UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Tamara Kubečková

Perspektivy queer čtení umění avantgardy v Čechách

Vybrané příklady

Praha 2024

Vedoucí práce: prof. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D.

Tato diplomová práce by nevznikla bez přispění řady lidí, kterých si velmi vážím za to, co pro dějiny a teorii umění konají – jaká bílá místa historie vyplňují, kam posouvají perspektivy interpretace, a tak otevírají oči těm, kteří chtějí vědět víc, kteří chtějí pochopit. Nevznikla by bez lidí, které mám ráda, které miluju, kteří mi byli při psaní inspirací i střízlivým nadhledem, oporou i oponenturou.

Největší dík patří Marii Rakušanové, která se mnou trpělivě konzultovala počáteční úvahy, které se od „Zvěřinovy kulturně koloniální apropriace“ dostaly přesně tam, kam měly – totiž k osobnímu tématu vybízejícímu k pronikavějšímu poznání a vyžadující „jiný“ přístup. Takový je mi vlastní – a já si vážím, že nalezl nejen pochopení, ale skrze časté konzultace i koncentrovaný směr, který „ví, co chce říct“. Děkuji za množství komentářů, které podnítily k hlubší argumentaci, které byly v opozici s mou představou o interpretaci – a tím ji posunuly dál. Děkuji za možnost psát o tématu stále ještě v akademickém prostředí neobvyklém, ale dnes nezbytném. Za roky inspirativních přednášek, které mě k teorii umění přivedly a ukázaly, že počáteční frustrace z neporozumění je jen prvním krokem. Tím druhým je radost a naplnění, když to najednou začne dávat smysl.

Druhý největší dík patří Alici Němcové za její inspirativní a důvtipné komentáře dílčích částí práce – ty, které se jsem nezapracovala jsou podnětem pro další zkoumání. Nebo reflexi, která tříbí a prohlubuje. Děkuji za půjčení knihy pamětníků Mistra. Za dynamické konverzační výměny o Zrzavém a o kultuře napříč obory, které nabíjí nadšením. I za ty pozvolné o tom, co znamená doktorát a jestli je to vše dobrý nápad. Za „nevyžádané tipy na knihy“, které nutí k zamyšlení a dostanou se na dřeň. I za ty, které poletují v éterickém mihotání.

Velký dík patří Zuzaně Štefkové, která mi na jediné konzultaci ukázala, jak neukotvené téma zacílit a strukturovat tak, aby dávalo smysl. Za vedení bakalářské práce, která mi pomohla v psaní té magisterské. Za autenticitu, která nebývá v uměnovědném světě častá. A také za to, že projekt jako Mothers Artlovers má své místo na současné české výtvarné scéně, že přesahuje do společnosti – ta tuhle „kolektivně pojatou sociální plastiku“ potřebuje jako sůl.

Děkuji Anně-Marii Kroupové za mnoho podnětných diskuzí k tématu, k metodologii i za diskuze o tom, co pro nás umění vlastně znamená a jestli je smyslem o něm psát, bádat anebo ho vytvářet. Asi vše platí. Děkuji tak za letité inspirativní přátelství, které cítím nejvíc, když jenom tak je – někde mezi „Slávinkou“ a výtvarnou teorií. A to je obrovský prostor, který má mnoho vrstev.

Děkuji Natálii Drtinové, že se mnou téma chtěla konzultovat i přes všetečnou otázku na queer abstrakci. Nebo to bylo kvůli ní? V práci se nakonec bohužel neobjevila. Děkuji za inspirativní diskuzi nad matchou i za půjčení katalogu výstavy o britském queer umění. Za trpělivost – kniha pro mě byla natolik objevná, že jsem ji nebyla schopná vrátit řadu měsíců. Za jednoslovné zprávy. I za to, že jako jedna z prvních téma queer umění reflektovala ve studentské práci a pomohla ho tak představit na akademické půdě u nás.

Děkuji Natálii Kubíkové za setkání v „Garáži“ i mimo ni. Za půjčení „lesbické kuchařky“ i „nostalgie“ Svetlany Boym – jen tak. Za výživné konverzace o tom, jak prezentovat queer. A za to, že queer téma podnětně reflektuje ve výstavních projektech, oslavuje na přátelských setkáních. A tím queer žije.

Děkuji Ondřeji Čechovi za půjčení katalogu humpolecké výstavy „o Zrzounovi“, který se mnou tak mohl být „až do konce“. I za čišící vřelost, když se tu a tam na chvíli vidíme.

Děkuji Veronice Hulíkové za umožnění nahlédnout karty k dílům Zrzavého, Preislera i Nechleby. Za umožnění strávit pár hodin v depozitáři s díly, která definují umění. Za umožnění nafocení děl, která nejsou známá a trochu je tak vynést na světlo, které si zaslouží. I za její nesmírnou profesionalitu a lidskost, které kloubí přirozeně – jen tak mimoděk.

Děkuji Ruth Peterové za pomoc a společnost v badatelně. Za její neutuchající pozitivní náladu a inspirativní diskuze o židovství – a že jich nebylo mnoho, bohužel.

Obrovský dík patří Simoně Ernestové, která se mnou prošla všechna díla Zrzavého, Preislera, Nechleby v elektronických seznamech i osobně v depozitářích – a že to pár hodin s mými komentáři bylo… Děkuji za zprostředkování focení děl Zrzavého – zasloužila si to! A především děkuji za veškerou podporu, která se z kolegiální stala přátelskou. Bezpodmínečně.

Děkuji Adrianě Šmejkalové za zprostředkování vstupu do studovny, za zaslání nekonečných seznamů děl Zrzavého, Preislera, Šímy (který se v práci nakonec neobjevuje). Za vždy zajímavé debaty o umění i o životě mimo něj. Za nadhled a skvělou atmosféru při instalacích, i za diskuze o tom, jak díla fungují nad sebou, vedle sebe a jaké dialogy dokáží navázat.

Děkuji Petře Kolářové za nabádavé diskuze k tématu, za zajímavý tip na Salome jen tak mezi dveřmi (který se v práci nakonec neobjevil). Za klid, který se na mě při našich konverzacích vždy přenese. Především však děkuji za podporu při tom, stát se dalším hlasem, který queer téma teoreticky reflektuje.

Děkuji také Lence Babické za zprostředkování vybraných děl, která jsem mohla ve studovně nahlédnout. Za příjemně strávené dvě hodiny v rukavičkách i za pomoc s citacemi nafocených kreseb. Za rozvážnou vřelost vždy, když spolu mluvíme.

Děkuji depozitárníkům Chrudoši Valouškovi, Vítu Pelcovi a Vítu Mazačovi za přípravu vyžádaných děl k nahlédnutí. Zejména pak „těch pár navíc“, které považovali za vhodné doplnění k tématu – jedno z nich se v práci objevuje.

Ohromné díky patří mým kolegyním a kolegům z Výstavního oddělení. Zejména Tamaře Smolové za umožnění kloubit pracovní povinnosti s těmi školními. Velký dík Lucii Slunečkové, produkční bohyni, jejíž pracovní zápal obdivuji a jen zírám, když řídí rozpočty expozic i dění na „place“. A za veškerou podporu v naší asijské cestě. Za záskoky i její „to víš“. Za to, že vyslechne mé pracovní splíny a její pohotová odpověď je tak jasná, že mé rozbíhavé myšlenkové pochody okamžitě dostanou směr.

Moc děkuji také Evě Majtán za to, že poslouchá mé hodinové diskrepance emocí. Za to, že ví, kdy se mnou mluvit a kdy si pluju jen tak na hudebním obláčku – a nechá mě plout. Za pevnou oporu, když přijdu s tím, že to přece „nemůžu jen tak nechat být…“ a pak to nechám být. Za obohacující kulturní diskuze, za tipy na život, za nenucenost, smích v práci. Za to, že „prostě chill“. Za přátelství.

Děkuji Janě Šmídmajerové, která mi dala první pracovní příležitost a umožnila mi nahlédnout do světa, který tvoří umělecká díla, jejich příběhy, které se pak zhmotní v jeden uskutečněný sen. A dnes i za společné výlety za výstavami a letní operou. Také děkuji Alžbětě Petřinové za hloubavé diskuze o vztahu k druhým i sobě samé, za sdílení uměnovědných kuloárů i terapie uměním. A ano – dnes i za společné výlety za výstavami a letní operou.

Dík díků patří Kateřině Pazderové. Za čtyři roky společného bytí, které mi pomohly utřídit samu sebe, které mi byly kotvou. Za nekonečnou podporu v době bakalářského studia, za naslouchání a pochopení, za přítomnost v oslavě života i jeho tragédiích. Za to, že mě přivedla k opeře a sdílela se mnou lásku k baletu.

Neskutečné díky patří mému kamarádovi Josefu Gvoždiakovi, který se mnou sdílí pár stěn a talířů, každý den – i když oba zvlášť zrovna žijeme ve svém mikropříběhu. Zažívá se mnou všechny vzestupy i pády – ty emoční, ty studijní, ty rodinné. Že mě bere takovou, jaká jsem – to, když nechám lepidlo v lednici, když jsou moje vlasy všude. Když chodím pětkrát za sebou na balkon, protože zapomínám za pochodu – když z něj pak letím do pokoje a křičím nadšením, „že jsem na to přišla“. Když řeknu „pět minut“ a je z toho hodina, někdy dvě.

A své rodině – za to, že jsme to zvládli, že to zvládáme.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne: 31/7/2025

Tamara Kubečková

ABSTRAKT (CZ)

Diplomová práce se zabývá možnostmi recepce výtvarného umění optikou queer čtení na vybraných dílech české avantgardy přelomu 19. a 20. století. Cílem práce není vytvořit jakýsi seznam děl či autorů/autorek/autorstva, které lze z různých důvodů označit jako „queer“. Tím je naopak umožnění varietního přístupu k recepci umění prostřednictvím nabourání tradičního cis heteronormativního binárního interpretačního klíče díla jako jediného relevantního. Práce zasadí do širšího metodologického rámce již diskutovaná díla Jana Zrzavého, Miloše Jiránka, Jana Preislera, a především otevře nové možnosti debaty nad díly dalších důležitých jmen českého avantgardního umění. Subcílem práce je zamyšlení se nad tím, co tzv. queer umění znamená a zda není podobné označení vytvářením dalších receptivních stereotypizací. Stěžejním bodem práce je metodologická báze čerpající z genderových studií, queer teorie nebo psychoanalýzy.

Klíčová slova: queer – queerness – umění – recepce – gender - trans – sexualita – heteronormativita – identita – homosexualita – androgynie – queer čtení – camp - Jan Zrzavý – Jan Preisler – Vratislav Nechleba

ABSTRACT (EN)

The master thesis deals with the possibilities of reception of visual art through the optics of queer reading on selected works of the Czech avant-garde at the turn of the 19th and 20th centuries. The aim of the thesis is not to create a list of works or authors that can be described as "queer" for various reasons. Rather, it is to enable a variety approach to the reception of art by breaking down the traditional cis heteronormative binary interpretive key of a work as the only relevant one. The work will place the already discussed works of Jan Zrzavý, Miloš Jiránek and Jan Preisler in a broader methodological framework, and above all it will open up new possibilities of debate on the works of other important names of Czech avant-garde art. The sub-objective of the thesis is to reflect on what so-called queer art means and whether such a label is creating further receptive stereotypes. The central point of the thesis is the methodological basis drawing on gender studies, queer theory, reception studies.

Key Words: queer - queerness - art - reception - gender - trans - sexuality - heteronormativity – identity – homosexuality - urning - androgyny – reading - Czech art – camp - Jan Zrzavý, Jan Preisler, Vratislav Nechleba

Obsah

1. Úvod 7
2. Queer Jan Zrzavý 10
3. Narcismus? 21
4. „Řecká láska“ 30
5. Závěr 46
6. Seznam literatury 48

1. Úvod

Tématu „queerness“ – tedy (v tomto kontextu vizuálním) projevům, které lze interpretovat jako queer – v umění se v posledních letech a desetiletích věnovala celá řada teoretiček a teoretiků. Hlavní výzkumnou či hypotetickou otázkou přitom v mnoha případech zůstává snaha o definici toho, co queer znamená, jak se ustanovuje, vůči čemu (případně komu) stojí v opozici nebo naopak jak ho zařadit do kánonu uměleckého mainstreamu, a tak samotnou kategorii „queer“ překonat či zcela zrušit.

Teoretička Zuzana Štefková ve svém příspěvku *„Takoví normální agnostici? Současné české umění a queer vizualita“* používá termín „queer“ jako „významový deštník“: *„(…) dávám přednost výrazu „queer“ (…) jako obecné a nespecifikující označení odkazující k jiné než „klasické“ heterosexuální orientaci, a zároveň zahrnuje touhy a subjekty, které se vymezují i vůči normativní homosexualitě.“*[1] A dále pokračuje: *„(…) mohu jeho prostřednictvím* (myšleno skrze pojem queer – pozn. aut.) *zdůraznit to, co mají tito lidé společné, tedy pozici mimo normativní sféru vymezenou heterosexuální majoritou.“*[2] Štefková zde zdůrazňuje dvojici perspektiv, které se v rámci přístupů ke queer umění mj. uplatňují.

Tou první je akcent sexuality – v tomto kontextu neheteronormativní – jako aspektu, kterým se queer umění může vyznačovat a (sebe)definovat. Z textu je zřejmé, že si je autorka dobře vědoma určité redukce významu „queer“, když se rozhodla ho v průběhu své interpretace vztáhnout zejména na projev sexuality vybočující mimo společenské normativní rámce. Taková sexualita ale nemusí být vyjádřena jen explicitně. Štefková zmiňuje příklady českého současného (queer) umění, které pracují s tématem sexu či sexuality prostřednictvím kódování významů, jejich přenášením, zcizováním forem a identit, jejich rozložením. Zaměřuje se přitom na takové umělce a umělkyně – a to můžeme nazvat onou druhou perspektivou – , kteří se identifkují jako „queer“, resp. *„(…) jejichž otevřená reflexe vlastní sexuální a genderové performativní pozice v umění koresponduje s jejich životním stylem a je de facto proklamativním přihlášením se k jiné než heterosexuální orientaci.“*[3]

Lze tedy prohlásit, že „queer umění“ je takové umění, které tvoří osoby z řad umělectva, které splňuje výše uvedené charakteristiky? Těžko říct. Interpretace není – a ze své povahy ani nemůže být – jednoznačná. Co pro „queer“ však platí, je (současný) apel na vypořádání se s reduktivními výkladovými přístupy, které mezi hlavní témata„queerness“ stále patří potřeba „queer“ osob pochopit svou (erotickou) touhu – a to třeba i skrze uměleckou produkci. „Queer“ ale zahrnuje především zkoumání své identity (a až v návaznosti na to třeba i své sexuality) ve vztahu k ostatním jedincům, společnosti, institucím. Pak bychom mohli říct, že „queer“ může být i člověk, který sice z hlediska sexuality zapadá do heteronormativního nastavení většinové společnosti, ale sám pro sebe se definuje skrze atributy, které může vnímat jako „queer“.

Co je tedy queer umění? Štefková cituje nepublikovaný autorský text Jany Štěpánové: *„je to svět, v němž se rozpouštějí pevné hranice sexuálních identit, šachovnice, na níž jsou na pokračování rozehrávány nejrůznější partie.“*[4] A byť se citát vztahuje konkrétně na akt BDSM touhy (a jejího naplnění skrze fyzickou zkušenost), domnívám se, že přesně popisuje i to, co bychom mohli

[1] ŠTEFKOVÁ 2013, s. 362
[2] Tamtéž, s. 362
[3] Tamtéž, s. 362; nutno podotknout, že Štefková hned vzápětí upozorňuje na úskalí, která podobný přístup přináší.
[4] Tamtéž, s. 369

považovat za definici „queer umění“. Nakonec nic není pro „queer“ typičtější, než ono rozpouštění hranic – nikoliv nutně jejich překonávání, které ve výsledku hranice zachovává. A tímto procesem tak nakonec postupně dojde k naplnění samotného pojmu „queer“ – když nebude co překonávat, rozpustí se sám v sobě.

Pakliže „queer umění“ sublimuje, musíme dojít k logickému posunu směrem k divákovi, který takové umění recipuje. Tím se celý problém přesouvá do pozice „queer čtení“ – umění se tak v očích jedinečné interpretace diváka stává „queer“ v okamžiku, kdy ho začíná číst jako „queer“ – a nikoliv proto, že je „queer“ samo o sobě. Tímto prismatem pak můžeme optiku „queer čtení“ legitimizovat i v rámci tradičních akademických metodologických přístupů.

Queer čtení (a dovolím si vynechat uvozovky) pak může být aplikováno různými způsoby, různými cestami. Jednou z nich je nepochybně osobní zkušenost – a to ať už intelektuální či smyslová. Tím nemyslím, že osoby identifikující se jako „queer“ čtou automaticky vizuální umění skrze svůj empirický prožitek. Může být ale určitým (i nevědomým) nástrojem, jak vidět a vnímat námět – nebo jeho část – rozdílně. Druhou cestou, jak číst queer, je práce s dobovými zdroji.Ty umožňují nahlédnout tehdejší myšlenkové diskurzy, které určovaly názorové směřování a vytvářely konkrétní společenský prostor, ve kterém díla vznikala a byla reflektována. S provázáním soudobé queer teorie předkládající současnému čtenáři (a divákovi) téma srozumitelně, pak můžeme nalézat paralely fungující někdy více, někdy méně – a to nás vrací k osobní zkušenosti. Tato diplomová práce se snaží na půdorysu tří kapitol zmíněné přístupy kombinovat a předložit tak možnosti, jak vidět vybrané příklady umění „jinak“ – číst queer.

Záměrem práce tak není souhrn veškeré umělecké produkce, kterou můžeme číst queer, ale spíše předestření vybraných typů queer čtení, které mohou vybídnout k hledání dalších paralel, příkladů či rozvedení těch stávajících. Základ práce tvoří metodologický průřez různých přístupů, které jsem považovala pro danou kapitolu za relevantní. Není však tvořen nepřeberným množstvím teoretických postojů (tedy neutváří metodologický přehled), ale konkrétně vybranými příklady s důrazem na jejich relevanci k danému tématu.

První kapitola věnující se subtématu genderfluidity představuje rozdílný pohled na dílo umělce Jana Zrzavého, které se snaží vymanit z „homonormativního“ rámce konstruovaného teoretiky a teoretičkami poslední dvě desetiletí. Od tradiční homosexuality tak posouvá výklad vybraných Zrzavého námětů spíše k problematice identity (nikoliv nutně sexuality) odrážející se někdy explicitněji, jindy skrytěji.

Druhá kapitola pojednává o tématu narcismu, jehož běžný výklad „zahledění do sebe sama, svého ideálu“ se snaží dekonstruovat a prezentovat jej spíše jako proces hloubkové introspekce, která nutně nemusí znamenat příklon k ideálu, ale naopak jeho odvržení či podvrácení. Činí tak na příkladu Černých jezer Jana Preislera. Jako jistý druh protikladu pak předkládá dílo Vratislava Nechleby, které čte dvěma vzájemně prolínajícími se perspektivami. Tou první je fenomén „camp“ – tedy vědomá estetizace a sebestylizace (jinak také způsob vnímání) odvracející pozornost od sebe sama směrem k subverzi společenských očekávání. Druhou perspektivu představuje afektová teorie pracující s aktem emoce jako formou přenosu, společenského sdělení, v rámci, kterého akcentuje „výraz“ (v případě Nechleby výtvarný výraz) coby projev nadsazeného afektivního gesta.

Třetí kapitola ilustruje na dílech vybraných umělců (Miloš Jiránek, Wlastimil Hofman, Jan Zrzavý, Max Švabinský, Jaczek Malcewski) téma „řecké lásky“ a její projevy definující vztah k tělesnosti, kterou určuje snaha dosáhnout řeckého ideálu harmonie a mladistvé krásy. Tělo (a jeho kultivace) je vykládáno jako prostředek či nástroj umožňující vyšší duchovní prozření. Toho se docílí v kombinaci s intelektuální výměnou mezi aktéry „řecké lásky“ – tedy pederastického vztahu založeném na funkčním systému společenských, intelektuálních a fyzických reciprocit. Kapitola představuje i příklady, kdy takováto komplexní výměna selže a transformuje se do podoby pouhého sexuálního uspokojení.

