

SADOMASOCHISTICKÝ NÁROD: UMĚNÍ A SEXUALITA V ČESKÉ LITERATUŘE 19. STOLETÍ

Úvod

Před devátou hodinou ranní 30. září 1895 policie vstoupila do kanceláří pražského vydavatele Emanuela Stivína a zkonfiskovala veškerý tiskopis (200 kopií) malého svazku homoerotických básní nazvaných Sodoma, jejichž autorem byl čtyřadvacetiletý poštovní úředník Josef Karásek, známý spíše pod svým pseudoaristokratickým nom de plume (uměleckým jménem) Jiří Karásek ze Lvovic (1871–1951).¹ Policie dále zabavila poslední číslo *Moderní revue*, jež byla oficiálním orgánem avantgardy českých dekadentů v letech 1894 až 1914 a v níž byly vytištěny dvě básně z téže sbírky – *Sodoma* a *Venus masculinus*.² Zejména tento výtisk *Moderní revue* byl sporný. Obsahoval totiž český překlad *The Decay of Lying* (Úpadek lhaní) od známého irského literáta Oscara Wilda, který si v téže době odpykával trest dvou let nucených prací, protože byl obviněn a odsouzen za udržování sexuálních vztahů s mladými mužskými prostitutky. V Londýně i v Praze byla konvenční buržoazní morálka napadena hnutím za sexuální anarchii, které se snažilo znovu získat svou autoritu.

Ve středu tohoto rozruchu byl zdánlivě neškodný kulturní úkaz – umění. V této stati budu argumentovat, že umění je neoddělitelné od sexuality a je považováno za nebezpečné vzhledem ke statu quo, protože má nepohodlný zvyk desublimovat i tehdy, když potlačuje naše nejhlubší anarchistické tendence. To je také důvod, proč tajné deníky Karla Hynka Máchy (1810–1836), básníka českého romantismu, který si v nich zaznamenal s udivující jednoznačností své sexuální eskapády v Čechách a v Itálii, vyšly až teprve nedávno v úplném znění. Dáváme-li přednost představě o romantících jako osobách vyčerpaných, nemocných a odsouzených k předčasné smrti, někdy překvapeně zjišťujeme, že mnozí z nich – jako např. Puškin, Byron a Mácha – byli neukojitelní ve svém hledání uměleckého a sexuálního uspokojení: spojení mezi uměním a sexem

¹ Jiří Karásek ze Lvovic, *Vzpomínky*, Praha 1994, s. 135.

² Tamtéž. „Dvě básně“, in: *Moderní revue* 1, 1895, s. 127.

pochází z narcistického podnětu ega (svého vlastního já) kontrolovat vše kolem sebe. Jestliže romantikové umírali mladí, nebylo to proto, že byli zamilováni do smrti jako takové, ale proto, že se vzepřeli její tyranii nad životem.

Jak Leo Bersani jednoznačně prokázal, umění se pohybuje dvěma diametrálně opačnými směry najednou: směrem k vykoupení – to jest k víře, že umění nás může uchránit před našimi nejhoršími nedostatky, a tím zavést morální a filozofickou souvislost s naším životem; a směrem k sebezáhubě („ébranlement“) – totiž psychickému procesu, ve kterém pravda vynucuje zhroucení sama sebe, způsobem analogickým pocitu těla při orgasmu.³ Jelikož Bersani považuje Freudovo studium psychoanalýzy spíše za uměleckou činnost než za vědecké pojednání, všímá si tohoto paradoxního, sebe-se-rušícího pohybu ve Freudově textu. V této eseji bych chtěl upozornit na podobnou tendenci sexuální anarchie v několika klíčových dílech české literatury 19. století, vrcholících modernistickou poezií Karla Hlaváčka (1874–1898) a Jiřího Karáska ze Lvovic.

Při opomenutí všeho, co bylo shledáno nechutným či nebezpečně subverzivním v rámci buržoazních konvencí, všeobecná kritika dávala apriorně přednost zaměření na tyto texty, jež se po hlubším prošetření stávají méně vznešené, než se nám původně zdálo. Například to, co mnozí považovali za morálně stabilní v Erbenově Kytici (1853), tj. vyrovnané pojetí postavení muže (a ženy) v zřetelně hierarchizovaném morálním světě, může být vnímáno též jako podchycení silné vrstvy sadistického násilí, zejména vůči ženám. Dekadentní poezie Hlaváčka a Karáska je příkrášlena pro veřejnou spotřebu ve stylu *l'art pour l'art*ismu, čímž je zbavena svého sexuálního a politického obsahu.

