

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.

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

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 načrtli tvary bizona; dnes si někteří kupují barvy a navrhují plakáty na reklamní plochy; dělali a dělají i mnoho jiných věcí. Nazývat 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 ranit umělce, 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 pomáhají těšit se z toho, co vidíme, nemusíme si dělat žádné starosti. Avšak pokud v nás nějaká bezvýznamná vzpomínka vyvolá předpoklad, pokud se instinktivně odvracíme 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 uchovali. 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,



1.
Peter Paul Rubens
*Portrét umělcova
syna Nicolase,*
kol. 1620

Černá a červená křída na
papíře, 25,2 × 30,3 cm.
Albertina, Vídeň

P. P. Rubens

abychom zavrhovali díla znázorňující námět méně přitažlivý. Velký německý malíř Albrecht Dürer nakreslil svou matku (obr. 2) jistě se stejnou oddaností a láskou, jež pocítoval Rubens ke svému boubelatému dítěti. Jeho pravdivá studie ustaraného stáří v nás může vyvolat šok, a proto se od ní odvracíme – budeme-li však proti tomuto prvotnímu odporu bojovat, budeme bohatě odměněni, protože Dürerova kresba je díky své nesmírné upřímnosti velkým uměleckým dílem. Brzy objevíme, že krása 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 vsuktu okouzlující. Na druhé straně mnoha lidem nepřipadá dítě v nádher-



2.
Albrecht Dürer
*Portrét umělcovy
matky, 1514*

Černá křída na papíře,
42,4 × 30,3 cm.
Kupferstichkabinett,
Staatliche Museen,
Berlín

ném holandském interiéru Pietra de Hoocha (obr. 4) příliš hezké, 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 hrající na loutnu. Mnozí asi dají přednost italskému dílu Melozza da Forli (obr. 5) pro přitažlivý půvab a šarm před jeho severním vrstevníkem Hansem Memlingem (obr. 6). Já



3.
Bartolomé
Estebán Muillo,
Děti ulice,
kol. 1670-5
Ólej na plátně,
146 × 108 cm, Alt.
Pinakothek, München

4.
Pieter de Hooch
*Interiér s ženou
loupijící jablka*,
1663
Ólej na plátně,
70,5 × 54,4 cm, Wallace
Collection, Londýn



osobně mám rád oba dva. Snad to trvá trochu déle, než objevíme skutečnou krásu Memlingova anděla, avšak jakmile nám už nevádí 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 ošklivíme. Někteří lidé mají rádi výraz, kterému snadno rozumějí a který je proto hluboce dojímavý. Když Guido Reni, italský



5.
Melozzo da Forlì
Anděl, kol. 1480
Detail fresky, Pinacoteca,
Vatikan



6.
Hans Memling
Anděl, kol. 1490
Detail oltářní desky, olej
na dřevě, Koninklijk
Huis van den Schone
Leden, Antverpy

malíř 17. století, namaloval hlavu Krista na kříži (obr. 7), bylo bezesporu jeho úmyslem, aby divák v tomto obličejí viděl celou agónii i slávu umučení. V následujících stoletích čerpal mnoho lidí z takového vyobrazení Spasitele sílu a útěchu. Cit, který vyjadřuje, je tak silný a jasný, že kopie tohoto díla nacházíme v prostých kapličkách u cest a v zapadlých chaloupkách, kde o „Umění“ lidé nic nevědí. Avšak i když se nám tento hluboký výraz citu líbí, neměli bychom se odvracet od děl, jejichž výraz je pochopitelný složitěji. City italského



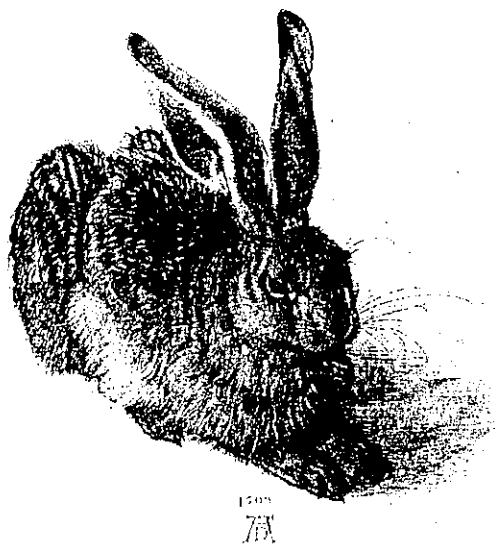
11.11.1111
 12.12.1212
 13.13.1313
 14.14.1414
 15.15.1515

16.16.1616
 17.17.1717
 18.18.1818
 19.19.1919
 20.20.2020



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 očividný 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“ období, kdy umělci ještě nedokázali zobrazovat lidské obličejy a 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 umělce, s jakou dovedností, 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-



9.
Albrecht Dürer
Zajíc, 1502
Akvarel a kvaš na papíře,
25 × 21,5 cm, Albertina,
Vídeň

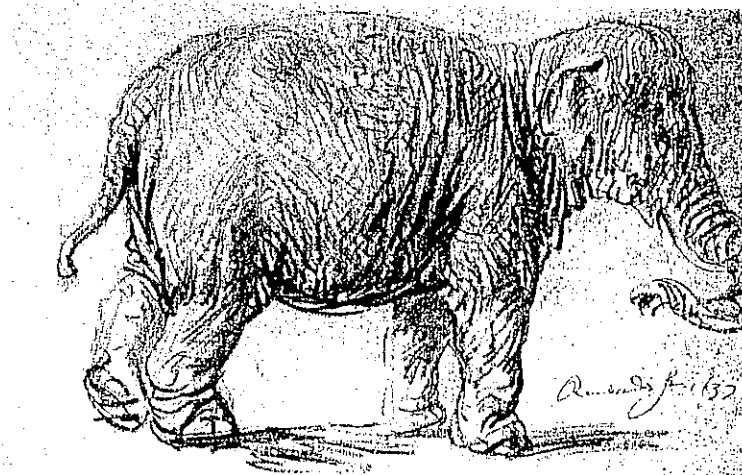
ně zasluhují obdiv. Velcí umělci minulosti vkládali mnoho úsilí do děl, v nichž je zachycena i ta sebenepatrnější podrobnost. Dürerova akvarelová studie zajíce (obr. 9) je jedním ze slavných příkladů této oddané trpělivosti. Kdo by však chtěl tvrdit, že Rembrandtova kresba slona (obr. 10) je nutně méně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

