

Téma č. 6

Polární koncepty subkultur v euroamerické kulturní oblasti

Jiří Pavelka: Polární koncepty subkultur ve vývoji euroamerické kultury, s. 1–3.

Petráň, Josef, a kol.: *Dějiny umělecké kultury II.1*. Praha : Karolinum, 1995, Každodennost tradiční kultury, s. 31–32.

Jiří Pavelka: Epochy a proudy, s. 1–43. Viz Téma č. 4.

Debicki, Jacek – Favre, Jean-François – Grünwald, Dietrich – Pimentel, Antonio Filipe: *Dějiny umění. Malířství. Sochařství. Architektura*. Praha : Argo, 1998. Viz Téma č. 4.

Jiří Pavelka: Polární koncepty subkultur ve vývoji euroamerické kultury, s. 1–3.

Na prvním místě binárních opozic kultury (tištěných *kurzívou*) je uvedena v evropské kulturní oblasti v daném období dominantní subkultura. Posloupnost opozic vyjadřuje časovou chronologii.

1. Antika I. Archaická, klasická a helénistická kultura starého Řecka. Starořecké městské státy. Sparta, Athény. Mocenská a kulturní expanze. Občané a otroci. Řecké písmo. Umění, filozofie, věda. Starořecká mytologie, homérský epos, starořecký chrám, amfiteátr, sochy bohů a hrdinů, drama, Platónův a Aristotelův filozofický koncept světa jako paradigmatická syntéza. // Římská kultura (kulturní dědictví starého Řecka). Etruskové a Římané. Latinské písmo. Res publica (věc veřejná). Patriciové a plebejové. Výboje Říma. Podmanění Řecka Římany. Státní správa. Senát. Rétorika. Císařství – principát (Octavianus/Augustus, 27 př. n. l. – 14. n. l.), dominát (Dioklecián. 284–305). Římská říše. Řím a provincie. Výboje barbarů. Římané a barbari. Řím a Konstantinopol. Rozdělení římské říše na západní a východní – 395; pád západní části – 475). Cesty, akvadukty, termy (lázeňské celky). Vítězný oblouk, portrétní sochařství, Pantheon, Koloseum, hry v cirku (hudi circenses), římské právo, koncept řečnictví a Ovidiova milostná poezie jako paradigmatická syntéza. // *Starořecká a římská kultura. Antická a barbarská kultura*.
2. Antika II. Rané křesťanství. Židovské dědictví. Pronikání křesťanství z Malé Asie do Evropy. Sv. Petr. Pronásledování křesťanů Římany. Mučedníci. Křesťanství jako státní náboženství (313, edikt milánský). Křesťané a Římané. Biskupové, papež. Sv. Augustin (*O obci boží*). Sv. Jeroným. Patristika. Katakomby, křesťanská bazilika a Nový zákon jako paradigmatická syntéza. // *Křesťanská a židovská kultura. Antická a křesťanská kultura*
3. Předrománská doba. Byzantská říše. Cízaropapismus. Křesťanské mise a výboje. Syntéza řeckého a křesťanského v konceptu byzantské kultury. Obrazoboreství. Fresky Mozaiky na podlahách i stěnách. Křesťanský pětikupolovitý chrám (ve tvaru rovnoramenného kříže vepsaného do čtverce) a ikona jako paradigmatická syntéza. // Asimilace kultur v době barbarských nájezdů na Řím a stěhování národů. Římský biskup – papež. Budování církevního státu. Řeholní řády. Symbolika a alegorie. Latinská liturgie jako paradigmatická syntéza. // Nové kulturní oblasti – románská a germánská. Francká říše. Karolínská renaissance. Falc. Gregoriánský chorál a iluminované rukopisy jako paradigmatická syntéza. // Nová kulturní oblast – slovanská. Bulharská a Velkomoravská říše. Velkomoravská kultura. První slovanské písmo. Kyjevská Rus. // *Byzantská (východní) a západní křesťanská kultura. Křesťanská a pohanská kultura*.
4. Románská doba. Otonská renaissance. Feudálové a poddaní. Feudálové a církev. Boj o investituru. Oddělení římsko- a řecko-katolické církve 1054 (za papeže Lva IX. a patriarchy Michala). Úsilí prosadit celibát (1074 za papeže Řehoře VII.). Křížové výpravy (I. – 1095 za Urbana II.). Křesťané a kacíři. Kláštery centry vzdělanosti. Rotunda, bazilika, rytířská hrdinská epika a dvorská (kurtoazní) lyrika jako paradigmatická syntéza. // Nová kulturní oblast – islám. Islámské výboje. Arabština. Korán. Arabská filozofie a věda. *Islámská kultura*. // *Křesťanská a pohanská kultura. Dvorská a církevní kultura*.

5. **Gotika**. Král a šlechta. Zakládání měst. Fortifikační systémy. Čechovní výroba a obchod. Radnice. Mobilní (truhla). Světské a církevní právo. Křesťanské manželství a láska. Hrad. Kláštery (skriptoria) a univerzity. Nádahrodní latinská kultura. Latina a národní jazyky. Teocentismus. Teologie, scholastika a věda. Sv. Tomáš Akvinský. Trubadúři, minnesängeri. Satiry. Bajky. Mysteria, pašijové hry, lidová báska. Křesťanská symbolika v literárním a výtvarném umění. Hrdinové a mučedníci. Asketismus. Mariánský kult. Umění a krása (Boží). Katedrála, oltář, socha světců, křesťansko-hrdinský epos, kronika, legendy (hagiografie) a křesťanská morálka jako paradigmatická syntéza. // *Církevní a dvorská kultura. Církevní a světská kultura.*

6. **Renesance**. Italské městske státy. Šlechta/dvoraňe a měšťané. Venkov (velikostarek a panství) a město. Manufakturní výroba. Hornictví a hutnictví. Obchod a doprava. Finančníctví. Teologie a věda. Antropocentismus. Člověk jako objevitel a tvůrce. Astronomie a fyzika. Heliocentrický systém. Objevování nových cest a zámořských území. Stříelný prach, dělostřelectvo. Paláce, letohrádky, vily. Knihárny a demokratické vzdělání. "Nárvat" k antice. Harmonie. Napodobování přírody. Smysly. Iluzivnost. Perspektiva. Krása lidského těla. Realismus. Hedomismus a lidské vášně (Dante, Boccaccio, Villon). Humanismus. Racionalismus (Descartes) a empirismus (Bacon). Filozofický traktát. Palác, zahrada, měšťanský dům, portrét, akt, zábavná/dobrodružná literatura a vokální polytonie jako paradigmatická syntéza. // *Šlechtická a měšťanská kultura.*

7. Manýrismus jako metoda, tendence a sloh ve výtvarném umění a architektuře (1520/25-1600). Každodennost tradiční kultury jako jeden z plánů kultury / jako jeden z "težů" napříč paradigmatickým systémem. Rituálové systémy: magicko-kosmologicko-přírodní, církevně náboženský a sociálně distinktivní. Životní cyklus (narození, svatba, smrt), rodina a domácnost. Roční cyklus. Zaměstnání. Lidová zábava, slavnosti a obyčej (lidové divadlo, hudební a tanční kultura). Zaměstnání a společenské role. Konzum (strava, oděvní kultura - móda). Armáda. Komunikace. // *Každodenní a reprezentativní (světeční) kultura.*

9. **Reformace**. Revize učení a praxe katolické církve. Husitské hnutí, jednota bratrská. Protestantismus. Luteránství. Humanismus. Puritánství. Výchova a vzdělání. Satiry a polemiky. Protestantská liturgie. Duchovní píseň, kazání a protestantská morálka jako paradigmatická syntéza. // *Protestantská a katolická kultura.*

10. **Baroko**. Protireformace hnutí. Tricetiletá válka. Katolíci a protestanti. Formování novodobých státních útvarů. Kolonialismus. Agrární revoluce. Inkvizice. Jezuité. Církev a školství. Kočáry. Pošta. Mobilní (skřín). Rozum a cit. Pozemskost/sensualita a spirtuálita. Hledání smyslu života a užkost ze smrti. Myslna. Exháze. Zázraky. Kult světců. Umělecké dílo jako inscenace. Dynamika, exprese, okázalost, vázmost, majestátnost a alegorie ve výtvarném umění a architektuře. Selské baroko. Selská stavení, kaplička, Boží muka. Lidová píseň. Lidové hry. Knižky lidového čtení. Barokní chrám, sousost a kazání jako paradigma syntéza. // *Sakrální (náboženská/katolická) a světská kultura.*

11. **Klasicismus**. Absolutismus. Hierarchizovaná společnost. Tri stavy. Královské dvory. Rád a rozum. Statické normy a hodnoty. Normalivnost umění (Boileau). Žánry vysoké a nízké. Tragédie (Cornille) a komedie (Moliere). Měšťanská kultura. Jednota místa, děje a času v dramatu. Normativní poetika. Zámek, zámecký park, opera a óda jako paradigma syntéza. // *Artistokratická (vysoká) a plebejská (nízká) kultura.*

12. **Osvícenství**. Osvícenský absolutismus a humanismus. Zrušení nevolnictví. Francouzští encyklopedisté. Vědecké poznání a vzdělávací instituce. Deismus. Artismus, antiklerikalismus. Osvícenský klasicismus v architektuře a hudbě. Encyklopedie, filozofický román (Voltaire, Diderot) a pamflet jako paradigmatická syntéza. // *Osvícenská a klerikální kultura.*

13. **Rokoko**. Šlechtické dvory a panské společnosti. Hedomismus. Zábava. Idyla. Pastorační literatura a drama. Alamódová poezie. Ornamet ve výtvarném umění a architektuře. Porcelán. Móda. Hudební klasicismus (Mozart). Zábavné knížky lidového čtení. Koncert a idylická krajinomalba jako paradigma syntéza. // *Panská a vesnická kultura.*

14. **Romantismus**. Rozum a cit (J.-J. Rousseau). Lid a lidová kultura (Hendery; vznik folklorních). Jazyk, národ, dějiny. Civilizace a příroda. Velká francouzská revoluce. Napoleonské války. Zrození nacionalismu. Jedinec a společnost, ideál a skutečnost. Revolita proti konvencím, bojovníci romantikové (Byron, Mickiewicz). Středověk jako téma a inspirace (gotický román). Vznik historického románu (Scott). Romantické pojetí lásky (Mussert, Puskini). Subjektivismus (Fichte, Schelling). Titánství. Tragické zruškování hrdiny (Macha). Falza. Překračování a rušení druhových a žánrových hranic. Krajinomalba. Historizující styly - novogotika, novorenesance. Ohlasová poezie a lyricko-epická poema jako

paradigmatická syntéza. // *Romantická a osvícenská/akademická kultura. Lidová (kolektivní) a umělá (individuální) kultura.*

15. **Národní obrození.** Rakouská monarchie. Čeština a němčina (Dobrovský, Jungmann). Stát a národ. Vlastenectví (Tyl). Spolky a jejich aktivity. Překlady. Jazyková emancipace (Erben, Němcová). Role obrození. Palackého koncept českých dějin a jeho popularizace (Jirásek). Literatura, divadlo, denní tisk a časopisy ve službách národa. Tylovo „pohádkové drama“ a Babička B. Němcové jako paradigmatická syntéza českého národního obrození. // *Národní (česká) a kosmopolitní kultura.*
16. **Realismus/akademismus.** Emancipace vědeckého poznání. Darwinismus. Positivistická filozofie (sociologie). Společenský román (Balzac, Dickens, Tostoj). Akademická malba. Kramářská píseň. Městský folklór. *Kultura tvořená profesionály a pololidová/inzitní (tvořená amatéry).*
17. **Moderna.** Industrializace a město. Dělnické hnutí. Politické strany. Antitradicionalismus. Útok na křesťanské hodnoty (Nietzsche). Poetizace úpadku a zla (dekadence, naturalismus). Umění jako autonomní skutečnost (symbolismus). Individualismus a nezávislost umění. Prokletí básníci. Impresionismus v malířství. Postimpresionismus a individuální koncepty výtvarného světa. Magický realismus I (H. Rousseau). Psychologický román (Dostojevskij). Moderní drama (Ibsen). Kabaret. Anarchismus. Secese. Křivka a ornament. Plakát. Užité umění. Secesní architektura. Modernismus v hudbě. Koncept prokletého básníka, psychologický román a secesní nájemní domy jako paradigmatická syntéza. // *Moderní/modernistická a měšťácká/akademická kultura.*
18. **Avantgarda.** Manifesty a umělecká tvorba. Individualismus a kolektivismus (skupinová hnutí). Osvobozená imaginace. Civilizační pokrok, revoluce v dopravě a komunikačních technologiích (civilismus, futurismus). Fauvismus. Kubismus. 1. světová válka (expresionismus). Provokace, princip náhody a hry (dadaismus). Realita a umění (fotografie, film, reprodukční umění; abstraktní umění; ready-mades). „Nová věcnost“. Koláž. Sociálně revoluční hnutí (kubofuturismus, proletářské umění, magický realismus II – Dix). Psychický automatismus (surrealismus). Zábava a umění (poetismus). Hospodářská konjunktura. Filmový průmysl. Rádio. Reklama. Disign. Umělecká typografie. Art Deco. Jazz. Funkcionalismus a moderní architektura. Umělecký manifest, filmová groteska a koláž jako paradigmatická syntéza. // *Avantgardní a tradiční kultura.*
19. **Mezi avantgardou a posmodernou.** Fašismus, stalinismus a demokratický svět. 2. světová válka (existencialismus, neorealismus). Hirošima. Ekonomická a politická polarizace a integrace po roce 1945. Vojenské bloky a hospodářské unie (sci-fi, Orwell). Nadnárodní kapitál. Letrismus. Abstraktní expresionismus. Akční kresba (Pollock). Underground. Rock'n'roll. Op Art. Pop Art. Kinetické umění (Calder). Syntetické materiály a plastické hmoty. Supermarkety. Rozhňevaní mladí muži. Beatníci. Hyperrealismus. Land Art. Muzikál. Hudební průmysl. Protest song. Beatles. Hippies. Psychedelismus. Happening. Francouzská a česká nová vlna. Absurdní drama a koncert populární hudby jako paradigmatická syntéza. // *Masová kultura a kultura pro elitu/snoby.*
20. **Postmoderna / postmodernismus** (Lyotard, Welsch, Eco). Magický realismus (García Marquez, Grass). Vyspělé státy a třetí svět. Kosmonautika. Kybernetika. Kultura a masová média. Nové komunikační technologie (kabelová a satelitní televize, video, Internet, e-mail, mobilní telefony). Macdonaldizace společnosti. Turistika. Iagemakeři. Globalizace. Virtuální realita. New wave. Cyberpunk. Show business. Hudební průmysl. Kult sportovců, herců a zpěváků. Medializace a komercializace vědy, politiky a umění (Spielberg: *Mimozemšťan*; Eco: *Jméno růže*; Zemeckis: *Forrest Gump*). Televizní zpravodajství, seriál a přenos sportovního utkání jako paradigmatická syntéza. *Globální a etnická kultura. Komerční a alternativní kultura.*

Jak už jsme několikrát připomenu, pro člověka naší doby bývá „tradiční kultura“ běžně vymezena široce jako vše z minulosti, co bezprostředně předcházelo modernímu sociokulturnímu systému. Obecně lze během dlouhého přetrvání „tradiční“ kultury v industriální epoše (doznívá vlastně až v naší době) pozorovat od určité doby postupně zužování jejího sociálního prostředí, takže od přelomu 18. a 19. století začala být ztotožňována s kulturou „lidovou“, zejména venkovskou. Z dalšího našeho výkladu by mělo být zřejmé, proč oba běžně užívané pojmy, „tradiční“ a „lidová“ kultura, zde dáváme do uvozovek.

