhavý souhlas Albínčina a poté Jobkova otce ke sňatku.

Teréza Nováková až do této dramatické chvíle, do konce 12. oddílu románu, popisuje Jobkovy osudy plynule a postupně. Závěrečný 13. oddíl znamená dějový skok. Autorka „přeskakuje“ události několika let a své hrdiny uvádí znovu na scénu až někdy v roce 1853, kdy je Libra již ženatý a má dva mužské potomky. Závěr románu tak získává podobu dovětku, ukazujícího směr, kterým se ubíral příběh Jobka a Albínky po souhlasu rodičů s jejich sňatkem.

Idylický závěr románu kontrastuje s kriticko-realistickým románem Josefa Václava Raisa (1859–1926) *Kalibův zločin* (1895). Raisův román končí tragédií. Jeho hrdina Vojta Kaliba v závěru románu zabíjí svou ženu Karlu, poté co se přesvědčí, že mu byla nevěrná, a sám umírá na srdeční slabost. Román Terézy Novákové *Na Librově gruntě* naopak ústí v idylu. Jeho hlavní aktér Jobek Libra dosáhne životního naplnění. Jako servilnost vůči vrchnosti či oslava sociálního statu quo vyznívá konec románu, kde se rozplývá nad svým štěstím: „*Do smrti své ty konstituci budu děkovat, že mi k stavu manželskému pomohla*“ (Nováková 1952, s. 138).

Na Librově gruntě

Holka bystře naň pohlédla a oči již neodvrátila: „Ale spravedlivě – proč se neženíte? Léta máte a živobytí taky, Librů grunt je v Jevicích z největších. Huž nejednou sem si pomyslíla, proč ste starým mládencem?“

„Och, řekne se, velkej grunt, Albinko, – ale sme na ňom tuze těžko živi – nejsme skorem světu rouni! Co břemen panskejch a daní šelikejch vodbejváme – a jak se dřeme šickni, i rodiče i holky starší i já – pacholka ani děvečku nedržíme – sotva pastevca nebo pastvici ňákou – koně máme skorem jenomejc pro tu tažnou robotu! Co sme se naskládali Hanče, sestře nejstarší, na tu pretensi – a ty dvě, Mařka a Málina, musijou čekat a se udírat – –“ Librovi až se zajikal hlas v rozhořčení. „Albinko, víte, jak se prohlásil pantáta váš, dyž sme se s nebožkou Haničkou měli rádi? K tom’ že nejsú jeho céry, aby živily a vyplácely dva vejměnky a čtverou pretensi – a já mu ani vo Hančku neříkal, věděl sem, že by bylo zle s ním i u našich! A Hanička pak si vzala Kuklu a stejně humřela v mladým věku ...“

Děvče napjatě poslouchalo a konečně utkvělo na Librovi zaslzenýma očima. Ve svém pohnutí téměř mimoděk chytilo

Nováková, Teréza (1952): *Na Librově gruntě*, s. 50–51. Melantrich, Praha. K vydání připravil, poznámky a slovníček sestavil Miloš Helcl.

Alfons Mucha, *Pár se světlem*, kolem roku 1900, uhel a pastel na barevném papíru, 54,2x38,6 cm, uloženo: ...

Tento pastel patří k neznámým Muchovým dílům, do souboru skic z doby kolem roku 1900. Jeho vznik by snad mohl souviset s Muchovými záměry, o nichž se vyjádřil v milostné korespondenci, kterou v letech 1901 až 1903 vedl se spisovatelkou Růženu Jesenskou. V jednom z těchto dopisů Mucha sděluje, že připravuje cyklus o lásce – první část měla zachytit to, co je opravdová láska – „[...] je veliká, silná ... na většinu těch kvalit chci použít obrazu ženy ...“ a druhá část to, co se za lásku jenom považuje – „[...] obyčejné chůze a jejich ukájení automatické bez myšlenky a posvěcení lásky, v bahně a temnotě“ (Kadlečíková 1996, s. 15). Muchovy pastely překvapují svou zvláštností a odlišností od jeho ostatních děl, zejména těch, provedených jinou technikou.



jej za ruku a rychle odpovídalo: „Dycky mi to přišlo líto, dyž vo tomle u našich hovořili! Já jenomej tak z doslechů – byla sem tehdivá moc maličká – –“ Umlkla na chvíli, pustila Jobkovu ruku a zamyslnila se. Pak podívavši se plaše vzhůru, tázala se s urychleným dechem: „A od těch časů na holku žádnou ste nepomyslil?“

„Dlouho sem na Haničku zpomínal a něco se na stropě naplakal, dyž ju zakopali. No, řeknu spravedlivě, padla mi do voka holka leckerá – – družboval sem na tejh svarbách, droužky se

ke mně měly – snad leckerá by mě byla chtěla, – ale já si do srdca nevzal žádnou. Ženit sem se nemoh pro ty břemena a jenomej tak si začínat a holku nechat – to neé – to by se nešíklo do Librovýho rodu! Chcel sem zachovat mládeneckou poctivost, abych nebyl lidem, ani jevickej, ani městskej, pro poškleb. Dyž si nehledí selskej člověk, gruntouník, svý cti, – to teprú je vydanej všanc ... Ale neptejte se, Albinko, jak mi bylo! Jak sem sebou mlátil, pěstě zatínal, skorem plakal, dyž tak sám a sám ležel sem na stropě neboli na paláci – a pomyslil si, jinej že hospodaří s hezkou a hodnou manželkou a má radost z dětí – – No – vydržel sem to – sú živej posavád –“ dokončil Jobek s nevýslovnou trpkostí. Tváře mu hořely, na skráních perlil pot, až sendal těžkou vydrovku a vlasy plochou dlaní si uhlazoval.

Albinka byla neméně zardělá; otevřela několikrát ústa, ale patrně nevěděla, jak by rozčileného průvodce potěšila. Konečně řekla: „Dyť by snad přecej někerá dost ráda k vašim se vdala – do takovýho dokonalýho rodu!“ – ale nepodívala se přitom na Jobka, jsouc stále v nesnázích.

„Myslíte, že by mě pantáta váš taky s hanbou nevyprovodil jako Tondu Průškovýho, dybych vo vás říkal?“ vybuchl náhle Libra.

„Vo mě?“ zalekla se Albinka. „Dyť já – –“

„Já vím, že sú pro vás chlap stará,“ vyčítal Libra. „Ale Albinko – řeknu to spravedlivě – esli bych měl nekerou chcet – to jenomej vás. Huž vo těch Kuklovejch svarbách ste mi padla do srdca – – jako by se chudera Hanička vrátila a moje mladý leta – – – No, já vím, že byste si mě nevzala, a pantáta váš hnedkom ty břemena by mi vyčet – Šak ste se proto na Brtounovy mrzela – –“

„Och neé, neé,“ bránilo se děvče. „Já si vašeho rodu dycky vážila a vás stejně nejvíc – umíte dělat ty vejklady krásný, šemu rozumíte –“

„Ale sem vám starej, že, Albinko?“

„Dybych byla chtěla mladýho, mohla sem si postavit hlavu s Toníkem ... Abych řekla spravedlivě, huž sem se skorem vdavek vodřekla, dyž je pantáta tolí divnej, – smejšlela sem, že bude ze mne stará nevěsta [stará panna]. Ale huž si s tejma břemena hlavu netrapte – třá se pojednou šecker vobráti – člověk nihdá neví, co ho čeká.“



Karel Toman: *Píseň*

(ze sbírky *Torso života*, 1902)

Karel Toman (1877–1946), vlastním jménem Antonín Bernášek, je svrchovaně zajímavou básnickou osobností, stojící na samém prahu moderní české poezie 20. století. Do literatury vstoupil v době soumravných dekadentních nálad fin de siècle a toto ovzduší pochopitelně nezůstalo bez vlivu na tvorbu tak vnímavého básníka. Stopy dekadentního stylu nese Tomanova prvotina *Pohádky krve* (1898). Už její protimluvný název napovídá drama citlivého, prudkého, svobodomyšlného mládí v revoltě proti konvenci, lži, bídě a pokolení. Dekadence a anarchismus však zdaleka nebyly vlastní Tomanově osobnosti, toužící po východiscích. Básník tyto tendence poměrně brzy překonal a vytvořil osobitý, dopředu a do života směřující básnický projev. V básnickém základu má Toman daleko víc typově příbuzného s jasnožřivostí a pevností české básnické klasiky, k níž tehdy málokdo měl úctu. Celý jeho tvůrčí zjev je však natolik originální a vývojově zvláštní, že jej nelze jednoznačně přiřadit k některému básnickému směru.

Básníka Karla Tomana můžeme charakterizovat jako vyhraněného konstruktivního lyrika, u nějž k emočnímu lyrickému typu přistupuje rovnocenně racionální stránka, a to v koncepci obsahu i v promyšleném, přesném a úsporném užití formových prostředků. Konstruktivnost Tomanovy lyriky v neposlední řadě spočívá v tom, že míří vzhůru a dopředu, a to i v nejpesimističtějších okamžicích, kterých u něj není málo. Bolestný pesimismus ho nezatrácuje, ale duševně očišťuje, povznáší a vede k moudrému vyrovnání. Vrcholným dílem vyrovnané naplněnosti jsou Tomanovy *Měsíce* (1918), jedna z nejkrásnějších sbírek české poezie, dílo, které v podivuhodné umělecké syntéze koncentruje všechny vynikající rysy básnickovy osobnosti. Cyklus dvanácti básní, sledující působení a proměny elementární prasy života v průběhu roku, je založen na přerůstání přírodně lyrického obsahu do humánního, národně vyhoceného typu společenské lyriky. Není náhodné, že tato vnitřně silná a jednotná sbírka vznikla v roce 1918, v prvním poválečném roce, roce vzniku ČSR!

Sbírky předchozího období *Torso života* (1902), *Melancholická pouť* (1906), *Sluneční hodiny* (1913) dokumentují všestranné hledačství věčné touhy, neklidné období tuláctví i v pravém smyslu toho slova (světoběžník Toman putoval „chor, othán a vysilen“ po Evropě).

Tomanova tvorba po roce 1918 – *Hlas ticha* (1923), *Stoletý kalendář* (1926) – se dále rozjasňuje, sílí tláhnutí k harmonii, k tradičním hodnotám

Ilustrace na protější straně:

František Drtikol, „*Bez názvu*“, 1913, fotografie, 13,5x10,5 cm, uloženo: soukromá sbírka, Praha, Česká republika.

Umělec zobrazuje svou představu o ženě jako zdroji plodivé síly a o zemi symbolizované tělem ženy.

Český fotograf, malíř a filozof František Drtikol (1883–1961) vycházel ze secese a symbolismu, později inklinoval k východnímu mysticismu. Je významným představitelem moderní fotografické tvorby: zpočátku se věnoval v secesním a symbolistním směru krajíně, portrétu a aktu; od 20. let ženský akt pojímal dynamicky, v dekoraci s prvky konstruktivismu a art déco a poté pod vlivem východních filozofií prohloubil spirituální symboliku tématu ve fotografiích malovaných protáhlých aktů vystřižených z papíru. Od roku 1935 se věnoval pouze malbě a kresbě.

Jan Zrzavý, *Údolí smutku*, 1908, olej na plátně, 60x80 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

„Jestliže pro celou skupinu umělců sdružených v Sursu byly charakteristické sublimní prvky umění, pak Zrzavý je dokázal nejúčinněji vělenit v magickou formu stylu spojujícího smutek s ironií, lítost s vášní, bolest s rozkoší, cudnou nevinnost s obsesí hříšnosti. Secese, k jejímž motivům se vracel nejvýrazněji v pastelů a oleji *Údolí smutku* (1908), podnítila jeho touhu po harmonii duše, upoutané tělesnými instinkty. Jeho dílo se pak utvářelo ve stupňování napětí polarit touhy po formě a zájmem o výstřednosti citových prožitků života. Na jedné straně bylo přitahováno k ženskosti jako k prameni citů, pudů a rozkoší, na druhé straně se snivě obracelo k mužské citlivosti, do které si promítalo představy řádu a duchovního snění. Zrzavý byl zjevně fyziologicky disponován brát sexuální ambivalence jako autentické tvůrčí hodnoty, nacházel v nich téma umění vyvažujícího odlidštění moderní civilizace“ (Vlček 1998, s. 83).

Český malíř Jan Zrzavý (1890–1977) se zabýval též kresbou, grafikou, ilustrací a scénickým výtvarnictvím. Po roce 1945 působil jako profesor na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Při raném vstupu do výtvarného života se jej ještě dotkla vlna dozrívajícího symbolismu. Neuzavíral se ani dalším dobovým proudům ani poučení u starých mistrů, z nichž nejvíc obdivoval Leonarda a Fra Angelica. Nicméně z mnoha podnětů přijímal jen takové, které odpovídaly jeho koncepci života a díla, jejichž „smysl a cíl, nejvyšší moudrost a pravda jest: Krása, Krása, Krása! pod všemi formami, pod všemi jmény“. K jeho odkazu se hlásí představitelé imaginativní i poetické malby, surrealisté jej považují za svého předchůdce, jeho neopakovatelná tvorba zasahuje i nejmladší generaci. Zájem o dílo Jana Zrzavého neutuchá ani v široké veřejnosti.



soudržnosti, lásky a domova. Místo Tomanovy poezie v kontextu české literatury přiléhavě vystihl František Hrubín: „*Kdybychom zhmotnili pokrmu, jež nám předkládá česká poesie posledních padesáti let, ležely by před námi vinné hrozny a zlaté renety žíhané krví, vánoční pečivo a chléb, mléko a studniční voda. A sůl: tou solí je poesie Karla Tomana.*“

Tomanova milostná poezie je málomluvná. Je esencí „bolestných rozkoší“ života, a jako vtělení života básník vzývá ženu. Erotika je pro něj základem životního pocitu. Toman žije naplno, vášnivě, se zjištěnými smysly, protpří tedy nejedna muka, nejednu bolest na vzestupné cestě za poznáním, jak o tom vypovídají jeho verše plné citového vznětu, ale přitom tak střídme, prostě, promyšleně do definitivního tvaru – například v básni nazvané *Píseň*.

Píseň

Divoký mák si natrhám
na poli zprahlém nejvíce,
pomněnky modré k němu dám,
jež u struh kvetou teskníce.

Toman, Karel (1956): „Píseň“. In: Toman, Karel, *Básně*, s. 32. Československý spisovatel, Praha.

Na její lože nastelu
mák divoký, mák divoký.
Můj bože, já tam nastelu
mák divoký, mák divoký!

Ať rdí se, cudná světice,
ať stud a vztek jí v tvář krev hnal!
Mák rudý rád mám nejvíce.
Vždyť krev jsem vždycky, vždycky dal!

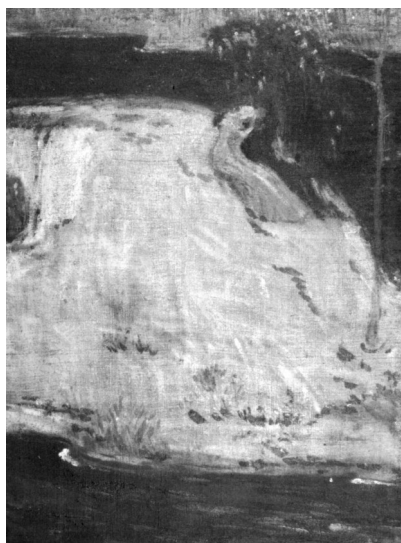
Krvavě kvetla láska má, jak krví plá má nenávist.
Umřela v krvi láska má.
Co slzami zrosila míst!

Ó ctnostná panno, světice,
můžete s pomněnkou si hrát.
Mák rudý rád mám nejvíce
a umím, umím pohrdat!

Stanislav Kostka Neumann:

Stráž chudých lásek

(ze sbírky *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně*, 1903)



Jan Preisler, *Milenci u Černého jezera*, 1903 až 1904, olej na plátně, 55x42 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Stanislav Kostka Neumann (1875–1947) na konci 19. a v první čtvrtině 20. století s prozíravou předvídatostí reflektoval a hodnotil vývojově perspektivní proudy a tendence evropského umění – obdobně jako v průběhu celé své tvůrčí dráhy František Xaver Šalda. Kritickými a publicistickými pracemi i četnými polemikami zasahoval do dobových zápasů o směr moderní české kultury. Touto činností, ale také básnickou tvorbou připravoval a podporoval nástup avantgardní, wolkrovsko-nezvalovské generace na počátku dvacátých let 20. století. Autoritu a renomé bouřliváka, zejména u levicové kulturní veřejnosti, uhájil také v následujících obdobích, kdy již jeho tvorba ztratila vývojovou iniciativu.

Na počátku své literární dráhy přijal podněty doznívajícího symbolismu, dekadence a anarchismu, Nietzscheovy filozofie a satanismu Stanislawa Przybyszewského a v tomto duchu napsal básnické sbírky *Nemesis, bonorum custos ...*, 1895, *Apostrofy hrdé a vášně*, 1896, *Jsem apoštol nového žití*, 1896, *Satanova sláva mezi námi*, 1897. V té době se sblížil s autory publikujícími v *Moderní revue*, nejvýznamnějším časopise generace devadesátých let. Brzy přichází s vlastními iniciativami: uspořádal *Almanach secese* (1896), založil anarchistický časopis *Nový kult* (1897–1905), shromáždil kolem sebe skupinu o něco málo mladších bohémských autorů, pro niž se později vžil název „generace buřičů“ (František Gellner, Jiří Mahen, Fráňa Šrámek, Karel Toman). Veřejnosti představil rétorickou poezii individuální vzpoury, solidarizující se s masami utlačovaných, vyjadřující odpor k soudobé měšťácké společnosti a hlásající ideál svobody neomezované společenskými konvencemi. Tento ideál promítl také do milostných vztahů: v duchu anarchisticko-komunistických představ obhajoval (a ve svém osobním životě také uskutečňoval) pojetí volné lásky.

Postupně opustil rozpadající se anarchistické hnutí, ale jeho tvorbu i společenské aktivity nadále charakterizovaly nonkonformní a provokativní postoje a názory. Sbírkou *Knihy lesů, vod a strání* (1914) založil na originální verzi vitalismu. Tato sbírka přírodní, milostné a meditativní lyriky byla inspirována jeho novým milostným vztahem a bezprostředním kontaktem s přírodou: opustil svou ženu Kamilu a na jaře 1905 se odstěhoval na Moravu, nejprve žil u rodičů své nové partnerky Boženy Hodačové v brněnských Řečkovících (z tohoto místa byl vypovězen kvůli anarchismu, bezvěrectví a životu v konkubinátu), později v Bílovicích u Brna.

Neumannova vitalistická poezie je na rozdíl od spontánního, romanticko-senzualistického vitalismu Fráni Šrámka, poprvé vyjádřeného ve sbírce *Splav* (1914), drsnější, pozemštější, nezahrnuje pouze emocionální a smyslové prožitky, ale také erotiku a reflexi života a lásky zakotvené v sociální realitě.

Šrámkova poezie vybudovala vitalistický mýtus mladé, opojné a nespoutané lásky, Neumannova *Kniha lesů, vod a strání* směřovala naopak k poezii erotické a reflexivní.

Ještě před 1. světovou válkou objevil zásadně novou námětovou oblast. Inspiroval se výboji italského futurismu – technikou, civilizačním pokrokem, velkoměstským životem, krásu nalézá v Aristotelově druhé přírodě, stvořené člověkem. Básně tohoto zaměření shrnul do sbírky *Nové zpěvy* až po návratu z balkánské fronty v roce 1918. O Neumannově schopnosti identifikovat vývojově perspektivní tendence i o jeho otevřenosti vůči podnětům mladší generace svědčí dále fakt, že své literární práce publikoval v *Almanachu na rok 1914* (1914), to znamená v nejvýznamnějším, manifestacním sborníku nastupující čapkovské generace.

Ve znamení nové orientace byla Neumannova tvorba po roce 1918. Pod vlivem událostí v Rusku a revoluční atmosféry poválečné Evropy rozpracoval nové pojetí takzvané proletářské kultury. Tato koncepce, rodící se a šířící se především díky jeho aktivitám v časopisech *Červen* (1918–1921), *Kmen* (1919–1921) a *Proletkult* (1922–1924), zasáhla nejen literaturu (Neumannovy básně tohoto zaměření byly shrnuty do sbírky *Rudé zpěvy*, 1923), ale i celou oblast umění a měla vliv na levicovou orientaci české avantgardy a jejích organizačních seskupení (*Umělecký svaz Devětsil*).

Láska, žena a erotika byly jedním z velmi důležitých tematických okruhů Neumannovy tvorby. Tomuto tématu věnoval básně, celé sbírky (*Bohyně, světice, ženy*, 1915), prozaická díla (román *Zlatý oblak*, 1932) i rozsáhlé popularizační práce – *Dějiny lásky* (Neumann 1925) a *Dějiny ženy* (Neumann 1931–1932).

Báseň *Stráň chudých lásek* je zařazena do Neumannovy páté sbírky *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně* (1903). Je to jedna z prvních básní v české literatuře spojujících milostnou a sociální problematiku. „Stráň“ v této básni se nachází na žižkovském předměstí: je místem dětských her i ložem chudých milenců, kteří pro vzájemná setkávání nemají jinou možnost.

Stráň chudých lásek

Stráň měkká, travnatá, až někde na konci předměstí ...
Jen ve třech akátech objatých tu větřík rád šelestí
až nahoře, kde modro nebes shlíží
na starý, rozpadlý sokl po rozbitém kříži.

Nikdo se tady nemodlil:
prý vrah tu nějaký kdysi popraven byl;
nikdo se tady nemodlí,
ukradli kříž, ukradli Krista, jenž mdlý
té nemohl kralovat stráni.

Neumann, Stanislav K. (1962): „Stráň chudých lásek“. In: Neumann, Stanislav K., *Zpěvy hněvu i lásky*, s. 44–45. Československý spisovatel, Praha. Úvodní esej napsal Vilém Závada. Výbor pořídila, pásmo o životě a díle napsala a bibliografii sestavila Lída Špačková.



Otto Gutfreund, *Milenci*, 1913–1914, sádra, výška 66 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Český sochař a teoretik výtvarného umění Otto Gutfreund (1889–1927) je představitelem kubismu a jedním z nejvýznamnějších zakladatelů českého moderního sochařství. Po reminiscencích primitivismu (*Cihláři*, 1909) se stal stoupencem expresionismu a kubismu, jejichž půdorys obohatil o další výtvarné názory symbolismu, konstruktivismu a civilismu (*Ležící žena*, 1912–1913; *Milenci*, 1913–1914; *Rodina*, 1925; *Sedící*, 1927 ad.). Ve 20. letech vytvořil několik monumentálních realizací (například *pomník Babičky* v Ratibořicích).

Neboť je sluncem zalita
a vysokou travou pokryta
a mládí a láska tu zpívá
a tráva lásku skrývá
a tráva chrání tu mládí.

Za horkých červnových dnů, kdy všechno plápolá zlatem
a bílí holubi s radostným chvatem
třesavě nad strání krouží,
tu mladé dívky se šťastným smíchem do trávy se hrouží
a shora dolů se kutálí,
jak plamínky v trávě když zapálí
červené, žluté a bílé.
A malé dívky výskají
a sukýnky jejich se zdvihají:
ó něho té nahoty mladé! ...

Pak nad strání když se sešeří,
a že by slunce zradilo, nikdo nevěří,
do trávy měkké, vysoké, do trávy, která sálá
hřejivou vůni paprsků, jež vsála,
milenci tiše zapadají,
milenci, kteří se leta, dlouhá leta znají,
milenci bledí ...

On z dílny v předměstí a ona z fabriky
a nad nimi, s nimi práce balvan veliký,
prokletý možná, svatý snad,
však jistě ten, s kterým chodí hlad –
a nad nimi, s nimi to vědomí stejné,
že jenom v objetí lásky vášnivé, nahé a hřejné
je štěstí, je radost, je zapomenutí.

Oh! taká láska, k níž nikdo nedává sankce,
proskribovaná láska těch, v kterých vidí jen psance,
ta halda továren, dílen, kasáren, domů,
již Městem jmenují!

A věrná matka noc, kterou milují,
pak nad každým tím párem tmu přijde rozestříti,
že v jejím závoji žeh krve jen čtyřem očím svítí.



A jedni v hříčkách divokých
a druzí na rtech svůj jediný smích
a jiní křečovitě přituleni k sobě
a jiní jinak, ale vždy šťastné ty bytosti obě
krev, smysly, tělo, duši opájejí ...

Nahoře nebe a dole země,
nahore hvězdy a dole tráva, laskající jemně,
vysoká, měkká,
a nahore, dole, uprostřed, všude života nesmírná řeka –:
Ó Sílo, která kolotuješ ve mně
a kterou jsou milenci stisknuti k sobě a kterou
se chvěje země,
na střeše doupěte svého, tak nějak nebi blíže,
tvé nárazy cítím a tuším tvé pouto, jež všechno to víže,
a cítím, žeš krví nesměrného
a že jsi mocnější všeho,
i kříže, jenž se tu zhroutil v rozkvetlých akátech,
i Města, jehož nelítostný otravuje dech,
žeš královnou jasného příští! ...

Josef Čapek, *Stínová hra*, 1910, barevný linořez, ...x... cm, uloženo: Grafická sbírka Národní galerie v Praze, Česká republika.

Josef Čapek se od mládí zajímal též o umění zámořských národů. V letech 1910 až 1911 studoval africké a oceánské sbírky v pařížském muzeu Trocadéro (dnešní Musée de l'Homme) a po letech svoje záznamy použil při psaní knihy *Umění přírodních národů*; škoda, že tato kniha nevyšla ještě před 1. světovou válkou, znamenala by asi světový primát: v roce 1938 již byla dávno překonána lepšími pracemi německými (E. von Sydow) a francouzskými (C. Kjermeier). Jeho etnologickými zájmy byl inspirován i reprodukován linořez s erotickým námětem volné lásky, nespoutané společenskými konvencemi, kterou v českém prostředí koncem 19. a počátkem 20. století hlásala a obhajovala „generace buřičů“ (František Gellner, Stanislav Kostka Neumann, Fráňa Šrámek, Karel Toman aj.).

Český malíř, grafik, ilustrátor, karikaturista, spisovatel, výtvarný kritik, vedoucí osobnost a teoretik skupiny Tvrdošijných Josef Čapek (1887–1945) byl neobyčejně kreativní a inspirovaný osobností. Ve výtvarné tvorbě reagoval na podněty moderního světového umění – nejvýraznější byla kubistická lekce, proti zastáncům ortodoxnosti kubistů však hájil právo na domácí a osobní modifikaci, aby tvorba vyrůstala „z našeho bytí, z našich citových a rozumových vztahů“. Od roku 1928 se výrazně inspiroval světem dětí. S blížícím se nebezpečím fašismu nabýval v jeho díle na dramatictosti silný protifašistický akcent. Již 1. 9. 1939 byl zatčen a bez soudu nastoupil cestu po koncentračních táborech, která skončila v Bergen Belsenu.

František Gellner: *Radosti života* (1903)



Josef Mařatka, *Opuštěná Ariadna*, asi 1903, bronz, výška 30,5 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

V *Opuštěné Ariadně* sochař „[...] vytvořil motivem těla sehnutého ke skále zajímavou kompozici v tom smyslu, že samotný plastický střed sochy zůstal prázdný. Tam, kde Rodin ještě nechával ve svých mramorech mezi figurami tenkou transparentní vrstvu kamene, odhodlal se Mařatka k přímé perforaci hmoty. To byla snad nejradikálnější sochařská myšlenka v tehdejší situaci, protože ztrátou plastického hmotného středu se dostávala Mařatkova Ariadna na protipól klasické tradice. Prázdnost uvnitř plastiky vedlo k intuici moderního ‚vnitřního‘ sochařského prostoru a významově souvisí se základními mytologickými představami o návratu k prvopočátkům, k temným studním tvůrčího chaosu“ řečeno se Šaldou, které patřily k hlavním ideám moderního symbolismu“ (Wittlich 1998, s. 110).

Český sochař Josef Mařatka (1874–1937) od klasicistního idealizačního pojetí přešel k žánrovému realismu a pod vlivem pařížského studijního pobytu a práce v ateliéru Augusta Rodina v letech 1900–1904 a díky přijetí české barokní tradice rozvinul smysl pro modelovaný tvar, světelné hodnoty a pohyb plastiky – zejména v dílech inspirovaných ženskou postavou (*Opuštěná Ariadna*; *Studie tlusté ženy*; *Vlna* aj.).

Kdybychom mezi příslušníky české básnické moderny hledali tvůrce s dramatickým bohémským životním osudem korespondujícím s jeho tvorbou, pak by jím mohl být František Gellner (1881–1914). Tento autor, jehož talent se prosadil jak v literatuře, tak ve výtvarném umění, provokoval a současně imponoval svým chováním i svou tvorbou. O jeho bouřlivém životě kolovaly zvěsti. Na utváření gellnerovského mýtu měla velký podíl autorova básnická stylizace do role cynika, který si bez zábran užívá „radosti života“. Významnou roli v tomto procesu sehrály také Gellnerovy životní osudy.

K nejrůznějším domněnkám svádí zejména nejasný předčasný „konec“ autorova života: v roce 1914, na samém počátku 1. světové války, narukoval a ještě téhož roku se stal nezvěstný (jeho stopy se ztrácejí někde na halíčské frontě). Otázky vyvolává rovněž autorovo nemotivované odmlčení po vydání dvou zralých sbírek: prvotiny *Po nás ať přijde potopa!* (1901), kterou zveřejnil jako dvacetiletý, a druhé, současně poslední sbírky *Radosti života* (1903); třetí sbírka *Nové verše* byla publikována posmrtně. Zbývajících jedenáct let, které mu osud vyměřil, strávil většinou na cestách a v malířských akademiích (v Mnichově, Paříži a Drážďanech). Zdrojem obživy mu byly především časopisecky zveřejňované kresby a karikatury, zčásti i knižní ilustrace. Řádné místo získal jako redaktor až v roce 1911 v brněnských *Lidových novinách*.

František Gellner již za svých studií na báňské akademii v Příbrami (po maturitě v roce 1899 nejprve studoval dva roky na vídeňské technice) dojížděl do Prahy a navazoval kontakty se členy české anarchistické bohémy soustředěné kolem Neumannovy olšanské vily. Gellnerovu tvorbu zásadním způsobem ovlivnil anarchistický koncept tvorby, dekadence a symbolismus, z autorů (díky ironii a satirické orientaci) ho inspirovali zejména Josef Svatoopluk Machar a Heinrich Heine.

Gellner nabízí čtenářům bezohledně otevřenou zpověď dítěte svého věku, provokativní, satirickou i sebeironickou zpověď s dikcí kabaretních písní a atmosférou šantánů a kabaretů. Silácká gesta a nevybíravá plebejská kritika měšťácké morálky nevyvstávají z autorova defetismu, ale spíše z bezradnosti jeho vnímavé duše, která sebeobranou způsobem reaguje na dobovou společenskou krizi.

V 25. básni cyklu *Radosti života*, kterou zde zveřejňujeme, lze odhalit dynamiku Gellnerova tvůrčího modu vivendi. V této básni se lyrický hrdina nestylizuje do své oblíbené role cynického glosátora a konzumenta „radosti života“, i když tyto pocity v básni v podobě vzpomínky zachycuje, ale do role zmoudřelého muže, který vyjadřuje lítost nad svým mladickým, cynickým přístupem ke světu a nad konzumentským přístupem k lásce. Lyrický mluvčí a hrdina básně nostalgicky vzpomíná na nahodilé setkání s chudou vídeňskou dívkou a na společně strávenou noc.



František Gellner, *Radosti života*, bez data, kresba, reprodukována v časopise *Nový kult* (1902) a v básnické sbírce Františka Gellnera *Radosti života* (Gellner 1981, s. 7).

Český básník, prozaik, malíř a karikaturista František Gellner (1881–1914), příslušník anarchistické generace buřičů, se vyjadřoval ve svém díle výtvarně podobně jako v slovesném: s deziluzí své generace a odporem k měšťáckému stylu života, ironickým a sebeironickým pohledem na lidské slabosti: „*Děkuju bohu a děkuju čertu / za plaché chvíle prchavý dar. / Života číši jsem naklonil ke rtu, / piju z ní smutek a bolest a zmar.*“ „*Alkohol ještě je! Holky jsou posud! Jsou ještě radosti života!*“

Radosti života, XXV

Když skutečnost mou nezlomila bytost,
reminiscence, ta ji nezlomí.
Cyniku sešlý, zaboř se v svou lítost
a provětrej své špatné svědomí.

Den za dnem v stejné prázdnotě se ztrácí.
I hospody svůj půvab ztrácejí.
Minulé dny jak poděšení ptáci
se do mé duše s šerem vracejí.

Gellner, František (1981): *Radosti života*, s. 73–76. Odeon, Praha. Ediční poznámku a doslov napsal Vladimír Justl.



František Gellner, „Dvojice“, bez data, kresba, reprodukována v básnické sbírce Františka Gellnera *Radosti života* (Gellner 1981, s. 89).

Vídeňské noci, jak vás miloval jsem,
opilost vaši, vaši hýřivost!
Své dravé vášně na lup vysílal jsem
všech předsudků a všeho citu prost. –

Za tmavé noci šel jsem po nábřeží
v zákoutí velkoměstské kloaky,
holku jsem viděl, kterak v bázni běží
obtěžována drze vojáky.

Rozjařen vínem rytířsky hned vzal jsem
bázlivou holku ve svou ochranu.
Spíš zpit než ze soucitu riskoval jsem,
že nějaké to bití dostanu.

A věru že by mnohá rána byla
mne bezbranného jistě zasáhla,
však za ruku mne vzala holka milá
a rychle z dostřelu mne odtáhla.

Po milých slovech přišel vřelý pohled,
a po pohledech prudkost pocelů,
a konečně jsem přemoh všecken ohled
a zavlékl ji v lože hotelu.

Co holek měl jsem, ani jedna rovna
jí nebyla svých citů prudkostí.
V mém náručí noc proplakala zrovna
radostným smutkem, smutnou radostí.

Pamatuju se, v bouřlivé své touze
když jsem ji z šatů svlékal, chudinku,
že na svém těle měla jednu pouze
– v takové zimě! – jednu sukýnku.

Já při loučení jméno neřek ani,
však řekli jsme si, kde se sejdeme.
Já nepřišel a nevzpomněl si na ni.
Tenkrát ještě spalo srdce mé.

Teď za večerů smutných přicházívá
v mou pustou jizbu v trpké vzpomínce.
Ve sněhu čeká, do dálky se dívá,
prokřehlá zimou v jedné sukýnce.



František Gellner, „Dvojice“, bez data, kresba, reprodukována v básnické sbírce Františka Gellnera *Radosti života* (Gellner 1981, s. 105).

Jan Štursa, *Melancholické děvče*, 1906, vápenec, výška 90 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Tato socha byla generací devadesátých let pokládána za syntézu „pocitů a nálad provázejících složité období po přelomu století“ – „Dobová kritika byla přímo uhranuta lyrismem a harmonickým působem tělesných křivek plynule přetékajících jedna v druhou. Štursova křehká odaliska je eroticky přitažlivá, avšak místo vyzývavé hry je v jejím obličejí nostalgie a smutek“ (Kolektiv autorů 1995, s. 49).

Český sochař Jan Štursa (1880–1925) je jedním ze zakladatelů moderního českého sochařství. Poučen Rodinovým dílem a kubismem vytvořil vlastní pojetí moderní sochy, založené na klasické figuře dramaticky citěného tvaru, které vyniká zvláště v zobrazení ženského těla: *Eva*, *Melancholické děvče*, *Primavera*, *Před*



Jaroslav Vrchlický: *Anežka z Montluçonu*

(1907)

Kulturně a politicky emancipační cíle české obrozenecké literatury slavily své velké triumfy ještě v díle Svatopluka Čecha a Aloise Jiráka, to znamená v době, kdy evropskou literární scénu zcela ovládla moderna. Srovnat krok s evropským vývojem se české literatuře podařilo až na samém konci 19. či spíše na počátku 20. století. Této mety česká literatura dosáhla především díky renesančně členitému a žánrově bohatému literárnímu, dramatickému a překladatelskému dílu Jaroslava Vrchlického (1853–1912). Jeho role zasvěcovatele do tvarových i myšlenkových experimentů starší i dobové moderní světové literatury by příliš neutrpěla, i kdyby byl činný pouze jako překladatel. Tento autor totiž odvedl práci za celou jednu překladatelskou generaci – seznámil české publikum s desítkami významných, dosud nepřeložených děl světového písemnictví, mimo jiné s Dantovou *Božskou komedií* nebo Goethovým *Faustem*. Do vývoje české literatury zasáhla ovšem také Vrchlického vlastní tvorba. Autor sám své sebrané spisy uspořádal (v letech 1896–1913) do šedesáti pěti svazků, přičemž jen básnických sbírek tento vůdčí představitel kosmopolitní lumírovské školy vydal přes devadesát.

Nadprodukce a široký tematický záběr znamenaly největší úskalí tvorby Jaroslava Vrchlického. Neposkytovaly mu potřebnou koncentraci, ústily v eklekticismus a ve formální ekvilibristiku. I přes tyto poklesky zůstala mnohá jeho literární a dramatická díla živá a inspirující. K vrcholům Vrchlického tvorby patří milostná a erotická lyrika. Populární se stala také drobná básnická epika, kterou shrnul do *Epických básní* (1876) a *Nových básní epických* (1881). Téhož žánrového zaměření je jeho málo známá *Třetí kniha básní epických* (1907). Tato sbírka vyšla poprvé jako 57. svazek sebraných spisů redigovaných básníkem. Z ní je přejata následující ukázka, romance *Anežka z Montluçonu*. Svým zaměřením báseň připomíná tvorbu staršího data, kterou Vrchlický nezařadil do svého epického básnického cyklu *Zlomky epeje*. V roce 1907, kdy báseň *Anežka z Montluçonu* vychází knižně, je Vrchlického tvorba již anachronická, ocitá se zcela mimo výboje dobové české poezie. Důvodem, proč právě tato báseň, která čerpá námětově ze života provensálského trubadúra 12. století, má otevírat Vrchlického literární svět, je její formální dokonalost a rozverná hravost, charakteristická pro autorovu mladickou erotickou lyriku.

Anežka z Montluçonu

Vrchlický, Jaroslav (1949): „Anežka z Montluçonu“. In: Vrchlický, Jaroslav: *Třetí kniha básní epických. Básnické dílo. Sv. 29. Epické básně*, s. 406–408. Melantrich, Praha.

Neprotkává v prvním jase
sličná Zora noční chmuru,
paní Agnes usmívá se
na Bertranda z Ventadouru,
jak by chtěla jemu říci:
„Hochu, s duší milující,
hlavu, srdce pěkně vzhůru!“

Ale hoch byl nezkušený,
patnácti let ve rozpuku,
jenž se třás, když krásné ženy
políbit směl bílou ruku.
Často, ráda jako v snění
dávala ji k políbení,
vlídně tišíc jeho muku.

Čítávalo s paní páže,
někdy dosti roztržitě;
oblé nad ním plné páže
v lilijném se mihlo kmitě.
Těžko čísti cizí zkazky,
když hrud' plna vlastní lásky!
Pohladila ho – byl dítě.

Častěji hoch přepadával
sličnou paní v zamyšlení,
nezdolal svých citů nával,
klekl k ruky políbení,
ale paní s dumnou skrání
jak by nezřela jej ani,
nechala jej, vzdána snění.

Polibků vždy více bylo.
Až jich byla prška hustá,
tu se hochu rozjasnilo:
Což tak, políbit ji v ústa!
Vskutku, zdálo se, že spala ...
Ze snů jen se pousmála ...
Požitkem jen žízeň vzrůstá.

„Což však, se mnou-li jen hraje?“
děl, „žár v srdci neudusím!“
„Spala v skutku? – Jaké taje!
Ví-li o tom? – Však to zkusím!“
V parném dnu se stulil v stínu
do besídky, do jasmínu:
„Teď já opět spáti zkusím!“

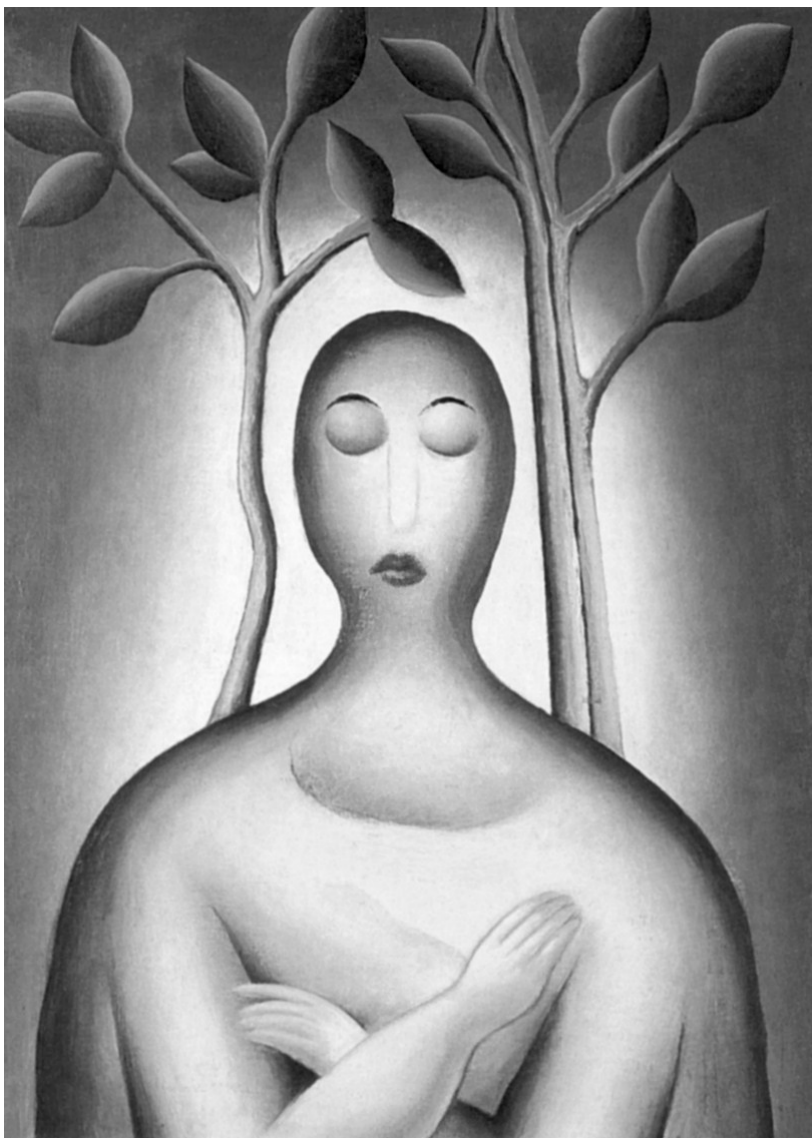
Tiše přišla krůčkem laně,
nad ním tiše sklonila se,
snesla obě bílé dlaně
pohrávají v jeho vlase,
potom jako vánku dechem
dotkla se rtů jeho spěchem,
a již chtěla prchnout zase.

Hoch ji sevřel pevnou paží,
přitáh blíž ten nektar rtíků.
„Neboj se, Bůh lásce stráží!“
– „Ty jsi nespal, ničemníku?
To jest podlé. – To zví hrabě!“ –
Ale bránila se chabě,
než mu v náruč padla v mžiku.

„Proč jsi rval ten závoj tenký
mezi pravdou, mezi sněním?
Vhroužen lásky do myšlenky,
nebyl syt mým políbením?“ –
Líbaje hoch praví: „Paní,
já nad tisíc snů a zdání
jednu skutečnost výš cením!“

Jan Zrzavý, *Meditace*, 1915, olej na plátně, 50,2x37,5 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Malíř zachytil vnitřní (křehký a lyrický) svět své hrdinky, ponořené do snění.



Jiří Karásek ze Lvovic: *Genenda* (1911)

Jiří Karásek ze Lvovic (1871–1951) byl jedním z vůdčích představitelů pozoruhodně členité generace 90. let, s jejíž pomocí česká literatura vyrovnala krok s evropským literárním vývojem. I kdyby jeho jediným činem zůstalo pouze založení (spolu s Arnoštem Procházkou) a redigování literárního časopisu *Moderní revue*, jeho jméno by se významně zapsalo do dějin české literatury. Stránky tohoto časopisu mladé generaci poskytly možnost, aby reflektovala – mimo jiné v *Manifestu České moderny* (1895) – své představy o postavení moderního umělce ve společnosti, oproštěného od služebnosti národně obrozeneckým ideálům, v dané době již vývojově retardovaným.

Jiří Karásek ze Lvovic podnětně zasáhl do několika tvůrčích oblastí – poezie, prózy, umělecké kritiky a esejistiky. Významná se stala také jeho celoživotní sběratelská činnost. Ve víru proudů, směrů a inspirací, které určovaly atmosféru konce 19. století, byl nejsilněji ovlivněn dekadencí a impresionismem. Upozornil na sebe dekadentní stylizací svého lyrického hrdiny a mluvčího vyjadřujícího pocity únavy a beznaděje. Upoutával aristokratickými pózami a exotickými náměty, narušujícími řádnost každodennosti. Provokoval vnějšími gesty, excentrickými osudy svých hrdinů, poetizací negativních hodnot a postojů, prezentací lásky jako destruktivní hodnoty a zálibou v morbidní erotice.

Historická povídka *Genenda*, jejíž ukázkou uvádíme, přináší psychologickou analýzu mystéria lásky. Vlastním tématem povídky není děj, ale barvitý, impresionisticky poetický popis stavů lidské duše prožívající milostnou extázi. Hlavní hrdinkou je šestnáctiletá židovská dívka Genenda Alquadesová, žijící v španělském Toledu v době vystoupení inkvizice proti židovské minoritě. Dívka nevnímá nebezpečí, které její rodině a komunitě hrozí, a vášnivě se zamiluje do „nejhrdějšího a nejsličnějšího jinocha celého Toleda“, katolického šlechtice dona Iniga Pereza de Orosco (*Milostná povídka historická* 1984, s. 133). Jde však o jednostranný cit, neboť don Inigo si mladé dívky nikdy nevšiml, i když pravidelně chodí před jeho palác.

Genenda je spolu se svými souvěrci odsouzena k trestu smrti upálením. Více než tímto krutým orčelem však trpí láskou. Když průvod s židovskými odsouzcenci, putujícími na místo exekuce, prochází kolem šlechticova paláce, spatří dívka milovanou bytost. Koncentruje veškerou svou vnitřní, magickou energii to, aby se spolu setkali alespoň pomocí pohledu. Náhoda jí napomůže a zraky dvou mladých lidí se poprvé v životě střetnou. Genenda, která zakrátko umírá v plamenech, mladého šlechtice svým pohledem uhrane a opakuje jeho mysl. Lásky k tajemné, neznámé dívce mu přináší utrpení, z nějž ho

vysvobodí teprve smrt v hořící kapli kláštera.

Genenda

Karásek ze Lvovic, Jiří (1984): „Genenda“. In: *Milostná povídka historická*, s. 155–156. Československý spisovatel, Praha. Uspořádala a předmluvu napsala Jaroslava Janáčková. První knižní vydání: Karásek ze Lvovic, Jiří (1911): *Posvátné ohně. Spisy Jiřího Karáska ze Lvovic*. Svazek 15. Fr. Adámek, Praha.

Genenda, změněná v mystickou uchvatitelku, v tajemnou sílu, jež dobývala teď pohledem, magnetizovala brvami svých zraků, hnána láskou, stála přímo proti portálu palácovému ... Byl to okamžik, byla to vteřina. Nadpřirozeným zářením se dotkla dona Iniga, strhla jeho zraky k sobě, rozechvěla jeho rty, promítla se jeho tělem, pohřžila se v jeho nitro – a poprvé a naposledy v životě don Inigo soustředil v extázi své zraky na tvářích Genendiných, užaslý její krásou, prolnut jejím ohnivým fluidem.

Průvod přešel. Genenda zmizela navždy v tísnicím se davu.

Ale don Inigo jako by se proměnil najednou v sochu, necitelnou ke všem dojmům, jimiž mohl působiti vnější svět na jeho nitro. Zraky maje rozevřené a strnulé, téměř beze všeho světelného paprsku, stál tu nyní jako v náměsíčním snění.

Neviděl už ničeho. Neměl ani potuchy, co se děje s Genendou dále. Neměl potuchy o ničem, co bylo *skutečností*. Klesla zaživa do plamenů, do strašlivých, hučících, praskajících plamenů? Nevěděl. Malý obláček se vznesl nad hranicí. Byla to její duše, opouštějící oheň?

Don Inigo se zachvěl nyní. Bylo mu, jako by plul obláček určitým směrem. Vztyčil se. Obláček se blížil k němu. Byl to poslední pozdrav neznámé dívky, jež ho omagnetovala láskou? Cítil, že jest jí navždy uchvácen.

Celé Toledo se rozhlučelo po skončeném autodafé. Davy se valily ulicemi. Lidé šli od autodafé jako jindy z býčích zápasů, rozohnění, nepokojní, s výkřiky a se zpěvy.

Hosté dona Iniga se vrátili do komnat, kde bylo prostřeno k hostině, kde svíce plápolaly v stříbrných svícních mezi nejrozkošnějšími parfémovanými kyticemi a mezi spoustami zlatého a sametového ovoce.

Nikdo však nepoznával dona Iniga. Před chvílí ještě byl pln svěžího zájmu ke všem. Nyní seděl zasmušilý mezi krásnými dámami, jež marně čekaly na jeho úsměvy.

Vnitřní horečka jej stravovala. Neviditelné šílenství se rozbourilo v jeho duši.

Dívka, již dosud neznal, obviněná z kacířství, jejíž život



Antonín Procházka, *Bakchanálie*, 1909, olej na lepence, 71x85 cm, uloženo: Moravská galerie v Brně, Česká republika.

Malíř často hledal náměty v antice a zdůrazňoval jejich erotický kontext: bakchanálie byla mystéria konaná k uctění boha Dionýsa (Bakcha); byla provázána bujným veselím a extatickými obřady, nezřídka s erotickým obsahem, jež vrcholily odhalením falu zakrytého plody v košíku. Jak se zdá, této významové pointě se podřizuje i Procházkovu reliéfně rozvržené pojetí průvodu: Výchozísmem průčelně orientovaného pohybu je ženská postava u pravého okraje skladby; z osy jejího poněkud nachýleného těla se odvíjí nepravidelně zvlněná linie, konturující hlavy účastníků bakchanálie, aby posléze vyústila nalevo v košíku s plody a květinami.

Český malíř a ilustrátor Antonín Procházka (1882–1945) byl v raném expresivním období ovlivněn malbou Honoré Daumiera, El Greka, Vincenta van Gogha a Edvarda Muncha, kolem roku 1910 přešel ke kubismu, jehož koncept originálně rozvíjel, a přiblížil se orfismu. Ve 30. letech vytvářel pastorální, mytologické a alegorické kompozice inspirované antickými freskami z Pompejí i řeckým archaickým uměním a dospěl k vlastnímu pojetí novoklasicismu. Věnoval se též ilustraci, zejména klasickým dílům starověku (*Píseň písní*, *Odyssea*), i monumentální tvorbě – například pro Auditorium maximum Masarykovy univerzity v Brně vytvořil obraz *Prométheus přináší lidstvu oheň* (1939, 7x14 m), který se stal erbovním obrazem této univerzity. Ve všech obdobích tvorby se objevným způsobem věnoval erotické tematice (*Perseus a Andromeda*, *Poprsí dívky*, *Milenci v přírodě* aj.).

přestal býti skutečností tohoto večera, krásná čarodějka, schopná, by působila ještě po smrti svými démonickými kouzly – navázala důvěrný, určitý vztah mezi sebou a jím. Don Inigo stále ještě viděl paprsky, jež vytryskly z rozevřených víček Genendiných, paprsky, jež pronikly v tajemné síle jeho brvami, jeho víčky, které bezděky chtěl uzavřít před jejich útokem ...

Nemohl déle sedět mezi svými hostmi. Vyšel do ložie, by ochladil v nočním vzduchu rozpálenou hlavu.

Venku nebylo ani měsíce, ani hvězd. Zraky dona Iniga zíraly v temnoty jako v zrcadlo z ebenu.

Marně unikl společnosti. Horečka jeho nitra se neztíšovala. Zešlél? Stále myslel na neznámou dívku. Byl sžírán představou její křehké, magické krásy.

Žádná žena dosud ho neopojila, nevzrušila jeho obraznosti. Až dnes, dnes poprvé cítil, jak je prosycen fluidem cizí bytosti, jak je prostoupen jejím kouzlem.

Něco k němu stále vanulo, co přinášelo tisíce rozehvívajících vznětů. Něco se pohybovalo vedle něho, z čeho cítil rozkoš a bázeň, co toužil sevřít v své objetí a čeho se děsil zároveň. Přízrak? Skutečnost? Horečka? Šílenství?

Emil Filla, *Salome*, 1911, olej na plátně, 137x82 cm, Galerie moderního umění, Hradec Králové, Česká republika.

Salome (hebrejsky *Šalome*, „pokojná“), podle tradice dcera Herodiady a Heroda Filipa, tančila před tetrarchou Herodem Antipou a tolik se mu zalíbila, že jí slíbil dát, o cokoli požádá. Na popud své matky královny Herodiady ho požádala o hlavu uvězněného Jana Křtitele. Herodes se zdráhal, ale nakonec dal Jana usmrtit a jeho hlavu přinést na stříbrné mise. Dramatický příběh mladé křehké princezny, která se stává nástrojem v rukou krásné a citřadostivé matky, inspiroval vznik mnoha literárních, výtvarných a hudebních děl. Umělci znázorňovali Salome v mnoha variantách: od chladné krásky, schopné neuvěřitelného sebeovládání, po nevinnou, nezralou ženu, která nad přišemou zástavou omdlévá hrůzou; v předstávách autorů je Salome i zvláštní směsí zkaženosti a neviny. Její příběh má mystickoerotický podtext, u některých děl bývá interpretován jako metafora frigidní ženy dychtící po uspokojení, ale zároveň proklínající předmět své touhy; lze v něm spatřovat též výraz mužského strachu z kastrace, i když Salome Jana Křtitele sama nepopraví (na rozdíl od Júdit). V pojetí psychoanalytika Carla Gustava Junga (1875–1961) Salome představuje archetypální „stín“. Fillovo zobrazení Salome z roku 1911 bývá hodnoceno jako „první náraz kubistické a primitivistické estetiky do figurálního schématu“ a velký význam tohoto obrazu pro Fillaův umělecký vývoj bývá v obdobném smyslu srovnáván s obrazem *Avignonské slečny* (1907) Pabla Picassa (Lahoda 1998a, s. 260).



Marie Majerová: *Panenství*

(1907, upravené vydání 1928)

Marie Majerová (1882–1967) pocházela z chudých poměrů, postupně však získala vzdělání a to jí umožnilo prosadit se mezi předními českými prozaiky první poloviny 20. století jako autorka sociální prózy a tvorby pro mládež a děti. Do jejího názorového a tvůrčího vývoje zasáhla anarchisticko-bohémská skupina spisovatelů seskupených na počátku století kolem Stanislava Kostky Neumanna (1875–1947), která ovlivnila také její bohatý a bouřlivý milostný život. Ve Vídni, kde pobývala v letech 1904 až 1906 se svým prvním manželem, redaktorem českých *Dělnických listů*, se sblížila se sociálně demokratickým hnutím. Její rané prózy zachycovaly konflikty mezi touhou po hodnotných, smyslově a citově bohatých mezilidských vztazích a mravní i sociální bídou, předsudky a měšťáckými konvencemi.

Do sociálních námětů próz Marie Majerové vstupují milostné příběhy. V románu *Náměstí republiky* (1914, přepracován 1929 a 1947) je otevřen mimo jiné problém volné lásky. Autorka ukazuje, že individuální násilná vzpoura, tedy anarchistický způsob nápravy světa, nevede k úspěchu, ale pouze k osobním tragédiím. V románu *Nejkrásnější svět* (1923) nabízí jako vhodnější řešení cestu agitace, vzdělávání a organizovaného vystoupení vykořisťovaných mas. Hlavní hrdinka románu Lenka Bilanská, která se stává oblíbenou mluvčí na dělnických schůzích a jejíž život předčasně ukončuje vražedný pokus odmítnutého milence, kritizuje sociální nerovnost a obhajuje ideály nové, sociálně spravedlivé společnosti. Prožívá několik milostných vztahů, které dokládají, že láska je značně proměnlivá a že překračuje hranice ideologie a třídní i názorové příslušnosti.

Marie Majerová patřila k významným levicově orientovaným tvůrcům, kteří ovlivnili vznik a podobu ženského emancipačního hnutí. Otázku po štěstí a naplnění života ženy si klade ve své umělecké i žurnalistické tvorbě. Zejména v povídkách (*Dcery země*, 1918, *Mučenky*, 1921) zachycuje citové problémy i tragické osudy žen.

Román *Panenství* (1907) je projevem autorčina zájmu o životní osudy žen z nejchudších společenských vrstev; Majerová je ovlivněna sentimentální „ženskou“ literaturou a evropským naturalistickým a zčásti flaubertovským psychologickým románem. Šestnáctiletá hrdinka románu *Panenství* Hana Poláčková utíká z domova a je zaměstnána u restaurátora Nevostrého jako umývačka a posléze jako pokladní. Půvabná Hana je obletována muži, své

panenství si však chrání pro velkou lásku. Zamiluje se do oduševnělého žurnalisty Karla Jimeše, umírajícího na souchotiny. První vroucí milostné setkání Hany a Karla zachycuje následující ukázka. Poetiku dialogů mezi platonickými milenci, ale také další výstavbové plány díla ovlivňuje sentiment a klišé pokleslé masové literatury. Hana zde například Jimešovi slibuje: „víš dobře, že nebudu nikoho na světě, nebudu-li tvá“ (Majerová 1966, s. 86). Děj závěrečné části románu se dramatizuje. Chudý Jimeš potřebuje peníze – cesta k moři se zdá být poslední nadějí na jeho vyléčení. Po vnitřním boji se Hana rozhodne přijmout nabídku bohatého vilného starce, který je ochoten zaplatit jí značnou sumu za společně strávenou noc. Hana však nedokáže překonat zábrany a odpor. Starce při návštěvě jeho bytu nakonec hrubě odmítá. Jimešova smrt je neodvratná. Hana rezignuje a přijímá nabídku k sňatku od svého o mnoho let staršího zaměstnavatele, restaurátéra Nevostrého. Svatba se koná v den Jimešovy smrti. Průběh dalších událostí má prudký spád: na druhý den je ve své svatební posteli objeven zardoušený restaurátér Nevostrý. Hana, která již není při smyslech, je nalezena před Jimešovým domem; za tři dny v nemocnici umírá (jako panna, což potvrdí pitva) na zánět mozkových blan.

Panenství

Majerová, Marie (1966): *Panenství*, s. 71–72. Československý spisovatel, Praha.

Za jásavých jarních dnů Jimeš dýchal lehčeji, a proto hleděl radostně na svět a jeho srdce bylo plno naděje. Opět stával u pokladny, kde trůnila Hana. Jeho ruka hledala ruku dívčinu, a když byli sami, líbal ji na rty tak dlouho, že nemohla dechu popadnout.

Když měla Hana volno, zastihlo je dopolední slunce zpravidla na procházce v sadech. Drželi se za ruce, nemluvili, jen tiše sledovali svá srdce, která splývala vjedno, poslouchali píseň lásky, o které se domnívali, že zní jen pro ně. V překypění blaha šeptal Jimeš vytržen:

„Nevím, nevím, Haničko. Příliš tě miluji ... Ty se na mne usměješ hřejivě, bez falše a mně div srdce radostí nepláče.

Vtiskneš polibek, hlava jde kolem. Jako bys nejdražší dáreček dala!

Sestro, sestřičko, šeptá roztoužené nitro a hned bych ti padl k nohám, zlíbal tvá kolena, tvoje ruce.

A když tě zase vidím v křehké skořápce, která se často mění lidskou nedokonalostí, zas bych tě proto dvojnásob miloval.

Tak bych se k tobě rozezpíval jako na jaře zpěvný ptáček ve větvích smrku, jako lesní vánek, ševelící smutek samoty.

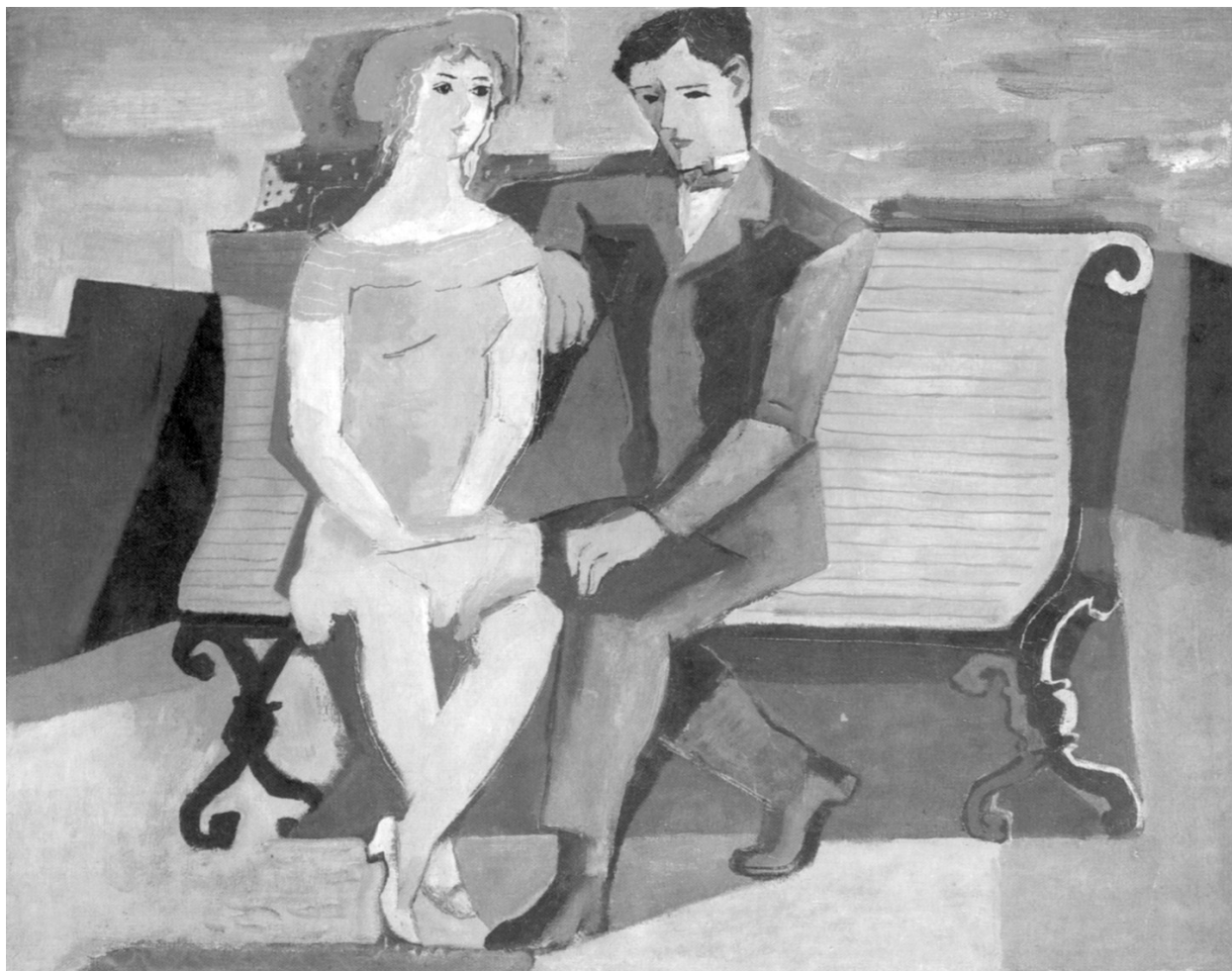


František Drtikol, „Bez názvu“, 1913, fotografie, 32,1x19,1 cm, uloženo: Muzeum dekorativního umění (inv. č. GF 38.919), Praha, Česká republika.

Autor vyjadřuje dekadentně laděné pocity mamosti konfrontací lebky a nahého těla mladé ženy.

Ale běda! Otevřu ústa a chraptím jen studená, hluchá slova.
Chtěl bych ti zahrát nebeskou hudbu tisícerych odstínů ...
a stojím před tebou ve všední masce, která nevyjadřuje ani jediný
duševní záchvěv.

Tolik bych chtěl a tak málo mohu ...“



Pravoslav Kotík, *Studentská láska*, 1926, olej na plátně, 72x88 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (i. č. NG O 8445), Česká republika.

Český malíř, grafik a ilustrátor Pravoslav Kotík (1889–1970) byl zpočátku ovlivněn fauvismem a expresionismem, ve druhé polovině 30. let, ve zjitřené předválečné atmosféře, nabývá jeho tvorba na exaltovanosti a expresivitě. Po 2. světové válce reagoval na aktuální světové tendence, zejména grafismus a nefigurativní umění. Vedle malby a grafiky se věnoval též ilustraci a monumentálním realizacím (gobelíny, vitráže, nástěnná malba). Po celou dobu své proměnlivé a široce rozvětvené tvorby se malíř zajímal zejména o ztvárnění člověka v jeho sociálních, existenciálních a intimních polohách (*Den*, 1922; *Na plovárně*, 1935; *Adam a Eva*, 1962; *Co zbylo z Ofélie*, 1965 aj.).

V Kotíkově figurálním díle se v osobitě syntéze setkávají různorodé, v době vzniku obrazu aktuální formové i obsahové podněty. Nápadná tu je především civilní poezie, již malba působí; vyvolává ji nejen samotné téma nesmělých milenců, ale i celkové malířské ztvárnění. V důsledně plošné projekci tělesných objemů dívky a chlapce, umístěných do formátu na ose zlatého řezu, stejně jako zobrazených reálií lze zaznamenat ohlas aktuální estetiky lyrického kubismu, která však nijak neoslabilala malířův smysl pro přirozené prostorové vztahy, takže účinně slouží obsahovému vyznění.

Fráňa Šrámek: *Stříbrný vítr*

(1910, přepracováno 1921)

Fráňa Šrámek (1877–1952), jeden z generace takzvaných buřičů, jejíž literární díla podstatně ovlivnila českou literaturu prvních desetiletí 20. století, se úspěšně uplatnil ve všech základních žánrových oblastech literatury – jako básník, prozaik i dramatik. Jeho tvorba prošla několika vývojovými fázemi. Prosadil se již svým anarchistickým básnickým dílem (*Modrý a rudý*, 1906), ovlivněným lidovým popěvkem i městským folklorem. Osobitě tvůrčí polohy však objevil až v impresionisticko-vitalistickém konceptu života, který se postupně utvářel v románu *Stříbrný vítr* (1910), v básnické sbírce *Splav* (1916, rozšířené vydání 1922) a v dramatu *Měsíc nad řekou* (1922).

Šrámkova tvorba reflektuje romantický rozpor mezi ideálem a skutečností, touhou a jejím naplněním, roztouženým, revoltujícím mládím a rezignující dospělostí, láskou a milostným zklamáním. Fráňa Šrámek se stal mluvčím a obhájcem mládí, touhy, smyslového opojení a lásky také ve svých protiválečných básních a prózách, vyjadřujících stanoviska lidového, spontánního pacifismu či antimilitarismu. Válečnou destrukci a masové vraždění, jehož byl svědkem jako prostý voják na frontách 1. světové války, vnímal jako totální ohrožení života a jeho základních hodnot a zdrojů.

Název románu *Stříbrný vítr* se stal pro následující generace symbolem životního opojení, revolty mladických ideálů a konfrontace dychtivého a nespoutaného životního elánu se zkostnatělým a nechápajícím světem dospělých. Autor zde zachytil životní příběhy citlivého Jeníka Ratkina od jeho první dětské vzpoury vůči otcovské autoritě až po konflikty s ženským světem a profesorským sborem v době píseckých gymnaziálních studií. Ukázka zaznamenává dialog Ratkina s jeho „chlapeckou“ láskou.

Stříbrný vítr

Ratkin chodil ulicí podél městského parku a jeho oči byly jako ozářená okna, za nimiž se tančí; trochu to kolem něho houkalo, ale co se jeho týče, mohli třeba malí dráteníci s nebe padat; vlastně mu to bylo zcela příjemné, že se dnes tak vítr od řetěze utrhl, ať ukáže, co dovede; neboť on právě chtěl udělati totéž, nesl svou lásku ve svém srdci, slyšíš, větře, lásku, a to je také trochu hukotu, nemyslíš?

Chodil tu a čekal a teď měla přijít ona a slyšeti, co on jí dnes poví. Jeho srdce dnes mělo se otevřít, jak krabice, z níž vyskočí malí čertíci, zapletou se jí do sukní a do vlasů, by ji všechnu zcuchaly k omámení. Ne, ne, jinak to mělo být. Jako v houštině chtěl ji zavést ve svou lásku, by se bála a držela

Šrámek, Fráňa (1955): *Stříbrný vítr*, s. 240–243. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha. K vydání připravili Jaroslava a Mojmir Otrubovi. Předmluvu napsal Mojmir Otruba.



Václav Špála, *Děvče u moře*, 1923, olej na plátně, 68x51 cm, uloženo: Moravská galerie v Brně, Česká republika.

„Jestliže na jedné straně bylo české malířství od počátku dvacátých let citlivé na sociální kritiku reality a obracelo se k civilismu každodennosti, pak na druhé straně zdůrazňovalo prvek, který se zdá být v zásadě protikladný s ostře sociálním vnímáním reality: vitalismus a smyslově bezprostřední uchopení světa v každém, byť sebeniternějším zážitku. Vitalismus byl jen druhou stránkou mince zvané návrat do reality. [...] Téměř programově vyhlášení senzualismu a vitalismu v českém umění se dotklo mnoha umělců a proudů, jak kubistického Emila Filly, tak středního proudu modernismu v Čechách, který reprezentovali především Václav Špála a Rudolf Kremlíčková“ (Lahoda 1998b, s. 101).

Český malíř a grafik Václav Špála (1885 až 1946) byl inspirován francouzským postimpresionismem, fauvismem, orfismem a kubismem i prvky českého folkloru a vitalismem; vytvořil osobitý styl založený na rytmu zjednodušených tvarů a barevné škály s dominantní modří. Maloval zejména zátiší s kyticemi a ovocem, ale i akt (*Děvče u moře*, 1923, olej na plátně) a dvojice zajímavě zrcadlící vztahy mezi mužským a ženským světem (například *Harlekýn a Kolombína*, 1922, olej na plátně).

pevně jeho ruky, jak dvě děti, ustrašené tmou, měla je v náruči spojit láska. – – – Ne, ani tak to nemělo býti. Ona půjde teď proti němu, stane před ním, otevře ústa – Ratkin vidí její otevřená ústa a nedýchá – otevře ústa a řekne: Není mi po nikom nic a po ničem nic, jenom vás mám, Ratkine, ráda.

Nějaké zlé zvíře řádilo po parku, vylo a lámalo větvičky, házelo jimi po Ratkinovi, ale Ratkin se pouze usmíval; ta bestie jednou měla vidět hochu, který si nedá pokaziti dobrý rozmar; a měla jen míti uši, však by ji už za ně uchopil a zkrotil. Ano, to by byl dnes dovedl.

A tu šla ona proti němu. Pavla bylo její jméno a po malinách v ústech chutnalo; jarní vánky to jméno zpívaly a lidé se od nich je vyslovovat naučili. Šla proti němu a s větrem stalo se něco zvláštního; stál tu teď a hrál na housle, jako by to ani nebyl vítr. A nikdo jiný nešel ulicí než ona, kvůli ní vítr hrál. Blížila se k němu a plula, zlatá, elektrická rybička, na deset kroků dostal od ní do srdce ránu. Pak došla až k němu, vítr už nehrál na housle, nýbrž skočil do jejích sukní a choval se jako uličník. Ratkin to viděl a tušil něco nedobrého; pohlédla naň a jemu bylo ještě hůře; měla jiné oči, nebylo to tak, jak očekával. A neřekla nic, žádné z oněch zázračných slovíček, poděkovala pouze na pozdrav, nezdálo se ani, že by se radovala. Nestarala se vlastně ani mnoho o něho; měla tolik práce se svou sukní, s kloboukem a vlasy, vítr ji zle pocuchal. Šla s hlavou skloněnou proti větru, nemohl teď ani viděti jí do obličeje, a tu cítil, že je konec, a slyšel, jak se vítr směje. Ano, vítr měl proč se smáti, neboť se mu opět jednou pěkná čertovinka povedla, slečinku o dobrý rozmar připravil; nemohla tu teď kráčet jako bohyně, míti v moci každý záhyb sukně a ukazovati, jakou už je vlastně dámou; hněvala se, všechno se jí to pokazilo i Ratkin se jí zprotivil, hloupé to bylo od něho, státi tu a čekati na ni.

Cítil, že je konec, nevěděl ani, jak to přišlo, ale cítil, že je konec; že mu něco umřelo a že musí promluvití cosi jako pohřební řeč; ne mnoho, pouze několik bolestiplných slov, hrst hlíny na rakev. Bude mu to těžké, ano, to bude; neboť je to už nepochybně jeho osud, býti vždy při prvním kroku sražen zpátky, a on tu chtěl jednou provždycky něco o svém osudu říci.

Šla vedle něho a nebyla teď už tím, čím byla dříve; byla teď jedním ze skalisk, na která narazil, a on chtěl teď pouze smočiti prst ve svém srdci a napsati na skalisko několik slov svou krví.

A tu počal mluvit, v přestávkách, vždycky několik slov mezi jednotlivými závany větru, jeho hlas byl temný a raněný a jí bylo ještě neveseleji; nerozuměla tomu, co povídal, bylo to něco takového, že z toho dostávala strach, měla jej za potřeštěného, kloudná zábava s ním vůbec nebyla a zprotivil se jí ještě více; a dostala teď chuť říci také své slovo, teď momentálně jí to napadlo a ona řekla:

„Nehněvejte se, pane Ratkine, ale u nás doma si nepřejí, abyste mne doprovázel; nemá to také žádného účele.“ A řekl bys, že si přitom sedala na vítr, aby už už ji nenávratně odnesl.

Ratkin chvilku nemluvil. Ale jeho obličej nebyl již tak smutný a v koutcích úst mu to pocukávalo.

„Ale dnes ještě smím ... naposled?“ optal se potom. Přikývla. A vedl ji až k domu. Podala mu ruku, neměla vlastně ničeho proti němu, usmívala se teď naň dokonce. Hleděl na ni, její ústa jej jako peříčkem lechtala, když na ně hleděl, nemohl od nich odtrhnouti oči. Teď už nebyl melancholickým princem, slyšel hlas své mladé krve, jako úsečný povel, a tu řekl:

„Ale, políbím vás ... mohu vás přece políbit?“

Neřekla ničeho, vyprostovala pouze rychle ruku, ale on ji držel pevně. Nemohla mu již uniknouti, objal ji druhou rukou, ale k jejím rtům se nedostal, políbil ji pouze na tvář. Pak ji teprve pustil a ona vklouzla do domu. Stál tu červený, se zářícíma očima, a posílal za ní svůj smích, Ano, smál se teď, hrst hlíny hodil na rakev, ale i jednu růži tam hodil, tak to bylo lépe a nebylo teď třeba, aby šel se svěšenou hlavou ...



Jindřich Prucha, *Pod stromem*, 1912, olej na plátně, 96x107,5 cm, uloženo: Galerie hlavního města Prahy (inv. č. M 3031), Praha, Česká republika.

Tímto obrazem malíř navazuje na ornamentální expresionismus svého učitele Antonína Slavíčka a zpracovává tradiční námět výtvarného umění – vztah člověka a přírody. Historici výtvarného umění spatřují v Pruchově pojetí prvky mysticismu. Nalézt zde však můžeme i skryté obsahy, pokud místo pod rozložitým stromem, skrývajícím sedící dívku, vnímáme nejen jako místo splynutí s přírodou či meditace, ale také jako místo očekávání a milostné schůzky.

Český malíř Jindřich Prucha (1886–1914) se zpočátku vyrovnával s impresionismem a pointilismem, později tvořil pod dojmem díla Edvarda Muncha. K uměleckému vrcholu dospěl v roce 1911, kdy jsou jeho obrazy (*Májový den*; *Před bouří*; *Vnitřek bukového lesa*) souměřitelné s pracemi francouzských fauvistů. Většinu motivů čerpal z oblasti Železných hor.

Antonín Sova: *Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy?* (ze sbírky *Ještě jednou se vrátíme*, 1912)

Básník a prozaik generace 90. let Antonín Sova (1864–1928) je znám především svou lyrickou, snovou krajinářskou poezií. Lásku k přírodě si Antonín Sova přinesl z rodného jihočeského Pacova a blízkého okolí, kde prožil mládí. V prostředí domova se zrodil též jeho niterný vztah k hudbě. Vášnivě, smyslově přilnutí k přírodě domova a roztouženou hudbu v duši si Sova uchoval i v Praze, kde jako řadový magistrátní úředník a posléze knihovník prožil celý život. Sovova přírodní lyrika vyniká něžnými melancholickými odstíny barev, zvuků, vůní, jimiž sugeruje přírodní dění a lidský osud v něm. Vrcholů dosahuje již ve sbírkách *Květy intimních nálad* (1891) a *Z mého kraje* (1892). Impresionistické chvění těchto veršů přechází plynule k symbolickému zpodobení vlastního duševního života.

V řadě pozdějších básnických knih – *Soucítí i vzdor* (1894), *Zlomená duše* (1896), *Vybouřené smutky* (1897), *Údolí nového království* (1900) – vyjadřoval Sova stále častěji rozhořčení nad bezduchou společností a nicotnou realitou a zároveň odhodlání hledat nové společenství – „nové království“, které kreslí v symbolických vizích jako touhu a naději národa.

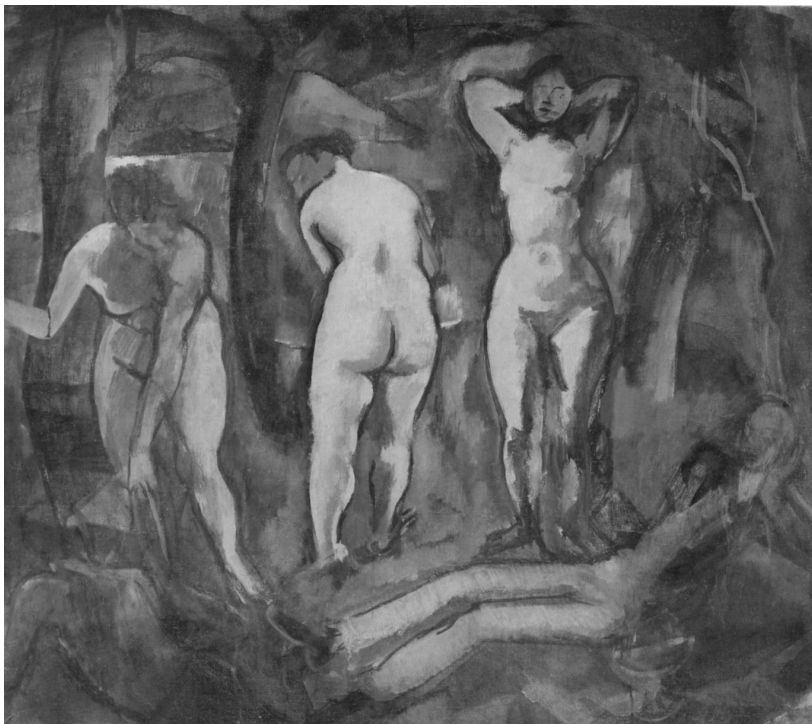
Plachý a přecitlivělý básník Antonín Sova, zklamán v manželství se sedmnáctiletou krasavicí Marií Kovaříkovou, v těžké nemoci odsouzen k nehybnosti, uzavřen do samoty, neztratil citlivost smyslů a i v bolestných životních zkouškách dokázal tvořit s obdivuhodným úsilím po harmonii; jak říká Karel Čapek – „*Muž v hrobě vám zpíval o jaru a jeseni, o lásce a kráse světa*“. Sovovo vnitřní drama bylo osudové: vždy znovu podléhá iluzím, aby se dočkal hořkého vystřízlivění, znovu a znovu se dává okouzlit obecnými idejemi, aby byl nakonec trpce zklamán. Hledání harmonie v životě, snaha o zušlechtnění společnosti posiluje reflexivní složku Sovovy poezie, zároveň ho ve sbírkách *Zpěvy domova* (1918) a *Básníkovo jaro* (1921) po životních bouřích vrací do rodného kraje, do jeho teplého, voňavého jara, které dokáže zvěčnit touhu a zkrásnit i žalost. K *Básníkovo jaru* přibyly ještě sbírky *Básně nesobeckého srdce* (1922), *Naděje i bolesti* (1924) a *Drsná láska* (1927). Dopravují Sovovo dílo – dílo dramatické, vyznačující se mnoha paradoxy a „věčným nepokojem“.

Neobyčejně působivou částí rozsáhlého Sovova díla je milostná lyrika, obsažená především ve sbírkách *Lyrická lásky a života* (1907) a *Ještě jednou se vrátíme* (1912). V jejím pozadí je silný citový vztah senzitivního básníka k mladé, krásné, elegantní, ale nevěrné ženě a bolestná krize tohoto tak nerovného vztahu, vedoucí k rozvratu manželství. Sova tyto okolnosti ostatně velmi plasticky charakterizoval ve svých hořce erotických, autobiograficky zbarvených prózách: „*Zdalo se mu, že chladná je jeho žena a že je studené její chování jako led. Osmnáct jejích let mělo pro něho již plody podzimu. A že potutelný vítr jen sráží plody a směje se mu a volá, pláče a na něho upozorňuje. Pozoroval v tu dobu upjatě. Ale to, co milujeme, nás vždy zradí. A to, co nejvíc milujeme, zničí nás nadobro. Je to jako oheň, do něhož se vrháme se vztaženými rukama, myslil si, abychom objímali v něm, co dávno*

Georges Kars, *Tři akty v krajině – Paridův soud*, 1919, 90x100 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Název *Tři akty v krajině* je bezpochyby daleko přiléhavější než alternativní označení obrazu *Paridův soud*. Jde tu totiž o demytologizaci odvěkého malířského námětu. Motiv jako by umělci poskytl příležitost manifestovat jeho tvůrčí krédo a ozřejmit estetický názor na ženskou postavu: „*Arabesky těl jsou podřízeny jednotnému rytmu [...] Prsa, zaoblená břicha, křivka hlavy, zakulacená ramena tvoří jeden jediný oblouk, jehož ladnost neruší žádná hrana nebo ostrý úhel. Tyto akty jsou symbolem krásy a radosti ze života, vyznáním obdivu a vděčnosti. Tělo je podáno s naprostou přímostí, a přitom nemá charakter afrodisiaka, technika podání je kontrolním prvkem umělcovy citlivosti*“ (Siblík 1999, s. 21, 22).

