

O NĚKOLIKA SOUVISLOSTECH MEZI DEKADENTNÍ ESTETIKOU A EROTIKOU

„Akt byl tichý a surový, vzpomínal vždy s hořkou ironií Zolových slov z Terezy Raquinové.“¹ 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.“²

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.“³

¹ Karel Sezima, *Za přeludem – tři prózy*, Praha 1916, s. 52.

² K. Sezima, *Passiflora*, Praha 1903, s. 22–23.

³ 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.“⁴

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.“⁵

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.“⁶), 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.“⁷).

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-

⁴ Karel Kamínek, *Disonance*, Praha, s. a., s. 15–16.

⁵ K. Sezima, *Za přeludem – tři prózy*, s. 54–55.

⁶ Tamtéž, s. 7.

⁷ 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.“⁸

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,

⁸ 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

Rudolf Vévoda

SODOMA: PŘEDTÍM A POTOM

Dobový kontext Karáskova vystoupení

Atmosféra fin de siècle, prostoupená dobovými směry, jakými byly symbolismus a dekadence, přímo vyzývala k tomu, aby byla překračována další tabu, a to i taková, pro něž dobový slovník teprve hledal jména. Dekadentní estetika, stavějící do protikladu „životní pravdu“ a „pravdu uměleckou“, nabízela zejména básníkům cosi, co z nedostatku lepšího pojmenování označíme jako *alibi*. Předpokládalo se, že již jen velmi naivní vykladač by se odvážil ztotožňovat lyrický subjekt, jeho fantazie, sny a pocity s fantaziemi, sny a pocity umělcovými. Kdo by tomu nechtěl rozumět, byl upozorňován *explicite*: „Žádati od umění, aby mělo vnější pravdivost, je tolik jako žádati od něho, aby bylo vulgární.“¹ Nebo ještě jednoznačněji: „Jen u malých umělců kryje se život a dílo.“²

Citované věty pocházejí z předmluvy, kterou Jiří Karásek ze Lvovic doprovodil svou sbírku *Sodoma*, pokusiv se tak předejít skandálu a oslabit ostří případných spekulací o charakteru motivů, kterého ho přivedly k napsání první otevřeně homoerotické básnické sbírky v dějinách českého písemnictví. Byl si vědom, že vstupuje na tenký led. Konglomerát názorů a postojů, s nimiž dekadentní generace vstupovala do literárního světa, budil dojem, že snižuje případná rizika. Erotická přesycenost a koketování s perverzí,³ kterou dekadentní umělci rádi stavěli na odiv, byly často vědomou hrou se čtenářem; hrou, která byla jako hra přijímána a jako hře jí bylo rozuměno. Patřilo pak k pravidlům této hry i pohrdání „hnusnou kvintesencí buržoasie“⁴ a její konvenční morálkou.

¹ Cit. podle Karel Zdeněk Klíma, *Z nové poezie*, *Rozhledy* 15, 1904–5 sv. I., s. 247n.

² Tamtéž. To však nebrání Zdeňku Smolkovi, aby se pouštěl – pouze na základě četby Karáskových textů, leč bez argumentů ze spisovatelovy biografie – do úvah o údajné Karáskově transsexualitě. Sám Smolka ovšem poněkud kontradikčně poznamenává, že tato hypotéza je sice „oprávněná, ovšem neprokazatelná“. Srov. Z. Smolka, *Subjekty v tvorbě Jiřího Karáska ze Lvovic*, *Tvar* 8, 1997, č. 3, s. 6.

³ Srov. např. heslo „dekadence“ in: Štěpán Vlašín a kol., *Slovník literárních směrů a skupin*, Praha 1983, s. 49–52.

⁴ *Kritika*. *Časopisy* (nesignováno), *Moderní revue*, květen 1895, číslo 8, sv. II., sešit 2, s. 48.

Význam Karáskova tvůrčího gesta tím nechceme nijak zmenšit. Ani ve vyspělejších literaturách západních ostatně nevzniklo v 19. století mnoho děl, která si všímala, řečeno s dobovým kritikem, „starořecké nepřírozené jisté zvrácenosti“.⁵ Tento motiv se mihne v anglickém gotickém románu a ve francouzské symbolistické poezii, která se pokoušela nově číst antiku. Básníci jako Gautier, Baudelaire či Verlaine složí hold starořecké básnířce Sappó v několika opusech s tematikou lesbické lásky. Whitmanovy velmi otevřené deníky z let šedesátých budou však ještě několik generací čekat na své zveřejnění a Marcel Proust i André Gide jsou – pohybujeme se v polovině devadesátých let – dosud literárními novici. Mnohé má navíc podobu jinotaje, šifry, náznaku, odstínu. Homoerotické prvky v literatuře se rozvíjejí, jak poznamenává Czesław Miłosz ve svém skvělém eseji o Józefu Czechowiczovi, „kde styl ztrácí svou opravdovost, kde tonalita a kolorit jsou ceněny víc než předkládání faktů a dějů“.⁶ Dobový čtenář byl odkázán k tomu, aby hledal mezi řádky, ten dnešní pak, chce-li *takto* číst literaturu, může si vypomoci i arzenálem termínů freudovské psychoanalýzy a uvažovat v kategoriích sublimace či kompenzace.

Česká literatura až do devadesátých let minulého století pak explicitní homoerotické motivy neotevívá vůbec a jsou to povýtce jen mimoliterární okolnosti, které včleňují do této galerie Julia Zeyera či – méně často – Svatopluka Čecha. Až Karáskův současník Otokar Březina je o něco málo otevřenější. Ze svých studentských okouzlení se bude vyznávat v dopisech Anně Pammrové⁷ a do prvotiny *Tajemné dálky*, publikované ve stejném roce jako první, konfiskované vydání *Sodomy*, vloží báseň *Přátelství duší*, věnovanou spolužáku Františku Bauerovi, v níž lze číst:

Nám v jediný refrén roztála romance mládí. V šer dnů
pohledy naše se líbaly jak v jediném zachvění obětí dvojí.
S rozkoší dýchal jsem vůni tvé krve a v zahradách snů
jak milenku u pějících vod má duše hledala tvoji.⁸

Jiný Karáskův generační druh, Karel Hlaváček, ač jinak člověk plachý a uzavřený, se jednou Karáskovi svěřoval se svými touhami a city. Vyprávěl mu, „jak docházel do karlínské sokolovny s tlukoucím srdcem, aby tam viděl krásného borce Hrona. Jeho tělo (...) bylo tak ideální jako těla zápasníků v antice“.⁹ Po Hronově tragické smrti – zlomil si vaz při cviče-

⁵ Umění, věda, školství (nesignováno), Čas 9, č. 18, s. 276–277.

⁶ Czesław Miłosz, Józef Czechowicz, in: Józef Czechowicz, *Przes kresy*, Kraków 1994, s. 30.

⁷ Srov. Jindřich Chaloupecký, Jakub Deml, in: *týž*, *Expresionisté*, Praha 1992, s. 84.

⁸ Otokar Březina, *Básnické spisy. Spisů Otokara Březiny svazek I*, Praha 1942, s. 16.

⁹ Jiří Karásek ze Lvovic, *Vzpomínky*, Praha 1994, s. 175. Karáskovy *Vzpomínky* vznikly spo-

ní – se Hlaváček dokonce začal ucházet o jeho dívku, „aby měl něco z toho, co bylo blízké Hronovi“.¹⁰

Jsou to však jen drobnosti. Jako jediná epocha v dějinách písemnictví, do níž plně vstupovaly éros a sexualita v rozmanitých variantách, byla stále vnímána pouze antika, zvláště staré Řecko. Antická inspirace proto prostupovala literaturu konce století zejména tam, kde dekadentní autoři otevírali dosud tabuizovaná témata; je ostatně známou skutečností, že i samo označení tohoto směru, dekadence, se odvozuje od Verlainova sonetu o úpadku římské společnosti. Tento inspirační zdroj potvrzují i motivy některých Karáskových básní ze sledovaného období a odkazují k němu již samotné názvy básní: *Venus masculinus*, *Bakchanál*, *Mrtvý Eros*, *Příchod barbarů*, *Symposion* a další. O mnohém vypovídá i podtitul sbírky *Sexus necans* a přepracovaného vydání *Sodomy* z roku 1905 – *Knih pohanská*.¹¹ Až bude o mnoho desetiletí později Karásek vzpomínat na svá školní léta, zastaví se u „svéhlavosti chlapce, příštího básníka ‚Endymiona‘, jenž si řekl: ‚Chci-li být v životě řeckým efébem, musím hovořit efébskou mateřštinou, jazykem Anakreonta a Saphy““.¹² Jinou věcí je, že antická stylizace některých Karáskových děl byla mnohdy jen povrcho-
vým, účelovým gestem, použitým proto, aby se více zastřelo než ozřejmi-
lo. Správně na to upozornil anonymní recenzent *Sodomy* na stránkách *Moderní revue* – patrně Arnošt Procházka –, když napsal:

