

Dekadentní sliznice

Krafft-Ebing, dekadence a Sezimova *Passiflora*

ROBERT B. PYNSENT

Dnes se mladý Čech, který chce objevovat tajemství sexuální stránky lásky, může obrátit k všelijakým rádobě vědeckým příručkám nebo třeba k románům Ivy Peckákové, v nejhorším případě k dílu Barbary Nesvadbové. V posledním desetiletí 19. století až do začátku třetího desetiletí století 20. se mladý Čech obracel k tehdy mezi odborníky i laickou veřejností nejoslavovanější sexuologické studii svobodného pána Richarda von Krafft-Ebing (1840–1902) *Psychopathia sexualis* (1886; 17. vyd. 1924; dále cit. jen iniciálami a číslem strany). V prvním vydání mělo dílo pouze 110 stránek, avšak v posledním vydání redigovaném autorem samým mělo už stránek 437. Toto 12. vydání vyšlo v r. 1903, tj. v stejném roce jako román Karla Sezimy (1876–1949) *Passiflora* (dále cit. jen iniciálou a číslem strany). Popularita Krafft-Ebingova díla měla trvalý společenský důsledek – díky němu začínalo být normální, že vzdělání lidé debatovali nejen o sexualitě, ale i o aspektech sexuálního života, které předtím většinou zůstávaly tajemstvím bordelů.

Krafft-Ebing byl na svou dobu vlastně liberální. Považoval sice za perversi každou pohlavní činnost, která by eventuálně nemohla vést k početí, ale na druhé straně se zastával homosexuálů, pokud byla jejich homosexualita podle něj vrozená, a nikoli naučená a pokud nebyla doprovázena pedofilií nebo jinou perversí, která by mohla tělesně nebo duševně ubližovat jiným. Muže, o nichž usoudil, že v jejich případě jde o homosexualitu naučenou, se snažil vyléčit. Každá úchyłka od obyčejného manželského pohlavního styku pochází podle něj z vrozené nebo zděděné nemoci, popř. z onanismu. Jinými slovy, člověk většinou „trpí“ perversí proto, že jeho rodiče, případně prarodiče byli sami sexuálně perverzní nebo to byli opilci, morfinisté, epileptikové anebo souchotináři. Krafft-Ebingovi pacienti, stejně jako pacienti kolegů, které cituje, byli „zatíženi“. To znamenalo, že byli zjevy úpadkové.

Krafft-Ebing byl totiž nadšeným přívržencem mýtu úpadku, degenerace,¹ mýtu, jehož silný vliv započal již Herderovými adaptacemi filozofie dějin

¹ Srov. Krafft-Ebing (1997: 35, 65-66, 177-78).

Giambattista Vica na konci 18. století a byl prohlouben, resp., rozšířen prostřednictvím darwinismu. Mýtus úpadku leží samozřejmě někde blízko středu myšlení literárního trendu dekadence. Podle dekadentů se evropská civilizace blížila svému konci a jen mimocivilizační síla ji mohla zachránit, totiž obrodit, ať už prostřednictvím bílých barbarů, ženy, nebo žida. Krafft-Ebing však nepřítahoval dekadenty pouze svým úpadkářstvím, ale spíše tématem, jehož používal k vyjádření čili osvětlení mýtu úpadku. Dekadenti hledali nejen nové, neotřelé výrazivo, ale také nová vysvětlení lidských emocí. Chtěli studovat lidskou mentalitu v krajních situacích, a jelikož romantická láska už byla *passé* pro ně stejně jako pro soudobé feministické realisty, ale i pro některé naturalisty, sexuální psychologie se nabízela jako nejprístupnější a nejsubjektivističtější téma, kterému se mohli věnovat při experimentálním rozboru civilizačního úpadku.² Krafft-Ebing jim ukázal, že holá sexualita bez příkras je středobodem lidského života. Z této premisy vycházelo těch málo dekadentních filozofů, jakými byli: raný Freud, Ladislav Klíma a krásně bláznivá Anna Pammrová.

Nechci tvrdit, že Krafft-Ebing jitiřil imaginaci jen dekadentům. V úvahu přichází kupř. Šlejhar, masochistická extáze v závěru románu *Peklo* nebo sadistický poměr k člověku a ke zvířeti, jak jej vidíme v pozdějším *Vraždění*. Nejen fatalistický nemocniční rámec, ale i obraz Prahy jako pařeníště emocionálního úpadku v Mrštíkově románu *Santa Lucia* ukazuje na Krafft-Ebinga s jeho postromantickým pojetím velkoměsta coby líhně perverze (K-E: 63, 118, 103, 290, 373, 422). Totéž platí o Merhautově románu *Bahnitá luka*, jehož děj je zasazen do Brna. Těžko si představit, že humoristická povídka Vikové Kunětické z r. 1891 Staří mládenci se nezakládá na Krafft-Ebingových popisech fetišistické záliby v dámském prádle. U Krafft-Ebinga může být tento fetišismus namířen buď na specifickou ženskou osobu, anebo na ženy vůbec. Když tři staří mládenci z povídky už nesmějí více vídat a čichat spodní prádlo slečny Tyldy, které zavěšují po svém bytě, koupí prádlo náhradní, to je však už nevzruší. Bez znalosti Krafft-Ebinga není možné zcela porozumět drastické veršované povídce Lily Bubelové Dítě, v níž matka prodá panenství své šestileté dcery syfilitickému muži za deset korun.³ Od Krafft-Ebinga se dovídáme, že v Evropě vládla pověra, že z venerických nemocí se dá vyléčit pohlavním stykem s malými děvčaty (K-E: 422).

² Podle Krafft-Ebinga je sexuální hyperestézie, erotismus (který prolíná texty tolika dekadentů) úkazem úpadku (K-E: 62).