Český malíř Georges (psal se též Georg nebo Jiří) Kars, původním jménem Karpeles (1882–1945), žijící od roku 1908 ve Francii i ve Švýcarsku, patří k předním představitelům poválečného neoklasicismu; předtím se inspiroval podněty impresionismu, fauvismu a kubismu. Ve všech svých obdobích se věnoval krajinomalbě, zátiší, portrétu a námětům, v nichž často dominuje nahé ženské tělo, expresivně pojaté a robustně barevné, i vztah ženského a mužského světa (*Dáma s růžemi*, před rokem 1906; *Vzpomínka na Gauguina*, kolem roku 1906; *Akt česající si vlasy*, 1908; *Josef a Putifarka*, 1910; *Zamyšlený akt*, kolem roku 1920; *Ležící akt v zahradě*, 1919–1921; *Modelky v ateliéru*, 1926; *Sedící ženský akt se dvěma tulipány*, 1927 aj.). Většinu svého života prožil v Paříži, kde vstoupil do několika uměleckých uskupení a spřátelil se s protagonisty umělecké avantgardy – Guillaumem Apollinaiem, André Derainem, Pabloem Picassem, Suzanne Valadonovou a dalšími. Z českých malířů je patrně nejpočetněji zastoupen ve francouzských veřejných sbírkách a díky tomu je v cizině znám mnohem lépe než ve své rodné zemi.



*pro nás neexistuje. V době, kdy ji nejvášnivěji miloval, byla již známa její nevěra. Jak užasl. Neproklínal, nemohl proklínat ve své noblese“ (z povídky *Rajka erotická*, v souboru *O milkování, lásce a zradě*, 1908). Sovova manželka Marie se netajila svou nevěrou, po rozvodu se provdala za nového partnera, úspěšného, sebevědomého podnikatele. „*Odešla s ním, a bydleli spolu ve dne, v noci. Vycházela s ním ráno uzardělá růžově, a on se pohrdlivě smál směrem k mým oknům. To bylo jeho kamení, kterým po mně házel*“ (z povídky *Vallium vallis*).*

Prozaická i básnická intimní tvorba Antonína Sovy je prožitou pravdou, nikoli dekadentní pózou. Sbíрка milostné poezie *Lyrika lásky a života* (1907), kterou František Xaver Šalda nazval knihou „*mravní noblesy*“, obsahuje komorní balady, plné bolestných zámlk a náznaků, zatímco sbírka *Ještě jednou se vrátíme* (1912), z níž je následující báseň, působí harmonizujícím, zklidňujícím dojmem. Žena, jež vstoupila do básníkovy světa, je nečekaným, kouzelným preludem, který v nostalgickém podzimu života zanechává tesknou lítost nad pozdílym dotekem lásky.

Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy?

Sova, Antonín (1938): „Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy?“. In: Sova, Antonín, *Ještě jednou se vrátíme ...*, s. 65. Melantrich, Praha.

Když ona přišla na můj sad, vše právě odkvétalo.
Tak nevrle a tulácky v obzoru slunce spalo.

Ó, proč tak pozdě? řek jsem k ní.
Poslední slunce na síti,
zvony mi v mlhách umlkly,
jsou ptáci v travách ukryti,
mé louky teskní vůní mdlou a vody sešeřeny jsou,
a přes přívozy stíny jdou
a všechno planou je už hrou, –
že do daleka odplout chci kams na zelené ostrovy
a zdvihám vlajky na stožár a bílé plachty, lanoví.
Vás tenkrát zjara čekal jsem ...
V obzoru modrý zvučel jas.
Já napjal struny z paprsků,
by echem chyt' se v nich váš hlas.
Nuž rcete, kde jste tenkrát byla?
A pod jakými zeměpásky?
Nuž rcete, či jste jaro žila?
Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy?
Kde horké noci zpívaly vám v okna otevřená?
Má duše marně toužila tím tichem uděšená.
A teď! kdy nevzpomněl jsem snad,
vše se tu chystám zanechat,
na plavbu bych se vydal rád,
proč jdete vadnout na můj sad?
Pro nás tu slunce nehoří a nevýskají pohoří.
Nám nikde louky nevoní,
zpěv nezní v našem pomoří,
chci odplout sám a poslouchám
podzimu pohádkové hlasy,
jdu hledat Nové království.
Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy?

Jiří Mahen: *Láska*

(z povídkové sbírky *Měsíc*, 1921)

Jiří Mahen (1882–1939), původem Středočechem (narodil se v Čáslavi), si zamiloval Moravu a zdomácněl v Brně, kde žil od roku 1910 a pracoval nejprve jako novinář *Lidových novin* a *Svobody*, později jako knihovník (byl ředitelem městské knihovny), dramaturg brněnského Národního divadla a jako profesor konzervatoře. Mahenovi patří obrovská zásluha o brněnský kulturní život meziválečného období; vedle spisovatelské práce se s obětavou ochotou a láskou věnoval činnosti organizátorské; mladým umělcům (Halasovi, Nezvalovi, Seifertovi a dalším) byl rádcem a přítelem, kterého si velmi vážili. Na počátku literární dráhy byl Mahen významně ovlivněn kritickým naladěním tomanovské generace, přitahován radikálním anarchismem, zejména myšlenkami literátů z okruhu S. K. Neumannem založeného inspirativního časopisu *Nový kult*. V duchu sociálního rebelantství si mladý student filozofie Antonín Vančura (Mahenovo občanské jméno; byl strýcem spisovatele Vladislava Vančury) zvolil i pseudonym, v němž však sazeč zaměnil písmeno: měl správně znít Jiří Maheu, podle postavy ze Zolova románu *Germinál*. „Chtěl jsem být hrdinou práce jako on. Proto mne pořád prázdňé literátství nebaví,“ zdůvodňoval Mahen tuto volbu.

Životní postoje své bouřlivácké generace vyjádřil v díle velmi rozsáhlém a žánrově bohatém. Verše lyrické a lyricko-epické ve sbírkách *Plamínky* (1907), *Balady* (1908), *Duhy* (1916), *Tiché srdce* (1917), *Rozloučení s jihem* (1934) jsou bojovné a vroucné zároveň, satirické zaměření mají dobové epigramy shrnuté ve sbírce *Kozí bobky z Parnasu* (1921). Z prózy dosáhl značného ohlasu moderní pohádky *Co mi liška vyprávěla* (1922), studentský román *Kamarádi svobody* (1907), povídková fantazie *Měsíc* (1921) a *Rybářská knížka* (1921), Mahenovo poetické vyznání lásky k přírodě a člověku.

Nejvěrněji se Mahen věnoval tvorbě pro divadlo a jako dramatik byl také nejvíce oceňován. Jeho hry nesou lyrické a impresionistické rysy, avšak na rozdíl od Šrámkovy melancholie působí syrově, někdy sebemučivě, jejich hrdiny jsou neklidné a odbojné typy. K nejlepším dílům dramatického žánru patří divadelní hra *Janošík*, jejíž námět vychází ze slovenské tradice (literárně ho ztvárnili Ján Botto, Samo Chalupka, Janko Kráľ). Vznikla v roce 1909 jako polemika s prospěchářskou pražskou politikou, od níž se Mahen distancoval. V postavě lidového bohatýra Janošíka viděl ztělesnění hrdosti, opravdového citu a naděje pro chudé. Bojovníkem je i hlavní postava historického dramatu *Mrtvé moře* (1914). Hra je volným zpracováním příběhu Mahenova praděda, člena starého evangelického rodu, hájícího náboženská práva v „době temna“. Z komedií sklídila úspěch lyrická hra *Ulička odvahy* (1917). Jiří Mahen byl neúnavným experimentátorem a to se pochopitelně projevovalo také v jeho dramatické tvorbě, výrazně v šesti filmových libretech

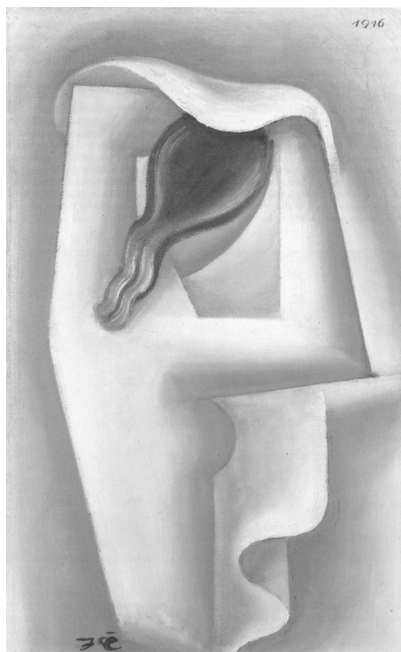
o světě naruby, poetistických hříčkách *Husa na provázku* (1925). Vítězslav Nezval o tomto díle napsal: „*Mahen je první, kdo se uchýlil pro fabuli k imaginaci, k téže imaginaci, z níž prýští naše poctivé metafory.*“ (Titulem byli v 60. letech inspirováni zakladatelé brněnského experimentálního divadla Husa na provázku, za vlády Gustáva Husáka retušováno na Divadlo na provázku, po pádu komunistického režimu opět pod původním názvem.) Poetisticky úsměvně je laděna i pohádková komedie *Nasreddin čili Nedokonalá pomsta* (1930).

Léta po roce 1933 byla pro citlivého Mahena nelehká. Ozvaly se příznaky srdeční choroby, politická situace se rapidně zhoršovala. Reagoval na ni divadelní hrou *Mezi dvěma bouřkami* (1938), v jejíž předmluvě napsal: „*Svět je v poslední době pln konferencí, které snad nebudou mít ani konce. Jde na těch schůzkách většinou o mír světa či lépe řečeno o válku, která jednou přijde, poněvadž starý svět nějak žalostně dodělává a hrozně těžko se přerouzuje.*“ Na počátku okupace v roce 1939 Jiří Mahen končí život sebevraždou. Neukončeno zůstalo dílo umělce, kterému mnozí kritici vytýkali nejasnost a nehotovost, dílo prostoupené touhou dobrat se smyslu lidského života. Touhou naléhavou až k sebezničení.

Mahenova povídková sbírka *Měsíc* obsahuje třicet miniaturních próz, třicet příběhů, které vypráví Měsíc pozemšťanovi. Měsíc je záhadný, svou tajemnou neproniknutelností podněcuje fantazii. V předmluvě k tomuto dílku autor ostatně vyslovuje program čisté fantazie. Napínavý příběh *Láska* se odehrává v závěru bakchanálií, kdy již vyvrcholily extatické orgie, zanechavše oběti své krutosti. „*Netknuti Bohem a jeho dary*“ byli už jen Dryáda a Kentaur. Dryáda roznítí Kentaurovu milostnou vášeň, osedlá jej, přimkne se k němu, aby ho vzápětí bodla do srdce. Tento hrůzný děj je doprovázen motivem zlověstného černého pardála. Povídka *Láska*, končící vraždou, vzbudila mnohdy pohoršení nad spojením vznešeného citu s tak brutálním činem. V kapitole „*Nepravý Dionýsos*“ z publikace *Jiné oči Jiřího Mahena* analyzuje literární vědec Milan Suchomel (1997, s. 169) ambivalentní roli boha Dionýsa v mytologii: „*Byl nebezpečný i svým vyznavačům, protože po opojení přichází vystřízlivění, za vzestupem pád, za vystupňovaným životem smrt. Dionýsos však sestupuje až do podsvětí a jeho sestup je zase návratem k původním základům a zdrojům existence, a tedy očištěním, zrozením, novým životem (Eliade 1978). V takovém kontextovém osvětlení ztrácí Mahenův příběh lásky a násilné smrti svou nepochopitelnost a pohoršlivost. Nejen to, inverze od lásky k vraždě může být viděna jako vystupňování životních sil až po samu mez, za níž je zkáza, ale také jako pokus o nesmrtelnost. Spojení lásky a smrti není pak vůbec náhodné a libovolné.*“

Láska

Mahen, Jiří (1997): „Láska“. In: Mahen, Jiří, *Měsíc*; Suchomel, Milan, *Jiné oči Jiřího Mahena*, s. 49–50. Jota, Brno.



Josef Čapek, *Košile I*, 1916, olej na plátně, 60x37 cm, uloženo: soukromá sbírka.

Dívčí akt malíř zobrazil v osobitě uvolněné modifikaci primárně kubistického základu, jež byla pro jeho tvorbu charakteristická.

– Tomuhle říkáš divoká noc?
 – Vítr hvízdá tak vytrvale, obzor je plamen a blesk.
 – Neslyším, nevidím ... Zrovna včera vzpomněl jsem na jednu opravdu divokou noc na osamělém ostrůvku Středozemního moře – posloucháš?

Bylo po bakchanále. Dva mrtví leželi za oltářem, na němž dohasínaly poslední oběti. Na pokraji vinice svíjelo se klubko lidí, kteří už nevěděli, co činí, růže topily se ve víně a kněží chroptěli, ubiti napolo thyrsy bakchantek. – Velký černý pardál vyhoupl se neslyšně s ohromnou kostí mezi bílými zuby na stůl před oltářem. Jediný Kentaur a jediná Dryáda byli ještě netknuti bohem a jeho dary.

Naráz jako by je byla smrt' hodila k sobě. Dryáda, uchopivši do jedné ruky větev vavřínu a do druhé obětní nůž, vyskočila Kentauru na hřbet. – Nes mne – zakřičela – nes mne ven do noci, ó, můj statný Kentaure, a budu tvou! Nes mne! – Zařičel Kentaur a vrhl se s Dryádou na zádech úprkem do temnot. (A černý pardál skákal za nimi.)

Zastavil Kentaur na okamžik v širých polích, aby si oddechl. – Ó, ty krásná a spanilá – řekl jí – viděl jsem tě celé tři dny, jenom tebe před sebou, a konečně smím tě unášet na svém hřbetu. – Proč mne tedy neunášíš dále a zastavuješ se? – zasmála se a udeřila ho jílcem nože do tváře. A Kentaur dal se znovu v šílený let ... (Černý pardále, neztratíš jejich stopu?)

Teď dostali se pod les a Kentaur mohutným skokem přeskočil bystřinu vrhl se chytře na nohy i na ruce do trávy, aby dostal Dryádu zcela bezpečně pod sebe – ale zmátl se a octl se jenom nohama vysoko v povětří a hřbetem v mechu. Ó, kterak zajásala Dryáda a jak povyskočila! A už byla zase Kentourovi na zádech a špičkou nože rozbodávala mu záda. Zaúpěl bolestí, ale musel se hnát dále ... (A černý pardál přeskakoval potok.)

– U všech d'asů pod zemí! – zakřičela náhle jako smyslů zbavena – nepoletíš-li jako pták a jako čmelák nad jeskyní, vavřínovou snítku do ucha ti vrazím! – Pěna a krev tekly z Kentaura, když tu najednou zařičel a svalil se bolestí bez sebe k zemi. Dryáda skutečně vrazila mu hrot snítky do ucha! (A černý pardál zježil vous a klapl čelistmi.)

Nohy se chvěly Kentourovi, když povstal. Zahleděl se na Dryádu. Skokem byla zase na jeho hřbetu. – Kupředu! – vy-

křikla a položila mu nůž na krk ... Letěl, letěl a přitom cítil, jak ostří nože řeže mu kůži na čtverce, na trojúhelníky ... (Oj, černý pardále, jsme už na konci světa?)

Konečně tam byli! Zarazili se. Pod nimi v hloubce sta metrů řvalo moře. Hustá pěna stříkala vysoko do temnot. Kentaur padl na kolena ... Krev crčela z něho proudem ...

– Kupředu! – vykřikla Dryáda a přilnula ke hřbetu Kentaurovu celým tělem. Zapotácel se Kentaur nevyslovitelnou rozkoší, zavřel oči a pak rozešel se mohutným skokem do temnot. Ach! V posledním okamžiku vrazila Dryáda nůž přímo do jeho srdce! Vzpřímila se na hřbetě, zachechtala se ...

Jaroslav Hašek:
Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války
(1921, díl I., *V zázemí*)

Jaroslav Hašek (1883–1923) je prvním moderním českým prozaikem, jehož dílo vstoupilo do dějin evropské literatury. Legendou se stal už za svého života, nikoli však pro literární tvorbu, ale pro bohémský život, recese a mystifikace. Mýtus, mystifikace a realita se v jeho životě a tvorbě natolik prolínají, že je obtížné mnohé jeho skutky a postoje jednoznačně interpretovat. Před čtenáři i literárními historiografy vyvstávají znepokojující otázky: co je v Haškově díle autorská stylizace, co je projevem a důsledkem Haškovy hry se čtenářem, co nezávazná, dadaistická provokace a co je míněno vážně.

V literárních kruzích dodnes kolují příběhy a anekdoty o Jaroslavu Haškovi. Jeho politické aktivity, například založení Strany mírného pokroku v mezích zákona v roce 1911 a volební agitace, lze chápat jako předjímání budoucnosti – happeningu, tedy uměleckého proudu šedesátých let i českých politických frašek let devadesátých. Jeho bolševická anabáze v Rusku naopak svědčí (alespoň zpočátku) o Haškově vážně míněné politické činnosti.

Obdobně protichůdné informace nabízí Haškův milostný a rodinný život. Archivní dokumenty dokládají, že Haškovou jedinou, velkou a tragickou láskou byla Jarmila Mayerová, jeho manželka, s níž měl syna Říšu. Z Ruska si však Hašek přivedl jinou ženu (A. Lvovou); existuje dokonce podezření, že si ji vzal za manželku a dopustil se tak bigamie. Nikoli nepodstatnou skutečností, která ovlivnila jeho tvorbu, byl hmotný nedostatek, s nímž se Hašek po celý svůj život potýkal.

Jaroslav Hašek byl neobyčejně plodný autor, i když za svého života vydal pouze několik knih. Jeho dílo, rozptýlené po novinách a časopisech, bylo dobovou kritikou přijímáno nepříznivě. Jedním z důvodů negativního hodnocení byla skutečnost, že se věnoval „lehčím“ literárním útvarům – krátkým humoristickým a satirickým povídkám, črtám nebo fejetonům. Humoristicko-satirický byl rovněž Haškův jediný román *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1. díl 1921, 2. a 3. díl 1922, rozepsaný 4. díl dokončil a vydal Karel Vaněk v roce 1923), který vznikl až na samém konci jeho života. Zaručil mu posmrtnou slávu a věhlas tvůrce nejvýznamnějšího protiválečného románu 20. století. I k tomuto ocenění odborná a čtenářská veřejnost dospěla až po prudkých polemikách a sporech.

Haškův přístup k dobové politické realitě byl odmítavý a negativistický, obdobně jako tomu bylo u příslušníků anarchistické generace. Ironie, satira, parodie a persifláž se staly základními prostředky jeho literárního arzenálu. Ve svém románovém díle vytvořil postavu přihlouplého vojenského sluhu Josefa Švejka, nezkrtného, obžerného lidového fabulátora, který tím, že slepě, bez váhání a co možná nejsvědomitěji plní nesmyslné rozkazy svých



Georges Kars, *V přírodě – Milenci*, kolem 1919–1921, 57x74 cm, uloženo: Oblastní galerie Liberec, Česká republika.

Diagonálně řešená kompozice rozděluje obraz do dvou rovnomocných částí a určuje místo oběma paralelně ležícím figurám – nahé postavě dívčí a oblečené postavě mužské. Ta, ačkoliv je situována v popředí, je barevně potlačena, takže vlastní dominantou díla se stává akt, jenž v sobě spojuje charakteristické znaky dívek a žen Karsových obrazů: lyrické kouzlo a smyslovost někdy až animální.

nadřazených, demaskuje antihumánní charakter rakouské (vojenské) byrokracie a nejednou tuto byrokratickou mašinérii také destruuje. Naivní švejkovský pohled na svět, do něhož po malých, léčivých kapkách vstupuje rovněž lidová moudrost, odhaluje absurditu světa, který ztratil smysl a řád.

Následující ukázka popisuje události, které jsou spojeny s osobou nadporučíka Lukáše, u něhož Švejk slouží. Lukáše nečekaně navštívila jedna z jeho milenek, rozmazlená vdaná panička Katy. Švejk se o ni poctivě stará a v nadporučíkově nepřítomnosti plní podle příkazu svého pána všechna její přání.

Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války

Nadporučík seděl nyní na stole se sklopenou hlavou, mlčel a přemýšlel, ale nevymyslel si prozatím ničeho, než že nakonec sedl ke stolu, vzal obálku, papír a napsal na úřední formát:

Drahá Katy! V službě do 9 hod. večer. Přijdu v deset. Prosím, abys se cítila u mne jako ve své domácnosti. Co se týká Švejka, mého sluhy, dal jsem mu již rozkazy, aby Ti ve všem vyhověl.
Tvůj Jindřich

„Toto psaní,“ řekl nadporučík, „odevzdáte milostivé paní. Při-

Hašek, Jaroslav (1983): *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. Díl I. V zázemí. Díl II. Na frontě*, s. 212–216. Československý spisovatel, Praha.

kazuji vám, abyste se k ní choval uctivě a taktně a vyplňoval všechna její přání, která vám musí být rozkazem. Musíte se chovat galantně a obsluhovat ji poctivě. Zde máte sto korun, které mně vyúčtujete, neboť třebaš vás pro něco pošle, objednáte pro ni oběd, večeři a tak dále. Pak koupíte tři lahve vína, krabičku memfisek. Tak. Víc prozatím nic. Můžete jít a ještě jednou vám kladu na srdce, že musíte jí udělat, co jí vidíte na očích.“

Mladá dáma již ztratila všechnu naději, že uvidí Švejka, a byla proto velice překvapena, když uviděla, že vychází z kasáren a zaměřuje k ní s dopisem.

Zasalutovav podal jí dopis a hlásil: „Podle rozkazu pana obrlajtnanta mám se k vám, milostivá paní, chovat uctivě a taktně a obsluhovat vás poctivě, udělat vám všechno, co vám vidím na očích. Mám vás nakrmit a koupit pro vás, co si budete jen přát. Dostal jsem na to vod pana obrlajtnanta sto korun, ale z toho musím koupit tři lahve vína a krabičku memfisek.“

Když přečetla dopis, vrátila se jí její rezolutnost, která se vyjádřila tím, že poručila Švejkovi, aby jí obstaral fiakra, a když to bylo vyplněno, rozkázala mu, aby si sedl k fiakristovi na kozlík.

Jeli domů. Když byli v bytě, sehrála roli paní domu znamenitě. Kufry musel Švejk přenést do ložnice, koberce vyprášit na dvoře a nepatrná pavučina za zrcadlem uvedla ji do velkého hněvu.

Všechno zdálo se nasvědčovat tomu, že se chce na hodně dlouho zakopat na této vybojované pozici.

Švejk se potil. Když vyklepal koberce, vzpomněla si, že se musí sejmout záclony a vyprášit. Potom dostal rozkaz umýt okna v pokoji i v kuchyni. Nato počala přestavovat nábytek, což dělala velice nervózně, a když Švejk přetahal to všechno z kouta do kouta, nelíbilo se jí to a znovu kombinovala a vymýšlela si nové rozestavení.

Převrátila všechno v bytě naruby a pomalu se její energie v zařizování hnízda počala vybíjet a drancování přestávalo.

Z prádelníku ještě vyňala čisté ložní prádlo, povlékla polštáře a peřiny sama a bylo vidět, že činila tak s láskou k posteli, který předmět v ní vzbuzoval smyslné chvění chřípí.

Potom poslala Švejka pro oběd a pro víno. A nežli přišel, převlékla se v průzračné matiné, které jí činilo neobyčejně

svůdnou a vábnou.

Při obědě vypila láhev vína, vykouřila mnoho memfisek a lehla si do postele, zatímco Švejk v kuchyni pochutnával si na komisárku, který namáčel do sklenice s nějakou sladkou kořalkou.

„Švejku,“ ozvalo se z ložnice, „Švejku!“

Švejk otevřel dveře a viděl mladou dámu v půvabné pozici na poduškách.

„Pojďte dál!“

Přikročil k posteli a tu ona se zvláštním úsměvem přeměřila jeho zavalitou postavu a silná stehna.

Odhrujíc jemnou látku, která halila a skrývala všechno, řekla přísně: „Sundejte si boty a kalhoty. Ukažte ...“

Tak se stalo, že dobrý voják Švejk mohl hlásit nadporučíkovi, když ten se vrátil z kasáren: „Poslušně hlásím, pane obrlajtnant, že jsem vyplnil všechna přání milostivé paní a obsloužil ji poctivě dle vašeho rozkazu.“

„Děkuji vám, Švejku,“ řekl nadporučík, „měla těch přání moc?“

„Asi šest,“ odpověděl Švejk, „teď spí jako zabitá od tý jízdy. Udělal jsem jí všechno, co jsem jí viděl na očích.“

Jiří Wolker:***Ilda***

(1921)

Balada o nenarozeném dítěti(ze sbírky *Těžká hodina*, 1922)

Dne 3. ledna roku 1924 zemřel básník Jiří Wolker (1900–1924). Umírá na prahu života. Nemilosrdně krátký čas byl vyměřen jeho životním touhám i uměleckým plánům. „*Myslím, že napíši v šedesáti letech věci mnohem lepší, ale to už je příznakem šedesáti let. Moje sbírečka potřebovala ony chyby mládí, neboť bez nich by nebyla našla své krédo. Mám rád věci v jejich budoucích vztazích, v jejich budoucím životě. Dokonalost nemá budoucnosti a jest mi honosivou smrtí,*“ píše Jiří Wolker v dopise malíři Janu Zrzavému. Obhajuje zde svou první sbírku *Host do domu* (1921), jejíž lyrika obdivuje prosté, srozumitelné věci, které člověka obklopují; dokáže se do nich vcítit, oceňuje jejich důvěrnou spolehlivost, touží sbratřit živé bytosti, přetvořit svět všeobjímající láskou a pokorou. Upřímností a charakterností lidského postoje dokázal Jiří Wolker získat čtenáře a přátele v mladé umělecké generaci (Konstantin Biebl, Vítězslav Nezval, Antonín Matěj Píša, Jaroslav Seifert, Karel Teige). Do sbírky *Host do domu* byla po jeho smrti přičleněna autobiografická báseň *Svatý kopeček* (1921), v níž se uplatnily podněty Apollinairova *Pásma*. Je to dílo přelomu, který sám autor charakterizuje slovy „*chlapecké srdce mi zemřelo a mužné ještě se nenarodilo*“.

Druhá Wolkrova sbírka *Těžká hodina* (1922), jedna z nejvýznamnějších knih české proletářské poezie (jejímiž průkopníky v české literatuře byli Stanislav Kostka Neumann a Josef Hora), už představuje obrat. Wolker, ač sám příslušník dobře situovaných vrstev, se v ní propracoval k poznání, že proti křivdě, kterou trpí jeho bližní, je nutno radikálně se opřít, a dospěl k epice sociálních balad – zkrácených tragédií vyděděnců –, v nichž navázal na mistrovství Erbenovo a Nerudovo, a k přesvědčení o správnosti revolučního kolektivismu. Program proletářského umění Wolker kromě toho razil i v teoretických statích. Zastával ideu tendenčního umění a často byl opěvován jako básník třídního boje. To bylo jednou z příčin ostré polemiky o jeho díle, která se pod heslem „Dostí Wolker“ (nepodepsaný článek s tímto názvem byl roku 1925 uveřejněn v avantgardním časopise *Pásma*) vyostřila po jeho smrti. Karel Čapek ke sporu o Wolkra moudře poznamenal: „*Ať ho soudí ten, jehož básnická víra je širší a vnitřní svět bohatší; ale my ostatní budeme mít rádi vlajícího efěba právě pro tu široce otevřenou náruč, do které nabral vše od růžové konvičky a maminčiny plotny až po dívky, zástupy a lidskou bolest.*“

Důležitým východiskem k Wolkrovu životopisu je jeho korespondence. Dopisování bylo pro něj po určitou dobu jediným způsobem komunikace se světem, nepřekvapuje proto, že nejvíce dopisů se zachovalo z období jeho léčebného pobytu ve Vysokých Tatrách, kdy víra ve vykoupení ze zákeřné nemoci střídá beznaděj.



Alois Bilek, *Kompozice*, 1913–1914, tužka a akvarel na papíře, 12,5x18 cm, uloženo: Galerie hlavního města Prahy (inv. č. K 2523), Praha, Česká republika.

V době svého pařížského pobytu v letech 1912–1913 malíř vytvořil cyklus akvarelů ovlivněný dobovou ornamentalizací, symbolikou i směřováním k organickému či geometrickému abstraktivismu. V tomto duchu je koncipován obraz *Kompozice*, zobrazující akty tři žen, dvou klečících v popředí a jedné stojící v pozadí. Nejde o zachycení prožitku, ale spíše o stylistické cvičení, ve kterém je prostor vytvářen pomocí barevných, geometrických ploch.

Český malíř a grafik Alois Bilek (1887 až 1961) v období 1913 až 1914 vytvořil v rychlém sledu řadu děl, kterými se zařadil mezi první tvůrce nefigurativního umění ve světovém měřítku. Brzy však opustil půdu experimentu a přijal jazyk konvenční výtvarné symboliky.

„[...] Psala jste mi kdysi, že nemůžete mi pomoci. Ó ano! Buďte moje, myslíte na mě, mějte mě ráda a vytrvejte! Cítím to, jste-li silna, a sám tím silím. Nezávidíte svým přítelkyním, když chodí s hochy. Jejich první lásky mají sladkost limonád, Vy poznáváte, že láska je cosi hlubšího, vážnějšího, kde všechny naše smysly musí trpět, aby se dobolely radosti. A my si ji dobolíme. [...]“ (z dopisu Marii Koldové, Tatranská Poljanka 4. 10. 1923).

Wolkrovy pokusy o moderní pohádky (*O milionáři, který ukradl slunce*), divadelní hry (*Tři hry*) a prózu nesehrály takovou roli jako jeho básně a teoretické stati o umění, jsou však svědectvím mnohostrannosti Wolkrova talentu. V próze Wolker postupuje podobně jako v poezii: tvoří vlastně prozaické balady, v nichž básnické obrazy a psychologické úvahy prolínají dramatické osudy.

V povídce *Ilda*, věnované *Kostovi*, jejíž úryvek přináší naše ukázka, zpracoval Jiří Wolker válečné zážitky svého přítele Konstantina Biebla, který byl na balkánské frontě zraněn, zajat a odsouzen k smrti, ale ze zajetí uprchl. Mladému hrdinovi zachrání život žena nepřátelského velitele Ilda a sama se obětuje: pro lásku k mladíkovi, pro radost z obětí, jak je to v ženské povaze, nikoli proto, aby něčeho dosáhla. Milenci pomůže k útěku, ale sebe nezachrání; za hřích zaplatí životem.

Ilda

Wolker, Jiří (1958): „Ilda“. In: *Dílo Jiřího Wolkra*, s. 280, 287–288, 294. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha.

Nebyla z rodu oněch žen, které dovedou roztomile štěbetat u číšky čaje nebo se démonicky natírat v boxech vináren. Byla to žena, která své ženství nemusila násobit lžemi; byla postavena do života příliš skutečného, který by nesnesl všech těch našminovaných rafinovaností, kterými se rády zdobí ženy velkoměst. Měla sílu muže, – aby byla nebezpečnější než muž, který se svojí silou nakládá dle logického zákona, takže její účinky si můžeme předem vypočítati. Síla ženina je řízena citem, který je mimo zákon, a proto jsou její účinky pro nás nevyzpytatelné. Silný muž může udělati jen to a to. Silná žena všechno. Mohla mě uskrtnouti, obejmouti, nebo na mě zapomenouti.

[...]

Stanula na prahu, zavřela dveře a pravila:

„Ivane!“

Naplnila jizbu nejdříve tímto slovem. Potom jala se svlékati. Zcela prostě, beze studu a zdráhání. Bílý svetr s ní sklouzl jako lupen s květu, když přijde vítr. Nezhasila ani svíčky. Chtěla milovati i očima a tak, jak oči vidí. Rozpustila si jen vlasy a beze slova přilehla ke mně.

Vzpomenu-li si dnes na všechny ty horké hodiny, co jsme si dávali, je mi úzko, jako by se mi chtělo srdce zastavit. A proč? Protože to bylo a už nikdy být nemůže. Pro svoji nenávratnost vyrostlo to v mých myšlenkách do strašlivé krásy.

Její ruce mě obléhávaly jako plameny. Horečka vstupovala mi do hlavy a dravost do rukou. Bloudil jsem po jejím těle konečky prstů a tělo ustupovalo, prohýbajíc se a přisávajíc k mým pažím.

Vím, že tenkrát cítil jsem bolest. Dnešní můj smutek tryská z marnosti, tenkrát mě bolelo *naplnění*. Vše jsem obsahoval v tom okamžiku: ženu, svět, hvězdy a záhady. Ale zase jsem jim nerozuměl, neboť jsem ztratil smysly.

Posléze jsem poznával, že z úst řine se mi krev a stéká jí na hrdlo. Nezahojená rána se otvírala.

Ilda to cítila a vzpínala se pode mnou, nutíc mě, abych si ji bral stále víc a více, jako by bylo jejím osudem bráti ode mne nejenom lásku, ale i krev.

Tak po mnoho nocí podobala se naše chata ptáku ohniváku. Za svítání ode mne odcházívala. Zůstával jsem sám v těžkém

spánku. A mezi těmi přízračnými hodinami plula výhružná hlava muže, který mlčel.

[...]

„Zachránilas mě proto, abys mě sama zabila?“

Zarazila se.

„A ty mě nemiluješ?“

Mlčel jsem.

Tu mě náhle sevřela do náruče, a jako by se obávala mé odpovědi, rychle zasykla:

„Musíš mě milovat – i já tě mám ráda.“

Tenkrát jsem myslel, že nemá ráda mě, ale svoji lásku.

Znáte jistě onu bolest, že člověk, který *sám chce být milován*, se svými ranami, choutkami, zlovyky, bědnými touhami po lásce a s nedůvěrou v ni, – počne žárliti na lásku.

Myslíte, že přijde doba, kdy jasně se ukáže, jste-li právě vy lidé předmětem lásky? A nikoliv přeludy vlastního srdce, které by nakonec dokazovaly, že člověk nedovede milovati nikoho, mimo sebe. To by bylo strašné. Člověk by byl sám, úplně sám na celém světě. Jeho láska – lichotné zdání – proměnila by se v poušť, na níž by leželo vyschlé srdce v závějích písku.

[...]

Objímám a líbám se s mnoha ženami. Jejich slabé náruče jen mi pronikavě připomenou, co byla Ilda a jaké bylo její statečné objetí. Ale nemohu se k ní vracet, nemohu ji líbat; mohu jí jen trpět.

Kdosi říkal, že žena je zázrak, – kdosi, že vše na světě je zázrak. Myslím si, že zázrak netvoří bůh, ale lidské srdce. Vše, co milujeme, stává se zázrakem. A proto je to pro nás nejvíce žena.

Wolkrova báseň *Balada o nenarozeném dítěti*, zveřejněná ve sbírce *Těžká hodina* (1922), patří k jeho nejpůsobivějším sociálně kritickým básním. Zachycuje tragédii proletářských milenců, kterým bída nedovoluje přivést na svět plod své lásky. Tato báseň je výzvou nabádající ke společenské revoluce, ale současně otevírá dodnes aktuální problém interrupce.



František Bílek, *Adam a Eva*, 1921, dřevo, výška 95 cm, uloženo: Galerie hlavního města Prahy, Praha, Česká republika.

Dřevořezba *Adam a Eva* nese veškeré znaky Bílkova sochařského projevu, zračícího se už ve způsobu skulptivního zpracování hmoty dřeva. Osobitě tvárné postupy, charakterizované metodou „*taille directe*“, se při sochařské transpozici odvěkého biblického tématu řídily mystickou vizí, která vycházela z pomyšlení na prvotní hřích. Objetí dvou lidských bytostí, unášených na vlně vášně a zmitaných erotickou křečí, nevyjadřuje totiž ani tak milostnou slast, jako spíše tragický pocit provinění. Toto ideové východisko se promítlo v expresivně vyhoceném pojetí díla, v dmoucím se příboji a v dynamice tělesných objemů. Dramatický svár forem je ovšem v Bílkově dřevořezbě přetaven v jednotu sochařského díla vyústujícího v memento.

Český sochař a grafik František Bílek (1872–1941) je nejvýraznější osobností českého secesního symbolismu. Jeho tvorba, významná nejen pro české, ale i evropské prostředí, je originální hluboce osobním, bolestně mystickým náboženským prožitkem. Bílkovy výtvarné představy a vize jsou věnovány smyslu životní cesty za Ježíšem Kristem – cykly *Adam a Eva* (1921). V grafice se jeho nejvlastnější technikou stal dřevoryt. Vytvořil též řadu náhrobků na českém i moravském venkově (*Tvůrce a jeho sestra bolest*, 1932 – hrob jeho přítele Otokara Březiny, symbolistního básníka, v Jaroměřicích nad Rokytnou).

Balada o nenarozeném dítěti

Nejdřív se na sebe usmáli,
potom se do sebe zamilovali
u lucerny na nábřeží,
kde voda běží a běží
a lidé stojí, jako by odrazem světél na ní byli.
Nakonec se spolu políbili.

Wolker, Jiří (1964): „Balada o nenarozeném dítěti“. In: Wolker, Jiří, *Srdce šít*, s. 38–40. Československý spisovatel, Praha.

Milenci jsou lidé bohatí,
pokladů mají, že jich nelze vypočítati:
ruce, oči, prsa a ústa.

„Za město, má milá,
vede cestička bílá
a za městem hluboko v obilí
se zelené meze zrodily.
Tam poklady své spočítáme,
tam si je věrně odevzdáme,
aby nám neshořely
nebo neodletěly
jako ptáci
ohniváci.“

Za město šli a večer už byl,
o lásku nadarmo nikdo neprosil;
i mladí se smějí milovat,
i chudí se smějí milovat,
z lásky se člověk narodil,
za město šli a večer už byl.

Zprvu se bránila,
zprvu se bála,
nakonec se ale přece odevzdala.

Proč bych mu tělo své nedala,
tělo své z krve a života,
když jsem mu srdce už dala,
své srdce z krve a života?

Láska je žena a muž,
láska je chleba a nůž.
Rozřízl jsem tě, milá má,
krev teče mýma rukama
z pecnu bílého.

Když nohy domů se vracely,
daleko bylo od dveří k posteli,
když noc hoří, peřiny nehřejí,
té noci na srdci se jí
dětská ústa narodila.
Té noci plakaly čtyři holé stěny,
že těžko, těžko bude dát
hladovým ústům krajíc ukrojený.

Měsíc nad městem svítící
se třikrát naplnil a dvakrát has,
když potřetí hasl nad černou ulicí,
dětská ústa k srdci promluvila:
Maminko milá,
já jsem láska,
která by se ráda narodila!

Když to slyšela,
k milému běžela.
Pokojík jeho byl smutný a studený
jak těžká hlava mezi slabými rameny.

Když se to oba dověděli,
na pelest sedli.
Tiší byli, bledí byli,
k lásce a zabití sbírali síly.

„Dnes
naše srdce, milá má,
a ostatních srdcí tisíce
jsou jenom na půltu hospodské sklenice.
Stačí se zpítí zahořklým rtům.
Nalili krev jsme a vypili rum.
Statisíce lidí se milovalo,
žádné dítě se nenarodilo z nich,

– ni naše se nesmí narodit.
To není hřích,
to je jen bída.“

Slunce už nesvítí,
hvězdy už nezáří,
odešli k lékaři
milenci dva.
Tam nevede cesta bílá a měkká,
tam se jde po schodech z kamene
a v čekárně se čeká,
dlouho a dlouho se čeká,
až dveře strašlivě zavřené
se otevrou pohledem žlutým a kosým
a řeknou: Prosím!

Lékař měl ruce z karbolu
a slova z ledu:
„Nemocné ženy léčit nedovedu,
spravuji jenom zlámané věci.“

Blůzičku svlékl,
prsty jí na prsa bubnoval
smuteční pochod.

Ó ženo,
slyšíš ten hlas,
co na prsou hořel ti?
Teď naposled zakřičel ještě.
Teď zhas.

On zatím stál,
u dveří, na prahu pokoje stál.
Však oči jej zradily a nestály s ním,
křečovitě kráčely za její bolesti,
za její bolesti, za vozem pohřebním,
kola skřípěla, podzimní vítr vál.
Udělal jsem to já?
Já jsem to udělal.

„Podej mi, můj milý, ruku,
až půjdem po schodech dolů.
Už nejsem statečná a budu plakati,
že z bohatství všeho
mně v kapse zbyla jen lahvička eumenolu,
že jsem jen rána
mrtvýma rukama dítěte zobjímaná.

Já nejsem žena,
já jsem hrob.
Dvě oči na mně stojí jako dvě svíčky,
co na podzim hoří za dušičky,
a nikdo se nade mnou nemodlí.
I žena chce svět lepší a jinačí
a žena jen pláče, když ruce na to jí nestačí.“

Večer
mnoho milenců smutných je,
že to, co žítí mohlo, nežije,
a mnozí ani smutní nejsou,
protože to nedovedou.

Slunce na zemi svítilo
a stromy zůstaly lysé,
lidé se na zemi milují
a láska nenarodí se.

Nenarodí se?

Karel Čapek: *Věc Makropulos*

(1922, premiéra 1922)

Karel Čapek (1890–1938) je prvním moderním českým prozaikem a dramatikem světového významu a ohlasu. Tento originální myslitel silného humanistického patosu, který se ve třicátých letech stal jedním z nejvážnějších kandidátů na udělení Nobelovy ceny za literaturu, se prosadil také jako všestranný žurnalista a citlivý překladatel. Jeho překlad Apollinairova *Pásma* (1919) a *Francouzské poezie nové doby* (antologie 1920) ovlivnily nástup mladé básnické generace dvacátých let. V meziválečném období byl Karel Čapek stoupencem Masarykovy vládní politiky, důsledným obhájcem demokratických principů, mluvčím a organizátorem protifašistického hnutí. Poselství jeho života a díla je dodnes aktuální.

Charakteristickým rysem tvorby Karla Čapka (řadu raných prací napsal spolu s bratrem Josefem) je kritická racionalita, která se dokázala postupně vyrovnat s úskalím filozofického pragmatismu i gnozeologického relativismu. Čapek byl obdarován vnímavým smyslem pro humor – uplatnil jej stejně v dílech spadajících do oblasti krásné literatury jako v tvorbě pro děti anebo v pracích žurnalistických. Obdivuhodným způsobem dokázal zachytit, drammatizovat a poetizovat každodennost „obyčejného“ člověka (*Povídky z jedné kapsy. Povídky z druhé kapsy*, 1927). S nemenší bravurou formuloval ve svých dílech nadčasové otázky lidské existence a zaujímal postoje k aktuálním, historickým problémům své doby.

Ve svých vědecko-fantastických románech i divadelních hrách, jež patří ke klasickým dílům světové science-fiction, Karel Čapek vizionářsky varoval před úskálími vývoje lidské civilizace. Upozornil na nebezpečí, které moderní společnosti přináší technika a nové vynálezy (*RUR*, 1920, premiéra 1921, *Továrna na absolutno*, 1922, *Krakatit*, 1924), vyslovil obavy před německou fašistickou rozpínavostí (*Válka s mloky*, 1936), vystoupil proti fanatismu a totalitarismu (*Bílá nemoc*, 1937, i premiéra). Vědomí osobní odpovědnosti jednotlivce vůči světu se stalo imperativem Čapkovy umělecké tvorby i jeho občanského života. Za základní, sebeobrodnou hodnotu života pokládal pozemskou, konkrétní, lidskou lásku; ta dokázala přimět jeho hrdiny k aktivní a účinné obhajobě demokratických ideálů i polidštit technikou zdevastovaný svět.

Čapkovo rané drama *Věc Makropulos* (1922) klade a řeší jednu ze základních otázek lidského života, otázku smyslu života prověřovaného darem nesmrtelnosti. Slavná zpěvačka Emilia Marty je obletována muži, sama však není schopna citu. Emiliina bezohlednost a cynismus zraňují. Ke konci dramatu, jehož dynamickou zápletkou je spor o dědictví mezi dvěma rody, Gregorovými a Prusovými, vyjde najevo, že Emilia je dcerou osobního lékaře Rudolfa II., která se narodila na Krétě pod jménem Elina Makropulos již v roce 1585, a že její otec, vynálezce elixíru života, na ní lék vyzkoušel.

Emilia vedla pod různými jmény velmi bouřlivý život více než tři sta let a nyní, stárnoucí a unavená, potřebuje získat recept na elixír, aby si mohla život znovu prodloužit. Pátrá po obálce, do které recept na výrobu elixíru ukryla a kterou svého času (před sto lety) svěřila svému milenci baronu

Václav Špála, *Harlekýn a Kolombína*, 1922, olej na plátně, 60x40 cm, uloženo: soukromá sbírka.

Milostné téma prošlo v tomto Špálově obraze sítím dvojí stylizace. Jednak je prezentováno jako scéna dvoření z *commedia dell'arte*, jednak poskytlo malíři podnět rozehrát tvárný aparát, jehož kubistická proveniencence je zřejmá. Umělec na své cestě za moderním výrazem v tomto díle dospěl k nejzazší mezi stylové redukce forem. Abstrahující tvůrčí proces mu však nezabránil zhostit se výstižně malířské parafráze daného divadelního výjevu. Spokojil se soustavou diagonálních linií, která mu posloužila nejen k definici znakové podstaty obou aktérů a k jejich maximálně zjednodušené charakteristice, ale zároveň k vyjádření jejich vzájemného vztahu: svůdcovské aktivity Harlekýna a hrané stydlivosti Kolombíny.



Josefu Prusovi. Zjistí, že dopis je v držení baronova potomka Jaroslava Pruse. Ten je ochoten jí obálku darovat, pokud s ním stráví noc. Tento obchod má ovšem kruté následky: když se o něm dozví syn Jaroslava Pruse Janek, který se do Emilie vášnivě zamiloval, spáchá ze zoufalství sebevraždu.

V závěrečné části dramatu se opilá Emilia, ztrácející zábrany a ohledy ke svému okolí, svěří společnosti, která se sejde v jejím hotelovém pokoji, s tajemstvím své dlouhověkosti; nemá už ale zájem recept použít, neboť ji neúnosně dlouhý život unavil. Recept je k dispozici, nikdo z aktérů dramatu však není ochoten jej přijmout a „zužitkovat“, jakmile mají možnost přesvědčit se, že nesmrtelnost ničí základní hodnoty lidského života. Proto také nejmladší z členů společnosti, Kristinka, recept spálí v plamenu svíčky.

Následující ukázka popisuje setkání, při němž Albert Gregor (Bertík), další z Emiliiných četných ctitelů, vyznává zpěvačce lásku, zatímco ona se

jeho citovým výlevům pouze vysmívá.

Věc Makropulos

Emilia (*po chvíli*): To jsi ty, Bertíku?

Gregor: Proč máte zavřené oči? – Vypadáte, jako byste trpěla. – Co je vám?

Emilia: Unavena. Mluv tiše.

Gregor (*blíží se k ní*): Tiše? Varuju vás. Budu-li mluvit tiše, nebudu vědět, co mluvím; budu vám říkat bláznivé věci. Slyšíte, Emilie? Zakažte mi mluvit tiše! Já vás miluju. Jsem posedlý. Miluju vás. Vy se nesmějete? Čekal jsem, že vyskočíte a dáte mi pohlavek. Byl bych vás miloval tím zběsileji. Já vás miluju. Copak spíte?

Emilia: Zima, Bertíku. Je chladno. Ať se nenachladíš.

Gregor: Já vás miluju. Střezte se, Emilie. Jste ke mně sprostá, ale to mi dělá rozkoš. Hrozím se vás, ale i to je rozkoš. Chtěl bych vás škrtit, když mne ponižujete. Chtěl bych – Jsem blázen, Emilie; asi vás zabiju. Ve vás je něco odporného; ale i to je rozkoš. Vy jste zlá, nízká a strašná. Bezcitné zvíře.

Emilia: Nejsem, Bertíku.

Gregor: Jste. Nic vám ničím není. Studená jako nůž. Jako byste z hrobu vstala. Poslyšte, je to zvrhlost, vás milovat. A já vás miluju. Já vás miluju, až bych si rval maso z těla.

Emilia: Líbí se ti jméno Makropulos? Řekni.

Gregor: Přestaňte! Nedrážděte! Nechal bych i život stát, kdybych vás dostal. Budete moci se mnou dělat, co budete chtít. Ať je to cokoli, cokoli neslýchaného. Miluju vás; jsem ztracený člověk, Emilie.

Emilia: Tedy poslyš, teď běž k tomu svému advokátovi. Aby ti hned vrátil ten dokument, co jsem mu poslala.

Gregor: Je falešný, co?

Emilia: Na mou duši, Alberte, není. Ale musíme mít jiný, víš, na jméno Makropulos. Počkej, já ti to vysvětlím: Ellian –

Gregor: Nechte si to. Mám až potud vašich klíčků.

Emilia: Ne, počkej. Musíš být bohatý, Bertíku! Já chci, abys byl hrozně bohatý.

Gregor: Budete mne milovat?

Emilia: Přestaň už! Bertíku, tys mně slíbil, že mi opatříš ty řecké papíry. Má je Prus, slyšíš? A ty musíš dědit, abys je dostal!

Gregor: Budete mne milovat?

Čapek, Karel (1992): „Věc Makropulos“. In: Čapek, Karel, *Dramata*, s. 223–225. Český spisovatel, Praha.

Emilia: Nikdy, rozumíš? Nikdy!

Gregor (*usedne*): Já vás zabiju, Emilie.

Emilia: Hlouposti. Kdybych ti řekla tři slova, bylo by po všem, bylo by po všem – Koukejme, mne by chtěl zabít! Vidíš tady na krku, tu jizvu? To mne taky chtěl jeden zabít; a já se ti nebudu svlékat donaha, abys viděl, co jich už mám, těch vašich památek! Copak jsem jenom pro vaše zabíjení?

Gregor: Já vás miluju.

Emilia: A tak se zab, hlupáku! To toho bude! To je krámů s tou vaší láskou! Oh kdybys věděl ... kdybys věděl, jak jste směšní, vy lidé! Kdybys věděl, jak jsem unavena! Kdybys věděl, jak je mi všechno jedno! Oh kdybys věděl!

Gregor: Co je vám?

Emilia (*lomí rukama*): Nešťastná Elina!

Gregor (*tiše*): Pojd'te, Emilie, odjedeme. Nikdo vás nikdy nemiloval tolik jako já. Já vím – já vím, ve vás je něco zoufalého a strašného. Emilie, jsem mlád a silný; mohu vás zaplavit láskou; vy zapomenete – a pak mne odvrhnete jako slupku. Slyšíte, Emilie?

(*Emilia pravidelně a slyšitelně chrápe.*)

Gregor (*vstane pobouřen*): Co je to? – Spí! – Děláte si blázna? – Spí. Jako opilec. (*Vztahuje k ní ruce.*) Emilie, to jsem já – já – Nikdo tu není – (*Naklání se těsně k ní.*)

Josef Váchal: *Krvavý román* (1924)

Josef Váchal (1884–1969) patřil k nejsvráznejším osobnostem českého kulturního života své doby. V Praze se vyučil knihařem (1902), poté získal výtvarné vzdělání na soukromých školách. Žil a tvořil v ústraní. Jeho slovesná i výtvarná tvorba – dobovou uměleckou kritikou přehlížená a podceňovaná – se ubírala mimo hlavní proudy oficiálního umění. Teprve na samém konci Váchalova života se zvedá vlna zájmu o jeho dílo a trvá dodnes. Nakladatelství Paseka, které od roku 1990 postupně vydává Váchalovu knižní tvorbu, předkládá širší veřejnosti práce zcela neznámé. Autor si totiž svá slovesná díla ilustroval, sázel a vázal sám a vydával je pouze v několika číslovaných bibliofilských výtiscích.

Váchalova knižní tvorba představuje originální syntézu významných moderních slovesných a výtvarných směrů první třetiny 20. století – syntézu slovesné, grafické, typografické, sazečské a knihvazačské činnosti. K vrcholům jeho tvorby patří vedle *Krvavého románu* (1924) zejména *Koruna bludařstva, to jest Postyla kacířská* (1923–1926), *Đáblova zahrádka aneb Přírodopis strašidel* (1924), *Šumava umírající a romantická* (1931) a *Receptář barevného dřevorytu* (1934). Autor ve svých slovesných dílech přejímá se sveřepou důsledností postupy pokleslé a inzitivní literatury – užívá archaický jazyk, nediferencuje stylistické roviny lexika, porušuje logiku tradičního vyprávění (mimo jiné tím, že vypráví příběhy, kterým chybí začátek, započaté příběhy nedokončí anebo pracuje s fabulačními skoky).

Zájem o Váchalův odkaz je podněcován vývojem evropské kultury poslední třetiny 20. století. Výrazové prostředky, formální postupy a komunikační strategie, které autor užíval a rozpracovával, totiž pozoruhodně korespondují s rétorikou postmoderny, formující se jako kulturní a umělecký proud od počátku šedesátých let. V jeho dílech jsou se značným předstihem dosahovány cíle postmoderny: jednak se v nich stírají hranice mezi vysokým a nízkým uměním, sférou inzitivního a sofistického, krásou a ošklivostí, pravdou a lží, ctností a nečestí, jednak se v nich budují a ospravedlňují kuriózní verze světa, umožňující vznik odlišných interpretací, a tudíž i konceptů světa.

Josef Váchal se dlouhodobě zajímal o mystiku a okultismus. Byl přitahován tajemnými, rozumem nevysvětlitelnými jevy a hrůzostrašnými příběhy. Ve své tvorbě využil a zpracoval řadu namnoze protichůdných, ne-li vylučujících se podnětů. Inspiroval se barokním spiritualismem, kramářskou písní, brakovou literaturou i secesním dekorativismem a symbolismem. Jeho tvorba se sblížila s expresionismem, dospěla – relativně nezávisle na francouzských surrealistech – rovněž k metodě psychického automatismu. Výhodiskem Váchalovy slovesné i výtvarné tvorby se stal secesní model kultury. „*Nejvýrazněji je moment secese uplatněn – zároveň doveden do krajnosti a překonán – ve Váchalově pojetí knihy*“ (Hůlek 1990, s. 308).

Účinnými zbraněmi Váchalových výpadů proti „slušné“ společnosti profitujících umělců, měšťáků a socialistů jsou ironie, sebeironie a mystifikace.



Josef Váchal, *Plán elementální (Plán vášni a pudů)*, 1904–1907, kresba tuší, akvarel a pastel na lepence, 35,9x52,5 cm, uloženo: Památník národního písemnictví, Praha, Česká republika.

Váchalova grafická díla jsou invenční i v podání sexuálních a erotických témat. Výrazové prostředky, formální postupy a komunikační strategie, které užívá a rozpracovává, korespondují s rétorikou postmodernity, formující se jako kulturní a umělecký proud od počátku šedesátých let.

Český slovesný tvůrce, malíř, řezbář, grafik, sazeč a knihvazač Josef Váchal (1884–1969) byl inspirován symbolismem, dekadencí, secesí, expresionismem, současně i středověkým uměním, barokním románem, spiritistickou literaturou, kramářskou písní a lidovou tvorbou. V jeho díle se stírají hranice mezi vysokým a nízkým uměním, sférou inžitní a sofistickované tvorby a ospravedlňují kuriózní verze světa. „Josef Váchal, který zůstával pro dějiny českého moderního umění po řadu desetiletí jen zvláštním lidským i tvůrčím zjevem, se dnes objevuje jako umělec hluboce vklíněný do historie české kultury v místech přechodů, konfliktů a vztahů modernosti s kulturními tradicemi romantismu, baroka i gotického středověku“ (Vlček 1998, s. 80).

Ve svrchované míře je využívá v *Krvavém románu*, tedy díle, které opatřil 79 dřevoryty a „vysázel bez rukopisu, vytiskl během osmi set hodin a vydal v 17 exemplářích“ (Váchal 1990, s. 304). Na obhajobu *Krvavého románu* uvádí, že ctnostné dívky již existují pouze v této žánrové oblasti; naopak v současné „literatuře nemají dívky příčin a příležitosti podjímání se tak nehorázných neb romantických zkoušek; dojdou štěstí i s obyčejným pitomcem, má-li jen dobré postavení, neb socialistickou legitimaci v kapse“ (Váchal 1990, s. 30).

Je obtížné rozhodnout, co autor myslí ve svých dílech vážně a co zlehčuje, co vychází z reality a co je výsledkem jeho obžerné obrazotvornosti, co je součástí jeho životního programu a co produktem nekontrolovaného psychického automatismu či komunikačních her. Při dorozumívání se s jeho díly působí důvěryhodně každá z uvedených možností. Váchalovy slovesné výkony lze chápat jako projev rafinované stylizace do polohy jazykové neobratnosti i jako důsledek autorova jazykového citu, jako parodii pokleslé i odborné literatury i jako pouhou simulaci žánrových postupů pokleslé literatury. Tato (postmoderní) otevřenost – řečeno jazykem poststrukturalistických teoretiků – patří ke konstrukčním principům Váchalovy poetiky.

Všechny tyto tendence se prosazují v *Krvavém románu*, jehož součástí je také rozsáhlý parodický odborný úvod do dějin krvavého románu. Jedna

z postav románu, slečna Kocourková, zde vyčítá (v „Kapitole XXXII“, Váchal 1990, s. 248–255) jiné románové postavě, redaktoru Pasekovi, chyby v textu, který vymýšlí a sází. Paseka, jenž má výrazné rysy autora samotného, však odmítá pomoc při korekturách. Prohlašuje, že dělat korektury se kvůli šesti mizerným předplatitelům nevyplatí. Kocourková je zvědavá, jak dílo bude dále pokračovat. Redaktor jí (a současně i čtenáři) dává na vědomí, že na dokončení rozehraných příběhů potřebuje dalších 3 700 stran. Slečna Kocourková, která připomíná Váchalovu žačku, přítelkyni i družku Annu Mackovou, ovšem odmítá tento projekt dále finančně podporovat a Paseka čtenáři „oznamuje“, že bude nucen román dokončit na dvou arších, které mu zbývají. Součástí Váchalovy vypravěčské hry se čtenářem je mimo jiné i skutečnost, že tiskové chyby, o kterých literární postavy mluví, se v textu románu na uvedených stránkách skutečně objevují a že autor příběh na dvou závěrečných arších ukončí.

Jako směs absurdity, naivity, extravagance, mystifikací a parodií se jeví následující ukázka, ve které se sblíží mladý malíř Fragonard a prostitutka Klára. Josef Váchal konstruuje postavu ctnostného Fragonarda jako jednu ze svých autostylizací-karikatur v *Krvavém románu*.

Krvavý román

Kapitola XXV.

Odhalené tajemství

Když ta překrásná panna v tom bordelu nevinného Fragonarda do svého pokojíku uvedla, tu vrhl se jí tento umělecky cítící a cudný mladík k nohám a počal jí vyznávati lásku.

Té dívce to nebylo nikterak nemilé, protože byla zvyklá slýchat od těch ožralých hostů jen samá sprostá slova.

Ten mladík se jí líbil a bylo viděti, že ta svá slova myslí vážně.

Když pak ještě jí ujistil, že povede-li se mu ten obraz, že jí pak za choť pojme a šťastnou manželkou udělá, nebude-li proti tomu ovšem ničeho namítati, tu se děle již nezdržela a padla Fragonardovi kolem jeho krku.

Slzy bohaté co hrachy kropily dávno nemytou zem nevěstince.

Také Fragonard silně štkal.

Jen tak se mohlo státi, že při tom silném pláči neslyšeli křik dole vražděných Apači nevěstek.

Když se oba dva dosyta vyplakali, posadivše se vedle sebe na měkké lehátko, na sebe se usmívali.

„Miláčku, rci mi, jak tebe mám nazývati a jak se zůveš?“ Tak tázala se ta nevěstka Fragonarda.



Josef Váchal, „Milostná scéna“, 1924, dřevoryt, 12,5x8,6 cm, ilustrace z prvního vydání knihy: Josef Váchal, *Krvavý román: Studie kulturně a literárně historická*, 1924, zveřejněné jako faksimile v roce 1990 v Praze v nakladatelství Paseka (s. 175).

Váchal, Josef (1990): *Krvavý román: Studie kulturně a literárně historická*, s. 176–179. Edice Knihy Josefa Váchala, svazek 1. Paseka, Praha.

Když on jí své jméno pověděl, ona se mu přiznala, že je cizinkou a že pochází z Nuslí, v départementu pražském.

Fragonard byl na to pyšným, že jeho miláček pochází z dalekých krajin, i políbil jí bělostné čílko její.

Ta dívka musela skutečně z jiných zemí a končin pocházeti, jak tomu její silně opálená snědá tvář nasvědčovala.

„Smím k tobě blížeji si přisednouti, drahoušku?“ zašveholila něžným hláskem Klára, tak se totiž ta dívka jmenovala, sedajíc svému milenci na klín.

S radostí pokynul jí Fragonard, nepřestávaje svůj zrak do ní nořiti.

On byl láskou celý zmaten a nevěděl čemu se má více podivovati, zda její sněhobílé a čisté duši nebo prádlu.

On byl zjevem toho andílka celý rozpálen a musel svou vášeň násilím zadržovati.

Jako čestný muž nesměl svému chťíci vyhověti, aby ta ctnostná panna si o něm nepomyslela, že je také nějaký chlípník.

A též jako umělec, nyní když před tak důležitým dílem stál, jakým bylo vymalování obrazu mariánského, nesměl svůj ideál znesvětití nějakou smilnou myšlénkou nebo dokonce činem.

Také jeho rozum mu chladně pravil, aby té dívky se z jistých důvodů varoval, aby po tom svém tělesním styku s ní nějak ne-onemocněl, zvláště když viděl, že má červené oči a že jí z nich stále teče.

On mohl se lehce od té dívky nakaziti nějakým výtokem, nebo mu při nejmenším mohly vyskákat na těle boule.

Podobné nemoce on dobře znal, protože jednou podle takového ubožáka, který byl stížen francouzskou nemocí, obraz svatého Joba se vředy maloval pro jednu kapli.

Musel tedy sebrati veškerou morální sílu, by tomu pokušení nepodlehl.

Skutečně se mu to podařilo, když byl studený syfon si stříknul za krk.

Ta dívka musela jeho zoufalý duševní zápas pozorovati.

S cudným a nevinným úsměvem v líci naklonila se k Fragonardovi a pravila:

„Kterak se zmítáš v trapných obavách, drahoušku! Proč jenom tak sám sebou se bez důvodu hněteš, až bych tobě vše vyložila, že jsem dosud panna, nečekáš! Já tebe znovu, nejdražší Fragonarde, ujišťuji, že jsem posaváte poctivost svojí ani v tomto brlohu neztratila a za to můžu jenom tomu svému výtoku z očí co

děkovati, že si na mně žádný chlap dosud nic zlého neopovážil. Tys jistě milouši, vid', myslel, že mám nějakého couravého tripla, když mě tak ty oči stále bryndají, ale v pravdě se velice mýlíš. Já si ty oči schválně každého dne cibulí a starýma punčochama natírala, jen aby se mi zarosily a žádní hosté se mnou proto na pokoj nešli, domnívajíce se, že jsem nakažená. Jenom tak jedině jsem mohla poctivost svou zachrániti, neboť jsem vždy věřila, že mně přec někdo šlechetný z tohoto hampeyzu vysvobodí, kam jsem tak ošemetným způsobem se dostala.“

Slyše ta slova šlechetný Fragonard, cítil se zahanben, že tu nevinou nevěstku tak podezřívá.

On musel jí co zadostiučinění dáti na jevo, že slovům jejím plně věří a že jí neprávem prve podezřívá.

To ujištění nápravné mohl jí dáti vášnivým spojením se s ní a ohnivou láskou.

Zdálo se, že také Klárka na to už čeká, aby jí zpit láskou na měkké lehátko strhnul.

Leč ta jeho dřívější nezřízená žádost více se nedostavovala a též jeho chtíč valně vychladl od té doby, co se tím syfonem polil.

Musel se tedy spokojiti tím, že jí krk a i záda nesčetynými polibky pokryl.

Aby jí však alespoň nějakou radost učinil, počal jí recitovati Macharovu Magdalenu.

Klárka to radostně poslouchala, neboť ten básník byl její krajan.



Josef Váchal, *Vademecum v erotiky soustech*, 1928, dřevoryt, ...x... cm, uloženo: Grafická sbírka Národní galerie v Praze, Česká republika.

Jaroslav Durych: *Sedmikráska* (1925)

Jaroslav Durych (1886–1962), působící většinu svého života jako vojenský lékař, se věnoval rovněž esejistice, poezii a dramatu. Prosadil se však především jako katolicky orientovaný prozaik a polemik. V jeho prozaické tvorbě se uplatňují expresionistické prvky a postupy, které představovaly dynamické principy již v barokním konceptu umění a jejichž základními výrazovými prostředky byly symbolika a mýtus. Durych je na jedné straně fascinován pozemskostí, což se projevuje až naturalistickými popisy fyzických strastí, a na druhé straně propadá mystické exaltaci. V umělecké tvorbě i v meziválečných polemických vystoupeních se pro schopnost postihnout iracionalitu lidského života, pro svou katolickou ortodoxii, nesnášenlivost, smrtelnou vážnost a jízlivost stal krajním protipólem racionálního, pozemsky smyslového, demokraticky smýšlejícího, humanistického a humorného Karla Čapka.

V Durychových prózách, k jejichž vrcholům patří románová valdštejnská trilogie *Bloudění* (1929), se zpravidla „nad reálným světem, postiženým tu naturalisticky, tu visionářsky a prosyceným účastí s trpícím člověčenstvím, klene říše mystická, kde si duše extasí lásky, chudoby a obětí vybojovává milost nadpřirozenou a spojení s Bohem“ (Novák 1946, s. 648). Durych je mistrným vypravěčem, disponujícím bohatým metaforickým jazykem s barokně složitou syntaxí a archaizujícím lexikem. Lidský život chápe jako dramatickou cestu k Bohu, jako bloudění, které se pokouší k svému cíli dospět stejně pod znamením pýchy jako pokory – což jsou polohy, které autor nejčastěji zaujímá.

Jaroslav Durych často zpracovává milostné náměty. Žena v jeho prozaických světech v podstatě koresponduje se dvěma protichůdnými rolemi, které jí přiřkla křesťanská teologie – stává se nástrojem hříchu a zatracení, nebo očištění a vykoupení. Ve svém rozsahem nevelkém románu *Sedmikráska* (1925) se ubírá po druhé z obou uvedených cest – zachycuje mysterium pokorné, nadčasové, osudové lásky. Tato próza je komponována do sedmi částí. V každé z nich se mladík setkává s chudou dívkou a pokaždé se do ní beznadějně, platonicky zamiluje, aniž si uvědomuje, že jde o stále tutéž osobu. Čtenář nezná jména dvou hlavních postav autorova vyprávění, jen v náznaku je informován o reáliích jejich života. Oč méně je však příběh hledání velké lásky začleněn do společenského kontextu, o to více se soustřeďuje na citové poblouznění hrdinů. Mladík dívku šestkrát ztrácí, aby se od ní v sedmém, závěrečném oddíle již neodloučil. Následující ukázka zachycuje jejich první setkání.



František Muzika, *Dvě sestry*, 1922, olej na plátně, 82x100 cm, uloženo: Galerie hlavního města Prahy (inv. č. M 424), Praha, Česká republika.

V obraze *Dvě sestry* doznívá poetika magického realismu a primitivismu a prosazuje se nová vývojová tendence – „*duch bukolického neoklasicismu*“ (Lahoda – Srp, datace neuvedena, s. 48). Muzika zde začal pracovat „*s pevně vyklenutými, klasicky vyváženými formami, tlumeným koloritem a rozptýleným světlem*“ (Lahoda – Srp, datace neuvedena, s. 48). Tyto výtvarné prostředky vyjádřily uzavřený, intimní prostor s erotickým podtextem, zdůrazněným aktem dotýkání.

Sedmikráska

Pokřižovala hrob a s bázní hledala počáteční slovo modlitby. Vše se jí v mysli popletlo. A tu padla na hrob a chytila se ho oběma rukama, třesouc se velikým pláčem. Už se jí zdálo, že matku vzbudí, ale nemohla si pomoci, třebaš věděla, že by ji neměla čím přikrýti, kam vésti a čím nasytit. A když zkřehlá promoklou hlinou zdvihla tělo a klečíc ještě si utírala obličej, někdo ji vzal za ruku. Žasla a nemohla dosti rychle prohlédnout.

„Je tady zima,“ slyšela tichý, varovný hlas.

Vstala, chvěla se bledostí a zimou. Zdálo se jí, že neměla plakati tak, aby ji někdo viděl.

„Pojďte, povedu vás, aby se vám nestýskalo!“

Vzal ji pod pažím a v omámení té chvíle nevzpomněla si, že by mohla odporovat, až teprve v aleji.

„Ale mně nic není, nechte mne, já už domů dojdu!“

Snažila se mu vytrhnout, ale stiskl jí ruku tím pevněji.

„Ne, nepustím!“

„Stále za mnou chodíte, a já nechci!“

„Ať! Ale pak jsem vás takhle viděti neměl. Já za to nemohu, že jsem k tomu přišel.“

Durych, Jaroslav (1969): *Sedmikráska*, s. 29–31. Blok, Brno.



Antonín Procházka, *Milenci v přírodě*, 1926, kombinovaná technika na plátně, 75x90 cm, uloženo: Moravská galerie v Brně (inv. č. A 2403), Česká republika.

Milenci v přírodě patří k dílům, jimiž umělec definitivně opustil názorovou základnu obsahově do značné míry indiferentního kubismu, aby jimi obohatil široce založený proud českého moderního neoklasicismu. Šat dívky i mladíka v podstatě odpovídá soudobé módě, což na první pohled přispívá k tomu, že obraz působí svou civilní poezií. Ta je však, jak se zdá, spíše projevem osobité aktualizace biblického příběhu o Adamovi a Evě. Malířské plátno, koncipované na střední osu, vymezující rovnocenné místo postavě ženské i mužské, se vyznačuje důrazem na vztah obou aktérů, vyjádřený jejich loutkovitými pohyby a gesty.

„A což myslíte, že kvůli vám jsem to dělala?“

„Ne. Kdybych vás teď byl neviděl, možná, že bych byl zapomněl. Ale teď už nemohu dělat než to, co musím.“

„A co?“

Usmál se, vzal její dlaň také do druhé ruky a skrytě ji políbil, třeba sebou trhla, až se mu vytrhla. Ale hned ji dostihl a dopřál několik minut ticha jejímu vzdoru. Vyšli ze hřbitova.

„Už se nehněváte?“

„Prosím vás, co si vlastně myslíte? Mohl byste se zmýlit.“

„Nic si nemyslím. Mám vás rád.“

„Proč?“

„Nevím.“

V poslední trávě zářila ojedinělá malá chudobka. Utrhl ji.

„Místo růží budeme mít sedmikrásky.“

„Nač?“

Vítr dul s návrší. Zimou se k němu bezděčně přitiskla. Shora zahřměla pouliční dráha. Na křižovatce hvízdal vítr. Kaluže se leskly ve vyježděné silnici. Náhle zdvihla ruku, ale než mohla klobouk zachytit, již letěl ve větru. Vytrhl se jí a běžel za ním. Ale elektrika byla rychlejší, zatočila dívčím kloboukem a mrštila jeho zničeným zbytkem do kaluže. Stál bez rady, opodál se tomu kdosi chechtal. Vrátil se zahanben, že klobouk včas nezachytil. Byla zaražena, ale vidouc jeho pohled, dala se proti všemu očekávání do smíchu.

„Teď už se mnou nepůjdete! Dobře, že už je po něm, a jiný už mít nebudu. Už je konec.“

Ale nebyl konec. Ani nevěděla, jak se to stalo, že spolu seděli v parku a že se přestávala chvětí zimou. Nevěděla, co se s ní děje: cítila jen strach, který dosud neznala, aby na ní nebylo vidět, že ji obklopilo náhlé a neznámé štěstí, kterému si netroufala přivyknout. Zdálo se jí, že nad ní hoří hvězda, že jí hlavu svírá nějaká koruna z drahokamů, a lidé to přece jistě vidí, vždyť je dosud soumrak, a ona jest jen děvečka bez místa a skoro bez přístřeší; její šaty nejsou svatební, jsou chatrné, a její hoch je snad slepý či pomatený. Ale nemohla se bránit, sama sobě. Nabízel jí všechno, co měl a co mohl, a poslouchala to jen napolo; nebrala si to vážně k srdci, bylo jí veselo a poslouchala s tajeným dechem spíš jen jeho hlas. Ale když chtěl sirkou zapálit své úspory za to, že je odmítla, zahrála si s jeho rukou jako kotě, smějíc se do růžova. Plamen sirky jí očadil rukáv. Lekl se toho a sirka zhasla. Přitulila se k němu a po prvé se lekla radostí. Políbil ji.

Prosil ji, aby mu vyprávěla něco o sobě. Vyprávěla tedy, jak čeká, s čím se teta vrátí z hotelu.

„A co ty?“ ptal se jí.

„Půjdu někam sloužit. Už víš, do koho se chceš zamilovat?“

Rychle ji objal a políbil, nedbaje, zda je kdo pozoruje.

„Ty se toho nebojíš?“ zeptala se s tajným pohnutím.

Usmál se.



František Janoušek, *Milenci*, 1934, olej na plátně, 89x116 cm, uloženo: ČMUVU ... Praha.

Od roku 1933 začínají Janouškovy obrazy „zabydlovat jakési primární amébovitě bytosti, sestrojené z měchýřů a vlásečnic, a zároveň se na nich rodí nový svět embryonálních krajin, malovaných v jemných harmoniích světlých tónů. Morfologie zárodečných organických útvarů, které z nich vyrůstají, prozrazuje dočasné poučení z Miróova díla, které však Janoušek dokázal brzy přetavit do své vlastní výtvarné řeči. Jeho lyricky laděné, často však monumentálně citěné obrazy se stávají příměrem elementárních přírodních procesů růstu, bujení, páření a plazení, symbolem jakéhosi harmonického mýtu stvoření [...]“ (Šmejkal 1998b, s. 269).

Malíř František Janoušek (1890–1943) je významným představitelem českého surrealismu. Prošel složitým vývojem, který v osobitě výtvarné verzi zrcadlí obecnější trendy meziválečného moderního umění. Ve dvacátých letech lze v jeho tvůrčím usilování zaznamenat přechod od neoklasicismu k lyrickému kubismu, avšak svou vlastní řeč našel až v surrealistických malířských skladbách první poloviny třicátých let, které reflektují narušení životní rovnováhy, mučivé erotické představy stejně jako nezvládnutelnou vitalitu přírodního dění. Fantazijní biomorfní útvary i záhadné bytosti jeho pláten jako by byly ovládnuty nezadržitelným bujením. V tomto smyslu náleží Janouškovo dílo k uměleckým projevům té doby, které v rovině apokalyptické vidiny zkázy předpověděly hlubokou krizi lidské společnosti, jež vzápětí zachvátila svět.

Ladislav Klíma: *Utrpení knížete Sternenhocha* (1928)

Ladislava Klímu (1878–1928) oceňovali sice již za jeho života někteří pronikaví duchové (například Otokar Březina, František Xaver Šalda nebo Emanuel Chalupný) jako svérázného tvůrce a myslitele, širší čtenářská veřejnost však jeho tvorbu nepřijala. O tom svědčí i skutečnost, že Ladislav Klíma není vůbec vzpomenut v Novákových reprezentativních *Stručných dějinách české literatury od nejstarších dob až po naše dny* (1946). Klímova tvorba, z níž větší část vychází až po jeho smrti, byla nejednou pokládána za produkt polovzdělaného samouka, ne-li vyšinuté mysli, neboť stála mimo oblast hodnot a norem reflektovaných českou kulturní oblastí a vyjádřených konceptem národně obrozenecké, romantické, modernistické a avantgardní estetiky. Klíma čtenáře provokoval, popuzoval je svým sebevědomím i neumělostí stylistického projevu, torzovitostí svého myšlenkového světa i sklonem k morbiditám a deviacím. Dráždil je svým antitradicionalismem, nihilismem, pesimismem i siláckými voluntaristickými projekty.

Po Klímově smrti dochází k postupnému přehodnocování jeho díla. Začíná být považován za nesystematického, ale inspirativního, originálního myslitele, ovlivněného filozofickými extremisty – Georgem Berkeleym (1684–1753), Donatienem-Alphonsem-Françoisem Markýzem de Sadem (1740–1814), Arthurem Schopenhauerem (1788–1860), Friedrichem Nietzsche (1844 až 1900) a Sigmundem Freudem (1856–1939). Své filozofické názory, vyjádřené nejúplněji v knize *Svět jako vědomí a nic* (1904), se pokusil osvětlit také v prozaické tvorbě, mimo jiné i představu, že lidské vědomí je autonomní, na předmětné skutečnosti zcela nezávislá realita.

Fantaskní, groteskní, morbidní román *Utrpení knížete Sternenhocha* (1928), vydaný až po Klímově smrti, je koncipován jako komentovaný deník, který přibližuje – s autorským ironickým nadhledem – průběh psychické choroby degenerovaného, masochistického knížete Sternenhocha, fixovaného na svou mladou sadistickou manželku Helgu. Ponižovaný Sternenhoch, jehož láska není opětována, vyláká svou ženu do hladomorny jednoho ze svých sídel, kde ji násilím spoutá a nechá zemřít hladem a žízní. Zápisky svědčí o tom, že kníže v té době již nebyl zcela při smyslech, neboť nerozlišoval mezi svými chorobnými fantaziemi a realitou. Sloužící a příbuzní po roce odhalí tajemství knížete a vniknou do hladomorny. Následující ukázka popisuje poslední setkání Sternenhocha s mrtvým, rozkládajícím se tělem Helgy, v němž šílený kníže stále vidí milovanou, krásnou a ideální ženu.

Utrpení knížete Sternenhocha

Klíma, Ladislav (1990): *Utrpení knížete Sternenhocha*, s. 162–164. RES PUBLICA, Brno. (Reprint z roku 1928.) Slovo o autorovi Ladislav Soldán. Doslov Igor Fic.

„Helgo má Věčná, Bohyně spící! Na rozhraní stojím smrti a Života; to, co leží za mnou – smrt je, Život, co řítí se na mne. Vidím obě – Boží Milostí – Tvou milostí – milostí Jeho – Velkého Neznámého. Zničit chtěla jsi mne; a učinila jsi z nejbídnějšího – Vyvolence božího ... Utrpením a šílenstvím. Blahoslaven osud můj. Blahoslaveny všechny rány, Tebou mně zasazené! Blahoslaven Chot' Tvůj! Díky Vám! Bohem a Září nejsem jako Vy; ale jsem přece jen reflexem Boží Záře, a tedy také Jí. Nečistotou jsem nehtu Tvého, Vznešená; a i to mně stačí: i tím jsem Ty, Ty – pro Věčnost ... Nejpokornější, k smrti zbitý pes je také Bůh. Vše, i Ty, jest jen reflexem Boží Záře – a Bůh sám jest jen Reflexem Svým –“

„Jak zní tvůj hlas! Zlatě a velebně ... Podej mně ruku ... Jaká maličká a hebounká ... Co – co – co to mnou rozkošně prochvělo? Jako bych se byla dotkla – Jeho ...“ Zkroutila se smyslně. „Bože – jsi to – ty?“

A *bezděky, z touhy jen*, otevřela oči. Naposled zařvala nebesa. Zesteronásobilo se bílé Světlo. Neviditelnými staly se plameny svítlen, jako oheň sirky v záři poledního slunce. A každý černý kámen starých zdí byl féerickým, slunečním démantem.

– – „Kdo to zde? ... Oh! To nejste vy –. Však jste – jste – ten váš dětinský, dětský výraz –, ale jaký jste divukrásný! Seraf! bůh! sluneční bůh – slunce samo ... Vše kol rozzářeno démantovým světlem Tvým ... Ó, že jsem byla tak dlouho slepá a neviděla Tvou Nádheru! Oh, že Tys byl tak slepý, že sám jsi ji neviděl, – abych já ji neuzřela ... A jak jsi velký a mocný, nad hvězdy čníš, jako – On ... On a Ty – jedno jste! Ty a já – jedno jsme! Ve Všezáři, Oceáne Bílého Světla Mého, neskonaleho, který jsi vším! Ty Dokonalosti, jak jsi něžná a sladká! Mé Strašidlo – milostné! prapůvodní Chaose Vítězný, jenž jsi Harmonií svrchovanou! vše, co nejsi Ty, jen dissonancí jest a bídné! Ale vše jsi Ty, jen *viděti* to je nutno; vše jest Ty, jakmile to jen ví, že je Ty! ... Teď teprve, hledíc na Tebe, vznešeného i v pokoře, božského i v poníženosti, vím, co to Všudypřítomnost Boží, co Vše a všechno a Jedno ... Ó, jak sladký je Hnus, a Slepota jak zářná! Jak slastná Bolest, krásná Ohyzdnota, pravdivá Lež, – a Noe jak nadsluneční! ... Ó pojd', Ty Kráso Má Věčná, – vnikni do mne, prozať Probuzenou a Spasenou –!“



František Janoušek, „Dvojice“, 1935, kresba tužkou a pastelkami na papíře, 66x54 cm, uloženo: soukromá sbírka, Brno, Česká republika.

Janouškovo dílo patří do poměrně početné série rozměrných kreseb, které umělec vytvořil kolem poloviny třicátých let. V obrazově vlastně zcela definitivní podobě v nich ztělesnil svou vzrušenou a enigmatickou představivost. V reprodukované skladbě vyjádřil vztah dvou bytostí mamě usilujících zpřetřhat psychologická i biologická pouta, která je svazují – pouta, která z nich činí dvojici. Tento ambivalentní vztah malíř zobrazil ve zcela obnažené až drásavé podobě, plně korespondující s jeho surrealistickou poetikou.

A prudce strhla knížete na sebe. Pocítil bolest na tváři, ale tak divně, jako by ji někdo jiný, někdo pod ním cítil ...

Lahodné hřímalo kol nich Světlo Věčné — — —

Právě ve chvíli a na místě, kdy a kde zapadly na východě západní, vyhřmělé mraky, vyšlo slunce. Hradní sluhové, Sternenhochovi příbuzní, lékaři vplížili se, žasnouce, do věže – a do hladomorny. S opatrnou hrůzou rozzáli svítilny. Neboť svítilna knížete *zhasla*, polita byvši Vyšším Světlem ... A spatřili jej, ležícího na čemsi růžovém a zeleném a – – pohybujícího se –

Utíkali. Někteří omdleli. Vraceli se. Odrhli knížete, stále se při tom pohybujícího ..., je nevidoucího, světle se usmívajícího.



Vincenc Makovský, *Skloněný ženský akt*, 1932, prachatický diorit, výška 77 cm, uloženo: Moravská galerie v Brně, Česká republika.

Kompozice této skulptury těží ještě z kubistické morfologie, ale respektuje oválnou obrysou křivku, která jako by přiznávala objem balvanu, jehož tvar se objevuje i v oblých partiích sochy, zhranaceny do velkých faset. Tuto sochu spolu s několika dalšími sochařovými díly té doby lze považovat za projev imaginativního kubismu, který v tvorbě Makovského i řady dalších českých umělců vyústil v surrealismus.