Epocha, již se v tomto dluh přínuky dějin hmotné kultury zabýváme, navazuje na epistému související s rozšířením středověké městské civilizace v Evropě během 12. a 13. století a končí proměnou struktury pozdní epistémy v 19. století. Lze v ní rozlišit po detailnějším seznámení dvě novověké sociokulturní epistémy vymezené jen hrubými časovými rámci, jinak to v procesech „dlouhého trvání“ není možné. První, v období 1500–1650, bychom mohli nazvat utvářením novověku ještě s mnohými rysy nepřetržitěho navazování na středověk, zároveň však s východními cestičkami, jež se spojily v další epistémě novověku, zhruba v čase 1650–1770/90, případně 1800, předcházející a upravující cestu podstatně sociokulturní transformaci v moderní sociokulturní epistému. Studovanou epochu spojuje na jedné straně pokračující systém „tradiční“ kultury se středověkem, na druhé straně jí stále více proniká nový humanistický princip „civilizace“, zahrnující kulturu chování i vzdělávání v širokém slova smyslu v procesu, který bývá někdy nazýván „kolonizací“, „tradiční“ kultury. Za jeho znaky pokládají někteří autoři v zobecněujících schématech tendence společnosti k větší disciplíně, sebekontrolě, snahy o racionálnější životní způsob. V sociokulturním systému se uplatnila výrazně jak úloha trhu při integraci velkých regionů a jejich vzájemné komunikaci, tak organizující úloha státu s novou byrokratickou správou. Je velmi obtížné komplexně posítnout všechny proměny evropské populace během 16. až 18. století v jejich sociokulturních fenoménech i protikladech. Vzdělanci v 17. století reflektovali zdokonalování a invenci jako trvalé plus ultra za jsoucím a poznaným, zrodila se koncepce pokroku jako principu nezvratného vývoje, který přináší člověku uspokojení a naději. Neznamená to však, že by zrychlené tempo technického vývoje a vzdělanosti vyúsťilo v čase osvícenství na sklonku 18. století v moderní ideální model „civilizace“ sjednocující všechna sociokulturní prostředí. Změny, jež proběhly v 16. až 18. století, se často posuzují z hlediska vzniku prvků moderní doby jako jisté převrstvování či „kolonizace“ tradiční kultury v procesu „civilizace“. Max Weber (1922) připsal podstatné civilizační změny ideologii protestantismu, jež propagovala pracovní úsilí spolu s principy kázně a sebekontroly aktivujícími „kapitalistický názor“. Zároveň vytkl jako charakteristický rys epochy

II

16. až 18. století postupně vyprošťování z magického chápání světa tradiční kultury a sekularizaci mentality. Michel Foucault (1975) předpokládá, že disciplinovanost a výchovu k plní a pořádku dokládají nové státní a veřejné instituce, jako byly donucovací pracovny, manufaktury, vojenská kasárna, obecné školy s povinnou docházkou zakládané hromadně v Evropě 17. a 18. století. Norbert Elias (1969) a jím ovlivněný směr historicko-antropologických studií obrátil zřetel k civilizační funkci prostředí a životního stylu na panovníckých dvorech, které neformovaly jen chování elity, působily na šlechtických dvorech, které neformovaly jen chování elity, vzor postupně zprostředkovaný nižším sociokulturním vrstvám. Jako každý svou podstatou více či méně teleologický model nelze podobná schémata jednoduše přimocáje vnucovat složitěmu a často protikladnému sociokulturnímu vývoji. Mají však nepochybný význam v tom, že upozornila na problémy dříve bádáním přehlížené. Nelze se spokojit hledáním kořenů a prvků moderního v „kolonizaci“, „racionální“ tradiční kultury „racionální“, „civilitas“, v sociokulturním dění lze od sebe těžko oddělovat tyto elementy. Podobně nositeli civilizačního pokroku nebyly jen elity či státi v interakcích shora dolů a nižší sociální vrstvy s převážně tradiční kulturou nereagovaly na tento proces jen pasivně či negativně.

DISKURSY TRADIČNÍ KULTURY

Upozornili jsme na teorie a metody kulturních dějin se zřetelem k materiální kultuře každodennosti. Sdělení, teorie a metody studií, jež nás inspirovaly a staly se našimi vodítky, nepovažujeme za abstraktní danost. Dějepis jako kterýkoli jiný kulturní jev vzniká jistým způsobem uvážování, v němž zkoumání pramene, který cosi sděluje o minulé skutečnosti, je závislé na teorii, již si věda vytvořila. Epistémickou mezery mezi skutečností, textem a badatelem, který jej dekonstruuje v jisté metarovině dějpisu, vyplňuje činnost literární: produkce textu je spleta s časem, prostorem a ideologií (k tomu H. White, V. Biri, D. La Capra, M. Foucault, F. Ankersmit a jiní). Vedle literárního neexistuje přímý neprostředkováný výklad skutečnosti; historikovo sdělení náleží k druhým interpretace, v níž neplatí univerzální metoda, kde se stává mýtem badatelovo tvrzení, že definitivně uchopili vše uchopitelné. Při výkladu rituálních situací jsme odkázáni na teorie a metody antropologických disciplín, které se pokoušejí vysvětlit nikoli jednotlivé jevy, ale jejich systémové seskupení. Heuristika tu ani neumožňuje zkoumat všechny rozměry a perspektivy předmětu. Následující výklad se opírá o hypotézy vzešlé z výsledků bádání v procesu, ve kterém se produkuje a působí historická pravda jedině uvnitř dějpisu, jehož fakta jsou teoriemi a teorie fakty.

Tradiční kultura tvořená rituálními cykly obnovovanými po generace má dávno kořeny, jež neobsáhne lidská paměť ani dnešní věda, snažící se odlišit genetický kód člověka od činnosti a chování, jež nejsou pod přímou genetickou kontrolou a slouží přízpůsobení individuů a skupin prostředí, jejich ekologické komunitě v adaptabilním

Téma č. 7

Kultura antiky

Gombrich, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha: Argo – Mladá fronta, 1995, s. 15–37.

Pavelka, Jiří: „Sex, manželství a láska v antické a středověké literatuře. Příspěvek k paradigmatu intimity evropského kulturního okruhu.“ In Chocholáč, Bronislav – Jan, Libor – Knoz, Tomáš, ed.: *Nový Mars Moravicus aneb sborník příspěvků, jež věnovali prof. dr. Josefu Válkovi jeho žáci a přátelé k šedesátinám*. Matice moravská, Brno 1999, s. 209–224.

ÚVOD

O umění a umělcích

Umění ve skutečnosti neexistuje. Existují pouze umělci. Kdysi to byli lidé, kteří si vzali barevnou hlinku a na zeď jeskyně natřeli tvary bizona; dnes si někteří kupují barvy a navrhují plakáty na reklamní plochy; dělají a dělají i mnoho jiných věcí. Nazývávat takovou činnost uměním můžeme tehdy, když si uvědomíme, že toto slovo znamená v různých dobách a místech velmi různé věci, a také pokud je nám jasné, že Umění s velkým U neexistuje. Umění s velkým U se stalo jakýmsi strašákem a fetišem. Můžete například říci umělec, když mu řeknete, že jeho výtvar je svým způsobem dobrý, ale že to není „Umění“. A můžete uvést do rozpaků každého, kdo má radost z nějakého obrazu, když mu řeknete, že to, co se mu na něm líbí, není umění, ale něco docela jiného.

Podle mě žádný důvod, proč se nám socha nebo obraz líbí, není nesprávný. Někomu se může líbit krajinka, protože mu připomíná domov, nebo portrét, protože mu připomíná přítele. Na tom není nic špatného. Každý z nás, když vidí obraz, si bezděčně vzpomene na nesčetné věci, a ty jeho vkus ovlivňují. Pokud nám tyto vzpomínky pomáhalj těšit se z toho, co vidíme, nemusíme si dělat žádné starosti. Avšak pokud v nás nějaká bezvýznamná vzpomínka vyvolá předpojatost, pokud se instinktivně odvrácíme od nádherného obrazu s alpskou scenérií, protože nemáme rádi horolezectví, pak v sobě musíme hledat důvod tohoto odporu, který nám kazí radost, již bychom jinak pociťovali. Nesprávné důvody k tomu, aby se nám některé umělecké dílo nelíbilo, totiž existovat mohou.

Lidé většinou rádi vidí na obraze to, co by chtěli vidět ve skutečnosti. Taková záliba je zcela přirozená. Všichni máme rádi krásu ve skutečnosti, a jsme vděční umělcům, že ji ve svých dílech uchováli. Umělci by nám náš vkus také nevyčítali. Když velký vlámský malíř Rubens nakreslil svého synáčka (obr. 1), byl jistě na jeho krásu pyšný. A také si přál, abychom i my jeho dítě obdivovali. Záliba v hezkém a přitažlivém námětu se však může stát kamenem úrazu, když nás vede k tomu,

Gombrich, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha: Argo – Mladá fronta, 1995, s. 15–37.



1.
Peter Paul Rubens
*Portrét manželky
Gny Nischolas,*
kol. 1620
Obrázek sousoší Ullrich na
příloze 35.2 - 30.3 cm,
Altepinak, Vídeň

2.
Albrecht Dürer
*Portrét manželky
Kathy,* 1514
Černá křída na papíře,
42,4 * 30,3 cm,
Kupferstichkabinett,
Staatliche Museen,
Berlín



ném holandském interiéru Pieta de Hoocha (obr. 4) příliš hezký, obraz je ale přesto přitažlivý.

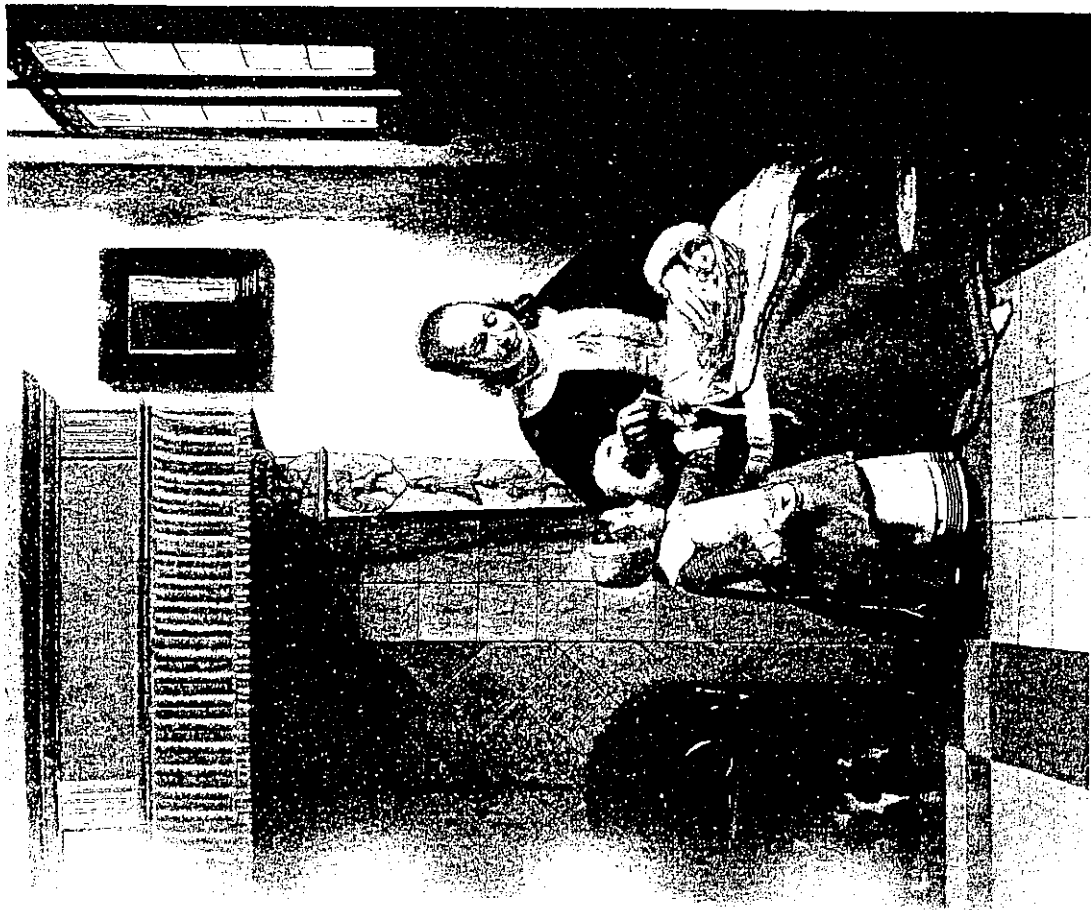
Problém krásy spočívá v tom, že se vkus a představy o tom, co je krásné, velice liší. Obrazy č. 5 a 6 byly oba namalovány v 15. století a oba znázorňují anděly hrajeící na loutnu. Mnozí asi dají přednost italskému dílu Melozza da Forlì (obr. 5) pro přitažlivý půvab a šarm před jeho severním vrstevníkem Hanssem Memlingem (obr. 6). Já

abychom zavrhovali díla znázorňující námět méně přitažlivý. Velký německý malíř Albrecht Dürer nakreslil svou matku (obr. 2) jistě se stejnou oddaností a láskou, jež pociťoval Rubens ke svému boubelatému dítěti. Jeho pravdivá studie usatraného stáří v nás může vyvolat šok, a proto se od ní odvracíme – budeme-li však proti tomuto prvotnímu odporu bojovat, budeme hořatě odměňováni, protože Dürerova kresba je díky své nesmírné upřímnosti velkým uměleckým dílem. Brzy objevíme, že krásá obrazu nespočívá v kráse daného námětu. Nevím, zda malí rošťáci, které tak rád maloval španělský malíř Murillo (obr. 3), byli či nebyli krásní, ovšem tak, jak je namaloval, jsou vskutku okouzlující. Na druhé straně mnohá lidem nepřipadá dítě v nádherné