³ Lila B. Nováková (její dívčí jméno, pod kterým většinou publikovala, bylo Bubelová), *Nad její drahou zachmuřenou* (Nováková: 1912: 30 a n.). Název sbírky pochází z posledního čísla Macharovy feministické sbírky *Zde by měly kvést růže...*

U dekadentů není rovněž možné porozumět jejich typickému olfaktornímu senzualismu bez Krafft-Ebinga anebo, abych byl opatrnější, měl bych snad říci, že po obeznámení s Krafft-Ebingovým učením o pachu bude naše chápání dekadentního výraziva dokonalejší. Vynechám pro tuto chvíli, než se dostanu k Sezimovu románu, jiné patrné vlivy německého lékaře (např. úvodní báseň Karáskových *Zazděných oken* lze číst jako mikrojstřík k *Psychopathia sexualis*). Nemusíme např. znát Krafft-Ebinga, abychom pochopili, že se Hlaváčkův měsíc v *Mstivé kantiléně* vysiloval při onanii (tak má mimochodem jeho měsíc blízko Máchově narcistické luně), ale pomůže nám to, abychom porozuměli básni o varhaníku. Čtenáři je jasné, proč lžou svíce a obrazy svatých v kostele, avšak již nikoli, proč lze i vůně levkojí mimo kostel. V prvním případě jde (aspoň prvoplánově) o selhání náboženství. V případě levkojí však jde o další téma cyklu, selhání pohlavního ukojení, o téma sexuálního hladu, kterým Bůh trestá gézy.

Anatom Zuckerkandl údajně potvrzoval Krafft-Ebingovo mínění, že „si pohlavní a čichové sféry mozkové kůry jsou prostorově blízké, popř. jsou spojeny silnými asociačními cestami“ (K-E: 24). Už v r. 1826 psal francouzský badatel Cloquet o tom, že vůně květin má moc člověka sexuálně vzrušovat; dále rostocký profesor Most vypráví o zkušenosti mladého sedláka, který často dokázal svést cudná děvčata tím, že si při tanci držel kapesník v podpaždí a pak jím sušil potící se dívce tvář (K-E: 26). Naopak ženy, které mají nemocné genitálie nebo procházejí klimakteriem, často trpí čichovými halucinacemi; autor pochybuje, že by čichové vjemy hrály důležitou roli při pohlavním vzrušení „normálních lidí“ (K-E: 27). Na druhé straně, ženy, které se oddávají excesivní sexuální činnosti, mívají často zánět nosní sliznice; masturbanti bývají dost nasálně nemocni a trpí abnormálními čichovými vjemy. Podle Krafft-Ebinga existují určité fyziologické sympatie mezi sliznicí nosní a vaginální, a ještě k tomu je prý zajímavé, že nosní sliznice má též erektální funkci. Vůně může vést ke ztopoření pyje či poštěváčku stejně dobře jako dusné počasí, teplá postel, drogy nebo pepř (K-E: 28). Jeden z Krafft-Ebingových pacientů, který jinak dosahuje erekce pouze při gymnastice, si potřebuje vymýšlet masochistické fantazie, kde hrají svou úlohu různé pachy; představa ženské pochvy ho vede pouze k touze pít její moč (K-E: 110). Jiný pacient, masochista, potřebuje k masturbaci vůni kožených bot a při pohlavním styku s prostitutkami musí dámský střevíc spolu s ním do postele (K-E: 136–37). U dalšího pacienta dojde vždy k erekci v květinářství, když kupuje růže; když leží v posteli, hladí své genitálie růžemi; ejakuluje při snech o vůni růží (K-E: 222). Snad již těchto několik příkladů postačí, abychom pochopili, proč bývají texty mladých českých dekadentů – i jejich staršího souvěrce Julia Zeyera – tak těžce proveněné.

Než přejdu k roli vůně v Sezimově *Passifloře*, je nutno, abych řekl něco o románu samém a o jeho recepci. Z literárněhistorického hlediska je důležitý, protože je vůbec prvním českým literárním dílem, které analyzuje sexuální perversi. (Samozřejmě, že není nejstarším textem, v němž by člověk našel perverzní prvky. Čtenář si ihned vzpomene na moravského masochistického autora *Života svatě Kateřiny* ze 14. století i na duchovní masochismus Fridricha Bridela a již za života Sezimova tu máme např. sexuálně nacionalistický sadomasochismus Zeyerova *Inulta* a rozkoš ze zločinu, kterou prožívá Rojko v románu *Dům U tonoucích hvězd* téhož autora.) Soudobá kritika si někdy tohoto významného faktu všimá, jindy zase nikoli. Karásek kupř. napsal, že *Passiflora* „podala historii učené ženské duše z jiné stránky, než je obvyklá erotická šablona. Ukazuje onen strašlivý rub erotických vztahů mezi mužem a ženou“. Jako by to psal sám Krafft-Ebing, tvrdil Karásek o hlavní ženské postavě, že v ní Sezima „ztělesnil [...] problém přirozeného *masochismu* ženské bytosti vůči onomu, z něhož udělal Sacher-Masoch perversi“.⁴ Karásek stále ještě jako zuřivý dekadent viděl v románu takřka exemplární výklad trvalého boje mezi mužstvím a žensstvím:

Jako rozkoš *mučiti* zdá se býti nezbytně přimíšena do každé rozkoše *milovati*, tak je zase přimíšen do pocitu *milovánu* býti nezbytně také pocit *mučenu* býti. Nejsilněji je tento cit vyvinut u žen, a přesahuje-li rozkoš mučenu býti rozkoš milovánu býti, blíží se ovšem již k tomu, co se nazývá perversí a co není než drobnou epizodou z velikého vzájemného boje mezi pohlavími, z oné obrovské sexuální gigantomachie, kde přemožení jako děti Gajiny sopečným ostrovem zasypané stenají pod tíhou vlastní vášně brutalně je pohřbívají.

(Karásek 1903: 149–50)

Nejlépe porozuměl *Passifloře* poněkud moralizující kritik v *Besedách Času*, který si uvědomil jedinečnost románu: „moderní erotika je rafinovaná erotika. Rozkoš smyslné lásky sama o sobě už nestačí, zostřuje ji pocity bolestnými, představami příšernými a zločinnými. Sezimovým románem takto rafinovaná erotika objevuje se u nás poprvé jako propracovaný životní systém. Román nezná jiné formy lásky než tu“ (V. Šv. 1903). Po přečtení *Psychopathie sexualis* má čtenář dojem, že ctitel kognitivní, neanimální lásky Krafft-Ebing vidí před sebou svět, hlavně velkoměstský svět, ovládaný pohlavní degenerací. Kritik

⁴ Krafft-Ebing byl tvůrcem termínu „masochismus“ (pojem existoval dříve jako „pasivismus“) na základě své četby Sacher-Masocha (*Venus im Pelz* atd.).

