

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
Filozofická fakulta
Ústav estetiky

Bakalářská práce

Proměny estetiky ošklivosti na konci 19. století

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Jan Staněk, Ph.D.

Autor: Andrea Patková

Studijní obor: Estetika

Ročník: III.

2010

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 30. dubna 2010

.....
Andrea Patková

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala Mgr. Janu Staňkovi, Ph.D., za vedení a pomoc při tvorbě, sestavování mé bakalářské práce. V neposlední řadě bych chtěla poděkovat mé rodině a přátelům za bezbřehou trpělivost.

Anotace

Práce se prostřednictvím rozboru vybraných literárních děl 19. století pokusí odpovědět na otázku, zda se mezi romantismem a dekadencí nějak podstatně proměnilo využívání a pojmání motivu ošklivosti, ať se jedná o ošklivost tělesnou či ošklivost prostředí („příroda“ proti (velko)městu ap.). Východiskem bude estetika romantismu se svým využíváním ohyzdnosti a grotesknosti, pozornost bude věnována využívání různých druhů ošklivosti v literatuře naturalismu a v neposlední řadě také vyústění zmíněných „-ismů“ v literatuře fin de siècle. Práce se pokusí zachytit proměny vztahů mezi ošklivostí a zlem, ošklivostí a chorobností či ošklivostí a (ne)přirozeností.

Annotation

Work through the analysis of selected literary works of the 19th century attempts to answer the question whether during romanticism and decadence has somehow substantially changed the use and perception of the theme of ugliness, whether it is physical ugliness or ugliness environment ("nature" against the city, etc.). The starting point will be the aesthetics of romanticism with its use of an abomination and grotesqueness, attention will be paid to using of different kinds of ugliness in the literature of naturalism and, last but not least also the outcome of these '-isms' in literature of fin de siècle. Work tries to capture the transformations of the relationships between ugliness and evil, ugliness and morbidity or ugliness and (un)naturalness.

Obsah:

1. ÚVOD	4
2. CO JE OŠKLIVOST?	5
3. OŠKLIVOST V ANTICE	6
4. STŘEDOVĚK	8
5. RENESANCE	9
6. ROMANTISMUS	10
6.1 Vysvobození ošklivosti	11
6.2 Zrození gotického románu	13
6.3 Ošklivo a groteskno	16
6.4 Nešťastní ošklivci	19
7. NATURALISMUS	24
8. DEKADENCE	27
8.1 Bible dekadence	28
8.2 Dandysmus	31
8.3 Dekadence, dekadentní krása a smyslná ošklivost	33
10. ZÁVĚR	35
11. POUŽITÁ LITERATURA	37

1. Úvod

„Krása a nevinnost přiláká pozornost jen v jednom směru, ale ošklivost a degradace působí mnohem silněji, šok je větší a reakce tedy musí být živější.“¹

Celá staletí nás provázejí nespočetné definice krásy. Všichni se jistě shodneme, že krása v nás vyvolává pocit libosti. Krásné je to, co se nám líbí, co je nám příjemné. Co v nás tedy vyvolává pocit, že je něco ošklivého? Předtím, než začneme charakterizovat ošklivost, musíme pohlédnout do minulosti. Jestliže budeme hledat v historii, nenajdeme velké množství materiálů, které by se o ošklivosti zmiňovalo. Člověk nachází zmínky o ošklivosti v obrazových materiálech a ve vyprávění, které se během mnoha let alespoň trochu rozšířily. Komplexnější souhrn dějin ošklivosti se objevuje v knize *Dějiny ošklivosti*, jejímž editorem je Umberto Eco a v knize editora Vlastimila Zusky *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Tyto dvě zmíněné knihy nám budou nápomocny při hledání vytyčených cílů. Práce nemá za úkol poukázat na chápání celé historie ošklivosti. Pro naši práci nám postačí zaměřit se na období romantismu a dekadence, kde dochází k vysvobození ošklivosti. Cílem bude najít odpověď, zda se nějak výrazně proměnilo pojmání motivu ošklivosti. Hledání náznaků ošklivosti budeme porovnávat na vybraných literárních dílech 19. století.

Jestliže v nás krása vyvolává pocit libosti, jaký pocit v nás vyvolává ošklivost? Pokud budeme vycházet z toho, že ošklivost je protikladem krásy, znamená to, že ošklivost představuje něco, co je odporné. Krása vždy zaujímala v umění první místo, ale v obou zmíněných směrech popis krásy zahrnuje i chápání ošklivosti. V období romantismu věnujeme pozornost především zkoumání ošklivosti spojené s grotesknem, neopomeneme ani příběhy nešťastných ošklivců, kteří jsou vyřazeni ze společnosti kvůli svému odpornému vzhledu. Ošklivost spojenou se strachem si ukážeme v gotickém románu, který s sebou přinášel tajemství hrůzy. V následujících kapitolách si nastíníme chápání ošklivosti v tomto období.

Největší oslava ošklivosti přichází v období dekadence, kde se všechny formy ošklivosti realizují do neskutečných podob. Ohromná záliba v chorobných stavech, v nepřírozenosti lidské fyziognomie, neuróz, nám ukáže, jakým směrem se dekadence rozvíjela.

¹ Sade, Donatien Alphonse Francois, *120 dnů Sodomy*, Praha: Nakladatelství XYZ, 2009, str. 54.

2. Co je ošklivost?

Krása má mnoho definic. U ošklivosti tomu tak není. Přestože má ošklivost mnoho podob, nikde nenajdeme přesnou definici, která by nám ukázala jasná kritéria. Nesmíme ale opomenout, že určité společné rysy vnímáme, jak u krásy, tak u ošklivosti. V knize *Dějiny ošklivosti* se na společné rysy poukázalo.

„Můžeme pouze předpokládat, že vkus obyčejných lidí svým způsobem odpovídal vkusu umělců jejich dob. Kdyby návštěvník z kosmu vstoupil do galerie moderního umění, spatřil ženské tváře namalované Piccasem a pochopil, že je návštěvníci považují za „krásné“ mohl by si utvořit mylnou představu, že současní muži i v každodenním životě považují za krásné a žádoucí ženské bytosti s tváří podobnou té, kterou znázornil malíř.“²

Kdyby návštěvník zavítal na přehlídkové molo nebo na soutěž krásy Miss World, zjistil by, že se preferuje jiný typ krásy, než pojetí krásy, které nalezneme například u Piccasy. V každé kultuře a době se pojetí krásy a ošklivosti mění. Ne vždy však o tom, co je krásné nebo ošklivé rozhodují jen kritéria estetická, ale mohou to být i kritéria společenská a politická. Jak jsme již jednou konstatovali, i když krása a ošklivost jsou v jednotlivých dobách a kulturách relativní, neznamená to, že se lidé nesnažili na krásu a ošklivost nahlížet vzhledem k ustanoveným kánonům.

Jak vypadá krásný člověk? Má hlavu, dvě oči, nos, ústa, krk, trup, dvě ruce, dvě nohy? Co tedy považujeme za ošklivé? Je to u člověka třeba chybějící část těla? Ošklivost má mnoho podob. Za ošklivostí se může skrývat něco odporného, hnusného, groteskního.

Naproti tomu za slovem krása se nám vybaví něco líbezného, vznešeného a jemného. Jak uvedl ve své knize *Kritika soudnosti* filozof Immanuel Kant, krása se líbí bez jakéhokoliv zájmu.³ Nabízí se otázka, zda i u ošklivosti můžeme vynést estetický soud. Na tuto otázku se pokusíme odpovědět v následujících kapitolách.

Eco rozlišuje tři různé jevy ošklivosti: ošklivost o sobě, ošklivost formální a umělecké znázornění obou předchozích. Za ošklivost o sobě považuje Eco například exkrementy, páchnoucí zdechlinu, nebo hnisající rány. Za ošklivost formální považuje nerovnováhu celku. Takovýmto příkladem je člověk s bezzubými ústy. Nepřekvapuje nás tvar zbývajících zubů či tvar rtů, ale fakt, že vedle zbylých zubů chybějí ty ostatní,

² Eco, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007, str. 8.

³ srov. Kant, Emmanuel, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1976, str. 52.

které tam mají být. Protože tohoto člověka neznáme, nijak se nás tato ošklivost nedotkne. Nicméně pokud na nás nesourodost celku působí negativně, můžeme říci, že tato tvář je ošklivá.⁴ Eco chápe uměleckou ošklivost jako ošklivost formální.

„A když hovoříme o umělecké ošklivosti vzpomeňme si, že téměř ve všech estetických kategoriích, přinejmenším od starého Řecka do dnešní doby se uznávalo, že jakákoli forma ošklivosti může být vykoupena svým věrným a působivým znázorněním.“⁵

Nyní si ve stručnosti představíme chápání ošklivosti v antice, která rozdíl mezi ošklivostí a krásou začala vnímat prvotně.

3. Ošklivost v antice

V této kapitole je nutné zdůraznit, že Řekové spíše než ošklivost zobrazovali věci a osoby krásné, ale v tomto období také najdeme zmínky o ošklivosti. V řecké mytologii se objevují jak krásné bytosti, tak i ohavné bytosti a stvůry.

Polykleitos vytvořil ve 4. století před Kristem sochu Doryfora. Socha představovala veškerá pravidla přesných lidských proporcí. Později Vitruvius ustanovil jasné proporce celé postavy „tvář měla představovat desetinu celkové výšky, hlava osminu, délka hrudníku čtvrtinu atd.“⁶ Z příkladu je patrné, že za ošklivé bylo považováno vše, co bylo v rozporu s tímto kánonem. Veškeré bytosti, které neměly tyto stanovené proporce, byly ztělesněním nesouladu – disharmonie. Ačkoli jsou narážky o kráse těla v Řecku velmi časté, krása jako taková byla vždy spojována s určitými vlastnostmi (dobro, užitečnost).

Kalokagathía – tak nazývali Řekové svůj ideál dokonalosti. Slovo vzniklo spojením slova kalos (v překladu znamená krásný) a agathos (volně překládáno jako dobrý – zahrnující přitom i veškeré pozitivní vlastnosti). „Jednota krásného a dobrého, kalos – agathos, takový byl ideál, kterého se mělo se zdarem dosáhnout vyloučením ošklivého, nízkého a špatného.“⁷ Objekty, které považujeme za krásné, uspokojují naše smysly, především zrak a sluch. Nemůžeme však tvrdit, že krása je jen smyslovou

⁴ srov. Eco, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007, str. 19.

⁵ *tamtéž*, str. 19.

⁶ *tamtéž*, str. 23.

⁷ Baldine Saint Gironsová, Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna, in: Zuska, Vlastimil, *Umění, krása, šeredno, Texty z estetiky 20.století*, Praha: Karolinum, 2003, str. 300.

záležitostí. Řeční filosofové vyzdvihovali nejen krásu těla, ale především krásu duševní. Člověk, který byl brán jako kalos a agathos, byl člověk zdatný, odvážný, ušlechtilý, krásný, který byl velmi schopný jak na vojenském poli, tak ve sportu a morálně čistý. V rámci tohoto ustanovení vytvořila řecká kultura literaturu, která byla věnována vztahu mezi ošklivostí morální a fyzickou.⁸

Přesto není zcela jasné, jakým způsobem byla v antice krása chápána. Krása může být to, co se nám líbí na pohled, nebo je v lidské duši.