„V jednom se p. Karásek klame, pohanskou jeho kniha není. Jako jí především není představa *Sodomy* samé. Ta je židovsko-křesťanského původu. Teprve s počátkem éry křesťanské bylo ženě vtisknuto stigma pekelné svůdnice a jakýkoli jiný úkoj pohlavní apoštolem krutě zavržen a kletbou stíhán jako ‚po způsobu zvířat‘. Pohlavní hřích je hříchem křesťanským par excellence.“¹³

Nebyl to však jen dobový estetický kodex, co vedlo stoupence nových uměleckých směrů k rozkrývání dosud tabuizovaných sfér lidského života. Sociální, politické a ekonomické změny, k nimž došlo během 19. století, se odrazily i v konstituování vědních oborů na nových základech. Světlo světa spatřily i mnohé nové disciplíny, mezi nimi kriminální antropologie (C. Lombroso) a sexuální patologie (Richard von Krafft-Ebing). Samo téma sexuální odlišnosti prošlo pozoruhodným vývojem od tomisťického výrazu „sodomie“ přes Voltairovu „sokratickou lásku“ až k lékař-

jením dvou starších vzpomínkových textů publikovaných časopisecky počátkem třicátých let. Srov. tamtéž, Ediční poznámka, s. 261n.

¹⁰ Tamtéž, s. 175.

¹¹ K antické inspiraci v díle Karáska ze Lvovic viz např. Lubomír Mareček, *Reflexe antiky v poesii Jiřího Karáska ze Lvovic*, Box 1992, č. 2, s. 65–66.

¹² František Pražák, *Paměti českých spisovatelů z dětství*, Praha 1946, s. 81.

¹³ *Moderní revue* 1905, sv. XVI, s. 247n.

skému termínu „homosexualita“, který poprvé použil německý spisovatel maďarského původu Karl Maria Kertbény v roce 1869. Nešlo jistě jen o záležitost terminologickou. Komplexu změn kategorií lidského myšlení, které tento proces umožnily, věnoval pozornost Michel Foucault. Zatímco sodomie byla podle Foucaulta jen kategorií kanonického práva a starých světských zákoníků, projevující se jako časově omezená aberace, homosexual byl nyní svébytným lidským druhem.¹⁴

Tento vývoj, jak tvrdí holandský historik Gert Hekma, by však nebyl myslitelný bez vzniku tzv. sociální otázky:

„Po revoluci v roce 1848 ‚sociální otázka‘ a socialismus zaujaly ústřední místo v politickém diskurzu. Prostřednictvím sociální otázky zmizela liberální distinkce mezi ‚soukromým‘ a ‚veřejným‘. Soukromý život občanů – a tedy i jejich sexuální život – se staly předmětem veřejného zájmu. Vzestup sociální otázky s jejím protějškem ve veřejné zdravotní politice se ukázal být úhelným kamenem pro vznik ‚sexuální psychopatologie‘.“¹⁵

Druhá polovina 19. století se tak stala „pionýrským“ obdobím sexuologie, jejíž mateřskou zemí bylo Německo, nebo přesněji německá jazyková oblast. Jedním z nejdůležitějších důsledků, které přineslo formování tohoto nového vědního oboru, bylo aboliční hnutí prosazující právní revize platných zákonů ve smyslu odstranění trestnosti „sexuálně patologického jednání“.

Terminologie se nadále upřesňovala: vedle Kertbényho výrazu „homosexualita“ se užívaly i termíny jako „třetí pohlaví“ a „obrácené sexuální citění“ (die Conträre Sexualempfindung; oba u Karla Westphala), „uranismus“ (Karl Heinrich Ulrichs), „sexuální inverze“ (Havelock Ellis) či „homogenní láska“ (Edward Carpenter).¹⁶ Všechny tyto výrazy se s větší či menší frekvencí objevovaly i v českém prostředí (sám Karásek našel zalíbení zejména ve výrazech jako „invertovaní“ či „třetí pohlaví“) a postupně vytlačovaly pejorativně znějící slova jako „sodomie“ či „pederastie“; jen někteří publicisté si občas vypomáhali slovním spojením „starořecké sklony“.

¹⁴ Neil Miller, *Out of the Past. Gay and Lesbian History from 1869 to the Present*, Toronto 1995. Viz zejm. kap. 2, *Pioneers of Sexology*, s. 13–25.

¹⁵ After the revolution of 1848, the „social question“ and socialism became central in political discourse. Through the social question the liberal distinction between private and public faded. The private life of the citizen – and thus also sexual life – became a matter of public interest. The rise of the social question with its medical counterpart in public health, appears to have been pivotal for the nascent „psychopathia sexualis“. Viz Gert Hekma, *Sodomites, Platonic Lovers, Contrary Lovers: The Backgrounds of the Modern Homosexual*, in: Kent Gerard–Gert Hekma (ed.), *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, New York–London 1989, s. 449.

¹⁶ N. Miller, c. d., s. 13–25.

První praktické důsledky vzniku sexuologie spolu s dekadentní náladou doby, ba i samotné estetické principy dekadence sice umožňovaly větší otevřenost in eroticis, avšak riziko skandálu, které Karásek podstupoval, bylo i tak nemalé. Varovným signálem byl také v polovině roku 1895 způsob, jakým se tehdejší český tisk zhostil referování o procesu vedeném v té době v Anglii markýzem Queensberrym proti Oscaru Wildovi; Wilde byl obviněn ze „smilstva proti přírodě“. Dokonce i liberální a anti-klerikální Herbenův Čas se pohoršeně podívoval „Wildově starořecké, nebo chcete-li francouzské moral insanity“, vytýkal mu, že soudcům „odpovídal s drzým vtípem“ a že jeho „škádlivý šibeniční humor táhne se přes všechny dny přelíčení“.¹⁷ Zvrácenosti a perverze se začaly hledat i ve Wildově literárním díle; redakce Času se náhle rozpomněla, jak již ve svém eseji Úpadek lhaní (Decay of Lying) Wilde „mluví proti všemu přirozenému, jak mu je (...) západ slunce protivný tak, jako barvotiskové křiklavé obrázky, a jak se posmívá přírodě s jejím drnem, velebě proti ní kanape. Tento dekadent povznesl se ve své zemi na stupeň, s něhož ‚udával tón‘ v své zemi. Přitom žila v něm však bestie.“

Nejinak o celé věci referovala i Naše doba, která v souvislosti s Wildem použila výraz „svinstvo“, či Studentský sborník¹⁹. Karáska tento sled „zlovůlí, pomluv a hlupství“²⁰ však spíše na nejvyšší míru rozhořčil, než aby jej zastrašil. Na Wildovu obranu se postavila jen Moderní revue, která se v té době – podle Karáskových Vzpomínek – „ocitala v nejradikálnějších proudech“.²¹ Karáskovo „stanovisko sdílel i Arnošt Procházka“. Karásek mu však předtím musel vyložit „celou záhadu ‚třetího pohlaví‘“.²²

V polemice se zmiňovanými časopisy se Moderní revue výmluvně zaradovala nad tím, „že starou konvenční morálkou zase bylo trochu otřeseno“²³, a vzápětí – s odvoláním na již zmiňovaného Kraffta-Ebinga – přešla k tvrzení, „že perverze sexuální neměly by býti vůbec stíhány zákonodárcem, jako jím nejsou stíhány ostatní nemoci a neduhy. (...) Že by ‚trest‘ někoho ‚obrátil‘ a z homosexuálního člověka učinil heterosexuálního, tomu snad ani nejdobromyslnější a nejnaivnější člověk neuvěří. (...) Homosexuálnost neexistuje od včerejška, není pouhou ‚škodlivou‘ modou, která by se dala zameziti purkmistrovskou vyhláškou na všech rozích, existovala vždy a všade, a neví-li se a nevědělo kdy o ní, bylo to jen proto, že t. zv. veřejnost neuznala za dobré ji přijati ani na vědomí, sankcionovati ji, jako

¹⁷ Umění, věda, školství (nesignováno), Čas 9, č. 18, s. 276–277.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Kritika. Časopisy (nesignováno), Moderní revue, červen 1895, č. 9, sv. II., sešit 3.

