

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TYOLOGIE A SÉMIOTIKA ŽENSKÝCH POSTAV V DÍLE LADISLAVA KLÍMY

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

Autor práce: Eva Adamcová

Studijní obor: bohemistika

Ročník: 3. ročník

2013

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. V platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobně elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich 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 10. května 2013

.....
podpis

Děkuji vedoucímu mé bakalářské práce prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce.

Anotace

Bakalářská práce se soustředí na dílo Ladislava Klímy, a to především na jeho ženské postavy. Teoretická část práce se věnuje sémiotice a sémiotickým teoriím několika odborníků. Praktická část je věnována nejdříve tématu postavení ženy ve společnosti v historii a v době vzniku díla Ladislava Klímy. Dále se v praktické části objevuje kapitola o ženách v Klímově životě. Následují kapitoly, které se zabývají konkrétními ženskými postavami Klímových knih a jejich srovnáním s podobnými postavami, které se vyskytovaly v dobové literatuře a filmu.

Annotation

Bachelor thesis focuses on the work of Ladislav Klíma and specially on his female characters. The theoretical part of thesis dedicated to semiotics and some basic semiotic theories. The practical part contains chapter about the position of women n society in history and also in the time of Ladislav Klíma. Next chapters of the practical part is about women in Klíma's life, about specific female characters in his work and about some similar characters in literature and movies of Klíma's time.

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod..... | 7 |
| 1. Teoretická část | 10 |
| 1. 1. Co je to sémiotika?..... | 10 |
| 1. 2. Znak | 10 |
| 1. 3. Model a modelování..... | 11 |
| 1. 4. Syntagma a systém..... | 12 |
| 1. 5. Ostenze..... | 12 |
| 1. 5. 1. Ostenze v umění..... | 13 |
| 1. 6. Symbol | 14 |
| 1. 7. Mýtus a mytologie..... | 14 |
| 1. 8. Otevřené dílo..... | 15 |
| 2. Praktická část | 18 |
| 2. 1. Postavení ženy ve společnosti | 18 |
| 2. 1. 1. Historie..... | 18 |
| 2. 1. 2. Dobové postavení ženy ve společnosti (19. a počátek 20. století) | 20 |
| 2. 2. Ženy v životě Ladislava Klímy | 21 |
| 2. 3. Ženské postavy v díle Ladislava Klímy | 23 |
| 2. 3. 1. Žena dominantní..... | 23 |
| 2. 3. 2. Žena submisivní | 24 |
| 2. 3. 3. Orea a Errata (Slavná Nemesis) | 24 |
| 2. 3. 4. Helga Daemona (Utrpení knížete Sternenhocha)..... | 26 |
| 2. 3. 5. Knižní podoba vs. filmová podoba Helgy Daemony (Utrpení knížete Sternenhocha vs. V žáru královské lásky) | 29 |
| 2. 3. 6. Melia (Melia, fragment z románu Údolí největšího štěstí) | 30 |
| 2. 3. 7. Ženy Cesareovy (Velký román) | 31 |
| 2. 3. 8. Irena a Olga (Český román)..... | 32 |
| 2. 4. Femme fatale v dobové literatuře a filmu | 33 |
| 2. 4. 1. Literatura..... | 33 |
| 2. 4. 2. Film | 35 |
| Závěr | 37 |
| Seznam použité literatury..... | 39 |
| Primární literatura | 39 |
| Sekundární literatura | 40 |

Úvod

Ladislav Klíma přispěl významnými díly do české literatury a filozofie. Ve své době byl neprávem odsuzován a jeho talent byl doceněn jen malou hrstkou příznivců. Až dlouho po jeho smrti byl svět literární kritiky ochotný jeho knihy přijmout a my je dnes řadíme mezi to nejlepší z naší literatury. Cílem mé práce bude ukázat originalitu Klímových textů v českém i světovém kontextu.

Svou práci jsem rozdělila na dvě části – teoretickou a praktickou. V teoretické části se budu zabývat sémiotikou a sémiologií. Pokusím se tyto pojmy vysvětlit a nahlédnout do různých sémiotických teorií.

Budu se zabývat pojmem znaku a zjistím, jak tento pojem vysvětluje Roland Barthes a jak vysvětluje teorii označujícího a označovaného. Roland Barthes ale nestanovil jen pojem znaku, ale i jiné pojmy, kterými se budu také zabývat (model, syntagma, mýtus a jiné).

Další osobností na poli sémiotiky, jejíž teorií se budu zabývat, je Ivo Osolsobě. Pokusím se zjistit, co znamená jeho pojem ostenze a zda existuje ostenze i v umění.

Na závěr teoretické části se zaměřím na teorii otevřeného díla Umberta Eca. Zjistím, jak funguje otevřenost v umění a v teorii informace a také jaký je rozdíl mezi emotivním a referenčním výrokiem. Krátce se zmíním i o Ecově teorii symbolu.

V praktické části své bakalářské práce se budu nejdříve zabývat postavením ženy v naší společnosti. Abych pochopila jádro ženské otázky a problému našeho pohlaví, zaměřím se nejdříve na nejstarší historii postavení ženy po boku muže. Při řešení tohoto problému jsem čerpala z odborné publikace Simone Beauvoirové *Druhé pohlaví*. Mým cílem je podívat se na ženskou otázku objektivně bez předpojatosti a ovlivnění jakýchkoli feministických teorií dnešní doby. Budu zkoumat, jak si stály ženy v různých národech v historii a zda nějaké jevy přetrvaly u těchto národů dodnes.

Dále se budu zabývat postavením ženy ve společnosti v době vzniku Klímových děl. Účelem tohoto mého zkoumání bude zjistit, zda Klímovo pojetí ženských postav mělo nějaký reálný základ a zda bylo odrazem reálného života žen u nás.

Další kapitola se bude věnovat ženám v životě Ladislava Klímy a jeho názorům na ženské pohlaví. Zdrojem mi při tom bude jeho vlastní životopis. Nechci interpretovat Klímovo dílo na pozadí jeho vlastního života, ani nechci v jeho knihách hledat autobiografické prvky. Důvod této kapitoly je čistě má zvědavost, zda člověk, který

dokázal vytvořit tak neuvěřitelné ženské postavy, poznal takové ženy i ve skutečnosti a jestli k ženám ve svém životě přistupoval stejně, jako to popisuje ve svých románech.

Dále se budu věnovat samotným ženským postavám v Klímově díle. Pokusím se charakterizovat dva základní typy těchto postav, a to ženu dominantní a ženu submisivní. Po základní charakteristice se budu zabývat typologií a sémiotikou konkrétních ženských postav.

Jako první se zaměřím na dvojici Orea a Errata z novely *Slavná Nemesis*. Pokusím se přiřadit tyto dvě postavy ke skupinám submisivních a dominantních žen. Dále se budu soustředit na problematiku milostného trojúhelníku mezi Oreou, Erratou a Siderem a nakonec se budu krátce zabývat symbolikou barev a významem jmen těchto tří hlavních postav.

Další ženskou postavou, které se budu věnovat, bude Helga Daemona z románu *Utrpení knížete Sternehocha*, což je bezpochyby nejvýraznější Klímova ženská postava. Budu u ní sledovat její proměnu ze submisivní ženy v ženu dominantní a hledat důvody této proměny. Dále se pokusím důkladným rozbořem zjistit, zda je Helga po své smrti pouze Sternehochovou halucinací, nebo je skutečně duchem, který se chce mstít za svou smrt. Krátce se budu věnovat lásce ke zvířatům, která se u Helgy projevuje, a na závěr opět symbolice barev a jmen hlavních postav.

Po rozboru *Utrpení knížete Sternehocha* ještě věnuji jednu kapitolu srovnání Helgy Daemony z této knihy a Helgy Daemony z filmového zpracování režiséra Jana Němce s názvem *V žáru královské lásky*. Budu zjišťovat, zda fakta, která zjistím při rozboru knihy, budou stejná jako ve filmu a jestli se vyskytují u těchto dvou verzí Helgy Daemony nějaké společné prvky.

Další ženskou postavou z dílny Ladislava Klímy je Melia, která je hlavní hrdinkou ze stejnojmenného fragmentu původně rozsáhlejšího románu *Údolí největšího štěstí*. Zde se opět budu zabývat problémem milostného trojúhelníku a symbolikou jmen. Také se zaměřím na morální hodnoty postav, které jsou oproti morálním hodnotám „běžných“ lidí výrazně posunuté, někdy až obrácené úplně naopak.

Následující kapitola se bude věnovat hned několika ženám, a to ženám Cesareovým z Klímova *Velkého románu*. Pokusím se zjistit, zda jde o ženy dominantní, submisivní, nebo kombinaci obojího, jako je tomu u některých dalších ženských postav. Budu se zde věnovat tématu lesbické lásky a lásky ke zvířatům, což v Klímových dílech nejsou zcela ojedinělé prvky. A ojedinělým prvkem není ani Klímovo typické spojení vysokého s nízkým, což je ve *Velkém románu* často přítomno.

Posledními postavami, kterými se budu zabývat, budou sestry Irena a Olga z fragmentu *Českého románu*. I když jde o fragment, pokusím se alespoň typologii těchto postav určit. Opět se zde objevují obvyklé prvky, jakými jsou posunuté morální zásady, incest a spojení vysokého s nízkým. Tyto prvky doložím na konkrétních částech textu.

Po interpretaci Klímových postav se zaměřím ještě na jednu okrajovou kapitolu – Femme fatale v dobové literatuře a filmu. V části věnované literatuře nejdříve vymezím pojetí Klímovy femme fatale oproti ostatním. Dále se budu zabývat výraznými ženskými postavami světové literatury té doby. První z nich bude Nana, ústřední hrdinka stejnojmenného románu francouzského naturalisty Émila Zoly. Dalším autorem, který dokázal brilantně femme fatale zpracovat, byl německý spisovatel Heinrich Mann. Mezi jeho nejvýraznější ženské postavy patří Rosa Fröhlichová z románu *Profesor Neřád*, která dokázala, díky své kráse a sexualitě, udělat z nepřístupného a upjatého profesora Raata člověka schopného té nejzazší anarchie. Dalším spisovatelem, také německým, byl Frank Wedekind, který prolomil svým dramatem *Probuzení jara* velkou tabu a otevřeně v něm řeší otázky sexu a sexuality. Dále se pokusím obecně charakterizovat Wedekindovy hrdinky a především se budu věnovat jeho nejvýraznější postavě Lulu ze stejnojmenné divadelní hry. U ní se pokusím zjistit, zda jde o chladnokrevnou vražedkyni, nebo spíše o zneužívanou oběť.

V části věnované filmu se budu zabývat světovými a českými herečkami, které často představovaly femme fatale na stříbrném plátně. Jednou z nich byla německá herečka Marlene Dietrich, která ztvárnila umělkyni Lolu Lolu ve filmu *Modrý Anděl*, což je film natočený volně na motivy Mannova románu *Profesor Neřád*. Další světovou hvězdou byla švédská herečka Greta Garbo, která je hvězdou německého filmu *Tělo a ďábel*, kde si zahrála krutou, ale krásnou Felicitu. Z českých hereček byla beze sporu nejvýraznější trojice hereček Adina Mandlová, Nataša Gollová a Lída Baarová. Pokusím se zjistit, jestli tyto herečky měly své typické role a jestli i v českých filmech figurovaly opravdové femme fatale.

