

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

MODELÝ REPREZENTACE „TAJEMNÉ POSTAVY“ V
SOUVISLOSTECH NOVOROMANTICKÉ A EXPRESIONISTICKÉ
LITERATURY

Vedoucí: Prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

Bc. Veronika Hotová

Bohemistika navazující

Druhý ročník

2011

Prohlašuji, že svou diplomovou 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 diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 18. 7. 2011

.....
Veronika Hotová

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi CSc. za inspiraci, motivaci a podporu během psaní této diplomové práce, která pro mě byla velice cenná.

ANOTACE, KLÍČOVÁ SLOVA

Název práce:

Modely reprezentace „tajemné postavy“ v souvislostech novoromantické a expresionistické literatury

Klíčová slova:

Reprezentace, tajemná postava, novoromantismus, dekadence, expresionismus, umění

Anotace:

Předkládaná práce se zabývá reprezentací tajemných postav v novoromantismu a expresionismu. V první a druhé části se věnuje vymezení pojmu novoromantismus a expresionismus. Hlavní částí jsou reprezentace tajemných postav v literárním a výtvarném umění.

ABSTRACT, KEY WORDS

Topic:

Models of representation „mysterious charakter“ in coherences the neoromantic and expresionistic literature

Key words:

Representation, mysterious characters, neoromanticism, expressionism, art

Abstract:

The theses deals with mysterious characters in the period of neoromanticism and expressionism. In its first and second parts specifies the terms of neoromanticism and expressionism. The main part is representation of mysterious characters in literary and visual arts.

*„Jsem věčně samotěn, jsem padlý bez boje.
Kdo blízko, zdálen mi, kdo vzdálen, blízko je.
Co mrtvo, žije mi, co živo, duše mjíj.“¹*

¹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Sodoma* [online]. Praha : Nákladem vlastním, 1905 [cit. 2011-05-21]. Cizinec, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=364>>.

OBSAH

ÚVOD	9
1 OD DEKADENCE K NOVOROMANTISMU A ZPĚT	11
2 EXPRESIONISMUS	20
3 DEKADENCE A EXPRESIONISMUS JAKO UMĚNÍ ÚZKOSTI	25
4 PROSTŘEDÍ A ČAS	27
5 REPREZENTACE TAJEMNÉ POSTAVY	30
5. 1 Motivy ústní lidové slovesnosti	32
5. 1. 1 Upír	32
5. 1. 2 Vodník	34
5. 2 Biblické motivy	36
5. 2. 1 Ukřižování Krista	36
5. 2. 2 Jidáš Iškariotský	37
5. 2. 3 Jan Křtitel	38
5. 2. 4 Svatý Antonín	38
5. 2. 5 Svatý Šebestián	39
5. 2. 6 Eva	40
5. 3 Osudová žena osudem předurčená	41
5. 3. 1 „Hejkalka smrti“ Agnes	41
5. 3. 2 Dafné	43
5. 3. 3 Krásná Siranuš	44
5. 3. 4 Tereza Elinsonová a podivné lásky, jež uchvacují srdce lidská	46
5. 3. 5 Salome	49
5. 3. 6 Nespoutaná Messalina	51
5. 3. 7 Helga	52
5. 4 Degenerovaný šlechtic	56
5. 4. 1 Poslední šlechtic	57
5. 4. 2 Zintelektualizovaný kníže	59
5. 5 Slepota jako způsob nového vidění	61
5. 6 Vyhnanec	62
5. 6. 1 Krysař	64
5. 6. 2 Mnich Synesius	65

5. 7 Snění a bdění.....	66
5. 7. 1 Sen v Gotické duši.....	67
5. 7. 2 Sen v Utrpení knížete Sternenhocha.....	67
5. 7. 3 Sen krásné Siranuš.....	68
5. 8 Tváří v tvář smrti	68
5. 8. 1 Smrt v románu Utrpení knížete Sternenhocha jako model smrti v expresionismu.....	70
5. 8. 2 Smrt v Gotické duši	71
5. 8. 3 Před smrtí.....	71
5. 8. 4 Utonulí	73
ZÁVĚR	75
ZDROJE.....	80
SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH.....	84
PŘÍLOHY	87

ÚVOD

Ve své práci jsem si dala za cíl reprezentovat tajemné postavy novoromantismu a expresionismu. Ačkoliv jsem si stanovila určitý okruh děl, neberu je jako pevně daná. Mou snahou bude zmapovat práci s tajemnými postavami a předložit je v určitém obecnějším přehledu, aniž bych se pevně držela konkrétních děl, která by mě mohla omezovat. S některými díly ovšem budu pracovat více než s jinými, abych pomocí nich mohla porovnat rozdílná zobrazení konkrétních motivů v dekadenci a expresionismu.

V novoromantismu se podívám po celém historickém kontextu a zvolím si vlastní přístup k tomuto směru, jelikož v našem prostředí není v literatuře příliš používán a ani není příliš jasné, která literární díla do novoromantismu zařadit, názory se velmi liší či je tento pojem úplně opomíjen. To mi však dává volnou ruku ve vytvoření vlastního náhledu, podle kterého budu díla posuzovat a označovat za díla s novoromantickými prvky. Nechci za každou cenu díla násilně zařazovat, bude pro mě směrodatné, co mi ukáže sama. V expresionismu, který je přeci jen probádanější a jasnější, budu pracovat s určitým výběrem. Počítám, že většina souvislostí se mi bude odkrývat během práce, tím pádem se můj okruh děl bude podle potřeby měnit, rozšiřovat.

Ačkoliv budu pracovat s díly literárními, chci se podívat i na soudobá díla výtvarná, jednak protože nechci opomíjet celý umělecký kontext a příliš se omezovat na jeden umělecký směr, jednak proto, že motivy soudobých výtvarných děl mi při zasazení do „mého“ kontextu mohou leccos ukázat a pro zobrazení tajemných postav mohou být více než užitečné vzhledem k tomu, že dekadence a expresionismus literární se překrývá s výtvarným. Mým cílem je tedy i dokázat, že spolupráce výtvarného umění s literárním je možná a ku prospěchu. A nakonec nejdůležitějším důvodem proč chci umění propojovat, je neschopnost umění existovat izolovaně jak vůči historickému kontextu, tak vůči uměním jiným.

Zaměřovat se budu převážně na prózu a výtvarné umění, v hojné míře však budu odkazovat například k poezii Jiřího Karáska ze Lvovic, který rychle reagoval na dobové změny a motivicky je jeho dílo velmi široké.

Reprezentovat tajemné postavy je hlavně v expresionismu těžkým úkolem. Pokud vím, že expresionismus je umění založené na dojmu (dojmu, který vkládá sám autor a dojmu subjektu, který interpretuje), znamená to tedy, že subjektivita čtenáře

bude hrát svou důležitou roli. Nebude jednoduché své pocity z expresionistického díla převést do psané podoby. Mým úkolem není vystihnout postavy do nejmenších detailů, ale spíše ukázat, jak je zobrazovali nejruznější autoři a zjistit, zda mají tato zobrazení mezi sebou něco společného, jak v jednotlivých uměních, tak v umění mezi sebou. Zároveň není mým úkolem postihnout postavy všechny (na to by bylo potřeba mnohem většího prostoru), ale vytvořit částečný přehled pro jednodušší orientaci a získat určitou představu o zobrazeních v novoromantismu a expresionismu.

1 OD DEKADENCE K NOVOROMANTISMU A ZPĚT

V první řadě chci podotknout, že jde velmi těžko omezovat literární směry pevnými hranicemi. Ačkoliv bývá běžné, že se autoři řadí pod určitý literární směr, měli bychom postupovat vždy velmi obezřetně. Snaha zjednodušit si orientaci v literární historii a historii jako takové nás svádí k jednoduchému řešení zasadit umělce do „škatulky“ a mít je tak pevně zakotvené a uspořádané. Toto zjednodušování však svádí k možným chybným interpretacím dějin, rozhodně nás ochuzuje o spoustu jemných niancí, které stojí za naši pozornost. Proto se stavím proti striktnímu používání směrů novoromantismus, dekadence, expresionismus a pokud tak činím, vždy počítám s tím, že se směry prostupují a mají v sobě podobné i rozdílné prvky, kterými se přibližují či oddalují. „V historiografii moderního umění vytvořil modernismus hodnotící mřížku, která dbala na jeho exkluzivitu a doporučovala ji dokumentací, jež byla vesměs čerpána z písemných projevů jeho samotných tvůrců. Tento důkaz, vedený ve skutečnosti kruhu, našel svou přesvědčivost ve vzájemných evokacích obrazu a slova, skládající dohromady příběh moderního umění.“²

Pokud hovoří literární historik o novoromantismu, má na mysli ve většině případů slavný novoromantismus polský, zahrnující velké polské (a zároveň světové) autory jako je Mickiewicz, Przybyszewski, Zeromski a další „velké“ Poláky známé po celé Evropě a i mimo ni či novoromantismus jinde v Evropě, který zastupují například Robert Luis Stevenson, Rostand či Verne. Zároveň obecnější datace, která ohraničuje tento směr, bývá nejčastěji od roku 1890 do roku 1920. S datacemi je to ovšem ošemetné u všech literárních směrů, nikdy nelze přesně stanovit, od kdy do kdy směr převládá, jelikož literární směry jsou fungující entity žijící svým životem a skoro vždy dochází k překrývání či současné „existenci“ několika směrů zároveň (toto neplatí samozřejmě jen v literatuře, ale umění obecně). Těžko budeme označovat za začátek a konec novoromantismu konkrétní dílo, pokud uznáme, že prvky slábnoucích směrů prostupují ještě nějakou dobu díla směrů „nových“, než úplně vymizí. Těžko budeme dokonce označovat jakékoliv dílo za novoromantické, pokud uznáme, že neexistuje dílo „čisté a neušpiněné“ jakýmkoliv směrem jiným. Je jasné, že přesto je nutno období nějak ohraničit alespoň pro základní orientaci, musíme k tomuto však přistupovat volně a svobodomyšlně a nebrat to jako bernou minci. Byla by určitě velká chyba domnívat

² RAKUŠANOVÁ, Marie, et al. *!Křičte ústa! : předpoklady expresionismu*. Praha : Academia, 2007. s. 7

se, že v literatuře jeden směr střídá druhý a mohlo by to vést k mnoha omylům či spíše historickým nepřesnostem.

Vzhledem k tomu, jak obtížné je někdy odlišit dekadenci od novoromantismu, je nutno zamyslet se, zda vůbec jde oddělovat novoromantismus a dekadence a ještě lépe – zda má vůbec smysl striktně se vymezovat vůči těmto směrům. Důležité je zorientovat se v umělecké situaci přelomu 19. a 20. století, abych lépe pochopila díla, která v této době vznikala. „Přelom století přinesl českému umění převratné proměny. Dobové umělecké dění a zrození moderní kultury významně určovalo písemnictví, usilující v kritice a teorii o obecněji platné závěry, jež byly podnětné i pro výtvarnictví a hudbu. Sbližování uměleckých oborů, vyjádřené uceleněji v ideji Gesamtkunstwerku, se stalo zároveň jedním z podstatných rysů období fin de siècle v Čechách.“³ Jedním z prvních českých dekadentů byl Karel Hlaváček. „Stál na pozici ostrého odpůrce akademické šablonovitosti, jeho právo na přestupky proti formě v zájmu vnitřního sdělení, v zájmu vyjádření základního orgánu tvorby: duše. Rozlišoval tvůrce (neumělce) a napodobitele (umělce), čímž navázal na teze Stanislava Przybyszewského ze studie *Neznámý* o díle norského sochaře Gustava Vigelanda.“⁴

Karel Hlaváček operoval s pojmem sugesce, který považoval za způsob navázání kontaktu s divákem a zároveň způsob existence výtvarného díla.⁵ V devadesátých letech 19. století je příznakovým *Manifest Moderny* z roku 1895 soustředující spisovatele souhlasících s Macharem a jeho programovým prohlášením jako Antonína Sovu, Otokara Březinu, Viléma Mrštíka, J. K. Šlejhara a kritiky F. X. Šaldu a F. V. Krejčího. Vznik manifestu je jedním ze signálů, že se děje něco nového a zároveň se objevují autoři s novými přístupy. Dochází ke střetu „staré“ a „nové“ generace (tyto střety budou příznačné po dalších několik desetiletí) a právě pohyb okolo tohoto „klubka“ je natolik živý, že signifikuje zrod něčeho nového, něčeho, co tu ještě nebylo. To může být důvodem (a pravděpodobně také je), proč bývá novoromantismus ohraničen 90. lety, tedy do doby, kdy v naší literatuře kraluje dekadence a symbolismus, který s novoromantismem velmi úzce souvisí. „V průběhu první poloviny devadesátých let představovala modernistická literatura (tj. především kritika) v celkovém obrazu českého literárního dění nevelkou (a ne všeobecně známou) vrstvou, zároveň však reprezentovala jeho dynamickou složku, zakládala výraznou linii, s určením vlastní

³ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 41

⁴ Tamtéž s. 61

⁵ Tamtéž s. 61

tradice, vlastním hodnocením, vědomím společných východisek: nejen v negativním vymezování vůči tradici a předchozím generacím, ale i v procesu prohlubování umělecké kritiky jako svébytné disciplíny a ve formulování nových principů umělecké tvorby (mj. v uvádění a interpretaci zahraničních myšlenkových vzorů, zejména francouzské kritiky).⁶

I s pojmem dekadence je třeba zacházet opatrně: „Charlesworthová, která píše o anglické literatuře, naznačuje, že termín „dekadence“ může být užitečný k nárysu období, avšak jeho užívání k charakterizaci spisovatelů „devadesátých let“ podle ní toliko „zatemňuje myšlení“⁷ Ačkoliv se uskupení kolem Machara záhy rozpadlo, vyvolalo na poli literatury bouřlivé diskuze a znamenalo pro českou literaturu určitý postup vpřed. Stejně tak vlna modernějších literárních kritiků v popředí s F. X. Šaldou posunula literární vědu o značný krok kupředu. V této době, kdy mají na poli české literatury hlavní slovo symbolismus a dekadence (často obtížně rozeznatelné jeden od druhého), vznikl v této souvislosti časopis *Moderní revue*, který, jak již název napovídá, soustřeďoval spisovatele píšící „moderní“ literaturu, nikoliv pouze dekadenty, jak bývá mylně vykládáno. „V *Moderní revue* nebyl nikdy uveřejněn žádný ucelený skupinový umělecko-ideový program; hlavním kritériem, podle něhož se A. Procházka snažil vytvářet profil časopisu, byl požadavek, aby dílo otištěné v *Moderní revui* bylo ‚ zcela moderní a svrchovaně umělecké‘, což v praxi znamenalo, že mělo mít obsahově i tvarově co nejbližší k uznávaným evropským vzorům symbolistně-dekadentní literatury.“⁸ Prvním dílem nakladatelské činnosti *Moderní revue* byla sbírka *Prostibolo duše (1895)* Arnošta Procházky.⁹

V devadesátých letech si dekadence a symbolismus upevnily svá postavení. „I přes disparátnost uměleckých názorů a metod, politických názorů a témat byli přispěvatelé *Moderní revue* na konci 19. století a v prvním desetiletí století dvacátého obecně označováni nálepkou „dekadent“, literárněhistorickým označením označujícím spíše vědomí úpadku než sklon s morbidní zvědavostí stav či proces úpadku popisovat a analyzovat. Toto označení také znamená odmítnutí „akademismu“ a „historismu“, jakož i optimismu a kolektivismu.“¹⁰

⁶ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 43

⁷ PYNSENT, Robert B. *Ďáblové, ženy a národ*. Praha : Karolinum, 2008. s. 331

⁸ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 46

⁹ PYNSENT, Robert B. *Ďáblové, ženy a národ*. Praha : Karolinum, 2008. s. 249

¹⁰ Tamtéž s. 331

Avšak na rozdíl od dekadence je novoromantismus v našem prostředí pojmem, kterého se příliš neužívá. Nemá vybudovanou žádnou tradici, na rozdíl od novoromantismu za hranicemi našeho území. V některých slovnících heslo novoromantismus najdeme (avšak spíše ve starších), v mnohých však vůbec ne. Každé heslo zároveň vidí novoromantismus v něčem jiném a popisuje ho jiným způsobem, někdy až nápadně odlišným. Také se samozřejmě stává, že nové slovníky literárních směrů a skupin přebírají stará slovníková hesla bez úprav, opakuje se tedy stále a znovu tatáž definice. Je zajímavé sledovat, kde se u nás vzal pojem novoromantismus a s kým nebo s čím je spjat. S největší pravděpodobností bude souviset nebo spíše navazovat na novoromantismus evropský, zejména polský, zároveň bude mít zajisté svá specifika. Důležité však není jen sledovat, kde se slovo novoromantismus vzalo poprvé, kdo ho vyřkl a co tím myslel, ale zároveň pozorovat i náznaky, kdy vzniká něco „nového“ co dalece překračuje romantismus, navazuje na romantismus (má některé styčné plochy), ale romantismem již zároveň rozhodně není. Tím se otevírá prostor, kdy historik může hovořit o novoromantismu, aniž by ho za novoromantismus sám označil. Pouze cítí, že tu máme něco nového, co navazuje na staré a zároveň staré popírá. Jedním z prvních literárních historiků, kteří popisují nový styl tvorby během (či těsně po) éře romantismu je F. X. Šalda, ke kterému se ve své době vztahovali osoby mající co do činění s moderním uměním. Vnímá, že je tu něco nového, co zasluhuje pozornost a ačkoliv nepoužívá přímo označení novoromantismus ve smyslu označení konkrétního literárního směru, pozoruje již určité tendence překročení romantismu a jeho návaznosti. Nutno však podotknout, že F. X. Šalda byl velkým odpůrcem právě českého romantismu, snad právě tím spíš vítal příchod něčeho, co romantismus překračuje: „Přes to, že tři generace znaly se v Čechách k romantismu a básnily, jak se domnívaly, romanticky, vlastní chuť a kouzlo romantické, jeho melancholický dualism, jeho perversní morbidezza, jeho sebeničivá ironie unikaly českým básníkům: český romantism jest bezděčná a velmi hrubá karikatura umění velmi rafinovaného.“¹¹ Šalda zdůrazňuje naše opoždění za velkou evropskou literaturou a má zajisté pravdu. V devadesátých letech vidí rozpad romantismu u spisovatelů v okruhu *Moderní revue*. „Pokud přijímali paradox dekadence, vyvrcholovali romantism do posledních důsledků, a tím ovšem bezděky uspišovali jeho rozklad“.¹² Poprvé však zmiňuje Jiřího Karáska ze Lvovic a převážně v jeho mladších dílech nachází nové prvky naznačující změnu: „Ale

¹¹ ŠALDA, F.X. *Studie z české literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1961. s. 30

¹² Tamtéž s. 50

ve verších, zvláště poslední doby, stavy deprese, únavy, mdloby, znechucení a morosnosti samotářské bývají tradovány uměním slova tak vášnivým a nvyým, že se přeměňují ve stravu pro oheň krásy a síly a mnozí bezděky život, od něhož by se rády odvracely a jemuž by rády unikaly.¹³ Jiří Karásek ze Lvovic je umělcem, který rychle vstřebává a aplikuje nové náměty. V okruhu *Moderní revue* pozoruje Šalda posun od romantismu naprosto zřetelně a bezděky používá i pojmu novoromantismus. „První novoromantické a artistní období *Moderní revue* ztělesnil ve svém díle i typickém i hluboce osobním Karel Hlaváček.“¹⁴ Kde se však Šalda shoduje se současnými názory, je zařazení Viktora Dyka do pozdního romantismu. Pokud dnes mluvíme o novoromantismu na akademické půdě, pravděpodobně každého jako první napadne jméno právě Viktora Dyka. Tady Šalda velmi dobře předznamenává nový posun: „Opožděný romantik velmi tajemné observance je Viktor Dyk. Rád se maskuje ironií k ničemu nezavazující, rád koketuje s démony a jinými mocnostmi podsvětnými, rád pěstuje zlo pro zlo, rád halí se do tmy : tma vypadá hlubokomyslně a denní světlo jest nepohodlné svou pravdomluvností.“¹⁵ Šaldu můžeme tedy označit za velmi dobrého pozorovatele, který výborně sleduje změny, ke kterým dochází na půdě naší literatury, ačkoliv toto ne vždy vnímá pozitivně a stále upozorňuje na naši opožděnost za literaturou evropskou. Předvídá budoucí odklon od optimismu: „Nepravím tím, že tato nová literatura a poesie bude věřit ve schéma neustálého a věčného pokroku, že bude pošetile optimistická. Nikoliv. Naopak : tato literatura bude pesimistická a musí se dopracovat nového pojmu tragiky. Bude pesimistická potud, pokud každý hlubší pohled do života a osudu lidského jest nutně pesimistický (...) takovýto názor tragický stupňuje síly životní, neboť zdvojnásobuje jejich pomíjivé kouzlo kultem nepomíjivé lásky.“¹⁶ Právě tento postoj vidí F. X. Šalda v posledních dílech *Růženy Svobodové*.

V pozdějším *Kritických projevech* vidí moderní umění trochu jinak. Uvědomuje si, jak těžké je nahlížet na současnou literaturu, která je stále v pohybu a Šaldovi chybí určitý odstup. „Vytknutí charakteristický moment dnešního našeho literárního hnutí, označiti jeho posici, jest velmi těžké a nepohodlné. Těžké, neboť myslím, že jsme ještě v plném varu a že nás teprve čekají velké procesy přerodné; dosud máme jenom řadu pokusů buď problematických nebo nevykrystalizovaných.“¹⁷ Nahlíží na literaturu

¹³ ŠALDA, F.X. *Studie z české literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1961. s. 51

¹⁴ Tamtéž s. 51

¹⁵ Tamtéž s. 51 - 52

¹⁶ Tamtéž s. 58 - 59

¹⁷ ŠALDA, F. X. *Kritické projevy* - 3. Praha : Melantrich, 1950. s. 357

obecněji a pouze vyjmenovává souhrn moderních umělců, jako je Růžena Jesenská apod.

Další známý literární historik Arne Novák používá pojem novoromantismus v dnes nejběžnějším pojetí, tedy velmi širokém. „Poněkud jinak je tomu u Arne Nováka, který nesouvisí s generací let devadesátých a dovedl se dívat na vývoj literatury vždy s jistým odstupem, s jistou odosobněnou noblesou a s vědomím kontinuity české literární tradice, jež stále přebírá nové a nové jevy a hodnoty, nikoliv radikálně boří a odmítá úsilí předchozích epoch. Ve svých zhuštěných Dějinách českého písemnictví z roku 1933 používá termínu novoromantismus poměrně v širokém pojetí, již samotné lumírovce považuje za „novoromantiky“.¹⁸ Nutno podotknout, že Arne Novák opravdu neposkytl příliš podrobné odůvodnění, proč řadit lumírovce mezi novoromantiky, své tvrzení příliš nepodepřel argumenty a v pozdějším díle *Stručné dějiny literatury české* již svůj postoj mění: „Podle této verze je novoromantismus chápán v českém prostředí jako další vývojový stupeň dekadence, jež na počátku uznávala jen „čirý psychismus“ a zpodobovala duševní stavy jednotlivců vyšinutých z mravního řádu. Česká novoromantika je zde charakterizována takto: „/.../ pro výjimečné povahy /si/ konstruuje skvělá a tajemná prostředí a všechny činy svých postav vykládá zasahováním nadpřirozených sil/“. Jiří Karásek ze Lvovic podle tohoto podání prošel oběma fázemi, Karel Kamínek a Miloš Marten jsou řazeni do první fáze dekadence, do okruhu dekadence novoromantického typu Růžena Jesenská (1864 – 1940).¹⁹ Zde je jeho náhled úplně odlišný a již podobný, ne-li stejný, jako náhled F. X. Šaldy. Zároveň jsou to teorie, které jdou již dobře použít pro hodnocení děl, která chci označovat jako novoromantická.