z *Besed Času* měl zřejmě podobný dojem z autora *Passiflory*, s kterým zřejmě souhlasil: „Nepokládá [své postavy] za výjimky, které se objeví a zase zmizí, nýbrž za pravidelné exempláře, v nichž naše člověčenství odhaluje svou tvářnost.“ F. X. Šalda, který chválil Sezimův druhý román *V soumraku srdcí* (1913), odmítal *Passifloru* pro „konceptci cele fatalistickou a zápornou, založenou na dvojím osudném bludu erotickém“. Jeho shrnutí děje kontrastuje nápadně s Karáskovou dekadentně mytologickou interpretací, Šalda nevidí typičnost, již našli Karásek a kritik z *Besed Času*: „mladý muž slabé vůle a podrytých pudů životních miloval tam marně sensitivní churavou ženu, která milovala stejně marně jiného muže, svého zvrhlého manžela. Tedy dvojí erotická kletba, dvojí erotické očarování, z něhož nebylo vykoupení mimo smrt a zoufalství“ (Šalda 1954: 258). Pro Šaldu jsou tedy dvěma hlavními postavami Klára („churavá žena“) a Pavel Braun/Mára („mladý muž“),⁵ kdežto pro Karáska je hlavní postavou Klára a pro kritika z *Besed Času* Mára. Sam považuji za hlavní postavu Máru, protože se psychicky vyvíjí vlastně jedině on a protože, ačkoli jde o román v Er-formě, téměř vše je interpretováno či vnímáno jeho očima. Nejmladší kritika *Passiflory*, kterou jsem našel, byla otištěna v tzv. akademických *Dějínách*; autor, František Buriánek, vidí v románu pouze dobový topos: „motiv brutálního mužského sobectví, jež rozbíjí manželský vztah a naruší nervovou rovnováhu senzitivní ženy“ (Mukařovský 1995: 61).

Karel Sezima nebyl nikdy plnokrevným dekadentem, ačkoli jeho první knížka, próza *Kouzlo rozchodu* (1898), poněkud schnitzlerovská studie o prchavých láskách v luxusním letovisku, oplývá typickými dekadentními popisy a metaforami a zobrazuje ovzduší emočního úpadku. Žena dvorního rady je tu předobrazem Klářiny matky, paní Terézy, v tom, že „vypíjí“ svého muže; portrétem staré panny se Sezima ztotožňuje s Krafft-Ebingovým názorem, že žít bez pohlavního styku je téměř tak perverzní jako excesivní sex. *Passiflora* je dekadentní román, nikoli však úplně. Vypravěč se vůbec nekochá v úpadkovosti, kterou popisuje. Výrazivo je povýtce dekadentní, pojetí sexuality jako hlavního smyslu života je dekadentní, Klářini rodiče jsou typicky dekadentními postavami, stejně tak Klára sama má alespoň něco z chování dekadentního hrdiny. Co je však ještě důležitější – koncepce románu odpovídá hlavnímu dekadentnímu makrotoposu interstatuality; je to román o umírání. Dále je to frustrace, co motivuje většinu děje, přesně tak, jak to odpovídá dekadentnímu dílu.

S výjimkou tvorby Luisy Zikové a Karla Kamínka je pro českou dekadenci základní situace *Passiflory* i velké většiny Sezimovy beletristiky netypická. In-

⁵ Původně se jmenoval Braun, ale ve vydání poslední ruky, tedy ve třetím, se jmenuje Mára; rovněž Klářin muž, původně Nell, se jmenuje Stach. V tomto příspěvku se držím třetího vydání (Sezima 1927).

telektuál přijíždí na venkov nebo do provinčního městečka (obvykle podbrdského), kde zažije erotický vztah, který mění jeho život, někdy celý svetonázor (*Hudba samoty*, 1926). V Sezimově nejrozsáhlejším románu *Dravý živel* (1924) jde o vzdělanou ženu, žijící na statku blízko městečka, která odjíždí na Podbrdsko, kde ji čeká onen zážitek, jenž změní její názor na sebe samu tak radikálně, že se zabije. Tento román je pozoruhodný proto, že ač se v jednotlivostech podobá Šlejharově *Lípě*, tvoří předobraz Lustigovy *Dity Saxové* a, dalo by se říci, i Hrabalova *Obsluhoval jsem anglického krále*. Hrabalův román však patří k jinému, poněkud krvavé tradici české literatury, k onomu tzv. baroknímu kontinuu, v němž ambiciózní hlavní postava zažije všelijaké utrpení a konec svých dní tráví v jakémsi ráji srdce (např. *Život sv. Kateřiny*, přes Komenského k Zeyerovu Inultovi nebo Čechovu *Ikarovi*). Považujeme-li Kláru za hlavní postavu, patří k této tradici rovněž *Passiflora*.

Klára je masochistka jako její otec Lutna; její matka, paní Teréza, je sadistka jako Viktor (*sic!*) Stach, jehož si Klára vezme za manžela. Literární kritik a gymnaziální suplent Pavel Mára je chladný pozitivista, který se dobrovolně zřekl pohlavního života, ale vyprávění o Stachově chování ke Kláře natolik dráždí jeho jinak mrtvou imaginaci, že se stane sám na jeden den sadistou a snaží se Kláru znásilnit. Pozitivista Mára je bezpochyby morálně odpornější člověk než brutální Stach, jenž reprezentuje typ, který Krafft-Ebing ironicky označuje za „pohlavního nadčlověka“ (K-E: 62). Sezima, jako by byl důsledný dekadent, používá čichových vjemů k popisování sexuálních vztahů, zpravidla projevů tělesné přitažlivosti. Jde vždy jen o přitažlivost ženy, krafft-ebingovsky řečeno, o asociaci nosní a poševní sliznice. Když Mára působí jako Klářin vychovatel, totiž když je Klára poloprobuzenou ženou, typickým příkladem typu *femme enfant*, který představoval téměř posedlost pro malíře a spisovatele *fin de siècle*, Sezima líčí jejich skrytý pohlavní vztah takto: „důvěrná bílá vůně střela se mezi nimi“ (S: 17). Že jde o vůni erotickou, je jasné z další zevšeobecňující metafory, která se objeví o sto stránek později: „ta bílá vůně mladých citů před první láskou“ (S: 126). Když se Klára začíná zamilovávat do Stacha, „všechno kolem ní náhle zmizelo v šeré vonné mlze hedvábné jemnosti; lákalo ji to odtud k němu jakoby tisíce tichých roztoužených hlasů, neodolatelně“ (S: 69). A dále: „Bílá záplava snů jež jí dosud rozředěna stála kolem čela, zhustila se v jeho šerý přízrak; dusně vonným, tmavým a teplým, ohromujícím mrakem zahalila dívčí mozek“ (S: 71). Že autor nepoužívá vůni nahodile či šablonovitě, bude jasné, když srovnáme dva olfaktorní popisy Klářiných vlasů. Když byla Klára ještě Márovou žačkou, „pil lehkou broskvovou vůni jejích rtů, šefíkové výdechy vlasů, resedový parfum dívčího šatu“ (S: 16). Potom, co utekla od Stachovy