Lidi, kteří by chtěli, aby obrazy vypadaly „jako živé“, však většinou neuráží jen nepropracovanost. Ještě více je odpuzují díla, která považují za nesprávně nakreslená, obzvláště pocházejí-li 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 správně nakreslit věci jinak, než vypadají, tak či onak je měnit a deformovat. Myšák Mickey nevypadá jako skutečná myš, nikoho však ani nenapadne posílat do novin rozhořčené dopisy o délce jeho ocásku. Ti, kdo vstupují do Disneyova kouzelného světa, si nedělají starosti s Uměním s velkým U. Nechodí na jeho filmy vyzbrojeni stejnou

předpojatostí, jakou si s sebou rádi berou na výstavy moderního umění. Nakreslí-li moderní umělec něco svým způsobem, každý si o něm hned myslí, že je to pouhý břídil, 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 *Přírodopisu* slavného průkopníka moderního hnutí – Picassa. Nikdo by jistě nemohl nic vytknout roztomilému obrázku kvočny s ochmýřenými kuřátky. Ale když Picasso nakreslil mladého kohouta (obr. 12), nespokojil 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, zdalí 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 nesprávně nakreslené, dokud si nejsme zcela jisti, že pravdu máme my a umělec je na omylu. Míváme sto chutí vyřknout rychle úsudek, že „takhle věci nevypadají“. Máme zvláštní zvyk si myslet, že skutečnost musí vždycky

10.
Rembrandt van
Rijn
Slon, 1637
Černá křída na papíře,
31 × 34 cm, Albertina,
Vídeň





11.
Pablo Picasso
Kocina s kuřátky,
1941-2
lept, 36 × 28 cm,
ilustrace k Bulfonovu
Přítodopisu

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



12.
Pablo Picasso
Kobontek, 1938
úhel na papíře,
36 × 33 cm, soukromá
dárka

koní v rychlém pohybu, prokázaly tyto snímky, že jak malíři, tak jejich obecenstvo byli celou dobu na omylu. Žádný kůň běžící tryskem se nikdy nepohybuje tak, jak nám to připadá „přirozené“. Jakmile se nohy zvednou ze země, dostávají se ihned do pohybu vedoucímu 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 pohybují, všichni si pak stěžovali, že jejich obrazy nejsou správně namalovány.

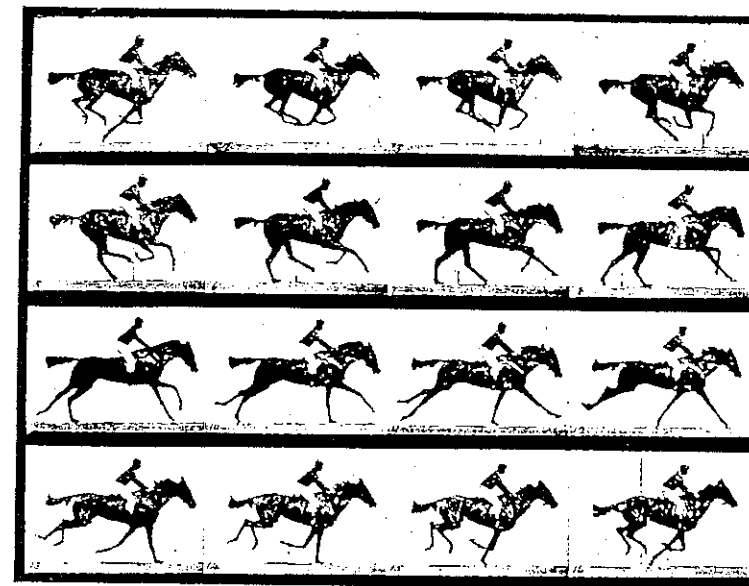
Je to bezesporu extrémní příklad, nieméně podobné chyby nejsou vůbec tak vzácné, jak bychom si mohli myslet. Všichni tihneme k to-



13.
Théodore
Géricault
Postři v Epomii,
1821
Olej na plátně,
72 × 121 cm, Louvre,
Paříž

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 trvají na tom, že na obraze musí být nebe modré a tráva zelená, se v mnohém od těchto dětí neliší. Rozhořčují se, když na obraze vidí jiné barvy, avšak snažíme-li 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, zjistíme možná, že věci mají barvy zcela překvapivé. Malíři si někdy připadají, jako by se takové objevitelské výpravy účastnili. Chtějí vidět svět úplně nově a zahrnout přijatě představy a předsudky, že pleť je růžová a jablka jsou žlutá nebo červená. Není lehké zbavit se takových předem stanovených názorů, avšak umělci, kterým se to podaří, vytvářejí často ta nejzajímavější díla. Právě oni nás učí vidět v okolní skutečnosti novou krásu, o jaké se nám dříve ani nemilo. Budeme-li se jimi řídit a učit se od nich, pak se i pohled z okna může stát vzrušujícím dobrodružstvím.

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



14
Eadweard
Muybridge
*běžící kůň
v pohybu,* 1872
Fotografická sekvence,
Museum v Kingstonsu
na Jamajce

jsme viděli umělecké ztvárnění nějakého příběhu, tím pevněji jsme přesvědčeni, že příběh musí být vždy znázorněn podobným způsobem. To se týká obzvláště biblických námětů – při nich v nás pocíty 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 vytvořil podoby, na které jsme si zvykli, ještě stále se někteří lidé domnívají, že odklon od tradičních vyobrazení se rovná rouhání.