Výtvarné umění (ani věda o něm) nefungují ve vakuu, bez vnějších vlivů a vzájemných dialogů s dalšími kulturními (ale i jinými) obory. Aplikace queer čtení je toho koneckonců důkazem. Nemá ambici přepisovat dějepis umění či svůj výklad prezentovat jako jediný platný. Naopak – spíše rozmělnit dogmatické narativy, které prismatem dnešní optiky mohou působit (pakliže jsou jako jediné považovány za validní) reduktivně či anachronicky. Queer čtení tedy aktualizuje způsob nazírání umění ve vztahu k době, jejíž pevné hranice se mění v závislosti na lidech, kteří v nich operují. Queer je totiž primárně definice lidskosti, která může mít jiná východiska, zabývat se jinými tématy – často v relaci k nerovné legislativě nebo společenskému dogma -, ale téma lidství je pro queer i nequeer společné, Jen se tak často děje bez vzájemného uvědomění, které může ústit v opresi i pozitivní diskriminaci. Queer tak předestírá to, co je pro umění stěžejní – totiž člověk v jeho jedinečnosti a jedinečném projevu.

Tato práce nepřistupuje ke queer „alternativní“ perspektivou (tedy prismatem jakéhosi undergroundu, druhé volby), ale poukazuje pouze na možnost „rozdílného“ výkladu – tato distinkce je přitom zásadní. Snaží se totiž queer čtení vymanit z „alternativního“ proudu teoretických úvah a postavit ho na roveň jiným transoborovým přístupům ve výtvarném umění jako jsou např. genderová studia nebo postkolonialismus. Téma genderu se tak stává pro queer čtení jednou z perspektiv, kterou lze při jeho aplikaci uplatnit. Není již však vykládáno jako druh derivátu genderové optiky, ale pokouší se stát samostatně. Práce se tak snaží z queer čtení setřít nános „šokujícího“ a začlenit ho do běžného výkladového slovníku teorií.

Transoborovost (bez kterého by queer čtení nemohlo fungovat) je tak zcela zásadní – skýtá obohacují perspektivy, které mohou vyvřít na nečekaných, nevyzpytatelných místech. O to markantněji je pak takový „aha moment“ uvědoměním, které vytváří genealogickou ideu posouvající poznání (a v souladu s ním i předmět zkoumání) k novým interpretačním závěrům a tím tak naplňuje základní požadavek uměnovědy a její teorie.

2. Queer Jan Zrzavý

Autorské dílo Jana Zrzavého je dnes v rámci českého dějepisu umění bezpochyby považováno za přijatelně otevřené queer čtení, když bývá označováno za pomyslnou inkunábuli prezentace „queerness“ osobnosti přelomu století v českém uměnovědném kontextu[5]. Zrzavého dílo, resp. jeho raná expresionistická část bývá často nazírána prismatem silně uvědomované homosexuální orientace, se kterou autor sám svádí vnitřní boj. Boj, který prosakuje na plátna, v dopisech, v deníkových záznamech. Zajímavé je, že ve vztahu k autorovi samotnému se toto téma z hlediska teorie umění nepřenáší do jeho pozdější tvorby, která je běžně vykládána jako jisté usmíření, uklidnění, meditativní kontemplace nad sebou samým, se sebou samým, kdy autor dochází sebe-poznání.[6]

V kontextu „kvíření“ lze zmínit četná sebe-ztotožnění s postavou Krista, která oproti raným exaltovaným a bezprostředním expresím nabyla smířlivého charakteru v náručí Jana Evangelisty či přenesením do postavy eféba / anděla genderově neukotveného – specifikum tvoří abstrahované figury, které rezignují na genderovou popisnost a podněcují k revizi pojmu a významu genderu jako takového. Genderová fluidita prostupující Zrzavého dílo se pak nejzřetelněji odráží ve ztvárnění oboupohlavnosti (Divoženka, opět Antikrist) či ve ztotožnění autora s femininní osobností (Údolí smutku, Ostrov rozkoší).

Pro pochopení nazírané perspektivy a zároveň před její aplikací na konkrétní vybraná díla Jana Zrzavého je nejprve nutné ukotvit metodologický rámec. V tomto případě se jedná o dekonstrukci genderu a genderové performativity tak, jak ji představuje Judith Butler, a to s plným vědomím úskalí, která může přinášet taková retrospektivní analýza. Druhá část kapitoly bude věnována rozboru výběru děl Zrzavého zmíněnou optikou. Závěrečná pasáž pak představí díla dalších autorů / autorek, u nichž se problematika genderové fluidity či neukotvenosti objevuje též, resp. jejichž dílo či tvorba lze číst „queer.“

Nelze však pracovat s teorií performativity genderu u Judith Butler, aniž by byla zmíněna její předchůdkyně a osobnost, vůči které se Butler vymezuje, a to sice francouzská socioložka Simone de Beauvoir. Byla to právě její kniha Le Deuxieme Sexe[7] vydaná v roce 1949, která znamenala velký milník pro průzkum mechanismů utvářejících postavení žen ve společenské hierarchii druhé poloviny 20. století.

Základní otázka, která rámuje celý text zní „Kdo je žena?“, přičemž základním kritériem určení „ženy“ se stává její jinakost, vymezení se vůči lidství, které je považováno za defaultně mužské – žena je tudíž „Jiná“ (The Other)[8]. Patriarchálně organizované řízení společnosti tedy nutí ženy přijímat svou roli nikoli od narození (biologickým faktorem), ale právě sociálním tlakem. Žena (míněno genderově) je tudíž společností konstruována – jak sama uvádí Beauvoir: „člověk se

---

[5] Queer čtením určitých aspektů osobnosti, života a tvorby Jana Zrzavého se postupně věnují Karel Srp (*Jan Zrzavý, 2003*; *Jan Zrzavý: Božská hra, 2012*), Martin C. Putna („*Na pohled byl Jeník chlapec jako jiní hoši*“, 2011) či Ladislav Jackson („*Nakřivo rostlý výhonek*“, 2011 nebo „*Pro odlišnost mého sexu*“, 2024).

[6] Viz. Srp, Lahoda, Bydžovská, Novotná: Jan Zrzavý: Božský hra, Arbor vitae, 2012; Orlíková, Srp: Jan Zrzavý, Academia, 2003; Martin C. Putna: Na pohled byl Jeník jako jiní hoši. In: Homosexualita v dějinách české kultury, Academia, 2011; Ladislav Jackson: „Pro odlišnost mého sexu“: Spektákl šatníku Jana Zrzavého. In: Miloš Doležal (ed.): Kdybych já byl krásný jako Dionysos (kat. výstavy), Humpolec, 2024.

[7] Česky „Druhé pohlaví“ vydané nakladatelstvím Orbis v roce 1966

[8] Stejný princip, jen aplikovaný na téma homosexuality v 70. a 80. letech používá i Michel Foucault ve svých Dějinách sexuality pro vymezení pojmu „homosexualita“. O tom více v kapitole věnované „řecké lásce“. Butler pak vnímá určení heterosexuality jako stabilní polohy, která pro své opodstatnění vyžaduje „zakázanou“ homosexualitu jako svůj protipól v rámci udržení funkční stability společnosti.

nerodí ženou, ale stává se jí“.[9] Důležité je přitom zmínit legitimizaci oprese žen právě jejím postavením do opozice vůči (mužské) univerzalitě. [10]

Judith Butler se vymezuje vůči Beauvoir základní tezí, že rozdíl mezi genderem (sociální konstrukt) a pohlavím (biologický faktor) není funkční a místo toho nabízí čtení genderu jako performativního aspektu společenského chování. Akty performativity nejsou utvářeny identitou, která je vždy ovlivněna sociální interakcí, ale kulturní povahou dané společnosti. Každý performativní akt je tedy kulturně podmíněn (nehledě na gender) – tím pádem se vytrácí ukotvenost genderů, dochází k jejich sublimaci, prolínání nebo dokonce převrácení.[11] Nelze v této souvislosti opomenout zamyšlení Butler nad efemérností významu „pohlaví“, které přijetím sociální role – tedy nabytím genderu a fungováním v genderované společnosti mizí.[12]

Současně je pro Butler klíčovým také související pojem a význam „těla“ jako nositele kulturních mantinelů společnosti. Už v knize Gender Trouble (1990) přisuzuje tělu úlohu držitele rodových (genderových) označení, které vytváří sociální interakce, a proti kterým se Butler vymezuje. Zároveň však připouští, že právě tělo vytváří tabu a konstituuje hranice.[13] Butler dále rozvádí polemiku v Závažných tělech (2016), když tělo staví do role mluvčího pohlaví a jakékoliv performativní vymezení se vůči němu, myšleno pohlavní binaritě jen cituje či potvrzuje normy, ve kterých takový performativní akt působí. A to proto, že je vždy v opozici – muž vykonávající „ženský“ performativní akt funguje v intencích a normách určených pro definici ženy a naopak.

Jak bylo nastíněno v úvodu kapitoly, Jan Zrzavý bývá označován za umělce prokazatelně akcentujícího svou „queerness“ (byť ne vždy explicitně) a dlouho zůstává jedinou[14] queer tvořící ikonou[15] období přelomu století, která bývá queer komunitou vnímána za tzv. „svou“.[16] Důvodů, proč se tak stalo je hned několik.

Jedním z těch klíčových je nepochybně již (a to i dobově) diskutovaná queer sexualita umělce, kterou při čtení historických pramenů můžeme nazírat skrze několik dochovaných dopisů, a to ať je posílal sám autor nebo byl naopak jejich adresátem. Tak například Martin C. Putna cituje výňatek z dopisu, který Zrzavému napsal Josef Váchal[17], se kterým udržoval po léta velmi

---

[9] BEAUVOIR 1967, s. 62

[10] Beauvoir zde cituje Pythagora, který napsal: *„Existuje dobrý princip, který stvořil řád, světlo a člověka a špatný princip, který stvořil chaos, temnotu a ženu.“* Tímto prismatem dále nazírá i křesťanská kazuistika (Eva, Salome, Máří Magdalena).

[11] BUTLER 1999, Gender Trouble, s. 14-15

[12] BUTLER 2016, Závažná těla, s.16-17; nutno podotknout, že Butler tuto tezi nutně nepodporuje, pouze předkládá k reflexi

[13] Butler považuje subkulturu „drag“ (drag queens, drag kings) jako prostředek destabilizace binárních opozic exteriority (tělo) a interiority (gender), v případě „drag“ navíc podpořeno performativností subkultury, na které se zakládá; v kontextu období přelomu století by bylo možné suplovat pojmem „camp“ u Oscara Wildea, který však retrospektivně aplikovala Susan Sontag, více níže

[14] Je zajímavé, že podobný „queer“ status nemá ustálený např. Toyen (a to alespoň prismatem porevoluční doby), byť v tomto případě je nutné vzít v potaz její působení v Paříži, kde strávila notnou část života před 2. sv. válkou i po ní.

[15] Ve smyslu referenčního bodu / statusového umělce, který byl i socialistickým režimem vnímán jako „národní umělec“ In: PUTNA 2013, s. 339.

[16] Takto alespoň popisuje Putna ve svém příspěvku *„Na pohled byl Jeník chlapec jako jiní hoši“ (2011)*, s. 339; odkazuje přitom na monografii *Gay historie* (nakl. Dauphin, 2000) Jiřího Fanela, ve které autor zmiňuje časté návštěvy (v té době osmdesátiletého) Zrzavého (a herce Eduarda Kohouta) v Karlových lázních. Fanel píše: *„zpravidla tiše pohrouženi do svého nitra, pohlíželi na svět kolem sebe jen zpod přivřených víček. Alespoň tak si je z dálav někdejších let a z uctivého odstupu, tenkráte zachovávaného, připomíná v duchu pamětník.“* (FANEL 2000, s. 449) Z uvedeného vyplývá, že Zrzavý byl queer komunitou navštěvující veřejný prostor lázní vnímán jako „persona“, kterou bylo možné si „přivlastnit“ – a skrze tento akt apropriace tak legitimizovat svou vlastní queerness.

[17] „Malíř Jan Zrzavý poslal mi nepodepsaný dopis, hodně hrubý; jinak ani psáti nedovedl tento homosexuelně založený a patologický člověk, kterému štěstí v životě vždy přálo.“ In: PUTNA 2013, s. 340;

komplikovaný a ambivalentní vztah.[18] Druhým příkladem dopisu, který tentokrát napsal sám Zrzavý (a je tedy možné ho považovat za sebeidentifikaci autora s queer identitou) je dopis z roku 1911 adresovaný spolužákovi z UMPRUM Janu Čejkovi.[19] Vyjma vyznání se Čejkovi v otázce lásky a sounáležitosti je zajímavá zejména pasáž: *„Já vyciťuji, že Vy přesto, že nemohl jste pro odlišnost mého sexu ponořit se v barvu a vůni mé osobnosti, jste pochopil, že jest ve mně mnoho bolesti a lásky, a proto mne máte rád…“*[20] Putna, který pasáž cituje se domnívá, že se jedná o jedno z řady potvrzení autorovy homosexuality. Prismatem dobového myšlenkového diskurzu, který ve výtvarném umění u nás „jinakost“ (ve smyslu „homosexualita“) jakožto rámec výkladu teprve stanovuje[21], je Putnova teze pochopitelná. Optikou dnešní myšlenkové rozpravy nad tématem navrhuji užívat spíše termín „queerness“, který neukládá zřetelnou definici Zrzavého „jinakosti“.

Zrzavého formulace „pro odlišnost mého sexu“ je však v kontextu performativity genderu a jeho možné aplikace natolik podnětná, že ji nelze opomenout. Pokud bych nazírala Zrzavého „odlišnost sexu“ jako odlišnost „pohlaví“ a nikoliv jako odlišnost jeho „sexuality“, bylo by nasnadě zauvažovat, jestli nelze Zrzavého poznámku vztáhnout k polemice Judith Butler nad sublimací „pohlaví“ v rámci přijetí určité sociální role, tedy nabytí genderové povahy, která potlačuje ve společenské významovosti biologický faktor, totiž pohlaví samo. V této souvislosti je vhodné zmínit úvahu Ladislava Jacksona uvedenou v katalogu výstavy „Kdybych já byl krásný jako Dionýsos“. Jackson uvádí, že ve 20. – 30. letech byl pojem „gender“ běžně zaměňován za sexuální orientaci, přičemž podobný záměnný mechanismus aplikuje i na osobnost Zrzavého. Pro jeho tezi hovoří řada homoerotických námětů či vyznání v dopisech např. Jan Čejkovi. Dovolím si však tvrdit, že to nutně neznamená nezpochybnitelnou homosexualitu Zrzavého. Nakonec široké spektrum identit, se kterými Zrzavý ve své tvorbě pracuje, funguje ve své fluiditě, překrývání. A v souvislosti se Zrzavého silně osobní výtvarnou zkušeností je argument snad ještě pádnější. Pohlaví přestává být určující v rámci sebeidentifikace skrze institucionální rámce (mezi něž patří vzdělávací systém, společenské hierarchie, sociální kapitál) jakými bývají konstituováni členové společnosti.

Zmíněná „odlišnost sexu“ však nutně neimplikuje tělesnou (tělo jako mluvčí pohlaví – viz. výše) dematerializaci, pohlaví tedy v tomto případě neztrácí význam, ale je určováno normami, regulačním ideálem. A právě společenské klima doby přelomu století neumožňovalo projevit „odlišnost sexu“ jakožto pohlaví jinak než v rámci inscenační performance.[22] Je zajímavé, že v rámci Zrzavého osobnosti se podobné čtecí mechanismy uplatnily i po roce 2000, kdy byla

---

Zrzavého jako „zjev vskutku pathologický“ označil Váchal ve svých Pamětech a byť tak tentokrát učinil ve vztahu ke spiritistické seanci, kam ho Zrzavý společně s Bohumilem Kubištou pozvali, považuji za vhodné toto téma dále více prozkoumat

[18] Byť v počátcích působení obou ve skupině Sursum vyjadřovali autoři blízké souznění a vzájemný respekt ke své tvorbě (a to i přesto, že Váchal neopomněl Zrzavému vytýkat určitou povrchnost v případě inspirace Leonardem da Vinci a Zrzavý naopak vnímal Váchalovo umění jako „groteskní“), postupně se názorově odcizili a jejich myšlenkový rozchod byl provázen opakovanými invektivami (zejména ze strany Váchala na adresu Zrzavého); Zrzavého optiku prezentuje Karel Srp; při zmínce osobnosti Leonarda by v případě jeho konotace se Zrzavým bylo vhodné rozvést polemiku se Sigmundem Freudem a pokusit se aplikovat jeho psychoanalýzu uplatněnou ve Vzpomínce na Leonarda da Vinci na osobnost Jana Zrzavého

[19] V případě dopisu původně připisovanému adresátovi Janu Konůpkovi (Karel Srp) nebo Dimitriji Mirčevovi (Ladislav Zikmund-Lender – dnes Ladislav Jackson) nakonec identifikovala Marie Rakušanová jako recipienta právě Jana Čejku.

[20] PUTNA 2013, s. 346, originál dopisu v NGP.

[21] Po Karlu Srpovi, který v roce 2003 Zrzavého „jinakost“ jako oscilaci mezi „ženským a mužským principem“ poprvé představuje, se rozvedení tohoto výkladu do roku 2011 (tedy do vydání Putnova sborníku) v českém prostředí nikdo nevěnuje.

[22] Zrzavý sám často navštěvoval pražský klub Alhambra (dnešní hotel Ambasador) vyhlášený pro svá varietní představení a revuální inscenace; za všechny zmíním např. tanečnici a herečku Anitu Berber, původem z Výmarské republiky, známou pro svůj androgynní vzhled a rozrušování genderových norem – např. film Bitte Zhalen (1921).

homosexualita vnímána jako ve společnosti přítomnější než transsexualita, resp. dnešním jazykem transgenderovost – a tedy i v interpretačním rámci Zrzavého více uplatňovaná.

V polemice o „genderfluiditě" Jana Zrzavého nelze nezmínit zamyšlení Karla Srpa[23], nad „bisexualitou Zrzavého postav", zejména andělů a efébů nebo v případě obrazu Snoubenci (1911) zrcadlovou aplikací identické tváře pro mužský i ženský portrét. A byť zde souhlasím se Srpovou domněnkou, že tím Zrzavý chtěl naznačit společné východisko obou binarit, stálo by za to myšlenku rozvést. Tím společným východiskem může být samozřejmě mýtus o androgynech, které zmiňuje Platón ve svém dialogu Symposion. Androgyni jsou podle Platóna oboupohlavní bytosti, které svým rozdělením daly vzniknout heterosexuální přitažlivosti. Následné rozdělení těchto „heterobinarit" složených z dvojic žena-žena a muž-muž pak vyústilo ve vznik homosexuální přitažlivosti.[24] Zajímavé je, že tento myšlenkový cyklus Platón uzavírá tezí, že androgyn je zároveň z obou binarit složen, a tedy funguje jako jejich propojující prvek. Bylo by velmi troufalé polemizovat nad tím, zda Zrzavý měl svými Snoubenci na mysli starořecký mýtus a sám sebe jakožto autora postavil do role androgynního „prvku" – tedy třetího pohlaví.

Spíše bych se ve svém zamyšlení přesunula k výkladu fenoménu androgynie dobovou filozofií, jak ostatně Karel Srp také zmiňuje, a to sice péladanovskou symbolistickou teorií. Právě Péladanova stať *O androgynovi, theorie plastická*, jejíž překlad vyšel v Moderní revue v roce 1911 mohla na Zrzavého silně zapůsobit. Srp si všímá části Péladanovy stati *„člověk je dokonalý teprve spojením obou typů pohlavních co do života mravního, totéž bude správné co do jeho vzhledu fyzického…krása mužova je v tom co má ženského, krása ženina pak v tom, co má mužského."*[25] Poukazuje přitom na Péladanovy eféby, anděly, kteří často nabývají androgynních rysů. Andělská metafyzická podstata (v rámci které je napříč dějinami umění často zobrazován) již sama o sobě vylučuje jednoznačnou binaritu. Péladan sám označil anděly za stvořitele lidí[26], čímž se nepřímo přiblížil Platónově polemice o původu androgynie v Symposionu. Zrzavého androgynní metafyzické entity andělů a efébů vyznačují také silnou rezonanci s dílem Leonarda. Odhlédnu-li od jednoznačné formální podobnosti, prací s plasticitou (na kterou také Péladan ve své stati O androgynii odkazuje) nebo užití sfumata, můžeme snahu Zrzavého přiblížit se Leonardovi číst i jako katarzní snahu o nahlížení sebe sama optikou „jinakosti".