²⁰ Tamtéž.

²¹ J. Karásek ze Lvovic, c. d., s. 130.

²² Tamtéž.

²³ Kritika. Časopisy (nesignováno), Moderní revue, květen 1895, č. 8, sv. II., sešit 2, s. 48.

přijala na vědomost a sankcionovala heterosexuální obcování v nejhrubších odstínech a formách, – a že nejsvrchovanějším opovržením stíhala vše, co se chvělo i nejslabším zákmitem homosexuálního.“²⁴

Vidíme, že tu již jde o víc než o pouhou obranu perzekvovaného spisovatele, kterého pronásleduje „lhářská pruderie bourgeoisná“²⁵: jde o první veřejnou obranu erotického cítění a konání, jež cudně nazveme alternativním. Bylo to červnové číslo *Moderní revue*, díky němuž padlo jedno tabu. Karásek sám toto číslo později označí za „senzační“ a bude na ně vzpomínat jako na „vrchol radikálnosti za celou dobu třicetileté *Moderní revue*“.²⁶ Wildův proces posloužil jako podnět, chceme-li se vyhnout slovu záminka. I publikování onoho eseje, nad nímž se pohoršoval *Čas*, mělo v sobě přídech jemné provokace. „Nejславnějším článkem,“ čteme v *Karáskových Vzpomínkách*, „však byl čistě vědecký článek Oskara Panizzy Bayreuth a homosexualita. Přeložil jej sám Arnošt Procházka, a tento článek je nejodvážnějším činem v hájení invertovaných, za něž musí být vděčni také Arnoštu Procházkovi, jenž ač náležel do opačného tábora, našel spravedlivé stanovisko pro posuzování případu Oskara Wilda a jeho psychických záhad. (...) Čekali jsme konfiskaci, ale cenzura byla tentokrát shovívavá. Číslo vyvolalo senzaci, čehož svědectvím bylo zvýšení počtu předplatitelů *Moderní revue* a záplava souhlasných projevů ze všech končin českých zemí. Rozumí se, že přišly i sprosté nepodepsané dopisy. Ale ty putovaly rovnou do kamen.“²⁷

Karásek přeháněl. „Čistě vědeckým“ Panizzův článek nebyl. Jeho význam však nesnižuje skutečnost, že byl poznamenán dnes již překonanými, ba vášnivě odmítanými myšlenkovými směry, k nimž patřilo i rasové učení. To mělo mnoho podob a jen některé z nich operovaly s pojmy nadřazenosti a podřadnosti. Jak článek bizarně tvrdil, „kryje se tato celá psychická dispozice hojně s tím, co zveme, podle jeho předností jako chyb, židovským charakterem“.²⁸ Homosexualita je prý typická pro semitské, orientální a románské národy; Angličané a příslušníci severských národů vůbec „poskytují asi k ní nepatrnější dílec procentový“.²⁹ To, co je prý zcela běžné v Neapoli nebo na papežském dvoře v Římě, je podle Panizzy zvláště v Anglii „pomyslitelně nejhorším případem v životě mužově, který je naprosto irreparibilný a tomu přiměřeně se tresce“.³⁰ Dobová novo-

²⁴ Kritika. Časopisy (nesignováno), *Moderní revue*, červen 1895, č. 9, sv. II., sešit 3.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ J. Karásek ze Lvovic, c. d., s. 130.

²⁷ Tamtéž, s. 131–132.

²⁸ Oskar Panizza, *Bayreuth a homosexualita*, *Moderní revue*, červen 1895, č. 9, sv. II., sešit 3.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Tamtéž.

romantická kliše odráží i autorovo tvrzení, že „invertité“ obvykle náležejí ke „společenské třídě nejvýtečnější svým životním postavením, jako svým vzděláním“.³¹ Že šlo o prostý optický klam, je nasnadě. Homoerotický vztah se pak prý obvykle realizuje pouze v rovině ideální, platonické, duchovní, taktilní kontakt má povahu převážně symbolickou (stisk ruky, polibek, objetí). Co nad to jest, je „velikou vzácností“.³² Ostatně i Ludvík II. (bavorský král, jehož osud inspiroval Karáska k Legendě o melancholickém princí) „byl převahou sonornými orgány charmován“.³³

Lze se oprávněně domnívat, že absence cenzurních zásahů proti citovanému číslu *Moderní revue*, stejně jako zmíněné pozitivní ohlasy z řad čtenářské obce povzbudily Karáska v rozhodnutí pokusit se o vydání *Sodomy*. Byla-li však akce s „wildovským“ číslem časopisu jakýmsi sondováním terénu, nedopadla zcela jednoznačně. Šířily se pomluvy a klepy, jež prý těžce nesl zvláště Procházka. Jedna spisovatelka se dokonce pokusila intervenovat u některých knihkupců, aby červnovou *Moderní revue* odstranili z výloh svých obchodů.³⁴

Karáska, který v té době „byl pln Petronia a snil o láskách antických“,³⁵ to neodradilo. „Scházelo mi opatrnictví“,³⁶ napíše o sobě o mnoho let později. *Sodoma* byla v září 1895 dána do tisku a ještě v tiskárně byla úředně zabavena. Konfiskaci provedl na návrh státního zastupitelství tiskový soud, a to pro přečin proti mravopočestnosti. V pozadí zřejmě byla něčí denunciacie. Před hrozícím soudem uchránila autora, vydavatele (tím byl Arnošt Procházka) a tiskaře císařská amnestie. Karásek se k událostem okolo tohoto cenzurního zásahu v budoucnu několikrát vrátí, a to – jak poznamenává Aleš Zach ve své studii *Nakladatelská pouť Jiřího Karáska ze Lvovic – „s náležitou hrdostí“*.³⁷

Česká společnost měla novou aféru. Až o několik let později, když se již na celý skandál pozapomnělo, interpeloval na zasedání Říšské rady sociálnědemokratický poslanec Josef Hybeš ve věci Karáskových básní ministerského předsedu, a tak se mu podařilo zabavenou sbírku imunizovat. Projevy poslanců nepodléhaly cenzuře. Tento postup ostatně nebyl nijak neobvyklý. Hybeš takto pomáhal i jiným literátům, kteří měli potíže s cenzurou, např. Josefu Svatopluku Macharovi či Petru Bezručovi.

Interpelace týkající se Karáska se dostala na pořad 246. zasedání Říšské rady 25. listopadu 1903, přestože ji Hybeš měl připravenou již v červnu.

³¹ Tamtéž.

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž.

³⁴ J. Karásek ze Lvovic, c. d., s. 133.

³⁵ Tamtéž, s. 244.

³⁶ Tamtéž, s. 35.

³⁷ Aleš Zach, *Nakladatelská pouť Jiřího Karáska ze Lvovic*, Praha 1994, s. 8.

Součástí stenografického záznamu jsou i německé překlady inkriminovaných básní. Hybeše podpořilo dalších čtrnáct poslanců, mezi nimi i Václav Klofáč. Podle nich „tyto básně neobsahují absolutně nic, co by mohlo ospravedlnovat konfiskaci“. Ministerského předsedu Gautsche proto žádali, aby pražskému státnímu zastupitelství „srozumitelně vysvětlil“, že by si mělo počínat moderně.³⁸ V roce 1905 sbírka – ve značně pozměněné podobě – ukončila svou pouť ke čtenáři a Karásek se, díky Hybešově interpelaci, „mohl pietně vrátit k názvu z roku 1895“.³⁹

Na veřejnosti vyvolala rozpaky. Z kritiků zareagoval nejostřeji K. Z. Klíma v Rozhledech. V polemice s autorskou předmluvou Sodomy odmítl údajný „osudný omyl p. Karáskův, že reklamuje a akcentuje pro sebe právo výjimečnosti tvořivé dispozice a právo nezodpovědnosti svých zálib a stanovisek“.⁴⁰ Kulminačním bodem Klímovy kritiky pak bylo pohoršené konstatování: „Tón homosexuality, zhnusení a pohlavní impotence nevyjadřuje tu ničeho ze ‚smutku pohlaví, jeho tragiky a marnosti‘, jak se domnívá p. Karásek; vyjadřuje nanejvýše jenom trapnost těchto duševních a fyzických stavů.“⁴¹

³⁸ In diesen Gedichten ist absolut nichts enthalten, was ihre Konfiscation rechtfertigen könnte und deshalb fragen die Gefertigten:

„Ist der Herr Ministerpräsident geneigt, der Prager Staatsanwaltschaft begreiflich zu machen, dass sie in dieser ihrer Funktion etwas moderner vorgehen soll?“

Wien, 5. Juni 1903.