brutality domů k matce: „Vlas uvadlý malátného lesku jako teplé pavučiny [...] šířil mdlou vůni suché máty“ (S: 40). Suchá rostlina představuje suché genitálie masochistky, která ztratila sadistického partnera.

Když uslyší o smrti svého manžela, pustí se do tance smrti a tu hraje vůně také svou úlohu. Literárněhistoricky je zajímavé, že v recenzi k románu Karásek píše, že Klára „dá se v šílený tanec, připodobňujíc se Salomé tančící o hlavu Jana Křtitele!“ (Karásek 1903: 151). Zajímavé proto, že Karásek sám popisuje podobný *danse macabre* v povídce „Smrt Salomina“ (*Posvátné ohně*) a v dramatu *Apollonius z Tyany*. Samozřejmě, že Krafft-Ebing má také případ tance smrti jako výrazu sexuální degenerace. V tomto případě jde sice o tuberkulózní lesbičku, která se beznadějně zamiluje do Rusky, o níž záhy sebe samu klamně přesvědčuje, že je nihilistka: „tančila, jásala, prohlásila, že je muž a z císařské rodiny, žádala návrat dřívějších milenek, utekla v mužských šatech z domova, aby pak byla vedena ve stavu erotomanského vzrušení do blázince“; umírá půl roku po onom tanci (K-E: 312) – přesně jako Sezimova tuberkulózní Klára. Neméně důležité je, že Klářin lékař, když se o jejím tanci dovídá, považuje ho za výraz epileptické hysterie, tudíž za příznak pohlavního úpadku. Sezimův popis Klářina tance nabízí dvojí interpretaci: Klára je sexuálně posedlá, ale zároveň mučednice – mučenka – *passiflora* – jak vlastní posedlosti, tak i manželovy hyperbolické mužskosti:

Tančila bez ustání, avšak tanec její měl teď něco ze zoufalé beznaděje modlitby. Podobalo se, že síla nějaká, stejně trýznivá jako nezdolná ji poháněl, a že její celá bytost volá kohosi, jenž jí stále unikal...

Její smích vítězky ztrnul v heroickém úsměvu mučednice. [...] Rozvírajíc paže, byla Klára jako veliký smutný motýl, třesící bolestí a láskou.

A veškerá smrtelná krása touhy, všechna morbidezza utrpení byla v jejích liniích a temná zastřená vůně z ní proudila. Něco jako zahluchlé výrony nočních fial s temně granátovými a žlutě žihanými květy... nervosní výdechy drahocenného klavíru, otevřeného zprudka a rozbouřeného pod prsty dábelského hráče v parné síni koncertní [...]

(S: 112–13)

Sezimovo použití slova „výrony“ nám zase připomíná vaginální voňavost. Po skončení tance „šířila rozkošné rozčilující aroma, subtilní vůni rekonvalescence, rozprchlou pokojem jako rozvanutý sen“ (S: 124).⁶

⁶ Rekonvalescence je samozřejmě příklad dekadentního topos interstuality, srov. např. Hlaváčkovu báseň *Rekonvalescence* anebo Rojkův stav v *Zeyerově Domě U tonoucí hvězdy*.

Klářina matka, která má předchůdkyni třeba v Zeyerově paní Dragopulos nebo v Lešehradově paní Modrovousce, je méně asociována s vůní jen proto, že hraje v románu daleko menší úlohu než její dcera. Nicméně podle taineovských zákonů dědičnosti a milieu spoluurčuje Klářinu sexualitu. Zdá se, že otec Lutna, jakožto masochista, se zajímá spíše o nosní než o vaginální sliznici: „Z bílých dychtivých rozevřených chřípí paní Terézy, z velikých rudých jejích rtů, vyběhlých v náruživě rudý květ, dýchal život jako prudká, podmaňující vůně“ (S: 23). Vypravěč analyzuje tento negenitální poměr poněkud melodramaticky, skoro barokně: „Byla by ho chtěla zničit, sama svou silou, udolat ho, vyssát až na slupku. Vysoukat mu nervy z těla, vystřebat mozek z lebky. Mít ho tak před sebou docela prázdného, svíjejícího se jako červ pod její patou. To byl sen, který živila v sobě [...], sen, jehož uskutečnění nebylo snad daleko ani tužeb jejího muže [...]“ (S: 25). Že tu jde o pohlavní pud a dokonce o lásku, je jasné z olfaktorických metafor, jichž Sezima používá, aby znázornil Terézin stav po manželově smrti na tuberkulózu, kdy ji už ani nebaví mít milence, protože tím již nikoho nemučí. Jako manželka chtěla vysát manžela, jako vdova se ocitá ve stavu vysátosti: „Hubená postava se zdála jakoby sžírána tajným žářem, hlodajícím v suchém morku jejích kostí. [...] ústa dosud jak stvořená ke krutým hloďům, ale chabá, ztrnulá, rty plné, ale bez vůně jako tuhý květ georgin“ (S: 47). Věčná sexuální frustrace vdovy po masochistovi je vyjádřena snad ještě silněji v následujícím: „Lem její sukně zavadil o Máru. Vůně jako nahnílých oranží se dotkla jeho chřípí“ (S: 116), což má asi také vyvolat Mářův odpor k sexualitě paní Terézy.