Pokud nahlédneme do slovníků literárních směrů, i zde můžeme najít heslo novoromantismus. Ve *Slovníku literární teorie*, který redigoval Štěpán Vlašín z roku 1977, je stejné heslo jako ve 2. doplněném vydání *Slovníku literárních směrů a skupin* z roku 1983. Protože obé redigoval Štěpán Vlašín, přebíral původní heslo zcela bez úprav. Heslo není příliš konkrétní, poukazuje však na problematičnost novoromantismu. „Pojem novoromantismus není dosud v literárněvědné praxi příliš vžit a považuje se za sporný, neboť slučuje pod jedno pojmenování odlišné literárně umělecké tendence,

¹⁸ URBANEC, Jiří. *Novoromantismus v české poezii*. Opava, 2005. 5 s. Seminární práce. Slezská univerzita v Opavě.

¹⁹ Tamtéž

kteřé i při své částečné časové souběžnosti náležejí ke dvěma různým vývojovým kontextům literatury. Pod pojem novoromantismus bývá přiřazována literární tvorba tzv. pozdních romantiků z konce 19. století – např. *Edmonda Rostanda* (1868 – 1918), *Roberta L. Stevensona* (1850 – 1894), *Josepha Conrada* (1857 – 1924), v české literatuře *Julia Zeyera* (1841 – 1901) a *Jaroslava Vrchlického* (1853 – 1912) -, vědomě navazujících na původní romantismus z první poloviny 19. století a rozvíjejících některé jeho charakteristické rysy.²⁰ Vlašín hodnotí novoromantismus jen velmi obecně a distancuje se konkrétnějších označení, velmi dobře si uvědomuje, že se pohybuje na neprobádaném a ošemetném poli. „Skutečnou nosnost takového souhrnného pojetí různých literárních směrů, popř. i příbuzných proudů, označovaných obvykle za počátek tzv. moderní literatury, by bylo třeba teprve prokázat, a to jedině jeho praktickým uplatněním při srovnávacím výzkumu literatur z přelomu našeho století.“²¹

V díle *Česká literatura od počátků k dnešku* je následován názor Arne Nováka z díla *Dějiny českého písemnictví*, kdy je ztotožňován novoromantismus se spisovateli okruhu Ruchu, Lumíru a Květů. Tento názor je nejobecnější ze všech a následují ho i osnovy dnešních základních a středních škol. Vůbec nevysvětluje, proč jsou díla těchto autorů novoromantická, drží se pouze ve velmi obecných rovinách: „Připisuje se jim tíhnutí k domácí látce (a k národním dějinám), odhodlání sloužit básnickým dílem občansky a národně emancipačním snahám, nechápaným ovšem nijak úzkoprse.“²² Zdá se, že autoři pouze dali rovnítko mezi ruchovci, lumírovci a novoromantiky, aniž by se zaměřovali na pojem novoromantismus a problematiku, která ho obstupuje. Jejich názor se tedy dá považovat za mystifikující.

V případě, že se chcí zabývat novoromantismem, je důležité nahlédnout do historického kontextu doby a hlavně se zabývat pojmem dekadence, který úzce s novoromantismem souvisí. Jaká literatura, potažmo umění, je označováno jako dekadentní? Okruh témat je velmi široký. „Za dekadentní jsou považovány: abnormálnost (šílenství, genialita), vyzývavost, extravagance, ošklivost, chorobnost (degenerace), perverze, úchylka, pasivita, slabost, umělost, narcisismus... Ale i znejišťující ironická distance, agoristické tázavé paradoxy a nesmlouvavá pochybnost, kritická skepse, vědomí jinakosti, nárok na všeplatnost estetiky a na univerzálnost diferencující obrazivosti, rafinovanost významu a výrazu, architektura návratů, variací,

²⁰ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha : Orbis, 1977. s. 192

²¹ Tamtéž s. 193

²² LEHÁR, Jan, et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 293

valérů a nuancí, jemnost stylizace a mystifikace, melancholický iluzionismus, vznešená výlučnost, egotismus. Přibližně takový je rozkyv hodnocení fenoménu, jenž svým významem překračuje historicky vymezený význam uměleckého proudu období *fin de siècle* a svou hraniční povahou poskytuje možnost reinterpretace příběhu moderního umění a literatury.²³ Okruh témat dekadence je tedy velmi široký. Dekadence poukazuje nejdříve k úpadku hodnot. „Dekadenti nebyli spisovatelé úpadkoví, nýbrž spisovatelé, kteří kolem sebe viděli úpadek.“²⁴ „Myšlenka úpadkovosti, osudové nutnosti zániku civilizací souvisí s reflexí rozkladného působení času, s úvahou o časnosti lidského společenství.“²⁵ Toto je dobře vidět například u dekadentního básníka Baudelaira:

...
*„Pro dítě zmámené obrázky staré mapy,
je vesmír na míru jeho žádosti.
Jak je svět veliký v důvěrném světle lampy!
A jak nás překvapí jednou svou malostí!*

*Tak z rána vyplujem, a mozek ohněm hoří,
srdce nám tíží zášť a touhy hořký plod,
jdem, kolébající v lenivém rytmu moří
svůj nekonečný sen na konečnosti vod.“*²⁶

...

Abych mohla o novoromantismu vůbec hovořit, musím si nejdřív označit, co je pro novoromantismus signifikantní. Některá díla budou pravděpodobně na přechodu mezi dalšími směry, dokonce budou moci být zařazeny pod několik směrů zároveň či budou spíše dekadentní s novoromantickými prvky. S tím je třeba počítat a je nutno poukázat na nemožnost vytržení novoromantismus z historického kontextu a zkoumat ho izolovaně. Tento přístup je již dnes překonán a literárním vědcům se tak otevírá

²³ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 21

²⁴ PYNSENT, Robert B. *Ďáblové, ženy a národ*. Praha : Karolinum, 2008. s. 247

²⁵ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 22

²⁶ Baudelaire, Květy zla, báseň Cesta

široké pole možností zkoumat díla v širokém kulturním kontextu, do kterého neodmyslitelně patří a který nám umožňuje nové náhledy. Díla jsou ovlivněna díly předchozími a následujícími, tento řetězec by měl zůstat pro vědecké účely zachován. „Jakkoliv žádný obraz nedovršuje malířství a jakkoliv žádné dílo není nikdy absolutně dokonalé, přesto každý umělecký výtvar proměňuje, přeměňuje, osvětluje, prohlubuje, stvrzuje, rozněcuje, znovu nebo poprvé vytváří všechna ostatní díla. Fakt, že umělecká díla nejsou nikdy dovršená a definitivní, neznamená jen, že jsou pomíjivá jako všechny věci, nýbrž i to, že skoro celý svůj život mají před sebou.“²⁷

²⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha : Obelisk, 1971. s. 34

2 EXPRESIONISMUS

Na začátku 20. století se začíná dekadentně secesní model drolit a dochází k nástupu nových uměleckých směrů, které začínají ovlivňovat umění jak výtvarné, tak literární (ačkoliv literatura zareagovala na nové přicházející směry pomaleji). V roce 1905 vypukla rusko – japonská válka, jejímž nepřímým následkem byla 1. ruská revoluce. Dochází ke zveřejnění teorie relativity Alberta Einsteina a v Praze se pořádá výstava norského malíře Edvarda Muncha. Nové směry přicházejí převážně z Francie, Německa a Ruska, jsou to hlavně kubismus, futurismus, dada a proud koncepcí z ruské avantgardy konstruktivismus a suprematismus. Skupiny ovlivněné různými těmito směry vytvořily dynamické prostředí střetů a vyhrazování se mezi sebou. Cílem však bylo „... aby byl hledán a nalezen práh takové modernosti, předěl, kde síly nového zlomily odpor starého, kde byla nalezena a prosazena moderní hodnota, zásadně se odlišující od hodnot starých. A nebylo obtížné to najít v dobovém diskursu, dokonce i vícekrát, protože v dynamice historického dění dvacátého století téměř každá generace nacházela vůči svým předchůdcům sdostatek námitek. Spor spíše byl o tom, kam takový zásadní předěl položit a s kým ho spojit. Právě v těchto souvislostech pak vznikla určitá norma modernismu, militantně se prosazující a nakonec prosazená.“²⁸

Ke změnám dochází i ve filozofii, oblíbeným se stává americký pragmatismus a intuitivismus, svými názory šokuje Schopenhauer a Nietzsche. Po publikování Freudova *Výkladu snů* vzrůstá zájem o hlubinnou psychologii. Filozofické směry, které ovlivňují umělce, jsou v uměleckém kontextu důležité, dochází totiž ke změnám myšlení a nazírání na svět jak na ten klasický, tak umělecký. Postoje umělců a jejich náhled na umění se začínají proměňovat a promítat do ztvárnění uměleckých děl.

Americký pragmatismus pracuje se světem, který je obtížně poznatelný, realitu vnímáme skrz subjektivitu. Zakladatel William James tvrdí, že svět poznáváme skrz aktuální podmínky a vlastní praxi. Ptáme se, zda se nám konkrétní pravda osvědčuje v našem životě a pokud ano, vnímáme ji jako pravdivou. Znamená to tedy relativitu světa, těžké rozpoznání toho, co pravdivé je a není, tedy jakousi úzkost ze světa, který je nepoznatelný, ale my toužíme po poznání, kterého se nám nedostává. Nejznámějším umělcem inspirovaným americkým pragmatismem je u nás například Karel Čapek,

²⁸ RAKUŠANOVÁ, Marie, et al. *!Křičte ústa! : předpoklady expresionismu*. Praha : Academia, 2007. s. 7

který se pragmatismem zabýval i ve své disertační práci. Jakási úzkost provází díla expresionistická i dekadentní.²⁹

Po výstavě Edvarda Muncha v roce 1905 v Praze pořádaná spolkem SVU Mánes (Kubišta, Čapek, Fila, Procházka) začínají vznikat další skupiny sdružující umělce příklánějící se k modernímu umění jako například Osma (Kubišta, Čapek, Fila, Procházka). Právě skrze Edvarda Muncha se dostává expresionismus do širšího povědomí, záhy je následován kubismem. Bylo by ovšem pošetilé domnívat se, že moderní umění neprosakovalo do českého prostředí již před výstavou. Pouze se nyní staly tyto „modernistické“ snahy viditelnější. V knize *Křičte ústa* poukazují autoři na pronikání expresionistických prvků do umění již v 90. letech.

Miloš Marten, který začínal s *Moderní revue*, vydal již roku 1905 esej *Edvard Munch*³⁰. Stále ovšem zůstávají střety mezi mladou a starší generací kvůli jejich rozporuplným názorům na úlohu umění. Takový spor často probíhal mezi učitelem a žákem, příkladem může být například známý spor mezi učitelem Josefem Václavem Myslbekem a jeho žákem Quido Kocianem.³¹ Mladší umělci měli logicky jiné, novější názory na umění než jejich starší učitelé, ovlivnění uměními staršími. Moderní snahy umělců vyústěly v otázku, co provést s moderními výtvoři. „Moderní umění, nejenom ve svých počátcích, ale v celém svém průběhu, bylo vlastně stále stavěno před otázkou, co si počne se svými objevy. Tak zvaný primitivismus, který je jeho základní složkou, jen dokazuje, že v jeho nejrůznějších etnologických a jiných manifestacích se stále vrací podstatná otázka po počátcích, po smyslu.“³² Výrazným počinem na poli moderního umění bylo vydání *Almanachu na rok 1914* za redakce Josefa a Karla Čapka: „Blízkost umělecké moderně manifestačně vyjádřena nejen spoluúčastí výtvarníků (Josef Čapek, Václav Špála, Vlastislav Hofman, hudba je zastoupena alespoň teoretickou úvahou Václava Štěpána Včerejšek a dnešek hudební formy), ale také intermediálním zdůrazněním vztahu mezi výtvarným uměním a literaturou, obrazem a textem.“³³ Karel Čapek zdůrazňuje život a přítomnost, vyhraňuje se proti dekadentnímu pesimismu.³⁴

²⁹ Přednáška – Literatura 1. poloviny 20. století

³⁰ PAPOUŠEK, Vladimír, et al. *Dějiny nové moderny : Česká literatura v letech 1905 - 1923*. Praha : Academia, 2010. s. 72

³¹ RAKUŠANOVÁ, Marie, et al. *!Křičte ústa! : předpoklady expresionismu*. Praha : Academia, 2007. s. 22

³² Tamtéž s. 22

³³ PAPOUŠEK, Vladimír, et al. *Dějiny nové moderny : Česká literatura v letech 1905 - 1923*. Praha : Academia, 2010. s. 225

³⁴ Tamtéž s. 225

Největším rozdílem moderních umění oproti secesnímu modelu (v knize Petra Wittlicha *Česká secese* je první ucelené zpracování tohoto období), je touha poznat nepoznatelné, něco, co je vždy schované za obzorem. To můžeme vidět i ve výtvarném umění. Edvard Munch se snaží předat vnitřní poselství skrz obraz a tato jeho touha je tak silná, až dochází k zjednodušování a volné práci s barvami. Jeho snaha je silně emotivní, jejím následkem je pocit, že obraz chce až křičet³⁵. V podobném duchu se nesou i další Munchovy obrazy. Jeho díla jsou silně emotivní, promlouvají k nám³⁶.

Jeho nejslavnějšímu obrazu *Výkřik* předcházely básně, které Munch psal. Nejtypičtější je jedna z básní napsaná kolem roku 1892, která předznamenávala jeho budoucí tvorbu: „Šel jsem po cestě se dvěma přáteli – slunce zapadalo za horu nad městem a fjordem – pocítil jsem nápor smutku – nebe se náhle změnilo na krvavou červeň. Zastavil jsem se, opřel o zábradlí, smrtelně unaven – přátelé se po mně ohlédli a pokračovali dál – díval jsem se na plápolající mraky nad fjordem a třásl se strachy – a cítil jsem jakoby velký, nekonečný křik, který šel tou nekonečnou přírodou.“³⁷ V případě, že se po přečtení této citace podíváme na obraz Muncha *Výkřik*, zjistíme, že jím popsaná atmosféra procházky s přáteli se kompletně promítla do obrazu, vidíme křičící úzkostnou postavu na pozadí krvavé oblohy. Znamená to tedy, že expresionismus je umění založené na dojmu, ne na tvaru. Kromě Muncha expresionismus inspiruje belgický malíř Ensor.

Expresionismus se dá považovat za původně německé umění, nejznámější spolek německých expresionistů byl *Most* a *Modrý jezdec* v Mnichově: „Roku 1911 vzniklo sdružení Der blaue Reiter a koncem roku uspořádalo první výstavu. Název vymysleli Kandinskij a Marc: „...oba jsme milovali modř, Marc měl rád koně, já zase jezdce. Tak vzniklo to jméno samo sebou...“ Vedle Kandinského a Marca byli nejvýznamnějšími příslušníky sdružení Javlenskij, Macke, Campendonk, Klee a hudební skladatel Arnold Schönberg.“³⁸ Dále to byli nezávislí expresionisté nehlásící se k žádné skupině. K nám přichází expresionismus již na začátku 20. století jako umění, které je postaveno na výrazu. Pro začátek století je typické pomalé pronikání expresionistických prvků, postupem času bude toto mnohem markantnější. U nás se běžně rozděluje expresionismus na předválečný a poválečný.

³⁵ Viz příloha č. 1

³⁶ Viz příloha č. 2

³⁷ Edvard Munch, Petr Wittlich

³⁸ COPPLESTONE, Trewin. *Moderní umění*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 25

Expresionismus vzchází z dramatického zjednodušení tvarů. Mezi jedincem a společností je hluboká propast, kterou se umělec snaží překonat nějakým dramatickým gestem. Umělec zkresluje vnější svět, hyperbolizuje a snaží se vrátit k harmonii. Hlavním tématem expresionismu jsou lidé deformovaní, vyvržení ze společnosti³⁹, duševně nevyrovnaní či nemocní⁴⁰. Expresionismus nechává svět zhynout, aby mohl vystavět nový. „Pro expresionismus a jeho obraz (nebo obrazy světa) je příznačný dualismus; dichotomní model světa, který se rozpadá do paradoxních protikladných stavů mezi *zničením* a *zánikem* světa a jeho stejně tak paradoxní *záchranou* a *spásou*. Expresionismus je, možno říci, prvním moderním směrem 20. století, který není jen uměleckým stylem nebo programem, ale také životním postojem, vycházejícím ze specifického „pocitu světa“. Tento „pocit světa“ je velmi často pocitem izolovaného Já jako pitoreskního vegetování na hranici nemoci a smrti.“⁴¹

Po rozšíření expresionismu do světa vznikají na různých místech jeho odlišné podoby. U nás je to například kuboexpresionismus objevující se u Čapků. Nutno podotknout, že tato nová mutace však není novým směrem, ale spíše fungováním dvou směrů na jednom místě, směrů, kterými malíři inspirovali současně: „Chci jen upozornit, že termín kubofuturismus v českém kontextu neznamena nějakou novou kvalitu, která by organicky propojila inspirace kubistické a expresionistické na nové úrovni. Je tedy spíše termínem, který historikům pomáhá něco pojmenovávat, ale nepředstavuje nějakou zásadní inovaci či originalitu.“⁴² Expresionismus je v dílech špatně postižitelný, můžeme najít spíše náznaky, které na toto ovlivnění poukazují, než nějaké výrazné znaky. Takové náznaky můžeme nalézt právě v *Zářivých hlubinách*, kde skutečnost je spíše skrytá, zdá se až nepostižitelná. Dalším výrazným dílem s prvky expresionismu jsou *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* Jaroslava Haška, *Utrpení knížete Sternenhocha* Ladislava Klímy, Demlovo *Zapomenuté světlo*, Wainerova povídka *Prázdná židle* a další. Jedná se o světy, které jsou nazírány různých úhlů, svět je obtížně uchopitelný plný dramatického zkreslení, roztržka mezi jedincem a světem je patrná všude. Později se stane expresionismus příznačný pro Literární skupinu, která se snaží hledat nového člověka, obžalovat Boha z toho, jak dopadl náš svět, částečně pro umělce Devětsilu.

³⁹ Viz příloha č. 3

⁴⁰ Viz příloha č. 4

⁴¹ PAPOUŠEK, Vladimír, et al. *Dějiny nové moderny : Česká literatura v letech 1905 - 1923*. Praha : Academia, 2010. s. 59 - 60

⁴² PAPOUŠEK, Vladimír . *Gravitace avantgard*. Vyd. 1. Praha : Akropolis, 2007. s. 33 - 34

Přesto nelze expresionismus postihnout a zaškatulkovat, jeho podoby se příliš různí. „Hypoteticky lze říci, že jistá rozlomenost expresionismu, spočívající v mnoha typově značně odlišných poetikách, které přesto jsou tak či onak s pojmem expresionismus spojovány, vzbuzuje dojem, zda není možno expresionismus považovat za hranici, na jejíž jedné straně se vymezuje nostalgická touha po ztraceném či odcházejícím světě hierarchie hodnot a autorit, zatímco na druhé straně se pak pomalu rýsuje přijetí nového prostoru s negovanými hierarchiemi. Expresionismus na té i oné straně spojuje vědomí ztracení jednoty, svět se roztříštil a jeho exegeze je obtížná, stejně jako je obtížné určení pozice jedince v něm a vůbec komunikace mezi osamělcem a societou.“⁴³ Robert Muller srovnal expresionismus s erupcí podvodního vulkánu – dosahy vln jsou daleké.⁴⁴ Jak jsem již zmínila výše, často se expresionismus rozděluje na předválečný a poválečný. V knize *Křičte ústa* ale autoři poukazují na ošemetnost tohoto názoru, jelikož prvky expresionismu můžeme v dílech nalézt i mnohem dříve. To jen potvrzuje můj odmítavý postoj vůči jakýmkoliv daným a pevným rozdělením.

Pro práci s literárními díly není důležité „vlastnit“ škatulky s nápisem expresionismus (a ani s nápisem jakýmkoliv jiným). Tento postoj je takřka nemožný, vzhledem k tomu, že expresionismus se ve své době jako nový směr v mnoha dílech promítá pouze částečně a v mnoha odlišnými způsoby. To nám ovšem nebrání zaměřit se na reprezentaci tajemných postav v dílech s expresionistickými prvky, postav, které si budou pravděpodobně velmi podobné, ačkoliv zdánlivě jiné. Právě způsob práce s postavami děl expresionismem ovlivněných autorů může poukázat na to, že některé zdánlivě velmi odlišné poetiky budou mít stejné či minimálně velmi podobné styčné plochy, že ačkoliv „tvarově“ jsou odlišné, vyvolávají stejný dojem.

⁴³ PAPOUŠEK, Vladimír . *Gravitace avantgard*. Vyd. 1. Praha : Akropolis, 2007. 32

⁴⁴ Přednáška z expresionismu

3 DEKADENCE A EXPRESIONISMUS JAKO UMĚNÍ ÚZKOSTI

Při prostudování různých materiálů k mé diplomové práci a zejména při prohlížení výtvarných publikací dekadentních a expresionistických malířů jsem si uvědomila společné rysy obou umění. Ačkoliv nechci za každou cenu dokazovat, že tato umění jsou si podobná, některé věci jim společné jsou. Za společný prvek považuji pocit úzkosti, který ve mně vzbuzuje jak dekadence, tak expresionismus, a to jejich literární i výtvarná díla. Ačkoliv výsledný dojem úzkosti mají obě umění podobná, ne-li stejná, zdroj úzkosti je u obou jiný.

Dekadence vzniká z vědomí úpadku a odporu vůči starému, libuje si ve zobrazování mystických, ponurých objektů, v tajemných prostředích, postavách, zobrazení bolesti, beznaděje, duševního rozpadu, sexuálních deviací apod. Tato zobrazení (výtvarná i literární) jsou často vyhrocena, podbarvena atmosférou, zahalena do šera či tmy. To ve čtenáři - pozorovateli vzbuzuje určitou úzkost způsobenou nejen objektem samým, ale i pocitem, který předcházel namalování takového obrazu, ačkoliv je třeba přihlídnout k tomu, že šokující motivika byla v dekadenci moderní, tedy ne vždy stála za zobrazením určitá psychická pohnutka. Největší podíl na výsledném pocitu má však zobrazený objekt (děj) sám. To platí převážně pro obraz, co se týče literatury, shledáváme se tu se slovníkem plným temných tónů, chorobnosti, tíhy, používaných se snahou vytvořit atmosféru rozvleklosti a chorobnosti. Častá jsou slova chorobný, nemocný, pochmurný, smrt, sen, dusno, bolest, rozkoš...Všechno jsou to slova způsobující určitou tíhu. Výsledný dojem je tíživý, až úzkostný:

*„Úzkost se připlížila nitrem
Jako noční vítr stínem usnulých větví,
A žal padl v duši
Jako dutý úder v zastřený buben...“⁴⁵*

Úzkostná jsou pro mě i díla expresionistická. Často nemají pevné obrysy, jde spíše o dojem než obsah, což jde dobře demonstrovat na obraze *Výkřik* Edvarda

⁴⁵ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Kniha aristokratická* [online]. Praha : Moderní revue, 1896 [cit. 2011-07-22]. Radost zániku, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=358>>.