Platón zastával názor, že jedinou realitou je svět idejí a hmotný svět je jen nápodobou. V *Ústavě* je pro Platóna ošklivost opak harmonie a dobré duše. Nesouhlasí s tím, aby se dětem ukazovaly ošklivé předměty. Ošklivé předměty podle Platóna jsou výtvořky umělců. Považuje je za kejklíře, kteří napodobují nápodobu. Umění na občany působí rozkladně a škodlivě. Na druhou stranu zastává názor, že veškeré věci mají určitý stupeň krásy a podle toho se shodují s jistou idejí, která dané věci přísluší. Proto je velmi těžké vymezit ošklivé a krásné. Dokazuje to Sokrates v rozhovoru s Hippem větším. „*Sókr.* Nedávno totiž, můj drahý, mě kdosi uvrhl do rozpaků, když jsem v jakýchsi řečech jedny věci haněl jakožto ošklivé a jiné vychvaloval jakožto krásné a on mi dal nějakou takovouto otázku, a to velmi uštěpačně (...) *Hipp.* Má-li se říci pravda, něco krásného je, Sokrate, dobře věz, krásná dívka. *Sókr.* Řekne: „Jak roztomilý jsi, Sokrate! Avšak není něco krásného krásná klisna, kterou i bůh ve věštbě pochválil?“ Co řekneme Hippio? Nemusíme říci, že i klisna, a to krásná, je něco krásného? (...) *Hipp.* Máš pravdu, Sokrate; vždyť také správně to bůh pověděl; u nás jsou totiž překrásné klisny. *Sókr.* „Dobrá,“ řekne pak; „a co krásná lyra? To není něco krásného? (...)... a co krásný hrnec? (...) kdyby byl hrnec vyroben od dobrého hrnčíře, hladký okrouhlý a krásně vypálený, jaké jsou mezi krásnými hrnci některé dvojuché, mezi těmi, které obsahují šest měr, překrásné, kdyby se tázal na takový hrnec, museli bychom uznat, že je krásný. (...) *Sókr.* Dobrá; rozumím, Hippio, že je tedy třeba namítat tomuto tazateli takto: Človče, ty nevíš, že má pravdu Herakleitův výrok „Nejkrásnější opice je ošklivá proti rodu lidí“ a nejkrásnější hrnec že je ošklivý proti rodu dívek, jak tvrdí moudrý Hippias. (...) „A což, Sokrate, bude – li někdo srovnávat rod dívek s rodem bohů, nebude to s ním tak, jako když se srovnává rod hrnců s rodem dívek? Nebude se nejkrásnější dívka jevit ošklivou?“⁹

⁸ srov. Eco, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007, str. 23.

⁹ Platón, *Hippias Větší, Hippias Menší, Ión, Menexenos*, Praha: Oikoymenh, 1996, str. 21-25.

Řecká mytologie nám nabízí neskutečné příklady krutostí, ošklivost se zde pojí s porušenou mravní stránkou osobnosti, nebo obecně s lidskou tragédií: Oidipus se nevědomky dopouští otcovraždy a incestu se svou matkou, Agammemnón bez výčitek obětuje svoji dceru Ifigenii, aby si usmířil bohy. Tantalos uvaří svého syna Pelota a bohům vystrojí hostinu, pro pomstu Médeia zabije vlastní děti... „... u Homéra vidíme Sirény – zde však nevystupují takové, jak je zobrazovala později tradice, totiž jako okouzlující ženy s rybím ocasem, zde vypadají spíše jako draví ptáci,- Skyllu a Charybdu, Polyféma, Chiméra, u Vergilia Cerbera a Harpyje, dále Gorgony (s hlavami, na nichž se ježí zmiže, a kančími tesáky), Sfingu s lidskou tvář a lvím tělem, Erinye, Kentaury, zlé pro svou proradnou povahu, Minótaura s hlavou býka na lidském těle, Medúsu...“¹⁰ Řecký svět nezastával názor, že svět je krásný úplně celý. Jak již pozorujeme z příkladů jejich mytologie, lidé si vyprávěli příběhy o ohavných lidech a věcech. Z řecké mytologie, se inspirace čerpá až dodnes.

4. Středověk

Ve středověku se z teologicko–metafyzického hlediska považovalo universum za krásné, protože ho stvořil Bůh, a ten byl zdrojem všeho krásného, „a touto krásou celku jsou dokonce ošklivost i zlo vykoupeny“¹¹ Kristus, který je považován za člověka i boha, za lidi trpěl a překvapivě je zobrazován v okamžiku svého největšího ponížení. Později tento obraz trpícího Krista převezme i renesanční a barokní kultura. Velmi důležitým tématem ve středověku bylo peklo, které hrozilo hříšníkům, nežijícím v pokání. Pro středověké umělce je peklo fascinujícím výtvarným tématem, které ilustruje téma zatracení a je spojeno s pocity ošklivosti. Ošklivost spočívá v mukách, které v pekle hříšníci zažívají. S pekem souvisí i téma apokalypsy a ďábelské bytosti. Umělci zobrazovali peklo různorodě. Shodneme se však, že ústřední postavou v pekle byl ďábel. Ten měl mnoho ohavných podob. Například v evangeliích se nikdy nepopisoval přímo, líčili se pouze důsledky jeho činů. Vzhledem k jeho působení se jeví jako ošklivý.

Zatímco ve středověku už pouhý smích byl chápán jako ďábelský projev a ošklivé se stále zobrazovalo jako něco odporného. S příchodem renesance se ošklivost

¹⁰ Eco, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007, str. 34.

¹¹ *tamtéž*, str. 43.

pojila více s komičností a obscénností. Ve středověku nebylo zvykem se veřejně bavit o nahotě a pohlavním aktu. Stud byl pro toto období typický. Největší zlom nastal právě v renesanci, kdy komičnost a obscénnost nabyla nového chápání.

5. Renaissance

Ošklivost, obscénnost a komičnost lze dobře ukázat v Rabelaisově Gargantuovi a Pantagruelovi. V tomto díle je výjimečně vystihnuta lidová kultura a obscénnost v této podobě se už nejeví jako něco odporného, ale charakterizuje chování královského dvora. Vulgárnost už nepatří k nižším společenským vrstvám, ale má své místo i v literatuře. Staví se do popředí a přebírá filosofickou úlohu. „Není už pouhou epizodní anarchickou vzpourou lidu, ale stává se skutečnou nefalšovanou kulturní revolucí.“¹²

Ošklivost v tomto období je spojena i s obscénností a vulgárností. Tyto projevy vystihuje kapitola *Kterak se Panurgos strachy podělal a domníval se o velkém kocourku chlamstnišperku, že je to čertík*. „Když se k němu bratr Jan blížil, cítil jakýsi zápach, docela jiný než z dělového prachu. I přitáhl k sobě Panurga a zpozoroval, že jeho košile je všecka pokálená a čerstvě podělaná. Stahující síla nervu, jenž svírá sval nazvaný sfinkter (totiž díru u zadnice), povolila náramným strachem, jež zakusil ve svých fantastických vidinách. A k tomu ke všemu hřmění kanonády, které je hroznější v dolejších místnostech než na palubě. Neboť jedním z příznaků a známek strachu je, že se jím neobyčejně otvírá závora schránky, v níž až do určité doby je hmota výkalová zadržována.“¹³ Renesanční pojetí ošklivosti je zcela určitě širší, ale vlastnost obscénnosti a vulgarity představuje jednu z důležitých dimenzí ošklivého.

Renaissance s sebou přinesla i odhození studu, necudnost vstoupila do nové fáze. Zobrazení určitých partií lidského těla již nepohoršovala společnost, ale stává se součástí krásy jako takové.

Největší pozornost nyní budeme věnovat období romantismu a dekadence, která byla pro ošklivost „vysvobozením“¹⁴.

¹² Eco, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007, str. 142.

¹³ Rabelais, François, *Gargantua a Pantagruel*, Praha: Odeon, 1968, str. 357.

¹⁴ srov. Eco, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007, str. 271.

6. Romantismus

Neexistuje romantismus jeden, tento směr má více podob a definovat ho je poměrně obtížné. Pokud bychom hledali definici romantismu, musíme se na něj podívat ze dvou stránek. Slovo romantický přijalo během svého vývoje dvojí význam a to historický a estetický.

„Z hlediska estetického je romantismus všeobecná tendence v literatuře a umění. Z hlediska historického je to historicky vymezené hnutí a také období, kdy toto hnutí kvetlo.“¹⁵

My se nyní budeme věnovat romantismu z hlediska estetického. Jako estetický pojem se romantismus spojuje s jistými základními principy, jako je touha po nepřítomnosti a nekonečnosti, záliba v individualismu, dualismu a citovosti. Smysl romantismu se zakládá na kombinaci těchto základních principů: únik v čase a prostoru, prosazování individuality... Především romantičtí básníci měli tendenci představovat svůj intimní a citový život. Je třeba zmínit vedle romantického hrdiny i romantického umělce. Romantický umělec je považován za génia, vždy je jedinečný a originální. Genialita však převládá i nad talentem. Takovýmto způsobem proklamuje romantismus profil umělce. Básník vystupuje jako vyhnanec trpící tím, že je nedoceněn a moderní společnost ho nechápe.

Romantismus, který představuje složitý duševní stav, dal podnět k tomu, aby se rozšířily mnohé estetické kategorie: *snivá poetičnost*, *nostalgická melancholie*, *fantastičnost*. Fantastičností rozumíme představu o jiném světě, o kontrastu a dualitě reality a imaginace. Fantastično oživuje bytosti, které se objevují v lidových vyprávěních. Příkladem toho jsou, elfové, víly, rarášci, draci, fantómové - bytosti, které nezapadají do zákonů skutečné přírody.

Daleko od lidí, kde příroda vzkvétá objevuje člověk samotu a klid, který je vhodný pro meditaci a snění. Avšak romantická citlivost také preferuje divoká a nespoutaná místa, závratě z propastí, šumění vodopádu, bouřku na oceánu a podobně. Další kategorií je *nokturnalnost*. Zříceniny, jeskyně, divoká příroda působí v noci daleko intenzivněji než přes den. Temné síly a stránky lidí a věcí, stíny, to vše přispívá k rozvoji největších intimních citů. *Bizarní* je podivné a provokativní. Victor Hugo v

¹⁵ Souriau, Étienne, *Encyklopedie estetiky*, Praha: Victoria Publishing, 1994, str. 765.

bizarnosti objevil nenormální bytosti, zrůdy a šeredy. Tento široký výčet estetických kategorií definuje podstatu romantismu. Umělci hledali krásu za hranicemi skutečnosti, otevřel se prostor pro fantazii, kde se rodily vznešené myšlenky. Samota a klid inspirovaly k tvorbě. Krásu nacházejí daleko od civilizace, nepropustné lesy a zříceniny nabízejí velké možnosti tvorby. Již nyní můžeme pozorovat jisté estetické kategorie, které ukazují prvky ošklivosti. Skrze naši představivost můžeme vidět nejen krásné předměty, lidi, ale také ošklivost. Pomocí fantastična se nám otevírá také svět hrůzy, bytostí, který nás děsí. Příkladem je hrbáč Quasimodo a Frankensteinovo monstrum. Temnota v nás ještě více umocňuje pocit děsivého. Strach z neznámého, tajemná zákoutí, zřícené hrady vzbuzují děs. Příkladem ošklivosti spojeného se strachem jsou literární díla *Poutník Melmoth* a *Zámek Otranto*, která si v následujících kapitolách rozebereme.

6.1 Vysvobození ošklivosti

První komplexní úvahy o ošklivosti sepsal v roce 1766 Gotthold Ephraim Lessing ve své knize *Láokoón aneb o hranicích malířství a poezie*. „Láokoóntovo sousoší (z 1. století př. Kr.) zachycuje okamžik, kdy trójský kněz, který se snažil upozornit své krajany na léčku s koněm, je spolu se svými syny zardoušen dvěma strašlivými hady poslanými Minervou. Nezbytným vodítkem bylo Vergiliovo vyprávění o této události v druhé knize Aeneidy, kde obludy trhají těla obou mladíků a ovíjejí nešťastníka svými smyčkami, zatímco on, ve snaze vyprostit se ze smrtícího sevření, vydává strašlivé výkřiky jako podřezaný býk.“¹⁶ Lessing vedl polemiku s Winckelmannem, který přišel s tím, že s použitím klasické kompozice vyjadřuje socha Laokoóna bolest a úzkostné sténání. Lessing se přikláněl k názoru, že je velký rozdíl mezi malířstvím a poezií. Poezie je umění času, kdežto malířství a sochařství je umění prostoru. Poezie může děj zachytit v době minulé, přítomné a budoucí oproti malířství a sochařství, které je odkázáno zachytit jen jediný okamžik, který v sobě bude zahrnovat kompletní děj. Jádrem jejich debaty sice není tak důležité pro tuto práci, nýbrž skutečnost, že Lessing na podporu svých názorů sestavil celkové projevy ošklivosti v různých uměních. Dle Lessinga nepatřičná část ruší harmonii krásy. Podle tohoto tvrzení by se ošklivost neměla zobrazovat vůbec a přesto Homér Thersíta popsal po částech jako

¹⁶ Eco, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007, str. 271.

ošklivého. U básníka se ošklivost tváří jako méně odporná. S příměsí jiných vlastností může zesílit smíšené pocity jako směšnost a hrůznost, které nutně nevyvolávají odpor. Pokud se ošklivost spojí s jinou vlastností, přestává být ošklivostí a stává se součástí nového účinku. Ošklivosti je chápána jako nedokonalost. Jak může využít těchto forem výtvarný umělec? Malířství svými prostředky ošklivost zobrazovat může, ale jako krásné umění ji zobrazovat nechce. Malíř má možnost zobrazit pocity strachu ve tvářích, může zobrazit i ošklivost tělesnou, ale ošklivost náš zrak uráží. Nelahodí našemu oku, které raději vnímá krásné a harmonické.¹⁷ Ve stejném století však přicházejí úvahy o vznešenosti, které radikálně obrátí způsob nahlížení na ošklivost, děsivé a nepříjemné.