1. Teoretická část

1. 1. Co je to sémiotika?

V roce 1916 vyšla publikace s názvem *Kurs obecné lingvistiky* Ferdinanda de Saussure, ve které jsme mohli poprvé zaznamenat existenci obecné nauky o znacích – sémiologie neboli sémiotiky. Oba tyto pojmy (sémiologie a sémiotika) jsou souhrnným názvem jedné vědy. Předmětem této vědy je jakýkoli systém znaků, bez ohledu na jejich substanci a vymezení. Saussure se domníval, že lingvistika je jen součástí této obecné nauky o znacích.¹ My ale zjišťujeme, že tomu tak docela není, protože si nejsme jisti, jestli vůbec existuje složitější a rozsáhlejší systém znaků než právě lidská řeč. Proto lingvistika není částí obecné nauky o znacích, ale sémiologie je součástí lingvistiky.²

Sémiologie se, stejně jako jiné oblasti zkoumání (psychoanalýza, strukturalismus, tvarová psychologie a různé nové směry literární teorie atd.), nespokojí s tím, že narazí na nějaký fakt. Sémiologie taková fakta zkoumá jako něco, co má hodnotu něčeho jiného.³

1. 2. Znak

Náš život je nemožný bez znaků, protože veškerý náš společenský život je přesycený znaky a lidé se mezi sebou pomocí znaků dorozumívají.⁴ Vedle pojmu znak máme i jiné příbuzné výrazy, jako je signál, index, ikona, symbol a alegorie. Všechny tyto pojmy mají společné to, že odkazují na vztahy mezi dvěma relaty.⁵ Pojmu symbol se budu krátce v jedné z dalších kapitol ještě věnovat.

Úplně prvním, kdo pod pojmem znak chápal především znak verbální a jazyk chápal jako systém znaků, byl sv. Augustin.⁶

U znaku jde o vztah označujícího a označovaného. Označující i označovaný mají každý svůj plán. Plán označujícího vytváří plán výrazu a plán označovaného vytváří plán obsahu.⁷

¹ SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Překlad František Čermák. 3. vyd. Praha : Academia, 2008. 487 s. ISBN 978-80-200-1568-6.

² BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 61-62.

³ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-73-X, s. 109.

⁴ OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-076-7, s. 18.

⁵ BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 81.

⁶ OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-076-7, s. 53..

Označující je u jednoho znaku pro všechny účastníky komunikace stejné. Jde o konkrétní slovo.

„Označované není ‚nějaká věc‘, nýbrž psychická představa ‚věci‘.“⁸ Na rozdíl od označujícího má označované pro každého účastníka komunikace jinou podobu.

Ukažme si teorii označujícího a označovaného na konkrétním příkladu. Představme si, že označujícím je slovo „hranostaj“. Označovaným není zvíře hranostaj obecně, ale konkrétní představa hranostaje každého účastníka komunikace zvlášť. Někdo si může představit živého hranostaje, kterého kdysi viděl, někdo si představí toho ze známého obrazu *Dáma s Hranostajem* Leonarda da Vinci a může nastat i situace, že účastníkem komunikace je třeba malé dítě, které neví, jak hranostaj vypadá, a představí si třeba úplně něco jiného, co mu nabídne jeho vlastní fantazie.

Označující a označované spojuje akt, který nazýváme označování. Produktem označování je znak.⁹ Tyto tři členy (označující, označované a znak) jsou čistě formální a můžeme jim dodat různé obsahy.¹⁰

1. 3. Model a modelování

Model je systém, který v procesu poznání nahrazuje originál na základě podobnosti (metaforicky) a slouží při poznávání jako jakýsi náhradní zdroj a informační náhražka. Nemám-li k dispozici originál, mohu jej nahradit a reprezentovat jej modelem. Jestliže při sdělování nebo poznávání využívám modelu, tak tento model musí aktuálně a reálně existovat. Může nastat situace, že existuje model, ale neexistuje originál (existence originálu není vůbec nutná). Proto paradoxně platí, že model je skutečnost, ale originál skutečností být nemusí.¹¹

Činnost, kdy originál nahrazujeme modelem, nazýváme modelování. Toto modelování, stejně jako sdělování, charakterizujeme jako specifické interakce mezi systémy. Modelování je pro nás východiskem ze situace „uživatel bez originálu“ a pomocí modelu tuto situaci řešíme. Když nemůže proběhnout interakce uživatel-originál, proběhne místo toho náhradní interakce uživatel-model.¹²

⁷ BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 84.

⁸ Tamtéž. s. 87.

⁹ Tamtéž. s. 91.

¹⁰ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-73-X, s. 111.

¹¹ OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-076-7, s. 68-79.

¹² Tamtéž. s. 62-65.

1. 4. Syntagma a systém

Jsou dvě roviny, ve kterých se mohou rozvíjet vztahy spojující lingvistické členy. První rovinou je plán syntagmat a tou druhou je systémový (paradigmatický, asociační) plán. „Syntagma je kombinací znaků, jež se opírají o rozlohu; v artikulované řeči je tato rozloha lineární a nepřevratitelná.(...) Dva prvky nemohou být vysloveny zároveň.“ Každý jednotlivý prvek nabývá hodnoty podle toho, co mu předchází a co následuje. Členy mluvy jsou v proudy řeči spojeny. „Syntagma se vyskytuje v ‚zřetězené‘ formě (například v promluvovém proudy).“ Mimo syntagmatický plán zde máme plán systémový. Nejen že jednotky v promluvě spolu mají něco společného, ale tyto jednotky vytvářejí v paměti skupiny, mezi nimiž panují různé vztahy a asociace. Systémový a syntagmatický plán spolu pracují v úzkém vztahu.¹³

1. 5. Ostenze

Dalším důležitým pojmem pro teorii sémiotiky je ostenze, neboli ukazování. Mezním případem ostenze je ukazování ve vlastním slova smyslu. Tímto případem je ostenze, která je nám někým zprostředkována (někdo nám něco ukáže) a my to poznáváme přímo pomocí vlastních smyslů, protože je nám umožněn kontakt s poznávaným předmětem.¹⁴

Takto se nám jeví ostenze jako něco dost absurdního a banálního, ale ve skutečnosti je ostenze všude kolem nás a setkáváme se s ní doslova na každém kroku. Jako ostenzi můžeme chápat třeba divadlo, výstavy, zoologické zahrady, sportovní podívané, nebo třeba i naše oblékání, účesy, tetování atd. Tím vším neustále něco ukazujeme, nebo na něco poukazujeme.¹⁵ I když můžeme sdělovat a ukazovat různým způsobem, stále jsme my lidi živočichové mluvící, a tak je samozřejmé, že základní formou našeho sdělování je sdělování jazykové.¹⁶

Ostenze může být záměrná, ale i bezděčná. Někdy záměrně něco děláme proto, abychom něco ukázali svému okolí (záměrně se necháme potetovat, nosíme výrazné oblečení atd.), a jsme si vědomi, že svým jednáním na své okolí působíme. Ale ostenze bezděčná je paradoxně mnohem častější. Neustále svým jednáním na něco ukazujeme a

¹³ BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 99-100.

¹⁴ OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-076-7, s. 20.

¹⁵ Tamtéž. s. 21-22.

¹⁶ Tamtéž. s. 33.

většinou to děláme, aniž bychom si toho byli vědomi. I velmi nesmělí lidé, kteří se straní velké společnosti a snaží se nijak nevynikat, i ti, už tímto svým jednáním a snahou nenápadnost, na svou nesmělou povahu ukazují. Ať chceme, nebo nechceme, ostENZE nás provází neustále.¹⁷ S tím souvisí i to, že každá ostENZE má jakýsi svůj další rozměr, který nemůžeme dost dobře kontrolovat. Nemohu přesně oddělit to, co ukazují, od toho, co ukazovat nechci, a nelze ohraničit to, co ostENZÍ sdělujeme, od toho, co už sdělovat nechceme.¹⁸

1. 5. 1. OstENZE v umění

I když se s ostENZÍ setkáváme všude, nejvýraznější je ostENZE v umění. Setkáváme se s ní ve výtvarném umění, v hudbě, v literatuře, jednoduše ve všech odvětvích umění, jaké si lze představit. „Budiž tedy řečeno, že umělecké dílo je vždy, v každém případě věc na sdělování, věc na ukazování, věc k ostENCI.“¹⁹ Umělecké dílo se nám totiž neukazuje samo od sebe, ale přičiněním někoho jiného. Někdo jiný nám to dílo ukazuje.²⁰

Součástí ostENZE v umění jsou metafora a metonymie, jsou to dvě základní cesty lidského osvojování skutečnosti. „Rozdíl mezi nimi je (mimo jiné) rozdíl dvou vývojových stupňů. Na nižším, fundamentálnějším, je metonymie. Její cestu vyšlapali již dávní animální předkové člověka: reflexy a podmíněné reflexy nejsou nic jiného než rekonstrukce a reprodukce přirozených kontextů okolní reality uvnitř živého systému. Metonymie navazuje na toto „živočišné usuzování“ či „odvozování“ („animal inference“, termín Russelův); proto každá věcná (neslovní) metonymie, každý autentický detail skutečnosti samé, ale koneckonců i každá výstižná metonymie slovní má velkou evokační sílu: obrací se zřejmě na tyto prastaré a prazákladní nervové spoje. (...) Naproti tomu metafora – nejen slovní (zaměňující pojmenování za pojmenování), ale i „věcná“ (zaměňující věc za věc a modelující věc věcí) – pracuje s abstrakcí. Není to už jen významový skluz, ale skutečný skok, není to významový posun, ale přenesení významu v pravém slova smyslu.“ Metonymie je skutečnost sama, metafora je

¹⁷ Tamtéž. s. 25-26.

¹⁸ Tamtéž. s. 36.

¹⁹ Tamtéž. s. 37-38.

²⁰ Tamtéž. s. 87.

skutečnost vypovídající o jiné skutečnosti.²¹ Metafora funguje v řádu systému a metonymie v řádu syntagmatu.²²

1. 6. Symbol

Symbol je dalším důležitým sémiotickým pojmem. V historii bylo slovo symbol používáno různě. My bychom si ale pojem symbolu vysvětlili tak, že v komunikaci (popř. v literatuře, poezii atd.) existují dvě vrstvy smyslu této komunikace a symbol je právě to, co tyto dvě vrstvy spojuje, respektive odkazuje z jedné vrstvy k druhé. Se symbolem se setkáváme i v každodenním životě. Lidé neustále mluví v symbolech a často si to ani neuvědomují. Nelze ale pojem symbolu slučovat s pojmem metafory. Na rozdíl od metafory symbol směřuje k jinému významu ve druhé vrstvě.²³ „Metafora nespadá do řádu symbolu. Může být otevřena mnoha interpretacím, může být takzvaně nepřetržitá podél dráhy druhé nebo třetí izotopie, kterou stvoří.“²⁴

1. 7. Mýtus a mytologie

Mýtus je promluva, ale ne ledajaká promluva je mýtem, musí splňovat určité a specifické podmínky. Tou základní podmínkou je ta, že „mytologie, ať dávná či nedávná, může mít pouze historický základ, neboť mýtus je promluvou vyvolenou dějinami: nemůže se vynořit z „přirozenosti“ věcí.“ Tato promluva nemusí být jen orální, může jít i o psaný jazyk, fotografie, divadlo, film, reportáž atd.²⁵

Jak jsem zmínila výše, produktem označování (spojení označujícího a označovaného) je znak. Toto trojdimenzionální schéma (označující, označované a znak) existuje i v mýtu. Zde je tento sémiologický systém až sekundární, protože vzniká na základě sémiologického řetězce, který vzniká před ním.²⁶

²¹ Tamtéž. s. 59

²² BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 100.