Budu tedy tvrdit, že existuje souvztažnost mezi uměním a sexualitou ve vývoji české kultury devatenáctého století, jež často přejímá formu sadomasochismu. Nenaplněné politické snahy a aspirace se odrážely v sadistických vztazích mezi muži a ženami, a později mezi muži samotnými. Freud argumentoval, že masochismus je nezbytným důsledkem sadismu. Ve své proslulé stati o sexuálních úchylnkách *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (Tři eseje o teorii sexuality, 1905) Freud uvažuje, zdali masochismus „vždy nevzniká transformací ze sadismu“. V poučné anotaci dodává, že „sadismus, který nemůže nalézt uplatnění ve skutečném životě, vytváří *druhotný* masochismus, jenž je přidán navíc k prvotnímu“.⁴ Tato poznámka je zvláště důležitá pro naše chápání české politické situace, stejně jako pro pochopení represivní atmosféry 19. století. Tím, že sadistické napětí nebylo schopné usměrnit své agrese v politickém životě, obracelo

³ Leo Bersani, *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*, New York 1986.

⁴ Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, přel. James Strachey, New York 1962, s. 1–38, („sexual aberrations“), viz s. 24.

se u mnoha autorů zpět k sobě, a to masochistickým způsobem. Dekadenti obzvláště kritizovali masochistické napětí v české mentalitě. Kritik Arnošt Procházka například věřil, že český pacifismus a „holubičí vlídnost“ vlastně znamenala národní prokletí.⁵ Pynsent se odvolal na toto napětí obecnějším označením. Nazval jej „slovanským mytopoetickým masochismem“, čímž míní patologické „radování se“ Slovanů z jejich útlaku a rasového vyhlazení.⁶ Jak zde uvidíme, přední dekadentní básník Karásek transformuje tuto tradici politického heterosexuálního masochismu do subverzní formy estetického homosexuálního sadomasochismu.

Od Máchy k modernismu

Ve své práci *The Romantic Agony* (Romantická agonie) Mario Praz tvrdí, že v počátečním období romantismu (do roku 1830) převládal silný, dynamický hrdina.⁷ Ale po roce 1830 nacházíme převrácené pohlavní role, přičemž představa ženy na sebe přejímá vlastnosti mužského pohlaví, zatímco hrdina mužského pohlaví se jeví stále jako slabší, pasivnější a neschopnější. Můžeme si například připomenout Mathildu de la Mole ve Stendhalově *Le rouge et le noir* (Červený a černý, 1830), amazonku Marii de Verneuil v Balzacově historickém románu *Les chouans* (1829) a hermafroditní Kamilu v Latouchově *Fragoletté* (1829). Později v tomto století vzniká *Les diaboliques* od Barbey d'Aurevillyho. V téže době nacházíme obdobný zájem o lesbismus, a to jak v Baudelairových lesbických básních, tak ve Verlainově *Les amies*. Klíčovou postavou kosmopolitního hnutí v českém literárním prostředí devatenáctého století byla George Sandová. Její morální pojetí umění objasňuje, proč byla středem pozornosti v Anglii, Rusku a Čechách, tedy v zemích, kde moralita byla vnímána jako *sine qua non* ve fikci. Dalším významným zdrojem zájmu o George Sandovou byla její pověst ženy-mužatky, která kouří doutníky a nosí pánské kalhoty a klobouky. I když je tato představa založena na skutečnosti, je důležité si zapamatovat, že se Sandová ve své době stala stereotypem a klišé evropského hlavního proudu myšlení. Byla prototypem „nové ženy“ a jako taková působila jako zdroj obav a zároveň fascinovala muže v posledních dvou dekádách devatenáctého století. Jestliže Sandová hrála tuto prosazovací roli konvenčně ztotožňovanou s mužským pohlavím, muži naopak ztráceli svou tradiční nadvládu

⁵ Viz Robert B. Pynsent, *The Decadent Nation: The Politics of Arnošt Procházka and Jiří Karásek ze Lvovic*, in: *Intellectuals and the Future in the Habsburg Monarchy 1890–1914*, ed. Laszlo Peter and Robert B. Pynsent, London 1988, s. 84.

⁶ Tamtéž.

⁷ Mario Praz, *The Romantic Agony*, přel. Angus Davidson, London and Oxford 1970.

a podléhali ženským, pasivním rolím. Přechod od nacionalismu k subjektivismu v české literatuře je provázen postupnou obměnou pohlavních rolí a vznikem sexuální dvojsmyslnosti.