Hybeš

Černý

Choc

Eldersch

Rieger

Daszynski

Dr. Baxa

Klofáč

Dr. Ellenbogen

Singr

Josef Hannich

Fresl

Augustin Sehnal

Schuhmeier

Seitz

Xerokopie stenografického záznamu interpelace Josefa Hybeše z 25. listopadu 1903 jsem získal laskavostí zaměstnance Parlamentu České republiky Mgr. Jana Vrtiše. Viz Knihovna Poslanecké sněmovny PČR, heslo Parlamenty – Předlitavsko – protokoly, Wien 1861–1918. Haus der Abgeordneten. 246. Sitzung der XVII. Session am 25. November 1903.

³⁹ A. Zach, c. d., s. 15.

⁴⁰ K. Z. Klíma, c. d.

⁴¹ Tamtéž.

I nepoměrně citlivější recenzent *Moderní revue*, patrně Procházka, ve sbírce nalézá jen tóny apatie, pasivity a zhnusení. Erotika *Sodomy* „jest erotikou z nejsmutnějších a nejmarnějších“.⁴² Avšak Jaroslav Hilbert v *Nové české revue* ve sbírce zaslechne – v protikladu ke stanovisku Procházkovu – i „výkřiky prudké pohlavní energie“ a leckterý verš podle něj „sálá barbarským uchvácením“.⁴³ Leč i Hilbert připouští, že nejčastěji v Karáskových básních mluví „smyslůst neaktivní, sebe sama šírající“.⁴⁴ Hilbertovo stanovisko ke Karáskovi bylo ve svém celku shovívavě vlídné, což mu také vytýkal již citovaný Klíma. V závěru své „karáskovské“ studie Hilbert rekapituluje: „Z té generace devadesátých let (...) Karásek ze Lvovic jest ten, který zdál se vždy skoro všem očím méně významný, než byl. Prózou i poezií svou, vnitřní básnickou neposkvrněností i svým duchem stál tu před deseti lety osamocen uprostřed posměchu a stojí tu dnes povšimnut nejvyšším popřením. Má záliby a sklony, kterých my nemáme, a paměť minulá ukládá mu obliga, jež my můžeme odstrčiti.“⁴⁵

Sodoma nebyla jediným Karáskovým dílem, v němž našlo svůj výraz autorovo homoerotické cítění. Ne vždy, jak správně podotýká Václav Jamek, však jde o následováníhodnou stopu.⁴⁶ Bylo již konstatováno, že s přibývajícím věkem rostla Karáskova zahleděnost do vlastní minulosti a souběžně s ní přibývalo i neochoty a neschopnosti reflektovat měnící se společenské a umělecké klima, přijmout je a vsříbat do své tvorby. Lze tedy – třeba s jistými výhradami – přijmout tvrzení Lubomíra Marečka, „že Karásek nepochopil nic z toho, co se dělo kolem něj, že díky zahleděnosti do sebe sama na to vlastně neměl ani prostor a čas“.⁴⁷

Jeho zásluhy na nelehkém procesu překonávání jednoho tabu to nikterak neumenšuje. Tolerantní ovzduší první republiky přimělo stárnoucího muže k ještě větší otevřenosti ve věcech intimních. Symbolisticko-dekadentní stylizace, zakládající si na oddělování díla umělce od jeho sféry privátní, ba naznačující protiklad mezi nimi, přestávala platit. Svou účastí na vydávání časopisu *Hlas*, který – s podtitulem *List pro sexuální reformu* – vycházel ve třicátých letech, překročil Karásek další hranici. V jednom fejetonu z roku 1932 se zamýšlí nad „osvětovým“ posláním svých básní a próz, aniž by však byl zcela s to vystoupit ze stínu vlastního autorského mýtu: „Vzpomínal jsem na vlastní knihy, na romány, v nichž jsem

⁴² *Moderní revue*, 1905, sv. XVI., s. 247n.

⁴³ Jaroslav Hilbert, Jiří Karásek ze Lvovic, *Nová česká revue* 2, 1905, s. 255n.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ Václav Jamek, *Umění, homosexualita, AIDS*, in: Radoslav Nenadál, *My tě zazdíme, Aido*, Praha 1991, s. 167.

⁴⁷ Lubomír Mareček, *Romány tří mágů Jiřího Karásky ze Lvovic*, diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 1991, s. 83–84.

poprvé v české literatuře snímal závoj ze záhad našeho sexu, kdy jsem byl v obtížné situaci spisovatele čteného a milovaného ‚sexuální většinou‘, jenž měl před ní nyní hovořiti o tak choulostivém tématě. Nebylo tedy divu, že jsem se odhodlal hráti na straně soucitu pro ‚vydědence lásky‘, že jsem mluvil o ‚láskách prokletých‘, o ‚láskách absurdních‘, že jsem se snažil oblíti rudým démonickým leskem tajemné hlubiny ‚duší zvrácených‘ – dařilo se mi celkem v této sugesci, že jsem mohl mluvit o záhadách našeho sexu, aniž odhazovali lidé normální s odporem mé knihy.“⁴⁸

Rudolf Vévoda
Ústav pro soudobé dějiny AV ČR
Praha

⁴⁸ Cit. dle Jiří Fanel, *Gay historie LII. Básníci hledají svůj svět, SOHO revue 7, 1997, č. 2, s. 25.*

Dagmar Mocná

POKLESLÝ SECESNÍ ERÓS

„Jako mi profesori filologie zhnusili klasické básničky, tak mi naše literatura disgustovala lásku. O ničem se tak nestydatě nelže jako o lásce v našich sentimentálních povídkách, cituplných novelách, produševnělých dramatech a psychologických románech. (...) Německá sentimentálnost a francouzský romantismus způsobily mravní epidemii 19. století, po tom krásném, zdravém 18. století, kdy Voltaire nedovedl pochopit, že by se mohl manžel nějak zvláště rozčilovat pro nevěru své ženy, a kdy se soudilo, že láska a manželství nemají nebo nemusí mít nic společného. Takové ideály vynašla si buržoazie 19. století a její literatura. Bojujte proti nim – a milujte se přátelé. Ať žije volná láska!“¹

Takto promlouvá jedna z postav románu Václava Hladíka *Valentinovy ženy*, který vycházel v časopise *Lumír* na přelomu let 1903–1904. Jak vidno, 19. století tu bylo v názoru na lásku shledáno nemožně zastaralým.

Václav Hladík zdaleka nebyl první, kdo u nás podobné soudy vyslovil. Naopak, kolem roku 1900 už vůbec nešlo o kacírství, nýbrž o názor, jenž začal převažovat – a to zejména mezi mládeží, fascinovanou četbou moderních autorů. V něčem však Hladík přece jenom byl průkopníkem. Jako jeden z prvních (ne-li vůbec první) totiž u nás začal pěstovat oddechovou erotickou četbu.

Podmínky k tomu měl přímo ideální. Doba byla nervózní a rozjitřená. Hroutil se dosavadní hodnotový systém, v oblibě byla provokativní gesta a troufalá negace všech stávajících tabu. Být moderní znamenalo také nebýt pruderní a hovořit bez ostychu o intimních polohách milostného vztahu. A přece byl Hladík daleko opatrnější, než bychom mohli očekávat. Celou svou literární aktivitou se totiž obracel k tzv. průměrnému čtenáři, který byl mnohem konzervativnější než nečetní abonenti *Moderní revue* či *Nového kultu*. Jistě, i čtenář *Lumíru* chtěl být à jour, ale „modernost“ se mu musela opatrně dávkovat, aby ji dokázal bez újmy vstřebat. A to dovedl Hladík s obratností, jež byla bezpochyby základem jeho nemalé popularity.