3. Bartolomé Estéban Murillo: *Dítě s ovocem*, křídlo na plátně, 1670. Vlastní sbírka, Praha, Národní galerie.

4. Pieter de Hooch: *Intérieur s ženou popíjející jablko*, 1663. Olej na plátně, 79x54 cm, Vestibule Collection, Louvre.



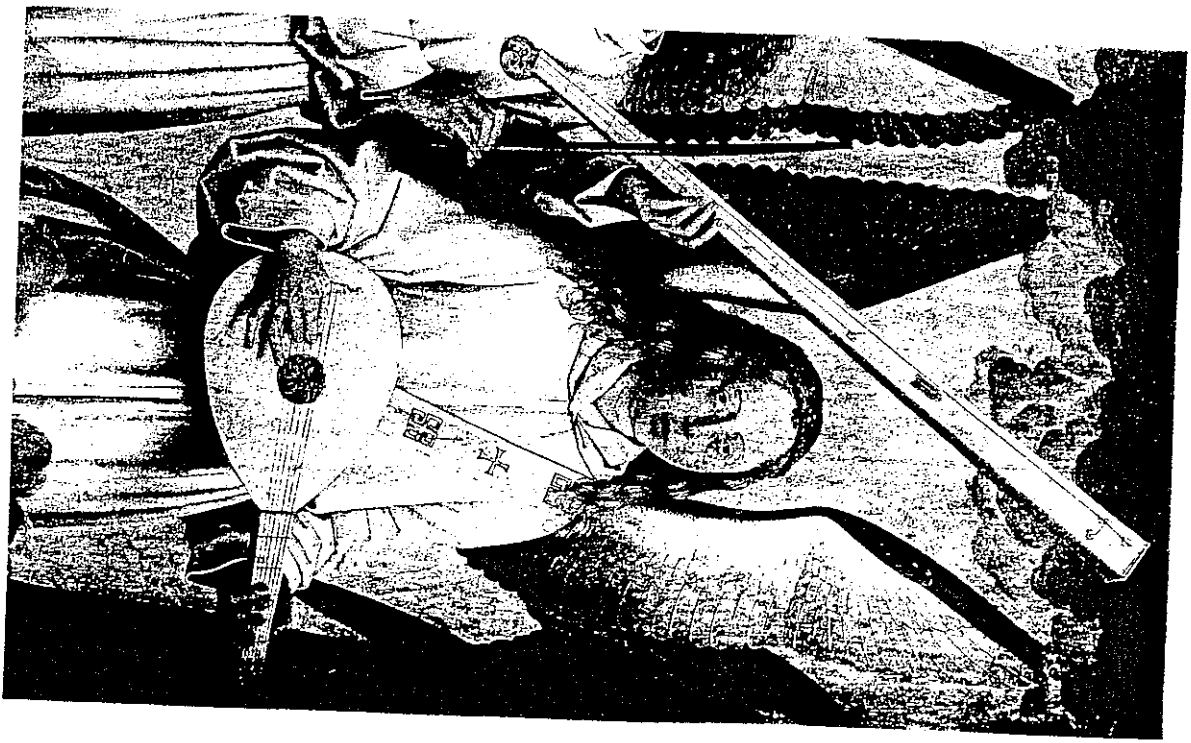
osobně mám rád oba dva. Snad to trvá trochu déle, než objevíme skutečnou krásu Memlingova anděla, avšak jakmile nám už nevadí jeho mírná neohrabanost, může nám připadat nesmírně líbezný.

To, co platí pro krásu, platí rovněž pro výraz. Je to často právě výraz postavy na obraze, který je důvodem toho, že se nám dílo líbí, nebo že si je osklíváme. Někteří lidé mají rádi výraz, kterému snadno rozumějí a který je proto hluboce dojmivá. Když Guido Reni, italský

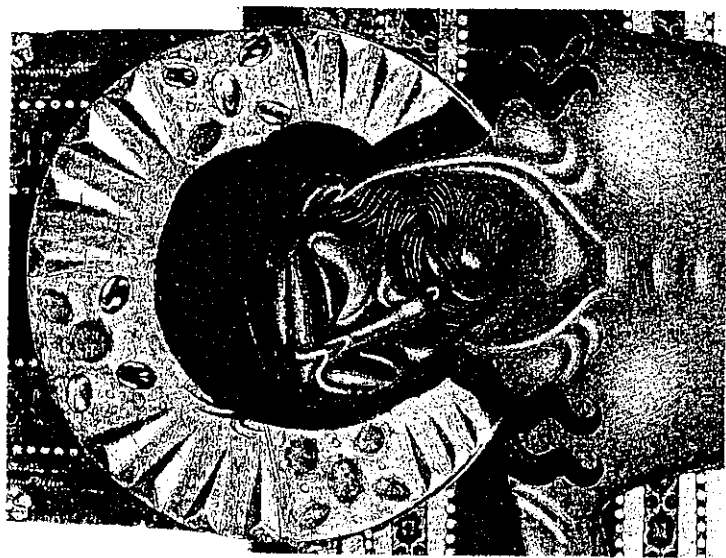
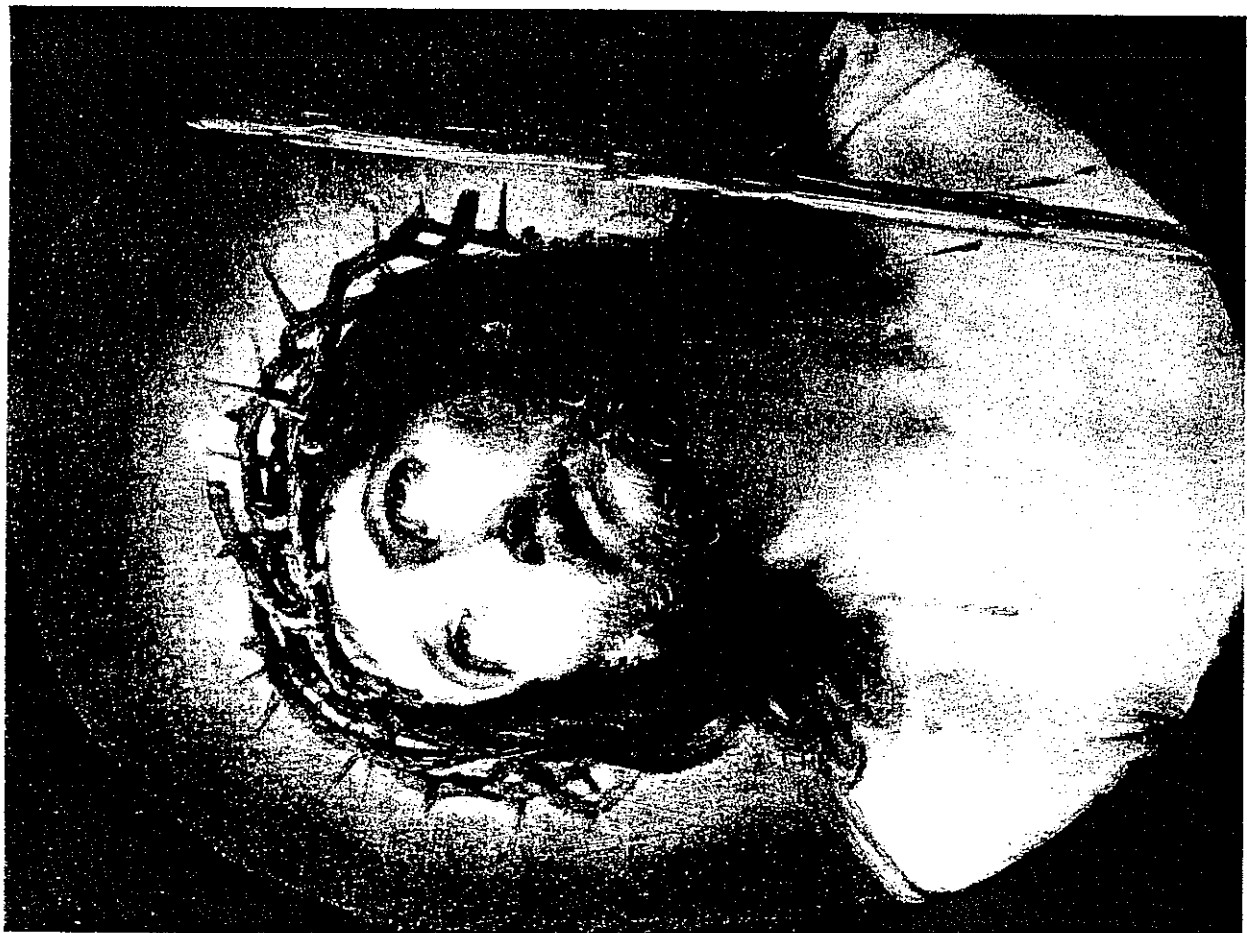


5
Matteo da Forlì
Anelli, kol. 1480
Osvětli fresky. Pinacoteca
Vaticana

6
Luis Menzing
Anelli, kol. 1490
Isreal ofšifirovaly, niki
no shere, Krombich
Florenz von Schone
1. 1. 1490, Antwerp



malíř 17. století, namaloval hlavu Krista na kříži (obr. 7), bylo bezespo-
ru jeho úmyslem, aby divák v tomto obličejí viděl celou agónii i slávu
umučení. V následujících stoletích čerpalo mnoho lidí z takovéhoho
vyobrazení spásitelce sílu a útěchu. Cítí, který vyjadřuje, je tak silný
a jasný, že kopie tohoto díla nacházíme v prosých kaplicích u cest
a v zapadlých chaloupkách, kde o „Umění“ lidé nic nevědí. Avšak
i když se nám tento hluboký výraz cítu líbí, neměli bychom se od-
vracet od děl, jejichž výraz je pochopitelný složitěji. Cíty italského

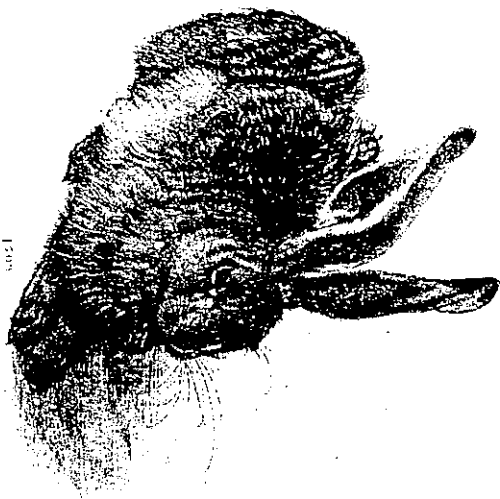


1. Kristus
v trnách
Křída
1875

2. Kristus v trnách
Křída
1875

středověkého umělce, který namaloval ukřižování (obr. 8), byly jistě stejně hluboké jako Reniho, avšak abychom porozuměli citům, musíme se napřed naučit pochopit metody jeho kreslení. Když jsme pochopili rozdílné výrazové prostředky, můžeme dílům, jejichž výraz je méně očitelný než u Reniho, dávat dokonce přednost. Tak jako někdo dává přednost lidem, kteří užívají méně slov a gest a ponechávají něco, co je třeba uhadnout, tak někdo jiný má rád obrazy a sochy, které mu ponechávají prostor pro to, aby si nad nimi lámal hlavu. U některých „primitivnějších“ obdobích, kdy umělci ještě nedokázali zobrazovat lidské obličej jako lidská gesta jako nyní, jsme tím více dojatí, když vidíme, jak se přesto snažili své city vyjadřovat.

Ti, kdo se teprve začínají zabývat uměním, zde narážejí na další potíž. Chtějí obdivovat umělcovu dovednost, s jakou znázorňuje věci, které vidí. Mají nejraději obrazy, které vypadají „jako živé“. Ani na okamžik nepopírám, že je to důležitá skutečnost. Trpělivost a dovednost, kterých je třeba pro věrné zobrazování viditelného světa, skuteč-

1500
7M

ně zastihují obdiv. Velcí umělci minulosti vkládali mnoho úsilí do děl, v nichž je zachycena i ta sebenepatrnější podrobnost. Dürerova akvarelová studie zajíce (Obr. 9) je jedním ze slavných příkladů této oddané trpělivosti. Kdo by však chtěl tvrdit, že Rembrandtova kresba slona (Obr. 10) je nainé méně zdařilá, protože není tak podrobná? Rembrandt byl takový kouzelník, že díky několika jeho dotekům křídou slonovu vlásečtou kůže přímo cítíme.

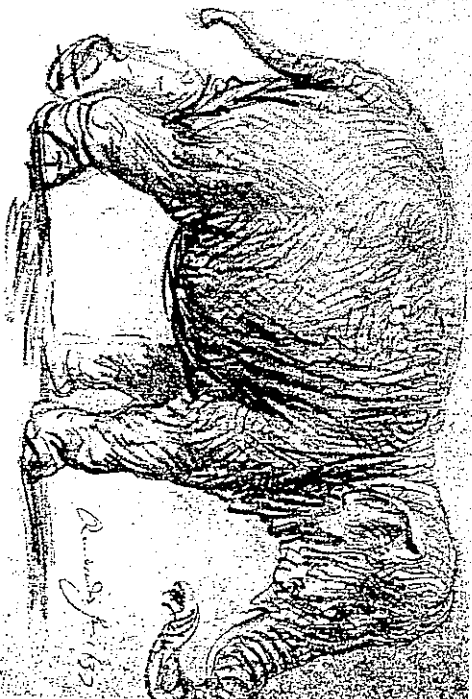
Lidi, kteří by chtěli, aby obrazy vypadaly „jako živé“, však většinou neurážejí jen nepropracovanost. Ještě více je odpuzují díla, která považují za nespříavně nakreslená, obzvláště pocházející z modernějšího období, kdy to umělci „už měli lépe umět“. Na těchto deformacích živé skutečnosti, na něž si lidé v diskusích o moderním umění dosud tak často stěžují, není nic tajemného. Tomu, kdo někdy viděl některý Disneyův film nebo comics, není třeba nic vysvětlovat. Ví, že je někdy správné nakreslit věci jinak, než vypadají, tak či onak je měnit a deformovat. Mýšák Mickey nevyjadřá jako skutečná myš, nikoho však ani nenapadne posílat do novin rozhořčené dopisy o dělicce jeho očásku. Ti, kdo vstupují do Disneyova kouzelného světa, si nedělají starosti s Uměním s velkým U. Nechtoují na jeho filmy vyzbrojení stejnou