Snad prvním příkladem této obměny rolí v moderní české literatuře je romantická lyrickoepická báseň *Máj* (1836) Karla Hynka Máchy. Mácha je komplexní literární postavou v tom smyslu, že byl v určité době prvním představitelem subjektivismu v české literatuře a zároveň vášnivým vlastencem, aktivním na české národní scéně, a dokonce i autorem veršů v duchu čínských principů jin a jang. Myslím, že existuje souběžný vztah mezi Máchovým nacionalismem a jeho modernitou. Je charakterizován hlubokým, dokonce by se dalo říci metafyzickým pesimismem, totiž přesvědčením, že být Čechem a lidským subjektem je podobně tragický osud. Jeho báseň *Máj* se vrací do zlatého věku – do doby, kdy Češi dosáhli politické úrovně v tehdy hrdém a nezávislém českém království. V souvislosti s touto ztrátou mužský protagonista Vilém již není ultra-mužný (maskulinní) hrdina romantické minulosti, ale zesláblý a bezmocný subjekt své vlastní metafyzické úzkosti. V rámci libidinózní ekonomie této básně zastává Vilém zcela pasivní stanovisko: poté, co bezděčně zavraždil svého vlastního otce, milence své dívky – „padlého anděla“ Jarmily, v klasickém znovuzachycení oidipovského komplexu již *nečiní*, ale *čeká*. Je uvězněn v bílé věži uprostřed jezera, řetězem připoután ke zdi a až do popravu druhého dne držen v rukou autorit. Původně odvážný „pán lesa“ se později stane pasivním trpítelem, jehož uvěznění, mučení a strašná poprava jsou pozorovány sadistickým a nekrofilním vypravěčem této básně. Na závěr čtvrtého zpěvu vypravěč odhaluje svou osobu sadistického *voyeura* Vilémovy popravy a ztotožňuje se s jeho protagonistickým osudem: v psychosexuální terminologii obrátil masochistickým způsobem hrdinskou agresi sám na sebe. V konečném refrénu básně, kdy hrdlička vyslovuje v apostrofě lásky jména básníka a jeho postav, jsou citováni v symbiotickém svazku: „Hynku – Viléme – Jarmilo!!!“⁸

V básni Karla Jaromíra Erbena *Svatební košile* ze sbírky balad *Kytice z pověstí národních* (1853) hraje sadistické násilí stejně zastřenou, represivní roli.⁹ V této vysoce estetizované lidové baladě se mladá panna modlí k Matce boží a prosí, aby se jí navrátil její milovaný. Její modlitbě je vyhověno a její snoubenec se objeví, a to v podobě ducha-upíra, a odvede svou milovanou na svůj „hrad“ – hřbitov, ze kterého přišel. V průběhu této cesty upír zbaví děvče modlitební knihy, růžence a krucifixu v očividně násilnické fantazii. Její nohy pořezané ostrými předměty dokládají tuto psychologickou interpretaci, stejně jako stopy její panenské krve:

⁸ Karel Hynek Mácha, *Dílo I*, Praha 1948, s. 49.

⁹ Karel Jaromír Erben, *Kytice*, Praha 1966, s. 35–50.

Po šípkoví a po skalí
 ty bílé nohy šlapaly;
 a na hloží a křemení
 zůstalo krve znamení.¹⁰

Nakonec tato dvojice dojde ke kostelnímu dvoru: dívka si uvědomí, že její milovaný není shovívavý, jak se původně domnívala, uschová se a zamkne v kapli. Upír vyzývá mrtvolu ležící na kamenném podstavci v kapli, aby se vztyčila a otevřela dveře, za nimiž se dívka skrývá. Mrtvola poslechne. Dívka však včas začne litovat svého pošetilého přání a prosí Panu Marii, aby ji osvobodila od osudu horšího, než by byla smrt sama. Její modlitbě je ještě jednou vyhověno; druhého dne ráno najdou vesničané přicházející do kostela na náhrobním kameni roztrhané zbytky svatební košile a vyděšenou dívku choulící se v kapli. V poslední strofě básník náhle oslovuje dívku přímo, a tím naznačuje, že její modlitba ji v poslední chvíli zachránila před osudem svatebních košil. Spíše než prosazování konvenční morality je na těchto řádkách pozoruhodná skutečnost, že pokárání odhaluje básníkův potlačený sadismus:

Dobře ses, panno, radila,
 na boha že jsi myslila
 a druha zlého odbyla!
 Bys byla jinak jednala,
 zde bysi byla skonala:
 tvé tělo bílé, spanilé
 bylo by co ty košile.¹¹

Na této strofě je neobyčejná bezprostřednost, která je ustanovena mezi básníkem a jeho protagonistou-upírem. Krystalizuje tu to, čeho se čtenář již domýšlel: že vypravěč artikuloval svá represivní přání a ztvárnil potlačené fantazie formou břichomluvectví upíra. Když vypravěč oslovuje dívku *panno*, připomíná nám to oblíbenou zdrobnělinu milované – *panenko*. To je jasně případ přenesení, básník zde ztvárňuje svou agresivní fantazii znásilnění a vraždy, fantazii přistiženou nikoliv modlitbou děvčete, ale autorovou vlastní sebecenzurující potřebou přivést vyprávění k morálnímu závěru. Dívka nemá v podstatě nic společného s narativním obrazem; je doslova panenkou-hračkou, manipulovanou a kontrolovanou básníkovým sexuálním a morálním egem. Skutečné drama, ryze psychické, se odehrává mezi básníkem a jeho sadistickým *alter egem*. Když básník dívce

¹⁰ Tamtéž, s. 42.