Ve skutečnosti právě ti umělci, kteří četli 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 pastýři 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 odvážného a revolučního italského malíře, který pracoval kolem roku 1600. Dostal za úkol namalovat pro oltář jednoho římského kostela obraz sv. Matouše. Měl znázornit světce písničeho evangelium, a aby bylo vidět, že Písmo svaté je slovo Boží, měl tam být



15.
Caravaggio
Svatý Matouš, 1602
Oltářní obraz, olej na
plátně, 123 × 187 cm,
zničeno, původně
v Kaiser-Friedrich-
Museum, Berlín

16.
Caravaggio
Svatý Matouš, 1602
Oltářní obraz, olej na
plátně, 1065 × 905 cm,
kostel S. Luigi dei
Francesi, Řím



také anděl, který jeho dílo inspiruje. Caravaggio, nekompromisní mladý umělec s velkou obrazotvorností, uvažoval dlouho o tom, jaké to asi bylo, když starší, chudý, těžce pracující muž, obyčejný výběřčí daní v římské provincii, náhle usedl a začal psát knihu. A tak namaloval obraz sv. Matouše (obr. 15), plešatého a s bosýma zapráščenýma 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 vede něžně mužovu ruku, asi tak, jako když učitel pomáhá dítěti. Když přinesl Caravaggio obraz do kostela, kde měl být umístěn na oltáři, lidé byli

správně – dotýkat se vystavných předmětů. Avšak původně byly stvořeny proto, aby se na ně sahalo, aby se braly do rukou, aby se o ně smlouvalo, aby se kvůli nim lidé hádali a dělali si starosti. Mějme také na paměti, že každý jejich rys je výsledkem umělceva rozhodnutí: přenýšlel o něm, několikrát ho měnil, uvažoval, má-li ponechat strom v pozadí, nebo má-li ho znovu přemalovat, zaradoval se, když dal náhle šťastným tahem štětce nečekaný jas mraku zalitému 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-

pohoršení údajným nedostatkem úcty ke světcům. Obraz nebyl přijat a Caravaggio se musel dát do práce znovu. Tentokrát už neriskoval. Držel 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, jimž 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 zasklený a zarámovaný visí na stěně. V našich muzeích je také zakázáno – a je to velmi

stavování jako exponáty Umění. 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 ostýchaví a připadalo jim trapné používat velkých slov, jako je například „Krása“. Připadali 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 obrazu, 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 slůvko „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 kytici, promíchat a srovnat barvy jejích květů, tady 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 tady 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 lístky je všechno „náhle správně.“ „Už na to nesahej!“ zvoláme, „teď 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 schnat správný pásek k určitým šatům nebo tak nepodstatná věc jako starost o to, zda porce šlehačky na talíři je ve správném poměru k moučníku. V každém takovém případě, byť je sebebanálnější, cítíme, že kdyby něčeho bylo víc nebo míň, 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 přepečliví puntičkáři, protože se domníváme, že si takové věci nezasluhují tolik pozornosti. Co však někdy může být v každodenním životě zlovykem, a je proto často potlačováno nebo skrýváno, dochází uplatnění 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 nakonec „správně“. Zelená skvrnka 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 neskonale trpět, stráví nad ním několik bezesných nocí. Celý den 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 správně – je to příklad dokonalosti v našem nedokonalém světě.

Podívejme se například na jeden Raffaelův slavný mariánský obraz, na Madonu na louce (obr. 17). Je bezesporu krásná a okouzluje; 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 tady nejde o otázky, kterými se zabýval nejvíc. Ty bral jako samozřejmost. To, oč se stále znovu pokoušel, bylo dosáhnout vyváženosti postav, jejich pravého vztahu, který by vytvářel nejharmoničtější celek. V rychle nahozené skice vlevo nahoře pomýšlel 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 Ježíšek díval na něj, obrátil malíř jeho pohled z obrazu směrem 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 posléze správné řešení našel. Na obrazu je všechno na svém místě a posto-



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

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 poznamenal 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-



18.
Raffael
*Čtyři studie
k obrazu Madony
na louce, 1505–6*
Tlusté ze skicáře, pero
a inkoust na papíře,
76,2 × 24,5 cm,
Alberina, Vídeň

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 určit, 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 dšputát“ je sice pravdivé, nemělo

by však zatajovat 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 nejrůznější jemňůstky, mohou se z nich stát znalci, kteří dokáží přesně odlišit oblíbený typ či směs, a větší znalost jim jistě znásobí požitek z těch nejvybranějších.

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 potili 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 nevyčerpitelná a nepředvídatelná jako skuteční lidé. Je to zvláštní vzrušující svět s vlastními podivnými zákony a vlastními dobrodružstvími. 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 nezátíženou dlouhými, zvučnými ale prázdnými slovy, mysl nezátíženou šablonovitými frázemi. Je neskonale lepší nevědět o umění vůbec nic, než mít jen polovičaté znalosti, jakými oplývají 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 žádné 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 nevzdělance, 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 nedorozumění. 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. Domnívám 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 zbystřit oko pro zvláštní charakteristické rysy uměleckého díla, a tím zvýšit svou vnímavost a citlivost pro jemnější odstíny rozdílů. 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 dychtivě 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 určité 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 zařadili. Možná někdy slyšeli, že Rembrandta proslavilo jeho *chiaroscuro* – což je italský odborný název pro temnosvit – proto moudře přikyvuji, 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 otevřít lidem oči, nikoli rozvazovat jazyk. Není těžké hořovit chytře o umění, protože slova, kterých užívají kritici, jsme slyšeli a četli v tolika různých souvislostech, že ztratila veškerou přesnost. Dívat se na obraz nezaujatými očima a odvážit se vydat na cestu objevů je mnohem těžší, ale také mnohem vděčnější úkol. Člověk nemůže nikdy předem říci, co si z takové výpravy přinese.

NOVÝ MARS MORAVICUS

*aneb 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 starořecká kultura, a to zejména v podobě, v jaké ji pěstovali a uchovávali učenliví 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 konstrukční 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 „původní“, barbarské základy etnických kultur, zcela vymýtí 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 nebo křesťanskému Bohu. Antičtí bohové se sice stali nejmočnějšími vládci světa, ale na jednotlivých řeckých územích byla rovněž uctívána lokální božstva a jejich kulty. 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; člověku navíc mohly být ve výjimečných případech přisouzeny základní božské atributy, nesmrtelnost a blaženost. Olympští bohové, pokud vůbec projevovali zájem o lidský svět, představovali mocné instituce, o jejichž přízeň bylo třeba usilovat. Stejně však mohli být člověku příkladem anebo morální autoritou ve věcech erotiky a lásky.