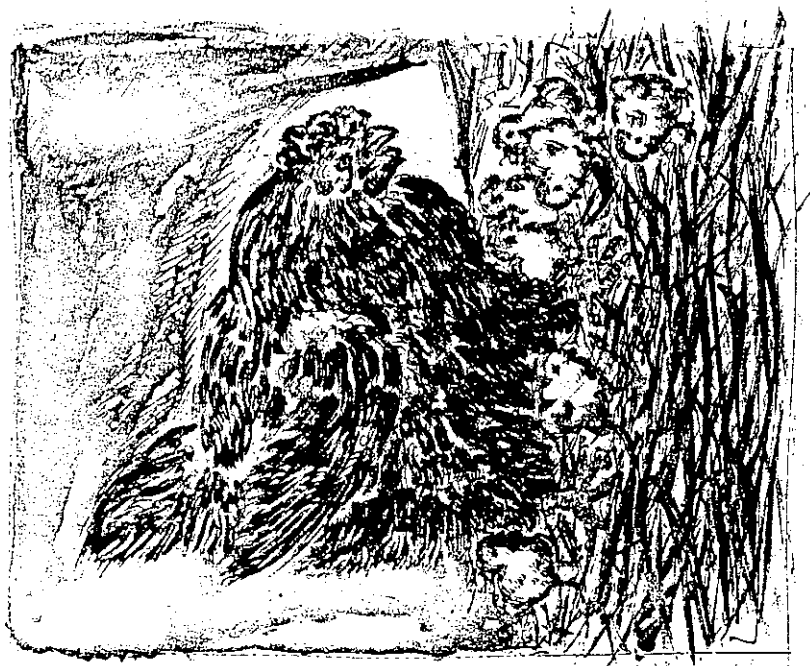
9.
Albrecht Dürer
Zajíc, 1502
Akvarel a kresba na papíře,
37 x 33,5 cm, Albertina,
Viedeň

10.
Rembrandt van
Rijn
Slon, 1637
Kresba křídou na papíře,
17 x 24 cm, Albertina,
Viedeň

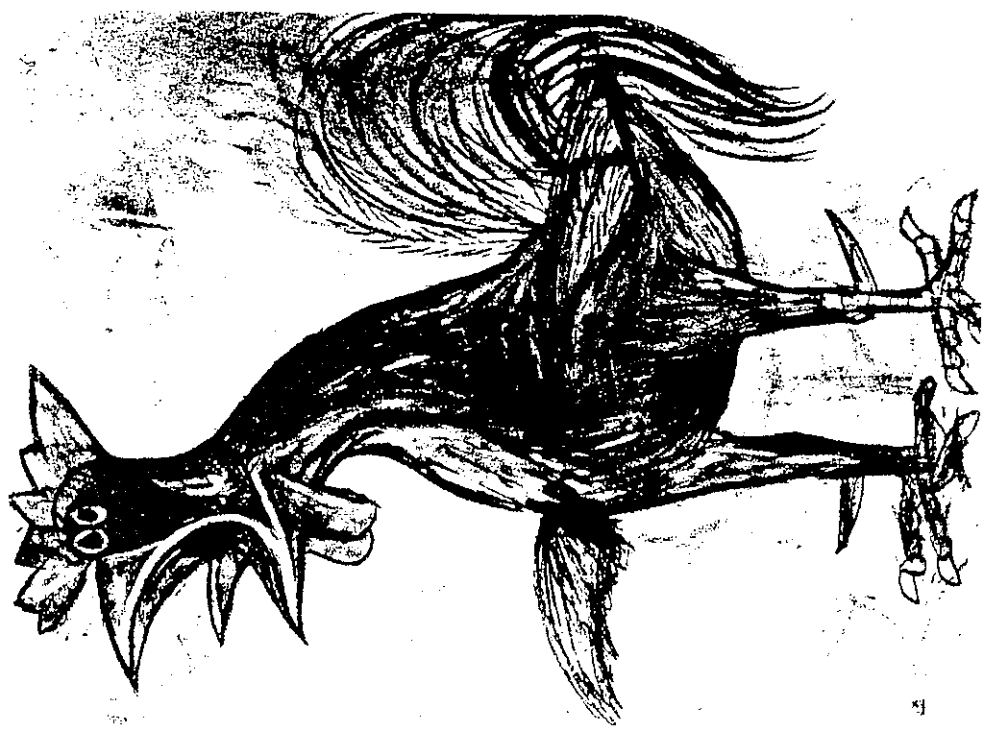
předpojatostí, jakou si s sebou rádi berou na výstavy moderního umění. Nakreslili-li moderní umělec něco svým způsobem, každý si o něm hned myslí, že je to pouhý břídlík, který to lépe neumí. Ať už si však o moderních umělcích myslíme cokoli, můžeme si být jisti, že mají dostatek schopností k tomu, aby kreslili „správně“. A nečiní-li tak, pak jejich důvody mohou být velmi podobné těm, které zastává Walt Disney. Obr. 11 představuje obrazovou přílohu z ilustrovaného *Přítodpisi* slavného průkopníka moderního hnutí – Picassa. Nikdo by jistě nemohl nic vytknout roztonilému obrázku kvočny s ochmýřenými kufárky. Ale když Picasso nakreslí mladého kohouta (Obr. 12), nespojil se pouhým zpodobením vzhledu ptáka. Chtěl ukázat jeho útočnost, drzost a hloupost. Jinými slovy řečeno, rozhodl se pro karikaturu. Avšak jak je tato karikatura přesvědčivá!

Jde tedy o dvě věci, na které bychom se vždy měli ptát sami sebe, když kritizujeme přesnost daného obrazu. Za prvé, zdali umělec neměl nějaký důvod změnit vzhled toho, co viděl. O takových důvodech uslyšíme ještě více, až se náš příběh umění bude rozvíjet dál. Za druhé, nikdy bychom neměli zatracovat dílo za to, že je nespříavně nakreslené, dokud si nejsme zcela jisti, že pravdu máme my a umělec je na omylu. Míváme sto chutí vytknout rychle úsudek, že „takhle věci nevypadají“. Máme zvláštní zvyk si myslet, že skutečnost musí vždycky





11.
Pablo Picasso
Kočička a kůň, 1941-2
lepy, 36 × 28 cm,
ilustrace k knihnovu
Přítelství



12.
Pablo Picasso
Kůň, 1938
tisk na papíře,
36 × 33 cm, soukromá
sada

vypadat jako na obrazech, na které jsme zvyklí. Lze to snadno ilustrovat překvapujícím objevem, k němuž došlo zcela nedávno. Celé generace pozorovaly trysk koní, chodily na dostihy a zúčastňovaly se honů, dávaly se rády na obrázky a lepy znázorňující koně vyrazející do boje nebo běžící za loveckými psy. Nikdo z těchto lidí si však nikdy nevšiml, jak to „ve skutečnosti“ vypadá, když kůň běží. Obrázky a lepy s náměty dané sportovní činností je ukázávaly obvykle s naraženými nohama, jak vzduchem přímo lef – tak je namaloval Théodore Géricault, velký francouzský malíř 19. století, na známém obraze epsomských dostihů (obr. 13). Až o padesát let později, když byly fotografické aparáty již natolik zdokonaleny, že bylo možno pořídít snímky

koní v rychlém pohybu, prokázaly tyto snímky, že jak malíři, tak jejich obecenstvo byli celou dobu na omylu. Záný kůň běžící tryskem se nikdy nepohybuje tak, jak nám to připadá „přirozené“. Jakmile se nohy zvednou ze země, dostávají se ihned do pohybu vedoucím k dalšímu vykopnutí (obr. 14). Budeme-li o tom jen okamžik uvažovat, uvědomíme si, že by se kůň jinak vůbec nedostal dál. Avšak když začali umělci využívat nového zjištění a malovali koně tak, jak se skutečně pohybuji, všichni si pak stěžovali, že jejich obrázky nejsou správně namalováni.

Je to bezesporu extrémní příklad, nicméně podobné chyby nejsou vůbec tak vzácné, jak bychom si mohli myslet. Všichni tihneme k to-



11.
Thickstone
cristiani
Pravdy v Epoum,
1871
Oblou na plátně,
70 × 112 cm, Louvre,
Paříž

12.
L. Becard
Maysindige
Ještět kůň
1872
Fotografická sekvence,
Museum v Mungwona
naul, Brazílie



Jsemé viděli umělecké ztvárnění nějakého příběhu, úm pevněji jsmé přesvědčení, že příběh musí být vždy znázorněn podobným způsobem. To se týká obzvláště biblických námětů – při nich v nás pociťy přímo kypí. Ačkoli všichni víme, že Písmo svaté nám neříká nic o tom, jak Kristus vypadal, a že si nelze Boha představit v lidské podobě, a ačkoli víme, že právě umělci byli první, kdo vytvořili podoby, na které jsme si zvykli, ještě stále se někteří lidé domnívají, že odklon od tradičních zobrazení se rovná rouhání.

Ve skutečnosti právě ti umělci, kteří čtli Písmo svaté s největší zbožností a pozorností, se snažili vytvořit si v mysli zcela nový obraz příběhů svatého vyprávění. Chtěli zapomenout na všechny obrazy, které kdy viděli, a představit si, jaké to asi bylo, když Ježíšek ležel v jesličkách a přišli se mu klanět pasyři nebo když jakýsi rybář začal kázat slovo Boží. Stávalo se vždy znovu a znovu, že úsilí velkého umělce vidět starý text zcela novými očima nemyslíci lidí šokovalo a pobouřilo. Typický „skandál“ takového druhu vzplanul kolem Caravaggia, velmi odvažného a revolučního italského malíře, který pracoval kolem roku 1600. Dostal za úkol namalovat pro oltář jednoho římského kostela obraz sv. Matouše. Měl znázornit svědce písničho evangelium, a aby bylo vidět, že Písmo svaté je slovo Boží, měl tam být

mu, že přijímáme konvenční tvary nebo barvy jako jediné správné. Děti si někdy myslí, že hvězdy musí být hvězdicovité, ačkoli přirozeně takové nejsou. Lidé, kteří tváří na tom, že na obrázu musí být nebo nechtít a tráva zelená, se v mnohém od těchto dětí neliší. Rozhořčují se, když na obrázu vidí jiné barvy, avšak snažili se zapomenout na všechno, co jsme o zelené trávě a modrém nebi slyšeli, a díváme-li se na svět tak, jako kdybychom právě přiletěli s nějakou výpravou z jiné planety a uviděli ho poprvé, zjišťíme možná, že věci mají barvy zcela jiné. Mladí si někdy připadají, jako by se takové objevitelské výpravy účastnili. Chcejí vidět svět úplně nové a zahrnout přitom všechny představy a představy, že pleť je růžová a jablka jsou žlutá nebo červená. Není těžké zhravit se takovým předem stanovným názorům, avšak umělci, kterým se to podaří, vynáleží často ta nejzajímavější díla. Právě oni nás učí vidět v okolní skutečnosti novou krásu, o jaké se nám dříve ani necítilo. Budeme-li se jimi řídit a učít se od nich, pak se i pohled z okna může stát vzrušujícím dobrodružstvím.

Pro požitek z velkých uměleckých děl neexistuje větší překážka než naše neochota zhravit se návykům a představám. Obraz znázorňující známý námět nečekaným způsobem je často odsuzován z toho prostého důvodu, že někomu připadá, že není správně namalován. Čím častěji



15. Caravaggio
Stary Matouš, 1602
Oltářní obraz, olej na
plátně, 213 x 185 cm,
získáno původně
v Kasově (Itálie),
Musei, B. 460



16. Caravaggio
Stary Matouš, 1602
Oltářní obraz, olej na
plátně, 213 x 185 cm,
koupil X. Jorgel di T.
Francat, Řím

také anděl, který jeho dílo inspiruje. Caravaggio, nekompromisní mladý umělec s velkou obrazovostí, uvažoval dlouho o tom, jaké to asi bylo, když starší, chudý, těžce pracující muž, obyčejný výběrčí daní v římské provincii, náhle usedl a začal psát knihu. A tak namaloval obraz sv. Matouše (Obr. 15), plešatého a s bosýma zaprášenýma nohama, jak bere nemotorně do rukou obrovskou knihu a krabatí čelo nezvyklou námahou, kterou mu psaní činí. Po jeho boku namaloval mladého anděla, který se zřejmě právě snesl z výšin a vedle něžně mužovu ruku, asi tak, jako když učitel pomáhá dítěti. Když přinesl Caravaggio obraz do kostela, kde měl být umístěn na oltáři, lidé byli

pohoršení údajným nedostatkem úcty ke světcům. Obraz nebyl přijat a Caravaggio se musel dát do práce znovu. Tentokrát už neriskoval. Dřel se přísně konvenčních názorů na to, jak má vypadat anděl i světec (Obr. 16). Výsledkem je sice stále ještě docela dobrý obraz, protože Caravaggio se snažil, aby jeho dílo bylo živé a zajímavé, my však cítíme, že je méně poctivé a méně upřímné než jeho obraz první.

Zmíněný případ je dokladem škody, kterou mohou způsobit ti, jímž se umělecká díla nelíbí a kteří je kritizují z nesprávných důvodů. A ještě důležitější je uvědomit si, že to, čemu říkáme „umělecké dílo“, není výsledkem nějaké záhadné činnosti, nýbrž předmětem vytvořeným lidmi a pro lidi. Obraz vypadá poněkud nepřístupně, když zaklený a zarámovaný visí na stěně. V našich muzeích je také zakázáno – a je to velmi

sporné – dotýkat se vystavených předmětů. Avšak původně byly srovnány proto, aby se na ně sahalo, aby se braly do rukou, aby se o ně smílovalo, aby se kvůli nim lidé hádali a dělali si starosti. Mějme také na paměti, že každý jejich rys je výsledkem umělčova rozhodnutí: přenýšlel o němu, několikrát ho změnil, uvažoval, má-li ponechat strom v pozadí, nebo má-li ho znovu přemalovat, zaradovat se, když dal náhle šťastným tahem šelce nečekaný jas mraku zatřítému sluncem, ale na naléhání kupce třeba musel proti své vůli přimalovat na obraz ještě další postavy. Obrazy a sochy, nacházející se na stěnách našich muzeí a galerií, nebyly totiž většinou původně určeny k vy-

stavování jako exponáty Umení. Byly vytvořeny pro určitou příležitost a pro určitý účel, které měl umělec na mysli, když se pustil do práce.

Umělci se o úvahách, jimiž se my laici obvykle zabýváme, tedy o úvahách o kráse a výrazu, zmiňují jen málokdy. Nebylo tomu tak vždy, ale bylo tomu tak po mnoho staletí a je tomu tak znovu až nyní. Důvod spočívá částečně v tom, že umělci jsou osvědčeni a připadalo jim trapné používat velkých slov, jako je například „Krása“. Případali by si snobsky a afektovaně, kdyby měli hovořit o „vyjadřování citů“ a používat podobných frází. City jsou pro ně samozřejmostí a oni se domnívají, že nemá cenu o nich diskutovat. To je jeden důvod a zdá se, že správný. Je tu však ještě jiný. Úvahy hrají v umělcově každodenním životě a starostech mnohem menší úlohu, než by podle mého názoru laici pokládali za možné. To, co umělci leží na mysli, když uvažuje o obraze, když skicuje nebo přemýšlí, zda už je dokončený, je něco mnohem těžšího, něco, co se dá slovy jen obtížně vyjádřit. Snad by řekl, že si dělá starosti, zda to udělal „správně“. A teprve když pochopíme, co má na mysli, když vysloví to skromné slovíčko „správně“, začínáme chápat, oč umělci skutečně usilují.