Vincenc Makovský (1900–1966) je předním představitelem českého sochařství 20. století jak v jeho fázi avantgardní, tak i v údobí po polovině třicátých let, kdy usiloval ztělesnit klasický umělecký ideál. Zatímco v mládí sochař rozšířil obzory českého i evropského moderního umění plastikami, jimiž osobitě reagoval na konstruktivistické, kubistické a posléze surrealistické podněty, v reakci na společenskou situaci předválečné a válečné doby rozvíjel principy tvorby realistické. Učinil tak nejen v dílech komorního charakteru, ale zejména po druhé světové válce rovněž díly monumentálního měřítka i pojetí, v nichž se naplno prosadilo sochařovo humanistické krédo. Obě názorově rozdílné polohy umělcova vývoje nemožno utajit vzájemné vazby v tvárném pojetí i v motivickém repertoáru. Nezanedbatelnou úlohu v životním uměleckém odkazu Vincence Makovského hrál motiv ženského aktu a s ním spojený erotický prvek. Ten se v jeho avantgardních kreačích projevoval jistivou naléhavostí (*Dívčí sen*, 1932; *Léda*, 1932; *Skloněný ženský akt*, 1932; *Torzo*, 1932). V pozdějších postavách dívčích aktů, většinou zamýšlených pro výtvarné završení fontán, na sebe brával podobu lyricky podbarvené adorace.

Vladislav Vančura: *Markéta Lazarová* (1931)

Vladislav Vančura (1891–1942), občanskou profesí praktický lékař, je klíčovým představitelem moderní, avantgardní české prózy, která oživuje vypravěčské tradice osvěcenského románu 18. století. Z pozic levé části meziválečného politického spektra, představované Uměleckým svazem Devětisil a Levou frontou, aktivně zasahoval do kulturních zápasů doby. Jeho tvorba prošla bohatým a členitým tvůrčím vývojem, který byl násilně ukončen popravou v době fašistické heydrichiády.

Prvním významným Vančurovým dílem je sociálně kritický román *Pekař Jan Marhoul* (1924), který rozehrál existenciálně naléhavé otázky smyslu lidského života. Další jeho román *Pole orná a válečná* (1925) označil František Xaver Šalda za nejsilnější český protiválečný román a vrcholný projev literárního expresionismu.

Vladislav Vančura se prosadil jako skvělý vypravěč s darem jazykového novátorství, originální fantazie a s rabelaisovskou renesanční životní filozofií. Jeho barokně klenutý, metaforický jazyk se stal nedostižným a neopakovatelným vzorem pro milovníky květnaté češtiny i slovesné tvůrce. Své vlohy plně uplatnil v historickém baladickém příběhu *Markéta Lazarová* (1931), považovaném za jednu z nejkrásnějších básnických próz české literatury. Zatímco v poetistickém, humoristicky laděném *Rozmarném létě* (1926) přichází s laskavou kritikou krotkých a uměřených měšťáckých citů a ideálů, v *Markétě Lazarové* proklamativně obhájí plnokrevnou, nespoutanou lásku, která se nezalekne žádných překážek ani obětí. Toto dílo je současně polemikou s pojetím křesťanské služebné lásky a patetickým manifestem pohansky pozemského, vášnivého života, jehož solí – a také jediným bohem – je láska. Vančura zachycuje archaický stav světa, ve kterém ještě existují absolutní, antické, svobodným rozhodnutím individua vytvářené a kontrolované hodnoty, jako jsou hrdinství, čest a láska, nezávislé na světském i církevním požehnání.

Baladický román *Markéta Lazarová* popisuje osudy rodiny středověkého loupeživého rytíře Kozlíka, jehož plenění se královská moc rozhodla učinit přítrž. Kozlík se ovšem odmítá pokořit vojenské přesile; pevnou rukou vládne své rodině a čeládce, zajme dceru svého bývalého spojence Lazara Markétu a též urozeného, bohatého Němce Kristiána (spolu s jeho sluhou Reinerem). Tyto akty Kozlíkovy násilnické povahy vnášejí do dobrodružného děje dynamiku: shodou okolností se do Markéty na první pohled zamiluje Kozlíkův nejstarší syn Mikoláš a do Kristiána Kozlíkova dcera Alexandra.

Malá loupežnická skupina se dokáže královským žoldněřům bránit jen krátkou dobu a při jedné bitce je Kozlík zajat. Jeho synové se ho marně pokoušejí osvobodit z vězení, sami jsou těžce zraněni a nakonec odsouzeni k smrti a při veřejné exekuci spolu se svým otcem popraveni. Markéta, kterou její otec zasvětil Bohu a která se dlouho bránila Mikolášově drsné a živočišné lásce, překonává zábrany a (křesťanské) předsudky a spontánně se hlásí k Mikolášovi, s nímž není oddána, ale s nímž čeká dítě, i ke Kozlíkově rodině.

Kozlík nechal provazy spoutat čtveřici milenců, protože Mikoláš a Alexandra se odvážili chránit Markétu a Kristiána před Kozlíkovým hněvem. Brzy však svým dětem odpouští. V následující ukázce Vančurův vypravěč světuje čtenáři jedno z velkých mysterií života: jak láska nečekaně a naléhavě vstupuje do duší a skutků nerovných dvojic, drsného Mikoláše a plaché Markéty, divoké Alexandry a zjemnělého Kristiána, a jak umí být i beze slov výmluvná a bohatá.

Markéta Lazarová

Vančura, Vladislav (1966): *Markéta Lazarová*, s. 46–48. Československý spisovatel, Praha.

Kozlík se smiřuje, neboť kdo by nebyl polichocen takovou poslušností?

Přetíná provaz a nechává spadnouti řetězy.

„Jdi, ujmi se své práce,“ praví synáčkovi, „to bylo na pamětnou, aby ses mě bál. Jdi, avšak co učiníme s Markétou Lazarovou a s Němci?“

„Nedbej jich, či je utrat', či je pust' na svobodu, a za Markétu prosím co nejsnažněji. Dej mi ji!“

Kozlík přisvědčuje, Kozlík souhlasí. Je mu lhostejné, co se se slečnou stane, avšak Kristiána ani Reintera nepropustí. Mohli by prozraditi jeho skrýši.

Alexandra poodchází, a tu je líbezno viděti, jak se stydí, jak se po očku dívá za Kristiánem a jak mu kyne, aby ji následoval. Trest je přetrpěn, kdo má odvahu, aby se hněval déle než Kozlík? Alexandra je nejsličnější z dívek a přísluší jí mnohá výhoda. Vešla do stanu a přináší kouřící mísu.

Když ji podávala Kristiánovi, dotkla se jeho ruky. Německý hrabě jí s povděkem a Alexandra je šťastna. Rád by jí něco řekl, odstrkuje svůj oběd, miska padá a rozbíjí se na dva kusy. Shýbají se a jejich hlavy se dotknou. Oh, té řežavosti, jež je v letmých dotecích milenců! Dukát za jediné slovo! Žel, Kristián neumí než opakovati Alexandřino jméno a říká je tak, až mu vytrysknou slzy. Políbili se.

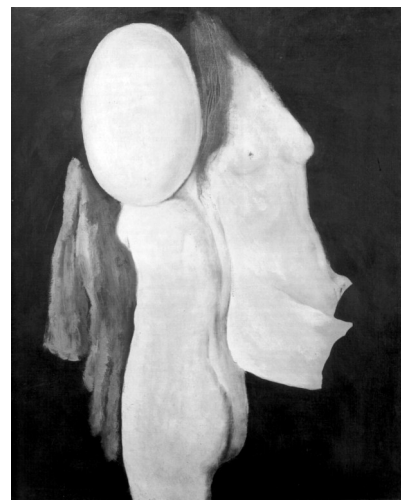
Kristián je opět sám a diví se a vzpomíná si, jak je jeho přítelkyně krásná. Krásná a statečná. Po celou dobu jejich věznění nezavzdychla, stála podpírajíc Markétu a sotva zavadila očima o rytíře, avšak ten pohled padá jako síť. Je ztracen, je přitahován k této divošce. Ach, proč si raději nezamiloval Markétu Lazarovou! Je mírná, je plačící a podobá se šlechticnám, jež pobývají při dvorech.

Stalo se, že mu Bůh určil tuto tmavovlásku. „Reinere, můj Reinere,“ praví přešťastný vězeň, „jakými příhodami jsme navštíveni! Přál bych si, aby se vrátila noc, za níž jsme byli uvázáni týmž řetězem, přál bych si, aby neskončilo toto zajetí.“

„Pane,“ odpověděl zbrojnoš, „Bůh ví, že s vámi smýšlím lépe než vlastní srdce. Zanechte té čarodějky, nevidím při vás žádné štěstí. Jdětež! Štěstí u skotáků a loupežníků! Má-li lýtice o něco delší vlas, než se vyskytuje v Němcích, je to jen proto, aby lépe skryla svůj hmyz. Je přiboudlá jako kovář a silná jako kovář. Vemte si naučení z mého neštěstí. Vizte, přišel jsem o ruku a vy ztrácíte hlavu o své vůli. Každé náhlé vzplanutí je bláhové, ale toto dvojnásob. Uvažoval jste, co by řekl hrabě vaší volbě a co by jí řekla paní hraběnka?“

Ale Kristián chvalořečil dál své přítelkyni, a místo aby odpovídal, mluvil jen o tom, jak je krásná. Prosím vás, bylo mu devatenáct let.

Nyní mi jde o to, abych uvedl omluvu pro Mikoláše, avšak nenalézám nic leč jeho divokost. Bylo to pošetilé očekávat, že se z loupežníka stane naráz beránek. Nikoliv, láska jej rozplameňovala k novým násilnostem. Tento cit je planým důvodem k hříchu. Mikoláš jej měl přijímat s pokorou, měl děkovat Bohu za to, že mu dopřává, aby cítil tak výrazně svoji duši. Láska je lék od násilí a klíček k tajemství světa, který náš Pán udílí jen těm, v nichž se mu zalíbilo. Snad se někdy usmál na Mikoláše, vida jeho vojenský mrav. Kdysi spal náš chlapík v poli, maje ruce složené na luku sedla. Zdál se mu líbezný sen a věru není nemožno, že se mu za jeho ryzost nyní dostává tak velikého štěstí. Ach, obdarovati hříšníka! Cítí se přeblažen, únava noci z něho padá. Nelení a nemá pokoje, dokud se neshledá s Markétou Lazarovou. Nešťastná slečna opět pláče. Obejme ji a noc třetí plyne jako noc prvá.



Josef Šíma, *Evropa*, 1927, olej na plátně, 80x65 cm, uloženo: soukromá sbírka.

Od roku 1926 se „Šíмова tvorba [...] dostala do těsné blízkosti právě se rodící surrealistické malby, od níž se však od počátku poněkud lišila. Jeho obrazy nebyly obyčleny úděsnými fantomy a monstry, ale průzračnými přeludy ženských torz, imaginárních krajín a mytických scenerií, jejichž původ mnohdy daleko přesahoval oblast sublimovaných komplexů individuálního nevědomí, která byla hlavní doménou surrealismu. Šíмова neobyčejně senzibilní díla se v této době vyznačují tendencí k symbolickému vyjádření a směřování k počátku, prarvaru a podstatě. Vejce a krystal, objevující se na jeho prvních imaginativních obrazech, jsou základní archetypální formou, symbolem života a myšlenky, ale zároveň také prarvarem a zárodkem organické a anorganické hmoty. Vznášející se torza jsou zhmotnělou smyslovou podstatou ženství, symbolem animy, stejně jako jsou prizmata a mlha symbolem neviditelné energie“ (Šmejkal 1998a, s. 197–198).

Jindřich Štyrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, třicátá léta 20. století, koláž, ...x... cm, uloženo: ...

Český malíř, scénický výtvarník a výtvarný teoretik Jindřich Štyrský (1899–1942) je představitelem surrealismu, spolu s Toyen tvůrcem artificialismu. Hlavním zdrojem jeho inspirace byly snové prožitky, často erotického a sexuálního obsahu, jež zaznamenával malbou, barevnou koláží (jeden z průkopníků), fotomontáží i literárně; tento postup je synteticky uplatněn například v jeho knize *Emilie přichází ke mně ve snu*. V roce 1930 začal vydávat časopis *Erotická revue*, který byl věnován problematice sexuality a erotiky. Založil Edici 69 a zasloužil se o publikování světově proslulých autorů erotické literatury (například Pietro Aretino, markýz de Sade), zpravidla s ilustracemi Toyen.



Ivan Olbracht: *Nikola Šuhaj loupežník* (1933)

Ivan Olbracht (1882–1952) byl významným novinářem a redaktorem dělnických levicových novin a časopisů, osvětovým kulturním pracovníkem, autorem reportážních knih, a především kultivovaným prozaikem, písařem pro dospělé i pro děti a mládež. Rozvíjel tradice českého kriticko-realistického románu, které ve svém prozaickém díle utvářel také jeho otec Antal Stašek, inspiroval se moderním evropským psychologickým románem.

Olbracht se již od počátků své tvorby zajímal o život a sociální problémy nejchudších společenských vrstev. Jeho knižní prvotina, povídková sbírka *O zlých samotářích* (1913), kronikářským způsobem zaznamenává osudy příslušníků společenské spodiny, střetávajících se se zákony „slušné“ měšťácké společnosti. Odlišným způsobem je sociální problematika zpracována v románu *Anna proletářka* (1928). Tematika, agitační patos, revoluční entuziasmus, didaktičnost i formální tradicionalismus řadí román do širokého proudu evropské proletářské literatury dvacátých let. Toto dílo, začleňované kritiky i historiky rovněž do proudu takzvaného socialistického realismu, podává příběh venkovské služky, která v bouřlivém pražském prostředí roku 1920 dospívá k třídnímu uvědomění.

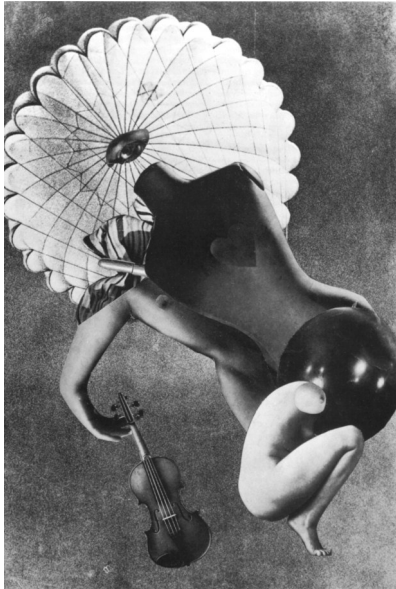
Zprávou o tíživých sociálních problémech je také román *Nikola Šuhaj loupežník* (1933). Vrcholné dílo Olbrachtova vypravěčského mistrovství má ovšem podstatně širší záběr. Zachycuje nejen dřinu, bídu a utrpení prostých obyvatel archaické Zakarpatské Ukrajiny, zblázněné první světovou válkou, ale také syrovou, nedotčenou krásu této oblasti. Vypráví příběh individuální vzpoury vůči společnosti, který se zčásti opírá o skutečné události, a také příběh tragické a vášnivé lásky vojenského zběha-zbojníka Nikoly Šuhaje a jeho dívky Eržiky Dračové. Román je zároveň nadčasovým příběhem o lidské solidaritě, zradě a pomstě. V neposlední řadě představuje úspěšný pokus o vytvoření (lidové) balady-mýtu o zbojníkovi, který bohatým bere, chudým dává a který se umí postavit celému světu.

Následující ukázka popisuje milostné setkání Šuhaje a Eržiky, přerušené návštěvou četníka, jenž se do Eržiky zamiloval.

Nikola Šuhaj loupežník

Těch třicet kilometrů urazil Nikola do rána. Ke Koločavě došel ke čtvrté hodině za bílého dne. Ženy již vstaly a u prvních chýší se jedna od prahu za ním udiveně ohlížela. Zahnul ke Koločavce a odtud se přelezly mezi zahradami proplétal zadem k Dračové chýši.

Olbracht, Ivan (1963): *Nikola Šuhaj loupežník*, s. 131–132. Československý spisovatel, Praha. Doslov napsal Jiří Opelík. K vydání připravil Rudolf Havel.



Karel Teige, *Koláž č. 40*, 1937, koláž, 41,7x28,5 cm, uloženo: Památník národního písemnictví, Praha, Česká republika.

Od roku 1935 a zvláště intenzivně ve válečných letech vytvářel Teige fotomontáže a koláže. „Jejich ústředním tématem byly nekonečné metamorfózy ženského těla, halucinované projekce autorových erotických fantasmat, pro něž platí v plné míře Bretonova devíza: ‚Zredukujme umění na jeho nejjednodušší výraz, kterým je láska.‘ Na rozdíl od mnohých skrytých symbolických pojetí nalzáme u Teigeho erotismus v jeho nejexplicitnější podobě: téměř jediným námětem jeho koláží jsou metamorfózy ženského těla, tzn. metamorfózy touhy, která se promítla, téměř bez jakýchkoliv cenzurních přesunů, přímo do objektu svého určení“ (Šmejkal 1998b, s. 286).

Český kritik, teoretik umění, publicista, překladatel a výtvarník Karel Teige (1900–1951) je jedním z nejvýznamnějších teoretiků umělecké avantgardy a zakladatelů jejího ideového ohniska Uměleckého svazu Devětsil (1920 až 1931), v němž se ve dvacátých letech soustředila většina progresivních spisovatelů, malířů, architektů, fotografů, hudebníků a publicistů mladé generace. V roce 1922 Teige napsal: „*Krásu nového umění je z tohoto světa. Úkolem umění je vytvářet analogické krásy a vypívatí závratnými obrazy a neušnými rytmy básní všechny krásy světa.*“ Ve 20. letech spoluvytvářel poetismus, ve 30. letech prosazoval surrealismus. Svým dílem, zejména kolážemi, výrazně zasáhl do problematiky erotiky

„Eržiko!“

Zastihl ji ve dvířkách na dvorek.

„Eržiko! Žebro moje!“ Sevřel ji v náručí a tlačil dovnitř dveří.

V síňce odhodil do kouta pušku a skočil zavřít na petlici do ulice i do dvora. „Kde je otec?“ vydechl ještě.

„Jsem sama doma, Nikolko.“ Její hlas se smál.

„Rybko moje!“ Smýkal jí před sebou v drtivém objetí – tak vleče medvěd do houští svou kořist – přes práh jizby a k loži a ona do jeho kamenného obličejě hleděla naplno a usmívajíc se očima i ústy.

Někdo zaklepal ze dvorka na dveře.

„Eržiko ...“ ozval se zvenčí hlas.

Neslyšel. Ale ženy jsou moudřejší a zachovávají si bystré smysly i v chvílích, kdy je muži ztrácejí.

„Počkej ... počkej ...“ šeptala a odstrkovala ho.

„Mlč!“ křikl.

Ale ona mu tlačila bradu vši silou zpět.

Klepání se opakovalo: „Eržiko!“

Teď slyšel také on.

„Kdo je to?“ zasípěl nenávislně.

„Četníci!“ zbledla. „Utec!“

Cítil, jak změtí jeho hlavy bleskla rovná ohnivá čára. Skočil do tmavé síňky. Sáhl po pušce, kterou tu prve pohodil.

Eržika odemkla petlici a pootevřela dveře. V úzké světlé mezeře se objevil četník v plné zbroji. Šuhaj svíral pušku. Chtěla proklouznout ven, ale četník se opřel o vrátka a vtlačil ji dovnitř.

„Jdu ze služby. Stýskalo se mi, tak se jdu na tebe podívat.“

Co je to? Někde v hlubinách Nikolova nitra se zatočily divoké víry. Temné a přece průsvitné. Přehazovaly na povrchu vlny: tůně pod prahy Terebly. Takhle nemluvívají četníci s koločavskými ženami!

Závodčí šel za Eržikou, jak úzkostlivě od něho ubíhala, do světnice.

Utekla před ním do kouta dveří, kterých po sobě nezavřel, přitiskla se tam jako do křídla postřelená koroptev, po které jde pes, a když se k ní blížil, chtěje ji obejmouti, sepjala mu ruce až před očima. Spínala je, že se až lámaly. A závodčí Svozil viděl poprvé v životě, že její oči mluví. Že křičí a sténají.

„Co je s tebou?“

Zaťala mu nehty do tváří a ústa na jeho uchu šeptala: „Mlč, pro Ježíše Krista!“

„Co je s tebou?“

Ale najednou pochopil.

„Šuhaj je doma!“ vykřikl plným hlasem.

„Ne,“ zašeptala a kolena se pod ní zlomila.

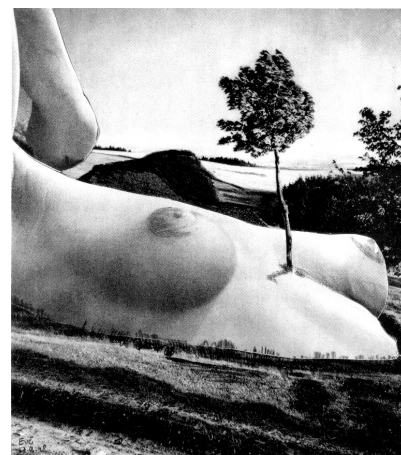
„Je tu! ... Kde je?“ zahřměl. Probudil se v něm četník.

„Není doma,“ zaječela a chtěla zabíjet a chtěla být zabita a chtěla tím pronikavým křikem zapírat vinu a chtěla se přiznat. „Není!“

Závodčí přehlédli jediným pohledem jizbu: zde není skryt. Zámek jeho karabiny kovově zahlučel. Závodčí proběhl síňkou a do dveří chýše – a zpět již neměl kdy.

Na rohu stavení stál Šuhaj.

Eržika slyšela, jak venku zaburácela rána. Výstřel, vypálený mezi domy, zní vždy hlučně. Rána udeřila Eržiku do plných nervů. Slyšela zařinčet pušku o kamení. Pád velkého těla. Majdanská čarodějnice!



Karel Teige, *Koláž č. 355*, 19... , koláž, ...x... cm, uloženo: Památník národního písemnictví, Praha, Česká republika.



Jakub Deml: Zapomenuté světlo (1934)

Jakub Deml (1878–1961) je osobnost natolik výjimečná a rozporná, že jeho tvorbu – obdobně jako například dílo Richarda Weinerja, Josefa Váchala nebo Ladislava Klímy – lze jen s obtížemi začlenit do vývojového kontextu české literatury. Avšak u jeho raných děl, řazených mezi nejzdařilejší české básnické prózy, byl tento problém brzy odstraněn: sami literáti se přičinili, aby literární historiografie vzala Demla na vědomí. K těmto dílům patří zejména sbírka krátkých próz *Moji přátelé* (1913) – věnovaná květinám. K jejímu hravému asociativnímu lyrismu se přihlásili poetisté. Vývojově iniciativními se staly také Demlovy meditativní prózy *Hrad smrti* (1912) a *Tanec smrti* (1914), předjímající postupy a metody surrealistické poetiky. Již zde se projevovaly tendence, které provázely celou následující Demlovu tvorbu: smyslová vnímavost, zjitřenost a sklon k mysticismu, hledajícímu ospravedlnění lidské existence ve vztahu k Bohu.

Mimo dobové trendy a proudy stála také jeho rozsáhlá následující literární tvorba; literární kritika – až na výjimky – ji odmítala a historiografie ji přijímala se značnými rozpaky: neupírala Demlovi talent, ale vytýkala tvarovou neukázněnost, neúctu k tradici a autoritám, žánrovou přelétavost a promíšenost. Jeho tvorba totiž představovala koláž útvarů spadajících do funkčně odlišných jazykových oblastí – nejednou se ocitala na hranici mezi prostě sdělovací, publicistickou, deníkovou a krásnou literaturou. Nejvíce problematické se však jevíly Demlovy názory a komunikační strategie. Vyvolávaly ostré odsudky, nesouhlasné reakce a polemiky, značně přesahující oblast literatury, nebo přehlížení a mlčení, což bylo dáno především skutečností, že Deml byl kněz, takže čtenářská obec očekávala, že bude obhajovat a prezentovat postoje a hodnoty stanovené přísnými regulami katolické církve. Přesto, anebo právě proto – „*Poklesky i utrpení Jakuba Demla se odehrávají především ve sféře duchovní*“ (Zejda 1991, s. 144).

Deml dokázal být křesťansky pokorný, byl schopný prožívat a sdílet bídu, bolest a utrpení svých bližních. Ve svých literárních vystoupeních se ovšem projevoval také jako kverulantský, žlučovitý, ješitný, sobecky sebestředný moralista, který nebyl ochoten sklonit se před žádnou světskou ani církevní autoritou. Jevil se nejednou jako neukázněný tvůrce bez autocenzury a autokritičnosti, který si v rámci krátkého slovesného útvaru často protiřečí. Vnímavější části čtenářů bylo i za této situace zřejmé, že literární tvorba se stala integrální složkou Demlova života a že do ní vstupuje autorova každodennost. Autobiografické zaměření bylo zvláště zřetelné na jeho „denících“, psaných po vzoru Leona Bloye a průběžně vydávaných pod souhrnným názvem *Šlépěje* (1917–1941, 26 svazků).

Ilustrace na protější straně:

Ladislav Šaloun, *Dotek osudu*, 1924, carrarský mramor, výška 107 cm, uloženo: České muzeum výtvarných umění, Praha, Česká republika.

Osudové téma se v tomto klasicky pojatém sochařském díle Ladislava Šalouna posunuje spíše do roviny erotické touhy, a to zejména zdůrazněním tělesnosti ženského torza, jakož i symbolikou mužských rukou dotýkajících se ženinych boků. Právě náznakovost gesta a výraz ženina odevzdání jsou zdrojem napětí, které – ačkoliv skulptura vznikla až roku 1924 – nemůže zapřít motivaci v umělecké symbolice fin de siècle. Ta zřejmě nepřestala být zdrojem sochařovy kreativity ani v čase, kdy už na pořad dne přišla odlišná tvůrčí problematika.

Český sochař Ladislav Šaloun (1870–1946) patří k předním představitelům českého secesně symbolistního sochařství. Jeho sochařský rukopis se vyznačuje rozvolněnou modelací; navrhoval šperky, keramiku, knižní vazby.



Otto Gutfreund, *Rodina*, 1925, sádra, výška 70 cm, délka 134 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Sochař zachytil intimní chvíli v životě prosté, zřejmě proletářské rodiny. Rodiče tráví čas se svým malým dítětem, které chrání svým tělem. Dílo, reprezentující český výtvarný civilismus, vyznačuje klid, pohodu a pocit bezpečí. Statné, poloobnažené tělo kojící matky vyvolává erotické asociace.

Základními silami Demlova světa je Boží milost a pokušení Satanovo. Autor směřuje k Bohu, ale je vzrušován a svazován – a to bez ohledu na skutečnost, že katolická církev mu přikazovala žít v celibátu – láskou k ženě (viz *Miriam*, 1916). Klade si rouhačské otázky, prozrazuje temná hnutí své mysli, dává průchod erotickým vzpomínkám a představám. Pasáže tohoto zaměření se vyskytují i v próze *Zapomenuté světlo* (1934), komponované jako otevřený dopis adresovaný spisovateli Bohumilu M. Ptáčkovi z Velkého Meziříčí. Rovněž z tohoto důvodu byl Demlův text v původním vydání knihy z roku 1934 na devíti místech cenzurován.

V próze *Zapomenuté světlo* přiznává Deml vztahy k několika ženám, zejména k Pavle Kytlicové (zemřela 29. 1. 1932) a Marii Zezulové, selce umírající na tuberkulózu. Zamýšlí se nad láskou pozemskou i teologií lásky. Pro následující ukázkou i řadu dalších Demlových textů platí to, co autor řekl v samém úvodu *Zapomenutého světla*: „ze sporu se sebou samými děláme básně“ (s. 7). Nic na tom nemění nepochopení současníků ani Demlova sebevražedná spontánnost a upřímnost.



Karel Dvořák, *Přítelkyně*, 1924, pálená hlína kolorovaná, výška 45 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Dvě mladé ženy, oděné do dobových šatů a módních kloboučků, objetím prozrazují svůj vzájemný přátelský, intimní vztah.

Karel Dvořák (1893–1950) je jedním z nejvýznamnějších českých sochařů 1. poloviny 20. století. Vytvořil rozsáhlé dílo: monumentální pomnikové realizace (*Sv. Václav* pro katedrálu sv. Víta v Praze, 1921; *Ernest Denis*, 1928; *Cyril a Metoděj* na Karlově mostě v Praze, 1938 ad.), architektonickou plastiku, portréty (*O. Gutfreund*, 1925; *V. Špála*, 1926 ad.) a volné sochařské kompozice. Od počátku 20. let byl ovlivněn Myslbekovým realismem, poté jej, podobně jako jeho generační druhy, upoutal civilismus a v jeho duchu hledání zjednodušeného sochařského jazyka a témat ze současného života, mezi nimiž se uplatňuje i postava moderní emancipující se ženy (například *Přítelkyně*, 1924). Na přelomu 20. a 30. let dospěl k modifikaci výtvarného názoru, který vycházel z primitivizující formy jiného druhu než v civilismu (například *Venkovské děvče*, 1931). V posledním údobí, v kontextu tragických let českých dějin, promítl do své tvorby barokní inspirace (například *Tragédie*, 1938; *Život a osud*, 1941).

Zapomenuté světlo

Děti řvou pod okny: Broku, Broku! Ten pes je nemocí své velitelky (pokud selka v domě smí otevřít hubu) ganz und gar desorientiert [zcela a úplně dezorientován]. Někdo zvoní u bicyklu. Vyběhla na ulici svině s prasaty a teď to honí domů: děti řvou, fackují se, jedno už pláče, svině protestuje, selata kvičí, pes vztekle štěká, bicykl zvoní, jakýsi chlap láteří, na stěnách světničky, kde umírá žena, hlučně se pojmají mouchy, zvuk tohoto pohlavního aktu mušího je zvuk vřetena, ale děje se to tak často a na místech morálně tak nevhodných, tak veřejně totiž, jakoby člověka tady ani nebylo, že přirozený hnus velmi rád přenechává místo oprávněné zuřivosti. Kdyby lidský coit měl býti doprovázen takovou vřavou a slávou, jak by hřměla ulice a jakých by k tomu bylo potřeba křídel! Čtyřletý František bere plácačku, ale operuje touto zbraní tak, že sama umírající matka ho prosí, aby toho nechal. „Velebný pane, jestlipak víte, že můj muž kašle kríf?“ povídá mně moje k smrti odsouzená pacientka. Podivil jsem se tomu, hned jsem všecko pochopil, ale neřekl jsem, co vím. Kdyby Zezula kašlal kríf, to by ji kašlala i petřínská rozhledna. Ale je vidět, že pan Zezula

Deml, Jakub (1991): *Zapomenuté světlo*, s. 89–92. Jota & Arca Jimfa, Brno.



má srdce, když už takovým způsobem těší svou nemocnou ženu. Ona potom přede mnou se ho ptala: „No, ešče kašeš kríf?“ On se této otázky nenadál, i řekl, že už nekaše; holoubátko půl minuty před tím vymíškované nemohlo by to říct s větší zkroušeností.

Řekl jsem, že ta umírající žena byla mojí milenkou. Ani rukou, ani myšlenkou nikdy jsem se nedotkl jejího těla. Její duše jsem se ovšem velmi často dotkl i myšlenkou, i rukou. Kolikrát, když jsem šel do kostela, nejen jsem se na ni usmál, poněvadž paní Pavla Kytlicová ji měla ráda a já sám od sebe mám veselé a upřímné, prosté ženy vůbec rád, ale já někdy jsem ji objal kolem ramenou, jda sloužit mši svatou do kostela, a tak silně jsem ji stiskl, jak jsem to před očima Pavly Kytlicové udělal nejen Zezulce, nýbrž i její sousedce, mé lásce: paní Kubešové.

Pane B. M. P., ted' tady máme malý problém. Může a smí kněz obejmout ženu? A může ji políbit? Sacerdos alter Christus [kněz druhý Kristus]. Kněz je druhý Kristus. Co by učinil Kristus? Pane B. M. P., proste Boha, aby mně dopřál času a zdraví k napsání these, jež by odpovídala na tyto velmi důležité otázky pastorační praxe. Žena jako nižší tvor se líbat nemá. Profesor

pastorálky, Dr. Josef Kupka, nynější můj biskup, dal nám před vysvěcením na cestu životem tuto radu: „K ženám buďte vždy a všude, také ve zpovědnici, raději hrubí a sprostí než galantní! Raději je urážejte, než byste byli k nim laskaví!“

Velice lituji, že jsem se podle tohoto návrhu nemohl řídit, poněvadž bych nenapsal „Miriam“ a „Moji přátelé“ a vůbec a n i j e d i n o u s v o u k n i h u – a mohl jsem si ušetřit tak sprostou a tak potupnou smrt. Tak nespravedlivou smrt.

Pavla Kytlicová, kromě mé matky jediná ze všech žen, která mne milovala, upozornila mne, že v ústavu choromyslných je oddělení žen a oddělení mužův, ale šílené ženy že jsou o sto procent zběsilejší než šílení mužové. Ježíši Kriste, proč já, kněz tvůj a básník, mám na své duši zkoušeti právě šílenství žen? Chceš-li mně zhnusiti Svě vlastní Evangelium a mou vlastní smrt, dej mně tu zatracenou milost, abych miloval ženu šílenou. Já vím: v ekonomii Tvé krásy má i toto smysl: v ekonomii Tvé moudrosti – Ježíši, Ježíši, ale kdo to má vydržet? To stehno je přece mé (Oberschenkel), Tys mně je daroval! A víš Ty, Ježíši, že já v Tebe věřím? Tys posvětil smrt, Tys posvětil nemoc, Tys posvětil chudobu a bídu, Tys posvětil rybáře a celníky a nevěstky i lotra – prosím Tebe, posvět' i básníka, jenž kromě svého vlastního srdce a kromě Smrti nemá žádného jiného svědka a touží jako Ty po Světle Věčném a po onom stehně, kterého neviděl, poněvadž bylo zastřeno růžovými kalhotkami a on tak upřímně a tak vážně prosil, aby mu tyto růžové kalhotky byly darovány: Ježíši, Ježíši, Ty vynálezce Nové Agonie, Ty Bože, Synu Člověka, o Němž apoštol Tvůj a Miláček napsal: „Jestliť pak i mnoha jiných věcí, které učinil Ježíš; kteréž kdyby měly každá obzvláště psány býti, mám za to, že by ani svět nemohl obsáhnouti těch knih, kteréž by měly psány býti“ (Jan 21, 25). Es ist aber auch noch vieles Andere, was Jesus getan hat: Wollte man dieses einzeln aufschreiben, so glaube ich, würde die Welt die Bücher nicht fassen, die zu schreiben wären. [Německá pasáž začínající „*Es ist aber*“ a končící „*zu schreiben wären*“ a předcházející česká věta představují překladové verze původně řeckého biblického textu (Jan 21, 25).]

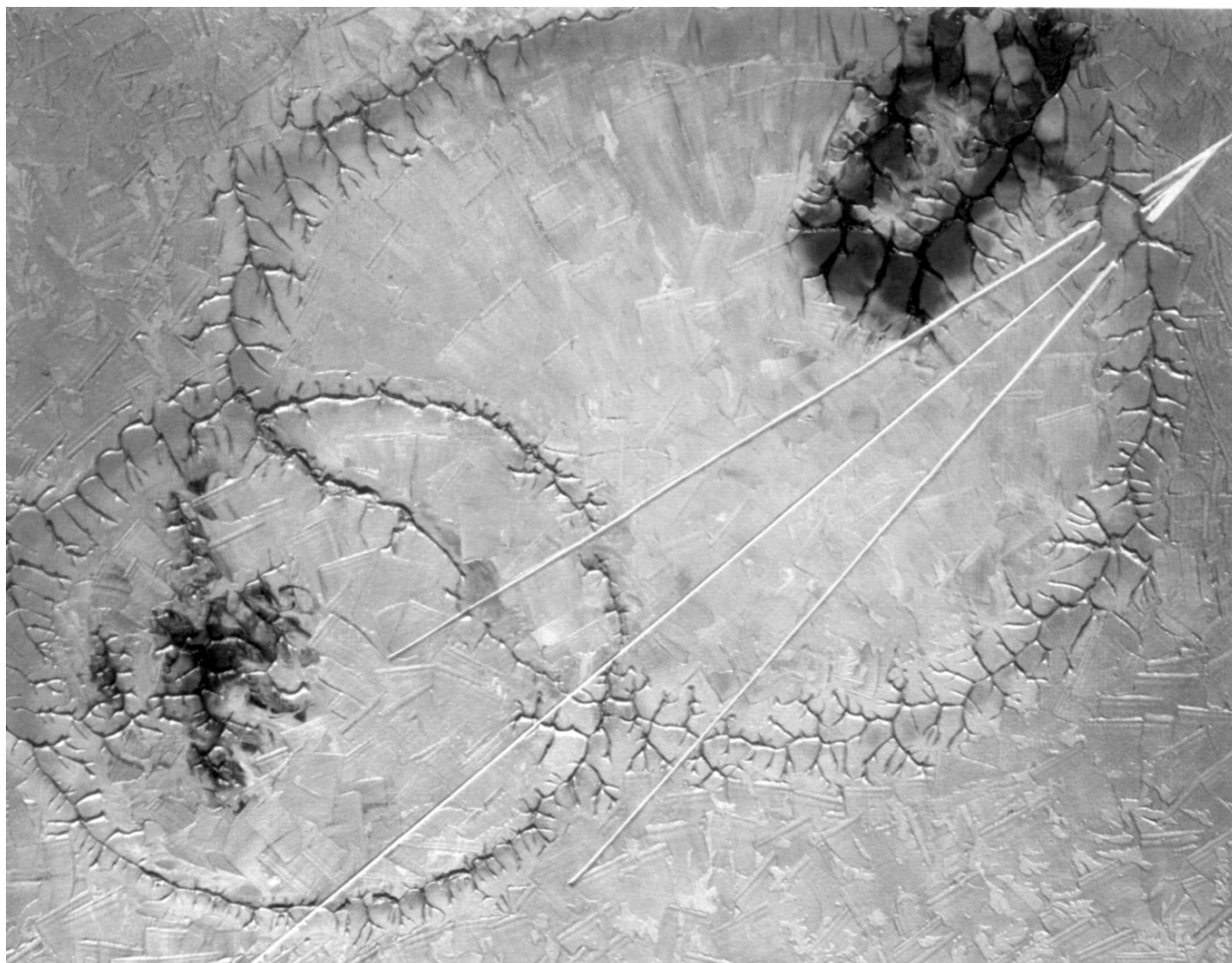
Tuhle toto napsal Dr. Jan Bartoš, autor knihy: „Znáte Jakuba Demla?“

Ilustrace na protější straně:

Josef Kubiček, *Ležící žena*, 1932–1933, jilm, 63x175 cm, uloženo: Muzeum města Brna, Brno, Česká republika.

Ležící žena bývala častým tématem sochařského ztvárnění, a to od starověku až do doby moderní. Před Kubičkovou sochařskou tvorbou lze myslet například na ležící figury z okraje štítů starořeckých chrámů klasické či poklaskické doby. Český umělec vzkřísil dávný motiv ženy rozkošnický se oddávající nečinně zahálce, osobitým realistickým zřením, aby důrazem na senzualní hodnoty dospěl k apoteóze života. Touto dřevorezbu se Kubiček přihlásil k vitalistickému proudu české meziválečné kultury.

Ve vývoji sochařského díla Josefa Kubička (1890–1972), jenž v českém sochařství 20. století zaujímá solitérní postavení, se zprvu uplatnily rysy, které korespondují s lidovým uměleckým projevem i se sociálními tendencemi soudobého umění. Vývojová křivka jeho tvůrčího úsilí později směřovala od lapidárně pojatých, často symbolicky laděných soch k expresivně vyhoceným plastikám dvacátých let, prolnutých účastí s člověkem práce. Zvláštní kapitolu Kubičkovy tvorby představují lyricky laděné terakoty a hlavně dřevorezby, v nichž vyjádřil okouzlení ženskou bytostí. Dívčím a ženským postavám propůjčil svůj vyhraněný cit pro objemové hodnoty neméně než pochopení pro jejich niterný život. Ztělesnil dívčí cudnost (*Dvě dívky*, 1931), ženskou smyslnost (*Ležící žena*, 1932–1933), partnerský vztah (*Muž a žena*, 1928) i mateřské štěstí (*Hra*, 1932). Žena v jeho sochách přerostla v symbol triumfu (*Vítězství*, 1929), radosti (*Tanec*, 1944) stejně jako životní tragiky (*Neštěstí na dole*, 1938; *Opuštěné ženy*, 1945–1946).



Vojtěch Preissig, *Oplodnění*, 1936–1938, kombinovaná olejová technika, masonit, 49x61 cm, uloženo: soukromá sbírka.

„*Tematicky jsou Preissigovy abstraktní obrazy zakotveny v kosmogonických úvahách, jak se konstituovaly na přelomu století a jak byly znovu aktualizovány novou vlnou antroposofie a hermetiky ve třicátých letech.*“ (Rousová 1998, s. 316–317).

Český malíř, grafik, ilustrátor, designér a fotograf Vojtěch Preissig (1873–1944) je zakladatel-skou osobností moderní české grafiky, předním představitelem secese a průkopníkem abstraktního umění. Do českého prostředí uvedl nové grafické techniky – barevný lept a akvatintu a založil moderní tvorbu krásného písma, tisku a knihy (*Česká grafika*, 1909). Usiloval o novou univerzalitu výtvarného projevu. Užíval různé výtvarné prostředky a metody, včetně koláže. V počátcích tvorby byl spjat se secesí. Kombinoval jednoduchost motivů s rafinovaností techniky, secesní mnohotvárnost převáděl do geometrických forem. Ve druhé polovině 30. let dospěl k abstraktnímu projevu.

Vítězslav Nezval: *Manon Lescaut*

(1940, i premiéra)

Vítězslav Nezval (1900–1958) byl zřejmě nejtalentovanějším, nejpłodnějším a rovněž nejproměnlivějším českým slovesným tvůrcem 20. století. Uplatnil se v tvorbě pro dospělé i děti, v oblasti exkluzivního, vysokého i nízkého, masového umění, jako básník, prozaik, dramatik, překladatel, literární teoretik a kritik i publicista. Byl to autor, který měnil – podle svého vnitřního přesvědčení, módy a direktiv doby – své komunikační strategie, poetiku i postoje. I když nejednou zneužíval daru bohaté, nevyčerpatelné fantazie, lehkého pera, spontánnosti a vyhrocené smyslovosti, dosahoval ve všech svých tvůrčích obdobích a ve většině žánrových poloh špičkových výkonů.

Vítězslav Nezval se spolu s Karlem Teigem stal zakladatelem jediného původem českého uměleckého směru – poetismu. Tento model tvorby, který se vyznačoval spontánní obrazotvorností, radostnou hravostí a okouzlením smyslů, zřejmě také nejvíce odpovídal jeho tvůrčímu naturelu. Nezvalova díla poetistického zaměření, zejména *Pantomima* (1924), *Akrobat* (1927) a *Edison* (1928), jsou pokládána za klasická, zakládající díla českého avantgardního umění. Jako vývojově inspirativní sejevila také Nezvalova surrealistická aktivita i jeho tvorba, která reagovala na společenské a politické proměny na konci třicátých let.

Na počátku protektorátu Nezval podle prózy Antoine-Françoise Prévosta d'Exiles (1697–1763) *Příběhy rytíře des Grieux a Manon Lescaut* (1753) zpracoval veršovanou divadelní hru *Manon Lescaut*, sentimentální příběh lásky mezi mladým, nezkušeným rytířem des Grieuxem, připravujícím se na kněžskou dráhu, a půvabnou, lehkomyšlnou Manon Lescaut. Mladá dvojice se poprvé setká před zájezdní hospodou v Amiensu. Des Grieux se zde právě rozloučil se svými studentskými přáteli, kteří se rozjíždějí na letní prázdniny, zatímco Manon má v hostinci přenocovat na cestě do kláštera, kam ji její rodiče posílají v doprovodu opatrovníka Pierra a služky Marcely. Následující scéna zachycuje první setkání mezi des Grieuxem a Manon, při kterém se mladá dvojice do sebe na první pohled zamiluje.

Děj konverzačního dramatu má rychlý spád. Manon začne ještě v hostinci koketovat s prokurátorem soudního dvora v Paříži Duvalet. Přijímá od něho drahý náhrdelník. V Paříži, kam spolu s des Grieuxem uprchne, poplete hlavu také Duvalovu synovi. Mezi milenci vznikají konflikty a rozepry, které končí usmiřováním. Manon se pokouší mladého Duvala okrást, jeho otec je však přistihne. Rozezlený prokurátor nechá Manon zatknout a odsoudí ji k nuceným pracím a deportaci do zámořské kolonie Mississippi. Rytíře des Grieux osvobozuje, ten se ale nehodlá své milé vzdát. Chce s ní odjet do Ameriky a v přístavu Le Havru se pokouší vzít si ji za ženu. Manon však onemocní a umírá v jeho náručí ještě před vyplutím zámořské lodi.

Hra *Manon Lescaut* se stala Nezvalovým nejúspěšnějším dramatickým dílem. Jejím jádrem jsou dialogy milenců – scény zachycující lyrická milostná vyznání, výčitky, sliby a usmiřování. Nastupující válečná generace

i následující mladé generace přijaly příběh nešťastné, tragicky ukončené lásky mezi povětrnou Manon a galantním des Grieuxem jako poselství o svém citovém světě, o nezměrné, spontánní, zraňované touze po čistých mezilidských vztazích. Skutečnost, že toto drama se objevilo na scéně v době ohrožení českého národního kolektivu, dala nadčasovému námětu konkrétní historický, rezistenční podtext. Hra se stala symbolem vytříbené, krásné české řeči a hlasatelkou víry v obrodívou, nezničitelnou lásku (obdobné postoje zaujala také například Seifertova a Hrubínova protektorátní básnická tvorba).

Manon Lescaut

Nezval, Vítězslav (1977): *Manon Lescaut. Hra o sedmi obrazech podle románu abbé Prévosta*, s. 52–57. Československý spisovatel, Praha.

Scéna devátá

Des Grieux, Manon, Duval.

Des Grieux (*vytáhne roletu a vyjde s Manon*):

Manon, já za nic nemohu.

To láska! Má láska mě svedla.

Manon:

Láska? Já ne?

Des Grieux:

Vy, Manon?

Vy ne. A přece vy.

Vy. Ovšem. To se ví.

Kdo jiný mohl by mě svést
než Manon Lescaut, mé štěstí.

Manon, Manon, sladká hříšnice,
ach, kdo by to mohl jiný být,
ach dny a noci, týdny, měsíce ...

Já bez vás nemohu žít!

Manon, Manon, jaká nádhera,
ach, kdo by to mohl jiný být.

Ach, rozlučte se se zdmi kláštera,
já bez vás nemohu žít.

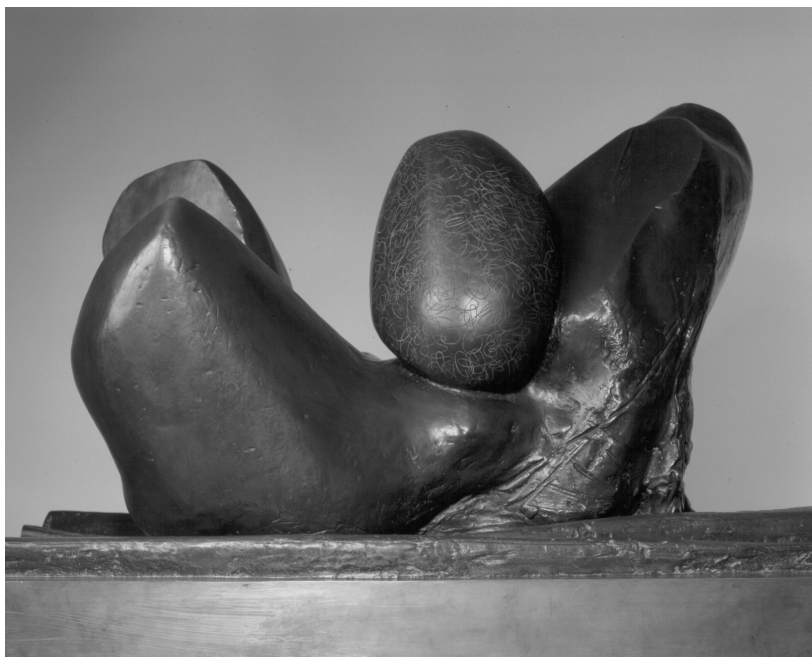
Manon:

Vy ne, a přece vy.

Vy. Ovšem. To se ví.

Kdo jiný mohl by mě svést
než rytíř des Grieux, mé štěstí.

Bídna Manon, Manon hříšnice,
ach, kdo by to mohl jiný být.



Vincenc Makovský, *Divčí sen*, 1932, bronz, výška 70 cm, uloženo: Moravská galerie v Brně, Česká republika.

Tato výrazná surrealistická plastika Vincence Makovského vlastně vychází z klasicky citěného, nicméně rozebraného objemu, vytvářejícího lůžko mohutnému valounu. Klín ležícího dívčího torza je rozkrojen až s jistou brutalitou. Ovoid lze vyložit jako symbol zrodu, ale též jako tížící balvan. Makovského *Divčí sen* byl interpretován jako ohlas antického mýtu o spojení Ío s Diem (Jiří Šebek), ale s touž mírou oprávnění také jako umělecká transpozice tíže lidského bytí.

Ach dny a noci, týdny, měsíce,
já bez vás nemohu žít.
Manon Lescaut, jaká nádhera,
ach, kdo by to mohl jiný být.
Já rozloučím se se zdmi kláštera,
já bez vás nemohu žít.

Des Grieux:

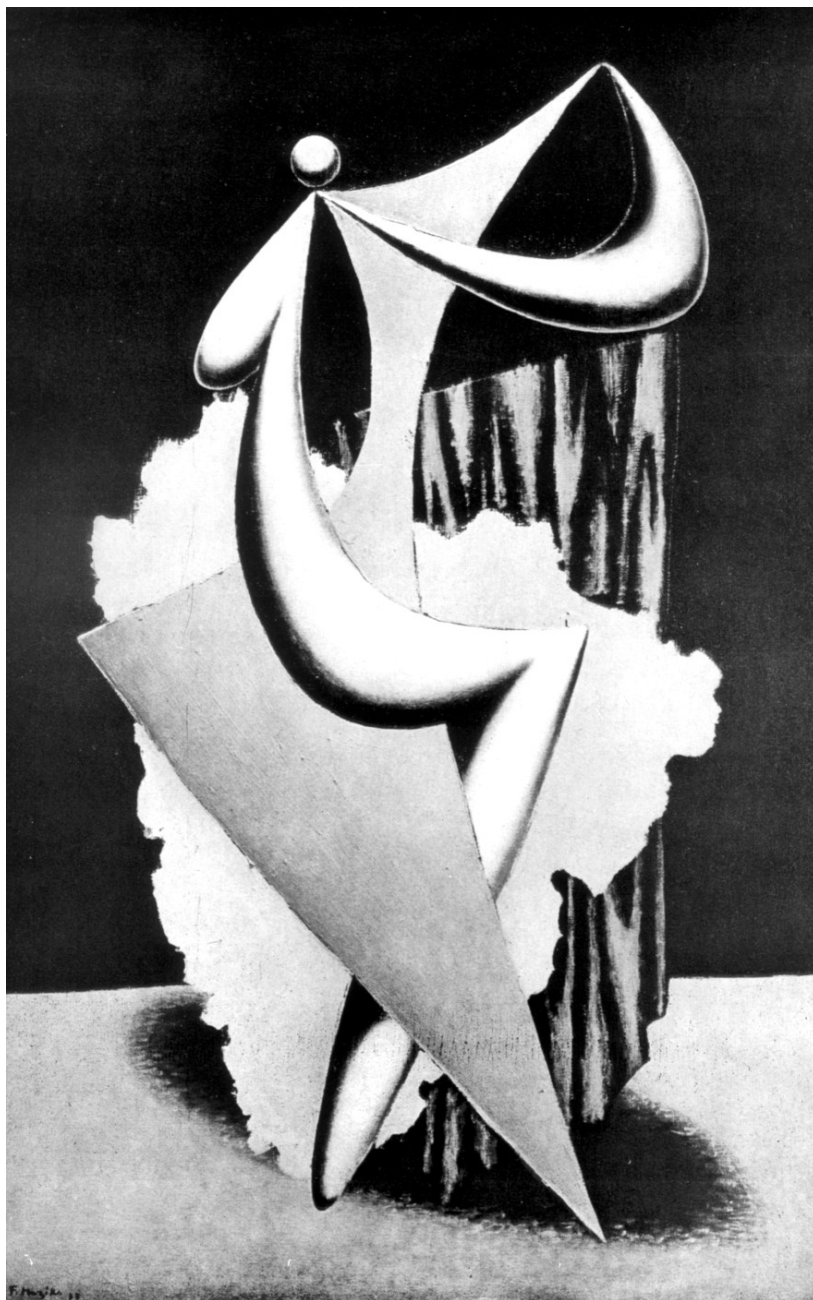
Vy ne. A přece vy.
Vy. Ovšem. To se ví.
Už zanechte svých dětských hraček.
Jste má! Jste má! Můj jedináček ...
Manon, přísahám vám šlechticky
ach, kdo by to mohl jiný být!
Jste má! Má žena! Moje! Navždycky!
Já bez vás nemohu žít.
Manon, Manon, sladká nevěsto,
ach, kdo by to mohl jiný být,
my spolu utečeme za město,
já bez vás nemohu žít.

Manon:

Vy tedy myslíte, že jsme svoji?

František Muzika, *Tanečnice*, 1933, olej na plátně, 80x120 cm, uloženo: ...

Tuto figurální kompozici lze uvést do souvislosti s Muzikovými obrazy z téže doby, v nichž malíř ztělesnil svou osobitou představu ženských aktů v krajině. *Tanečnice* má s nimi totožné imaginativní východisko, blízké surrealismu, stejně jako míru radikálního oproštění tělesných objemů, které živoucí organismus převádí v poeticky odstíněný znak. Jestliže ve zmíněných plátech s motivem ženských bytostí v krajině lze spatřovat rysy scénického pojetí prostoru, pak v *Tanečnici* je tento prostorotvorný princip opodstatněn samotným námětem Muzikova díla.



Des Grieux:

Jsme svoji, Manon.

Manon:

Pierre už tedy není mým strážcem?

Des Grieux:

Ne, drahá Manon, už není ...

Manon:

A představená kláštera rovněž ne?

Des Grieux:

Ne, Manon, ani představená kláštera.

Manon:

A vy, můj rytíři des Grieux?

Des Grieux:

Já jsem váš milenec, Manon ...

Manon:

To je hezké ... Mám milence ... Rytíř des Grieux, můj milenec ... A což mým strážcem nejste?

Des Grieux:

Jak bych nebyl, Manon Lescaut ...

Manon:

A ani na chvilku ode mne neodejdete?

Des Grieux:

Ani na chvilku ...

Manon:

To je pěkné ... Tedy ani na chvilku?

Des Grieux:

Ani na chvilku, Manon ...

Manon:

Hlídejte si mě, rytíři des Grieux. Hlídejte si svou malou Manon. Ještě to nezkusila být bez dohledu. Světe, mám rytíře ... A on mě hlídá. To je hezké ...

Des Grieux:

Máme-li být však svoji, nezbyvá nám nic než útěk.

Manon:

Zítřka, ještě dřív než přijde Pierre, vydáme se na cestu.

Des Grieux:

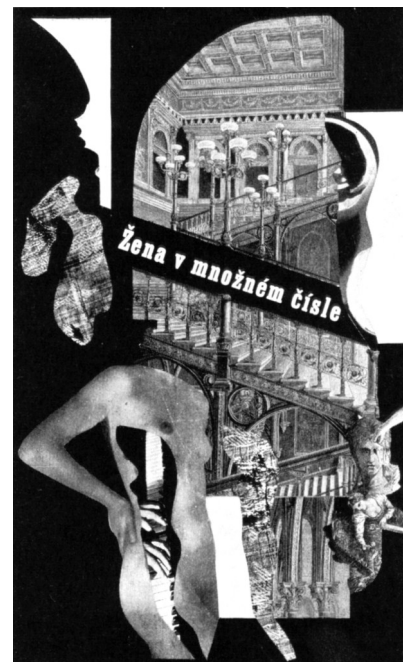
Ještě dnes, Manon. Najmu drožkáře, zastavím se v Amiensu pro své zavazadlo a pojedeme rovnou do Paříže. Tam ihned po příjezdu uzavřeme sňatek.

Manon:

Vždyť jsme už svoji, rytíři des Grieux!

Des Grieux:

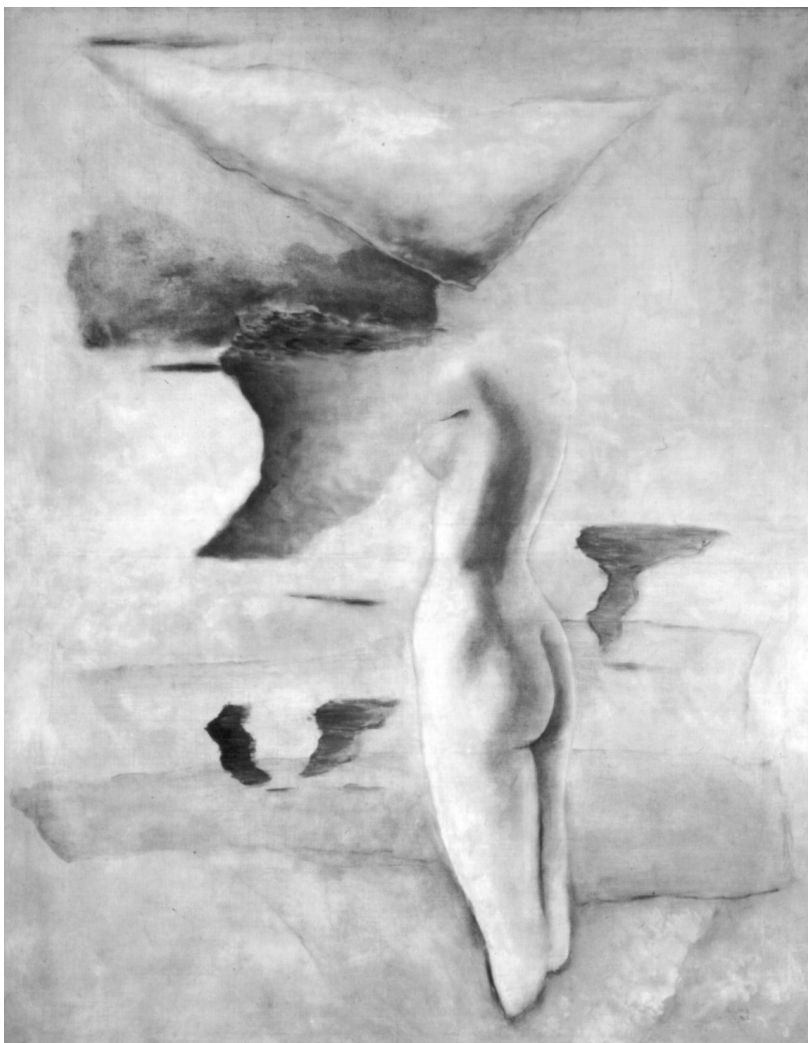
Už jsme svoji, Manon ... A v Paříži budeme svoji navždycky ... Mám padesát tolarů. Ušetřil jsem si je z drobných úspor. A tak si pronajmem hezký pokojíček.



Karel Teige, „Žena v množném čísle“, 1936, koláž, 14,5x8,8 cm, ilustrace v knize: Vítězslav Nezval, *Žena v množném čísle*. Fr. Borový, Praha 1936.

Josef Šíma, *Krajina s torzem*, 1932, tempera na plátně, 167x132 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Jedna z řady malířových surrealistických erotických krajin se vznášejícím se ženským torzem vztahující se k archetypálním představám a mýtům o zrození života a evokující bájný zlatý věk, kdy člověk žil v souladu s přírodou a kosmem.



Manon:

Mám skoro dvakrát tolik. Považte, máme sto padesát tolarů.

Des Grieux:

To je vskutku hodně ... Budeme moci žít v úplném přepychu ... Jsem šťasten, Manon ... Ale teď musím zavolat drožkáře a přivést své zavazadlo.

Manon:

Slíbil jste mi, že ani na chvíli ode mne neodejdete!



Vincenc Makovský, *Léda*, 1932, výška asi 65 cm, sádra, plech, dráty, nezachováno.

Předmětem této surrealistické sochařské transpozice Vincence Makovského je antický mýtus o Lédě, manželce spartského krále Tyn-darea, kterou oplodnil Zeus, proměněný v labuť. Tato báje byla zřejmě pro své erotické ladění od dob helénismu nesčetněkrát obměňovaným motivem. Makovský se námětu zmocnil způsobem zcela netradičním, „[...]a to konfigurací evokující setkání božského principu s lidským. Obrysové křivky objemů vyluzují poezii temnou a tajemnou, umocněnou kombinací bílé sádry s tmavým plechem a dráty. Kontradikcí sochařských hmot zde Makovský nastolil tvárnou i sémantickou problematiku, k níž se měl později opakovaně vracet v dílech počítajících se vztahem dvou bytostí [...]“ (Hlušička 2001, s. ...).

Des Grioux:

Teď jen na chvílku a pak ... už ani na chvílku ...

Manon, Manon, sladká hříšnice,

ach, kdo by to mohl jiný být,

ach dny a noci, týdny, měsíce,

já bez vás nemohu žít!

Jak jsem šťasten! Nic mě netíží.

Jak by mohl kdo tak šťasten být!

My budem spolu, spolu v Paříži,

já bez vás nemohu žít ...

(Políbí ji a odejde.)

Manon (*sama*):

Čím to, že já, Manon,

tak šťastna jsem?

Čím to, že já, Manon,

se líbím všem?

Co na mně lidé mají,

mě nezajímají,

jen jeden, jen jeden, jen jeden ...

(Zamává na des Grioux, jenž vešel na dvůr, klaní se jí hluboce a odchází.)

Hana Wichterlová, *Pupen*, 1932, mramor, výška 80 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Pupen je prezentován jako plastika inspirovaná vegetativním světem, konkrétně motýlokvětou rostlinou s lidovým názvem „kohoutek“; tvarem připomíná falus a vyvolává erotické asociace.

„V českém meziválečném sochařství, které z jedné strany obměňovalo akademická témata Jana Štursy, zaměřená především na stojící ženské figury, z druhé bylo stimulováno vlnou stále se rozměňujícího guľfreundovského civilismu, byl *Pupen* tak nečekáný, že stěží mohl být přímo následován či akceptován. Jeho zásadní postavení v našem moderním umění vyplynulo o třicet let později, kdy byla výjimečná práce se symbolickými kvalitami, pramenícími z intuitivních sfér nevědomí teprve doceněna“ (Srp 1998, s. 368).

Česká sochařka Hana Wichterlová (1903 až 1990) je jednou z hlavních představitelk českého moderního sochařství. Zpočátku byla ovlivněna dílem svého učitele Jana Štursy (*Údiv*, 1923), poté kubismem a abstraktním uměním, jež vyústilo do hledání základních a přírodních tvarů i elementárních duchovních forem (*Kompozice*, 1929–1930; *Pupen*, 1932; *Lusk*, 1967–1968; *Jádro*, 1977 ad.). Posledních dvacet let pracovala na plastice *Mahuleny*, jejímž námětem, inspirovaným divadelní hrou *Radúz a Mahulena* Julia Zeyera, bylo prolnutí stromu a ženského těla – dílo zůstalo nedokončeno.



František Halas: *Není jména*

(ze sbírky *Ladění*, 1942)

František Halas (1901–1949) byl a zůstává jedním z nevlivnějších českých básníků 20. století. Jeho tvorba má dlouhý a úctyhodný rodokmen a stejně úctyhodná je řada básníků, kteří se přihlásili k jeho odkazu. Halas inspiroval nejen svou poezií, schopnou spojit vzdálené časy s „žhavou“ současností, ale byl uctíván také jako osobnost s velkou autoritou, známá otevřeností a angažovaností v oblasti umění i statečnými postoji k společenským a politickým problémům doby. I když jeho model poezie vycházel z intenzivního prožitku míjení času, nicoty a metafyzické úzkosti, vystupoval proti zkáze, zmaru a beznaději, které přinášela válka a násilí, solidarizoval se s chudými a ohroženými, politicky se angažoval v době hospodářské krize, občanské války ve Španělsku i v době protektorátu.

Halasovy sbírky *Torzo naděje* (1938) a *Ladění* (1942) patří k významným projevům české rezistence vůči fašistickým okupantům. Jako levicově orientovaný intelektuál se angažoval také po roce 1945, v zápasech o charakter nového Československa. Nejprve, ovlivněn patosem poválečné doby, vyjádřil svou vůli a ochotu být *V radě* (název básnické sbírky z roku 1949), později, v básních ze sklonku života, shrnutých Ludvíkem Kunderou do posmrtné sbírky *A co?* (1957), vyslovil své obavy z následujícího společenského vývoje.

František Halas má své žáky, následovníky a ctitele, konkurovat mu mohou snad jen Vítězslav Nezval a Vladimír Holan. Jeho vyhraněný modus vivendi fascinoval a současně vyvolával nesouhlasné reakce – mimo jiné kritiku ze strany stoupenců ortodoxně pojeté poetistické tvorby i představitelů socialisticko-realistického modelu literatury padesátých let.

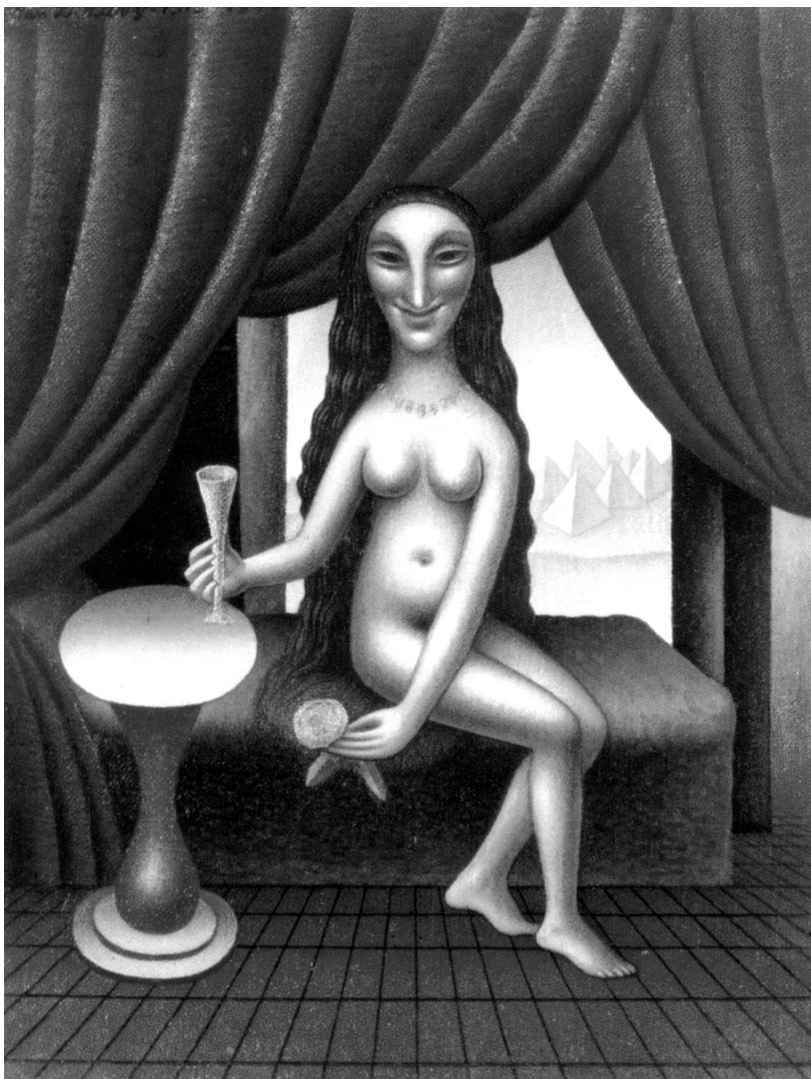
Halasova básnická tvorba má hluboké kořeny: vykazuje spřízněnost s barokní poezií a romantickou tvorbou Karla Hynka Máchy. Na svém počátku vstřebávala módní poetismus (prvotina *Sépie*, 1927) a podléhala výzvám dekadentního nihilismu. V první polovině třicátých let se Halas vyrovnával (obdobně Vladimír Holan) s konceptem čisté lyriky. Dostal se do kontaktu také s expresionistickými a existencialistickými postoji a strategiemi, zejména pokud vyjadřoval ohrožení člověka v moderní společnosti.

Všechny tyto vlivy a podněty tvůrčím způsobem zpracoval a integroval do vlastního konceptu tvorby. Byl posedlý negací, zmarem, smrtí a úzkostmi, sázel na hledačství, magii slova, metaforu. Tímto směrem se ubírala také jeho milostná lyrika či básně věnované ženám (například *Staré ženy*, 1936). Lásku chápal jako mystickou sílu i erotickou posedlost schopnou opanovat nebo zničit suverenitu jednotlivce a vyjadřoval ji v její spirituální, ale i pozemské, fyzické podobě. S oblibou zachycoval rozpory mezi oběma těmito oblastmi, touhou a realitou, což dokládá následující ukázka, báseň *Není jména*, zařazená do „protektorátní“ sbírky *Ladění* (1942). Kromě toho psal odvážnou erotickou poezií, kterou však nezařazoval do svých sbírek; publikoval ji v bibliofilských erotických časopisech.

Jan Zrzavý, *Kleopatra I*, 1940 (podle kresby z roku 1912), olej na plátně?, 47x36 cm, uloženo: Národní galerie, Praha, Česká republika.

„Téma Kleopatry“ zpracoval Zrzavý v údobí od roku 1912 až do čtyřicátých let mnohokrát; nesourodé prvky (delikátní dívčí tělo, avšak androgynní tvář s archaizujícím úsměvem spíše zlověstným než milostným), z nichž složil postavu na tomto obraze, symbolizují rozporuplnost této „osudové ženy“.

Eroticky motivované podněty představovaly Janu Zrzavému znepokojivý, nicméně přitažlivý zdroj inspirace. Solitérní zjev českého moderního umění jim vděčí za vznik stěžejních děl, lhostejno zda emanují pocit nostalgie (*Údolí smutku*, 1907; *Melancholie*, 1912), lyrickou něhu (*Diana, Jitro*, 1913) nebo trýzeň (*Posedlost – Milenci*, 1914). Zatímco uvedená díla jsou spojena s lety tvůrčovy mladosti, vizi Kleopatry zůstal věrný až do let umělecké zralosti, ba lze ji dokonce označit za erbovní téma jeho umění.



Není jména

Mimo tvé oči
a mimo tvé ruce
někde jen v lemu dechu tvého
když spíš jsem rozemnut
prach čehosi tak vzdáleného

Jenom jména

Kdotobyl a Kdotobyla
Cotosnil a Cotosnila
Žadomil a Žadomila

Mimo tvé lokty
a mimo tvé vlasy
někde jen v lemu tvého snění
minulost studu zastýská si

Smyslným smíchem nesmyslným
čaruje večer za dědinou
Smyslným smíchem nesmyslným
smějí se děvčata

A žádná nedá jména tvému žalu
Jen krev odlévá jeho podobu
až do hrobu až do hrobu

Halas, František (1947): „Není jména.“ In:
Halas, František, *Ladění*, s. 43–44. Fr. Borový,
Praha.

Jaroslav Havlíček: *Petrolejové lampy*

(jde o přepracovanou verzi románu *Vyprahlé touhy*, 1935, která vyšla posmrtně v roce 1944)

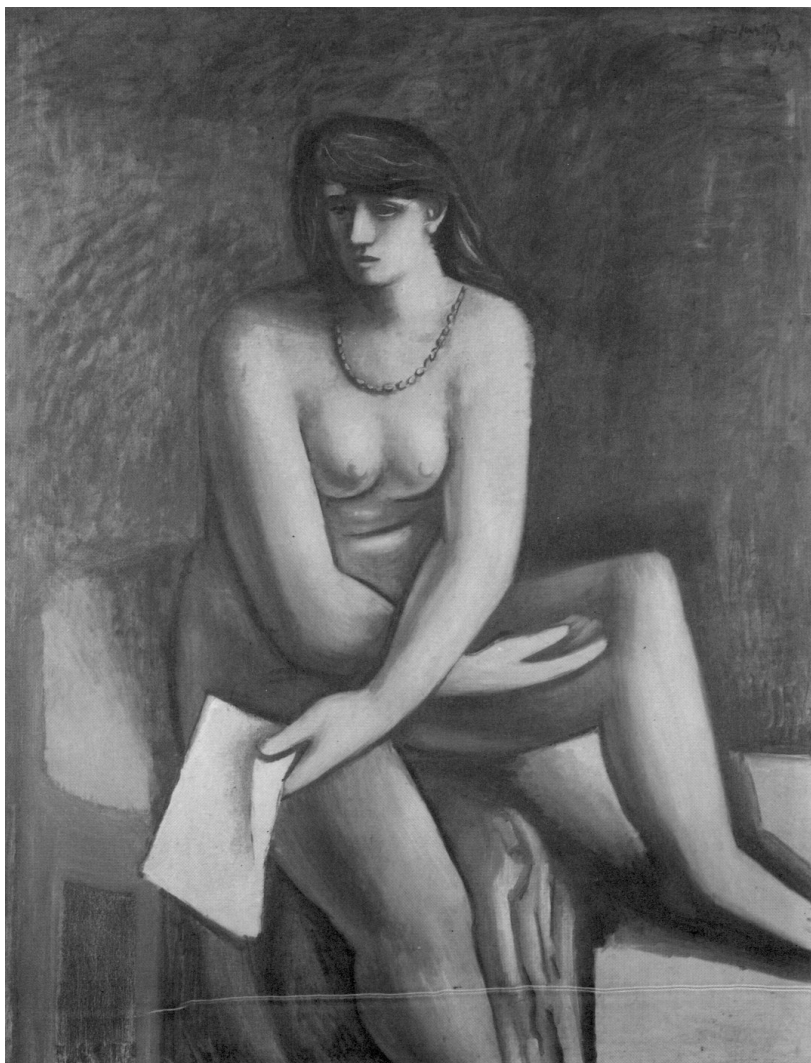
Jaroslav Havlíček (1896–1943) byl – obdobně jako Franz Kafka – bankovním úředníkem, který propadl spisovatelské vášni. Existenční starosti o rodinu mu však nedovolily plně se věnovat literární činnosti. Psát mohl po nocích, až po namáhavém zaměstnání. Tato „životospráva“ poznamenala jeho fyzické zdraví. Oslabený a vyčerpaný autor zemřel předčasně na zánět mozkových blan. I v zúženém časoprostoru však vzniklo významné prozaické dílo, které bylo posmrtně shrnuto do osmi svazků a které literární historiografie označila za jeden z vrcholů české psychologické prózy první poloviny 20. století.

V Havlíčkově tvorbě se sešel vypravěčský talent se schopností analyzovat nitro hrdinů. Ústředním námětem jeho próz se stala konfrontace snů a syrové skutečnosti. Uměl zachytit vnitřní život ženských hrdinek jako málokterý z českých prozaiků (srov. román *Helimadoe*, 1940), neméně suggestivně dokázal postihnout patologické duševní stavy a procesy (srov. román *Neviditelný*, 1937). Havlíček byl poučen romány Fjodora Michajloviče Dostojevského a ovlivněn díly naturalistického Karla Matěje Čapka-Choda, přinášejícími obraz úpadku společnosti.

Za Havlíčkova života si kritika jeho děl téměř nevšímalá. Teprve posmrtně byla oceněna autorova schopnost využít detail v rámci celku i jeho důsledná antiiluzivnost, vyzdvíženo bylo jeho umění budovat román na pevných dějových liniích. Kritika ocenila také skutečnost, že Havlíčkovy příběhy se odehrávají v svěbytném poetickém prostoru, na pomezí mezi Vančurovou lyrickou baladičností a dekadentní groteskností Ladislava Klímy.

Román *Petrolejové lampy* vyšel nejdříve roku 1935 pod názvem *Vyprahlé touhy*, který autorovi vnutilo nakladatelství Sfinx. Teprve roku 1944 vychází přepracovaná, druhá verze tohoto díla pod původním názvem. Hrdinkou románu je dcera jilemnického stavitele, dobrosrdečná, robustní a nepříliš hezká Štěpánka Kilianová. Štěpka touží po prostém rodinném štěstí, ale muži o ni projevují pouze skromný zájem. Přitahuje však pozornost vitálností a vzhledem k otcovu majetku je pokládána za výhodnou partii, takže se přece jen ze strany mužů čas od času objevují pokusy o sblížení a navázání intimních kontaktů. Předsudky Štěpce nedovolí, aby na tyto nabídky reagovala dostatečně rychle a vstřícně. Proto také nedokáže využít příležitostí, které by mohly uspokojit neodbytnou žádostivost jejího zdravého, smyslného těla.

Před stárnoucí Štěpkou se hrozivě rozevírá propast mezi jejími sny a skutečností. V té době se také v Jilemnicích znovu objevuje vyžilý Pavel Malina, který mezitím prohýřil téměř celé jmění svého otce i bratra Jana, dvůr Vejrychovsko, kde mladá Štěpka kdysi strávila nešťastnější dny svého dětství. Vysloužilý hejtman Pavel se vetře do Štěpčiny přízně, neboť potřebuje



Alfred Justitz, *Batseba*, 1927, olej na plátně, 146,5x114 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Obraz *Batseba* patří k nejrozměrnějším Justitzovým obrazům; malíř se na něj připravoval mnoha předběžnými studiemi a kresbami. Pojal je v duchu neoklasicismu, jak se k němu dopracoval v polovině dvacátých let; obdobně jako kdysi Harmenszoon Rembrandt van Rijn, mistrovsky, novými výtvarnými prostředky, dokázal vyjádřit situaci ženy zmítající se v rozporuplných citech a zlých předtuchách.

Český malíř Alfred Justitz (1879–1934) tvořivě přijímal podněty evropského expresionismu a kubismu a zařadil se do zakladatelské generace moderního českého umění. Také jemu se neoklasicistní estetika stala plodnou eventualitou moderní výtvarné formulace zánrově bohatého tematického repertoáru, v němž nalezneme krajinomalbu, zátiší, portrét, figurální kompozice, ženský akt (*Tři ženské akty*, 1919; *Koupání*, 1920; *Sedící akt*, polovina 20. let aj.), historické i biblické motivy (například *Útěk*

další peníze ke svému nákladnému životu. Po sňatku však nedochází – řečeno právním jazykem – ke „konzumaci manželství“. Pavel, který trpí syfilitidou, nechce a zřejmě ani nemůže naplnit Štěpčiny sexuální a mateřské touhy. Se zarputilým vědomím povinnosti se Štěpka stará o svého manžela, jehož zdravotní stav se postupně zhoršuje. Se stejnou sveřepostí se pokouší zachránit zadlužený statek Vejrychovsko, kam se přestěhuje.

Havlíčkův román přerůstá v realistickou reportáž o zklamaných, „vyprahlých touhách“, o ubíjející dřině a psychickém utrpení. Po Pavlově smrti se před sedřenou Štěpkou, která se stala majitelkou Vejrychovska, otevírá její poslední životní šance: v myslí Pavlova staršího bratra, svobodného, těžkopádného sedláka Jana, s nímž Štěpka na statku hospodaří, se zrodí vypočítavá myšlenka na sňatek.

Následující scéna přibližuje setkání nezkušené, předčasně fyzicky vyspělé Štěpky a jejího o pět let staršího bratrance Pavla Maliny, který se ji pokouší svést. Jde o první Štěpčinu erotickou zkušenost z doby, kdy mladý a zřejmě dosud zdravý Pavel jezdil za svými rodiči do Jilemnice.

Petrolejové lampy

Havlíček, Jaroslav (1973): *Petrolejové lampy*, s. 56–58. Československý spisovatel, Praha. Medailon o autorovi napsal a k vydání připravil Josef Rumler.

Roztáhli si kapesníky a seděli na nich, rosa je však chladila, opět vstali. Štěpka zářila. Vykládala, vykládala, neustávala ve svém strašlivém vzpomínání. Šli po příkré mezi. Zachytil ji v nadloktí, aby se nesmekla – učinil to jen zcela nahodile – a tu mu napadlo:

„Jestlipak jsi, Štěpko, ještě tak silná, jako jsi bývala? Jestlipak se ještě dovedeš prát?“ Její paže byla plná a pevná. Také se už malounko začínalo šerit, slunce zapadlo, poslední červánky dohořivaly. Lajtnantovi bylo, jako by se probouzel z mráкот. „Copak abychom si spolu zazápasili jako za starých časů?“

Vážně si ho přeměřila očima. „Teď bys mě přemohl lehce,“ řekla klidně a bez jakéhokoli podezření, „jsi o mnoho silnější.“

„Ale ty máš přece tak tvrdé ruce,“ ujišťoval ji Pavel a nepřestával ji hladit až k rameni, polykaje přitom sladkou a žhavou slinu.

„To nejsou žádné svaly. Ty máš svaly,“ přesvědčovala se zkušeně Štěpka.

„No víš, ale zkusit bychom to mohli!“

Pavel již svlékal svůj zbrojní kabát. Štěpka se ohlížela po vhodném místě na kraji jeteliště.

Mírně ji postrčil oním způsobem, jakým se obyčejně začínají klukovské šarvátky. Zavravorala a štulec mu vrátila. Popadl ji za ruku, přitáhl ji k sobě, pevně ji objal kolem těla a počal jí cloumat. Potáceli se sem a tam, Štěpka se houževnatě držela na nohou. Nemohla vyhrát, ale chtěla aspoň svému bývalému učiteli dokázat, že jeho lekce nezapomněla, že nemá, proč by se za svou žačku styděl.

Pavel ji dokonce nechal, aby mu podrazila nohy. Upadl a hrozně se smál, ale Štěpka se již na něho sápara, pokoušela se ho obrátit na lopatky. Dýchala mu do týla horkým dechem. Zachytil ji, dvakrát se převrátili, a nyní byla ona vespod.

Ležel na ní, nehýbal se, předstíral odpočinek, dlaněmi však ohledával její bujné tvary. Zpod vyhrnuté sukne vyčnívala její



Rudolf Kremlíčka, *Tři ženy v lázni*, 1929, olej na plátně, 110x88 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

Malíř zachytil akty tří žen v duchu dobového stylizovaného tvarového primitivismu.

Český malíř a grafik Rudolf Kremlíčka (1886–1932) od roku 1915 tvořil v duchu vitalismu a formuloval své charakteristické zobrazení ženy, zejména v motivech ženského aktu a tanečnice, vyznačující se tradičním kultivovaným podáním eroticky smyslného námětu (*Před zrcadlem*, 1926; *Tři ženy v lázni*, 1929 aj.).

tlustá lýtka. Ležela na břiše s rozpaženýma rukama, v pozici nejméně se hodící k obraně. Bylo jí dusno a mdlo.

„Pust' mě,“ zašeptala nesměle, „poddávám se!“

Snad ji ani neslyšel. Kradmo pronikl mezi knoflíčky její halenky do teplého záhadří a tam zůstal. Z obou stran jí kolena tiskl boky. Dech měl kratší a kratší.

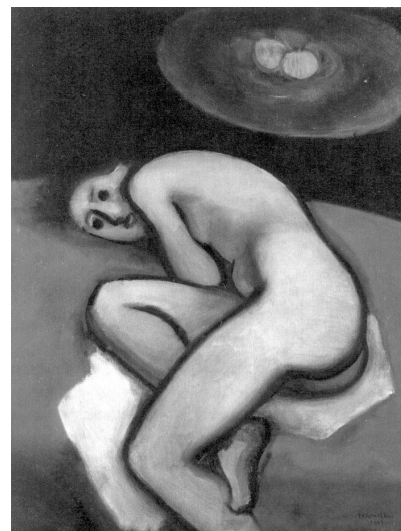
„Pust' mě,“ zaprosila Štěpka úzkostlivěji. Přestávka v zápase byla mnohoznačná. Ruka na ňadrech ji pálila. Ticho, přerývané jeho hlasitým dechem, jí nahánělo hrůzu. Tušila, že se děje něco nedobrého.