Řecký Olymp je monogamní. Olympští bohové mají sice jednu božskou manželku, většinou 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.

Mýtické příběhy osazenstva řeckého božského panteonu, tak jak je nacházíme v homérských eposech anebo v Hésiodově 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 manželství lidské pospolitosti. Bohové se totiž chovají stejně „nemoudře“ jako

byla antická filozofie i křesťanská scholastická teologie, i když do některých jejich konceptů pronikaly také prvky iracionality (spirituální meditace, extáze, gnóse...).

lidé, neboť podléhají milostným vášním i nenávisti. Zlomyslný bůžek lásky Erós (popř. římský Amor nebo Cupido) je nejmočnějším z olympských bohů, neboť jeho střelám podléhají nejen pozemšťané, ale i bohové a pravidelně i všemocný a v lásce přelétavý Zeus. Sám Erós upadl do tenat lásky, poté co spatřil pozemskou dívku Psýché. Jména 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 (citu).

Manželský, erotický a milostný život olympských bohů je zrcadlovým obrazem mezilidských společenských vztahů. Je však také čistým, přirozeným výrazem antického senzualizmu, výrazem řeckého hedonistického zaujetí pro pozemské radosti, krásu 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 — předvídavě a téměř vyčerpávajícím způsobem také základní modely chování budoucí 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.² Pozoruhodné je, že tuto impozantní šíři záběru antické fabulační kreativity v nové době reflektoval a nejtýpističtější modelové situace lidského chování zachytil a rozpracoval jednotlivec — mýtotovorný 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 záletník, kterého nedokázala jeho manželka Héra uhlídat. Výčet jeho nemanželských dětí, které starostlivě ochraňoval, je úctyhodný. Patří k nim mimo jiné bohyně lásky a krásy Afrodíté, která se (podle Homéra) zrodila z Diova vztahu s bohyní deště Diónou, a řada dalších „osobností“. Z mýtických příběhů víme také o krvesmilných vztazích Dia se sestrou Démétér a dcerou Persefoné. Homosexuální láska ho poutala k nejkrásnějšímu ze smrtelníků, princu Ganymédovi — toho dokonce unesl (přeměněn za orla) na Olymp, zvolil si ho za svého číšníka a daroval mu věčnou

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

(3) Tato skutečnost, ale také jiné okolnosti vedly literární historiografy k pochybnostem, týkajícím se autorství „Shakespearova“ díla.

(4) Např. boha světa a slunce Apollóna a bohyni lovu, zvěře a měsíce Artemidu měl Zeus s dcerou Títána Koia Létou; boha obchodu, řečníků, zlodějů a průvodce mrtvých do podsvětí Herma zplodil s Plejadou Maiou; s pozemšťankami — s dcerou thébského krále Kadma Semelou měl Dionýsa, s manželkou spartského krále Tyndarea Lédou trójskou Helenu, s Amfitryónovou manželkou Alkméonou největšího hrdinu antických bájí Hérakla.

mládí. Dívozy 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.

Symboly obecných modelů lidského chování se stali také literární hrdinové — Aigisthos a Klytáimnéstra, Dafnis a Chloé, Faidra a Hyppolytos, Héraklés a Omfalé, Médeia a Iásón, Odysseus a Pénélopa, Odysseus a Kirké, Oidipús a Iokasté, 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 starořeckých národních 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 bází pro rodičovství.⁵ V euroamerické kulturní oblasti netvoří ovšem ani jedinou a často ani hlavní osu, kolem níž oscilují milostné mezilidské vztahy. Jako podstatné se v daném ohledu naopak jeví předmanželské a mimomanželské milostné aféry. Tento stav, který se 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 stavební články, mezi něž manželství jako „reprodukční 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 *Satirikon* (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-

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

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 zákazníka. 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 hetér 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. Přímochaře starořeckou představou o hierarchii a funkcích prostituce a manželství vyslovil zřejmě řečník Démostenés (384–322): „[...] hetéry máme pro rozkoš, sorloznicie [nevěstky — poznámka J. P.] pro každodenní ošetření těla, kdežto manželky pro ušlechtilé pložení dětí a k tomu, abychom v nich měli věrné strážce domácnosti“.⁷

V Řecku se nevyvinula orientální chrámová prostituce. I řecká oblast však měla své kultury, jejichž oslavy neměly sexuálně diskriminační charakter. K populárním kultovním slavnostem patřila mysteria boha Dionýsa (latinsky Bacchus), zejména bakchanálie (u Římanů liberalie); „ve středu mysterií“, jejichž rozkvět spadá do 3. a 4. století n. l., stojí „symbolické znázornění a oslavení pohlavního spojení, kterým se tajemství znovuzrození a života po smrti stávají zjevná“.⁸ V těchto rituálech, které tabuizovalo křesťanství, ale jejichž analogie lze odhalit v pohanských kulturách evropského kulturního okruhu, se v nejčistiší 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 záznam lidské sexuální vůle“⁹ již ve svých nejstarších vývojových údobích. Silné erotické náměty zpracovává např. naturalistický Apuleiův *Zlatý osel čili Proměny* (*Apulei metamorphoses*, mezi léty 161–180), který stojí na počátku vývoje evropské fantastické prózy. K neatraktivnějším pasážím knihy patří milostná scéna mezi eroticky zoofilně orientovanou bohatou dámou a hrdinou románem Luciem, proměněným v osla. Tuto scénu nepochybně

(6) Srov. HOŠEK, R.: *Svět Hetér*. In: BAHNÍK, V. (ed.): *Listy Hetér*. Praha 1970, s. 7–24.

(7) Srov. *Soudní řeč proti Neuiré*; citováno podle HOŠEK, R.: *Země bobů a lidí*. Praha 1972, s. 217.