Muncha. Je to určitá úzkost, kterou do díla ať již výtvarného nebo literárního vložil sám autor. Je to úzkost jeho vlastní, předávaná skrz obraz recipientovi. V expresionismu není příliš důležitý obsah díla, jako spíš dojem, který má dílo vzbuzovat. Richard Weiner v povídce *Prázdna židle* vysvětluje pocity úděsu způsobujícího úzkost. Rozlišuje úděs psychický a smyslový. Smyslový přechází ve chvíli, kdy se skutečnost způsobující úděs vysvětlí. „Spletitější – a řeknu také hned, i osudnější – je úděs, jež nazývám psychickým někdy vyskytuje se v kombinaci s úděsem smyslovým, někdy sám o sobě. Podstatou je však vždy týž: nastane, je-li tok událostí, pro něž máme subjektivně uspokojivé vysvětlení proložen náhle, řekněme, vírem, tj. novou událostí, pro kterou uspokojivého vysvětlení dopátrati se nelze, a vyznačuje se tím, že přetrvává úkaz, který jej vyvolal(...) člověk onen bude zděšen věčně, a poněvadž úděs nutno míti za poruchu psýchy, lze říci, že propadl duševní chorobě, která potrvá, pokud nenalezne uspokojivé vysvětlení, tedy případně do smrti.“⁴⁶ Weiner demonstruje situaci, pro které není žádné rozumové vysvětlení. Jedná se o jakousi úzkost způsobenou nemožností vysvětlit situaci logicky, což způsobuje jakousi tíseň z nemožnosti řešení, úzkost která přetrvává. Za stejný princip považují i *Výkřik* Edvarda Muncha. Expresionistické umění v nás vzbuzuje úzkostné pocity, ale často těžko definujeme jejich zdroj.

Tento pocit je nutkavý a těžko opodstatněný, jelikož na rozdíl od dekadence před námi není žádná příšera, která budí strach. Není před námi v podstatě nic a toto nic nás děsí. Více se člověk bojí nepojmenovaného, nezobrazeného. Ve chvíli, kdy se mu podaří objekt pojmenovat, strach se zmenší. Expresionismus ale zobrazuje takové situace, kdy objekt nelze pojmenovat, je to nemožné, naše úzkost tedy nekončí, přesahuje do života.

⁴⁶ WEINER, Richard. *Škleb*. Praha : Argo, 1993. s. 50-53

4 PROSTŘEDÍ A ČAS

Literární i výtvarná díla dekadence jsou zahalena temnotou. Při pohledu na výtvarná díla nemůže pozorovateli uniknout tmavá, bezútěšná atmosféra zobrazovaných objektů. Tato temnota pohlcuje vše kolem. Obrazy se utápí v mnoha odstínech černě, jež vyzařuje bezútěšnou, tajemnou atmosféru. Bolest a vyhrocené emoce ji podtrhují a zvyšují emocionální moment. V literárním zpracování se dostáváme doprostřed tajemného prostředí zahaleného tmou nebo přitímím. Ocitáme se v tajemných prostředích hradů, pokojů, hřbitovů a ztemnělých místností a hlavně v nekonečných temnotách lidské duše, až na samém kraji vědomí a nevědomí. Tajemná prostředí a tmavá zákoutí se dají považovat za novoromantická. Růžena Jesenská, autorka, u níž je tento novoromantický prvek nejmarkantnější, podtrhuje své povídky atmosférou podbarvující vyprávěný příběh, vždy se dívá na hlavní postavu očima vypravěče, který se snaží postihnout a porozumět ději odehrávajícím se mu před očima. Umožňuje mi dívat se na postavy zvenčí a snažit se pochopit jejich vnitřní pochody a stavy. Exotická a přitažlivá období ztvárňuje i další velká autorka Růžena Svobodová. Robert P. Pynsent v knize *Ďáblové, ženy a národ, stať K morfologii české dekadence (interstatualita)* řadí mezi často zobrazovaná prostředí i vyprahlou, pustou poušť.

Pokud se podívám na rozdělení výtvarné publikace *Chorobné duše – Idea dekadence v českých zemích v 1880 – 1914*, zjistím, že je rozdělena do několika částí: 1. Zachmuřený, zhýralý, morózní, 2. Démon láska, 3. Satanické halucinace a poslední 4. Očistec smrti. Geniální rozdělení, které signifikuje určité momenty dekadentního umění, jsou obecně platné i pro díla literární, kde se objevují všechny tyto momenty často dohromady, pospolu. Zobrazovaná prostředí korespondují s motivy, aby výsledná atmosféra byla natolik silná, že pohne lidskou emoci, šokuje. Nutno podotknout, že dekadentní umění způsobuje výlučně pocity negativní.

Časem dekadentního prostředí je dle již výše zmíněného noc, popřípadě šero. V literárním zpracování jsou to často přechody mezi dnem a nocí, stmívání a svítání. Noční čas je časem temnoty, který může skrývat různé výjevy, jež by za denního světla působily až neskutečným dojmem. Příkladem může být upír, o kterém se budu ve své práci zmiňovat a o kterém je všeobecně známo, že za dne spí ve svém brlohu, je to postava vylučující se s denním světlem. Tajemství noci může korespondovat i s tajemstvími duše, které jsou v dekadentním umění nekonečné. Zřejmě je zde inspiraci

obdobími magickými: „Magických dob je mnoho, jsou různé v různých kulturách, částečně jsou dány i rity náboženskými. Patří sem východ i západ slunce, poledne – tato doba má i své strašidlo, polednici – nejmagičtější půlnoc, kdy se objevují duchové a jiné zjevy, které buď v 1 hodinu, nebo s kohoutím zakokrháním, anebo s východem slunce mizí (zemřelí, upíři, strašidla). Noc vůbec patří temným mocnostem.“⁴⁷ Co se týká ročního období, je právě nejčastěji zobrazovaný podzim (pokud je vůbec období zmíněno). Podzim plný mlhavého počasí, odchod léta a příchod studené a dlouhé zimy. Přechod mezi horkem a zimou:

...

*„My náhodou jsme přišli na podzim,
když jako jeden nekonečný hrob
pod listím žlutým, těžkým, spadalým
splývaly cesty s drnem beze stop.“⁴⁸*

Expresionismus si je s dekadencí v mnoha ohledech podobný, jsou to jakási umění úzkostná. Ne náhodou nalezneme některá výtvarná díla jak v publikacích výtvarné dekadence, tak ve výtvarném expresionismu. Při prvním pohledu je však zřejmé, že expresionismus je více barevnější a neutápí se v takové temnotě. Na rozdíl od dekadence je důležitější emoce než obsah, který často ztrácí pevné kontury. Dekadentnímu umění oproti tomu bývá vyčítáno tvrdošíjné bazírování na šokujícím obsahu. To však rozhodně neznamená, že by emoce proudící z obrazů expresionistů byly optimističtější než v dekadenci. Obrazy v nás často vzbuzují neklid, chvění, úzkost apod. Ve výtvarném expresionismu je častým motivem krajina a při podrobnějším prostudování je jednoduché zjistit, že se jedná převážně o krajinu podzimní. Zároveň se častěji objevují prostředí městská a vesnická a celkově různé přírodní výjevy. V literatuře je častý prostředím právě město.

Je nutné ovšem přihlídnout k tomu, jak propletený a složitý byl expresionistický kontext. Již ve druhém desetiletí dvacátého století mladší generace expresionistických malířů hledala nové výrazy a možnosti. I návrat k biblickým motivům typu Adama a Evy byl překvapivý, jelikož expresionismus se chtěl původně zaměřit převážně na život

⁴⁷ VONDRÁČEK, Vladimír; HOLUB, František. *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Bratislava : Columbus, 1993. s. 222

⁴⁸ JESENSKÁ, Růžena. *Slitování a láska* [online]. Praha : Knihtiskárna F. Šimáček nakladatelé, 1895 [cit. 2011-07-02]. Stará zahrada, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=304>>.

současný. Základní knihou k expresionismu kolem roku 1900 je Wittlichova *Česká secese*.⁴⁹ Tímto dochází k dalšímu názorovému a tematickému rozdělení.

Dobře vystihl expresionismus Georgie Simmel: „Simmel charakterizuje expresionismus jako jeden z nejdůležitějších směrů moderní kultury „života“. V expresionistickém díle se „vnitřní hnutí“ umělce přenáší do díla, tyto emoce dokonce „pokračují jako toto dílo“. „Nemají se přitom podřizovat žádné formě, ani přijímat nějakou formu.“⁵⁰

Dá se říci, že literární expresionismus je „obnaženější“ než dekadence. Příkladem může být smrt v románu *Utrpení knížete Sternenhocha*, které se budu věnovat později. Zároveň odkazuje literární expresionismus na jakýsi svět nový, odlišný od toho unaveného současného, časté jsou i apokalyptické vize a zobrazení příchodu nějakého světa nového. Expresionismus je i propletenější s dobovou filozofií Schopenhauera a Nietzscheho. Odkaz na dobovou filozofii nalezneme v již výše zmíněném díle *Utrpení knížete Sternenhocha*, které je často samo o sobě označováno filosofickým spisem.

⁴⁹ RAKUŠANOVÁ, Marie, et al. *!Křičte ústa! : předpoklady expresionismu*. Praha : Academia, 2007. s. 290

⁵⁰ RAKUŠANOVÁ, Marie, et al. *!Křičte ústa! : předpoklady expresionismu*. Praha : Academia, 2007. s. 97

5 REPREZENTACE TAJEMNÝCH POSTAV

Vzhledem k tomu, že mým úkolem je reprezentovat tajemné postavy v mnou prostudovaných dílech, nebudu se příliš zabývat historickým kontextem knihy, pouze přihlédnu kulturním okolnostem tehdy, pokud to bude užitečné. Citlivě budu „vyjímat“ postavu z knihy tak, abych nepřetrhla nit, která ji k ději váže.

Význam slova tajemný je dost široký. Evokuje to v nás pocit nějaké skryté informace, která bude pravděpodobně zajímavá, šokující, přitažlivá či originální. Pokud o něčem řekneme, že je to tajemné, vzbuzuje v nás touhu se na to podívat, zjistit, proč věc, příběh či místo tajemné je, osahat si ji. Zároveň nám s největší pravděpodobností odpovědi zůstanou neznámé, tak tajemné je stále tajemným a může neustále budit zájem znovu s znovu. Tajemné postavy a příběhy figurovaly v ústní lidové slovesnosti již od pradávna a svým způsobem se promítaly do běžného života. Příběhy se různě obzvlášťňovaly, doplňovaly moderními prvky a předávaly z generace na generaci. Dokladem toho je velké množství pohádek dochovaných z dávných dob.

Tajemná postava v literatuře rozhodně zvyšuje originalitu a exkluzivitu díla. Čtenář toužící po odhalení tajemství bude postavu sledovat s očekáváním. Postava zároveň vstupuje do děje nejčastěji za záhadných okolností a ještě častěji za mnohem záhadnějších okolností odchází či ji autor opouští. Ačkoliv se nejvíce budu zabývat konkrétními postavami, má své místo v mojí práci i část o smrti. Smrt je tajemným procesem neodmyslitelně patřícím k dekadentnímu a expresionistickému umění, navíc i k ní se váže spousta tajemných postav, například smrtka či různé podsvětní výjevy.

Já se však chci zabývat tajemnou postavou i v širším okruhu než je ten základní, kdy je postava tajemná již dle své vizáže a chování. Pod tajemnou postavu budu ve své diplomové práci řadit i osoby s pohnutou myslí. Duševní svět každého je tajemstvím sám o sobě. A pokud se něčí duševní svět tolik liší od „normy“, je jistým tajemstvím, jak k tomu došlo. Vnitřní svět člověka je nekonečný, skrytý a i přes vědy, které odhalují stále více, bude pro nás vždy z větší části nepoznatelný, jelikož naše podvědomí nepoznatelné je. Záliba v psychologii a duševních stavech postav je ovlivněna dobou, která se velmi zabývá hlubinnou psychologií a psychiatrií. Zájem spustil Sigmund Freud svým vydáním *Výkladu snů*. Tento boom se logicky musel promítnout i do umění. „Působení psychoanalýzy právě na výtvarné umění a literaturu bylo již v prvním desetiletí 20. století zásadní. Výtvarné umění a literatura začínají pod vlivem Freudovy

nauky tematizovat také démonicky temnou tvář lidské existence, provokativní alianci vitálního „erotu“ a morbidního „thanatu“, vytěsněnou sexualitu, obsese, neurotické a iracionální stavy, ale také katastroficko-apokalyptické scénáře destruktivní eschatologie v atmosféře „zhroutení“ starého světa, o kterém píše Apollinaire v úvodním verši své slavné polytematické básně *Pásmo* (1913).⁵¹

Vzhledem k tomu, že drtivá většina postav mnou sledovaných směrů jsou jedinci s myslí pohnutou, jejich název, který jsem jim přisoudila, bude působit normálním dojmem. Avšak tento dojem klame, stejně jako klame první dojem děl dekadentně-novoromantických a expresionistických. Důležitý je obsah a skryté poselství, ne prvoplánový počín. Hledám skryté za obzorem.

⁵¹ PAPOUŠEK, Vladimír, et al. *Dějiny nové moderny : Česká literatura v letech 1905 - 1923*. Praha : Academia, 2010. s. 56

5. 1 POSTAVY ÚSTNÍ LIDOVÉ SLOVESNOSTI

Příběhy s tajemnými postavami se vyprávěly už do pradávna. Původně se nadpřirozenými silami vysvětlovaly přírodní jevy, pro které zatím nebylo jiné odůvodnění. Zároveň sloužily k určitému pobavení a i zastrašování. Za takové postavy pocházející z příběhů starých pomalu jako lidstvo samo se dají považovat právě upír a vodník, dále to byla různá strašidla, čerti, démoni, polednice, klekánice a podobně. „Jevy nadpřirozené, strašidla, byla považována za naprostou realitu. Byla popisována jako přírodní jevy. Byly podávány návody, jak se k nim chovat, jak je zažehnat. Existoval právní řád, který pamatoval na to, jak civilně právně postupovat při koupi domu, kde straší apod.“⁵² Tajemná stvoření byla běžnou součástí životů lidí, kteří je považovali za reálné.

5. 1. 1 Upír

Pokud jsem již v části prostředí a čas zmiňovala, že častým motivem zobrazení je přechod mezi životem a smrtí, je postava upíra typickým představitelem. Upíři nejsou ani mrtví, ani živí, jelikož jejich srdce nebije, navíc je jejich dobou noc (která může skýtat mnohá tajemství), není tedy podivem, že upír se objevuje v mnoha dílech. V souvislostech s upírem to může být i postava démona. Upír se živí lidskou krví, je to monstrum vraždící ze své přirozenosti, odsouzený tvor. Jeho osudem je samota a izolace. Karel Hlaváček nakreslil v roce 1896 obálku pro časopis *Moderní revue*, na které zobrazil upíří ženu⁵³. Obálka časopisu sdružující umělce hlásící se k modernímu umění odráží oblíbený dobový motiv. „Téma vampyrismu bylo v umění fin de siecle znovu ožíváno ve spojení s chorobnou snivostí, která oslabuje tělo i ducha a může vést psychickému zhroucení i ztrátě identity.“⁵⁴ Není náhodou, že upíra ztvárnil i Jiří Karásek ze Lvovic, který měl ve svém dekadentním díle široký motivický záběr a reagoval dobře na dobové změny:

„Proč ke mně blížíš se jak zmámený?

Což nechápeš? Já upír jsem!

⁵² VONDRÁČEK, Vladimír; HOLUB, František. *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Bratislava : Columbus, 1993. s. 55

⁵³ Viz příloha č. 5

⁵⁴ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 297

Chceš, abych ssál tvé krve plameny?

- Jak achat tmavý je můj zrak...

Zlé znamení to, víš?

Jdi dále, cizince!

Jsem démon, nevěříš?

...

Před oltáře mé neklekej!

Já nejsem sakristan,

jenž svíce zžehá je mši z zrána.

Můj oltář je pokálen

Je vínem orgií,

k mši černé jsou tu jen

ty zlomky hostií...⁵⁵

Stejně tak Karel Hlaváček ve sbírce *Pozdě k ránu* v básni *Upír*:

...

„Démone tajemných nocí, nocí se zlatou skvrnou měsíce,

nocí bázlivých, rozplizlých,

nocí bez stínu, bez světla,

se slabými záblesky lascivních primérních pudů na obzoru:

ty hrdý a bílý barbare, milence všeho chorého, bledého,

bezcitný a zase bázlivý, vznešený šilenče,

jenž živiš se zbylou vitalnou silou panenských štáv,

stížených dědičnou atrofí,

symbole dekadence!

Je brloh, kam přede dnem zalézáš,

někde snad v černých krajinách Vévodství mého?⁵⁶

...

⁵⁵ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Sexus necans* [online]. Praha : Moderní revue, 1897 [cit. 2011-06-21]. Setkání, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=363>>.

⁵⁶ HLAVÁČEK, Karel. *Pozdě k ránu* [online]. Praha : Moderní revue, 1896 [cit. 2011-07-21]. Upír, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=252>>.

Karel Hlaváček zde upíra označuje přímo za symbol dekadence. Jeho dobou je noc, před dnem a světlem se ukrývá. Miluje choré a bledé. V přeneseném slova smyslu se dá říct, že dekadence také miluje choré a bledé. Nemoc a choroba jsou pro tato umění typické. Upír je zobrazen jako individualita, bytost, která nemá nic společného s všedností a ubohostí běžného světa. Je oslovován jako vznešený, ačkoliv vraždí. I přesto je vyzdvihován nad ubohost okolního světa, jako jsou vyzdvihovány všechny individuality vyčnívající z davu. Upír je osamocený a izolovaný před okolním světem. Je předurčen k osamělosti. Ale k osamělosti je předurčen každý z nás. Na plátně zobrazil upíra Jaroslav Panuška⁵⁷ nebo František Kobliha⁵⁸. „Problému upírů si povšimla medicína i psychiatrie. R. 1901 Epoulard publikoval ve Francii tezi Vampirisme, šlo spíše o nekrofilii. Fenichel r. 1945 pozoroval u dětí často sadistické fantazie sání. V r. 1964 se objevují dvě práce o vampyrismu. Jedna od S. McCullyho a druhá od R. L. Van den Bergha a J. F. Kellyho, podle nich nejstarší obraz upíra pochází od prehistorických Asyřanů a znázorňuje muže souložícího s upírem.“⁵⁹ Z citace je patrné, jak starým motivem upír je, že souvisí s temnými hrůzostrašnými silami. Přímo slovo upír je použito již v Pajsjevském sborníku 14. století.⁶⁰

5. 1. 2 Vodník

Vedle upíra je další osamělou postavou vodník. Není ztvárňován příliš často, ale i jej nalezneme v dílech dekadentních a expresionistických autorů. Vodník evokuje spíše pohádkovou postavu, která nevzbuzuje přílišný strach. Je to však postava tajemná a jeho typický posez u rybníka evokuje samotu a izolaci. Už vodník z Kytice Karla Jaromíra Erbena má však s pohádkovým hastrmanem pramálo společného. Jeho vodník je temný, zmítající se lidskými city. Karel Jaromír Erben však nebyl prvním, kdo ztvárnil vodníka jako v podstatě zlou, emocemi zmítanou bytost. Již z dávných příběhů a vyprávění je patrné, že se jedná o postavu negativní. „Vodník je nejen pitvorný, ale i strašný. Tyto dvě stránky jeho bytosti jsou dobře odlišeny v různých zkazkách.“⁶¹

⁵⁷ Viz příloha č. 6

⁵⁸ Viz příloha č. 7

⁵⁹ VONDRÁČEK, Vladimír; HOLUB, František. *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Bratislava : Columbus, 1993. s. 201

⁶⁰ Tamtéž s. 196

⁶¹ Tamtéž s. 99

Vodníka zobrazil v povídce *Nezábavná skutečnost* Vančura. Vodník je líčen jako nestvůra, děsivý muž, tento vodník je však stvořen lidmi, jejich povídáním. Sám vodník je však líčen jako dobrý zelený muž strašící své malé vodníčky těmi lidmi, kteří straší ty své vodníkem. Rozdíl mezi skutečností a zdáním je očividný. Jaká však je skutečnost, pokud vodník sám o sobě vznikl vyprávěním?

Růžena Jesenská v básni *Vodník* zobrazila klasické téma vodníka, který stáhnul mladou dívku do vody:

...
*„A po všech pentličkách
není už stopy;
zelený mužiček
někoho topí:*

...
*K rybníku stříbří se
Luny zář skvělá –
Něco jak lilie
vodou se bělá.“*⁶²

Vodníka namaloval Hanuš Schwaiger, který se ve své tvorbě hodně zabýval i krysařem. Příroda na obraze působí ponurým dojmem, vodník si češe vlasy u břehu a působí osamoceně a zoufale⁶³. Schwaiger se očividně inspiroval příběhy z ústní lidové slovesnosti, kde je vodník nejčastěji zobrazován sedící na břehu a česající si vlasy. Schwaiger často zobrazuje mýtické postavy, jeho styl tvorby je dobře rozpoznatelný. Krysař a Vodník Hanuše Schwaigera jsou si značně podobní, avšak na rozdíl od Vodníka působí jeho Krysař hrdě a sebevědomě, Vodník spíše opuštěně. Vodníka v temnotě zobrazil i Panuška.⁶⁴

⁶² JESENSKÁ, Růžena. *Balaady a písně* [online]. Praha : J. Otto, 1904 [cit. 2011-06-21]. Vodník, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=293>>.

⁶³ Viz příloha č. 9

⁶⁴ Viz příloha č. 8

5. 2 BIBLICKÉ MOTIVY

Jedním z nejčastějších motivů dekadence jsou apokryfní látky pojímané z dosud často nepřipustného hlediska. Zřejmá je určitá fascinace momenty utrpení jako je ukřižování, setnutí hlavy Jana Křtitele, Jidášova zrada, smyslnost biblických žen apod. Biblické motivy nalezneme v dekadenci i expresionismu v širokém zastoupení. Je to určitá fascinace momenty utrpení a zobrazováním těchto chvil a zároveň i určitá paralela částečného odklonu od křesťanství.