¹ Václav Hladík, *Valentinovy ženy*, 3. vyd., Praha, b. d., s. 147–148

V polovině devadesátých let, kdy Jiří Karásek provokativně prohlašoval: „Jsem žena umdlená, jež láká v ňadra skvělá/ zhýralce divoké a v plen jim dává klín,“² potýká se při tom s mravnostní cenzurou, psal Hladík ještě realistické velkoměstské obrázky, zejména ze života drobných ušlápnutých úředníků.³ Sice už v roce 1891 nabádal vydavatele J. R. Vilímka, aby k nám uvedl „obávané naturalisty“ Flauberta, Maupassanta a Zolu, vybízejí ho přitom, aby se nezalekl „takzvané ‚nemravnosti‘ realistické literatury – což bylo vždy na škodu těm různým bibliotékám rodným, do nichž měli přístup autoři fádni, nezábavní, často jen podřízeného druhu – ale jen když byli ‚mravní‘“,⁴ avšak ve vlastní tvorbě onu „nemravnost“ dávkoval velice opatrně, aby nepoplašil většinového čtenáře, neuvyklého ještě dostatečně na amorálnost moderní literatury.

Teprve na sklonku roku 1900 se v Lumíru objevuje přitažlivý Evžen Voldan,⁵ hrdina mnoha prchavých erotických dobrodružství se svobodnými dívkami i vdanými ženami. Pro něj ani pro jeho partnerky už sex neznamená něco, co musí jít nutně ruku v ruce s citovou vazbou. Takto například hrdina vzpomíná na jednu ze svých „lásek“:

„Vyhlížela, jako by neuměla pět počítat – ale hned po druhé rozmluvě přišla na večerní dostaveníčko, vynechala předplacení v divadle. ‚Drahoušku, mám ji velmi rád ... ale mně nevěřila ... to ví, že si ji nevezmu.‘ ‚Jak dlouho trvá Tannhauser,‘ odpověděla pouze. ‚Do půl jedenácté!‘ ‚Do té doby musím být zpět, u divadla na mne čeká služka.‘ A milovala jej.“⁶ V knižním vydání ovšem Hladík pro jistotu věčnost tohoto dialogu poněkud oslabil.

Erotická dobrodružství tu však stále ještě nehrála prim, nýbrž měla pouze pikantně okořenit „závažný“ obsah románu. Musely uběhnout ještě tři roky, než se Hladík odvážil v Lumíru uveřejnit čistě erotický román *Valentinovy ženy*, opatřený nadto provokativním podtitulem „Román bez lásky“ (knižní vydání vyšlo bez tohoto podtitulu).⁷

Valentinovy ženy už jsou erotickou prózou v pravém slova smyslu. Nejde tu o nic jiného než o pikantní vylíčení průběhu několika milostných vztahů elegantního a žádoucího Valentina Kaplíře. Podobně jako pro Evžena Voldana jsou i pro Valentina jeho četná erotická dobrodružství především zdrojem rozkoše. „Jsme oba zcela všední švindlíři, ona koketuje

² Jiří Karásek ze Lvovic, *Jsem dítě Sodomy...*, básně ze sbírky *Sodoma*, Praha 1895 (cit. podle antologie *Česká básnická moderna*, Praha 1987, s. 139).

³ Např. povídkové knihy *Z lepší společnosti* (1892), *Z pražského ovzduší* (1894), *Ze samot a společnosti* (1899).

⁴ V. Hladík J. R. Vilímkovi 18.9. 1891, fond J. R. Vilímek, LA PNP.

⁵ V. Hladík, *Evžen Voldan*, časopisecky v Lumíru 1900–1901, knižně 1905.

⁶ *Lumír* 29, 1900–1901, s.108.

⁷ V. Hladík, *Valentinovy ženy*, časopisecky v Lumíru 1903–1904, knižně 1905.

banálně, já hraji komedii, nu, co naplat, aspoň si rychleji porozumíme,⁸ komentuje Valentin svůj vztah ke vdané nudící se paničce. Hořký tón jeho cynické zповědi však naznačuje těžkou deziluzi z vlastního počínání, jež ho nakonec dovede k sebevraždě. Takovéto neúměrně tragické vyústění dráždivě pikantní prózy nebylo ničím výjimečným. Zdá se dokonce, že čím choulostivější historiky autoři líčili, tím větší cítili potřebu nechat své lehkomyšlné hrdiny zhynout vlastní rukou a učinit tak úlitbu konvenční morálce. O tom, jak houževnatě se toto nepsané pravidlo mezi autory obracejícími se k široké čtenářské obci udržovalo, svědčí skutečnost, že ještě v roce 1913 se jím poslušně řídili například Karel Engelmüller v novele *Dobrodružství*⁹ a o rok dříve Václav Štech v pikantním předměstském románu *Hřích paní Hýrové*,¹⁰ oba k nemalému údivu kritiky, již uvedené vyústění nepřípadalo nijak psychologicky odůvodněné.¹¹

Vraťme se však k Václavu Hladíkovi. Ani Evžen Voldan, ani Valentin Kaplíř nebyli ještě pravými hrdiny pro oddechovou erotickou prózu. Oba byli především výkonnými podnikateli a svým erotickým zálibám se věnovali pouze v řídkých chvílích volna. Tím pravým erotickým hrdinou se stal až zhýčkaný syn z bohaté pražské rodiny, zcestovalý světák Artuš Rovin, nonšalantně střídající ženy jako rukavice a chápající lásku jako konzumaci vybraných požitků. O svém vztahu k jisté Holandance říká: „Miloval jsem ji několik dnů prudce a palčivě. Byl to doušek ostrého a vonného holandského likéru.“¹² Tohoto oslnujícího šviháka pochopitelně vůbec nenapadne, aby ukončil svůj zhýralý život ranou z revolveru. Své občasné deprese léčí vybranými lahůdkami („V mém hlubokém bolu mi byla útěchou má opuštěnost a labužnická večeře. U oblíbeného lahůdkáře dal jsem si ústřice a humra, zapíjel jsem večeři bílým nasládlým Barsacem a měl jsem pocit trochu pařížský.“¹³), anebo návštěvou šantánu, jehož úroveň komentuje s nadhledem znalce pařížského nočního života: „Zpívala a tančila, jako vždy pochlubila se svou krásnou nohou v hedvábne, průsvitné punčošce a satinovými krajkami. Její klepy a laškování nebyly takové jako v Paříži u krasavice od Maxima nebo Abeye. Pro Prahu to stačilo.“¹⁴

Přestože Hladík stylově vyšel z realismu, jeho pojetí erotiky je typicky secesní, s dobově příznačným důrazem na dekorativnost ženského zjevu.

⁸ V. Hladík, *Valentinovy ženy*, s.185.

⁹ Karel Engelmüller, *Dobrodružství*, Praha 1913.

¹⁰ Václav Štech, *Hřích paní Hýrové*, Praha 1912.

¹¹ Podle K. Sezimy, *Z nové české beletrie*, Lumír 42, 1912–13, s. 21, „závěr poněkud ukvapený zaráží u miniaturního románu Engelmüllerova“.

¹² V. Hladík, *Barevné skizzy a malé povídky*, Praha 1906, s. 162.

¹³ V. Hladík, *Artuš. Příhody pražského bonvivanta*, Praha, b. d., s. 25.

¹⁴ *Tamtéž*, s. 27.

Zvlášť dobře patrné je to ve scénách zobrazujících krásu nahého ženského těla. Hladík byl jedním z prvních českých prozaiků, u něhož se s obdobným líčením setkáváme. Jenže nad potenciální erotičností tu převládá výrazný sklon k estetizaci. Podívejme se, jak Hladík v jedné ze svých artušovských povídek popisuje zjev jisté pařížské tanečnice:

„Do salonu vešla, vlastně se vznesla krásná Lina, majíc vlasy rozpuštěny. Byla celá zahalena v tmavé lesklé kožešině.

Stanula uprostřed salonu. Rozkošným usměvavým pohledem přelétla nás, němé, očekávající, dech zatajující.

Pozvedla se na špičky. Zpozoroval jsem, že je bosa, a krev mi vzkypěla... Náhlým posuňkem shodila k zemi kožich a stála před námi bílá, vznešená, jasuplná, jako diamantová hvězda vyskočivší z černého mraku, jako skvoucí stříbrný meč vytažený z pochvy, a nic nezastíralo krásu diamantové hvězdy ani jiskřivou oslnivost vytaseného meče...