Druhým podstatným aspektem, který vedl k využití Leonardovy estetiky v Zrzavého díle mohl být nepochybně také fenomén psychoanalýzy představené a zpopularizované Sigmundem Freudem. V roce 1910 vyšla poprvé jeho polemika Vzpomínky na Leonarda da Vinci, ke které Zrzavý mohl mít přístup (orig. německy). Právě námětová skladba půvabných, efemérních bytostí s andělskou tváří, která se v Zrzavého tvorbě z let 1911 – 1912 hojně objevuje, nabízí v tomto případě kauzální interpretaci.

Zajímavou polemiku nabízí i Whitney Davis, jehož analýzu[27] Degasova obrazu Mladí Sparťané[28], namalovaném v roce 1880 si dovolím přebrat pro analogickou interpretaci v případě Zrzavého andělů. Davis si na Degasově díle všímá androgynně vyhlížejících mladých polonahých Sparťanek s krátkými vlasy v pravé polovině obrazu. Mladé dívky jsou podle Davise implikací jinošství (dokud nedospějí v ženu), mladí chlapci na druhé straně pak potlačením primárních pohlavních znaků implikují naopak dívčí aspekt (dokud nedospějí v muže). Obě skupiny jsou tak zachyceny ve vyrovnané roli, kterou zvýrazňuje i stejná vykonávaná činnost. Souvislost se Zrzavého anděly se nabízí v akcentaci symbolu mládí jako androgynního aspektu. Ústředním motivem se v rámci tohoto subtématu nabízí spíše Ganymedes nebo Endymión (které dále nastiňuji ve třetí kapitole),

[23] SRP 2003e, s. 104
[24] Platónovy spisy, svazek II., 2003, s. 179,
[25] PÉLADAN 1911, s. 201, 233
[26] „Andělé, zvaní Elohim, nás stvořili podle obrazu svého stínu."; In: PÉLADAN 1911, s. 235
[27] DAVIS 1995, s. 330-344
[28] I když v kontextu tématu diplmové práce by se nabízelo uvést i jako „Mladé Spartanstvo"

ale je nepochybně zajímavé se zamyslet nad typickým motivem andělů jako bytostí věčně mladých, půvabných, a tudíž nikdy neztrativších svůj androgynní aspekt.

V Zrzavého tvorbě se objevují dvě díla, která zcela explicitně pracují s tělesnou androgynií, resp. genderfluiditiou případně bi-sexualitou (ve smyslu oboupohlavnosti). Tím prvním je *Divoženka (1908)*, figura bytosti v tanečním pohybu pod stromem ve snové krajině s akcentovanými primárními pohlavními znaky vulvy a „ženský" vypadajících ňader a „mužský" působící tváří. Karel Srp se ve svém zamyšlení implicitně dotýká interpretace androgynie, když píše „pouze on (Zrzavý) rozhoduje, zda nositelem stejného těla bude mužská či ženská tvář". Narážel mj. pravděpodobně na jiné „taneční" figury Zrzavého pracující s pohanskou stylizací tváří, které opatřil tentokrát femininními rysy.[29]

Srp dále v interpretaci „femininních" rysů těla Divoženky využívá Freudovu analýzu Daniela P. Schrebera, o kterém Freud píše: *„před chorobou měl sklon k pohlavnímu asketismu a pochybnostem o boží existenci, po ní věřil v Boha a oddával se smyslné rozkoši (...). Nebyla to již mužská sexuální svoboda, ale ženské sexuální pocity, choval se k Bohu ženský, vnímal se jako boží žena. (...) Prostřednictvím toho, co nazývá kresbami, tj. vyvoláním vizuální představy nabývá Schreber dojmu, že jeho tělo má ženská prsa a ženské pohlavní orgány."*[30] Srpův výklad se však zdá poněkud problematický. Domnívám se, že přirovnávat stav Freudova pacienta k Zrzavému zcela popírá individuální charakter prožívání – ve vztahu k identitě o to osobnější. Zrzavého zájem o zkoumání vlastní totožnosti bylo dle mého názoru vyjádřeno sice naléhavým vizuálním jazykem, ale přesahovalo problematiku tělesnosti per se. Tělo se tak stává prostředkem k poznání sebe sama, procesem a nikoliv jeho (tj. těla) demonstrací.

Genderová nejednoznačnost či obojetnost Divoženky je přesvědčivě nazírána osobní optikou autora, který nechává vyniknout kontrastu autoportrétní stylizované tváře (se silně japonizujícími[31] rysy) v syntéze s tělesnou schránou vytvářející funkční (ale v něčem velmi rozrušující) kontrapunkt. V této souvislosti se hodí zmínit příspěvek Ladislava Zikmund-Lendera z roku 2011, resp. 2013[32], ve kterém zmiňuje filosofa Otto Weiningera a jeho tezi o ideální maskulinitě a ideální feminitě. Weininger v ní pracuje se syntézou znaků obou binarit, které se dle podílu mužských či ženských rysů v těle dělí na různé „sexuální typy".[33] Zikmund-Lender však úvahu dále nerozvádí a neaplikuje. Weiningerova teze, že každý jedinec v sobě obsahuje podíl „ženskosti" mohla rezonovat ve společenském diskurzu vybraných subkultur přelomu století, a to ve vztahu k velmi rozšířenému fenoménu dandismu či fenoménu camp. Ostatně Zrzavý k němu měl velmi blízko diváckou zkušeností z klubu Alhambra nebo inscenovanou sebestylizací.[34]

Právě peformativita těla (v případě ztotožněním Divoženky se Zrzavým) a její funkce ve společenských normách, jak popisuje Judith Butler je něčím, co Zrzavý v Divožence překonává tím, že se vymezuje vůči jednoznačné tělesné binaritě a tím i intencím (na základě společností

---

[29] Např. Astarté (1907-08), Salome (1908) nebo Messalina (1908)

[30] SRP 1996, s. 153

[31] Zrzavý v letech 1907-08 silně inklinuje k využívání japanistické stylizace a to např. vmalováním bambusového klobouku „kasa" či zobrazením asijských rysů ve tváři; je zcela zřejmé, že vlna japonismu v Evropě, která přišla s obdobím Meidži (1868 - 1912) vlivem sílícího fokusu na mezinárodní obchod a mezikulturní výměnu, zasáhla i Zrzavého. Je troufalé přemýšlet nad tím, zda nebyl Zrzavý inspirovan četnými kresbami i androgynních postav. Např. Christopher Reed zmiňuje kresby typu „ukijo", které často zobrazovaly queer erotické motivy či herce divadla Kabuki (ale také zápasníky sumo nebo krajiny) tematizující cross-dressing a role playing během sexuálních aktivit, a to ve společensky přijatelných prostorách jako byly čajovny nebo nevěstince. Do jaké míry mohly zmíněné kresby ovlivnit Zrzavého, jestli vůbec, je však velmi nejasné.

[32] ZIKMUND-LENDER 2013: „*Nakřivo rostlý výhonek*." Obrazy homosexuality v umění české dekadence. In: PUTNA 2013, 321-339

[33] ZIKMUND-LENDER 2013, s. 322

[34] Ikonická fotografie Zrzavého v šatech ze 30. let – její reprodukce se nachází v katalogu Zrzavého výstavy v galerii 8smička *Kdybych já byl krásný jako Dionysos*.

domluvených norem), ve kterých může – i performované – tělo působit. Je samozřejmé, že Zrzavý při tvorbě Divoženky neuvažoval o genderové fluiditě tak, jak s ní pracujeme dnes, byť si svou identitární nejednoznačnost, resp. dnešním jazykem queerness patrně zcela uvědomoval.

V této souvislosti se hodí zmínit zamyšlení Judith Butler nad proměnlivostí těla – či jeho povahy – ve vztahu k aktu osvobození jedince. Butler v kapitole *„Passing, queering: Nella Larsenová a její psychoanalytická výzva“*, (která je součástí publikace Závažná těla, 2016) analyzuje knihu Passing (Přebíhání[35]) americké literátky Nelly Larsen. Ve své analýze se zaměřuje zejména na ústřední dvojici – postavy Afroameričanek Kláry a Ireny, které se snaží proplétat v heteronormativní a rasistické společnosti Ameriky 20. let. Klára si barví svou černou pleť slonovinou. Zakrývá tak to, co ji činí v očích normativní společnosti tzv. „příznakovou“[36] a stává se přitažlivou – tento proces ji podle Butler současně osvobozuje: *„Moc svádění je tvořena proměnlivostí samou, snem o určité metamorfóze, v němž schopnost proměny značí jistou svobodu, třídní pohyblivost umožněnou bělošstvím.*[37]

Pokud bychom představenou tezi vztáhli na Zrzavého Divoženku (a lze tak přeneseně učinit i v případě vyhrocenějšího *Antikrista, 1909*), můžeme dospět k názoru, že autor zde předkládá právě onen proces „metamorfózy“, která mu umožní fungovat v binárních heteronormativních rámcích společnosti začátku 20. století.[38] Právě proto, že v případě Divoženky přeměna stále probíhá – stává se zneklidňující. Samotná transformace je pak dokonána např. v Údolí smutku či v cyklu Rozkoší. Právě v těchto případech totiž „ženský“ vyhlížející figury zabraňují (dobovým okem a chápáním) jednoznačnou asociaci se Zrzavým. Slovy Butler: *„(…) barva* (či u Zrzavého akcentovaná queerness) *se stává čitelnou pouze pod podmínkou určité asociace, jež zase podmiňuje určité pojmenování.“*[39] Tím, že tedy proces asociace odpadá – není k čemu figury přirovnat – dojde k osvobození. A to prostřednictvím maskování – podobně jako Klára v románu Nelly Larsen.

Proces sebe-uvědomění i prostřednictvím výtvarného díla (v kontextu avantgardní malby), které je jako médium trvanlivé, formou neměnné a je tvořeno v čase, je jedním ze signifikantních aspektů Zrzavého tvorby. To samozřejmě neplatí v případě čtení díla. Whitney Davies ve svém příspěvku v knize *The Subject of Art History*[40] charakterizuje „homosexualismus“ – a zde si dovolím jeho tezi vztáhnout i na genderovou identitu – přelomu století jako „(sebe) poznání homosexuality“ a to je naprosto klíčové. Jedná se o silnou osobní víru v sebe sama, svou identitu, která je jedním ze signifikantů osobnosti a v této souvislosti o to silnější, o co tvrdší byla tehdejší společenská odezva – odsouzení. Je to přiznání, jak sám Davies popisuje, neredukovatelnosti osobnosti, její neopravitelnosti (a tedy přiznání vlastní legitimity) a také „psychobiologické nevyhnutelnosti“.

---

[35] Původní román z roku 1929 dosud nebyl přeložen do češtiny – překlad jsem tak přebrala z filmové adaptace románu Passing (2021, rež. Rebeca Hall), která byla distributorem (společnost Netflix) filmu pro české publikum uvedena pod názvem „Přebíhání“.

[36] Butler popisuje vztah příznakových a nepříznakových těl následovně: *„(…), to, co může být viděno, co se počítá jako viditelné vyznačení, je záležitost schopnosti číst určité vyznačené, příznakové tělo ve vztahu k nevyznačeným, nepříznakovým tělům, přičemž nepříznaková těla tvoří obecný standard normativního bělošství.“* (BUTLER 2016, s. 229) – v případě Zrzavého jsou „nepříznaková těla“ taková, která jsou normativní ve své sexualitě.

[37] BUTLER 2016, s. 228

[38] Zajímavé je v tomto kontextu zmínit i Zrzavého kresbu „mužského“ těla v orientalizující sukni, která odhaluje (pravděpodobně autorův) pohlavní úd. Tělo se kombinací primárních maskulinních pohlavních znaků a femininních atributů (sukně, třířadý perlový náhrdelník, prsten) stává předmětem „metamorfózy“ – zde zejména „metamorfózy“ performativního charakteru, který byl typickým pro fenomén „campu“.

[39] BUTLER 2016, s. 229

[40] Kniha The Subject of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives vydána v roce 1998 v nakl. Cambridge University Press; příspěvek Whitneyho Daviese: *„Homosexualism“, Gay and Lesbian Studies, and Queer Theory in Art History.*

Výrazný vliv měly samozřejmě dobově velmi rezonující publikace Richarda Krafft-Ebbinga nebo později Magnuse Hirshfelda[41], kteří se oba zasadili o porozumění homosexualitě jako „vrozené nemoci“, což dnešní optikou zní velmi problematicky. V době přelomu století se však jednalo o přelomový názor, který homosexualitu vyňal z typů a způsobů naučeného sociálního chování, akcentoval jeho přirozenost (myšleno jako psychobiologický faktor) a zpochybnil tak její trestní povahu.

Právě recepce queer identity v procesu sebe-uvědomění je u Zrzavého velmi signifikantním a opakujícím se motivem. Sám sebe tak vkládá např. do motivů Divoženek, sedících žen v případě různých variant Rozkoší nebo efemérních žen-bytostí vyobrazených na obměnách námětu Údolí smutku. Tento intenzivní a zevrubný proces sebe-ohledávání funguje v kontextu zmíněné Daviesovy teorie, a proto jsem považovala za nutné ji zmínit již nyní.

Asi nejvýmluvnější a silně exaltované výtvarné gesto v Zrzavého tvorbě, které je možné nazírat perspektivou genderové fluidity, je nepochybně *Antikrist (1909)*. Karel Srp poněkud vágně interpretuje Antikrista jako obraz, „který odhaluje autorovy reflexe o vlastní rozporuplné sexualitě“.[42] Ve své starší monografii o Zrzavém Srp myšlenku krátce rozvádí, když Antikrista charakterizuje i jako „prolnutí mužského a ženského pohlaví“ („ženskost“ přisuzuje tvaru Kristových nohou).[43] Tato teze by se jistě dala funkčně popsat i jako ona oscilace mezi „ženským a mužským principem“, kterou Srp hojně využívá při charakterizování genderové ambivalence Zrzavého.[44]

Činí tak mimo jiné v přirovnání k Leonardovi, když vizuální odrazy feminity v díle Zrzavého vykládá Freudovskou (psycho)analýzou homosexuality jako konstrukci identity a chování založenou na potřebě ztotožnění (a tedy fixace) se svou matkou. Svou úvahu Srp dále rozvádí v kazuistickém výběru děl od námětů Jana Evangelisty v náručí Krista nebo tématu Milosrdného Samaritána.[45] Nelze upřít, že Zrzavý byl na svou matku skutečně silně vázaný, což razantně vysvítá zejména v porovnání vztahu s vlastním otcem[46]. Na rozdíl od Karla Srpa bych však „androgynizaci“ Zrzavého postav nutně ve všech zmíněných případech neztotožňovala s intenzivní afinitou k matce, a tedy k vyvolávání „ženského principu“ ve své vizualitě.[47] Domnívám se že zřetelně demonstrovaný příklon k obdivovaným či kultickým figurám (Kristus, Samaritán, T. G. Masaryk v případě Zrzavého pohádek nebo Zeyer, Leonardo) může být čten také jako odraz sebeidentifikace v procesu sebe-uvědomování. V tomto případě o (možné) hledání „otcovské“ figury jako dokonalého vzoru, jehož prostřednictvím získá „maskulinní“ součást osobnosti, která se tím pádem stane společensky přijatelná, neboť bude korelovat s biologickým pohlavím umělce.[48] Více polemiku rozvádím v následující kapitole.

Pokud se vrátíme k Antikristovi, musíme připomenout Martina C. Putnu, který dokonce zcela rezignuje na psychosexualizovaný výklad, když vnímá Antikrista jako odpor k sexualitě vůbec. Právě bezprostředně zachycenou tělesnost Ukřižovaného čte Putna spíše jako vizi studu, který

---

[41] V případě Krafft-Ebinga se jednalo o Psychopatia Sexualis (1886), u Magnuse Hirschfelda pak Homsexualita muže a ženy (1914)

[42] SRP 2003c, s. 69

[43] Tamtéž, s. 69

[44] Byť se dá rozumět tomu, že ambicí Karla Srpa v monografiích Jana Zrzavého nebylo pracovat s autorovou neukotvenou identitou a spousta podnětů na toto téma tak zůstává v náznaku či nerozvedena, jeví se až jako zarážející, že ve výkladových rovinách Zrzavého osobnosti a díla se s motivem genderové identity dále nepracovalo a obecné vysvětlení Zrzavého pohlavní/genderové dvojznačnosti v jeho dílech bývá interpretováno jako odraz „homosexuální orientace“.

[45] SRP 2003a, s. 33

[46] Zrzavý ve svých pamětech opakovaně vykresluje vztah ke svému otci jako problematický, svého otce jako člověka, kterého se bál. In: ZRZAVÝ /MAXOVÁ 1971, s. 15, 38-40

[47] Viz. výše performativita genderu těla J. Butler

[48] Myšleno ve vztahu ke společenské heteronormativní stereotypizaci muž=maskulitnita, žena=feminita; Zrzavý se toto binární genderové kódování snaží sublimovat v některých svých dílech, viz výše

odhaluje averzi, jakou je tímto dílem Zrzavým sexualita nazírána. Odhalený naddimenzovaný penis Anti-Krista je tedy spíše veřejným ponížením (opakovaně i pohledem diváka) než exhibicí. Právě práce s postavou Krista ve scéně nejvyššího utrpení v aktu Ukřižování je veřejným přiznáním, vystavením se hodnocení což podtrhuje fatální (a tedy nezvratný) rozměr Antikristovy výpovědi.

Pokud bychom na Antikrista vztáhli obecnou úvahu queer čtení Zrzavého jako „projev umělecké transformace vnitřního homoerotického impulsu“[49] a doplnili o Putnovu tezi, že Zrzavý uplatňuje „navracející se modely nějak „posunutého“ zobrazování pohlaví“[50], jeví se Antikrist jako dokonalá syntéza onoho „mužského a ženského“ (pohlaví). Podobně jako v případě Divoženky můžeme Antikrista interpretovat jako pokus Zrzavého vymanit se z binárních předpokladů genderovosti a ono Putnovo „posunutí pohlaví“ tedy nazírat jako znejišťování tělesných charakteristik určujících jednotlivá pohlaví – i tak, jak je vnímá Judith Butler. Právě silná akcentace primárních pohlavních znaků („mužský“ penis, „ženská“ chodidla, tvar prsou) se postupně v Zrzavého tvorbě vytrácí a důraz je tak nahrazen abstrahováním pohlaví.[51]

V této spojitosti můžeme vypíchnout i Srpovu úvahu o Zrzavého autorském přístupu k Antikristovi, který podle něj námět maloval „dionýskýma očima“.[52] Srpova interpretace je však v kontextu již zmíněného přinejmenším problematická. Pokud bychom totiž „dionýský“ interpretovali v tradici jako „smyslný, vášnivý“, těžko bychom svým vyznění hledali vzdálenější dílo, než je Zrzavého Antikrist. A to ani pokud bychom Srpovo zamyšlení posunuli jen ke smyslu „nespoutanosti“. Antikrist sice obnažuje, vystavuje se, ale zároveň hledí do sebe, tematizuje svou vlastní tělesnost, svou vlastní „agenderovost“, neerotizuje.