První zmínka o vznešenosti se objevuje již v antice. Vznešeností se zabýval myslitel Pseudo – Longinos. Dlouho byla vznešenost opomíjena, až teprve v polovině 18. století začala být prosazována. Longinos považoval vznešeno za výraz velkolepých myšlenek citů a vášní, které se v umění objevovaly. „V 18. století se však diskuze o kráse přesunula od hledání norem, jež by definovaly, k přemítání o účincích, jež vyvolává. První úvahy o vznešenosti se netýkají ani tak uměleckých dojmů jako spíše reakce na ony přírodní jevy, u nichž převažuje neforemnost, bolest a hrůza.“¹⁸ K rozšíření myšlenky vznešena nejvíce přispělo dílo Edmunda Burka *Filosofické zkoumání po původu našich myšlenek o vznešenosti a kráse*. Vznešeno je odvozeno od pocitů souvisejících s pudem sebezáchovy. Cokoliv, co je jistým způsobem hrozné nebo vyvolává pocit trýzně a nebezpečnosti, je zdrojem vznešeného. To znamená, že je zdrojem nejsilnějšího pohnutí, jaké je mysl schopna pociťovat. Oproti vznešenu Burke staví krásno. Podle něj je krása především objektivní, probouzí lásku a působí na člověka skrze smysly. Typické rysy krásna jsou podle něj elegance, barevnost, hladkost, jemnost, plynulé přechody, něžnost, krásné objekty jsou malé. Příčinou vznešena jsou hrůznost, tajemnost, síla, grandióznost, nekonečnost...

„Vznešeno je výsledkem rozpoutaných hrůzných vášní, daří se mu v temnotě, vyvolává představu síly a také utrpení, příkladem toho je prázdnota, samota a ticho. Ve vznešenu převládá neukončenost, obtíže, touha po čemsi stále větším.“¹⁹ Pro 19. století budou tyto myšlenky živnou půdou. S Burkeovým pojetím vznešena přišlo nové chápání hrůzy a děsu. Novým rysem vznešena se tak stává i překračování míry vášní,

¹⁷ srov. Lessing, Gotthold Ephraim, *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*, in: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Praha: Odeon, 1980, str. 363-366.

¹⁸ Eco, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007, str. 272.

¹⁹ Eco, Umberto, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005, str. 290.

zvětšuje se intenzita krutostí a příšerných efektů, které budí hrůzu. Nabízí se nám otázka, v jakém vztahu jsou ošklivost a vznešeno? Baldine Saint Gironsová je toho názoru, „že mimořádná síla Burkova myšlení je v tom, že se pod překrývajícími se vrstvami zkušenosti horlivě snažil znovu uchopit nejelementárnější vjemové soudy v jejich nejvášnivějších aspektech.“²⁰ Pokud krása tkví v příjemnosti a půvabu, tak na druhé straně musí být ošklivost opakem. Zde se ale také setkáváme se vznešenem. Aspekt ošklivosti se Burke dotýká nejvíce. Nabízí se otázka jestli se ošklivost v jeho filozofii ustavuje jako strast pozitivní? V momentě kdy Burke rozlišuje druhy slasti a strasti, odmítá spojovat strast jako pouhé oddalování slasti. Platí, že svět nikdy není ani krásný ani ošklivý. Slast je pro Burke relativní libost, která si udržuje odstup od hrůzného. O ošklivém mluví Burke ve třetím pojednání věnovaném krásnu. Tvrdí, že idea ošklivosti může být slučitelná s ideou vznešena, ale jen tehdy, když je spojována s určitými kvalitami, vzbuzujícími hrůzu. Z toho vyplývá, že sama ošklivost v sobě nemá nic hrozného, i když se s hrozným často spojuje.²¹ Vyplývají z toho dvě možnosti: „1. Nelibost z ošklivého se staví proti vznešenému delight jak pozitivní povahou své naléhavosti, tak absencí možné konverze nelibosti v libost. 2. Když ošklivé plodí pozitivní strast, je ji ještě třeba rozvrstvit, aby se odlišilo odporné od děsného.“²²

6.2 Zrození gotického románu

Po sepsání Burkeovy teorie vznešena, se vznešeno propojuje s estetikou gotična. Ke spojení přispěla móda novogotiky, která v Anglii propukla v 50. a 60. letech 18. století. Když se podíváme na gotickou katedrálu uchvátí nás svojí velikostí, rozměrností, mohutností, přítímím. Právě Burke ve své eseji mluví o vznešenu v souvislosti s grandiózností, velikostí, hrubostí, tajemností, temnotou. „Výraz „gotický“ se poprvé objevuje jako žánrové označení literárního díla v podtitulu prvního gotického románu, Otranského zámku (The Castle of Otranto. A Gothic story, 1764) Horace Walpole. Nový literární druh se rodí především z inspirace starou

²⁰ Gironsová, Baldine Saint, *Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna*, in: Zuska, Vlastmil, *Umění, krása, šeredno, Texty z estetiky 20. století*, Praha: Karolinum, 2003, str. 296.

²¹ srov. Gironsová, Baldine Saint, *Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna*, in: Zuska, Vlastmil, *Umění, krása, šeredno, Texty z estetiky 20. století*, Praha: Karolinum, 2003, str. 296-297.

²² *tamtéž*, str. 297-298.

architekturou.²³ Walpolovo sídlo Strawberry Hill ve Twickenhamu se do jisté míry stává prostorem pro imaginaci, stává se místem, kde se rozvíjí strašidelné představy.

„K napsání *Otranského zámku* prý Walpola inspirovala snová vize, obrovská obrněná ruka drtící schodiště jeho právě dostaveného gotického sídla.“²⁴ Román se na první pohled může zdát jako dílo ze středověku, ale svou nápaditostí je velmi anglický. Samo prostředí (interiér a exteriér gotického sídla) se staví proti zkaženému zlosynovi a jeho vášním. Sídlo tu vítězí nad intriky uzurpátora, který tyranizuje okolí, ale objevují se zde i strašidelné momenty, které čtenáře naprosto ohromí a zapojí jeho fantazii. „Významová neurčitost jazyka ve Walpolově románě vytváří neustálou oscilaci mezi excesem – kumulací strašidelných efektů, které předčí čtenářovo očekávání, nebo překračováním morálních norem – nedostatkem pravděpodobnosti v promluvách přízraků a postav.“²⁵ Pro představu nám poslouží scéna, kdy jedna z postav markýz Frederik jde za svou manželkou Hypolitou, aby jí požádal o rozvod. „Důstojný otče, hľadal som pani Hypolitu...“ „Hypolitu!“ ozval sa dutý hlas. „Prišiel si do tohoto zámku hľadať Hypolitu?“ A tu postava, ktorá sa pomaly obrátila, odhalila Frederikovi bezmäsitú čelľuste a prázdne očné jamky kostlivca, zahalenho do pustovníckej kutne. „Anjeli milostiví, ochraňujte ma!“ skríkol Frederik a uskočil. „Zaslúž si ich ochranu,“ riekol prízrak. (...) Zabudnut na Matildu!“ odvetil prízrak a zmizol. Frederikovi tuhla krv v žilách. Hodnú chvíľu sa ani nepohol.“²⁶ Ve Walpolově románu se objevují nejen strašidelné přízraky, ale také smysl pro absolutní spravedlnost, která je spojena s bohem a feudální mocí, objevuje se zde morální dilema, zda má Frederik opustit svoji manželku a odejít za Matyldou, která je očividně jen objektem sexuální touhy. Mezi další typické rysy tohoto románu patří divadelnost a dramatičnost. To, co jsme zde naznačili, vypovídá o tom, že gotický román v době svého vzniku má velmi daleko k lidovému čtení. Výsledkem je poté rozrušování tradičních struktur uměleckých žánrů. Tyto velké přeměny vrcholí v druhé polovině 18. století, v němž romantičtí umělci usilují o celkovou přeměnu žánrů a sjednocení různých druhů umění. Chtěli dosáhnout souborného uměleckého díla.

Dalším příkladem gotického románu je kniha *Poutník Melmoth* od Charlese Roberta Maturina. Dílo se vyznačuje nejen velkou složitostí a náročností tématu, ale

²³ Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 138.

²⁴ *tamtéž*, str. 138.

²⁵ *tamtéž*, str. 139-140.

²⁶ Walpole, Horace, *Zamok Otranto*, William Beckford, Vatek, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1978, str. 113.

také velmi komplikovanou vypravěčskou technikou. Základem techniky je dvojnictví. V Poutníku Melmothovi sama hlavní postava je do určité míry dvojníkem vypravěče, svého vzdáleného potomka a zasahuje do jednotlivých příběhů hrdinů románu. Zdvojování je v tomto díle ironickou strategií, která ukazuje na bezvýchodnost lidských dějin.²⁷

Pro Maturinovo dílo je typické spojení historické perspektivy a mýtu. Vypráví příběh nesmrtelného poutníka, který si chce s dalšími hrdiny vyměnit svůj osud. V časovém rozmezí sto padesáti let se odehraje pět příběhů, které do sebe skvěle zapadají. „Tato kompozice, která symbolizuje determinismus dějin, v románě téměř zcela nahrazuje architekturu gotické stavby. Iluzivnost, ba kulisovost dějové výstavby spočívá v tom, že jednotlivé příběhy jsou citacemi z fiktivních Starých rukopisů. Tato zlomkovitá vyprávění nakonec vyplní prázdné místo v rukopise původním, jenž odkazuje k tajemství strašidelné polorozpadlé budovy, sídla irského šlechtice Johna Melmotha.“²⁸ Téma konečnosti a uzavřenosti světa v románě je úzce spjato se změnou prostředí a postav. Hlavní hrdina má rysy nadpřirozené a mýtické, ale při konfliktech, kterých se účastní a které se snaží napravit, nadpřirozené nejsou vůbec. Konflikty, které se zde odehrávají, spočívají v uplácení společenských institucí, objevují se konflikty v každodenním životě hrdinů, ze kterých pak je následně vidět zoufalství, psychická labilita a paranoidní pocity. Ošklivost spojenou se strachem nazývá Eco situační. Toto spojení nám ukazuje na příkladě důvěrně známé místnosti, kde na stole stojí krásná lampa. Lampa se zčista jasná vznese do vzduchu. Nic se v místnosti nezměnilo, ani nezošklivělo, ale situace, která nastala, začala být znepokojivá. Nedokážeme vysvětlit, co se stalo, ale v nás to budí pocit neklidu nebo děsu. Podle Eca se tímto principem řídí vše, co je spojené s nadpozemskými jevy, které nás straší nebo děsí.²⁹ Pocitem tísně se zabýval i Ernst Jentsch, který v roce 1906 napsal stať *K psychologii tísnivého*. Sigmund Freud v roce 1919 napsal stať *Něco tísnivého*. Jentsch definoval tísnivé jako něco neobvyklého, něco v čem se nevyznáme a vyvolává v nás nejistotu. Freud se tísnivým zabýval ze sémantického hlediska. Zkoumal, jak se v různých jazycích chápe tísnivé. Oba dva se shodli, že tísnivé představuje protiklad milého, ale zdůraznili přitom, že ne

²⁷ srov. Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 144.

²⁸ Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 144.

²⁹ srov. Eco, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007, str. 311.

vše, co je neobvyklé, musí být nutně tísnivé.³⁰ Příkladem tísnivého může být vampyrismus.