²³ ECO, Umberto. *O literatuře*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-588-6, s. 134-151.

²⁴ Tamtéž. s. 136.

²⁵ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-73-X, s. 107-108.

²⁶ Tamtéž. s. 112.



Ukážeme si tuto teorii na praktickém příkladu: Středoškolák má ve své učebnici větu, na které se má naučit shodu podmětu s přísudkem. Věta je vyňata z novinového článku a zní: „Sestry Williamsovy porazily Češky na Wimbledonu 2:1.“ V původní podobě a v původním zdroji tato zpráva ukazovala na výsledek tenisového zápasu, v tom aktuálním zdroji ukazuje shodu podmětu s přísudkem ve větě.

1. 8. Otevřené dílo

Už víme, že ve dvojici označujícího a označovaného (viz výše) je označující jednotné pro všechny příjemce informace, ale označované je pro každého jiné. To samé platí i v umění.

Autor nám představí umělecké dílo, ale je na čtenáři, jak ho bude interpretovat. „Umělecké dílo je tedy kompletní a uzavřenou formou ve své jedinečnosti vyrovnaného organického celku, zatímco zároveň vytváří otevřený produkt ve své náchylnosti k bezpočtu rozdílných interpretací, které nepřesahují jeho jedinečnost. Proto je každá recepce uměleckého díla zároveň jeho interpretací a tvořením, neboť každá recepce je tvořena z jiné perspektivy.“²⁷ Taková perspektiva může skrývat mnoho věcí, např. kontext, emoce, životní zkušenosti atd. Přizpůsobujeme tak svůj osobní svět emocionálnímu světu textu.²⁸

V dnešní době vzniká mnoho děl, která takové otevřenosti využívají ve svůj prospěch. Nechápou otevřenost jako nějaký nechtěný nutný důsledek interpretace, ale

²⁷ECO, Umberto: Opera Aperta [online], s. 8.

²⁸ Tamtéž. s. 13.

jako pozitivní aspekt své produkce. Naopak je třeba zabránit tomu, aby autor hned na začátku vnutil jeden jediný význam textu.²⁹ Autor nám nabízí svůj text k „dodělení“ a i když bude jeho dílo dotvořeno čtenářem, stále to bude jeho dílo.³⁰

Ale nejen v umění si může čtenář vyložit text po svém. Toto pravidlo platí i pro obyčejné výroky s referenční funkcí. I při předávání takového výroku vkládá příjemce do interpretace svou perspektivu. Například věta „Ten muž přijíždí z Milána“. Kdybychom takovou větu řekli někomu, kdo nemá žádné geografické vědomosti a neví, co je to Milán, bude mu takové sdělení lhostejné a pravděpodobně k ničemu. Když ale tuto větu zaslechne muž, který s očekáváním vyhlíží na letišti svého přítele, který má zrovna přiletět z Milána, bude pro něj mít tato věta úplně jiný a mnohem důležitější význam.³¹

Stejně tak se může stát, že za určitých okolností referenční výrok nabude emotivní hodnotu, a naopak může i emotivní výrok nabýt hodnoty referenční.³² Můžeme si to ukázat opět na příkladu. Pokud někdo řekne větu: „Vstupné do památníku Tereziín bylo opět zdraženo.“, nemusí to ve většině lidí vzbuzovat žádné emoce. Je to pouze užitečná informace pro někoho, kdo by chtěl památník navštívit. Kdyby ale takovou informaci dostal člověk, který sám zažil pobyt v Terezíně a má na něj silně negativní vzpomínky, může v něm taková informace vyvolat silné emoce. Opět zde záleží na perspektivě příjemce takové informace.

„V poli estetických stimulů jsou znaky svázány nutností pramenící z percepčních návyků adresáta (jinak známých jako vkus).“ Takový vkus se ale samozřejmě může měnit a většinou také mění. To, co se nám líbilo před deseti lety, se nám nemusí líbit dnes a to, co se nám líbí dnes, se nám možná za dalších deset let líbit také nebude. Ovlivňují nás při tom různé okolnosti: náš věk, životní zkušenosti, lidé kolem nás, jejich názory atd.³³

Otevřenost informace je velmi výrazná především u básnického díla. „Básnické slovo je obecně charakterizováno svou schopností vytvořit neobvyklé významy a pocity ustanovováním nových vztahů mezi zvukem a významem, mezi slovy a zvuky, mezi

²⁹ Tamtéž. s. 9-13.

³⁰ Tamtéž. s. 25.

³¹ Tamtéž. s. 35-36.

³² Tamtéž. s. 43.

³³ Tamtéž. s. 44.

větami – emoce se většinou objevují tam, kde není dostatek jasného významu.“ V poezii totiž autorovi ve velké většině případů nejde o to, co říká, ale hlavně jak to říká.³⁴

„Každá lidská bytost žije uvnitř určitého kulturního vzorce a interpretuje své vlastní zkušenosti podle sady naučených forem.“ Náš svět naučených forem si sice udržuje základní strukturu, ale neustále se vyvíjí. Jen primitivní společnost je neschopná se takovým změnám přizpůsobit a nedovolí, aby se systém modifikoval. Například to, co bylo tabu před padesáti lety, už dnes žádné tabu není a to, co bylo v literatuře dříve nepřípustné, je dnes běžné. Je k tomu ale vždy zapotřebí někdo, kdo tabu poprvé prolomí, a ten někdo je často nejdříve odmítnut. To je případ právě Ladislava Klímy, jehož dílu se budu věnovat v praktické části své práce. Podle Umberta Eca by měl každý správný umělec porušovat zákony systému, aby rozšířil a vytvořil nové možnosti a podnítil estetickou touhu.³⁵

³⁴ Tamtéž. s. 63-64.

³⁵ Tamtéž. s. 93-94.

2. Praktická část

2. 1. Postavení ženy ve společnosti

2. 1. 1. Historie

Už odjakživa vládnu světu muži. Není to tak, že by žena neměla úlohu ve světě. Žena má na jednu stranu tu nejdůležitější úlohu – obnovovat život, k čemuž byla biologicky předurčena. Na druhou stranu to ale vždy byli muži, kteří sloužili svému druhu, vynalézali, vymýšleli nové nástroje a utvářeli budoucnost. „Nadřazenost muže nad ženou není datum biologické a v biologii nemá žádnou oporu. Žena znamená spíše kontinuitu života, muž spíše přetržitost aktivní, tvůrčí přítomnosti: obojího je třeba, o ničem nelze a priori tvrdit, že má přednost.“ Úloha ženy je nezaměnitelná, je to úloha, bez které by nebyl na světě život. Když se ale podíváme zpět do historie našeho lidstva, byli to muži, kteří hýbali našimi dějinami a dotvářeli náš svět.³⁶

V primitivních dobách vznikl základní pocit vlastnictví a s ním i princip dědictví. Otec potřeboval dědice, kterému by předal svůj majetek. Díky principu pokrevního příbuzenství byla žena odsunuta do role kojné a služebné. Jejím úkolem bylo donosit zárodek, který byl vložen mužem do jejího lůna, a po porodu o něj pečovat. Dítě plodil otec, matka byla pouze jeho živitelkou. A později, když bylo lidstvo schopné písemně zaznamenávat (mytologie a zákony), byl patriarchát stvrzen. Žena získává podřazenou roli a muži jsou ti, co píší zákony. Zároveň si ale muž uvědomoval svou potřebu ženy k pokračování existence a snažil se jí zařadit do společnosti. V tom okamžiku vzniká myšlenka zákonitého manželství. Ale právě to, že se v jedné ženě měly skloubit dvě role – služebné a družky, bylo pro další vývoj ženského údělu určující.³⁷

Některá náboženství a některé národy postavení ženy silně zneužili a některé to dodnes dělají. Žena byla často koupěna svým nastávajícím manželem, stejně jako třeba kus dobytka. Žena byla vytržena ze svého mateřského klanu a přiřazena ke klanu manžela. Byla vlastnictvím muže, nejdříve svého otce, později svého manžela. Ona sama ale na žádné vlastnictví neměla nárok, dokonce ani děti nepatřili matce, ale otci. Kvůli tomuto údělu ženy ani nebylo žádané, aby mnoho dalších žen přicházelo na svět.

³⁶ BEAUVOIROVÁ, Simone. *Druhé pohlaví*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1966, s. 25–28.

³⁷ Tamtéž. s. 29-33.

Když se narodilo dítě ženského pohlaví, bylo ponecháno pouze z milosti a bylo běžné, že se malé holčičky zabíjely. V arabských zemích byly vražděny hromadně a ihned po porodu byly hozeny do jámy s ostatními nechtěnými potomky.³⁸

V mnoha zemích bylo běžné i mnohoženství, například u Arabů a Židů. Jelikož je žena majetek, bohatý muž jich může mít tolik, kolik chce. Žena musela být provdána jako panna, muž jí mohl kdykoli a z jakéhokoli důvodu zapudit a cizoložství se trestalo smrtí ukamenováním (toto pravidlo platí v některých zemích dodnes). Pokud žena ovdověla, většinou se provdala za bratra zemřelého, nebo v některých případech ženy páchaly sebevraždy, ale nebylo nikdy v žádném oficiálním zákoně, že by žena nesměla přežít svého manžela.³⁹

A ne ve všech kulturách byl patriarchát přítomný v tak radikální formě. Například Chamurapiho zákony udělovaly ženě jistá práva. Žena měla právo na věno, tudíž při svatbě získala část dědictví po otci. Po manželově smrti také zdědila část jeho majetku a dokonce dostala do opatrovnictví i děti. Také v Řecku měla žena jistá práva. Sice byl muž jejím poručníkem a mohl ji zapudit nebo postoupit jinému manželovi, ale žena zde měla v určitých případech právo na žádost o rozvod, což nebylo jinde zvykem. Nebo v Egyptě bylo postavení ženy ještě příznivější. Fungoval zde kult bohyně-matky, která měla své magické kouzlo. Žena byla spojenkyní muže, měla stejná práva před soudem, mohla dědit a vlastnit statky. Zachovávala si svou osobní důstojnost a vdávala se z vlastního rozhodnutí. Nejlépe na tom byly ženy ve Spartě, tam měly skoro stejné postavení jako muži. Dívky byly vychovávány stejně jako chlapci a ženy nebyly odkázány na své muže. Byly relativně samostatné a mužovi byly dovoleny jen „kradmé noční návštěvy“. V Římě byla žena podřízena dědičnému majetku a zákony jí zbavily práv, která byla udělena ženám v Řecku. Jejich život byl prakticky život otroka.⁴⁰

„Pád říše západořímské a vítězné křesťanství zhoršily situaci ženy, která je v církvi pasivním živlem, a většina teologů ji pokládá za prapříčinu mužova pádu.“ Ve středověku se postavení ženy lišilo podle postavení jejího manžela. Čím silnější se muž cítí hospodářsky a společensky, tím větší autoritou se stává pro svou ženu. Nevolnické páry spojila jejich nouze. Muž neměl žádný majetek, tudíž neměl potřebu si přivlastňovat ženu a žil s ní ve vyrovnaném vztahu. Ale pokud šlo o buržoazii nebo feudály, tam už měly ženy postavení mnohem horší. Muž zde byl stále poručník ženy a

³⁸ Tamtéž. s. 33-34.