5. 2. 1 Ukřižování Krista

Na přelomu 19. a 20. století se začíná měnit postoj vůči náboženství. Prosazuje se Nietzsche (známé je jeho dílo například *Jak pravil Zarathustra*) a Schopenhauer. Právě Nietzsche nabízí velmi šokující teorii o smrti Boha a píše první nedokončený díl z nikdy nedodělané série *Antikrist*: „A tak se od sebe odloučili, kmet a muž, smějíce se, jako se smějí dva chlapci. Ale když Zarathustra byl samotný, promluvil takto k srdci svému: „Což je to možné! Tento staříčkový světec ještě ani nezaslechl v svém lese, že bůh jest mrtev!“⁶⁵ Nietzsche kritizuje křesťanství, potažmo společnost tvářící se jako věřící, ačkoliv ve skutečnosti lidé již v Boha nevěří.⁶⁶

Tuto dobovou náladu podporuje i rychlý rozvoj průmyslu a přírodních věd v čele s nejznámější teorií Darwinovou. Vědecké názory začínají dominovat v mnoha oblastech života, ve filosofii a pronikají rychle do umění, které odráží dobovou náladu. Přímou *Antikrist* (pravděpodobně po knize Nietzscheho), je pojmenován obraz Jana Zrzavého⁶⁷. Kristus je zobrazen přibitý na kříži a má obnažené pohlaví. V souvislosti s Kristem je nejčastěji malováno právě ukřižování samé jako moment utrpení a obrovské bolesti. Obrazy jsou drsné, holé, vyznařující bezmoc, surovost, jako na fotografii Josefa Váchala *Ukřižovaný*⁶⁸ či obraze Františka Bílka⁶⁹. Bolest a její zbytečnost zobrazil August Brömse v díle *Tolik bolesti a proč*⁷⁰, podobně Otakar Theer v básni *Na kříži* uveřejněné v *Almanachu na rok 1914*:

„Na kříži, mezi dvěma lotry, visel.

⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. Praha : Votobia, 1995.

⁶⁶ přednášky

⁶⁷ Viz příloha č. 10

⁶⁸ Viz příloha č. 11

⁶⁹ Viz příloha č. 12

⁷⁰ Viz příloha č. 13

*Mdlá hlava, tělo v horečce, rty zvadly.
Ted' hrůzou z důlků se mu oči vytřeštily.
Vzkřik strašným hlasem: „Bože,
ó Bože, proč jsi mne opustil?“
A skonál.
Byly tři hodiny s půldne.“⁷¹*

Theer detailněji popisuje utrpení Ježíše na kříži.

Procesem ukřižování se zabývá i Růžena Jesenská:

*„Zatřásla se země,
Pukaly se skály,
A na hoře Kalvárii
Tři kříže tam stály.
...
Ač nadzemským světlem,
prostřední kříž září,
hořkost smrti rozlila se
Ježíšovou tváří.“⁷²*

Fascinace smrtí a bolestí je pro dekadentní a expresionistické umění typická jak ve formě přicházející smrti, smrti samotné či posmrtného zobrazení. Ze stejného důvodu je ukřižování častým motivem.

5. 2. 2 Jidáš Iškariotský

V knize *Idea dekadence v českých zemích 1880 – 1914* spojují autoři Jidáše Iškariotského s Ahasverem, kterého jsem zmínila v části Vyhnanec, motivem trestu, nepochopení a samoty. Obraz Felixe Jeneweina odkazuje však i k pokušení⁷³, tentokrát

⁷¹ ČAPEK, Josef, et al. *Almanach na rok 1914 (1913)* [online]. Praha : Tiskové družstvo "Přehled", 1913 [cit. 2011-07-10]. Na kříži, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=1476>>.

⁷² JESENSKÁ, Růžena. *Ballady a písně* [online]. Praha : J. Otto, 1904 [cit. 2011-07-21]. Balada o kříži, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=293>>.

⁷³ Viz příloha č. 14

však ne pokušením ženy, ale bohatstvím. Jidáše zobrazil Beneš Knüpfer⁷⁴, motiv jeho smrti Jenewein⁷⁵. Na obraze *Zoufání Jeneweina* (obrazy pochází z celého cyklu *Jidáš Iškariotský*) můžeme vidět snad lítost nad svým rozhodnutím, na pozadí připravují kříž pro Ježíše.

5. 2. 3 Jan Křtitel

V části o ženách se budu věnovat Salomé, nevlastní dceři Heroda, jež zapříčinila smrt Jana Křtitele, když si přála na popud matky Herodiady na podnose jeho setnutou hlavu. Salome se stala námětem spousty umělců, stejně však i Jan Křtitel, oběť vypočítavé Herodiady. Zobrazována je nejčastěji pouze jeho hlava, případně proces setnutí. Symbolizuje oběť ženské vypočítavosti a prohnanosti. Takto ho nalezneme na obraze Josefa Jakšího, na pozadí již čeká Salome s připraveným podnosem⁷⁶. Jeho hlavu ztvárnil například Jan Zrzavý⁷⁷ a sochaři Bohumil Kafka nebo Ladislav Šaloun.

5. 2. 4 Svatý Antonín

Svatý Antonín zasvětil svůj život odolávání pokušení a žití moudrým životem. Silně dodržoval kázeň a svou silnou vírou bojoval proti všemu nečistému a zlému. Většinu života strávil v poušti, ze které odcházel jen výjimečně. Přezdívalo se mu také „Deicolos“, tzn. zamilovaný do Boha. Věřil, že život plný odolávání pokušení a lásky k Bohu je životem moudrým a cenným a sám sepsal několik rad, například: „Zlý duch opustí toho, kdo se vytrvale modlí, usiluje o bdělost, postí se, zachovává dobrovolnou chudobu, je plný milosrdenství i pokory a žije láskou ke Kristu.“⁷⁸ O svatém Antonínovi se mluví jako o „zakladateli“ askeze a oslavován byl již v dávných dobách. Věřil, že i o samotě je důležité bojovat sám se sebou a „dábly“.

Momenty pokušení a odolávání svodům jsou zobrazovány v umění této doby často. Ve stejné souvislosti hlavně Svatý Antonín, tolik známý svým postním životem: „V dějinách výtvarného umění je ze života svatého Antonína nejčastěji zobrazovaným momentem jeho pokušení. Jde o stav mysli, který pro dekadentní umělce otevírá

⁷⁴ Viz příloha č. 15

⁷⁵ Viz příloha č. 16

⁷⁶ Viz příloha č. 17

⁷⁷ Viz příloha č. 18

⁷⁸ <http://www.acizek.nfo.sk/teolog/saints/texty/01/17antonin.htm>

zásadní otázku vztahu individuality k jeho okolí, místa Jednotlivce v reálném světě.⁷⁹ Pokušením jsou mu na plátnech převážně ženy pojímané z hlediska živočišného a svůdného. Jsou jakýmsi zastoupením ďábelských mocí. Žena bývá často i přirovnávána přímo k ďáblu. Svatého Antonína zobrazil například Emil Horálek, kde je Antonín zobrazen v obležení žen, avšak za každou cenu bojuje sám se sebou a nereaguje na ně⁸⁰. Stejnému tématu se věnuje i Maxmilián Pirner, na svém obraze zobrazuje svatého Antonína bránícího se pokušení krásné ženy, stojící před ním nahá v plné své kráse⁸¹. Emanuel Lešehrad zobrazuje pokušení ve stejnojmenné básni:

...
*„Nyně budí píseň hříchu
hlasy krásy zasmušilé
oči růže sněhobilé
trpně pláčí v cudném tichu.*

*V temnu slídí Pokušení.
(Cítíš v srdci dravčí spáry?)
Bledé panny na kytary
žalují těl utrpení“⁸²*

Odolat pokušení znamená bojovat se svou vlastní individualitou, se svým já. Jedná se o sebezapření, moment utrpení a touhu vyhrát.

5. 2. 5 Svatý Šebestián

Svatý Šebestián (dle legendy s léčitelskými schopnostmi) byl pro svou víru a touhu pomáhat křesťanům umučen dokonce dvakrát. Nejznámější je však scéna s jeho přivázáním ke sloupu a probodáním šípy (scéna, která svou brutalitou a pomalým umíráním v bolestech samozřejmě dekadentní a expresionistické autory přitahovala). Po

⁷⁹ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 211

⁸⁰ Viz příloha č. 19

⁸¹ Viz příloha č. 20

⁸² LEŠEHRAD, Emanuel. *Kytice milencových písní* [online]. Praha : Orbis, 1932 [cit. 2011-07-08]. Pokušení, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=520>>.

prvním mučení ho však zachrání svatá Irena, aby byl Šebestián doufaje v nápravu Diokleciána ubit k smrti.⁸³

Šebestián je tedy v dekadentním a expresionistickém umění samozřejmě zobrazován ve chvíli probodení šípy, ve chvíli utrpení a bolesti (fascinaci umělců bolestí a smrtí jsem již zmínila dříve). V této chvíli ho namaloval Bohumil Kubišta v díle *Svatý Šebestián*⁸⁴: „Symbolika obrazu je dána autoportrétními rysy, identifikací s postavou mučedníka (zřetelnou i ve srovnání s jeho některými podobiznami.“⁸⁵ Autoři poukazují na určité ztotožnění se Kubišty s postavou mučedníka.

Jiří Karásek ze Lvovic se Šebestiánem inspiroval v povídce *Růže svatého Šebestiána* v knize *Gotická duše a jiné prózy*. Soustředil se na detaily příběhu, ve kterém Šebestián vstupuje mezi křesťany a ukončuje službu u císaře. Zobrazuje Šebestiánovu smrt, kterou činí nadpozemskou různými výjevy.

5. 2. 6 Eva

Pokud jsem již mluvila o tématu pokušení, nespadá pod tuto kategorii nikdo lépe než sama Eva. Řadím ji mezi biblické postavy a ne do části o ženách. Eva je pro dekadenty prototypem ženy, jež svým neodoláním pokušení a ochutnáním jablka ze zapovězeného stromu způsobí změnu řádu věcí. Obraz *Pokušení* Josefa Váchala zobrazuje krásnou Evu s jablkem v ústech. Zajímavým motivem je hlava zvířete v pravé části obrazu: „Nezvyklý je však motiv psa, zobrazeného z přesného profilu; potměšilý a lascivní výraz mu dodává téměř lidský charakter.“⁸⁶ Pes narušuje poklidnou něhu vyzařující z obrazu. Eva je tedy představena jako typická žena pro dekadenty, svůdná, „dábelská“ a živočišná. Stejným způsobem i u Františka Drtikola⁸⁷. V básni *Hnus ženy* Jiřího Karáska ze Lvovic řadí autor Evu vedle Phryné a Beatric. Vidí v nich typickou ženu, zploditelku všeho zla:

...

„Žena? S pohrdou a posměchem vítáš to slovo!

⁸³ <http://zivotopisyonline.cz/sv-sebastian-svetec-dvakrate-umuceny/>

⁸⁴ Viz příloha č. 21

⁸⁵ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 143

⁸⁶ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 227

⁸⁷ Viz příloha č. 22

Násilná barva drzé zeleni otravuje tvé představy.

A rty šeptají v parodující extasi

*Tři jména vytrvale: Eva, Phryné, Beatrice.*⁸⁸

Ve své povídce *Ráj* vypovídá Vladislav Vančura o *krásné panně* (Evě), jež zapříčinila pád zdi neodoláním svému pokušení. Následně je tento ráj rozbořen. Byla to Eva (žena), která podlehla svému chťiči, který je pro ženy v dekadentní literatuře typický.

5. 3 Osudová žena osudem předurčená

*„A tato žena byla má spása, můj začátek a konec, můj život a smrt“*⁸⁹

Žena v dekadenci a expresionismu je zobrazena jako smyslná žena schopná uvést do zkázy všechny okolo. Zajisté to pramení již z dávných dob, kdy ženy byly vždy považovány ze horší mužům. „O ženě se tvrdilo, že stojí ďáblu blíže než muž. Vycházelo se tu patrně již z toho, že to byla žena, Eva, která přivodila na lidstvo smrt a jiné strasti tím, že v ráji podlehla svodům ďábla – hada.“⁹⁰ V knize *Fantastické a magické v psychiatrii* poukazují na provázání ženy s ďáblem i používáním rčení „dábelská krása“ (beauté de diable).⁹¹ V dekadenci i expresionismu je žena zobrazena jako dábelská, smyslná, toužící a nebezpečná.

5. 3. 1 „Hejkalka smrti“ Agnes

Agnes jako krysařova „družka“ a zároveň silná žena dekadence - novoromantismu nelze opomenout. Byla to ona, která zapříčinila krysařův pád. Postavy Agnes si všiml již František Halas:

⁸⁸ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Sexus necans* [online]. Praha : Moderní revue, 1897 [cit. 2011-07-21]. Hnus ženy, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=363>>.

⁸⁹ LEŠEHRAD, Emanuel. *Metempsychosy* [online]. Praha : Nákladem vlastním, 1901 [cit. 2011-07-21]. Bílý paprsek, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=522>>.

⁹⁰VONDRÁČEK, Vladimír; HOLUB, František. *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Bratislava : Columbus, 1993. s. 110

⁹¹ Tamtéž s.110

*„Ágnes Ágnes ze země Sedmihradů
Kam jenom zavádíte nás
Hejkalko smrti kdy se můj Bože vkradu
Do země zásvětné do země Sedmihradů
již objevil Váš hlas.*

*Ágnes Ágnes podsvětná řeka zpívá
Pochodeň hlavy dýmá tragikou
Ve tmě kde bytí slavný konec vlívá
Vede váš hlas a píseň tklivá
tu cestu k smrti čnic velikou.“⁹²*

Je to právě ona, která zapříčiní krysařův konec a je to právě Agnes, která podněcuje v krysaři jeho skryté síly a povzbuzuje ho: „...ale na vašem místě, zapískala bych na píšťalu – plně – vši silou.“⁹³ Pro krysaře je zajisté určitou femme fatale a pro Kristiána ženou, kterou chce. Zahrávala si na cestě osudu a svedla do záhuby nejen oba své milence, ale i celé město. Je ženou lehkomyšlnou, neuvědomující si následky svých činů, které povedou do záhuby. Je ženou, která miluje tajemného krysaře: „Bála s neznámé moci krysařovy, které dobře nechápala, ale které podléhala chvílemi. Bála se a milovala svou bázeň. Milovala také krysaře.“⁹⁴ Ženou, která miluje Kristiána, ale hlavně ženou, která nejvíce miluje sebe samotnou či spíše ženou, která nemiluje nikoho, jen sebe: „Nikdo nedovedl tak milovat jako Agnes a nikdo nedovedl tak zapomínati. Po noci lásky probouzela se ráno s dětskýma a nevinnýma očima. A kdyby se kdo ptal, řekla by mu přesvědčivě a prostě, nesklopivši svých jasných a průhledných očí: „Nebylo nic.““⁹⁵ Byla to nakonec ukončená svoboda, která zahнала Agnes do kouta. Chtěla vše a zůstaly jí ruce prázdné. Chtěla svobodu a osud ji okleštil. Osud, který rozhodl za ni, znemožnil jí pokračovat ve svém lehkomyšlném jednání: „Oči Agnes se rozevřely se široce. Bylo v nich něco neskonale plachého a bezradného. Neunikala, poněvadž nebylo možno uniknout. Nebránila se, poněvadž nebylo možno se ubrániti. Krysaře ranily tyto beznadějně oči, ustupující osudu. Sevřel Agend prudčeji... tak

⁹² HALAS, František: *Ladění*. Praha, Fr. Borový, 1942, s. 54

⁹³ DYK, Viktor. *Krysař*. Praha : Československý spisovatel, 1972. s. 16

⁹⁴ Tamtéž s. 41

⁹⁵ Tamtéž s. 42

prudce jako při prvním setkání.⁹⁶ Agnes chtěla zemřít, ale ne kvůli krysaři a lásce k němu, které bránilo její těhotenství, ale kvůli sobě samé. Kvůli osudu, který přerhl její možnost svobodné volny: „Zab mne, zab mne! Nechci jeho dítě! Nechci je, nechci je!“⁹⁷

Proč oslovila zrovna Agnes krysaře? Byly to nevysvětlitelné síly osudu, které vzbudily v krysařovi tajemnou touhu po ženě, která zavedla do zkázy sebe i jeho. Ačkoliv krysař je zajisté hlavní postavou novely, Agnes je hybatelkou děje, nebýt Agnes, nebylo by ani zkázy.

„Dej nám, bože, dojít
v sedmihradskou zem!“⁹⁸

5. 3. 2 Dafné

Mytologie je dalším objektem zájmu dekadentních a expresionistických umělců. Řecká mytologie je plná příběhů lásky, nenávisti, násilí, touhy i smrti, není podivem, že se stala po staletí předlohou pro díla napříč různými uměleckými směry. K mytologii odkazuje například i Josef Čapek v názvu povídky *Plynoucí do Acherontu*.

Dafné je postavou řecké mytologie, přesněji Nymfa, dcera boha Péneia, podle jiné verze Gaii a Ladona. Dafné je součástí příběhu, ve kterém se Apollon posmíval bohu lásky Erotovi. Ten se mu pomstil zasažením šípem lásky, kdežto Dafne zasáhl šípem lásku zabíjejícím. Apollon se do Dafne zamiluje, ona ale jeho lásku pochopitelně neopětuje. Zoufale utíká před pronásledujícím Apollónem, až se nad ní slituje Péneius a promění ji ve vavřínový strom. Z tohoto důvodu je Apollon zobrazován s vavřínovým věncem.⁹⁹

V knize *Gotická duše a jiné prózy* věnoval jednu z próz právě Dafné. Nazval ji *Dafnino hoře* a pokračuje v příběhu tam, kde se z Dafné stal vavřínový strom. Když si dole rozloží kůži z obětího zvířete Stafylos, aby naslouchal tichému příběhu, začne vavřínový strom šeptat svůj osud. Dafné je zobrazena jako zoufalá ve svém vavřínovém zjevení, ve své slavné věčnosti. Touží znovu po životě, po pohybu, po lásce a tlukotu

⁹⁶ DYK, Viktor. *Krysař*. Praha : Československý spisovatel, 1972. s. 77

⁹⁷ Tamtéž s. 80

⁹⁸ Tamtéž s. 87

⁹⁹ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Dafn%C3%A9>

svého srdce. Při pohledu do své budoucnosti pocítuje hrůzu a beznaděj. Netouží po věčném životě, po stoickém neměnném klidu, po slávě jež je pomíjivá v perspektivě lidských dějin. „Ale – jediná hodino, kdy jsem byla ještě živoucí bytostí, kdy jsem mohla putovati po celé zemi s touhou v žádostivém srdci, jediná hodino, na niž stále myslím uprostřed extáze slávy a nesmrtelnosti, jež se sbíhá ke mně z celého okrsku světa, nedala bych tebe za toto vše, co bude trvati věčně, nedala bych ani vteřiny z tebe, rajská a křišťálná hodino, kdy žijeme pro sebe..., za tuto věčnost, kterou žijeme pro jiné...“¹⁰⁰

5. 3. 3 Krásná Siranuš

Siranuš je hlavní hrdinkou povídky *O krásné Siranuš* z povídkové knihy *Mimo svět* Růženy Jesenské z roku 1909. Růžena Jesenská zde otevřela některá do této doby tabuizovaná témata jako je problém lesbické lásky. Celkově jde o moderně, potažmo dekadenci říct, že zobrazovala témata dosud nepřipustná, ignorovaná či spíše odmítaná. Svým způsobem šokovala a posouvala hranice možného a tolerovaného v literatuře a umění. Zároveň Růžena Jesenská zobrazila duševní svět žen ve společnosti. Zaměřila se na motiv lásky či touze po lásce, která je „chorá“, vyčerpávající, osudová a většinou smrtelná. Dalo by se říci na tzv. lásku až za hrob, na nekonečnou a spalující touhu, která sžírá zdravý rozum a pomáhá odkrývat temné stránky duše ženy, která překračuje hranici rozumu.

Touhu zobrazil v básni *Ekstase* i Arnošt procházka:

„Po tvoji kráse krvácí
mé srdce v touze šílené,
k ní duše má se navrací
jak dítě květy zvábené.“¹⁰¹

Či Emanuel z Lešehradu v básni *Muka touhy*, sbírka *Kytice milencových písní*:

„Ústa zprahla žízni,

¹⁰⁰ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Gotická duše a jiné prózy*. Praha : Vyšehrad, 1991. s. 84

¹⁰¹ PROCHÁZKA, Arnošt. *Torsa veršů. Torsa prosy* [online]. Praha : Moderní revue, 1925 [cit. 2011-07-21]. Ekstase, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=818>>.

*ruce blažit chtějí,
siré srdce trýzní,
oči churavěji.*¹⁰²

Povídka se nese v duchu tajemné atmosféry, šera, stínů a ovzduší tajemství. Tak vstupujeme do vyprávění o krásné Siranuš: „Byl důvěrný nedělní soumrak. Sedělo nás několik v salonku virtuosky na klavír slečny Olivové. Dokončila právě improvisaci, která způsobila takovouto náladu: pomalu jsme vstávali z šedých koutů, ztlumených ještě drapériemi a sesedli jsme si jako na dotek rukou a očí.“¹⁰³ Siranuš jako krásná uvědomělá Arménka zdánlivě nemá s krysařovou Agnes nic společného. Zdá se, že jejich povahy si nejsou vůbec podobné, zajímavé však je, že jejich nejbližší jejich vinou skončí tragicky. Již poukazování na Siranušinu krásu a její exotický původ v nás vzbuzuje příchut' tajemných dálek. I popis Siranuš působí „zahaleným“ dojmem, z krátkého popisu si dokážeme představit na povrchu studenou a uvnitř divokou exotickou ženu, ženu, která je předurčená již svým popisem k nějakému milostnému dobrodružství, které povede neznámým směrem: „Krásná žena, jako vytesaná z mramoru, cosi studeného v ní zrovna bolelo, a při tom nehybném klidu svítily černé, podlouhlé, přivřené její oči jako výhně.“¹⁰⁴ Toto vše jsou novoromantické prvky. Novoromantismus je typický právě exotickými místy, tajemnou atmosférou a tajemstvím. Siranuš známe jen z vyprávění jiné ženy, sledujeme ji skrz subjektivní vyprávění jiné osoby. Ta si také všimne velké změny, která se se Siranuš stala a začne se zajímat o příčinu. Její zjevení připomíná čarodějnici, chorobomyslnou ženu uzavřenou ve vlastním světě. „Vrátka se otevřela a – spatřím Siranuš. Nebylo možno nepoznati té tváře! Ale jak se změnila! Bílé vlasy visely jí kolem čela přes ramena v splihlých křivkách, černé oči, jako lampy vyhaslé, hleděly se ke mně, ruka se pohnula v divném oblouku, rty se otevřely a sevřely ... A byla to přece Siranuš ... A náhle vzala mě za ruku a vtáhla do šeré síňky a přivřela vrata.“¹⁰⁵ Siranuš se stává bláznivou pro ostatní, sama uvízla ve svém světě představ a bludů, kde je šťastná a kde došla šťastného cíle, po kterém tolik toužila. V tuto chvíli se dozvídáme díky vypravěčce o milostném příběhu, na jehož konci Siranuš působí, že zešílela. Měla u sebe svého

¹⁰² LEŠEHRAD, Emanuel. *Kytice milencových písní* [online]. Praha : Orbis, 1932 [cit. 2011-07-01].

Muka touhy, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=520>>.