Ačkoli se paní Teréza a Klára zdají být takřka opozičními silami, může mít i Klára – snad nejen následkem „vychování“ manželova – téměř sadistické pocity. Je to patrné z toho, že obě ženy cítí rozkoš ze zločinu (le bonheur dans le crime). Co se týče paní Terézy, „za života mužova měla pro ni vášeň k jiným mužům kouzlo zločinu“ (S: 48). Když se Stach sadisticky miloval s Klárou, která byla právě v devátém měsíci těhotenství, „poznala svůdné kouzlo hříchu, skryté, ale vábné propasti zločinu [...] síly požitku, měřeného hloubkou děsu, nad jehož jícnem se pocituje“ (S: 80). Stejně jako Huysmansův Des Esseintes anebo bezjmenný hrdina Karáskovy *Gotické duše* je paní Teréza poslední ze šlechtického rodu. Degenerovaný šlechtic je dobový topos, v dekadentní české literatuře představuje hyperbolickou zjemnělost, v realistických dílech spíše zkaženost (kupř. u Čapka Choda). Krafft-Ebing jako člen nižší šlechty nepodléhá žádné protišlechtické ideologii, takže jednoho svého šlechtického pacienta, důstojníka, který, aniž je aktivním homosexuálem, má fetišistickou zálibu v mužských botách a sexuálně ho vzrušují boty sluhů a mužských akrobatů, považuje za vyléčitel-

ného. Ačkoli se v jeho rodině už po tři generace uzavírají sňatky mezi bratranci a sestřenicemi prvního stupně a rodinu ovládají různé neurózy a psychózy, má tento šlechtický pacient normální genitálie, žádná část jeho těla není degenerovaná, jen oči mají neurastenický výraz (K-E: 272–74). Maďarská hraběnka Sarolta je však nevyléčitelná lesbička a měla již různé opletačky s policií. Zajímavé na jejím případě je, že ji prvně svedla k homosexualitě „rudovlasá Angličanka“ (K-E: 325), zajímavé proto, že se v raném 20. století považovalo za nesporné, že Angličanky tíhly k lesbismu (kupř. u Růženy Jesenské nebo u Adolfa Hoffmeistra). Čtenář lituje v té době ještě žijící hraběnku snad nejvíce proto, že Krafft-Ebing popisuje do detailu její genitálie, které „zůstaly na vývojovém stupni desetileté dívky“ – má ji ovčí (K-E: 325). Paní Teréza je výbojně heterosexuální, ale tím, že je sadistka, tvoří podle učení Krafft-Ebinga výjimku, ačkoli duševně sadistická žena v podobě osudové ženy je sotva vzácným zjevem v dekadentní literatuře. „Monstrózní sadistické činy“ prý konají „daleko častěji muži než ženy“ (K-E: 73), což nejde dohromady s faktem, že autor udává tolik příkladů mužského masochismu. Nutno však přiznat, že jsou to větším dílem prostitutky, ženy placené za své výkony, které provádějí sadistickou činnost pro mužské masochisty. Krafft-Ebing však uznává, že ženský vampyrismus existuje a zřejmě už dlouho, obzvláště na Balkáně. Jeden z jeho pacientů s mnoha jizvami na paži mu vysvětluje: „Když se chci přiblížit ke své poněkud ‚nervózní‘ mladé ženě, musím si nejdříve pořežat ruku. Ona pak saje krev z rány, po čemž u ní vzniká pohlavní vzrušení vysokého stupně“ (K-E: 103). Paní Teréza chtěla Lutnu „vyssát až na slupku“. Je samozřejmě rudovlasá, má „vlas barvy ohnivých lilí“ (S: 24) a má literárně otřelé vlastnosti: „nádherná šelma“ (S: 22) „Gorgona“ (S: 30) a „Medusa“ (S: 116). Přitom jediné zajímavé je, že nám její „rudá hřívá“ (S: 24) připomíná vlasy varhaníka v *Mstivé kantiléně*; to je důležité kvůli vlastnostem, které Sezima připsuje Lutnovi.

Portréty paní Terézy zdůrazňují její šlechtictví i její civilizační jinakost, je v ní skutečně něco balkánsky orientálního jako u Zeyerovy paní Dragopulos: „V [jejích rtech] se soustředila celá nenasytnost její duše i všechna bezuzdnost těla, všechna její nezkrocenost a posedlost. Ale i všechno bohatství rasy žilo v tomto skvostném granátovém výkroji, všechna hrubá vášně a brutální svůdnost vedle vrozené nenapodobitelné gracie“ (S: 23–24). Její profil „měl cos byzantského v příkré lomené křivce [...]“. Jako rozmařilá orientálka se protahovala v hlubokých hedvábích podušek na pohovkách“ (S: 24). Jako ženy na obrazech mezi dekadenty oblíbeného Gustava Moreaua se paní Teréza věnuje luxusní péči o své luxusní tělo; tu je důležité, že se její sadismus implicitně spojuje s abnormální soběstředností:

Vysoká, neotřesná ňadra [...] boky plné elektrických jisker [...] ruce knížecí, mdle bílé se štíhlými prsty a opálovými nehty, ale s tahy dravčími.

S tímto tělem, jemuž jediné sloužila a které jediné dovedla zbožňovat, provozovala pravý umělecký kult, hříšný a rouhavý. Milovala dlouhé hodiny mdlých, vřelých koupelí, lenivé chvíle česání, kdy mohla rozpuštěnými vlasy halit královský majestát svých beder jako drahocenným pláštěm a polonahé boky šlehat jako řřavými kovovými hady.

(S: 24)

Její narcistická sobeckost se projevuje spolu s duševním sadismem melodramaticky evidentně, když Lutna umírá:

Proud krve z jeho úst potřásl paní Teréze bílý letní šat, v němž měla za chvíli uvítat hosty k [...] dýchánku. [...] Pak si rozčileně jala upravovat vlasy před zrcadlem. [...] Opět spatřila krvavé skvrny na svých prsou, vztek znovu jí zalomcoval tělem, zalitým oranžovou září říjnového odpoledne. [...] A hledíc přes rameno na agonii svého muže, zasykla mu v tvář poslední slovo, poslední urážku na cestu neznámém.

Lutnův ztrhaný a vyhasínající zrak naposled lačně ssál její obraz. Stojil se k ní jako oko ubitého zvířete, lízajícího zbraň, která ho proklála.