V práci s dalšími interpretačními klíči díla musíme zmínit Srpovu aplikaci Nietzscheho teze o Antikristovi jako o někom „kdo prohlédl faleš křesťanství“. Jedná se tedy ze Zrzavého strany o jakousi „perverzaci“ Krista jako ikony nevinnosti, čistoty, nadpozemství a podvracení Kristova božského nedosažitelného charakteru. Je však nutné vzápětí dodat, že se v Zrzavého případě nejedná o odsouzení či radikální vymezení se vůči Kristu jako takovému (ke kterému zaujímal spíše postoj jako k „otcovské figuře“), ale přeneseně ke křesťanské církvi. S tím souvisí i Nietzscheho teze citovaná Srpem *„teprve křesťanství se svým zásadním odporem proti životu udělalo z pohlavnosti něco nečistého.“* [53] Zajímavě by Zrzavého kritický komentář k církvi vyzníval v přímé souvislosti s další Nietzscheho úvahou že *„křesťané si při pohledu na trpícího Krista do něj projektovali svoje nevědomí“*.[54] Zajímavě proto, že pokud Karel Srp vědomě klade Antikrista do vztahu k projekci lidského nevědomí, pak je každé takové nevědomí ze své podstaty možno nazírat optikou odporu či opozice vůči dogmatu, v tomto případě dogmatu církve. A to může být docíleno v kontextu úvah o Zrzavého Antikristu třeba vyhrocenou sexualizací nebo naopak odvržením sexuality, jak předkládá Martin C. Putna.

S Nietzscheho teorií (resp. jeho knihou *Antikrist, 1908*) pracuje v souvislosti s interpretací Zrzavého Antikrista i Marie Rakušanová, když cituje pasáž *„Církev potírá vášeň výřezem v každém směru: její praktikou, její léčbou je kastratismus. Nikdy se netáže: „jak se zduchovní, zkrášlí, zbožští nějaký chtíč.““*[55] Nelze než zcela souhlasit s její tezí, že právě Antikristem Zrzavý *„chtíč zbožšťuje, zkrášluje, zduchovňuje tak, jak požaduje Nietzsche“* a je tedy svým vyzněním doslova „útokem na praktiky církve zahrnující léčbu kastratismem“ [56].

---

[49] Např. Karel Srp tak v monografiích o Zrzavém.
[50] PUTNA 2011, s. 341
[51] V 50. a 60. letech se Zrzavý k zobrazování Divoženek s akcentovanými pohlavními znaky vrací a pohlaví dále tematizuje na řadě kreseb, In: SRP 2012, s. 127
[52] SRP 2012, s. 120
[53] NIETZSCHE 1993, s. 85, převzato z: SRP 2012, s. 120
[54] SRP 2012, s. 117
[55] NIETZSCHE 2003, s. 25, převzato z: RAKUŠANOVÁ 2007, s. 198
[56] RAKUŠANOVÁ 2007, s. 198

Pokud je Antikrist doslovnou kritikou kastratismu právě i tím, že mužský pohlavní úd zveličuje (a tedy sexualizuje), není od věci v této souvislosti zmínit pasáž z knihy proroka Daniela. Jedná se o známou citaci z jedenácté kapitoly *„(Antikrist) nebude brát ohled na bohy svých otců ani na touhu žen, ani na žádného jiného boha, neboť se nad všechny vyvýší.“*[57] Bylo by samozřejmě velmi zkratkovité a troufalé z této pasáže usuzovat cokoliv o sexualitě Antikrista, natož jí pak vykládat Antikristovu domnělou homosexualitu, jak může primárně svádět. Pokud však v kontextu naší problematiky část „vyvýšení se nad všechny bohy“ jako akt metafyzického odhmotnění, a tedy odvržení binární tělesnosti, vztáhneme na téma Antikrista u Zrzavého, můžeme dojít k zajímavým úvahám. Vyjma genderové neukotvenosti, která je u Daniela určena dematerializací se tak v případě Zrzavého jedná naopak o bezprostřední exaltovanou tělesnost.

Údolí smutku, respektive jeho pastelová verze z roku 1907 je Zrzavým označována za jeho „první pravý obraz“, který ukazuje *„na kousku papíru konečně to, co jsem v sobě nosil, co jsem v duši viděl, co mě ale trýznilo, protože jsem to zatím nedovedl vyjádřit.“*[58] Karel Srp vykládá tuto Zrzavého poznámku jako vyjádření smutku, opuštěnosti, trýzně, izolace a jako proces hledání vnitřní zkušenosti, která „v sebe prorůstá a zvrstvuje se“.[59] A vzápětí si pomáhá Zrzavého přípisem k dílu, který později sám autor smazal: *„Pokoj zůstavuji vám, pokoj svůj dávám vám, ne jako svět dává, já dávám vám. Nermutiž se srdce, ani strachuj.“*, když výrok interpretuje jako potvrzení odloučení se autora od vnějšího světa, kontemplativního usebrání se do sebe, kde ono údolí symbolizuje nitro člověka, nitro Zrzavého, hory pak onu hranici mezi vnitřním a vnějším.[60]

Je zarážející, že ačkoliv si je Srp dobře vědom toho, že Zrzavého Údolí smutku je třeba interpretovat s důrazem na vnitřní život autora, a dokonce cituje umělce se zřejmým záměrem toto své zamyšlení podepřít autentickým pramenem, když dojde k intepretaci postavy stojící u kvetoucího stromu, najednou Zrzavého odosobní a aplikuje vnější pozorovatelskou perspektivu. Postavu s autorem neztotožňuje, i když nastiňuje jisté „prosazující se autostylizační záměry“, které však blíže nerozvádí. Pokud ale Srpovo zamyšlení prohloubíme a Údolí smutku budeme považovat za soukromou výpověď Zrzavého, můžeme v této souvislosti využít paralelu s jediným doposud vydaným literárním počinem autora, a to sice se sbírkou Jeníkovy pohádky.[61]

V nich se malý Jeník (postava s osobně přiznanými autoportrétními rysy), který oplývá schopností rozmlouvat se zvířaty, fantaskními bytostmi i antropomorfizovanými předměty, každou noc oddává dobrodružství se svým průvodcem Čmelákem. Poznává tak snové krajiny, rozličné entity, které svět obývají, *„podivné stromy, nevídané ptáky a rostliny, duhová křídla andělů i namalované osoby v podivných krojích a kloboucích“*.[62] Pokud budeme vnímat Zrzavého pohádky jako umělcův autoportrét a tedy cestu, jak nazřít jeho nitro a rozplést některé motivy dále variované v jeho malířské tvorbě, můžeme si dovolit onu „snovou krajinu“ vnímat jako Zrzavého (ne)vědomí a postavy v něm vystupující jako složky a vrstvy Zrzavého osobnosti.

Právě motiv krajiny, tak signifikantní pro všechny verze Údolí smutku, je tím prostorem, o kterém Zrzavý píše ve svých pohádkách. Prostorem, kde může být sám sebou, kde poznává sám sebe, všechny své vrstvy a překračuje opět hranice toho, co považujeme za genderově binární. To například transformací Jeníka do podoby malého skřítka nebo střetáváním se s rozličným spektrem nadpozemských (a tedy androgynizovaných či nepohlavních) stvoření – andělé, víly, draci… Postava, která stojí pod kvetoucím „roztodivným“ stromem tak dostává nový interpretační rozměr – a to rozměr autoportrétní. V tomto kontextu ji tak není nutné číst pouze jako „ženu toužící

[57] Kniha Daniel 11:37
[58] MAXOVÁ 1971, s. 14
[59] SRP 2003b, s. 55
[60] Tamtéž, s. 55-56
[61] Jeníkovy pohádky byly poprvé vydány v roce 1920 v nakladatelství Aventinum.
[62] ZRZAVÝ 1920, s. 15-16

po neznámém“[63], ale jako prostředek odvrhnutí genderové binární kotvy v procesu sebeidentifikace umělce.

Pakliže odhlédneme od provázání s Jeníkovými pohádkami a zaměříme se spíše na zmíněný autostylizační prvek, můžeme nazírat Údolí smutku i jako akt performativity – a to nejen podle Judith Butler. Slovenská dramaturgyně a digitální umělkyně Michaela Pňačeková ve svém příspěvku o dekonstrukci genderové identity ve vztahu k dramatickému diskurzu[64] podotýká, že signifikantní pro úspěšnou performance genderu je její dokončení, tj. v kontextu překračování genderových mantinelů je to dokonalá přeměna (z jednoho genderu do druhého). Právě taková přeměna je pak heteronormativní společností vnímána jako akceptovatelná, a to zejména proto, že opět naplňuje stereotypní představu o genderu reprodukcí jeho atributů.[65] Pokud jsou tedy binární opozice genderů (maskulinní, femininní) konstituovány, a tedy i identifikovány historicky opakujícími se akty, můžeme Zrzavého („femininní“) postavu z Údolí smutku opět interpretovat jako překročení genderové heteronormativity. A to v intencích zmíněné „dokonalé přeměny“, která v tomto případě není akceptovatelná jen společensky, ale především samotným autorem v procesu nazírání sebe sama. Takový proces je přitom vždy sociálně ovlivněn (a tedy spolukonstruován) dobovým diskurzem.

Vyhroceným aktem performativity genderu v Zrzavého tvorbě je série feminizovaných postav na obrazech rozličných variant Rozkoší. Přijímaná interpretace (nejen) Karla Srpa, že se jedná o onanující ženy je přinejmenším silně zavádějící. Odhlédneme-li od jasně identifikovaného genderu postav, který se nyní jeví poněkud zkratkovitě, osobně jsem nenašla jediný příklad námětu Rozkoší – a to včetně variací motivu, které jsou součástí Zrzavého autoportrétů – na kterých by se figury prokazatelně oddávaly aktu onanie.

Nebudu se zde zabývat tím, co fyzická onanie vlastně znamená a zda je to nutně jen akt pohlavní (sexualizované) stimulace či nikoli, ale pokud Karel Srp (a jeho interpretaci přebírá Martin C. Putna i Tomáš Winter[66]) pozoruje v Zrzavého rané tvorbě aspekty autorské introspekce skrze radikální vizuální zpracování vlastní tělesnosti, neděje se tak v případě obrazů Rozkoší. Pojďme si ale představit Putnovu interpretaci.

Putna ve svém příspěvku k Dějinám homosexuality v českých zemích radikálně animalizuje „sexualitu“ s jakou je žena v námětech Rozkoší (ale třeba i v případě motivu Messaliny nebo Divoženky) zobrazena a doslova píše: „odporná a nebezpečná sexualita…ženy, které se hrabou samy sobě v rozkroku, případně navíc upírají lačně oči na diváka, jako by ho chtěly znásilnit a pohltit podle psychoanalytického mýtu o kudlance nábožné čili „vagině dentatě“ požírající sexuálního partnera“[67].

Putna používá skutečně velmi ostrá a vyhraněná slova a zároveň nepřipouští jinou intepretaci než zmíněný akt onanie, který navíc považuje za čistě pudový, zavrženíhodný. Taková redukce je, podobně jako u Srpa, velmi problematická. Já se domnívám, že ruce postav pohlaví nestimulují, ale naopak zakrývají – podobně jako v případě verze Ostrova rozkoše z roku 1941. Můžeme se jen domnívat, že Putnu k podobné interpretaci vedl název výjevu nebo snad červená barva s jakou je v konturách těla postava vyvedena, tedy evokace života, agrese, živelnosti. Je to však interpretace značně redukovaná a zjednodušená.

Pokud bychom se rozhodli uplatnit koncept peformativity genderu tak, jak ji předkládá Judith Butler a zároveň ji včlenili do autoportrétního stylizačního rámce (který Zrzavý nastiňuje ve svých pohádkách), můžeme ony sedící femininní postavy pod „roztodivnými stromy“ vztáhnout k Zrzavému samotnému. Pak se jedná o proces sebevypořádávání se s genderovou neukotveností

[63] SRP 2003b, s. 56
[64] PŇAČEKOVÁ 2010, 171-184
[65] Tamtéž, s. 171
[66] WINTER 2010, s. 103
[67] PUTNA 2011, s. 342

podobným způsobem jako v případě Údolí smutku, pouze částečně jinými stylizačními prvky. Nejedná se tudíž o odpor, který zmiňuje Putna, ale spíše opět o performativní auto-akt.

Obraz (sebe sama) v Rozkoších lze tak vnímat jako uvedení do stavu a prostoru změny, která slibuje nalezení svého Já, vlastní identity. Koneckonců *„přerušením vlastních zavedených myšlenkových pochodů se dostaneme do jiné roviny uvažování. Do roviny, která se prvotně může jevit jako volná, ale skrývá spíše bolest.“ (...) Transformace skrze tvorbu může být vnímána jako satisfakce nebo satira sebe sama. (...) Tvorba zastupuje personu a vnitřní, někdy afektované, jindy deprimované já, které dostane možnost nabourat fakta.“*[68] V případě této teze Jany Ovčáčkové se jedná o aplikaci na současné umění, domnívám se však, že funguje i ve vztahu k tvorbě Zrzavého. Jeho Rozkoš je tak výrazem transformace, která nabourává fakta – ta, která jsou ustálena heteronormativní společností.

Pokud aplikujeme tradičnější ikonografické čtení, můžeme Zrzavého ztotožnit s femininní postavou i skrze jasně viditelný atribut perlového náhrdelníku na variantě Rozkoše z roku 1907, resp. 1908, který si autor vybral i pro svůj pozdější stylizovaný autoportrét *Prince (1910)*.

Karel Srp v Zrzavého pozdější tvorbě pozoruje určité zklidnění formy, kterou přisuzuje postupnému vyrovnávání se se svou identitou tím, že se autor častěji obrací ke kontemplativním a náboženským tématům[69]. Dovolím si v této souvislost opět citovat Judith Butler a její zamyšlení nad druhým románem Nelly Larsen Tekuté písky (Quicksand). Butler popisuje absenci sexuálního chování jedné z hlavních postav příběhu (Helgy) následovně: *„sexuální abstinence hlavní postavy, Helgy, je přímo spojena s obavou, že bude vnímána jako bytost, která patří „do džungle“. (...) Tato skutečnost je zjevně spojena s pletivem společenských a literárních mýtů o sexuální náruživosti černošek, mýtů udržovaných napříč celými dějinami.“* [70]Není od věci zmínit, že queer osoby (a zejména pak osoby identifikující se jako queer muži) bývají heteronormativní společností často nazíráni jako lidé promiskuitní, řídící se (pouze) svou sexuální touhou – „z džungle“.

Obecně pak lze říci, že queer osoby jsou prismatem dominantní heteronormativity definovány (a to bohužel stále) zejména skrze svou sexualitu – tedy skrze představu o sexu, nikoliv identitě či vzorcích chování, které nemusí mít se sexualitou nic společného. V této souvislosti pak můžeme Zrzavého obrat k nesexualizovaným námětům číst jako snahu oprostit se skrze tyto motivy od takového stereotypního čtení své osoby většinovou společností. Pak se tedy nejedná o akt vyrovnání se, ale o potlačení za účelem společenského přijetí.

[68] OVČÁČKOVÁ 2018, s. 145
[69] SRP 2003d, s. 94
[70] BUTLER 2016, s. 233

3. Narcismus?

Následující odstavce se zabývají tvorbou Jana Preislera v kontextu queer čtení domnělé spojitosti mezi narcismem a homosexualitou, jak ji nastínil Sigmund Freud. Předmětem analýzy jsou vybraná díla z cyklu Černých jezer, konkrétně pak vztah osobnosti jinocha a elementu neproniknutelné jezerní hladiny jako svébytného druhu „zrcadla“[71].

Klíčovou osobností, která pojem narcismu kodifikovala v rámci psychoanalýzy byl Sigmund Freud. Ve své přednášce Teorie libida a narcismus, poprvé publikované v roce 1914,[72] přisuzuje člověku dva základní pudy sebedefinice, a to pud sexuální (libido) a pud sebezáchovný (zájem). Pud sexuální, resp. sexualita Freud popisuje takto: „Sexualita je přece jedinou funkcí *„živého organismu, která individuum přesahuje a spíná je s vývojem celého druhu*. Nelze popřít, že její *realizace nepřináší jednotlivci vždycky užitek jako jeho ostatní výkony, nýbrž že ho za cenu neobvykle vysoké slasti uvádí do nebezpečí, která ohrožují jeho život a dost často ho i o život připraví.“*[73] V tomto bodě tak nastupuje „pud sebezáchovný“ zajišťující integraci „Já“, která nedovolí jedinci uspokojení, pakliže by mělo být příčinou nebezpečných situací. Byť Freud explicitně nezmiňuje, o jaké typy situací by se mělo jednat, lze polemizovat, že nebezpečím míní desintegraci „já – ega“ ve vztahu k produkci obrazu sebe sama. Tomu se dle Freuda dá zabránit tím, že člověk své libido směřuje k tvorbě „generační řady“, tedy zaujímá funkci reprodukce. V roce 1915 Freud tezi aktualizuje a posouvá[74], když představuje nový binární model pud života-pud smrti.[75]

Pojem narcismu Freud uvádí v souvislosti s orientováním (freudovským termínem „umístěním“) libida subjektu. Jedinec totiž zpravidla ukájí svůj sexuální pud na jiných objektech[76] a v případě, kdy „od objektů upouští a na jejich místo dosazuje vlastní Já“[77] stává se narcistním. Narcismus přitom dle Freuda stál na počátku uvědomování individuálního sexuálního pudu, neboť právě vlastní tělo je médium iniciační zkušenosti, kterou získáváme skrze akt „autoerotismu“. Z tohoto obecného narcismu se dále vyvinulo libido směřující na jiné objekty touhy. U některých jedinců však zůstalo libido (v aktu autoerotiky) orientováno na sebe sama, což je dle Freuda symptom „zaostávání sexuality ve výchově k principu reality“[78].

Dovolím si Freudovu analýzu problematizovat v několika bodech. Freud narcismu přisuzuje pouze sexualizovaný, resp. libidinózní charakter, který zároveň výrazně určuje behaviorální vzorce, jimiž se člověk řídí a naplňuje je. To by však znamenalo, že Freud redukuje takového člověka na jakousi sloučeninu masa a kostí, která je v tomto případě řízena pouze potřebou vlastního ukojení. Zcela se přitom odklání od introspektivní povahy tzv. „narcismu“ (resp. narcismus staví do opozice),

---

[71] Preislerova jezera k zrcadlovým obrazům přirovnává např. Petr Wittlich ve svém zamyšlení „Preislerova zrcadla“ (1987). In: WITTLICH, 2010, s. 193 - 201.

[72] V rámci této práce jsem zvolila český překlad Freudovy přednášky o narcismu pod názvem *„Dvacátá šestá přednáška: Teorie libida a narcismus“*, vyšlo v souborné publikaci přednášek Sigmunda Freuda *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*, 2020, nakl. Portál.

[73] FREUD 2020, s. 292

[74] Např. ve spisu „Základy metapsychologie“, 1915; později ve spisu „Za hranici principu slasti“, 1920

[75] Pudy života (Eros) jsou takové pudy, které směřují k sebezachování jedince/života, zahrnují i pudy sexuální. Pudy smrti (Thanatos) míří k destrukci, uvedení do neživého stavu.

[76] Dovolím si tvrdit, že ačkoliv psychoanalytický přístup implicitně podsouvá určitou rovinu distance nahlížení na konkrétní problém či situaci, je ze současného pohledu přinejmenším diskutabilní hovořit v tomto případě o libidu „které lpí na objektech“. Byť jsem si vědoma možnosti vykládat tento termín jako určitý druh „metaoznačení“, přikláněla bych se k pojmu „subjekt“.

[77] FREUD 2020, s. 293

[78] Tamtéž, s. 293

která není patologickým jevem, ale esenciální součástí procesu nazírání sebe sama[79]. Zde se přikláním k posunutí, resp. nahrazení termínu „narcismus“ termínem „sebeuvědomění“ tak, jak ho předkládá – ve vztahu ke queer kontextu – např. americký teoretik Whitney Davis. Davis se odklání od patologické povahy narcismu. Vizuální obrazy sebe sama, které divák získává prostřednictvím obrazů, zrcadlení nebo reprezentace, tak pro něj neznamenají nutně konotaci s regresí „Já“ nebo sebestředností ale spíše zásadní způsob, jak poznat svou identitu[80] – dojít k „sebepřijetí“, sebe-afirmaci.