¹⁰³ JESENSKÁ, Růžena. *Mimo svět*. Praha : Pražské akciové tiskárny, 1926. s. 5

¹⁰⁴ Tamtéž s. 6

¹⁰⁵ Tamtéž s. 21

milovaného, i když mrtvého. Živila se touto blízkostí uzavřená ve svém malém šerém světě: „Posad'te se. Všecko dopadlo šťastně. Hled'te, jsem šťastna. Nesmíte se dáti zmýlití mými šedivými vlasy. Stříbro je příbuzné luně. A já se proměňuji v lunu.“¹⁰⁶ Podobnou šílenou touhu po milované zobrazil Arnošt Karásek v *Torsech prosy*: „V napjatém obličejí rázem uvolnily se všechny svaly. Levice, napřažená dosud ve vzduchu sklesla volně. Klid plál mu v očích. Klid železného rozhodnutí. Zachvěla se pod tím pohledem, chtěla učiniti krok, aby se vzdálila, ale noha jako přilepena blátem, jako zalita olovem, se nehnula. Chtěka křičeti, ale hrdlo bylo suché a zauzlené. A viděla, zdřevěnělá, bez pohybu, jak zatopuje krev jeho oko... jak bleskem rozpráhla se pravice a jistou ranou, jakoby již dlouho naučenou, zabořila hladký nůž do měkkosti jejího prsu, zatím co jí levice stiskla hrdlo...“¹⁰⁷

Čtenář povídky *O krásné Siranuš* je ponechávám v napětí, zda to byla opravdu ona, kdo zabil Alexandra, ačkoliv vše poukazuje na pravděpodobnost této myšlenky. Povídka je zahalena tajemstvím, Siranuš která zešílela touhou a možná zavraždila „svého Alexandra“, aby spolu mohli být navždy, se stává šťastnou právě po jeho smrti. Důležitý však není vrah, ale žena, která zešílela: „... slečna sáhla na klavír a zahrála konec, úder, při němž levá ruka opakovala chmurnou melodii vyprávění nešťastné Siranuš, a pravá dávala slabé monotonní zvuky, které jako by spadaly s výše a přikrývaly veliké tajemství...“¹⁰⁸

5. 3. 4 Tereza Elinsonová a *podivné lásky, jež uchvacují srdce lidská*¹⁰⁹

Náhled na postavu skrz vyprávění nám umožňuje vytvořit si objektivní úsudek. Na druhou stranu jsme ovlivňováni subjektem, který nám pohled umožňuje. Tato metoda, kterou užívá Růžena Jesenská, se zdá být citlivou a opatrnou. Je to metoda, která nám odkrývá mnohé ze života popisované osoby, ještě však mnohem více nám nechává k vlastnímu posouzení. Nalézáme tedy prostor pro různé interpretace. Růžena Jesenská rozehraje příběh, který pokračuje v našem myšlení mimo text. Takto předkládá čtenáři pohled na lesbickou lásku (kterou spíše naznačuje) v povídce *Mimo svět*.

¹⁰⁶ JESENSKÁ, Růžena. *Mimo svět*. Praha : Pražské akciové tiskárny, 1926. s. 23

¹⁰⁷ PROCHÁZKA, Arnošt. *Torsa veršů. Torsa prosy* [online]. Praha : Orbis, 1925 [cit. 2011-07-21].

Láska, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=818>>.

¹⁰⁸ JESENSKÁ, Růžena. *Mimo svět*. Praha : Pražské akciové tiskárny, 1926. s. 30

¹⁰⁹ Název je citátem z povídky

Jesenská v povídce *Mimo svět* pracuje se zobrazením lesbické lásky. Homosexualita se v dekadentní – novoromantické literatuře příliš nezobrazuje, pokud ano, jedná se převážně o homosexualitu mužskou: „Další sexuální interstatus, homosexualita, je v české literatuře poměrně vzácná. Jaroslav Maria uvažuje o mužské homosexualitě ve hře *Michelangelo Buonarroti* a o ženské v Dramatické sonátě (1904 a 1907). Podrobnější popisy homosexuální vášně jsou však jen v Karáskovi, zvláště ve sbírkách *Sodoma*, *Sexus necans* a v románové trilogii.“¹¹⁰ Jesenská zde otevřela ženskou duši a zobrazila kontroverzní téma na rozdíl od Karáska velmi opatrně, spíše naznačuje, než označuje. Novoromantismus zobrazuje tajemná prostředí, duševní stránky jedinců na rozdíl od dekadence jemně, opatrně, nešokuje tolik brutálními scénami. Karásek jako klasický dekadent útočí ve své básni *Metepsychosa* popisující spalující touhu muže po muži na lidské smysly:

„Nevím, kdo's byl. Ale zdá se mi často,
V tušení náhlém, jež blyskne jak meč
Na slunci nahý:
Viděl jsem kdysi tě v barbarské řeži,
Za zbrání třesku a v ohni a krvi,
V cvalu jsem ržajících koní tě slíd.
...
Divoká, prokletá svíjí mne rozkoš,
Zuřivá choutka teď praská můj cit:
Vrazit, vrhnout se na tvoje tělo
Na tvoje horké a smyslné tělo“¹¹¹
...

Do příběhu *Mimo svět* se dostáváme znovu skrze vypravěče, který se s Terezou setkal. Prostor vyprávění, vlakové kupé, je opět intimní a tajemné: „Zatmělo se, a mlha zatáhla kraj jako oponou. Bylo to na hranicích Čech. Celní prohlídka, křik a hlomoz nádraží, a vlak s jednotvárným hukotem konečně letěl dál.“¹¹² Tereza Elinsonová je tajemná žena s tmavými pronikavými očima. Pronikavé temné oči

¹¹⁰ PYNSENT, Robert B. *Ďáblové, ženy a národ*. Praha : Karolinum, 2008. s. 259

¹¹¹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Sexus necans* [online]. Praha : Moderní revue, 1897 [cit. 2011-07-02].

Metepsychosa, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=363>>.

¹¹² JESENSKÁ, Růžena. *Mimo svět*. Praha : Pražské akciové tiskárny, 1926. s. 122

naznačující nějaké vnitřní psychické pohnutí mají všechny ženy, jež jsou hlavními aktérkami příběhů Růženy Jesenské. Až po určité době vyprávění nám dochází souvislosti a zjišťujeme, že náklonnost Terezy k vypravěčce bude jiného druhu, než je obvyklé: „Chtěla bych, aby můj domov byl vaším domovem, aby naše myšlenky splynuly, aby naše radosti byly společné. Tak mítí vaše srdce, mítí vaši důvěru, abyste nezatoužila po světě.“¹¹³ Náznaky odlišného sexuálního zaměření jsou stále jemné, avšak časté. Jesenská dává prostor čtenářově fantazii a prostor interpretace vyprávěných postav. Přesto nás nenápadně „sune“ určitým směrem. Pomalu, ale jistě: „A vy nikdy jste nemilovala?“ otázala jsem se velmi odvážlivě. „Což jsem se vám nesvěřila že Berta?“ podivila se. „Ano“, přisvědčila jsem ostýchavěji, „ale muže.“ Oči Tereziny otevřely se v podivení. Vstala a přecházela volnými kroky, jako by se kolébala po vlnách. Pak se přede mnou zastavila a pronesla klidně: „Ne, Marto, nikdy. To je mi naprosto cizí a nepochopitelné.“¹¹⁴ Lásky Terezy k Bertě byla rozhodně jistou posedlostí. Každou noc chodí k jejímu hrobu, otevírá víko a pozoruje její mrtvolu. Vášeň, kterou cítí k zemřelé i dva roky po její smrti je natolik silná, že se snaží pravděpodobně nahradit vášeň vášní jinou a silně doufá, že ji najde ve vypravěčce. Tu však postupně začne zoufalý nátlak vadit a děsit. Nechápe city Terezy, děsí se jí, což ji dožene k odchodu: „Připadal mi vstup Terezin v té chvíli čímsi strašlivým, nevyzpytatelným, jako by mělo vniknouti cosi příšerného do vzduchu prostoru, kde jsem dýchala, ulehnutí na má prsa a dusiti mě, dusiti k smrti.“¹¹⁵ Ačkoliv vypravěčka utíká, přesto nepovažuje Terezu za člověka, který dělá něco špatného. Chápe, že ji nemohla pochopit. Tereza se svojí odlišností žije *mimo svět* a zoufale si přeje nežít tam sama. Protože ve dvou „mimo svět je krásně žítí.“¹¹⁶

Posléze se však dozvídáme, že Tereza svou spřízněnou duši našla. Beze stopy odsouzení vypravěčka pokračuje v hovoru o *podivných láskách, jež uchvacují srdce lidská*.

¹¹³ JESENSKÁ, Růžena. *Mimo svět*. Praha : Pražské akciové tiskárny, 1926. s. 128

¹¹⁴ Tamtéž s. 128-129

¹¹⁵ Tamtéž s. 133

¹¹⁶ Tamtéž s. 125

5. 3. 5 Salome

Salome je ženou často zobrazovanou v dekadentním výtvarnictví i literatuře. Herodova druhá manželka, Herodiada, která byla původně ženou Herodova bratra, poštvála proti Janu Křtiteli svou dceru Salome. Důvodem byla uražená ješitnost, když Jan Křtitel odsoudil její svatbu s Herodem za neplatnou. Matka Salome navedla, aby chtěla po Herodovi setnutou hlavu Jana Křtitele na podnose, což se také stalo.

Tato krutá událost, kdy matka navedla svou dceru lstivě proti Janu Křtiteli, se stala oblíbeným motivem dekadentních umělců. Divadelní hru o Salome napsal i anglický spisovatel Oscar Wilde v roce 1893. „Salome představovala archetyp femme fatale a zároveň zvláštní paradox podvědomé bolesti a hrůzy. Jako ztělesnění úpadku mravů antického světa tvořila protiklad k neposkvrněné čistotě Panny Marie a v tomto smyslu symbolizovala i vzpouru proti přijatému etickému kodexu.“¹¹⁷ Salome zobrazil například František Tavík Šimon¹¹⁸, Hugo Boettinger¹¹⁹, Jan Konůpek¹²⁰ nebo Josef Váchal¹²¹, na fotografii se objevila u Františka Drtikola¹²². Nejčastěji je zobrazena s hlavou Jana Křtitele v rukách či na podnose, přičemž je představena jako přitažlivá, smyslná, svůdná žena. To koresponduje i s básní Karla Hlaváčka *Herodes*:

...
„Ty prsy kdyby přitisknout se směly!
Ty nahé paže by se rády rozevřely!
Ty rety by tak rády líbat chtěly!
Ten měkký klín by tak rád vzdal se celý, celý...“

...¹²³
...

Jiří Karásek ze Lvovi zobrazil stárnoucí Salome v próze *Smrt Salomina*. Salome již pozbyla své krásy, divokosti a smyslnosti, kterou okouzlovala všechny muže, se kterými se kdy setkala. Těžko uvěřit, že stárnoucí žena stojící před svým milovaným je

¹¹⁷ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 237

¹¹⁸ Viz příloha č. 23

¹¹⁹ Viz příloha č. 24

¹²⁰ Viz příloha č. 25

¹²¹ Viz příloha č. 26

¹²² Viz příloha č. 27

¹²³ Hlaváček – básen Herodias

ženou, která držela na podnose hlavu Jana Křtitele. Ačkoliv chvílemi dokázala probudit minulost a ukázat ji muži, po kterém toužila, tuto vzpomínku udržela jen krátkou chvíli a znovu se vrátila do své staré podoby, která v milovaném vzbuzovala hnus. Salome neunesla tuto potupu a skončila jako Jan Křtitel. Její služka položila Séhonovi v košíku její hlavu: „Z pootevřených rtů se dívala na Séhona bolest vrhající úděsné paprsky, rudí jiskry, propalující výčitkou do nejskrytější hlubiny jeho nitro....“¹²⁴ Salome věnoval báseň i Stanislav Kostka Neumann ve sbírce *Bohyně, světice, ženy*. Představuje ji opět jako krásnou, svůdnou tanečnici zachycenou v očích *asketické hlavy* :

„*Tvé tělo nahé, ňadra mladistvá,
svatozář vlasu, oka propastnou hloub,
té asketické hlavy zraky vyčítavé,
než obrátí se v sloup,
naposled zachytí v sebe a nevrátí nikdy více,
nesouce tvoji mladost, tvou krásu, tvé štěstí
a rozkoš, která tak mohla jen v tobě kvést,
nesouce obraz ženy,
bílý a rozechvěný,
na věčnost.*

Tanči!“¹²⁵

Tématu matky, která se záští navedla dceru k tak ohavnému činu, se nevyhnul ani Jaromír Borecký ve sbírce *Rosa Mystica* v básni *Herodias*:

...
„*Jen matka na trůně ví v záští závratí,
s těch nehtů zlacených, jež v sister bijí,
že bude ještě dnes v klín roucha do lilijí,
krev usečené hlavy stékati.*“¹²⁶

¹²⁴ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Gotická duše a jiné prózy*. Praha : Vyšehrad, 1991. s. 89

¹²⁵ NEUMANN, S. K. . *Bohyně, světice, ženy* [online]. Praha : FR. Borový, 1915 [cit. 2011-07-01].

Salome, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=704>>.

¹²⁶ BORECKÝ, Jaromír. *Rosa mystica* [online]. Praha : J. Otto, 1892 [cit. 2011-07-21]. Herodias, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=28>>.

V souvislosti se Salome je samozřejmě zobrazován i Jan Křtitel, nejčastěji jeho hlava či samo stětí., podrobněji v části o zobrazeních biblických postav.

5. 3. 6 Nespoutaná Messalina

Messalina byla římskou císařovnou a třetí manželkou budoucího císaře Claudia. Známa ovšem byla svými sexuálními dobrodružstvími a orgiemi, byla nespoutaná a velmi náruživá. Její život končil sebevraždou poté, co plánovala převrat s posledním ze svých milenců (kterých bylo mimochodem nepočítaně).

Její nevázaný život, divokost a sexualita se stala námětem převážně výtvarných umělců moderního umění, kde se v první polovině 20. století začalo objevovat téma sexuality, homosexuality, sexuálních úchylek, deviace apod., což úzce souviselo se zaujetím psychoanalýzou a podvědomím jako takovým. Zobrazovaly se lidské výchylky i přirozená lidská sexualita. Tabu padala jedno po druhém a umění šokovalo odkrýváním stinných stránek existence. „Antická Messalina svou běsnou nenasytností představovala jeden z typů osudové ženy.“¹²⁷

Žena jako taková byla zobrazována často a v souvislosti s ní téma vykoupení, touhy, sexuality. Ženy byly nejčastěji zobrazovány nahé, eroticky vzrušivé a svým způsobem nebezpečné svým sváděním a mocí, kterou jim předurčovalo jejich tělo. Představovaly nebezpečné pokušení. Podlehnutí tomuto pokušení mohlo (a často končilo) špatně. Mnohdy je žena zobrazována s ďáblem, někdy i jako paralela k němu. Soudobí literární umělci se věnovali nezkrtné až nenasytné touze po osudových ženách. Příkladem je báseň *Tvou nahostí šílen* ze sbírky *Sexus necans* Jiřího Karáska:

...

*„Kde ty tančíš divoký tanec,
roucho co kleslo, smyslný tanec,*

Ku počtě dávného milence slunce,

¹²⁷ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 232

básníka-pohana, milence slunce,

*Uprostřed orgie špíny a barev,
hořících, vytrysklých, divokých barev,*

*básníka prošlého vírem všech vášní,
pestrým a lomozným bazarem vášní,*

*který se vínem ted' a láskou spíjí,
nahostí boků tvých a vínem spíjí...¹²⁸*

...

5. 3. 7 Helga

Expresionistický román *Utrpení knížete Sternenhocha* označovaný jako groteskní romaneto uvádí autor předmluvou, kde přesvědčuje čtenáře, že kniha je kusem deníku knížete Sternenhocha. Autor upozorňuje čtenáře, že kníže byl zintelektualizován, jelikož „jeho jasnost byla s pérem dosti na štíru...“¹²⁹ Očividně se postavě knížete vysmívá a takto nám předkládá jeho vyprávění.

Helga se zdánlivě jeví jako ošklivá uzavřená žena. Již při setkání s ní však kníže ucítí jakousi přitažlivost, která ho k němu táhne: „První můj dojem byl, že je to děvče přímo ošklivé. Vyčouhlá postava, tenká, že jsi se jí lekl; tvář hanebně bledá, skoro bílá, prahubená; židovský nos, všechny tahy, ač jinak ne nejhorší, tak nějak zvadlé, ospalé, uspávající; vypadala jako mrtvola, mechanismem nějakým pohybovaná, - a stejně jako tvář, byly i její pohyby strašně líné a chcípavé.“¹³⁰ Později zjišťujeme, že Helga byla opravdu v určitém spánku a bohužel právě Sternenhoch měl být přítomen jejímu probuzení: „Lidé zaměňují příliš často spánek a bdění, božské odpočívání a lenost, pomalu se ploužícího tygra a prase. Ona spí, spí, spí! A probuzení bude strašné, zvláště pro vás, pane kníže.“¹³¹ Helgu známe pouze skrze vyprávění knížete Sternenhocha, tedy

¹²⁸ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Sexus necans* [online]. Praha : Moderní revue, 1897 [cit. 2011-07-03]. Tvou nahostí šílen, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=363>>.

¹²⁹ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha : groteskní romaneto*. Brno : Res Publica, 1990. s. 5

¹³⁰ Tamtéž s. 5

¹³¹ Tamtéž s. 14

skrze jeho subjektivitu. Otázkou je, nakolik jeho pohled odpovídá realitě. Jako čtenáři jsme ovlivnění jeho vyprávěním, které však odkrývají i informace nevyřčené. Zároveň knížete bereme s určitým nadhledem a od začátku přistupujeme k jeho povídání s odstupem čekající na sebenepatrnou skulinu mezi jeho subjektem a okolím, abychom pochopili další kousek skrytého tajemství.

Skrz vyprávění otce získáváme informace o Helžině dětství a její individualitě. Otec se chce dcery co nejrychleji zbavit, ačkoliv vůči knížeti má hluboký odpor. Jeho touha zbavit se dcery je však mnohem silnější, je tedy jasné, že za jeho snahou vydat dceru je nějaké tajemství.

Probuzení Helgy do života přišlo částečně v jejím těhotenství, naplno propuklo po porodu. Zavraždila Sternenchovi synka bez sebemenších výčitek ba naopak s úlevou: „Zazněl strašný, ale tlumený zvuk, jako když zařve v cirku, bezděky, při pohledu na rozžhavenou tyč pardál. A v zápětí zmizela hlavička dítěte pod poduškou. Ta se vlnila – Nevěda, co to znamená, rozhlédnu se a vidím, jak Helga – tvář Medusy – drží robě za kotník, hlavou dolů. A hned poté vylétlo malinké tílko nad příšernou matku – pocítil jsem hroznou ránu a pozbyl vědomí.“¹³² Tato brutální scéna absolutně nekorespondující s groteskním romanetem, jak je kniha nazvána, dostává příběh mimo dosavadní dění. Scéna s vraždou miminka otevírá nový rozměr Helgy, která do této doby pouze bláznivá, dostává šílené podoby stvůry vraždící své dítě. Stvůrou zůstane až do konce dění. Helga se probudila.

Helga zmizela na dva roky, neznámo kam, pouze zvěsti popisovaly obludnosti a vraždy, které měla spáchat. Proslýchá se, že prováděla různé orgie, což byl též častý motiv soudobých malířů¹³³ Kníže popisuje, že ji neztrestal pouze pro její manželskou věrnost, pravda je ovšem taková, že jeho pokus by byl pravděpodobně zle potrestán. Na chvíli se stala zádumčivou, aby se s ní udála další změna. Brzy kníže zjistil, že Helga má jiného muže a zatoužil ji špehovat. Ta se před milencem plazila, ponižovala, prosila, lísala se k němu jako pes. Byl oddaná tělem i duší neznámému zelenému muži: „Kdybych mluvila řečí Boha, nedovedla bych ti vyslovit své díky! Tys mně dal vše, vše, a celá jsem jen tvým darem a majetkem tvým. Noc byla jsem, ty slunce jsi z ní učinil; prázdná byla jsem, a tys vyplnil mne a přeplnil zlatem a démanty a vůněmi. Jen

¹³² KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenchocha : groteskní romaneto*. Brno : Res Publica, 1990.s.16

¹³³ Viz příloha č. 28

z bolesti a hnusu byla jsem d'ábelskou rukou zhnětena.“¹³⁴ Kníže byl pro Helgu ošklivý, nechutný, nízký. Nutno podotknout, že to, co se dozvídáme mezi řádky, by tomuto popisu odpovídalo. Nedá se považovat za nepochopitelné, že divoká, nespoutaná žena jako je Helga, padla do náruče muži ještě divočejšímu a nespoutanějšímu. Byla ochotná se před ním ponižovat, plazit se po zemi a kydat na sebe: „To jsem! Sviňka, čubka, žížala - - ženská! Hnojště, z něhož rostou hnusné děti. Fuj na nás! Jsme nuly; teprve když se pod nás postaví muž, stane se tak trochu z nuly něco.“¹³⁵ Ze silné Helgy se stal ubohý patolízal - poskok, šťastný za každou ránu svého vyvoleného, který její dravost spoutal. Z vyprávění o dětství víme, že to byl otec, který v ní její povahu podporoval až jednou zčistajasna postavil se proti jejím „neplechám“ a zbil ji. Způsobil tím, že Helgu zklamal a ta se uzavřela sama do sebe na spoustu let. Tento „spánek“, před kterým varoval Sternenhoch již na začátku básník (Sternenhoch se o něm vyjádřil jako o *básnickém rošťákovi*) popisuje jako událost políbení něčeho vyššího. Duše je zde považována za mnohem víc, než je obyčejné tělo. Tělo je odrazem duše: „Mozek, nervy, tělo nejsou nic jiného než matná, hrubá viditelnost toho, co se v duši děje.“¹³⁶ Probudila se až těhotenstvím, kdy v sobě nosila „hnus“. Zelený muž domluvil s Helgou odjezd do Kordiller. Scéna na kopci Helgy a zeleného muže zdánlivě připodobňuje svou tajemností sraz ženy s ďáblem. Výjevy obcování a sabatu jsou ve výtvarné dekadenci velmi časté. Příkladem je malba *Žena jedoucí na d'áblu*¹³⁷ Karla Špillara, *Žena v objetí Satanově*¹³⁸ Josefa Hodka či *Požehnání Satanovo*¹³⁹ Josefa Váchala. Sabaty, které jsou popisovány v různých středověkých příbězích, se vyznačují přítomností „vůdce“, který se nechává od „poddaných“ laskat, ti mu dávají najevo svou absolutní oddanost: „Účastníci sabatu, ať dávní či nováčkové, nejdříve „mistru Leonardovi“ líbali ruku, pak pod zvednutým ocasem řít.“¹⁴⁰ Ačkoliv tedy Klíma neodkazuje přímo k sabatu a d'áblu, rozhodně se minimálně inspiroval příběhy popisujícími sabat.

