

## O NĚKOLIKA SOUVISLOSTECH MEZI DEKADENTNÍ ESTETIKOU A EROTIKOU

„Akt byl tichý a surový, vzpomínal vždy s hořkou ironií Zolových slov z Terezy Raquinové.“<sup>1</sup> To říká úryvek z novely Karla Sezimy *Senzitiva*. Záměrné zdůraznění živočišnosti a fyziologické podstaty erotiky s ironickým odstupem otevírá cestu k nejistotám a nejednoznačnosti klimatu konce století. Danosti v oblasti mravní se jakoby pohybem kyvadla rozeštopují a pocit světa „naruby“ přináší produktivní změny ve způsobech zobrazování a následně v jejich dobových interpretacích.

Obraz smyslného ženství může však být také chápán jako jeden ze znaků onoho vychylování z rovnováhy. „Z velikých jejích rtů vyběhlých v ohnivý smyslný květ, dýchal život jako prudká, podmaňující vůně... V nich soustředila se nenasytná její duše, všechno bezedné její tělo, všechna její erotická posedlost a nezkrocenost. Celá dravost jejího pohlaví. Hlava její, kterou jako nádherná rudá hřívá korunoval vlas barvy ohnivých lilií, s profilem, jenž měl cosi byzantského, despotického. S tímto tělem, jež muž jedině sloužila a které jedině dovedla zbožňovat, provozovala pravý umělecký kult, hříšný a rouhavý.“<sup>2</sup>

Víceméně pasivní ženství, které se objevuje v ustálených konvencích předchozího vývoje, se koncem století proměňuje v aktivní subjekt; ženský princip *fin de siècle* se stává všudypřítomným. Z výtvarného umění lze připomenout výrazný rys secesního ornamentu, subtilní rokokově manýristickou hravost *Art Nouveau*, patrné florální stylizace se objevují také v uvedeném úryvku. Z hledisek historicko-sociologických se nabízejí paralely s dobovým emancipačním hnutím.

V literatuře a ikonografii se tedy ustaluje tento ženský typ, zobrazovaný v sakrálně mytizované podobě jako „Salomé, Judita, mocná lhostejná bohyně, panenská Gáia, Kybelé, jako zárodek Madony i Astarty, jako ona nezkrotlá stvoření s pohledy, které působí jako hmotné doteky s dychtivým chvěním údů.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Karel Sezima, *Za přeludem – tři prózy*, Praha 1916, s. 52.

<sup>2</sup> K. Sezima, *Passiflora*, Praha 1903, s. 22–23.

<sup>3</sup> K. Sezima, *Za přeludem – tři prózy*, s. 45.

Spojování tělesnosti, smyslnosti s mravní neúčastí, případně se zlem, nemusí však být pouze výrazem dekadentní misogynie, vycházející z dobově přijímaného schopenhauerovsko-nietzscheovského pojetí. Žena a erotikon konce století jsou chápány jako ambivalentní: „Tak bloudil ulicemi, když tma se rozložila a jen lampy slabě blikaly, zpívaje vášnivé hymny Pohlaví a proklínaje to měkké, surové, škubající sebou maso, jež tak bezmezně, slepě musel milovat.“<sup>4</sup>

Tato rozkolísanost může být chápána jako rafinovaná pomsta na ženě, ženství se dokonce stává v doslovném smyslu „ztělesněním“ hrubé skutečnosti, životní banality a hmotného světa. Avšak právě tento ostrý protiklad těla a ducha je v jistém smyslu východiskem k subtilnější erotice a následně estetice konce století: „Ano, míti cosi zářivého, čemu by se člověk klaněl bez bázně, že se modla skácí do prachu a hluchý výsměch hmoty bude echem modliteb. Ó, míti ženu mysticky veselých očí, pohledu tlumeně světlého jako svítlna chrámová, rozlévající důvěrně lesklé přítmi. Ženu, která poutala by k sobě, aniž by dráždila. Anebo raději vzdálenou, chladnou severní září... Dalekou, marnou a krásnou bolest, symbol tvořící duše.“<sup>5</sup>

Snový, chimérický asexuální idol je antitezí předchozího ženského typu. Zatímco pro femme fatale je charakteristické prolínání naturalizujících motivů s patrnou tendencí k ornamentálnosti, idealizovaný fantom je především hrou světel a odstínů.

Daný symbol nehmotného (antimateriálního) lze vyložit jednak jako antitezi, jak bylo poukázáno výše., jednak se tento idealizovaný prostor stává do značné míry *projekcí* vlastního já ve smyslu odmítnutí přirozenosti. Idealizovaná chiméra se stává narcistním odrazem a zrcadlem, je stylizovaným odmítnutím vlastní danosti, a tedy i pohlavní určenosti.