Proces sebeuvědomění – tedy konstituce „Já“ nazírá prismatem tzv. zrcadlového stadia psychoanalytik Jacques Lacan. „Jáská“ konstrukce představuje akt pochopení sebeodrazu prostřednictvím zrcadlového objektu jako určujícího pro formování „já“ a vztahu „já“ k okolním objektům, vlastnímu tělu, a to již ve věku šesti měsíců.[81] Právě skutečnost, že člověk, resp. dítě nejprve poznává (vizuální vjem) sebe sama, skrze kognitivní procesy, a nikoliv tělesný pohyb nebo verbální pojmenování tohoto vjemu, může v některých případech zapříčinit disonanci v propojení a pochopení triády *obsahu* (odraz subjektu v zrcadle), *formy* (skrze zrcadlo) a *významu* (odraz „já“ a jeho propojení s tělem).

V případě jezer u Preislera je takovou triádou mladý muž nahlížející na jezero (jako obsah), jezerní hladina (forma) a vjem vlastního odrazu, který propojuje s tělem (význam). Petr Wittlich povahu „preislerovských“ jezer popisuje následovně: *„majícího hloubku propasti, které je v pověstech spojováno se Zemí mrtvých, přičemž jeho hladina má povahu zrcadla.“*[82] Ten, kdo zhlíží na svůj odraz v zrcadle smrti je Narcisem. Tento akt nazírání sebe sama Wittlich líčí jako *„reflex v zrcadle lidského vědomí“* a tudíž mu přisuzuje hodnotu sebeuvědomění, snahu o hledání „ideálního Já“ v lacanovském odrazu. A to je klíčové – proces sebeidentifikace subjektu se uskutečňuje na základě ztotožnění s odrazem, nikoliv skutečným tělem, skutečným „já“. Subjekt se tak sebepoznává prostřednictvím „nereálného“ vjemu a nemůže dosáhnout autenticity.

Silná závislost na tomto aktu „může vést až k jejímu kolapsu, k tzv. narcistické katastrofě“, kterou lze popsat jako implozi „Já“, tedy zhroucení do sebe sama. Tím, co zabraňuje takovému rozkladu, je podle Freuda umělecké vyjádření, které legitimizuje odklon umělce (jako individuality) od společenského normativního chování a očekávání. Uskutečňuje to skrze umělecké dílo, které vyrovnává diskrepanci mezi touženým ideálem a dosažitelným reálnem.

Petr Wittlich jeho tezi rozvíjí ve vztahu k Preislerovým jezerům – zejména akcentované tělesnosti následovně: *„důležitým symptomem takového pozitivního vývoje* (tj. akt „vyrovnání“) *je i zvýšený zájem o tělesnost, kompenzující výlučnost ideality a vyplňující určité manko, jež narcisista utrpěl už v primárních formách své identifikace.“*[83] Právě akcentace tělesnosti (ať už situováním těla do popředí kompozice či upozorňujícím „afektivním gestem“ ruky) je v případě Černých jezer takovým vyrovnávacím prostředkem. Rezonuje o to více, když si uvědomíme, že mladík se nedívá na hladinu jezera (tj. do zrcadla) fyzicky, ale jeho „vyrovnání“ probíhá skrze pouhou (i abstraktní) přítomnost nepropustné jezerní hladiny. Ta se tak stává – jak ostatně popisuje i Wittlich – kýženou krajinou nevědomí.

Neboť je ale proces vyrovnání vysoce individualizovaným (intro)dějem, nemusí se ho vždy dosáhnout – a to ani skrze zpřítomnění tělesnosti ve vizuálním jazyce. Pokud bychom tedy vyslovili anti-tezi předchozího – tedy obrazu hladiny jezera jako vrstvy nevědomí – můžeme uvažovat o

---

[79] „Narcismem“ jakožto nepatologickým jevem (a kritikou narcismu jako patologického jevu) se dále zabývá např. americký filozof Eugene T. Gendlin nebo ve vztahu k queer teorii Whitney Davis. Oba cituji později.

[80] Whitney Davis: *Depictured Worlds: The Perceptual Power of Pictures*, NOMIS Foundation, část “The Approach” (dostupné online: https://nomisfoundation.ch/projects/depictured-worlds-the-perceptual-power-of-pictures/?utm_source=chatgpt.com), vyhledáno: 30/7/2025

[81] LACAN 2016, s, 23

[82] WITTLICH 2010, s. 198

[83] Tamtéž, s. 200

nepropustnosti – či aktu rozčeření – vodní hladiny jako o selhání vyrovnávacího procesu, selhání introspekce. Symbióza „reálného Já“ s „ideálním Já“ tak nikdy nenastane.

V této souvislosti nelze opomenout esej Petra Wittlicha „Preislerova zrcadla“. Wittlich se v ní dotýká symbolu zrcadla, které vnímá nejen jako prostředek k obrazové (sebe)identifikaci umělce se sebou samým, ale především jako cestu k nazření vnitřní logiky sebe sama, vlastní identity. Tato introspekce probíhá zejména při tvorbě autoportrétů čímž Wittlich nutně nemyslí jen figurální autoportrét ale zejména samotný proces tvorby, kdy se imaginativní prostor dostává na fyzické plátno (médium) a to např. i ve formě historického eposu, ideální krajiny, vanitas apod. Zmiňuje, že podstatou takového aktu není nalezení jedinečnosti, ale „ztotožnění“ - tedy spojení jedince s typem, v těchto případech s představou umělce“.[84]

U Preislera toto ztotožnění probíhá ve dvou či dokonce třech rovinách. První je rovina ztotožnění autora s mladým jinochem. Jedná se o proces sebeidentifikace „reálného Já“ (tedy malující osoby) s jeho představou „ideálního Já“. V tomto kontextu však není klíčovým výsledek (tedy dovršení konstituce – ke kterému stejně nemůže dojít), ale proces tvorby, fyzický postupný akt malování, skrz který dochází k nazření soukromého imaginativního prostoru – dochází k introspekci.

Druhou rovinou je ztotožnění mladíka na obraze se svým odrazem na jezerní hladině. To ale probíhá pouze v rovině nevědomí – neboť se jinoch v odraze hladiny nevidí. Ke ztotožnění tak dochází prostřednictvím aktu „vyrovnání“. Třetí rovinou je pak ztotožnění jinocha s divákem – tedy s tím, kdo se dívá. Z jeho výrazu je totiž patrné, že si je našeho pohledu dobře vědom. Dochází zde tak k posunu soukromého prožívání slasti (slastí se myslí vzrušení z dívání se a vědomí, že je nám náš pohled oplácen) do veřejné sféry tím, že se vytváří relace mezi obrazem (jinochem) a divákem. Vzájemnou tělesnost tedy nazíráme recipročně – dobrovolně se nacházíme (jak divák, tak jinoch na obraze) ve stavu tzv. „to be looked at“ [85].

Pokud bychom tuto výměnu považovali za prostředek nalezení své vlastní (autonomní) slasti, můžeme vykládat akt pohledově směny za svého druhu „autoerotismus“, kterým mj. „interkomunikujeme“ svůj vztah ke světu a společnosti. Třeba už jen tím, že pokud se nám v aktu slasti líbí něco, co je (hetero)normativně nepřijatelné, kontroverzní či jen mimo schválené normativní spektrum[86], přichází autocenzurní reakce.

Takovým „autoerotismem“ tedy skutečně může být freudovské zahledění do sebe sama, které by pak touto logikou ústilo v projev homosexuality, resp. queerness. Tato teze však selhává v tom, že akt dívání se na sebe či provozování „autoerotismu“ nesouvisí s konstitucí queer osobnosti, ale s konstitucí sexuality jako takové. Narcis tak ve svém odraze nehledá apriori pouze (vizuální) sebeuspokojení, tedy svou „nejpodobnější verzi“ [87], ale utváří si představu svého (sexuálního) Já. Jedná se tudíž o „autoerotismus“ v doslovném smyslu slova – nikoliv o „autopornografii“, jak implicitně vyplývá z Freudova výkladu. Optikou zmíněného tedy můžeme říct, že Preisler skrze obrazy konstituoval svou představu Já, či sexuálního Já, které ale vůbec nemuselo být queer.

---

[84] WITTLICH 2010, s. 194

[85] Termín „to be look at“ používá např. americký teoretik John Berger ve vztahu k autocenzurnímu chování (především) žen v rámci společenských normativních hierarchií (Way of Seeing, 1972). Americká teoretička Laura Mulvey pak posun termínu do podoby „to-be-loook-at-ness“ vztahuje k objektifikačnímu sledování (a snímání) žen mužským okem ve filmovém médiu (Visual Pleasure and Narrative Cinema, 1975).

[86] Kam „narcismus“, či spíše sebeuvědomění nepochybně patří.

[87] V tomto bodě považuji za vhodné zmínit, že při aktu autoerotiky (jako dle Freuda narcistického „homosexuálního“ projevu) nemusí být fyzická slast dosažena pouze skrze představu osoby stejného pohlaví – tedy skrze hledání své „nejpodobnější verze“. Pokud téma vztáhneme k současnosti, all-male porno (dříve známé jako gay porno) je vyhledávaným artiklem nejen mezi queer osobami identifikujícími se jako muži, ale současně často fungují jako silný stimul pro uspokojení (zdaleka nejen) queer osob opačného pohlaví či genderu.

Jinoch tak mohl sloužit pouze jako prostředník jáské konstituce bez queer sexualizovaného podtextu.

Queer člověk však Preislerova jinocha může nahlížet optikou své jedinečné identitární zkušenosti – a konstituovat tak svou queer totožnost (nikoliv však nutně ve vztahu k vlastní sexualitě, ale třeba genderu apod.). V souvislosti se společenským diskurzem majoritně heteronormativní společnosti pak lze říci, že taková relace (mezi queer člověkem a mladíkem) nabývá veřejného, aktivistického významu. Americká teoretička Eve K. Sedgwick poukazuje, že „queerness" je způsob, jakým se člověk vztahuje k sobě samému, jak sám sebe nazírá, jak vnímá společenské diskurzy (liberální, represivní aj.) a svůj vztah a roli vůči nim[88]. Nejde tedy jen o sexuální přitažlivost ale komplexní identitární téma vztahu subjektu („Já") k objektům fyzickým i metafyzickým. To se projevuje v mikro-situacích každodenního života i otázkách velkého společenského významu.

Autoerotický akt uspořádání (osobnosti) tudíž probíhá na pozadí sociálních diskurzů. Narcismus jako kategorie pak funguje spíše v společenských souvislostech než autonomním vakuu. Eve K. Sedgwick ve své slavné publikaci Epistemology of the Closet z roku 1990 jasně vymezuje hranice patologického výkladu narcismu jako přímého korelátu s homosexualitou / queerness. Sedgwick totiž narcismus nevnímá jen jako psychologický (či dle Freuda psychologicko-biologický) jev, ale přisuzuje mu sociokulturní rozměr podléhající konkrétním společenským diskurzům. Narcismus tak podle ní může fungovat jako ideologický nástroj stigmatizující queer subjekt za účelem udržení heteronormativní dominance.[89]

Sedgwick tak velmi obratně poukazuje na fakt, že pokud Freud vnímá queer osobu jako někoho, kdo se odvrací od přirozené touhy po objektu, jedná se o ideologický předpoklad, tedy zpolitizování. Queerness totiž není odklonem od přirozenosti, ale od heteronormativní představy společnosti. Nabízí se tak otázka – pokud je narcismus definován jako snaha přiblížit se svému „ideálnímu Já" a generalizovaná heteronormativita bývá vnímána jako takový nedostižný sociální ideál, je pak takto nastavená společnost sama o sobě narcistní? Sedgwick zmiňuje, že ano – „narcista" tak není neutrální psychologický popis, ale gesto společnosti, která jím zakrývá vlastní nestabilitu[90].

Pokud se tedy díváme na Preislerova jezera prismatem společnosti, jejíž stabilita je ohrožena neheteronormativním vybočením, logicky pak můžeme jinocha u jezera číst primárně jako obraz narcismu, nikoliv queer optikou. Je totiž přijatelnější ztotožnit mladíkův postoj, tělesnou konstituci, akt odhalení se divákovi i gesto ruky s projevem narcismu per se (bez queer konotace), než dílo vnímat jako queer vyjádření – které nemusel zamýšlet autor, ale my ho tak můžeme číst.

Jeho tělo tak začíná nabývat sociálního charakteru. Stává se tak v případě sociální výměny mezi subjektem a prostředím – společností. Jacques Lacan tento akt popisuje jak konstrukci „sociálního Já". Socializace „já" probíhá na základě komparace s ostatními subjekty společenským řádem, kulturními normami, dialektikou. Tyto standardizované předpisy pak vytvářejí jakýsi „normativní" charakter „já". Sociabilita tedy tvaruje původní a pudové „já instinktivní". Pokud dojde v tomto procesu k diskrepanci „já" – tedy tomu, že „já" nezapadá do zmíněných kulturně společenských norem – může u subjektu nastat psychotický rozpad reality, tedy psychickému rozrušení"[91]. Nutno podotknout, že byť je takové rozrušení dle Lacana mj. způsobeno vyčleněním jedince ze symbolického řádu světa, je to nakonec ohledávání vnitřních

[88] Tuto polemiku Sedgwick předkládá v publikaci *Epistemology of the Closet* (1990), kde předkládá „queerness" nejen jako identitu, ale především jako způsob vztahování se ke světu, sobě samému i společenským normám a diskurzům, které recipročně ovlivňují a utvářejí chápání těla, tělesnosti, sexuality, subjektivity.
[89] SEDGWICK 1990, s. 160-161
[90] Tamtéž, s. 160-161
[91] LACAN 2016, s. 31, 33

niterných procesů, kde se stav desintegrace může projevit nejzřetelněji a nabourat tak integritu subjektu.

Zmíněná konstituce „sociálního Já“ tedy probíhá v rámci relací, výměn, které jsou soustavně vyjednávány. Podobně můžeme číst komunikační výměnu pohledů (a významů) mezi divákem a „preislerovským“ mladíkem v „Jezerech“. V tomto bodě si vypomohu jednou ze základních tezí německého „bildwissenschaft“ konkrétně teoretika Horsta Bredekampa, který definoval a zakotvil pojem „Bildakt“. Přisuzuje tak obrazům (tedy obrazovému médiu) aktivní roli při tvorbě významu díla, při jeho vnímání. Výsledek tvorby umělce (nebo diváka) tedy není obraz jako takový – v tomto případě autoportrét – ale idea, která vzniká dialogem mezi jedincem a obrazovým médiem. Obraz totiž v souladu s diváckou/autorskou zkušeností komunikuje jedinečným způsobem a vždy recipročně. Stejný obraz tak může promlouvat (a my ho můžeme vnímat) v různý čas různým způsobem, mění se.[92] Je to výměna mezi subjektem a společností, která je oboustranná. Tato směna však vždy probíhá v určitém prostředí, v určité časovosti, která podmiňuje její charakter, utváří ho. Plnohodnotná reflexe (sociokulturního) diskurzu (i ve vztahu k individualitě člověka) tak přichází až s časovým odstupem[93]

Právě proto, že se dialog mezi obrazem a divákem proměňuje, stává se v tomto procesu důležitým akt „ujištění“. Tím může být míněno ujištění diváka o „správném“ vnímání díla, o své identitě nebo světonázoru skrze nazírání na dílo. Druhým pólem tohoto vztahu je však i ujištění díla, resp. tedy mladíka na obraze. Preislerův jinoch nás svou pózou a gestem vyzývá k ujištění jeho osoby (ega) – a to tělesnosti, kterou staví divákovi na odiv a současně duchovního rozměru, který může být zpřítomněn černou jezerní hladinou. Whitney Davis toto označuje za „hypertrofií běžného egoismu“ – k ujištění tedy dochází skrze vysoké nároky na projevy lásky a obdivu ze strany okolí, myšleno společnosti.[94] Tato externí validace je tak něčím, co může připomínat jezerní hladinu. Nakonec existence našeho nevědomí je v prvé řadě „ujištění“ nás samých o svém bytí – nevědomí nás potvrzuje, zatímco tradičně chápaný narcistický obraz rozkládá.

Dalším z možných přístupů, jak konstituovat obraz o sobě (či ho přetvořit, modifikovat) je tzv. „camp“ – *„láska k přehnanému“*[95]. Fenomén campu poprvé definoval v roce 1909 J. Redding Ware jako *„činy a gesta s přehnaným důrazem“*, přičemž camp žijí (a provozují) zejména *„lidé se zvláštně silnou potřebou individuálního charakteru.“*[96] Redding Ware zde poukazuje na esenciální (performativní) složku campu – totiž individualitu. Ta může být vyjádřena skrze umělecký projev – tedy dílo, nebo vyvřít z povahy autora/autorky (nikoliv však nutně skrze umělecké vyjádření) do podoby životního stylu, názorů (a jejich způsobů utváření). Případně dojde k syntéze obojího a camp může být odrazem tvůrčí osobnosti (byť třeba nevědomé) a zároveň se projevit ve výtvarném projevu. Takovým autorem je pražský rodák Vratislav Nechleba (1885 – 1965).

V. V. Štech poukazuje na Nechlebovu zálibu vyčnívat následovně: „Nápadný byl vždy jenom Vratislav Nechleba zvláštním střihem tmavých šatů, cylindrem a růží, již třímal v ruce. Úbor souhlasil se zatvrzelým staromistrovstvím, vtipem a povýšeností virtuosa.“ Štech zde (nevědomky) poukazuje na jeden z dalších klíčových prvků campu – totiž povýšení kýče (nebo jeho

---

[92] V literárním kontextu lze zmínit např. Obraz Doriana Graye autora Oscara Wildea (1. vydání 1890 – The Picture of Dorian Gray). Právě postupná změna jeho (sebe)obrazu je unikátním komentářem lidské zkušenosti, která je sice klíčovou pro intepretaci díla (nebo sebe sama), ale také vždy efemérní.

[93] Tento proces podrobně představuje a dále rozpracovává Michel Foucault, a to např. v publikaci *Slova a věci* (1964). Klíčovým se stává pojem „epistéma“ – tedy hloubkové poznání vztahů a procesů, které jsou pro danou dobu určující. „Epistému“ však nemůžeme nahlédnout z přítomné pozice, neb nám chybí odstup, reflexe, které přicházejí a utvářejí se až s časovým odstupem.

[94] DAVIS 2010, s. 223

[95] Termín poprvé představuje Susan Sontag v Poznámkách o fenoménu camp (1964); pro název své knihy (která je variací disertační práce) ho apropriuje a využívá (v duchu campu) Peter Demeter (2021).

[96] Převzato z úvodního komentáře Martina Pokorného k českému překladu „Poznámek“, který byl publikován v kulturním časopise Labyrint Revue – č. 7,8/2000.

derivátu) na úroveň sebeprezentačního kalkulu – nikoliv však nutně na úroveň sofistikovaného záměru prezentace.

Americká teoretička Susan Sontag ve svých přelomových – a definujících – „Poznámkách o fenoménu camp“ (1964) popisuje esenci campu následovně: *„Esencí campu je láska k nepřirozenému, k umělosti k přehánění. A camp je esoterický (*tedy racionálně nezdůvodnitelný – pozn. aut.*), je to jakýsi soukromý kód, dokonce snad poznávací odznak mezi nepočetnými městskými klikami.“*[97] Sontag zde upozorňuje na iracionální povahu campu, na jeho emocionalitu, a především na to, že jeho vnímání (či projevy) nelze generalizovat, aplikovat plošně.

Camp tedy není fixní, proměňuje se v čase. To, co není campem v současném receptivním diskurzu se může stát „campovým“ v budoucích sociokulturních kontextech. Camp tak přesouvá pozornost od díla (či možná v souvislosti s „campovou“ estetikou lépe řečeno „výtvoru“) směrem k recipientovi. Ten primárně nehledá obsah, nýbrž styl, estetizaci, silný vizuální vjem, který význam tenčí, upozaďuje. Prismatem campu tak lze číst i Nechlebovu uměleckou produkci.