Myslím, že máme naději to pochopit pouze tehdy, budeme-li čerpat z vlastních zkušeností. Nejsme pochopitelně umělci, nikdy jsme se nepokusili namalovat obraz a nemáme to ani v úmyslu. To však neznamená, že nikdy nestojíme před problémy podobnými těm, z nichž sestává umělcův život. Rád bych dokázal, že sotva existuje člověk, který o takovém problému nemá alespoň matnou představu, i když třeba jen docela skromnou. Každý, kdo se někdy snažil upravit květi, pronést barvu a stovnat barvy jejích květů, tedy něco přidat a tam zase něco ubrat, zažil onen zvláštní pocit při sladování tvarů a barev, aniž dokáže říci, jakého souladu vlastně chtěl dosáhnout. My prostě jen cítíme, že trochu červené barvy to může úplně změnit nebo že tato modř je sama o sobě pěkná, ale „nejde“ dohromady s ostatními barvami, a najednou nám připadá, že díky malému stonku se zelenými listy je všechno „náhle správně“. „Už na to nesáhji“ zvoláme, „ted je to dokonalé“. Připouštím, že každý neupravuje květiny takto pečlivě, ale téměř každý člověk má něco, co by chtěl mít „správně“. Může to být třeba jen touha sehnat správný pásek k určitým šatům nebo tak nepodstatná věc jako starost o to, zda porce šlehačky na talíři je ve správném poměru k moučnicku. V každém takovém případě, byť je sebecenanlivější, cítíme, že kdyby něčeho bylo víc nebo méně, porušilo by to rovnováhu, a že existuje pouze jeden poměr, který je přesně takový, jaký má být.

O lidech, kteří se trápí kvůli květinám, šatům nebo jídlu, říkáme, že jsou přepětliví puntičkáři, protože se domníváme, že si takové věci nezasluhují tolik pozornosti. Co však někdy může být v každodenním životě zlozvykem, a je proto často podtačováno nebo skrýváno, dochází uplacení v oblasti umění. Jedná-li se o proporci tvarů nebo sladění barev, musí být umělec vždy puntičkářský nebo spíše co nejnáročnější. V odstínech a textuře vidí rozdíly, kterých si my sotva všimneme. Navíc je jeho úkol mnohem složitější než kterýkoli z těch, s nimiž se setkáváme v každodenním životě. Nemá jen uvést v soulad pár barev, tvarů či chutí, nýbrž musí si pohrát jako žonglér s jakýmkoli jejich množstvím. Má na plátně snad stovky odstínů a tvarů, které musí uvést v takový soulad, až jsou dokonce „správně“. Zelená skvinka může najednou vypadat žlutě, protože se dostala příliš blízko k syté modři – a malíř se domnívá, že všechno zkazil, že se do obrazu dostal tón, který neladí, a proto musí začít znovu. Bude tím bude stát před obrazem, bude se snažit přidat trochu barvy sem nebo tam a pak to zase smaže, ačkoli vy a já bychom v tom neviděli vůbec žádný rozdíl. Ale když se mu to nakonec podaří, máme všichni pocit, že dosáhl něčeho, k čemu se už nedá vůbec nic přidat, něčeho, co je správné – je to příklad dokonalosti v našem nedokonalém světě.

Podíváme se například na jeden Raffaelův slavný mariánský obraz, na Madonu na louce (obr. 17). Je bezesporu krásná a okouzlující; postavy jsou obdivuhodně nakresleny a výraz Panny Marie, která se dívá na obě děti, je nezapomenutelný. Ale když se podíváme na Raffaelovy skici k tomuto obrazu (obr. 18), uvědomíme si, že nikdy nejde o otázky, kterými se zabýval nejvíce. Ty bral jako samozřejmost. To, oč se stále znovu pokoušel, bylo dosáhnout vynázející postavy, jejich pravého vztahu, který by vyvrátil neharmoničtější celek. V rychle nahozené skice vlevo nahoře pomyslel na to, že bude dítě odcházet od matky a přitom se na ni bude dívat, a zkoušel různé polohy matčiny hlavy, které by odpovídaly pohybu dítěte. Pak se rozhodl, že dítě obrátí, přičemž by opět vzhlíželo k ní. Zkusil to i jinak, tentokrát tam umístil i malého Jana Křtitele – ale místo aby se ježiček díval na něj, obrátil malíř jeho pohled z obrazu směřem ven. Pak udělal další pokus a zdá se, že ztrácel trpělivost, když se pokoušel nakreslit hlavičku v mnoha různých polohách. V jeho skicáku se našlo několik listů, na nichž opětovně hledal způsob, jak dosáhnout nejlepší vyváženosti všech tří postav. Když se díváme na konečný obraz, vidíme, že postele ze správně řešené našel. Na obraze je všechno na svém místě a posto-



17.
Raffael
Madona na louce,
1505-6
Obje na dřevě,
113 × 88 cm,
Kunsthistorisches
Museum, Vídeň



18.
Raffael
Ctyř dětí k obědňu Madony na louce, 1505-6
Lesť ze šelaku, psáno a linkováno na papíru,
90 × 215 cm,
Alte Pinakothek, Mnichov

ní formulovat, ale vždy se ukázalo, že když se snaží tyto zákony aplikovat špatní umělci, nedosáhnou ničeho, zatímco velcí mistři je mohou porušit a přesto dosáhnou souladu, na jaký předtím nikdo ani nepomyslel. Když velký anglický malíř sir Joshua Reynolds vysvětloval v Královské akademii studentům, že se modrá barva nemá dávat do předního plánu, nýbrž že má být vyhrazena pro vzdálené pozadí, pro kopce mizející na obzoru, chtěl jeho rival Gainsborough — jak se to traduje — dokázat, že Reynoldsova akademická pravidla jsou nesmyslná. Namaloval slavného Modrého chlapce, jehož modrý oblek se v popředí střední části obrazu vítězně odráží od teplé hnědé barvy pozadí.

Ve skutečnosti je nemožné podobná pravidla stanovit, protože nikdo předem nikdy neví, jakého účinku chce umělec dosáhnout. Může přece chtít ostrý, křiklavý ton, má-li za to, že by to bylo správné. A protože neexistují žádná pravidla, podle kterých učít, zda jsou obraz nebo socha správné, bývá obvykle nemožné přesně slovy vysvětlit, proč si myslíme, že jde o velké umělecké dílo. To však neznamená, že jsou všechna díla stejně dobrá nebo že nelze diskutovat o otázkách vkusu. I když se třeba takovými diskusemi ničeho nedosáhne, přimějí nás alespoň k tomu, abychom se na obrazy dívali, a čím více se na ně díváme, tím více si uvědomujeme věci, které nám dříve unikaly. Začíná se v nás vyvíjet cit pro určitý druh souladu, kterého se každá generace umělců snažila dosáhnout. Čím větší máme cit pro takovou harmonii, tím větší radost nám může poskytnout, a o to nám koneckonců jde. Staré rčení „proti gustu žádný dšputář“ je sice pravdivé, nemělo

je a harmonie, jichž Raffael dosáhl v potu tváře, se zdají tak přirozené a nenucené, že si je sotva uvědomujeme. Avšak právě díky této harmonii je krása Madony ještě krásnější a roztomilost dětí ještě roztomilejší.

Je fascinující pozorovat umělce snažícího se dosáhnout správné vyváženosti. Kdybychom se ho však zeptali, proč udělal toto nebo změnil tamto, pravděpodobně by nám to nedokázal říci. Neřídí se žádnými ustálenými pravidly. Prostě to tak cítí. Je sice pravda, že v určitých obdobích se někteří umělci a kritici snažili zákony svého umě-

by však zatravnout skutečnost, že i vkus se dá rozvíjet. To je přece všeobecná zkušenost, kterou si může každý ověřit v běžném životě. Lidem, kteří nejsou zvyklí pít čaj, chutnají všechny jeho druhy stejně. Mají-li však čas, vůli a příležitost vyzkoušet nejrozličnější japonské, mohou se z nich stát znalci, kteří dokáží přesně odlišit oblíbený typ či směs, a větší ználost jim jistě znásobí požitek z těch nevybranějších. Je pravda, že vkus v umění je nesrovnatelně složitější než vkus, který se týká pokrmů nebo nápojů. Nejedná se jen o objevování různých jemných chutí a vůní; je to něco mnohem vážnějšího a důležitějšího. Vždyť velcí mistři vkládali do svých děl vše, co měli, trpěli kvůli nim a pouli krev, a měli by tedy mít alespoň právo po nás žádat, abychom se snažili pochopit, čeho chtěli dosáhnout.

Člověk se stále učí umění rozumět. Stále objevuje nové věci. Když stojíme před velkými uměleckými díly, máme dojem, že vypadají po každé jinak; že jsou tak nevyčerpatelná a nepředvídatelná jako skuteční lidé. Je to zvláštní vzrušující svět s vlastními podivnými zákony a vlastními dohodnutými pravidly. Nikdo by si neměl myslet, že o něm ví všechno, protože všechno nikdo vědět nemůže. Není snad nic důležitějšího než toto: abychom mohli mít z uměleckých děl požitek, musíme mít svěží mysl, takovou, která je schopna zachytit každý náznak a reagovat na každou skrytou harmonii; musíme mít mysl nezatíženou dlouhými, zvučnými ale prázdnými slovy, mysl nezatíženou šablonovitými frázemi. Je nekonale lepší nevědět o umění vůbec nic, než mít jen polovičaté znalosti, jakými oplyývají snobové. Takové nebezpečí je velmi reálné. Existují například lidé, kteří si osvojili několik jednoduchých myšlenek, jež jsem se v této kapitole snažil vysvětlit, a kteří vědí, že existují velká umělecká díla, která nemají žádně zjevné vlastnosti, pokud jde o krásu, výraz nebo správnou kresbu, kteří jsou však tak pyšní na své znalosti, že předstírají, že se jim líbí pouze díla, která nejsou ani krásná, ani správně nakreslená. Neustále je znepokojuje obava, že by je někdo mohl považovat za nezdělané, kdyby se přiznali, že se jim líbí dílo, které je zjevně pěkné nebo dojemné. Nakonec se z nich stanou snobi, kteří ztratili skutečný požitek z umění a o všem říkají, že je to „velmi zajímavé“, i když je to třeba odpuzuje. Mrzelo by mě, kdybych měl být odpovědný za jakékoli podobné neudorozumění. Bylo by mi milejší, kdybyste mi vůbec nevěřili, než kdybyste mi věřili takovýmto nekritickým způsobem.

V následujících kapitolách se budu zabývat dějinami umění, to znamená dějinami stavitelství, malířství a sochařství. Dominívám se, že když něco z tohoto vývoje známe, pomůže nám to pochopit, proč

umělci pracovali určitým způsobem, nebo proč usilovali o určitý účinek. A především to je dobrý způsob, jak zbystrit oko pro zvláštní charakteristické rysy uměleckého díla, a tím zvýšit svou vnímavost a citlivost pro jemnější odstíny rozdílu. Je to snad jediný způsob, jak se lze naučit mít z nich požitek. Avšak žádný způsob není prost nebezpečí. Někdy vidáme lidi, jak s katalogem v ruce procházejí galerií. Pokaždé, když se zastaví před obrazem, hledají dychevité jeho číslo. Vidíme, jak listují v knížce, a jakmile najdou jméno umělce či název díla, jdou dál. Mohli zrovna tak zůstat doma, protože se na obraz sotva podívali. Jen si zkontrolovali katalog. Je to jen jakýsi mentální zkrat, který se skutečným požitkem z obrazu nemá nic společného.

Lidé, kteří získali určitě znalosti o dějinách umění, jsou někdy v nebezpečí, že spadnou do podobné léčky. Když vidí umělecké dílo, nezůstanou před ním stát, aby se na ně zadívali, ale pátrají v paměti po označení, s jehož pomocí by ho někde našli. Možná někdy slyšeli, že Rembrandta proslavilo jeho *chiaroscuro* – což je italský odborný název pro temnosvit – proto moudře přikyvují, když vidí Rembrandta, zamumlají „nádherné *chiaroscuro*“ a jdou k dalšímu obrazu. Chtěl bych říci zcela upřímně, že nebezpečí polovičatých znalostí a snobství existuje, že všichni máme sklon podlehnout takovým pokušením, a kniha, jako je tato, by je mohla ještě zvýšit. Rád bych chtěl pomáhat otevírat lidem oči, nikoli rozvažovat jazyk. Není těžké ho-vořit chytře o umění, protože slova, kterých užívají kritici, jsme slyšeli a četli v tolika různých souvislostech, že ztratila veškerou přesnost. Dívat se na obraz nezaujímá očima a odvrátit se vydat na cestu objevů je mnohem těžší, ale také mnohem vědeckější úkol. Člověk nemává nikdy předem říci, co si z takové výpravy přinese.

NOVÝ MARS MORAVICUS

*in ob Sborník příspěvků, jež věnovali Prof. Dr. Josefu Váškovi jeho žáci a přátelé
k sedmdesátinám*

BRNO 1999

JIŘÍ PAVELKA

SEX, MANŽELSTVÍ A LÁSKA V ANTICKÉ A STŘEDOVĚKÉ LITERATUŘE

(Příspěvek k paradigmatu intimity evropského kulturního okruhu)

1.

Sex, manželství a láska jsou nepochybně klíčovými kategoriemi také evropské kulturní oblasti, kategoriemi, které určují základy a modely lidského jednání. Jejich formy a projevy jsou natolik členité a bohaté, že nelze předpokládat, že by je mohlo obsáhnout slovesné umění. Tato oblast komunikativního lidského jednání nicméně poskytuje velmi cenné informace o podobě intimity evropského kulturního okruhu, které mohou přispět k hlubšímu pochopení paradigmatických systémů evropské kultury.

Křesťanství jako produkt pozdně antické kultury zásadním způsobem formovalo evropskou kulturní oblast. Neméně podstatný vliv na formování této oblasti měla starověká kultura, a to zejména v podobě, v jaké ji přetvořili a uchovávali učeníví staří Římané. Evropská kulturní oblast se ovšem formovala nejen na konfrontační bázi antických a křesťanských tradic, ale také ve střetech anticko-křesťanské tradice¹ a pohanských tradic, které si do Evropy přinášejí od doby

(1) Společnou konstruktivní osou antické i středověké kultury se stala racionalita. Logocentrická

takzvaného putování národů nová evropská etnika, diferencující se postupně podle jazykové příslušnosti.