Jen vzdechnutí obdivu vydralo se z našich rtů. Lehký, zbožný šepot vzrušení. Pouze tlustý divadelník plácl se přes stehno a zahučel: „U čerta!“¹⁵

Nejen v tomto případě, ale i ve všech obdobných scénách jde vlastně o divadelní představení svého druhu, v němž ženy předvádějí své půvaby a korektně oděni muži pouze tiše a fascinovaně přihlížejí, s požitkem často spíše estetickým než erotickým, jako Valentin při pohledu na svou přítelkyni, zahalenou pouze průsvitnou hedvábnou šálou:

„Valentin seděl, spíše ležel v hlubokém křesle koženém.

Pohlížel zamyšleně na mladou ženu. Zdálo se mu, že nikdy neměl tak umělecký, estetický dojem z krásy ženy. Její vlasy, její ramena a ty nohy Tizianovy Venuše...“¹⁶

Obecně vzato si však Hladík na obnaženou ženskou krásu příliš nepotrpěl, a zřejmě nejenom z mravnostních důvodů. Secesní poetice totiž daleko více vyhovoval obraz ženy v dráždivě půvabném krajkovém negligé. Záliba Hladíkových erotických hrdinů v luxusním dámském prádle se stává až obsesí. Světák Artuš hrdě doznává: „když jsem viděl jeden z největších obchodů přepychového prádla ‚Maison blanche‘, měl jsem tak umělecký požitek jako v obrazárně Louvru.“¹⁷ A malíř Mádr, vyzván svou snoubenkou, aby si prohlédl její nachystanou výbavu, má oči jen pro jedno: „Ach, to je hezké!“ pravil Hugo s plným porozuměním a hrábl do vzdušných a lehkých krajek kalhotek.“¹⁸ Hladík tu bezpochyby krácel ve šlápějích svého milovaného G. de Maupassanta, jehož Miláček se rovněž vyznal v tajích ženského prádla lépe než zkušená komorná (první český

¹⁵ V. Hladík, Barevné skizzy a malé povídky, s. 208–209.

¹⁶ V. Hladík, Valentinovy ženy, s. 196.

¹⁷ V. Hladík, Artuš. Příhody pražského bonvivanta, s. 18.

¹⁸ V. Hladík, Dobyvatelé, 2. vyd., Praha 1927, s. 185.

překlad tohoto proslulého Maupassantova románu z roku 1896 ostatně pocházel právě z Hladíkova pera).

Záliba v negližé vede Hladíka k tomu, že rád a často zachycuje své ženské postavy v dráždivě neformálním oblečení – županu. O jedné ze svých přítelkyň Artuš říká: „A v řasách županu, a ještě více v krajkové, tenké, hedvábné a satinové deshabilé byla svůdná k zbláznění.“¹⁹ Obdobně dokáže využít županu zkušená paní Bémová z románu *Dobyvatelé*: „Při hovoru se někdy nahnula živě a z kraje županu zasvitla oblost tak půvabně, že bylo viděti krajky hedvábné spodničky, punčochy barvy gris-perle a zcela drobné střevíčky téže barvy.“²⁰ Hladíkovy hrdiny opájí také šustění ženských šatů při svlékání a oblékání, odehrávajících se vesměs za diskrétním paravanem („Za plentou zašuměly sukně a zapraskala šněrovačka“²¹).

Ovšem nejenom svůdné negližé vábilo Hladíka na ženském zjevu. Rovněž dámské toalety dokázal popisovat s erudicí majitele prosperujícího módního salónu (v tom mu v soudobé literatuře mohla konkurovat snad jen Růžena Svobodová). Ženino úsilí o dosažení maximálního vizuálního efektu přitom jeho hrdinové hodnotí povýtce kladně, a to i v případě dam nacházejících se již za zenitem svého půvabu: „Přivolala všechna kouzla malířského a plastického umění i kosmetiky a parfumerie, aby rafinovanou vědou zvýšila a dovršila působivost svých vnad a udržela vítěznou iluzi mládí,“ prohlašuje Artuš o jedné ze svých přítelkyň. „Ženy svůdné, velké kokety, vášnivé a ctižádostivé milovnice dovedou takto čeliti stáří, čtyřicítka je jim věkem nejlahodnější líbeznosti a jen muži primitivního vkusu nemají smyslu pro toto umění a pro tuto vědu ženské koketnosti.“²² Stejně vděčně pak erotičtí hrdinové přijímají promyšlenou koketérii svých ženských protějšků. „Bravo, roztomilý nápad!“²³ jásá Valentin, když jeho půvabná společnice v hovoru jakoby náhodou ukáže svou půvabnou nožku v průsvitné punčošce. Tedy rafinovaná erotická hra jako součást „krásného života“ ve vrcholící belle époque.

V zobrazování samotných intimních situací ovšem Hladík nijak nepřekračoval obecně respektované meze. „Na poslední večer vzpomínám tak, že se mi točí hlava. Nemohu říci nic, nežli že mi, když jsem naposled vyšel z domu paní Marie, zasvitla zora vstříc,“²⁴ říká Artuš se zdrženlivostí dobře vychovaného gentlemana, jenž si intimní podrobnosti svých dobrodružství s dámami nechává pro sebe. Dojde-li v Hladíkových románech

¹⁹ V. Hladík, Artuš. Příhody pražského bonvivanta, s. 36.

²⁰ V. Hladík, *Dobyvatelé*, s. 78.

²¹ Tamtéž, s. 58.

²² V. Hladík, *Barevné skizzy a malé povídky*, s. 252.

²³ V. Hladík, *Valentinovy ženy*, s. 186.

²⁴ V. Hladík, Artuš. Příhody pražského bonvivanta, s. 53.

přece jenom k explicitnímu vyličení milostného sbližování jejich protagonistů, musí se čtenář spokojit pouze s objetími a polibky (ovšemže „vášnivými“, „omamujícími“ či „ohnivými“), přičemž od dalšího počínání milenců už vypravěč odvrací svůj diskrétní zrak.

Pouze v závěru románu *Dobyvatelé* došel Hladík v explicitnosti zobrazení dál, než měl obvykle ve zvyku. Jde však o scénu mimořádně významově zatíženou (je to vlastně hrdinovo svérázné loučení s životem před plánovanou sebevraždou), což do značné míry utlumuje její prvoplánovou erotickou dráždivost: „Lucy odhodila cigaretu a sešpulivši ironicky rty, pohlédla na mladého muže svůdnicky. Zlíbal její vonné, planoucí, sladké rty. Oddávala se mu tiše. Objal ji jednou rukou kolem pasu a líbaje ji vášnivě, divoce, druhou rukou zabloudil do lehkých záhybů županu. Lucy klesala po pohovce, měla oči přivřené, tvář bledou a z jejích rtů, svítících do šera skvoucí perletí zubů, vycházelo těžké oddechování, jež znenáhla sláblo v nyjící sténání.“²⁵

Kritika sledovala postupné Hladíkovy směřování od psychologického a společenského románu k erotické próze se zjevnou nelibostí. „Etické síly jsou přímo vyhoštěny z jeho espritových a požitkových knih,“²⁶ konstatoval A. Novák. Nejnepříznivěji byl pochopitelně přijat světácký Artuš. Hladík se sice odvážil věnovat mu samostatnou knihu až v roce 1913 (přestože první artušovské povídky otiskl v Lumíru už roku 1903),²⁷ spoléhaje na liberální atmosféru, jež vůči erotické tematice v té době panovala. I tak se však se zlou potázal. K. Sezima označil Hladíkova dandyho za „typ erotického kohouta, jenž od božího rána do všech úhlů světa vyzpěvuje své laciné triumfy na smetišti lásky“.²⁸ F. V. Krejčímu vadilo, že líčení Artušových erotických dobrodružství nemá žádný „vyšší“ umělecký záměr: „Jeho dobrodružství nejsou mu stupni vývoje ani stanicemi poznání; vrhá se do nich vždy znovu s neúmornou důvěřivostí a opakuje v každém znovu, co už desetkrát prožil před tím.“²⁹ Bonvivána Artuše příznačně omilostnila pouze Zlatá Praha, jejíž salonní eleganci Hladíkův hrdina vyhovoval.³⁰

²⁵ V. Hladík, *Dobyvatelé*, s. 323.

²⁶ Arne Novák, *Přehled* 11, 1912–13, s. 552.