Sontag dále uvádí, že *„camp je také vlastnost odhalitelná v předmětech a v chování lidí. Existují campy (...) oblečení, nábytek... (...), všechny prvky vizuální dekorace (...),umění, které zdůrazňuje texturu, smyslový povrch a styl na úkor obsahu.“*[98] Takový je např. *Autoportrét v pruhovaném županu* (nedatováno). „Vizuální dekorativnost“ je zde akcentována v několika elementech. Campem je tak třeba estetika županu – výrazná kombinace černo-zelených pruhů upoutá pozornost na první pohled. Stává se „specifickou reprezentací“. Jak píše Peter Demeter: *„reprezentace není pouze mimezí reality, nýbrž má schopnost vytvářet realitu zcela novou.“*[99]

A to platí i v tomto případě. Nechleba má župan oblečený na košili, která popírá původní – reálný – smysl županu jako části oděvu, kterou nosíme buď přímo na kůži (jako součást fáze očistného rituálu) nebo jako svrchní část negližé (součást namlouvacího nonverbálního rituálu). Košile ale značí, že se reálný smysl županu nenaplnil – je pouze stafáží, nikoliv funkčním (a tedy prismatem „necampovosti“ zbytečným) obrazovým elementem nebo snad významovým prvkem. Ten župan tak nic neznamená, je esencí umělosti. Sontag v Poznámkách píše: „(...) spíše jde o rozdíl mezi věcí, která něco – cokoli – znamená a věcí jako čirou umělostí, „věcičkou“.“[100] Nechleba v tomto případě vytvořil ideál takové „věcičky“, která je tak umělá – myšleno artificiální – až ztrácí kontakt s realitou. Výběrem županu jako reprezentativního prvku zároveň Nechleba posouvá soukromou sféru (pro kterou je župan typickým) do veřejného prostoru – tím ho činí extravagantním a zároveň převrací jeho původní smysl. To je camp – protimluv.

Možná ještě silněji se campovost projevuje na Nechlebově zpracování rukou, které pozbyly jakékoliv lidskosti – jsou to sinalé artefakty, vystavené na odiv do centra kompozice, zneklidňující svým zpracováním, svou neurčitostí. Nejsme si jisti, zda má Nechleba nasazeny rukavice nebo trpí kardinální chudokrevností. Odpověď zní: obraz je patrně nedokončený. Pokud bychom ale četli dílo pouze optikou estetiky, lze se jen pozastavit nad tou diskrepancí, znepokojujícím rozrušením, které v nás ty ruce způsobují. A co je camp, když ne rozrušením?

Fenomén campu tak, jak ho známe dnes se, má v 19. a 20. století svého předchůdce v dandysmu. Demeter píše: *„(...) dandy se předváděl před celým městem a jeho sebeprezentace se konstituovala na pozadí modernity (...) jednalo se o solitéra (...) vyžíval se v podobných aristokratických manýrech a marnivosti.“*[101] Zmíněný V. V. Štech si všímá Nechlebovy potřeby vyčnívat, stávat se ve společnosti opakovaně solitérem – patrné je to i na jeho *Dvojportrétu se sklenkou* (nedatováno).

---

[97] SONTAG 2000, s. 80
[98] Tamtéž, s. 82
[99] DEMETER 2021, s. 26
[100] SONTAG 2000, s. 83
[101] DEMETER 2021, s. 69

Na něm je zobrazen Nechleba se svým společníkem možná v soukromém salonu, možná ve veřejném prostoru vinárny. Oba muži se dívají směrem k recipientovi. Nechleba frivolně, jeho druh uhrančivě. Tomu odpovídá i stylistické zpracování obou postav – zatímco v případě Nechleby můžeme hovořit o uvolněném, prchavém rukopisu, druhý muž je zachycen v detailu, pevných a plných objemech – fixuje nás pohledem. Nekomunikují spolu vzájemně, ale vyzývají k dialogu toho, kdo se na ně dívá. Jsou to solitéři, kteří žádají o pozornost diváka, svého potenciálního obdivovatele, a nikoliv sebe navzájem – na to se až moc dobře znají. Není to tak přirozená situace, nýbrž promyšlená inscenace. A to je jeden z klíčových aspektů campu, totiž performativita, která může být vědomá i nevědomá – pak je scénografií života.

Dandysmus není samozřejmě jediným předvojem campu. V historii – i dějin umění – bychom nalezli spoustu výmluvných příkladů. Od manýristické lyriky přes barokní patos až po secesní estetiku.[102] S odkazy na historické projevy stylového či estetického vyosení (z dobového normativu) pracuje i Nechleba. Zmiňme jeho *Autoportrét* (1914) z Gočárovy galerie v Pardubicích. Autor se na něm zachycuje v manýristickém gestu – s rukou ostentativně si podpírající tvář. Částečně ji tak zahaluje. Z levé strany (při pohledu diváka en face) pak oknem do prostoru proniká ostré světlo. Zvolenou estetickou strategií bychom mohli dílo popsat jako „caravaggiovské" – právě pro oscilaci mezi výrazně světlými temnými plochami nebo pro silné autorské gesto. Barokní stylistické formule se nám tu tak zpřítomňují. Ale pouze v uvozovkách.

Ostatně Sontag píše: *„Camp na všechno pohlíží v uvozovkách. Není to lampa, nýbrž „lampa", není to žena, nýbrž „žena."* [103]Pak tím, že budeme Nechlebův autoportrét vnímat jako „caravaggiovský" a nikoliv caravaggiovský naplníme smysl campu. A to dokonce ve své podstatě. Camp totiž není jen o výrazu, ale především o neustálém vyjednávání[104] a vnímavosti, která se proměňuje v čase[105], je efemérní, nabývá nových významů a pozbývá těch starých[106]. Alespoň dočasně.

Camp se v rámci kultury a umění (nikoliv teď společnosti) nejčastěji konotuje s divadelními žánry – především operou a baletem[107]. Camp je jejich transpozicí. Demeter upozorňuje, že v případě campu se však nejedná o vyprázdněnou evokaci či dokonce citaci divadla, ale také „překypuje kritickým obsahem."[108] Nechlebův *Evangelista Jan* (1915) tak na první pohled může působit jako

---

[102] Zmiňuje Susan Sontag ve vztahu k secesnímu estetickému přetváření např. užitého umění do statusu vysokého umění (zejména hyperbolizací dekoru, tvz. „haute couture" designu). SONTAG 2000, s. 83

[103] SONTAG 2000, s. 82

[104] DEMETER 2021, s. 27, 30

[105] Klíčovým prvkem campu je i přítomnost nostalgie – tedy jakýsi ideál vnímavosti, ke kterému se campy člověk vztahuje, ze kterého čerpá. Citace či lépe inspirace díly starých mistrů může pak v případě Nechleby fungovat jako takový nostalgický projev campu, kterým se autor proměňuje – uzavírá se do časové kapsle, která ale dobou svého vzniku popírá její původní východisko. Stejně jako Nechleba v této souvislosti popírá původní východisko – totiž Caravaggia, který v pojetí českého umělce nabývá uvozovek.

[106] SONTAG 2000, s. 84

[107] Ze současné baletní produkce ND zmíním titul Leonce & Lena (prem. 2019) v choreografii Christina Spucka. Pohádková satira sleduje osud melancholického prince Leonce z království Popo a princezny Leny z království Pipi, kteří jsou si zaslíbení v manželství. Oba se královské vůli vzbouří a prchají do Itálie, kde se nepoznáni do sebe zamilují. Balet je inscenován jako výrazové, gestické divadlo oscilující na pomezí vysokého umění a cirkusu. Snová absurdní krajina (prostorová i společenská) je polem, ve kterém probíhají nečekané projevy emocí od absurdní grotesky po zádumčivou melancholii – nejlépe v jednom okamžiku. Pokud bych měla vypíchnout jeden moment campu (byť je celá inscenace campem prosycená), byl by to milostný duet obou protagonistů. Romantický okamžik vzájemného sblížení a sdílené radosti je doprovázen zasmušilou a sugestivní hudbou (pravděpodobně) Léa Delibese. Je to paradox, diskrepance mezi emocí, která se před námi zjevuje a emocí, kterou slyšíme v „místě za". Takový okamžik nás vytrhuje, zneklidňuje – a tím naplňuje další z esenciálních charakteristik campu.

[108] DEMETER 2021, s. 33

hedonistická vize světce-bohéma[109], která nás vytrhuje, je ve vztahu k námětu nepřirozená[110] – a tedy dostatečně camp. Při zevrubnější úvaze můžeme nalézat prvky queer estetiky, kterou lze v tomto případě chápat jako jakýsi druh (soukromého) aktivistického komentáře problematického vztahu katolická církev-queer identita.[111] Dílo se tak stává propagandou[112] – a to dokonce silně provokativní. Původní apolitický rozměr campu se tak vytrácí a nabývá nové dimenze – „zdánlivě apolitické. [113]

Pokud bychom měli camp shrnout v jedné větě, nelze udělat lépe, než opět citovat Susan Sontag: *„Nejzazší tvrzení campu zní – je to dobré, protože to je příšerné…“*[114] a setkání s campem vyvolává reakce typu: *„To je příliš fantastické! Tomu nejde uvěřit!“*[115] Jestli nějaké dílo v oeuvre Vratislava Nechleby toto splňuje do puntíku, je to nepochybně *Jitro* (1945). Ostatně má první reakce, když jsem obraz viděla byl čirý úžas – verbálně manifestovaný vulgárním anglismem na tři slova.

Jitro má všechno z campu – je teatrální, je na cestě ke kýči, je extravaganzou, je vyosením i vyšinutím, je marginálií, „umělou květinou“ i vyprázdněným gestem. Na diváka útočí tím, jak moc je „příliš“. V kontextu jiných Nechlebových děl, které mají ambici získat status vysokého umění se v tomto případě jedná o nepokryté selhání, o „zanícené ztroskotání“[116]. Zároveň ale produkuje disputaci nad naším osobním vkusem. Zkouší naši pravdu, resp. její veřejné vyslovení v případě, že bychom na díle shledali něco atraktivního, něco přitažlivého. Ostatně už jen to, jak moc nás dokáže upoutat svou vyhroceností, Nechleba z ženy na obrazu vytváří předmět vzrušení. Když si vzrušení připustíme, dáme najevo, můžeme se tak paradoxně vymanit z pózy campu – v tomto případě se campem stává falešná odměřenost – a dobrat se (autorské) autentičnosti.

Tato situace, která silně hraničí s kýčem, ale prismatem zachování „campovosti“ hranici nepřekračuje popisuje Eve Sedgwick následovně: *„Na rozdíl od označování něčeho za kýč se campová senzibilita neptá: Jaký druh pokleslé bytosti by vůbec mohl být vhodným publikem pro tuto podívanou? Spíš si klade jinou otázku: A co kdyby tím pravým publikem pro ni byl právě někdo jako já?“*[117] Sedgwick zde určuje distinkci mezi kýčem, který vnímá jako pasivní hodnotící gesto diváka a campem, který nutí k „rozpoznání“ a tím diváka aktivizuje. Pokud je tím správným publikem autor sám (nebo někdo jemu myšlenkově blízký), naplňuje tím zároveň požadavek campu na autenticitu. V tomto případě dokonce totální.

Nechleba je svou výtvarnou produkcí v době nastupujících a čile se rozvíjejících avantgard unikátem. Zatímco jednotlivé modernismy přelomu 19. a 20. století jsou považovány za znejistění dosavadní estetiky – a tím mohou v dobovém kontextu i zpětně naplňovat některé aspekty campu, Nechleba na to jde z druhé strany. Svým verismem uplatňovaným v této konkrétní době sám znejišťuje avantgardu, podrývá ji – je to tedy jakýsi camp campu, camp na druhou. Pokud tedy pro camp platí *„styl je vším“*[118], pak současně platí „Styl je Nechleba. Nechleba je vším“.

---

[109] A to převrácením zbožné askeze do materiální hojnosti – Nechleba tak vyzývavě stanovuje přepych a požitek (smyslový i ineletektuální) jako nový vzor pro věřícího člověka.

[110] Připomeňme, že „kontextuální nepřirozenost“ je přisuzována společenskou normou, která určuje naše vnímání a přímo tak vytváří definici campu.

[111] Sexuální identita (či její vrstvy) Vratislava Nechleby nebyla nikdy explicitně pojmenována. Milan Kreuzzieger v katalogu výstavy *„Už jde…modernista v pasti verismu“* (2024, GASK) pouze zmiňuje, že při přípravě projektu došli k tomu *„že Nechlebova genderová identita má ambivalentní rysy.“* In: KREUZZIEGER 2024, s. 19 – a to např. na základě studia pamětí Jarmila Krecara, kterého Nechleba portrétoval.

[112] Poprvé zmiňuje Sontag, s. 86

[113] DEMETER 2021, s. 90

[114] SONTAG 2000, s. 86

[115] Tamtéž 2000, s. 83

[116] Termín v závěru knihy láska k přehnanému používá Peter Demeter (2021).

[117] SEDGWICK 1990, s. 156

[118] SONTAG 2000, s. 85

4. „Řecká láska“

V rámci snahy o komplexnější uchopení tématu queerness a jeho projevů v umění avantgardy nelze opomenout klíčové téma, prostřednictvím kterého se queer čtení často aplikuje, totiž téma tzv. „řecké lásky“. Poprvé tento fenomén pojmenoval pravděpodobně John Addington Symonds v poslední čtvrtině 19. století.[119]

„Řeckou lásku“ Symonds definuje jako pederastický vztah staršího muže a mladého chlapce, který funguje na bázi učitel-žák / milenec-milovaný, pročež klíčovou a určující se stává idea přátelství jako druh vzájemné (ideové) lásky. Ta může být manifestována, smyslností, tělesnou blízkostí, ne však souloží. Symonds v této souvislosti cituje Cicerona, když *„Lakedaimonští dovolují v lásce k mladíkům vše kromě soulože. Oddělují tedy zakázané a dovolené jen velmi tenkou zdí. Dovolují totiž objetí a společné lože.“*[120]

„Společným ložem“ sice může být míněno cokoliv, ale lze si představit, že Cicero tím myslel sdílení vzájemné intimity bez nutného sexuálního podtextu. Nakonec ideálem a inkunábulí řecké lásky je mnohými (včetně Symondse) vnímán vztah, tedy cit Achilla k Patroklovi. Homér neměl podle Symondse o pederastii nejspíše žádné povědomí a popis vztahu řeckého válečníka k jeho zbrojnoši neobsahuje nic, z čeho by mohl čtenář usuzovat milenecký rozměr jejich pouta. Romantickou rovinu jejich přátelství získává až pozdějšími výklady, které tento vztah pojaly jako „rolový“ pro argumentační ospravedlnění pederastie.[121] Ta se tak v řeckém ideálu takové lásky stává ztělesněním sdíleného hrdinství, sounáležitosti, čistoty, hrdosti – tedy institucí, která byla společensky uznávána a ceněna.[122]

Zatímco v případě starořeckého (spartského) prostředí lze tak uvažovat o hrdinných dobrodružných výpravách bratrů ve zbrani „leonidasovské tradice“[123], v kontextu 19. a 20. století tato tradice boje na život a na smrt sublimuje do podoby klání sportovních týmů[124]. Ty po vzoru starořeckého ideálu měří své síly v přesně vymezeném poli „fair play“ arény, kdy je cíl vyhrát-porazit naplněn prostřednictvím vyšší ideje týmového ducha a spolupráce.

Důvtipnou ilustrací tohoto vztahu je série sportovních námětů malíře Wlastimila Hofmana. Ten v průběhu 20. let 20. století vytvořil několik prací z fotbalového prostředí zobrazující mužský

---

[119] John Addington Symonds: A Problem in Greek Ethics – poprvé vydáno v roce 1883 soukromým nákladem autora; pro tuto práci jsem zvolila online verzi textu dostupnou zde: https://www.gutenberg.org/cache/epub/32022/pg32022.txt, proto nejsou v citacích zaneseny konkrétní strany knihy, ale pouze kapitoly, které nazývám „oddíly“.

[120] SYMONDS 1883, 1908, oddíl X.

[121] Nejznámějším řeckým proponentem tohoto významového posunu je Aischinés, který ve své řeči proti Timarchovi říká: „On (tj. Homér) jejich lásku zamlčuje a nenazývá ji pravým jménem, protože usoudil, že krajní míra jejich náklonosti bude vzdělanému posluchači zřejmá.“ In: SYMONDS 1883, 1908, oddíl II.

[122] V této souvislosti je vhodné zmínit sumerský mýtický Epos o Gilgamešovi jako jedno z prvních doložených literárních děl, ve kterém lze spatřovat aspekty tzv. „řecké lásky“. Urucký král Gilgameš v něm vyzve na souboj válečníka Enkidua: *„Den a noc spolu zápasili. Gilgameš na kolena poklesl, ale nevzdal boj. Pevně Enkidua stiskl a hrudí jej přitiskl. „Skvělá je tvá matka, bohyně Ninsun“ řekl Enkidu „když takového siláka porodila, který velikostí všechny knížata země převyšuje.“ A Gilgameš s Enkiduem se políbili a přátelství uzavřeli.“* Skrze tělesné poznání tedy ve vztahu dochází k emočnímu a ideovému splynutí, tj. naplňuje ideály vznešené „řecké lásky“.

[123] Jedním z nejznámějších příkladů bratrského hrdinství, tedy „řecké lásky“ (v původním spartsko-dórském smyslu) je boj spartského oddílu válečníků vedeném králem Leonidem I. proti početné perské armádě krále Xerxa I. v bitvě u Thermopyl. Historicky se pak toto střetnutí stalo mytickým bojem tři sta odvážných Sparťanů (jak popisuje Hérodotos) s přesilou „barbarského“ národa.

[124] Byť je idea (mužné) sounáležitosti při fyzické aktivitě ve starověkém Řecku silně rozvíjena, oceňují se především individuální sportovní výkony. Týmový sport se plně ustanovuje až v 19. století v Británii, kdy vznikají první fotbalové, ragbyové a baseballové týmy.

polský tým Wisly Krakow *(např. Wisla, 1927)*. Spojení Hofmana s antickým (resp. řeckým) ideálem krásy a sounáležitostí není náhodným.[125] Dílu nelze upřít jistý „homoerotický náboj", zejména pokud ho vložíme do souvislosti s jeho objednavatelem.[126] Pokud ale odhlédneme od ploché sexualizace námětu, vyvstává nám zde zářný příklad transfigurace řeckých válečníků do podoby týmu novodobých „Sparťanů" vedených kapitánem Henrykem Reymanem – kterého ostatně Hofman opakovaně portrétoval – jako novým Leonidem. Ústřední feminizovaná postava – alegorie vítězství s všeobjímajícími křídly – navíc doslova ztělesňuje onen vyšší ideál, za který stojí bojovat.[127]

Vyjma symbolu vítězství jsou na obraze zachyceny další tři postavy na první pohled nezapadající do „jednotné" ideje týmovosti. Sedící muž v rozdílném dresu je brankář Jan Kazimir Ketz, postavu v kabátci stojící v zadním plánu kompozice můžeme identifikovat jako jistou aluzi na trenéra týmu.[128] Nejzajímavější je však muž v červených trenýrkách zcela vpravo kompozice. Do ideji „týmové jednoty" vizuálně zcela nezapadá, byť se jedná o platného člena Wisly Mieczyslawa Balcera. Proč ho Hofman vyděluje? Důvodů může být několik. Vyjma možné osobní emoční afiliace autora vůči Balcerovi – jejíž hlubší analýza není předmětem této práce – lze způsob ztvárnění fotbalisty vyložit jako zosobněného tělesného ideálu tak, jak ho popisuje J. J. Winckelmann.

Winckelmannova estetika, kterou bychom mohli považovat za naplnění ideálu „řecké lásky", tj. kultu hlubokého mužského přátelství[129] založeném na platonické myšlenkové výměně a smyslové estetice tělesnosti, respektive mladé tělesnosti. Toto (svou ideou až metafyzické) spojení můžeme označit po vzoru Platóna[130] jako „Eros – touhu po krásnu". Takové krásno je věčné, tedy nezávislé na čase a (proto) ideální. Je primární esencí smyslovosti, kterou představuje právě mladé jinošské tělo. Symetrické, štíhlé, vitální. Winckelmann sám vnímá „řecký ideál za normu

---

[125] Více ve své bakalářské práci s názvem *„Výstředně, nesmyslně, s rozkoší a zoufalstvím. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic"*, FF UK, 2021 rozvádí Vít Novák.

[126] Jiří Karásek ze Lvovic byl blízkým přítelem a podporovatelem Wlastimila Hofmana, kterého pomohl v českém prostředí etablovat, mnoho jeho děl také vlastnil. Hofman naopak Karáskovi představil tvorbu soudobých polských umělců, např. Jaceka Malczewského.