³⁹ Tamtéž. s. 34-35.

⁴⁰ Tamtéž. s. 35-39.

ona byla jeho majetek. Zde se objevuje fenomén dvořanské lásky, kdy se muži dvořili provdané ženě a láska (jak ji chápeme v dnešním slova smyslu) fungovala mimo oficiální společnost a zákonné manželství. Většinou totiž byly takové sňatky předem strategicky zvolené a domluvené. Existovaly jen některé výjimky z vyšších vrstev, které se vymanily z nadvlády mužů (Johanka z Arku, Heloiza, Kateřina Sienská, Johanka Aragonská a jiné).⁴¹

Od 15. do 19. století zůstal zákonný status ženy prakticky beze změny. Pouze v privilegovaných třídách se podařilo několika ženám vyniknout. Například v době italské renesance a později v 17. století ve Francii se podařilo několika ženám prosadit se i v intelektuální oblasti. Věnují se umění, literatuře a některé dokonce fyzice, chemii a jiným vědám. Některé z nich se dokonce aktivně účastní polického života (markýza de Pompadour, paní du Barry a další). Na konci 18 století byla zrušena výsada mužských dědiců a práva žen i mužů na dědictví byla stejná.⁴²

2. 1. 2. Dobové postavení ženy ve společnosti (19. a počátek 20. století)

V 19. století začaly být ženy ve světě chápány nejen jako ženy v domácnosti a matky, ale jako ženy dělnice a důležité pracovní síly. Ženy pracovaly v prádelnách, tkalcovských dílnách apod. Na práci žen ale nebyly přizpůsobeny žádné zákony a někteří zaměstnavatelé toho zneužívali a zaměstnávali ženy proto, že pracují lépe, pečlivě a za mnohem menší mzdu než muži. Později byly zákony pro potřeby žen přizpůsobeny (mateřská dovolená v šestinedělí, omezená pracovní doba atd.).⁴³

Byl také kladen mnohem větší důraz na vzdělání žen. V Čechách začaly vznikat různé ženské spolky a ženská hnutí. Už v roce 1890 vzniklo první dívčí gymnázium ve Střední Evropě. Bylo to Gymnázium Minerva a bylo založeno v Praze zásluhou Elišky Krásnohorské. Později bylo ženám umožněno studovat i na univerzitách. Ženy studovaly filozofické, nebo třeba právnické fakulty. Jejich postavení ve společnosti bylo ale bohužel pořád nevýrazné, a tak měly i vystudované ženy jen velmi malé uplatnění.⁴⁴

⁴¹ Tamtéž. s. 41-46.

⁴² Tamtéž. s. 46-50.

⁴³ Tamtéž. s. 52-53.

⁴⁴ BASLÍKOVÁ, Lenka. *Ženy v obtížných životních situacích a jejich uplatnění na trhu práce*. Brno, 2007. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra sociální pedagogiky. Vedoucí práce Mgr. Lenka Gulová, Ph.D.

V literatuře té doby zaznamenáváme velmi známé ženy spisovatelky, jako byla například Božena Němcová, Karolína Světlá, Eliška Krásnohorská, Tereza Nováková a další.⁴⁵

V roce 1903 byly založeny dva velmi významné dámské kluby, a to Americký klub dam (ten založila Karolína Světlá, Vojtěch Náprstek a Žofie Podlipská) a Ženský klub český. Tyto kluby měly především vzdělávat své členy a měli důležitou kulturní a politickou roli.⁴⁶

Až do dob komunismu, kdy bylo zavedeno, že každý občan musí povinně pracovat, bylo svobodnou volbou ženy, jestli se nechá živit svým mužem (nechá se „vydržovat“), nebo jestli bude pracovat a přispěje menší finanční částkou do chodu domácnosti. To pochopitelně většinou záleželo na finanční situaci manželů.

Pro ženy bylo vždy také těžké skloubit pracovní život s mateřstvím. Ženy často odcházely na mateřskou dovolenou, i když jim to finanční situace nedovolovala. Potraty byly v Čechách až do roku 1957 zakázané, a tak ženy buď podstupovaly potraty ilegálně (mnohdy za špatných podmínek), nebo byly obtěžkány mnohačetným těhotenstvím.

Křesťanství mělo vždy morální představu takovou, že už embryo má duši, a tak se v historii potrat trestal jako vražda.⁴⁷ Později by potrat hodnocen jako provinění se proti státu. V 19. století byla trestní sazba za potrat 5 let a v Hitlerově době byl za potrat dokonce trest smrti.

2. 2. Ženy v životě Ladislava Klímy

Pohled Ladislava Klímy na ženské pohlaví je trochu zvláštní. Ve svém životopise se o ženách zmiňuje často. Jednou se zdá, že ženami spíše pohrdá, a podruhé je zas obdivuje. Celkově si ve svých názorech na ženy dost protiřečí.

Jak on sám přiznává, velká většina jeho sexuálního života se odehrávala v jeho fantazii: „Vyjma několik návštěv v botelech a setkání v noci na mezích, ‘nic vážného‘ (...) hodlám ještě obohatit sexuální ‚pathologii‘ odkrytím asi 20 ‚perversit‘, jí dosud neznámých; což znamená, žil jsem eroticky, - příšerně mnoho, - skoro jen ve fantasii.“⁴⁸ Jindřich Chalupecký zmiňuje ve své knize *Expresionisté* svědectví Klímova bývalého

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ BEAUVOIROVÁ, Simone. *Druhé pohlaví*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1966, s. 55.

⁴⁸ KLÍMA, Ladislav. *Sebrané spisy 1: Mea*. Praha: Torst, 2005. ISBN 80-7215-239-4, s. 19.

spolužáka takto: „Jiří Hoetzel, který byl Klímových spolužákem, po jeho smrti vzpomíná na něj jako na ‚neobyčejně hodného hochu, měkkého srdce‘ a na jeho ‚nápadnou ostýchavost, zvláště vůči ženám‘“.⁴⁹

Klíma viděl ženské vlastnosti v docela jiném světle, než bývá zvykem. V jeho životopise jsou zmíněny vlastnosti, které by většina lidí považovala za kladné, ale Klíma v nich viděl právě hlavní nedostatky žen.

Například ženskou krásu přisuzuje tomu, že ženy neumí myslet, protože práce (hlavně ta duševní) dělá muže ohyzdnými. Ženy takovou „duševní práci“ nevykonávají, proto jsou tak krásné. Navíc jsou ženy neestetické, protože milují muže, kteří jsou ohyzdní. Estetičtí jsou tedy pouze muži.⁵⁰

Klíma popisuje ženu jako závislou bytost, která potřebuje nadvládu muže. Když žena muže miluje, tak je první součástí její lásky obdiv.⁵¹ Navíc potřebuje muže k tomu, aby jí bil a sexuálně uspokojoval, žena je totiž podle Klímy od přírody masochistka, což se projevuje v řadě jeho románů. Často zobrazuje ženy, které si libují ve výprasku. „Žena miluje dítě, koitus a bití v každém smyslu; koitus je pro ni také jen druhem bití: přitlačení, znásilnění, tlučení do hmoždíře, fyzicky i morálně; a mateřství rovněž; snad je tedy žádost z bití, rozkoš z něho, masochismus jejím základním instinktem, na nějž možno vše redukovat; snad je zdrojem, z něhož ženskost vyvřela.“⁵²

Žena dokonce potřebuje někoho a něco, pro co by se mohla obětovat: „Žena je doprošování se, aby se mohla obětovat. (...) Žena a masochismus – záměnné pojmy! (...) Ohromná drzost, nestydatost ženy, plynoucí z vědomí, že je Obětovaná! Jakou drzostí je ženský pláč! (...) Všechny ženské vlastnosti – např. její specifická veselost – jsou jen formy, produkty této základní ženské vlastnosti.“⁵³

Na druhé straně ale vidí ženu jako velmi komplikovanou bytost a tvrdí, že když muž pochopí ženu, rozluští světový problém.⁵⁴ A říká, že žena potřebuje muže k oplodnění, ale muže v tomto případě přirovnává k hrubému nástroji, káře a mezkovi, tudíž v určitých situacích shazuje roli muže.⁵⁵

⁴⁹ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Praha: Torst, 1992. ISBN 978-80-7294-694-5, s. 140.

⁵⁰ KLÍMA, Ladislav. *Sebrané spisy 1: Mea*. Praha: Torst, 2005. ISBN 80-7215-239-4, s. 282.

⁵¹ Tamtéž. s. 539.

⁵² KLÍMA, Ladislav. *Český román*. 1. vydání. Praha: Pražská imaginace a Lege artis, 1993. Došky, 5. svazek. ISBN 80-7110-122-2, s. 120.

⁵³ KLÍMA, Ladislav. *Sebrané spisy 1: Mea*. Praha: Torst, 2005. ISBN 80-7215-239-4 s. 242.

⁵⁴ Tamtéž. s. 255.

⁵⁵ Tamtéž. s. 283.

Stejně jako ve svých ženských literárních postavách, nachází Klíma v ženách celkově něco milého a něco ďábelského. Ženské pohlaví na závěr shrnuje takto: „Žena: nejmeduplnější a nejjedovatější – Dotýkej se jen medových žláz, medného vemena. Nekonečně mnoho medu lze z každé ženy nadojit. Ženský med je však jedem nejhorším.“⁵⁶

Jindřich Chaloupecký ve své knize o expresionistech také zmiňuje Klímův názor na ženy. Chaloupecký je zde přesvědčen o tom, že Klímovo pohrdání ženami je pouhou autostylizací. „Klíma rád dával najevo okázalé pohrdání ženami jako bytostmi živočišnými. Nicméně i to patřilo k jeho autostylizaci. Skutečnost byla jiná. „Snad žádné ženě nedostalo se krásnějšího milostného dopisu, než jaké dovedl psáti Ladislav Klíma,“ svědčí Helena Spilková.“⁵⁷

2. 3. Ženské postavy v díle Ladislava Klímy

Ladislav Klíma píše své postavy podle dvou, zcela jasných, šablon. Jinak řečeno, ve všech jeho dílech se objevují ženy dvou typů, žena submisivní a žena dominantní. Většinou je tato vlastnost, tedy submisivnost nebo dominantnost, dovedena do velkého extrému.

2. 3. 1. Žena dominantní

Dominantní žena je žena, která vládne. Většinou jde o nadvládu nad mužem, což je v době vzniku Klímových děl dost neobvyklý prvek. Tato žena muže dost často ráda shazuje a ponižuje. U Klímy je velmi často tato žena popisovaná jako velmi krásná. Nejlepší výraz pro takový typ ženy je *femme fatale*. Nejde ale o *femme fatale*, jaká je zobrazována v jiné literatuře a ve filmech. Klímovy *femme fatale* jsou velmi ojedinelé. Nejde o ženy, u kterých je výrazná právě ženská krása, ale naopak jsou popisovány jako ženy silné a někdy až mužné. Často jsou to vražedkyně a divoké ženy s posunutými morálními zásadami. Ty nejvýraznější ženské postavy Klímových děl jsou právě ženy dominantní.

⁵⁶ Tamtéž.s. 717.

⁵⁷ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Praha: Torst, 1992. ISBN 978-80-7294-694-5, s. 163-164.