Na principu děsivého a tísnivého vznikl i gotický román. U Walpolova románu pocítíme tíseň již ze sídla, které se brání strašnému uzurpátorovi. Temné zákoutí sídla v čtenářovi vzbuzují pocity strachu a děsu. Přízraky, které pronásledují postavy, také působí hrůzostrašně. Projevy ošklivého a tísnivého můžeme pozorovat ve chvíli, kdy jde Frederik požádat svoji manželku Hypolitu o rozvod. Místo faráře se mu zjeví kostlivec, který ho vyděsí k smrti. U Maturina můžeme pozorovat podobné jevy. Dům irského šlechtice také v sobě skrývá mnoho tajemství a svým zjevem působí strašidelně. Hlavní hrdina má nadpřirozené schopnosti. Každodenní starosti hrdinů, které nemůžou zvládnout, se pak odrážejí v jejich psychice. Nastupují paranoidní pocity, které vyvolávají strach z nezvládnutí situace. Ošklivost spojená s tísní a strachem, která je velmi znatelná v gotických románech a v 19. století se ještě více umocní rafinovanějšími prostředky a způsoby.

6.3 Ošklivo a groteskno

Jedna z nejvášnivějších oslav ošklivosti v romantismu je v knize *Předmluva ke Cromwellovi* od Victora Huga. Tato kniha je vyjádřením romantické estetiky a je považována za manifest romantické školy ve Francii. V návaznosti na Chateaubrianda Hugo ukazuje vztahy mezi spiritualistickým náboženstvím a komplexním chápáním poezie. „Křesťanství podle něj přivedlo poezii k pravdě o dvojím životě (přechodném a nesmrtelném) a osudu (dualismus duše a těla), člověk je průsečíkem jejich různoběžných drah. Proto je lidská bytost, kterou Hugo nazývá „homo duplex“ (dvojitý člověk), ve své podstatě – řečeno metaforicky – koexistencí „Krásky“ a „Zvířete“, rozumu a animality, touhy po vznešenosti a povznášejícím bytí na jedné straně a přizemnosti, ošklivosti a grotesknosti na straně druhé.“³¹ Hugo je toho názoru, že v nové době lyričnost patří k dramatičnosti. Drama je spojením vznešeného a groteskního, které se prolíná a kříží. Skutečnost má dvě stránky, temná stránka by se neměla zamlčovat, ale naopak by se měla studovat. Spojením vznešená a groteskna se

³⁰ srov. Eco, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007, str. 311.

³¹ Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 154.

umění stává autentičtější, ale zároveň kontroverznější při pohledu na svět.³² „Zatím na tomto místě připomeňme, že úkolem groteskna vedle vznešeného je působit kontrastně a opravdově, a tak se podle nás stává tím nejbohatším pramenem, jaký může příroda otevřít umění. Rubens to bezpochyby pochopil, když tak rád do velkolepých královských oslav, korunovací a úchvatných slavností přimíchal nějakou tu ohyzdnou figurku dvorního trpaslíka. Ona univerzální krása, kterou starověk s důstojností šířil na všechny strany, byla trochu monotónní, stejný, do nekonečna opakovaný dojem může po jisté době unavovat. Vznešené proti vznešenému jen těžko vyvolá kontrast, a člověk si potřebuje odpočinout, dokonce i od krásy. Groteskno se oproti tomu zdá být jakýmsi pozastavením, prvkem srovnání, východiskem, z něhož se člověk vzpíná ke krásnu s čerstvějším a vzrušenějším vnímáním.“³³ Groteskno má různé typy a formy. Příkladem může být komické, šaškovské, strašné a nestvůrné. Je všudypřítomné a energické. Groteskno zasahuje i do technické stránky tvorby. Pokud se na to podíváme z určitého pohledu, pomocí groteskna se osvobozuje i kategorie ošklivého a umění může nabídnout široký repertoár zajímavých, neobvyklých forem.³⁴ Přestože tato kniha vyvolala výrazný odklon od krásna a vyzdvihovala především umělecké groteskno, Hugo požadoval, aby krásno mělo prvotní postavení. Krásno směřuje k ideálům a s ním se pojí i vznešené hodnoty, ke kterým inklinuje lidská duše. „V období zvaném *romantické* všechno svědčí o jeho důvěrném a tvůrčím propojení s krásnem. I ty nejnaivnější lidové báchorky často s obdivuhodným instinktem objasňují toto tajemství moderního umění. Starověk by nikdy nestvořil *Krásku a zvíře*. Je třeba uznat, že v době, u které jsme se zastavili, groteskno v písemnictví značně převažuje nad vznešeným.“³⁵

Po *Předmluvě ke Cromwellovi* přichází po čtyřiceti letech román *Muž, který se směje*. Nejen v tomto románu uplatní Hugo všechny principy z *Předmluvy ke Cromwellovi*. Román se odehrává v Anglii na přelomu 17. a 18. století, kde v té době vládl Jakub II. a královna Anna. Jestliže se budeme soustředit na estetickou kontinuitu, opět se v románu objevuje dualismus a zvraty jako jsou ošklivost a krása, dobro a zlo, krutost a citlivost. Román *Muž, který se směje* má symbolický nádech. Vypráví o člověku, který je od dětství znetvořený. Jeho obličej je zohavený do podoby šklebu. Hugo nejčastěji používá střídání tmy a světla. Tyto kontrasty se týkají všeho možného – přírodního i lidského, malého i velkého. „Jsou zdrojem dynamické ambivalence, a tudíž

³² srov. Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str.154.

³³ Hugo, Victor, *Předmluva ke Cromwellovi*, Praha: Nakladatelství Kant, 2006, str. 44-45.

³⁴ srov. Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str.154.

³⁵ Hugo, Victor, *Předmluva ke Cromwellovi*, Praha: Nakladatelství Kant, 2006, str. 49.

dvojího možného dějového pohybu, povznášejícího anebo srážejícího, a dvojí stránky věci, zušlechtující nebo degradující.³⁶ První kontrast směšného a strašného je v momentu, kdy se chlapec Gwynplaine setkává s oběšencem, kterému doba ještě zachovala tvář a zuby-úsměv. Dalo by se říci, že je to první předzvěst Gwynplainova hrůzného smíchu. „Chlapec popošel krok, pak dva. Šel nahoru, třebaže se mu chtělo jít dolů, přibližoval se, ačkoli se mu chtělo couvat. Celý se třásl. A přece přistoupil co nejbliž, aby si přízrak prohlédl. Zdvihl hlavu a díval se na šibenici. Přízrak byl celý natřený dehtem. Místy se leskl. Chlapec rozeznával obličej. Byla na něm vrstva asfaltu a noční odlesky tu zdánlivě mazlavou a lepkavou masku modelovaly. Chlapec viděl ústa, která byla jen dírou, nos, který byl jen dírou, i oči, které byly jen dírami. (...) Obličej měl barvu země, slimáci, kteří po něm putovali, zanechali po sobě matné, stříbřité stužky. Pytlovina přilepená ke kostem byla zvlněná jako šat na soše. Lebka byla rozpraskaná jako shnilé ovoce. Zuby si zachovaly ještě kus lidství – úsměv.“³⁷ Hugo ve své *Předmluvě ke Cromwellovi* tvrdí, že groteskno je dualistní, takže můžeme říci, že i v tomto smyslu je groteskní i unesený syn lorda Jakuba II. Gwynplaine. Jeho zohavený obličej budí pocity hrůzy, ale zároveň budí smích. Společnost se této abnormalitě sice směje, ale žádná žena by si s Gwynplainem nevyšla. Jediná žena tvoří výjimku a to je ďábelská a perverzní vévodkyně.³⁸ „Cítím, jak s tebou klesám – to blaho! Jaká nuda být Výsosti! Vznešenost! (...) Všechny ženy jsou výstřední, Venuše, Kleopatra i já. Budu se s tebou všude ukazovat. To ti zde prohlašuji. To bude milostný poměr! Pořádně pocuchá pověst naší královské rodiny. Jsem Stuartovna, víš to? Konečně tedy dýchám! Našla jsem to, co jsem hledala! Jsem mimo majestát! Ponižím se, osvobodím se. Všechno zpřetrhat, všemu vzdorovat, všechno dokázat, všechno zničit, to je život. Slyšíš, miluji tě.“ „Miluji tě nejenom proto, že jsi tak zohyzděný, ale také, že stojíš tak nízko. Miluji zrůdu a miluji komedianta. Sprostý, hanobený, směšný a šeredný je můj milenec!“³⁹ Jakým způsobem se zde chápe smích? Není to smích bezprostřední a optimistický. Hugův smích je hrůzostrašný a bezperspektivní. Gwynplainův smích je v postatě stálý a neměnný. Jeho znetvořený obličej se nedá potlačit. On není výtvozem boha ani přírody, ale je výtvozem lidského umění, který má být k smíchu. „Představuje „umělé“ groteskno, je to člověk přetvořený do podoby živé hračky pro smích, *masca*

³⁶ Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str.157.

³⁷ Hugo, Victor, *Muž, který se směje*, Praha: Svoboda, 1970, str. 57.

³⁸ srov. Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 157.

³⁹ Hugo, Victor, *Muž, který se směje*, Praha: Svoboda, 1970, str. 475.

ridens. To, co je svrchovaně lidské (viz. poslední úsměv oběšence ze začátku románu), se tu mění ve svrchovaně nelidské. Nebo přesněji: Gwynplaine je k smíchu odsouzen. Po chirurgickém zákroku se jeho tvář stále směje, ačkoli ve světě Hugova románu k smíchu není vůbec nic.⁴⁰ Gwynplainův smích nejenže budí odpor a děsí, ale také mu bere emoce. Proto se hrdina s věčnou maskou smíchu směje, i když mu do smíchu není. Svým zjevem je navždy poznamenaný. Přesto je jeho smích také škleb, je výrazem kruté parodie a základem dramatických proměn. K zvratu dochází například v okamžiku, kdy Gwynplaine nesouhlasí s návrhem zákona. Gwynplaine se hříčkou osudu dostal ze dna až do vyšší společnosti, kde silou své vůle na malou chvíli potlačí smích a promění ho ve vážný výraz. Přesto, že se zde ukazuje hrdinovo ušlechtilé nitro, nikdo v sále ho nebere vážně, vrací se zpět ke grimase smíchu. „V tom okamžiku ovládlo Gwynplainea mocné pohnutí. Cítil, jak se mu do hrdla dere vzlyk. A tím – hrozná věc-propukl v smích. Všichni se od něho hned nakazili. Nad shromážděním visel mrak. Mohl se vybit hrůzou, ale vybuchl do veselí. Smích, bujaré šílenství, zachvátil celou sněmovnu. Shromáždění vládců netouží po ničem tolik jako po nějakém vtipu. Vynahrazuje si tak svou vážnost. Smích králů se podobá smíchu bohů, vždycky je v něm krutý osten. Lordové se začali bavit. Pošklebek přisolil smích. Všude kolem Gwynplainea se sneslo veselé a bolestivé krupobití posměšků.“⁴¹

Vybrané úryvky z knihy dokazují Hugův názor, že nelze oddělit vznešeno od groteskna.

6.4 Nešťastní ošklivci

Zaměříme se na příběhy nešťastných ošklivců, kterým jejich zjev navždy poznamenal jejich životy. Jedním z prvních nešťastných ošklivců v období romantismu bylo Frankensteinovo monstrum. Před samotným rozborem díla, je nutné podotknout, že i tento příběh spadá do žánru gotického románu. My jsme ho zařadili do kapitoly „nešťastní ošklivci“ z důvodu nešťastného osudu jeho hlavního hrdiny. Přemýšleli jste někdy nad tím, zda se dá vnuknout život bytosti, která už dávno nežije? Netvora stvořil student Victor Frankenstein, který chtěl dokázat nemožné. Dát život neživému. Celkové

⁴⁰ Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 158.

⁴¹ Hugo, Victor, *Muž, který se směje*, Praha: Svoboda, 1970, str. 529-530.

podání příběhu dokazuje, že pokud hlavním hrdinou je stvůra, nečeká se od něj, že by v životě dostal štěstí. Ošklivost v romantismu nemá místo.