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

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

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

V starořeckých mýtech nebyl ostře oddělen svět bohů, lidí a zvířat. Existovalo zde značné množství bytostí s tělem zčásti lidským a zčásti zvířecím jako potomků různých sexuálních mezaliancí. Na výtvarných vyobrazeních např. bůh arkadských pastýřů Pan má kozí nohy a rohy; tělo démonů hor a lesů, Kentaurů, je v horní půli lidské, v dolní koňské. Běžné byly rovněž proměny bohů a lidí ve zvířata. Bohové praktikovali pohlavní styk také ve změněných podobách. Zeus např. přelstil manželku spartského krále Tyndarea Lédu tím, že k ní přistoupil a oplodnil ji v podobě labutě; se svou milenkou Ió, dcerou argejského krále Inacha, kterou Diova žárlivá 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 (Ars 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 duševní a tělesnou rozkoš. V tomto díle autor poskytuje rady milencům: ukazuje mj. cesty a způsoby jak překonat objektivní překážky (například žárlivost manžela) stojící „lásce“ v cestě, jak se na milostný souboj připravit, jak skrýt před partnerem individuální vady a nedostatky a především popisuje techniku milostných her. Autor prokázal při zpracovávání intimních témat schopnost skloubit didaktičnost s vynalézavostí a stylistickou zručnost s poetičností. Díky sbírce *Umění milovat* Ovidius se stal patronem i synonymem evropské erotické poezie a literatury.

Antika přála heterosexuálním vztahům, v zásadě však nezatracovala ani jiné typy milostných vztahů, jak to vehementně činily křesťansky fundované subkultury evropského kulturního okruhu. V antické době tolerovanou, i když zřejmě výrazně minoritní oblastí, v níž se uplatňovala láska a erotika, byla homosexualita¹⁰ a pederastie. Bisexuální chování se zřejmě promítlo do Sappiny milostné poezie, která dokáže opěvovat stejně vášnivě družku i blízkého muže. Homosexualitu adoroval ve svých dialozích Platón (428/7–348/7 př. n. l.). V jeho ideálním světě ovládaném triumvirátem pravdy, dobra a krásy je láska jako čistý a krásný cit rezervována pouze vztahům mezi muži. Aristoteles tuto formu lásky přisuzuje přátelství. Petroniův *Satirikon* (1. století) přináší svědectví o tom, že láska dospělých mužů k mladíkům, ale také — řečeno v dnešním jazyce trestního práva — pohlavní zneužívání dětí patřilo k poměrně běžným výstřelkům v krajině převážně heterogenního římského sexu.

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

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 štěpí původně jednotnou, antickou oblast lásky a sexu. Hlavní roli v křesťanském konceptu světa sehraává nesobecká láska k Bohu, neboť Bůh je chápán jako *láska* (1 Jan, 4, 8), popř. jako „*skrytá a nejvyšší tajemství lidské existence*“.¹¹ Jiným typem lásky je zde láska k bližnímu a žádostivá láska čili zaměřená „*vůle k žádané osobě jako dobru (hodnotě) s cílem je vyladit a radovat se z ní*“ a „*s 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 ďábla.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 stala Eva, pramáti ženského pokolení.¹⁴ Tento puritánský svět, v němž sexualita byla vnímána jako provinění, popisovalo s oblibou nejen slovesné umění, ale představovalo 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 tvůrců novozákonního křesťanství, ve svém *Listě Efeským* říká, že „*muž je hlavou ženy, jako je Kristus hlavou církve, těla, které spasil*“.¹⁵ V prvním *Listu Korintským* se sv. Pavel proti provozování sexu nestaví, pokud již člověk nedokáže svou žádostivost ovládnout: „*Žena nemá své tělo pro sebe, ale pro svého muže. Podobně však ani muž nemá své tělo pro sebe, ale pro svou ženu. Neodpírejte se jeden druhému, leda se vzájemným souhlasem a jen na čas, abyste byli volni pro modlitbu*“.¹⁶ Doporučuje však střídmost. Žádost / žádostivost (*concupiscentia*) je totiž oblastí hříchu, i když hřích není vždy záleži-

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

(12) Tamtéž, s. 156.

(13) Feministická interpretace chápe naopak hada jako „starověký věstecký či orakulární symbol ženského křiltu“ a porušení Božího příkazu jako vzpouru ženy proti dominantnímu mužskému principu (srov. EISLEROVÁ, R.: *Číše a meč, agrese a láska aneb Žena a muž v příběhu staletí*. Praha 1995, s. 124–125).

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

(15) *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Praha 1979, s. 928.

(16) Tamtéž, s. 907.

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

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 vsupují 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 anomálii ve vývoji druhu*“.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 vyhocené 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 zrekly 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 zrekli pohlavního života. Opakovaně se objevuje požadavek celibátu křesťanských kněží. Celibát křesťanských kněží se ovšem prosazoval jen velmi obtížně. Vedly se o něj spory téměř celé první tisíciletí našeho věku. Teprve příkazem papeže Řehoře VII. v roce 1074 byl prohlášen za kněžskou povinnost, ale trvalo ještě řadu let, než se stal závaznou normou.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 aris-

(17) MOŽNÝ, I.: *Moderní rodina. Mýty a skutečnost*. Brno 1990, s. 64.

(18) Situace v křesťanském hnutí se mění poté, co celibát odmítly protestantské církve.

(19) Např. na Moravě byl církevní majetek „*vyňat z pravomoci světské správy*“ v polovině 12. století (VALKA, J.: *Dějiny Moravy I. Středověká Morava*. Brno 1991, s. 60).

tokratické výchovy. Vzdělání českého knížete Václava zavražděného jeho bratrem Boleslavem v roce 929, 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 vdaným) ženám, tedy vztahy, které byly veřejně deklarovány, se ovšem omezovaly pouze na vyšší společenské vrstvy. Postavení konkubíny — na rozdíl od postavení řádné manželky — nebylo právně zajištěno, záviselo zcela na libovůli muže, který si konkubínu vydržoval. Tato instituce (ale také instituce oficiálního milence v případě panující královny či císařovny) existovala v starověkém Římě i na středověkých knížecích a panovnických dvorech. Tato instituce nezánikla 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.