2. 3. 2. Žena submisivní

Tato žena je vždy v pozici extrémně podřízené a nechává se ovládat. Většinou je tato žena podřízena muži. Často vykonává i dost podřadné povolání, například prostitutka, uklízečka atd. Opět je její povaha spojená s fyzickým vzhledem. Tyto ženy bývají popisované jako ošklivé hubené a bledé. Takovou ženu bychom zase nazvali femme fragile. Tyto submisivní ženy se v Klímových dílech objevují spíše v podobě menších a méně výrazných ženských postav, tudíž se budu dále ve své práci zabývat především ženami dominantními.

2. 3. 3. Orea a Errata (Slavná Nemesis)

Velmi často se stává, že se žena v průběhu příběhu změní. Někdy je ženou submisivní a nějakým impulzem se z ní stane žena dominantní. Klasickým příkladem takové změny jsou Orea a Errata z novely *Slavná Nemesis*. I když to zní zvláště, impulzem k jejich proměně byla jejich vlastní smrt. V celé knize jsou totiž dvě časové roviny, které jsou od sebe vzdálené 100 let a které se navzájem prolínají. Nakonec se celý děj zacyklí a z linie se stane kruh.

Orea byla žena silně submisivní, která se nechala fyzicky a psychicky týrat svým milencem Siderem. Když jí dohnal k smrti, v jeho dalším posmrtném životě se vrátila jako duch, aby se mu pomstila. I když Erratu a Sidera miluje, musí se jim pomstít, jakoby láska k nim bez pomsty nebyla možná. Orea ovládá jejich mysl a tím řídí i jejich jednání. Siderovu mysl ovládá po celou dobu, až do okamžiku jeho skoku do propasti. To je patrné zpočátku příběhu, kdy Sidera něco velmi silně přitahuje k městečku Cortona, a později, kdy se mu Orea neustále zjevuje.

Ale i když nás celý příběh a mnoho náznaků uvnitř směřuje k tomu, že jsme přesvědčeni, že Orea je duch, který ovládá mysl svých vrahů, nemůžeme si tím být tak úplně jisti. Vypravěč je zde sice v 1. osobě, ale přesto jakoby příběh popisoval skrz oči Sidera. Nejde tu o typického objektivního a vševědoucího vypravěče a my si nemůžeme být stoprocentně jisti, jestli Orea není jen Siderovou halucinací. Sider totiž v určitých chvílích pochybuje o svém duševním zdraví. Přesto jde ale o jiný případ než v *Utrpení knížete Sternenhocha* (viz níže), kde si tím nemůžeme být jisti vůbec. Ve *Slavné Nemesis* jsou nám předloženy jasné signály o existenci Orey jako ducha. Už jen to, že Oreu vidí i Errata, a někdy vidí duchy všech tří (před sto lety zemřelé Orey, Erraty a Sidera) i jiní lidé. „Tak teda jsem tu noc nemohla živou mocí usnout. A tu jsem si vzpomněla, že mám na půdě prádlo, a protože přišlo a střecha byla děravá, tak jsem tam

pro ně šla. Bylo tak půl dvanáctý. A jak tak jdu po chodbě v prvním patře, vidím, že pod dveřma do pokoje je proužek světla - pro rány boží! Já ty dveře otevřela – a vzácnej pane, ještě ted' nohy pode mnou padají - u stolu jim tam seděly dvě krásné dámy a krásnej mladej pán, všickni oblíknutý jako hadroši, jako císař Bonaparte. A tu ta jedna dáma, měla modrý šaty, zdvihla sklenici, a v tý byla hustá zpěněná krev. Přitukla si s těma druhejma, který měli ve sklenicích taky krev, a povídala - Ježíšmarjá, že jsem nepadla, když jsem slyšela ten její hlas: ,Velká noc dnes, větší blížek je Den, na zdraví všesmiřující Smrti! Na zdraví Věčného Vykoupení! Na zdraví slavné Nemesis.“⁵⁸

Errata nebyla nikdy popisována jako výrazně dominantní a krutá žena, ale přesto Oreu v osudný okamžik nezachránila a nechala jí skočit do propasti a pak za ní strčila i Sidera. V posmrtném životě pak byla submisivní, nechala se duchem Orey zastrašit, skončila v blázinci a její život pak končí sebevraždou. Errata je zde něco jako symbol utrpení. Od začátku je předurčena k tomu, aby trpěla za to, co Oree provedla společně se Siderem v minulém životě.

V příběhu ze současnosti tak znovu vzniká milostný trojúhelník, který mezi nimi existoval v minulosti. V tomto trojúhelníku funguje princip dominance a submisivity. V minulém životě je Orea podřízena Siderovi a Erratě. V následujícím životě si ale Orea oba dva podmaní a má nad nimi nadvládu.

Mezi Oreou a Erratou funguje lesbická láska s erotickými prvky, což celkově v literatuře této doby nebyl úplně obvyklý prvek, ale v Klímových dílech se objevuje velmi často.

Zajímavá je u těchto dvou postav hra barev. V čase, ve kterém se odehrává většina příběhu, říkáme tomuto času současnost, nosí Errata červené šaty a Orea se Siderovi zjevuje v šatech modrých. Už toto barevné rozlišení může signalizovat, jaké byly tyto ženy v minulých životech. I když je v současnosti Orea krutá a touží po pomstě, nosí světle modrou, která je spíše barvou čistoty a nevinnosti. A Errata, která v minulém životě nepomohla Oree a nezabránila jí v osudném skoku, nosí barvu červenou, která je barvou agresivní a barvou vzteku. V tom současném čase by nám dávalo logiku, kdyby barvy jejich šatů byly naopak a pomstychtivá Orea se nám zjevila v šatech rudých. Tyto barvy proto podle mě symbolizují jejich minulé životy.

Také jejich vlastní jména vyvolávají otázky po jejich významu. Samozřejmě jde pouze o domněnky, ale je velmi nápadné, jak významy jmen korespondují s osudy

⁵⁸ KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox globator, 1993, 300 s. ISBN 8085769042.

postav. Orea nápadně připomíná latinské slovo „oreas“, které do češtiny překládáme jako „nymfa hor“. Jak je známo, v mnoha případech, hlavně v těch nejdůležitějších, je Orea spatřena právě v lese a lidé v Cortoně mluví o duchu Jelení Hlavy, kterým by Orea mohla být. Jméno Errata zase připomíná latinské slovo „erratum“, což znamená „poklesek“ a ukazuje tak k jejím sto let starým činům. I jméno Sider má svou symboliku. Latinské slovo „sideros“ znamená „hvězdný“ nebo „zářící“, což ukazuje k samotnému konci novely: „Vztyčil se – vyšlehl vzhůru, ve Věčný Plamen proměněn. A plamen Jeho a Její slily se v jeden jediný, nade všechna slunce tohoto chorého vesmíru plápolající.“⁵⁹ Dokonce i název novely má svůj význam. Nemesis byla totiž řeckou bohyní spravedlnosti a pomsty proti těm, kteří se proviní pýchou. A právě díky pomstě dojde z uzavření kruhu na konci příběhu: A cítil ještě v uraganu Věčného Světla, že Ji tak nekonečně miluje proto, že způsobila mu tak hrůzný a krásný osud; a že Ji tak miluje proto, že způsobil Jí osud stejný; (...) A že je největším Štěstím ležet zde zpřelámán vedle toho Nejmilovanějšího, co zpřelámal...“⁶⁰

2. 3. 4. Helga Daemona (Utrpení knížete Sternenhocha)

U Helgy došlo ke stejné proměně jako u Orey. Také byla nejdříve ženou submisivní a až později se z ní stala žena dominantní. K této proměně však došlo jinak a za jiných okolností. Helgu, stejně jako Orey, zavraždil její osudný muž, ale u Helgy došlo k proměně ještě před smrtí a dalo by se i říct, že ona proměna její smrt způsobila. Už v průběhu její submisivní fáze na ní byly znatelné náznaky té kruté femme fatale, která se v ní později probudila. K proměně docházelo u Helgy pomalu v průběhu jejího těhotenství a po porodu byla tato proměna dovršena. Změnu ale nezpůsobila mateřská láska, jak by někdo mohl čekat, ale to, že dítě bylo potomkem Sternenhocha, ke kterému Helga cítila největší odpor, a tak k dítěti, které nosila v břiše, cítila ten samý odpor. A ta nenávist k dítěti v Helze vzbudila Daemonu, která dítě těsně po porodu zabila. „Zazněl strašný, ale tlumený zvuk, jako když zařve v cirku, bezděky, při pohledu na rozžhavenou tyč, pardál. A vzápětí 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. Nabyv ho, vidím svou ženu, jak sedí na zemijako Turek a kouří viržinko. Mezi ní a mnou leželo nehybně nahé tělíčko

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Tamtéž.

s roztráštěnou lebkou. (...) „Poskvrnil jsi mne provždy- ne souloží, ale tím, žeš mne donutil nosit devět měsíců v sobě tvůj hnus, že stal se mnou a já jím – zešílela bych! Musil zahynout!“⁶¹

Helga se po své proměně, stejně jako Orea, stala femme fatale a s její krutostí přišla i její krása. Žena, která byla zpočátku popisována jako ošklivá, bledá a hubená, byla najednou líčena až jako nadpozemsky krásná: „Neboť změnila se i svým zevnějškem neuvěřitelně zružověla, zplněla – stala se nejčarovnější ženou na světě.“⁶²

V příběhu se nakrátko objevil vedle Sternenhocha ještě jiný muž, Helgy milenec. V tomto milostném trojúhelníku došlo k zajímavému prvku. Helga dokázala být současně k jednomu muži v pozici dominantní a k druhému v pozici submisivní. Pohrdala Sternemhochem, urážela ho a fyzicky napadala. Svého milence ale poslušně poslouchala, nechala se jím ovládat, urážet a bít. Skoro jako by měla potřebu být někomu podřízena. Když to nebyl její otec, později ani Sternenhoch, byl to její milenec.

Celý příběh je psaný v ich formě z pozice Sternenhocha a kniha je v podobě jeho deníkového záznamu. Jde o „nespolehlivého vypravěče“ a my na úkor autenticity a subjektivizace vyprávění nejsme schopni poznat pravdu.⁶³ Tudiž můžeme jen hádat, zda posmrtná postava Helgy Daemony je jen halucinace a výplod Sternenhochovy fantazie a černého svědomí, nebo jestli jde skutečně o ducha, který se po smrti vrátil a ovládá mysl svého muže, aby se pomstil (velmi podobně jako Orea ve Slavné Nemesis). Nemůžeme to říct s jistotou, ale určité náznaky nás vedou k tomu, že jde spíše o druhou možnost. Zejména v části, kdy Sternenhoch spatří Helgu v modrých šatech na lavičce, zvířata cítí její přítomnost a i zahradník má pocit, že na lavičce viděl něco modrého. “Tak tys, troubo, na té lavičce opravdu nikoho neviděl?” „Hm, hm - abych pravdu mluvil, některou chvíli se mně zdálo, že je ta lavička tak jakoby nějak modrá, a je přece hnědá. Ale bůhví, co to bylo, možná že to bylo nebičko, jak se na tom laku odráželo.“⁶⁴ Díky tomuto „nespolehlivému vypravěči“ vlastně až skoro do poslední chvíle nevíme, jestli je Helga vůbec mrtvá. Sama totiž Sternemhochovi řekne, že je živá a že se z věže dostala a když se mu zjevovala, nebyl to duch, ale ona, aby ho postrašila. To, že Helga opravdu zemřela, nám prozradí až poslední stránky knihy, kde není vypravěčem Sternenhoch,

⁶¹ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha: Groteskní romanetto*. Vydání 3. Praha: Paseka, 1990. ISBN 80-85192-01-2.