Zrůda, pojmenovaná podle svého stvořitele, Frankensteina, byla jeho životním dílem. Dlouho přemýšlel, jak by mohl vdechnout život neživému, a proto pospojoval různé části z lidských ostatků do jednoho celku, aby vznikl další „člověk“. Nabízí se zde otázka, jestli již pohnutka Victora vytvořit z neživého, mrtvolného materiálu život není sama zrůdná? Následující citace nám může nastínit jeho myšlenky. „To, co bylo cílem a touhou nejmoudřejších mužů od doby stvoření světa, bylo nyní v mých rukou. (...) Když jsem zjistil, jak překvapující moc mi byla svěřena, dlouho jsem váhal, jakým způsobem jí využít. Ačkoli jsem měl schopnost vnuknout život, přece jen bylo nepředstavitelně obtížné a namáhavé stvořit tělo, které ho mělo přijmout se všemi složitostmi nervů, svalů a žil. Rozvažoval jsem nejprve, mám-li se pokusit stvořit bytost podobnou člověku nebo nějakého jednoduššího tvora. Ale má představivost byla příliš vzrušena prvním úspěchem, než abych zapochyboval o své schopnosti dát život tvoru tak složitému a nádhernému, jako je člověk.“⁴² Mrtvolný vzhled a žluté oči naháněly hrůzu i samotnému tvůrci. Ve chvíli, kdy Victor zjistil, že jeho myšlenka ožila, zděsil se toho, že stvořil něco, co do společnosti nezapadne. Zachoval se stejně, jako každý jiný člověk. Pocit strachu ještě více umocňuje temná a bouřlivá noc, kdy vzniklo dílo jeho zkázy.

Netvor v nás vyvolává děs a hrůzu. Čím je to způsobeno? Gironsová uvádí čtyři rysy ošklivosti, které označuje jako percepční pól: anomálie, beztvorost, disharmonie, nepůvab. Ošklivost však můžeme podle ní brát i z hlediska afektivního. Rozlišuje čtyři typy reakcí na ošklivé. První reakcí je lhostejnost vůči ošklivému předmětu, prostředí, události. Nejsme schopni věnovat mu pozornost. Druhou reakci nazývá Gironsová jako negativní. Negativní pocit však není vyvolán ošklivostí, ale kontrastem ošklivosti a krásy, kde krása má dominantní postavení. Třetí reakcí je pozitivní zájem o ošklivost. Ošklivost je svým způsobem zaobalená. Schovává se za jinou vlastnost, kde nedráždí. Příkladem může být ošklivost spojená s hloupostí, grotesknem. Čtvrtá reakce je absolutní sžití s ošklivostí. Jakmile člověk nemá žádný odstup, ošklivost může vyvolat prudké reakce, spojené s nenávisí a zlobou. Mohou se projevat i v sexuální oblasti, kde se rozdmýchávají ty nebrutálnější pudy.⁴³ Ošklivost je zde brána v širokém

⁴² Shelley, Mary W., *Frankenstein*, Praha: Lidové nakladatelství, 1969, str. 48- 49.

⁴³ srov. Gironsová, Baldine Saint, *Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna*, in: Zuska, Vlastimil, *Umění, krása, šeredno, Texty z estetiky 20. století*, Praha: Karolinum, 2003, str. 290.

kontextu. Autorka nám nabízí řadu směrů, ze kterých můžeme vycházet při hledání odpovědi na tuto problematiku. Ale vzhledem k tomu, že ošklivost je nepostihnutelná, lze opravdu prozatím ukázat jen směr, ne však cíl. Kdybychom měli netvora zařadit do jednoho z rysů percepčního pólu, můžeme na něj aplikovat rysy všechny. Dle Gironsové lze všechny tyto vrstvy ošklivosti aplikovat na člověka. V našem případě můžeme polemizovat o tom, zda je netvor lidskou bytostí, nicméně se člověku anatomicky podobá.

Jeho mrtvolný vzhled, tělo sešité z různých lidských ostatků, žluté oči, těžkopádný pohyb, děsivý výraz, vykazují jistou známku anomálie, něco co je našemu oku nelibivé, tudíž i nepůvabné. Disharmonie a beztvorost spočívá v celkovém vzhledu netvora. Při srovnání s člověkem, kterého považujeme za harmonického, je opak jasně zřetelný. Můžeme zde tedy aplikovat druhý rys afektivního pólu, který potvrzuje negativní postoj romantiků vůči ošklivosti, přičemž tento pocit není vyvolán ošklivostí jako takovou, ale užitím při uplatňování krásného v určitých typech kontrastů.⁴⁴ „Přišel, jeho výraz prozrazoval hořký bol spojený s opovržením a zlobou, zatímco jeho nelidská ošklivost byla skoro nesnesitelně odporná pro pohled lidských očí. (...) „Dáble, jak se odvažuješ přijít ke mně?“ zvolal jsem. „Nebojíš se, že se ti krutě pomstím? Odejdi, odporný plaze, nebo raději zůstaň, ať tě mohu zničit na prach! Ach, kdyby jen mohl zánik tvého bědného těla vrátit život oněm obětem, které jsi tak ďábelsky zavraždil!“ „Očekával jsem takové přivítání,“ odpověděl netvor. „Všichni lidé jsou ubozí, a jak tedy já, který jsem ještě bídnější než kterákoliv lidská bytost! A přece ty, můj stvořitel, nenávidíš mě, své dílo, s nímž jsi svázán pouty, které mohou být rozetnuta pouze zničením jednoho z nás. (...) Splň svou povinnost ke mně, a já splním svou k tobě a lidstvu.“⁴⁵ Zde můžeme pozorovat uvědomění si netvora, že je odlišný od ostatních lidí, svojí ošklivostí budí pozornost. V neposlední řadě můžeme pocítit napětí mezi Victorem a netvorem. Dalším důležitým momentem je uvědomění si Victora, že stvořil něco zlého. Již samotná ošklivost netvora v něm probudila hrůzu a strach. Ani společnost na něj nenahlížela jinak. Důkazem je setkání netvora s lidmi z lesa. Nedokázali se smířit s jeho ošklivostí.

Nyní se zaměříme na prvky ošklivosti v románu Victora Huga *Chrám Matky boží v Paříži*, v němž oním nešťastníkem, ke kterému příroda nebyla milosrdná, je

⁴⁴ srov. Gironsová, Baldine Saint, *Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna*, in: Zuska, Vlastimil, *Umění, krása, šeredno, Texty z estetiky 20. století*, Praha: Karolinum, 2003, str. 290.

⁴⁵ Shelley, Mary W., *Frankenstein*, Praha: Lidové nakladatelství, 1969, str. 94-95.

zvoník Quasimodo. Příběh Quasimoda se odehrává ve středověké Paříži. Quasimodo je ošklivý, hrbatý zvoník. Pro lepší představu jeho podoby nám pomůže úryvek z knihy. „Nebo spíše celá jeho osoba byla jediným úšklebkem. Ohromná hlava, na níž se ježily rezavé vlasy, mezi oběma rameny obrovský hrb, jehož protějšek se rýsoval v předu, stehna i nohy tak podivně zkroucené, že se mohly dotýkat jen koleny a upředu se podobaly dvěma srpům, jejichž držadla se dotýkající, chodidla široká, ruce obludné; a při vši té nestvůrnosti byla v jeho vzhledu zvláštní síla, čilost, odvaha, jež budily hrůzu; opravdu zvláštní výjimka z věčně platného pravidla, podle něhož síla právě tak jako krása mají vyplývat z harmonie. Rozbitý a špatně slepený obr. Když se tento zvláštní kyklop objevil na prahu kaple, nehybný, zavalitý a téměř stejně široký jako vysoký, *hrnatý jak krychle*, jak říká jeden slavný muž, poznali ho diváci okamžitě podle napůl červeného a napůl fialového kabátu s vyšitými stříbrnými rolničkami, především podle jeho dokonale šeredné tváře, a začali jednohlasně křičet: „To je Quasimodo, zvoník! To je Quasimodo, hrbáč od Matky boží! Quasimodo jednooký! Quasimodo křivonohý! Hurá! Hurá! (...) Ženy si vskutku zakrývaly“ tváře. „Ach, ta hnusná opice!“ zvolala jedna. „Stejně zlá jako ošklivá,“ přidala se druhá. „Je to ďábel,“ ozvala se třetí.“⁴⁶ Společným znakem našich romantických hrdinů je ošklivost fyzická, jejich vzhled zároveň budí i smích. Můžeme zde pozorovat více forem ošklivosti, která jak již bylo zmíněno, je podle Huga spojená s grotesknem: ošklivost tělesná, ošklivost duševní. Ostatní lidé se Quasimodovi vyhýbali, považovali ho za pekelný výtvar. Ale zároveň byl pro společnost kašparem, který svým zjevem budil smích a úšklebky. I když jeho fyzická stránka nebyla líbivá, jeho duše byla ušlechtilá. Postava má dvojí rozměr: zjevná fyzická disharmonie a krása duše. Byl odsouzen za svůj zjev, aniž by ho někdo poznal. Kromě fyzické ošklivosti Quasimoda se kniha *Chrám Matky boží v Paříži* dotýká i ošklivosti duševní. To nám ukazuje postava Klaudia Frolla, Quasimodova opatrovníka, který ačkoli byl celý život jeho zastáncem a podporou, člověk s vírou v Boha, mravně čistý, dokázal se díky neopětované lásce proměnit v tyrana a vzdát se veškerých svých zásad. Svými ukrutnými činy dohnal nejen svého chovance k smrti, ale i sebe k záhubě. Kontrasty ošklivosti a krásy můžeme v díle pozorovat hned na několika příkladech. Chrám Matky boží představuje nádhernou monumentální stavbu, která uchvacuje a zároveň zvýrazňuje ošklivost doby, i jiných v knize popisovaných věcí. Quasimodo, šeredný svým tělem, krásný svou duší. Cikánská Esmeralda je kontrastem

⁴⁶ Hugo, Victor, *Chrám Matky boží v Paříži*, Ostrava: Sfinga, 1994, str. 50-51.

doby, krásná a čistá, přesto vyděděncem společnosti. Je ukázkou pařížské spodiny. Oproti tomu Klaudius Frollo je představitelem uznávané vrstvy. Přesto se navzdory svému vychování a zásadám kvůli neopětované lásce dá na scestí. Je schopen intrikovat a obětovat život svých milovaných, aby dosáhl svého.

Vybraný úryvek měl ukázat nejen, jakým způsobem se ošklivost projevovala, ale také poukázat na romantické smýšlení umělců. Všechny romantické příběhy končí smrtí. Smrt je zde považována za krásnou ideu. Murielle Gagnebinová tvrdí, že s objevením groteskna, kdy ošklivé působí na člověka, se ukazuje druhá tvář odpudivosti. Ošklivé je to, co postrádá charakter. Vše co je v umění krásné nebo ošklivé, je dáno tím, jak je provedeno. Nevýraznost diskurzu a citová chudoba v umělecké produkci byla pro romantiky negativním rysem.⁴⁷

S příchodem naturalismu dochází ke snaze co nejděleji reprodukovat skutečnost.

⁴⁷srov. Murielle Gagnebinová, *Dějiny ošklivosti*, in: Zuska, Vlastimil, *Umění, krása, šeredno, Texty z estetiky 20. století*, Praha: Karolinum, 2003, str. 335.

7. Naturalismus

„Naturalismus je blízký realismu (v širším smyslu): malba reálu beze strachu z jeho ošklivosti, zájem o psychologickou a zejména sociální skutečnost.“⁴⁸ Za impuls ke vzniku realistického, později naturalistického proudu se považuje zobrazování prvků z obyčejného a prostého života. Výjevy z těžkého života, plného práce, se staly hlavní náměty ke znázornění jak pro výtvarníky, tak pro literáty. Příkladem takovýchto obrazů, které odrážely skutečnost byla díla Gustava Courbeta, Jeana Francoise Milleta či jejich následovníků. V literatuře se také usilovalo o zobrazení skutečnosti, která v sobě zahrnovala i rysy odpudivé a ošklivé. Jedním z prvních literátů, který se pokoušel formovat realistickou doktrínu a realistickou literární školu byl kritik a romanopisec Jules F. Champfleury (vl. jménem Jules Husson).