„Vždyť já ti nic nedělám,“ breptal hluše, „já – já – zkrátka tě nemohu zmoci.“ Přiložil horkou tvář k její a pokoušel se ji políbit na ústa.

„Tak mě přece pust'!“ vykřikla rozhorleně a současně sebou zoufale a divoce hodila. Rozněžnělý, výpad neočekávající lajtnant se skutálel do jeteliště. Štěpka se vztyčila udýchána a rozčilená.

„Jsi na mne zlá,“ lkal Pavel melancholicky. Nepokoušel se vstát. Zpokorněl a zeslábl. Hmatal v zadní kapse kalhot po pouzdru s cigaretami. „Já vím, Štěpko,“ pokračoval, když se dívka neměla k odpovědi, „ty si o mně myslíš kdovíco.“ Byl to přece jen dosud mladý hoch, přistižený při činu, přesvědčený o své vině.

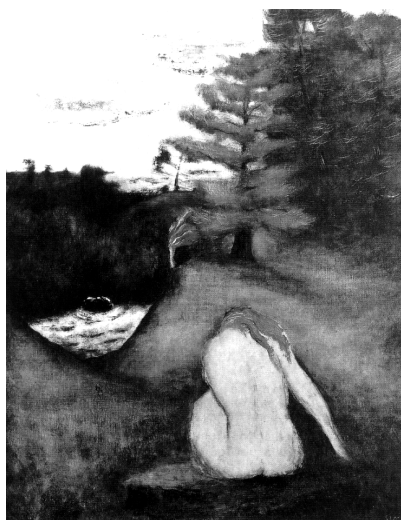
„Ó ne,“ ujišťovala ho Štěpka, najednou z neznámých příčin dobře naladěná. Urovnávala si šaty, smetala s nich stébla a chmýří. „To jsem ale zvalená!“ Hleděla na něho zářivě, přikládajíc si prsty k tvářím, aby zkusila jejich žár. Nic se nestalo, to bylo jasné. Mělo se však něco stát? Štěpka dosti dobře nevěděla. Přinejmenším byla stejně ochotná k smíru jako Pavel. Naprosto neměla v úmyslu si to s ním rozházet.



Rudolf Kremlíčka, *Žena se zátisím*, 1929, olej na plátně, 75x59 cm, uloženo: Galerie hlavního města Prahy (inv. č. M 318), Praha, Česká republika.

Malíř zobrazil akt v duchu pojetí, jež bývá označováno termínem „moderní realismus“: „Zvláštní senzuační a psychologické naléhavosti dosáhl díky neobvyklé kompozici, vitálnímu, velkorysému malířskému podání a dramatické barevnosti“ (Lahoda – Srp, datace neuvedena, s. 49).

Jiří Orten: *Sedmá elegie* (z devítidílného cyklu *Elegie*, 1946)



Josef Šima, *Zoufalství Orfeovo*, 1943, ...

Obraz je dokladem Šimova celoživotního hledání podstaty a smyslu života, hodnoty lásky v lidském osudu i tendence k archetypálním příběhům z antické mytologie: motiv lásky „jdoucí za hrob“, kterou thrácký pěvec Orfeus choval ke své mladé ženě Eurydice, ztvárnil vícekrát.

Jiří Orten (1919–1941) patřil spolu s Ivanem Blatným a Josefem Kainarem k nejtalentovanějším a současně čtenářsky nejúspěšnějším příslušníkům takzvané válečné generace. Do životů této generace, vydávající své básnické prvotiny od konce třicátých let, destruktivně zasáhla okupace českých zemí fašistickým Německem a druhá světová válka. Životní osud a tvorba Jiřího Ortena se staly symbolem statečného individuálního zápasu se světem fašistické zvůle a válečné zkázy.

Mladý Žid Jiří Orten (vlastním jménem Jiří Ohrenstein) mohl – obdobně jako jeho bratr Ota Ornest – opustit vlast a uchránit se před represáliemi německého nacismu. Zamilovaný básník však tuto možnost odmítl. Skutečnost nicméně předčila i ta nejpesimističtější očekávání. Norimberské zákony zbavily židovské obyvatelstvo základních lidských práv, včetně práva na vzdělání a práva účastnit se veřejného života. Orten nejenže nemohl pokračovat ve studiu a publikovat, ale začali ho opouštět přátelé; rozešel se také se svou dívkou a postupně se dostával do společenské i lidské izolace. V tomto zúženém prostoru a pod tlakem hrozících událostí, židovských transportů do koncentračních táborů, Ortenova tvorba rychle a prudce dozrávala.

I když pro Jiřího Ortena platil zákaz publikování, nebyla jeho publikační činnost přerušena, a to díky několika statečným přátelům, kteří mu propůjčili své jméno: žádnou ze svých čtyř básnických knih vydaných v krátkém sledu na počátku protektorátu totiž nemohl zveřejnit pod vlastním jménem. Před deportací a fyzickou likvidací v některém z koncentračních táborů ho uchránila předčasná smrt. Zemřel 30. srpna 1941 na následky automobilové nehody – při nepozorném přecházení ulice ho srazila německá sanitka (vyskytla se ovšem i domněnka, že šlo o sebevraždu).

Ortenův protektorátní život se postupně redukoval na oblast literární tvorby – ta představovala základní formu jeho životní stylizace, seberealizace i existence. Svědkem jeho úsilí o zachování lidské důstojnosti ve zrušném, absurdním světě, a tedy integrity, se staly deníky, které si psal poslední léta svého života a kam také s pedantickou pečlivostí zapisoval své básně a dopisy. Tyto deníky, vydané až s velkým zpožděním po válce, mají značnou dokumentární a literární cenu. Jsou svědectvím zápasů o elementární, ohrožené lidské hodnoty, jakými byla důvěra, láska, víra a spravedlnost.

Básnická prvotina Jiřího Ortena *Čítanka jaro* (1939), jejíž básně vznikaly ještě v idylických předprotektorátních dobách, byla zpěvná, hravá a důvěřivá, precitlivělá a křehká, smyslově okouzlená a wolkerovsky optimistická. Básníkův svět se však již ve druhé sbírce *Cesta k mrazu* (1940) prudce mění. Kmotry jeho poezie byli zejména meditativní, spiritualistický František Halas a Rainer

Maria Rilke. Ortenovy verše zůstávají nadále křehké a zpěvné, ale vstupuje do nich úzkost, beznaděj a strach (*Jeremiášův pláč*, 1941, *Ohnice*, 1941). S těmito průvodci destrukce a negace se v téže době začal po svém vyrovnávat také módní francouzský existencialismus. Ortenovy pozice jsou nicméně aktivnější a namnoze také důstojnější. Směřují k Bohu i k obrodné mezilidské lásce. Doklady tohoto zápasu nacházíme stejně v autorově tvorbě, jako v jeho korespondenci, například v dopise z 6. července 1939, adresovaném jeho dívce Věře Fingerové:

„[...] Už přestávám, Věro, rozumíš tomu, proč jsem dnes tak psal? Je to proto, že se Ti dávám na život a na smrt. Ne kvůli dopisu, ne kvůli tomu dopisu, který jsem se naučil z paměti a který by si získal všechny muže na světě, ne kvůli tomu dopisu, který si ani nezasloužím a nad kterým se stydím, ne kvůli Tvým nádrům, Věro, kterých mám v této chvíli plná ústa (zachvěl jsem se), ne kvůli Tvému klínu, kvůli Tvému závratnému klínu, ne kvůli Tvým očím (všech barev, které znám), ne kvůli Tvým nožičkám, ne kvůli Tvým vlasům, ne kvůli Tvým ústům, ne kvůli tutapize, ani ne kvůli Tvým slovům nebo slzám nebo útěchám! Ne, pro to všechno ne! Dávám se Ti na život a na smrt pro Tebe celou. Pro vše, co jsi Ty. Co začínáš Ty, co končíš Ty, co se raduješ Ty, co pláčeš Ty, co miluješ Ty, co nenávidíš Ty. Už nikdy jinak. Kdybych k Tobě někdy přišel s omrzlostí, s chladem nebo s konvencí, zab mne, Věro. Bude to největší dar, který jsi kdy dala svému ubohému Jirkovi.“

Silný duchovní patos s cudně skrývaným erotickým podtextem vyznačuje z následující Ortenovy básně, stylizované do podoby milostného dopisu. Básnický text vyšel až posmrtně jako součást devítidílného cyklu *Elegie* (1946).

Orten, Jiří: (1986): „Věře Fingerové“. In: Jiskrová, Jaroslava, ed., *Milostný listář: Výbor z milostné korespondence českých spisovatelů 19. a 20. století*, s. 213–215. Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Vybrala, uspořádala, k vydání připravila, poznámky a medailony napsala Jaroslava Jiskrová.

Sedmá elegie

Píši vám, Karino, a nevím, zda jste živa,
zda nejste nyní tam, kde se již netoužívá,
zda zatím neskončil váš nebezpečný věk.
Jste mrtva? Poproste tedy svůj náhrobek,
aby se nadlehčil. Poproste růže, paní,
aby se zavřely. Poproste rozpadání,
aby vám přečetlo list o mém rozpadu.
Smrt mlčí před verši. A já v nich před vás jdu
tak mlád, tak krutě mlád a ponejprve zralý,
že ve své mladosti podobám se již králi
zašlého království. Vy jste přec věděla,
co křidel chybí nám k rozletu anděla,
jak krví smějeme se a jak krví pláčem.
Nalezl jsem svůj pád. A chci vám říci, na čem.

Orten, Jiří (1967): „Sedmá elegie“. In: Orten Jiří, *Čemu se básně říká*, s. 89. Československý spisovatel, Praha.

Jaroslav Král, *Ženy v krajině*, 1940, olej na plátně, 72x92 cm, uloženo: Moravská galerie v Brně (inv. č. A 2347), Česká republika.

Kultivované, formově uměřené neoklasicistní pojetí Králových *Žen v krajině*, spojujících zájem figuralisty a krajináře, nemůže utajit naléhavou erotickou tóninu díla. Ta se zračí zejména ve vyzývavé tělesnosti zobrazeného ženského aktu v popředí. Posmutnělé ladění obrazového výjevu jako by zároveň reflektovalo tvůrčovu nenaplněnou milostnou touhu a nepochybně i stísněné společenské klima doby.

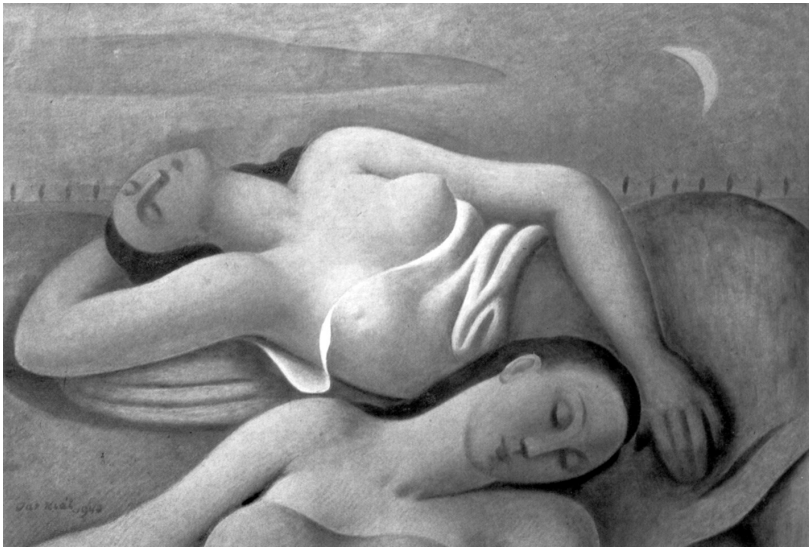
Český malíř a kulturně politický činitel levičové orientace Jaroslav Král (1883–1942) se už ve svých sociálně laděných obrazech první poloviny dvacátých let přihlásil k principům moderního zobrazení reality, a to využitím některých kubistických tvárných postupů k cílům výrazovým. Po polovině dvacátých let sílí v jeho tvorbě lyricko-poetická složka jeho talentu, která se zprvu uplatňuje v neoklasicistních obrazech žen a dívek a záhy též v zátiších a figurálních plátnech lyrického kubismu. Po polovině třicátých let je Královo umělecké snažení usměrňováno druhou vlnou neoklasicismu ve figurálních skladbách, jimiž reaguje na válečnou hrozbu nebo jimiž dává výraz erotickému citu. Ten se vtělil do tvárně vytříbených obrazů s náměty ženských aktů.



Jedenkrát na nebi (to píši o Bohu)
 ťala se průzračnost o rudou oblohu
 a krvácela pak a šla a zapadala.
 Snad to byl jenom sen, ve kterém se mi zdála
 maminka s tatínkem, domov a oba bratři,
 snad to byl jenom sen, ve kterém člověk spatří
 sám sebe ve vodě, pod koly v rybníce,
 snad to byl jenom sen, zrcadlo měsíce,
 neměl se mi však zdát, když jsem se neprobudil,
 neměl mne zanechat v plameni, který studil!
 Pána Boha. Jaký pád! Potom je chlapec sám,
 bez blahé mocnosti, jež umí překážkám
 snižovat výšiny, jež umí blížít dálku
 a peklo zavírá na vůni, na fialku,
 potom je chlapec sám a procítá a jde
 za skutečností zel. Myslí, že nenajde.

Čas neléčí, když nechce. Čas je šarlatán.

Jedenkrát na ženě, milostné ze všech stran,
 pád zdál se nepadat: to píši o Narcisce.



Jaroslav Král, *Spící ženy v krajině*, 1940, olej na plátně, 62,5x92 cm, uloženo: Muzeum města Brna, Brno, Česká republika.

Část pozdního díla Jaroslava Krále, do něhož lze zahrnout i tento prostorově i skladebně vyvážený obraz, představuje jakousi výtvarnou sublimaci umělcovy milostné touhy. „Ale ani tyto harmonické malby, jimiž riskoval sebeklam, neboť se jejich prostřednictvím chtěl vymanit z dosahu tísnivých pocitů, jimiž na něho dorážel čas okupace, nezůstaly dobového klimatu ušetřeny“ (Hlušíčka 1990, s. 46).

Všechno se vznášelo. A nevýslovně blíže
k nám štěstí mluvilo. Byla to mluva ta,
co nikdy nemůže být větrem odváta,
byla to ona řeč, ta drahá mateřština
rtů, rukou, očí, těl a milenčina klína,
v níž k loži sklání se nádherné bezpečí,
byla to ona řeč, jež mluví bez řeči.
Co chtěla Narciska, když stála před zrcadly
a věci kolem ní dotčeny rychle chladly?
Jak Narcis, její stín, nic, nic už nechtěla,
než sebe uvidět bez duše, bez těla,
v zrcadle průhledném; shledávala jen slova
o kráse tvrdosti, tvrdší než démantová,
toužila zvědět o sobě v cizích snech.
Nebyla pramenem. Tonula v pramenech!

Ach, odkud vyvěrá to, čím tu odtékáme?
Čí noci probdělé se položily na mé
a rozšířily se, že místo nestačí?
Nalezl jsem pád. A na čem? Na pláči!

Padaly slzy mé, padaly do močálů,
padaly za živé království béd a žalu,
padaly nestoudně, Karino, píši vám,



Antonín Procházka, *Prométheus přináší lidstvu oheň*, 1939, olej na plátně, 7x14 m, uloženo: Auditorium maximum Masarykovy univerzity na Právnické fakultě MU, Brno, Česká republika.

Na rozsáhlém, emblematicky pojatém obraze, určeném pro mladou Masarykovu univerzitu, zobrazil Antonín Procházka symbolický vklad počátečního prométheovského daru ohně a následný význam tohoto vkladu pro duchovní povznesení člověka. Symetrická kompozice, v jejímž středu je znázorněn Prométheus, je rozdělena do tří sférických úrovní. Důvodem pro toto členění je snaha dosáhnout panoramatického efektu, jehož pomocí malíř v symbolické zkratce vyjádřil obraz světa a vzestup lidského pokolení. Základní podmínkou pro jeho rozvoj je Slunce, ozařující svět svým světlem a teplem. Na horní úrovni je proto vyjadřuje mytologický motiv Héliá, řídicího své zářící čtyřspřeží po nebeské klenbě. Podle klasických vzorů provází boha slunce bohyně svítání a ranních červánků Eós (Jitřenka), která mu naznačuje cestu, a za ním zobrazené bohyně čtyř ročních období Hóry, jejichž pravidelné střídání je zárukou jak přírodního, tak i lidského řádu. Ve střední úrovni pojaté jako spojnice božského a pozemského světa je spojnicí obou těchto aspektů Prométheus a alegorické skupiny vyjadřující vzestup člověka prostřednictvím jeho vědění, umění, tvořivé činnosti a dodržováním zákonných norem. Tyto alegorie zároveň zahrnují i ty formy vzdělání, jež tehdy rozvíjela a poskytovala Masarykova univerzita na svých čtyřech fakultách, tedy zleva doprava – právnické, lékařské, filozofické a přírodovědecké.

poproste náhrobek, jež deštěm omývám,
připadám si jak déšť, jenž prší na váš hrob,
připadám si jak pláč, bez času, bez podob,
píší vám, Karino, a nevím, zda jste živa,
zda nejste nyní tam, kde se už netoužívá,
zda zatím neskončil váš nebezpečný věk.

Znám jednu holčičku. Je jako polibek,
jenž ještě schovává se v ústech, nesmí dále,
protahuje se jen na slunci, jež je malé,
nepálí, dává pít: usínat na řadrech.
Je mladá jako zem. Je lehká jako dech,
jak rané lupení, jak jitro, jako štěstí.
Znám také krásné dny. Kam mne však mohou vésti?
Vy jste to věděla? A víte, Karino?
Znám také velkost žen: čekání matčino,
zda jednou vrátí se k ní její smutný syn.
Znám také svoji zem. Znám radost bez příčin.
Znám věrnost, ano, znám, leč nevím právě, kde je.
Znám náhlá procitnutí z muk a beznaděje –
a je to málo, znát, a je to málo, chtít,
je málo zradu znát, když nelze odpustiti.

Smrt mlčí před verši, hle, ještě o tom sním.
Před jakou bouří mlčí? Před čím strašlivým?
Co pochopíme tam? Co se tam nerozpadá?
Co i tam umírá? Co i tam věčně padá?
Milenky? –

 Nechtěl jsem, nechtěl jsem nemlčet,
odpusťte Narcisce, odpusťte hřích a svět,
rozsviťte svíčku; tak; a modlete se za zem,
aby ji prosinec nezkrušil příliš mrazem,
aby jí duben dal, co květům náleží,
aby jí byla noc praporem na věži,
jenž vlaje do světla, když nastává čas hvězd,
aby ji milenci chválili za bolest.

Tak mlád, tak krutě mlád a zralý ponejprve,
směji se do krve a pláči kapky krve
a Bohem opuštěn a Boha opustiv,
píši vám, Karino, a nevím, zda jsem živ ...

Na spodní pozemské úrovni je průhled na moře a zemi na jejím pobřeží, tedy do světa starých Řeků, kde se lidé snaží zkrotit býka a zapřáhnout ho do pluhu, spustit člun na moře, kde v závětrí za útesem udržují malý skomírající ohýnek, jež záhy nechá vzplanout Prométheus, směřující sem s darem jasně zářící pochodně. Skupina mužů vpravo pak s úsilím vztyčuje první mramorový sloup budoucího chrámu. Malíř se často inspiroval provedením řeckých archaických plastik, tento obraz je toho výrazným dokladem.



Jaroslav Seifert: *Skleněný džbán*

(ze sbírky *Maminka*, 1954)

Jaroslav Seifert (1901–1986) se stal nejoblíbenějším českým básníkem 20. století. Podstatně méně známý byl v zahraničí, i když jeho díla byla výběrově překládána. Seifertova tvorba se jevila jako příliš vázaná na prostředí, v němž vznikala, jako příliš česká. Zájem o jeho dílo v zahraničí stoupl poté, co podepsal Chartu 77 a co mu byla v roce 1984 jako dosud jedinému českému spisovateli udělena Nobelova cena za literaturu.

Seifert prošel dlouhým a dramatickým názorovým i tvůrčím vývojem. Ať však přijal a rozpracoval kterýkoli z dobových konceptů umění, vždy myslel na prostého čtenáře a usiloval o co největší míru srozumitelnosti. Jeho zpěvná poezie směřovala k ideálu lidovosti. V tomto ohledu naplňovala jeden z programových cílů české avantgardy dvacátých let – snažila se zrušit hranice mezi životem a uměním a učinit umění lidovou zábavou. Seifertova tvorba se ubírala – s výjimkou jeho poetického období – proti hlavnímu proudu moderního slovesného umění, který byl založen na experimentu, destrukci tradičních vypravěčských postupů a hledání náročných forem.

Vyrůstal v prostředí dělnického Žižkova. Po absolvování gymnázia se živil jako novinář, redaktor i spisovatel z povolání. Do poezie vstoupil sbírkou agitáční proletářské poezie *Město v slzách* (1921), v níž vyjádřil naděje i patos revolučního hnutí Evropy z počátku dvacátých let. V roce 1921 se svými druhy založil avantgardní Revoluční spolek Devětsil, který sjednotil českou levicovou kulturní obec. Proletářskou periodu vystřídal Seifertovo hravé a ironické poetické období (*Na vlnách TŠF*, 1925; *Slavík zpívá špatně*, 1926), vnímavost pro sociální problémy ho však neopouští. Levicové orientace se nevzdal ani po roce 1929, kdy se rozešel s Komunistickou stranou Československa.

V třicátých letech se ustálil Seifertův tvůrčí modus vivendi. Autor se prezentuje jako citový, křehký, zpěvný, křesťansky pokorný, něžný a idylizující básník lásky, dětství, nezadržitelně uplyvajících času a melancholické vzpomínky. V tvorbě z třicátých let (*Jablko s klína*, 1933; *Ruce Venušiny*, 1936; *Jaro sbohem*, 1937) rozpracoval především žánr milostné lyriky. V období ohrožení republiky a za protektorátu se jeho dílo stalo symbolem národní víry i rezistence.

I když je Jaroslav Seifert básník lyrický a zpěvný, v jeho tvorbě se uplatňovaly epické tendence. Ty se prosadily stejně v jeho básnické prvotině, protektorátní tvorbě (*Světlem oděná*, 1940; *Kamenný most*, 1944), v padesátých letech v *Písni o Viktorce* (1950) a sbírce *Maminka* (1954) i v tvorbě z šedesátých let, kdy získaly podobu básnického příběhu. Tento proces se v Seifertově díle – na rozdíl od tvorby Vladimíra Holana, kterému žánr příběhu posloužil především jako sonda do cizích osudů – odehrává na bázi autobiografické vzpomínky. Seifert vypráví příběhy jako své vlastní osudy a dobové události začleňuje do své básnické autobiografie. Laskavá vzpomínka, která se vynořuje v básnickové paměti a která odhaluje kontinuitu historie i jeho názorového

Ilustrace na protější straně:

Karel Černý, *Milenci*, 1943, olej na plátně, 58x59 cm, uloženo: soukromá sbírka.

Motiv milenců, který je typickým romantickým prvkem, dobře rezonoval jak s malířovou melancholickou povahou a nostalgickým životním pocitem, tak s pochmurným marasmem doby, kdy pod tlakem německé okupace ve výtvarném i slovesném umění kulminovaly vypjatý romantický subjektivismus (vrcholil kult Karla Hynka Máchy) a touha po ideálním bytí. „*Tehdy kritika napsala, že stejně jako nám vyrostl v Nezvalovi básník noci, vyrůstá nám v Černém zase malíř noci, která dodala jeho paletě typické tmavé modře, přecházející až v úpornou černí. Především za války se noc stala symbolem temna duchovního i fyzického. Tma ovládla světlo, slovy básníka Jiřího Ortena, existovala pouze „Země Tma“.* Noční charakter obrazů umožnil Černému vytvářet jiný svět, svět bolestné samoty a strnulých pohybů, kde jako by vše znehybnělo a zkamenělo, od lidí (*Milenci*, 1943) až k přírodě“ (Lahoda 1994, s. 59). Černý v této linii své tvorby navazoval na díla z přelomu století, zejména na symbolismus Jana Preislera.

Český malíř Karel Černý (1910–1960), v časně tvorbě ovlivněný zejména dílem Bohumila Kubišty, expresionismem Edvarda Muncha, symbolismem a melancholismem Jana Preislera, vynikl expresivním podáním milenců (*Milenci*, 1942, 1943, 1944, 1945; *Tuileries*, 1948; *Milenci u rybníka*, 1951), ženských i mužských aktů (*Ležící žena*, 1943; *Dva muži*, 1943), zahradních restaurací, barů, ale i válečných hrůz.

vývoje, se stává základním a bezmála jediným inspiračním zdrojem jeho tvorby v sedmdesátých letech. Žánrově se blíží formě memoárů, které psal shodou okolností v témže období. Zveřejnil je pod názvem *Všecky krásy světa* (1981 v exilu; 1982 s cenzurními zásahy v nakladatelství Československý spisovatel).

V následující básni *Skleněný džbán* ze sbírky *Maminka* (1954) zaznamenává básník první erotickou zkušenost svého téměř ještě dětského lyrického hrdiny.

Skleněný džbán

Seifert, Jaroslav (1966): „Skleněný džbán“.
In: Seifert, Jaroslav: *Maminka*, s. 49–53. Československý spisovatel, Praha.

Když je vám teprv deset let
či dvanáct – to je jak by smet,
buď se k nám krása zády točí,
protože o nás nestojí,
či máme zamhouřené oči;
anebo je to obojí.

Ač věděl jsem, že je to hřích,
střílel jsem z praku. Po vrabcích!
A kapitáne Korkoráne,
ty víš, že znal jsem střelný prach
a z Jiskry, šelmy milované,
jsem také neměl žádný strach.

Čas letí, je vám čtrnáct let
či patnáct – to je jak by smet.
Tu dívku škádlíval jsem dříve
pro pihy kolem nosánku.
Vždyť měla vlasy zlatě rzivé,
jako je pivo ve džbánu.

Potkával jsem ji na schodech
s tím džbánkem. Vždycky měla spěch.
Nosila pivo tatínkovi.
Prováděl jsem jí ledacos
a hrozila, že doma poví,
jak na ni dělám dlouhý nos.

Co však jsem neznal doposud,
jsem poznal potom. Byl to stud.
A plachost. V přítomnosti dcerek
něčeho jsem se náhle bál.
Vázanky vzadu u zástěrek
už jsem jim nerozvazoval.

Trápilo mě pak svědomí,
i hanba trochu byla mi,
a když jsem spatřil její kšticí
i tvář zkropenou zlatem pih,
vyhnul jsem se jí na ulici
a byl jsem před ní v rozpacích.

Jednou však, když mě potkala,
vrazil jsem do ní bezmála
na chodbě blízko vodovodu.
Zůstala stát. Džbán skleněný
postavila si na kraj schodů.
A palec měla od pěny.

Blesklo mi hlavou: A co teď?
A hned tu byla odpověď:
dívká mě chvatně políbila.
Na ústa. A pak potichu
zvedla svůj džbán a odkvapila.
A dala se mi do smíchu.

Polibek první, nevinný,
snad trval jen půl vteřiny.
Ty krásná chvílko, půvab jejíž
okouzluje mě doteďka!
Dnes vím, že člověk v životě již
nikdy se s tebou nesetká.

Když je vám přes padesát let
či víc – to už je jak by smet,
životy se nám rychle krátí
a někdy popadáme dech.
Dodnes však ještě vidím státi
skleněný džbáněk na schodech.



Jan Bauch, *Ležící akt*, 1957, olej na plátně, 47,5x65 cm, uloženo: ...

Ležící akt v díle Jana Baucha představuje už od počátku třicátých let téma značně frekventované. Dokonce se zdá, jako by si umělec v jednotlivých fázích svého vývoje na motivu tohoto druhu ověřoval nosnost výrazových prostředků. Zatímco první plátna s tímto motivem ještě zcela neopustila základnu klasického přístupu, ve figurálních skladbách se malíř postupně oprostoval od jakýchkoliv norem, aby nakonec dospěl ke zcela uvolněnému malířskému podání. Potvrzuje to právě jeho *Ležící akt* z roku 1957, tedy z let tvůrcovy lidské i umělecké zralosti, v němž se ve snaze o výrazovou přesvědčivost plně spolehl na dar malířské improvizace, která jej přivedla až na pomezí exprese.

Český malíř, sochař a ilustrátor Jan Bauch (1898–1995) čerpal podněty z kubismu, ve 30. letech byl ovlivněn neoklasicismem a surrealismem. „*Netvořím obrazy podle přírody [...] vytvářím vlastní svět,*“ vyjádřil se Bauch o charakteru své tvorby. Maloval obrazy se symbolickým významem (*Kristus na hoře Olivetské*, 1942; *Golgota*, 1942), pražské motivy, cirkusové prostředí, ženské akty i vztahy mezi mužem a ženou (*Ženský akt*, kolem roku 1928; *Ležící akt*, 1932, 1943, 1947, 1957; *Adam a Eva*, kolem roku 1942; *Sedící akt*, 1942; *Návrat Odysseův*, 1968; *Penelopa (torzo)*, 1970 aj.) – v průběhu času stupňoval dramata tvarů a erupce barev; současně se věnoval sochařské tvorbě (*Sedící děvče*, kolem roku 1930; *Stojící děvče*, 1930; *Penelopa*, 1976 aj.), monumentálním dílům (okna a vrata chrámu sv. Víta na Pražském hradě aj.) a ilustraci (Oscar Wilde, *Salome*; básně Françoise Villona).

Jan Otčenášek: *Romeo, Julie a tma* (1958)

Jan Otčenášek (1924–1979) dokázal svými romány *Občan Brych* (1955), *Kulhavý Orfeus* (1964) nebo *Když v ráji přšelo* (1972) zaujmout českou čtenářskou i odbornou veřejnost. Poučen na vývoji českého psychologického románu sázel především na svůj epický talent, cit pro atraktivní příběhy a předvídatost společenského vývoje. Přicházel s iniciativními podněty, které se dříve či později staly součástí dobového konceptu angažované tvorby. Za první Otčenáškovy zralé dílo je pokládán román *Občan Brych* (1955), zpracovávající únorové události roku 1948. I když se v tomto románu neubrání dobovému schematismu, přesto významně porušil jeho výstavbové principy: za hrdinu si zvolil nikoli budovatele nového společenského řádu (tak tomu bylo například u románů Václava Řezáče), ale jeho nepřítele, váhavého intelektuála, který se nedokázal s novým režimem smířit a rozhodl se opustit vlast. V tomto ohledu Jan Otčenášek předjímal vývoj české prózy šedesátých let, kriticky posuzující vývoj společnosti po roce 1945. Román *Občan Brych* se nicméně solidarizoval s dobovou kulturní politikou – hlavní hrdina v poslední chvíli své rozhodnutí emigrovat změnil, aby se mohl podílet (tato možnost vývoje je pouze předznamenána) na budování spravedlivější společnosti.

Nejznámější Otčenáškovou prací, přeloženou do řady jazyků, se stala novela *Romeo, Julie a tma* (1958). Vypráví o tragické, nenaplněné lásce dvou mladých lidí. Jan Otčenášek – obdobně jako Romain Rolland v povídce *Petr a Lucie* (1920) – umístil shakespearovský námět do válečné doby. Konfrontovat se tak mohla destrukce a láska, agresivita světa dospělých a čistý, horoucí cit nezkušeného mládí.

Protagonisty Otčenáškovy novely jsou gymnazista Pavel a mladá Židovka Ester, která se skrývá, neboť nenastoupila do protektorátního transportu, svázejícího příslušníky židovské národnosti do koncentračních táborů. Tato dvojice se setká náhodou večer v parku, v den před atentátem na říšského protektora Reinharda Heydricha. Pavel se bezradně, plačící dívky ujme a nabídne jí úkryt v pokojíku za krejčovskou dílnou svého otce. Zde, v malém stísněném prostoru, se Pavel a Ester sblíží a prožívají silné milostné okouzlení, ovšem také strach a úzkost. Láska je silnější než nebezpečí, které jim hrozí. Jejich štěstí však nemá dlouhé trvání. Úkryt dívky je po několika dnech prozrazen, aniž vztah mladé nezkušené dvojice mohl dojít svého naplnění. Ester se psychicky hroutí a ve zmatku prchá ze svého úkrytu. Zachraňuje tím sice život Pavlovi, ale na útěku je zastřelena německými vojáky.

Následující ukázka popisuje rozhovor mezi Ester a Pavlem, v němž se navzájem svěřují se svými erotickými zážitky a zkušenostmi.

Romeo, Julie a tma

Otčenášek, Jan (1963): *Romeo, Julie a tma*, s. 95–99. Československý spisovatel, Praha.

„Pavle ...“

Procitl. Kolem něho stály čtyři uplakané stěny.

„Hm ...? Copak?“

Chvíli váhala, šatic myšlenku do vhodných slov.

„Už jsi měl někdy ... ženu?“

Pozdvihl se na loktech. „Jak to myslíš? Jestli já ...“

„Tak ...“ uvízla v rozpacích, „myslím ... měl! Ty přece víš ...“

Mlčel, nepříjemně zaskočen otázkou. Nečekal ji. Jako by ho polila studenou vodou. Položil se opět naznak, zadíval se urputně do stropu. Proč se na to ptá?

Váhal, ale nakonec přiznal prostě a nerad.

„Ne.“

A hned dodal: „Proč se ptáš?“

„Jen tak. Jsem ráda.“

„Proč?“

„Já nevím. Jsem opravdu ráda.“

Tichounce se rozesmála a pozdvihla hlavu s jeho ramene, vzala mu v malátném světle tvář do dlaní a lehounce se ho dotkla. Svinula se pod rameno, ulebedila se tam jako kočka v teplém košíku.

Spokojeně povzdychla.

„A ty?“

Snad přeslechla jeho slova, procházejíc se ve svých představách, a okamžik ticha po jeho otázce mu bolestně nahryzl srdce. Cosi se v něm sevřelo, píchlo v plicích. Napřimil se prudce na loktech a bezděčně ji setřásl, mrkaje očima před sebe do šera.

„A ty?“

Překvapeně vzhledla.

„Já? Taky ne. Ty sis myslel ...“

„Nic jsem si nemyslel!“ přerušil ji zamračeně.

„Ale jsi také rád, vid?“

„To jsem,“ přiznal poctivě a oddechl si.

„Ale uvažovals o tom, vid?“

„Moc ne. Zajímaly mě jiné věci ... Vlastně – ano! Moc jsem na to myslel. Proč ti mám lhát? Uvažoval jsem o tom ...“

„I o mně – tak?“

Stísněně vydechl, sužován studem a nesmyslnou bází.

„I o tobě! Zlobíš se?!“

„Proč? Vždyť já tě mám ráda. A chtěla bych ti dát všechno, co mám. Proč lhát?“

„Jsi hodná,“ řekl dojatě.

„Ani nejsem. A bojím se toho ...“

„Neboj. Já tě nebudu nutit ... když ...“

„Já vím. Když jsem bydlela u tety, obtěžoval mě Ota, bratranec. Je mu dvacet. Ale nepodařilo se mu to, mám sílu. Jednou jsem ho pořádně kousla do ruky, ale ani to mu nevadilo ...“

Vybuchl: „Takový špatný chlap ... zasloužil by ...“

„A jednou, to jsem byla ještě doma, náš řídící, takový dobrák, starý mládenec, všichni jsme ho měli rádi, i já ... Choval se ke mně moc hezky a řekl mi, jak je mu hrozně líto, že nemohu chodit dál do školy ... Až jednou ... potkala jsem ho na cestě v rákosí u rybníka, pálilo slunce a mně bylo hrozné horko. Zastavil mě a vyptával se co a jak a pak mě začal tak divně hladit ... Bylo to jiné, než když mě hladíš ty, víš ... třásla se mu ruka a hlas a v očích měl slzy. Tak divně dýchal a pořád jen šeptal: Ty židátko nebohé ... copak s tebou bude ... ty moje kuřátko ... a pak se mě najednou dotkl, víš ... tak ... tak sprostě ... že jsem se rozbrečela a utekla a brečela doma ... tolik mě zklamal ...“

„Nemluv o tom!“ přerušil ji nespokojeně a ošil se.

„Už nebudu. Víš, já – já byla nejdřív jen obyčejná holka, fracek, holky mi říkaly Esto. Esto sem, Esto tam, pak jsem vyrostla a najednou jsem byla židovka. Jako bych byla jiná. Proč najednou? Táta mě varoval, mohlo by mně to přinést jen trápení. Ani jsem nechtěla mít někoho ráda. Zakázali i jen tak se stýkat ... s á-rij-ci. Víš, že jsi vlastně árijec, Pavle? A blondák! Říká se, že si oni na blondáky potrpí ...“ Rozesmála se droboučkým smíchem a vjela mu prsty do vlasů.

„Nemluv takové hlouposti,“ bručel, pokoušeje se vyprostit, ale dělalo mu to dobře.

„Ať! Já mám ráda tvoje vlasy! Je to tak najednou všechno k smíchu. Všemmu se mi chce dnes smát. A pak – pak to přišlo samo sebou, tady jsem a nemohu za to, že vás mám ráda, árijče, opravdu ... já za to nemohu ...“

Josef Kainar: *A budete zlá*

(ze sbírky *Lazar a píseň*, 1960)



František Tichý, *Josef a Putifarka*, 1941, suchá jehla, ...x... cm, uloženo: ...

Scéna zachycuje vypjatý okamžik, kdy žena velitele faraonovy tělesné stráže Potifara (Putifara) svádí Josefa; když neuspěla, křivě jej obvinila z pokusu o znásilnění a Josef byl uvězněn. Tichého grafická parafráze zdůraznila dramatickosti starozákonního výjevu diagonálním kompozičním řešením i dynamickým rukopisem. Ačkoliv se autor spokojil pouze s ostrými obrysovými liniemi a s náznakovou šrafurou tělesných objemů, jinochovy a ženiny postavy, dosáhl nastíněného obsahového vyznění s přesvědčivou účinností.

Český malíř a kreslíř František Tichý (1896 až 1961) do výtvarného života vstoupil ve 20. letech jako soupevník meziválečné avantgardy, od níž se odlišoval dramatičtějším a tragičtějším chápáním lidského osudu. O dvacet let později se stal jednou z nejvýznamnějších osobností českého výtvarného umění. Svým osobitým stylem, vyznačujícím se expresivní zkratkou, zachytil zejména svět cirkusu, varieté, divadel a reálných i literárních postav s výjimečným osudem, ženský akt (*Erynie*, 1948 aj.) nebo napětí mezi mužským a ženským světem (například *Josef a Putifarka*, 1941; *Salome* – několik verzí).

Humor a sebeironie vstupují do české poezie vzácně; a jen málokterý český básník umí v jediné básni či jednom písňovém textu spojit humor a sebeironii s tragickým životním pocitem, nebo dokonce s vědomím absurdity životního počínání – tak jako Josef Kainar (1917–1971). Jsou autoři, kteří umí zastírat protiklady, jiní je vyhrocují, smiřují a snad i překonávají, básník Josef Kainar je však přijal jako danost a jako vzájemně zvrtnou posloupnost osudových možností je také prožíval.

V Kainarově básnické tvorbě se postupně sblížovaly, prolínaly a v nejspěšnějších případech syntetizovaly postupy a postoje uplatňující se dříve pouze v jednotlivých oblastech jeho tvůrčí aktivity. Laskavý humor a sebeironie tvořily integrující osu tohoto vývoje, zatímco konfrontace, koláž, imitace, střídání žánrových technik, mystifikace a mytizace byly charakteristickými stavebními prvky. Kainar neměl mnoho informací o literárním vývoji na Západě, neboť byl závislý na překladech do češtiny, přesto ve své poezii z druhé poloviny šedesátých let přesáhl prostor české literární tradice a vybudoval pomocí ironické a sebeironické nadsázky originální postmodernistický koncept básnické tvorby.

Krystalizační osou Kainarova tvůrčího vývoje se stalo blues. Tento původně hudební černošský žánr je obsažen již v jeho první, rukopisné sbírce *Tulák spí na louce* z roku 1936. Blues je i na konci Kainarovy tvůrčí dráhy: *Moje blues* je název jeho poslední sbírky z roku 1966. Česká literatura zná blues již od dob Nezvalových, Voskovcových a Werichových, ale teprve Kainar z něho vytvořil samostatný literární žánr, neboť do blues promítl konkrétní životní osud a od počátku šedesátých let i historii. Obdobným směrem se krátce ubíral také jeden z nejtalentovanějších příslušníků mladé básnické generace šedesátých let – Václav Hrabě.

Kainar rozšířil hranice blues: obsáhlo jeho smutek, úzkosti, deprese i zklamání a současně mu poskytlo možnost vyjádřit hořkou a pochybovačnou lásku k životu; v blues jako monologu společenského outsidera nejčastěji formuloval svůj názor na svět.

Kainarovy protektorátní písňové texty, z nichž mnohé zlidověly, zachycovaly „bluesové“ generační pocity i atmosféru okupace stejně autenticky jako básně jeho nejlepší „okupační“ sbírky *Osudy* (1947; vznikla v letech 1940 až 1943). Je v nich smutek nenaplněné lásky a rezignace, mají nápad a vtip. Jejich protagonisté dokáží vyměnit dívku „za láhev brandy prastaré“ (*Blues o žizni* – text k písni *Star Dust* amerických skladatelů Hoagyho Carmichaela a M... Parishe) a rovněž oběsit se „samým štěstím na římse“ poté, co si pronajmou dům podle vlastních představ (*Já bych si rád najal dům* – text k písni Duke Ellingtona *Rent Party Blues*). Jen malá část z nich se dostala za autorova života ke čtenářům, a to v útlém výboru *Miss Otis lituje* (1969).

Kainarovy písňové texty a básně z doby německé okupace mají zcela odlišnou poetiku. V písňových textech se prosadil hovorový jazyk, konkrétní obraznost, přímočarý, plebejský humor a snaha jasně a přehledně zpracovat téma, v básních složitá stylizace, symbolika a metaforika, prozrazující vliv Thomase Stearnse Eliota, Františka Halase, Vladimíra Holana, Reinera Marii



Bohumír Matal, *Milenci*, 1956, olej na plátně, 140x400 cm, uloženo: soukromá sbírka, USA.

Rilka, a jen zčásti civilní moderní americké poezie, v níž hledali inspiraci členové Skupiny 42.

Byl fascinován příběhy, osudy a mýty. Ne náhodou se „příběhy“, „osudy“ a „mýty“, které jsou synonymem lidské existence, dostaly do názvů jeho prvních tří zveřejněných sbírek. Také písňové blues přinášelo příběh, zprávu o zcela konkrétním typu lidské existence, o společenském outsiderovi, jenž ztratil víru ve smysl lidského života. Mezi osudy hrdinů Kainarových básnických a písňových příběhů existují nápadné shody. Zachycují zejména jejich prohry, slabosti, nedostatky a vášně, v podtextu zaznívá tragický životní pocit a přesvědčení, že nelze změnit osud, který je člověku přisouzen. Součástí tohoto pocitu bylo také vědomí či poznání absurdity světa a marnosti lidského počínání. Komplementárním výrazem absurdity se stal nonsens. Absurdita, kterou uměl půvabně rozehrát v říkadlech pro nejmenší (*Říkadla*, 1948; *Zlatovláska*, 1953), se nejednou projevila jako výraz jeho hlubšího vnímání skutečnosti – jednou jako drama bez racionálního základu, jindy jenom jako součást vtipně pointované výpovědi.

V jeho příbězích se lyrickým mluvčím často stává nadosobní vypravěč, který popisuje jednotlivé tragické nebo humorné lidské osudy. V písňovém i literárním blues jde naopak o zaujatější, vyhrocenější vypravěčský postup, o monolog, jehož mluvčí je současně hrdinou příběhu. Nejvyhraněnější formou těchto monologů je „autobiografické“ blues, kde autor bilancuje své životní role. Také v těchto monozích zaznívá tragický životní pocit a ztráta životních ideálů, vypravěč však nebere sám sebe vážně, umí ironicky zlehčit svůj úděl, dělá si legraci sám ze sebe. U autobiografického blues se současně silně prosazuje téma smrti a také snaha bilancovat životní osud. Často je v něm vysloveno básníkovo krédo: neustrnout a nepřijmout pohodlí vykalukovaného životního stylu.

Kainar zaznamenal desítky básnických příběhů, které mají podobu drammat, těch každodenních, nenápadných, kterých si všimne jen málokdo, i těch nevyhnutelných, osudových. Důležitou polohu v procesu hledání vlastního, osobitého pojetí příběhu představuje sbírka *Lazar a píseň* (1960) – zde poprvé dochází k integraci příběhu a písňového blues. Ukazuje to také báseň *A budete zlá*: jejím lyrickým mluvčím je rezignující žena, kterou kvůli milence opustil její manžel.

Obraz *Milenci* vytvořil Bohumír Matal roku 1956 pro interiér veřejné budovy v Brně. Však se tu také metropole Moravy připomíná v levé části kompozice několika architektonickými městskými dominantami a vpravo náznakem zdejšího přírodního prostředí. Hlavním nositelem celkového obsahového vyznění tohoto rozměrného malířského plátna je motiv figurální, počítající se vztahem chlapce a dívky v popředí. V *Milencích* malíř ústrojně zužitkoval předcházející výtvarné zkušenosti k cílům povýšce dekorativním. Prozrazuje to nejen zmíněná inspirace městskou aglomerací, která hrála tak důležitou roli v poetice Skupiny 42, ale též způsob výtvarného řešení. Rytmičtý a přitom dynamický rozvrh obrazové plochy nemůže zapřít rezidua kubismu (včetně atributu kytary jako jednoho z výchozích a mnohovýznamových prvků tohoto uměleckého směru) ani autorovu schopnost suverénně zvládnout rozměrné polytematicky pojaté malířské plátno.

Český malíř Bohumír Matal (1922–1988) byl spojen s Brnem nejen rodem, ale i poetikou svého umění. Už ve své rané tvorbě, jako benjamínkem Skupiny 42, to dal najevo četnými obrazy evokujícími poezii profánních míst, hlavně cyklem *Člověk ve městě, město v člověku*, obrazy, v nichž se prolíná lineární konstrukce a plošná skladba s imaginativním zřením. Jeho další cesta směřovala přes kompozice *Cyklistů* a informální skladby začátku šedesátých let až ke geometricky ukázněným skladbám. Ačkoliv se Matalova kultivovaná výtvarná mluva řídila imanentními malířskými obrazovými zákony, umělec na obsahové poselství svých děl nerezignoval. Svědčí o tom komorně laděné malby žen v interiéru stejně tak jako série prací s výmluvným názvem *Přítomnost člověka* a posléze volně se odvíjející malířské cykly *Pomníky*, *Vesmírné haraburdí*, *Pád*, *Ptačí herci* aj., v nichž dospěl ke kriticky vyhrocenému vyjádření existenciální problematiky doby.

Kainar, Josef (1960): „A budete zlá“. In: Kainar, Josef, *Lazar a píseň*, s. 32–33. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha.



František Tichý, *Erynie*, 1948, suchá jehla, ... x... cm, uloženo: ...

Erinye byly ve starém Řecku bohyně pomsty a kletby. Zrodily se s prvním zločinem na světě, při němž vytekla krev. Proto pronásledovaly vrahy, lupiče, křivopřísežníky a rušitele společenských a rodinných svazků. Svě oběti nenechaly na pokoji a mučily je na zemi i v podsvětí, neboť všude měly stejnou moc, před níž se museli mít na pozoru i sami bohové. V mýtu o Orestovi, kterého Erinye pronásledovaly poté, co zabil svou matku Klytáimnéstru a jejího milence Aigistha, aby pomstil smrt svého otce Agamemnóna, je nakonec podle Aischylova podání usmířila Athéna. V moderním pojetí bývají jako Erinye označovány kruté a zlostné ženy typu furií, jak se ostatně jejich označení vžilo v římském prostředí.

František Tichý se v této grafice zaměřil toliko na jednu stránku mytologického podnětu; akcentoval totiž spíše vyhrcočenou sexualitu vztahu obou mstivých bohyň. Zračí se to nejen v samotném námětu, ale též ve výrazné tvarové nadsázce, která stupňováním výrazu nemá daleko ke karikaturní transpozici.

A budete zlá

Esli se vám vrátí,
jako mně se vrátil,
po roce, po dvou,
tichej, na měkko,
s očima jak černý díry do zdi,
knoflíky zutrhaný –
bodejt', to se zná,
když cloumá vášeň,
kdo by myslel na nit –
když se vám vrátí,
jako mně se vrátil,
od sirky vyhořelej,
duši zmačkanou,
jako ty dopisy na špatnou adresu –
tady je marný malovat si něco.

To není zvednout vázičku,
otřít prach s piána
a znovu postavit.
Co bylo, to se nenavráti,
nikdá.

A kdybyste i milionkrát chtěli,
on vědět nebude,
jak stoupnout na kterou,
a vy budete zlá.

A vodovod vám bude v bytě kapat
a každý dobrý slovo ubije,
a kytky v oknech, nač?
Už ani slzama je nezalijete,
a dyž, tož zajdou, chuděrky,
to na tu hořkou sůl.

Né, už se netěšte.
I dyby se vám vrátil,
budete zlá, to musí být,
a to je svatý,
černý vaše ámen.

František Hrubín: *Romance pro křídlovku* (1962)

František Hrubín (1910–1971) patří k těm českým prozaikům, dramatikům a především básníkům, kteří dokázali přesvědčivě glosovat intimní stavy a prožitky lidské duše i nejzávažnější společenské problémy své doby. Je autorem krajních, vyhocených životních poloh – života i smrti, lásky i destrukce, naděje i zmaru. Je dědicem a nositelem máchovských tradic, které v české poezii 20. století nejlépe rozvinul František Halas. Hrubín ovšem ve své vrcholné tvorbě tyto polární polohy integroval, stejně jako v ní spojoval a vyvažoval vyhraněné, protichůdné lyrické a epické polohy a postupy. Jeho tvorba je oslavou „*Nesmírného krásného života*“ (název sbírky z roku 1947), oslavou lásky, která vítězí nad destrukcí a marností.

Zásadní význam pro českou literaturu má Hrubínova tvorba pro děti. V ní dospěl k vrcholným lyricko-epickým syntézám, a to stejně v oblasti veršované epiky jako lyrické prózy. Hrubínův soubor děl pro děti *Špalíček veršů a pohádek* (1960), kongeniálně ilustrovaný Jiřím Trnkou, je čtenářsky nejúspěšnější českou knihou této žánrové oblasti vůbec.

Hrubín vstoupil do české poezie na počátku třicátých let křehkou přírodní a milostnou lyrikou křesťanské duchovní orientace. Jeho poezie publikovaná v době protektorátu měla již širší zaměření a vyjadřovala nejen subjektivní, ale také kolektivní dobové úzkosti a stav národního ohrožení. Objektivizace Hrubínovy básnické výpovědi se namnoze projevovala jako tíhnutí k epice, jako snaha představit autorova vlastní stanoviska v rámci příběhu. Tyto vývojové tendence sílily po roce 1945, kdy jeho tvorba systematicky zaznamenávala osudy českého národního společenství i proměny dobových životních orientací.

Vrcholem Hrubínovy básnické tvorby jsou rozsáhlé lyricko-epické básně – poemy. Trvalým zážitkem a inspiračním zdrojem se mu stala druhá světová válka. Její podobu a průběh zachycuje na pozadí biblického mýtu protiválečná *Jobova noc* (1945, přepracována 1948). Pocit ohrožení pozemského života vyjádřila velmi sugestivně *Hirošima* (1948), reagující na první použití atomové pumy. Svět násilí a válek František Hrubín nejednou staví do protikladu se světem bezbranných a nevinných dětí. Tyto rozpory a polohy vyslovila – opět na pozadí biblického mýtu (o králi Herodesovi) – také skladba *Lešanské jesličky* (1970).

Zásadní postavení mezi Hrubínovými lyricko-epickými skladbami zaujímají *Proměna* (1957) a *Romance pro křídlovku* (1962). Obě představují výrazně bilanční výpovědi, ve kterých si autor klade základní otázky po smyslu života, tvůrčího činu a odpovědnosti jednotlivce vůči dějinám.

Romance pro křídlovku patří k vynalézavým, originálním dílům z hlediska budování komunikačních strategií, vypravěčských partů a kompoziční výstavby. Lyrický vypravěč poemy František, ztotožněný s básnickým subjektem, popisuje v několika časových pásmech a časových odstupech dobu svého dospívání, kterou poznamenaly erotické zkušenosti s dospělou, prsatou Tonkou a péče o umírajícího dědečka, žijícího již zcela minulostí. Poema má jednak podobu deníku zaznamenávajícího citové zážitky a myšlenkové



Jan Bauch, *Milenci*, 1962, dřevo, výška 70 cm, uloženo: ...

pochody mladého Františka, jednak podobu komentáře doby Františkova dospívání z pozic dospělého a vystřízlivělého muže.

Životním zážitkem Františka bylo jeho osudové setkání s patnáctiletou „holkou od kolotoče“ Terinou (datováno do roku 1930). Terina se stala jeho první velkou, nenaplněnou láskou, na kterou celý život vzpomíná a kterou si mytizuje. František se s Terinou setkal pouze několikrát, a to o poutích, kdy do jeho rodné vesnice přijížděl kolotoč. Jeho sokem v lásce byl v té době dospělý Viktor, který pečoval o střelnici a jehož hra na křídlovku dala poemě název. Od Viktora se František dovídá, že Terina zemřela v zimě roku 1933 či 1934 na záškrť.

Poema zachycuje traumata dospívání i dospělého věku, je o hledání smyslu života v lásce a také o tom, zda láska není darem nad lidské síly. Následující ukázka popisuje první setkání Františka a Teriny.

Romance pro křídlovku

Včera večer (27. srpna 1930)

Hrubín, František (1962): *Romance pro křídlovku*, s. 15–18. Československý spisovatel, Praha.

Ještě včera, deset dní po velké pouti,
stál kolotoč na netvořském náměstí,
Terina vybírala peníze, lesklé
řetízky spoutávaly závrat', jež se z nich
pokaždé na pár minut divoce vysmekla.

A ještě včera stála na náměstí
střelnice. U ní nabíjel pušky Viktor.

Všechno to bylo okoukané, než
Terina stiskla páčku na aristonu,
než Viktor vyndal zpod pultu křídlovku,
než hodil na pult dvě plné hrsti broků:
„Nabíjejte si sami!“ Pokryl ariston
hřebčými zvuky, nechal si pod kůží
hubených tváří běhat kuličky vzduchu
a na křídlovce vynesl vysoko
Herkulovy lázně, prohnal je povětřím
až nad kostel, všelijak je zpřevracel,
nakonec srazil do husí travičky
a nechal u hvězd zatřepetat se sólo.
Přitom ani na chvíli nespustil oči
ze mne a z Teriny.

Z těch deseti každý
večer jsem běžel pod Běsnou k Netvořicům.
A z těch deseti každý večer Terina
v jízdě si ke mně vyskočila na sedačku.
„Utrhne se to!“ vzkřikl jsem. Zavýskla,
opřela se mi koleny o lopatky
a má křídla se rozprostřela v její krvi.
Dosud se mnou nepromluvila jinak
než výsknutím, jako by byla jen živel.

Až včera večer po poslední jízdě
šli jsme si sednout k tarasu do hluchavek.
Zkusil jsem ji políbit na spánek,
uhnula se a bledý plamínek vlasů
šlehl mě do rtů, ucítil jsem hluboko
v kříži palčivost a vyhořel jsem v ústech.

„Vy nemáte holku?“

„Ne.“

(Tončiny obří
kyčle zakryly obzor v dálce.)

„Ne.“

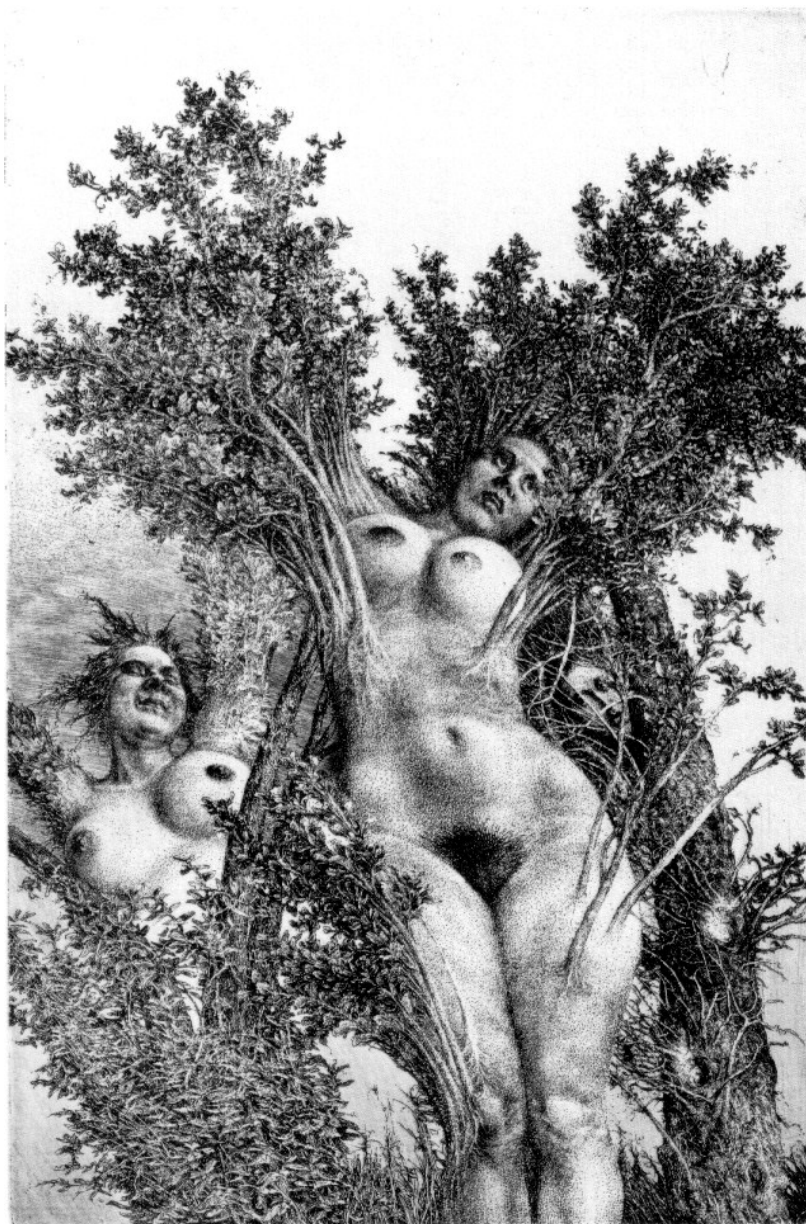
(Tončiny drsné ruce, jež za léto
chtěly z mých chlapeckých ramen vydřít slunce
až do poslední šupinky, vytrhly naráz
má křídla z Terininy krve a zpátky do zad
jakoby navždy je zamáčkly.)

„Ne.“

(Stačilo však jít druhý den podle řeky,
abych byl čistý, abych necítil dech
ze silných vyhrnutých rtů, které nikdy
nelíbají, abych neslyšel starý hlas
s nakráplým smíchem: „Copak s takovým klukem?
Pokaždý roztečeš jako svíčka!“)

Albín Brunovský, *Orfeus a Eurydika*, 1980, lept, ilustrace bibliofilie, 22,6x14,8 cm.

Slovenský malíř, grafik a ilustrátor Albín Brunovský (1935–1997), výrazně spjatý s českým kulturním životem, rozvinul poetiku imaginativního realismu, založenou na dokonalé kresebné technice a občas poznamenanou prvky ironické nadsázky. Zabýval se malbou na dřevu miniaturistickou technikou, užíval techniku barevného leptu a akvatinty. Ilustroval díla klasické literatury, navrhoval československé bankovky.



„Ne!“

Vzala mě kolem krku a vrátila mi políbek, ale na ústa: „Já vás mám taky moc ráda.“

Vladimír Holan: *Noc s Hamletem*

(1963)

Vladimír Holan (1905–1980) patří k čtenářsky nejnáročnějším a z hlediska autorského vývoje k nejsložitějším básníkům 20. století. V průběhu své spisovatelské činnosti si vytvářel komplikované a značně diferencované básnické koncepty světa. Holanova tvůrčí dráha představuje posloupnost vyhraněných, odlišných a relativně uzavřených vývojových etap. To byl jeden z důvodů, proč byla jeho díla přijímána protichůdným způsobem, proč jednou byla odsuzována pro svůj složitý poetický kód, pro tvarové experimenty, filozofické spekulace, intelektuální výlučnost a povýšenost, a podruhé byla za tytéž vlastnosti velebena. Holan se uplatnil a prosadil v několika odlišných tvůrčích polohách: jako metafyzik odhalující tajemství bytí, patetický historiograf doby Mnichova a osvobození a mluvčí kolektivistických nálad doby mezi květnem a únorem 1948, „objevitel“ složité lidské prostoty a obhájce humanistických ideálů, básník tragické tíhy života a metafyzické úzkosti, básník vyhoceného individualismu a osudového osamocení i tvůrce originální filozofie dějin.

Syntézou Holanova tvůrčího vývoje se stala skladba *Noc s Hamletem*; psal ji zřejmě v nejsložitějším období svého života, v letech 1949 až 1956; její dokončení je datováno do roku 1962 a vydání do roku 1963. Skladba *Noc s Hamletem* je básnickým traktátem o tom, co je svět, o možnostech poznání a o ověřitelných a obhajitelných jistotách lidského života. Otázku, zda je poznání vůbec možné, zkoumá Holan již v první polovině třicátých let, v období takzvané čisté lyriky, a od čtyřicátých let ve svých *Příbězích* (1963). Teprve v *Noci s Hamletem* si však bere na pomoc historii.

Noc s Hamletem je zahlcena historickými a kulturními reáliemi. Při jejich prezentaci však autor často nerespektuje časové a kauzální souvislosti. Vyvazuje fakta, události, děje i postavy, které se stávají tématem rozhovorů mezi lyrickým mluvčím-básníkem a jeho nočním hostem Hamletem, z historického časoprostoru. V tomto nově vytvářeném básnickém světě vzniká mezi jednotlivými, na první pohled nespojitelnými fakty síť vztahů a souvislostí, jejímž prostřednictvím ukazuje rozpětí dramatu moderního člověka.

Holan ví, že láska je základním energetickým zdrojem a mysteriem života. Dokáže jí však přiznat atributy každodennosti: „*Kdo miluje, měl by se radovat! / Jenomže vesmír, ač prý ukončený, / je i bezmezný ... Muži je náhle teskno, / ženě zima, nezabili se tedy, / přicházejí k sobě a vděční jsou, / že zase vidí něco z osudu, / i když je tím nestydatě přesná / cesta do chudobince ...*“ (Holan 1964, s. 29).

Následující dialog mezi bájnou manželskou mileneckou dvojicí Orfeem a Eurydikou je součástí Hamletova vyprávění. Hamlet nabízí naslouchajícímu básníkovi upravenou verzi antického příběhu, ve které Orfeus bezpečně vyvádí svou milovanou zemřelou ženu z podzemní Hádovy říše.

Noc s Hamletem

Holan, Vladimír (1964): *Noc s Hamletem*, s. 37–43. Československý spisovatel, Praha.

Orfeus: Jsi ráda?

Eurydika: Nevím, nepamatuji se ještě ... Budu se zase musít učit bolesti ... Jak dlouho jsem byla mrtva?

Orfeus: Nebyl jsem právě statečný ... Včera tomu bylo půl roku. A půl roku bylo potřeba, než jsem se rozhodl ...

Eurydika: Mlč! Svět zajde na samá hrdinství táhnoucí za sebou střeva!

Orfeus: Řekl bych ti rád! ... Ale vidíš: Já se zase pamatuju příliš na všechno ... Nevím, jak dlouho jsem živý ... Můj bože, jde se ti nějak špatně ...

Eurydika: To nic není ... Odvykla jsem střevíčkům, jež jsi mi přinesl ... Ty jejich vysoké kramflíčky! A i sukni jako bych měla uvázanou na věřím v boha ... Tohleto je strom, vid'?

Orfeus: Osika, miláčku! Tvá oblíbená! ...

Eurydika: Vidím, žel, jen její kořeny (tyto, jak bys řekl, nervy vegetačních démonů), vidím už jenom její kořeny, tak jsem si zvykla pobytu tam dole ... Ale kdo ví! ... Řekl jsi: Miláčku! ... Jaký je smysl slova APEIRON?

Orfeus: Nekonečno!

Eurydika: Ach, ano! Prodlužování zkratek ...

Orfeus: Chvěješ se! ... Jak jsi slabounká! Pojd' a sedni si tady na tenhle kámen ... Zde je můj plášť ...

Eurydika: Řekl jsi: Miláčku!

Ach, ano, už už jsem tam dole zapomínala, když mi náhle vytanula tvoje slova, že v podsvětí je vedle pramene zapomenutí i pramen paměti ...

Orfeus: Našlas jej?

Eurydika: Nehledala jsem jej ... Nejhlubší bytí je právě v nevědomí přemoženém LÁSKOU ...

Stačila JEJÍ úzkost o tebe, JEJÍ soucit i rozkoš i pravdivost, abys byl zase u mne, pomáhal mi, vyzářoval vším tím, co nemůžeme zvědět o sobě ...

Orfeus: Jen jako v zrcadle ... Ach, mluv, mluv!

Nebot' poznávám, že jsi zase na této zemi ...

Eurydika: Opravdu! Pojistky praskají ... Vidím
sluneční paprsek, který vyznamenává
tvou škaredou jizvu na levé tváři tak,
že ji musím políbit ... Není někdo za námi? ...

Orfeus: Všechno, co jsi zde opustila ...
A je tam i zvědavost, předkloněná jako soška
na prchlivém chladiči auta ... Neboj se,
sdílej se! ... Smím tě políbit?

Eurydika: Víš, když jsem tenkrát ...
Je láska smrtelná?

Orfeus: Nevím ... Jsou vlaky, které nezastaví
ani na zastávce, ani na hlavním nádraží ...
Je to však hrubé přirovnání ... Nevěř mu!

Eurydika: Tam dole jsme se ptali po duši
a všechno nám odpovídalo ztraceným tělem ...

Orfeus: Ano! Já zde nahoře líbal
všechny tvé noční kabátky. Některé voněly jen tím,
že jsi za vlastních nocí nespala ... Jiné,
jako bych vytáhl z lůžka květin,
tak byly poprášeny tvým pudrem ... A tvé sukně a košilky!
Je to šílené, ale dělil jsem prostor
své paměti jen tím,
že jsi do něho už nevstupovala ... Už jsem se bál,
aby se samotářské výčitky
nepotkaly nakonec s vlastním okouzlením ...
Naštěstí tu byla Julie ...

Eurydika: Zapomněla jsem, běda! ... Řekni: Žije?

Orfeus: Ano! ... Dětská tma jejího dneška
napodobuje včerejší noc ... Nedovedu si
představit, co udělá, až tě uvidí ...

Eurydika: Nepamatuje se na mne ... Jak je stará?

Orfeus: Šest let na východ od tvého hlasu!

Eurydika: Ale říkal jsi, že jsem mrtva půl roku!

Orfeus: Drahá, ty víš, že muž, který nikdy neměl
strach, neví, co je žena nebo vůle ...

Eurydika: Lhal jsi mi tedy ...

Orfeus: Ano ... Ale žiješ ... Představ si, až tě uvidí ...

Eurydika: Julie, říkal jsi? ...

Orfeus: Ano, Julie ... holčička ... něco
mezi viděním a zjevem ... Jako ty ...
Ale až se setkáte (jako dvě děti

položené na práh osiřelosti), vstoupíte
do teplého nitra domu ...
Je v něm příliš knih, vím ... Ale
jsou tam i sochy a obrazy a je tam
i kanava a klavír
a zvíře stolu, které pije barvy koberce ...
A je tam i vaše pokora, která spatří
mnoho nepořádku, setře prach a bude
chystat večeri ...

Eurydika: Smím tě políbit?

Orfeus: Ještě to neuděláš, drahá! ... Už dlouho
pozoruju, že jenom nasloucháš
vůkolnímu zpěvu a že jen čekáš, až některému
z těchto mistrovských ptáků selže hlas ...

Eurydika: Osudný sobě samému, jak mi rozumíš!

Orfeus: Jsi ve mně ... Ohromen, neptám se,
proč jsme ... Co s vůlí ve snu,
který přestal býti bdělý?
Mohu teď konečně spát jen tím,
co chci něžně budít ... Jsme, drahá, jsme! ...

Eurydika: Julie! ... Holčička! ... Už vím:
bylo jí něco přes rok, když jsem umírala ...
Stromy ohýbaly vrcholky větru ... Byl to
úžas nebo výkřik? ... Modlila jsem se
k Bohu: za ni, za tebe! Litovala
jsem všeho, měla jsem soustrast ... Ale
co v milosrdenství není odpuštěním,
tlumočilo by rádo cizí jazyk jich obou ...
Jsme u rouhání ...

Orfeus: Takto v nás bloudí les a potkává stromy.

Eurydika: Byl to jen jeden strom a kvítek ...

Orfeus: Už víš jaký ... Za chvíli k němu
přivoníš ...

Eurydika: To už půjde do školy, vid'?

Orfeus: Za měsíc, miláčku ...

Eurydika: Má slabikář? A tabulku a houbu a pisátko?
A brašnu se zrcátkem uvnitř?
Pojď, musíme si pospíšet ... Kdo je
u ní? Osika?

Orfeus: Ach, bože můj ... Osika, počkej,
vlastně ano! Marfa, víš? Stará Marfa ... Chůva ...



Eurydika: Ta? Ještě žije? Vždyť už tenkrát musila mít slámu kolem celého domu, jako by to byl dům, ve kterém leží stonavá, která touží po tichu.

Orfeus: Je u ní stará Marfa ...

Eurydika: Tak tedy mluvíš teď ty, který jsi předvídal zatmění a odváděl toky řek? Ale ... jestlipak víš ... jestlipak víš, že jsem umřela jako SAMADRUHÁ (říkávals tomu jemně: jako zamyšlená)? ...

Orfeus: Pojd', drahá! ... Ne! ... Ponesu tě a budu tě líbat ... Budu tě líbat a hýčkat, ponesu tě, ponesu tě, ponesu tě a budu tě líbat a hýčkat ...

Josef Istler, *Torso*, 1946, olej na lepence, 33,5x46,5 cm, uloženo: Národní galerie v Praze, Česká republika.

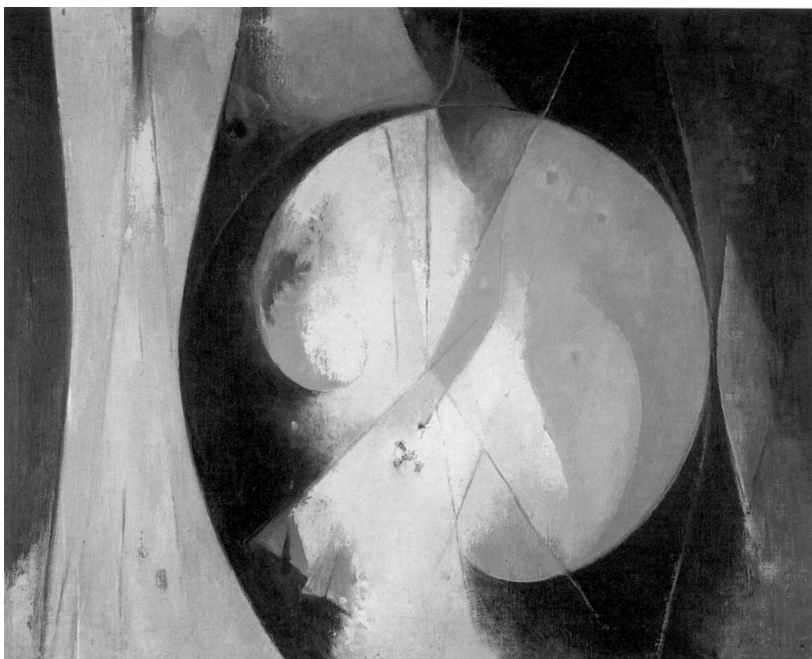
Obraz ovlivněný surrealistickým konceptem tvorby vyvolává napětí a očekávání. Protikladnými komponentami díla se stává statické bílé torso sochy znázorňující ženskou postavu a dynamická, „vlající“ černomodrá hmota „vlasů“, která sochu zčásti zahaluje.

Český malíř, grafik a ilustrátor Josef Istler (narozen 1919) je významným představitelem takzvané strukturální abstrakce. Ve své tvorbě reaguje na podněty moderního umění (surrealismus, artificialismus, abstrakce, první vlna českého informelu 50. a 60. let) a tvořivě je zpracovává. Některé jeho náměty z oblasti erotiky vynikají enigmatickou metaforičností (viz například reprodukováný obraz *Torso*).

Bohdan Lacina, *Lúno*, 1967, olej na plátně, 79x98,5 cm, uloženo: soukromá sbírka.

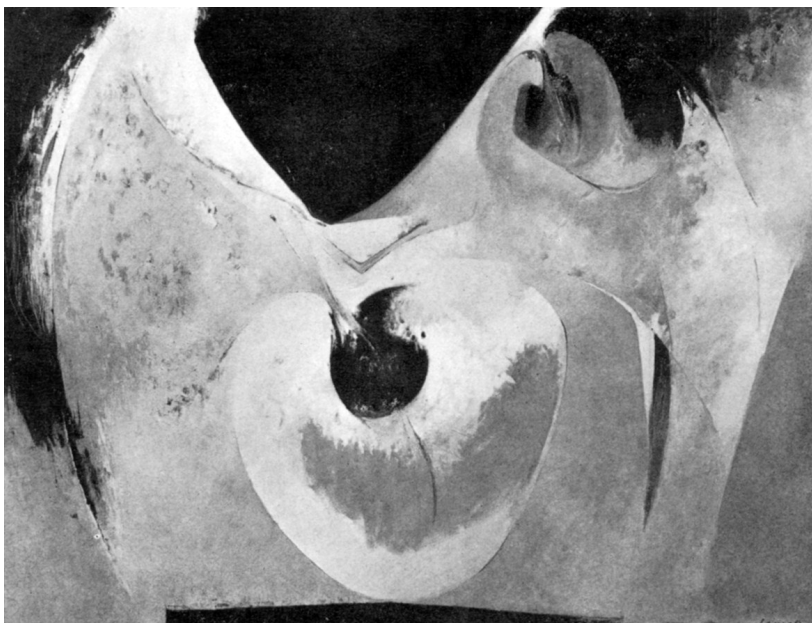
Obrazem *Lúno* se malíř cestou osobité malířské metafory domáhal dobrat tajemství. Ve snaze navodit představu živoucího organismu volil soustřednou kompozici převážně teple barevných oblých ploch, které se vzájemně překrývají a prolínají, takže zážitek z díla je vlastně podmíněn postupným poodhalováním transparentních clon a pronikáním do závratného prostoru obrazového ústrojenství.

Český malíř Bohdan Lacina (1912–1971) byl v časném údobí své malířské tvorby zaujat lyrickým kubismem, ale záhy se přiklonil k surrealismu, zprvu jej nakrátko ovlivnilo dílo Salvadora Dalího. V průběhu čtyřicátých let však poměrně záhy našel svou vlastní výtvarnou mluvu, která souzněla s poetikou skupiny Ra. Tehdy jeho tvorba těžila z podnětů rodné Českomoravské vrchoviny, reagovala na problematiku matematicko-fyzikální, na zážitky hudební, ale nechala se také unášet uhrančivostí ženského zjevu (grafický cyklus *Ženy v rouškách*, 1943; *Poutnice*, 1947). Po odmlčení v padesátých letech se na novém vývojovém stupni v obrazech uvolněného malířského ductu a sonorní barevnosti vrátil k osnovným zdrojům své inspirace, v níž nezanedbatelné místo příslušelo touze přiblížit se tajemné podstatě ženství (*Lúno*, 1967; *Žena kolébka*, 1968 aj.).



Bohdan Lacina, *Žena kolébka*, 1968, olej na plátně, 143,5x185,5 cm, uloženo: Moravská galerie v Brně (inv. č. A 1519), Česká republika.

Dvojznačný název obrazu *Žena kolébka* a hlavně ovšem jeho výtvarný řád opravňují interpretovat jej jako svéráznou adoraci ženy milenkyně i ženy matky. Ve vypjaté dynamice a rytmu skladebných složek, zvláště pak výrazných křivek, může být spatřována transpozice pohybů při milostném aktu stejně jako konejšivý houpavý pohyb kolébky. V odvozeném smyslu slova je tedy obraz básnivou evokací jednak milostné vášně a slasti, jednak šťastné jistoty mateřství.



Josef Škvorecký: *Případ s fotografiemi*

(ze sbírky krátkých próz *Ze života lepší společnosti*, 1965)

Josef Škvorecký (narozen 1924) je významným českým prozaikem druhé poloviny 20. století, citlivě reagujícím na společenské změny od doby okupace Československa fašistickým Německem až po takzvanou sametovou revoluci v roce 1989. Uplatnil se rovněž jako esejista, publicista a překladatel, zejména americké literatury. Na torontské univerzitě rovněž vyučuje anglickou literaturu. Působil jako nakladatelský a časopisecký redaktor. V roce 1969, po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy, emigroval se svou ženou, prozaičkou Zdenou Salivarovou, do Kanady, kde v Torontu spolu založili a provozovali nejvýznamnější české exilové nakladatelství – 68 Publishers.

Škvorecký je poutavým vypravěčem s vyhroceným darem ironie, sebeironie a parodické interpretace. I když vytvořil také vážná, tragická díla, jeho oblíbeným vypravěčským postupem je humorná nadsázka, která s rozmarnou shovívavostí shlíží na lidské nedostatky a poklesky. Jeho humor se nejednou zakládá na nestandardním vypravěčském úhlu pohledu a na jazykové komice. Autor dokáže zachytit mluvený i psaný jazyk ve všech jeho základních funkčních polohách, od archaické spisovné češtiny až po slangový makaronský jazyk užívaný k dorozumívání mezi exulanty v anglicky mluvícím prostředí, což mu umožnilo přiblížit i karikovat svět svých hrdinů.

Do literatury vstoupil skandálním generačním románem *Zbabělci* (napsaný 1949, publikovaný 1958), který bez ideologických omezení a moralistní didaktičnosti popsal životní zkušenosti mladých lidí za německého protektorátu. V tomto románu se poprvé objevil jeho – čtenářsky zřejmě nejoblíbenější – literární hrdina, v lásce vypočítavý a přelétavý student a jazzman Danny Smiřický, jehož erotické touhy a plány umí dokonale zhatit náhoda a dívčí lstivost. Tento – dnes již legendární – tragikomický hrdina a vypravěč několika Škvoreckého próz prochází obdobnými životními osudy jako samotný autor. Vystupuje také v rozsáhlých dvoudílných *Příbězích inženýra lidských duší* (1977, 1978): zestárlý Danny Smiřický vypráví o svých minulých zážitcích i současných zkušenostech učitele anglické literatury na kanadské univerzitě – v zakřiveném zrcadle podivných životních osudů ukazuje směsici protichůdných životních strategií a kulturních stereotypů.

Škvoreckého díla jsou humoristicko-satirickými sondami do mravů české společnosti a po autorově emigraci v roce 1969 rovněž do americké či kanadské společnosti. Zvlášť vyhroceně se tato orientace projevuje v jeho krátkých prózách, které psal v šedesátých letech původně jako textappealy pro pražské divadlo Paravan a poté shrnul do útlého svazku *Ze života lepší společnosti* (1965). Literární výpovědi o dobře situovaných středních vrstvách české prvorepublikánské společnosti mají podobu deníku či slohové práce žáka Josefa Krátkého. Tento obchodně „talentovaný“ mladičkový gymnazista zaznamenal rodinné, školní i mimoškolní události, které sám prožil anebo které se mu nějakým způsobem donesly. Deníku svěřil i popis milostné scény mezi svým otcem a vdovou Khonovou – Josef Krátký dvojici tajně sledoval

a zachytil také svým fotografickým aparátem. Anabázi, kterou popisuje následující ukázka, podnikal proto, aby se vymanil z finanční tísně – kompromitující fotografie hodlá výhodně odprodat svému otci.

Texty tohoto typu, žánrově přejímající postupy frašky, shrnul autor v době svého kanadského pobytu do třídílného svazku *Ze života české společnosti* (1985), který obsahuje texty staré, vzniklé ještě v Československu, ale také nové, jež z pohledu dítěte glosují emigrantský a kanadský (americký) životní styl.

Případ s fotografiemi

(Z deníku Josefa Krátkého, žáka III. B
obecné školy chlapecké v K.)

Škvorecký, Josef (1965): „Případ s fotografiemi“. In: Škvorecký, Josef, *Ze života lepší společnosti*, nestránkováno. Mladá fronta, Praha.

I přistoupil jsem posléze k úkolu nejnesnadnějšímu, totiž k zachycení otce v takové situaci, jíž mohl bych využití k svému prospěchu. Správně jsem tušil, že situaci onu mohla by mi poskytnouti p. Maryna Khonová, jež jest veselou vdovou a s jejímž jménem bývalo někdy jméno mého otce spojováno v hanlivém smyslu. Jal jsem se tedy otce denně sledovati, a vskutku, štěstěna mi přála. Již třetího dne otec, opustivši v úředních hodinách svou kancelář, zamířil k Lesnímu zákoutí, vilové to čtvrti, kde zesnulý p. Khon zbudoval rodinný dům. Odhadnouce správně cíl otcovy cesty, předběhl jsem ho postranními pěšinami, a využivše okamžiku, kdy pí Khonová odešla z vily pokropiti záhon růží, vnikl jsem otevřenými dveřmi tajně do vnitra. I s fotografickým přístrojem.

Zde v salóne skryl jsem se v krbu, jenž zahrazen byl hustou ozdobnou mříží. Tou pak prostrčil jsem objektiv a vyčkával dalších událostí.