⁶² Tamtéž. s. 35.

⁶³ DOLEŽEL. *Narativní způsoby*. Praha: Český spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0418-0.

⁶⁴ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha: Groteskní romanetto*. Vydání 3. Praha: Paseka, 1990. ISBN 80-85192-01-2.

ale jakýsi druhý vypravěč, který četl onen deník a má k dispozici výpovědi lidí, kteří samotného Sternenhocha našli v závěru příběhu v hladomorně. Zde dochází k prozření a k jakémusi propojení vysokého s nízkým, což je pro Klímovu tvorbu typickým znakem.

U Helgy se projevuje velká láska ke zvířatům, která se projevovala nejen tak, že by zvířata chovala a obdivovala, ale Helga se zvířaty souložila a chtěla plodit jejich děti. „Když se již za půl roku z Afriky vrátila, přivezla s sebou pěkné nadělení: lva, tygra, černého pardála a jaguára, vesměs nádherné, obrovské exempláře. (...) Chodila po čtyřech, snažila se, chudinka, napodobit jejich řevy a skoky, prala se s nimi, jezdila po jejich hřbetech, lezla před nimi na stromy a seskakovala z nich, a oni ji chytali do svých tlap - divím se, že jí jedno žebro zůstalo celé; líbala jejich čenichy, lízala jejich - neřeknu ani co, nechala si masochisticky celé tělo olizovat jejich ostnatými jazyky, až byla jedna krev. A mimo to ---. Těšila se, že může mít potomky; že kvůli jejímu vrtochu udělá příroda pokorně výjimku ze svých zákonů.“⁶⁵ Zvířata měla raději než lidi a neváhala zavraždit člověka, který ubližovat zvířeti. Láska ženy ke zvířeti není v Klímově díle nijak neobvyklý prvek, objevuje se i v dalších jeho knihách.

Zajímavá je zde opět hra barev. Helga se zjevuje, stejně jak Orea, v modrých šatech. Modrá barva by měla být barvou nevinnosti a určitě nesignalizuje nic démonického.

Stejně jako ve *Slavné Nemesis* mají i zde jména hlavních postav svou symboliku. Nejde tu však o křestní jména, protože Hellmuth a Helga jsou klasická německá jména (příběh se odehrává v Německu), ale o jejich druhá jména Sternenhoch a Daemona. Jméno Daemona je nepochybně odvozeno od latinského slova „daemon“, které do češtiny překládáme jako „démon“, nebo také „duch“. Její jméno tudíž koresponduje s její démonickou povahou a s tím, že se Sternenhochovi po smrti zjevovala jako duch. Slovo „sternenhoch“ znamená v překladu z němčiny „vysoká hvězda“, což může buď ironicky ukazovat na jeho nízkost, nebo to může, stejně jako ve *Slavné Nemesis*, ukazovat k samotnému konci příběhu, kde Helga Sternenhochovi říká: „Kdo to zde?... Oh! To nejste vy -. Však jste - jste - ten váš dětinský, dětský výraz -, ale jaký jste divukrásný! Seraf! Bůh! Sluneční Bůh slunce samo... Vše kol rozzářeno démantovým světlem Tvým... Ó, že jsem byla tak dlouho slepá a neviděla Tvou Nádheru! Oh, že Tys

⁶⁵ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha: Groteskní romanetto*. Vydání 3. Praha: Paseka, 1990.

byl tak slepý, že sám jsi ji neviděl, - abych já ji neuzřela... A jak jsi velký a mocný, nad hvězdy čníš, jako - On... On a Ty - jedno jste! Ty a já - jedno jsme! Ve Všezáři.“⁶⁶

2. 3. 5. Knižní podoba vs. filmová podoba Helgy Daemony (Utrpení knížete Sternenhocha vs. V žáru královské lásky)

V této podkapitole se budu věnovat srovnání Helgy z knihy *Utrpení knížete Sternenhocha* a Helgy z filmu *V žáru královské lásky*. Film je pouze volným zpracováním knihy, tudíž si mohl dovolit a dovolil mnoho nepřesností a dějových odchylek. Zejména byly ve filmu vynechány ty nejkřutější pasáže, jakou bylo například zavraždění novorozeného syna Helgy a Sternenhocha, a pasáže, které nelze do filmové podoby převést (soulože Helgy se zvířaty atd.). Já se ale budu soustředit jen na samotnou Helgu Daemonu a na porovnání knižní a filmové verze této postavy.

Celkově je filmová Helga méně vyhraněná a ne tak jednoznačná, jako ta knižní. V knize je Helga ze začátku extrémně submisivní. Nechá se všemi ovládat a je líčena jako bezduchá loutka a chodící mrtvola, v jejíchž očích se občas pouze na okamžik blýskne Daemona, která se v ní ukrývá a která se později probudí úplně. Ve filmu je Helga ze začátku spíše prostoduchá, než bezduchá. Ve scéně na plese nejde o tichou loutku, ale spíše budí dojem prosté, možná až trochu retardované, služebné. A ona démonická osobnost se ve filmové Helze probudí už při svatbě, jakoby proměna přišla s tím, že se stala císařovnou. Ve filmu se při svatbě začne chovat velmi divoce a agresivně, kdežto v knize je nevěsta popisována jako obětní jehně, které vedou k oltáři.

U filmové Helgy je také zvláštní její vztah ke Sternenhochovi. V knize je Helga na začátku lhostejná a pak přijde nenávist ke Sternenhochovi. Na rozdíl od filmu není v knize jediný moment, kdyby se ke Sternenhochovi chovala vlídně, nebo mu projevovala upřímnou náklonnost. Tento rozdíl je nejviditelnější u svatební noci. Ve filmu šlo o silně erotickou scénu, kdežto knižní verze Helgy si o svatební noci počínala jako bezvládná loutka.

U filmové verze Helgy se celkově trochu stírá rozdíl mezi submisivní a dominantní podobou. A obě tyto podoby nejsou tak jednoznačné jako v knize.

V žáru královské lásky má přímo v podtitulu napsáno „Krvavá komedie“ a celý film má oproti knize silně komediální ráz. Zatímco Helga je v knize extrémně děsivou a démonickou postavou, ve filmu tato postava vyznívá spíše komicky. Humorný ráz nemá ve filmu jen postava živé Helgy, ale hlavně její posmrtná zjevení a také samotný

⁶⁶ Tamté., s. 35.

Sternenhoch a jeho reakce na tato zjevení. Extrémně humorně pak působí počáteční pasivní a submisivní verze filmové Helgy. Knižní verze má podobu děsivé chodící loutky, ve které se místy probudí druhá démonická osobnost. Filmová verze si zpočátku počíná velmi komicky a hloupě. Tento rozdíl ještě utvrzuje společenské postavení Helgy. V knize jde o šlechtičnu, sice chudou, ale důstojně sedící na židli vedle své gardedámy. Ve filmu jde o služebnou nedůstojně oblečenou a stojící v koutě místnosti.

Celkově jsou tyto dvě verze Helgy zcela odlišnými a těžko srovnatelnými osobnostmi.

2. 3. 6. Melia (Melia, fragment z románu Údolí největšího štěstí)

Melia je další silnou ženskou osobností z knih Ladislava Klímy. Stejně jako například u Helgy Daemony se v ní její dominance probudila až později v dospělosti.

Její povaha je opět spojená s fyzickou krásou. Je zde ale popisována jako silná a mužná žena. „Bylo v ní cosi tajemně hlubokého, vskutku divokého, mužnějšího než u „mužných“ žen, příčinou byla vyšší, hlubší inteligence Melie. Ale nebylo na ní pranic mužského: byla dokonalou ženou. Dokonalá žena je vždy mužná.“⁶⁷

Stejně jako ve Slavné Nemesis je zde přítomný motiv milostného trojúhelníku, jehož součástí je lesbická láska. Nejde o klasický milostný trojúhelník, protože jeho součástí není žárlivost nebo rivalita, ale tři lidé, kteří se navzájem upřímně milují (Melia, její milenec Curcio a Curciova sestra Octavia).

U všech tří můžeme pozorovat posunuté morální hodnoty, což je v Klímových dílech zcela běžný prvek. Curcio a Octavia obdivují Melii za odvážné činy, jakými jsou krádež a vražda. Člověk, který žije spořádaným životem a vydělává si práci, je jimi hodnocen jako člověk nízký a zbabělý. Melia nezná nevěru nebo žárlivost a svou sexualitu využívá ve svůj prospěch. „Aby měla pokoj od ostatních banditů, naklonila si náčelníka tím, že mu dala své tělo... Neměla jak řečeno, pitomých předsudků a ani ji nenapadlo, že stává se miláčkovi svému, na nějž teď jedině myslila, nevěrnou.“⁶⁸

Stejně jako v jiných Klímových dílech je zajímavé podívat se na symboliku jmen hlavních postav příběhu. Slovo „melia“ je slovo latinské, které v překladu do češtiny znamená „lepší“, což odpovídá tomu, jak je postava v díle představena. I když my bychom si dnes dobrého, nebo lepšího člověka tak nepředstavovali a i když mají

⁶⁷ KLÍMA, Ladislav. *Melia*. Praha: Pražská imaginace, 1991. Psychopatologické sešity, sv. 4. ISBN 80-7110-048-X, s. 5.

⁶⁸ Tamtéž. s. 16.

Melia, Curcio a Octavia vrchol morálky tam, kde my vidíme morální dno, přesto jsou Meliiny zločiny hodnoceny jako velké činy velkého (lepšího) člověka. „Curcio“ znamená v překladu z latiny „mučení“ (passivum, 3. os. pl. od slova „mučit“, které do latiny překládáme jako „crucio“). To může symbolizovat mnoho věcí a my si to můžeme vykládat různě. Buď může symbolizovat jeho pozici ve vztahu s divokou a dominantní Melii, nebo může předvídat jeho smrt na konci příběhu. Já bych se přiklápěla k druhé možnosti, protože jeho postavení ve vztahu není tak výrazně submisivní jako u jiných mužů v jiných Klímových dílech (Sternenhoch, Sider). Jméno Octavia pravděpodobně nepřipomíná žádné latinské slovo, které by mělo něco společného s postavou a jejím osudem.