Dále se o událostech dozvídáme z deníkových zápisků knížete Sternenhocha, který pomalu ale jistě šílí. Postupem času informuje čtenáře o vraždě a absolutním

¹³⁴ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha : groteskní romaneto*. Brno : Res Publica, 1990. 27
135

KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha : groteskní romaneto*. Brno : Res Publica, 1990. s. 29

¹³⁶ Tamtéž s. 32

¹³⁷ Viz příloha č. 29

¹³⁸ Viz příloha č. 30

¹³⁹ Viz příloha č. 31

¹⁴⁰ VONDRÁČEK, Vladimír; HOLUB, František. *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Bratislava : Columbus, 1993. s. 160

zneuctění Helgy, aby jí znemožnil odjezd do Kordiller. Uťáplý a do té doby snadno zastrašitelný kníže praští Helgu kladivem a svázanou odvede do hladomorny, kde ji zneuctí: „Obnaživ jí spodní polovici těla, strašně jsem ji zmrskal. Trpěla zprvu bez hlesu a hnutí, pak se začala kutálet po zemi, konečně řvát. Ale při tom nadávala stále, a já pak - - vykálel jsem se jí na tvář a omazav o to svou ponožku, vecpal jsem ji do jejích úst. Také jsem ji trochu poplival, vysmrkal se jí na tvář a skopav nehybné tělo, vyšel jsem a zamkl za sebou dveře.“¹⁴¹ Helga prosí o odpuštění nechce přijmout svoji smrt, když ještě ani neví, jestli je nesmrtelná. Sternenhochovi však říká, že tímto činem u ní paradoxně stoupl v ceně. V jejích očích se ze Sternenhocha, hloupého, bojácného, hnusného a namyšleného, do té doby pasivního, stává muž schopný činu, schopný prosadit si svou. Sternenhoch již ale ví, že Helgu pustit již nemůže, okamžitě by ho zabila. Nechává ji tedy zavřenou v hladomorně. Zajímavé však je jeho smýšlení před jeho smrtí, kdy označuje spor mezi ním a jeho ženou za nedorozumění: „Posuďte, lidé, neodsuzujte! Teď vidím: ona, chuděrka, za nic nemohla, ale já, chudák, také ne. Nic platno: všechny zájmy všech lidí a všech tvorů křížují se a ničí navzájem nevyhládivitelně. Tady boj: svatý, nezastřený, generální boj.“¹⁴² Přesto to byla Helga, která knížete dohnala k šílenství, posléze smrti.

Co se děje s Helgou po její smrti je sporné. Jisté však je, že Sternenhoch pomalu přichází o rozum. Straší ho Helga jako duch či je to jen výplod jeho chorého mozku souvisící s neunesením viny za její vraždu? Vše nasvědčuje, že Helga je po své smrti spíše výplodem chorého mozku. Pokládám za lepší variantu však nechat Helgy postavu polomrtvou, položivou, jelikož co je schopna Helga Daemona po své smrti poté, čeho byla schopna za života, nikdo neví a navíc přechod mezi životem a smrtí byl oblíbeným motivem moderních umění. Je to důvodem, proč si dekadentní autoři vybírali často pro své děje čas nad ránem, kdy není ani noc, ani ráno nebo postavy upírů, kteří nejsou ani živí, ani mrtví. Přechod mezi dvěma světy odkrýval hluboká tajemství a kladl další otázky. Proto považuji za zbytečné posmrtnou Helgu zbytečně označovat jako výplod nemocné duše, když mnohem zajímavější je nechat její postavu žít svým „posmrtným“ životem.

¹⁴¹ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha : groteskní romaneto*. Brno : Res Publica, 1990.s. 62

¹⁴² KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha : groteskní romaneto*. Brno : Res Publica, 1990. s. 58

5. 4 Degenerovaný šlechtic

V dekadenci je časté zobrazení duševních stavů. Doba tíhne k tomu zjistit, co je pod povrchem, odhalit těžko odhalitelné. Je to určitá fascinace podvědomím i nevědomím, z velké části způsobená zájmem o psychoanalýzu a rozvinutím přírodních oborů, zároveň je to touha odrážející dobu. Zobrazuje se podsvětí, smrt (převážně proces umírání), postupný rozklad, úchyvky a psychická vyšínutí. Psychické poruchy jakoby otevíraly bránu do míst, kam dříve nebylo přístupno. Schopnost vnímat věci do této doby nevnímání. „Exemplárním ztělesněním interstatusu rozkladu a nemoci jsou degenerovaní šlechtici, poslední svého rodu, kteří se ta často objevují v dekadentní literatuře. Odpovídají dekadentnímu pojetí vyžilé rasy nejen u Čechů, ale Evropanů vůbec, ale možná také české reakci vůči zdánlivě nesmrtelnému císaři u dekadentů hypersenzitivní a esteticky vnímavé oběti všemocného kapitalismu.“¹⁴³ Tento motiv se objevuje nejen v próze, ale i poezii. Hlaváček zobrazuje takového šlechtice například v básni *Přišla...* ze sbírky *Pozdě k ránu*:

...

„Byla tak tichá noc venku – po chodbách Kastelu mrtvo,
jen srdce tak bázlivě v komnatě poslední v modlitbách bilo
jak rodinný vězeň, když v podzemí otcovských hradů
vyhublým prstem svým chvilkami bojácně
zaklepá do zdí...“¹⁴⁴

...

Degenerace či duševní vyšínutí nebylo pouze u šlechticů, nicméně právě šlechtic je častým motivem dekadentních umělců. Již tmavé, zámecké prostředí okolo těchto pánů a jejich starý rodokmen evokuje tajemství. Choroby duše jsou často zobrazovány i na plátnech dekadentních umělců. Jedním z nejznámějších je cyklus *Chorobné duše* Josefa Váchala. Pro příklad odkazuji přímo k *Paralytiku*¹⁴⁵, ze sochařství k soše Quida Kociana *Nemocná duše*¹⁴⁶. Duševním stavům se věnuje i kapitola z knihy *Idea*

¹⁴³ PYNSENT, Robert B. *Ďáblové, ženy a národ*. Praha : Karolinum, 2008. s. 254

¹⁴⁴ HLAVÁČEK, Karel. *Pozdě k ránu* [online]. Praha : Moderní revue, 1896 [cit. 2011-07-21]. Přišla..., s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=252>>.

¹⁴⁵ Viz příloha č. 32

¹⁴⁶ Viz příloha č. 33

dekadence a umění v českých zemích 1880 - 1914 nazvaná *Očistec smrti*. Ne náhodou si tato tematika zasloužila svůj vlastní velký prostor. Z četnosti výjevů zobrazujících choroby a pohnutí duše, ať již na plátně či v literatuře, je zřejmá určitá fascinace tímto námětem. „S úniky do světa snů a vizí, prolínáním snu a reality zkoumala dekadence hraniční prostor duševních poruch a šílenství; inspiraci nacházela i v poznání z oblastí neurologie a psychiatrie. Limity racionality v tomto smyslu odkazovaly k otázce možností osvobození lidské individuality. Téma šílenství, nemoci (umírání a smrti) umožňovalo vyhocené zachycení pocitu izolace a zmaru.“¹⁴⁷ To souvisí s touhou objevit nepoznané a nahlédnout do zákoutí duše, tolik neprozkoumané a tolik tajemné.

5. 4. 1 Poslední šlechtic

Jiří Karásek ze Lvovic, jedna z nejvýznamnějších postav české dekadence, napsal svou nejslavnější prózu *Gotická duše* v roce 1900. Na svou dobu velmi odvážné dílo rozbouřilo literárně – kulturní atmosféru svými odvážnými myšlenkami ba i zpracováním. Ve stejném šokujícím duchu se nesly i jeho další prózy. O jeho próze s apokryfní látkou *Salome* jsem se zmínila v části věnované ženám, zde se chci zaměřit na „degenerovaného“ šlechtice. V Karáskových prózách se setkáme s novoromantickými prvky. Často cestuje do minulosti a jeho děje se odehrávají na tajemných místech, jako jsou kostely, hřbitovy, zákoutí staré Prahy apod.

V *Gotické duši* nenajdeme dějovou linku, ta se vytratila a rozpustila v „ději duše“. Je to právě ona, která má hlavní roli v této dekadentní próze plné lyrických prvků. Hlavní (a jedinou) postavou je poslední šlechtic svého rodu nesoucí na svých bedrech genetickou zátěž psychické nemoci, jež postupně postihla všechny rodinné příslušníky. My víme například o Vilémovi, který zešílel a spáchal sebevraždu. Tento děs z podobného osudu provází šlechtice celým jeho životem, dá-li se jeho přežívání plné strachu nazvat vůbec životem. Skrze jeho myšlení se dostáváme do minulosti, která se zpřítomňuje. Jeho „život“ je plný úzkosti a šíleného strachu, který utkvívá na všem okolo. Tak sotva postřehneme neodvratný plíživý nástup jeho šílenství. Šlechtic je izolovaným jedincem od světa, od lidí i od přítomnosti. Absolutně se odosobnil od všechno reálného, živoucího, ačkoliv se stále snaží zoufale přidržet čehokoliv opravdového a „normálního“. Útěchu nachází ve víře, avšak tato jeho poslední naděje

¹⁴⁷ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 327

končí s jeho uvědoměním, že v Boha nevěří. I přes velké snahy o znovunalezení víry se mu toto nepodaří. Skrz jeho mnohé hypnotické stavy se dostáváme do minulosti staré Prahy, zejména do temného středověku plného tíhy, strachu, bolesti a zoufání. Zjišťujeme, že celé Čechy, nejen on, byly plné pochybností, úzkosti a nekonečného nákladu. Nejčastějším prostředím jsou kostely a vyobrazení Ježíše na kříži. Do prózy *Gotická duše* se promítá současná pochybnost o víře a existenci Boha. Apokryfní látky se stávají častým námětem i výtvarných umělců (viz dříve v zobrazeních biblických postav). Šlechtic si uvědomuje svou samotu, ale nedokáže nic změnit (izolace dobrovolná, avšak častěji nedobrovolná, ale bez možnosti jejího prolomení, je opět častým námětem dekadentního a expresionistického umění). Není schopný žít jako ostatní lidé, cítit se jako oni. Určitým způsobem závidí svému okolí normální žití, ale sám je zabraný do svých duševních stavů a úzkostného pozorování stavu své duše, neschopný svůj zrak „odklonit“ zevnitř ven. Daří se mu to pouze výjimečně a vždy jen na krátké chvíle, které mu však poskytují aspoň částečnou naději, že šílenství se mu vyhne. Doufá, že bude výjimkou z rodu či se vyléčí. Svět, který vidí svými očima je děsivý, bezradný, plný zoufalství. Vidí co jiní nevidí a nejsou schopni vidět: „Teď byl on a ostatní lidé dva zcela různé světy.“¹⁴⁸ Přesto necítí nenávist vůči okolí, miluje lidi i to, co ostatní lidé vidí a touží být jako oni, vidět s „nimi“, avšak „lidé chodili mimo něj, a on chodil mimo lidi.“¹⁴⁹ Jeho vnitřní boj ho časem příliš vyčerpá, polevuje v ostražitosti, upadá do hypnotických stavů a cítí, že se blíží jeho konec, který je neodvratitelný.

V *Gotické duši* můžeme dobře pozorovat, jak vnímáme příběh při pozorném čtení všemi smysly - rozechvívá nás, vnímáme zoufalství, beznaděj, ale cítíme vůni kadidla, květin (převážně tuberózy), slyšíme vzdálený, neurčitý šum davu vyslovující šepem své modlitby, posvátné ticho kostelů, různé tóny bití zvonů, hru varhan, šumění přírody,... dekadentní díla celkově jsou prosycená vůněmi:

„V mdlých vůních tuberos, jež dýší zapomnění,

Mé touhy, naděje se nesplněny skojí

A půjdou jako stín, jak nedosněné snění

¹⁴⁸ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Gotická duše a jiné prózy*. Praha : Vyšehrad, 1991. s. 70

¹⁴⁹ Tamtéž s.14

Realita našeho šlechtice se mísí se snem, hypnotickými stavy a přeludy až v jeho životě ustoupila zcela do pozadí. Na chvíli se ze svého šílenství opět probouzí těsně před smrtí, aby si uvědomil, že je stále sám a sám také umírá: „A najednou vzdechl dlouze a bolestně. Věděl, že už mu nikdo neporozumí, a že nikdo nepřijde. Bylo to krátce před úsvitem, když zemřel.“¹⁵¹ Podobně jako v Gotické duši pracuje s postupným šílenstvím Karel Kamínek v povídce *Dis Irae*.

Častým poselstvím dekadentního a expresionistického umění je přesvědčení, že člověk je vždy sám, i uprostřed davu a sám zůstává až do úplného konce. Nikdo mu nepomůže, není nikdo, kdo by mohl.

5. 4. 2 Zintelektualizovaný kníže

Utrpení knížete Sternenhocha od Ladislava Klímy vyšlo v roce 1928 a tváří se jako groteskní romaneto. Toto expresionistické dílo však nese mnohá poselství ukrytá v sobě samém.

Částečně jsem se dílu věnovala v podkapitole o ženách v souvislosti s Helgou Daemonou, ženou knížete Sternenhocha. Sternenhoch je mužem domýšlivým, ošklivým a hloupým, avšak sám o sobě má obrovské mínění: „Nepochybuji, že bych dostal i princeznu z královského rodu, spanilou, všemi přednostmi zdobenou_ vždyť, nehledě k mému rodu a bohatství, mohu o sobě směle říct, že jsem krasavec, přes některé své vady, např. že měřím jen 150 cm a vážím 45 kg, že jsem skoro bezzubý, bezvlasý a bezvousý, trochu též šilhavý a značně pajdavý; ale i slunce má skrvny.“¹⁵² Poté, co si vezme za ženu Helgu, začíná v jeho životě „peklo“. Helga ho ponižuje, straní se ho, nadává mu, zavraždí jejich syna. Sternenhoch všechno trpí, jednak ze zbabělosti, jednak z pocitu, že dokud je mu žena věrná, není třeba ji trestat. Paradoxně Helgu částečně obdivuje, pravděpodobně pro její silnou osobnost a nedostižitelnost.

Poté, co Helgu Sternenhoch praští kladivem, sváže, zneuctí a zavře svázanou do hladomorny, posouvá se dílo do úplně jiné roviny. Kníže začíná bláznit, neví zda ho

¹⁵⁰ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Hovory se smrtí* [online]. Praha : Nákladem vlastním, 1904 [cit. 2011-07-01]. Tuberosy, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=356>>.

¹⁵¹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Gotická duše a jiné prózy*. Praha : Vyšehrad, 1991. s. 77

¹⁵² KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha : groteskní romaneto*. Brno : Res Publica, 1990. s. 7-8

Helga straší ze záhrobí či je živá. V podstatě to ani není důležité. Realita se promítá se snem, až nevíme kde je pravda. Sternenhoch sám zpočátku utvrzuje Helgu v tom, že sní, přitom sám neví, zda není ve snu. Zároveň se část od uvěznění Daemony (kníže jí už nepojmenuje jinak) jeví komičtěji, než do její „smrti“. Šílenství knížete, které se stále stupňuje je čím dál grotesknější. Sternenhoch se stává ponížejším a ubožejším každým dnem, kdy bojuje s přízrakem své manželky. S tou se začíná častěji setkávat. Zprvu se zdá, že Helga je odsouzena do pekel. Popisuje dům o mnoha patrech, s mnoha místnostmi, v každé místnosti jiné mučení. Tento výjev se objevuje například i u Jakuba Demla. Mučení je jedno horší než druhé. Pekelný výjev mučení, podrobně popsáný a děsivý, cituji pro bližší představení pekelné scény, význačné pro expresionismus: „Hrůzné obludy přivázaly mne za vlasy ke stropu, a jakýsi stroj opatřený 200 silných prutů, koldokol mne obklopujících, dal se v úžasně rychlý pohyb. Všechny pruty současně mrskaly celé mé tělo, i hlavu; za okamžik byla jsem krvavou kaší. Pozbyla jsem vědomí, či zemřela?... Ale hned přivedly mne k sobě obrovské kleště, uchopivše mne za krk a vtáhnuvše stropem do prvního poschodí. Tam mnou mrštily – s tělem náhle opět zdravým, do bedny plné včel a vos a zavřely ji nade mnou. Mrtvou vytáhly mne zas a vzkřísily a dopravily do patra druhého, kde jsem byla vstrčena do sudu, jeho nitro oslnivě zářilo tisíci do běla rozžhavených jehel; a sud jal se rychle kutálet... V oddělení dalším byla mi hlava zavázána do pytle, napěchovaného nejhnusnějším hmyzem: šváby, housenkami, pavouky atd., též ropuchami, krysami...“¹⁵³ Celý koloběh opakoval se v pravidelných intervalech stále znovu. Tehdy se začal kníže bát kromě Daemony i odplaty, která ho stihne za vraždu své ženy. Pekelné výjevy zobrazovaly i expresionističtí malíři, například Alfred Kubin¹⁵⁴. Nejasnost mezi realitou a snem koresponduje s tím, že nevíme, kde leží pravda. Ta je těžko postižitelná, je nemožné ji nalézt, kníže ji nedokáže nalézt, ačkoliv po ní touží a ví, že pravda by ho zbavila šílenství. To ale nekončí. Nemožnost získání pravdy souvisí s dobovou filozofií, kdy převládaly směry poukazující na nemožnost pravdivého poznání (např. americký pragmatismus). Pravda je relativní, tam kde je pro jednoho pravdivá, pro druhého není. Klíma byl zajisté soudobou filozofií zasažen a i jeho dílo utrpení knížete Sternenhocha je považováno za filozofický spis. Ovlivněný byl zajisté Nietzschem a Schopenhauerem, často najdeme prvek vůle, jak poznamenává v doslovu i Igor Fic.

¹⁵³ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha : groteskní romaneto*. Brno : Res Publica, 1990. 84 - 85

¹⁵⁴ Viz příloha č. 34

Vůle úzce souvisela s voluntarismem, což je filosofický směr, který klade na první místo vůli a až posléze rozum a paměť. Podle Jana Scotuse Eriugena je „vůle povahou celé duše“. V díle Ladislava Klímy má vůle rozhodně velkou roli, jak u knížete Sternenhocha, tak u Helgy (ačkoliv jsou oba tolik jiní).

Dá se tedy říci, že děj je až druhořadý za filozofickými myšlenkami postav. Ačkoliv Sternenhoch dělá vše pro to, aby se „uzdravil“, jeho stavy jsou stále horší. Na konci nacházejí Sternenhocha souložit s rozkládající se mrtvolou Helgy (v díle je často přítomný pach hniloby, i v expresionismu jsou časté pachy – Hnilobu zobrazil ve stejnojmenném obraze i Richard Teschner¹⁵⁵). Přesto je konec natolik relativní, abychom si stále nebyli jisti, jestli Helga zemřela opravdu. Cílem díla však není odpovědět na jednoduché otázky, ale spíše pokládat otázky, na které odpověď není či není jen jedna. Kníže přichází absolutně o rozum v domnění, že pochopil. Za pár dní umírá na otravu krve.

5. 5 Slepota jako způsob nového vidění

Dalším častým motivem jsou slepci. Slepec ovšem neznamená fyzické postižení ve smyslu, v jakém ho vnímáme obvykle. Je to spíše nové vidění světa, nový náhled než fyzický handicap. Slepci se zabývala ve své antologii brněnské Literární skupiny *Srdce a smrt* Veronika Broučková. Využívá k tomu povídku *Vítězství* Čestmíra Jeřábka. Hlavními aktéry jsou čtyři slepí vojáci. Vojáci svou slepotu nepovažují za neštěstí, ale za něco, co jim umožňuje nové vidění. „K čemu pak nám byly oči, když jsme jimi té záhady nikdy nerozluštily?“¹⁵⁶ Nové vidění umožňuje nové náhledy a pochopení: „Cítím zcela určitě, že si neseme ve svém středu jiný svět s jinými zákony nežli mají tam v dědině... Cítím že se naše myšlenky spojují. Že se spojují k nějakému nesmírnému poznání! Před našima očima zvedá se opona a nějaké obrovské slunce hoří nad obzorem!“¹⁵⁷ Slepota způsobuje tmu, ale tma odkrývá nové, dosud nepoznané náhledy na věci, které oči nevidí a vidět nemohou. Není vidění větší slepotou než slepota sama? Čtyři slepce zobrazil Eugen von Kahler v roce 1907¹⁵⁸ nebo August Brömse v roce 1910¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Viz příloha č. 35

¹⁵⁶ BROUČKOVÁ, Veronika. *Srdce a smrt*. Vyd. 1. Praha : Akropolis, 2009. s. 252

¹⁵⁷ Tamtéž s. 253 - 254

¹⁵⁸ Viz příloha č. 36

¹⁵⁹ Viz příloha č. 37

5. 6 Vyhnanec

„...lidé ho vidí rádi přicházet. Ale odcházeti ho vidí mnohem raději.“¹⁶⁰

Tématem vyhnance - vydědence jsem se zabývala již ve své bakalářské práci *Reprezentace motivu krysaře v evropských literaturách a umění* a poukázala jsem na široké rozpětí tohoto tématu nejen v poezii a próze, ale i ve výtvarném umění. Typickým představitelem „vydědence“ je právě krysař, mýtická postava s tajemným osudem a neznámým předurčením. Známy český secesní umělec Hanuš Schwaiger věnoval krysaři svou pozornost: „Tajemná postava krysaře z německé legendy z 15. století představovala pro mladého malíře paralelu umělecké současnosti, model sebeidentifikace. Jeho krysař byl odrazem moderní individuality, hrdé a sebevědomé v nenávisti k necitelnému, kalkulujícímu davu.“¹⁶¹ Vyděděncem – poutníkem je zobrazován v historii umění často už ve středověku, jelikož například Ahasver je biblickým námětem, dekadence – novoromantismus se tohoto chopila a zobrazila vydědence v mnoha různých podobách. Ahasver je za kopnutí či udeření do tváře Ježíše odsouzen k nesmrtelnosti „Pro vyjádření tématu nekonečné pouti jako principu utrpení se nabízel *ahasverský* motiv. V 19. století jej literárně zpracovali například *G. G. Byron* nebo *P. B. Shelley*, také *V. B. Nebeský* ve filozofující básni *Protichůdci (1844)* nebo *Jaroslav Vrchlický* v epické skladbě *Kříž Božetěchův (1879)*. Roku 1850 vyšel český překlad *Sueova* románu *Věčný Žid* a 1899 přetlumočil *Jaroslav Vrchlický* *Hamerlingův* epos *Ahasver v Římě*.“¹⁶² Nebyl to pouze Ahasver¹⁶³ a Krysař¹⁶⁴, ale i postava mnicha¹⁶⁵, která symbolizovala osamělost a úzkostnou izolaci. „Postava mnicha symbolizovala askezi, ale i izolaci a osamění. Již v *Husymansově* románu *Naruby* byl des Esseintes jakýmsi moderním mnichem, který se vzdálil šílenství a vřavě povrchního světa. Klid

¹⁶⁰ DYK, Viktor. *Krysař*. Praha : Československý spisovatel, 1972. s. 14

¹⁶¹ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 109

¹⁶² URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 122

¹⁶³ Viz příloha č. 38

¹⁶⁴ Viz příloha č. 39

¹⁶⁵ Viz příloha č. 40

však nenalezl.¹⁶⁶ Toto se objevuje například u básníka Emanuela z Lešehradu v básni *Vyhnanec*:

*„Zraněn v životě,
žiji v samotě,
vzdálen radosti,
vzdálen žalosti –
ponurý templář.*

*Jen v nocích jemných,
kdy měsíc leje
svit do aleje,
jdu do své vlasti, své pravé vlasti,
po cestě bledé,
jež do snů vede,
v haleně šedé –
starý vyhnanec.“¹⁶⁷*

Další ukázkou může být báseň Irmý Geisslové *Zavrženec*:

*„Jsem zavrženec! Žalost je mou chotí,
Skráň moje stálou úzkostí se potí,
Kde se jen ukáži, tam roste žal
A ještě nikdy jsem se nezasmál.“¹⁶⁸*

Vyhnance zobrazil i Arnošt Procházka ve stejnojmenné básni, kde jeho vyhnanecem je mnich:

*„Ve spasmu nahých žen
kdy v lásky orgiích*

¹⁶⁶ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s.120

¹⁶⁷ Tamtéž s.134

¹⁶⁸ URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. s. 122

*mřel cudných květů snih,
svůj sladký křísil sen.*

*Té vášně ve plamen
lkal smutně, černý mnich,
zře boha, v žlutý jih
jak vzlétá – strastí plen.¹⁶⁹*

Karel Hlaváček namaloval Vyhnance v cyklu *Prostibolo duše*. Obraz je úzkostný, tmavý a bezútěšný¹⁷⁰.