Záhy poté vskutku dostavil se otec, a usednouce na pohovku, výhodně umístěnou přímo proti krbu, pí Khonová nalila mu z láhve. Tehdy otec počal si stěžovati na trpký svůj úděl, řkouce: „Manželka má mi nerozumí. Jest příliš domáckou, nemajíce pochopení pro věci vyšší – jako vy, Maryno!“ A uchopíce pí Khonovou za ruce, stiskl jsem spoušť. „Co to?“ otázal se otec, avšak pí Khonová pravila, že patrně praská v nábytku. „Těž děti moje,“ pokračoval pak otec, uklidníce se, „připravují mi výhradně samá zklamání. Petr jest flamendrem bez obchodního ducha, Blanka pak fiflenou, která bezpochyby znectí mé dobré jméno ostudou. Jedině Josef, nejmladší, občas dělá mi radost. Ku

příkladu jeho práce fotografické způsobí mi jistě ještě nejedno potěšení,“ pravil otec a počal je velice velebiti. I zželelo se mi otce, jenž nepochopen vlastní manželkou všechnu naději svou skládá v nevydařené potomstvo, a již již zamýšlel jsem od plánu svého upustiti, avšak připomenuv si svou tísnivou finanční situaci a též to, že otec v případě předložení dlužních úpisů zakročil by vůči mně zcela bezohledně, zatvrdil jsem se a v zatvrzení pořídil jsem ještě několik snímků. Z nich jeden znázorňoval otce líbajícího pí Khonovou na ústa, druhý pak na výstřih, otcovými rukama ještě poroztažený. Doufal jsem, že podaří se mi poříditi snímky ještě vhodnější, avšak komínem vlezl ke mně do krbu kocour pí Khonové a počal tak silně přísti, že otec znovu vztyčivši se, pravil: „Co to?“, avšak než mohla pí Khonová přistoupiti ke krbu a tím i dojíti k mému odhalení, zazvonil kdosi u zahradní branky. Ihned otec počal se třásti, a tu pí Khonová vyhlédnouce z okna, zjistila, že přichází k ní na návštěvu pí Fastrová, jež jest vyhlášenou drbnou, a propustila otce tajně zadním vchodem z vily. Mně však bylo seděti v krbu do pozdních hodin večerních, naslouchajíce nudným řečem pí Fastrové a zápolíce s hravým kocourem. Na štěstí pí Fastrová klábosila hlasem tak pronikavým, že zvuky vydávané kocourem se ve vřeštění tom naprosto ztrácely. Nicméně dorazil jsem domů až po osmé, jsouce tudíž otcem tělesně ztrestán.

To též přispělo k mému nekompromisnímu postoji v otázce, již předložil jsem brzo nato otci k úvaze, spolu s doličnými snímky. Otec nejprve, zrudnouce velmi, snímky roztrhal, avšak já klidně oznámil jsem mu, že negativ mám uschovaný na místě zcela bezpečném. Tehdy otec, zuříce a nadávajíce, přistoupil konečně na zvýšení mé apanáže na 15,- Kč týdně, pod pohružkou, že snímky ty budou v opačném případě předloženy máti.

Ludvík Kundera: *Při prvním kokrhání*

(ze sbírky *Tolik cejchů*, 1966)

Ludvík Kundera (narozen 1920) je slovesným tvůrcem devatera řemesel. Uplatnil se jako básník, dramatik, literární a výtvarný kritik, editor i autor lyrických memoárových próz. Zabývá se kulturní a literární historií, zejména dílem Františka Halase, expresionismem a dadaismem; překládá z několika jazyků, především z německé literatury. Umí nalézt a obhájit svou vlastní cestu, i když je velmi dobře informován o dobových kulturních výbojích a nejednou také inspirován módními literárními vzory. Jeho básnická tvorba, vstupující do kontaktů s moderní světovou experimentální poezií padesátých a šedesátých let, je mluvní, hravá, humorná, sebeironická, civilní a dramatická. Vytváří spojnici mezi avantgardními a postmoderními koncepty umění.

Básnické sbírky se dostávaly k čtenáři ve velkých časových rozestupech. Ludvík Kundera byl jen velmi málo ochoten přizpůsobovat se dobovým politickým a kulturním normám, proto jeho tvorba, k níž patří jak legálně publikované knihy, tak četné poloilegální bibliofilie či práce pouze rukopisné, prošla bohatě členitým, ale vnitřně jednotným tvůrčím vývojem. Ve svých počátcích byla ovlivněna dadaismem a zejména surrealismem, jehož mluvčím a představitelem se Kundera na čas stal jako zakládající člen Skupiny Ra.

Básnická tvorba Ludvíka Kundery nepředstavuje soubor kompozičně uzavřených celků, vzniká naopak jako souvislý, nepřerušovaný proud, jako pásmo na sebe navazujících úvah, představ, postřehů a glos, jejichž hranice nejsou hranicemi básně. Ukazuje, že svět je nekonečný, stejně tak jako je neomezená schopnost člověka navazovat přetržené souvislosti, spojovat zapomenutou řeč, pokřiky z ulice, minulé i budoucí děje, úmrtní i svatební oznámení.

To, co dělá Kunderovu mnohovrstevnatou a rozsáhlou tvorbu v kontextu české poezie zvláštní, osobitou a výjimečnou, nejlépe vystihuje výraz *mluvní*. Ludvík Kundera určuje své verše spíše pro hlasité čtení než pro četbu. V tomto ohledu jeho poezie prozrazuje spřízněnost s poezií Oldřicha Wenzla (1921–1969), jehož *Veškerou poezii* (19...) editorsky připravil do tisku. Ze světové literatury je mu blízká tvorba Bertolta Brechta, kterou soustavně překládá, a tvorba Jacquese Préverta.

Ludvík Kundera nemyslí na zlaté dno básnického řemesla ani na poslání poezie sloužit společenským ideálům. Naopak se snaží, aby se jeho čtenář či posluchač stal spoluvůrcem a aby se přitom bavil. Hraje si, umí přinášet „*Malé radosti*“ (název sbírky z roku 1990) nejen druhým, ale také sobě samému. Jeho humor pohladí, zatímco jeho ironie a sebeironie osvobozuje. Kunderova neokázalá poezie působí jako duševní hygiena.

Následující ukázka, báseň *Při prvním kokrhání*, má podobu vzpomínky na nahodilé setkání s mladou dívkou.



Jánuš Kubiček, *Studie k portrétu II*, 1956–1962, tempera a olej na plátně, 90,5x95,5 cm, uloženo: Moravská galerie v Brně, Česká republika.

V tomto portrétu se prosazují dvě základní, obecné tendence Kubičkovy tvorby: citové a smyslové zaujetí námětem a racionální uchopení a zpracování látky, vycházející v daném případě z kubistické kompozice a fauvistické barevnosti. Malíř je zaujat kypřými tvary ženy, které může díky zrcadlu nahlížet současně ze tří stran.

Český malíř a grafik Jánuš Kubiček (1921 až 1993), představitel moderního malířství, vynikl ztvárněním motivů z antické mytologie (*Labyrint; Venuše* aj.), cyklem *Ateliéry* i osobitým podáním ženské postavy (*Akt v křesle; Studie k portrétu II* aj.). Jeho dílo spolu s tvorbou Bohdana Laciny a Bohumíra Matala patří k nejvýznamnějším činům brněnské malby druhé poloviny 20. století.

Při prvé kokrhání

Bděl jsem na márách a obě děvčata si pořád šuškala že mají strach tak jsem dělal že spím ale při prvé kokrhání jsem se zvedl a protože byly zavřené dveře a taky že tam asi byli psi vylezl jsem z okna a jedno z děvčat vylezlo za mnou vlezli jsme rovnou do Velkého vozu ten se hned rozjel ale když vjel do lesa a do úvozu nemohl projet a tak se splnilo naše přání zatímco kohoutů kokrhalo pořád víc

Kundera, Ludvík (1966): „Při prvé kokrhání“. In: Kundera, Ludvík, *Tolik cejchů*, s. 59–60. Mladá fronta, Praha.

**Jan Novák:
Anna perenna (Věčná Anna);
Sursum deorsum (Nahoru dolů);
Ionici quibus ver salvere iubetur
(Iónské verše, jimiž se sluší pozdravit jaro)**

(ze sbírky *Suaviloquia: Tener liber versuum teneriorum de rebus tenerrimis*, 1966)

Jan Novák (1921–1984), rodák z Nové Říše na jihozápadní Moravě, jeden z největších českých hudebních skladatelů 20. století, *musicus poeticus*, literát, celý život básníci dokonale latinou. Po roce 1968 odchází do exilu – zprvu do dánského Elsinoru, ponurý hrad prince Hamleta pak zamění za slunnou Itálii a posléze dožívá v jižním Německu, blízko českých hranic. Za 2. světové války byl jako „ročník 21“ totálně nasazen v Německu, stal se předlohou Ptáčnickova románu *Ročník 21*, jediný český žák Bohuslava Martinů v roce 1947, navrátil se 25. února 1948 do Prahy ...

V roce 1965 Jan Novák sám o sobě v dotazníku pro *Československý hudební slovník osob a institucí* (Černušák – Štědroň – Nováček 1965) napsal (citováno z autografu Jana Nováka, archiv Miloše Štědroňe): „[...] narozen 8. 4. 1921 v Nové Říši na Moravě. Jesuitské gymnasium na Velehradě. Vyloučen ke konci septiminy pro ‚nemravné‘ chování. Oktáva a maturita v Brně. Konservatoř v Brně (1940). Žák profesora Viléma Petrželky. Mezi studiem na nucených pracích v Německu dva a půl roku. Absolvuje 1946 Taneční suitou pro orchestr. 1. semestr AMU v Praze u profesora Bořkovce, 2. semestr JAMU v Brně – profesor Petrželka. Od července 1947 v USA. V létě v Berkshire Music Center – Tanglewood Mass. (Copland), pak New York – Bohuslav Martinů – zásadní a převratný význam. Návrat do ČSR 25. února 1948. Konec bezstarostného života!!! Oženil se 1949 s pianistkou Eliškou Hanouskovou. Protlouká se všelijak. Se svou ženou hraje na 2 klavíry, občas v rozhlase, na veřejnost se nedostal ‚pro špatný postoj k dnešnímu zřízení‘ (sic!).“

Inspirován Catullem, Horatiem, Vergiliem, Ovidiem, Propertiem a mnoha jinými antickými autory i českými humanistickými básníky 16. století píše četné latinské básně. Tiskem vyšla sbírka *Suaviloquia* s ilustracemi J. M. Najmra (... Imaginibus ligno incisit ornavit J. M. Najmr. Graphice diposuit et excudit Antonín Jero – 1966 SUPŠ [Střední uměleckoprůmyslová škola], Brno).

Pro svou poezii si vymyslel múzu a milenkou Annu, které adresoval své milostné básně.

Anna perenna

Amo Annam
 ut dixi iam
 sed nondum habeo hanc rem certam
 sciatne Anna anne Anna nesciat
 me amare eam
 ab talis usque ad comam
 nec me nosse aliam
 tam bellam tamque lepidam
 et velle me totam
 et corpus atque animam.

Věčná Anna

Žiju Annou!
 Ostych stranou,
 jen pořád odpověď neznám jasnou:
 Tušíš to, Anno? Ano? Anno, netušíš,
 že od pat nahoru k vláskům
 ty jsi mojí láskou
 a že neznám jedinou
 tak pěknou a tak líbeznou
 a že tě chci celou,
 jak tělo, tak i duši tvou.

Jindy Annu takto opěvuje:

O mea bella bellula
 o mea anima animula

[Zřejmě narážka na takzvanou dušičkovou báseň, kterou před svou smrtí složil římský císař Hadrianus.]

vita vitula
 mellita mellitula
 amabilis amicula!

Moje kytko, kytičko,
 o moje duše, má dušičko,

všecko, všecičko,
 medu kapko, kapičko,
 ty holčičí má holčičko!

K mistrovským ukázkám Novákovy poetiky patří báseň o dobových nylonkách, které si jeho dívka ráno obléká, aby si je večer svlékla. Dnes by Jan Novák, kdyby žil, musel vymyslet nové slovo pro punčocháče – určitě by mu to nedělalo žádné větší potíže, tak byl pohotový ...

Sursum deorsum

Cum mea puella
 induit tibialia
 et textilis nebula
 trans talos trahitur
 suras et genua
 sursum sursum
 et usque superius
 – o bigas Veneris! –
 angelos audio cantare
 gloria in excelsis.

Nahoru dolů

Když moje dívenka
 nylonky ráno navléká
 a ta mlžná tkaninka
 jí halí kotníky,
 lýtka a kolínka
 vzhůru vzhůru
 a ještě hodně výš
 – ó lásky dvojspřeží –
 anděly slyším hned zpívat
 gloria, sláva v nebi.

Cum mea puella
dissolvit rapida
vestis repagula
et pusilla illa fibula
labitur per verticula
deorsum deorsum
et usque inferius
o fulmen Iovis! –
gaudia audio clamare
de profundis.

Když moje dívenka
šaty si rozpíná,
svléci je naspěch má
a maličká malá sponečka
z oblin se lehce sesmeká
jen dolů a dolů
a ještě hodně níž
ó blesku boží –
rozkoše slyším hned volat
kdesi z hloubi.

(Z latiny přeložila PhDr. Irena Zachová.)

Pro svého přítele hudebního skladatele Aloise Piňose složil Jan Novák tento text ke kantátě. Týká se jara. Těžko, přetěžko se překládá Novákova důmyslná hříčka – jen to naznačme, jak přibližný český překlad respektující všechna slova začínající souhláskou „V“ sleduje obrys latinské zvukovosti:

Ionici quibus ver salvere iubetur

Veniet ver violarum varia veste venustum
valide vivida vexilla vibrans, ver violens
virginibus, vestra voluptas.

Veniet ver, veniet, vivificans vos veluti
verbere virgae, virides visite valles, veteres
verrite vepres: veniet ver.

Veniet ver: vigilate et Veneram versicolore
vehementer venerantes valida voce vicissim
vocitate: eia, ave ver!

Iónské verše, jimiž se sluší pozdravit jaro

Vítej Vesno, vy se vzbud'te a Venuši ve všech
vábivých voláních vzývejte vítězně, velebně
velikým výkřikem: Vítej, Vesno volná.

[...]

Novák, Jan (1966): *Suaviloquia: Tener liber versuum teneriorum de rebus tenerimis*, s. 7, 14, 26–27. Imaginibus ligno incisit ornavit J. M. Najmr. Graphice díposuit et excudit Antonín Jero. Střední uměleckopřemyslová škola, Brno.

Vladimír Páral: *Soukromá vichřice*

(1966)

Vladimír Páral (narozen 1932), původní profesí inženýr chemie, se brzy po vydání svých prvních prozaických děl stal na dlouhá léta módním autorem české prózy. Je poutavým vypravěčem, srozumitelným širokému čtenářskému publiku. Do svých próz dokázal vnést překotný rytmus moderní doby a aktuální problémy, s nimiž se střetávala česká maloměšťácká společnost éry socialismu, zcela rezignující na společenské ideály. Autor není moralista; pokouší se jen podat věrohodný popis chování lidských živočichů, jejichž jedinou metou je ekonomický úspěch a společenské postavení. Jako zralá díla oceňuje literární kritika a historiografie Páralovu tvorbu šedesátých a počátku sedmdesátých let. Následující období, ve kterém si autor vyzkoušel mimo jiné i žánr science fiction, je naopak vnímáno jako období tvůrčího poklesu. Tyto posuny v hodnocení díla v zásadě nic nemění na skutečnosti, že Páral zůstává jedním z nejčtenějších českých autorů sedmdesátých a osmdesátých let.

Ve své rané tvorbě zachytil Vladimír Páral – inspirován metodou filmového střihu – s ironickým nadhledem a často i v symbolické či alegorické zkratce maloměšťácký konzumní životní styl středních vrstev dobové české společnosti. Podává zprávu o životních stereotypch takzvané rozvinuté socialistické společnosti, které dokáží zničit základní hodnoty lidského života, včetně lásky a erotiky. Tvorbu tohoto období shrnul do pětidílného cyklu, se zpětnou platností označeného souhrnným názvem *Pět způsobů ukájení*. Do tohoto celku začlenil prózy *Veletrh splněných přání* (1964), *Soukromá vichřice* (1966), *Katapult* (1967), *Milenci a vrazi* (1969) a *Profesionální žena* (1971).

Novela *Soukromá vichřice*, s podtitulem „laboratorní zpráva ze života hmyzu“, představuje životní osudy partnerských vztahů – manželské a milenecké dvojice, jejichž fádni rituály krátkodobě přeruší nevěra. Stárnoucí vedoucí pracovník chemické továrny opustí pohodlí manželského života a začne žít s mladou, naivní dívkou Bohunkou, která odchází od svého nenápaditého a prostoduchého milence, zlákána vidinou velké lásky a pohodlného života. Výměna partnerů však nemá dlouhé trvání. Vše se po krotkých peripetiích vrací do starých, vyježděných kolejí.

Následující ukázka zachycuje průběh krátkého sobotního setkání Bohunky a Mírky, kteří spolu chodí a plánovitě se připravují vstoupit do stavu manželského. K mechanickému, odosobněnému erotickému aktu mezi milenci dochází s železnou pravidelností v nevlídném prostředí závodní ubytovny chemické továrny, ve které jsou oba mladí „milenci“ zaměstnáni.

Soukromá vichřice

Krátce před třetí hodinou první kamínek zadrnčel na skle, Bohunka si natáhla tuhý podvazkový pás a pak maminkou ušitou šatovou sukni, kterou Mírek nazval brněním, když před ní (a před

Páral, Vladimír (1966): *Soukromá vichřice*, s. 60–61. Mladá fronta, Praha.

Bohunkou) tenkrát kapituloval, zato žádný lak na nehty, přešly jsme na lepší druh a můžeme si jej dovolit jen pro zvláštní příležitosti.

Mirkův sobotně zadržlý hlas: „Bohunko ...“

„No, copak?“ Nestoupla si bosýma nohama na jeho mokasíny, byla obutá.

Přesto však jeho ruce kolem pasu, ale ovšem: „Ty sis vzala brnění?“

„Vzala jsem si brnění.“

„Jo ty dneska ... nemůžeš ...“

„Ale jak pak by ne!“

Takže ovšem zas jeho ruce kolem pasu, jenomže naše maminka šije ještě po starodávnu, „Bohunko ...“, sobotně zadržle.

„Ano?“ Velce dávat i brát –

„Když dneska nechceš, nevadí ...“

„Nevadí ...“, – propadat se a vznášet –

„No radši bych, ale když neto, můžem jít taky jednou ven.“

„Do Zdaru a do kina?“

„Jasně!“

„Ale tam jsme byli ve čtvrtek ...“

„No ale když ... Ty víš, že netancuju ...“

„– a půjdem zas v úterý. Ve čtyři na náměstí?“

„Ve čtyři, normálně ...“, – hřmít a plát.

„Takže jsme si už vlastně všecko řekli.“

„No skoro ... Ne.“

„Že by ne?“

„Bohunko ...“

„Ano?“

„Ty víš, že tě mám rád ...“

„Jak?“

„Fakticky. Moc ...“

„Ale já jsem tě dneska zbytečně popletla, tohle říkáš přece vždycky až pak, ale to nevadí, když ty netancuješ a mně se nechce do Zdaru a když už to máme s Inkou dohodnutý ...“

Shodila střevíce a už to fičelo:

„Bohunko ...“, stoupla bosýma nohama na jeho mokasíny, „Mirane ...“, jeho ruce bezradně kolem pasu, ach tak, sestahovala se sebe brnění a zkusila si aspoň lehnout na bok, ale narichtoval si ji, jak byl naučený, znělka drátěnky, za necelou minutu již stál s lokty nad hlavou a spouštěl si košili po dojemné šňůrce vystouplých obratlů a zurčení vody za igelitovou oponou.

Jan Skácel: *Převozné pro Cháróna*

(ze sbírky *Smuténka*, 1967)

Příslušník válečné generace Jan Skácel (1922–1989) vydal svou básnickou prvotinu *Kolik příležitostí má růže* (1957) s více než desetiletým zpožděním za svými generačními druhy. V této sbírce se však představil jako osobitý a zralý tvůrce, který s velkou suverenitou vymezil hranice svého básnického světa. S patosem i nostalgií obhajuje jistoty a řád ve světě povrchních, pragmatických mezilidských vztahů. Skácel, utvrzující si svou tvůrčí identitu v konfrontaci s tvorbou Oldřicha Mikuláška, oživil typ melancholického, meditativního básníka tomanovského ražení, který směřuje k podstatám a principům lidského života. Klade základní existenční otázky, otázky smyslu života, a usiluje o nalezení a obhájení ohrožených tradičních hodnot, jakými jsou věrnost ideálům, láska až za hrob, paměť, která trvá, anebo něha.

V Skácelově tvorbě nedochází k zásadním změnám tvůrčí orientace. Kontinuitu jeho básnického vývoje nenarušil ani zákaz publikační činnosti v sedmdesátých letech. V jeho umění totiž převažuje princip intenzifikace, precizace a hloubení nad principem rozšiřování, přiřazování a negace. Charakteristická je Skácelova snaha o koncentraci básnické výpovědi, lnutí k metafoře a úsilí podat prostřednictvím minimálního množství slov maximálně obsažnou a přesnou zprávu o stavu duše i světa. Tihne k nápěvu a baladice moravské lidové písně a ke zkratce a symbolice lidové pranostiky. Usiluje o gnómičké zobecnění, i když vychází z konkrétní, vyhocené individuální situace. Umí těžít z náznaku a nedopovězenosti i symboliky mytických okruhů. Vrcholným projevem těchto tendencí se stala čtyřverší shmutá do dvojsbírky *Naděje s bukovými křídly* (1983).

Podstatnou roli při budování Skácelova básnického světa sehrála příroda. Autor v ní hledal spojení s historií lidského rodu a paralelu k pevnému morálnímu řádu, který určoval život jeho vesnických předků a který narušovaly novodobé válečné katastrofy a neúspěšné civilizační projekty. Pokusil se dokázat, že ztráta rodové identity a odcizení se rodné krajině má na svědomí narušování ekologické rovnováhy srdce.

Druhou základní orientační hodnotou tvorby Jana Skácela je láska. Ta ovšem není, na rozdíl od jeho pojetí přírody, chápána jako podmínka či předpoklad lidského světa, ale v duchu české básnické tradice jako smysl a základní dynamizující síla života. Autor řeší otázku, „*kolik příležitostí má*“ láska mezi lidmi – ve vzájemných vztazích i v širokém, morálním smyslu, chápána jako odpovědný vztah individua vůči univerzu.

Skácelova touha po harmonii nesměřuje k idyle. Jeho poezie se naopak pokouší odhalovat rozpory reality se záměrem akcentovat pól životního kladu, osciluje mezi volným veršem, který se jevil na konci padesátých let jako vývojově progresivní, a veršem vázaným, k němuž svým ustrojením tíhl. Ve Skácelově tvorbě druhé poloviny šedesátých let, jak signalizují již názvy



sbírek *Smuténka* (1967) a *Metličky* (1968), sílí tragické tóny života. Stále více ho znepokojuje míjení a uplývání a jejich projevy v lidském životě, stárnutí a smrt.

Do tohoto problémového okruhu spadá také báseň *Převozná pro Cháróna*, zařazená do sbírky *Smuténka* (1967).

Převozná pro Cháróna

Poslední měďák cítím pod jazykem.
Přemýšlím marně, kam jsem zlato dal.
Venku je noc a nachýlené hlohy
za oknem pustily se v cval.

Ještě jsem dole láskou ojínělý.
Od sebe na dlaň ležíme tu dva.
A chutnám potmě hořkou pravdu mědi,
poslouchám nznak, jak z nás ubývá.

Skácel, Jan (1967): „Převozná pro Cháróna“.
In: Skácel, Jan, *Smuténka*, s. 45. Československý spisovatel, Praha.

Ilustrace na protější straně:
Jan Bauch, *Milenci*, 1970, olej na plátně,
79x40 cm, uloženo: ...

Dramatický svár býval v průběhu celého uměleckého usilování Jana Baucha ústředním bodem jeho tvůrčího zaujetí. Malíř jej objevoval a výtvarně z něho těžil v dílech inspirovaných antickou mytologií stejně tak jako v malířských realizacích ovlivněných bezprostředním kontaktem se životem. Zvolené téma zpravidla transponoval do polohy expresivní nadsázky a tím i odsunul z dosahu pouhé deskripce. Svědčí o tom i *Milenci* – dílo, které již náleží umělcovu pozdnímu tvůrčímu období. Drsná malířská mluva je zde vzdálena i jen náznakem idealizace. Ačkoliv obrazová skladba je v podstatě statická, výrazné kontury, pastózní vrstvy barevné hmoty i chromatika díla jsou poukazem k dramatu, skrytému pod příkrovem tělesných objemů muže a ženy a prosazujícím se navenek i v jejich vzájemném vztahu.

Petr Skácel, *On a ona*, 1970, olej na plátně, 59,5x59 cm, uloženo: Moravská galerie v Brně, Česká republika.

Obrazy Petra Skácela, inspirované chagall-ovskou imaginací a korespondující s výrazovým primitivismem informelu, představují cudnou a současně citově rozjitřenou výpověď. Jeho výtvarná díla charakterizují zámlky, náznaky, zkratky a symboly, které odkazují až k poetice Odilona Redona. To je také případ obrazu *On a ona*, kde vedle muže a poloobnažené ženy se dalšími identifikovatelnými narativními subjekty stávají kočka a jablko.

Český malíř a grafik, ilustrátor a autor divadelních plakátů Petr Skácel (1924–1993) je předním představitelem brněnské malby druhé poloviny 20. století. Jeho dílo vyniká poetičností a imaginací blízkou básnické tvorbě jeho bratra Jana Skácela.



Milan Kundera: *Žert* (1967)

Milan Kundera (narozen 1929) je světově proslulý český romanopisec, který vstoupil do literatury básnickými díly vyjadřujícími dobový koncept budovatelské literatury. Jeho třetí knižní práce, sbírka *Monology* (1957), znamenala jistý odklon od budovatelského optimismu a kolektivismu směrem k citovému subjektivismu a sentimentalismu. Výrazný zlom v Kunderově tvorbě přináší až tři povídkové sbírky z šedesátých let, které byly souhrně vydány pod názvem *Směšné lásky* (1970); brilantně, s ironickou nadsázkou v nich objasňuje a do absurdních důsledků dovádí základní modely mezilidských milostných vztahů.

Ve svém následujícím obsáhlém románovém díle prosazuje a posiluje prvky a postupy reflexivní, filozofické prózy, které nakonec jednoznačně určily žánrovou podobu jeho prozaické tvorby. Po odchodu do pařížského exilu se Kunderova tvorba začíná postupně vymaňovat z českého námětového okruhu a současně se zařazuje do širších evropských kulturních kontextů. Jeho díla tohoto období přejímají iniciativu ve vývoji světového románu. Kunderova „rétorika“, představená zejména v románech *Nesnesitelná lehkost bytí* (1985) a *Nesmrtelnost* (1990, francouzsky), se stala synonymem módního, intelektuálně orientovaného literárního postmodernismu.

První román Milana Kundery *Žert* (1967) přináší jednu z nejranejších oficiálně publikovaných výpovědí české literatury podávajících kritický pohled na stalinské deformace padesátých let. Kunderův literární svět je absurdním světem vykloubených mezilidských vztahů, jehož „obyvatelé“ nemají možnost proniknout do vnitřního světa svých partnerů ani protivníků. Kundera ovšem neupírá autorskému vypravěči možnost zachytit mezilidské vztahy, prožitky a interpretace. I vypravěč má ale svá omezení – může představit svět pouze v jeho četných verzích, tak jak si je konstruuji poznávající subjekty-postavy díla. To je důvod, proč je *Žert* komponován jako posloupnost vyprávění několika postav, a nikoli jako vystoupení jednoho vypravěče v (subjektivizující) ich-formě, anebo (objektivizující) er-formě. Kundera – obdobně jako představitel francouzského postmoderního myšlení François Lyotard – zpochybňuje použitelnost velkých (meta)příběhů jako interpretačních nástrojů. Rezignuje na možnost objektivního poznání světa, o to více se však snaží vytvořit obraz duchovní atmosféry doby pomocí metody mozaiky.

V románu *Žert*, který sleduje několik dějových linií, se hlavní hrdina Ludvík Jahn rozhodne pomstít se svému bývalému spolužákovi, úspěšnému svazáckému a stranickému funkcionáři Pavlu Zemánkovi. Ten se totiž před lety podílel na jeho vyloučení z vysokoškolského studia, což mělo mimo jiné za následek, že se Ludvík v době základní vojenské služby dostává do útvaru politicky nespolehlivých „pětápáků“. Myšlenku na pomstu mu vnukne náhodné setkání s Pavlovou manželkou Helenou. Ludvík si umíní rozbít Pavlovi manželství tím, že svede Helenu. Ukázka popisuje tuto scénu. Brzy však vyjde najevo, že Helena žije s Pavlem již delší dobu pouze ve formálním svazku. Pavel navíc změnil přesvědčení a z ortodoxního komunisty se stal reformistou. Pomsta se mění v krutý žert vůči nechápající, naivní Heleně, která se do Ludvíka slepě zamilovala.

Žert

Kundera, Milan (1967): *Žert*, 191–193. Československý spisovatel, Praha.

„Svlékněte se, Heleno,“ řekl jsem tichým hlasem.

Vstala z gauče, okraj vyhrnuté sukně jí sklouzl zpátky ke kolenům. Dívala se mi do očí strnulým pohledem a pak beze slova (a nespouštějíc ze mne zrak) si začala na boku rozpínat sukni. Uvolněná sukně jí sklouzla po nohou k zemi; levou nohou z ní vystoupila a pravou si ji podala do ruky a odložila na židli. Stála tu teď ve svetříku a v kombiné. Pak si přetáhla přes hlavu svetřík a odhodila sukni.

„Nedívejte se,“ řekla.

„Chci vás vidět,“ řekl jsem.

„Nechci, abyste mne viděl při svlékání.“

Přistoupil jsem k ní. Chytil jsem ji z obou stran pod pažemi a tak jak jsem jí sjížděl rukama k bokům, cítil jsem pod hedvábním kombiné, poněkud zvlhlého potem, její měkké silné tělo. Nakláněla hlavu a rty se jí pootvíraly mnohaletým návykem (zlovykem) polibku. Ale já jsem ji nechtěl líbat, chtěl jsem se na ni spíš dlouho, co nejdéle dívat.

„Svlékněte se, Heleno,“ řekl jsem znovu a sám jsem poodstoupil a svlékl si sako.

„Je tu moc světlo,“ řekla.

„To je dobře,“ řekl jsem a pověsil sako na opěradlo židle.

Přetáhla přes hlavu kombiné a odhodila je k svetříku a k sukni; odepjala punčochy a stáhla je jednu po druhé s nohou; punčochy neodhazovala; udělala dva kroky k židli a opatrně je na ni položila; pak vypjala hrud' a dala ruce za záda, trvalo to několik vteřin a pak se dozadu vypjatá ramena (jako při výponu) zase uvolnila a klesla dopředu a s nimi klesala i podprsenka, klouzala s prsů, jež byly v té chvíli oba poněkud stísněny rameny a pažemi a tiskly se tedy k sobě, velké, plné, bledé a ovšem poněkud těžké a skleslé.

„Svlékněte se, Heleno,“ opakoval jsem ještě naposledy. Helena se mi podívala do očí a pak si stahovala černé lastexové kalhotky, které svou pružnou látkou pevně svíraly její boky; odhodila je za punčochami a svetříkem. Byla nahá.

Neprodlévám u všech jednotlivých detailů té scény z nějaké zvláštní záliby v ženském obnažování, nýbrž proto, že každý z těch detailů jsem pozorně zaznamenával; nešlo mi přece o to dojít rychlé rozkoše s jednou z žen (tedy s *jakoukoli* ženou), šlo o to, zmocnit se zcela *určitého* cizího intimního světa a musel



Karel Nepraš, „*Nadrovky*“, z cyklu *Nadrovky*, 1965–1968, kresba, ...x... cm, uloženo: ...

V rámci názorově i stylisticky mnohotvárného a mnohoznačného Neprašova díla představuje kresba významné místo. Snad v nejvyhraněnější podobě se totiž v jeho kreslířském projevu uplatnila groteskní složka a vyhrcožený smysl pro černý humor. Jak lze zaznamenat v perokresbě z cyklu *Nadrovky*, neunikla těmto vlastnostem umělcova naturelu ani erotická oblast. Tlumočí je zde především ostrá, nemilosrdně vedená linie, která sleduje obrys, ale která se až s naturalistickou zálibností zastavuje u významově exponovaného detailu, aby ozřejmila sarkastickou pointu díla.

Český sochař, kreslíř a ilustrátor Karel Nepraš (narozen 1932), profesor Akademie výtvarných umění v Praze, vynikl nejprve jako kreslíř a ilustrátor tíhnoucí k černému humoru a k novátorskému zachycení erotické a sexuální tematiky. V sochařství rozvinul absurdní grotesknost, inspiroval se manýrismem, symbolismem a expresionismem, sblížil se s pop artem a novou figurací. Dospěl k expresivní deformaci figur a k analytickému pohledu na člověka. Své fantaskní figurace často vytváří z běžných prefabrikovaných předmětů a barevných laků. V roce 1999 v rámci projektu „Bronz '98“ (renesance bronzové plastiky v městském prostředí) vytvořil monumentální bronzovou plastiku, jež byla instalována na nádvoří Fakulty informatiky Masarykovy univerzity v Brně.

jsem ten cizí svět pojmout během jediného odpoledne, jediného milostného aktu, v němž jsem neměl být pouze tím, kdo se oddává milování, ale zároveň i tím, kdo loupí i hlídá prchavou kořist a musí být proto v absolutním střehu.

Zmocňoval jsem se Heleny až do této chvíle jen pohledy. Stál jsem i nyní stále kus od ní, kdežto ona naopak toužila po rychlém příchodu teplých doteků, které by přikryly tělo vystavené chladnosti pohledu. Cítil jsem málem na dálku těch několika

kroků vlhkost jejích úst i smyslnou netrpělivost jejího jazyka. Ještě vteřinu, dvě a přistoupil jsme k ní. Objali jsme se, stojíce vprostřed pokoje mezi dvěma židlemi plnými našich šatů.

„Ludvíku, Ludvíku, Ludvíku ...“ šeptala. Vedl jsem ji ke gauči. Položil. „Pojď, pojď,“ říkala. „Pojď ke mně, pojď ke mně.“

Fyzická láska jen zcela zřídka splývá s láskou duše. Co vlastně duše dělá, když tělo srůstá (pohybem tak odvěkým, obecným a nevariabilním) s jiným tělem? Co si jen všechno umí vymýšlet v těch chvílích, dávajíc tak znovu najevo svou převahu nad setrvačnou jednotvárností tělesného života! Jak umí tělem pohrdat a použít ho (i jeho protějšku) jen jako předlohy pro zběsilé fantazie, tisíckrát tělesnější než obě těla sama! Anebo opačně: jak je umí znevážit tím, že je zanechá jeho kyvadélku a pustí zatím své myšlenky (unavené již vrtochem vlastního těla) docela jinam: k šachové partii, vzpomínce na oběd a k rozečtené knize ...

Není nic vzácného v tom, splynou-li spolu dvě cizí těla. A snad i splynutí duší se někdy uděje. Ale tisíckrát vzácnější je, splyne-li tělo se svou vlastní duší a je-li s ní zajedno ve své vášni. Ale i to se někdy stává, když člověk opravdu miluje; snad; věřím v to; chci v to stále věřit.

Ale co tedy dělala má duše ve chvílích, jež trávil mé tělo fyzickou láskou s Helenou?

Má duše viděla ženské tělo. Byla lhostejná k tomu tělu. Věděla, že to tělo má pro ni smysl jen jako tělo, které právě takto vidívá a miluje někdo třetí, někdo, kdo tu není, a právě proto se pokoušela dívat se na to tělo očima toho třetího, nepřítomného; právě proto se snažila stát se jeho médiem; bylo tu vidět nahé tělo ženy, bylo vidět ohnutou nohu, záhyb na břicho a prsu, ale všechno to dostávalo význam teprve ve chvílích, kdy se mé oči proměnily v oči toho třetího, nepřítomného: do tohoto *cizího* pohledu vstupovala pak náhle má duše a stávala se jím: nezmocňovala se jen ohnuté nohy, záhybu na břicho a prsu, zmocňovala se jich tak, jak je viděl ten třetí nepřítomný.

A nejenom že se má duše stávala médiem toho třetího nepřítomného, ale poroučela i mému tělu, aby se stalo médiem jeho těla, a podstupovala potom a dívala se na ten svíjivý zápas dvou těl, dvou nemanželských těl, aby pak náhle dala mému tělu příkaz být zase sebou samým a vstoupit do této manželské soulože a rozrušit ji brutálně.

Karel Šiktanc: *Adam a Eva* (1968)

Karel Šiktanc (narozen 1929), poznamenaný ve své rané tvorbě „svazáckým“ a budovatelským stigmatem doby, reprezentoval – spolu s Miroslavem Holubem, Jiřím Šotolou a Miroslavem Florianem – takzvanou poezii všedního dne. Tento široký proud české poezie se formoval kolem časopisu *Květen* (1955–1959) a znamenal první kolektivní pokus o vyvázání české literatury z ideového diktátu socialistické kulturní politiky prosazované od únorových událostí roku 1948. Tento sebeobrodný proces, který zasáhl také českou prózu a který se ubíral ve znamení zcivlnění a odpatetizování témat a subjektivizace postojů, přístupů a komunikačních strategií, lze v Šiktancově tvorbě pozorovat již od konce padesátých let, plně se však prosadil až v jeho sbírkách *Artézská studna* (1964) a *Zařikávání živých* (1966).

Šiktancův básnický vývoj byl plynulý, i když vnější, politické události jej dělí do dvou úseků. První z nich představuje údobí před rokem 1970, kdy byla jeho díla v českých zemích hojně publikována (v letech 1961–1971 básník zaujímal prestižní místo šéfredaktora v nakladatelství Mladá fronta), druhé představuje údobí po roce 1970, kdy mu naopak bylo znemožněno veřejně vystupovat a kdy byl nucen omezovat se na samizdatový a exulantický tisk. Na rozhraní těchto dvou „časů“ také vznikla autorova vrcholná, bilancující díla: poema *Adam a Eva* (1968) a cyklus skladeb *Český orloj* (Poezie mimo Domov 1971 a 1973). Bilancující charakter mají i nostalgické vzpomínky na dobu dětství shrnuté do sbírky *Mariášky* (1969); její jednotlivá čísla se žánrově ocitají na hranici básní v próze.

V Šiktancově tvorbě se postupně prosadily protichůdné tvůrčí principy: poetistický a expresionistický. Poetistická inspirace přináší do autorovy poezie hravost a lehkost „snových“ asociací i veršové melodiky a rytmiky, expresionistická inspirace naopak syrový prožitek disharmonického světa utrpení, násilí a válek.

Český orloj podává pozoruhodnou zprávu o českém kulturním paradigmatu. Autor zde v dvanácti skladbách, označených názvy měsíců, nabízí syntetický pohled na české dějiny, zvyky a mýty. Dokáže spojit české tradice ústní slovesnosti s odvážným, kultivovaným jazykovým experimentem, pohanské obyčeje s křesťanskými zvyky, individuální vzpomínky s obecnými kolektivními událostmi dějin.

Kompozice skladby *Adam a Eva*, která vedle Hrubínovy *Romance pro křídlovku* (1962) představuje nejvýznamnější českou lyricko-epickou báseň 20. století integrovanou milostným námětem, vychází ze dvou starozákonních mýtů. Prvním z nich je mýtus o stvoření světa, druhým mýtus o Adamovi a Evě. Šiktanc zpracovává nadnárodní, univerzální příběh o vzniku pozdní lásky mezi mužem a ženou. Sugestivně zaznamenává silné prožitky obou protagonistů, jejich vzájemnou nedůvěru, úzkosti, zoufalství, ale i vděčnost za chvíle odevzdání a štěstí. V této skladbě se duše muže a ženy svlékají z hadích kůží. *Adam a Eva* je zpěvem o zraňované naději nabízené láskou.

Miloslav Stibor, „Akt“, bez datace, publikováno: Pilař, Zdeněk – Řezáč, Jan: *Akty a aktý: Fotografie a kresby*. Tatran, Bratislava 1968, s. 49.

Český fotograf Miloslav Stibor (narozen 1927) proslul zejména tvorbou ženských aktů, v nichž od expresivního pojetí z 60. let přešel k romantickým cyklům inspirovaným antickou mytologií a dějinami (*Dafnis a Chloé, Sappó, Terpsichoré*).



Šiktanc si zde vytváří osobitý básnický svět; umí – obdobně je tomu v mikuláškovských magických „zaklínadlech“ lásky – přesvědčit čtenáře o tom, že setkání muže a ženy má vždy charakter slavnostní premiéry.

Adam a Eva

Den druhý

Lilo.
Lilo. Bíle lilo.
Bez milosti. Bez lítosti.
Liliově bíle lilo.
Až se slilo, co kde bylo.
Hlad. I hněv. I krev.
I kosti.

Šiktanc, Karel (1970): *Adam a Eva*, s. 33–37.
Československý spisovatel, Praha.

Nedýchala. Hlavu v klíně, slyšela ho,
jak v ní dýchá. Jak v ní vzlyká. Jak

v ní prosí. Jak v ní číhá na kohosi,
po kom zůstal vlas či zmínka. Po kom

kůže hříbětinka. Slyšela ho. Jak v ní
kleká. Jak se smeká. Jak se svléká

z vin a lží a darmých slibů. Slyšela ho.
Jako řeka, která slyší tonout rybu – – –

Lilo.
Lilo. Bíle lilo.
Bez milosti. Bez lítosti.
Liliově bíle lilo.
Až se slilo, co kde bylo.
Hlad. I hněv. I krev.

Nehýbal se. Hlavu v klíně, trnul, jak
se hebce hýbá. Jak ho líbá. Jak ho

prosí. Jak se táže na kohosi, po kom
zůstal šrám či smyčka. Po kom lichá

rukavička. Sladce trnul. Jak se vzdává.
Jak v něm vstává. Jak se shýbá – sponky

v ústech na útěku. Sladce trnul. Jako
ryba, která slyší tonout řeku – – –

Lilo.
Lilo. Bíle lilo.
Bez milosti. Bez lítosti.
Liliově bíle lilo.
Až se slilo, co kde bylo.

Zajat něhou, po paměti padal znovu
do zajetí. Celý darem. Celý v hrsti.

Celý z prstů mezi prsty. Plašen slovy.
Že ji studí. Strašen tichem. Že ji

zebe. Modrá žilka prostřed hrudi.
Modrá žilka prostřed nebe. Ztracen.

Vrácen. Ještě. Ještě. Noc a den. A
v konci deště, v konci pádu kdesi

vzadu stih své dětství. Zády k trati,
dralo listy v jízdním řádu – – –

Lilo.
Lilo. Bíle lilo.
Bez milosti. Bez lítosti.
Liliově bíle lilo.

Zotvíraná jako růže, zatrnula všemi
trny. Sama rána. Sama vůně. Sama

růže, co si léta sama v sobě smutně
stůně. Sama úzkost. Že se vzbudí.

Že zas najde jenom sebe. Modrá žilka
prostřed hrudi. Modrá žilka prostřed

nebe. Mrtvá. Živá. A co ještě? A co
zbývá? Voda z deště. Při-ho-ří-vá.

Voda. Voda. Škoda všeho – – –
Žádná škoda – – –

Lilo.
Lilo. Bíle lilo.
Bez milosti. Bez lítosti.

Srdce v hrdle, přemožený, obracel se.
Těžkou hlavou ještě ve snu k srdci

ženy. Ještě hlídal. Ještě zvídal.
Ještě smál se. Usmířený, že už nic

a nikdo není, kdo by v tichu slz a
smíchů – – – zle v ní hleděl z holé

stěny – – –

Lilo.
Lilo. Bíle lilo.

Srdce v hrdle, marně spala. Marně
v sobě zhasínala. Stál v ní plamen.

Tklivý. Lstivý. Stál, a z noci
fialové táhli k němu dávní dnové.

Její dávní mrtví dnové. V suchých
loktech suché dříví – – – Vlky

v patách – – – Jako živí – – –

Lilo.
Lilo.

Oldřich Mikulášek: *Tajnosti*

(ze sbírky *Šokovaná růže*, 1969)

Oldřich Mikulášek (1910–1985) patří k nemnoha moderním českým básníkům, kteří dokázali nejen přijmout, ale také rozvinout romantický máchovský koncept vzdorné poezie nesmiřitelných rozporů a propastí mezi touhou a jejím naplněním, ideálem a skutečností. Je básníkem kontrapunktu, kladů a záporů skloubených do dramatického, vnitřně jednotného celku. Magicou vitalitu jeho poezie nedokázalo zničit těžké onemocnění kloubů v šedesátých letech, které ho na čas zbavilo možnosti pohybu a až do konce života odkázalo na chůzi o berlích. Jeho tvůrčí orientaci neohrozil ani dobrovolný publikační půst v sedmdesátých letech, kdy se solidarizoval se svým přítelem Janem Skácelem, který se ocitl v nemilosti stranických úřadů.

Mikulášek chápe život jako zápas a *Krásné jho* (název básně ze sbírky *Ortely a milosti*, 1958), jako „ortel“, který se stává „milostí“. S nesentimentální otevřeností a přímočarostí se střetává s „ortelnými“ stranami lidského života, se smrtí, prohrami, úzkostmi, žalem i s nepřízní osudu. Jeho poezie reflektuje rozpory, mapuje propasti lidského života a vyjadřuje zmařovanou touhu po harmonii. Se stejnou vehemencí se ovšem dovede radovat z darů, jež přináší osud, umí setrvat v polohách smyslového opojení a prožít chvíle naplnění a štěstí. Tyto protichůdné póly dokáže ve svých básních spojit a zachytit jako podmanivá dramata, která jsou oslavou vášnivého, nepoddajného a ve své podstatě nezničitelného života. Nikoli náhodou kritika označila Oldřicha Mikuláška současně za hédonistického básníka, básníka pozemských slastí, okouzleného erotikou a vínem, i básníka tragiky a apoteóz života.

Charakteristickým znakem Mikuláškovy básnického projevu je konkrétnost, smyslovost, pozemskost a dramatičnost. Ironie, s níž glosuje svět, není Mikuláškoví nástrojem zlehčování ani výsměchu. Naopak má alarmující, aktivizující schopnost. Jeho básnická dramata se odehrávají v konkrétním společenském časoprostoru a rovněž mimo dosah planých metafyzických a existenciálních spekulací. Obsahují současně nadčasový, archetypální rozměr. Tato tvůrčí orientace je patrná v meditativních polohách, k nimž Mikuláškovy tvorba směřuje a v nichž vrcholí, i v básních erotického opojení. Rovnocennými konstrukčními principy těchto dramát se stávají racionalita i iracionalita, obraznost i strohá popisnost.

Své básnické možnosti plně rozvinul již ve sbírce *Pulsy* (1947), ale svou nejvlastnější námětovou oblast objevil až ve sbírce *Ortely a milosti* (1958). Teprve zde se totiž stala jeho velkým tématem žena. Verše tohoto zaměření ovšem překračují rámeček tradiční milostné poezie. Mikulášek chápe lásku jako drama, které posuzuje z vyhroceně egocentricky mužských, byť kriticky reflektovaných pozic. Jeho láska není platonická, nepředstavuje sentimentální vzývání ani poetické krasořečnění. Má obvykle podobu spalující smyslové vášně, která přináší rozkoš, bolest a zklamání.

Ve sbírce *Šokovaná růže* (1969) autor hledá pevný bod ve světě ohrožených hodnot a jistot. Sbíрка se svou dikcí blíží starozákonním žalmům. Obsahuje nemálo smutku, loučení i beznaděje, neznamená však kapitulaci. Oldřich Mikulášek zde píše své *Závěti* (název závěrečného třetího oddílu) jako zprávu o světě, který má svůj řád a který je obrozován nekonečnou lidskou touhou po kráse, lásce. Sbíрка obsahuje také jednu z nejkrásnějších milostných básní české poválečné poezie nazvanou *Tajnosti*.

Tajnosti

Neměj se,
až opustí nás naše paže,
tvoje mne
a moje tebe,
maso je ještě příliš živé
a chrání je jen jitřní chlad.

Potom budeme sestupovat
pomalu se schodů
k obyčejným lidem,
a zavěšení do sebe –
dvojkřídla lastura
a houslové pouzdro s obnaženým plyšem,
ale neboj se,
každý uhne pohledem,
protože hned pozná,
že se můžeme kdykoli uzavřítí,
velice přísně,
do hudby a do perleti
s jemným zaklapnutím.

Mikulášek, Oldřich (1969): „Tajnosti“. In: Mikulášek, Oldřich, *Šokovaná růže*, s. 52. Československý spisovatel, Praha.

Václav Hrabě: *Stoptime* (1969)

Václav Hrabě (1940–1965) vydal za svého krátkého života, který ukončila nešťastná náhoda (otrava svítiplynem), jen několik básní v časopisech. Přesto již na konci šedesátých let byla jeho tvorba vnímána jako významný kulturní fenomén; básně se šířily v opisech, recitovaly v malých divadlech poezie a ve studentských klubech. Nadlouho se jediným zdrojem poskytujícím představu o Hrabětově tvorbě staly dva útlé soubory básní s téměř identickým názvem a obsahem *Stoptime* (1967) a *Stop-time* (1969), které podle opisů básníkůvých přátel posmrtně vydal recitátor a publicista Miroslav Kovařík. První vyšel jako program Docela malého divadla v Litvínově, druhý jako regulérní básnická sbírka v nakladatelství Mladá fronta v Praze. Další knižní vydání básní Václava Hraběte, *Blues v modré a bílé* (1977), nezměnilo čtenářskou představu o básníkově tvorbě, i když mělo podobu sebraných spisů – editor Jaromír Pelc shrnul do jednoho svazku všechny do té doby známé autorovy básně, to znamená básně z prvních dvou Hrabětových knížek a dvě nové, mezitím nalezené básně. Zásadní změnu přinesl až rok 1986, kdy se objevil konvolut básní z autorovy pozůstalosti, který byl považován za ztracený. Hrabětovy rukopisné a strojopisné záznamy mohly upřesnit podobu básní dosud vydávaných pouze z opisů, navíc obsahovaly také několik desítek neznámých textů; ty byly, spolu se známými díly, zařazeny do souboru *Blues pro bláznivou holku* (1990).

Tvorba Václava Hraběte se stala módní záležitostí. Přispěly k tomu i vnější okolnosti (předčasná smrt, k dispozici nebyla autorova textová pozůstalost), které vytvořily úrodnou půdu pro mytizaci básníkovy života i díla. Hlavní příčinou čtenářského zájmu se nicméně staly vnitřní parametry jeho tvorby: Hrabě nabízel atraktivní autostylizační strategie (bohémská gesta, rozčarování, stesk, rezignaci), nonkonformní postoje střetávající se s oficiální kulturní politikou a zejména (na českém trhu nedostatkový) generační protest z pozice mladistvých společenských outsiderů; v tomto narativním a ideovém prostoru se snažil vyjádřit autentickou každodennost, kterou postihovali (ovšem z odlišných pozic) v dané době také stoupenci takzvané poezie všedního dne.

Básnická tvorba Václava Hraběte se dostala do kontaktů se společenskými trendy a procesy, které ve světové literatuře vyjadřovali stoupenci americké *beat generation*, takzvaní zpívající básníci a příslušníci hnutí revoltující západní mládeže šedesátých let. „Protestsongová“ orientace jeho tvorby nevyrostala z rockové, ale z jazzové či bluesové inspirace. Václav Hrabě – sám vystupoval na pražské jazzové scéně (hrál na klarinet a saxofon) – přispěl k sblížení literární poezie a písňové tvorby a stal se jedním z iniciátorů folkové poezie, která tento integrační proces v následujících obdobích završila.

Poezie Václava Hraběte byla vnímána jako manifest části mladé generace šedesátých let, která odvrhla oficiální socialistický i konformní maloměšťácký životní styl svých seriózních a počestných rodičů. Rezonuje s pocity mladých lidí odmítajících hnát se za kariérou a pohodlnou existencí. Také následující báseň má programový charakter: konfrontačním způsobem vyjadřuje životní pocity mládeže, která nepřijímá pokrytecký svět dospělých a nemá nic než stesk, touhu a lásku.

Stoptime

Nebe jde
přes město houpavým krokem pout'ových husarů
Tajně jako filmová hvězda
stárne
den

Neboj se
to není válka
to jenom tramvaj pod Klárorem
přepadená záduchou a nemohoucností
vykřikuje
že nikomu není dvacet
věčně

Spíš
tiše jako rozmarýn
do potoka hozený
za nevěrnou láskou Ještě nám zbývá
pět cigaret a spousta milování
Na stole černý chléb laciné víno
Za oknem nebe – husárek malý
v děravých botách Jak je krásné
aspoň občas se probouzet
odpoledne! Pravá tvoje ruka pod hlavou mou
a levicí objímáš mě
Potichu s nožem v zubech
se kolem nás plíží stesk
To v rádiu za tvými zády
se miluje divoce a smutně
muž jménem Hulan s macatou basou

Hrabě, Václav (1990): „Stoptime“. In: Hrabě, Václav, *Blues pro bláznivou holku*. s. 185–187. Československý spisovatel, Praha.

Spíš
kolébána křikem
lásky ještě bláznivější
než je ta naše
V tuto chvíli jistě aspoň někteří pánové
seriózní počestní a usedlí
(za každého režimu a roční i denní doby)
se zvedli od svých zaručeně spolehlivých aut
manželek nebo televizorů
aby burácivým hlasem tragédů
vznesli obžalobu proti cynismu a amorálnosti
nejmladší generace Ale ty spíš
(pravou ruku pod mojí hlavou a levicí mě objímáš)
jako rozmarýn do potoka hozený
a já se dívám jak kýčářský soumrak
otrhává zapadající slunce kousek po kousku
jako lístky kopretiny
(Má mě ráda? Nemá mě ráda?)
A zbývá nám ještě pět cigaret a spousta
milování

Bohumil Hrabal: *Obsluhoval jsem anglického krále*

(Edice Petlice 1974, v exilu tiskem 1980,
legálně v Československu 1982)

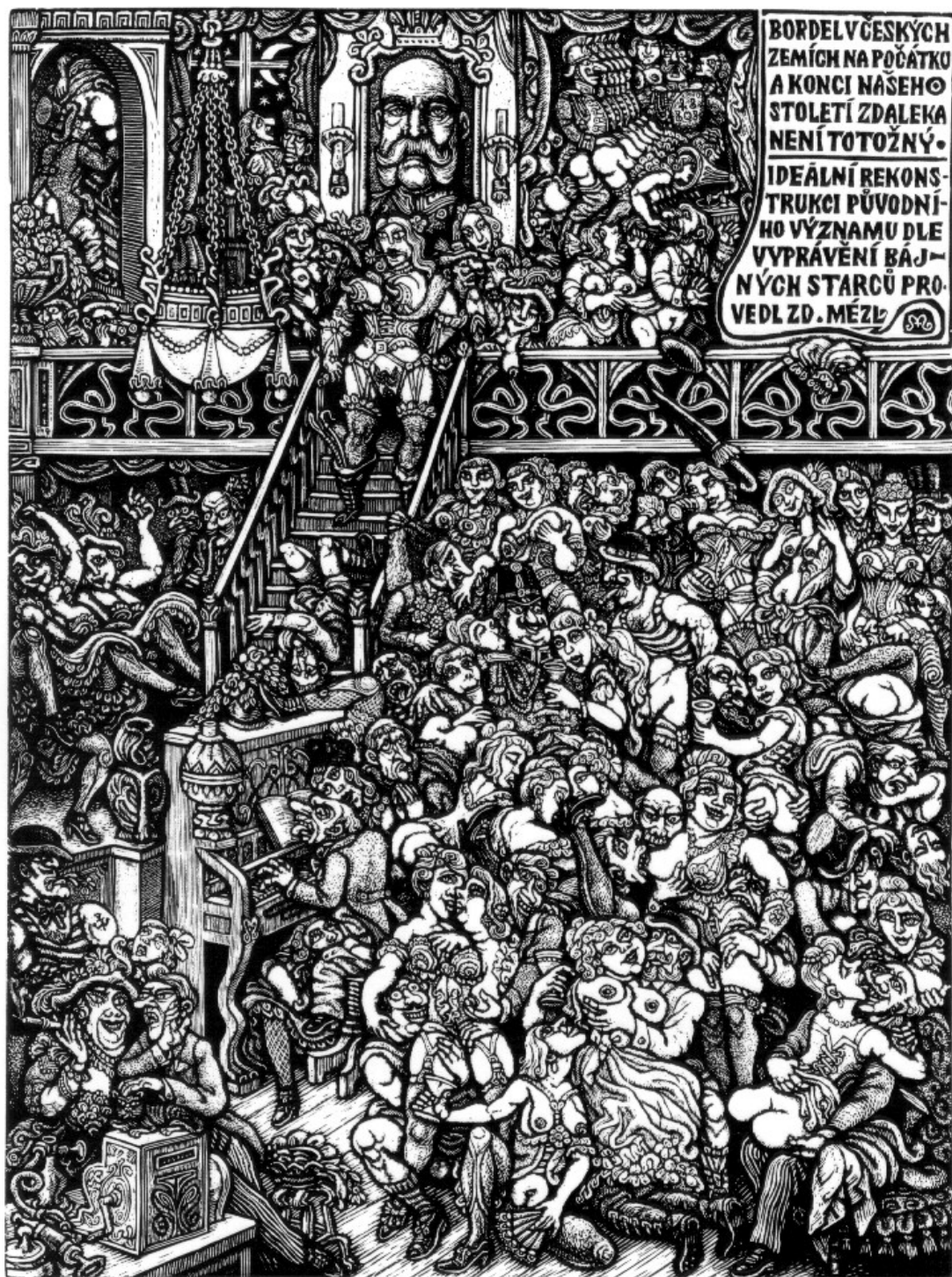
Bohumil Hrabal (1914–1997) je – vedle Milana Kundery – světově nejznámější český prozaik poslední třetiny 20. století. Vzdělání dosáhl jako právník (v roce 1946), nikdy ale v tomto oboru nepůsobil. Za svého života vyměnil desítky zaměstnání, pracoval v pivovaru, na dráze jako traťový dělník a výpravčí, v ocelárnách na Kladně, ve sběrných surovinách jako balič papíru, byl pojišťovacím agentem, obchodním cestujícím, též kulisákem. Hrabalova důkladná znalost (pracovního) prostředí a hovorového jazyka, ochota solidarizovat se se společenskými outsidersy a mimořádná schopnost prostřednictvím laskavého humoru poetizovat a „pábitelstvím“ mytizovat každodennost a její stereotypy se staly základními hodnotami jeho prozaické tvorby.

Vytvořil originální vypravěčskou strategii schopnou pojmout a do ústrojného celku harmonizovat univerzum. Je mistrným vypravěčem, jeho zemitý jazyk absorboval všechny základní funkční úrovně českého jazyka, od slangu až po básnické stylizace. Hrabalův literární svět je zabydlený velkým množstvím nekonvenčních, živých postav („figurek“); ty však nehledají smysl života, ale naopak udělují světu smysl svým životem, svou aktivitou.

V Hrabalově tvorbě sehrála důležitou roli surrealistická inspirace, zejména metoda automatických textů a koláže. Jeho nenasytná rabelaisovská obrazotvornost má nejednou podobu vypravěčských orgií. Hrabal umí snést nebe na špinavou zemi, dokáže grotesknost a absurditu pozemského světa přeměnit v laskavou, humornou toleranci.

Debutoval opožděně, až v roce 1963, sbírkou povídek *Perlička na dně*, i když soustavně psal již od čtyřicátých let a jeho práce byly několikrát připraveny do tisku. S komunistickou mocí a její cenzurou měl problémy také po vydání novely *Ostře sledované vlaky* (1965), podle níž Jiří Menzel natočil „oskarový“ film. Hrabal překračoval svou tvorbou dobové hranice a normy. Byl mimo jiné jediným velkým českým prozaikem, který v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let publikoval současně v oficiálních českých nakladatelstvích, v samizdatu i v exulantských nakladatelstvích. V osmdesátých letech se jeho literární svět jevil již natolik suverénní, že byl oceňován ve všech těchto relativně autonomních kulturních oblastech.

Jediný Hrabalův román *Obsluhoval jsem anglického krále* žánrově představuje iniciační román s pikareskními rysy; je koncipován jako vyprávění hlavního hrdiny Jana Dítěte, které je vzpomínáním a bilancováním současně. Vypravěč ke konci své životní dráhy, kdy se již vyrovnal a smířil s osudem, popisuje v chronologické posloupnosti nejdůležitější události svého života, a to od první štace pikolika až k poslední štaci cestáře, starajícího se o nevýznamnou, zastrčenou vesnickou silnici: s exhibicionistickou otevřeností pro-



mlouvá o událostech, které zažil v roli učně, vrchního v exkluzivním hotelu, manžela německé nacistky za protektorátu, majitele hotelu či milionářského vězně po únoru 1948. Vypráví o cestě ctizámostivce, který velkou energii věnoval naplňování svého snu stát se úspěšným a uznávaným hoteliérem, který ale shodou okolností – a zdánlivě bez vlastního přičinění – dospěl k životní moudrosti.

Hlavním cílem Hrabalova románu není hledání a nalezení smyslu lidského života, i když tento plán díla je velmi důležitý, ani apoteóza konkrétního individuálního lidského osudu. Jeho poslání má širší společenské a historické vyznění: román je podobenstvím postihujícím a hodnotícím osudové křížovatky českého národního kolektivu od meziválečných dob až po současnost.

V následující ukázce Jan Dítě vypráví, jak – ještě jako nezkušený pikolík – přišel o panictví.

Obsluhoval jsem anglického krále

Vždycky jsem ve tmě počkal, až mne noční chodci přejdou, až jsem zdaleka viděl zelený nápis U Rajských, a tak jsem chvíli stál a čekal, z útrob baru se ozývalo řinčení orchestrionu, a tak jsem si dodal odvahy a vešel jsem a tam na chodbě bylo okénko a já jsem tam stál a to okénko bylo tak vysoko, že jsem se musel za prsty zvednout, a tam seděla paní Rajská a povídá: Copak si přejete, chasníčku?, a já jsem řekl, že bych se chtěl pobavit, a tak otevřela, a když jsem vešel, seděla tam černovlasá slečna a měla vyčesané vlasy, a optala se mne, co bych tak chtěl? A já jsem řekl, že bych chtěl povečeřet, a ona na to, to vám máme přinést večeři sem nebo do lokálu, a já jsem se začervenal a řekl, ne, já chci večeřet v chambre séparé, a ona se na mne zadívala a hvízdla si dlouze a zeptala se, a už věděla odpověď – a s kým? A já jsem ukázal na ni a řekl: s vámi, a tak ona vrtěla hlavou a nabídla mi ruku, a ruku v ruce mne vedla temnou chodbou s červenými tlumenými světly, a otevřela dveře, a tam bylo kanapíčko a stůl a dvě plyšové židle a světlo vycházelo odkudsi zpoza záclony za garnýží, a přes strop padalo dolů jako větvičky smuteční vrby, a já jsem se posadil a když jsem nahmatal peníze, tak jsem dostal sílu a řekl jsem, povečeříte se mnou? A co budete pít? a ona řekla šampaňské, a já jsem přikývnul a ona zatleskala a přišel číšník a přinesl láhev a otvíral ji a pak ji odnesl do přístěnku a přinesl sklenky a naléval, a já jsem pil šampaňské a bublinky mi stoupaly do nosu a kýchal jsem a slečna pila sklínku za sklínkou, když se mi

Ilustrace na protější straně:

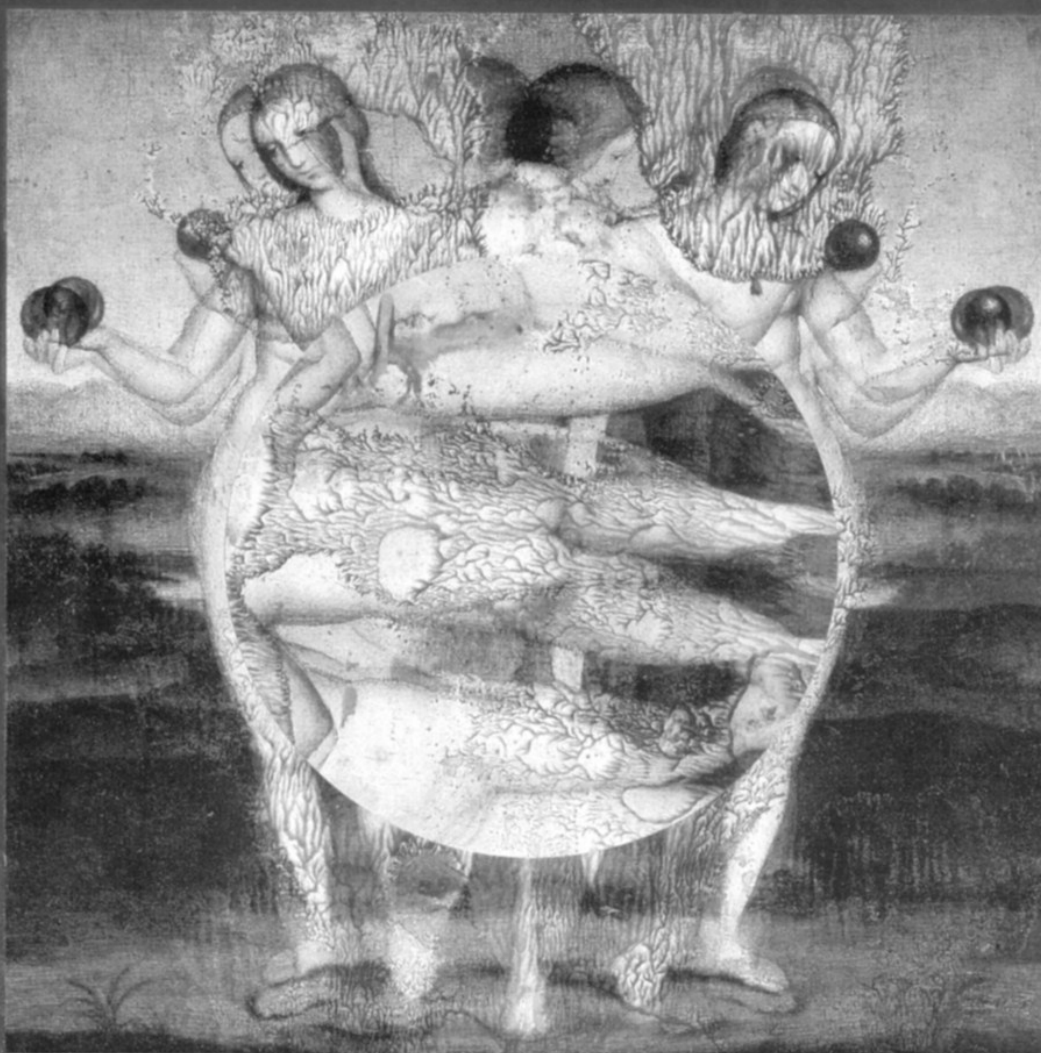
Zdeněk Mězl, *Hej Slované*, 1988, dřevoryt, 40x30 cm, uloženo: ve vlastnictví autora.

Český malíř, grafik, ilustrátor a keramik Zdeněk Mězl (narozen 1934) se zabývá grafikou, ilustrací, též malbou, knižní grafikou a sochařstvím v hlině. Ve volné tvorbě i v ilustraci užívá téměř výhradně techniky dřevorytu, jež přetvořil do osobitého stylu, v němž vytváří obsahově a tvarově bohaté listy; obdobně se vyjadřuje i v malbě a keramice. Jím vyprávěné příběhy a podobenství, často prochnuté erotismem a skepsí moralisty, pranýřujícího přetvářku, bývají plny až rabelaisovsky jadrného humoru a patří v této oblasti k nejvýraznějším projevům v českém výtvarném umění v závěru 20. století.

Hrabal, Bohumil (1989): „Obsluhoval jsem anglického krále“. In: Hrabal, Bohumil, *Tři novely*, s. 137–140. Československý spisovatel, Praha.

představila, pak dostala hlad a já jsem řekl, ano, noste to nejlepší, a ona řekla, že ráda ústřice, že jsou tady čerstvé, a tak jsme jedli ústřice a nové šampaňské, a pak ještě, a ona mne začala hladit po vlasech a ptala se mne, odkud pocházím, a já jsem řekl, že z tak maličké vesničky, že uhlí jsem poprvé viděl až loni, a ona se tomu smála a řekla, abych se udělal komód, a mně bylo horko, ale sundal jsem si kabát a ona řekla, že je jí horko, tak zda by si mohla taky sundat šaty, a já jsem jí pomáhal, a rovnal jsem jí šaty na židli a ona mi potom rozeplula poklopec a teď jsem věděl, že to u Rajských musí být ne pěkné, ne rozkošné, ale rajské, vzala mne za hlavu a přitiskla si ji mezi prsy a ta prsa voněla, zavřel jsem oči a jako by se mi chtělo spát, tak krásná byla ta vůně a ty tvary a jemnost kůže, a ona mně dávala hlavu níž a níž, a voněl jsem jí k břichu a ona od-dychovala a bylo to tak zakázaně krásné, že jsem si nepřál už nic víc než tohle, na tohle že každý týden si našetřím na horkých párcích osm set a více, že mám krásný a vznešený cíl, jak říkával mi tatínek, abych vždycky měl cíl a že budu zachráněn, protože budu mít pro co žít. Ale ono to bylo ještě tak na půl cesty, Jaruška mi pak tiše vysvlékla kalhoty, stáhla trenýrky a líbala mne do slabin a já jsem najednou byl tak roztřepaný a tak tou představou, co se to všechno děje u Rajských, rozklepaný, že jsem se stočil do klubička a řekl jsem, co to, Jaruško, děláte? A ona se vzpamatovala, ale když mne viděla, tak nedala, vzala mne do úst a já jsem ji odtlačoval, ale ona byla jako pomatená, držela mne v ústech a pohybovala hlavou a zvyšovala rychle ty pohyby, a potom jsem ji už neodtlačoval a neodstrkával, ale celý jsem se natáhl, a držel jsem ji za ouška a cítil jsem, jak odtékám, jak je to docela jinačí, než jsem si to dělával sám, jak tohle do poslední kapky ze mne vypíjí slečna s krásným vlasama, zavřenýma očima, vypíjí ze mne to, co jsem odstříkával a odmrskával s odporem do uhlí ve sklepě nebo v posteli do kapesníku ..., když se zvedla, řekla hlasem plným únavy, a teďka z lásky ..., něco chybí, ale já jsem byl příliš dojatý a příliš zvadlý, až jsem se ubránil, a povídám, ale já mám hlad, nemáte hlad taky? A že jsem měl žízeň, vzal jsem sklenici Jarušky, hnala se po mně, ale nemohla zabránit, abych se nenapil, a zklamán jsem odložil sklenici, protože v ní bylo ne šampaňské, ale žlutá limonáda, od začátku pila limonádu, kterou jsem platil jako šampaňské, a já jsem to teprve teď věděl, zasmál jsem se a poručil jsem ještě jednu láhev, a když ji vrchní přinesl, tak

jsem ji otevřel a sám nalil, a pak jsme zase ještě jedli a zvnitřku bříňkal ariston, a když jsme dopili láhev a já začal být přio opilý, zase jsem se svezl na kolena a položil jsem hlavu do slečnina klína a líbal jsem, muchloval jazykem ty krásné vousy a vlasy, ale že jsem byl tak lehký, slečna mne vzala v podpaží a vytáhla mne na sebe, roztáhla nohy, a já jsem jak po másle vjel poprvé do ženské, to, nač jsem se těšil, tak to bylo tady, ona mne tiskla k sobě a šeptala mi, abych se zdržel, abych co nejdéle, ale já jsem se jen dvakrát pohnul, potřetí jsem stříkal do teplého masa, a ona se prohnula do mostu, ležela tak, že vlasama a chodidly se dotýkala kanape, a já jsem ležel na mostu jejího těla a do poslední chvíle, než jsem změknu, jsem zůstával v jejích roztažených nohách tak dlouho vězet, až jsem se vyvlékl a lehl si vedle ní. Oddychovala, položila se a po paměti mne nahmatala a hladila mne po břichu a po celém těle ... A pak přišel čas oblékání a přišel čas loučení a čas placení, a vrchní počítal a počítal a podal mi účet na sedm set dvacet korun, a já jsem odcházela a vzal jsem ještě dvě stovky a dal jsem je Jarušce, a když jsem vyšel od Rajských, opřel jsem se za první zdí, a ve tmě jsem tam stál opřený, zasněný a poprvé jsem se dozvěděl, co se děje v těch krásných domech, kde jsou slečny, ale řekl jsem si, máš za vyučenou, hned sem půjdeš zejtra a budeš zase dělat pána, protože jsem je všechny ohromil, přišel jsem jako pikolík, který roznáší na nádraží horké párky, a odcházela jsem víc než jakýkoliv pán, který sedává u Zlaté Prahy u stolu štamgastů, kam mohou jen nóbl páni, jen měšťská honorace ...



Jiří Šotola: *Kuře na rožni*

(Edice Petlice 1974, Československý spisovatel 1976)

Jiří Šotola (1924–1989) získal významné postavení jako vůdčí představitel takzvané poezie všedního dne, spjaté s časopisem pro mladé autory *Květen*. Pro čtenářskou obec bylo překvapením, když renomovaný básník, který si mezitím vyzkoušel roli dramatika a scenáristy, vydal v roce 1969 svůj první román *Tovaryšstvo Ježíšovo*. Překvapení bylo o to větší, že tento román nezachycoval pouze alegorický příběh, nabízející možnost srovnání dávných historických událostí se současností, ale že rovněž na bohatém pramenném historickém materiálu ztvárnil několik dramatických životních osudů, spjatých s panstvím Košumberk, které samy o sobě představovaly nosné téma díla a současně zdroj poučení o vzdálené minulosti.

Děj románu *Tovaryšstvo Ježíšovo* se odehrává v poslední třetině 17. století, kdy své mocenské pozice programově upevňoval jezuitský řád. Autor vytvořil fascinující obraz vzniku a fungování této instituce. Klíčovou postavou románu se stává vzdělaný člen jezuitského řádu Vojtěch Had. Autorský vypravěč s vnímavým pochopením sleduje jeho názorový vývoj od zaujetí, nadšení a okouzlení ideály atraktivního náboženského hnutí až po rozčarování, rezignaci a pocit marnosti. Situace na české politické scéně konce šedesátých let oživila alegorické vyznění románu: ideologie, historie a praktiky jezuitského řádu začaly být vnímány jako vzdálená paralela ke komunistickému hnutí.

V následující době již romanopiseckou dráhu neopustil. Vracel se do vzdálené či blízké minulosti, aby si opakovaně kladl otázku smyslu lidského života a hledal místo jednotlivce v dějinách. Koncept světa, k němuž dospěl, je krajně pesimistický. Jeho hrdinové bez ohledu na své společenské postavení nemají možnost změnit svůj osud. I když se sebevíce snaží prosadit svou vůli a uchovat si důstojnost, ztroskotávají, přicházejí o ideály a životní energii. Tak je tomu v dalších Šotolových románech *Kuře na rožni* (1974, 1976) – z doby napoleonských válek, *Osmnáct Jeruzalémů* (1976) – z období křížáckých výprav, *Svatý na mostě* (1978) – o životních osudech Jana z Pomuku, *Podzim v zahradní restauraci* (1988) – ze současnosti.

První dva Šotolovy historické romány patří k vrcholům poválečné české historické prózy. Vyznačují se jazykovou a stylistickou vyspělostí, bohatou obrazností, složitou, ale vyváženou kompozicí, schopností nabídnout současně zajímavý děj i odlišit a zpracovat psychologii postav. Do české prózy vstoupil tvůrce, který navázal na monumentální románový odkaz Vladislava Vančury. Není náhodou, že se tímto autorem stal básník. Jeho interpretace světa a lidských osudů měly ovšem charakter zásadně odlišný od interpretace Vančurovy. Zachytily svět promarněných možností a příležitostí i bující negace, tedy obecné proměny hodnotových orientací české komunity.

Román *Kuře na rožni* žánrově představuje symbiózu pikareskního a iniciačního románu. Je koncipován jako příběh v příběhu, což je ostatně standardní rámec moderních románů. Vypravěč, stylizovaný do role autora románu, nachází na půdě své chalupy truhlu starých dokumentů. Většina z nich se

Ilustrace na protější straně:
Jiří Kolář, *Bez názvu*, 1993, koláž, 30x20 cm,
uloženo: soukromá sbírka.

týká života potulného loutkáře, vagabunda a podvodníčka, Matěje Kuřete. Autorský vypravěč čtenáře o těchto událostech informuje a na základě objevených dokumentů rekonstruuje život neznámého „hrdiny“. Je brilantní, duchaplný, ale rovněž lyrický, ovládá svou roli průvodce či principála, a to na všech komunikačních úrovních, které konstruuje: ve vztahu k čtenáři, hlavní postavě příběhu, a také na úrovni vnitřních monologů a reálných i imaginárních dialogů, které vede Kuře s mocnými tohoto světa i obyčejnými lidmi, Bohem anebo se svými loutkami. Podstatnou postojovou charakteristikou vypravěče je ironie, skepse a cynismus. Jiří Šotola představuje svět jako divadlo stírající rozdíl mezi kulisami a životem, loutkami a lidmi, představami a realitou.

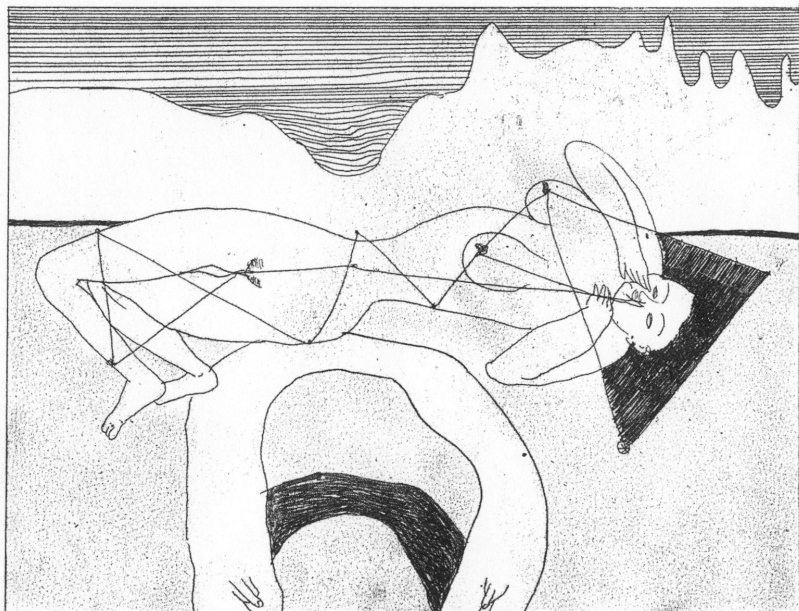
Matěj Kuře se chce uplatnit a prosadit, ale všechny jeho aktivity končí neúspěchem, na žádném místě dlouho nevydrží, je trestán a pronásledován za své taškařice. Jak žil, tak také zemře. Následující ukázka popisuje samý závěr jeho života, kdy umírá v chladu a zimě na slámě v jakési opuštěné boudě. I za této situace vede Kuře rozhovory se svými loutkami, které se již dávno staly jeho nejuvěrnějšími partnery, se svou starou láskou La Tournesse, a také s Bohem. Neztrácí v nich duchaplnost ani smysl pro humor.

Kuře na rožni

Šotola, Jiří (1976): *Kuře na rožni*, s. 269–271. Československý spisovatel, Praha.

Večer, když už všichni zase odešli, natáhl se Matěj naznak, rozhodil ruce a ve tmě poslouchal, jak mu chrčí v prsou, jak pod podlážkou škrabou myši a na stříšku jak padá mokrý sníh. Zrovna nejslavnější, nejoslavnější scenerie pro finále hry to nebyla. Ale Matěj měl zkušenost, že dekorace v posledním jednání, i kdyby byla ze pštrosích per, už nic nenapraví; je s ní jenom víc uklízení a zdržování, pokud se ještě tu noc popojíždí dál. Ležel, myslel si na hřbet uzeneho králíka a trápily ho blechy a špína a třesavka a nebyl si docela jist, zda jeho oko ještě uzří jiné krajiny a jiné obzory a jiné komnaty nežli tuto prkennou, zatuchlou vlast a past.

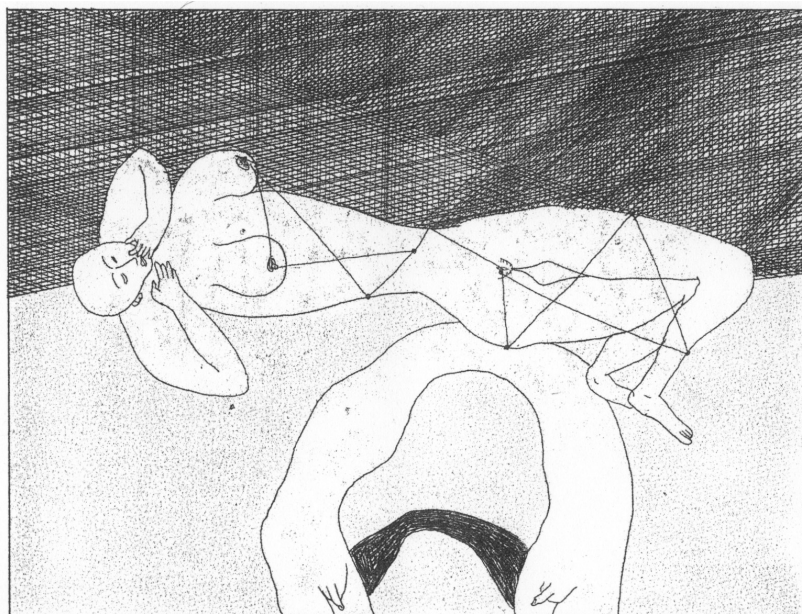
- A co zlatej svišť, Matyášku? Zapomněli jsme na sviště!
- Zlatej svišť není, otče náš.
- Že by nebyl? Taky mě to už napadlo ... Jenže potom teda není lautr nic.
- Ale je, Panebože. Něco je.
- A co?
- Hádej. Něco.
- Nedělej šaška, Mates. Není na to nálada. Nedělej opici, když umíráš.



Zdena Höhmová, *Souhvězdí ženy I*, 1983, černobílý monotyp, 20,5x27,2 cm, papír, uloženo: ve vlastnictví autorky.

V letech 1983 až 1984 vytvořila malířka dosti početný konvolut kreseb realizovaných technikou monotypu – *Honičky*, *Houpačky*, *Hry na zaháněnou*, *Metamorfózy*, *Milostné selekce*, *Souhvězdí ženy*, *Tance*, *Torza* ..., v nichž, podle jejích vlastních slov, „[...] doznívala atmosféra z četby prokletých básníků, surrealismus, dada i poetismus“. Historik umění Jiří Hlušíčka o těchto kresbách napsal: „*Nejsou to tedy kresby vytvořené z potřeby ověřit nebo procvičit si schopnost výstižné transkripce objemů a tvarů, ba dokonce by snad bylo možno s jistou nadsázkou poznamenat, že to vlastně ani nejsou práce kreslené, nýbrž spíše psané. Psané z přetlaku fantazie a ze snahy ztělesnit asociace z dětství. Umělkyně se jimi vyznala z podvědomých tužeb a opájela se v nich veskrze intimními a snovými zážitky*“ (Hlušíčka 2000, s. ...).

Česká malířka a grafička Zdena Höhmová (narozena 1955) ve svém vývoji osciluje od zaujetí pro přírodu až po zájem o soudobé existenciální problémy, od zprvu iluzivně podbarveného vztahu ke skutečnosti až po její osobité výtvarné předpodstatnění, což vyústilo nejen v imaginárních krajinomalbách, vyznačujících se závratným prostorem, ale i v kompozicích figurálních, prolnutých meditací o lidském údělu.