²⁷ V Lumíru 1903–04 vyšly povídky *Flirt* a *Žárlivost*, v Lumíru 1904–05 povídky *Malířka* a *Večer v Benátkách* a v Lumíru 1905–06 povídky *Tekla* a *Krásná paní*, všechny s podtitulem *Z povídek Artušových*. Souhrnně vyšly v roce 1906 v knize *Barevné skizzy a malé povídky v oddílu nazvaném Artušovy povídky*, spolu s dalšími dvěma povídkami *Vůně* a *Osamělá*. Samostatnou knihu věnoval Hladík Artušovi až v roce 1913 (*Artuš. Příhody pražského bonvivanta*). Jde o volný povídkový soubor, využívající také některé starší Hladíkovy prózy, jež byly po přepracování zařazeny do artušovského cyklu.

²⁸ Karel Sezima, *Z nové české beletrie*, Lumír 42, 1913–14, s. 17.

²⁹ K. (= F. V. Krejčí), *Právo lidu* 23. 3. 1913, příl. s. 1.

³⁰ R. (= V. Červinka), *Z literárního trhu*, Zlatá Praha, 1912–13, s. 252.

Nepřízeň kritiky však Hladíka neodradila. Nepochybně bystře vycítil, že doba je pro erotickou prózu zralá. Ke stejnému názoru ostatně dospělo i vydavatelství I. L. Kober, orientující se po smrti svého zakladatele především na produkci populární četby (tisklo například detektivky, poprvé tu rovněž vyšla proslulá Chaloupka strýčka Toma). To začalo v roce 1906 vydávat první českou erotickou edici, příznačně nazvanou Mládenecká knihovna. Její autorské zázemí tvořili především francouzští autoři – Mauissant, Prévost či tehdy velmi populární Catulle Mendes. Z jejich tvorby byly vybírány krátké povídky, líčící pikantní erotické historie. Strategie vydavatele byla jasná: zaštitit se při prosazování „choulostivého“ žánru, jenž mohl snadno padnout za oběť cenzuře, autoritou literárních klasiků (jen na okraj poznamenávám, že naprosto shodnou strategii volili vydavatelé erotické literatury i po roce 1989, včetně autorů, k nimž se obraceli). Zřejmě i proto tu nenajdeme ani jednoho domácího autora – kupodivu ani Václava Hladíka, přestože A. Novák označil jeho Artuše za dílko jako střížené na míru právě Mládenecké knihovně.³¹ Publikovat u Kobera, typického producenta populární četby, však nepochybně bylo pod Hladíkovu úroveň, neboť přes své směřování k většinovému čtenáři si chtěl uchovat image seriózního literáta.

Mládenecká knihovna byla vůbec nejúspěšnější edicí Koberova vydavatelství (dokonce úspěšnější než edice detektivních románů): vycházela bez jakýchkoli větších výkyvů až do roku 1921 a dosáhla na tehdejší dobu rekordního počtu 31 svazků. Od roku 1911 přitom měla Koberova Mládenecká knihovna vážného konkurenta – Erotickou edici, vydávanou Přemyslem Plačkem v Pacově.³² I v ní tvořily základ překlady osvědčených světových autorit, ale vydavatel už měl k dispozici také domácí, byť ještě nečetné autorské zázemí.³³

Svědčí to o tom, že erotická próza se už v české literatuře zabydlela, byť toto zabydlování neprobíhalo vždy bezkonfliktně, jak to dokládá případ časopisu Erós.³⁴ Hned po prvním čísle bylo jeho další vydávání policejně

³¹ il. (= A. Novák), Nová kopie starého vzorku, Lidové noviny 14. 1. 1913, s. 2: „Obsahem příhod pražského bonvivanta Artuše nebudeme se zabývat; veškerým svým rázem i Schlosserovými ilustracemi patří do Kobrovy Mládenecké knihovny.“

³² Erotická edice vycházela u Přemysla Plačka v Pacově v letech 1911–1917, celkem vyšlo 34 svazků.

³³ Domácími přispěvateli Erotické edice byli: Josef Lukavský (sv. 5 – Kleopatra, 1912), J. F. Karas (sv. 13 – Paní snů, 1915), Rudolf Kepka (sv. 17 – Studentské lásky, 1915), Arnošt Czech z Czechenherců (sv. 20 – Hetéra, 1916, sv. 26 – Kupidovy hry o život i smrt, 1917), Anna Turková (sv. 22 – Srdce zaplálo..., 1916), Viktor Hánek (sv. 16 – Vlny rozkoše, 1916), František S. Paukner (sv. 29 – Zmařené duše, 1917) a Boleslav Malík (sv. 30 – Pod nohama krásné ženy, 1917).

³⁴ Erós. Časopis pro uměleckou erotiku, zodpov. red. a vyd. Jan Švehla, Praha, typ. A. Reis, 1916. Po prvním čísle bylo vydávání policejním ředitelstvím zastaveno.

zastaveno, přestože byl prezentován se vší možnou seriózností jako záležitost povýtce bibliofilská a co do míry otevřenosti zdaleka nedosahoval úrovně obou existujících erotických knihoven. Na rozdíl od nich však šlo o periodikum, a to bylo zřejmě důvodem pro zostřený cenzurní dohled.

Zhruba od roku 1905 začínají podobu české erotické prózy spoluutvářet mladí autoři, narození kolem roku 1890 a vyrostlí tedy už v „moderním“ světě. Erotické excesy dekadentů, děsící generaci jejich otců, byly pro ně něčím samozřejmým, něčím, co tvořilo přirozenou součást atmosféry jejich dospívání. Jejich přístup k žánru erotické prózy byl proto jiný než Hladíkův. Ukažme si to na příkladu dvou z nich – Q. M. Vyskočila a V. Hánka.

Oba směřují ještě daleko zřetelněji než Hladík k vysloveně konzumní erotické próze (či – jinak řečeno – k pornografii). Fabule je vedena tak, aby na minimálním počtu stran bylo možno vylíčit maximum intimních situací. Řečeno s Čapkem (jenž sice erotickou prózu neměl v lásce, nicméně mu to nebránilo v přesném postižení jejích rysů): „nebude svého čtenáře zbytečně zdržovat celými stránkami nebo kapitolami, ve kterých by mu předváděla věci eroticky tak podružné, jako je povaha, mravní osobnost, prostředí, povolání, běh života a jiné okolky. Na třetí nebo nejdéle na páté stránce musí čtenář najít, co hledá.“³⁵ V souvislosti s tím nápadně roste počet postav, aby bylo možno intimní situace co nejčastěji opakovat a alespoň trochu obměňovat.

Je přirozené, že Vyskočil s Hánkem jako příslušníci mladší generace došli v detabuizaci sexu o kus dále než Hladík, byť každý trochu jinak. Vyskočil v líčení erotického chování zřetelně „přitvrdil“. Byl-li Hladík delikátně pikantní, Vyskočil má naopak sklon k brutalitě a perverzi (objevuje se tu např. motiv znásilnění, jenž do světa Hladíkových secesních galantních her vůbec nezapadal). Hánek se zase blíží k pornografii (pochopitelně z dnešního hlediska velmi nesměle) větší konkrétností, podrobností a věcností v líčení erotického chování a erotických pocitů svých postav. Jestliže Hladíkův Artuš hovoří o svém stavu v obecné rovině, pomáhaje si konvenční metaforou („poddal jsem se nové, snad nejmocnější závratí svých smyslů“³⁶), Hánkovo líčení téhož je daleko explicitnější: „A v té chvíli palčivá touha, po marně zaniklá léta tryskající, dostoupila vrcholu. Zachvěl jsem se. Každý pór těla se rozevřel lačností, krev mámivě se vevalila do skrání, červené kruhy zatančily mi před očima.“³⁷ Obdobným návalům náruživosti jsou přítom u Hánka vystaveni nejenom muži, ale i ženy, a dokonce i dosud nevinné panny.

³⁵ Karel Čapek, *Erós vulgaris*, in: *Marsyas čili na okraj literatury*, Praha 1971, s. 126.

³⁶ V. Hladík, *Artuš. Příhody pražského bonvivanta*, s. 37.

³⁷ Viktor Hánek, *Vlny rozkoše, Erotická edice*, sv. 16, 1916, s. 8–9.