[127] V této souvislosti se hodí uvést, že budování sounáležitosti jako výrazu národní identity bylo v období První republiky iniciováno a pěstováno i skrze instituce. Typickým příkladem jsou myšlenky platónského ideálu Miroslava Tyrše, zakladatele novodobého Sokola. Vztah konstruované tělesnosti a sokolství více rozebírá Anna Hejmová v publikaci *Obrazy těla. Vizualita tělesné kultury v kolektivní paměti (2022*). Jeho odrazy ve vybraných příkladech umění avantgardy pak opět Vít Novák. Tématu pěstování kultu tělesnosti „tyršovského" střihu a jeho východisky se podrobněji věnuje Rostislav Švácha v kapitole *„Sport jako šlechtitel těla"*, která je součástí publikace *START. Sport jako symbol ve výtvarném umění (2016), Arbor Vitae*.

[128] Nutno podotknout, že v této době neměla mužstva obvykle jednoho stálého trenéra, ale taktiku často určoval i hrající kapitán týmu – v tomto případě to byl Henryk Reyman. Námětem fotbalu v českém umění přelomu století se pak podrobněji zabývá např. Tomáš Winter v kapitole „Sport jako manifest modernosti" In: Švácha, 2016.

[129] Winckelmannovo pojetí přátelství lze názorně ilustrovat na jednom z dopisů adresovaném baronu Bergovi z června roku 1762. Takové „přátelství" pro Winckelmanna ukrývá „stopu oné harmonie, která přesahuje lidské pojmy a je rozeznívána věčným plynutím věcí… ale tento božský pud je většině lidí neznám a mnozí jej proto špatně chápou a vykládají… takové přátelství, které jde až k nejzazším hranicím lidského… je nejvyšší ctností, která je nyní ovšem mezi lidmi neznáma… křesťanská morálka ji neučí, ale pohané se k ní modlili a díky jim byly vykonány největší činy starověku…" In: WINCKELMANN 1986, s. 18

[130] Téma Érota je ústředním bodem Platónova dialogu Symposion, ze kterého J. A. Symonds ve svém textu opakovaně vychází.

krásna vůbec, a to i v tom smyslu, že lidské tělo[131] a jeho formy jsou středem veškerých představ o kráse.“[132]

Platonská idea tělesné dokonalosti je v 18. století prohloubena nejprve Charlesem Rollinem a později právě Winckelmannem o aspekt jednoduchosti. Jednoduchost či prostota ve smyslu harmonie, klidu a umírněnosti se stávají hlavními znaky řeckého (klasicistního) umění, resp. sochařského umění. Je nutné podotknout, že v této době zejména ve vztahu (a v opozici) k barokní, resp. rokokové teatrální estetice. Čím více pak krása abstrahuje od individuální rozdílnosti a stává se „klidným středem“, jednotou, tedy jakýmsi ekvilibriem, tím více do sebe vtěluje dokonalost – obdivu hodnou.[133]

Michel Foucault cituje řeckého filozofa Démosthena a upozorňuje na požadavek na komplexní vybavenost takového dokonalého (sociálně vyzdvihovaného) subjektu následovně: *„ten, kdo je chválen, onu chválu ještě převyšuje a pronášené řeči se ocitají v nebezpečí, že nebudou tak krásné jako ten, o němž vypovídají. Chlapec vyniká nad všemi ostatními svými fyzickými a mravními kvalitami. Jeho krásu nelze s ničím srovnávat. (...) nad všechny ostatní ho staví nejen jeho vlohy, ale i jeho mluva (...), protože mu nestačí, aby vynikal jen jednou vlastností, spojuje v sobě všechny vlastnosti, jimiž by se rozumný muž mohl pyšnit.“*[134] Taková kultivace v sobě tedy naplňovala Winckelmannův požadavek na estetickou tělesnost a zároveň kladla nárok na důstojnou společenskou reprezentaci – a tím sportovní spektákl nepochybně je.

Obdiv Hofmana vůči Balcerovi, kterého svléká do červených trenýrek, ale jinak nechává vyznít jeho vyrýsované, „krásné“ tělo, lze vyložit jako naplnění „winckelmannovské“ tělesné estetiky založené na symetrii a dokonalých harmonických proporcích ve své prostotě – proto je Balcer bos a otočený jako jediný hráč bez dresu čelem k divákovi. Doslovně pak Hofmann naplňuje řecký mýtický ideál krásy těla v několika zobrazeních Balcera jako bájného Sysifa v pohybu.[135]

Duchovní sounáležitost se stala opěrným bodem i pro mužské dekadentní společenství kolem Jiřího Karáska. Karásek sám nepovažoval projev tělesnosti mezi muži za sexuální akt per se.[136] A to oproti styku se ženou, který byl v některých případech i devalvován.[137] Touha po vznešeném

---

[131] Winckelmann studoval především médium sochy, jejíž plastičnost, „všepohledovost“ mohla být Winckelmannem vnímána jako ztvárnění ideálu tělesné (tedy smyslově vnímatelné) krásy s vyšší ideou, která stála na počátku uměleckého díla a bez níž by dílo nemohlo získat materiální (totiž) tělesný rozměr, ten primární.

[132] WINCKELMANN 1986; s. 22

[133] WINCKELMANN 1986; s. 24

[134] FOUCAULT 1999, s. 278

[135] Postavu Sysifa s M. Balcerem poprvé spolehlivě ztotožňuje Vít Novák ve své bakalářské práci *„Výstředně, nesmyslně, s rozkoší a zoufalstvím. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic“*, FF UK, 2021

[136] Jak dokládá Ladislav Jackson (dříve Zikmund-Lender) ve svém příspěvku *„Nakřivo rostlý výhonek. Obrazy homosexuality v umění české dekadence“* do Putnova sborníku. In: PUTNA 2011, s. 324

[137] Příkladem takové devalvace může být např. novela *Klub teplých bratří* od neznámého autora (jmenovaného jako Homunkulus), která vyšla v nakladatelství Jana Toužimského v roce 1923. Výmluvná je úvodní pasáž novely, ve které se členové společenského klubu dozvídají o svatbě – jak jinak než se ženou – jednoho ze svých členů. Reakce ostatních jsou názorné: *„Nebesa, jak nevkusné! Proč to dělá?“*; *„Je to zajisté jen pouhý žert!“*; *„Také společná ložnice?“ (...) „Něčeho takového se přece neodváží. Nechte tak nediskrétních vtipů, Sackenbachu.“ (s. 7-8)* Vyhrocená emocionalita jednotlivých výkřiků může být vnímána jako druh hyperboly, záměrné nadsázky. I přesto jsou možná autentickým odrazem určité „misogynii podporující“ atmosféry tohoto druhu společenských klubů – tzv. jen pro zasvěcené. Ostatně závěr této pasáže je asi nejvíce vypovídající *„Paní – žena; jak může někdo s citem pro krásu viděti náhradu v něčem takovém?“; „Tak myslíme my; ale příliš mnoho těch, jimž se ten méněcenný produkt zdá dokonalostí.“* (s. 9) Tento úsek je klíčový – ukazuje totiž, že některé genderové vzorce platné pro většinovou heteronormativní společnost (jako v tomto případě role ženy a její postavení) jsou relevantní i pro tu část společnosti, která jinak stojí v opozici – je marginalizovaná.

spojení v duchu řeckého pederastického ideálu byla mj. manifestována i prostřednictvím dobových periodik.

Německý psychiatr Oskar Panizza v červnovém čísle časopisu Moderní revue z roku 1895 ve svém příspěvku *Bayreuth a homosexualita* cituje dobový inzerát, ve kterém (pravděpodobně) starší muž hledá mladistvého a krásného společníka na letní cyklistický výlet po Tyrolsku[138]. Byť se volba slov zmíněného inzerátu může jevit poněkud komicky, ve skutečnosti jde o zajímavý příklad veřejně proklamované (a tím pádem ospravedlněné) pederastické preference – kterou také Panizza v textu obhajuje citací Schopenhauera: *„(…) Konečně! Co v životě národů je posléze výrazem zemdlení na hruběsmyslném poli, opakuje se v životě jednotlivého individua: stařec, aneb již stárnoucí muž, odvrací se od heterosexuellných náklonností svého mládí a obrací se k mladíkům a hochům; obrat který dojde tím vysoko-duševnějšího, eventuelně uměleckého, poetického výrazu, čím vyšší je vzdělání a světový názor uchazečův.“*[139]

V tomto kontextu je důležité zmínit, že se tak děje na festivalu v Bayreuthu, kde se každoročně (od roku 1876) uvádějí opery Richarda Wagnera, řada z nich dokonce premiérově. Právě zmínka o opeře *Parsifal* (prem. 1882) je v souvislosti s tématem „řecké lásky“ velmi signifikantní. Téma „parsifalovského“ hledání naplnění životní úlohy v podobě složení rytířského slibu a odvrhnutí pozemských tužeb ve prospěch bratrského ideálu silně rezonuje s poetikou „vznešené lásky“ J. A. Symondse. Ta se naplní v okamžiku, kdy se Parsifal po cestě za sebepoznáním vrací na hrad za svými bratry, rytíři svatého Grálu.

Aluzí na rytíře Parsifala, který odolává světským (rozumíme ženským) pokušením je v českém umění avantgardy nepochybně *Cyklus o dobrodružném rytíři (1897 – 1898)* Jana Preislera. Ladislav Jackson k tomuto píše: *„ozbrojený mladík se samolibým výrazem ve tváři stojí nad skupinkou sedících žen, které jej prosebně vábí snad k hříchu, snad k jinému vzrušení.“*[140] Zajímavé je, že „parsifalovská“ analogie u jeho intepretace z pohledu queer čtení zcela chybí – byť např. Petr Wittlich na wagneriánský idealismus naráží ve svém pojednání *„Preislerova zrcadla“ (1987)*[141]. Neklade ji však do souvislosti s manifestovanou „řeckou láskou“ artušovského střihu[142], ale všímá si spíše narcisistní roviny námětu – do sebe zahleděného mladíka. Jackson Wittlichovu tezi potvrzuje, bohužel však nijak neposouvá.

Muž hledající přes inzerát svého Parsifala v zářivé zbroji, kterého by mohl vzít na (sebe)poznávací pouť, je demonstrací nejen pederastické praxe ale také oné „symondsovské“ vznešené a bratrské lásky, která odolá svodům povrchní smyslové slasti[143] – podobně jako mladý Preislerův Jeník odolává přítomným ženám v cyklu *Pokušení (1916 – 1917)*.[144]

Vraťme se ale k mytologii „krásna“. Wincklemannovské pojetí klidné dokonalosti tělesné krásy rezonuje o to více, pokud si uvědomíme, že taková zkušenost setkání s „krásnem“ je prožívána

---

[138] PANIZZA 1895, s. 56
[139] PANIZZA 1895, s. 58
[140] ZIKMUND-LENDER (JACKSON) 2013, s. 327
[141] WITTLICH 2010, s. 196
[142] Při zmínce Artušova kulatého stolu by bylo zajímavé prismatem „řecké lásky“ porovnat sounáležitost mytických rytířů a vztah učedníků k Ježíši Kristu. Zejména v okamžiku Poslední večeře, tedy aktu zrady Krista Jidášem Iškariotským. Takové kardinální zničení duchovního bratrství je pak stiženo trestem nejvyšším – totiž sebevraždou, která člověka vrhá do zatracení Bohem i společností.
[143] Za literární analogii můžeme považovat Karáskovu povídku *Legenda o melancholickém princi*, která vyšla v souboru povídek *Lásky absurdné*, 1929 v nakladatelství Aventinum.
[144] Paralelou v křesťanské symbolice je nepochybně život sv. Antonína, který je na pouti za nalezením víry v Krista opakovaně pokoušen ďáblem. V českém moderním umění můžeme zmínit např. poněkud karikaturní kresbu *Pokušení sv. Antonína (před 1905)* od Emila Holárka, na které dominuje nahé prohnuté tělo ženy-Ukřižované vystavující explicitně svou vulvu. Motiv ženského ukřižovaného těla jako předmětu čiré objektifikace se pak hojně objevuje ve fotografické tvorbě Františka Drtikola – *bez názvu (Ukřižovaná), 1913 – 1914*.

každým recipientem (v kontextu pederastické řecké lásky myšleno milencem i milovaným) individuálně, smyslově i metafyzicky a nastává tak určitý paradox prožívání. Klid tak rozrušuje – ať už emočně či intelektuálně.

Příkladem takového „rušivého klidu" je nepochybně námět (spícího) Endymióna, chlapce, kterého *„Hypnos, bůh spánku, miloval a uvrhl do věčného snění s otevřenýma očima, aby se mohl stále dívat na jeho krásu."*[145] Hypnos zde tedy zastupuje roli milence-učitele-staršího, zatímco Endymión zaujímá pozici „milovaného", pročež jeho submisivní povaha je často – ne však výlučně – zobrazována právě skrze akt snění (mnoho autorů navíc Endymióna nechává spát se zavřenýma očima). V kontextu intelektuální roviny „řecké lásky" může být spánek vykládán jako proces ukládání a třídění myšlenek, zatímco pasivní odevzdanost mladého spícího těla naplňuje rovinu smyslovou. Málokdy je navíc Endymión zobrazen spolu se samotným bohem spánku – Hypnem se tak stává pozorovatel námětu, který svým pohledem vstupuje do role aktivní dominance.

S Endymiónem se setkáváme v českém umění moderní avantgardy několikrát. Jan Zrzavý ve svém díle (*Endymión kol. 1910*) zobrazuje nikoliv krásné jinošské tělo, ale spíše odevzdanou androgynizovanou hmotu srůstající se svým pozadím. Karel Srp k tomu píše: *„Lovce Endymióna zachytil Zrzavý jako ležící akt, nad kterým se vznáší svítící měsíc, reprezentující bohyni Seléné, která sice Endymióna milovala, avšak nemohla svou lásku naplnit."*[146] V kontextu „řecké lásky" se tato snaha jeví o to marnější. Je to nakonec Hypnos, který (jako jediný) naplňuje Endymióna intelektuálním i smyslovým prozřením, to on je hybatelem, zatímco Seléné pozorovatelkou. Zrzavého kompozice s bezprostředně zachycenou ležící postavou se pak stává o to naléhavější – lze ji číst tak, že vypovídá o identitární situaci autora samotného.

Za aluzi na Endymióna můžeme v tvorbě Zrzavého považovat *Spícího hocha (1912)*. Spící chlapecký akt je situován do evokace „orientalizujícího" stanu, skrz který nahlížíme do typické „zrzavovské" fantastické krajiny. Martin C. Putna vnímá zobrazenou postavu jako *„akt unylého, lehce zženštilého jinocha (...), pasivní erotický objekt vystavený pohledu diváka"*, kterého Zrzavý vsazuje do *„kulis jakéhosi rozkošnického boudoiru, v nichž se jinoch proměňuje v mužskou odalisku."*[147] Odhlédneme-li od zavádějící radikální interpretace jinošského těla, je divák skutečně situován do role pozorovatele „objektu", nicméně v kontextu „endymiónského" výkladu námětu zůstane smyslová rovina fyzicky nenaplněna.

Zrzavému bylo navíc v době namalování obrazu 22 let. Může se tedy jednat o stylizační autoportrét Zrzavého. O to víc se nabízí srovnání s věčně spícím mladým Endymiónem – pouze a jen skrze takový nekonečný spánek se totiž Jeník stává protagonistou vlastní pohádky, kde může snít svůj fantastický svět, být sám sebou. V této souvislosti se erotizující výklad Putny stává poněkud lichým, a naopak zde vyvstává silně osobní a tklivá autorská výpověď.

Námětem Endymióna se ve svém díle zabýval i Wlastimil Hofman *(Endymión, 1912)*, který chlapce probouzí, aktivizuje – klidný spánek se tak mění v extatické pohnutí. Mladistvá intenzivní touha po poznání je zde manifestována pohledem vzhůru, naléhavě pootevřenými ústy i rozháranými zrzavými kadeřemi. Intelektuální rovina se tedy v jednom výrazu mísí se smyslovým požitkem v komplementárním projevu „řecké lásky".[148]

Pokud se posuneme do křesťanské symboliky pracující s „pasivitou" mužského těla, nabízí se asi nejvýraznější queer (či „homoerotický") námět – totiž sv. Šebestián v aktu umučení. Hynek Látal (2011) k tomuto píše: *„Pro homoerotickou interpretaci motivu umučení svatého Šebestiána se nabízejí podobné argumenty jako v případě motivu Bolestného Krista. Jedná se o prezentaci pasivního mužského těla, jehož nositel má vždy silně femininní tvář a úpravu vlasů. (...) světec se*

[145] SYMONDS 1883, 1908, oddíl VIII.
[146] SRP 1996, s. 166; In: Sursum 1910 – 1912, kat. výstavy GHMP (ed. Hana Larvová)
[147] PUTNA 2013, s. 341
[148] Bylo by zajímavé srovnat spícího Endymióna např. se starozákonní postavou Jákoba snícího o žebříku, ze kterého sestupují andělé s boží moudrostí, aby se navrátili zpět.

odevzdaně nechává probodávat šípy svých trýznitelů a z dnešního pohledu masochistickým způsobem zažívá ve svém utrpení poznání Boha.“[149]

Vnímat sadomasochismus – jak Látal naznačuje – jako výraz queer obrazovosti či jejího čtení je však přinejmenším poněkud reduktivní. Je pravdou, že sadomasochistická kultura 50. – 70. let byla v případě vyjádření queerness pro některé „komunity“ důležitým sebeprezentačním prvkem – zejména pro svou společenskou okrajovost, která skýtala alternativní či odlišný přístup k (tělesné) sexualitě. Na druhou stranu se v případě sv. Šebestiána jedná o masochismus nechtěný, do kterého je proti své vůli uvržen, ze kterého není úniku.[150] Sexuální vzrušivý podtext zobrazeného se tak může vytratit, resp. přesměrovat k pozorovateli, který se stává „voyeuristickým sadistou“ vnímající patrně primárně fyzický rozměr výjevu. A to i přesto, že jak Látal zmiňuje, může být fyzické (masochistické) utrpení instrumentem extatického, až orgasmického zážitku – třeba i v procesu duchovního prozření. Šípy trčící ze Šebestiánova těla se pak – v duchu Látalovy (a Karmy Lochrie) interpretace – dají vyložit jako penetretativní akty trýznitelů slibující uspokojení a prožití rozkoše.

Zajímavé je v tomto kontextu zmínit zamyšlení Blahoslava Rozbořila, který tělo staví do role účelnosti. Takové „účelné tělo“ je předmětem (intimního) spektáklu, osobní prožité zkušenosti z dívání se – veřejný prostor tedy v případě vnímání tělesnosti ustupuje transcendenci mimo svět. Fyzické utrpení sv. Šebestiána funguje v relaci – *„tělem iniciovanému vztahu k jinému tělu či jeho prvkům.“* V rámci queer kontextu je to tedy relace „vězněného těla“[151] sv. Šebestiána – těla, které trpí sociálními restrikcemi, podobně jako veřejné vyjádření queer tělesnosti – a pozorovatele, který do něj projektuje vlastní potlačovanou potřebu. V případě období přelomu století stále velmi intenzivní.

Michel Foucault popisuje spektákl vykonávaného trestu či mučení následovně: *„Veřejné mučení a poprava musejí být rovněž chápány jako politický rituál. Jsou součástí, dokonce i v méně významných případech, ceremoniálů, jimiž se manifestuje moc.“*[152] V kontextu queer čtení postavy sv. Šebestiána je tedy jeho mučení deklarací moci „queerfobní“ společnosti. Šebestiánovo zmučené tělo se tak stává politickým prohlášením, centrálním prvkem obřadu heteronormativity.