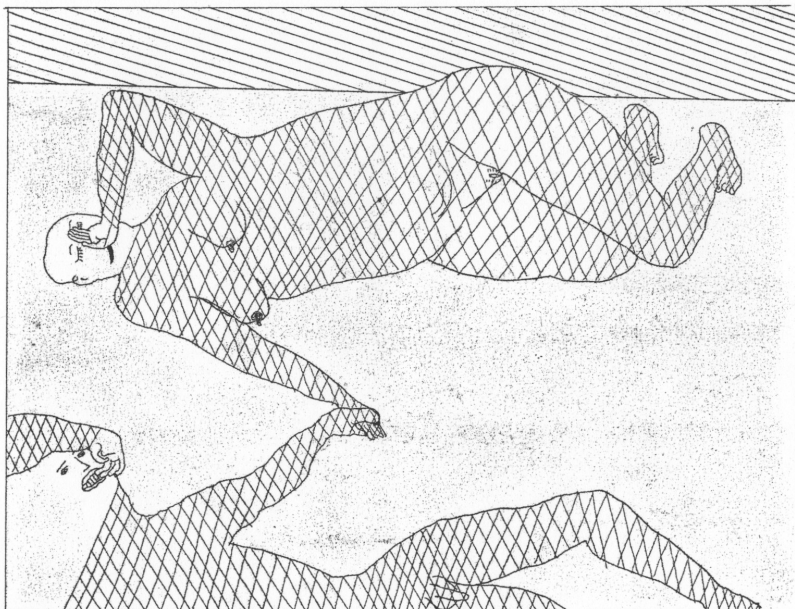


Zdena Höhmová, *Souhvězdí ženy II*, 1983, černobílý monotyp, papír, 21x27 cm, uloženo: ve vlastnictví autorky.

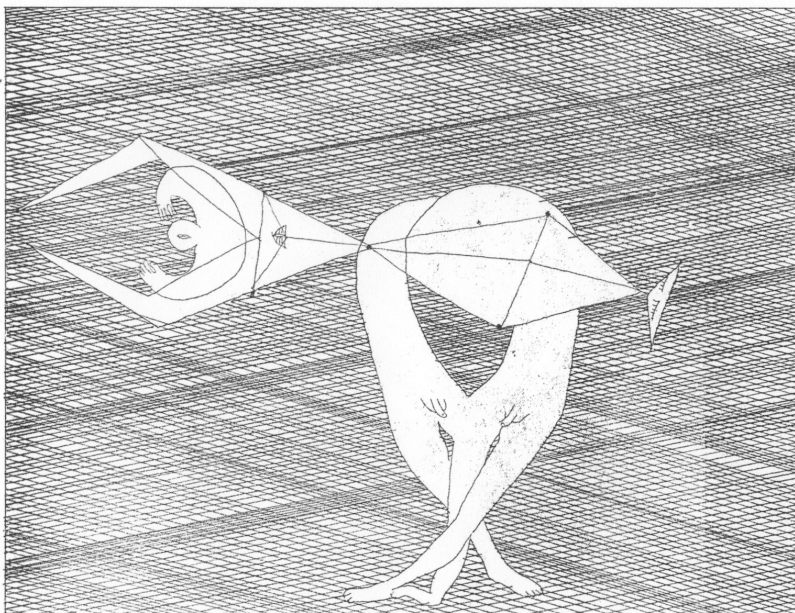
- Nedělám opici.
- Ty víš nějaké tajemství?
- Někaké tajemství by tu možná bylo. Tebe asi nezajímá, vid'?
- Strašně mě zajímá!
- Jsi zvědavý, ó věčný Bože! Píše se v knihách, že znáš všecko.
- Tajemství neznám. Kdybych je znal, nebylo by to přece tajemství.
- A ty chceš znát to moje tajemství?
- Netejrej mě!
- Já bych ti to svoje tajemství může být i prozradil. Mám?
- Prozrad'! Pospěš si!
- Prozradím. Ale teď se mně chce spát. Až ráno. Vydrž do rána.
- Neusnu!
- Nesmíš být tak zvědavý. Přihlas se ráno, běž!
- Ale brzo ráno!
- Brzo.
- Za bledého rozbřesku!
- Za rozbřesku. Dobrou noc.
- Dobrou, Matyášku. A nezaspi to tajemství!
- Nezaspím. Ledaže bych ...
- Ledaže bys co?
- Ledaže bych v noci umřel. Pak by bylo po tajemství. Vzal bych si je do hrobu. Rozumíš?
- Rozumím. Neumřeš, spolehni se. Já tě budu hlídat.
- Hlídej, Panebože.
- Ráno tě vzbudím. A prozradíš mně tajemství. Těším se, Matyášku, jako krokodýl!
- Řekli jsme zejtra ráno?
- Tot'že zejtra!
- Ne až pozejtří? Dobrou no, Panebože. Hlídej. Neusni.

A Matěj spokojeně zavřel oči, rozhodnut mučit takhle Hospodina nejmíň do velikonoc. Nebo aspoň do té doby, než se vylíže ze zimnice a nežli povolí mrazy; Bůh si mráz vymyslel, Bůh nechť nám tedy chrání uši před umrznutím. Matěj si přitáhl houni až pod bradu a zavolal na komorníka, ať přiloží do krbu a zhasne velký lustr a nechá hořet jenom svíčku na komodě, v tom novém svícnu posázeném cejlonskými perlami.

A La Tournesse vklouzla po špičkách do vyhřáté ložnice a zdávala se oknem ven, jak sněží, a pak se bez řečí svlékala, zůstala



Zdena Höhmová, *Milostné selekce*, 1984, černobílý monotyp, papír, 21x27 cm, uloženo: ve vlastnictví autorky.



Zdena Höhmová, *Souhvězdí ženy III*, 1983, černobílý monotyp, papír, 21x27 cm, uloženo: ve vlastnictví autorky.

před paravánem a pomaloučku kousek po kousku se svlékala, a potom nadzvedla cíp houně a lehla si k Matějovi, nahá, krásná a mladá, kůži měla jako listy javoru a nehty měla jako z mořské perleti a vlasy jako potoční proud a voněla pudrem, šminkami z Paříže a medovými koláčky.

– Řekni: Já jsem se do tebe zamiloval.

– Já jsem se do tebe zamiloval.

– A je to pořád?

– Je to čím dál víc. Řekni: Já jsem se do tebe zamilovala.

– Já jsem se do tebe zamilovala, pulcino. Nadosmrťi, pulcino!

A svíčka diskrétně hořela a perly se tajemně třpytily a Matěj si pomyslel, že by možná ještě i za milovníka mohl, někam ke dvornímu divadlu, kdyby někdo sháněl aktéry, oba by se mohli přihlásit, ke knížeti di Manicomio, Matěj by tam hrával Romea a La Tournesse Julii Kapuletovou. A představil si to a musel se smát, ačkoli v tom momentě smích nebyl zrovna na místě.

– Na křídlech lásky přeletěl jsem zed'!

Arlecchina si zakryla ňadra a uraženě se otočila na bok.

– Co je tady k smíchu? Já?

– My oba, arlecchina. A je to čím dál víc!

A ona neodolala. A smáli se oba a vprostřed smíchu usnuli a leželi tam v boudě na slámě, staří, oškliví, a venku Bůh Matěje hlídal, aby mu neumřel, přestože Matějovo tajemství už mezi tím rozluštil sám, nebylo to zase tak moc záhadné tajemství. Bůh si je rozluštil a líbilo se mu a on zesmutněl, neboť to bylo tajemství stvořené pro vagabundy nižšího, lidského plemene, kterým je prospěšné držet dohromady, pomáhat si v neštěstí a jednat vlídně navzájem, takové tajemství mohl Bůh nanejvýš jen poznat, nanejvýš jen rozluštit a šmytec. Hospodin totiž musí být sám.

Egon Bondy: *Šaman*

(vznik 1976, knižní publikace 1990)

Egon Bondy (narozen 1930, vlastním jménem Zbyněk Fišer) se stal – spolu s Ivanem Martinem Jirousem (Magorem) – vůdčí osobností českého undergroundu. Do čtenářského povědomí vstoupil jako kontroverzní tvůrce disponující překotnou tvůrčí energií a nebývale širokým tematickým zaměřením a žánrovým rozpětím své tvorby. Se stejným zaujetím psal povídky, novely, romány, experimentální prózu, básně, písňové texty, eseje, vědecké studie a monografie z oblasti filozofické systematiky i dějin filozofie. Bondy je například autorem mnohosvazkových, dosud nedokončených dějin světové filozofie (pracuje na nich od roku 1977). Spolupracoval s undergroundovou skupinou Plastic People of the Universe. Přátelil se s Bohumilem Hrabalem, v jehož prózách vystupuje jako kultovní postava. Bondy se jako spisovatel i filozof inspiroval zejména orientální filozofií, módními opozičními proudy takzvané alternativní kultury a konceptem insitního umění.

Egon Bondy je zřejmě nejpłodnějším českým ineditním autorem. Jeho bibliografie čítá více než čtyřicet básnických sbírek a velké množství uměleckých próz značně rozdílné úrovně. Do roku 1989 nemohlo být, s výjimkou tří knižních publikací z oblasti filozofie (nejzajímavější z nich je *Útěcha z ontologie*, 1967), žádné z jeho děl zveřejněno v oficiálních českých nakladatelstvích. Autor přispíval do samizdatových edicí a publikoval v zahraničních exilových nakladatelstvích. Značná část jeho tvorby zůstává dosud v rukopise i přes jeho publikační rozlet v devadesátých letech.

Bondy je tvůrcem nejednou pronikavých, ale často umělecky ne zcela přesvědčivě rozpracovaných, tragických vizí lidské společnosti. Jeho prozaická tvorba má výrazné rysy provokativního myšlenkového i formálního experimentu, v němž se konfrontuje a vzájemně prostupuje svět reality a umělecké fikce. Podpůrnými pilíři jeho konceptu světa jsou absurdita a morbidnost, stavebními principy mystifikace a koláž. Nejvýznamnějším prozaickým dílem Egona Bondyho je román *Invalidní sourozenci* (Edice Expedice 1980; Toronto 1981). Autor v něm vytváří obraz totalitní společnosti roku 2600, která se ocitá ve stavu hlubokého ohrožení, v ekologické krizi a morálním kolapsu.

Obdobné zaměření má Bondyho historická próza *Šaman*, žánrově science fiction, lokalizovaná do prvobytně pospolné společnosti. Zobrazuje její úpadek pod vládou byrokratického „aparátu“ v čele s orwellovským Velkým náčelníkem. Prostý lid se tento aparát snaží ovládnout tím, že jej udržuje ve strachu a nevědomosti.

Následující scéna představuje kontrolní návštěvu pracovníků Tajné bezpečnosti – velitelky-„krasavice“ a „pracovníka“ Jana, a to ve vesnici, o jejíž ideovou čistotu pečuje starý šaman, nesoucí ve své paměti dávnou, zapomenutou moudrost předchozích pokolení. „Krasavice“ přikáže šamanovi a svému podřízenému, aby ji několikrát sexuálně uspokojili. Poté donutí šamana k zakázanému orálnímu sexu.

Bondy, Egon (1990): „Šaman“. In: *3x Egon Bondy. Šaman. Mnišek. Nový věk*, s. 43–44. Panorama, Praha. Doslov a ediční poznámka Milan Machovec.

„Jestlípak děláš také zakázané způsoby, soudruhu?“ spustila vtom najednou krasavice na posteli.

„Já?“ opáčil polekaně šaman. „Jak bych mohl – zakázané způsoby jsou zvrhlé, jak rozhodl Velký náčelník, a já ...“

„Ale nepovídej, před námi nemusíš nic tajit, právě my jsme přece od toho, abychom kontrolovali, zda se zakázané způsoby neprovádějí, a proto musíme taky každému ukázat, jak se dělají, aby se vědělo, co je zakázané. To je přece jasný – ne?“

Šaman věděl, že co řekne Tajná bezpečnost, je samozřejmě jasný. Proto jen přikývl.

„A ty pochopitelně jako duchovní správce své osady to musíš umět taky, abys to mohl kontrolovat.“

Šaman opatrně přikývl.

„Tak pojď – Jano se může koukat, ale stejně se to nikdy ne-naučí.“

Šaman se s tajným úsměškem podíval na pracovníka.

„A to je taky správný,“ dodala dívka, „jednou je strážce zákonů a šmytec. Ale šaman, to je něco jiného. To je intelektuál.“

„Prohnilěj,“ dodal pracovník, ale zřejmě ne tak na adresu přítomného, jako jen z automatismu naučeného slovního spojení. Usmíval se přitom nepřítomně na šamana a zažíval.

Důrazně na šamana pokývala a roztáhla nohy.

Nutno přiznat, že šaman zakázané způsoby znal a měl je ve veliké oblibě. Uvažoval, zda se to potvora o něm dozvěděla od nadřízených. Šel k ní na postel, a podsunuv jí pod zadek s tichým úšklebkem její vlastní do uzlu zmuchlanou uniformu, vrazil jí hlavu do klína.

Semeno pracovníka bylo ostré a smrduté a děvka ho ve stazích podbřišku vypouštěla ze sebe stále víc, ale šaman koneckonců nebyl žádný zajíc, užil si v životě už pětkrát víc než tahle mladice, a tak postupoval s klidem, metodicky a s pravým profesionálním zaujetím. Věděl, co umí, a tady byl on pánem.

Účinky se projevíly takřka okamžitě. Šaman se v duchu sarkasticky usmíval a pracovnice přestávala být duchem na zemi. V polovičce sebou šaman stěhlbitě hodil, obrátil se nad ní čelem vzad, vzal jí hlavu mezi kolena a vrazil jí úd do huby. Div ho nepřekousla, ale šaman se v mysli chechtal dál, nepřestával se svou prací a jenom po chvíli přehodil své staré, ale úctyhodné přirození mezi kozy, raduje se, že si konečně taky užije.

Pokud vřískala, nenechal ji. Teprve když se rozvalila bez hlesu jako mrtvá, přestal, neodpustiv si pořádně ji kousnout,



Toyen, *Ráj černochoů*, 1925, olej na plátně, 49x69 cm, uloženo: soukromá sbírka, Paříž, Francie.

V polovině 20. let Toyen namalovala soubor půvabných naivizujících obrazů s hédonistickými a erotickými náměty (například *Benátský karneval*, 1925; *Harém*, 1925; *Polykači mečů*, 1925; *Ráj černochoů*, 1925; *Tři tanečnice* aj.), „[...] související s momentem, kdy Devětsil vyšel ze své proletářské orientace a začal objevovat svět, zejména jeho smyslová pozitiva. Idealizoval cesty, cirky, venkovské zábavy a karnevaly, tedy všechno, co přesahovalo obvyklou šed' a měnilo, jak si to představovali Teige, Wolker a Seifert, všední den ve svátek“ (Srp 2000, s. 28).

hbitě zas přeskočil nazpět a sednuv si jí rozkročmo přes prsa, pohládl si na nich a mezi nimi s takovou chutí, že už dlouho žádnou ženskou neopustil tak opracovanou.

Spokojeně si uprdl, zařihál a slezl z postele na stůl.

„Tak,“ pronesl dutým hlasem pracovník se skelnými očima. „Teď jsi dělal zakázané způsoby a my jsme tě při tom chytili.“

Šaman byl rozjařen, a proto nebral jeho slova vážně a jen se zubil. Nalil si plný roh, a zatímco pil, osušoval si druhou rukou pot na hřbetě, aby nechtyl hexenšus.

„Ty se nesměj,“ ozval se pracovník znova jako náměsíčný Golem. „Chytili jsme tě a šlus. Zavřeme tě, a když k tomu přidáme to ostatní, co na tebe víme, tak tě podřezeme.“

Šaman se na něj podíval.

„A sníme,“ dodal pracovník.

Šaman mlčel, pomalu odložil roh do dřevěného stojánku a začal si uvědomovat, že ten blb mluví vážně.

Petr Skarlant:
Věk slasti:
Milostný deník čtyřiaadvacetiletého 1963–1965
(1977)

Petr Skarlant (narozen 1939) vydává od roku 1969, kdy se objevila jeho prvotina *Vyřezávaný osel*, v pravidelných intervalech sbírky poezie, glosující citové i fyzické prožitky autorova lyrického mluvčího a hrdiny. Jde o senzualistickou poezii, do níž se promítají romantické i hédonistické nálady a postoje; zřejmá je snaha o dokumentárnost výpovědi, silněji se však prosazují stylizační postupy a manýry.

Obě tyto tendence se uplatnily také v próze *Věk slasti*, s žánrově vymezujícím podtitulem *Milostný deník čtyřiaadvacetiletého 1963–1965*; hlavním tématem je intenzivně prožívaný, jednostranný citový vztah „mluvčího“ (pisatele deníku) k dívce Kláře, která však přes veškerou jeho snahu, „figle“ i vážně míněné dvoření, odmítá pokusy o intimní sblížení, což pouze zvyšuje jeho zamilovanost a touhu. Nejdůležitější vedlejší postavou prózy je básník Václav Hrabě, s nímž se Petr Skarlant až do doby Hrabětova tragického úmrtí přátelsky stýkal. „Deník čtyřiaadvacetiletého“ si přes zřejmé stylizační znaky podržel autobiografický rozměr. Zpráva o milostných avantýrách „čtyřiaadvacetiletého“ díky okrajovému, přidruženému záznamu bohémského života Václava Hraběte získala v době svého vydání příchut' zakázaného ovoce; Hrabě měl totiž v daném období pověst problémového autora.

Následující ukázka zachycuje krátký, napůl snový a napůl reálný příběh mladé dvojice, která se náhodou potká na pražské plovárně. Čtyřiaadvacetiletý hlavní hrdina zachycuje standardní rituál namlouvání a sblížování s neznámou dívkou toužící – obdobně jako pisatel deníku – po rychlém a nenáročném erotickém zážitku. Text je koncipován jako neumělý, deníkový záznam milostné scény; konfrontují se v něm náznaky šrámkovsky lyrického prožívání a pragmatické chování aktérů scény. Sexuálně vyhladovělý pisatel, který se na jiných místech stylizuje do role romantika trpícího nezájmem dívky Kláry, ochotně vstupuje do vymyšlené či vysněné hry na lásku s neznámou dívkou.

Věk slasti: Milostný deník čtyřiaadvacetiletého 1963–1965

Skarlant, Petr (1977): *Věk slasti: Milostný deník čtyřiaadvacetiletého 1963–1965*, s. 67–70. Melantrich, Praha.

(22. července, středa) Na plovárně u Slovanského ostrova se opalují dráždivě krásné dívky. Polehávají na horkých prknech, obracejí se ze zad na břicho s předstíranou netečností, trnou sladce ve vánku od jemně hučícího jezu pod Jiráskovým mostem. Slunce jim nalévá údy unylostí, namáčejí se, postřík je osvěžil, vracejí se s vypnutou hrudí v popolední výhni od sprch, kde na

chvíli roztála malátnost v horkých obličejích. Na pažích jim usychají kapičky vody, jsou vláčné, podobají se omytým plodům.

Veliká dřevěná ošatka se na hladině mírně pohupuje, upoutána k břehům Vltavy. Nabídnuté plody země; lesknou se a září.

A nemohou odplout, unáší je pouze neviditelný proud času.

Když máte odvahu, připojí se k vám štěstí. Seznámíte se s podnikavou dívkou. Stačí, když pronesete, co je vtipné a nevtíravé. Můžete jí potom objednat zmrzlinu a velkého myslivce, velkého myslivce a zmrzlinu v malém baru s červenými židličkami, dokud slunce nezačne zapadat za rozhlednu na zelené hoře Petřín.

Ona vás pak poprosí na oplátku, zda byste jí nepomohl rozepnout knoflíček u dvoudílných, co nejúspornějších plavek nebo zatáhnout zip šatů. Řekne číslo kabiny, vstane a odchází. Pluje vzduchem, celá se rozvlní, a vy se za ní díváte s planoucími tvářemi. Rozechvěně vyrovnáváte účet. Dáte bankovky do kapsičky u plavek, zamíříte ke kabině číslo dvanáct, oči vám tékají neklidně po číslech v dusnu uliček s pachem potu a vůní ořechových olejů; řady dveří jsou po obou stranách. Dveře její kabiny zůstaly nedovřené. Vsunete prsty do škvíry nedovřených dveří, protáhnete se a otočíte zrezivělou kličkou, abyste je zavřel za sebou zevnitř.

Co bude dál?

Dívka stojí v kabině, je ještě v plavkách, čeká obrácená zády k vám. Pravou ruku si založila mezi lopatky, ukazováček a prostředník míří na knoflíček podprsenky. Prsty vybízejí k objednanému úkonu. Leknete se, že opravdu neběží o víc. Prsty, znemotornělými rozechvěním, rozpojíte podprsenku plavek. Ztlumený hlas řekne zdvořile:

„Děkuji vám, pane. Jste poslušný.“

Opravdu se nestane víc. Knoflíček opustí černě obšitou díрку a dívka řekne potichu, „Děkuji vám, pane, jste poslušný“. Jenomže se potom obrátí k vašemu obličejí napjatému očekáváním, zadíváte se jí několik vteřin do očí, jako u stolku se zmrzlinou, a zatím se v šeru plovárenské kabiny lázní na Žofíně rozzáří dva bílé prsy, abyste je mohl ještě vlhké od plavek políbit. Jsou plné a pevné, vysvobozeny z mokrých plavek na rtech slabě studí. Směs vůní se skládá z neznámé pokožky, chlorované vody sprch, slunce, vanilky ve zmrzlině a myslivecké; je prudce třaskavá. Laskáte se dlouho rukama i ústy, než žena dovolí, abyste jí stáhnul s boků vínové plavky. Dovolí vám všechno; co byste chtěl zkusit nejvíc, nedovolí. Náznaky oddalují i sli-

bují.

Náznaky vždycky naslibují nejvíc.

Najednou zašeptá:

„Teď když jsem nahá, musím se oblíct!“

Zněžní a dodá:

„Vypadni.“

Vystrčí vás, rozpáleného, na zapadající slunce před kabiny. Rozhlížíte se jako chytaný zloděj.

Zbývá jediná možnost, přeběhnout prkna opalovací plochy ke schůdkům se zábradlím k hladině – a skočit do vody.

Opozdlé předplatitelky, dámy s abonmá na nafukovacích lehátkách, vaše chování zpozorovaly, pohoršeně se odvracejí, šuškaří si, stařecké oko však zůstává bdělé. Tisknete dlaně pod břicho. Dlouhými kroky míříte ke schůdkům, abyste tělo odhodlaně ponořil do proudu Vltavy.

Za půl hodiny se oblečení setkáváte nad plovárnou pod lipami. Čeká neklidně na schodech u východu do parku. Černé dlouhé vlasy si rozčesala. Pátráte jí v dychtivém obličejí, jestli se začervená, ale nabídne jen lehký úsměv, není ani spiklenecký. Kamarádsky vás přivítává. Oči naznačují, že jste skoro domluveni, adresují vám poselství: Kdyby nás neměla sblížit touha, zdůvěrní nás zvědavost. Dívčinu pleť celodenním sluncem prohřátou schovávají froté šaty šípkové barvy s černými knoflíky jako dlaň.

Slunce se souhlasně spouští za strahovský stadion. Stíny kaštanů houstnou. Očekává vás teplý večer v prázdninové Praze. Budete dlouho hledat zahradní restauraci. Ubrus je první velké bílé plátno, na kterém se setkávají vaše horké ruce. Začíná červencová noc pro dva. Je příjemné, když žena pozorně naslouchá všemu, co muž pronáší nazdařbůh. Vaše kroky se shodují, kramflíčky znějí, když jdete mlčky prázdnými ulicemi od bílé prostřeného stolu k stanici noční tramvaje u Palackého mostu. Vůz rachotí, kymácivý pohyb vrhá těla na sebe, dotyk je krátký, sedadla se zachvíávají, řidič kouří a dováží vás alejí výbojek podél Vltavy ke konečné, kde Praha končí v zahradách. Přes ploty obrostlé divokým vínem přepadává dusná vůně. Stoupáte po asfaltovém chodníčku, vaše přání se beze slova shodují. Touha touze nemusí vysvětlovat, jaké vzrušující obrazce horce kreslí rozhýbané stíny větví pod nohy dvojice. Dvojice se dohodla.

Pavel Kohout: *Katyně*

(Edice Petlice 1979, Kolín nad Rýnem 1980, 1990)

Pavel Kohout (narozen 1928) prošel obdobným vývojem jako mnozí jeho vrstevníci: po osvobození byl stržen revolučním a budovatelským nadšením, v šedesátých letech hájil socialismus „s lidskou tváří“, v následujícím období vystupoval proti normalizačnímu režimu, což bylo také důvodem pro jeho vypovězení z Československé republiky. Po listopadu 1989 se do vlasti nevrátil. I v této době však – z vídeňského exilu, který se stal jeho novým domovem – sleduje a glosuje, například v lustracním románu *Sněžím* (1994), její osudy a aktuální problémy.

Kohoutova tvorba vykazuje zásadní proměny a hluboké zlomy v pohledu na svět. Její jednotlivá stadia se jeví jako zcela protichůdná, takže vznikají obtíže klást je do jedné vývojové řady. Ale i přes kritické výhrady, kterým byla vystavena, se vždy prosadila na čtenářském trhu. Světový ohlas získala jeho původní tvorba i jeho divadelní adaptace známých literárních děl.

Jednou z hlavních příčin Kohoutova úspěchu na literárním poli byla odvaha jít s vlastní kůží na trh, politicky se angažovat, důrazně proklamovat vlastní názory a odhalovat své soukromí. Silné autobiografické zaměření přinesla již Kohoutova svazácká, se stalinskou ideologií spjatá poezie, i jeho protinormalizační prozaické práce. Ne náhodou je jeho první prózou práce nazvaná *Z deníku kontrarevolucionáře* (1969, vydáno pouze německy). Vrchol Kohoutovy prozaické tvorby představuje deníkový román *Kde je zakopán pes* (Kolín nad Rýnem 1987), popisující události a autorovy životní zkušenosti z doby represí proti organizátorům Charty 77.

Mimo okruh autobiograficky koncipovaných děl patří fantaskní tragikomický román *Katyně* (1990). Pavel Kohout v tomto díle, inspirovaném absurdní, kafkovskou a rovněž masovou, pokleslou literaturou, nabízí jednoduchý příběh – popisuje události, které se odehrávají kolem půvabné, ale mentálně poněkud retardované Lízinky Tachecí; ta se shodou okolností stala první studentkou na dosud vždy chlapecké střední škole vychovávající budoucí katy. V čele této malé, prominentní, experimentální školy stojí vzdělaný profesor popravčích věd Bedřich Vlk, který katovské povolání nepokládá za odpudivé řemeslo, ale za prestižní vědu a umění současně. Škola profesora Vlka je zde prezentována jako regulérní školské zařízení se svými denními problémy a rituály, jen s tím rozdílem, že namísto tradiční středoškolské látky jsou zde do pedantických, sadistických podrobností vykládány dějiny trestu smrti a vyučovány popravčí techniky.

Vlkovy pedagogické aktivity jsou zcela vyvázány ze společenského a etického kontextu, neboť o jejich poslání, o faktu, že škola zajišťuje chod vrcholných represivních složek státu, autor záměrně nemluví. Vlastní téma románu, odhalování mechanismů umožňujících fungování moci anonymního totalitního režimu, je zpracováno na jiných úrovních textu. Ideologické vymývání mozků, strach a poslušnost jako základní podmínky existence totalitarismu autor ukazuje nejčastěji v pasážích popisujících minulé osudy i stávající

aktivity postav románu. Absurdita a černý humor spojují román s Fuksovým *Spalovačem mrtvol* (1967). Román *Katyně* – na rozdíl od *Spalovače mrtvol* – projevuje jen povrchní zájem o psychiku svých hrdinů.

Děj románu získává spád v okamžiku, kdy se do Lízinky zamiluje Vlkův podřízený doc. Pavel Šimsa, a nakonec sám velký dosud zachovalý šéf, jemuž již táhne na šedesátku a jež byl dosud starosvětsky věrný své manželce Markétě. Křehká Lízinka, i když z dějotvorného hlediska představuje klíčovou postavu, v celém románu nepromluví, výjimku tvoří pouze poslední, obhroublá věta díla. Její myšlenky a pocity nezachycují ani autorské komentáře. Navozena je situace, jako kdyby Lízinka byla pouze manipulována a žádnými samostatnými duševními aktivitami nedisponovala. Hrdinka románu se stává produktem společensko-vzdělávacího systému, jehož cílem je vytvořit anonymní a lhostejné, státem placené „vrahy“.

Dojem nepatřičnosti vzhledem k závažnému námětu vzbuzuje poetika románu odkazující k pokleslé, masové literatuře. Výrazové triviality na hranici parodie se střetávají se sofistickou kompoziční výstavbou *Katyně*. Děj románu je obtížně přehlédnutelný, neboť se odehrává v několika časových rovinách, nerespektuje časovou chronologii a často je propojován a posouván pouze náznaky. Těto strategii odpovídá způsob členění textu do oddílů. Autor neumísťuje čísla (celkem šedesáti čtyř) oddílů mezi dva tematicky či dějově oddělené celky, to znamená mezi poslední a první větu dvou po sobě následujících oddílů, ale doprostřed dějově nosných vět.

Následující ukázka popisuje scénu, ve které profesor Vlk neovládne svou pohlavní touhu a v lůžkovém vlakovém vozu se zmocní své žákyně Lízinky Tachecí. Erotika je zde spjata s násilím, je exhibicionistickým aktem, nepřilíš vzdáleným popravčímu úkonu.

Katyně

Kohout, Pavel (1990): *Katyně*, s. 261–263. Československý spisovatel, Praha.

Dech, který uslyšel teď, byl sípavý, horečně trhaný, a o to děsivější, že patřil jemu. Oči se jako hypnotizovány vrátily zas k dívce. Právě se otočila z pravého boku výjimečně na záda a mimoděk přitom rozhodila nohy s dosud dětskými chodidly a už ženskými stehny. Vybičované uši zaznamenaly slabounké cvrnknutí: to knoflíček pyžamových kalhot nevydržel strašný tlak a odskočil tentokrát sám, s takovou silou, že ho zastavily teprve dveře. Osvobozené pohlaví se vymrštilo ze svého vězení a rázem si podřídilo celého Vlka, který nejdřív chladnokrevně otočil dveřní západku a pak, zapomenuv už na všechny i na vše, roztrhl horkokrevně kalhotky z páry jak list průklepového papíru a oběma rukama otočil dívku, stále ještě spící, napříč postele. Nato odhodil předsudky i zábrany, pokryl ji celým mohutným tělem, napřel mocné dlaně o křehké prsy, dobyl jí, konečně

probuzené, jazykem ústa a pak už nelítostně vnikl do jejího klína, protřáváje ho jako buben. Lízinka vykřikla.

Její výkřik splynul s hvizdem lokomotivy, ohlašujícím překročení státní hranice, ale Vlk by ji byl nepustil, ani kdyby zalarmovala vlak. Jako loňský list z něho přšely starosti o jiné a odpovědnosti za všechno možné, opadávala únava ze života i strach ze smrti, sílící s každým letokruhem. Držel ji – uchvácen, že se napjala, zapříchla a snažila se vyklouznout jak nezkrotný úhoř, jako kdysi mladá Markéta – v pácidle hýždí i svěráku loktů a pronikal znovu a znovu do její panenské pochvy a skropanenských úst, prožívaje intenzivní pocit, jako by byl pumpou, která saje z hlubin na vyprahlý povrch zázračný pramen. S každým tahem stupňoval svou rozkoš, nedbaje, že jí působí stále větší bolest, jak nasvědčovalo to rybí zmítání i divoké zvuky, které lapal dusítkem úst. Samčí bezohlednost, osvobozující jeho já z pout jalového sebeovládání, byla však i nejvyšším projevem ohledu k ní, jakého je mocna jen skutečná láska. Konečně byl schopen i v citové sféře skutečného humanismu, který je na hony vzdálen představám sentimentálních intelektuálů, vždyť on sám nejlíp věděl, že vššet někoho „s citem“ znamená ve skutečnosti trápit ho jak zvíře a prodlužovat to k šílenství. Tím, že svou milovanou teď doslova hobloval a provrtával, aby hned napoprvé roztrhal pečeť, která ji uzavírala bezmála šestnáct let, na mikroskopické cáčky, hodlal jí jedinou bolestí ušetřit bezpočet dalších, jaké pak týdny, měsíce a někdy roky sužují polopanny. Osamělá mozková buňka, zapomenutá v tom výbuchu vášni na ztracené vartě rozumu, už chvíli signalizovala, že se na světě kromě této velkolepé, královské soulože děje ještě cosi významného, ale smyslům diktátorsky velel pyj, stále zrychlující své pronikání, pramen se blížil k povrchu, a Vlk už na dívce neležel, ale vznášel se těsně nad ní, to jak mohl povolit sevření, když jeho lokty a stehna pocítily, že odpor slábne, ne že by umdlévala, ale protože se nejdřív jen v náznaku a brzy zřetelně začala přidávat na jeho stranu, přejímat jeho rytmus, a konečně i spolupracovat, až bylo náhle ze dvou těl, působících proti sobě, jedno jediné, které se pohybovalo a supělo stejným tempem ke stejnému cíli.

Pak vydal Vlk temný řev.

Pak se mu její tělo vymrštilo vstříc.

Pak on zalil ten plamen v ní proudem svého semene.

Pak vykřikla Lízinka podruhé.

Pak se ozvalo vzteklé bušení a hlas, který opakoval zřejmě už poněkolkáté:

– Celní kontrola! Okamžitě otevřete!!

Vlk byl ihned při smyslech. Pohlédl na zajištěnou kliku, která se otřásala panovačným rumplováním. Byla zřejmě otázka vteřin, kdy přinesou univerzální klíč. Nadzvedl se na loktech. Lízinka měla trpitelsky zavřené oči, ale ve tváři známky zaujetí. Vrhł pohled níž a zděsil se. Jeho pohlaví připomínalo vražedný nástroj, trčící v krvavé ráně. Krev lpěla i na jeho a jejích stehnech, odkud v nesčetných pramíncích stékala na prostěradlo, budujíc rudé mosty i přes černé pramínky vlasů. Po letech se mu zpotily ruce a sílil zlověštný hukot v hlavě, než si uvědomil, že je to jen obvyklá daň z lásky, kterou každá žena platí přírodě jednou a provždy. Ozval se dupot.

Byl si jist, že se nese univerzál, ale to už také věděl, že oni dva se nemají čeho bát. Bleskurychle si natáhne pyžamové kalhoty – netušil, kdy je skopl, ale byly jistě bez poskvrny – a ona bude prostě předstírat, že jí ve spánku jako každý měsíc přijela ... Pohnul se, aby z ní vyšel. Málem vykřikl. Úd byl uzavřen v dívce jako v kleštích. Opatrně to zkusil ještě jednou, ale nešlo to.

Jan Kostrhun:
Co by to bylo, kdyby to byla láska
(1982)

Jan Kostrhun (narozen 1942) měl jako zemědělský inženýr možnost důvěrně se seznámit s vesnickým prostředím. Jihomoravská vesnice, její proměny a problémy se také staly základním námětem jeho prozaické tvorby. Sázel na dramatický děj a živý dialog, vážná témata však dokázal odlehčit humorem a často i ironickou nadsázkou.

Prvním zralým dílem Jana Kostrhuna je baladická novela *Vinobraní* (1979), představující sondu do života socialistické vesnice. Autor zde zachytil osudy několika nepoddajných jednotlivců, neschopných či neochotných dorozumět se se svým okolím. Důvěrná znalost prostředí mu umožnila zaznamenat dobové předsudky, tragická nedorozumění i generační konflikty. Kostrhun s nepokrytou nostalgií a lyrickým zaujetím sledoval společenské proměny vesnického regionu, z něhož se vytrácely tradiční hodnoty, jakými jsou solidarita, pracovitost a odpovědnost.

Mimo žánr vesnické prózy náleží Kostrhunův pátý knižní titul *Co by to bylo, kdyby to byla láska* (1982). Ani tento román neopouští prostředí jižní Moravy, jeho hlavním tématem však již není život vesnice, ale „láska“. Objektivní, vševědoucí vypravěč s kritickým odstupem glosuje narušené milostné a manželské vztahy, životní styl románových postav a v nejširším plánu také nešvary a poklesky doby. Román má několik hlavních dějových linií, a tedy i hrdinů. V centru vyprávění se ocitají manželé Kubešovi a Slavíkovi. Dominantní dějotvorné postavení získávají spisovatel Jan Kubeš, který již rok nežije se svou ženou Markétou a dětmi Romanou a Jeníkem v Podolíně, a MUDr. Milena Slavíková, opovrhující svým submisivním, žárlivým manželem Karolkem.

Jan Kubeš, nesoucí výrazné autobiografické rysy, se v době svého „studijního pobytu“ v okresní nemocnici, kde sbírá materiál k novému románu, seznámí s MUDr. Slavíkovou. Spisovatel a lékařka se citově i fyzicky sblíží, ale ani jeden z nich není schopen přijmout náhlou a neočekávanou „lásku“. Milenci se rozcházejí – vítězí maloměstské společenské konvence a zřejmě i vědomí odpovědnosti vůči dětem.

Následující ukázka je ohlédnutím za Kubešovým šestnáctiletým manželským životem v městě Podolíně a vzpomínkou na dramatický rozchod s manželkou Markétou. Reminiscence mají podobu vnitřního monologu. Vypravěč zachycuje myšlenky, které se Kubešovi honí hlavou na váleňdě hotelového pokoje. Herečka Tereza (Dardová), o níž je řeč na samém počátku ukázky, je epizodní postava románu. Kubeš se s ní krátce předtím seznámil při natáčení filmu, k němuž napsal scénář.

Co by to bylo, kdyby to byla láska

Kostrhun, Jan (1982): *Co by to bylo, kdyby to byla láska*, s. 241–243. Mladá fronta, Praha.

Bylo krátce před půlnocí, když se Kubeš rozloučil s Terezou před jejím pokojem. Podala mu ruku a on na okamžik strnul v soustředěném zamyšlení. Ještě nikdy v životě se neodhodlal při podobné příležitosti políbit ženě ruku. Několikrát se mu však již stalo, že měl přímo nutkavý pocit tento hrdinský čin vykonat. Jako vždycky předtím, i tentokrát zůstalo jenom při nutkavém pocitu.

Světák z Podolína. Chodící učebnice psychologie a psychiatrie, jenom si v ní občas odbornými prsty zalistovat.

Padl na válendu a zavřel oči.

Kdy jsem se naposled myl? ... Ráno jsem se důkladně sprchoval, vzpomněl si a ulevilo se mu. Nutnost mytí nebyla nijak akutní. Přinejmenším do rána to docela klidně vydrží.

Vyřešení problému, který ho celý večer trápil, bylo docela jednoduché. – Zítra pojedete vlastním autem, v Podolíně zastaví na místě, kde zastavoval vždycky, když odněkud přijel vozem. Zastavil na vjezdu do garáže, kde jinde. Otevřel vrata, vjel do garáže a byl doma. Markéta, Romana, Jeník.

Když se den sejde s druhým a čas uzraje, muž ze všeho nejvíc potřebuje syna. Jindy potřebuje ženu, jindy potřebuje dceru, ale když potřebuje syna, bývá mu většinou jako stromu, u něhož zastavili dřevorubci ke krátké přestávce na cigaretu. Dokouří, a strom spadne. A těch pár minut je právě ten čas, kdy si muž chce a potřebuje uvědomit, že zemře.

*Tak sbohem za sto let,
až v devět půjdeme tudy ...*

To napsal Kubešův přítel, básník. Ten básník často napsal ve dvou verších, co se Kubešovi nepodařilo napsat v románě.

Takže záležitost byla docela jednoduchá, ale přece jenom oplývala jedním háčkem: Kubeš měl strach ještě jednou se do toho domu vrátit. Když odcházel, tak věřil, že navždycky. Trápení na pokračování by mělo být trestné. Půjčovat si děti jako obytný přívěš nebo něco podobného, co se pro jednoho nevyplatí, by měl zákon zakazovat a nikoliv umožňovat.

„Nenávidím tě, nenávidím tě!“ křičela na něho Markéta jedné noci, jedné z těch posledních, které strávili spolu. „Nenávidím tě a budu to vštěpovat i svým dětem!“

To už bylo v době, kdy jí neodpovídal na nic, co se týkalo jejich soužití. Ne on, ale ona měla jít do blázince. Ona potřebovala léčení, elektrické šoky a studené stříky. Honila ho po domě, vrískala na něho nenávistná slova a chtěla, aby ji hladil, chtěla ho líbat.

„Když mě máš rád, tak to pochopíš!“

„Když mě máš rád, tak tam nepůjdeš!“

„Když mě máš rád, tak se mnou budeš spát!“

„Když mě máš rád, tak přestaneš psát!“

„Když mě nemáš rád, ukážu tvé matce dopisy od té ženské!“

„Když tam půjdeš, řeknu Romaně, že tam máš ženskou!“

„Nenávidím tě ... Hnusíš se mi ... Jsi darebák ... Lhář ... Děvkař ... Cynik ... Blázen ... Dávno jsem se s tebou měla rozvést ... Nikdy jsem si tě neměla vzít!“

Možná měla pravdu.

„Máš mě rád?“

„Jsi jenom můj?“

„Jsem jenom tvoje?“

„Máš jenom mě?“

„Miluju tě,“ říkal. „Jsem jenom tvůj ... Jsi jenom moje ... Mám jenom tebe.“

Na večírcích u příležitosti Dne učitelů se vždycky mluvilo také o tom, jak se ti Kubešovi mají rádi. Ideální pár. Ona je mu oporou a on by bez ní nikdy nedokázal to, co dokázal.

Možná to byla pravda.

Jenomže to trvalo už šestnáct let. Jenomže on za těch šestnáct let nedokázal vůbec nic. Zešedivěl mu zbytek vlasů a dostal pár literárních cen. Ona měla vysoký krevní tlak a žaludeční vřed. Na večírcích u příležitosti Dne učitelů tomu říkali láska. Neměli ani žaludeční vředy ani literární ceny. Říkali tomu láska, protože nevěděli, co by to bylo, kdyby to opravdu láska byla.

Nikdo to neví.

Možná je to jenom odvahy zastavit na vjezdu do garáže.

Možná je to jenom odvahy vrátit se.

Možná je to jenom truchlivá vytrvalost.

Možná to chce jenom příliš nemyslet. Kdo ví?

Možná to jenom chce nemyslet na lásku, jako se pod vodou nedá dýchat vůně jehličí. A kdo jednou otevřel oči třeba v Jaderském moři, tomu určitě vůně lesa nescházela. Scházela mu jenom kyslík. A pokud mu scházela příliš dlouho, utopil se.

Kubeš znal jednu ženu, která svému bývalému manželovi, malíři, zapálila krátce po rozvodu ateliér. Kromě toho malíře tam shořelo úplně všechno, i něžné akty oné ženy, jimiž se ten malíř kdysi proslavil. Ten cyklus olejů se jmenoval Láska, a ten malíř by ho za nic na světě neprodal. Oheň si ho vzal bez ptaní a ten oheň přinesla na dlani žena. Na svoji obhajobu mohla uvést jenom tolik, že svého muže malíře milovala. Na soud to neplatilo. Jinak byla normální. Dostala tři roky, škoda byla značná.

Jan Novák: *Erotický dusno*

(ze sbírky *Striptease Chicago*, 1983)

Jan Novák (narozen 1953) emigroval se svými rodiči v šestnácti letech do Rakouska a později do USA, kde vystudoval Chicagskou univerzitu. Uplatnil se jako scenárista, dramatik i jako prozaik. Novákova knižní prvotina, sbírka povídek *Striptease Chicago*, vyšla v Torontu v roce 1983. Patří – vedle románu Josefa Škvoreckého *Příběh inženýra lidských duší* (1977, 1978) a povídkové sbírky Jaroslava Vejvody *Plující andělé, letící ryby* (1974) – k nejzajímavějším literárním dílům zachycujícím zkušenosti českých emigrantů v cizím, „nepřátelském“ prostředí. Svou další literární práci již napsal Jan Novák anglicky. Tento román, který pod názvem *Miliónový jeep* (1989) do češtiny přeložil Jaroslav Kořán, byl původně publikován anglicky, poté česky.

Základním, charakteristickým rysem povídek sbírky *Striptease Chicago* (1983) je stylistická virtuozita a schopnost kritického pohledu na českou minoritu, jejíž členové se nejednou ocitají na dně společnosti. Jan Novák je ovlivněn Bohumilem Hrabalem, do jisté míry dokonce přejímá jeho koncept tvorby, založený na poetizaci každodenního života. Umí funkčně využít hovorový český jazyk, emigrantský slang, komolící stejně češtinu i angličtinu. Jeho humor – na rozdíl od Hrabalova – není laskavě chápaný, ale je syrovější, humor s karikujícím ostnem.

Také ve věcech sexu a erotiky je Jan Novák otevřený a až bezohledně naturalistický. Zachycuje promiskuitu, smutek a osamění citově vykořeněných a hodnotově nezakořeněných jednotlivců, žijících v chicagské čtvrti Cicero. Tak je tomu také v povídce *Erotický dusno*, z níž je přejata následující ukázka. Tato povídka, obdobně jako většina povídek sbírky *Striptease Chicago*, se týká emigrantské rodiny Svojškových. Jaromír Svojšek se rozchází se svou ženou Milenou. Jeho syn, jedináček Petr, se ho pokusí zastřelit a poté od matky utíká. Po jisté době se Jaromír ke své ženě vrací, i když odcizenost jejich vztahu trvá.

Následující ukázka popisuje jednu výpravu Jaromíra Svojšky za erotickým dobrodružstvím: v baru Sparta, kde se scházejí českoslovenští emigranti, si namluví „za sto babek“ mladou černošskou prostitutku Jackie. Když se z jejího bytu do baru znovu vrátí, je svědkem veřejné soulože Jackieiny kolegyně Reginy s barmanem na konferenčním stole. Regina postupně uspokojuje potřeby mužských návštěvníků baru; za peníze, které si takto vydělává, platí drahé školné své dceři.

Erotický dusno

Novák, Jan (1983): „Erotický dusno“. In: Novák, Jan, *Striptease Chicago*, s. 93–94. Sixty-Eight Publishers, Corp., Toronto.

Jaromír vyšplhá na příčli barové stoličky a nakoukne do klubovny přes hlavy hučící masy mužů u dveří. Sebevědomá profesorka lásky zmizela. Místo ní leží na lesklé desce konferenčního stolu na zádech zubožená a ustrašená ženská a levou rukou si tiskne k boku kabelku. Bílé šaty má vyhrnuté až ke krku a mezi široce roztaženými stehny se jí činí oživlý barman. Nevěnuje mu žádnou pozornost, ztratila žluté brýle a teď mžourá krátkozrakýma očima úzkostlivě na dveře, jestli ještě nepovolily. Její ochablá ňadra se při každém barmanově nárazu otřesou jako čokoládové pudinky.

Barman zuřivě přiráží a přitom metá machrovské grimasy do rozjančené galérky, jež řve nadšením nad každým zvednutím očí k nebi. Nejhlasitěji se u dveří projevuje sporý mladík v ušmudlaném tílku. Tiskne se na sklo dveří a levou rukou lomcuje klikou. Jaromír s hrůzou zahlédne skrz pohyblivou clonu těl za jeho zády, že mladík třímá ve své pravé ruce přirození. Jeho ústy zřejmě promlouvá kolektivní podvědomí Sparty: „Jaká je, Tondo, jaká?“

Barman spokojeně zavře oči a pomalu si olízne rty, aniž by přestal pumpovat.

Onanista zajuchá nadšením a přehodí si úd z ruky do ruky: „Pozdravuj ji za mě, co se do ní vejde, vole!“

Z klubka chlapů za jeho zády se mladíkovi kdosi znechuceně snaží domluvit: „Moc tady neječ a počkej, až na tebe přijde řada, ty prase jedno.“

Pro onanistu však žádná fronta dávno neexistuje: „Dej jí za mě nakládačku, Toníku, vole! Jen jí dej!“

Jaromírovi se stáhne hrdlo lítostí. Tady už dávno neběží o nějaký neplacený přesčas. Chudák Regina.

Miloš Macourek:

Teta Růžena

(ze sbírky *Rodinné album*, 1986)

Láska a dělové koule

(ze sbírky povídek *Láska a dělové koule: Povídky a bajky*, 1989)

Miloš Macourek (narozen 1926) se proslavil jako pohádkář a autor filmových scénářů a televizních seriálů. Patří k tvůrcům s velkým zahraničním ohlasem. Jeho fantazie a smysl pro humor a nonsens dokáží překonat bariéry dané odlišnými kulturami i bariéry věku. Jeho tvorba pro děti a mládež, to znamená literární pohádky (nejlepší z nich byly shrnuty do výboru *Pohádky*, 1971), filmové scénáře (*Dívka na koštěti*, 1971; *Jak utopit doktora Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách*, 1974) a mnohadílné televizní seriály (*Mach a Šebestová*, *Arabela*, *Létající Čestmír*), umí zaujmout i dospělé a naopak crazy-komédie a humorné parodie určené dospělým (*Kdo chce zabít Jessii*, 1966; *Pane, vy jste vdova!*, 1970; *Čtyři vraždy stačí, drahoušku*, 1971) pobaví také dětské publikum.

Jen zasvěcení čtenáři vědí, že Miloš Macourek vstoupil do literatury v roce 1958 básnickou sbírkou *Člověk by nevěřil svým očím*, která korespondovala s programem poezie všedního dne. Macourek na básnickou tvorbu zcela nerezignoval, i když se věnoval jiným „konzumentsky“ vděčnějším druhům umění a žánrovým oblastem. V jeho další sbírce *Rodinné album* (1986), vydané s téměř třicetiletým časovým odstupem od jeho prvotiny, prozrazuje příbuznost s civilní, ale navýsost poetickou tvorbou Jacquese Préverta (1900–1977). Konstrukční osou Macourkových básní se stává prévertovský, ostře vypointovaný příběh a silně se uplatňuje vynalézavá, nezkratná imaginace, rozverný nonsens i humorná nadsázka, tedy principy, na kterých je vystavěna jeho prozaická a scénaristická tvorba – viz uvedenou povídku *Láska a dělové koule*. Dokladem této orientace je i báseň *Teta Růžena*; autor v ní nabízí spolehlivý způsob, jak popřít stereotypy a konvence svazující milostný a erotický život maloměšťáků.

Teta Růžena

Macourek, Miloš (1986): „Teta Růžena“. In: Macourek, Miloš, *Rodinné album*, s. 42. Československý spisovatel, Praha.

Teta Růžena byla vážnost sama
úzkostlivě dbala
na svou pověst ve městě
a neriskovala
ani to nejmenší
Když jí na ulici
neznámý muž
mimochodem velmi pohledný
činil jisté návrhy
přetáhla ho deštníkem
a zavolala strážníka
Dotyčný však přece jen
dosáhl svého
Jmenoval se Artur
byl kouzelníkem
a uměl proměnit tetu i sebe
v párek králíků
hrdliček i holubů či much
Byly to radovánky bez rizika
nikdo neměl ponětí
o hříšném tetině životě
a ona sama bývala
samý žert a smích
Zatímco dávala
muži a dětem snídani
uvažovala o tom
co si dnes ten její Artur
zase vymyslí

Láska a dělové koule

Láska je ošemetná věc, láska může spískat pěkné věci, poslechněte si příběh dělové koule, která létá sem a tam, jednou zabije slepici, podruhé plukovníka, je to otrlá koule, má toho mnoho za sebou, ale láska nikoho neušetří, jednoho jarního dne, zrovna když letí do nepřátelského ležení, srazí se s půvabnou koulí, která letí opačným směrem, je to nepřátelská koule, jenže lásce je to jedno, přátelská – nepřátelská, hlavně že je tak nádherně kulatá, myslí si koule, je to láska na první pohled, koule řekne pardon, ta druhá se příjemně usměje, snesou se spolu na trávník, dívají se jedna na druhou, jsou celé žhavé, je jaro, všude samé petrklíče, vzduch voní láskou, jenže situace není zrovna jednoduchá, račte si uvědomit, kolem zuří bitva a každá z koulí patří k nepřátelskému táboru, jsou jako milenci veronští, je to situace takřka osudová, je to situace k zbláznění, křičí starý generál na ušlechtilém koni, co to má znamenat, je přece válka, kdo to kdy viděl, válet se v trávě s nepřítelem, a na druhé straně druhý generál na druhém ušlechtilém koni křičí také, okamžitě zavřít, za trest se stane trestaneckou koulí, já jí dám, a jede doprostřed louky, kam už ostatně míří i první generál, a obě koule si šeptají, slibme si, že nás nikdo nerozdělí, a chytí se pevně za ruce, a jak se chytí za ruce, jsou z nich rázem činky, obyčejné činky, které nemají s válkou nic společného, dívají se klidně, co se bude dít, vidí dva ušlechtilé koně, kteří se blíží z obou stran, kteří se blíží klusem, a jak se koně k sobě klusem přibližují, ucítí náhle zvláštní pocit v srdeční krajině, je jaro, louka je plná petrklíčů, vzduch voní láskou, dva ušlechtilí koně ztratí hlavu pro ušlechtilý cit, a jak ztratí hlavu, jeden se stane koněm podél a druhý koněm napříč, dva staří generálové sedí znenadání na tělocvičném nářadí, vidí v trávě činky, jeden je zvedá, moc mu to nejde, zkouší to i druhý, a obě armády se udiveně dívají, jak dva staří generálové cvičí, a kdekdo si myslí, proč ne, je jaro a láska vyžaduje fyzickou přípravu, zvláště pak v jejich věku.

Macourek, Miloš (1989): „Láska a dělové koule“. In: Macourek, Miloš, *Láska a dělové koule: Povídky a bajky*, s. 11–12. Československý spisovatel, Praha.

Zdeněk Zapletal: *Půlnoční běžci* (1986)

Zdeněk Zapletal (narozen 1951) se zařadil do skupiny autorů (Petr Hájek, Radek John, Ludvík Němec aj.), kteří se v zúženém tvůrčím prostoru od druhé poloviny sedmdesátých let snažili formou beletrizujících deníkových záznamů vytvořit autentickou generační výpověď. Jeho tvorba byla poučena na vývoji moderní americké prózy (Edgar Lawrence Doctorow, John Updike), zcela zásadním způsobem ji však ovlivnily romány Vladimíra Párala. Návaznost na Páralovu tvůrčí metodu byla natolik zřetelná, že literární kritika označovala Zdeňka Zapletala (spolu s Jiřím Švejdou) za Páralova žáka.

Zapletal přejal některé tvůrčí postupy svého učitele – jeho ironický odstup od tématu, jeho úsilí kondenzovat dějovou linii příběhu, výrazovou monotónnost i princip sériovosti při výstavbě tematického a kompozičního plánu díla. Přes tyto souvislosti a podobnosti si však již ve své románové prvotině *Pozdě na hlasitou hudbu* (1983) vybudoval vlastní literární svět. Nenabízí pouze páralovsky kritický živočichopis lidského rodu, čítanku popisující a katalogizující chování člověka, ale také do jisté míry chápavý pohled do nitra často bezradných románových postav, kterým společenská realita a charakterové dispozice nedovolují nalézt uspokojivé životní uplatnění.

V Zapletalově druhém románu, v *Půlnočních běžcích* (1986), se rozvíjejí kritické tendence, které se objevují již v jeho předcházejícím díle: úsilí představit život a rovněž i dějiny jako posloupnost banálních, opakujících se, ne-li předvídatelných událostí. Základními konstrukčními mechanismy autorova světa se staly prefabrikace a typizace. Svědčí o tom mimo jiné skutečnost, že své hrdiny většinou označuje podle jejich profesního zařazení či zaměstnání, a nikoli vlastními jmény. Postavy románu jsou konstruovány jako typy postihující populační vzorek daného společenského prostoru, a nikoli jako individua. Prolínají se osmi dějovými pásmy, přičemž integrujícím prvkem každého pásma je vždy jeden životní osud.

Následující ukázka popisuje rutinně naplánovanou nevěru: jejími aktéry jsou třiatřicetiletý Doktor, milující svou ženu Barboru, a citově neuspokojená manželka Vedoucího prodejny nábytku Andrea.

Půlnoční běžci

Zapletal, Zdeněk (1986): *Půlnoční běžci*, s. 230 až 232. Československý spisovatel, Praha.

Andrein plán byl jednoduchý. Jednou dopoledne, kdy budou všichni pracovat, ona a Doktor pracovat nebudou a setkají se v prázdném Andreině bytě. Ten plán neměl trhlinu. Byl tak dokonalý a jednoduchý, že se Doktorovi zdálo, že nemůže nevyjít. Jediným problémem bylo, že Doktor ještě před tím, než opustí ordinaci, zatelefonuje Barboře, aby náhodou po dobu jeho ne-



přítomnosti nevolala ona jemu. Doktorovi se to zdálo prosté, ale když toho dopoledne telefonoval a v přístroji slyšel klidný hlas své ženy hovořící o dětech a o tom, co bude třeba koupit a obstarat, na chvíli ztratil jistotu, že chce udělat právě to, co chce udělat. Ale potom zavěsil a kouzlo zmizelo a za oknem ordinace voněl květen a dívky odložily brnění kabátů a kočky se líně protahovaly v tom květnovém slunci a vzduch voněl mládím, byl nabitý statickou elektřinou erotiky, alespoň tak se to zdálo Doktorovi, když opustil polikliniku a před ranním sluncem musel přivřít oči. Z polikliniky k Paneláku 66 to bylo asi deset minut pěšky.

Andrein plán byl jednoduchý. Andrea nepočítala jenom s tím, že se její manžel – Vedoucí prodejny nábytku jednou večer zeptá, s kým to jela před pár dny autem. – Kámoši mi říkali, že tě viděli s

Jiří Kolář, *Nepovedená láska*, 1982, koláž, 40x70 cm, uloženo: soukromá sbírka.

nějakým chlapem, řekl tehdy Vedoucí a Andrea odpověděla, že je to její věc, že se taky Vedoucího neptá, s kým tráví večery a noci, když hrají. Vedoucí musel v duchu uznat, že má pravdu, a z chystaného útoku se stáhl do stěhu. Byla pravda, že trávil noci a večery s jinými dívkami, ale zpráva kamarádů o jeho vlastní ženě v něm vzbudila cit nehodný rockera – žárlivost. Vedoucí o tom přestal mluvit, ale nepřestal být ve stěhu. Andrea tuto maličkost přehlédla. Andrea se ve smluvený den připravovala na setkání s Doktorem už od rána. Když se zbavila dítěte, vrátila se domů a ležela v koupelové pěně a potom se dlouho prohlížela v zrcadle a dívala se na sebe očima Doktorovými. Potom si oblékla ostře červené kalhotky a podprsenku stejné barvy, obojí z jemného nylonu. Trup pokryla rezavým měkkým svetříkem a na nohy si natáhla krátkou sukni. Potom už měla čas jenom na to, aby si zapálila a vypila si jeden koňak. Potom už zazvonil Doktor a vyjel výtahem do čtvrtého patra. Potom mu otevřela a hned za dveřmi se hladově políbili a už se líbat nepřestali. Začali se milovat na gauči v pokoji a skončili na měkkém koberci v téže místnosti. Když skončili, na Doktora najednou přišlo všechno to odkládané nepřemýšlení a jeho mozek se zaplavil problémy a otázkami. Doktor se mračil a nahá Andrea se zvedla na lokti a řekla větu, kterou slyšela v desíctech stupidních filmů a četla v deseti stupidních románech. – Líbilo se ti to? zeptala se a Doktor si uvědomil, jak je to stupidní otázka, a na stupidní otázku odpověděl odpovědí stejné kvality. – Bylo to senzační, řekl a v tu chvíli si opravdu myslel, že to senzační bylo, a když ne senzační, tak alespoň výjimečné. Ale ať už to bylo jakékoliv, bylo to pryč a Doktor spěchal pryč z toho bytu, pryč od Andrey, někam, kde by našel rovnováhu a sebe, kde by měl konečně klid na ty myšlenky, které tak dlouho odkládal. – Miláčku, já jsem tak šťastná, jak už jsem hrozně dlouho nebyla, řekla mu Andrea na rozloučenou. Doktor ji pohladil po vlasech, protože cítil, že není schopný žádné další lži. Slíbili si, že si ještě toho dne zatelefonují, a rozloučili se. Doktora venku překvapilo teplo. Spěchal k poliklinice a už se mu nezdál vzduch tak čarovný. Když zahýbal ke vchodu do zdravotnického zařízení, zahlédl Vedoucího prodejny nábytku ve voze. Vedoucí mu z auta pokynul rukou na pozdrav. Doktor mu pokynul taky. Vedoucího vůz směřoval k Paneláku 66. Doktor začal cítit průšvih. Vešel do budovy a zabočil chodbou vpravo ke své ordinaci. V čekárně před ordinací ho čekalo další nemilé překvapení.

Ivan Klíma: *Láska a smetí*

(Londýn 1988, Praha 1990)

Ivan Klíma (narozen 1931) byl se své rané tvorbě ovlivněn existencialistickou prózou (Franz Kafka) a absurdní literaturou, v jeho pracích pozdějších se však postupně prosadily postupy a prostředky tradiční prózy. Klímovou základní námětovou oblastí se stala láska, to znamená hodnota vzdorující destrukci a zmaru. Tato tvůrčí orientace byla natolik výrazná, že se prosadila v nejvyšším obsahovém plánu jeho prozaických děl – v názvu povídkového triptychu *Milenci na jednu noc* (1964) a *Milenci na jeden den* (1970, vydání skartováno), v názvu románu *Milostné léto* (1972, německy), povídkové sbírky *Moje první lásky* (1985) i románu *Láska a smetí* (Londýn 1988, Praha 1990).

Děj románu *Láska a smetí* spadá do doby normalizace. Diskriminační praktiky totalitního režimu ani společenská situace v okupovaném státě nepředstavují námět díla, jsou pouze pozadím, které otevírá obecný lidský problém procházející napříč dějinami: střet nevypočitatelné, pudové lásky se společenskými konvencemi, pocitem zodpovědnosti a svědomím. Osou příběhu je milostný vztah muže ke dvěma ženám, k manželce Lídě, která je zaměstnáním psychologka a s níž má dvě dospělé děti, a k svobodomyšlné a poněkud hysterické sochařce Darje.

Román nese řadu autobiografických prvků. Hlavním hrdinou a také vypravěčem románu je pražský disidentský spisovatel, který ztratil možnost působit v oblasti kultury. Obdobné zkušenosti měl Ivan Klíma v letech 1969 až 1989, kdy žil v Československu, ale svá díla mohl zveřejňovat pouze v samizdatu nebo v zahraničních nakladatelstvích. Součástí vypravěčského partu spisovatele z románu *Láska a smetí* jsou další známé okolnosti Klímova občanského života: protektorátní pobyt v terezínském ghettu nebo univerzitní působení ve Spojených státech.

Název románu je symbolický, nevyjadřuje pouze fakt, že se šťastně ženatý, sedmačtyřicetiletý hlavní hrdina zamiloval do jiné ženy a že se v současné době živí jako pouliční metař, ale skutečnost, že láska a smetí, které lidé produkují, představují složitě podmíněné životní protipóly. „Smetí“ ničí „lásku“ a rovněž „lásku“ za jistých okolností otravuje a ničí harmonický život člověka.

Vyprávění hlavní postavy, které má podobu vnitřního monologu, je příležitostí k rekapitulaci dávných událostí a zážitků a zejména k životnímu bilancování. Prožívá obrozující, vášnivý citový i fyzický vztah k spontánní, nevypočitatelné Darje, ale současně si uvědomuje nenahraditelnou hodnotu klidného a bezpečného zázemí, které mu dlouhodobě poskytuje milující, vyrovnaná a spolehlivá manželka Lída. Vypravěč-spisovatel je ve svém chování pasivní a pokrytecký. Nemá v úmyslu ublížit žádné z těchto žen, pronásledují ho však nejistota, pochybnosti a pocit viny. Jeho nerozhodnost se pohybuje na samé hranici bezohlednosti. Teprve na konci románu, donucen vnějšími okolnostmi, opouští svou milenkou.

Následující ukázka zachycuje jeden z konfliktů mezi spisovatelem a Darjou, které se přiči utajovat jejich milenecký vztah.

Láska a smetí

Klíma, Ivan (1990): *Láska a smetí*, s. 81–82.
Československý spisovatel, Praha.

To byl rovněž takhle smutně deštivý den, jenže počínajícího jara. Na okně protějšího paláce se k sobě tiskli dva zmoklí holoubci – i my se k sobě tiskli znavení milováním. Chystal jsem se, že už vstanu, protože jsem chtěl být doma, kde mě čekaly žena a děti, moji nic netušící a podvádění lidé i má odstrkovaná, povržená práce. Už znala ten opatrný pohyb, jímž jsem se od ní začal vzdalovat, ale neřekla jako obvykle: ještě chvílenku! Rozplakala se.

Chtěl jsem vědět, co se stalo, ale ona jen vzlykala a odstrkovala mě od sebe. Už je toho na ni moc, už nemá sílu k tomu věčnému rozcházení, přibližovat se a znovu se vzdalovat, nehodí se k tomu, aby byla žena dvou mužů, nesnáší tyhle špinavosti, ten klam, přetvářka se jí hnuší, chce žít podle svého svědomí, chce být s tím, koho miluje.

Jsme přece skoro pořád spolu.

Jak můžu říct něco tak nehorázného, když se každou noc válím s cizí ženskou.

Je to snad moje žena!

To se odvažuju říct jí? Otrásla se vzlyky. Nikdy nechtěla takhle žít, co jsem to z ní udělal? Děvku, co nemá ani právo mě uvidět, když je jí smutno anebo když mě potřebuje, ale zato musí přiběhnout, kdykoliv mně se zachce, kdykoliv si můžu na chvílku odskočit.

Mlčel jsem, zaskočen výbuchem jejího žalu i zloby, a ona křičela, ať něco řeknu, proč se nehájím, proč ji nepřesvědčuju, že se mýlí, proč jí neřeknu, že ji mám rád, že o ni stojím?

Pak jsme se znovu milovali, na palác proti oknům padala noc, zmoklí holoubci se někam ztratili. Chtěla znovu a znovu slyšet, že ji mám rád, já jí to opakoval se zvláštní posedlostí, milovali jsme se s touž posedlostí, a ona mi šeptala, že jsme předurčení jeden pro druhého, marně se vzpíráme svému osudu, marně se vzpírám, když po ní také toužím.

A já mlčel, objímal jsem se s ní, spojoval jsem se s ní a snažil se zaplašit úzkost, která se ve mně ozývala.

Ale žít trvale ve lži jsem nechtěl. Když jsem přišel domů, řekl jsem ženě o té druhé.

Lenka Procházková: *Smolná kniha*

(Petlice 1989, Atlantis 1991)

Lenka Procházková (narozena 1951), dcera spisovatele Jana Procházky, se prosadila jako autorka povídek, románů, filmových scénářů, veršů, úvah i publicistických žánrů. Její literární práce však před rokem 1989 mohly vycházet pouze v samizdatových vydáních nebo v zahraničí.

Tvorba Lenky Procházkové má výrazné autobiografické zaměření, jednotlivé literární postavy vystupují ve více literárních dílech a dění na sebe navazuje. To je i případ románu *Oční kapky* (Toronto 1987, Brno 1991) a *Smolná kniha* (Petlice 1989, Atlantis 1991), jejichž hlavní hrdinkou je uklízečka a spisovatelka Pavla. *Oční kapky* začínají porodem její první dcery Magdalény. Otcem Magdalény je nezralý Jakub, který emigroval. Pavla dostala po narození dcery možnost vycestovat do zahraničí, setkat se s Jakubem a emigrovat; vrací se však domů.

Na dějovou linii románu *Oční kapky* navazuje román *Smolná kniha*. Tato kniha se dostala do zajímavých souvislostí s románem Ludvíka Vaculíka *Jak se dělá chlapec* (1993), neboť je v ní zachycen obdobný námětový okruh: příběh spisovatelské dvojice, Josefa a Pavly, žijící ve společné domácnosti: Pavla má dvě děti, Magdalénu z jednoho ze svých předešlých vztahů a Lucku s Josefem; oba romány proto představují konfrontaci mužského a ženského pojetí a vnímání intimních stránek života.

Děj románu *Smolná kniha* končí rozchodem Josefa s Pavlou, neboť Josef nebyl s to se s její nevěrou vyrovnat. Román *Jak se dělá chlapec* naopak nevěrou Pavly začíná. V obou případech se Josef o nevěře Pavly dovídá z nahodilé četby deníkové prózy své partnerky. Ve Vaculíkově románu je Josef ovládnut uraženou mužskou ješitností, která vrcholí odchodem od Pavly, v románu Lenky Procházkové připisuje Pavla svůj román „*Josefovi (s úctou k lítosti)*“ (Procházková 1991, s. 5) a své nevěry lituje. Z románu *Jak se dělá chlapec*, časově přesahující děj *Smolné knihy*, vyplývá, že Josef se k Pavle vrátí a že si spolu „pořídí“ ještě jedno dítě – chlapce.

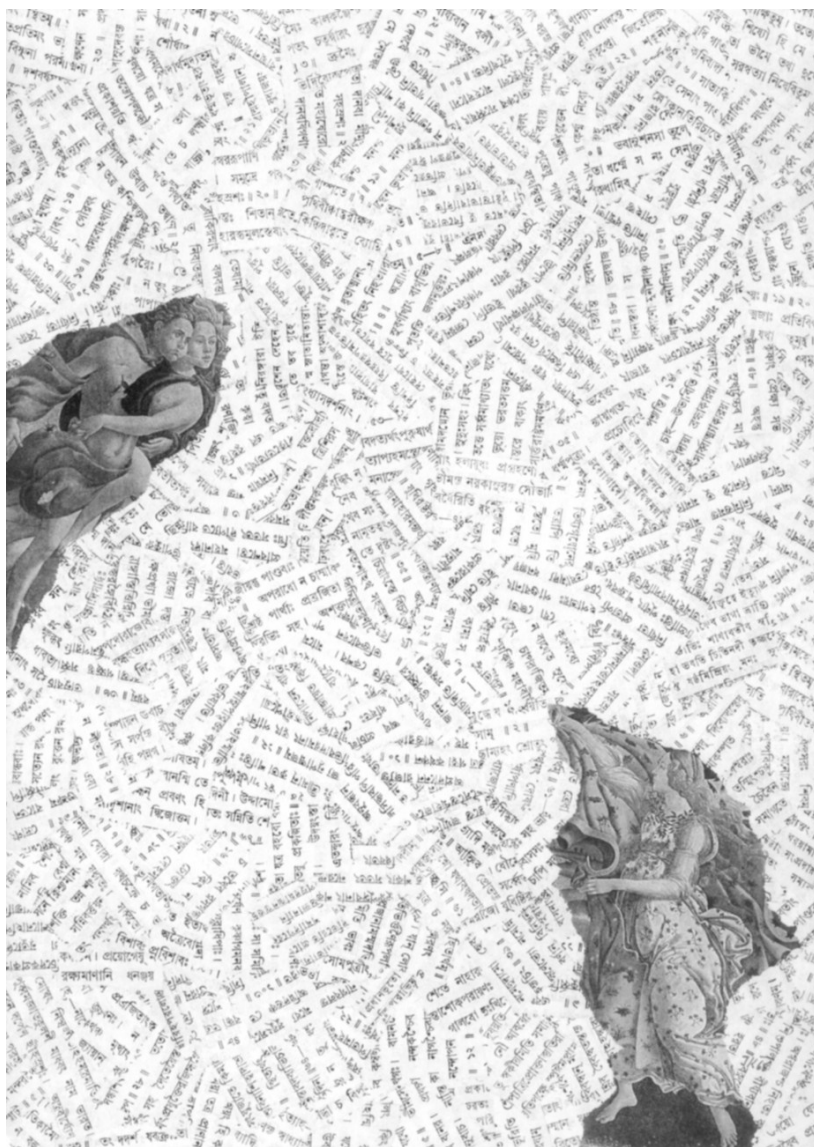
Pavla ve *Smolné knize* vypráví o svém životě kontrolovaném příslušníky Státní bezpečnosti, o práci uklízečky, o „rodinném“ životě s Josefem a o svém vztahu k mladému milenci Adamovi. Následující ukázka popisuje první a zároveň i poslední společně strávenou noc Pavly s Adamem.

Smolná kniha

„Ty nespíš?“ šeptne do tmy Adam.
 „Teď jsem se vzbudila.“
 „To je dobře,“ protáhne, pak mě hledá.
 „Počkej, musím jít ... to.“
 „Doprovodím tě.“

Procházková, Lenka (1991): *Smolná kniha*, s. 255–257. Atlantis, Brno.

Jiří Kolář, *Marné čekání*, 1966, koláž, 30x20 cm, uloženo: soukromá sbírka.



„Já se nebojím. Najdu to sama.“ Odhrnu peřinu, seskočím na zem.

„Rozsviť si na chodbě, jsou to ty dveře v rohu,“ stihne mě ještě políbit na loket.

Vklouznu do pantoflí, v pokoji už není tak bezmezná tma, vyhnu se kamínkům, nahmatám klíč a na chodbě pak vypínač.

Záchod je překvapivě moderní a perfektně udržovaný, skoro jako ten prezidentův. Váhám u splachovadla, teprve teď si všim-

nu, že ta zlacená výšivka na trepkách není ornament, ale draci. Lvičci, teď zas draci. Kruci! Prudce škusnu řetízku, takže mi zůstane v ruce. Zaklapnu dekl, vylezu na něj, chvíli balancuju, pantofle mají hladkou podešev, jednou rukou se držím za zvlhlé trubky, druhou se snažím dosáhnout k bakelitovému háčku, konečně se to povede, nasadím oko řetízku a seskočím na zem.

Adam si mezitím rozsvítil malou lampičku. Sedí na posteli, kouří ameriku, neví, že fiesta už dohořela. Myju si ruce, dívám se přitom do šerého zrcadla. Moc toho nevidím, ale je zřejmé, že včerejší bujaré zdravíčko z tváří smazala noc. Co namalovat místo něho, křížek? Nebo tečku. Myslel by ale, že je to odhodlaná piha krásy, že jdeme dál.

„Blbý, že tu nemám sprchu, vid’?“

Rychle utáhnu kohoutky, otřu si mokré dlaně o čelo a vyjdu ze zákrytu knihovny. Adam vydechne ke stropu poslední nadržaně šťastný obrázek, ty příští už budou štiplavě pálit do očí.

„Osprchuju se za chvíli v práci,“ hlesnu.

„Jak to?“ ruka s cigaretou mu klesne. „Copak ty nemáš volno?“

„Ne,“ sklopím oči, „nešlo to zařídit,“ zvedám prádlo a vracím se za knihovnu, „nechtěla jsem ti to říkat včera, abych to nekazila,“ drmolím. Soukám se přitom do kalhotek, pak převracím punčochy na lícovou stranu, nehet ukazováčku zadrhne o tenkou tkaninu, je to ošklivý zvuk, ale krátký, potřebuju ho slyšet znovu, konečně se krepsilon protrhne.

„Proč lžeš?“ zeptá se užasle.

„Vztekle mrsknou punčochy do uhláku a jdu k němu. Spustí nohy na zem, chce to slyšet vestoje, ale hned si uvědomí, že je nahý, zůstane tedy sedět, zvedne jenom tvář.

„Lžu, protože jsem lhářka!“ řeknu mu do očí. Kouř z cigarety už ho pálí, v obraně zamrká.

„V poslední době lžu přece každému! Josefovi, dětem, mámě, teď i tobě.“

Zamračí se, pomalu dusí nedopalek v popelníku. Pozoruju ten pohyb, mimoděk počítám ohořelé filtry, je jich devět, žádný nemá růžový otisk.

Adam se těžce nadechne. „V noci jsi mi taky lhala?“

Vztáhnu dlaně k jeho vlasům, skloním se, ale on prudce ucukne, takže se moje schylování bez opory zrychlí v pád. Ťuknu se přitom bradou o jeho koleno, obejmu mu aspoň nohy a zůstanu klečet.

„Tak povídej!“ drsně mi zvedne obličej, jako ohledavač utopenci, ale když vidí, že brečím, uvolní stisk a rychle mi rozmázne slzy po tvářích. „Co je? Co je to?“

„Lítost,“ posmrknu. „Lítost, že to nejde. Kdybych tě poznala před šesti lety ...“

„To bych tě nezajímal!“ Chytne mě za ruce a vytáhne vedle sebe. „To bych tě vůbec nezajímal.“

„Já jsem byla dost opožděná,“ mumlám mu do ramene. „A teď už je zase pozdě.“

„To znamená, že my spolu už nikdy nebudem? Ne?“ roztřepe se. Chci tu zimnici zabrzdit pohybem dlaní, stejným rychlým kroužením, jako když na koupališti zaháním Luce husí kůži z ramen, zad a paží, ale Adam není dítě. „Přestaň,“ vrčí. „Nech to bejt!“

Poslechnu a on si odsedne. Sáhne na stolek pro ameriky, pak se ale ušklíbne, sykne, zahodí krabičku na zem a podívá se na mě.

Za oknem ztěžklý pohyb zasněžených větví, před samoobsluhou hvízdne autobus, poslední zvuky dobíhající pásky. Hrůza je, že to vím a že to nemůžu zastavit, ani přehodit na zpětný chod. Můžu jen vydržet ten jeho pohled, pokorně ho složit do seřfu a užasle vydechnout: „Ty seš tak krásnej!“

„Nech toho,“ zařve, máchne proti mně rukou. Chytnu mu ji a přimáčknu si jeho dlaň na tvář.

Páska už stáčí poslední kolečko, když mi Adam pokrčeným malíčkem přejeje pusou. „Už na tobě ... tu rtěnku ... nevidím.“

Políbím mu dlaň, cívka zadrnčí naprázdno, a tak vstanu a jdu k uhláku pro roztrhané punčocháče.

Jan Zábrana: *Třetí*

(z cyklu *Zed' vzpomínek* zařazeného v souboru *Jistota nejhoršího*, 1991)

Rodiče Jana Zábrany (1931–1984) byli ve vykonstruovaných procesech na počátku padesátých let odsouzeni za protistátní činnost k vysokým trestům odnětí svobody. Tento akt politické zvěle silně poznamenal Zábranův životní i tvůrčí osud. Bylo mu znemožněno vysokoškolské studium, ale díky píli a talentu se již od poloviny padesátých let prosazoval jako překladatel z ruštiny a angličtiny. Časopisecky sice ojediněle publikoval také svou poezii, v šedesátých letech se mu dokonce podařilo vydat v rychlém sledu tři básnické sbírky (*Utkvělé černé ikony*, 1965; *Lynč*, 1968 a *Stránky z deníku*, 1968), avšak na veřejnosti byl znám jako překladatel poezie a rovněž jako znalec a překladatel amerických a anglických detektivních románů. Značný ohlas vyvolala také Zábranova vlastní detektivní tvorba. Jeho poezie byla známa a ceněna pouze v úzkém kruhu přátel a zasvěcených.

První komplexní představu o charakteru a významu básnické tvorby Jana Zábrany podal v roce 1991 posmrtný výbor z dosud nezveřejněných veršů, *Jistota nejhoršího*. Ukázalo se, že podstatná část jeho básnické tvorby, která zůstala v rukopise, představuje osobitou, relevantní polohu české poválečné poezie. Autor byl ovlivněn domácí básnickou produkcí, zejména členů Skupiny 42 a z nich Jiřího Koláře, i moderní americkou poezií, kterou znal jako jeden z mála českých literátů nezpřetržitě, v originálním znění. Jeho charakteristickými postupy a výrazovými prostředky se stává koláž, fragmentace, automatický text, jazyková hra, parafráze cizích výroků, ironický odstup.

V souboru *Jistota nejhoršího* byla publikována báseň *Třetí*. Editor ji vřadil do cyklu *Zed' vzpomínek*. První část básně, která je zařazena do této antologie, je datována do 11. prosince 1969. Druhá, jen velmi volně navazující část, vznikla následujícího dne. Báseň *Třetí* – stejně jako i jiné básně ze souboru *Jistota nejhoršího* – představují rekonstrukci „definitivní“ podoby básně, vytvořenou na základě vyhodnocení variant textů dochovaných v básnickově pozůstalosti. Některé, zejména autorovy rukou psané přípisky na okrajích strojopisu, které znamenaly doplnění či variantu starší verze díla, byly pojaty do básnického textu: jsou podtrženy a umístěny směrem k pravému okraji strany.

Jan Zábrana v konfrontaci se společenským a politickým horizontem doby zachycuje erotickou vášeň i milostné opojení svého lyrického hrdiny.

Třetí

Ty bubínku mé lásky!
 Dítě Lotovo!
 Zmužile dívčí před patnácti lety.
 Pergamen dosud drnčí
 v pustinách plání, kde i holomráz
 má strnutí šíje.
 Jako ty drkotáš zuby.
 Z té dálky slyším křehké chrupnutí,
 jak nám tam dodnes lámou vaz.
 Je to tam, kde někdo poníženě škemrá o provaz.
 Prosím vás!
 Nic o něm nevím. Toho člověka neznám.
 Zatykač náhodný a obsáhlý jak telefonní seznam.
 C'est !!!!!à dire ... ráno vynést žanky.
 Nebylo bylo, prosím vás.
 Nebylo bylo, nezůstalo dílo.
 A nikdo nikdy nesmí již ...
 (Že nikdy nikdo nesmí již?)
 Civilní cibulka zrůžoví na omastku.
 Ty se s tím nikdy nesmíříš,
 tobě to dodnes intonuje lásku.
 K výsledkům s nimi vezli jako díž
 i její ranní hovna.
 Střeva zbystřelá rozcvičkovým klusem.
 Transport hoven jitrním autobusem.
 (Tam to dovedli. Salónní komunisti. Nansenovy pasy. Levá avantgarda. Hovno.)
 Strnutí šíje. Tetanem.
 Sodomy. Gomory. Tenaten.
 Přes noc se hrdiny nestanem
 z podhoubí, v podhoubí uměle, artistně trestaném.
 Celou noc proniká rozkoš souloží.
 Sex tvé čtyřicítky je vzpoura proti Bohu.
 Ví, co chce. Ví, co chce. Kristepane, ta ví, co chce.
 A já z toho vědomí šílím.
 Jediná opravdová extáze – touha po ženském mase.
 Pták klove do hnízda. Pak spí.
 Pak pták znova zvedá hlavu.

Zábrana, Jan (1991): „Třetí“. In: Zábrana, Jan, *Jistota nejhorsího*, s. 85–.... Československý spisovatel, Praha. Verše vybral, uspořádal a doslov s ediční poznámkou napsal Jiří Trávníček, který spolu s Marií Zábranovou sestavil životopisné pásmo.