Realismus má zafixovat bezprostřední vjemy a pocity, znázornit detaily z denního života bez příkras, bez výběru ze sociálních vrstev. Naturalisty lákají témata pesimistická plná smrti, lidské bídy a utrpení. Odvrací se od snového světa, který je podle nich velmi klamný, upřednostňují nazření reality. Velký důraz kladou především na detailní popisy situací a prostředí. Jejich hlavními hrdiny jsou především lidé z okraje společnosti (to je společné třeba s romantismem). Tyto postavy jsou vždy něčím zvláštní, jsou poznamenány bídným životem. Vhodným tématem naturalistické literatury jsou lidé s fyzickým a psychickým narušením. Zaměříme se nyní na ošklivost spojenou s chorobností.

Zatím jsme největší pozornost věnovali příběhům nešťastných mužů či bytostí mužského pohlaví, ke kterým život nebyl shovívavý. Nesmíme opomenout příběhy žen, které svojí ošklivostí také trpěly. Příkladem je Fosca od Tarchettiho Iginia Uga. Tato kniha zachycuje dvě lásky jednoho muže jménem Giorgio. Láska k první ženě, vdané Claře, byla romanticky krásná a něžná, představovala milostnou idylku. Láska k druhé ženě Fosce představovala šířavý a mučivý prožitek. Ve chvíli, kdy ona se uzdravovala, on chřadnul, ale právě pro její dobro to tak muselo být. Fosca byla fyzicky ošklivá a velmi nemocná. „Jak jen popsat slovy strašlivou ošklivost té ženy? Existuje krása, kterou nelze vyjádřit, a stejně tak existuje ošklivost, která se vymyká možnosti popsat ji. A taková byla i její. Nebyla ošklivá nějakými přirozenými defekty, disharmonií rysů – ty měla dokonce pravidelné-, ale svou extrémní hubeností, skoro bych řekl

⁴⁸ Souriau, Étienne, *Encyklopedie estetiky*, Praha: Victoria Publishing, 1994, str. 588.

nepochopitelnou pro toho, kdo jí neviděl. Zošklivěla proto, že ji fyzická bolest a nemoci, které jí hlodaly na její ještě tak mladé postavě, úplně strávily. S trochou představivosti v ní bylo možné vidět kostlivce: lícní a spánkové kosti jí hrozivě trčely, tenounký krk prudce kontrastoval s velikostí hlavy, jejíž dlouhou disproporcí zvětšovaly ještě bohaté, husté a dlouhé černé vlasy, jaké jsem nikdy neviděl u žádné ženy.⁴⁹ Oproti romantickému chápání se pohled na ošklivost posunul dopředu. V době, kterou nazýváme romantismem, vidíme sice jistou oslavu ošklivého, ale tato ošklivost je vyzdvihována pomocí kontrastu: ošklivost oproti kráse. Ošklivost je pro obyčejné lidi stále odstrašujícím příkladem, i když je lákavé o ní psát a přemýšlet. V pozdější době je tomu jinak. V realismu je ošklivost znázorněním obyčejného života, tvrdé práce a strhaných lidí. Tato témata se doposud v umění nevyskytovala. V naturalismu už je ošklivost vyzdvihovaná bída, nuznost, stáří, chorobnost a smrt. Z citace Tarchettiho Foscy je zjevné, že pohled na zchátralé tělo ženy nepřináší zděšení, jak by tomu bylo v období romantismu (Quasimodovo okolí jej přeci zavrhovalo), ale snahu pomoci a zařadit takového člověka do společnosti.

Postava Giorgia je toho důkazem. Obětoval své zdraví a tělo pro záchranu chorobné Foscy, i když její zjev napovídal jen jediný konec, a to byla smrt. „Trpěl jsem tak, že si to nelze ani přestavit, ani vyslovit a snad ani si vzpomenout, aby člověk znovu nepodlehł náladě těch dní. Tato zkouška však byla krátká a jen díky tomu jsem se zachránil. Dvacet dní po uzdravení Foscy jsem ztratil zdraví, odvahu, ba i naději, že přežiji to neštěstí. Především jedno (a uvádím to zde proto, že možná je právě v této věci důvod odevzdanosti a nedůvěry, jež se mě zmocnily) rozdmýchávalo mou bolest. Byla to utkvělá myšlenka, dotěrná a strašná, že Fosca mě chce s sebou stáhnout do hrobu. Bylo jasné, že brzo zemře. Každodenní skutečnost a představa, jak mě ta vyhublá, mrtvolná žena objímá a jak se ke mně v křeči tiskne, dodávaly té strašné utkvělé myšlence na síle.“⁵⁰ Na tomto příběhu můžeme pozorovat, že nemoc, nervové strádání a chorobnost se dá brát jako další formu ošklivosti, zvláště, projeví-li se jako znetvoření těla a duše. Pokud bychom měli aplikovat estetickou teorii Baldine Saint Gironsové z hlediska afektivního pólu, dílo vykazuje třetí typ možné reakce na ošklivost. Třetím typem reakce míní Gironsová pozitivní zájem o ošklivost. Před ošklivost je zařazena jiná vlastnost, aby budila zdání jiné vlastnosti, která je k ní uměle

⁴⁹ Tarcheti, Iginio Ugo, *Fosca*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1976, str. 39-40.

⁵⁰ *tamtéž*, str. 109-110.

dodána a negovala v nás špatný pocit ze samotné ošklivosti. Těmito vlastnostmi mohou být: humor, hloupost, nemoc, hřích...

Tarchettiho *Fosca* představuje jakousi předzvěst využívání nejstrašnějších projevů fyzického úpadku, který jsou příznačné pro nastávající období a tím je dekadence.

8. Dekadence

Vlivem industrializace, která propukla počátkem 18. století v Anglii, došlo k zásadním proměnám, jak ve světě techniky, tak i v životě lidí. Tato modernizace se postupně rozšířila po celé Evropě. V 18. a 19. století proběhla hromadná industrializace, která zapříčinila sestěhování lidí z venkova do velkých měst, průmyslový rozkvět a měnila postupně společenské chápání. Následkem těchto změn, došlo k absolutní reorganizaci práce a postavení člověka ve společnosti. Města byla přelidněná a obyvatelstvo žilo ve špatných hygienických podmínkách. Obrázek o dobové situaci zachytil Charles Baudelaire v básni *Svítání*: „Na dvorech kasáren budíček jasně zpíval a ranní vítr vál a lampy rozechvíval. (/) To byla hodina, kdy mrač o těžkých snů napadá na lůžkách jinochy v polosnu, kdy lampa na dnění svým nachem odráží se tak jako krvavé, mdlé oko chvějící se, kdy duše, drcena svým tělem tíživým, urputné zápasy dne s lampou svádí s ním. Jak uslzená tvář, osušovaná váním, vzduch věci mizících se plní zachvíváním, muž psaním zemdlévá a žena laskáním. (/) Z komínů začal se tu a tam již valit dým. Nevěstky s mdlými rty a s víčky zmodralými dřímaly, ubohé, tupými spánky svými. Žebračky, vlekoucí své prsy mrazivé, foukaly na uhlí a zkřehlé prsty své. To byla hodina, kdy ve chladě a kale bolesti rodiček se horší nenadále. Jak vzlykot, po kterém se řine horká krev, protrhl povětří kohoutí rudý zpěv, šedivé moře mlh zaplavovalo domy a mroucí chudáci, ležící v bezvědomí, škytali v špitálech v posledním tažení. A zhýralci šli spát, svou dřinou zdrceni. (/) Jitřenka, třesouc se v své růžožluté robě, šla zvolna po Seině, pusté v té ranní době, a Paříž, mnouc si již svá víčka zamžená, se chápala svých děl – jak pilná stařena.“⁵¹ Charles Baudelaire byl jen jedním z umělců, kteří v tomto pokroku našli téma pro svá díla. Oproti nim stáli buřiči, kteří tyto novinky striktně odmítali. Nastávala zde otázka „Jak se mohlo umění a krása udržet naživu pod strašlivým tlakem lidstva, které se odcizilo estetické tradici buď těžkým životem, anebo nenasytanou honbou za bohatstvím?“⁵² Umělci projevovali odpor proti měšťácké společnosti. Neprojevovali ji však revoltou, jak by se dalo předpokládat,

⁵¹ Baudelaire, Charles, *Květy zla*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, str. 201-202.

⁵² Gilbertová, Katharine Everest, Kuhn Helmut, *Dějiny estetiky*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, str. 381.

ale únikem do oblasti čistého umění. Chtěli zdůraznit pocity nudy a zoufalství.⁵³ Z historického hlediska šlo v dekadenci o pokračování romantismu, ale se ztrátou iluzí. Umělci období dekadence preferovali romantické vidění krásy ve světě plném nepřátel. Umělci tímto způsobem hledali v ošklivosti okolního světa uspokojení a krásu. Příroda jako taková je jakýmsi přežitkem a ta vyumělkovaná ji v dekadenci předčí. „Jak říkal, příroda už má svoji éru za sebou; nechutnou jednotvárností svých krajin a svých obloh už nadobro vyčerpala pozornou trpělivost rafinovaných duchů. Jaká je to podstatě plochost specialisty úzce omezeného na svůj obor., jaká malost kramáře, který má na skladě pouze jediný druh zboží, jaký monotónní sklad luk a stromů, jaká banální zprostředkovatelná hor a moří! Mezi jejími vynálezy neexistuje ostatně žádný, ať je jakkoli vyhlášený svou subtilností nebo velkolepostí, jež by lidský duch nebyl s to vytvořit; neexistuje žádný fontaneiblauský les, žádný měsíční úplněk, který by nedokázaly vykouzlit dekorace zalité elektrickými paprsky.; žádný vodopád, který by hydraulický mechanismus nemohl k nerozeznání napodobit; žádná skála, v kterou by se papírová kaše nedokázala proměnit; žádná květina, které by se šalebné tafty a delikátní barevné papíry plně nevyrovnaly!“⁵⁴ Sama příroda není schopná vyprodukovat krásu. Dekadenti dochází k názoru, že zkušenost je cennější, čím je umělejší. Tudíž i ošklivost velkou měrou zasahuje do dekadentního smýšlení. „Od ideje, že umění vytváří druhou přírodu, se přechází k ideji, že uměním je každé znásilnění přírody, ať je jakkoli bizarní a chorobné.“⁵⁵

8.1 Bible dekadence

Román *Naruby* od Jorise Karla Huysmanse je považován za takzvanou bibli dekadence. K této knize se často odkazovalo v době, kdy se o dekadenci začalo mluvit jako o hnutí. „Huysmansovy úvahy o výtvarném umění otvíraly imaginaci umělců nové prostory, jejich inspiraci se nabízela jak démoničnost gotické architektury nebo perverzní elegance rokokových budoárů, tak vědecké experimenty jejich doby. Zájem o temné stránky lidského nitra přivedl tvůrce k širším a obecnějším společenským

⁵³ srov. Bohuš Balajka a kolektiv, *Přehledné dějiny literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970, str. 409.

⁵⁴ Huysmans, Joris Karl, *Naruby*, Praha: Odeon, 1979, str. 54.