„*Feudalizace nebyla však náhlým společenským zlomem, radikálně měnícím přejívací 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, vyluční svou gramotností a sakrálními funkcemi, se nemohli vymknout z tlaku feudálů a v nejstarších dobách patřili k „aparátu“ státu.*“²¹ Investitura, tedy potvrzování biskupů a opatů v jejich funkcích panovníky, byla (až do 11. století, kdy se církev 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 „*mezi třicetiletou válkou a Velkou francouzskou revolucí bylo zlatým věkem knížecích metres*“, které zastiňovaly „*u dvora, a dokonce i v politice legitimní manželky*“ (MORUS (Richard Levinsohn): *Světové dějiny sexuality*. Praha 1992, s. 145). Francouzský král Ludvík XIV. měl například čtyři děti se svou metresou La Vallière a osm dětí s metresou Montespanovou. Všechny tyto své děti a ovšem i jejich matky opatřil tituly a majetkem. Jako společenská norma se konkubinát rozvíjel 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, favorítky — „*maitresse en titre*“: markýza de Pompadour například od roku 1745; ta měla vliv mimo jiné na uzavření smlouvy s Rakouskem v roce 1756. Zahraniční diplomaté získávali vliv na Ludvíka XV. prostřednictvím jeho metres. V tomto ohledu proslula zejména jeho poslední metresa madam du Barry.

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

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

Na počátku druhého tisíciletí nastává jisté zrovnoprávnění milostných vztahů tím, že ženám z vyšších společenských kruhů je přiznáno právo na lásku. Doklady o těchto proměnách přináší dvorská (kurtoazní) lyrika. ²⁴ Milenec se podřizuje dámě svého srdce, jako se rytíř podřizuje svému králi. Zde se rodí nová, moderní koncepce lásky a milostných vztahů. „Moderní pojetí ideální, vzájemné lásky mezi pohlavími se poprvé objevuje jako zřetelně zkoumatelný jev v konci 11. století ve vysoce rozvinuté aristokratické společnosti Provence v jižní Francii“. ²⁵ Nacházíme jej u prvního jménem známého trubadúra Guillaumea (Guilhemu) IX. de Poitiers (1071–1127), vévody akvitánského, z jehož tvorby se zachovalo dvanáct písní. Plně prosadit se jej však podařilo až v renesanční literatuře. Shodou okolností nové pojetí lásky vznikalo v prostředí, ve kterém většinou dospělých mužů šlechtických rodů nebyla dopřána zákonitá manželka z důvodu, aby nedocházelo ke drobení majetku. ²⁶ Manželství se v těchto kruzích stalo cenným „zbožím“, které se podařilo získat pouze dědici rodového majetku. Tyto skutečnosti zřejmě napomáhaly 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 vypravěčské 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 silou, 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 nejslavnějších středověkých, mnohokrát zpracovaných milost-

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

(23) Slavný román *Dřímavý rytíř don Quijote de la Mancha* (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1615), který nabídl evropskému publiku Miguel Cervantes de Saavedra, vznikl již v klimatu, umožňujícím nejen karikovat mýtus rytířství, ale rovněž vyjádřit nostalgii nad zánikem rytířských ctností.

(24) Srov. TOPSFIELD, L. T.: *Troubadours and Love*. Cambridge, Massachusetts, 1979; *Vzdálený slávkův zpěv*. Výbor z poezie trubadorů Praha 1963.

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

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

(27) „Lásku“, ale obecně i středověkou kulturu vykládal na herních princepech Johan HUIZINGA ve své knize *Homo Indens* (podtitul *O původu kultury ve bře*). Praha 1971).

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

Veršovaná epická skladba *Román o Tristanovi a Isoldě* má značně složitý, dobrodružný děj, jehož cílem je zaznamenat osudy hlavního hrdiny Tristana od jeho narození až do smrti. „Román“ popisuje mimo jiné úklady, které Tristanovi stávi do cesty nepřátelé, jeho souboje s proradnými protivníky i vznik a průběh jeho milostného vztahu k Isoldě poté, co se omylem napijí 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 ožení, ačkoliv jeho srdce patří Isoldě. Ve finále „románu“ Tristan umírá na zranění otráveným kopím, brzy nato končí svou pozemskou cestu také Isolda.

Po roce 1170 se provensálská milostná lyrika mění — není již věnována reálným 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 Růži*. Symbolem lásky či dívky, do níž se mladík, hlavní hrdina „románu“, zamiloval, je „Růže“. Alegorický příběh popisuje vznik a proměny milostného citu. Literární historici v daných souvislostech mluví o „milostném mysticismu“. *Román o Růži* se na dlouhá léta stal zákoníkem dvorské „lásky umění“, dodnes se ocitá v základu takzvané romantické lásky. ³⁰

Další důležitou žánrovou oblastí, která postihovala společenské normy i módní výstřelky aristokracie, byla dvorská milostná písníová lyrika středoevropského 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 přísně normovaným. Autoři dvorské 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 torzech (hlásících se do poslední čtvrtiny 12. století) dvou anglo-normanských básníků — Béroula 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 prozaickou podobu.

(30) Srov. LEHÁR, J.: *Starofrancouzský „Román o Růži“*. In: Guillaume de Lorris: *Román o Růži*. Praha 1977, s. 7–18.