Zobrazení asexuálního zrcadlení se objevuje jak ve formě fyziologické („Jejich tváře vyjímaly se vedle sebe jako čisté, na sebe složené profily dvou panen, jaké nacházíme raženy na starých mincích.“<sup>6</sup>), tak v podobě možno říci spiritualizované („Po boku její duše si teprve uvědomoval sílu duše vlastní. Jako by dlouho šel pustým, hlubokým, bezhvězdným temnem a najednou před ním, v nejbližší blízkosti, náhle, nečekaně zazářilo slunce v plném jaru... Duše jejich srostly spolu, spolu rostly.“<sup>7</sup>).

Hra na zrcadlení není ničím jiným než legitimizací dobové „ztráty pohlaví“, jistým vyrovnáváním propasti mezi silnou ženou a slabým mužem.

V podstatě lze říci, že ideál androgyna naplňuje vše podstatné – androgynita je morálně nejednoznačná a zároveň rafinovaně cudná, v souvis-

<sup>4</sup> Karel Kamínek, *Disonance*, Praha, s. a., s. 15–16.

<sup>5</sup> K. Sezima, *Za přeludem – tři prózy*, s. 54–55.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>7</sup> K. Kamínek, *Disonance*, Praha, s. a., s. 34.

losti s dobovým oživením zájmu o esoterismus je také nostalgickou touhou po ztracené dokonalosti a jednotě a zároveň jejím hledáním. Fenomén „třetího pohlaví“ se stává také společenskou provokací, protože odmítá přirozenou a „měšťáckou“ formu lásky a je do značné míry maskou homosexuality. V literatuře se téma androgyna objevuje v blízkosti motivů dvojnictví nebo incestu.

Dekadencí narušený obraz ženského ideálu, směřující od popření hmoty k třetímu pohlaví, je také narušením souladu mezi přirozeným a krásným; co je přirozené, nemůže být krásné, a co je krásné, nemůže být přirozené.

K tomu, aby se žena dostala zpět na piedestal, je třeba nechat ji zemřít. Krása nemocné a umírající dívky je již „mimo dobro a zlo“, nová krása se rodí ze spojení Erótu a Thanatu a ústí do vznešené nejistoty, která je pro dekadenci zaměnitelná s krásou: „Neviděl, jak je bílá, chorobně krásná, jemná, jako z pavučin utkaná, cítil jenom, že do jeho duše přiletěl nádherně nový akord, sladký v nekonečné harmonii... Její krása, tak přejemnělá a vonná, nekotvila již v přírodě, ale v nejhlubších záhadách člověkem nedostiženého umění. Všechno na ní bylo nejsladší bělostnou harmonií... A věděl: teprve Smrtí docházíme k tomu, abychom poznali Účel života. Teprve Smrtí... jen Smrtí.“<sup>8</sup>

Obrazy nemocných a mrtvých žen jsou u Karla Kamínka jistě do značné míry poznamenány předčasným úmrtím jeho blízké přítelkyně, spisovatelky Luisy Zikové.

Smutná a melancholická krása, objevující se také často u romantiků, získává v dekadenci nový obsah. Jestliže u romantiků má tento typ zobrazení ještě dráždivě bizarní příchuť, v dekadenci je estetizace morbidity a nemoci jako negace a překonání materiálna jedním ze základních uměleckých a světonázorových východisek.

Krása smrtící nebo krása smrti jsou spojitými nádobami téhož: umění chce stát výše než skutečnost, estetizovaná idealita odmítá živou skutečnost. Dekadentní koncept *antifysis* se stává vyjádřením onoho světa naruby.

Hodnotový systém se začíná narušovat: výchylka, tabu, nemoc, neuróza přestávají být společensky degradujícími jevy, ale stávají se dokonce morálním a uměleckým programem, a naopak – být normální se stává konformitou, která začíná být nepřijatelná. Útěk z normality a normy je nejen objektem zobrazení, ale také jeho prostředkem, rodí se programový neurotik, geniální a šílený umělec, hysterie se stává módní nemocí.

Naznačené schéma dekadentního erotikonu, které končí smrtí krásné ženy, poukazuje rovněž na určité tendence dekadentní estetiky – na jedné straně neustálou oscilaci mezi extrémy (hmotné – duchovní, život – smrt,

<sup>8</sup> K. Kamínek, *Dies irae a jiné prózy*, Praha 1911, s. 86.

dobro – zlo, krása – ošklivost), na straně druhé je možno zaznamenat směřování k jednotě, harmonii a ideálu.

Tento stav stálého přechodu a nejednoznačnosti je proto charakteristický pro dekadenci v obecnějším smyslu, například také jako rozpornost postulovaného čistého umění a gesta disentu a nonkonformity, ale také v kolísání jemné hranice mezi radikálním estetismem a kýčem.

*Hana Bednaříková*  
*Filozofická fakulta Univerzity Palackého*  
*Olomouc*