⁵⁵ Eco, Umberto, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005, str. 340.

otázkám. Nepřátelské okolí se stalo zdrojem vši bolesti a utrpení, pokrytectví, sobeckost a bezvýchodnost přinášely osobní tragédii, vyhnanství, šílenství a smrt.⁵⁶

Hlavním hrdinou románu *Naruby* je Floressas Des Esseintes, který prchá před životem a přírodou. Proto si koupí vilu blízko Paříže, kde ale široko daleko nikdo není. Uvnitř vily je vše pokryto orientálními látkami, tapisériemi, deštěním, čalouny, které jsou z velmi drahých a luxusních látek. Jediné, o co se stará, jsou právě květiny, které ale na první pohled vypadají jako umělé. V domě, který neopouští, se oddává drogovým orgiím a neobvyklým láskám, dává přednost imaginaci před skutečným světem, se zalíbením čte středověké texty, vyžívá si v likérech a parfémeh, které vnímá čichem a chutí, zkrátka si svůj život zakládá na umělých požitcích, které jsou komponovány zcela umělecky. Příroda již zde nemá primární místo, není znovu vytvářena jako například v uměleckém díle. Příroda je zde znásilňována, přetvářena a napodobována do čehosi halucinogenního, chorobného, malátného a nemocného. „Velká témata dekadentní senzibility vesměs krouží kolem ideje krásy, která se rodí u přetvoření přírodních potencií.“⁵⁷ Pokud se podíváme na živou želvu, zdá se nám hezká a příjemná, umělec, který ji vytesá do kamene, jí obdaří symbolikou, kterou živá želva nikdy mít nebude. Dekadent želvu bude chápat naprosto jinak. „Tato želva byla jedním des Esseintovým rozmarem, který mu přišel na mysl nějakou dobu před odjezdem z Paříže. Když se jednoho dne díval na jakýsi orientální koberec s lesklým povrchem a sledoval stříbřité odlesky přebíhající po vlněném útku, který střídal aladinskou žluť s barvou švestkově fialovou, řekl si: bylo by dobré umístit na tento koberec něco, co by se hýbalo a co by svým tmavým tónem zvýraznil živost těchto barev. (...): v nádržce tam ležela obrovská želva. Koupil ji: když ji pak položil na onen koberec, sedl si před ni a s přimhouřenýma očima ji dlouze pozoroval. Mouřenínsky hnědá barva toho krunýře, ten odstín sienské hnědi, rozhodně reflexy koberce nezvýraznila, dodala jim jen jakéhosi zašpiněného nádechu, převládající stříbřité pablesky nyní stěží zazářily, plazily se při okrajích toho tvrdého a matného štítu ztlumeny v chladné tóny odřeného zinku. Hryzal si nehty a přemýšlel, jak tato nesourodá spojení zharmonizovat, jak zabránit rozhodné rozluce těch tónů; (...) Rozhodl se tudíž, že dá krunýř želvy pozlatit. Když bylo zvíře přineseno nazpět od zlatníka, který je převzal do opatrování, rozzářilo se na koberci, jehož odstíny se kontrastem ztlumily, jako slunce, zablýštělo se na něm jako vizigótská pavéza, kterou

⁵⁶ Urban, Otto M., *V barvách chorobných: idea dekadence a umění českých zemích 1880- 1914*, Praha: Obecní dům : Argot vitae, str. 15.

⁵⁷ Eco, Umberto, *Dějiny krásy*, Praha: Argot, 2005, str. 342.

nějaký umělec barbarského vkusu pokryl šupinovitým zdobením. (...) potom si pomyslí, že tento gigantický šperk je pořád ještě nehotový, že bude opravdu úplný, teprve když bude inkrustován diamanty.“⁵⁸ Uzavřenost a samota des Esseinta postupně šírají – začíná se u něj projevovat neuróza. Má halucinace, slyší také hlasy, urputný kašel, provázejí ho noční můry, zrychluje se mu tep... Když už je to nesnesitelné, rozhodne se zavolat lékaře, aby mu pomohl. Ten mu doporučí jen jediný lék, a to vrátit se zpátky do společnosti. Des Esseintovi nezbyvá nic jiného, než se vrátit do Paříže. Přesto se jeho odpor ke společnosti a k lidem nezměnil. Des Esseintes byl v jakémisi začarovaném kruhu, nenáviděl společnost, nenáviděl přírodu, a proto se uzavíral do sebe, což zapříčinilo jeho psychické strádání. I když společností pohrdal, stále ho fascinovaly prvky, které se v ní objevovaly. Jako například ubohost životní úrovně, prach a bída města, které zobrazovaly ošklivost doby.

Jediné, co bylo přípustné z přírodního světa, byla květina. Květinou jsou dekadenti uchvázeni. Nelze však opomenout, že květinu berou jen proto, že působí uměle. Má schopnost stát se ornamentem, arabeskou či drahokamem. A tím, že je květina tak pomíjivá a vratká a stále na pokraji mezi životem a smrtí, kdy přechod je tak rychlý, je pro dekadenty vzrušující. Úryvky z knihy Oscara Wilda *Obraz Doriana Graye*, nám ještě více pomůže pochopit dekadentní myšlení.

Příběh Dorian Graye se odehrává v Anglii na konci 19. století. Svou krásou učaruje malíře Basila Hallwarda. Dorian přemýšlí o portrétu, který mu malíř maluje, a zjistí, že přijde doba, kdy on zestárne, ale obraz zůstane nezměněn. Můžeme zde vidět pomíjivost krásy, krása nezůstává věčná a neměnná. Ošklivost se zde vyvíjí mnohem intenzivněji a silněji, jak již v následujícím rozboru bude zjevné. Vysloví přání, aby portrét místo něj nesl jeho úpadek. Přání se mu vyplní, obraz se stane zrcadlem jeho duše. Hříchy, které Dorian páchá, se odrážejí a mění v obraze. „Když bral za kliku, padl jeho pohled na portrét, který mu namaloval Basil Hallward. Prudce ucouvl, jako by ho něco překvapilo. Pak s trochu zmateným výrazem vstoupil do ložnice. Když vyňal květinu z klopky, zřejmě váhal. Posléze se vrátil do knihovny, zamířil k obrazu a prohlížel si jej. V matném světle, jež se prodíralo skrze smetanové závěsy, se mu zdálo, že obličej portrétu je trochu změněn. Má jiný výraz. Dalo by se říci, že v těch ústech je najednou cosi krutého. Rozhodně je to podivné. Otočil se, šel k oknu a vytáhl záclonu. Jasný úsvit zaplavil místnost a zahnal fantastické stíny do šerých koutů, kde se zděšeně

⁵⁸ Huysmans, Joris Karl, *Naruby*, Praha: Odeon, 1979, str. 75-77.

schoulily. Ale ten podivný výraz, kterého si Dorian všiml na obličejí portrétu, ten nezmizel, dokonce byl ještě výraznější. Chvějivé, oslňující světlo sluneční mu ukazovalo kruté rýhy kolem úst tak zřetelně, jako kdyby se po nějakém hrůzném činu díval do zrcadla. (...) Když se zadíval na samu malbu, neviděl tam žádnou známku nějaké změny, a přece nebylo pochyby, že tvář má zcela jiný výraz. To už není jeho představa. Je to děsivě zjevné.⁵⁹ První změna obrazu nastala ve chvíli, kdy Dorian zlomil srdce umělkyni Sibyle Vaneové, která kvůli němu spáchá sebevraždu. Zde můžeme pozorovat první známky ošklivosti Dorianovi duše. I když na první pohled, je to mladík krásný, který okouzluje spousty žen, je to jen maska, za kterou se schovávají jeho hrůzné činy. Umělkyni miloval ne pro její duši, ale pro její herecké umění. Sám miloval její obraz, který vlastně nebyl skutečný. Miloval postavy, které představovala, nikoli ji samotnou. Jakmile uviděl skutečnost, zhrozil se. Tak je tomu i s jeho obrazem. Pokaždé když někoho zavraždil, obraz se stále více měnil do příšerné podoby. Pokud by obraz neexistoval, nikdo by nezjistil hrůzné činy, které páchal. Nikoho by nenapadlo, že by tak krásný mladík mohl udělat něco tak odporného, jako je vražda. Obraz byl Dorianovým svědomím. Můžeme si položit otázku, jestli obraz opravdu měnil podobu. Je možné, že obraz zůstával stále stejný, ale jen Dorian si uvědomoval, že to, co páchá, je zlé. V tomto případě se ošklivost pojí se zlem. Vraždy, loupeže a psychické týrání nejsou krásnými činy.

Dekadentní umělci, kteří se cítí být ohroženi, se rozhodnou být odlišní od společnosti, prokletí a aristokratičtí. V této době vzniká i jakési náboženství estetiky, které vyžaduje nutně rozvíjet a ukazovat krásu.

Pro dandyho je nejdůležitější prožít život jako umělecké dílo. Projevuje se kult výjimečnosti, který s sebou již dříve nesl dandysmus.

8.2 Dandysmus

Dandysmus proslul především v prvním desetiletí 19. století v anglické společnosti v době regentství v popředí s Georgem Brummelem. Brummel se neřadí ani mezi filozofy ani mezi umělce, kteří se o krásu a umění zajímali. Jeho láska ke kráse a výjimečnosti se projevuje v životním stylu a stylu oblékání. „Elegance, jež je koncipována jako prostota (vystupňovaná někdy až k bizarnosti), se u něho pojí se

⁵⁹ Wilde, Oscar, *Obraz Doriana Graye*, Praha: Lidové nakladatelství, 1971, str. 103-104.

zálibou v paradoxním bonmotu a provokativním gestu. Jako příklad aristokratické znučenosti a pohrdání běžným cítěním se traduje, že když Brummel cválal po kopcích, doprovázen majordomem, a z výšiny spatřil dvě jezera, otázal se: „Které z těch dvou mám raději?“⁶⁰ Za dob Ludvíka Filipa se dandysmus dostává i do Francie, kde si podrobuje muže z vyšší společnosti. Svě teoretické mluvčí najdou v Jules-Amedéovi Barbeym d'Aurevilly a Charlesovi Baudelairovi. Na konci 19. století se dandysmus vrací zpátky do Anglie, ale nyní už jen jako nápodoba francouzského stylu oblékání, jako je tomu u Oscara Wilda. „Zatímco však někteří umělci 19. století chápou ideál umění pro umění jak výlučný, trpělivý, řemeslně náročný kult díla, jemuž je třeba zasvětit celý život, a uskutečňují tak svou představu krásy ve finálním objektu, dandy (a tedy i umělec, který se za dandyho považuje) chápe tento ideál jako kult vlastního veřejného života: právě tento život je třeba „budovat“, formovat jako umělecké dílo, má-li být triumfálním příkladem krásy.“⁶¹ Není zde jasné měřítko, že život se musí obětovat umění, ba naopak na život jako takový jsou kladena umělecká měřítka. „Krása dandyho spočívá především v chladném výrazu, pramenícím z neotřesitelné rozhodnosti nedat se dojmout; řekl bys skrytý oheň, který lze tušit a který by mohl, ale nikdy nechce zazářit.“⁶² Nabízí se otázka, jakou spojitost má dandysmus a ošklivost. Výše uvedený úryvek nám na tuto otázku odpovídá. Mnozí z nás si dandyho představíme jako člověka z vyšší společnosti, s vytříbeným vkusem, velmi elegantního a tedy i krásného. Ale opak je pravou. Dandysmus si nelibuje v penězích a v módě. „Tyto věci jsou pro dokonalého dandyho pouhým symbolem aristokratické nadřazenosti.“⁶³ Dokonalost oděvu tkví v jeho prostotě. Je to nejlepší způsob, jak vyniknout. Dandyové usilovali o to, aby vybočovali ze společnosti. Chtěli se líbit tím, že se nelíbí. Oblékali se nejobyčejněji, s naprostou okázalostí.⁶⁴ Odpor ke společnosti vyjadřovali vybočováním z řady. Dandy je znučený dobovou společností. Tento směr se objevuje v období, kdy demokracie ještě nemá plnou moc a aristokracie oslabuje. V tomto momentu přichází nápad vytvořit novou aristokracii, která bude nezničitelná a kterou nelze získat prací ani penězi.⁶⁵ „Dandysmus měl v sobě pánovitou údernost, smělost, které jej neustále stavěla do krajnosti a mimo veškeré snahy o integraci. Kdo se mu oddal nadmíru, obracel naruby pravidla etikety a v nejmenším se neohlížel na společenské konvence. (...)

⁶⁰ Eco, Umberto, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005, str. 333.

⁶¹ *tamtéž*, str. 334.

⁶² Baudelaire, Charles, *Úvahy o některých současnících*, Praha: Odeon, 1968, str. 614.

⁶³ *tamtéž*, str. 612.

⁶⁴ srov. Coblenceová, Françoise, *Dandysmus Povinnost pochybností*, Praha: Prostor, 2003, str. 81.

⁶⁵ srov. Baudelaire, Charles, *Úvahy o některých současnících*, Praha: Odeon, 1968, str. 613.

Dandy křičel do světa svou touhu po vládnutí – a snad už příliš hlasitě, aby bylo lze uvěřit, že takový byl vrcholný zájem dandysmu.⁶⁶ Ošklivost můžeme pozorovat v prostotě oděvu, dandyové si mohli dovolit více, ale chtěli se odlišovat od ostatních a šokovat. Jak již bylo výše řečeno chtěli se líbit tím, že se nelíbí.