Zlíčovští studenti

karlínští kluci

spořilovští

surrealisti

podolští baráčníci

Pták, který proletěl krematorním nebem Belsenu,
 přežil Vorkutu, Magadan, Cote d'Azur, Balaklavu.
 Pták mokrých zástěr.
 Sirková žluť kuchyní po ránu.
 Než se rozední v prosinci,
 máš už dvě hodiny vědomí za sebou.
 Jaké štěstí sklidit lásku i s pohrabky.
 Bubnujeme si na bubínky kůží. Znova poránu.
 Zvedáš kolena proti krátkému obzoru
 jako vítězný gloriét. A jsem
 jak zmije přitisknutá ve vidlici.
 Kde jsme se to už takhle milovali?
 Dokonalá soulož je dokonalá poslušnost vůle Boží.
 Jednou zdvižené koleno je plachta kosatka,
 druhé plachtící popelavý jestřáb venkovského nebe.
 Jazyk s hřebíky. Jestřáb s čmelíky.
 Poklid nedělních odpolední ve věznicích.
 Lítost souloží,
 které se nekonaly před patnácti lety.
 Jen tělo té ženy pro mne bylo skutečné,
 všechno ostatní jen přimda rozmočeného bezbarvého sněhu.
 Vodová citrónová zmrzlina.
 „Straně věřte, soudruzi!“
 Tak věřte, tak věřte po smrti.
 S chutí do toho a půl vraždy je hotovo.
 Ty bubínku mé lásky!
 Dítě Lotovo!
 „Naprosto čisté ruce, planoucí srdce,
 naprosto čisté ruce!“
 Umyté hypermanganem.
 Ještě, ještě tu soulož před třinácti lety,
 kvůli které jsem zmeškal návštěvu ve věznici u matky.
 Jak jsme se milovali o těch vánocích!
 Před procesy. Ale pak –
 Vejžírkové nedělních obědů. Všechny krimi objedu.
 Na místenku objedu.
 Teď to máš, teď to máš.
 Jeden je Jan, druhý je Tomáš.
 Ó ten věžeňský orchestr na dole Nosek v Oslavanech!
 Cesta na vlak velikonočním lesem!
 40° horečka naměřená na slunné venkovské silnici před polednem.

Povídej mi, povídej
mi o té souloži
před
třinácti
lety,
kvůli které
jsi za
mnou
nepřišla
na návštěvu
díky

Holé listnaté lesy polité moravskou kořalkou.
Hýčkán od sester
v krajském špitále
až do začátku léta.
Knížky rukopisné lásky!
Dělník v Radotíně mi řekl:
Znal jsem ve Vídni jednoho spisovatele.
Sedával v kavárně a hledal motiv.
(Ha! Sám sebe zkrotiv, hledával motiv!)
Spisovatel má mít pomník a ne sedět v kavárně.
Tvá láska byla tajuplný ostrov.
Brok záhady zarostlý v bílé prasečí kůži dívčího břicha.
Slavnostní bubny ukapávajících vodovodů.
(Vedle v pokoji ukapávala kapavka tvého krásného bratra.)
Jednou v noci jsem ji viděl u okna
přejít pod lampou.
Praskaly na ní šaty. Pukala ve švech. To ona –
Pukala jako pupkatý lusk.
A zapřel jsem se.
Když odešla, šel jsem na pivo.
Vítr hvízdá, honí se udírnou dávné pláně.
Kominíčku! Má lásko,
na to si zapal!
Milovali jsme se poránu v posteli v podnájmu
a poslouchali opakovanou výpověď Slánského z rádia.
Alaburko – Sněhurko – alaburko! Řeklas:
Je to naivní jak Čajkovského Střevíčky.
Tohle jim žerou leda sibiřské lasičky a krymské želvičky.
Je to tam: jak ponížene si někdo škemrá o provaz.
Lidé zvláštního ražení
i v posledním tažení.
I v posledním tažení
lidé zvláštního ražení.
Co nám bylo po nich? Ale dnes,
po patnácti letech se mi zdá, vím to,
že i láska chutnala, sládlá jejich krví.
Bubínku! Kundičko třiadvacetiletá!
I láska zesládlá jejich krví
toho liduprázdného, vlhkého, průsvitného, průzračného,
větrného, nenávratného dopoledne skleněného,
na opuštěném autobusovém nádraží.

V pochcaném koutě čekárny
dráždili jsme se
sprostými nápisy na zdech.
Ty ale vydráždíš, jen když jsi samotný.
Čteš-li je s ženou, nemají nad tebou moci.
Ano, nemají nad tebou moci.
Ty přízraky ...
Nemají nade mnou moci?



Michal Viewegh: *Báječná léta pod psa* (1992)

Michal Viewegh (narozen 1962) se stal čtenářsky nejúspěšnějším českým spisovatelem devadesátých let. Vyniká schopností vyvinutého parodického myšlení, a tedy i nadsázky, darem lehkého pera a vůlí zaujmout nejširší čtenářskou obec. Spíše než na domácí literární vzory navazoval na anglosaskou prózu, zejména na Stephena Leacocka a Woodyho Allena. Jejich parodické postupy imitoval v próze *Nápady laskavého čtenáře* (1993).

Řemeslné předpoklady byly pouze jednou z příčin obliby Vieweghových prozaických děl, jejichž dosavadním vrcholem se staly romány *Báječná léta pod psa* (1992) a *Zapisovatelé otcovské lásky* (1998). Mnohem podstatnější roli sehrála jiná skutečnost, totiž fakt, že Viewegh dokázal – bez ponižující a odrazující morální ortodoxie – popsat osudy, to znamená poklesky a traumata nevýznamných, tuctových hrdinů své doby, směřujících od takzvaného „reálného socialismu“ do nových, „svobodných“ poměrů. Na svět svých hrdinů pohlíží s chápavým, i když lehce ironickým porozuměním, jako na něco, co je dáno a s čím je nutné počítat: hrdiny, spíše ovšem figurky než plnokrevné postavy, bere na milost, popisuje, nebo dokonce i respektuje jejich životní styl. Teprve v druhém plánu, při konfrontaci jednotlivých realizovaných životních možností, ukazuje, kterým směrem se ubírají jeho sympatie.

Hrdinou románu *Báječná léta pod psa* (1992) je předčasně vyspělý Kvido. Jeho sklony zřejmě předznamenalo již místo narození – divadlo; matka ho porodila v průběhu představení Beckettova *Čekání na Godota*. Kvido má totiž neodbytnou, až patologickou potřebu popsat vlastní osudy i osudy bližních. Kompoziční osou románu však nejsou Kvidovy deníkové záznamy, nýbrž vyprávění objektivního autorského vypravěče v er-formě, který v chronologické posloupnosti popisuje události od doby těsně před Kvidovým narozením v roce 1962 (letopočet koresponduje s Vieweghovým narozením) do 10. října 1991. Kniha v sedmnácti kapitolách zaznamenává tragikomické životní osudy Kvidových rodičů. Zachycuje cestu hledání, profesního vzepětí a pádu Kvidova otce i cestu, kterou za světskou, spisovatelskou slávou podnikl Kvido, tvůrce *Báječných let pod psa* (tato informace je obsažena explicitně v textu románu).

Následující ukázka přibližuje problémy se sexuální iniciací, které Kvido zažívá při plánovaných erotických schůzkách se svou dívkou (a pozdější ženou) Jaruškou.

Ilustrace na protější straně:

Jiří Kolář, *Mražená slova*, 1982, závěsná koláž, 40x30 cm, uloženo: soukromá sbírka.

Báječná léta pod psa

Viewegh, Michal (1993): *Báječná léta pod psa*, s. 166–167. Český spisovatel, Praha.

„Moje problémy nebyly důsledkem teoretické nepřipravenosti, naopak, pramenily z toho, že jsem o sexu věděl příliš,“ vykládal později Kvido. „O defloraci jsem četl úplně všechno: Znal jsem doporučené polohy, optimální úhel sklonu, tlak i teplotu, spoustu psychologických a technických fines, věděl jsem dobře, čeho se vyvarovat, a dokonce bych býval bledé omdlévající dívce, která se právě stala ženou, uměl poskytnout i první pomoc – jenom jsem vlastně dodnes nepochopil, jak to všechno skloubit dohromady. Ještě teď mi není beze zbytku jasné, jak lze být zároveň ‚sebevědomý, něžný a přirozený‘ a zvlhčovat si přitom prezervativ vazelínou.“

K nesnázím, které měl Kvido, se nadto přidávaly ještě problémy Jaruščiny: Kromě její nezkušenosti to byla především její alergie na nejrůznější květiny a traviny, jejichž pyl u ní vyvolával poměrně rozsáhlé obličejové otoky a někdy i dusivé záchvaty. Vlastní pokojík, kde by se mohli nerušeně scházet, neměli, a pokaždé se scházeli někde venku – Jaruščino Tady ne! proto obvykle znamenalo V seně ne! V mateřídoušce ne! nebo Tady u těch kopretin ne! To Kvidovi jeho úlohu samozřejmě nijak neulehčovalo.

„Najít v okolí Sázavy přírodní terénní zlom, na jehož hraně je dle příruček deflorace údajně nejsnazší, není příliš obtížné. Najít takový terénní zlom, který by byl snadno přístupný, a přitom skrytý zrakům kolemjdoucích, je už nepoměrně těžší,“ líčil to později Kvido. „Ale najít skrytý a přístupný terénní zlom příslušného sklonu, na němž současně neroste ani jediná z přibližně šedesáti naprosto běžných rostlin – to je téměř nemožné. Mně to můžete věřit! Jediné takové místo v okolí tří kilometrů je šikmý betonový vjezd do požární nádrže – přirozeně pokud ze spár mezi panely nejprve vytrháte všechny šlahouny divokého heřmánku ...“

Z milování, oné radostné hry dvou těl, se tak pro Kvida a Jarušku postupem doby stal nepříjemný, termínovaný úkol. Když Kvido přijel v pátek navečer z Prahy, brávali se za ruce a chodili ten úkol plnit, mlčky, trochu zachmuřeně, jako dva lidé, kteří jdou do práce na noční směnu – a vědomí předchozích proher je už předem ochromovalo. Byli neobratní, křečovití a zoufalí. Jediné schůzky, kdy se bezstarostně smáli a žertovali,

se odehrávaly s nápadnou shodou v době, kdy mívala Jaruška menses. Někdy si vyprávěli o tom, jak chodívali sáňkovat, a sami sebe se ptali, co to mezi ně od té doby vstoupilo.

Jednou dal Kvido Jarušce podivnou hádanku:

„Přijel k nám černý kůň, zalehl nám celý dvůr – co to je?“

„Nevím,“ řekla Jaruška tázavě.

„Sex,“ řekl ponuře Kvido.

Věděl z knih i to, jak se v podobných případech postupuje: Sexuolog v poradně uloží neúspěšné dvojici jakýsi dočasný zákaz pokusů o pohlavní styk, a dvojice, osvobozena takto od traumatizující povinnosti, jeho zákaz při nejbližší příležitosti spontánně a úspěšně poruší – ale paradoxně právě skutečnost, že tuto metodu znal, mu zabraňovala ji použít.

„Takový je úděl intelektuála,“ stýskal si hořce Kvido. „Taková je úloha veškerého poznání.“

Ludvík Vaculík: *Jak se dělá chlapec* (1993)

Ludvík Vaculík (narozen 1926) patří k svérázným, vlivným a současně kontroverzním českým tvůrcům poslední třetiny 20. století. Pro jeho činnost je charakteristická silná osobní angažovanost ve veřejných záležitostech a současně i nezávislost na dobových politických i kulturních direktivách a normách. V šedesátých letech vstoupil do společenského života a prosadil se jako novinář i prozaik. Jeho výzva a manifest *2 000 slov*, zveřejněná v červnu roku 1968 a podepsaná mnoha významnými osobnostmi české kultury, byla označena za platformu takzvané kontrarevoluce, pokoušející se svrhnout komunistický režim.

V sedmdesátých a osmdesátých letech byl Ludvík Vaculík čelným představitelem disentu a editorem nejvýznamnějšího českého samizdatového orgánu, edice *Petlice*. Slavné jsou jeho fejetony z let 1981 až 1987 (vyšly pod názvem *Jaro je tady*, Kolín nad Rýnem 1988, Praha 1990). Svou nezávislost na politické moci si uchoval (mimo jiné tím, že nepřijal žádnou veřejnou funkci) také po listopadu roku 1989.

Vaculíkovo první významné románové dílo *Sekyra* (1966), koncipované jako vzpomínky na otce, nabízí originální, kritickou analýzu politického systému po roce 1948, který zneužil víru prostých lidí v komunistické ideály a v sociálně spravedlivou společnost. Širší kritický záběr má jeho fantastní román *Morčata* (vznikl již na počátku sedmdesátých let, knižně Toronto 1977), zamýšlející se nad základními, obecnými otázkami lidské existence: problémem identity, smyslem a posláním života, vztahem mezi jednotlivcem a celkem (státem), člověkem a živočišnou říší.

Žánr deníku, který tvoří kompoziční osu prózy *Jak se dělá chlapec* (1993), si Vaculík vyzkoušel v rozsáhlém *Českém snáři* (Toronto 1983, Brno 1990). Toto dílo komentuje dobu jednoho roku, od 22. ledna 1989 do 2. února 1990. Hrdiny jsou konkrétní, většinou veřejnosti známé osobnosti českého kulturního života a samotný autor v roli vypravěče, zaznamenávajícího události, které patrně skutečně prožil, a příběhy, které vyslechl v kruhu svých disidentských přátel. Míra zaujetí při interpretaci konkrétních činů a osudů je však značná, což vedlo kritiku k názoru, že jde o dílo na hranici dokumentu a literární fikce.

Obdobně, ne-li ještě svobodněji, se Ludvík Vaculík chová při interpretaci událostí svého vlastního života obsažených v próze *Jak se dělá chlapec*. Tato próza je koncipována jako deník psaný od září 1986 do dubna 1993 a jeho tématem je milostný vztah vypravěče k podstatně mladší ženě, spisovatelce Xeně, s níž v daném období žije ve společné domácnosti. Téměř šedesátiletý vypravěč je ženatý muž, který má tři dospělé syny s manželkou Marií a malou dceru Lucku s přítelkyní Xenou (Xena má z dřívějšího „života“ ještě dceru Magdalénu). Životní osud vypravěče je podobný životu Ludvíka Va-

culíka, jako reálné osoby jsou identifikovatelné rovněž postavy románu, včetně Xeny. V próze vystupují Vaculíkovi přátelé a známí a jsou popisovány obecně známé historické události daných let.

Z Xenina rukopisu, pohozeného na jejím pracovním stole, se vypravěč (vystupuje v textu také pod jménem Josef a Xena pod jménem Pavla) dozví, že jeho partnerka mu byla nevěrná. Tato událost se stává vypravěčovým traumatem, příčinou jeho hysterického chování i hybným, dějotvorným momentem knihy. Dvojice se po období roztržky znovu sblíží a po naléhání Xeny spolu zplodí syna, který – soudě podle deníkové datace – 28. listopadu 1988 dosáhl jedenácti měsíců.

Do zajímavé konfrontace s Vaculíkovou prózou se dostává román Lenky Procházkové *Smolná kniha* (1989), neboť zpracovává obdobný námět – milostný vztah spisovatelské dvojice Josefa a Pavly narušený nevěrou (viz dále úvod k ukázce z románu Lenky Procházkové *Smolná kniha*, s. 357).

Následující ukázka, datovaná do října 1986, zachycuje několik milostných scén mezi protagonisty románu *Jak se dělá chlapec*. Nejen pro tuto ukázkou, ale pro celé dílo je charakteristické prolínání tří dějových pásem: vlastního milostného příběhu vypravěče a Xeny, příběhu, který si Xena zaznamenává ve své deníkové próze, a voyeurských komentářů a interpretací těchto dvou dějových linií v deníku vypravěče.

Jak se dělá chlapec

Odpoledne, druhý den, mělo se jít pro Lucku do školky, rozmýšlela se, nemají-li si ještě lehnout, a za chvíli měla přijít Magdaléna ze školy. Svalil ji, co se budeme bavit, když chce, a pustil do ní samčinu v minutě. Jako by chytla v letu hrazdu, aby se nechala odhodit na druhý břeh, švihlo to s ní, zkroutil se. Rozpálená pánev tak zasyčí, když se do ní vhodí syrové maso. Vstal, jako by ničeho nebylo. Otevřela udívené oči. Potom si malátnými pohyby před zrcadlem vkládala prsy do podprsenky, natáhla kalhotky, a když si přes hlavu spustila šatečky a urovnala trochu vlasy, půvabně hotová stála u dveří: „Tak jdeme?“ Šli jsme. Děcko? Lucka je láska, kterou jsem rozškrtil mezi jejíma nohama kdysi a postavil ji na ulici, tam už letí.

V neděli ráno, dospává-li, žena leží zády k muži, ten se na boku ohne podle jejího tvaru, ona trošku vyboulí zadek, nechá ho vtlačit výčnělek do prohlubiny. „Můžeš, když chceš, ale já spím,“ zahučí do polštáře. Ale potom se vydutě vzepře najednou proti němu, ruku opře o stěnu a kňučí si. Přišla Lucka, vlezla si k nim: „Vy si tu houpáte?“ Vysedla si na její bok, počkala na konec, myslela si, že to pořádají pro ni. Byla to rozkoš rodiny. „A můžete vstávat,“ řekla.

Vaculík, Ludvík (1993): *Jak se dělá chlapec*, s. 30–33. Atlantis, Brno.

„Ty tam máš,“ řekl jsem onehdy, „jak jdou spolu nakupovat, pak jdou k němu, mluví, v kamnech hoří, svléknou se, a nic. Potom ona ráno vstává.“ – „Ale to já jsem právě psát nechtěla, už kvůli tobě.“ – „To přeci nemůžeš: kvůli mně. Kvůli knížce musíš, co tam patří.“ – „A patří to tam? Nebyla by to pornografie?“ – Uvažoval jsem o tom. „Byla nebo nebyla. Je to úkol. Popisuješ, jak z regálů v samoobsluze brala to a to. Je to jen popis, ale ať to víš či ne, tím dělalas napětí. Bylo z toho znát, jak Pavla uvažuje o rázu toho večírku. No, a jaký byl potom? Ta ženská zatoužila po jiném mužském, něco od toho čeká, dáváš si práci s tím, abychom věděli, proč to dělá, a teď nevíme, zda dostává, co chtěla.“ Řekla: „Ale vždyť odešla a nemínila to opakovat.“ Nevím. – Nechci z ní jenom tak vytáhnout, jaký byl?

Přečetl jsem si to místo znovu, jindy, s nechutí. Je tu díra, z důvodů neliterárních. Řekl jsem jí to. Jako by někdo psal o vášnivém lovcí, jak se na lov chystá, a potom – že nic nepřinesl. Ale co se tam, sakra, stalo? Řekla: „Ty mně to ale děláš hrozně těžký! Já vím, že se mi bude psát čím dál tíž. Ale tak to snad má být.“

V tramvaji procitnu: Vole, už to s ní projednáváš jako literaturu. Pamatuj, že požádala o soulož jiného muže, a udělá to zas, když tě bude chtít potrestat či až jí nepostačíš. Co dělají mladší ženy starším mužům? Vždyť to jednou řekla přímo, můžu to nalistovat: „Chléb náš vezdejší“, rkp. str. 54: „Ty si myslíš, že když muž nebo žena nejsou doma najezení, mají právo dojít se jinde? – Samozřejmě. Když to tak potřebují a ona jemu nebo on jí to už nemůže dát ... – Ale to tedy nepočítáš s láskou ... – S láskou ... s láskou, jako by nevěděla, jak s tím slovem v této situaci naložit. Ale pevný charakter ji neopouští: S tou to třeba nemusí mít co dělat! Když si to on či ona nedokáže zařídit tak, aby toho druhého uspokojil, tak co ...?“ – Konec citátu. Byl jsem jak probodený, a to mě ještě nebodla. Nůž ovšem už do ruky vzala.

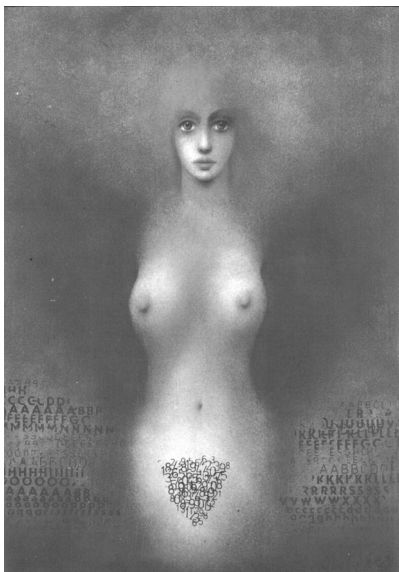
„Jsem ten proslulý paroháč!“ Dívala se nechápavě: To nechtěla, to snad musí být ještě něco jiného! Já jsem si jenom něco vzala, a ty hned, že zlodějka! – Počkej, až já řeknu: Jenom jsem tě nechtě zabil, proč jsi hned tak umíněně blbě mrtvá? Jí nejde, jak pravila, jenom o ten ocas, jde jí o všechno ostatní. Tak proč to „všecko ostatní“ zas hledáš přes ocas? A proč já jí místo všeho ostatního, co u mne tedy nenachází, strkám svůj

pičipáč? – Po úvahách tam a zpátky Josefovi vychází, že by jí měl dávat, co může, a sám nic nečekat a nežádat. Když chce svobodu, jeho láska má jí ji dopřát. A to udělám, rozhoduje se na ulici. Co mám ale dělat, když chce také milování?

Být pryč. Být kdesi, možná nebýt, a odtamtud jí všechno sesílat. Měl bych jí vypravit do zahraničí. Lucku jí ale nedám, a bez ní nepůjde. Kdybych najednou ohleduplně umřel a ona brzo našla lepšího muže a s ním všechno, co chce: peníze, dům, cestování, společnost, úspěch ... poznala by, že jsem jí to poslal já? Jaké znamení jí dám? Tyto řádky?

Josefovo trápení mizí jak mávnutím proutku nebo injekcí, když si ji ze svého života silně odmyslí: má tři syny, člověka manželku Marii, rodný kraj, cesty k poznání, možnost psát. Měl by existovat prostředek, po kterém by člověk procitl, rozhlédl se a řekl: Kde jsem to byl? Vzpomněl by si, co dělal, než se do toho dostal, a pokračoval by v tom. Já bych se vrátil s klukama ze Stromovky, žena Marie by spala na boku stočená, na zemi kniha, která jí vypadla z ruky, na stole byl by pekáč s masem, už vychladlým, „už jste doma?“ řekla by, „já jsem asi usnula.“ – „Já jsem se probudil,“ pravil bych já. A blahořečil bych snu, že mi dal nahlédnout dopředu do života s touto ženou Xeníí, a dal mi tak výstrahu. A večer, kluci by si cosi dělali a já bych psal nějakou pěknou knížku. Která by se mi však, jak by noc stoupala, začala kazit slovy: „Dokážeš si vzpomenout, o čem jsme mluvili při procházce na Ještědu? Cítím ten vítr, slunko, uvědomuju si vzácnost času, a jsem zničený z toho, že jsem ztratil, co jsme si říkali.“ – „Mluvili jsme samozřejmě o šoustání taky. Říkals mi o první milence, že už jste to dělali málo, a druhou jsi přirovnal k půvabné místnosti, ale že ty potřebuješ žít v domě s mnoha různými pokoji, abys nikdy neměl jistotu, žes už byl ve všech, a ten dům, že jsem já. To se mi líbilo.“ – Jestli toto jsem říkal, tedy to slyším prvně.

Jaroslav Malina:
Amor: Počítačový systém
k automatickému generování milostných scén
 (1993)



Vlastimil Záborský, *Amor II*, 1993, kombinovaná technika, 40x30 cm; reprodukováno jako ilustrace v knize Jaroslava Maliny *Amor: Počítačový systém k automatickému generování milostných scén* (Malina – Benedík 1993, s. 4).

Český malíř, grafik, ilustrátor Vlastimil Záborský (narozen 1936) již koncem vysokoškolských studií kreslil karikatury, kterým se plně věnoval po krátkém učitelském působení v letech 1961 až 1963. Publikoval je v domácích i zahraničních časopisech (*Host do domu*, *Index*, *Kulturní život*, *Literární noviny*, *Pardon*, *Plamen* aj.). Svými typickými hranatými figurami uváděnými do mnohovýznamových znakových systémů výrazně přispěl k originální tváři českého kresleného humoru v 60. a 70. letech. Od počátku 70. let vytvářel kombinovanými technikami kultivované obrazy „překrásných“ žen a dokonale holohlavých mužů, jimž dodávají kouzlo prvky jemné sarkastické nadsázky. Zařadil se ke světové špičce „malovaného humoru“, v poslední době se však, zejména na stránkách *Univerzitních novin*, vrací i ke „kreslenému humoru“.

Vedle úctyhodné řádky vědeckých a vědecko-naučných prací má v tvůrčích aktivitách Jaroslava Maliny (narozen 1945) své významné místo i tvorba beletristická. V knize *Světová katastrofa a jiné povídky s neblahým koncem* z roku 1996 si bere na mušku pseudovědce a šarlatány různého druhu, kteří zaplavují dnešní svět a někdy ani nepotřebují zvláštní vynalézavosti, aby zmanipulovali člověka toužícího překonat úzkost ze života a smrti. Tento rozměr Malinovy prózy odpovídá jeho širokému odbornému a kulturnímu rozhledu a zároveň dokládá, že nepropadl jednostrannosti vědecké vášnivosti, nez kameněl v zájmu o petroarcheologii ani neustrnul na popisném bádání o parametrech „pračlověka“. Jeho pozornost sociokulturního antropologa platí druhu *Homo sapiens* na prahu třetího tisíciletí, především jeho emancipaci, tj. osvobození od nevědomosti, pokrytectví a nehorázných lží. V nezadržitelném moderním vývoji lidstva začíná v intelektuálním světě převládat technická specializace nad humanitním směrem, technokratická společnost usiluje o sebevědomou vládu nad přírodou a některé negativní projevy tohoto vývoje Malina postihuje s jemnou ironií a moudrým vtipem, který ví, že cesta humoru je podnětná. Přednosti jeho literární metody hodnotí literární teoretik a kritik prof. PhDr. Ivo Pospíšil slovy: „*Malinovy povídky mají jakoby „skládankový“ charakter: v povrchové vrstvě se setkáváme s dobře známou sémantikou navozující určité žánrové povědomí (science fiction, tzv. vědecká povídka apod.). V další vrstvě je toto povědomí rozkládáno a měněno metatextovými prvky, které původnímu žánrovému povědomí nastavují ironické zrcadlo. Další vrstva vytváří z těchto antitez překvapivou syntetickou pointu. A souběžně s tím jsou zde další miniroviny, textové reminiscence, parodie názvů a titulů obecně známých, víceméně známých či známých jen zasvěcenému okruhu čtenářů (něco jako tradiční román à clef). V tomto smyslu jsou Malinovy povídky pozvolna se rozevírající strukturou, stejně jako nějaká počítačová hra, která pokračuje tak, jak je odhalován její algoritmus*“ (Pospíšil 1996).

Jaroslav Malina uplatňuje ve svém díle bohaté životní zkušenosti, aniž pozbývá mladého zaujetí pro hledání pravdy o člověku. Důkazem toho je i jeho autorská a editorská práce na *Kruhu prstenu*, dílu o lásce, k němuž dal podnět patrně román *Amor* z roku 1993. Kruh prstenu předkládá pojednání o vývoji lidské sexuality, erotiky, lásky v kulturně historických souvislostech spolu s přehledkou nejzajímavějších literárních a výtvarných děl minulosti i současnosti, a to v době zápasící s problémy odcizení člověka, který své životní síly investuje do výnosných obchodů či politické kariéry, který ztrácí schopnost milovat a za lásku pokládá nejrůznější formy pseudolásky, ať už hledá uspokojení v televizních seriálech, náboženském modlářství, kolektivních obřadech či narcistním individualismu.

Originální nápaditostí, pozorovacím talentem, rozumovým úsudkem, intuicí a obratným zacházením s češtinou se vyznačují Malinovy detektivní příběhy *Smrt profesora a jiné příběhy z univerzitního prostředí* (1997). Z univerzitního prostředí čerpá i další kniha *Amor: Počítačový systém k automatickému generování milostných scén* (1993). Amor je důmyslně zkonstruovaný a brilantně napsaný příběh zachycující vznik a počáteční (ne)úspěchy počítačového systému AMOR určeného k automatické tvorbě milostných scén – k účelům původně literárním, posléze i sociálně terapeutickým. V postavách několika odborníků (fyzika Chomského, antropologa Benešovského, archeologa Hubáčka, psychologa Radocha a literáta Grose), kteří postupně vývoj systému AMOR konzultují s jeho tvůrci – dvěma mladými vědeckými pracovníky (Karlem a Jaroslavem), jsou v psychologické drobnokresbě zobrazeny typy, s jakými se v nějaké konkrétní variaci setkal snad každý, kdo kdy o nějakou vysokou školu zavadil. A například scéna, v níž archeolog docent PhDr. František Hubáček, CSc., rozebírá a pak i sám testuje možnost odvážné pozice koitu (v podobě vzosného gotického oblouku) na golfovém hřišti pomocí analogie s pravěkou plastikou, zobrazující soulož dvou subjektů z pozdní fáze kultury s moravskou malovanou keramikou, patří k nejpůvabnějším vtipným momentům příběhu. Naše ukázka přináší výsek z diskuse s literárním vědcem a básníkem, zasloužilým umělcem a členem korespondentem ČSAV prof. PhDr. Svatoplukem Grosem, DrSc., a z programu navrženého oním uznávaným reprezentantem oficiální literární vědy a neodolatelným veršotepcem.

Amor: Počítačový systém k automatickému generování milostných scén

„Prosedíte dvě noci a máte dvě slova,“ povzdechl si Gros a smutně se pousmál. Potom se trochu vzbopil. „A někdy zase přijde dlouhá a obsažná metafora sama od sebe. Zčistajasna. Prostě tu je. A básník ani neví, kde ji vzal. Třeba moje poslední báseň, kterou mimochodem řadím ke svým nejlepším, ze mě úplně vytryskla. Spontánně a rychle, jako by se vylila v jediném okamžiku, sotva jsem stačil verše zapisovat:

At' si každý jak chce vzdychá,
v knihách nechybí nám erotika,
z každé stránky na nás dýchá
sex a prudká vitalita.
Vnadné sladké mladé dámy
jsou mistrně odkrývány.
Múza lehce rdí se v skrání,
když pak dojde k milování.
Múza by se propadla

Malina, Jaroslav (1993): „1.5 Diskuse s literárním vědcem a básníkem, zasloužilým umělcem a členem korespondentem ČSAV prof. PhDr. Svatoplukem Grosem, DrSc.“. „2.3 Program profesora Grose“. In: Malina, Jaroslav – Benedík, Jaroslav, *Amor: Počítačový systém k automatickému generování milostných scén*, s. 86–89, 124–125. Vydavatelství CHIP – Nakladatelství Albert, Praha – Boskovice.

musí níž než na ňadra.
Kde dřív bylo hedvábí,
tam skvěje se pohlaví.
Básník nemluví tu v znaku,
muž miluje se na znaku.
Sexuální pýcha mužná
do vědomí ženám vzlíná.
Na papíře sex jen vzkvétá,
kulhavá je realita.“

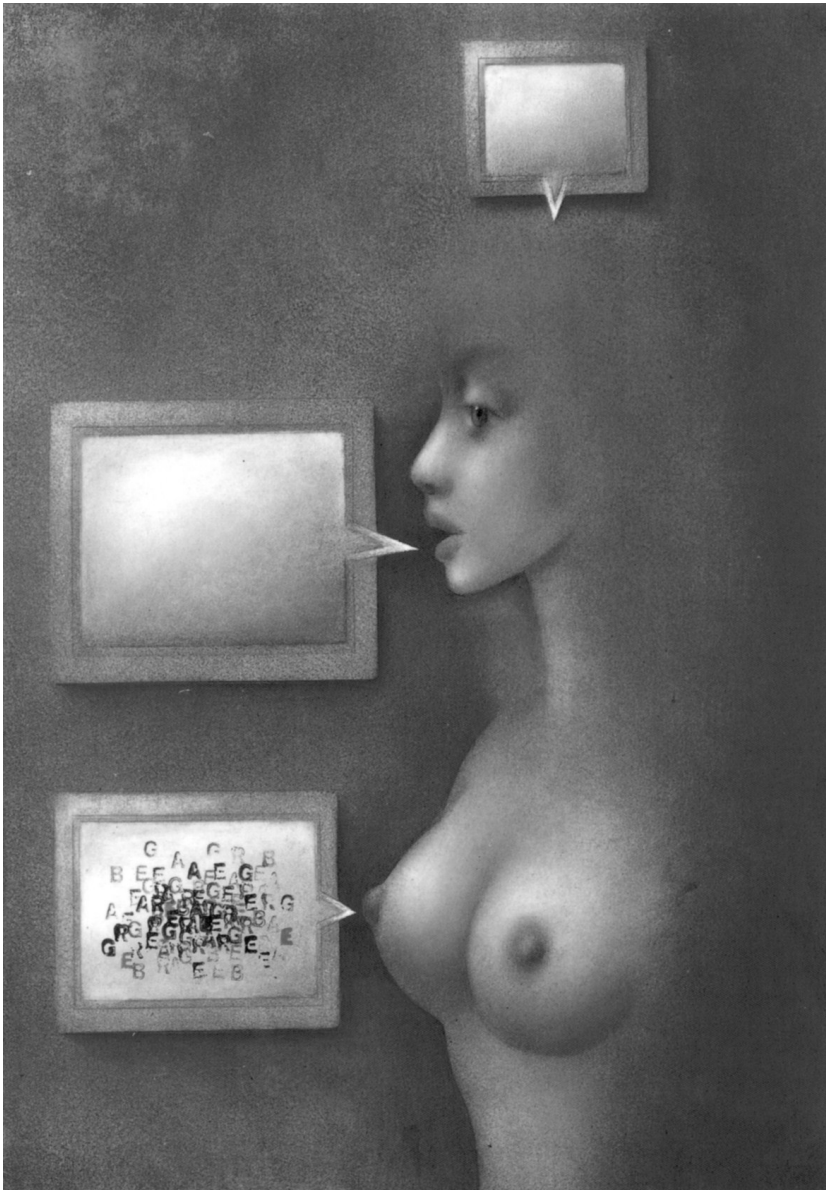
Gros dorecitoval zvučným hlasem. My seděli zaraženě a zatím jsme marně přemýšleli, jestli nás Gros za projekt AMO-Ra chválí či kritizuje. [...]

„Sám se nyní obdivuji, jak je stavba této básně dokonalá a důmyslná. Kolik je v ní skryto hluboce promyšlených úvah.

Uvažme třeba tyto neobyčejně imaginativní a provokující verše:

Vnadmé sladké mladé dámy
jsou mistrně odkrývány.

Jsou adresně intimní, ale přitom v platnosti obecné. Každému čtenáři vnuknou představu krásného těla – je přece sladké. Ale přitom není striktně určeno, jak jsou ty dámy staré. Je to holka sotva vyspělá, ještě taková rozpačitá, nebo zralejší ženská, co už všechno správně dovede ocenit, taková ta věducí a vychutnávající? Prostě každý sám si může dosadit to, po čem touží a vzdychá. Starší pán, který už přece jenom potřebuje nad lecčím přimhouřit oko, si přece nedosadí zkušenou a kritickou ženu, v milování dobře zběhlou a zaběhnoutou. Ta by sotva oko přimhouřila! No a taková, co by oko přimhouřila, už by zase nestála za hřích.“ Pousmál se. „Prostě starší pán si představí a dosadí mladou holku. Ještě nezkušenou, která si bude myslet, že všechno je, jak má být. Je to holka na prázdninách, v přírodě, venku, nebo kráska v nákladném hotelu na mořské pláži? Nic se čtenáři nevnucuje. Je bosa nebo má střevíčky na jehlách, má na sobě miniaturní plavky tenké jako pouhé křídélko blanokřídleho hmyzu nebo drahou róbu ze stejně jemného až nicotného materiálu sice až po zem, ale zato s předlouhým dráždivým rozparkem? Všechno skvěle zapadá. V mysli si každý může své představy krásně prokombinovat sám. A druhý verš je ještě



Vlastimil Zábanský, *Amor I*, 1993, kombinovaná technika, 40x30 cm; reprodukováno jako ilustrace v knize Jaroslava Maliny *Amor: Počítačový systém k automatickému generování milostných scén* (Malina – Benedík 1993, s. 3).

univerzálnější. Jde zde tedy o důmyslnou kombinaci vhodných možností, exaktní přesnosti a fantastické neurčitosti. Účinek je doslova famózní ...“

Profesor Gros se rozplýval nad svým dílem a my zatím v duchu hledali a sumírovali slova uznání, která by nevyzněla jako vtíravé podlézání. Ale Gros nás zatím nepouštěl ke slovu, pořád sebejistě rozkládal, bez nejmenší pauzy.

„Celá konstrukce prvního verše je vlastně perfektní přípravou pro druhý verš, který je dominantní předehrou milostné scény. A nese v sobě větší náboj než u mnohých prozaiků milostná scéna sama. Přitom vlastně ani nevíme, co se konkrétně děje: *jsou mistrně odkrývány*. Univerzální imaginace je zde úchvatná. Může jít o scénu téměř banální, prostý striptýz, přes množství různých variant až ke scéně silně rafinované, kdy odkrývání těla je kombinováno a proplétáno s odkrýváním duše, nitra dívky-ženy, případně i muže, jejího milence. V každém případě je ovšem jasné, že oba svůj vztah hluboce prožívají. I v tom smyslu je nutno chápat slovo *mistrně*. Ovšem v druhém plánu, v dalším významu. Avšak neméně důrazně. Signifikantní je zde ovšem první složka, povzbuzení sebedůvěry milence: *je mistr*.“

[...]

„Musí dát asi velikou práci vytvořit barvitě verše, když i pouhé porozumění jedinému slovu vyžaduje obrovské úsilí,“ poznamenal tiše Karel spíš na naši adresu.

„Nechtějte to zažít!“ vykřikl Gros. „Takovou dřinu bych vám nepřál. Proti tomu je kácení stromů v lese hotová hračka. Většinou nad každým veršem propotím košili. Kdepak próza! Ve srovnání s ní je poezie řeholí! Když prozaik popíše dvě stě způsobů milování, má dvě stě milostných scén, zatímco básník musí do jednoho či dvou veršů přetavit nikoli dvě stě, ale aspoň tisíc erotických scén, ba pokud možno celou citovou zkušenost lidstva. Básník nemůže plýtvat slovy na takové malichernosti, jako jsou třeba bolesti plotýnek, nutnost jít nakoupit či dát pozor, aby se nevzbudily děti. Do básně se nehodí, aby milence štípl komár či kousl mravenec nebo dokonce bodl sršeň. V básni nikoho přece nezajímá, jestli mají milenci žízeň a podobné každodenní lapálie, které v románech děj tak *svižně ožívují*,“ protáhl posměšně.

[...]

Profesor Gros vytáhl z levé kapsy saka úhledně složený papír s programem. Zřejmě se na dialog s AMOREm pečlivě připravil. Začal pomalu vyťukávat písmena na klávesnici, jako by se s klapkami mazlil.

10 * RYM:RYM

20 * KDY:SOTVA SE ZESERI

30 * CO:SPECHAM NA VECERI

40 * KDY:POTOM PŘES VECERKU

50 * CO:CEKAM NA MILENKU
 60 * KDY:SOTVA OTOCIM KLICEM
 70 * CO:ZATOCIM SE CHTICEM
 80 * KDO:MARTA NEBO ALENA
 90 * CO:MOJE NARUC JE OTEVRENA
 100 * KDY:KDYZ SE LOUKA ZELENA
 110 * CO:NEJLEPSI KOLENA
 120 * CO:MA ALE
 130 * KDO:ALENA
 140 * VYSLEDEK -> VYSTREL SIP

Amor vydal výsledek vzápětí

SOTVA SE ZESERI
 SPECHAM NA VECERI
 POTOM PŘES VECERKU
 CEKAM NA MILENKU
 SOTVA OTOCIM KLICEM
 ZATOCIM SE CHTICEM
 MARTA NEBO ALENA
 MOJE NARUC JE OTEVRENA
 KDYZ SE LOUKA ZELENA
 NEJLEPSI KOLENA
 MA ALE
 ALENA

Gros mlčel. Stál zachmuřeně, bílé čelo měl přemýšlivě sraštěné. V obou rukách třímал výpis a stále znovu a znovu si jej předčítal tak zaujatě, že při tom dokonce pohyboval rty. Pak náraz vybuchl radostí. Vytryskl z něho obrovský gejzír nadšení. U distingovaného vysokoškolského profesora to bylo něco naprosto neočekávaného, i když připustíme, že je současně básníkem. Pak profesor Gros sáhl pravou rukou do levé kapsy dvouřadového saka, a rozložil před nás text naprosto totožný s AMORovým výpisem, napsaný ovšem na psacím stroji.

Pohlédli jsme na Grose s otázkou v očích.

Porozuměl nám a okamžitě začal vysvětlovat.

„Také jsem byl zpočátku tuze udivený. AMOR totiž vytvořil báseň doslova shodnou s mou básní, podle níž jsem mu připravil program. Také mi chvíli trvalo, než jsem pochopil, jakou je pro

mne poctou, že jde o *absolutní potvrzení kvality* mé básně, její správnosti. Vždyť AMOR měl tolik možností, a přesto vybral právě mou variantu jako optimální!“ vykládal nadšeně.

Na chvíli se přemýšlivě odmlčel. A pak se jeho vznešená tvář aristokrata ducha rozzářila.

„Dostal jsem skvělý nápad. Jedinečný! Unikátní! Vytvořím s AMOREm celou sbírku básní a připravím do tisku jejich společné zrcadlové vydání. Sbítku dvou rovnocenných autorů a partnerů: *AMOR – Gros ...* (Maličko zaváhal.) Nebo lépe: *GROS – Amor!*“ řekl pevně.

Jan Antonín Pitínský:
Praha – intimní deník hrdiny
 (1993)

Jan Antonín Pitínský (narozen 1956), vlastním jménem Zdeněk Petrželka, je významnou tvůrčí osobností české divadelní i literární scény. Podílel se na založení tří brněnských divadelních souborů – Nepojízdné housenky (1979), Ochotnického kroužku (1985) a Kabinetu múz (1990), uplatnil se jako divadelní režisér (v roce 1999 dostal počtvrté Cenu Alfréda Radoka za nejlepší inscenaci roku) i jako autor divadelních koláží, adaptací a původních her (na scénu byly uvedeny například jeho práce *Matka*, 1987, *Park*, 1988, *Pokojíček*, 1992, nebo *Buldočina*, 1992). Úctyhodný je rovněž počet divadel, s nimiž dosud režijně spolupracoval, stejně jako šíře a různorodost jeho režijních prací i autorských zájmů při scénické adaptaci literárních a divadelních textů. Mezi autory, jejichž díla scénicky adaptoval nebo jejichž dramata režíroval, jsou mimo jiné Leonid Nikolajevič Andrejev, Paul Claudel, Jan Čep, Fjodor Michajlovič Dostojevskij, Jakub Deml, Federico Fellini, Witold Gombrowicz, Graham Greene, Franz Kafka, Karel Hynek Mácha, Thomas Mann, Alois a Vilém Mrštíkovi, Gabriela Preissová, Bohuslav Reynek, Zdeněk Rotrekl, Marcel Schwob, Sofoklés nebo John Kennedy Toole. Pitínský tímto nespojitým výběrem chce zřejmě doložit tezi, kterou rozvíjí ve své vlastní tvorbě, že vše souvisí se vším a že racionalita není jediným možným ani nejspolehlivějším interpretačním nástrojem.

Ve svých hrách (knižně byly vydány „baletní libreto“ *Pády*, 1992, dvě hry v nářečí *Matka* a *Buldočina*, 1995; „Tři hry z doby rozvratu“ *Ananas*, *Park*, *Pokojíček*, 1997) i prozaických dílech se Pitínský inspiroval poetikou absurdního divadla a absurdní literatury a rovněž postupy a strategiemi postmoderní kultury. Blízko má k dadaistické provokaci, k surrealistické metodě automatických textů a patafyzickým mystifikacím. Je osobností rozpornou, nadšeně přijímanou i odmítanou, ale také inspirující. S chápajícími sympatiemi charakterizoval Pitínského jeho kolega a spolupracovník Arnošt Goldflam: „*Sám se zapřáhl a sám vleče. Vyvolený a prokletý zároveň. Flagelant a požitkář. Masochista a hedonik. Jako by neustálý svár drásal jeho nitro a jediné vysvobození mu poskytuje neustálý záprah*“ (Goldflam 1997, s. 4).

Následující ukázka z první knižně publikované Pitínského prózy *Praha – intimní deník hrdiny* představuje neuspořádaný záznam vjemů, dojmů, myšlenek, představ a reminiscencí, které se honí v hlavě deníkového hrdiny, sedícího v baru Memphis. „Vyprávění“ J. A. Pitínského nepředstavuje ovšem pouze záznam logikou nekontrolovaných psychických procesů, ale vytváří svébytný prostor literárního díla, nezávislý na předmětném, fyzickém světě. „Hrdina“ P. se může setkávat s jinými postavami v libovolném čase a v libovolném časovém pořadí a seskupení.

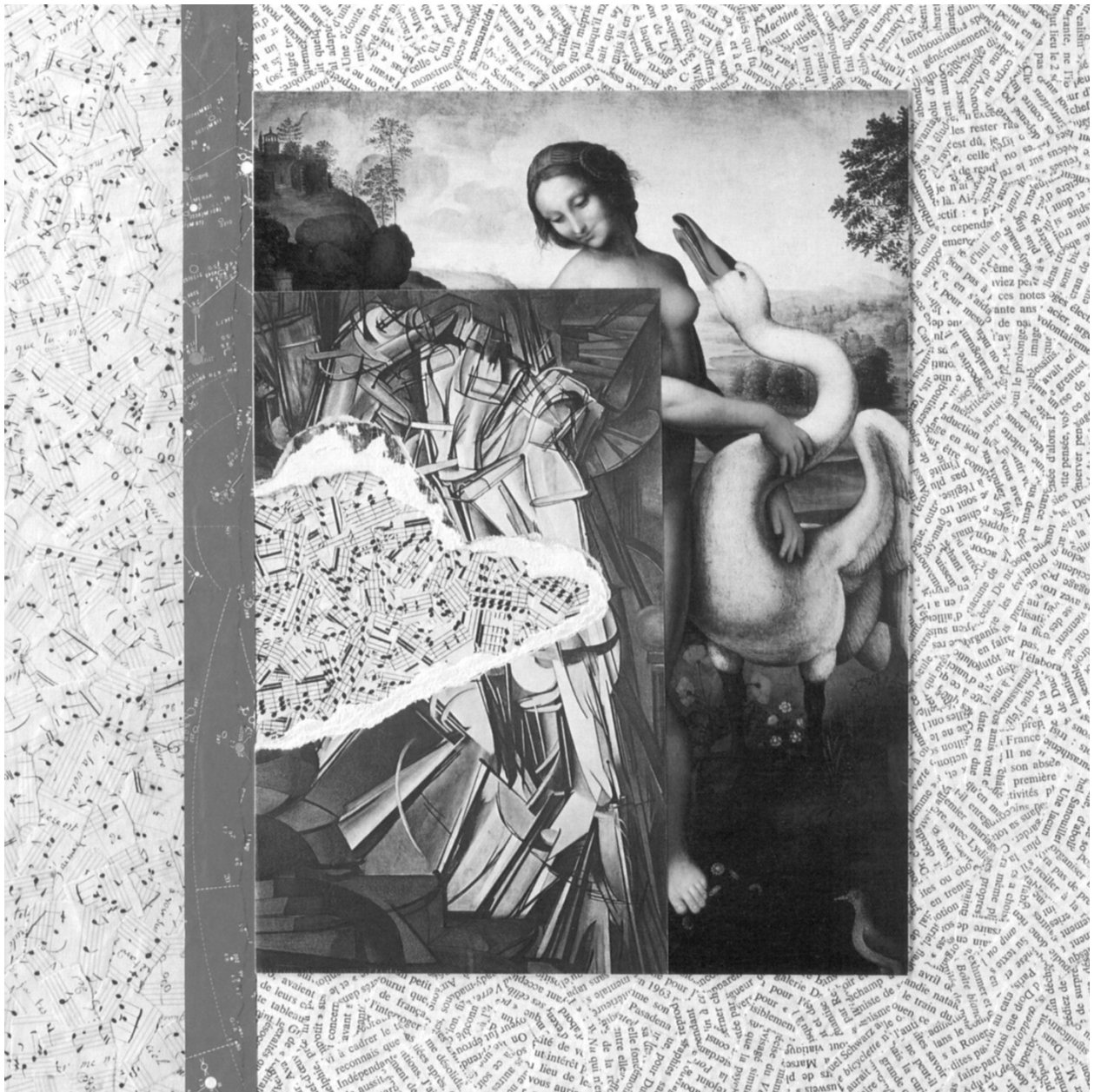
V baru Memphis se P. setkává nejen s barmankou S. a s podivným ing. Stvůrem, ale také se svým mrtvým otcem. Stará vychovatelka deníkového

hrdiny P., Anička Gollová, která ho kdysi vodila do školy a kterou mu připomene jeho otec, se ocitá v obývacím pokoji, kde se P. nejdříve „válí“ s C. a pak souloží s B. a C., a v průběhu pohlavního aktu s ním vede rozhovor o početnicovém sešitě, který si P. má vzít do školy. P. ovšem současně vzpomíná také na dobrou R., na nic netušící matku svých dětí, o které se několikrát zmínil v předchozím textu.

Praha – intimní deník hrdiny

Pitínský, Jan Antonín (1993): *Praha – intimní deník hrdiny*, s. 106–112. Petrov, Brno 1993.

[...] „Vaše ucho mě prostě přitahuje, nezlobte se,“ řekl ing. Stvůr. „Tak už toho nechme,“ řekl smířlivě P. „Vydechněte, co hrdlo ráčí.“ „Děkuji,“ řekl ing. Za chvíli měl ovšem P. ucho jeden chrchel. Mazlavá hmota zcela pokryla místo, na němž bylo ucho umístěno, a vytvořila tam hmotu podobnou ztvrdlé houbě, která s přibývajícími hodinami, které P. trávil v baru „Memphis“ v centru metropole, rostla a tížila P. hlavu nezanedbatelnou vahou. „Jak se tohle seškrabuje,“ pomyslel si P. a dotkl se zlehka, jako by se bál, svého ucha. „Nic necítím,“ pomyslel si a houbu stiskl. Žlutá, mazlavá hmota podobná horkému pudinku mu okamžitě zalila nehty. „Fuj,“ uklouzlo mu a ve chvíli, kdy chtěl sáhnout po svém nápoji (fernet – i tady, na nejzazší hranici všeho možného se dá pít ten nápoj), mu roztodivný máz stekl z konečků prstů do skleničky. „Vy jste si objednal vaječný koňak?“ zeptal se s jistým vtípem muž vedle. „Ano,“ řekl rychle P., „je to mé oblíbené pití již od dob prvních lázeňských procházek.“ Tatínku, říkal si pořád P. v „Memphisu“, tatínku, vzpomínáš si na naše nedělní procházky, kdy se musilo jít od našeho domu, vzdáleného lázním na půl hodiny chůze, svižným, pochodovým krokem, abychom byli co nejdříve na lázeňské kolonádě, kde teprve jsme mohli vydechnout, rozhlédnout se a konečně si všimnout, že jsme tady všichni, ty, maminka a já, a někdy i Anička Gollová, a zapojit se vážným, pomalým krokem do korza lázeňských hostů, tolik se snažíce napodobit jejich nenucenou chůzi, pást po jejich konverzaci a hovořit spolu trochu nepřírozeným tónem, který jsem z domu neznal. „Jenom Anička pokaždé mlčela,“ řekl otec, který si zřejmě sem, do nejtíššího ústraní vši bolesti, do toho baru „Memphis“, zašel na skleničku slivovice, leč tady, a to je právě to, v tomto nejzazším ústí světa, slivovici neměli. Otec pil tedy kávu. „Anička se stydě-



Jiří Kolář, *Kdysi v Římě, odchází ze výstavy o Dada, poikal jsem pana D. přestrojeného za Ledu s obrovskou zpívající labutí na vodítku*, 1991, koláž, 40x40 cm, uloženo: soukromá sbírka.

la, myslím, že ani neměla nedělní šaty. Byla chudá jakýmsi okouzlejícím způsobem, peníze sice mívala (měla slušný důchod a my jsme jí taky něco málo dávali), ale většinou je rozdala, nebo se s nimi prostě minula, jak se říká,“ řekl otec a hned dodal: „Ta tě vychovávala.“ P. se zachvěl, když to otec vyslovil. Byla tak

nevýslovně dobrá, tak strašně tichá, že i teď P. slyší spíše její pomalý, pravidelný dech a vidí P., jak Anička bezmocně stojí nad ním a nad B., když se válejí v obývacím pokoji po koberci, jak v tichém pláči sedí na posteli a koutkem oka se dívá, jak P. vysvléká C. a ve vytržení se sklání nad její klín a saje ho. „Pro to mne tedy vychovala?“ pomyslel si smutně P. a patřil jí do strnulých, malých černých očí, na jejichž pozadí viděl všechno to, co ho uvrhlo jako do pasti sem, do podřadného baru ve středu města a pomyslel si, když za těmi zoufale udivenými, hrůzou zmatněnými body uviděl sebe nahého se vztyčeným pyjem, který se – slavnostně – houpe nad chtivými ústy B., zatímco tam dál, někde v obzoru toho pohledu, opatruje dobrá R. jeho děti, myslí na něho a nic netuší, netuší, jak P. v očích své chůvy drtí, sehnut jí přes hlavu, bradavky B. v zuřivém a šťastném milostném zápolení a ještě rukou posunuje („jenom kousek, prosím“) zadnici té staré paní, která jako duch sedí na kraji postele a koutkem oka, se studem skoro dětským, pozoruje svého chovance a říká tím nejtišším hlasem, jaký si lze představit, „viděla jsem u tatínka ten linkovaný sešit do počtů, než půjdeš do školy, běž si pro něj, aby ti při vyučování nescházel, ale musíš rychle, je už mnoho hodin“ a P. jen vydechne, položí B. přes okraj postele, klekne si za ni na zem a prudce, úžasně prudce jí vrazí svůj úd zrovna tam, kam ona prosí, a řekne té staré dámě ve vločkovém svetru: „ano, už jdu, Aničko, jen dopijí to kakao, bylo dnes studené“, pomyslí si tedy P. po větě tak dlouhé: tato tě vychovala, tato tě vodila do školy, tato tě milovala víc než sebe. V bezmezné zuřivosti strhne ze svého ucha odpornou houbu a hodí ji tam, kde za závěsem z rozstříhané látky stojí chlupatá barmanka S. a kolem rtů jí hraje všedně tupý, unavený úsměv, jenž je v mžiku roztržtěn slizkou hmotou, kterou po ní P. vrhl. P. stojí vedle otce, z ucha mu teče krev a pláče. Vlastně ne, nepláče, jen by chtěl. Otec pije kávu a dívá se před sebe tvrdým pohledem. „Jsi nevychovaný. To se dělá?“ řekne a ani se na P. nepodívá. P. se podívá dolů, na podlahu a vidí, jak se z otcových hnědých polobotek táhnou chuchvalce nití, jak po nich šlapou hosté, jak dokonce někteří z nich ty nitě zvedají a smějí se u toho, a nikdo z nich neví, že je otec P. již 10 let mrtvý a že byl vyhlášeným krejčím v malém městě L. (atd.). Jeden z hostů, byl to ing. Hromádka, si dokonce klekl na kolena, aby se takto doplazil až k prameni toho nečekaného objevu a P. ho najednou spatřil, jak klečí u polobotek jeho otce a koulí oči

nahoru. Otec si zřejmě ničeho nevšiml, pořád stál a pil kávu. „Tati,“ zašeptal P., „tati, měl bys odejít.“ „Proč, prosím tě?“ podivil se otec. „Přece mně nebudeš říkat, kdy mám jít!“ V tom vyškubl klečící ing. Hromádka nitě z levé otcovy boty. Zvedl je nad hlavu a chechtal se. Otec cítil, že se dole něco děje, a trhl nohou. Vtom se mu vyzula polobotka, Hromádka ji zvedl a s pitomým úsměvem se k otci naklonil. Otec se otočil a všiml si nití. Zrudl; nevěděl, co má dělat. Vztekle hmátl rukou po polobotce v Hromádkově ruce, ale ten byl rychlejší a uhnul. „Pomoz mi přece,“ řekl P. otec. Ale P. jen stál, styděl se. „Snad se nebojíš?“ zeptal se otec. P. se bál pohnout, po botě se ani nepodíval. „Máš si dát pozor, když jdeš do města,“ řekl P. „To jsi sem musel tahat ty nitě? Byl jsi vždycky tak netrpělivý, když se někam šlo, dokonce když sis dal každou ponožku jinou a matka tě na to včas upozornila, ani tě nenapadlo, aby sis ji převlékl a jen jsi říkal: „Copak se někdo dívá, jaké mám ponožky?“ Teď jsi sem dotáhl dvacet metrů nití a stejně by ti to bylo jedno, kdyby ti ten chlap nesebral botu.“ „Nech toho žvanění a přines mi ji,“ rozkázal otec. Ale P. jen stál a pil.



Jaromír Tomeček: *Záchova rodu*

(ze sbírky povídek *Minutová dramata*:
Karavana radosti a smutku, 1996)

Jaromír Tomeček (1906–1996) patří k nejvýznamnějším českým autorům přírodní lyrické prózy s filozofickým podtextem a ekologickým patosem. Přírodní náměty zpracovával i v tvorbě pro děti a mládež (například *Stříbrný lipan*, 1944). Jeho vztah k přírodě se utvářel od doby pobytu na Podkarpatské Rusi, kde pracoval jako magistrátní úředník a notář v letech 1934 až 1939. Tomečkovým druhým domovem se po vynuceném odchodu z Podkarpatské Rusi v roce 1939 stala jižní Morava. Té věnoval většinu svých dalších próz i románů. Jeho rozsáhlé a žánrově členité slovesné dílo představuje lyrickou apoteózu života, ohrožovaného negací, ale překonávajícího nepřízeň osudu i krize a úskalí civilizačního vývoje.

Jaromír Tomeček se stal uznávaným znalcem a ochráncem přírody a myslivosti. Ve své tvorbě odhaloval přísný, ale spravedlivý řád přírody. Přírodu chápal jako systém, který jednak přesahuje, jednak zahrnuje svět člověka. Především ji však miloval a obdivoval, vstupoval do ní jako do katedrály. Chápal ji jako základní lidskou, i když nejednou odpíranou duchovní potřebu, jako prostor, ve kterém člověk od pradávna hledá a nalézá svou identitu.

Na konci 20. století Jaromír Tomeček citlivě vnímal proměny přírodního a lidského světa a projevy ekologické krize, do níž se společnost dostala. Varoval před krátkozrakým vražedným ekonomickým pragmatismem. V době, kdy vědecko-technická revoluce a informační exploze byly hodnoceny jako optimistické předpoklady celoplanetárních globalizačních procesů, ukazoval, že do krize se dostala stejně příroda jako duše a že tyto systémy jsou spjaty a vzájemně podmíněny. Hlavním tématem Tomečkových próz se stala ekologie lidské duše. Autor úporně hledá a také nalézá harmonický vztah mezi lidským a přírodním – odhaluje duši krajiny i krajinu duše. Tato strategie se uplatňuje také v lyrické črtě *Záchova rodu*; autor ji zařadil do své poslední knižní práce, souboru krátkých lyrických próz *Minutová dramata* (1996).

Ilustrace na protější straně:

Zdena Höhmová, *Příroda X (Záchova rodu)*, 1996, kvaš a kombinované techniky na plátně, 19,5x17,5 cm; reprodukováno jako ilustrace v knize Jaromíra Tomečka *Minutová dramata: Karavana radosti a smutku* (Tomeček 1996, s. 130).

Záchova rodu

Tomeček, Jaromír (1996): „Záchova rodu“. In: Tomeček, Jaromír, *Minutová dramata: Karavana radosti a smutku*, s. 77–78. Nadace Universitas Masarykiana, Nakladatelství Georgetown, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, Brno.

Pálavu, jihomoravské pohoří, jež patří paní Luně (*Silva Lunae*), navštěvuji pravidelně. A pokaždé jdu na schůzku s krásou. Slavím ještě za jinovatky, první sněženku, přilet lanžhotského luňáka, nové bezoárové kůzlátko, rozkvět tařic, višňi mahalebek a dřínů, vůni tajemné flóry a ještě tajemnější fauny.

Tentokrát jsem se jako každoročně setkal s tygrem světa hmyzu, s kudlankou nábožnou. Stranou cesty, stoupající ze soutěsky mezi bradly Děvína a Kotle ponad Sokolí stěny, seděla na trsu pelyňku otočená kupředu, jako by čekala na mne, a já, když jsem ji spatřil, až jsem se zachvěl.

Právě v těchto místech stal jsem se svědkem jejich zásnub. Kudlančiny přední nohy, chápavé, jsou v klidu složeny a vypadají jako ruce sepjaté k modlitbě; ve skutečnosti však slouží k polapení kořisti. Tenkrát jsem zastihl párek kudlanek ve chvíli lásky, útlého samečka a pod ním tělnatější samičku. Vidím, že poté, kdy kopulace jako by skončila, samička otočila hlavu vzhůru, vztáhla přední pařáty, popadla šíji manžela propadlého do závratě lásky, a dříve než on mohl pomyslet na něco podobného, v jediném zlomku vteřiny ukousla mu hlavu. Vzápětí se tělo bezhlavého vzepjalo jako apokalyptický jezdec a zachvívajíc se maximem extáze, dovršilo akt oplození.

Připomínám si to i nyní, kdy hledím na trs pelyňku korunovaný kudlankou; co všechno příroda nepřipouští v zájmu záchovy rodu, jaký horor předchází zrod nového kudlančete! A kolik takových záhad provází existenci pálavského bytí.

Ilja Hurník: *Kosmas*

(ze sbírky povídek *Proč pláče Metuzalém a jiné povídky*, 1996)

Ilja Hurník (narozen 1922), vynikající skladatel, pianista, spisovatel a pedagog, bývá označován jako typ renesanční. Je autorem oper (*Dáma a lupiči*, *Diogenes*, *Oldřich a Boženka* aj.), kantát (*Maryka*, *Ezop* aj.), koncertantních a komorních skladeb i pedagogických prací (například *Škola čtyřruční hry*, osmideskový soubor *Umění poslouchat hudbu*), knih próz (*Trubači z Jericha*, 1965; *Kapitolské husy*, 1969; *Muzikální Sherlock*, 1971; *Cesta s motýlkem*, 1973; *Jak se hraje na dveře*, 1974; *Struny, klapky, paličky*, 1975; *Dětství ve Slezsku*, 1979; *Slovníček instrumentů*, 1982; *Sláva, jsi umělec!*, 1986; *Dějpráva hudební*, 1987; *Lístky vavřínové*, 1987; *Mokřice*, 1989 aj.) a mnoha esejů, povídek, úvah i rozhlasových her a scénářů.

Ačkoli každý z jeho oborů by stačil naplnit celý jeden život, díky své invenci, tvůrčí energii i sebekázni se Ilja Hurník ukázal právě této šíře a ve všech zmíněných oblastech českou kulturu významně obohatil. Jeho dílo je jednotné. Ať komponuje drobnůstky pro děti či operu, ať hraje Debussyho, píše povídky či vede k hudbě nezkušeného posluchače, vždy jsou tu tytéž znaky: formální vytříbenost, noblesa, esprit, zároveň však laskavost, hřejivost, jemný humor, pod nímž tušíme skrytý základ filozofický i etické poslání.

V literární tvorbě Hurník vyniká zejména v umění napsat krátkou kvalitní povídku. Jeho nápadité příběhy, originální pohledy na lidskou zkušenost a kultivovaný, vyzrálý jazyk si našly řadu příznivců. Tuto skutečnost dokumentuje také fakt, že nejedna z jeho povídek byla oceněna v různých literárních soutěžích, nejedna z nich se stala předlohou pro dramatizaci.

Do oblasti Hurníkových mladších syntéz patří povídková sbírka *Proč pláče Metuzalém a jiné povídky* (1996). Ilja Hurník v těchto povídkách komentuje a převypravuje mýty a známé historické události. Ponechává jim historickou patinu, ale umí je zbavit otravné didaktičnosti a patosu. Svým povídkám dává civilní interpretaci, obdařuje je překvapivými, nápaditými pointami, které nutí k zamyšlení. Staré mýty oživuje a nové přivádí na svět. Stává se pěstitelem žánru apokryfů, krátké filozofické povídky, která na českém literárním nebi naposledy zazářila zásluhou Karla Čapka.

Kosmas

Hurník, Ilja (1996): „Kosmas“. In: Hurník, Ilja, *Proč pláče Metuzalém a jiné povídky*, s. 38–41. Nadace Universitas Masarykiana, Nakladatelství Georgetown, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, Brno.

V krbu šlehalý plameny jako dračí jazyky, komín hučel, leč marně, škvírami v oknech táhl ledový chlad.

Probošt Humpold vyjímal z krabice opatrně šachové figury, aby ani ťuknutím nevyrušil Jeho Milost, která zády k němu se skláněla nad stohy archů.

Rozestavil figury a čekal. Konečně odložil biskup brko, přisedl a zadumal se nad šachovnicí: „Ať mi nikdo netvrdí, že to s Ludmilou a Václavem bylo tak, jak to ti dávní mniši sepsali. Jen když jim vyjdou jakés takés verše a když nepopudí mocné – to byla jejich starost.“ Naslinil prst a poopravil čadící knot. „Člověk aby nastražil nos jako pes a hleděl z těch řádků vyčichat, jak se věci udály doopravdy.“

„Naštěstí nikdo nedovede lhát tak,“ řekl probošt, „aby aspoň sem tam neutrousil trochu pravdy.“

Biskup Kosmas truchlivě pokývl: „Kéž bychom měli aspoň takové svědky pro časy nejdávnější. Ale není jich. Už i šepot bájí doznívá.“

„Ten stařec, ten stoletý ...“

„Vyhledal jsem jej. Povídám, co ti vyprávěl děd o praotci Čechovi, co o kněžně Libuši? Víte, co mi řekl? Prý jaká kněžna? Libuše byl muž. Prý prastrýc mé prabáby se také tak jmenoval. Libuša. A praotec Čech? Prý kdepak, první, kdo přišel do této země, byli Židi.“

Probošt pohoršeně odfoukl.

„Načež vypískla jeho žena, nevěřte mu, nepamatuje nic, ten ani neví, kterého svatého bylo včera. – A teď, kronikáři, si vyber. Sepisuj dějiny, když se lidé ani na bájích neshodnou.“

Šachovnice zatím stála netknutá.

„Ale i kdybych zvolil kteroukoli jejich podobu, něco mi, probošte, chybí na všech. Krev.“

Probošt polekaně zamrkal.

„Zabil někoho Přemysl Oráč?“

„Nezabil.“

„Byl zabit?“

„Nebyl.“

„Jestli vůbec kdy bodl, tedy otku do hlíny. V Němcích, tam je to jiné!“

„Pravda, Nibelungové se pomordovali všichni do jednoho.“



Adolf Born, *Spoutaná Šárka*, 1996, kresba perem, ilustrace z knihy: Humík, Ilja (1996): *Proč pláče Metuzalém a jiné povídky*, s. 38. Nadace Universitas Masarykiana, Nakladatelství Georgetown, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, Brno.

„Kdyby měli Přemysla Němci, probodne aspoň Libuši za to, že se mu pletla do vlády.“

Probošt pootočil hlavičku koně kupředu. Byla v tom troška vzdoru: „Takový Přemysl by se vám líbil víc ...?“

„Nelíbil, příteli. Nepřeji si prolévání krve. Obecný lid je však chce, už od vyhnání z ráje. Dostane-li báji, kde krev teče proudem, nasytí se, a aspoň trochu opadne chuť prolévat ji doopravdy.“

„Bitva u Turska ...“, namítl tiše probošt.

„Budiž. Zvítězil Neklan. Byl to ovšem zbabělec, za něhož to museli vyhrát jiní. Tedy rozhodně ne hrdina. Máme vůbec jakého hrdinu? Sám, kupec. Krok, mudřec. Václav, mučedník. Boleslav, bratrovrah. Prokop, poustevník. Jistě, silné postavy. Ale kde je jaký rek, pilíř dějin, jenž budí hrůzu světa a pýchu potomků, kde je český Siegfried či Achilles?“

„Bivoj“, navrhl probošt, a hned věděl, že marně.

„Ten se zmohl leda na zubra. A Horymír? Vyvrál nad svými soudci jen tak, že jim utekl. A to jen díky koni, který uměl skákat.“

K svíci přilétla můra, kroužila kolem plamene jako opilá, až uvízla v kalužce vosku.

„Pohleďte, to je hrdina,“ řekl biskup. „Kdybych ji osvobodil ze zajetí, bude znovu spět k plameni. Touží po světle a na tu touhu zahyne. Najde se někdo tak veliký v našich dějinách?“

Probošt se už trochu mrzel. „Dívčí válka, račte znát?“

Biskup se roztržitě rozpomínal.

„Nádherný příběh, světového rozhledu, ty dívky byly vlastně Amazonky. Slyšel jsem jej od mnoha starců, od všech shodně. To nebude pouhá báje.“

Biskup zpozorněl.

„Dívky se vzbouří proti mužům. Ti na ně uchystají past. Přivážou Ctirada ke stromu, najde ho Šárka s družkami, všechny popadne soucit, jak už to u žen bývá, všechny se zamilují a posedlé žárlivostí se pobijí.“

„A muži poschovávaní kolem se s úsměvem dívají na tu zkázu.“

„Ano!“ zvolal probošt nadšeně.

„Ejhle, hrdinové,“ vzkřikl biskup, „zvítězit, ale bez hnutí prstem! Raději vymýšlet triky než zvednout meč! Takový vzor, otče Humpolde, mám stavět před oči našim vnukům?“ Vstal a ruce za zády se rozchodil po jizbě. „Ne, příteli, ať naši potomci vidí, jak dějiny trestají slabost. Vždyť ti Ctiradovi muži byli bačkorové už proto, že vůbec připustili takovou opozici žen. – A já k tomu stromu přivážu Šárku ... Když ji najde Ctirad, svede ho, muže opije a dívky je rozsekají.“

Probošt se vyděšeně pokřížoval: „Ale milosti, pomyslete přece na Desatero, nepromluvíš křivého svědectví!“

„Já si ten hřích odmodlím,“ pravil, přisedávaje opět k šachovnici, „řeknu, Hospodine, pomysli na tento lid. Nechť je ušetřen zpráv sice pravdivých, leč ničivých. A co do té Šárky,“ pravil, a s úsměvem popotáhl pěšcem, „nemyslíte, že uvázaná dívka je zjev o mnoho luznější než uvázaný muž ...?“

Josef Souchop:
Hodiny výchovy aneb Pošli ještě slova
 (1997)

Literární tvorba Josefa Souchopa (narozen 1944) sice přinášela zajímavé dílčí podněty, avšak od svých knižních počátků se ocitla na okraji literárního dění i zájmu literární kritiky. Josef Souchop se ve svých žánrově obtížně zařaditelných prózách představuje jako autor neklidné a často i neukázněné groteskní fantazie se smyslem pro experiment, nadsázku, jazykovou hru i lyrický popis. Inspiruje se absurdní literaturou, science fiction (*Laskavý nezámek*, 1986) i postupy masové, populární literatury.

Vrcholem Souchopovy tvorby se stala lyrická vzpomínková próza, psaná v ich-formě, *Hodiny výchovy aneb Pošli ještě slova* (1997). Jde o cyklus silně autobiografických příběhů, o sondu do autorova dětství a dospívání. Vypráví o životních osudech chlapce absolvujícího základní školní docházku na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Vypravěčem těchto příběhů je nikoli dospělý autor, ale chlapec-hrdina. Díky komunikační strategii založené na dětském pohledu, korigovaném zčásti perspektivou dospělého, dokáže Souchopovy prózy evokovat absurditu lidského života, stejně jako vyvolat podmanivou atmosféru nadčasového, dychtivého a obžerného mládí.

Následující ukázka představuje první erotickou zkušenost Souchopova literárního hrdiny.

Hodiny výchovy aneb Pošli ještě slova

„Co je? Co to děláš? To se nesmí!“ křičela tlumeně z pod sukně, když zjistila, že jí stahuje kalhotky.

Zmocnil se mě hrozný pocit provinění, ale co jsem měl dělat? Já jsem doopravdy ještě žádnou holku takhle neviděl. A právě teď byla ta pravá chvíle, neboť se naposledy vzepřela nohou, ale nebylo jí to ovšem naprosto nic platné, a ke všemu jsem jí držel ruce pravou rukou pod jejími zády.

„Ty prase! To nesmíš! Nešahaš na mě!“

„Prohrálas,“ zašeptal jsem stydlivě.

„Řeknu to mamince a ve škole! Všem řeknu, že mě držíš za ruce a omakáváš mě!“

Ještě jednou se mě pokusila odtlačit, ale bylo to marné. Napopak jsem to byl já, kdo jaksí uvnitř sebe mohutněl a rostl, až

Souchop, Josef (1997): *Hodiny výchovy aneb pošli ještě slova*, s. 65–67. Vydavatelství Zabloudil, Brno.

jsem nakonec měl takový silný pocit mezi stehny, až jsem cítil strašlivé pnutí v banánku stojáčku, jak se říkávalo u nás v Brně. A pokusil jsem se udělat to, co říkali starší kluci, že dělají s holkama.

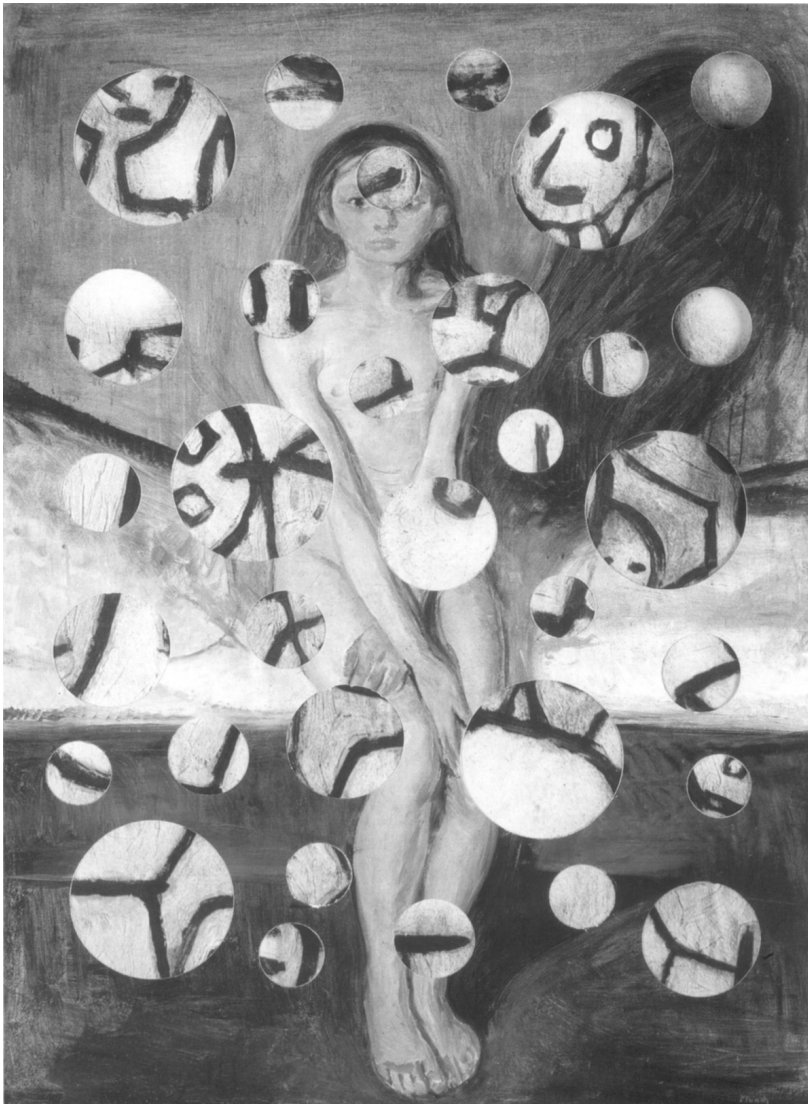
„Ty svině! Já tě zabiju! To nesmíš ... ne ... nedělej to ... prosím!“

Nechtěl jsem jí nijak ubližovat, ale jakmile se moje jahůdka, jak jsme také říkávali u nás v Brně, ocitla na okraji její úzké a přísné germánské švestičky, vyrostla ve mně jako skála nepoznaná touha vniknout celý do té malé ženy. A tak jsem se vší silou toho sexuálního kamení, které se uvnitř mne s obluzujícím rachotem kutálelo, hromadilo a tlačilo mi na míchu, tak jsem se vší silou té kamenné tíhy zapřel šlapkami do koberce a Elsa zasténala Ne! Néééé! Nééééé! – ale mně to spíše znělo jako zazpívání, jako povzbuzení, abych se nebál a zřítíl se do ní s celou tou horou třešticí něhy v bocích a v zádech. Opravdu z posledních sil jsem se vydal za jejím voláním, a tehdy jsem poznal, jak její obranné gymnastické sevření polevuje, jak její švestička puká a rozevívá se, abych do ní postupoval a vracel se v rytmu příboje a odlivu.

Jak jsem tak bezostyšně mladý a nezkušený do Elsy pronikal a ona měla snahu neustále unikat, posunovali jsme se po koberci, a v okamžiku, kdy mi za páteří vybuchla jiskřivá vlna bolestivé rozkoše, uvolnily se ty kameny, co jsem je nesl na zádech, a padaly do nás, až nás zavalily společnou chvějivou sutí, a tehdy v tom okamžiku Elsa pozvedla hlavu v jakémsi omámeném údivu a rozkošnický zasténala, a protože jsme se během našeho milostného zápolení ocitli až u skříně, udeřila se svou ryšavou paličkou patrně o dveře a možná i na chvíli omdlela, neboť jí bezmocně poklesla brada.

Já i moje jahůdka jsme byli stejně vyděšení a vyčerpáni událostí, která se právě nebývale rychle odehrála. V úžasu, doznívající rozkoši a návalu náhlého vysílení jsem klesl obličejem mezi její nohy a uviděl na stehnech krvavé šmouhy. Upřímně jsem zanaříkal, neboť jsem se strachoval, že jsem jí ublížil. Domníval jsem se, že je v bezvědomí, ale ona mi vzala hlavu do rukou, pozvedla ji a starostlivě, téměř plačtivě opakovala: „Co je ti? Co se ti stalo? Ty umíráš ...“

A potom, jako by si uvědomovala, že jsme učinili něco zakázaného, uchopila mě kolem beder a křičela: „Okamžitě vstaň! Slyšíš? Nesmíš umřít! Ty nesmíš umřít!“



Jiří Kolář, *Ztracené mládí*, 1987, otvorová koláž, 32x26 cm, uloženo: soukromá sbírka.

Nic tak nádherného jsem pak v dospělosti nezažil. Po tom erotickém výstřelu do páteře, kdy se do mě zřítila strmá stěna kamení a kamsi navždy zmizela, kdy mi v uších z ničeho nic zašuměl vesmír, nemohlo být nic krásnějšího nežli Elsinu strachování: „Ty nesmíš umřít ...“ Žádná pozdější láska, ani zkušené ženy neuměly tak opravdově říct jako ta moje dětská milenka: „Ty nesmíš umřít ...“

„Tys omdlela?“ zašeptal jsem ustrašeně.

„Ty blázínku,“ pohladila mne jako dospělá žena, „já jsem neomdlela. Mně bylo krásně ...“

(tuto
svatební
noc
nepředcházeli
žádný
obřad

tato
svatební
noc
sama
byla
obřadem)

NOC CHLÍPNĚ VLAHÁ

kdy i stín kostelních lavic
velebí

MAGII MILOSTNÉHO AKTU

TAJEMNÁ NAHÁ

která je tu navíc
JEV NEBI a

trvá na tom prostém

FAKTU

TAJEMNOU
NAHOU
SOUŽÍ
STRACH

ŽE PROZRADÍ JI

slovo

ACH

&

Jiří Suchý:

Modré punčochy, Léta dozrávání, Jsem Hvězda

(1962, 1969, 1999)

Dramatik, básník, prozaik, textař, režisér, herec, zpěvák a výtvarník Jiří Suchý (narozen 1931) patří k nejvýraznějším postavám české kultury posledních čtyř desetiletí.

V letech 1956–1957 vystupoval v pražské vinárně Reduta, kde spolu s Ivanem Vyskočillem zavedli text-appeal, tj. typ moderního literárního kabaretu, jimž je divák „apelován“, nehledě na to, zda je text čten, zpíván či hrán. V jejich podání byl poloimprovizací složenou z Vyskočilových povídek a úvah a z písniček Jiřího Suchého. Hrou *Kdyby tisíc klarinetů* otevřeli koncem roku 1957 Divadlo Na zábradlí. Suchý v něm však dlouho nesetřval a roku 1959 s Jiřím Šlitem a Ferdinandem Havlíkem založil v Praze divadlo Semafor. Název je odvozen z původního záměru vytvořit divadlo „sedmi malých forem“ (hudební komedie, jazzové koncerty, filmové produkce, poezie, pantomima, loutky, výtvarné umění), uplatnila se však pouze jediná forma. Jiří Suchý v Semaforu realizoval svou představu hudebně zábavného divadla a to se stalo nejpobulárnějším divadlem malých jevištních forem šedesátých a částečně sedmdesátých let, jehož styl byl naprosto originální a nezměnitelný.

Suchý a Šlitr nacházeli inspiraci v milovaných filmových groteskách, navázali na tradice slovní klauniády Voskovce a Wericha, nesměřovali však k politicko-satirické revue jako Osvobozené divadlo. Oba se uplatnili nejen jako autoři, ale i jako originální herecká dvojice, která vytvořila ustálené typy – Suchý, užvaněný, bláznivý poeta se slamáčkem, Šlitr, natvrdlý, lakonický panák s buřinkou. Střetání těchto protipólů bylo zdrojem komediální dramatičnosti. Vydali se jinou cestou než oficiální divadla. Jejich projev charakterizoval inteligentní, nepodbíživý humor, schopnost dělat si legraci ze sebe, půvab nadšeného amatérismu, chytré texty, originální písně, poetická atmosféra, spolupráce s uměleckými osobnostmi – to vše v době, která předepisovala socialistický realismus.

V herecké dvojici se Suchý se Šlitem poprvé sešli ve hře *Jonáš a tingl-tangl* (1962), která měla pro Semafor klíčový význam. Podařilo se jim sugestivně evokovat atmosféru starých kabaretů a šantánů, ve volném pásmu se objevily kuplety, šansony, hudební imitace, anekdoty, komické scény. Do programu tehdy napsali: „*Dovolte, abychom se tímto představením vyznali z lásky ke kabaretům, music hallům a tingl-tanglům, ve kterých jsme v životě nebyli, ale jejichž atmosféru tušíme.*“ Odezva diváků byla spontánní, inscenace se dočkala dvě stě padesáti repríz. Obrovská popularita znesnadňovala otevřený zákrok proti divadlu, jehož představení získávala antiideologický rozměr. Semafor však byl po léta v nemilosti kritiky a mocipánů. Divadlo se v šedesátých letech dále profilovalo v celé řadě her, mezi nimiž byly *Zuzana je sama doma* (1960), *Taková ztráta krve* (1960), *Zuzana není pro nikoho doma* (1963), *Benefice* (1966), *Đábel z Vinohrad* (1966), *Jonáš a doktor Matrace*

Ilustrace na protější straně:

Jiří Suchý, *Magie milostného aktu*, 1974, kresba perem na papíře, 21x30 cm, uloženo: ve vlastnictví autora.

Svému původnímu povolání reklamního grafika se Jiří Suchý (narozen 1931) dávno nevěnuje, našťáště však neopouští od své aktivní záliby v malování. Jeho projevy výtvarné totiž vynikají podobnými znaky jako jeho projevy literární, především poetickým humorem, ať už Suchý kreslí vtípy, karikatury přátel, erotické motivy nebo půvabné ženské akty.