¹¹ Tamtéž, s. 50.

sdělí, že udělala dobře, když se zbavila svého „druha,“ odvolává se ve skutečnosti na sebe, protože českým slovem druh se také rozumí démonický „druhý“, skrývající se za morálně úctyhodnou fasádou.

Další dvě práce české literatury devatenáctého století se obracejí na temnou stranu mužského ega – agresivní sexualitu. Jsou to krátké povídky Jana Nerudy *U tří lilií* a *Vampýr*, ze sbírky *Povídky malostranské* (1878)¹² a *Různí lidé* (1871)¹³. První povídka vypráví o romantickém setkání za bouřlivé letní noci na Malé Straně v Praze. Vypravěč je fascinován krásou dívky, kterou vidí tančit. Záhy je dívka odvolána svou přítelkyní, ale později se vrací a svádí vypravěče tím, že ho odvádí ven do tmy a „vysává“ z něho život ve vampyrstickém výrazu sexuální anarchie. Dívčina matka – jak vyjde najevo – právě zemřela. Šokující mravní poučení této povídky spočívá v perverzním činu – vykonání příležitostného sexu za několik minut po smrti své matky. Podle mého názoru je možno v podtextu tohoto měšťáckého závěru nalézt hlubší a tmavší stránku mužské sexuality. Zde je význačný vypravěčův anarchický stav mysli, signalizující v úvodní větě povídky: „Myslím, že jsem tenkrát šílil. Každá žilka hrála, krev byla rozvařena.“ Vypravěčova touha po dívce je přenesena na dívku. Je to tedy *ona*, jež *ho* svádí; a její lhostejná nevšímavost vůči matce – poskytující šokující *pointu* této povídky – může být pojata v psychoanalytické terminologii jako vypravěčova vražedná touha odstranit všechny překážky na cestě k sexuálnímu uspokojení. *Dénouement* (rozuzlení) povídky přináší vypravěči jak sexuální uspokojení, tak morální nadřazenost: „Přitiskla se ke mně. Cítil jsem, jak se mi k prsoum lepší vlhký její šat, cítil měkké tělo, teplý, sálající dech – bylo mně, jako bych musil vypít tu zlotřilou duši z ní!“ Jako v Erbenově básni odporuje stabilizující účinek tohoto morálního zakončení sexuální anarchii, která oživuje narativní obraz.

Nerudova povídka *Vampýr* pojednává o letním výletě parníkem z Konstantinopole (Istanbulu) na řecké souostroví nazvané Prinkipo. Mezi výletníky je polská rodina – matka, otec, dcera (která se buď zrovna nakazila, anebo právě překonávala tuberkulózu) a její oddaný snoubenec. V průběhu povídky se k této skupině přidá záhadný řecký umělec a začne malovat překrásnou scenerii; v pozadí zobrazí členy polské rodiny.

Nakonec dojde k hádce mezi umělcem a majitelem hostince na úpatí skal. Majitel sdělí vypravěči, že tento mladý muž je upíří postava, která se přiživuje na svých obětech nikoliv tradičním způsobem vysávání krve, ale jejich uměleckou prezentací: brzy poté, co jsou zobrazeni, zemřou. V závěrečné, šokující části umělci upadnou jeho malířské desky a mezi skicami, roztroušenými po zemi, je portrét churavé polské dívky, přičemž myr-

¹² Jan Neruda, *Povídky malostranské*, Praha 1957, s. 131–133.

¹³ J. Neruda, *Arabesky*, Praha 1973, s. 300–303.

tový věnec na jejím čele přináší předzvěst smrti. Mladá dívka omdlí a její rodina se ji zoufale snaží vzkřísit.