(S: 29–30)

Nějaký čas po jeho smrti se oddá téměř nekrofilské sentimentalitě, kterou Krafft-Ebing občas spojuje s fetišisty a masturbanty. O něco později se tato sentimentalita zvrátí v jakýsi sadismus vůči vzpomínce na manžela, který svou smrtí zradil její erotickou touhu. Posílá do pohřebního ústavu pro máry, na nichž nesli jeho rakev ke hřbitovu, a dá je postavit na místo, kde dříve stála Lutnova postel v jejich ložnici – „kterou dala celou potáhnout černým sukem“ (S: 47). Když ji tento postelní smutek přestane bavit, nechá zahradníka stlouci z marhoupačku. Žádá Máru, aby ji na této morbidní hračce houpal: „Rozohňovala se: „Divoce, divočeji houpejte –! Z nudy do bolestí [...] ze smrti do rozkoše!““ (S: 116). Svou frustraci projevuje ještě tak, že pěstuje huysmansovsky „nepřirozené“ květiny, samozřejmě květiny bez vůně, které však mají krásné bodliny, jež vyjadřují rozkoše sadismu:

[...] ve skleníku pěstovány k jejímu přání monstrósní druhy kaktusů. V neforemných [...] bednách živořily dužnaté jejich tvary, plné ostnů a laloků, veliké elipsovité lupeny, beztvárné tupé homole a nabobtnalé choboty. Ji-

né jako zkomolené ohony podivných plazů anebo šupinatá kopí z rozpu-
kané hroší kůže [...] civěly do slunečního světla, ztlumeného a zpola po-
hlceného sklem přístropí, a ssály vlhko z pařlívě, zchoullostivělé atmosfé-
ry klenuté prostory. Bylo to nekonečné pučení bez krásy a harmonie, ztě-
lesněná ohyzdnost a banalita.

(S: 47)

Obraz kaktusů představuje též nestvůrný vývoj její vášně a, paradoxně, sterilitu sadismu. Kaktusy jsou chorobné, tvoří takřka nádor na těle oné opravdové lás-
ky, které stejně ve světě tohoto románu není. Představují paní Terézu jako „tri-
umfující pohlaví“.⁷

Krafft-Ebing definuje sadismus jako prožívání sexuální rozkoše až po orgas-
mus při konání krutostí či pohledu na ně; tyto krutosti se mohou páchat na člo-
věku nebo i na zvířeti; jde tu o nutkání k pokořování a ubližování žijící bytosti
(K-E: 69). Považuje sadismus za poměrně častou perversi v úpadkové Evropě.
Vypráví o milionáři, který obvykle nosil růžový župan. Objednal tři nevěstky;
jedna musela před ním klečct, aby do ní vrazil kolem sta jehliček, pak při-
špendlil kapesník k jejím nadrům, strhl ho, aby krásně krvácela, potom ji bičo-
val a teprve pak s ní souložil; během celé procedury mu zbylé dvě nevěstky su-
šily pot (K-E: 400–401); sadismus vůči zvířatům se vyskytuje hlavně na ven-
kově a oběťmi bývají krávy a kozy. Jeden případ je zvláště relevantní: jde o mla-
dého muže, jehož rodiče sice byli zdraví, ovšem jeho dva bratři zemřeli na tu-
berkulózu a sestra trpí konvulzemi. Tento mladý pán bere ptáky za zobák a má-
vá jimi ve vzduchu; pohled na takto trpící tvory mu přivádí erekci (K-E: 402).
Paní Teréza chová papoušky: „Učila je žvatlat nejstrašnější blasfémie na něhu,
lásku a vášeň [...] a zpíjela se paradoxně rozkoší jejich naučenými cynickými
monology“ (S: 49). Po smrti jejího sousadisty Stacha nechala papoušky „něko-
lik dní zcela bez pokrmu. Potom však vydráždila hladové ptáky k divokému zá-
pasu o hrst kukuřice [...] Boj, který se rozpoutal před jejím zrakem, byl tak zu-
řivý, že většina ubohých zvířat od utržených ran zhynula“ (S: 115). Potom si
koupila skupinu cvičených opic a odívala je způsobem, který čtenáři připome-
ne Čechova *Hanumana*, ale Sezima končí román dřív, než se dovíme, jak se s ni-
mi paní Teréza vypořádá.

Viktor Stach má podobný sadistický poměr ke zvířatům. Je vášnivý lovec
a „působilo mu vždy rozkoš hledět do stočených očí ubitého zvířete a hledat
v nich podobu a výraz žen, jež svedl a odkopl“ (S: 75). Jako muž nepotřebuje
papoušky, aby ženě říkal rajcovní prasečinky: „Šeptal [Kláře] slova, která jsou

⁷ Tak ji charakterizuje Karásek (1903: 152).

jako polibky v polibcích, krutá a zvrhlá slova, rozplameňující vášně“ (S: 72). Postelové prasečinky jsou podle Krafft-Ebinga typické pro sadisty; je to druh pokořování, který se může projevit jinak, třeba při žádosti, aby si žena pošpinila před souloží ruce sazemí, anebo poléváním dívek močí či lejnem. Tato perverze se blíží sadofetišismu (K-E: 91–92). Paní Teréze se Stach samozřejmě líbí a je si intuitivně vědoma, že odhalí Klářinu zatím skrytou masochistickou vášeň. Je „zušlechtěný dravec“ (S: 70), „širokých prsou a rozložitých ramenou, ale držení jemného, pohybů svědčících o síle a eleganci zároveň“ (S: 68). „Temný vášnivce, absolutní a nezkrotný temperament, srdce šeré a beze snů, žil Stach jen nevyčerpatelnou, neuhasitelnou smyslností. Měl divokou krev a studený mozek, dovedl chtít, chtít chladně a ze všech sil“ (S: 75). Funguje vůči Kláře jako rafinovaný zasněvovatel do tajemství masochismu, aby ji znesvětil jako člověka. Podobá se majiteli nevěstince v legendě o Marii Egyptské nebo i Maxenciu v legendě o Kateřině z Alexandrie. Jeho melodramaticky podané chování tvoří součást kvazimytického pojetí románu. Tento přednosta železniční stanice je provinčním Modrovousem a umělcem vášni: „Chladně a vypočítavě, jako by hrál o krev na šachovnici, rozvazoval [Klářiny] pudy“ (S: 71); „Vysiloval ji hypnotisujícími doteky, krutým laskáním, které působí jako déšť jehel na citlivou páteř a v tepnách vyvolává zamrazení téměř světelná jako pavučinově jemný elektrický proud ztrnulými údy. Krůpěj sladkého jedu za krůpěj jí vstříkoval do krve jako morfiové injekce“ (S: 72). Bez pachu by to samozřejmě nešlo a tak: „Koupal vysílené smysly v rosách její krve, opíjel se nardovou vůní pleti a vlasů své oběti. Překonával brutalitou bolestný její úžas, nedbaje proseb jejích očí, horečně rozšířených úzkostí znásilněného dítěte [...] Plenil její tělo i duši“ (S: 73). Jakmile otěhotní, začne ji bít „po prvé bez úmyslu rozněcovat její touhy“ (S: 79); časem se Klára stále silněji obává, že mu těhotenstvím klesne na ceně – „sama by si byla rvala klíčící zárodek z těla“, a při všem tom týrání, jímž chce Stach dosáhnout, aby potratila, Klára pocítila „hrůzy a bolesti [...] ale i strašné rozdíravé rozkoše, stupňující se až v extasi“ (S: 80). Dítě se narodí znetvořené a zemře, když se Stach zrovna někde toulá; Klářina rebelie začne teprve tehdy, když se Stach vrátí domů a chce mrtvé dítě rozdupat; uteče však až poté, když se jednoho dne objeví s opilými kamarády a kamarádkami a začne ji před nimi zneužívat. Hned po svém posledním sadistickém činu, kdy způsobí železniční nehodu, při níž zemře na sto osob, se Stach zastřelí.