8.3 Dekadence, dekadentní krása a smyslná ošklivost

Dekadence se vydává cestou okultismu a magie, libuje si v satanismu. Příkladem je kniha *Tam dole* od Jorise Karla Huysmanse, kde se objevuje neskutečný výčet oslav satana, neřesti, masochismu, nekrofilie a šílenství, jak můžeme pozorovat z následující citace. „Vychutnával jsem raději trápení, slzy, děs a krev než jakoukoli jinou rozkoš.“ Pak se nemohli nabažít rozkoší ze zadní části těla. U dosud nezveřejněné pasáže vyšetřovacího protokolu se dozvídáme, že řečený pán obcoval s malými chlapci, někdy i dívkami, tím způsobem, že jeho oběti ležely na břiše, protože jemu to prý působilo větší rozkoš, a nebylo to ani tak namáhavé, jako když se to dělá normálně“. Pak jim pomalu rozřízl hrdlo a rozřezané kusy těl, prádlo a šaty hodil na plápolající krbovou hranici z dříví a suchého listí a popel nasypal dílem do latrín, příkopů a stok, dílem jej z vrcholu věže rozházel po větru. Jeho zběsilost brzy neznala mezí. Až dosud ukájel svou chlípnou smyslnost na živých či umírajících bytostech. Omrzelo ho však zneuctívát maso, které sebou ještě škube, a oblíbil si mrtvé. Jako vášnivý umělec líbal s nadšenými výkřiky dobře stavěné údy svých obětí. Vypsal soutěž na umrlčí krásu, a když pak jedna z uťatých hlav zvítězila, zvedl ji za vlasy a vroucně ji líbal na její studené rty. Několik měsíců se ukájel nekrofilii. (...) Když mu ty hrůzné rozkoše a nestvůrné zločiny byly málo, okořenil je totiž ještě jedním, naprosto ojedinělým hříchem. Nebyla to už jen nelítostná, důmyslná krutost dravce, zahrávajícího si s tělem oběti. Jeho dravost už nebyla jen tělesná; bylo to ještě horší, získala i duchovní povahu. Chtěl, aby dítě trpělo nejen tělesně, ale i duševně. S naprosto ďábelskou lstivostí zneužil vděčnosti, podvedl oddanost a okradl lásku. V tu chvíli překročil hranice lidské nestoudnosti a rázem vstoupil do nejtemnější hlubiny Zla.⁶⁷ Tato ukázka je jen nepatrný výčet toho, co se odehrává dál. Znuděnost v běžném sexuálním životě vedla k deviatnímu chování, které se stalo standardem. Již od markýze de Sade můžeme

⁶⁶ Coblenceová, Françoise, *Dandysmus Povinnost pochybnosti*, Praha: Prostor, 2003, str. 80-81.

⁶⁷ Huysmans, Joris Karl, *Tam dole*, Brno: Jota, 1997, str. 133-134.

pozorovat zálibu v krutosti, sadismu a různých perverznostech v sexuálním životě. Tento „standard“ byl postupně v dekadenci rozvíjen až k absurdnosti. Huysmans tímto způsobem vyjadřoval velmi nenávistně pustotu a bídu života a odpornost moderního světa.

Dekadentní umělci hledají krásu v ošklivosti. Obrovská města děsí umělce, kteří v bídě, nudě a brutalitě hledají inspiraci. Žena je znázorňována jako symbol hříšnosti a inkarnací satana, tak ji ve své básni popisuje i Baudelaire. „Ta žena, jako had na roštu zmítající se a ňadra v korsetu si dráždící o kostice, chrlila ze svých úst dvou jahodových rtů proud těchto horkých slov se čpěním mošusu: - „Ó já mám vlhké rty a znám se v dovednosti, jak všeho svědomí se člověk v lůžku sprostí. Vysuším každý pláč na prsech vítězných a starcům vyloudím na tváři dětský smích. Ten, kdo v mé nahotě mě zhlédne bez závoje, má ve mně nebesa, lunu a slunce svoje. Já tolik z rozkoše, můj drahý znalče, znám, když muže v náručí svých rukou drtívám, či dávám do zubů v plen svá ňadra v slastné chvíli, cudná a nestoudná, slabá a plná síly, že na té posteli, po vášni zemdlelé, se pro mne zatratí i sami andělé!“⁶⁸ Kouzlem ošklivosti je prochnuto celé dekadentní období.

⁶⁸ Baudelaire, Charles, *Květy zla*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, str. 237.

10. Závěr

Cílem této práce bylo prostřednictvím zásadních děl literatury 18. a 19. století poukázat na prvky ošklivosti a popsat její chápání v dané době. Zjistit, jak se tyto prvky postupem času měnily a najít odpověď na otázku, zda se mezi romantismem a dekadencí nějak zásadně změnilo chápání motivu ošklivosti. Je zcela zřetelné, že pojetí ošklivosti v romantismu a dekadenci je naprosto odlišné. Sama ošklivost v romantismu byla romantickými autory zjednodušena jen na fyzickou ošklivost vnímanou pouze povrchně. Ošklivost se zde staví do protikladu ke kráse. Obě estetické kategorie jsou vnímány jako samostatné jednotky. Naproti tomu v dekadenci je jasný posun v nazývání ošklivosti pravými jmény a vnímání nitra ošklivosti všemi smysly. Zde vidíme největší posun v chápání ošklivosti, dekadentní umělci v ošklivosti nacházejí krásu, tyto dvě kategorie splývají. V romantismu se ošklivost objevovala jako odstrašující příklad a tito oškliví lidé, o kterých se psalo, byli veskrze lidé na okraji společnosti, či postavy, které byly výplodem ohavných myšlenek. Motiv ošklivosti se mísil s motivem smrti, hrůzy a strachu, jak je tomu třeba u gotického románu, který nás provází, kromě jiných děl, po dobu romantického období. V romantismu se ošklivost brala jako nedostatek, který je třeba odstranit, společnost nebyla schopna ošklivost pochopit ani přijmout. Ošklivost jsme mohli pozorovat v nejrůznějších formách. Od tělesné ošklivosti, po ošklivost psychickou, ošklivost spojenou se strachem a tísní, ošklivost spojenou se zlem a chorobností. Veškeré formy ošklivosti kontrastují s krásou. Oproti tomu v dekadenci se ošklivost stává smyslnou inspirací. Dekadentní umělci znudění životem ve městě, bídou a upadající společností hledají inspiraci v ohavnostech.

Dalším významným tématem, kterému jsme věnovali pozornost, bylo téma groteskna spojeného s ošklivostí, kterému vévodil především Victor Hugo se svými příběhy nešťastných ošklivců. Právě v romantickém období se nejvíce objevují hrdinové, kteří jsou svým znetvořením odkázáni žít v samotě a v neustálém zesměšňování. Příkladem toho jsou Hugovi Gwynplaine a Quasimodo. Romantismus je znám svou dualitou. Řadu umělců, nejen romantických, uchvátila dualita krásy a ošklivosti. Jak jinak by ošklivost nejlépe zdůraznili, než tím, že jí dají do protikladu ke krásnému. Je nadmíru jasné, že nejen v tomto období můžeme pronést, že krása bez ošklivosti a ošklivost bez krásy být nemůže. Romantičtí umělci byli uchváteni fyzickou ošklivostí a dávali jí za příklad ošklivosti. Měli z ní strach, veškeré obavy z ošklivosti

byly lákavé a zároveň odstrašující. V období naturalismu už vidíme jistý posun. Ošklivost není chápána jako odpudivá, nýbrž jako zobrazení skutečnosti. Jde o její detailní popsání a rozbor drsného života. Největší oslava ošklivosti však přišla s obdobím dekadence. Ošklivostí se umělci inspirovali, otevírali se brány nemožného. Devatenácté století bylo obdobím velkých změn. Technický pokrok zapříčinil velké změny v životě lidí. Individualita se vytrácela, člověk byl součástí soukolí společnosti a celkové industrializace. Umělci, kteří nechtěli oslavovat pokrok, se bouřili svými díly. Ve svých dílech znázorňovali úpadek, špínu a nuznost doby. Bouřili se tím proti nudě, společenské mašinerii a stereotypu. Následkem stavění ohromných měst se zvýšila také kriminalita. Násilí, vraždy a loupeže se ve velkém městě snadno mohli skrýt, jak jsme mohli vidět u Wildova Dorigana Graye. Mravní ošklivost se v dekadenci objevuje mnohem intenzivněji, většinou za vše mohl pokrok. Spousta lidí žila v neskutečné bídě a neměla na vybranou. Raději volili život na scestí, než smrt. To však není případ Dorigana Graye, který vraždil z pouhé zkaženosti. Zásadní posun oproti romantickému chápání ošklivosti jsme mohli pozorovat také v chápání přírody. Zatímco romantičtí umělci hledali v přírodě inspiraci, dekadentní umělci přírodu zavrhuje a přetvářejí. Krásu hledají ve vyumělkované přírodě. Přetvářejí ji ku obrazu svému. Svým osobitým přetvářením přírody jistě dali podnět moderním umělcům, kteří dokázali, že krása se nutně nemusí stavět na přírodě. Otázkou zůstává, jestli to, co je vyumělkované, je nutně ošklivé. V ošklivosti umělci dekadence hledali uspokojení, které odjinud nepřicházelo.

Samotná ošklivost v sobě skrývá mnoho tajemství, které ani moudří filozofové nedokázali popsat. V práci jsem se nepokoušela definovat ošklivost v celé její šíři, protože je to nemožné. Proto jsem se zaměřila na období romantismu a dekadence, ve kterých postoje a chápání ošklivosti prošly největším vývojem. Ani v těchto dvou etapách nelze vystihnout veškeré formy a projevy ošklivosti. Protože každý člověk chápe ošklivost jiným způsobem, stejně tak jako jiné estetické kategorie. Ošklivost je nepolapitelná a výjimečná.

11. Použitá literatura

- BALAJKA, Bohuš, *Přehledné dějiny literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970.
- BAUDELAIRE, Charles, *Květy zla*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.
- BAUDELAIRE, Charles, *Malé básně v próze*, Praha: Mladá fronta, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Úvahy o některých současnících*, Praha: Odeon, 1968.
- COBLENCEOVÁ, Françoise, *Dandysmus, Povinnost pochybnosti*, Praha: PROSTOR, 2003.
- ECO, Umberto, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005.
- ECO, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007.
- GILBERTOVÁ, Katharine, Everest, KUHN, Helmut, *Dějiny estetiky*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.
- HRBATA, Zdeněk, PROCHÁZKA, Martin, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005.
- HUGO, Victor, *Předmluva ke Cromwellovi*, Praha: Nakladatelství KANT, 2006.
- HUGO, Victor, *Muž, který se směje*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1970.
- HUGO, Victor, *Chrám Matky boží v Paříži*, Ostrava: Sfinga, 1994.
- HUYSMANS, Joris Karl, *Naruby*, Praha: Odeon, 1979.
- HUYSMANS, Joris Karl, *Tam dole*, Brno: Jota, 1997.
- MATURIN, Charles Robert, *Poutník Melmoth*, Praha: Odeon, 1972.
- PLATÓN, *Hippias Větší, Hippias Menší, Ión, Menexenos*, Praha: OIKOYMENH, 1996.
- SADE, Donatien Alphonse Francois, *120 dnů Sodomy aneb Škola libertinství*, Praha: Nakladatelství XYZ, 2009.
- SHELLEYOVÁ, Mary W., *Frankenstein*, Praha: Lidové nakladatelství, 1969.
- SOURIAU, Étienne, *Encyklopedie estetiky*, Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1994.
- TARCHETTI, Iginio Ugo, *Fosca*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1976.

URBAN, Otto M., *V barvách chorobných: idea dekadence a umění českých zemích 1880-1914*, Praha: Obecní dům: Argot vitae, 2006.

WAPOLE, Horace, *Zámok Otranto*, BECKFORD, William, *Vathek*, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1978.

WILDE, Oscar, *Obraz Doriana Graye*, Praha: Lidové nakladatelství, 1971.

ZUSKA, Vlastimil (ed.), *Umění, krása, šeredno, Texty z estetiky 20.století*, Praha: Karolinum, 2003.