2. 3. 7. Ženy Cesareovy (Velký román)

Ženy Cesareovy nejsou, podobně jako je tomu u Melie, čistě submisivní, nebo čistě dominantní. Na jednu stranu jsou to divoké vražedkyně s touhou po dobrodružství, ale na druhou stranu je u nich patrný respekt k Cesareovi a jsou mu podřízené. Cesareovy ženy se všechny vyznačovaly silou, divokostí, volností, mužností a jinými neobvyklými vlastnostmi, které jsou ale líčeny jako ty, které dělají ženu velikou. Ve Velkém románu je takový typ výstižně popsán. Tato charakteristika je příznačná téměř pro všechny postavy v Klímových dílech (Melia, Helga Daemona atd.): „Velikost v ženě? Je to vůbec možno? Není to smíření nesmiřitelného, není to tolik, co sucho v mokrotě? Je to možno! Jak dobrodružných zjevů je schopna nesmírná komplikovanost života! Je to ovšem podívaná pro bohy, když taková oposita stanou se siamskými dvojčaty... Vznešenost v ženském mozečku neboli malichernosti! Mužskost ve vaječniku! Síla v tuku, síla mluvící diskantem! Drsná volnost v sladkosti dívčího oka, v ňadérkách! Heroicita a božskost v něžném pletivu ženského masíčka! A přece může to být!“⁶⁹

Cesareovy ženy jsou nejdříve čtyři, později jich je osm. Nejdříve jsou to Fatima (Alžíra, Ala) z Arabie, Editha (Dita) z Anglie a Porcia a Ziata z Itálie. Jde o národnostně i povahově pestrý harém. Později se k nim přidají ještě Lesbia, její sestra Hedona a pak ještě Roxana a Arga.

Mezi ženami je opět přítomna lesbická láska, ale panují mezi nimi i spory. Často mezi sebou vedou malicherné hádky ze žárlivosti vůči Cesareovi. Nejvýraznějšími a

⁶⁹ KLÍMA, Ladislav. *Velký román*. Praha: KMa, 2007. ISBN 978-80-7309-486-7, s. 68-69.

nejodvážnějšími z nich jsou Ziata a Porcia, které touží po dobrodružství a přemlouvají k tomu ostatní bázlivější ženy, z čehož opět vznikají spory.

U žen se někdy probouzí určitá masochistická záliba v bolesti a ve strachu. Libují si v tom, že si vyprávějí, kdo je kdy bil a týral, a naschvál se pouštějí do život ohrožujících dobrodružství, jako jsou hrátky s tygrem, vraždy atd. Tento masochismus koresponduje s Klímovou charakteristikou ženy (viz kapitola Ženy v životě Ladislava Klímy).

Velký román je celý plný ironie a humoru. Cesareovy ženy jsou také líčeny celkově dost humorně. Na jednu stranu jsou líčeny jako velké ženy a na druhou stranu je dost detailně líčeno, jak strachy neudržely moč a stolicí: „Ale myslíš Argo, že je to žert, když podělala jsem se, padajíc, jako sám pánbůh?“ (...) Obnažila Argu – „Milion sviň, ty ji máš podělanou jako rychtářův ořech! Ale mně to nevadí!“ A vši silou jala se jí plácet – „Odlezně dál, ať nás to nepostříká!“, řekla Ziata.⁷⁰ Tato pasáž je až z úplného závěru příběhu, kde bychom možná čekali po pádu do propasti něco vyššího, než právě takovou debatu. Nejspíš bychom čekali, že všechny ženy zemřou a stejně jako ve Slavné Nemesis se jim dostane pomsty za jejich vraždy. Dochází zde ke spojení vysokého s nízkým, které je pro Klímu a jeho tvorbu typické (viz například úplný závěr Utrpení knížete Sternenhocha).

V knize se opět objevuje láska ke zvířatům. Ne v tak extrémním provedení jako u Helgy Daemony, ale je tu opět náznak touhy po styku se zvířetem, tentokrát s tygrem: „A já,“ řekla Ziata, „budu s vámi sdílet lože – bude mě svrchovanou ctí a požitkem. Vždy jsem vaše bratry milovala a po manželském spojení s nimi toužila. Dávám vám tělo své jako milující žena k dispozici...“⁷¹

2. 3. 8. Irena a Olga (Český román)

V Českém románu jsou celkem čtyři ženské postavy. Jsou to sestry Irena, Olga, mladší Sida a jejich matka Marie. O Sidě a Marii se toho však mnoho nedozvídáme, objevují se v textu jen zřídka. Jelikož celý text není úplný román, ale jen jeho dochované fragmenty, nemůžeme si být jisti dějovou linií, ale charakterů ženských postav se nám zde ukazují docela jasně.

U všech postav, včetně Ireny a Olgy dochází v románu k proměně. Je to dáno určitě fragmentárností textu (jakoby k sobě některé části ani nepatřily), ale z počátku

⁷⁰ Tamtéž. s. 446-447.

⁷¹ Tamtéž. s. 95.

všechny postavy jednají relativně racionálně, později se iracionalita jejich chování stupňuje.

Obě ženy mají opět posunuté morální zásady a jejich představa mezilidských vztahů je docela jiná, než bychom čekali. Především se u nich projevuje touha po promiskuitě a prostituce je pro ně jediné důstojné povolání, které přináší potěšení i peníze najednou. Také se zde objevují incestní sklony mezi členy rodiny. To dokládá už rozhovor mezi otcem a Irenou o její sestře Olze: „Já nejsem o nic menší muž než Olga, než Olga, rozumíš?“ „Ale ona má dceruško přece jen větší klitoris!“ „Jak to můžeš říkat? Tak ty snad s ní přec jen –? ty necudo! A není to pravda, - leda o 3 mm.“⁷²

Znovu se zde objevují prvky humoru a ironie a opět se zde, jak už jsme na to v Klímových dílech zvyklí, pojí vysoké s nízkým. Především v závěrečné debatě o vesmíru, gravitaci a prdech: „Jako když se člověk usere pod vodou. (...) Náš zrak zří ze vši té kosmické nádhery jen ony smradlavé bubliny. (...) Bubliny prdu jsou indirektně puzeny vzhůru gravitací, ne tak hvězdy.“

2. 4. Femme fatale v dobové literatuře a filmu

2. 4. 1. Literatura

V české literatuře Klímovy doby byla femme fatale docela neobvyklým jevem. Především v podání Ladislava Klímy, který se nebál vulgarit, bylo takové zobrazení ženy pro společnost skandální a nepřijatelné. Jeho pojetí femme fatale bylo dost neobvyklé. Zobrazoval takovou ženu jako fyzicky silnou, až mužnou. U jiných autorů, především ve světové literatuře, byla femme fatale popisována mnohem ženštěji. Sice byla často uvnitř silná a krutá, ale navenek většinou působila jako nádherná křehká žena. Krutost je to jediné, co mají některé tyto postavy společné s těmi Klímovými. Jejich krutost měla ale úplně jinou motivaci. U Klímy jim šlo především o vyšší cíl, většinou o pomstu, rozhodně jim nešlo o peníze nebo o zábavu.

Autorem, který dokázal takovou ženu dokonale vykreslit, byl francouzský naturalista Émile Zola. Jeho nejvýraznější femme fatale byla Nana, která prošla dvěma jeho romány – *Zabiják* a *Nana*. V *Zabijákovi* to bylo ještě mladé děvče, které se z chudých poměrů snažilo dostat prostitutí a v *Naně* už se jí to povedlo. Ukázka toho,

⁷² KLÍMA, Ladislav. *Český román*. 1. vydání. Praha: Pražská imaginace a Lege artis, 1993. Došky, 5. svazek. ISBN 80-7110-122-2, s. 12.

jak se žena, která si je vědomá své krásy a své sexuality, dokáže dostat z úplného dna na vrchol společenského žebříčku bez toho, aby měla jakýkoli zvláštní talent nebo dovednost. Dosáhla svého pouze tím, že si naklonila vlivné muže. Nebyla schopná se do žádného muže zamilovat a když se tak stalo, nedokázala mu být věrná kvůli své touze po penězích a společenském postavení. Nana dokázala být velmi krutá. Dokázala několik mužů úplně zničit a finančně zruinovat. Ale ne proto, že by nějaké peníze potřebovala ale jen proto, že chtěla.

Další takovým autorem byl německý spisovatel Heinrich Mann. Jeho nejvýraznější femme fatale byla bez pochyby Rosa Fröhlichová z románu *Profesor Neřád*. Rosa je opět příkladem ženy, která si dokázala naprosto podmanit muže a zničit ho. Profesor Raat byl vážený, velmi přísný profesor gymnázia. Po tom, co se zamiloval do Rosy, vše opustil a stal se z něj úplně jiný člověk, který byl schopen i té nejzazší anarchie.

Dalším výrazným autorem byl německý spisovatel a dramatik Frank Wedekind. Byl ojedinělý tím, že otevíral témata, která byla v té době velkými tabu. Ve svých dílech řešil otázku sexuality a sexu. A to například ve svém dramatu *Probuzení jara*. Wedekind zde problematizuje otázku sexu. Vendulka je krásné zvědavé a divoké děvče, kterému matka není schopná odpovědět na intimní otázky. Kdyby tak bývala udělala, její dcera by z nevědomosti neotěhotněla a nezemřela.

Téměř všechny Wedekindovy ženské postavy jsou velmi originální. Ve velké většině případů jde právě o velmi mladé dívky, které jsou často obětmi zneužívání a nespravedlnosti. Tyto dívky trpěly svou krásou, která nutila, jinak velmi slušné muže, až k násilným činům. U většiny z nich nebyl tak velký zájem mužů o ně žádaný.

Nejvýraznější Wedekindovou ženskou hrdinkou je pravděpodobně Lulu ze stejnojmenné divadelní hry. Lulu je velmi netypická femme fatale. Je mladá a my si nejsme jisti, jestli je to žena, nebo ještě dítě. Svou krásnou si dokáže získat muže a přitom se většinou zdá, že o to ani nestojí. Nejde u ní totiž o žádnou rafinovanost a ženské triky vůči mužům, ale naopak je ve svém jednání až extrémně přímá. Na první pohled vypadá Lulu jako vražedkyně, ale při hlubším zkoumání zjistíme, že si vůbec nemůžeme být jisti, jestli je Lulu vrah, nebo jestli je oběť.

Další Wedekindovou knihou, která se této problematice věnuje je výbor *Flirt a jiné povídky*. Zde máme například postavu Melánie z povídky *Svědce*, jejíž přitažlivost dožene muže téměř k šílenství. Muž, který z počátku povídky jedná naprosto racionálně, propadá v zoufalství z Melániiny nedostupnosti, škemrá po nocích za jejími dveřmi a

nakonec se uchýlí ke znásilnění. „Úpěnlivě jsem prosil, zapřísahal ji, nepouštěl jsem kliku dveří z ruky, ale odpovědí bylo jenom ticho. (...) Následující noci se celá scéna opakovala, jenom s tím rozdílem, že jsem během oněch pěti hodin plakal a kňučel jako batole. To mi nebránilo, abych třetí noci stál znovu za jejími dveřmi. Existovala pro mne pouze dvě východiska: dostat se k ní, nebo zemřít. (...) Zbývalo mi překonat poslední a největší překážku, její dívčí hrdost. Divil jsem se jenom tomu, že nezačala na celé hrdlo křičet o pomoc. Vyspílala mi do nestydáků, padouchů a hanebných zpustlíků. Nadarmo: proti ní stála odvaha zoufalce. (...) Její tělesné síly, ať byla sebekrásnější, na mou sílu nestačily. Byl jsem vítězem.“⁷³

Nebo je zde také postava Marianny ze stejnojmenné povídky. Marianna neměla jako dítě lehký život, nezažila pravou lásku a vdala se z rozumu. Díky těmto a jiným příkořím z ní vyrostla silná žena, která je vyvržena na okraj společnosti, je nezávislá a spoléhá se jen sama na sebe.

2. 4. 2. Film

Femme fatale se začátkem 20. století začala objevovat i na filmových plátcích. Mezi hvězdy, které dokázaly skvěle ztvárnit femme fatale, patřily třeba Marlene Dietrich, Greta Garbo a z českých hereček to byly hlavně Adína Mandlová, Nataša Gollová, nebo Lída Baarová.