Skutečnost, že eponymickým upírem je zdánlivě nevinný Řek, není překvapující v kontextu evropského romantismu, kdy pojmy Řecká a vampyrismu byly téměř synonymní.¹⁴ Přesto ale Nerudův narativní způsob závisí na konečném šoku, vyvolaném *dénouementem* (tj. rozuzlením). Překrásné okolí Středozemního moře nenaznačuje nic o tom, co se později přihodí, s výjimkou neblahého detailu o ústavu pro choromyslné, jenž vroubil souostroví Prinkipo, a poněkud idiosynkratické postavy umělce. Důležitým prvkem Nerudova vypravěčského stylu je neodhalení identity mladého muže jako eponymního upíra již v úvodu povídky. Tento mladý muž se svými vlastnostmi – shovívavostí, neschopností, neúspěšností – se zdá být opakem tradičního upíra, jenž je arogantní, agresivní a chtivý. Tématem této povídky je umělec coby upír, který se přiživuje na svých obětech tím, že si je přisvojí prostřednictvím umění. Zde nacházíme v prvo počátečním stadiu dekadentní téma umění v podobě perverzní náhrady za skutečnost, vývoj vynalézavosti nad přírodou, nepřírozeného nad přirozeným. Tak jako řecký malíř, vypravěč již na počátku povídky přilne příživnickým způsobem k polské rodině, dodáváje k výčtu přítomných lakonickou, nevyzpytatelnou poznámku: „a pak my dva...“ Kdo je ta druhá osoba? Vypravěčova manželka? To se zdá být nepravděpodobné, protože v celé povídce o ní není ani zmínka. Tato záhadná poznámka může být vysvětlena v psychoanalytickém pojetí jako vypravěčovo *alter ego* (druhé já). Řecký umělec je záhy představen („tam byl jakýsi Řek“), jako by vazba mezi vypravěčem a malířem byla založena již na počátku povídky. Zrovna když upír ničí postiženou oběť jejím pozorováním a zobrazováním z určité vzdálenosti, vypravěč-autor působí jako *voyeur* téže postavy, všímá si jí a zaznamenává její gesta a změny nálady s věrohodnou přesností. Vztah mezi aktivní a pasivní rolí začne být nejasný: pokud jsou malíř a vypravěč pasivní, přiživující se pozorovatelé, jsou stejně aktivní v jejich nemilosrdném rozvíjení umění. Když malíř reprodukuje podoby svých obětí ve vizuální formě, spisovatel přenáší své umělecké pojetí do této krátké povídky.

Vampyrstická přirozenost umění je též základem básně Upír dekadentního básníka Karla Hlaváčka z jeho sbírky Pozdě k ránu (1894).¹⁵ Báseň pojímá svou tematickou roli z názvu sbírky. Jako celá sbírka, je i báseň charakterizována stavem „neurčitosti,“ dvojsmyslným přítímím mezi

¹⁴ Viz Ken Gelder, *Reading the Vampire*, London and New York 1994, s. 24–41 („Vampires in Greece“).

¹⁵ Karel Hlaváček, *Básně*, Praha 1958, s. 76–78.

dnem a nocí, světlem a tmou, probuzením a spánkem, kdy jasné rozlišení vědomí a bezvědomí, vlastního „já“ a „druhého“ je zastřeno. Báseň začíná překvapivou představou pohanského upíra pohybujícího se po nebi. Vypravěč se uchýlí do pasivní (a zženštilé role) pozorovatele tohoto svůdce panen. Jako Stokerův titulní hrdina Dracula (1897) má upír neurčitou sexuální identitu násilníka jak panenských těl, tak básníkovy představivosti.

Básník-vypravěč sleduje jeho velkolepou a zlověstnou cestu po nebi, přirovnává ho k antickému otisku, k pozoruhodné směsici přírody a vynalézavosti, života a umění. Vzniká tato paradoxní personifikace života a umění z objektivního světa přírody či ze subjektivního světa básníkovy fantazie? Ve druhé třetině této básně – jako odpověď na tuto otázku – se básník přestává odvolávat na upíra jako „on“ a začíná ho oslovovat „ty“, dochází tak ke změně osoby, jež symbolizuje nebezpečnou blízkost sadistického „druhého“:

Ty hrdý a bílý barbare, milence všeho chorého, bledého:
 bezcitný a zase bázlivý, vznešený šilenče,
 jenž živiš se zbylou vitální silou panenských šťav,
 stížených dědičnou atrofií
 symbole dekadence!
 Je brloh, kam přede dnem zalézáš,
 někde snad v černých krajinách Vévodství mého.¹⁶

Slovo Vévodství zde zajisté není náhodné, protože již předtím se objevilo jako blíže určující slovo, vztahující se na upíra jako na „posledního potomka mocných kdys rodů vévodských“.¹⁷ Tímto zdůrazněním se vypravěč zbavuje své pasivní role pozorovatele a stává se aktivním podněcovatelem. Tím, že označil sadistického upíra jako „milence všeho bledého“, básník se s jeho barbarskou představou ztotožnil:

Nevím to –
 ale zdá se mi za nocí tesklivých, podivných,
 že duše má dělí se od těla
 a najednou dostává upíří peruti...
 ...A pozdě pak k ránu až, vrací se zmámená
 mystickou orgií –¹⁸

¹⁶ Tamtéž, s. 78. Překlad do angličtiny in: William E. Harkins, *Czech Prose. An Anthology*, Ann Arbor 1983, s. 353.

¹⁷ K. Hlaváček, *Básně*, s. 76.

¹⁸ Tamtéž, s. 78. Překlad do angličtiny in: W. E. Harkins (ed.), *Czech Prose*, s. 353.