Klára však nepřestane toužit po brutalitě, které unikla. Idealizuje ji a v neklidném spánku člověka umírajícího na tuberkulózu mívá ideálně masochistické sny. Podle Karáska dovedl Sezima Klárou „vyzdvihnouti z dna duše [...] všechno bezvědomé, atavistické, animální, co dříme v nejtajnějších záhybech ženské bytosti“

(Karásek 1903: 153). Klára tedy zosobňuje jakousi podstatu ženství. Krafft-Ebing si tím není jist, ale tuší, že by bylo možno chápat masochismus jako „patologické bujení specificky ženských psychických prvků, jako chorobnou gradaci psychosexuálních rysů ženy“, totiž „ženského pudu se podrobovat“. K tomu ještě dodává poznámku: „U všech slovanských národů se ženy nižších stavů prý cítí nešťastně, když je jejich muži nebijí“ (K-E: 152). A skutečně, Kláru lze interpretovat národně-politicky, přibližovat ji k Zeyerovu Inultovi. Na začátku se zdá, že Mára má perverzně sentimentální názor na ženu vůbec: „Žena se mu objevila něčím, co je samo o sobě, svou kletou trpností a věčným podrobením muži, předurčeno k martyriu. Celou kletbou svého zajetí a uvěznění ve fysickém, kterou vyřkla nad ní příroda a kterou nelze zlomit, pokavad se v ženě samé něco nezlomilo [...] Tvor, jenž trpí a hyne v plnění svého určení“ (S: 55). Ale o něco později se to upřesňuje nacionálně mesiášským způsobem: „Na mysl [Márovi] vstoupilo slovo o *heroismu otroctví* [...] slovo, jímž Mickiewicz vystihl slovanskou raču“ (S: 57). Když už začíná upadávat do jakési náboženské mánie (jako hlavní hrdina Karáskovy *Gotické duše*), nabývá mesiášských sklonů: „V mé duši,“ říká Márovi, „jsou hřeby i trnová koruna. Nosím tak v sobě nástroje svého umění jako ony květiny, v jejichž ústrojí rozeznáte symboly martyria Vykupitelova“ (S: 128–29). A jsouc blízko smrti, kdy vypadá trochu jako Berniniho Tereza v římském kostele sv. Marie Vítězné, vyplyne z těchto sklonů jakési frustrované mesiášství:

„[...] Je mi smutno z pomyšlení, jak všecka má bolest zůstane neplodnou.“

Oči jí temněly, jako by se ponenáhlu plnily veškerým lidským trudem. Šije se napínala v bolestné něze, jako by se chtěla položit pod čepel smrti – za obět pro hříchy ostatních.

(S: 168)

Stejně barokní je, že se jí najednou zalíbí raně novověká svatá, Veronica Giuliani (1660–1727 – svatořečená v r. 1839, tudíž žádná blahoslavená, jak tvrdí Sezima), která přijímala stigmata a napsala desetisvazkový deník: „Měla teď důvěrné pochopení pro legendu o blahoslavené Veronice Julianě, jež z lásky k božskému beránku brávala k sobě jehňátko pozemské a zmírající blahem nebeské extase, dávala mu ssátí z panenských svých prsou“ (S: 136).

Klára masochismus zcela zřejmě zdědila. Její otec, o dvacet let starší než paní Teréza, je „bytost trpná“, „jemný znatel života a žen“, „numismatik a sběratel starožitností“ (S: 23). Je také krafft-ebingovsky zatížen degeneračními fyzickými a psychickými vlastnostmi: „časem trpíval krvácením z plic a nespavostí, proti níž se stále častěji utíkal k morfiu“ (S: 23). Až sem vypadá poněkud

jako klišé – zženštilý typ z období fin de siècle –, Krafft-Ebbing je víceméně přesvědčen, že masochismus u mužů představuje určité effeminatio, zženštění (K-E: 162). Pan Lutna je však kompozitum z *Mstivé kantilény*, vtělená dekadentní aluze. Je „galantní abbé [...] s jistou staromódní, skorem rokokovou lehkostí“ (S: 23), který v jedné Klářině vzpomínce má „v rukou vzácnou violu, křehkou jako ze skla a zladěnou hluboce, tak nějak duševně hluboce“ (S: 134). Jednou dokonce „zlomil kantilénu violy“ (S: 135). Není nic mystického v Lutnově masochismu, spíše něco estétského. Na základě toho všeho snad můžeme Lutnu interpretovat buď jako ztělesnění selhání dekadentního estétství vůči lidské animálnosti, tj. vůči síle vášně, obzvláště ženské vášně, anebo jako ironizaci slovanské dekadence. Jeho masochismu totiž chybí vášnivost masochismu Klářina, je to, jako by chodil k paní Teréze jako k prostitutce, a je pravda, že Terézín otec ji prostituoval, když ji provdal za Lutnu, aby zaplatil dluhy a zachránil jméno rodiny. Lutnovy zážitky s paní Terézou vypadají jako menší slátanina ze dvou tří Krafft-Ebbingových případů; čtou se téměř jako parodie:

Pan Lutna skláněl pokorně hlavu pod spárem této sametové tygřice jako nevolník [...]. Bylo mu zvláštním, mrazivě jímavým požitkem, ovinula-li mu paní Teréza kolem šíje jeden ze svých dlouhých vrkočů, jehož zlatý konec dala hrýzti jeho zubům a smyčku takto utvořenou stále pevněji utahovala kolem jeho krku. Nechával se bez hlesu škrtit strašným tím poutem [...] bičovat jezdeckým bičkem, mrskat důtkami, šlehat knutou na psy [...] šlapat po sobě jejímá drobnýma nožkami v černých hedvábných punčochách a intenzivně bílých střevících s vysokými podpatky.