(1969) a mnoho dalších.

Tragická smrt Jiřího Šlitra v prosinci roku 1969 uzavřela tuto etapu. Hledání nového partnera bylo nelehké, a Jiřímu Suchému se brzy podařilo objevit skvělou partnerku v Jitce Molavcové. V „pošlitrovském“ období divadla Semafor slavila největší úspěch inscenace *Kytice* (1972), moderní parafráze pěti Erbenových balad, šestou baladu s názvem „Bludička“ dopsal Suchý v duchu předlohy sám.

Významnou složkou divadelních her jsou písně Jiřího Suchého. Od poloviny šedesátých let byly vydávány knižně jako samostatné sbírky, například *Klokočí*, *Motýl*, *Pro kočku*, jako výbory a souborná vydání. Tvorba Jiřího Suchého je mnohostranná, vedle divadelních her obsahuje i knihy próz, ale v písňových textech se stal klasikem. Patrný je vliv dadaismu a poetismu, zaujetí verši Vítězslava Nezvala a Christiana Morgensterna. Suchý však své vzory nekopíruje; rozvíjí vlastní fantazii, hravost, důvtip, uplatňuje smysl pro jazykovou komiku, lehkou ironii, umění rýmů, prolínání stylových rovin. U písňových textů je neméně důležité propojení poezie s hudbou, smysl pro eufonii a rytmus. A co vedle těchto předností dotváří jedinečnost Suchého básnických textů, to je absence velkých slov a směřování k životní radosti. „*Jiří Suchý je skutečný básník.*“ Těmito slovy ho hodnotí pěvec nad jiné povolaný, Jaroslav Seifert (*Všechny krásy světa*).

Svému původnímu povolání reklamního grafika se Jiří Suchý dávno nevěnuje, neupouští však od své aktivní záliby v malování. Pavel Konečný v blahopřání k umělcovu jubileu žertem říká: „*Jiří Suchý asi nevstoupí do dějin českého výtvarného umění, ani se o to nesnaží, i když by se snad mohl s trochou patafyzické nadsázky vydávat třeba za objevitele techniky suché jehly.*“ Výtvarné projevy Jiřího Suchého si nicméně zaslouží nemalou pozornost, především pro svůj poetický humor, ať už Suchý kreslí vtípy, karikatury přátel nebo půvabné ženské akty.

O rozsahu slovesného a výtvarného díla Jiřího Suchého a jeho širokém přijetí svědčí také projekt *Encyklopedie Jiřího Suchého*, který od roku 1999 realizuje Karolinum – Nakladatelství Univerzity Karlovy v Praze: ve dvaceti svazcích, postupně vydávaných v letech 1999 až 2005, v ucelené podobě představí tvorbu Jiřího Suchého – povídky, básně, písně, divadelní hry, filmy, gramotíngtangly, úvahy, vzpomínky, grafiku, hudbu aj.

Na otázku, zda ženy hrají v jeho životě důležitou roli, Jiří Suchý přiznává, že motivovaly snad celou jeho tvorbu, i když to není na první pohled zjevné. O lásce takto poeticky a s příznačným humorem rozumoval v rozhlasovém pořadu Gramotíngtangl: „*Lásky jsou různé. Existuje láska něžná jako pavoučí dech i tvrdá jako facka v Neandertále, dravá jako big-beatovej koncert i rozumná jako příkaz k šetření elektrickým proudem. Jsou lidé, kteří si počínají bez okolků, ale já dával vždycky přednost těm s okolky, protože právě ty okolky jsou na tom vzájemném vztahu to nejhezčí, nesmí jich být ovšem moc.*“

Porovnejme v následujících ukázkách erotickou lyriku legendárních šedesátých let s erotickým nábojem sklonku tisíciletí:

Modré punčochy

Znám skromně
Zaoblená lýtka
Jaká jsme zvyklí
Vídat u sochy
V duchu je vidím stále
Jinak zřídka
A líbí se mi na nich
Modré punčochy

Nevím koho
By to nenapadlo
Že chodidla jsou
Jistě růžový
A prsty jako školní
Počítadlo
Čtyři a jedna je –
No, honem, kdo to ví?

Hlásím se já
A říkám hrdě: Pět
A pak si znovu sedám
Do lavice
A od těch dob
Uteklo mnoho let
A s léty přišla touha
Přesvědčit se

Protože najdu
Počítadlo stěží
Je třeba sundat
Modré punčochy
Čtyři a jedna je ...
Na tom už nezáleží ...

Znám skromně
Zaoblená lýtka
Jaká jsme zvyklí vídat

Suchý, Jiří (1962): „Modré punčochy“. In: Suchý, Jiří, *Jonáš a tingl-tangl*. Divadelní hra, premiéra 1962.



Jiří Suchý, *Lexikon pro zamilované*, 1990, kresba perem na papíře, 11x13 cm, uloženo: ve vlastnictví autora.

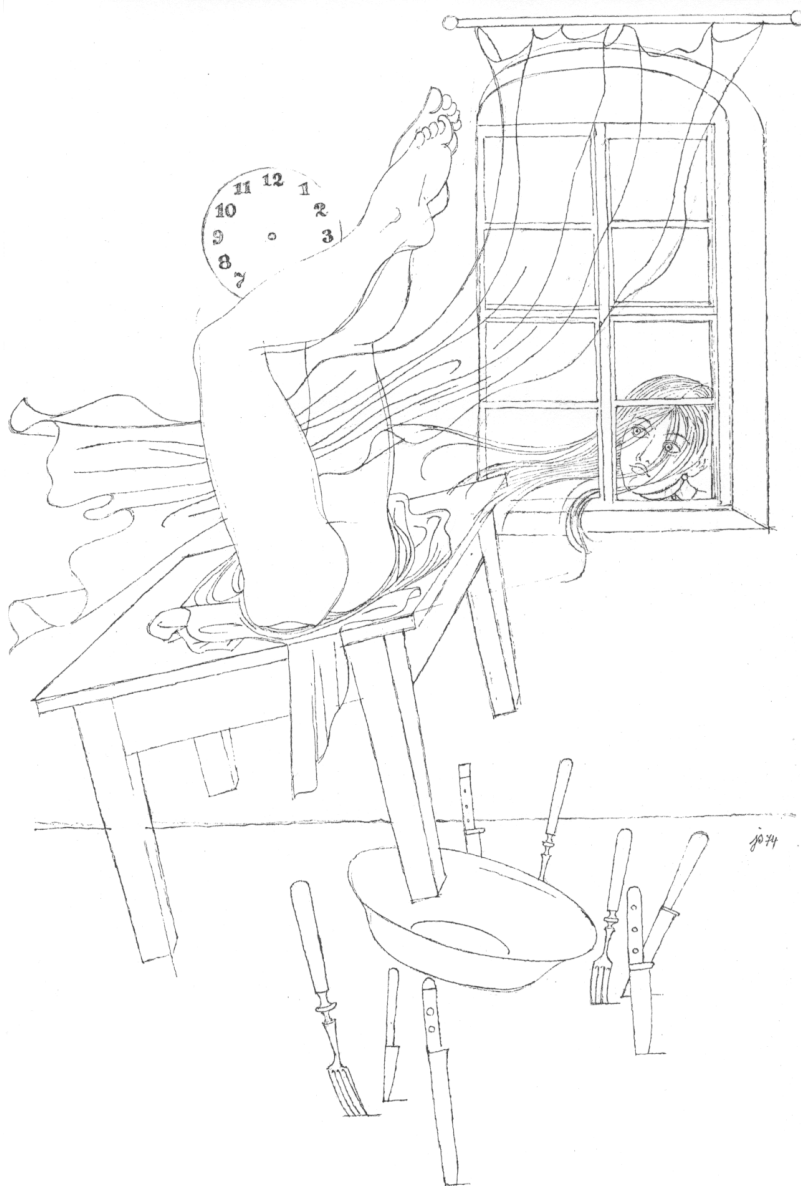
U sochy
Léta dozrávání

Suchý, Jiří (1989): „Léta dozrávání“. In: Suchý, Jiří: *Trocha poezie*, s. 109–110. Československý spisovatel, Praha. Výběr a komentář Kateřina Blahynková a Milan Blahynka, doslov „Básník písni“ napsal Milan Blahynka.

Život je pro mne obnošená vesta
Vše co se dalo dávno už jsem prožil
Teď už mi zbývá jenom jedna cesta
Vstříknu si trochu jedu do žil
Pár kapek utrejchu jsem požil
A zítra zas si pro změnu
V případě že bych ještě ožil
Kulí hlavu proženu
(Pro koho?
Pro ženu!)
To jsem si říkal když mně bylo dvacet
Když nevěděl jsem kudy dál
Až dobrý přítel vrazil mi pár facek
A pak se všemu se mnou smál

Dva roky nato to jsem se zas věšel
Pro tu co měla oči jako mandle
Co měla pro mne když jsem se s ní sešel
Polibky s chutí cukrkandle
Pro ni jsem došel k rozhodnutí
Že život pes je buď jak buď
A nikdo že mne nedonutí
Abych ho žil když nemám chuť
Tu opět přítel objevil se náhle
Nadávky jeho vyřklé z plných plic
To byly kapky do mé duše zprahlé
A z té mé smrti nebylo zas nic

Až jednou Lehl jsem si na koleje
Neb jsem měl v duši zas nějaký zmatek
Ležel jsem dlouho vlak však stále nejel
A pražce tlačily mne do lopatek
Dobyččí vlak do městských jatek
Měl ukončit mé trápení
Byl všední den – a přece svátek:



Jiří Suchý, *Sen*, 1974, kresba perem na papíře, 28x20 cm, uloženo: ve vlastnictví autora.

Dobytčí vlak měl zpoždění
Čekal jsem zdali přítel se mi zjeví
Aby mne vyrval smrti ze klína
Nejde a nejde Asi o tom neví
Tak jsem se zved a šel jsem do kina

Suchý, Jiří (1999) „Jsem Hvězda“. In: Suchý, Jiří, *Pré*. Divadelní hra, premiéra 1999.



Jiří Suchý, *Spisovatel*, 1970, kresba perem na papíře, 11x11 cm, uloženo: ve vlastnictví autora.

Jsem Hvězda

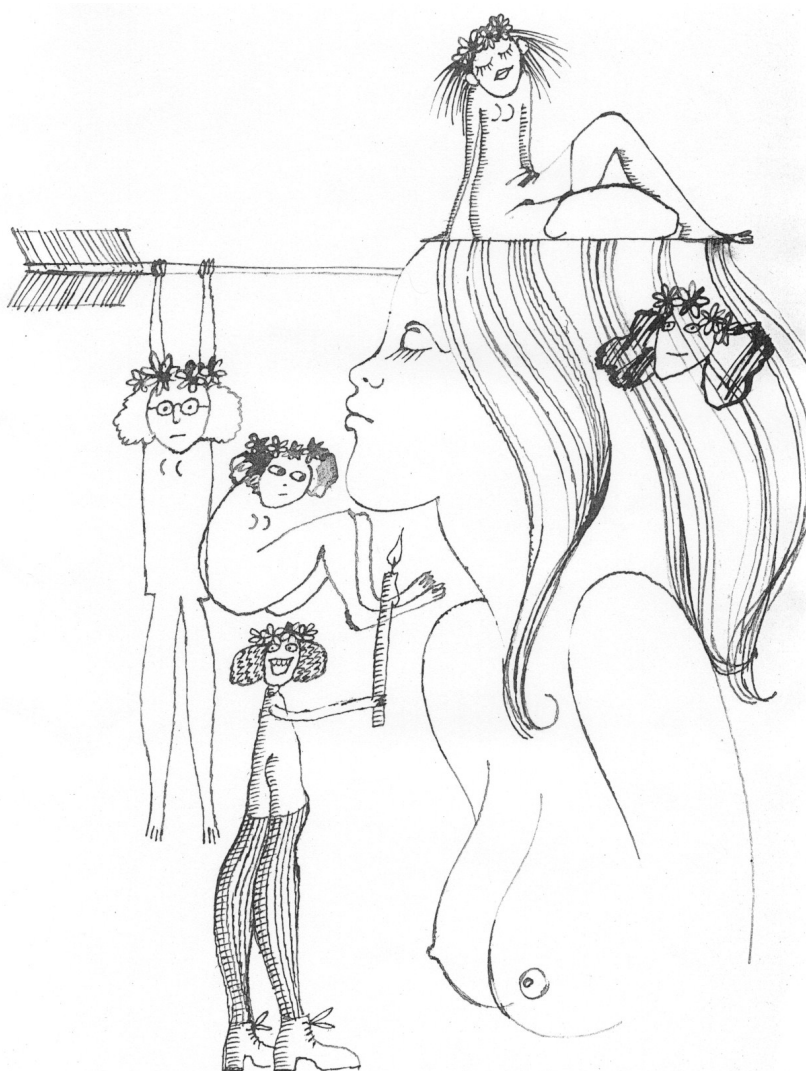
Jsem Hvězda. Nevím kolik cípů mám
a vlastně mě to ani nezajímá.
Roli za rolí denně odmítám
a zatím talent ve mně tiše dřímá.
Dřímá a čeká, čeká na roli
na roli Velkou, Tajemnou a Zvláštní.
Já nejsem z těch co berou cokoli
Hraju jen role plné temných vášní ...

Umím být ženou vytouženou,
za níž se dnes a denně muži ženou
a ona ční jak nedobytná tvrz.
Dostává šperky, perly, zlato
od mužů slavných, pouze za to
že smějí spatřit její oblý prs.

Umím být taky ženou krotkou,
co tiše jihne nad zažloutlou fotkou
a vzpomíná na lásku jedinou.
Přestává toužit po životě,
láskou umírá na soucotě
a žije pouze se svou vidinou.

Umím být taky ženou jinou:
ženou pod jejíž krutou rukou hynou
bankéři, soudci, vrazi, kupci, jáhni.
Podlá a chladnokrevná žena
ještě než bude popravena
katovi řekne: jen si klidně šáhni.

Umím být ženou sexem štvanou
ženou co nebyla snad nikdy pannou
a nejnižším pudům se nebráním.
Na muže zběsile se vrhám
koušu je, škrábu je, vlasy trhám
a zohavené z domu vyháním.



Jiří Suchý, *Sřelená*, 1981, kresba perem na papíře, 14x10,5 cm, uloženo: ve vlastnictví autora.

Jsem ta, co dává přednost změně
a mužům denně říkám otevřeně:
Já zkrátka nejsem kvítek nevinný ...
Nejsem kvítek, ty bulíku.
A když, tak leda rulíku ...



Jiří Kolář:

Evokace noci / Májové nebe / Šaty do ráje

(1982, 1989)

Jiří Kolář, výtvarník, básník, dramatik a překladatel, se narodil 24. září 1914 v Protivíně; byl členem Skupiny 42, Umělecké besedy, skupiny Křižovatka, od 40. let 20. století je jednou z nejpodnětnějších osobností českého i světového umění. V roce 1953 byl uvězněn, v roce 1968 se stal představitelem Koordinačního výboru uměleckých svazů, v 70. letech byl koeditorem edice Petlice, signatářem Charty 77. V letech 1953 až 1979 se takřka denně setkával s přáteli v kavárně Slávie u „Kolářova stolu“. Od roku 1980 žije a tvoří v Paříži, po roce 1989 i v Praze.

Jeho básnické dílo se úzce prolíná s výtvarným a obě vycházejí z podobného principu: v básních jej dovedl do nejzazších formálních důsledků, až k rozkladu „přirozené poezie“ do typogramů (*Básně ticha*) a ve výtvarné linii dospěl k asamblážím a kolážím, využívajícím jak útržků nejrůznějších druhů písma, tak i obrazového slovníku časopisů a především reprodukci slavných výtvarných děl minulosti. První samostatnou výstavu dvanácti koláží uspořádal v pražském Mozarteu v roce 1937. V roce 1949 se poprvé pokusil o obrazovou interpretaci své básně. Poté experimentoval s různými formami koláže, tvořil například *raportáže* – kontrastující nebo paralelizující dvě nesouvisějící zobrazené události. Dále rozvinul celý rejstřík postupů opírajících se o dadaistický princip a posléze i o informální a konstruktivní tendence a o lettristické kreace soudobého umění na přelomu 50. a 60. let. Od té doby vyvinul řadu specifických metod: *roláž* – jedna nebo i několik reprodukcí se rozřeže na stejné proužky, které se, obvykle v pravidelném rytmu výškově posunuty, prostřídávají, vytvářejíce deformovaný útvar rezonující s dobovými kinetickými tendencemi; *chiasmáz* – informální chaos útržků písma či barevných reprodukcí, nezřídka organizovaný do kontrastních geometrických útvarů nebo kombinovaný s jinými metodami; *muchláz* – ozvláštňuje původní obraz fixováním jeho deformované podoby vzniklé muchláním ...

V roce 1941, za patronace Františka Halase vyšla Kolářova první básnická sbírka *Křesťanský list*, shrnující tvorbu z let 1937–1939. V letech 1941 až 1944 napsal *Ódy a variace*, ovlivněn variacemi Richarda Weinerja, a v posledních dvou válečných letech vytvořil knihu prvních metamorfózních básní *Limb a jiné básně*. V roce 1949 napsal sbírku-deník *Očítý svědek* a pokusil se o první obrazové interpretace: *Křesťanův soud* podle své básně *A kamení začalo oživovat*. V letech 1950 až 1952 dokončil knihu *Prométheova játra* s deníky a prvními cykly dvojbytných básní; vrátil se ke kolážím, využívá analogií se svými dosavadními literárními postupy: konfrontáže, reportáže, příběhy, antianatomie, nalezené koláže. V roce 1954 začal pracovat na knize *Vršovický Ezop*. V letech 1956 až 1957 napsal knihy *Mistr Sun o básnickém umění* a *Nový Epiktet* a v letech 1958 až 1961 dramata *Chléb náš vezdělší* (uvedlo je vídeňské divadlo Theater Brett v roce 1986) a *Mor v Athénách*. V letech 1959 až 1961 se postupně rozchází s verbální poezií. Napsal *Básně*

Ilustrace na protější straně:

Jiří Kolář, *Májové nebe*, 1989, zdrhovací a roze-pínací koláž, 40x30 cm, uloženo: soukromá sbírka.

ticha a vytvořil první verze vizuální evidentní poezie, první řady typoskriptů, cvokogramů, analfabetogramů, rébusů, otvorových, hloubkových, barevných, notových básní, básně erbovní, závěsné, žiletkové; asambláže a objekty ...

Zúčastnil se několika desítek kolektivních a samostatných výstav takřka po celém světě. Jedna z největších výstav *Příběhy Jiřího Koláře* se uskutečnila – pod záštitou prezidenta republiky Václava Havla – ve Veletržním paláci v Praze koncem roku 1999 a v prvních měsících roku 2000. Kolářovo dílo je zastoupeno v mnoha českých a světových veřejných i soukromých sbírkách.

Jiří Kolář se výtvarně účastní projektu *Kruh prstenu*, pro nějž vytvořil řadu děl.

Z jeho obsáhlého básnického a výtvarného díla, jež je s neobyčejnou imaginací v mnoha svých fasetách spjato s láskou, erotikou, mužem a ženou, uvádíme tři ukázky.

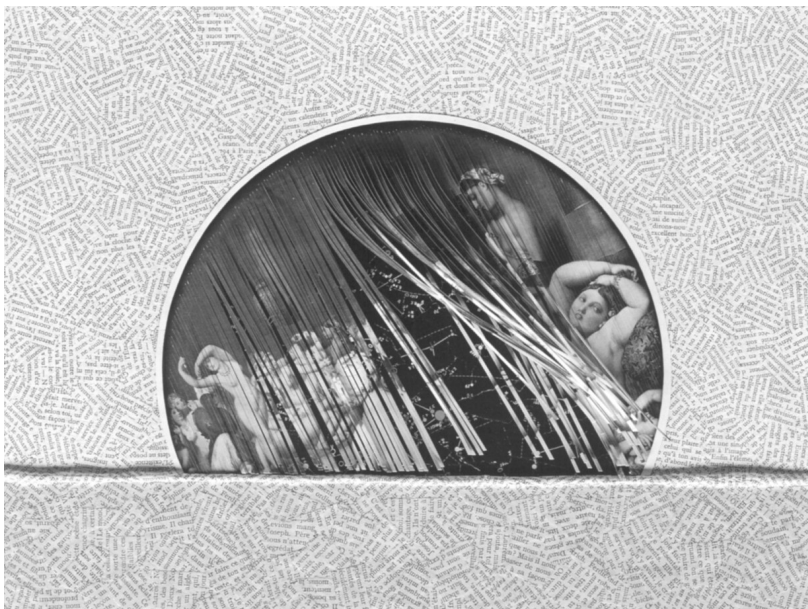
Evokace noci (Žaluzie – třásně)

Kolář, Jiří (1999): *Slovník metod. Okřídlený osel*, s. 218–219, 226–227, 232–233. Gallery, Praha.

První zákmit pramení v třásních obrubujících staré ubrusy.
Později touha prostoupit nepropustným. Potom pocit
vlastní prostupnosti,
když jsem přistižen při lži, nepravosti, nečestnosti.

Nakonec vědomí cizího vnikání a nesmyslného obviňování
při výsleších a nejhlupejších nařčeních nepřátel, stejně tak
při ochotném přijímání zloby, něhy, nadšení i zklamání.

Jiří Kolář, *Evokace noci*, 1982, žaluzie – třásně, 40x30 cm, uloženo: soukromá sbírka.



Májové nebe (Zdrhovací a rozepínací koláže)

Od roušek k zdrhovacím (zip) a rozepínacím
kolážím byl jen skok.
Kolika mladíkům se denně rozechvějou ruce nad zázrakem
rozepnutého živůtku a kolik mužů už omráčila
fata-morgana těla,
zhmotněná jen trhnutím zipu?

Šaty do ráje (Vlasy)

Dřív než uhranuly mne, pracovala s nimi moje žena.
Dostala krásný havraní cop od Anity Hiršalové,
první vlasy od doby,
kdy jí okudlali hlavu v Osvětimi. Co napsat víc?
Žádné počínání není jemnější než odhrnovat
vlasy z tváře ženy.
Mám se ohánět Baudelairem, nebo Vildracem?
Snad mne postrčila
láce parukové módy, ale nepoznáváme jeden druhého,
nedostáváme se
k tajemství života, za barikádu poezie jen vlásek po vlásku?
Nevisíme všichni za vlas nad propastí slov?



Jiří Kolář, *Šaty do ráje*, 1982, vlasy, 40x30 cm,
uloženo: soukromá sbírka.

Bibliografie ukázek z krásné literatury

- Bondy, Egon (1990): „Šaman“. In: *3x Egon Bondy. Šaman. Mníšek. Nový věk*, s. 12–155. Panorama, Praha. Doslov a ediční poznámka Milan Machovec.
- Čapek, Karel (1992): „Věc Makropulos“. In: Čapek, Karel, *Dramata*, s. 179–259. Český spisovatel, Praha.
- Čech, Svatopluk (1921): „Adamité“. In: Čech, Svatopluk, *Dagmar. Adamité*, s. 233–325. F. Topič, Praha.
- Deml, Jakub (1991): *Zapomenuté světlo*. Jota & Arca Jimfa, Brno.
- Durych, Jaroslav (1969): *Sedmikráska*. Blok, Brno.
- Erben, Karel Jaromír (1988): „Svatební košile“. In: Erben, Karel Jaromír, *Kytice*, s. 35–46. Odeon, Praha 1988.
- Hájek z Libočan, Václav (1981): *Kronika česká: Výbor historického čtení*. Odeon, Praha. Vybral, k vydání připravil, předmluvou, vysvětlivkami, vydavatelskými poznámkami, slovníčkem a tabulkou pevných svátků církevního kalendáře opatřil Jaroslav Kolář. Ilustrace z původního vydání.
- Halas, František (1947): „Není jména“. In: Halas, František, *Ladění*, s. 43–44. Fr. Borový, Praha.
- Hašek, Jaroslav (1983): *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. Díl I. V zázemí. Díl II. Na frontě*. Československý spisovatel, Praha.
- Havlíček, Jaroslav (1973): *Petrolejové lampy*. Československý spisovatel, Praha. Medailon o autorovi napsal a k vydání připravil Josef Rumler.
- Holan, Vladimír (1964): *Noc s Hamletem*. Československý spisovatel, Praha.
- Hrabal, Bohumil (1989): „Obsluhoval jsem anglického krále“. In: Hrabal, Bohumil, *Tři novely*, s. 131–319. Československý spisovatel, Praha.
- Hrabě, Václav (1990): „Stoptime“. In: Hrabě, Václav, *Blues pro bláznivou holku*, s. 185–187. Československý spisovatel, Praha.
- Hrubín, František (1962): *Romance pro křídlovku*. Československý spisovatel, Praha.
- Hurník, Ilja (1996): „Kosmas“. In: Hurník, Ilja, *Proč pláče Metuzalém a jiné povídky*, s. 38–41. Nadace Universitas Masarykiana, Nakladatelství Georgetown, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, Brno.
- Hynek z Poděbrad (1974): „Májový sen“. In: Hrabák, Josef, ed., *Tisíc let české poezie: I. Stará česká poezie*, s. 147–151. Československý spisovatel, Praha. Verše vybral, svazek uspořádal, předmluvu, komentáře, poznámku o autorech a vysvětlivky k textům napsal a obrazové přílohy navrhl Josef Hrabák. Antologii textologicky zpracoval a ediční poznámky napsal Dušan Šlosar.
- Jirásek, Alois (1951): *Bratrstvo: Tři rapsodie. II. Mária*. Vydavatelstvo Družstevní práce, Praha.
- Kainar, Josef (1960): „A budete zlá“. In: Kainar, Josef, *Lazar a píseň*, s. 32–33. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha.
- Karásek ze Lvovic, Jiří (1984): „Genenda“. In: *Milostná povídka historická*, s. 133–164. Československý spisovatel, Praha. Uspořádala a předmluvu napsala Jaroslava Janáčková.
- Klíma, Ivan (1990): *Láska a smetlí*. Československý spisovatel, Praha.
- Klíma, Ladislav (1990): *Utrpení knížete Sternenhocha*. Res Publica, Brno. (Reprint z roku 1928.) Slovo o autorovi Ladislav Soldán. Doslov Igor Fic.
- Kohout, Pavel (1990): *Katyně*. Československý spisovatel, Praha.
- Kolář, Jiří (1999): *Slovník metod. Okřídlený osel*. Gallery, Praha.
- Koniáš, Antonín (1995): „Na den svatě Máří Magdalény“. In: Koniáš, Antonín, *Vejtažní naučení*, s. 115–134. Blok, Brno. K vydání připravil a doslov napsal Milan Kopecký.
- Kostrhun, Jan (1982): *Co by to bylo, kdyby to byla láska*. Mladá fronta, Praha.
- Kundera, Ludvík (1966): „Při prvním kokrhání“. In: Kundera, Ludvík, *Tolik cejchů*, s. 59–60. Mladá fronta, Praha.
- Kundera, Milan (1967): *Žert*. Československý spisovatel, Praha.
- Macourek, Miloš (1986): „Teta Růžena“. In: Macourek, Miloš, *Rodinné album*, s. 42. Československý spisovatel, Praha.

- Macourek, Miloš (1989): „Láska a dělové koule“. In: Macourek, Miloš, *Láska a dělové koule: Povídky a bajky*, s. 11–12. Československý spisovatel, Praha.
- Mahen, Jiří (1997): „Láska“. In: Mahen, Jiří, *Měsíc*; Suchomel, Milan, *Jiné oči Jiřího Mahena*, s. 49–50. Jota, Brno.
- Mácha, Karel Hynek (1968): *Máj*. Odeon, Praha.
- Machar, Josef Svatopluk (1982): „Rekviem“. In: Machar, Josef Svatopluk, *Pravdy znak*, s. 34. Československý spisovatel, Praha 1982.
- Malina, Jaroslav (1993): „1.5 Diskuse s literárním vědcem a básníkem, zasloužilým umělcem a členem korespondentem ČSAV prof. PhDr. Svatoplukem Grosem, DrSc.“. „2.3 Program profesora Grose“. In: Malina, Jaroslav – Benedík, Jaroslav, *Amor: Počítačový systém k automatickému generování milostných scén*. 86–96, 123–125. Vydavatelství CHIP – Nakladatelství Albert, Praha – Boskovice.
- Majerová, Marie (1966): *Panenství*. Československý spisovatel, Praha.
- Michna z Otradovic, Adam Václav (1941): „Svaté lásky labyrint“. In: Kalista, Zdeněk, *České baroko: Studie, texty, poznámky*, s. 63–64. Evropský literární klub, Praha.
- Mikulášek, Oldřich (1969): „Tajnosti“. In: Mikulášek, Oldřich, *Šokovaná růže*, s. 52. Československý spisovatel, Praha.
- Mrštík, Alois – Mrštík, Vilém (1983): „Maryša“. In: Jiskrová, Jaroslava, ed., *Josef Kajetán Tyl: Strakonický dudák aneb Hody divých žen. Ladislav Stroupežnický: Naši furianti. Alois a Vilém Mrštíkové: Maryša*, s. 209–281. Mladá fronta, Praha. Doslov napsal František Černý.
- Mrštík, Vilém (1963): *Pohádka máje*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. K vydání připravila, ediční poznámkou a vysvětlivkami opatřila Libuše Daňková.
- Němcová, Božena (1984): *Babička*. Československý spisovatel, Praha.
- Neruda, Jan (1993): „Teréze“. In: Neruda, Jan, *Binokl na očích, v ruce hůl*. Mladá fronta, Praha.
- Neumann, Stanislav K. (1962): „Stráž chudých lásek“. In: Neumann, Stanislav K., *Zpěvy hněvu i lásky*, s. 44 až 45. Československý spisovatel, Praha. Úvodní esej napsal Vilém Závada. Výbor pořídila, pásmo o životě a díle napsala a bibliografii sestavila Lída Špačková.
- Neznámý autor (1942): „Druhá staroslovanská legenda o sv. Václavu“. In: *Na úsvitu křesťanství: Z naší literární tvorby doby románské v století IX.–XIII.*, s. 134–152. Evropský literární klub, Praha. Uspořádal Václav Chaloupecký za spolupráce Jaroslava Ludvíkovského, Bohumila Ryby, Ferdinanda Stiebitze a Josefa Vašici. Přeložil Josef Vašica.
- Neznámý autor (1974a): „Dalimilova kronika. O sedlské knieni Bořeně“. In: Hrabák, Josef, ed., *Tisíc let české poezie: I. Stará česká poezie*. s. 35–40. Československý spisovatel, Praha. Verše vybral, svazek uspořádal, předmluvu, komentáře, poznámku o autorech a vysvětlivky k textům napsal a obrazové přílohy navrhl Josef Hrabák. Antologii textologicky zpracoval a ediční poznámky napsal Dušan Šlosar.
- Neznámý autor (1974b): „Stratilat' jsem milého“. In: Hrabák, Josef, ed., *Tisíc let české poezie: I. Stará česká poezie*, s. 70. Československý spisovatel, Praha. Verše vybral, svazek uspořádal, předmluvu, komentáře, poznámku o autorech a vysvětlivky k textům napsal a obrazové přílohy navrhl Josef Hrabák. Antologii textologicky zpracoval a ediční poznámky napsal Dušan Šlosar.
- Neznámý autor (1974c): „Tristram a Izalda“. In: Hrabák, Josef, ed., *Tisíc let české poezie: I. Stará česká poezie*, s. 44–48. Československý spisovatel, Praha. Verše vybral, svazek uspořádal, předmluvu, komentáře, poznámku o autorech a vysvětlivky k textům napsal a obrazové přílohy navrhl Josef Hrabák. Antologii textologicky zpracoval a ediční poznámky napsal Dušan Šlosar.
- Neznámý autor (1974d): „Život svaté Kateřiny“. In: Hrabák, Josef, ed., *Tisíc let české poezie: I. Stará česká poezie*, s. 55–59. Československý spisovatel, Praha. Verše vybral, svazek uspořádal, předmluvu, komentáře, poznámku o autorech a vysvětlivky k textům napsal a obrazové přílohy navrhl Josef Hrabák. Antologii textologicky zpracoval a ediční poznámky napsal Dušan Šlosar.
- Neznámý autor (1984): „Husička divoká. Jatelinka drobná. Letěl, letěl roj“. In: Halas, František – Holan, Vladimír, ed., *Láska a smrt: Výbor lidové poezie*, s. 58, 70, 94. Odeon, Praha.
- Neznámý autor (1986): „O ženě a o jejím muži, ležícím na podlaze, kdež holubi bývají“. In: Kopecký, Milan, ed., *Komu ženu svou poručiti a jiné kratochvilné rozprávky*, s. 102–103. Blok, Brno. K vydání připravil a úvod napsal Milan Kopecký.
- Neznámý autor (1990): „Byla jedna panička“. In: *Sestra múza: Světská poezie latinského středověku*, s. 513–514. Odeon, Praha. Uspořádala Anežka Vidmanová. Z latinských originálů přeložili Václav Bahník, Karel Hrdina, Rudolf Mertlík, Ferdinand Stiebitz, Dana Svobodová, Dagmar Tenorová, Anežka Vidmanová a Irena Za-

- chová. Předmluvou a poznámkami opatřila Anežka Vidmanová.
- Neznámý autor (1995): „V Paříži tři urození muži ...“. In: Sládek, Miloš, ed., *Malý svět jest člověk aneb Výbor z české barokní prózy*, s. 69–70. Nakladatelství a vydavatelství H&H, Jinočany. Sestavil a průvodní slovo napsal Miloš Sládek.
- Neznámý autor (1999): „Šla dívka pro pacholka“. In: Obrátil, Karel Jaroslav, *Kryptadia: Příspěvky ke studiu pohlavního života našeho lidu. I*, s. 316–317. Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl.
- Nezval, Vítězslav (1977): *Manon Lescaut. Hra o sedmi obrazech podle románu abbé Prévosta*. Československý spisovatel, Praha.
- Novák, Jan (1966): „Anna perenna“; „Sursum deorsum“; „Ionic quibus ver salvere iubetur“. In: Novák, Jan, *Suaviloquia: Tener liber versus teneriorum de rebus tenerrimis*, s. 7, 14, 26–27. Imaginibus ligno incisit ornavit J. M. Najmr. Graphice diposuit et excudit Antonín Jero. Střední uměleckoprůmyslová škola, Brno.
- Novák, Jan (1983): „Erotický dusno“. In: Novák, Jan, *Striptease Chicago*, s. 77–123. Sixty-Eight Publishers, Corporation, Toronto.
- Nováková, Teréza (1952): *Na Librově gruntě*. Melantrich, Praha. K vydání připravil, poznámky a slovníček sestavil Miloš Helcl.
- Olbracht, Ivan (1963): *Nikola Šuhaj loupežník*. Československý spisovatel, Praha. Doslov napsal Jiří Opelík. K vydání připravil Rudolf Havel.
- Orten, Jiří (1967): „Sedmá elegie“. In: Orten Jiří, *Čemu se báseň říká*, s. 89. Československý spisovatel, Praha.
- Otčenášek, Jan (1963): *Romeo, Julie a tma*. Československý spisovatel, Praha.
- Páral, Vladimír (1966): *Soukromá vichřice*. Mladá fronta, Praha.
- Pitínský, Jan Antonín (1993): *Praha – intimní deník hrdinny*. Petrov, Brno 1993.
- Procházková, Lenka (1991): *Smolná kniha*. Atlantis, Brno.
- Rettigová, Magdaléna Dobromila (1986): „Arnošt a Bělinka“. In: Rettigová, Magdaléna Dobromila, *Domácí kuchařka. Spolu s ukázkami z beletristického díla M. D. Rettigové a čtením o její osobnosti*, s. 424–451. Odeon, Praha. K vydání připravila, čtení z M. D. Rettigové a o M. D. Rettigové uspořádala, předmluvou, vysvětlivkami, ediční poznámkou opatřila a obrazové přílohy vybrala Felicitas Wünschová.
- Seifert, Jaroslav (1966): „Skleněný džbán“. In: Seifert, Jaroslav: *Maminka*, s. 49–53. Československý spisovatel, Praha.
- Skácel, Jan (1967): „Převozné pro Cháróna“. In: Skácel, Jan, *Smutěnka*, s. 45. Československý spisovatel, Praha.
- Skarlant, Petr (1977): *Věk slasti: Milostný deník čtyřia-dvacetiletého 1963–1965*. Melantrich, Praha.
- Souchop, Josef (1997): *Hodiny výchovy aneb pošli ještě slova*. Vydavatelství Zabloudil, Brno.
- Sova, Antonín (1938): „Kdo vám tak zcuchal tmavé vlny?“. In: Sova, Antonín, *Ještě jednou se vrátíme ...*, s. 65. Melantrich, Praha.
- Suchý, Jiří (1962): „Modré punčochy“. In: Suchý, Jiří, *Jonáš a tingl-tangl*. Divadelní hra, premiéra 1962.
- Suchý, Jiří (1989): „Léta dozrávání“. In: Suchý, Jiří: *Trocha poezie*, s. 109–110. Československý spisovatel, Praha. Výběr a komentář Kateřina Blahynková a Milan Blahynka, doslov „Básník písní“ napsal Milan Blahynka.
- Suchý, Jiří (1999) „Jsem Hvězda“. In: Suchý, Jiří, *Pré*. Divadelní hra, premiéra 1999.
- Světlá, Karolina (1960): *Frantina*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha.
- Šiktanc, Karel (1970): *Adam a Eva*. Československý spisovatel, Praha.
- Škvorecký, Josef (1965): „Případ s fotografiemi“. In: Škvorecký, Josef, *Ze života lepší společnosti*, nestránkováno. Mladá fronta, Praha.
- Šotola, Jiří (1976): *Kuře na rožni*. Československý spisovatel, Praha.
- Šrámek, Fráňa (1955): *Stříbrný vítr*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha. K vydání připravili Jaroslava a Mojmír Otrubovi. Předmluvu napsal Mojmír Otruba.
- Toman, Karel (1956): „Píseň“. In: Toman, Karel, *Básně*, s. 32. Československý spisovatel, Praha.
- Tomeček, Jaromír (1996): „Záchova rodu“. In: Tomeček, Jaromír, *Minutová dramata: Karavana radosti a smutku*, s. 77–78. Nadace Universitas Masarykiana, Nakladatelství Georgetown, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, Brno.
- Tyl, Josef Kajetán (1983): „Strakonický dudák aneb Hody divých žen“. In: Jiskrová, Jaroslava, ed., *Josef Kajetán Tyl: Strakonický dudák aneb Hody divých žen. Ladislav Stroupežnický: Naši furianti. Alois a Vilém Mrštíkovi: Maryša*, s. 5–84. Mladá fronta, Praha. Doslov napsal František Černý.
- Václav II. (1998): „Píseň I“. In: Bok, Václav – Pokorný, Jindřich, ed., *Moravo, Čechy, radujte se! Němečtí a rakouští básníci v českých zemích za posledních Přemyslovců*, s. 190–191. Edice Litteraria Germano-Austro-Bohemica, Vol. I. Aula, Praha.

- Vaculík, Ludvík (1993): *Jak se dělá chlapec*. Atlantis, Brno.
- Váchal, Josef (1990): *Krvavý román: Studie kulturně a literárně historická*. Edice Knihy Josefa Váchala, svazek 1. Paseka, Praha.
- Vančura, Vladislav (1966): *Markéta Lazarová*. Československý spisovatel, Praha.
- Viewegh, Michal (1993): *Báječná léta pod psa*. Český spisovatel, Praha.
- Vrchlický, Jaroslav (1949): „Anežka z Montluçonu“. In: Vrchlický, Jaroslav, *Třetí kniha básní epických. Básnické dílo. Sv. 29. Epické básně*, s. 406–408. Melantrich, Praha.
- Wolker, Jiří (1958): „Ilda“. In: *Dílo Jiřího Wolky*, s. 280, 287–288, 294. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha.
- Wolker, Jiří (1964): „Balada o nenarozeném dítěti“. In: Wolker, Jiří, *Srdce štít*, s. 38–40. Československý spisovatel, Praha.
- Zábrana, Jan (1991): „Třetí“. In: Zábrana, Jan, *Jistota nejhoršího*, s. 85–93. Československý spisovatel, Praha. Verše vybral, uspořádal a doslov s ediční poznámkou napsal Jiří Trávníček, který spolu s Marií Zábranovou sestavil životopisné pásmo.
- Zapletal, Zdeněk (1986): *Půlnoční běžci*. Československý spisovatel, Praha.
- Zeyer, Julius (1955): *Radúz a Mahulena: Slovenská pohádka o čtyřech dějstvích*. Orbis, Praha. K vydání připravila a vysvětlivkami opatřila dr. Ludmila Kopáčová. Doslov napsal Ivo Vaculín.

Citovaná literatura a literatura o dějinách, kultuře a mravech českého světa

- Bednaříková, Hana (1999): „O několika souvislostech mezi dekadentní estetikou a erotikou“. In: Petrbok, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 213–216. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Benešová, Marie (1999): „Námět lásky v architektuře“. In: Petrbok, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 84–87. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Bezečný, Zdeněk (1999): „Sňatky české šlechty ve druhé polovině 19. století“. In: Petrbok, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 88–93. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Blüml, Josef (1999): „Žena jako inspirace historika Josefa Šusty“. In: Petrbok, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 129–134. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Blümllová, Dagmar (1999): „Erotika v denících Ladislava Hofmana“. In: Petrbok, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 124–128. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Bok, Václav – Pokorný, Jindřich, ed. (1998): *Moravo, Čechy, radujte se! Němečtí a rakouští básníci v českých zemích za posledních Přemyslovců*. Edice Litteraria Germano-Austro-Bohemica, Vol. I. Aula, Praha.
- Born, Adolf (1970): *Bornografie*. Mladá fronta, Praha.
- Born, Adolf (1975): *Bilderbuch der Verführungskunst*. Eulenspiegel Verlag, Berlin.
- Brabec, Jiří (1964): *Poezie na předělu doby: Vývojové tendence koncem osmdesátých a na počátku let devadesátých 19. století*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
- Breuers, Dieter (1999): *Na hradech, v klášteřích, v podhradí: Středověk, jak ho neznáte*. Brána, Praha.
- Brouk, Bohuslav (1933): *Psychoanalytická sexuologie*. Alois Srdce, Praha.
- Brouk, Bohuslav (1935): *Autosexualismus a psychoeroticismus*. Edice surrealismu, Praha.
- Brouk, Bohuslav (1936): *O smrti, lásce a žárlivosti*. Alois Srdce, Praha.
- Brouk, Bohuslav (1938): *Manželství – sanatorium pro méněcenné*. Nákladem vlastním, Praha.
- Brouk, Bohuslav (1992): *Lidská duše a sex*. Odeon, Praha.
- Businská, Helena, ed. (1975): *Renesanční poezie*. Academia, Praha.
- Bydžovská, Lenka – Lahoda, Vojtěch – Srp, Karel (1995): *České moderní umění 1900–1960*. Sbíрка moderního umění, Veletržní palác Národní galerie v Praze, Praha.
- Cadden, Joan (1993): *Meanings of Sex Difference in Middle Ages: Medicine, Science, and Culture*. Cambridge University Press, Cambridge – New York – Oakleigh.
- Curtius, Ernst Robert (1998): *Evropská literatura a latinský středověk*. Triáda, Praha.
- Čechura, Jaroslav – Hlavačka, Milan – Mikulec, Jiří (1998): *Muži a milenci českých královen*. Akropolis, Praha.
- Černá kniha města Velké Bíteše. Blok, Brno 1979.
- Černušák, Gracián – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko, ed. (1965): *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek první M–Ž. Státní hudební vydavatelství, Praha.
- Černý, František, hlavní editor (1968, 1969, 1977, 1983): *Dějiny českého divadla*. Svazky I–IV. Svazek I: Scherl, Adolf, ed. (1968): *Od počátku do sklonku osmnáctého století*. Svazek II: Procházka, Vladimír, ed. (1969): *Národní obrození*. Svazek III: Černý František – Kosová, Ljuba, ed. (1977): *Činohra 1848–1918*. Svazek IV: Scherl, Adolf, ed. (1983): *Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Academia, Praha.
- Černý, Václav (1967): „Baroko a jeho poezie“. In: Černý, Václav, ed., *Kéž hoří popel můj*, s. 261–270. Mladá fronta, Smena, Naše vojsko, Svět sovětů, Praha.
- Černý, Václav (1991): *O povaze naší kultury*. Atlantis, Brno.
- Československá vlastivěda (1968). Sv. 3. *Lidová kultura: Hmotná a duchovní kultura českého a slovenského*

- lidu. Orbis, Praha.
- Čornej, Petr (1999): „Adamité – tabu 15. i 19. století?“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 142–159. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Čulík, Jan (1992): *Knihy za ohradou: Česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971–1989*. Trizonia, Praha.
- Daly, Steven – Wice, Nathaniel (1999): *Encyklopedie alternativní kultury*. BOOKS, Brno.
- Delumeau, Jean (1997): *Strach na Západě ve 14.–18. století: Obležená obec. I*. Argo, Praha.
- Delumeau, Jean (1998): *Hřích a strach: Pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století*. Volvox Globator, Praha.
- Denzler, Georg (1999): *Zakázaná slast: Dva tisíce let křesťanské sexuální morálky*. Centrum pro studium demokracie a kultury, Praha.
- Dohnalová, Marie (1988): *Alfred Justitz*. Odeon, Praha.
- Dostálová, Růžena – Hošek, Radislav (1997): *Antická mystéria*. Vyšehrad, Praha.
- Dronke, Peter, ed. (1968): *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric, II*. Oxford University Press, Oxford.
- 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.
- Dulavová, Marie, ed. (1972, 1981): *Dějiny české hudební kultury*. Svazek 1–2. Academia, Praha.
- Dülmen, Richard van (1999): *Kultura a každodenní život v raném novověku (16.–18. století). Díl I. Dům a jeho lidé*. Argo, Praha.
- Dvorník, František (1999): *Zrod střední a východní Evropy: Mezi Byzancí a Římem*. Prostor, Praha.
- Dvorský, Jiří, ed. (1989): *Dějiny českého výtvarného umění III/1, 2: Od počátků renesance do závěru baroka*. Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
- Eislerová, Riane (1995): *Číše a meč, agrese a láska aneb Žena a muž v průběhu staletí*. Nakladatelství Lidových novin, Praha.
- Ennen, Edit (199...): *Ženy ve středověku*. Argo, Praha.
- Exner, Milan (1999): „F. J. Rubeš kolektivní, intimní“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 57–66. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Fajt, Jiří, ed. (1997): *Magister Theodoricus dvorní malíř císaře Karla IV.: Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*. Národní galerie v Praze, Praha.
- Feifalik, Julius (1861): „Studien zur Geschichte der altböhmisches Literatur. V. Die altböhmisches Gedichte vom Streite zwischen Seele und Leib. Nebst Beiträgen zur Geschichte der Vagantenpoesie in Böhmen“. *Sitzungsberichte der philosophischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien*, r. 36, s. 166–167 ???.
- Fiala, Jiří (1999): „Z pololidové milostné lyriky národního obrození“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 33–47. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Forst, Vladimír, ed. (1985): *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. (A-G)*. Svazek 1. Academia, Praha.
- Forst, Vladimír, ed. (1993a): *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. (H-J)*. Svazek 2. Díl 1. Academia, Praha.
- Forst, Vladimír, ed. (1993b): *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. (K-L)*. Svazek 2. Díl 2. Academia, Praha.
- Foucault, Michel (1993): *Dějiny šílenství: Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha.
- Frolec, Václav, ed. (1983): *Svatební obřad: Současný stav a proměny*. Lidová kultura a současnost. Svazek 9. Blok, Brno.
- Frolec, Václav, ed. (1985): *Čas života: Rodinné a společenské svátky v životě člověka*. Lidová kultura a současnost. Svazek 10. Blok, Brno.
- Frolec, Václav – Tomeš, Josef, ed. (1979): *Masopustní tradice*. Lidová kultura a současnost. Svazek 5. Blok, Brno.
- Fučíková, Eliška (1989): „Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. v Praze“. In: Dvorský, Jiří, *Dějiny českého výtvarného umění III/1, 2: Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 182–222. Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
- Gabrielová, Bronislava – Marčák, Bohumil (1999): *Přesahy výtvarného Brna*. Nakladatelství Petrov, Brno.
- Gellner, František (1981): *Radosti života*. Odeon, Praha.
- Goldflam, Arnošt (1997): „Zdeněk Petrželka alias Jan Antonín Pitínský“. In: Pitínský, Jan Antonín, *Ananas. Park. Pokojíček. Tři hry z doby rozvratu*, s. 4–5. Větrné mlýny, Brno.
- Gombrich, Ernst Hans (1992): *Příběh umění*. Odeon, Praha.
- Grössingová, S.-M. (1992): *Lásky trůnu habsburského*. Melantrich, Praha.
- Grün, Anselm – Riedl, Gerhard (1996): *Mystika a erós*. Česká křesťanská akademie, Praha.
- Gurevič, Aron (1996): *Nebe, peklo, svět: Cesty k lidové*

- kultuře středověku*. H&H, Praha.
- Hájek z Libočan, Václav (1981): *Kronika česká: Výbor historického čtení*. Odeon, Praha. Vybral, k vydání připravil, předmluvou, vysvětlivkami, vydavatelskými poznámkami, slovníčkem a tabulkou pevných svátků církevního kalendáře opatřil Jaroslav Kolár. Ilustrace z původního vydání.
- Halas, František – Holan, Vladimír, ed. (1984): *Láska a smrt: Výbor lidové poezie*. Odeon, Praha.
- Haman, Aleš (1999): „Téma prostituce v české literatuře 19. století“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 196–200. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Hanzal, J. (1987): *Od baroka k romantismu. Ke zrození novodobé české kultury*. Academia, Praha.
- Hemelíková, Blanka (1999): „Kterak naši předkové bývali veselí a tabu se nelekali“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 30–32. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Hlušička, Jiří (1984): *České moderní malířství v Moravské galerii v Brně. I. (Období 1890–1919)*. Ve spolupráci s Moravskou galerií v Brně vydalo nakladatelství Blok, Brno.
- Hlušička, Jiří (1989): *České moderní malířství v Moravské galerii v Brně. II. (Období 1920–1950)*. Vydala Moravská galerie ve spolupráci s nakladatelstvím Blok, Brno.
- Hlušička, Jiří (1990): *Jaroslav Král*. Odeon, Praha.
- Hlušička, Jiří (2000): „Malířka Zdena Höhmová“. In: Malina, Jaroslav, ed., *Zdena Höhmová*, s. ...–... Nadace Universitas Masarykiana – Nakladatelství Georgetown – Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, Brno.
- Hlušička, Jiří (2001): „Vincenc Makovský“. In: Malina, Jaroslav, ed., *Vincenc Makovský*, s. ...–... Nadace Universitas Masarykiana – Nakladatelství Georgetown – Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, Brno.
- Hodrová, Daniela (1993): *Román zasvěcení*. H & H, Praha.
- Hodrová, Daniela (1994): *Místa s tajemstvím: Kapitoly z literární topologie*. KLP, Praha.
- Hodrová, Daniela a kolektiv (1997): *Poetika míst: Kapitoly z literární tematologie*. H & H, Praha.
- Holan, Vladimír (1963): *Noční hlídka srdce*. Československý spisovatel, Praha.
- Homoláč, Jiří (1999): „Znásilnění jako téma“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 186–195. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Homolka, Jaromír – Krása, Josef – Mencl, Václav – Pešina, Jaroslav – Petráň, Josef (1978): *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*. Odeon, Praha.
- Hosák, Ladislav (1930): „Z minulosti Luhačovského zálesí“. In: Václavík, A., *Luhačovské zálesí. Příspěvky k národopisné hranici Valašska, Slovenska a Hané*, s. 27–80. Musejní společnost v Luhačovicích, Luhačovice.
- Hrabák, Josef, ed. (1959): *Dějiny české literatury*. Svazek 1. *Starší česká literatura*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
- Hrabák, Josef, ed. (1962): *Staročeské satiry*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
- Hrabák, Josef, ed. (1974): *Tisíc let české poezie: I. Stará česká poezie*. Československý spisovatel, Praha. Verše vybral, svazek uspořádal, předmluvu, komentáře, poznámku o autorech a vysvětlivky k textům napsal a obrazové přílohy navrhl Josef Hrabák. Antologii textologicky zpracoval a ediční poznámky napsal Dušan Šlosar.
- Hrabák, Josef – Jeřábek, Dušan – Tichá, Zdena (1976): *Průvodce po dějinách české literatury*. Orbis, Praha.
- Hrabák, Josef – Vážný, Václav, ed. (1959): *Dvě legendy z doby Karlovy*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
- Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby* (1989). Supraphon, Praha.
- Hůlek, Julius (1990): „Návrat Josefa Váchala“. In: Váchal, Josef, *Krvavý román. Studie kulturně a literárně historická*, s. 305–318. Paseka, Praha.
- Hynek z Poděbrad (1950): *Boccacciiovské rozprávky*. Orbis, Praha (Antonín Grund, ed.).
- Chadraba, Rudolf, ed. (1984): *Dějiny českého výtvarného umění I/1/2: Od počátku do konce středověku*. Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
- Chaloupecký, Jindřich (1991): *Obhajoba umění 1934 až 1948*. Československý spisovatel, Praha.
- Chamonikola, Kaliopi, ed. (1999): *Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. II. Brno*. Moravská galerie v Brně – Muzeum umění Olomouc, Brno – Olomouc.
- Charvát, Petr (1999): „František Ženíšek, Oldřich a Božena aneb O udánlivém mnohoženství u starých Čechů a Moravanů“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 67–74. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Chropovský, Bohuslav (1989): *The Slavs: Their Significance, Political and Cultural History*. Orbis Press Agency, Praha.
- Jakobson, Roman (1971): „Čo je poézia?“. In: Bakoš, Mikuláš, ed., *Teória literatúry*, s. 181–192. Pravda, Bratislava.
- Jakubec, Jan (1911): *Dějiny literatury české: Od nejstarších dob do probuzení politického*. Jan Laichter,

- Praha.
- Jakubec, Jan (1929): *Dějiny literatury české*. Svazek 1. *Od nejstarších dob do probuzení politického*. Jan Laichter, Praha.
- Jakubec, Jan (1934): *Dějiny literatury české*. Svazek 2. *Od osvícenství po družinu Máje*. Jan Laichter, Praha.
- Janáčková, Jaroslava (1967): *Český román sklonku 19. století*. Academia, Praha.
- Jirásek, Alois (1951): *Bratrstvo: Tři rapsodie. II. Mária*. Ilustroval Adolf Kašpar. Vydavatelstvo Družstevní práce, Praha.
- Jirásek, Alois (1952): *Staré pověsti české*. Mladá fronta, Praha.
- Jirát, Vojtěch (1944): *Erben čili Majestát zákona*. J. Podroušek, Praha.
- Jiroušková, Martina a Bohumil (1999): „Proticelibátní tendence v díle zblhlého faráře Josefa Šacha“. In: Petr-bok, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 135–141. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Jiskrová, Jaroslava, ed. (1983): *Josef Kajetán Tyl: Strakonický dudák aneb Hody divých žen. Ladislav Stroupežnický: Naši furianti. Alois a Vilém Mrštikové: Maryša*. Mladá fronta, Praha. Doslov napsal František Černý.
- Jiskrová, Jaroslava, ed. (1986): *Milostný listář: Výbor z milostné korespondence českých spisovatelů 19. a 20. století*. Odeon, Praha.
- Jůzl, Miloš, a kolektiv (1990): *Dějiny umělecké kultury*. Svazek I. Státní pedagogické nakladatelství, Praha.
- Kadlečíková, Marta (1996): *Mucha: Pastely*. BB art, Praha.
- Kalista, Zdeněk (1941): *České baroko: Studie, texty, poznámky*. Evropský literární klub, Praha.
- Karčík, Vladimír, ed. (1999): *Příběhy Jiřího Koláře. Básnickovy výtvarné proměny*. Gallery, Praha.
- Klapisch-Zuberová, Christiane (1999): „Ženy a rodina“. In: Le Goff, Jacques, ed., *Středověký člověk a jeho svět*, s. 241–262. Vyšehrad, Praha.
- Kloučková, Evženie (1999): „Od třicátých let k dnešku“. In: Neumann, Stanislav Kostka, *Dějiny ženy: Populárně sociologické, etnologické a kulturně historické kapitoly* (reedice s doplňkem dr. Evženie Kloučkové), s. 1033 až 1060. Otakar II., Euromedia group k. s. – Knižní Klub Praha, Praha.
- Kniha černá jinak smolná města Smidar 1631–1769*. Přepsal JUDr. Emil Pavel Lány. Severografia, Liberec 1948.
- Kniha černá nebo smolná královského svobodného města Rokycan z let 1573–1630*. Druhé vydání. K tisku připravil Petros Cironis. Státní okresní archiv Rokycany, Rokycany 1994.
- Knihy smolné*. K vydání připravil Zdeněk Bičík. Kruh, Hradec Králové 1969.
- Kočí, Josef (1978): *České národní obrození*. Svoboda, Praha.
- Kolár, Jaroslav (1981): „Hájkova kronika a česká kultura“. In: Hájek z Libočan, Václav, *Kronika česká. Výbor historického čtení*, s. 7–30. Odeon, Praha.
- Kolektiv autorů (pod vedením Igora Němce) (1980): *Slova a dějiny*. Academia, Praha.
- Kolektiv autorů (1999): *Kronika Českých zemí*. Fortuna Print, Praha.
- Komenský, Jan Amos (1948): *Labyrint světa a ráj srdce*. Státní nakladatelství, Praha.
- Kopecký, Milan, ed. (1983): *Zbav mne mé tesknosti*. Blok, Brno.
- Kopecký, Milan, ed. (1986): *Komu ženu svou poručiti a jiné kratochvilné rozprávky*. Blok, Brno. K vydání připravil a úvod napsal Milan Kopecký.
- Kopecký, Milan (1988): *Český humanismus*. Melantrich, Praha.
- Kopecký, Milan (1995): „Slovo v baroku“. In: Koniáš, Antonín, *Vejštažní naučení*, s. 155–170. Blok, Brno. K vydání připravil a doslov napsal Milan Kopecký.
- Kosmova kronika česká*. Melantrich, Praha 1949.
- Kosmova kronika česká*. Svoboda, Praha 1975. Přeložili Karel Hrdina a Marie Bláhová. Překlad revidovali a úvod napsali Zdeněk Fiala a Marie Bláhová. Poznámky, stat' O Kosmovi a jeho kronice, vysvětlivky, rejstříky napsala a sestavila Marie Bláhová.
- Krása, Josef (1974): *Rukopisy Václava IV*. Odeon, Praha.
- Krása, Josef (1984): „Knižní malba“. In: Chadraba, Rudolf, ed., *Dějiny českého výtvarného umění I/1, 2: Od počátku do konce středověku*, s. 405–439. Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
- Krása, Josef (1990): *České iluminované rukopisy 13. až 16. století*. Odeon, Praha.
- Krátký, Radovan, ed. (1998a): *Lotrovský žaltář. Výbor ze středověké vagantské poezie*. Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl. Z latinských originálů přeložil, sestavil a doslov napsal Radovan Krátký.
- Krátký, Radovan (1998b): „Doslov“. In: *Lotrovský žaltář. Výbor ze středověké vagantské poezie*, s. 186–193. Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl. Z latinských originálů přeložil, sestavil a doslov napsal Radovan Krátký.
- Kratochvíl, Miloš V. (1961): *Českou minulostí*. Státní nakladatelství dětské knihy, Praha.

- Krejčí, Karel (1975): *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Československý spisovatel, Praha.
- Krevní kniha městečka Bojkovic*. Slovácké muzeum, Uherské Hradiště 1971.
- Kronika tak řečeného Dalimila* (1977). Svoboda, Praha. Ze staročeštiny přeložila Marie Krčmová, přebásnila Hana Vrbová.
- Kroniky doby Karla IV.* Svoboda, Praha 1987.
- Krsek, Ivo – Kudělka, Zdeněk – Stehlík, Miloš – Válka, Josef (1996): *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Academia, Praha.
- Kutnar, František – Marek, Jaroslav (1998): *Přehledné dějiny českého a slovenského dějepiscetví*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha.
- Lada Nióla* 1855, s. 224–225.
- Lahoda, Vojtěch (1994): *Karel Černý*. Odeon, Praha.
- Lahoda, Vojtěch (1998a): „Malířství v Čechách 1907 až 1917 / Osmá, skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové“. In: Lahoda, Vojtěch – Nešlehová, Mahulena et al., ed., *Dějiny českého výtvarného umění IV/1*, s. 233–293. Academia, Praha.
- Lahoda, Vojtěch (1998b): „Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let“. In: Lahoda, Vojtěch – Nešlehová, Mahulena et al., ed., *Dějiny českého výtvarného umění IV/2*, s. 101–145. Academia, Praha.
- Lahoda, Vojtěch – Nešlehová, Mahulena et al., ed. (1998): *Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 2*. Academia, Praha.
- Lahoda, Vojtěch – Srp, Karel (datace neuvedena): *České umění 1900–1990 ze sbírek Galerie hlavního města Prahy – dům U zlatého prstenu*. Katalog. Galerie hlavního města Prahy, Praha.
- Lamač, Miroslav (1980): *Jan Zrzavý*. Odeon, Praha. „Lamentace země Moravské“. In: *Kroniky válečných dob*, s. 1–28. Mladá fronta, Praha s. d.
- Legenda o svaté Kateřině* (1983). Odeon, Praha.
- Le Goff, Jacques (1991): *Kultura středověké Evropy*. Odeon, Praha.
- Le Goff, Jacques (1998): *Středověká imaginace*. Argo, Praha.
- Le Goff, Jacques, ed. (1999): *Středověký člověk a jeho svět*. Vyšehrad, Praha.
- Lehár, Jan (1983): „Legenda o sv. Kateřině, její smysl a literární souřadnice“. In: *Legenda o svaté Kateřině*, s. 9–27. Odeon, Praha.
- Lenderová, Milena (1999a): *K hříchu i k modlitbě: Žena v minulém století*. Mladá fronta, Praha.
- Lenderová, Milena (1999b): „Zpovědní zrcadla jako pramen k sexualitě druhé poloviny 19. století“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 94–103. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Lochman, Jan Milič (1952): *Náboženské myšlení českého obrození*. Komenského evangelická fakulta bohoslovcecká, Praha.
- Lorenzová, Helena (1999): „Pana Dra Bolzana Řeči (sexuálně) vzdělávací“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 23–29. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Lotrovský žaltář: Výbor ze středověké vagantské poezie* (1998). Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl. Z latinských originálů přeložil, sestavil a doslov napsal Radovan Krátký.
- Macourek, Miloš (1995): „Kreslený humor“. In: Malina, Jaroslav, ed., *Adolf Born*, s. 28–45. Nadace Universitas Masarykiana – Nakladatelství Albert – Středoevropská galerie a nakladatelství, Brno – Praha – Boskovice.
- Macura, Vladimír (1983): *Znamení zrodu: České obrození jako kulturní typ*. Československý spisovatel, Praha.
- Macura, Vladimír (1998): *Český sen*. Nakladatelství Lidových novin, Praha.
- Macura, Vladimír (1999): „Sex a tabu“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 7–19. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Mácha, Karel Hynek (1929): *Dílo K. H. Máchy*. Sv. III. *Deníky. Zápisky. Korespondence*. Nakladatelství Fr. Borový, Praha.
- Malina, Jaroslav, ed. (1995): *Adolf Born*. Nadace Universitas Masarykiana – Nakladatelství Albert – Středoevropská galerie a nakladatelství, Brno – Praha – Boskovice.
- Malina, Jaroslav, ed. (1996): *Olbram Zoubek*. Nadace Universitas Masarykiana – Nakladatelství Georgetown – Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, Brno.
- Malina, Jaroslav, ed. (2000): *Zdena Höhmová*. Nadace Universitas Masarykiana – Nakladatelství Georgetown – Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, Brno.
- Malina, Jaroslav, ed. (2001): *Vincenc Makovský*. Nadace Universitas Masarykiana – Nakladatelství Georgetown – Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, Brno.
- Malina, Jaroslav – Benedík, Jaroslav (1993): *Amor: Počítačový systém k automatickému generování milostných scén*. Ilustroval Vlastimil Zábanský. Vydavatelství CHIP – Nakladatelství Albert, Praha – Boskovice.
- Malý svět jest člověk aneb Výbor z české barokní prózy* (1995). Nakladatelství a vydavatelství H&H, Jinočany. Sestavil a průvodní slovo napsal Miloš Sládek.
- Marek, Jaroslav (1998): *Česká moderní kultura*. Mladá fronta, Praha.

- Mašín, Jiří (1984): „Románské malířství“. In: Chadraba, Rudolf, ed., *Dějiny českého výtvarného umění I/1, 2: Od počátku do konce středověku*, s. 103–128. Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
- Merhautová, Anežka – Třeštků, Dušan (1983): *Románské umění v Čechách a na Moravě*. Odeon, Praha.
- Mertlík, Rudolf, ed. (1970): *Písň žáků darebáků. Carmina scholarium vagorum*. Svoboda, Praha.
- Míka, Alois (1971): *Československé dějiny v obrazech*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha.
- Milostná povídka historická* (1984). Československý spisovatel, Praha. Uspořádala a předmluvu napsala Jaroslava Janáčková.
- Minárik, Jozef (1977): *Stredoveká literatúra. Svetová. Česká. Slovenská*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava.
- Mocná, Dagmar (1999): „Pokleslý secesní Erós“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 227–237. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Morava, Jiří (1995): *Někdejší Betty*. Sfinga, Ostrava.
- Mukařovský, Jan, hlavní editor (1959, 1960, 1961, 1995): *Dějiny české literatury*. Svazky 1–4. Svazek 1: Hrabák, Josef, ed. (1959): *Starší česká literatura*. Nakladatelství ČSAV, Praha. Svazek 2: Vodička, Felix, ed. (1960): *Literatura národního obrození*. Nakladatelství ČSAV, Praha. Svazek 3: Pohorský, Miloš, ed. (1961): *Literatura druhé poloviny 19. století*. Nakladatelství ČSAV, Praha. Svazek 4: Pešat, Zdeněk – Strohsová, Eva, ed. (1995): *Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Victoria Publishing, Praha.
- Murín, Gustáv (1999): *Sex kontra kultura*. Nakladatelství Hynek, Praha.
- Na úsvitu křesťanství: Z naší literární tvorby doby románské v století IX.–XIII.* (1942). Evropský literární klub, Praha. Uspořádal Václav Chaloupecký za spolupráce Jaroslava Ludvíkovského, Bohumila Ryby, Ferdinanda Stiebitze a Josefa Vašici.
- Němcová, Božena (1995): *Lamentace: Dopisy mužům*. Český spisovatel, Praha (ed. Jaroslava Janáčková).
- Neumann, Jaromír (1974): *Český barok*. Odeon, Praha.
- 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.
- Neumann, Stanislav Kostka (1999): *Dějiny ženy: Populární sociologické, etnologické a kulturně historické kapitoly*. (Reedice s doplňkem dr. Evženie Kloučkové.) Otakar II., Euromedia group k. s. – Knižní Klub Praha, Praha.
- Nezval, Vítězslav (1932): „Poesie 1932“. *Volné směry*, r. 29, s. 204.
- Nezval, Vítězslav (1936): *Žena v množném čísle*. Fr. Borový, Praha.
- Novák, Arne (1946): *Stručné dějiny literatury české*. (Zkrácené znění podle 4. vydání *Přehledných dějin literatury české*.) R. Promberger, Olomouc; připravili R. Havel a A. Grund.
- Novák, Arne – Novák, Jan Václav (1936–1939): *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. R. Promberger, Olomouc (4. přepracované a rozšířené vydání, které vycházelo v sešitech od 6. 3. 1936 do počátku června 1939, 1804 s.).
- Nový, Rostislav (1996): *Ilustrované české dějiny. Český stát v 10. až 12. století. 2. Illustrated Czech History. The State of Bohemia in the 10th–12th Centuries. 2.* Literatura, Praha.
- Obrátil, Karel Jaroslav (1999): *Kryptadia: Příspěvky ke studiu pohlavního života našeho lidu. Díl I, II, III*. Reprint soukromého tisku z let 1932–1935 (sv. 1–12). Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl.
- Orten, Jiří: (1986): „Věře Fingerové“. In: Jiskrová, Jaroslava, ed., *Milostný listář: Výbor z milostné korespondence českých spisovatelů 19. a 20. století*, s. 213–215. Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, Praha. Vybrala, uspořádala, k vydání připravila, poznámky a medailony napsala Jaroslava Jiskrová.
- Ottlová, Marta – Pospíšil, Milan (1999): „Fibichovo erotické období: K náladám, dojmům a upomínkám“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 114–123. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Pánková, Marcela (1991): *Pravoslav Kotík: 1889–1970*. Národní galerie v Praze, Praha.
- Papoušek, Vladimír (1999): „Sex jako protikatolický

- a protirakouský argument v díle českoamerických volnomyšlenkářů“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 201–207. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Pavel, Jakub (1978): *Dějiny umění v Československu: Stavitelství, sochařství, malířství*. Práce, Praha.
- Pavelka, Jiří (1999): „Sex, manželství a láska v antické a středověké literatuře: Příspěvek k paradigmatu intimity evropského kulturního okruhu“. *Nový Mars Moravicus aneb Sborník příspěvků, jež věnovali prof. dr. Josefu Václavovi jeho žáci a přátelé k sedmdesátinám*, s. 203–218. Masarykova univerzita, Brno.
- Pavelka, Jiří – Pospíšil, Ivo (1993): *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*. Nakladatelství Georgetown, Brno.
- Pekař, Josef (1990): *O smyslu českých dějin*. Rozmluvy, Praha.
- Pešat, Zdeněk – Strohsová, Eva, ed. (1995): *Dějiny české literatury. Svazek 4. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Victoria Publishing, Praha.
- Pešina, Jaroslav (1984): „Desková malba“. In: Chadraba, Rudolf, ed., *Dějiny českého výtvarného umění I/1, 2: Od počátku do konce středověku*, s. 355–397. Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
- Pešina, Jaroslav – Homolka, Jaromír (1977): *České gotické umění*. Pressfoto, Praha.
- Petráň, Josef, ed. (1995): *Dějiny hmotné kultury, II (1): Kultura každodenního života od 16. do 18. století*. Ministerstvo kultury České republiky – Vydavatelství Karolinum, Praha.
- Petráň, Josef, ed. (1997): *Dějiny hmotné kultury, II (2): Kultura každodenního života od 16. do 18. století*. Ministerstvo kultury České republiky – Vydavatelství Karolinum, Praha.
- Petrbock, Václav, ed. (1999): *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Petrů, Eduard (1972): *Zašifrovaná skutečnost: Deset otázek a odpovědí na obranu literární medievalistiky*. Profil, Ostrava.
- Petrů, Eduard (1984): *Vzrušující skutečnost: Fakta a fantazie ve středověké a humanistické literatuře*. Profil, Ostrava.
- Petrů, Eduard (1996): „Specifičnost rytířské epiky ve slovanských literaturách“. In: Petrů, Eduard, *Vzdálené hlasy. Studie o starší české literatuře*, s. 71–80. Votobia, Olomouc.
- Pilař, Zdeněk – Řezáč, Jan (1968): *Akty a akty: Fotografie a kresby*. Tatran, Bratislava.
- Pitínský, Jan Antonín (1997): *Ananas. Park. Pokojíček. Tři hry z doby rozvratu*. Větrné mlýny, Brno.
- Pohorský, Miloš, ed. (1961): *Dějiny české literatury. Svazek 3. Literatura druhé poloviny 19. století*. Nakladatelství ČSAV, Praha.
- Poche, Emanuel, ed. (1975): *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Academia, Praha.
- Polišenský, Josef (1972): *Ženy v dějinách lidstva*. Obzor, Bratislava.
- Polišenský, Josef – Ostrovská, Sylvia (2000): *Velké a malé ženy v dějinách lidstva*. Jan Krigl, nakladatelství, výroba a expedice tiskovin, Praha.
- Pospíšil, Ivo (1996): „Recenze“. In: Malina Jaroslav, *Světová katastrofa a jiné povídky s neblahým koncem*, přední záložka přebalu knihy. Nakladatelství Georgetown – Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, Brno.
- Procházková, Lenka (1991): *Smolná kniha*. Atlantis, Brno 1991.
- Putna, Martin C. (2000): „Poetika homosexuality v české literatuře (I. díl)“. *Neon – Časopis o kultuře*, r. 1, březen 2000, č. 3, s. 37–41.
- Pynsent, Robert B. (1999): „Pokus o ňadra: Od ňadrománie k ňadrofobii se zmínkou o feministickém ňadromilství“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 160–171. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Rettigová, Magdalena Dobromila (1986): *Domácí kuchařka. Spolu s ukázkami z beletristického díla M. D. Rettigové a čtením o její osobnosti*. Odeon, Praha. K vydání připravila, čtení z M. D. Rettigové a o M. D. Rettigové uspořádala, předmluvou, vysvětlivkami, ediční poznámkou opatřila a obrazové přílohy vybrala Felicitas Wünschová.
- Rickoeur, Paul (1993): „Sexualita jako div, bloudění, záhada“. In: *Život, pravda, symbol*, s. 121–130. ISE, Praha.
- Rousová, Hana (1998b): „Abstrakce třicátých let“. In: Lahoda, Vojtěch – Nešlehová, Mahulena et al., ed., *Dějiny českého výtvarného umění IV/2*, s. 301–321. Academia, Praha.
- Salivarová, Zdena – Škvorecký, Josef (1977): *Samožerbuč*. 68 Publishers, Toronto.
- Sejbal, Jiří (1979): *Dějiny peněz na Moravě*. Blok, Brno.
- Shorter, E. (1980): „Illegitimacy, Sexual Revolution, and Social Change in Modern Europe“. In: Rotberg, R. I. – Rabb, T. K., ed., *Marriage and Fertility: Studies in Interdisciplinary History*, s. ...–... Princeton University Press, Princeton.
- Scheufler, Pavel (1999): „Počátky fotografie aktu v Čechách, na Moravě a ve Slezsku“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 208–212. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Scheybal, V. Josef (1990): *Senzace pěti století v kramář-*

- ské písní: *Príspevek k dejinám lidového zpravodajského zpěvu*. Kruh, Hradec Králové.
- Siblík, Jiří (1999): *Georges Kars*. Odeon, Praha.
- Skarlantová, Jana (1974): „O Gellnerovi kreslíři“. In: Gellner, František, *Radosti života*, s. 123–133. Československý spisovatel, Praha.
- Skolka, Jan (1999): „Asketické aspekty zrodu moderní krajinomalby“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 75–79. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Sládek, Miloš, ed. (1995): *Malý svět jest člověk aneb Výbor z české barokní prózy*. Nakladatelství a vydavatelství H & H, Jinočany. Sestavil a průvodní slovo napsal Miloš Sládek.
- Sláma, Jiří – Vavřínek, Vladimír (1996): *Ilustrované české dějiny. Slovanské osídlení českých zemí a Velkomoravská říše. I. Illustrated Czech History. Slavic Settlement in the Czech Lands and Great Moravia. I.* Litera, Praha.
- Smetana, Robert – Václavěk, Bedřich (1949): *České písně kramářské*. Svoboda, Praha.
- Smolná kniha města Lipníka. Připravil Miroslav Marada. Sborník Státního okresního archivu v Přerově, Přerov 1994.
- Smolná kniha Velkobítešská 1556–1636. K vydání připravili Antonín Verbík a Ivan Štarha. Blok, Brno 1973.
- Sobková, Helena (1991): *Tajemství Barunky Panklové*. Horizont, Praha.
- Spunar, Pavel a kolektiv (1995): *Kultura středověku*. Academia, Praha.
- Spunar, Pavel, ed. (1987): *Kultura českého středověku*. Odeon, Praha.
- Spurný, Jan (1978): *Jan Bauch*. Odeon, Praha.
- Srp, Karel (1998): „Sochařství dvacátých a třicátých let“. In: Lahoda, Vojtěch – Nešlehová, Mahulena et al., ed., *Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 2*, s. 355–387. Academia, Praha.
- Srp, Karel (2000): *Toyen*. Galerie hlavního města Prahy – Argo, Praha.
- Stanovská, Sylvie (1998): „Německá milostná lyrika na dvoře krále Václava II.“. In: Bok, Václav – Pokorný, Jindřich, ed., *Moravo, Čechy, radujte se! Němečtí a rakouští básníci v českých zemích za posledních Přemyslovců*, s. 163–183. Edice Litteraria Germano-Austro-Bohemica, Vol. I. Aula, Praha.
- Stejskal, Karel (1984): „Počátky gotického malířství“. In: Chadraba, Rudolf, ed., *Dějiny českého výtvarného umění I/1, 2: Od počátku do konce středověku*, s. 284 až 310. Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
- Suchomel, Milan (1997): „Nepravý Dionýsos“. In: Mahen, Jiří, *Měsíc*; Suchomel, Milan, *Jiné oči Jiřího Mahena*, s. 161–175. Jota, Brno.
- Svrček, J. B. (1949): *Sochařské dílo Josefa Kubička*. Miroslav Stejskal, Praha.
- Syrovátka, Oldřich, ed. (1984): *Ach, ta láska: Průvodce po české brakové literatuře*. Melantrich, Praha.
- Syrový, Bohuslav, a kolektiv (1974): *Architektura: Svědectví dob*. Státní nakladatelství technické literatury, Praha.
- Tamplin, Ronald, ed. (1996): *Nejkrásnější milostné dopisy: Intimní poselství vášně a citu*. Perfekt, Bratislava.
- Tarajlo-Lipowska, Zofia (1999): „Pod rouškou spořádaného manželství aneb Smutný případ Honoraty Zapové“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 104–113. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Thomas, Alfred (1999): „Sadomasochistický národ: Umění a sexualita v české literatuře 19. století“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 172–184. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Tichá, Zdeňka (1984): *Cesta starší české literatury*. Panorama, Praha.
- Tomeček, Jaromír (1996): *Minutová dramata: Karavana radosti a smutku*. Ilustrovala Zdena Höhmová. Nadace Universitas Masarykiana, Nakladatelství Georgetown, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, Brno.
- Třeštítk, Dušan (1981): *Počátky Přemyslovců*. Academia, Praha.
- Tureček, Dalibor (1999): „Videňská erotika a pražská pruderie: K obrozeným adaptacím rakouského Volksstücku“. In: Petrbock, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 48–56. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Umělecké památky Čech* (1977, 1978, 1980, 1982). Svazek 1. (A–J), 1977; svazek 2. (K–O), 1978; svazek 3. (P–Š), 1980; svazek 4. (T–Ž), 1982. Academia, Praha.
- Urban, Otto (1982): *Česká společnost 1848–1918*. Svoboda, Praha.
- Vaculík, Ludvík (1993): *Jak se dělá chlapec*. Atlantis, Brno.
- Váchal, Josef (1990): *Krvavý román: Studie kulturně a literárně historická*. Edice Knihy Josefa Váchala, svazek 1. Paseka, Praha.
- Válka, Josef (1983): *Česká společnost v 15.–18. století, I–II*. 2. vydání. Státní pedagogické nakladatelství, Praha.
- Válka, Josef (1991): *Dějiny Moravy I. Středověká Morava*. Muzejní a vlastivědná společnost, Brno.
- Válka, Josef (1996): *Dějiny Moravy II. Morava refor-*

-
- mace, renesance a baroka*. Muzejní a vlastivědná společnost, Brno.
- Vašák, Pavel, ed. (1981): *Literární pouť Karla Hyňka Máchy: Ohlas Máchova díla v letech 1836–1858*. Odeon, Praha.
- Vašák, Pavel, ed. (1986): *Prostor Máchova díla: Soubor máchovských prací*. Československý spisovatel, Praha.
- Vévoda, Rudolf (1999): „Sodoma: Předtím a potom. Dobový kontext Karáskova vystoupení“. In: Petrbok, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 217–226. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- Vidmanová, Anežka, ed. (1990a): *Sestra múza: Světská poezie latinského středověku*. Odeon, Praha. Z latinských originálů přeložili Václav Bahník, Karel Hrdina, Rudolf Mertlík, Ferdinand Stiebitz, Dana Svobodová, Dagmar Tenorová, Anežka Vidmanová a Irena Zachová. Předmluvou a poznámkami opatřila Anežka Vidmanová.
- Vidmanová, Anežka (1990b): „Poezie latinského středověku.“ In: Vidmanová, Anežka, ed., *Sestra múza: Světská poezie latinského středověku*, s. 7–42. Odeon, Praha.
- Vilíkovský, Jan (1948): *Pisemnictví českého středověku*. Nakladatelství Universum, Praha.
- Vlček, Jaroslav (1940): *Dějiny české literatury*. II. L. Mazáč, Praha.
- Vlček, Jaroslav (1951): *Dějiny české literatury*. Svazky 1–2. Československý spisovatel, Praha.
- Vlček, Pavel – Sommer, Petr – Foltýn, Dušan a kolektiv (1998): *Encyklopedie českých klášterů*. Nakladatelství Libri, Praha.
- Vlček, Tomáš (1998): „Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let“. In: Lahoda, Vojtěch – Nešlehová, Mahulena et al., ed., *Dějiny českého výtvarného umění IV/1*, s. 25–93. Academia, Praha.
- Vodička, Felix, ed. (1960): *Dějiny české literatury*. Svazek 2. *Literatura národního obrození*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha.
- Vybíral, Jindřich (1999): „Hluboká jako ženský vrch“. In: Petrbok, Václav, ed., *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, s. 80–83. Academia, nakladatelství AV ČR, Praha.
- „Výtah z Artykulů Práv městských Království Českého podle sepsání Magistra Pavla Kristiána z Koldína“. In: *Kniha černá jinak smolná města Smidar 1631–1769*, s. 35–54. Severograf, Liberec 1948.
- Weiss, Peter – Zvěřina, Jaroslav (1999): *Sexuální chování obyvatel České republiky*. Alberta Plus, Praha.
- Wittlich Petr (1982): *Česká secese*. Odeon, Praha.
- Wittlich, Petr (1998): „Sochařství na přelomu století“. In: Lahoda, Vojtěch – Nešlehová, Mahulena et al., ed., *Dějiny českého výtvarného umění IV/1*, s. 95–125. Academia, Praha.
- Wolkan, Rudolf, ed. (1923): *Geschicht-Buch der Hutterischen Brüder*. Herausgegeben von den Hutterischen Brüdern in Amerika, Canada, Standof-Colony bei Macleod, Aeta, Canada.
- Zbraslavská kronika – *Chronicon aulae regiae*. Svoboda, Praha 1976.
- Zejska, Radovan (1991): „Doslov“. In: Deml, Jakub, *Zapomenuté světlo*, s. 143–144. Jota & Arca Jimfa, Brno.
- Zíbrt, Čeněk (1995): *Seznam pověr a zvyklostí pohanických z VIII. věku*. Academia, Praha.
- Žemlička, Josef (1996a): *Ilustrované české dějiny. Vzestup Čech mezi evropské mocnosti (1173–1253)*. 3. *Illustrated Czech History. The Rise of Bohemia among European Powers (1173–1253)*. 3. Litera, Praha.
- Žemlička, Josef (1996b): *Ilustrované české dějiny. České země za posledních Přemyslovců (1253–1310)*. 4. *Illustrated Czech History. Czech Lands during the Reign of the Last Přemyslids (1253–1310)*. 4. Litera, Praha.
-