V momentě, kdy si mluvčí přisvojí osobu upíra, prostředí básně se zároveň promění z exotické, nadpřirozené krajiny v básníkův domov – hluk moderní Baudelairovy ulice. V této souvislosti se moderní *poète maudit* živi svými subjektivními emocemi zrovna tak, jako se upír udržuje při životě pitím krve svých obětí. Jako v případě androgynického upíra vytvořeného Edvardem Munchem, jenž poskytoval frontispis šestému vydání *Moderní revue* (1896), totožnost moderního básníka je dvojsmyslně mužská a ženská, sadistická a masochistická, vitalisticky barbarská a nečinná, vampyristicky umělecká.

Přestože je Julius Zeyer většinou charakterizován jako předchůdce dekadence,¹⁹ některé jeho pozdější spisy spadají do devadesátých let, a proto můžeme oprávněně diskutovat o jeho práci v témž kontextu jako o pracích členů *Moderní revue*. Někteří Zeyerovi protagonisté, jako například eponymní český vlastenecký hrdina románu Jan Maria Plojhar, navíc zosobňují mnoho vlastností dekadentního muže: vyčerpanost, nemoc a odsouzení k předčasné smrti. *Homme fatal* se vlastně stává nezpracovanou osobou v Zeyerově práci: v páté části narativní básně *Vyšehrad*, nazvané po mytickém hrdinovi Ctirad, umírá odvážný bojovník, jenž byl uvězněn ženskou lstí amazonky Šárky, v rukou svých útočnic. Je ale zajímavé, že Zeyer nespočívá na Ctiradově utrpení a odmítá jej zobrazit grafickým způsobem. Jeho smrt – jako v případě českého vlastence Jana Marii Plojhara – zapadá do narativní logiky, která není hned očividná: umírá, protože námět – spíše než amazonská vůdkyně – diktuje, že se to tak musí stát. V této souvislosti se nezdá, že amazonky jsou hrdinské, jako spíše satanské a dekadentním způsobem zlé. Několikrát jsou přirovnány k hadům, nechytí Ctirada racionální lstí, ale nalákají ho k jeho záhubě nadpřirozenou mocí, kterou jim udělila zlovlná moc přírody. Tyto skutečnosti udávají celé básni pasivní, deterministický tón; Ctiradova závěrečná smrt se stane předem vytušeným skutkem, marným úkazem obětování, jež nepopíratelně obsahuje masochistické podtóny.

Dalším pozoruhodným masochistickým Zeyerovým textem je jeho pozdní povídka nazvaná *Samko pták*, ze sbírky *Tři legendy o krucifixu* (1895).²⁰ Tato povídka, neobyčejná směsice hagiografie, mystického senzualismu a slavjanofilského nacionalismu, o utiskování Slováků maďarskými pány připomíná *Trois Contes* od Gustava Flauberta, konkrétně *St Julien l'Hôpitalier*, kde se středověký sadistický rytíř promění ve světce. V povídce *Samko pták* Zeyer sdílí Flaubertovu fascinaci – můžeme ji nazvat Nietzscheovým pohledem do temnoty srdce křesťanského utrpení a pasivity, do nejasné hranice mezi krutostí a svatostí, sadismem a maso-

¹⁹ Viz R. B. Pynsent, *Julius Zeyer. The Path to Decadence*, The Hague–Paris 1973.

²⁰ Přeloženo do angličtiny W. E. Harkinsem, *Czech Prose*, s. 243–263.

chismem. „Temná“ studie Zeyerova vášnivého českého nacionalismu, která vyvolává příliš určenou pasivitu, má taktéž sílu aktivní agrese. Povídka vypráví o jednoduchém člověku – rolníkovi, jenž je podřízen projevům krutosti ze strany maďarských utiskovatelů. Stejně jako v básni Ctirad ze sbírky Vyšehrad se zdá, že hrdina je již od počátku této povídky odsouzen k utrpení a smrti.

Přestože – nebo možná protože – sadistickými útočníky jsou zde výhradně muži namísto žen, Zeyer nachází zálibu v dlouhých a detailních popisech bití tohoto světce-hrdiny, jehož bijí vládnoucí, primitivní Maďari bičem, což je možno interpretovat jako přesunutí politické agrese do agrese sexuální. Pokud sadomasochismus mezi muži a ženami musí zůstat sublimován, nacházíme zde tedy homosociální sadomasochismus mezi Maďary a Slovany, který se pohybuje na rozmezí homoerotismu.