Expedice anticko-křesťanských hodnot do jednotlivých etnických kulturních oblastí předrománské a zejména románské a gotické Evropy byla neobyčejně úspěšná. Vytlačila domácí hodnoty a tradice, i když nositelům křesťanské kulturní orientace, církví, se „přivodní“, barbarské základy etnických kultur, zcela vymýtit nepodařilo, jak dokládají dosud zachované pohanské rituály a mýty a také lidová ústní slovesnost. Antické tradice zásadním způsobem ovlivňovaly rovněž paradigma evropské intimity, tzn. podobu milostných, erotických a rodinných vztahů praktikovaných ve vznikající evropské kulturní oblasti a vyjadřovaných v evropském umění a evropské literatuře. V těchto procesech se velmi důležitou inspirativní základnou, zdrojem konfrontací, ale také dostupnou databází symbolů a námětů stala antická mytologie.

2.

Starořecká mytologie nepředstavovala pevný, uzavřený, ani ortodoxní systém. Olympští bohové neměli absolutní, neomezené postavení, jakého se dostalo židovskému anebo křesťanskému Bohu. Antičti bohové se sice stali nej-mocnějšími vládci světa, ale na jednotlivých řeckých územích byla rovněž uctívána lokální božstva a jejich kultury. Hranice mezi starořeckým božským a lidským světem nebyla zásadní ani nepřekročitelná. Olympští bohové, kteří byli — obdobně jako lidé — stvořeni, a smrtelníci se spolu mohli sýkat: životku navíc mohly být ve vyjimečných případech přisouzeny základní božské atributy, nesmrtelnost a blaženost. Olympští bohové, pokud vůbec projevovali zájem o lidský svět, představovali mocné instituce, o jejichž přizvání bylo třeba usilovat. Stežní však mohli být člověku přikladen anebo morální autoritou ve věcech erotiky a lásky.

Řecký Olymp je monogamní. Olympští bohové mají sice jednu božskou manželku, věštinou ale rovněž řadu milenek (mezi nimi též smrtelnice) a množství manželských a nemanželských dětí; někdy si dokonce opatřují také vedlejší ženy. I vdané bohyně se stejným zaujetím holdovaly posvěcené manželské i nepatřičné nemanželské lásce a také se dopouštěly nevěry.

Mytické příběhy osazenstva řeckého božského pantheonu, tak jak je nacházíme v homérských eposech anebo v Hérodově kosmologickém eposu *Theogonia* (kolem roku 700 př. n. l.), nejsou příliš odlišné od lidských příběhů, zaznamenaných řeckou slovesnou tvorbou. Prostupnost lidského a božského světa je jedním z důvodů, proč život starořeckých bohů podává barvitý obraz o sexu, lásce a manželské lidské pospolitosti. Bohové se totiž chovají stejně „nemoudře“ jako

lidé, neboť podléhají milostným vášním i nenávisti. Zlomyslný běžek lásky Eros (popř. římský Amor nebo Cupido) je nejmocnějším z olympských bohů, neboť jeho střelám podléhají nejen pozemšťané, ale i bohové a pravdělně i všemocný a lásce přetelavý Zeus. Sám Eros upadl do tenat lásky, poté co spartil pozemskou dívku Psyche. Iména této dvojice se stala symboly velké lásky překonávající úklady, později rovněž sloužila jako přímé pojmenování dvou polárních oblastí, v nichž se odehrává láska, oblasti erotiky (sexu) a psychiky (citů).

Manželský, erotický a milostný život olympských bohů je zrcadlovým obrazem mezilidských společenských vztahů. Je však také čísným, přirozeným výrazem antického senzualizmu, výrazem řeckého hedonistického zaujetí pro pozemské radosti, krásku těla a rozkoše ducha. Božský a pozemský lidský svět se v antických mýtech prostupují a mísí. Mýty a paralelně také antické slovesné umění zachycují nejen modely chování řeckých a římských občanů v oblasti erotiky, lásky a rodiny, ale — z dnešního pohledu — předvádějí a téměř vyčerpávajícím způsobem také základní modely chování evropské komunity v dané oblasti. Zdá se, jako by převážná část moderní literatury ve světle antické mytologie a antického slovesného a dramatického umění dokonce pouze opakovala již existující, popsané modely lidského chování. Pozoruhodné je, že tuto impozantní šíři záběru antické fabulační kreativity v nové době reflektoval a nejtypičtější modelové situace lidského chování zachytil a rozpracoval jednolitvec — mytologický génius William Shakespeare (1564–1616).³

Vlastní jména antických bohů a hrdinů jsou symboly pro typy milostných a manželských vztahů. Za každým jménem se skrývá příběh, každý příběh pak obsahuje idylické či dramatické milostné scény. Zeus byl zálemtík, kterého nedokázala jeho manželka Héra uhlídat. Výčet jeho nemanželských dětí, které starostlivě ochraňoval, je úctyhodný. Patří k nim mimo jiné bohyně lásky a krásy Afrodité, která se (podle Homéra) zrodila z Diova vztahu s bohyní deště Diónou, a řada dalších „osobností“.⁴ Z mytických příběhů víme také o křesťanilých vztazích Dia se sestrou Déméter a dcerou Persefoné. Homosexuální láska ho poutala k nejkrásnějšímu ze smrtelníků, princí Ganymédovi — toho dokonce unesl (přemětněn za orla) na Olymp, zvolil si ho za svého čísníka a daroval mu věčnou

(2) Zcela odlišným způsobem modeluje a interpretuje lidské chování v oblasti manželských, milostných a sexuálních vztahů současná evoluční biologie (srov. BAKER, R.: *Válka a úmor*; Newtra, konflikt mezi pohavými a jiné ložnicové bitvy. Brno 1996, zejména kapitola *Biologické kořeny lásky a sexuality*).

(3) Tato skutečnost, ale také jiné okolnosti vedly literární historioграфы k pochybnořtem, vykářím se autorství „Shakespeareova“ díla.

(4) Např. boha světa a slunce Apollóna a bohyni lova, zvíře a měsíce Artemidu měl Zeus s dcerou Tritóna Kóia Létoou; boha obchodu, řemeslů, zlodějí a průvodce mrtvých do podsvětí Hérma zplodil s Plejadou Maíou; s pozemšťankami — s dcerou thébského krále Kádna Semelou měl Dionysa, s manželkou sparského krále Tyndarosa Lédoou trojskou Hefenu, s Amfítrýbovou manželkou Alkmenou nejvyššího hrdinu antických bájí Hérakla.

byla antická filozofie i křesťanská scholastická teologie, i když do některých jejích koncepcí pronikaly také prvky iracionality (spirituální medicína, extáze, gnóse...).

mláďí. Diovy milostné příběhy poskytují bohatý materiál pro pochopení lidské erotiky a lásky; lze je vnímat také jako databázi mužských a ženských milostných strategií a mileneckého a manželského juda.

Symbole obecných modelů lidského chování se stali také literární hrdinové — Aigisthos a Klytáimnéstra, Dafnis a Chloé, Faidra a Hypolytos, Héraklés a Omfalé, Médeia a Iásón, Odysseus a Pénélopa, Odysseus a Kirké, Oidipus a Iokaste, Orfeus a Eurydiké, Perseus a Andromeda, Pygmalión a Galatea, Pýramos a Thisbé. V těchto jménech jsou zakonzervovány příběhy, které se od té doby odehrávaly na různých historických a dalších, zejména literárních jevištích.

3.

Monogamní manželství a rodina jako instituce tvořená jedním mužem, jednou ženou a jejich společnými dětmi funguje v anticko-křesťanské kulturní oblasti po celou dobu její existence. Monogamní manželství existovalo v srovnatelných městských státech, bylo zakotveno v složitě římské legislativě, prosadilo se jako společenská norma ve středověku a v moderní době se stalo jedinou evropskou legalizovanou formou trvalého svazku mezi mužem a ženou. Evropská monogamie, i když ji lze předpokládat také u některých (barbarských a pohanských) kmenů, které od konce 3. století n. l. postupně zabydlovaly území Evropy, byla nepochybně ovlivněna judaisticko-křesťanským konceptem manželství, anebo z něj přímo vyrůstala. Jde o evropocentricky orientovanou instituci, která nebere v úvahu jiné kulturní oblasti (např. Přední Asii), ve kterých — alespoň u příslušníků vyšších společenských vrstev — bylo obvyklé mnohoženství.

Monogamní manželství je — stejně jako jiné typy manželství — sociální bázi pro rodičovství.⁵ V euroamerické kulturní oblasti vytvořil ovšem ani jedinou a často ani hlavní osu, kolem níž oscilují milostné mezilidské vztahy. Jako podstatné se v daném ohledu naopak jeví předmanželské a mimomanželské milostné aféry. Tento stav, který se pokoušel proměnit (vnitřně rozporný) koncept křesťanské lásky, je ovšem zcela přirozený. Nacházíme jej také v mimoevropských kulturních oblastech. Každá společnost totiž usiluje o to, aby její základní strukturní články, mezi něž manželství jako „reproduktivní zařízení“ rozhodně patří, byly založeny na pevnějších poutech, než jakými je labilní a proměnlivý cit a sex.

Další společenskou institucí, legalizující v evropské kulturní oblasti mezilidské sexuální vztahy, se stala prostituce. V antickém světě — jak dokládá například Petroniův *Satirikom* (1. století) — prostituci provozovali příslušníci všech pohlaví, známá byla i dětská prostituce. Tutéž situaci nacházíme také na konci 20. století. Falokraticky fundovaná evropská kulturní oblast legalizovala ženskou pro-

stituci jako živnost anebo ji alespoň trpěla. Naopak jiné formy prostituce a rovněž jiné než heterosexuální vztahy nebyly tolerovány, ale obvykle přísně stíhány.

Prostituce věrně provází a doplňuje instituci manželství. Funguje jako společensky regulovaná servisní služba, která existenci monogamního manželství neohrožuje, ale naopak podporuje. Prostituce na jedné straně přináší obživu či výdělek provozovatelů a na druhé straně nabízí uspokojení nenaplněných sexuálních potřeb a tužeb zákazníků. Napomáhá vytvářet iluzi sexuální svobody. Ani z této oblasti ovšem není možné zcela vyloučit citovou angažovanost, která je předpokladem vzniku lásky, což ostatně také doložila nejen historie (řada herců dosáhla významného společenského postavení), ale i dobová literatura.⁶

Antické hetéryz kuplířských domů bylo možné si pronajmout, ale také zakoupit. V evropském středověku plnily roli prodejních žen kurtizány. Přimočaře starořeckou představou o hierarchii a funkcích prostitute a manželství vyslovil zřejmě řečník Démosthenés (384–322): „[...] hetéry máme pro rozkoš, *soitložíce* [nevěsty — poznámka J. P.] pro každodenní ošacení těla, *kedže to manželky pro úštěb-tile plogení dítěte a k tomu, abychom v nich měli věrně strážce domácnosti*.“⁷

V Řecku se nevyvinula orientální chrámová prostituce. I řecká oblast však měla své kultury, jejichž oslavy neměly sexuální nelegální diskriminační charakter. K populárním kulturním slavnostem patřila mystéria boha Dionýsa (latinsky Bacchus), zejména bakanálie (u Římanů liberalie); „ve středě *nystérií*“, jejichž rozkvět spadá do 3. a 4. století n. l., stojí „*symbolické znázornění a oslavení pohlaivního spojení, kterým se tajemství znovuzrození a života po smrti stavují zjevná*.“⁸ V těchto rituálech, které tabuizovalo křesťanství, ale jejichž analogie lze odhalit v pohanských kulturách evropského kulturního okruhu, se v nejčistší podobě projevovala a prosazovala promiskuitní orientace lidské sexuality.

Realistické zobrazení nahého lidského těla a erotiky v umění a literatuře a rovněž pornografie, jejíž proměnlivé hranice vymezovaly dobové normy společenského chování, tvořily legální součást kultury starého Řecka a Říma. Umění i pornografie nabízí „*imaginativní zjevnou lidské sexuální ošle*“⁹ již ve svých nejstarších vývojových údobích. Silně erotické náměty zpracovává např. naturalistický Apuleiův *Zlatý osel* či *Proměny* (Apulei *metamorphoses*, mezi léty 161–180), který stojí na počátku vývoje evropské fantastické prózy. K nejatraktivnějším patří sázím knihy patří milostná scéna mezi erotiky zoofilně orientovanou bohatou dámost a hrdinou románů Luciem, proměněným v osla. Tuto scénu nepochybně

(6) Srov. HOŠEK, R.: *Svět Heter.* In: BAIJINIK, V. (ed.): *Listy Heter.* Praha 1970, s. 7–74.

(7) Srov. *Sonduť třet proti Neutřet*; citováno podle HOŠEK, R.: *Země bohů a lidí.* Praha 1972, s. 217.

(8) BELLINGER, G. J.: *Sexualita v náboženství a světu.* Praha 1998, s. 102.

(9) MICHELSON, P.: *Aesthetics of Pornography.* New York 1971, s. 5.

(5) MALINOWSKI, B.: *The Principle of Legitimacy, Parenthood, the Basis of Social Structure.* In: COSEK, ROSE LAUB: *The Family, Its Structure and Functions.* New York 1964, s. 3–19.

antičtí čtenáři vnímali s větším pochopením než čtenáři na konci druhého tisíciletí, kteří již ztracili živý kontakt s realitou antických mýtů i živé přírody.

V starořeckých myttech nebyl ostře oddělen svět bohů, lidí a zvířat. Existovalo zde značné množství bytostí s tělem zčásti lidským a zčásti zvířecím jako potomků různých sexuálních megalomanií. Na výtvarech zobrazovaných jako porakadských pasyžů Pan má kozí nohy a rohy; tělo démonů hor a lesů, Kenaurů, je v horní polovině lidské, v dolní koňské. Běžné byly rovněž proměny bohů a lidí ve zvířata. Bohové praktikovali pohlavní syky také ve změněných podobách. Zeus například manželku spartského krále Tynдаря Lédu tím, že k ní přisrouplil a oplodnil ji v podobě labutě; se svou milenkou Ió, dcerou argejského krále Inacha, kterou Dióva zadržela manželka přeměnila v krávu, kopuloval v podobě býka.

Zřejmě nejslavnější antické dílo věnované lidské heterosexuální lásce a erotice vytvořil Publius Ovidius Naso (43 př. n. l. až asi 18 n. l.). Jeho poezie shrnutá do sbírky *Umění milovat* (*Ar amatoria*) podává výklad strategie, kterou milenci mohou využít k dosažení svých cílů, i podrobný popis milostných her. O lásce píše jako o vzrušující hře, přinášející daševní a tělesnou rozkoš. V tomto díle autor poskytuje rady milencům: ukazuje mj. cesty a způsoby jak překonat objektivní překážky (například zánlivost manžela) spojící „láseč“ v cestě, jak se na milostný souboj připravit, jak skryt před paroncem individuální vady a nedostatků a především popisuje techniku milostných her. Autor prokázal při zpracovávání intimních témat schopnost skloubit didaktičnost s vynalézavostí a stylistickou zručností s poetičností. Díky sbírce *Umění milovat* Ovidius se stal paroncem i symbolem evropské erotické poezie a literatury.