(S: 25)⁸

Proti dekadentnímu Lutnovi stojí nízce pozitivistický literární kritik Pavel Mára, perverzní tím, že „toužil vymanit se vůbec z poroby slepých pudů“ (S: 36).

⁸ Je snad zajímavé, že i později opakuje Sezima obraz ženských vlasů jako smyčky, totiž v románu *Hudba samoty*, při jedné schůzce intelektuálního vypravěče s mladou chudou venkovankou, do níž se zamiloval: „Potěžkám na dlaní prstenec toho temného krouživého zlata. Pak si jej kladu kolem hrdla. / Než se naději, přehazuje mi kol něho i druhý. A hbitě zaplétá smyčku, utahuje... / Chvilí mám poněkud úzkostlivý pocit, jako bych měl býti rdošen“ (Sezima 1926: 86). Co se týče pozdějších děl, je snad relevantní, že v předcházejícím románu autor naznačuje, že každý muž má sklon k sadismu. Když se notář Urban obává, že může ztratit Vandu, uvažuje ve frustraném hněvu takto: „Zmocnit se jí třeba neomaleným tělesným objetím, se vši sveřepostí mužské přírody [...] Sevřít její teplé tělo, až by se jí zrak zlomil studem [...]; a potom ji třeba rozbít jako loutku.“ Tento Urban je cynik („Je-li někdo věrný jako pes, sdílí psí osud: je kopán“), jeho opak představuje Bludský, u nějž se však také projeví schopnost brutality, aspoň vůči Urbanovi: „Vždyť i jeho [Urban] bych nejraději téměř rukama zardousil, rozlámal, rozdrtil jako loutku“ (Sezima 1924: 231, 208, 302).

Co se tohoto eseje týče, zajímá mě Mára do jisté míry proto, že představuje prvek sadismu z frustrace, když se snaží znásilnit Kláru, hlavně však z jiného hlediska, jež není přímo relevantní k otázce vztahu Krafft-Ebinga a české dekadence. A přece je Mára důležitý. Naznačil jsem už, že je z Krafft-Ebinga cítit silný kulturní pesimismus. Tomu člověk neunikne při tak pevné víře v mýtus úpadkovosti, i když tento mýtus v sobě vlastně zahrnuje svůj rub, mýtus zlatého věku. Krafft-Ebing píše o „zkažených“ ze zkaženého světa. Mára jde dál uvědoměle máchovským způsobem. Láska představuje kletbu lidstva, a je v podstatě vždy úpadková. Jako Máchův Vilém vidí Mára „pokolení spoutané k pokolením okovem zděděné viny“ (S: 171); hmota stále vítězí nad duchem. Mára se ptá sebe sama jako Vilém: „Nespěje celý ten disharmonický život jen k šírému temnému rozkladu, k nekonečné Nicotě?“ (S: 171). A konečně nás vypravěč informuje o tom, že Klára na úmrtním loži „na všechno zapomínala. [...] Na všechnu dravost i obojetnost smyslů, na chvilková poblouznění i na věčné klamy srdce a lásky“ (S: 173). Recenzent z *Besed Času* vidí v tomto máchovsky erotickém pesimismu poselství románu.

Mára spolu s vypravěčem ho dovedou dál než cokoli, co Krafft-Ebing tvrdí v *Psychopathia sexualis*. Tím nechci najednou tvrdit, že Sezima nenapsal *Passifloru* pod přímým nebo nepřímým vlivem znalostí a názorů, kterými Krafft-Ebing obdařil dvě generace českých spisovatelů. Nerad bych onen vliv nadhodnotil. Nechci kupř. konstatovat, že epizoda z *Gotické duše*, v níž homosexuální hrdina slyší a komentuje pražské zvony, naráží na případ šestnáctiletého s „hysteroepileptickou“ matkou, který se rád dopouští sodomie na králicích a při pokusu potlačit tento chtíč slyší zvonění kostelních zvonů (K-E: 423). Nechci rovněž tvrdit, že onen vliv trval déle než ve skutečnosti trval. Existují samozřejmě shody okolností: zmínil bych případ těžkého masturbanta, který se oddal náboženskému entuziasmu. Chtěl spáchat sebevraždu, ale kamarád, kterého poslal pro jed, mu dal místo jedu projímadlo. Nepředpokládám, že tu lze hledat původ obdobné scény v Kunderově *Žertu*. A na závěr, abych skončil tam, kde jsem začal, nemyslím si, že se Krafft-Ebing skrývá za epizodou, kdy odporná Karla polyká místo antikoncepční pilulky prášek na spaní – totiž v *Řízkařích* Barbary Nesvadbové.

Literatura

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří

1903 *Impresionisté a ironikové*. Dokumenty k psychologii literární generace let devadesátých (Praha: Kosterka)

KRAFFT-EBING, Richard von
1997 *Psychopathia sexualis* (München: Matthes & Seitz)

MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.)
1995 *Dějiny české literatury* IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945
(Praha: Victoria Publishing)

NOVÁKOVÁ, Lila B.
1912 *Nad její drahou zachmuřenou* (Praha: Reis)

SEZIMA, Karel
1924 *Dravý živel* (Praha: Vilímek)
1926 *Hudba samoty*. Román a skutečnost (Praha: Vilímek)
1927 *Passiflora*, 3., upravené vyd. (Praha: Vilímek)

ŠALDA, František Xaver
1954 „Karel Sezima: V soumraku srdcí“, in F. X. Š.: *Kritické projevy* 9.
1912–1915 (Praha: Čs. spisovatel), str. 258–66

V. Šv.
1903 „Román moderní erotiky“, *Besedy Času* 8, str. 372–73