Dosud jsme viděli – s odvoláním na významné práce Máchy, Erbena, Nerudy, Hlaváčka a Zeyera – postupné narušení hranice mezi veřejným – morálním „já“ a privátním – sexuálním „já“, mezi homosociálním násilím a homosexuální touhou mužů. To, co činí tyto texty tak moderní ve smyslu jejich formy a senzibility, není pouze způsob, kterým problematizují vztah vlastního „já“ k druhému (jinému), ale také tím, jak zobrazují blízkost vztahu mezi uměním, sexualitou a politikou. Čím větší autonomie je poskytnuta umění, tím více desublimovaný a zřejmý se stává vztah mezi těmito kategoriemi. Když se spisovatelé období *fin de siècle* začali zabývat tímto vztahem – vztahem, o který měl ve své psychoanalytické práci velký zájem Freud – stali se více a více napadnutelní dnes takzvanou „morální většinou“. Ve Vídni – hlavním městě rakousko-uherské říše – byla hra Arthura Schnitzlera *Reigen* (1900) tak sporná, že nemohla být uvedena: stejně jako v případě Karáskovy *Sodomy* bylo vytištěno pouze dvě stě kopie této práce, které kolovaly později mezi autorovými přáteli.

Stejně jako Schnitzlerovo drama podává Karáskova práce zničující kritiku měšťanské úctyhodnosti, přestože věnuje velkou část svého opovržení českému národnímu charakteru.²¹ Ale Karásek nezaměřil tuto postupnou kritiku výhradně na Čechy. Stále ještě rozlícen na Angličany kvůli tomu, že uvěznil Oscara Wilda, provokativně uvedl v předmluvě k *Sexu necans* formou manifestu motto od Wildova milence, lorda Alfreda Douglase:

I love a love, but not as other men
(Miluji lásku, ale ne jako ti druzí)

²¹ Jiří Karásek ze Lvovic, *Básně z konce století*, Praha 1995.

Who tell the world their love for their very pride,
 For the cold world loves not my love; and when
 My voice would sing my love, I needs must hide,
 Under a cloak of black ambiguous words,
 The jewelled thoughts and all the scented fancies
 That beat against my lips, like prisoned birds
 Caught in a cage when yellow sunlight dances
 Without, and the tall trees stretch out green branches.²²

Simultánní přihlašování se a distancování se od homosexuální identity bylo vyjádřeno způsobem sadomasochistických převratů umělce sama na sebe, v náhlém vyhlazování veškerých hranic mezi veřejným a privátním „já“.

Jedním z nejvíce pozoruhodných příkladů toho, jak Karáskova poezie účinkuje na toto vyhlazování, je báseň *Metempsychóza* (ze sbírky *Sexus necans*, 1894–1897), která se již předtím objevila v *Sodomě* (bez názvu, leden, 1894). Slovo „metempsychóza“ se vztahuje na převtělování duše a báseň popisuje autorův atavistický útěk z degenerované, měšťácké přítomnosti do pohanské, barbarské minulosti, neboli do homosexuálního protějšku království českých amazonek, vychvalovaných ranými obrozenci. Mluvčí zahajuje intimní apostrofou („Nevím, kdo's byl“) a pokračuje popisem barbarského bojovníka hnědé pleti, na divém koni, oděného v železném pancíři, který se blýská na slunci. Zřetelně vymezené prostředí a téma tohoto setkání představuje prudkou konfrontaci mezi dvěma nepřáteli, ale falické zpodobení, které okamžitě následuje, upozorňuje čtenáře na sexuální podtext: poženštěné „bílé tělo“ mluvčího je propíchnuto oštěpem barbarského bojovníka. Tato výhradně ženská, pasivní pozice je komplikována předposlední strofou, kdy se role bojovníka a oběti náhle obrátí: tím, že se vrhá na barbarovo tělo, stává se básník v tomto okamžiku násilníkem, který vysává krev ze rtů druhého; a ve spirálním činu sexuální posedlosti zadusí svého protivníka, rozláme jeho kosti a rozerve jeho hnědé, surové maso. V průběhu této krátké, a přece obsažné básně se sexuální persona básníka přesunula o 360 stupňů – z pasivní pozice *voyeura* k aktivnímu účastníkovi, od masochisty k sadistovi, od mučedníka k utiskovateli.

Tato báseň se nejen zabývá alternativní touhou stylem transgresivního přivlastňování intimní lyrické formy, většinou vyhrazené pro výraz heterosexuální lásky (např. Čelakovský, Sládek, Vrchlický atd); nahrazuje také lyrický výraz lásky sadomasochistickou artikulací lásky a násilí. V předchozích textech jsme posuzovali vztah mužského „já“ k druhému muži,

²² R. B. Pynsent, *The Decadent Nation: The Politics of Arnošt Procházka and Jiří Karásek* ze Lvovic.

jenž byl omezen homosociálním prostřednictvím první a třetí osoby (tj. básník a upír v Erbenově Svatební košili). Usměrněním sadistické touhy zpět na subjekt mužského pohlaví sadomasochistickou cestou, spíše než přenesením na třetí mužskou postavu – jak jsme to viděli na příkladě Máchy, Erbena, Hlaváčka –, je Karásek schopen oddělit *homosociální* touhu a zabývat se narcistickým principem *homosexuální* touhy.