K nejoblíbenějším formám milostné písňové lyriky patřila „milostná píseň (Minnelied, Weibelied), píseň, v níž kromě rytíře a paní vystupuje fiktivní postava posla, vyřizujícího paní pozdraty právě od jejího rytířského cítele (Botenlied), milostný žulozpěv (Minneklage), chvíle lásky (Minne-Preislied), naučná píseň o pravidlech dvorské lásky a úvaha o lásce (Minnelehre, Minnespruch), milostná píseň, v níž se střídají strahy přednášené z perspektivy rytíře a z pohledu (zamilované) paní (Wechsel), a konečně svítáníčko (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 mravům tehdejší rytířské společnosti. Rytířská morálka a čest v praxi obsahovala spíše galantní cizoložství, které dobová společnost tolerovala, než galantní vyznávání lásky a službu vyvolené. Trubačtější básníci „vyráběli“ — většinou na zakázku mecenáše/hostitele — verše, v nichž vyznávali lásku a slibovali službu vyvolené, společensky obvykle výše postavené paní, aniž mínili tuto lásku prakticky „konzumovat“.³² Proto se ve své tvorbě zaštiťují církevními autoritami, zejména bohorodičkou Pannou Marií.³³ Tito básníci na panovnických dvorech působili (bez ohledu na to, zdali ve svém praktickém životě byli současně také sběrateli milostných trofejí) jako tvůrci a herci oblíbené, módní jazykové společenské hry, která postupně získávala podobu rituálů, více nebo méně se prosazujících také v oblasti milostného komunikativního jednání.

Dvorská literatura a písňová tvorba sehrála důležitou roli při formování a integraci aristokratické společnosti. Význam panovnického dvora se měřil množstvím a věhlasem 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 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., 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 Efesu, od té doby její kult postupně sílí.

(34) V českém prostředí vydal královny písně Václav Hanka v 5. dílu svých *Starobyjých skládek* (1823). Připsal je ale mylně Václavu I. a otiskl zde pouze torzo jediné z jeho písní, *Píseň I*, a to strofy I–IV bez strofy závěrečné. 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. Na Hankův podvrh jako první poukázal Julius Feifalik v roce 1857.

Milostné písně krále Václava přicházejí s pojetím „čisté lásky“ (amor purus), to znamená s představou platonické, fyzicky „nekonsumované“ 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 nabotě“, ale že to bylo „cudně objímání“ a že uchoval úctu k její „ctnosti“. V tom okamžiku „nikdy [...] v lásce nebyl dál“.³⁶

Do opozice vůči dvorské i křesťanské duchovní literatuře se postupně dostávala měšťanská literatura. Kánon dvorské lásky vyvracelo již osmnáct tisíc veršů Jeana de Meunga (1250–1305), o které (nepřiliš zdařile) rozšířil Guillaumův *Román o Ríži*. Toto dílo bylo měšťanskou obhajobou pozemských radostí (rozkoší) a proklamací stanoviska, že smyslem lásky je rodit děti. Odtud se odvíjí realistická a satirická středověká tvorba, která představuje plynulý přechod mezi středověkou a renesanční literaturou, proklamativně již adorující erotiku. Obecně platí, že nejméně zprostředkovane zachycovala reálný (běžný) život a také erotiku zřejmě vagantská (žákovská) tvorba,³⁷ nejzprostředkovanejší obraz dobového komunikativního lidského chování v dané oblasti nabízelo vysoké slovesné umění.

Erotika se ve středověké literatuře v souladu s tradicí, kterou založila starozákonní báseň *Píseň písní*, vyjadřovala nepřímo, 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 vyložil a obhajoval ještě před polovinou 12. stol. Bernard z Clairvaux. Zajímavé, kontroverzní řešení vztahu těla a duše nabízela křesťanská teologie, která získala monopolní postavení v oblasti „pravdy“ a poznání.

Jeden z největších a nejpůsobivějších příběhů duše a těla, vytvořených středověkou literaturou, nabídl korespondence mezi velkým francouzským scholastickým filozofem Abélardem (1079–1142) a jeho vzdělanou, mladou žačkou a milenkou Heloiseou. Latinsky psané dopisy si milenci vyměňovali až v době svého odloučení, poté co Abélarda násilně vykastrovali příbuzní svedené dívky. Tato korespondence — bez ohledu na skutečnost, zdali jde o korespondenci reálnou či fiktivní — přinášela 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 panovnickém dvoře krále Filipa II. Augusta v devadesátých letech 12. století.

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

(37) Srov. MERTLIK, R., ed.: *Písně žáků darebáků. Carmina scholarium vagorum*. Praha 1970.

(38) Tato tradice pokračovala v mystické milostné ježíšovské lyrice, kterou k uměleckému vrcholu dovedli v 16. století španělská karmelitka svatá Tereza (Tereza z Ávily, 1515–1582) a její mladší současník Jan z Kříže (1542–1591). Platí-li výrok Václava Černého, pak „Barokní lyrika je v podstatě v celé své rozloze jevištěm barokních lásek“, i když současně je také dokladem „osobní u osobitě cesty za láskou Boží“ (ČERNÝ, V.: *Baroko a jeho poezie*. In: ČERNÝ, V. (ed.): *Křeh boží papal mýj*. Praha 1967, s. 265).

znovunalezení cesty k Bohu. „*Celé generace ji pak bez přestání pročítaly a oddávaly se nad ní dojetí*“.³⁹ Osudy této milenecké dvojice, která si zvolila mnišskou dráhu, jsou exemplárním případem intervence života do oblasti literární fikce; kauza Abélard a Heloisa je současně dokladem toho, jak podstatným způsobem může „fikce“ zasáhnout do životních osudů následujících generací.⁴⁰

Vztah těla a duše zůstává jedním ze základních problémů lidského jednání a dorozumívání v evropském středověku. Ve sporech duše a těla se rodilo středověké i novodobé pojetí lásky. Středověcí myslitelé křesťanského teologického okruhu navazovali na jeden z proudů pozdně antického myšlení, který odsuzoval po stoickém příkladu fyzickou neřest a rozkoše a který se přikláněl k askezi. Potlačování přirozených potřeb těla v řádové praxi nesměřovalo však k vymítání těla v teologii. Naopak kategorie „těla“ sehrávala zásadní roli v křesťanském obrazu světa. V křesťanském světě se totiž lidská duše, s výjimkou krátkého okamžiku „*mezi smrtí a vzkříšením posledního dne*“,⁴¹ vyskytuje vždy ve společenství těla. „*Dokonce i v očistci je duše oděna do jakéhosi neviditelného těla citlivého na muka, která mu působí ďáblové. Nakonec tělo vstává z mrtvých. Po pravdě řečeno, spása může proběhnout pouze s tělem a skrze tělo.*“⁴² Toto nerovné křesťanské bratrství duše a těla se stalo jedním z konstrukčních principů i zdrojů vývojové dynamiky v evropské kulturní oblasti následujících období — rozverné renesance,⁴³ krotké reformace, dynamického baroka, požívačného rokoka i vášnivého romantismu.