Antika přála heterosexuálním vztahům, v zásadě však neztracovala ani jiné typy milostných vztahů, jak to vehementně činily křesťanský fundované subkultury evropského kulturního okruhu. V antické době tolerovanou, i když zřejmě výrazně minoritní oblastí, v níž se uplatňovala láska a erotika, byla homosexuální¹⁰ a pederazie. Bisexuální chování se zřejmě promíto do Šepřiny milostné poezie, která dokáže opřevovat stejně vášnivě dužku i blízkého muže. Homosexuálníu adoroval ve svých dialozích Pláton (428/7–348/7 př. n. l.). V jeho ideálním světě ovládaném triumvirátem pravdy, dobra a krásy je láska jako čisť a krásný cit rezervována pouze vztahům mezi muži. Aristoteles tuto formu lásky přisuzuje přátelství. Petroniův *Satirikón* (1. století) přináší svědectví o tom, že láska dospělých mužů k mladíkům, ale také — řečeno v dnešním jazyce tresněho práva — pohlavní zneužívání dětí patřilo k poměrně běžným výstředkům v krajině převážně heterogenního římského sexu.

4.

Křesťanství přináší v pojetí manželství a lásky zásadní změny. V nových poměrech si hledá a nachází staronové realizační formy a cesty pohlavní pud. Křesťanství přichází s filozofií lásky, která štepí původně jednotnou, antičtíu oblast lásky a sexu. Hlavní roli v křesťanském konceptu světa sehrává nesobecká láska k Bohu, neboť Bůh je chápán jako *láska* (1 Jan. 4, 8), popř. jako „skrytý a nejvyšší tajemství lidské existence“.¹¹ Jiným typem lásky je zde láska k bližnímu a žádostivá láska čili zaměření „*užle k žádané osobě jako dobru* (goodness) s cílem je vlastnit a využívat se z ní“ a „*přáním dovést osobu milovanou v sobě samé k naplnění jejího bytí*“.¹²

Oproti tomu sex, tak jak jej vykládá *Starý zákon* v příběhu o prvních lidech Adamovi a Evě, je něčím nečistým, co přichází od dábla.¹³ Poznání, odhalení sexuality, která zajišťuje lidskému rodu reprodukci, a přináší tedy vedle zrození i smrt, má za následek pád člověka, jeho vyhnání z ráje. Boží příkaz, týkající se zákazu konzumace plodů z rajského stromu poznání, porušili sice Adam s Evou společně, hlavním viníkem, „vynálezcem“ křesťanského prvotního hříchu, což velmi hlasitě proklamovali církevní otcové (Tertulianus a Augustin), se však stála Eva, pramáti ženského pokolení.¹⁴ Tento puritánský svět, v němž sexualita byla vnímána jako provinění, popisovalo s oblibou nejen slovesné umění, ale předstávalo jej také umění výtvarné, v nové době barvitě například Hieronymus Bosch (asi 1450–1516) nebo Albrecht Dürer (1471–1528).

Pokusem o smíření sexu a lásky anebo — lépe — o začlenění sexu do konceptu lásky je novozákonní, křesťanské pojetí manželství. V křesťanské teologii dochází k adoraci manželského stavu. Ustanovuje se zde jednoznačná podřízenost ženy muži a vzájemná věrnost. Sv. Pavel, nejvýznamnější z vůdčů novozákonního křesťanství, ve svém *Listě Efézským říká, že „muž je hlavou ženy, jako je Kristus hlavou církve, která spasil“*.¹⁵ V prvním *Listu Korintským* se sv. Pavel proti provozování sexu nestaví, pokud již člověk nedokáže svou žádostivost ovládnout: „*Ženu nemá své tělo pro sebe, ale pro svého muže. Potobně však ani muž nemá své tělo pro sebe, ale pro svou ženu. Neovpřijete se jeden druhému, leda se vzájemným souhlasem a jen na čas, abyste byli volni pro modlitbu*“.¹⁶ Doporučuje však střídmost. Žádost / žádostivost (*concupiscentia*) je totiž oblastí hříchu, i když hřích není vždy záležiti

(11) RAHNER, K. — WOKRINGLER, H.: *Teologický slovník*. Praha 1996, s. 157.

(12) Tamtéž, s. 136.

(13) Feministická interpretace chápe naopak hada jako „*starověký vzhledy š ovrakování symbol ženského křihu*“ a porušení Božího příkazu jako vzpouru ženy proti dominantnímu mužskému principu (Srov. EISENROVA, R.: *Čísť a meť, agyrie a láska aneb Žena a muž v příběhu stáří*. Praha 1993, s. 124–125).

(14) Podle židovské interpretace spočívá provinění hřích v porušení Božího zákazu, nikoli v odhalení sexuality.

(15) *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Praha 1979, s. 926.

(16) Tamtéž, s. 907.

(10) Srov. DOVER, K. J.: *Greek Homosexuality*. Cambridge, Massachusetts. 1978.

losti pouze těla. Podle sv. Pavla je církev tělo Kristovo (1 Kor 6, 1–20; 10, 14–22; 12, 4–27), přičemž lidé jsou svým tělem „*chrámem Duchů svatých*“ (1 Kor 6, 9).

V křesťanství opakovaně vznikaly pokusy (přílišnou) fyzickou lásku zakázat. Sv. Augustin prohlašuje, že pohlavní touha je trestem za prvotní hřích. Tělo však již nechápe jako vězení, hrob duše. Sv. Augustin začíná užívat jiné, pozitivní obrazy těla a to jako domu či roucha duše. Tyto koncepty vstupují rovněž do oblasti výtvarného umění a krásné literatury. Vrcholný středověk zaznamenává další posun. Sv. Tomáš Akvinský sexualitu opětovně ospravedlňuje, pokud naplňuje akt manželství. Křesťanská manželská láska v tomto ohledu je „*nejen historické novum, z jistého hlediska jde přímo o novum*“¹⁷

Křesťanská láska byla však především záležitostí duchovní, aktem víry člověka v laskavého, novozákonního Boha a atributem Božího jednání, symbolicky vyjádřeného v oběti Ježíše Krista. Láska (a lidské zpřítomnění Boha) se stala ústřední kategorií středověké křesťanské teologie a rovněž univerzálním nástrojem křesťanské výchovy člověka. Tato stanoviska vyjádřila například slova autora traktátu *De diligendo Deo* (Jak milovat Boha), mystika Bernarda z Clairvaux (1090–1153) — „*amor vincit omnia*“ (láska vše přemáhá).

Křesťanské pojetí lásky vyjadřuje ve velmi vyhrocené podobě kult Panny Marie, jehož prvním velkým propagátorem byl biskup a církevní otec sv. Ambrož (asi 334/340–397), a legendistická tvorba. Mnohé legendy vyprávějí příběhy „nevěst Kristových“, které se zřekly pozemských nápadníků. Nejslavnější hrdinkou legend tohoto typu byla sv. Kateřina z Alexandrie, jež odmítla vydat se za pohanského císaře Maxentia. Ta obrátila na křesťanskou víru padesát filozofů a dvě stě vojáků. Podstoupila mučení i mučednickou smrt, aby se mohla spojit se svým milovaným nebeským ženichem.

Koncept křesťanské lásky se pokoušely praktikovat zejména asketické ženské a mužské řády. Jejich příslušníci se zřekli pohlavního života. Opakovaně se objevuje požadavek celibátu křesťanských kněží. Celibát křesťanských kněží se ovšem prozrazoval jen velmi obtížně. Vedly se o něj spory téměř celé první tisíciletí našeho věku. Teprve příkazem papeže Řehoře VII. v roce 1074 byl prohlášen za kněžskou povinnost, ale trvalo ještě řadu let, než se stal závaznou normou.¹⁸ Toto rozhodnutí mělo své důsledky — umožnilo koncentraci majetku (a moci) v rukou církve¹⁹ a posílilo její autoritu.

V té době se rovněž v praxi dosud neprosadily principy proklamované křesťanskou morálkou, kterou akceptoval vrcholný středověk. Běžný byl nejen sňatek kněží, ale i prodej otroků. Také gramotnost se jen pozvolna stávala součástí artis-

(17) MÖZNY, I.: *Mluvení našima*. Mýty a skutečnost. Brno 1990, s. 64.

(18) Situace v křesťanském životě se mění poměry, co celibát odmítly protestantské církve.

(19) Např. na Moravě byl církevní majetek „*výňat z pravevinné světské říší*“ v polovině 12. století (VAUKA, J.: *Dějiny Moravy I. Středověká Morava*. Brno 1991, s. 60).

okratické výchovy. Vzdělání českého knížete Václava zavražděného jeho bratrem Boleslavem v roce 939, o němž se traduje, že vládl slovanským i latinským písmem, bylo pro panovníka dané doby výjimečné.

Vedle tradičního monogamního modelu manželství existoval v evropské kulturní oblasti konkubinát a v době předrománské a románské zřejmě i mnohoženství. Konkubinát nacházíme v nejstarších historických údobích většiny známých kulturních oblastí. Relativně trvalé vztahy ženatých mužů k jedné ženě nebo více (svobodným či vdáným) ženám, tedy vztahy, které byly veřejně deklarovány, se ovšem omezovaly pouze na vyšší společenské vrstvy. Postavení konkubinů — na rozdíl od postavení řádné manželky — nebylo právně zajištěno, záviselo zcela na libovůli muže, který si konkubínu vydržoval. Tato instituce (ale také instituce oficiálního nuluence v případě panující královny či císařovny) existovala v starověkém Římě i na středověkých knížecích a panovnických dvorech. Tato instituce nezanikla ani v nové době.²⁰ Nemalá část evropské šlechty vzešla z těchto vztahů, z levobočků, které otec přijal za vlastní a obdaroval je tituly.

5.

„*Feridalizace nebyla však náhlým společenským zlomem, radikálně měnícím přejívací poměry, ale dlouhodobým a téměř nepozorovatelným procesem, který v 10. a 11. století kontroloval kněze se svou družinou. Křesťanské misioni se tak dostalo jen úzkého prostoru, vymezeného souhrnnými panovnické moci a státního aparátu. Ani kněží, vylučeni svou gramotností a sakrálními funkcemi, se nemohli vymknout z tlaku feudální a v nejstarších dobách patřili k 'aparátu' státu.*“²¹ Investitura, tedy povzrovaní biskupů a opatů v jejich funkcích panovníky, byla (až do 11. století, kdy se církve z tohoto područí vymanila) výrazem nadřazenosti světské moci nad mocí církevní.

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, která se pokoušela vyjádřit jeho idealizované hodnoty a normy. Vrchol rytířské epiky (rytířského románu) spadá do 12. století. V tomto sto-

(20) Zejména období „*mezí třicetiletou válkou a Velkou francouzskou revolucí*“ bylo zvlášť věkem kněžských matrik, které zastiňovaly „*n. doba*“ a „*dobroze*“ i „*politice legitimní manželky*“ (MORUS (Richard Levinson): *Světové dějiny sexuality*. Praha 1992, s. 145). Francouzský král Ludvík XIV. měl například čtyři děti se svou mätresou La Valliere a osm dětí s mätresou Montespanovou. Všechny tyto své děti a ovšem i jejich matky opatřil tituly a majetkem. Jako společenská norma se konkubinát rozvinul zejména v rodu. Za jistých okolností mohla ovšem schopná konkubína podstatným způsobem zasáhnout i do vysoké politiky. Například dějiny Francie období Ludvíka XV. se jeví také jako dějiny, do nichž zasahovaly panovnickovy oficiální milenky, favority — „*maitresse en titre*“; markýza de Pompadour například diplomate získávali vliv na Ludvíka XV. prostřednictvím jeho mätres. V tomto ohledu proslula zejména jeho poslední mätres mätresami du Barry.

(21) SPUNAR, P. (ed.): *Kultura českého středověku*. Praha 1987, s. 65.

letí také — podle mínění historiků — Evropa objevila „*lístku světskou a zároveň lístku mystickou*“.²² Ve 13. století došlo k retardaci a k náznakám úpadku rytířské epiky a od 14. století se objevovaly pokusy rytířství karikovat.²³

Na počátku druhého tisíciletí nastává jisté zrovnoprávnění milostných vzta-
hů tím, že ženám z vyšších společenských kruhů je přiznáno právo na lásku. Do-
klady o těchto proměnách přináší dvořanská (kurtuázní) lyrika.²⁴ Milenec se pod-
řizuje dámě svého srdce, jako se rytíř podřizuje světnému králi. Zde se rodí nová,
moderní koncepcí lásky a milostných vztahů. „*Moderní pojetí ideální, vzájemné lás-
ky mezi pohlavími se poprvé objevuje jako zřetelné ekonomické jevy v konci 11. století
ve vysoké reorganizaci aristokratické společnosti Provence v jižní Francii*“²⁵ Nacházíme jej
u prvního jménem známého trubadúra Guillaumea (Guilhema) IX. de Poitiers
(1071–1127), vévody akvitánského, z jehož tvorby se zachovalo dvanáct pís-
ní. Plně prosadit se jej však podařilo až v renesanční literatuře. Shodou okolností
nové pojetí lásky vznikalo v prostředí, ve kterém většinou dospělých mužů šlech-
tičských rodů nebyla dopřána zákonitá manželka z důvodu, aby nedocházelo ke
dřobení majetku.²⁶ Manželství se v těchto kruzích stalo cenným „zbožím“, které
se podařilo získat pouze dědici rodového majetku. Tyto skutečnosti zřejmě na-
pomáhaly adoraci lásky a prosazování se herních prvků v oblasti lásky.²⁷

Základní zlom ve vývoji rytířské epiky nastal v období přechodu od raného
k vrcholnému středověku. V druhé fázi vývoje rytířské epiky se měnily vypravěč-
ské strategie: hlavním tématem již nebyla oslava křesťanských rytířských ctností,
ale téma světské, totiž láska k ženě; rytířovo jednání již nebylo zdůvodňováno —
tak jak tomu bylo v rané vývojové fázi — službou králi (ideálům), ale vznešené
dámě. Milovaná žena se dostala do centra příběhu, byla jeho základní motivační
sílou, i když příběh obvykle nabízel také další oblíbené náměty daného žánru:
válečná dobrodružství, oslavu křesťanských rytířských ctností (rytířské morálky),
službu rytíře panovníkovi a propagaci křesťanské víry.

Literární výboje se v daném období odehrávají především na francouzské
scéně. Jedním z nejvládnějších středověkých, mnohokrát zpracovaných milost-

(22) DUBY, G.: *Vznešené paní z 12. století*. I. Heloisa, Eliténor, Isolda a další. Brno 1997, s. 73.