Proměnu přístupu lze sledovat na odlišné stylizaci motivu, o němž jsme tu už hovořili. Byla-li Hladíkova striptýzová scéna v artušovské povídce *Vůně odvážným detabuizačním činem*, o několik let později se jimi Vyskočilova kniha *Modré hory*³⁸ jen hemží (což kupodivu nijak nebránilo tomu, aby vyšla v počestném vydavatelství J. R. Vilímek). A nejen to. Ženin vábivý tanec tu už není divadelním představením s muži v rolích diváků, nýbrž předehrou k milostnému spojení. Nad dekorativním estétstvím tu tedy na rozdíl od Hladíka převládá neskrývaná erotická dráždivost, byť podávaná v nablýskaném secesním balení:

„Jako by podléhala stále mocnějšímu a silnějšímu opojení, Myrtea s novou silou rozvášnila svůj tanec. (...)

Prudkým pohybem uvolnila se Myrteina říza a ona náhle v celé božské, nahé kráse zjevila se před ním, jako nevidaný pohádkový zjev v sluníčkovém šatě královské nádhery, který pouze v čarovných nocích májových na palouku se zjeví na vteřinu a zmizí pak navždy. S utajeným dechem stíhal Violen zjev mladé ženy vášnivě rozvířený, jako by tajemná hudba hudců neviditelných dráždila její rozpálené tělo. V šíleném víru přiblížila se Violenuvi a dráždíc ho bleskovými doteky svého čarovného těla, donutila ho následovati ji pod růžový keř, kde klesla mu do náruče s takovou silou, že zvrácen sladkou tíží jejího těla, padl do hustého trávníku.“³⁹

Větší otevřenost líčení však pochopitelně bylo nutno něčím kompenzovat, aby se stala pro většinového čtenáře přijatelnou. Vyskočil je proto paradoxně daleko moralistnější než elegantní cynik Hladík. Dochází tu k pikantní ambivalenci: v knize *Sonata eroica*⁴⁰ předvádí Vyskočil všechny základní varianty sexuální perverze, přičemž v líčení hrůzných konců těchto perverzních vztahů si jeho vynalézavost v ničem nezadá s tvůrci dnešních videokazet, takřka jedním dechem však opěvuje čistou duchovní lásku a zázrak „duševního oplodnění“. Hánek zase zastírá své směřování k pornografii nasládlou rozcitlivělostí a šrámkovskou adorací probouzejících se smyslů (na rozdíl od Hladíka, který od sebe s maupassantovskou věcností oddělil sex a cit, tedy opět obě oblasti propojuje, byť pouze deklarativně).

Osobnost V. Hánka je zajímavá ještě z jednoho důvodu. Dokládá totiž, že prózy pro Erotickou edici tehdy nepsali nějakí „specialisté na sex“, nýbrž literáti většinou jen načas podlehnoucí módě secesního erotismu. To byl i případ V. Hánka, z něhož se ve dvacátých letech stal redaktor agrárnického časopisu *Cep* a přesvědčený ruralista. A nutno říci, že tato nová Hánkova orientace vyhovovala jeho bytostnému tradicionalismu dale-

³⁸ Quido Maria Vyskočil, *Modré hory*, Praha 1907.

³⁹ Tamtéž, s. 88–89.

⁴⁰ Q. M. Vyskočil, *Sonata eroica*. Kniha lásky, Praha 1910.

ko lépe než jeho někdejší poblouznění secesním kultem sexu (básnickým idolem jeho mládí totiž nebyl ani Březina, ani Hlaváček, nýbrž starý dobrý A. Heyduk, jemuž psal dopisy plné úcty a obdivu).

Secesní erotické básnění dosáhlo svého kulminačního bodu těsně před výbuchem první světové války. „Smyslnost jest dnes už v literatuře něco vyčerpaného a do nechutna rozšlapaného. V líčení erotického rozkošnictví počínají už dokonce píšící ženy předhánět muže,“⁴¹ prohlásil v roce 1913 znechuceně kritik F. V. Krejčí a nebyl zřejmě daleko od pravdy. Vždyť již v roce 1907 vzbudila skandál svou prozaickou prvotinou sedmnáctiletá gymnazistka Marie Bosáčková, píšící pod pseudonymem Maryša Šárecká.⁴² V povídce *Ave, Satanas*, která popisuje sexuální muka mladého malíře, jehož odloučení od přítelkyně zanechalo napospas přirozeným mužským potřebám, se totiž nerozpakovala přirovnat svého hrdinu k plemennému býkovi. Vyvolala tím bouři nevole, zejména v ženském tisku, jenž si dokonce kladl otázku, jaký smysl má těžce vybojované právo dívek na vzdělání, nese-li takovéto ovoce. Není tedy divu, že již zmíněný F. V. Krejčí byl pevně přesvědčen, že „budoucnost bude náležet erotice oduševnělejší a čistší.“⁴³

Jak už to bývá, všechno bylo nakonec jinak. Přišla válečná smršť a přehodila v umění výhybku od pocitů jedince k problémům celku. Dědictví secesního erotismu se však z literatury nevytratilo. Pouze se na dlouhou dobu přesunulo do jejích spodnějších, méně prestižních pater. Na Hladíkovu, Vyskočilovu, či Háankovu aktivitu navázala produkce takových autorů jako Jindřicha Snížka, Jaroslava Marii či M. B. Böhnela. A z někdejších erotických edic, balancujících na hraně mezi uměním a relaxací, se vyvinuly meziválečné knižnice, které už nijak nezastíraly svou oddechovou a stimulační funkci (příkladem může být beletristická produkce Františka Trefného, majitele závodu na výrobu erotických pomůcek a autora řady spisků z oblasti pohlavní zdravotnictví). Erós pronikl dokonce i do žánru, jenž tomuto drzému profánnímu vetřelci odolával snad nejdéle ze všech – totiž do ženské četby, byť v ní byl po celé meziválečné období pouze občasným hostem.

Uvedený posun je dobře patrný např. v prózách Bohumila Zahradníka-Brodského. Ten ještě roku 1905, tj. v roce knižního vydání *Hladíkových Valentinových žen*, psal v románu *Sladká kouzla*, otištěném v edici *Ludmila*, o lásce svých hrdinů starosvětsky cudným stylem Věnceslavy Lužické, jež kritik K. Sezima ironicky nazval „vodově modrookou penzionátní

⁴¹ K. (= F. V. Krejčí), *Právo lidu* 23. 3. 1913, příl. s. 1.

⁴² Maryša Šárecká, *Stín padl na duši...*, Praha 1907.

⁴³ K. (= F. V. Krejčí), *Právo lidu* 23. 3. 1913, příl. s. 1.

⁴⁴ K. Sezima, *Z nové české beletrie*, *Lumír* 38, 1909–10, s. 359.

snivostí“⁴⁴ – „Vzal její hlavu do svých rukou, a dívaje se na ni zrakem hořícím vroucím nadšením, sklonil se nad ni a zlíbal její oči, vlasy a celou tvář.“⁴⁵

O šest let později se však i u něj projevilo vrcholící erotické běsnění secesní literatury. V románu *Vítězství lásky* z roku 1911 už líčí milostné srozumění ústřední dvojice s daleko větším žárem: „Položila hlavu na jeho rameno a najednou, jako by všechn její odpor byl vyčerpán a jako by jasně vytryskl plamen její lásky, objala ho oběma rukama a přivinula se k němu s náruživou touhou (...) Vyzvedl ji a nesl až k pavilonu. Nevzpírala se, napolo omdlelá láskou, jež jako žhavý proud rozechvívala její nervy.“⁴⁶ Nad vášní tu však stále ještě vítězí ctnost a veškeré předmanželské kontakty milenců se odehrávají v rámci středostavovských společenských konvencí. Ty vzaly definitivně za své až v Brodského poválečných prózách. Např. román *Hlas krve* (1924) je příběhem erotické touhy mladého sedláka, která je tu v duchu vitalismu mýtizována v jakousi prasílu, hrdinka románu *Životem vedla je láska*, otiskovaném v roce 1925 v ženském týdeníku *Hvězda*, se zase stane matkou nemanželského dítěte.

Hladíkův hrdina, revoltující proti šosácké sentimentalitě, tedy mohl být konečně spokojen. Poválečným zabydlením detabuizovaného sexu i v takové konzervativní literární oblasti, jakou je populární četba, skutečně odzvonilo líčení lásky v tradici 19. století.

Dagmar Mocná
Pedagogická fakulta UK
Praha

⁴⁵ Bohumil Zahradník-Brodský, *Sladká kouzla*, Praha 1905, s. 112.

⁴⁶ B. Zahradník-Brodský, *Vítězství lásky*, Praha 1911, s. 94.