V okamžiku, kdy je bojovník v Karáskově básni umučen a zničen, se básník ztotožňuje s utiskovatelem a *stává* se jím. To, co tento proces formování identity vypovídá o vztahu umění a sexuality, je – domnívám se – zcela překvapující. Mohli bychom říci, že výměna rolí mezi agresivním barbaram a pasivním básníkem povoluje tomu druhému nejen se identifikovat, ale skutečně se stát aktivním, na rozdíl od pasivního – pohanského hrdiny mytické prehistorie. Zde se stal poetický subjekt fantasmem křížovní rolí. Ve studii francouzského psychoanalytika Mikkel Borch-Jacobsena *Le subject freudien* (1982) se navrhuje radikální přehodnocení revolučního pojetí „subjektu“ ve Freudově práci: autor, nazýváje ho fantomatickým výmyslem narcistických identifikací, o něm říká, že „vraždí všechny a hraje všechny role“ („assassinating everyone and playing all the roles“).²³ V úvodní básni sbírky nazvané *Okna zazděná* (1892–1893) český básník vytváří a ničí své role podobnou narcistní cestou:

Jsem starý flagelant, jenž zmučen do krvava,
jsem drsný námořník pod stěžněm rozbitým,
jsem zachmuřený kněz, jenž rozhřešení dává
jsem žena zhýřilá, jež hrám se divým vzdává,
jsem básník morózní, umučen svým dílem.²⁴

Za očividným pedantstvím a převlékajícím se mnichem, knězem, námořníkem, děvkou a básníkem se skrývá sadomasochistická estetika tím, že soustřeďuje aktivní a pasivní, mužské a ženské role pod všezahrnující rubrikou „nerudného básníka.“ Ještě více narcistický impuls ke „hraní všech rolí“ zachycujeme v básni *Bacchanalia* (ze sbírky *Sexus necans*), kde básník trvá na znovuvytvoření celého světa podle své vlastní představy. V této básni se mísí silná uniformita a městský radikalismus s hédonickým atavismem do oslavujícího chvalozpěvu subjektivního „já“:

Já nový stvořím svět pro svoji duši,
A nové slunce zapálím nad jeho městy.
To bude svět, jenž bude rodit drsné muže

²³ Mikkel Borch-Jacobsen, *The Freudian Subject*, přel. Catherin Porter, Standford 1988, s. 239.

²⁴ J. Karásek ze Lvovic, *Básně*, s. 8.

Vysmahlé gymnasty svalnatých, obřích údů.
 To bude objetí těl svírajících jak kotouče hrozných,
 Rozkoš údů praskající jak požár celých předměstí.
 To bude vášeň davů proudících o slavnostech ulicemi,
 V řežavých barvách splynutých, v hlomozu barbarských hudeb...²⁵

Závěr

V době, kdy artikulace sexuality musela být zakódována v různých formách, aby prošla politickou kontrolou cenzury, a navíc solipsistickou prohlídkou potlačovaného „já“, umění devatenáctého století mělo tendenci jak udržet, tak rozvrátit pravdu měšťácké morality obcházením sociálních tabů, týkajících se sexu a sexuality, zatímco podřývalo měšťácké pokrytectví, jež leželo proti těmto tabu. Toto paradoxní přetahování mezi spásonosným chápáním umění a sklonem umění podkopávat svou vlastní morální strohost je pravdivé i v případě očividně amorálních či nemorálních textů fin de siècle. Jak upozorňuje Nietzsche ve své práci *Götterdämmerung*, dekadentní umění zachovávalo morální naléhavost, i když obhajovalo příčinu nemorality v umění, tak jako si had kouše konec svého ocasu.²⁶ Tento pohled je pravdivý i v případě toho nejvíce transgresivního umělce Jiřího Karáska ze Lvovic. V procesu následování svého solipsistického, subjektivního kréda nadřazenosti umění nad životem a osobního „já“ nad veřejným „já“, mlčky potvrzuje, že umění stejně jako sexualita by se nikdy nemělo zcela osvobodit od morálních povinností civilizace. V případech, kdy se to stane, jsou estetické výsledky politováníhodné a politické následky znepokojivé. Později totiž začal Karásek obdivovat mocného člověka – Mussoliniho. V tomto století jsme byli svědky zneklidňujících důsledků kolaborace umění s fašismem, a dále ještě děsivější obhajoby umění a sadomasochistické estetiky fašisty, za cílem povýšení umění na program krutosti a nelidskosti.

Alfred Thomas
Harvard University,
Cambridge, USA

²⁵ Tamtéž, s. 126–127.

²⁶ Friedrich Nietzsche, *The Twilight of the Idols. The Anti-Christ*, přel. R. J. Hollingdale, Harmondsworth 1968, s. 81.