(23) Slavný román *Dinngahlygryttir dau Quigjare de la Marcho* (*El ingeniero bialgo dau Quigjare de la Mar-
cho*, 1615), který nabídl evropskému publiku Miguel Cervantes de Saavedra, vznikl již v klimatu,
umožňujícím nejen karikovat myslu rytířství, ale rovněž vyjadřit nespokojenost nad zánikem rytířských
ctností.

(24) Stov. TOWNSHED, L. T.: *Troubadours and Love*. Cambridge, Massachusetts, 1979. *Vydání slavné
knihy zřet. Výbor z poezie trubadurů* Praha 1963.

(25) FURBER, D. — CALAMHAN, A.: *Early Love in Literature. From Medieval Legend to Romantic Illusion*.
Troy, New York 1982, s. 3.

(26) Stov. DUBY, G.: *Vznešené paní z 12. století*. I. Heloisa, Eliténor, Isolda a další. Brno 1997, s. 73–74.

(27) „Láska“, ale obecně i středověkou kulturu vykládal na herních principech Johan HUJZINGA
ve své knize *Homo Ludens* (*Goodical O přívodu kultury ve hře*, Praha 1974).

ných příběhů je původně zřejmě keltský příběh vášnivě, tragické lásky Tristana,
synovce krále Marka, a Isoldy Zlatovlasé (Isent la Blonde). Již ve 12. století při-
chází na literární scénu „romantická“ láska jako fatální onemocnění duše i těla,
před kterým se nelze ochránit a které nelze léčit. Osudová láska mezi Tristancem
a Isoldou, i když je opřevována, se nemůže plně rozvinout, neboť Isolda je zaslí-
bena králi Markovi a později je také za něj provdána.²⁸ Tento námět, který pre-
zentuje atraktivní model tragického milostného vztahu, zpracovaly téměř všech-
ny středověké literatury západního křesťanského okruhu,²⁹ včetně literatury
české.

Veršovaná epická skladba *Román o Tristanovi a Isoldě* má značně složitý, dob-
rodružný děj, jehož členi je zaznamenat osudy hlavního hrdiny Tristana od jeho
narození až do smrti. „Román“ popisuje mimo jiné úklady, které Tristanovi staví
do cesty nepřítel, jeho soubojce s prohranými protivníky i vznik a průběh jeho
milostného vztahu k Isoldě poté, co se omylem napíjí čarovného nápoje lásky. Za
milostný cit (a za cizoložství) jsou oba milenci odsouzeni k smrti, ale podaří se
jim uprchnout. „Román“ dále líčí dobu jejich odloučení, kdy se Tristan ozrá,
ačkoliv jeho srdce patří Isoldě. Ve finále „románu“ Tristan umírá na zranění otrá-
veným koplím, brzy nato končí svou pozemskou cestu také Isolda.

Po roce 1170 se provenzálská milostná lyrika mění — není již věnována reál-
ním ženám, stává se více duchovní, sílí a prosazuje se v ní křesťanské pojetí lásky.
Tímto směrem se ubírá například mladý, vzdělaný šlechtic Guillaume de Lorris
(kolem roku 1225–1230) ve svém veršovaném epickém díle *Román o Ráži*. Sym-
bolem lásky či dívky, do níž se mladík, hlavní hrdina „románu“, zamiloval, je
„Ráže“. Algorický příběh popisuje vznik a proměny milostného citu. Literární
historici v daných souvislostech mluví o „*milostném mysticismu*“. *Román o Ráži* se
na dlouhá léta stal zákoníkem dvorské „*lásky umění*“, dodnes se ocitá v záhladu
takzvané romantické lásky.³⁰

Další důležitou zárovňou oblastí, která postihovala společenské normy
i módní výstřelky aristokracie, byla dvorská milostná písňová lyrika středověkop-
ského kulturního okruhu — *minnesang*. I přes značnou diferencovanost dané
oblasti byl minnesang, který vznikl v jižním Německu a rakouském a německém
Podunají v druhé polovině 12. století, žánrem přinejmenším normovaným. Autori dvor-
ské písně dodržovali důsledně tematická, postojová i výstavbová schémata.

(28) První nezachované vyprávění o Tristanovi a Isoldě zřejmě zpracoval Francouz Chrétien de
Troyes (1131–1191), pokládáný za zakladatele evropského románu. Nejstarší dochované verze příběhu
jsou obsaženy v verzích (hláskách) se do poslední čtvrtiny 12. století dvou anglo-normánských básníků
— Bértroula a Thomase.

(29) O rekonstrukci dvorského *Románu o Tristanu a Isoldě* při použití dostupných verzí příběhu se
pokusil v roce 1900 J. Bédier. Ten však dává rekonstrukci prozaického podoby.

(30) Stov. LEHAR, J.: *Stavofrancouzský „Román o Ráži“*. In: Guillaume de Lorris: *Román o Ráži*. Praha
1977, s. 7–18.

K nejobilbenějším formám milostné písněvé lyriky patřila „milostná píseň (Minnelied, Werbelied), píseň, v níž kromě rytíře a paní vystupuje fiktivní postava posla, vyřizujícího paní požadovaný předmět od jejího rytířského titule (Botenlied), milostný žalozpěv (Minnelied), chvála lásky (Minn-Preislied), naučná píseň o pravidlech dvorské lásky a úvahy o lásce (Minnlehre, Minnespruch), milostná píseň, v níž se střídají strofy přednášené z perspektivy rytíře a z pohledu (zamířované) paní (Wechsel), a konečně vítáníčko (Tagelied)“.³¹

Módní kurtoazní pojetí lásky se jeví spíše jako stylistické cvičení nad tématem platonické (nenaplněné) lásky rytíře oddané sloužícího vdané ženě, než jako výraz dobové morálky. Kurtoazní láska stála zřejmě v protikladu k miravím tehdejší rytířské společnosti. Rytířská morálka a čest v praxi obsahovala spíše galantní cizoložství, které dobová společnost tolerovala, než galantní vyznávání lásky a službu vyvolené. Trubadúrští básníci „vyráběli“ — většinou na zakázku mecenáše/hositele — verše, v nichž vyznávali lásku a slibovali službu vyvolené, společensky obvykle výše postavené paní, aniž mýnili tuto lásku prakticky „konzumovat“.³² Proto se ve své tvorbě zaštiťují církevními autoritami, zejména bohorodičkou Pannou Marií.³³ Tito básníci na panovníckých dvorech působili (bez ohledu na to, zdali ve svém praktickém životě byli současně také sběrateli milostných trofejí) jako tvůrci a herci oblibené, módní jazykové společenské hry, která postupně získávala podobu rituálů, více nebo méně se prosazujících také v oblasti milostného komunikativního jednání.

Dvorská literatura a písněová tvorba sehrála důležitou roli při formování a integraci aristokratické společnosti. Význam panovníckého dvora se měřil množstvím a většalem pěvců, kteří zde žili v symbióze se svým mecenášem. Např. ve službách posledních přemyslovských panovníků Václava I. (1230–1253), Přemysla Otakara II. (1253–1278) a Václava II. (1278–1305) působili němečtí básníci (mimo jiné Reinmar von Zweter, Ulrich von Etzenbach, Heinrich von Meissen zvaný Frauenlob). Gramotnost se již neomezovala na kněžstvo a nenumohé 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., kterému je připisováno autorství několika vývojově iniciativních německých milostných písní.³⁴

(31) Citováno podle rukopisu Sylvie STANOVSKÉ *Německá milostná lyrika na dvoře krále Václava II.*

(32) Srov. BISHOP, C.: *Lidský duch a sexualita*. Praha 1997, s. 84–85.

(33) Panna Marie byla prohlášena za bohorodičku v roce 431 na koncilu v Efézu, od té doby její kult postupně sílí.

(34) V českém prostředí vydal králový píseň Václav Hanka v 5. dílu svých *Starobýlých skládaní* (1873). Připsal je ale mylně Václavu I. a otiskl zde pouze torzo jedině z jeho písní, *Píseň I.*, a to strofy I–IV bez strofy závěrečné. Hanka nenesl představu, že by český král tvořil v německém jazyce. Proto k německé písni přibáší „staročeský“ text a zabýval se problémem, který z textů je původní. Na Hanka povědř jako první poukázal Julius Feilfalk v roce 1857.

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.³⁵ Zejména první ze souboru *Milostných písní krále Václava* signalizuje nástup křesťanského asketismu v erotické oblasti; básník píše, že svou milovanou objal „v bílé nabožě“, ale že to bylo „cudně objímání“ a že uchoval úctu k její „ctnosti“. V tom okamžiku „nikdy [...] v lásce nebyl dít“.³⁶

Do opozice vůči dvorské i křesťanské duchovní literatuře se postupně dostávala měšťanská literatura. Kánon dvorské lásky vypracelo již osmnáct tisíc veršů Jana de Meunga (1250–1305), o které (nepřilíš zdražile) rozšířil Guillaumeův *Roman o Říši*. Toto dílo bylo měšťanskou obhajobou pozemských radostí (rozkoší) a proklamací stanoviska, že smyslem lásky je rodit děti. Odtud se odvíjí realističtější a satirická středověká tvorba, která představuje plynulý přechod mezi středověkou a renesanční literaturou, proklamativně již adoruující erotiku. Obecně platí, že nejméně zprostředkovaně zachycovala reálný (běžný) život a také erotiku zřejmě vagantů (žákovská) tvorba,³⁷ nejzprostředkovanější obraz dobového komunikativního lidského chování v dané oblasti nabízel vysoké slovesné umění.

Erotika se ve středověké literatuře v souladu s tradicí, kterou založila staro-zákonní básně *Píseň písní*, vyjadřovala nepřímou, skrývala se do symbolů, metafor a alegorií. Erotickou mystiku nacházíme v legendistické tvorbě, do jejíhož centra se dostává postava Ježíše Krista,³⁸ a v duchovní poezii, zejména v mariánské lyrice, jejíž principy vytvořil a obhajoval ještě před polovinou 12. stol. Bernard z Clairvaux. Zajímavé, kontroverzní řešení vztahu těla a duše nabízel křesťanská teologie, která získala monopolní postavení v oblasti „pravdy“ a poznání.

Jeden z největších a nejpůsobivějších příběhů duše a těla, vytvořených středověkou literaturou, nabízí korespondence mezi velkým francouzským scholastickým filozofem Abélardem (1079–1142) a jeho vzdělanou, mladou žáčkou a milenkou Heloisou. Latinsky psané dopisy si milenci vyměňovali až v době svého odloučení, poté co Abélard násilně vykastrovali příbuzní švédenci dívky. Tato korespondence — bez ohledu na skutečnost, zdali jde o korespondenci reálnou či fiktivní — přináší příběh o pádu člověka do bezuzdné erotiky a o jeho

(35) „Čistá láska“ je jedním z druhů lásky, o kterém ve svém latinském traktátu *De amore (O lásce)* píše Andreas (Capellanus), kaplan na panovníckém dvoře krále Filipa II. Augusta v devadesátých letech 12. století.

(36) Citováno podle knižně dosud nepublikovaného překladu Sylvie Stanovské.

(37) Srov. MERTLIK, R., ed.: *Píseň žití darebáků. Carmina stolatum vagarum*. Praha 1970.

(38) Tato tradice pokračovala v mystické milostné ježšovské lyrice, kterou k uměleckému vrcholu dovedl v 16. století španělská karmelitka svatá Tereza (Tereza z Ávily, 1515–1582) a její mladší současník Jan z Kříže (1542–1591). Plánil výrok Václava Černého, pak „Barokní lyrika je v podstatě v celé své rozloze jedině barokních lásek“, i když současně je také dokladem „osobní a osobité čtyři sta letkou boží“ (ČERNÝ, V.: *Baroko a jeho poezie*. In: ČERNÝ, V. (ed.): *Křž boží popel mýl*. Praha 1967, s. 263).

mezi jednotlivými kulturními oblastmi. Literatura daného období současně potvrzuje prastarou zkušenost velkého umění, která od nejstarších dob své existence spíše skrývalo, než stavělo na odív, totiž skutečnost, že nejvyvinutějším a současně nejvykonnějším orgánem lidské erotiky je fantazie.

SEX, EHE UND LIEBE IN DER LITERATUR DER ANTIKE UND DES MITTELALTERS

(Beitrag zum Paradigma der Intimität im europäischen Kulturbereich)

Sex, Ehe und Liebe stellen ohne Zweifel auch im europäischen Kulturbereich die Kategorien dar, welche die Grundlagen und Modelle des menschlichen Handelns bestimmen. Ihre Formen und Ausdrücke sind dermaßen verschiedenartig und reich, daß man nicht voraussetzen darf, literarische Kunst könne sie umfassen. Dieses kommunikative menschliche Handeln bietet allerdings sehr wertvolle Informationen über das Phänomen der Intimität im europäischen Kulturbereich und vermittelt zugleich eine tiefere Einsicht in die paradigmatischen Systeme der europäischen Kultur.

Der einleitende Teil dieser Studie befaßt sich mit der altgriechischen Mythologie, die zwischenmenschliche gesellschaftliche Beziehungen sowie Sensualismus der Antike und hedonistische Eingebundenheit für irdische Freuden, die Schönheit des menschlichen Körpers und die geistige Lust widerspiegelt. Der folgende Teil spricht die monogame Ehe, die Prostitution und das Konkubinát insofern an, wie sie sich im europäischen Kulturbereich entwickelt haben.

Die Beziehung zwischen dem Körper und der Seele erwies sich als eines der grundlegenden Probleme des menschlichen Handelns und der Verständigung auch im europäischen Mittelalter. Der vierte und fünfte Teil versuchen, anhand des Ritterepos und der höfischen und geistlichen Lyrik zu zeigen, wie die mittelalterliche (christliche) sowie die neuzeitliche (romantische) Auffassung von Liebe, Familie und Sex sich im Streit des Körpers und der Seele entfaltet haben. Erotik, aber auch Liebesbeziehungen wurden in der mittelalterlichen Literatur nicht direkt zum Ausdruck gebracht, sie wurden mit Symbolen, Metaphern und Allegorien verhüllt. Auch hinter diesen kulturellen Hindernissen verbirgt sich oft die Intimität der menschlichen Liebes- und erotischen Beziehungen.

Die Studie erklärt weiter, daß die Literatur des europäischen Kulturbereiches in der Antike und im Mittelalter Liebe als das primäre dynamische und als Wertprinzip des menschlichen Lebens verteidigt. Liebe wird als Kraft dargestellt, welche imstande ist, die Ungunst des Schicksals und soziale Unterschiede zu überbrücken, Zeiten zu überbrücken und Feindschaft zwischen den einzelnen Kulturgebieten abzubauen. Die Literatur der gegebenen Zeitspanne bestätigt gleichzeitig die uralte Erfahrung der großen Kunst, die die Kunst eher verbarg als zur Schau stellte, die Erfahrung nämlich, Bildungskraft sei der entwickeltste und leistungsvollste Bestandteil der menschlichen Erotik.