Pokud jsem mluvila o tom, že moderní literatura zobrazovala úzkost z okolního světa a osamělost jedince ve společnosti, je pochopitelné, že postava vydědence byla tematicky ideální.

5. 6. 1 Krysař

V českém prostředí je nejtypičtějším dekadentně – novoromantickým vydědencem právě krysař ze stejnojmenného díla Viktora Dyka. „Krysař je společenský outsider aristokratického zrna: pouťník, a proto všude cizinec, osamělec a individualista ne bez odpovědnosti, než pocitující odpovědnost jen vůči samému, hrdý sebevědomí a silný jedinec, jenž nenávidí malá srdce a blátivý život oficiální společnosti, neklidný snivec, nespoutatelný přítomným dnem a hnaný jen budoucí chvílí. Je to titán napodobující božské gesto (kvůli jedinému člověku, Agens, chce ušetřit město Hameln) a vůbec si osobující božskou moc tím, že se díky své píš'ale stává vládcem nad životem a smrtí Hamelnských. Je to „prokletý“ hudec, neboť pouze propast je mu cestou do ráje.“¹⁷¹

Viktor Dyk zobrazil postavu staré německé legendy tajemně a rozvinul příběh o silné lásce tajemného krysaře a svůfné Agnes. Krysař přichází z neznáma, kam také míří. Tajemství obestírající jeho postavu nemá být odhaleno. Je osamělým pištcem izolovaným od lidského „ubohého“ společenství. Setkání s krásnou Agnes má se mu

¹⁶⁹ PROCHÁZKA, Arnošt. *Prostibolo duše* [online]. Praha : Moderní revue, 1894 [cit. 2011-07-21]. Vyhnanec, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=817>>.

¹⁷⁰ Viz příloha č. 41

¹⁷¹ OPELÍK, J.: Dvě dykovské imaginálie. *Česká literatura*. 1974, č. 22, s. 227-228

stát osudným. Po jeho „odchodu“ nechává město takřka bez lidí, jeho návštěva byla tedy devastující, ale on si zachoval hrdou individualitu tak, jak pojímal krysaře i secesní malíř Hanuš Schwaiger. Je to typ poutníka s nadosobním úkolem.

Krysař je zajisté typickým představitelem vydědence v dekadentní . novoromantické literatuře. Je izolovaný od lidského společenství, předurčený k neznámému osudovému úkolu, hrdě individuální a nekonečně osamocený: „Pískám na ni velmi smutné písně, písně všech krajů, kterými jsem prošel. A já prošel mnoha zeměmi: slunnými i ponurými, pláněmi i horami. Má píšťala zní tak tiše. Krysy slyší a jdou. Není takového krysaře mimo mne.“¹⁷² Ačkoliv ho řadím přímo pod označení vyhnanec, dá se obecně říci, že všechny postavy dekadence – novoromantismu a expresionismu jsou jedinci izolovaní, osamocení, ať již z vůle vlastní nebo předurčeností, která nejde prolomit.

5. 6. 2 Mnich Synesius

V moderní literatuře je běžné užití zobrazení mnicha jako člověka osamocené a izolované. V dekadentním umění velmi časté. Mnich je osamělým poutníkem izolovaným od okolního světa. V povídce *O mnichu Synesiovi* je tento pocit izolace znásoben tím, že Synesius utekl před těžkým hříchem z domova, protože život ve vězení ho izoloval z lidského společenství, k řádu, kde hledal odpuštění a smíření, avšak jeho izolovanost a osamělost trvala dál, pouze se přenesla do jiného prostředí. Synesius by byl izolován kdekoliv na světě: „... nepomyslil jsem si, kdo přichází, že přichází člověk, který nemá v srdci nic světského, jako by ani ze světa nepřicházel, člověk čímsi podivným, rozumu lidskému nepochopitelným, odlišný ode všech nás a snad ode všech lidí na světě. Až ho poznáte, dáte mi snad za pravdu.“¹⁷³ Jako jsou povídky Růženy Jesenské typické silnou vášní, i zde se nachází v podobě žárlivosti a nenávisti, která dožene matku a její děti k vraždě otce, tzv. vraždě z vášně: „Pominuli jsme se s rozumem my všichni, spíati hrozným záštitím. Se žhavostí pudu, s nutností, jakoby na vteřiny vypočtenou valil se osud nás čtyř.“¹⁷⁴ Jesenská se věnuje zobrazení vášni, duševním světům jedinců, jež vášně dohnala na pokraj života a smrti a která je absolutně izolovala od lidského společenství. Tato vášně je způsobena nejen láskou,

¹⁷² DYK, Viktor. *Krysař*. Praha : Československý spisovatel, 1972. s. 15

¹⁷³ JESENSKÁ, Růžena. *Mimo svět*. Praha : Pražské akciové tiskárny, 1926. s.182

¹⁷⁴ Tamtéž s. 192 - 193

jako spíše chorobnou touhou. Zločin z vášně mění osudy všech zúčastněných, dva umírají, matka a Synesius se dostávají na okraj společnosti. Synesius začne hledat odpuštění. Touží věřit v něco nadpozemského, ale jeho skepse je hluboká: „Jsme všichni příliš nebozí a příliš nepatrní pro pozornost někoho mimo nás.“¹⁷⁵

Synesius hnaný pocitem viny prodlévá noci na skále za neustálého modlení: „Tam nahoře zavěsil řetězy, ukončené ocelovými kruhy, připoutává se rukama ke skále jako odsouzený. A tam ve výši se modlí. Celou noc prodlévá tam v divukrásách a hrůzách světél a temnot nočních, pod křídly dobrých i zlých mocností. Dnešní noc je nádherná, ale představte si noci deštivé, chladné, s děsem strašných větrů a bouří.“¹⁷⁶ Touží po smíření, ale je osamělým hříšníkem.

Skrze vyprávění o hlavních postavách v povídkách Růženy Jesenské se dostáváme tzv. „mimo svět“. Dalo by se říci, že mimo svět náš, do duševního světa postav, které jsou vyloučeny ze společnosti. Ze společnosti nejsou vyhnání, vylučuje je jejich jedinečnost, spíše až šílenství. Toto šílenství však spustil extrémní vášnivý cit: „Jsem vyloučen. Skála. Jen skála mi zbývá. Neměl jsem přijít mezi ně. Snad lépe by bylo potloukati se ve vlnobití prudkého života. Jsem zde přeceňován a stydím se za to. A tím více se odevzdávám tomu mimo svět, mimo život.“¹⁷⁷

5. 7 Snění a bdění

Jako slepota otevírá možnosti dříve nepostizitelné a neviditelné, totéž se dá říci o snovém vidění. Proplétání mezi snem a realitou je v dekadentním a expresionistickém umění časté, stejně tak nemožnost vědomí co je pravda a lež (tyto názory nalezneme v dobové filosofii). Snová atmosféra se prolíná prozaickými ději, poezií i díly výtvarnými. Ztrácíme dějovou linku i spojení s realitou, tím více se však otevírá prostor vidění něčeho nového, nového náhledu, možností. Sen jako únik a sen jako nový prostor k vidění. Sněním se ve své tvorbě zabýval například Bohuslav Knoesl, převážně v básnické sbírce *Martyrium touhy*. Snění je horečnaté až halucinogenní:

*„O snění horečko, já na kříži tvém vise,
Žen vidím fantomy, jež chtěl bych milovati,*

¹⁷⁵ Tamtéž s.198

¹⁷⁶ Tamtéž s.185

¹⁷⁷ Tamtéž s. 200

*V dnů šedém zrcadle jak unaveny chví se
A v mlhách nudy mé v dál pozvolna se tratí*¹⁷⁸

5. 7. 1 Sen v Gotické duši

Šlechtic v *Gotické* duši na cestě ke své nemoci prochází různými až hypnotickými stavy. Realita se rozpouští ve snových stavech, přicházíme o možnost přidržet se skutečnosti a zorientovat se v ní. Držíme se linky duše. „Nikdo necítil tak hluboce, kolik krásy jest v tom, věnuje-li se kdo zcela snům. Každý se věnoval něčemu jinému. A jak byli všichni odporní ve svých zájmech!¹⁷⁹ Hrdina žije život napůl ve snu, napůl v částečné realitě. Sen časem pohltí celou jeho duši. Chvillemi touží žít jen ve světě snu, život okolo je tolik cizí a nepochopitelný. Snění postupně přešlo v blouznění a z blouznění postupem času již nebyla cesta zpět. Ve snových stavech se dostáváme do staré Prahy, tajemné atmosféry středověku, bojů a válek, i do nitra jeho duše. Neorientujeme se již v prostředí, času, necháváme se unášet pouze snovými vidinami.

5. 7. 2 Sen v Utrpení knížete Sternenhocha

Ve chvíli, kdy knížete Sternenhocha začne strašit mrtvá žena Helga, otevírá se snové prostředí. Kníže neví, zda Helga je přelud či realita, sama Helga je zpočátku přesvědčena, že sní: „Aj, aj! To by mohlo být! A v lese jsem zase patrně klesla – usnula – a vše následující jest jen můj sen, který v tom lese snad jen krátkou dobu mám, třebaže zdánlivě trvá věčnost. A i to, že teď s vámi hovořím, je asi jen můj sen...“¹⁸⁰ V ději je myšlenka, zda nejsme všichni mrtví a považujeme pošetile svůj život za bdění. Znovu podkopávání reality. Helga ve svém snu rozlišuje sny další. Svoje utrpení v „pekle“ označuje za *přetěžký, dusivý, obludný amorfní sen*. Zajímavé je, že Helga, která považuje své bytí za sen, je považována za sen i knížetem, avšak sen jeho vlastní. Zaplétáme se do snů, o kterých nevíme, které jsou méně reálné než jiné. Právě prolínání snů a reality nás nutí přemýšlet o tom, že realita není jen jedna, je jich více a je jen a jen na subjektu, co pro něj bude reálné – pravdivé. „Jedno nevylučuje druhé, naopak: peklo

¹⁷⁸ KNOESL, Bohuslav. *Básně* [online]. Praha : Moderní revue, 1896 [cit. 2011-07-21]. Martyrium touhy, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=1319>>.

¹⁷⁹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Gotická duše a jiné prózy*. Praha : Vyšehrad, 1991. s. 20

¹⁸⁰ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha : groteskní romaneto*. Brno : Res Publica, 1990. s. 82

může existovat jen ve snu, sen je podstatou svou jen peklem; nic nemůže existovat mimo sen.“¹⁸¹ Zjišťování knížete, zda Daemona byla jen sen, vede ke zjištění, že mohl být i nemusel, k tomu, že pravda je zoufale nedosažitelná. Sen se dostal do reálného života a obráceně. Z nedosažitelnosti pravdy vyvstává existenciální úzkost. Ani my čtenáři nedokážeme reálné od nereálného oddělit. Pravda se ukrývá a zbývá otázka, zda má cenu plýtvat energií na její dosažení. Zda nebudeme v tomto případě neustále bloudit v kruhu. „Co říci snu, který jsme už pro neskonalou bláhovost jeho dávno zapomněli, skutkem-li se stane, odpovídáje všem podmínkám dějství živoucího?“¹⁸²

5. 7. 3 Sen krásné Siranuš

Ani v povídce o krásné Siranuš si nemůžeme být jisti, zda svého drahého opravdu zabila či ne. Ať už je to jakkoliv, domnívá se, že po jeho smrti jsou spolu a šťastní. Šílenství, které uchvátilo její duši, způsobilo, že se dostala mimo realitu, do jakéhosi „snu“. Jakkoliv to je pro vypravěčku šílené a děsivé, Siranuš věří, že její přeludy jsou pravdivé, jsou její realitou a činí ji šťastnou. Únik do „snu“ před bezútěšným životem ji izoloval od okolního světa, nicméně je způsobem, jak přelstít bolest skutečného života. Žije svou pravdou, které věří, je pro ni viditelná a čistá. Povídka ukazuje na možnost každého individua vlastnit svou jedinečnou pravdu a mít ji jinde, než ji ostatní mohou vidět. Dá se však říci, že je méně pravdivá?

5. 8 Tváří v tvář smrti

Výše jsem již zmínila, že dekadentní a expresionističtí autoři často zpracovávali například proces mučení biblických postav. Netýká se to však jen námětů biblických. Smrt fascinovala v celé své šíři, ať již násilná, přirozená (tímto mám na mysli různé nevyléčitelné nemoci) či dobrovolná (sebevraždy). Autory děl fascinoval přímo proces smrti, zobrazovali minuty před smrtí¹⁸³, podoby smrti (hojně se vyskytuje například smrtka) či již mrtvé¹⁸⁴. V literatuře se často objevuje sebevražda utonutím, nejčastěji

¹⁸¹ Tamtéž s. 86

¹⁸² OPOLSKÝ, Jan. *Představení v soumraku*. Praha : Odeon, 1968. s. 23

¹⁸³ Viz příloha č. 42

¹⁸⁴ Viz příloha č. 43

spojená se ženami. V souvislosti se smrtí jsou to i podsvětní (zejména pekelné) výjevy, oblíbené jsou například černé mše. Tu zobrazil v románu i J. K. Huysmans v románu *La bas*. Smrt (a v souvislosti s ní utrpení) byla zajisté nejoblíbenějším tématem těchto umělců. Tento zájem jde v ruku v ruce fascinací záhrobím, tajemstvím, utrpením, bolestí a mystikou. V knize *Idea dekadence v českých zemích 1880 – 1914* poukazují autoři na inspiraci malířů pozdní gotikou a barokem. „Smrt se stává častým námětem mnoha expresionistických projevů, ať už se jedná o umění výtvarné nebo filmové.“¹⁸⁵ Dekadentní umění souviselo i s určitým zájmem o spiritismus. „Satanické obřady svou sexualitou a exotičností přilákaly některé dekadenty 19. století, že se o ně zajímali, ba pravděpodobně je i pořádali nebo jim byli přítomni, patrně spíše ze snobismu než z přesvědčení.“¹⁸⁶

Smrt je zobrazována mimo výtvarné a filmové umění hojně v próze i poezii:

...

„Smrt z černých větví kane, kmit věčnosti se stane,
Je pozřen den i čas,
Zde dlouhé doby plynou, tma zívá nad vteřinou,
Když mine – zas – zas.“¹⁸⁷

Jaroslav Panuška zobrazil *Smrt v aleji*¹⁸⁸, známý je i obraz *Alegorie smrti* Maxmiliána Pirnera¹⁸⁹.

V každé době a v každém století se autoři museli nějakým způsobem vyrovnávat s tématem smrti, jež je největším tajemstvím lidského života a zároveň největším strachem. Ve chvíli, kdy se začnou bortit křesťanské hodnoty a lidé přestávají věřit, je tento strach ještě vystupňován ztrátou víry v něco nadpozemského.

¹⁸⁵ BROUČKOVÁ, Veronika. *Srdce a smrt*. Vyd. 1. Praha : Akropolis, 2009. s. 31

¹⁸⁶ VONDRÁČEK, Vladimír; HOLUB, František. *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Bratislava : Columbus, 1993. s. 156

¹⁸⁷ OPOLSKÝ, Jan. *Verše o životě a smrti* [online]. Praha : FR. Borový, 1918 [cit. 2011-07-01].

Poustevnictví, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=776>>.

¹⁸⁸ Viz příloha č. 44

¹⁸⁹ Viz příloha č. 45

5. 8. 1 Smrt v románu *Utrpení knížete Sternenhocha* jako model smrti v expresionismu

V díle *Utrpení knížete Sternenhocha* nalezneme všechny výše zmíněné motivy (záhrobí, tajemství, utrpení a mystika), jeden z motivů je dokonce již v názvu. První vraždou je šokující zabití Helžina syna vlastní matkou. Smrt dítěte sama o sobě je silně emotivně zabarveným činem zasahujícím emoce, tím spíše, pokud je zavražděno tak brutálně, jako to udělala Helga. Vyostření až na tu mez, kdy si kníže Sternenhoch stírá z hlavy mozek miminka, znamená obrat v ději, který se postupně v popisu násilí stupňuje. Zároveň celkem smířlivé přijetí této skutečnosti Sternenhochem dává znamení, že ve světě Helgy je možné vše.

Další smrt, smrt Helgy, otevírá bránu do záhrobí, umožňuje nám nahlédnout do pekelných vizí, posmrtných událostí, ačkoliv si stále nemůžeme být jisti, zda Helga opravdu zemřela. Způsob, jakým kníže zavraždí svou ženu, je brutální, plný neúcty, dohnaný až na samou mez ponížení. Vzhledem k tomu, že Sternenhoch zavřel poníženou Helgu v hladomorně ještě za živa, evokuje nám to představu dlouhého a pomalého umírání v temnotě, smradu, o hladu a žízni. Vše po naprostém zneuctění (Sternenhoch se vykálí Helze na obličej). Zvrácená Helga ještě před odchodem knížete tvrdí, že tento pokus o její vraždu způsobil to, že si může Sternenhocha více vážit. Kníže brzy zmítaný strachem ze své zemřelé ženy, která ho po své „smrti“ straší, pomalu, ale jistě přichází o rozum. Proces šílení je vyhnán do grotesky a absolutně dokonán v závěru románu, kdy je kníže nalezen, jak souloží s rozkládající se mrtvolou Helgy (a následně umírá na otravu krve). Motiv rozkladu je též úzce spjat s procesem umírání. Vize doplňují čichové vjemy, často v souvislosti s hnilobou, pachem rozkládajícího se masa plného červů.

Smrt Helgy je spojená s jejím ponížením, avšak ne psychickým, ale pouze fyzickým. Zdá se, že psychicky se Helga ponížít snad ani nedá. Přesto i ona se smrti začíná bát, ovšem ne jako obyčejný člověk. Nechce zemřít, když začala objevovat nepoznané významy a smysly života, když ani neví, dle jejích slov, jestli je vlastně nesmrtelná. Smrt očekává se zuřivostí.

5. 8. 2 Smrt v Gotické duši

V dekadentní literatuře na rozdíl od expresionistické není věnováno tolik pozornosti umírání samotnému, respektive momentu smrti, jako spíše vědomí blížícího se konce a psychickým stavům s tím souvisícím. Šlechtic z *Gotické duše* žije ve strachu z psychické nemoci, jež je v jejich rodině dědičná. Ačkoliv doufá, že bude výjimkou, kterému se nemoc vyhne či se z ní vyléčí, nestane se tak a plíživě se stane další obětí genetické zátěže. Hlavním dějem prózy jsou duševní stavy (či spíše její rozklad) hlavního hrdiny, samotná smrt, která přichází na konci, je relativně rychlá a nejsou popsány žádné její detaily. Cílem byl průběh rozkladu, na jeho zakončení Hrdina umírá sám a kromě poznámky o bolestném vydechnutím nemáme o jeho konci žádné bližší informace. Podobně je líčena smrt v povídce *Dis Irae* Karla Kamínka, kde je taktéž větší pozornost věnována duševním stavům hlavního hrdiny po smrti jeho milované, který pomalu ale jistě šílí. Opouštíme ho ve chvíli, kdy rozdělal v pokoji oheň a radostně poskakuje na posteli. Definitivně přišel o rozum.

Dekadence v literatuře se tedy věnovala spíše duševním stavům před smrtí, než smrti samotné. Expresionismus naopak smrt obnažoval, ta jakoby se životu vysmívala.

5. 8. 3 Před smrtí

Častým motivem umělců jsou lidé na pokraji smrti, minuty či hodiny před koncem. V *Gotické duši* jde o dlouhodobý rozklad, jenž je i motivem celého díla a smrt sama o sobě je oproti předchozímu ději velmi krátká. V poezii a ve výtvarném umění jsou to však poslední chvíle, které živého dělí od bran podsvětí. Stejně jako upír je postavou, která není ani mrtvá, ani nežije, umírající člověk je na přechodu mezi životem a smrtí. Tento proces „vyhasínání“ je ztvárňován v mnoha podobách. V posledních chvílích před smrtí je obsažena i zoufalost, strach z neznáma a nezlomnost lidského osudu.

*„Smrt k Tobě zákeřně se připlížila z tmáně.
Tak nesnil's o duši tom velkém rozcestí.
Jak šelma s obětí si s Tebou hrála v pěsti,*

Tě rvala, drtila – Ty's trpěl odevzdaně. ¹⁹⁰

Unikající život zobrazil na stejnojmenném plátnu August Bromse¹⁹¹. Smrtka drží v rukou přesýpací hodiny jako symbol utíkajícího času, jež je dívce vyměřen. Dívka vypadá, že se vznáší v temném prostoru.

Strach a obavy ze smrti jsou tu odedávna. Pokud lidé přestávají být věřící, je jasné, že obavy ze smrti sílí. V 1. polovině 20. století je víra zpochybňována a napadána. Tím pádem se smrt stává častějším námětem uměleckých výtvorů.

*„O, Smrti, Smrti, ty jediná s cynickým úšklebkem
se vítězně tyčíš nade snah lidských trofejemi.
Já zjitřený v duši v šíleném vzteku se chvějícím rtem
v tvář marnou ti vrhám kletbu červa zašlapaného v zemi.“*¹⁹²

Jaroslav Panuška, který měl v oblibě postavy umrlců a tajemných postav, představil na obraze *Smrtka nahlížející do okna umírajícího* atmosféru blížícího se konce života. Smrtka nahlíží oknem svítícím do noci a pozoruje umírajícího uvnitř světnice. Obraz evokuje představy beznaděje a neodvratnosti osudu. Smrt vyčkává trpělivě na svou chvíli, přičemž si ruce pohodlně opírá o kolena. Nepůsobí strašidelným dojmem, zdá se, že klidně vyčkává na svou chvíli¹⁹³. Smrt v dekadenci působí jako neodlučitelná součást života. V expresionismu se častěji smrt a život konfrontují. Sternenhocha zdánlivě straší mrtvá Helga, v povídce Josefa Čapka *Plynoucí do Acherontu* utonulá vylézá z vody toužíc po životě, aby se do vody zase musela vrátit. Ke konfrontaci dochází, když ve stejné povídce vytahují z vody starší černě oděnou ženu. Její posmrtně ztuhlé nepoddajné tělo se vzpouzí mužů, tahajícím ji z vody, obraz působí až groteskně. Smrt se zdánlivě zlobně vysmívá živým.

¹⁹⁰ BORECKÝ, Jaromír. *Pršely růže...* [online]. Praha : Nakladatelství F. Topič, 1920 [cit. 2011-07-02]. Dotrpeno, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=27>>.

¹⁹¹ Viz příloha č. 46

¹⁹² NEJČ, Karel. *Básně* [online]. Praha : Nákladem pražského knihkupce E. Weinfurtra, 1900 [cit. 2011-07-04]. Mne zděsilo hrobů mlčení, s. . Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=690>>.