6.

Středověká literatura se dostávala do zajetí schémat a norem, s nudnou pedantičností popisovaných poetikou a rétorikou. Středověké literární památky jsou pro dnešního čtenáře většinou již nesrozumitelné. Připomínají společenskou hru hranou podle pravidel, která již upadla v zapomenutí. Vyžadují vysvětlující komentáře a také překlady. Představují zašifrovanou, i když vzrušující

(39) DUBY, G.: *Vznešené paní z 12. století*. I. Heloisa, Eliénor, Isolda a další. Brno 1997, s. 55.

(40) Srovnej výklad vzniku korespondence tak, jak ji podává úvodní slovo k oddílu věnovanému Abélardovi (PAVEL.): „Abélard a jeho doba.“ In: Abélard a Heloisa: *Dopisy utrpení a lásky*. Praha, s. 7–12).

(41) Le COFF, J.: *Středověká imaginace*. Praha 1998, s. 23.

(42) Tamtéž.

(43) V daném období vývojovou iniciativu přináší italská literatura: Dante Alighieri (1265–1321), Francesco Petrarca (1304–1374) a Giovanni Boccaccio (1313–1375). Z francouzských tvůrců do renesančního konceptu významně zasahuje „prokletý básník“ François Villon (asi 1431 až mezi 1463–1468) — ten jako první moderní francouzský básník dokázal ve své poezii překonat strnulou normativnost středověkých dobových literárních konvencí. Jeho tvorba přestává být pouze stylistickým cvičením podle zadaných vzorů, intelektuální zábavou či alegorií zobrazující obecné pravdy světa, ale stává se subjektivní, syrovou, bezohledně otevřenou, „realistickou“ zprávou o autorově pozemském životě. Zakládá (anebo lépe) znovuoobjevuje koncept autorské komunikační strategie, jehož osou se stává duchaplná sebeironie.

skutečnost.⁴⁴ I za těmito kulturními etiketami se však skrývá intimita erotických a milostných vztahů.

Ve středověké literatuře lze odhalit odlišné postoje k erotice: „*asketický ideál ji dává do klauzy, amorálnost ji ponižuje, mystika ji spiritualizuje a gnose ji sakralizuje*“.⁴⁵ Středověká literatura dále erotiku demonizuje, na rozdíl od antické literatury, která ji spíše oslavuje a estetizuje. Literatura evropského kulturního okruhu však svorně potvrzuje, že láska je stejně stará jako lidská historie, kterou započalo slovo. Dokládá, že lásku je možné — parafrázujeme-li Ondřeje Marcueila, hrdiny Jarryho *Naalsance* (1902) — opakovat nesčetněkrát. Ne však ve vztahu k jednotlivci, a to ani v případě, kdyby láska byla chápána (tak je tomu u Jarryho) jako synonymum pro pohlavní akt. Láska je akt, který získává význam právě tím, že lidstvo jej může opakovat nesčetněkrát a člověk jen zřídka kdy, aby si mohl uvědomit její cenu.

Také evropská literární tvorba před tvář lásky bezradní, i když jejich dorozumívací aktivity se často nesnaží o nic jiného než lásku pochopit. To je zřejmě hlavní důvod, proč lásku nejčastěji vykládají jako dar, náhodu, osud, nemoc, pudovou instrukci, pomatení smyslů a zejména jako bláznovství. Bláznivost je nepochybně nejbohatší z bohů, kterým lidé přinášejí dobrovolně největší oběti, pokud jde o manželství, sex a lásku: „*Temble hyne láskou k mladé žince, a čím méně jest jeho láska opěťována, tím šileněji sám miluje. Tamten se žení ne s manželkou, ale s jejím věnem. Onen posílá manželku na ulici, aby si přivydělala láskou, jiný ji žárlivě stráží jako Argus*“.⁴⁶

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, divadelní, výtvarné anebo filmové umění.⁴⁷ V evropském umění nacházíme lásky osudové i dovádivé rozverné, duchovní i smyslné, galantní i drsné, idylické i tragické. Láska je zde chápána jako vzrušující hra, bláznovství, ale také jako nejvyšší hodnota lidského života. Základní podoby lásky, která ani na samém konci druhého tisíciletí nepřestala být důležitou orientační i aktivizační silou lidského života, byly zachyceny a vyjádřeny již antickou a středověkou literaturou.

Literatura evropského kulturního okruhu také v období antiky a středověku vynalézávé a s velkým zaujetím obhazuje lásku jako základní dynamický a hodnotový princip lidského života. Představuje lásku jako sílu, která umí překonat nepřifež osudu i sociální rozdíly, překlenout propasti času i odstranit nepřátelství

(44) Srov. PETRŮ, E.: *Zašifrovaná skutečnost*. Deset otázek a odpovědí na obranu literární mediavalistiky. Ostrava 1972, 1984.

(45) CURTIUS, E. R.: *Literatura a latinský středověk*. Praha 1998, s. 138.

(46) ERASMUS ROTTERDAMSKÝ: *Chvíla bláznivosti*. Praha 1966, s. 75.

(47) Srov. LUCIE-SMITH, E.: *Erotik in der Kunst*. München 1997.

mezi jednotlivými kulturními oblastmi. Literatura daného období současně potvrzuje prastarou zkušenost velkého umění, kterou od nejstarších dob své existence spíše skrývalo, než stavělo na odív, totiž skutečnost, že nejvyvinutějším a současně nejvýkonnějším 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 Eingenommenheit für irdische Freuden, die Schönheit des menschlichen Körpers und die geistige Lust widerspiegelt. Der folgende Teil spricht die monogame Ehe, die Prostitution und das Konkubinat 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 überwältigen, 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.