Marlene Dietrich dokázala brilantně ztvárnit umělkyni Lolu Lolu ve filmu *Modrý anděl*, což byl film na volné motivy natočený podle Mannova románu *Profesor Neřád*. Lola je zpěvačka, která si umí svou krásou, někdy až lascivitou, získat každého muže. Oproti knize nejsou ve filmu Lola a profesor Neřád zatčeni. Profesor na konci propadá zoufalství z ponížení, chce svůj život vrátit do starých kolejí, ale je pozdě, Lola zůstává chladná a lhostejná. Lola v podání Marlene Dietrich nepůsobí, jako klasická femme fatale, dojmem elegantní dámy, ale je to divoká, obhroublá a někdy až vulgární a beze studu. Přesto dokáže využívat své sexuality a svých „ženských zbraní“, aby získala obdiv mužů.

Oproti tomu Greta Garbo ztvárňuje typickou elegantní femme fatale ve filmu *Tělo a ďábel*. Postava Felicity je křehce vypadající dáma, která v mužích vzbuzuje ochranný komplex, uvnitř je ale chladná a krutá. V příběhu vzniká milostný trojúhelník mezi Felicitou a dvěma nejlepšími přáteli. Ze strany Felicity ale nejde o

⁷³ WEDEKIND, Frank. *Flirt a jiné povídky*. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-20702423.

lásku, ale o peníze a o to, aby nebyla sama. Má strach ze samoty a z chudoby. Když láska k ní dožene dva muže ke vzájemnému souboji, ona zůstává lhostejná. Když se je ale na konci pokusí zachránit, umírá. Svým charakterem je velmi podobná Zolově Naně. Stejně jako ona dokáže ovládat muže tak, aby získala to, po čem zrovna touží. Tento film byl originálně zpracován jako němý film, díky tomu a díky kvalitnímu hereckému obsazení nejlépe vynikly charaktery postav.

Gretě Garbo se podařilo na filmovém plátně ztvárnit také slavnou Matu Hari, orientální tanečnici, která se díky své kráse dokázala dostat na vrchol společenského žebříčku a stát se milenkou mnoha důležitých prominentů. Později, za první světové války, se stala agentkou Německa a Francie, za což byla odsouzena k smrti. Další z jejích velkých rolí byla Anna Karenina ve stejnojmenném filmu podle knižní předlohy Lva Nikolajeviče Tolstého.

Z českého filmu byla nejtypičtější femme fatale Adina Mandlová. Ta uměla nejlépe ztvárnit vysoce postavené elegantní dámy. Takovou roli měla například ve filmech *Kristián* nebo ve filmu *Hotel Modrá hvězda*. V obou těchto filmech se objevila s Oldřichem Novým a s Natašou Gollovou, se kterou tvořila často hereckou dvojici. Postavy Mandlové a Gollové tvořily protiklady toho typu, že Mandlová hrála, jak už jsem zmínila, většinou bohaté elegantní dámy a Gollová spíše chudé, ale chytré dívky. Obě dvě ale byly výraznými femme fatale českého filmu.

Poslední z trojice českých hereček, Lída Baarová, vynikla hlavně ve filmu *Dívka v modrém*, kde hrála ženu z oživlého obrazu. Další ukázka ženy, která si svou uhrančivou krásou dokázala získat mužské srdce, a to ještě v okamžiku, kdy byla jen obrazem.

I když jsou dobová literatura a filmy plné výrazných a nezapomenutelných femme fatale, i přesto zůstává Klíma se svým pojetím takové dominantní ženy originální. Některé ze zmíněných ženských postav jsou těm Klímových podobné více (např. Lola Lola, Melánie atd.) a některé méně (např. Lulu, Nana a jiné). Žádná se s nimi ale nedá úplně srovnat.

Závěr

Cílem mé práce bylo dokázat, že Klímovy texty jsou opravdovou raritou v české i světové literatuře. Troufám si tvrdit, že můj cíl byl splněn. I když jsem Klímovy femme fatale srovnala s podobnými postavami jiných spisovatelů, vždy se ukázalo, že Klímovo pojetí ženských postav je jedinečné.

V teoretické části jsem zjistila, že na poli sémiotiky existuje mnoho pojmů a teorií a všechny spolu úzce souvisí. Zjistila jsem, že znak se skládá z označujícího a označovaného a co se skrývá pod pojmy model, syntagma a mýtus. Dále jsem se zabývala pojmem ostenze a ze sémiotické studie Iva Osolsobě jsem dospěla k závěru, že ostenze je všude kolem nás a že je přítomna i v umění. Zabývala jsem se i *Otevřeným dílem* Umberta Eca a samotným pojmem otevřenosti. Zde jsem přišla na fakt, že otevřenost úzce souvisí s teorií označujícího a označovaného. Z této studie jsem také zjistila, že mezi referenčním a emotivním výrokem je úzká hranice, a především to, že dva lidé nikdy nemohou interpretovat jedno dílo úplně na vlas stejně.

V praktické části jsem se zabývala postavením ženy ve společnosti. O historii postavení žen jsem zjistila zajímavá fakta. Především to, že z oficiálního a právního hlediska vždy vládli světu muži a že v některých národech žijí ženy dodnes v bezpráví a zachází se s nimi jako s majetkem. Dále jsem uvedla, že postupem času začaly žen víc a víc vynikat a zmínila jsem i některá jména výrazných žen světové historie.

Při zkoumání postavení žen v době vzniku Klímových děl jsem dospěla k názoru, že jeho pojetí ženy bylo na svou dobu opravdu velmi neobvyklé a není divu, že v té době muselo být opravdu šokující.

Další kapitola byla věnována ženám v Klímově životě a jeho pohledu na ženské pohlaví. Při čtení jeho životopisu jsem dospěla k názoru, že jeho zkušenosti se ženami byly prakticky nulové a že ženské postavy v jeho knihách se pravděpodobně nezakládaly na skutečnosti, ale měly kořeny čistě v Klímově bujně fantazii. Tuto teorii jsem si potvrdila i po přečtení *Expresionistů* Jindřicha Chalupického. Tato kniha obsahuje několik zajímavých svědectví Klímových známých právě o jeho vztahu k ženám a životních zkušenostem s nimi.

Hned v následující kapitole jsem se věnovala konkrétním ženským postavám v Klímově díle. Tyto postavy jsem rozdělila do dvou skupin – ženy dominantní a ženy submisivní. Při interpretaci jednotlivých textů jsem došla k závěru, že téměř žádná žena nepatřila jen do jedné, nebo jen do druhé skupiny. Buď u nich došlo k proměně (Orea, Errata, Helga,...), nebo nebyly úplně jednoznačné (Melia, Irena, Olga,...).

Také jsem zjistila, že v knihách se objevují často společné prvky. Takovým společným prvkem je například milostný trojúhelník, ve kterém velmi často figurují sourozenci (*Český román, Melia, Slavná Nemesis*). Součástí takového trojúhelníku je lesbická láska, která se projevuje i v harému mezi Cesareovými ženami. Občas se objevuje i láska ke zvířatům, nejvýrazněji u Helgy Daemony. Dále se v knihách také velmi často objevuje motiv ducha, který se po smrti vrátí pro pomstu (*Slavná Nemesis, Utrpení knížete Sternenhocha*). V Několika knihách jsem také objevila symboliku barev a jmen hlavních hrdinů.

Konkrétně u postavy Helgy Daemony jsem udělala srovnání její knižní a filmové podoby. Dospěla jsem k závěru, že kvůli humornému rázu filmového zpracování získává Helga ve filmu úplně jinou, někdy až komickou, podobu. V poslední okrajové kapitole jsem se zabývala postavami Femme fatale v literatuře a filmu, abych zjistila, zda je Klímovo pojetí opravdu tak jedinečné. Ke srovnání jsem objevila pouze autory světové literatury, konkrétně Émila Zolu, Heinricha Manna a Franka Wedekinda. U žádného z nich jsem ale neobjevila velkou podobnost s postavami Ladislava Klímy. Ke stejnému závěru jsem dospěla i u části filmové. Marlene Dietrich, Greta Garbo, nebo české hvězdy Adina Mandlová, Nataša Gollová a Lída Baarová byly všechny úchvatné femme fatale, ale v žádné z nich jsem neobjevila výraznější podobu ke Klímovým hrdinkám.

Seznam použité literatury

Primární literatura

KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. 3. vyd. Praha: Volvox globator, 1993, 300 s. ISBN 8085769042.

KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha: Groteskni romanetto*. Vydání 3. Praha: Paseka, 1990. ISBN 80-85192-01-2.

KLÍMA, Ladislav. *Melia*. Praha: Pražská imaginace, 1991. Psychopatologické sešity, sv. 4. ISBN 80-7110-048-X.

KLÍMA, Ladislav. *Velký román*. Praha: KMa, 2007. ISBN 978-80-7309-486-7.

KLÍMA, Ladislav. *Český román*. 1. vydání. Praha: Pražská imaginace a Lege artis, 1993. Došky, 5. svazek. ISBN 80-7110-122-2.

MANN, Heinrich. *Profesor Neřád*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964. ISBN 01-094-64.

WEDEKIND, Frank. *Probuzení jara: Tragédie dětí*. Praha: Artur, 2011. ISBN 978-80-87128-64-0.

WEDEKIND, Frank. *Lulu*. Bratislava: Diliza, 1966.

WEDEKIND, Frank. *Flirt a jiné povídky*. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-20702423.

ZOLA, Émile. *Nana*. Praha: Československý spisovatel, 2011. ISBN 978-80-87391-53-2.

V žáru královské lásky [film]. Režie Jan Němec. Československo, 1990.

Modrý anděl [film]. Režie Josef von Sternberg. Německo, 1930.

Tělo a ďábel [film]. Režie Clarence Brown. USA, 1926.

Mata Hari [film]. Režie George Fitzmaurice. USA, 1931.

Anna Kareninová [film]. Režie Edmund Goulding, John Gilbert. USA, 1927.

Kristian [film]. Režie Martin Frič. Československo, 1939.

Hotel Modrá hvězda [film]. Režie Martin Frič. Československo, 1941.

Dívka v Modrém [film]. Režie Otakar Vávra. Československo, 1939.

Sekundární literatura

- BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-73-X.
- BASLÍKOVÁ, Lenka. *Ženy v obtížných životních situacích a jejich uplatnění na trhu práce*. Brno, 2007. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra sociální pedagogiky. Vedoucí práce Mgr. Lenka Gulová, Ph.D.
- BEAUVOIROVÁ, Simone. *Druhé pohlaví*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1966.
- DOLEŽEL. *Narativní způsoby*. Praha: Český spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0418-0.
- ECO, Umberto: *Opera Aperta* [online]
- ECO, Umberto. *O literatuře*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-588-6.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Praha: Torst, 1992. ISBN 978-80-7294-694-5.
- KLÍMA, Ladislav. *Sebrané spisy 1: Mea*. Praha: Torst, 2005. ISBN 80-7215-239-4.
- KLÍMA, Ladislav. *Český román*. 1. vydání. Praha: Pražská imaginace a Lege artis, 1993. Došky, 5. svazek. ISBN 80-7110-122-2.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-076-7.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Překlad František Čermák. 3. vyd. Praha : Academia, 2008. 487 s. ISBN 978-80-200-1568-6.