¹⁹³ Viz příloha č. 47

5. 8. 4 Utonulí

V literatuře i v umění se často zobrazuje smrt utonutím či přesněji přímo utonulí. Utonulou namaloval například Jakub Schikaneder. Jeho utonulá je vyvržená na pláži v bílých šatech značících nevinnost¹⁹⁴, motiv utonulé ztvárnil i Jan Konůpek v *Ofélii*. Zajímavé je, že v případě smrti utopení je zemřelou nejčastěji žena. Vrhnutí se do vln evokuje nešťastnou zlomenou krásnou dívku. V již zmíněné povídce *Plynoucí do Acherontu* Josefa Čapka je to však i muž, který skáče do řeky.

Název povídky je signifikantní, dříve byl Acheront interpretován jako „proud žalu“, jakási odnož řeky Styx proudící podsvětím.¹⁹⁵ Jedná se tedy o žal tak silný a nezvladatelný, že jeho řešením je utopení se. Celá povídka *Plynoucí do Acherontu* z díla *Lelio* o utonulých pojednává. Čapkova utonulá se však nepodobá obrazu Jakuba Schikanedera, ale spíše dekadentnímu způsobu smrti: „Byla to žena starších let, oděná černým šatem. Mokrý tvář, jak se zdálo, mluvila o slzách prolévaných v hlubokém neštěstí života, a její obličej byl jako tuhá maska, na níž s krutou nahostí bylo napsáno bolestné odhodlání, hrůza a beznaděje. Oděv zplihle a v ohavných záhybech se lepil na tuhé údy, jež byly strašně těžké, nepoddajné a dvojnásob nemotorné jako páky zničeného stroje.“¹⁹⁶ Výjev, který nám předkládá Josef Čapek, má pramálo společného s krásnou bíle oděnou mladou dívkou z obrazu. Je to starší, černě oděná žena s údy posmrtně ztuhými, až groteskně ztěžující záchranářům vytažení z vody. Symbolizuje určitý boj mrtvého světa se světem živým, svou nepoddajností, tuhostí. Nebo spíše předem prohraný boj živého světa se světem mrtvých. Jako by to byl určitý výsměch životu. Další utonulou je mladá dívka, spáchající sebevraždu pravděpodobně pod tíhou nešťastné lásky. Utonulá se pobouzí a mrtvá vychází na břeh s chutí a touhou žít, ale není jí již pomoci. Bloudí v mokřých šatech a strnulým obličejem po nábřeží, aby se zase vrátila do rozbouřené vody. „Již přišel den, kdy voda sama ji vydá, když se nasýtila její chudé krásy, a vrátí jí tváří světa méně sličnou, znetvořenou nebožskou působností rozkladu.“¹⁹⁷ Dívka při vytahování mluví, ale nikdo ji neslyší, je ráda že vidí lidskou tvář, ale lidské tváře vidí jen mrtvou dívku s pohledem upřeným do slunce. Nikdo ji již neuslyší, nikdo ji už slyšet nemůže. Je to určitá beznaděj a zoufalost, předem prohraný

¹⁹⁴ Viz příloha č. 48

¹⁹⁵ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Acher%C3%B3n>

¹⁹⁶ ČAPEK, Josef. *Lelio*. Praha : Dauphin, 1997. s. 25

¹⁹⁷ ČAPEK, Josef. *Lelio*. Praha : Dauphin, 1997. s. 29

boj dívky se smrtí. Podobný motiv najdeme v cyklu *Dívka a smrt* malíře Augusta Brömse na obraze *Stará píseň*¹⁹⁸. Mladé dívce smrt objímá dlaněmi hlavu a zdánlivě ji líbá něžně na temeno.

V povídce *Dívka a námořník* Růženy Jesenské se dostává Kamila kvůli posedlosti svou touhou do nebezpečí, kterému se brání vrhnutím se do moře, ze kterého již nevyplave. Touha, jež žene hlavní hrdiny do záhuby, je velkým tématem Růženy Jesenské v celé povídkové sbírce *Mimo svět*.

¹⁹⁸ Viz příloha č. 49

ZÁVĚR

Ve své práci jsem se zabývala reprezentací tajemných postav v souvislostech české novoromantické a expresionistické literatury. Literaturu jsem výrazně propojila s výtvarným uměním, jelikož se jedná o směry, které dle mého názoru nejdou umělecky příliš izolovat. Důkazem jsou i malující literární autoři či písničtí malíři. Literární a výtvarný kontext je natolik propojený, že jejich násilné odtržení by práci pouze uškodilo. Zároveň jsem si propojením s vizuální složkou usnadnila vytvoření si celkové představy o zobrazeních v těchto uměních. Mým cílem bylo i usnadnit čtenáři orientaci v již i tak dost složitých a promísených uměních a zároveň poukázat na skutečnost, že umění zkoumaná dohromady se mohou ukázat v celé své celistvosti. Tam kde docházejí slova, může nastoupit obraz.

Vzhledem k tomu, jak velký byl zájem v 1. polovině 20. století o hlubinnou psychologii a psychiatrii a jak výrazně se tento zájem promítal do umění, inspirovala jsem se knihou *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*, která mi pomohla v orientaci v historii některých tajemných postav, zejména vodníka a upíra a přiblížení se výjevům například satanistickým.

V první a druhé kapitole jsem se zaměřila na teorii novoromantismu a expresionismu. Poukázala jsem na skutečnost, že novoromantismus v našem prostředí existuje, nikoliv však jako umění izolované od umění ostatních, ale žije v jiných uměleckých stylech, převážně dekadenci. Znamená to tedy, že umělecká díla spadající do jiného směru obsahují často novoromantické prvky, což jsem se pokusila dokázat v dalším zkoumání. Novoromantickými prvky jsou tajemná a exotická prostředí, tajemné postavy, děje zahalené tajemstvím, nadpřirozené bytosti, které jsou hrdé, sebevědomé, ale zároveň nekonečně osamocené. Všechna díla se kterými jsem pracovala obsahují minimálně jeden tento prvek.

Důležité bylo upozornit na propletenost umění způsobené i změnami v běžném životě. Politická situace a vpád různých uměleckých směrů ke konci století devatenáctého a převážně z počátku století dvacátého se musel zákonitě promítnout do umění na našem území již žijícího. Nastalo období názorových mezigeneračních střetů. Mezigenerační střety však byly v historii umění časté, logicky v to vyústěovalo postupné nahrazování starých směrů novými, nejedná se tedy o něco příznačného pouze pro umění moderní. V těchto částech jsem se pokusila zorientovat v „chaosu“ tohoto období

alespoň natolik, abych pochopila určité vývojové umělecké tendence. Důležité bylo vědomí, že umění 1. poloviny 20. století se různě prolínalo a jde velmi těžko postihnout, převážně vlivem vpádu mnoha uměleckých směrů ze zahraničí, jako je futurismus, kubismus, fauvismus apod. To platí převážně o expresionismu, který se zpočátku promítal do umění jen částečně, zároveň ho lze nahlížet mnoha způsoby a jeho podoby se různí. Toto komplikuje často používaný pojem „kubofuturismus“ zmiňovaný převážně v souvislosti s díly Karla a Josefa Čapka. U novoromantismu, potažmo dekadence, jde o směry pokračující ze století minulého, ačkoliv i zde se promítají významné dobové změny.

V případě expresionismu jsem se opřela o Edvarda Muncha, nejvýznamnější postavu tohoto směru. Na jeho obrazu, který jsem samozřejmě přiložila, jsem se pokusila naznačit principy umění expresionistické malby a vyvolat zpětně dojem, na základě kterého namaloval svůj nejslavnější obraz *Výkřik*. Zdůraznila jsem tak princip expresionistického umění jako umění založeného na dojmu, který by měl vycházet i z obrazu. Při pohledu na Munchův *Výkřik* při kterém máme pocit, že obraz na nás zoufale křičí, se dají dle mého názoru nejlépe pochopit základní principy expresionistického umění. Zároveň výstava Edvarda Muncha, která proběhla v Praze v roce 1905, ovlivnila zásadně umění na našem území.

Důležitým faktorem umění na přelomu 19. a 20. století je zároveň dobová filosofie. Z tohoto důvodu během práce zmiňuji Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho (zde přímo odkazuji ke knize *Tak pravil Zarathustra*), jejichž názory se do umění prokazatelně dostávají. Dalším významným faktorem je popis psychoanalýzy v souvislosti se Sigmundem Freudem a jeho dílem *Výklad snů*, zájem o principy vědomí a nevědomí rovněž ovlivnily kulturní situaci. To mě inspirovalo k práci s již výše zmíněnou knihou *Fantastické a magické v oblasti psychiatrie*.

Další část nazvanou Dekadence a expresionismus jako umění úzkosti jsem uvedla z toho důvodu, abych poukázala na jistou podobnost výsledné emoce z těchto umění. Mým cílem nebylo násilně dokázat jejich spřízněnost, ale spíše ukázat podobný dojem, který vyvolávají. Tuto část jsem napsala jako jednu z posledních mé diplomové práce, kdy jsem již byla ovlivněna mnohadenní prací s výtvarnými publikacemi a uměla jsem vysvětlit svůj subjektivní dojem, který u mě toto umění vyvolávalo během práce.

V další kapitole věnované prostředí a času jsem se snažila přiblížit pozadí a souvislosti zobrazovaných postav. Pokud jsem se již na počátku práce odmítavě stavěla k striktnímu škatulkování v umění, nechtěla jsem, aby zobrazované postavy byly

vytržené z celkového dojmu díla. I odkazem na několik obrazů jsem si vytvořila přibližnou představu o těchto pojmech v mnou zkoumaném umění a zjistila, že prostředí, do kterých jsou tajemné postavy situované, se v obou uměních často opakuje. To platí zejména o dekadenci v souvislosti s nočním časem.

V kapitole věnované reprezentacím jsem se pokusila představit tajemné postavy. Při své práci jsem zjistila, že okruh témat se mi pod rukama neustále rozšiřuje a není v mých silách vtěsnat všechny důležité postavy na omezený rozsah diplomové práce. Pokusila jsem se tedy vybrat témata pro mě zajímavá, která se mi zdála zároveň signifikantní pro umění expresionistické a novoromantické (dekadentní). Pomůckou mi byly bohaté výtvarné publikace, kde jsem si i na základě vyobrazení mohla vytvořit určitou představu o četnosti zobrazení konkrétních postav i tématického rozvrstvení. Těmto vyobrazením zároveň vděčím za lepší pochopení atmosféry. Tématické okruhy tajemných postav jsem zařadila do určité linky. Začala jsem postavami pocházející již z ústní lidové slovesnosti, pokračovala jsem postavami biblickými, plynule jsem přešla k ženám, degenerovaným šlechticům, slepotě jako novému zraku, dále jsem zobrazila izolovaného vyhnance, práci se snem a celý okruh témat příznačně zakončila smrtí a posmrtnými výjevy. Jak jsem již výše zmínila, pracovala jsem i s poznatky z psychiatrie. Pokud zájem o psychologii a psychiatrii ovlivňoval umělce mnou zkoumaných děl, pokusila jsem se udělat ve své pozici to samé.

První postava upíra mi navázala na kapitulu o prostředí a času. Snad žádná jiná postava není tolik spjata s časem noci a tajemstvím, což jsem podložila poezií i výtvarným zobrazením motivu krvežíznivého démona, jehož historie sahá až do dávných dob.

Vodník je zvláštní postavou mnou zkoumaného umění. Zvolila jsem ho na základě obrazu Panušky *Vodník*, kde je vodní tvor ukryt v zelené temnotě. V porovnání s ním ale Hanuš Schwaiger představil vodníka spíše v duchu pohádkové postavy, se kterou ovšem nekoresponduje výraz vodníkovy tváře.

Po prozkoumání mnou nasbíraných materiálů jsem zjistila, že jedním z nejčastěji zobrazovaných námětů jsou právě náměty biblické, převážně ale v souvislosti s utrpením (ať již fyzický či duševním). Z tohoto důvodu se často zobrazuje ukřižování Krista, Utrpení svatého Šebestiána, Pokušení svatého Antonína, Jidáš (také v souvislosti s pokušením), Eva a hlava či stětí Jana Křtitele. Evu jsem zařadila k biblickým postavám úmyslně, což mám odůvodněné pouze tvrzením, že mezi „obyčejnými“ ženami se mi jevila nepatřičně. Tato biblická vyobrazení mají působit bolestným

dojmem. Bolest a pokušení jsou velkými znaky zobrazení biblických námětů. Těmi se zabývali autoři převážně poezie, oblíbeným námětem však byly i Jiřího Karáska ze Lvovic.

Velkou kapitolou je část o ženách. Zjistila jsem, že ženy všeobecně v těchto uměních jsou zobrazované jako smyslné, přitažlivé, zmítané svými smysly a do záhuby vedoucí všechny nablízku. Často bývají ztotožňovány s ďáblem. To platí takřka bez výjimky. Jako představitelky jsem vybrala krysařovu Agnes, Dafné jako postavu mytologie, Siranuš, Terezu Elinsonovou, Salome jako postavu biblickou, Messalinu a Helgu. Kromě Terezy Elinsonové jsou si tyto ženy nápadně podobné svou smyslností, krásou a schopností vtáhnout do temnot. Terezu Elinsonovou jsem zařadila jako ženu s lesbickými sklony, abych poukázala na boření tabu, která provázela moderní umění. Autorka Růžena Jesenská zároveň pracuje s motivem šílené, neovladatelné touhy, která žene její hrdiny (převážně ženy) do záhuby.

Dalším oblíbeným motivem zejména dekadentního umění je zajisté degenerovaný šlechtic zpracovaný v další části. Příznačně jsem zpracovala s *Gotickou duší*, dílem, jež se považuje za základní dílo dekadence a v něm jsem se zabývala postupným rozkladem šlechticovy duše vedoucí až k zešílení. Z expresionismu jsem vybrala knížete Sternenhocha, který zešílel vinou svojí mrtvé manželky Helgy. Na rozdíl od hrdiny *Gotické duše* však umírá v okamžiku, kdy dospívá k určitému pocitu poznání.

Již ve své bakalářské práci *Reprezentace motivu krysaře v evropských literaturách a umění* jsem zobrazila postavu vyhnance a poukázala na její časté ztvárňování od středověku až po současnost (často se uvádí jako základní kniha světové dekadence Huysmansův román *Na ruby*, kde hlavním hrdinou je určitý typ izolovaného vydědence). Na charakteristice krysaře z díla Viktora Dyka, mnicha Synesia z povídkové knihy Růženy Jesenské a poezie jsem chtěla poukázat na izolovanost a osamělost postav v dekadentní a expresionistické literatuře. I o dekadentních autorech se dá říci, že byli svým způsobem osamělí.

Proplétání snu a reality je příznačné pro dekadentní (novoromantické) i expresionistické umění. Sen zde má vyšší poselství, než je jeho základním významem. Sen umožňuje nová vidění, nová nazírání na situaci a možnost zpochybňování reality. Porovnála jsem několik způsobů „snění“ v různých literárních dílech. Pro práci se snem (stejně jako smrtí) jsem použila jako základní materiál *Gotickou duši* Jiřího Karáska ze

Lvovic a *Utrpení knížete Sternenhocha* Ladislava Klímy. Sen je však zobrazován takřka v dílech všech a je častým námětem i poezie.

Stejně tak slepota v podobném významu jako snění je pojímána z hlediska nového vidění spíše než upadnutí do tmy. Slepci jsou v dílech převážně expresionistických, souvisí s uzřením „nového světa“ na pozadí hroucení, nebo brzkého zhroucení světa starého.

Poslední částí je kapitola věnovaná smrti, velkému, snad i největšímu tématu dekadentní a expresionistické literatury. Smrt je nazírána z mnoha úhlů i časových odstupů. Zobrazují se chvíle před smrtí, smrt samotná (jak akt i přímo smrtka) či posmrtné vize souvisící s pekelnými výjevy, umrlci apod.

Prozkoumáním různých zobrazovaných motivů v literárním i výtvarném umění jsem zjistila, že postavy mnou reprezentované spojuje několik významných hledisek pod jeden celek. Nejdůležitějším jsou silné emoce, vášně a touhy, které vedou do záhuby nejen postavy samotné, ale stahují do temnoty i vše okolo sebe. Často jejich duše dosahuje nesmírné hloubky a ještě častěji skrývá temné síly. Náměty zobrazování nejsou nové, ale jsou nově pojímány, z jiných hledisek, jiného náhledu. Je to hledání dosud skrytého či dosud nezobrazovaného. S odkazem na část o slepících, jako by autoři byli „slepi“ a viděli nově. To jsou hlediska, která spojují dekadentní i expresionistické umění. Jsou to umění plná vášní, zoufalství strachu a neznáma. Přesto tato umění nechci spojovat, pouze poukazuji na některé společné prvky, které reprezentované postavy spojují.

Mnou vybrané zobrazované postavy jsou pouhou „hrstkou“ v jinak širokém kontextu novoromantismu a expresionismu. Jejich výběrem jsem omezila rozrůstání své diplomové práce do přehnaných rozměrů, nechci tím však říct, že by ostatní postavy nestály za mou pozornost a některé jsem vypustila s opravdovou lítostí.

Dalším důležitým východiskem je pro mě úspěšná kombinace výtvarného a literárního umění, která mi poskytla inspiraci i možnost celkového zorientování se v motivech, postavách i emocích a utvrdila mě v názoru, že některé umělecké směry je zajímavější zkoumat společně s jinými druhy umění, zvláště pokud vznikala tato umění společně.

ZDROJE

BROUČKOVÁ, Veronika. *Srdce a smrt*. Vyd. 1. Praha : Akropolis, 2009. 269 s.

COPPLESTONE, Trewin. *Moderní umění*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. 50 s.

ČAPEK, Josef. *Lélio*. Praha : Dauphin, 1997. 123 s.

DEML, Jakub. *Zapomenuté světlo*. Praha : Hynek, 1998. 127 s.

DYK, Viktor. *Krysař*. Praha : Československý spisovatel, 1972. 108 s.

HALAS, František: *Ladění*. Praha, Fr. Borový, 1942

HOTOVÁ, Veronika. *Reprezentace motivu krysaře v evropských literaturách a umění*. FF JČU, 2009. 66 s. Bakalářská práce. JČU v Českých Budějovicích.

JESENSKÁ, Růžena. *Mimo svět*. Praha : Pražské akciové tiskárny, 1926. 215 s.

KAMÍNEK, Karel. *DIES IRAE : a jiné prosy*. Praha : J. Otto, 1896. 158 s.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Gotická duše a jiné prózy*. Praha : Vyšehrad, 1991. 244 s.

KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha : groteskní romaneto*. Brno : Res Publica, 1990. 179 s.

LEHÁR, Jan, et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 1058 s.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha : Obelisk, 1971. 153 s.

NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. Praha : Votobia, 1995. 367 s.

- NOVÁK, Arne. *Dějiny českého písemnictví*. Praha : Brána, 1994. 313 s.
- OPELÍK, J.: Dvě dykovské imaginálie. *Česká literatura*. 1974, č. 22
- OPOLSKÝ, Jan. *Představení v soumraku*. Praha : Odeon, 1968. 198 s.
- Otto M. Urban – Luboš Merhaut (edd.): *Moderní revue*. Torst. Praha 1995
- PAPOUŠEK, Vladimír, et al. *Dějiny nové moderny : Česká literatura v letech 1905 - 1923*. Praha : Academia, 2010. 627 s.
- PAPOUŠEK, Vladimír . *Gravitace avantgard*. Vyd. 1. Praha : Akropolis, 2007. 144 s.
- POLÁČEK, Karel. *Povídky pana Kočkodana*. Praha : Československý spisovatel, 1957. 189 s.
- PYNSENT, Robert B. *Ďáblové, ženy a národ*. Praha : Karolinum, 2008. 643 s.
- RAKUŠANOVÁ, Marie, et al. *!Křičte ústa! : předpoklady expresionismu*. Praha : Academia, 2007. 440 s.
- ŠALDA, F. X. *Kritické projevy - 3*. Praha : Melantrich, 1950. 544 s.
- ŠALDA, F.X. *Studie z české literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1961. 252 s.
- URBAN, Otto M. *V barvách chorobných : Idea dekadence v českých zemích 1880 - 1914*. Vyd. 1. Praha : Arbor Vitae, 2006. 409 s. ISBN 80-86339-35-1.
- VANČURA, Vladislav. *Amazonský proud*. Praha : Československý spisovatel, 1959. 185 s.
- VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha : Orbis, 1977. 349 s.

VONDRÁČEK, Vladimír; HOLUB, František. *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Bratislava : Columbus, 1993. 324 s.

WITTLICH, Petr. *Edvard Munch*. Praha : Odeon, 1985. 83 s.

URBANEC, Jiří. *Novoromantismus v české poezii*. Opava, 2005. 5 s. Seminární práce. Slezská univerzita v Opavě.

WEINER, Richard. *Škleb*. Praha : Argo, 1993. 110 s.

WITTLICH, Petr. *Česká secese*. Praha : Odeon, 1982. 379 s.

Česká elektronická knihovna – Plnotextová databáze české poezie 19. a počátku 20. století

Almanach na rok 1914, 1913 [online]. Praha : Tiskové družstvo "Přehled", 1913 [cit. 2011-07-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=1476>>.

HLAVÁČEK, Karel. *Pozdě k ránu* [online]. Praha : Moderní revue, 1896 [cit. 2011-07-10]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=252>>.

BORECKÝ, Jaromír. *Rosa Mystica* [online]. Praha : J. Otto, 1892 [cit. 2011-07-09]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=28>>.

BORECKÝ, Jaromír. *Pršely růže... : Kniha sonetů* [online]. Praha : Nakladatelství F. Topič, 1920 [cit. 2011-07-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=27>>.

JESENSKÁ, Růžena. *Slitování a láska* [online]. Praha : Knihotiskárna F. Šimáček nakladatelé, 1895 [cit. 2011-06-21]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=304>>.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Hovory se smrtí* [online]. Praha : Nákladem vlastním, 1904 [cit. 2011-07-21]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=356>>.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Sexus necans* [online]. Praha : Moderní revue, 1897 [cit. 2011-07-10]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=363>>.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Sodoma* [online]. Praha : Nákladem vlastním, 1905 [cit. 2011-07-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=364>>.

KNOESL, Bohuslav. *Martyrium touhy* [online]. Praha : Moderní revue, 1896 [cit. 2011-07-21]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=1319>>.

LEŠEHRAD, Emanuel. *Metempsychosy* [online]. Praha : Nákladem vlastním, 1901 [cit. 2011-07-21]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=522>>.

LEŠEHRAD, Emanuel. *Kytice milencových písní* [online]. Praha : Orbis, 1932 [cit. 2011-07-21]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=520>>.

NEJČ, Karel. *Básně* [online]. Praha : Nákladem pražského knihkupce E. Weinfurtra, 1900 [cit. 2011-07-21]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=690>>.

NEUMANN, Stanislav K. *Bohyně, světice, ženy* [online]. Praha : FR. Borový, 1915 [cit. 2011-07-21]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=704>>.

PROCHÁZKA, Arnošt. *Torsa veršů. Torsa prosy* [online]. Praha : Moderní revue, 1925 [cit. 2011-07-18]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=818>>.

PROCHÁZKA, Arnošt. *Prostibolo duše* [online]. Praha : Moderní revue, 1894 [cit. 2011-07-13]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceska-poezie.cz/cek/sbirka/?id=817>>.

JINÉ

Přednášky prof. PaedDr. Vladimíra Papouška, CSc. – *Česká literatura 1. poloviny 20. století*

Semináře Veroniky Veberové, PhD. – *Expresionistické poetiky*