Ta se snaží zachovat svou společenskou dominanci. Foucault píše: *„byl-li spáchán nějaký čin, který zákon zapovídá, je to přestupek, který vyžaduje nápravy, neboť je tím porušeno právo suverénního vládce a je tak poškozena důstojnost jeho charakteru. Zločin útočí, kromě bezprostřední oběti, také na vládce; útočí na něj osobně, poněvadž zákon představuje vůli panovníka.“*[153] Pokud je takovým panovníkem / vládcem právě heteronormativní (a současně) „queerfobní“ společnost, je logické, že porušení zákona činem zcela osobním (tedy tím jací jsme), bude potrestáno veřejně. Odhalení – a často současně veřejné ponížení – je totiž v dané situaci trest nejvyšší. Sv. Šebestián je tedy zpřítomněním queer zkušenosti v utlačitelském společenském diskurzu – o to víc pak naším zvědomením. A to je klíčové – je to totiž i zvědomení „hanby“ převládající „queerfobní“ společnosti, která se najednou jeví nedokonalá, propustná jinakosti. A ta – čím víc se osvobozuje, tím víc zneklidňuje, protože vykořeňuje, převrací, zpřetrhává. Jedinou možností, jak takový proces zastavit – či spíše zpomalit – je právě utlačení.

---

[149] LÁTAL 2013, s. 311

[150] V této souvislosti se nabízí srovnání se starořeckým mýtem o Prometheovi, který přikován ke kavkazským horám každý den podstupuje věčná tělesná muka, která mu způsobuje „božský orel“ Ethon. Prometheus je podobně sadomasochisticky penetrován neúnavnou animální silou – bolest se stává trvalou a ve své opakující se intenzitě stírající hranice mezi tělesným a duchovním prožitkem. V kontextu českého umění se tématu věnuje např. Antonín Procházka *(Prometheus, 1911)*.

[151] ROZBOŘIL 2018, s. 10

[152] FOUCAULT 2000, s. 86

[153] Tamtéž, s. 87

Nejlépe veřejným spektáklem trestu – každý šíp v těle sv. Šebestiána je pak v kontextu queer čtení hřebíkem do rakve queer sebeuvědomění.

Z teoretického hlediska můžeme opodstatnění vnímání sv. Šebestiána jako homoerotické ikony najít třeba skrze tezi sociologa Zygmunda Baumana, který ustanovuje pojem „tekutá modernita“[154]. Ten *„definoval společnost „po moderně“ jako stav „zkapalňování“ neboli „rozpouštění“, v němž vše, co bylo předtím, je taveno a znovu ztvárňováno nikoliv dle univerzálního řádu, ale dle individuálního plánu každého jednotlivce.“*[155] Pokud bychom tedy jeho myšlenku vztáhli i na společnost (a umění) v době „moderny“ a akt „rozpouštění“ na nikoliv tělo, ale způsob čtení sv. Šebestiána, musíme dojít k logickému závěru, že právě tento významový posun je základním pro utváření identity. V tomto případě queer identity. Sv. Šebestián tedy není queer – queer je jeho zobrazení v „tekutém“ významu, který mu přisuzuje každý queer jednotlivec.

Pro opodstatnění paralely mezi ideálním tělem tak, jak ho popisuje Winckelmann a křesťanskou paralelou v podobě sv. Šebestiána je důležité zmínit, že tělo jako hmota, resp. jeho zobrazení a význam je aktem reciproční výměny mezi vnímatelem a obrazovou reprodukcí. Takové zobrazení – v našem kontextu zobrazení těla – musí tedy být vnímáno (recipováno) a především uloženo do paměti. Takové zobrazení – které nás nutí si ho zapamatovat – nás musí vytrhnout, pohnout. Toho dosáhneme *„jestliže (tělo) obdaříme neobvyklou krásou či mimořádnou ošklivostí, jestliže některé z nich ozdobíme, například korunou či purpurovým pláštěm (…), anebo jestliže je zohyzdíme, třeba tak, že k nim přidáme skvrnu od krve…“.*[156]

Sv. Šebestián je tedy vzorem. Jeho „krásné“ (ve smyslu winckelmannovského ideálu) symetrické tělo v křečovitém prohnutí poutá pozornost, je aktivováno pohybem. Akcentace naléhavosti je pak dosaženo okamžikem útrpného mučení, kdy je „ideální tělo“ vystaveno zohyzdění, v tomto případě množstvím šípů, které zanechávají krvavé rány. Vyjma známé symboliky Šebestiánova utrpení jako předobrazu bolesti queer osob, které společnost vydělovala (symbolicky ji proklála šípy) je důležitá rovina Šebestiánova těla, které se stává předmětem soukromé adorace. Každý takový (queer) recipient má „svého Šebestiána“, ke kterému se může vztahovat, jehož tělo může obdivovat. Zároveň je ale tělem kolektivním – v kontextu tělesnosti pro svou harmonickou obecně přijímanou krásu. Dochází tak k transpozici, resp. „migraci symbolické formy“[157] z ideálu řeckého krásna do „křesťanského zbožštění“. Nakonec co může být v křesťanském kontextu ono duchovní splynutí, když ne splynutí s Bohem v extatickém (tělesném) vypjetí.

Tématu sv. Šebestiána se věnuje Wlastimil Hofman *(sv. Šebestián, 1914)*. Nechává světce spočinout v poloze „krásného“ ležícího aktu jehož proporce a tělesnou dokonalost narušuje pouze jeden šíp trčící ze světcovy hrudi. Jedná se tak o (pasivní) tělo docházející prozření v Bohu – což Hofman poněkud doslovně naznačuje naléhavým pohledem sv. Šebestiána vzhůru. Snoubí tak řecký ideál mladistvé krásy s křesťanskou symbolikou na cestě za mentální transcendencí. Zde navíc v poněkud „endymiónském“ formálním i obsahovém významu.[158]

---

[154] Pojem je (již ze své podstaty) však poněkud fluidní. Např. teoretička Hana Stehlíková Babyrádová v publikaci *Tělo-výraz-obraz-koncept* (2018) pracuje s termínem „tekutá společnost“; odrazům Baumanovy teorie na příkladech umění české avantgardy se pak věnuje Vojtěch Lahoda v kapitole *„Tekutá realita“*, která je součástí publikace *Černá slunce: Odvrácená strana modernity (2012)* – důraz klade zejména na formální vyjádření „tekutosti“ projevující se deformovanou tělesností zobrazovaných figur

[155] BABYRÁDOVÁ 2018, s. 37

[156] YATES 2015 s. 22 -23, převzato a citováno z: HEJMOVÁ 2022, s. 5

[157] Termín v tezi Mileny Bartlové, která vnímá symbolické formy jako migrující, nikoliv vyvíjecí se. In: HEJMOVÁ 2022, s. 17

[158] Z dalších příkladů můžeme zmínit slavný Kubištův kubisticko-analytický obraz *sv. Šebestiána (1912),* kterému se podrobněji věnuje např. Marie Rakušanová nebo Vojtěch Lahoda.

Zajímavou paralelou v práci s tělem světce – či dokonce Krista – může být tvorba polského autora Jaceka Malcewského, učitele Wlastimila Hofmana[159]. Za všechny příklady jmenujme námět *Krista stojícího před Pilátem (1911)*. Pilát je na něm zobrazen v „orientalizujícím" oděvu pohroužen do svého rozhodnutí o Kristově osudu. Kristus je kompozičně vydělen do prvního plánu, emocionálně pohnut situací – oproti Pilátovi vykazuje značnou expresivitu.

Pokud bychom v rámci výkladu použili „symondsovskou" dichotomii klidný-ideální Západ (Řecko) a zvrhlý-barbarský Východ (dobově a dnes značně problematicky „Orient"), můžeme u Malcewského spatřit neotřelé převrácení této estetické logiky. To Pilát je ztělesněním klidu, Kristovo tělo naopak aktivizováno mimikou, vizualitou fyzické bolesti i pohybem – v tomto případě poněkud vyzývavým gestem ruky třímající rudý plášť. Kristus je spoután, je divákovi představen ve své emocionalitě, která – dle optiky France Amelie Yates – činí jeho tělo paměti hodné. Stává se kolektivní společenskou výpovědí (pravděpodobně politickým komentářem děleného Polska), ale silou emočního prožitku pasivního vystaveného těla funkčně podléhá i individualizovanému queer čtení.

Typickým námětem pederastické „řecké lásky" je mýtus o Diovi a Ganymédovi, který se dle Platóna rozšířil – či lépe řečeno ustanovil – na ostrově Kréta.[160] Symonds dále rozvádí příběh o Ganymedovi skrze Homérův výklad v Iliadě: *„chlapec byl tak krásný, že Zeus nedovolil, aby zůstal na zemi, a povolal ho na nebesa, aby se stal číšníkem nesmrtelných. Smyslná touha, která vedla vládce bohů a lidí k tomu, že dal přednost Ganymédovi před Ledou, Danaé a všemi dívkami, jež miloval…"*[161] Nutno podotknout, že Homér nevnímal (jak je ostatně naznačeno výše) Diovu touhu po Ganymedovi jako sexuálně motivovanou. Homoerotickou vrstvu mýtu přidaly až pozdější výklady příběhu.

Pokud zůstaneme u výkladu vztahu Dia s Ganymédem jako výrazu sice intimního, ale zejména duchovního „přátelství", lze nalézt srovnání v praxi pederastie na Krétě. Když si totiž starší muž přál navázat vztah s mladíkem podle uznaných pravidel takového poměru, „unesl" ho z domova a odvedl do hor. Tam spolu měsíce žili načež byl chlapec mužem propuštěn. Zeus tedy jako „milenec" nechává unést (či sám unáší)[162] „milovaného" Ganyméda na horu Olymp nejen pro svou potěchu, ale také za účelem duchovního spojení, intelektuální povznášející výměny – jak ostatně předkládá Sokratovu tezi řecký historik a filozof Xenofon.[163]

V kontextu výtvarného umění v Čechách můžeme zmínit námět Ganyméda, který zpracoval Wlastimil Hofman na objednávku Jiřího Karáska ze Lvovic *(Ganymédes, 1925)*. Ačkoliv obraz zmiňuje Ladislav Jackson (dříve Zikmund-Lender) ve svém příspěvku do Putnovy monografie[164], samotný námět příliš nerozvádí a jeho interpretaci neposouvá. To naopak činí Vít Novák v rámci již zmíněné bakalářské práce na téma Karáskovy galerie, když Ganyméda interpretuje prostřednictvím dobové sokolské estetiky kultu těla.[165]

Hofman Ganyméda zobrazuje v takřka identické poloze jako Endymióna – tentokrát však vidíme recipienta jeho pohledu – je jím vyslaný sokol (dle přesvědčivé Novákovy interpretace) či Zeus sám. Aby Hofman docílil ztělesnění dokonalého mladistvého aktu v pohybu ale celistvé kráse, vybírá si okamžik těsně před samotným aktem únosu. V této souvislosti se nabízí Symondsova

---

[159] Hofman tvorbu Malcewského představil Jiřímu Karáskovi, který několik děl polského autora získává do své sbírky – výmluvným jen např. *Faun a Sfinx (1911)*.

[160] J. A. Symonds cituje Platonův Dialog o Zákonu: *„Kréťané jsou neustále obviňováni z toho, že vymysleli příběh o Ganymédovi a Diovi, aby sami sobě ospravedlnili tyto rozkoše příkladem božstva, které považovali za svého zákonodárce."* In: SYMONDS 1883, 1908, oddíl V.

[161] SYMONDS 1883, 1908, oddíl V.

[162] Orel (či sokol) bývá interpretován buď jako posel a vykonavatel Diovy vůle či jako Zeus sám.

[163] Xenofon Sokratovy myšlenky prezentuje a vykládá ve svém díle Symposion (4. století př. Kr.).

[164] ZIKMUND-LENDER 2013, s. 333 – 335, In: PUTNA 2013

[165] NOVÁK 2021, s. 26 -30

citace řeckého filosofa Maxima z Týru: *„Vidíš krásné tělo v rozpuku, slibující plod. Nenič je, neznesvěcuj, nedotýkej se květu. Chval je, jako poutník chválí rostlinu. Tak jsem i já viděl u Apollonova oltáře mladou palmu, jak se pne ke slunci. Zdrž se od stromu Dia a Apollona, vyčkej období plodů a budeš milovat spravedlivěji.“*[166] Čin se ještě nestal, a proto může být „krásné Ganymédovo tělo v rozpuku“ milováno, ceněno – a stát se tak (myšleno dle Platóna, přejímá také Winckelmann)[167] prostředkem k objevování krásy vnitřní.[168]

Příkladem mladistvé krásy, která teprve košatí a rozvíjí se, je Zrzavého série děl s příznačným názvem *Jaro (1924; 1924 – 29; 1927)*. Autor v něm zachycuje akt sedícího opřeného chlapce s pokrčenou pravou nohou a zdviženou dlaní v gestu, které Martin C. Putna interpretuje jako odmítnutí. Odmítnutí role erotického zájmu pozorovatele.[169] Pasivita se tedy přesouvá do pozice „aktivní submisivity“. Ta odmítá (či alespoň zpochybňuje) rigidní roli dominantního diváka („milence“) jako určovatele pohledu. I mladík nám věnuje svou přízeň – tím, že nás bere na vědomí.

V kontextu pederastického vztahu tak v otázce sexuálního aktu (který nemusí být nutně penetretativní povahy) dochází k nabourání tradičního schématu pasivní („milovaný“) / aktivní („milenec“). Chlapec na obraze si je vědom své podřízené (submisivní) role, participuje na ní. Přijmutí takové úlohy je pak dáno aktivním zvědomením své pozice včetně způsobů chování v mezích, které tato pozice ukládá. Povaha tohoto uvědomění je však dočasná, vyvíjí se a mění v závislosti na konsenzuálním souhlasu-nesouhlasu zainteresovaných stran. Takovým konsensuálním aktem je v případě Jara nejen odmítavé gesto mladíka, ale i pozice jeho genitálu.

Zajímavé je v tomto kontextu zmínit zamyšlení Hynka Látala nad vizuální reprezentací mužského pohlavního údu – v jeho případě užitého na konkrétní příklad zobrazení malého Krista v námětu Narození od Mistra Litoměřického oltáře. Látal v něm cituje Lubomíra Konečného, který poukázání na mužský genitál interpretuje jako verifikaci pohlaví Krista jako spasitele (nikoliv tedy spasitelky). Tzv. *„ostentatio genitalium“* pak *„sloužilo jako potvrzení Spasitelova lidství, takže Kristus mohl být viděn nejen jako Bůh, avšak zároveň jako opravdový člověk.“*[170]

Podobně by mohl být přeneseně interpretován i penis Zrzavého jinocha z námětu Jara – nejpatrněji pak na verzi z let 1924 – 1929. Nápadná poloha genitálu by tak v intencích Konečného interpretace mohla znamenat povýšení chlapce z fetišizovaného erotického objektu na „lidskou bytost“. Pokud se vrátíme k Putnovu výkladu a rozvedeme ho v intencích akcentace chlapeckého těla jako květu, který se má teprve rozvinout, nemusíme odmítavé gesto vnímat jako fatální negaci, ale spíše jako apel na naši trpělivost – ve smyslu „teď ještě ne, ale brzy…“

Připomeňme, že pederastický vztah mezi dospělým (starším) mužem – tzv. erastés – a dospívajícím jinochem – tzv. erómenos – měl svůj nepopiratelný reciproční charakter. Jednalo se o institucionalizovaný sociální vztah spočívající ve dvou rovinách – výchovné/duchovní a citové/erotické. Zatímco „erastés“ získával společenskou prestiž jako dobrý občan a vychovatel,

---

[166] SYMONDS 1883, 1908, oddíl VI.
[167] WINCKELMANN 1986, s. 36
[168] Postavou Ganymeda byl přitahován i Jiří Karásek, který mu věnoval celou povídku *Ganymedes (1925)*, jež byla později vydána ve sborníku triptychu povídek *Romány tří mágů*. V Ganymedovi Karásek velmi sugestivně ilustruje milostné vzplanutí mladíka Radovana pro enigmatického Adriana: *„A přece – byl to on, Adrian jeho snů, teď bytost skutečná, do niž mohl hleděti, byť jen úzkou štěrbinou – bytost velitelská a přece oddávající se, tělo skulpturální, samý nerv a sva, a přece měkká, přítulná, teplá bytost: svlékat teď Adrian před Radovanem do naha svou duši, ale tak jemně, tak čistě, tak cudně, že nebylo lze v tom pociťovati ani nevkusu, ani neřesti.“* KARÁSEK 1925, s. 34; nakonec je to však Radovan, který stojí modelem Židu Mollerovi – stvořiteli ideálu řecké krásy per se – sochy Ganymeda dokonalé v představách, nefunkční v žité realitě.
[169] PUTNA 2013, s. 341
[170] LÁTAL 2013, s. 304

emoční a intelektuální stimul, případně tělesné uspokojení, „erómenos“ obdržel společenský status zajištěný svým mentorem nebo přístup k vyššímu vzdělání.[171]

Michel Foucault na téma pederastického vztahu píše: *„(…) vztahy spojující muže a chlapce překlenující jisté věkové a situační rozhraní, jež je odděluje, byly na rozdíl od jiných sexuálních vztahů, či v každém případě více než ony, předmětem jakési ritualizace, jež jim ukládala četná pravidla, a tím dodávala formu, hodnotu a zajímavost.“*[172] Foucault zde nastiňuje soubor společensky utvářených – a přijímaných – gest, kterými se mohl takový pederastický vztah vůči pozorující většině veřejně argumentovat, resp. ospravedlnit.

Oba aktéři vztahu se zavazují dodržovat (sociálně) smluvené strategie chování. Ten, který miluje – tedy muž-průvodce – mladšího vyučuje, poskytuje oporu a zároveň je to on, kdo přebírá aktivní roli v aktu dvoření se (které může a současně nemusí být nutně sexuální povahy). Pasivní – resp. submisivní role – mladšího nespočívá v automatickém přijímání pozornosti a podřízení se, právě naopak. Je to on, kdo se musí svobodně rozhodnout kdy (a zda) se podvolit, oddat se staršímu[173].

Ze zmíněných příkladů výtvarného umění můžeme opět připomenout Hofmanova *Ganymeda (1925)*. Hofman mladíka maluje v okamžiku před podvolením se. Přisuzuje mu tedy svobodnou volbu, kdy a za jakých okolností se „milujícímu“ oddat – je rovnocenným partnerem. Volba však musí být uskutečněna. Pederastický vztah je tedy založen nejen na společné úmluvě, ale zároveň na vědomí prchavosti, pomíjivosti.

Tato nestabilita ukládá nutnost stále nového konsenzuálního potvrzování role obou zainteresovaných. Klíčovým se toto stvrzování stane především ve chvíli, kdy „milovaný“ dospívá. Načrtnout hranici, kdy již jeho submisivní role nabírá odsouzeníhodného charakteru je velmi obtížné – a Foucault naznačuje, že ani řecká intelektuální elita neměla na tento liminální akt přechodu do dospělosti stejný názor.[174] Můžeme tedy říct, že se tak pravděpodobně stalo ve chvíli, kdy vychýlení obou společenských (a intimních) rolí kulminovalo a nebylo možné nadále takovou podobu pederastického vztahu udržet, aniž by znamenala veřejné ponížení pro jednoho či druhého aktéra.

Klíčovou vlastností recipročního pederastického vztahu se tak stává asymetrie (*„disymetrie“* dle Foucaulta). Asymetrie – podle Kennetha Dovera – přitom nevychází z věkového rozdílu, ale ze sociálního a genderového kódování maskulinity, resp. moci. „Erastés“ je aktivním (autonomní, autoritativní), „erómenos“ přebírá pasivní roli – jak fyzickou, tak společenskou. Ve společnosti byl takový druh vztahu přijímán pro svou dočasnou povahu – erómenos nakonec „dospívá“ a stává se „milencem“ dalších.[175]

Vraťme se však k interpretaci vizuálního zobrazení pederastie. V křesťanské symbolice pracující s pederastickou intimitou staršího muže a mladistvého chlapce je nejvíce citovaným (a čteným optikou queerness) námět Ježíše Krista a sv. Jana Evangelisty. Tělesné splynutí (primárně bez sexuálního aspektu, ale nemusí být výlučně) obou je manifestováno fyzickou vzájemností. Hynek Látal upozorňuje na Janovu hlavu „spočívající na Ježíšově hrudi“ zatímco Kristus objímá Jana

---

[171] DOVER 1978, 1989, s. 43

[172] FOUCAULT 1999, s. 259

[173] Chvíle, kdy se „milovaný“ podvolí „milenci“ nebyla jednotně společensky daná. Vždy záleželo na individuální povaze vztahu. Důležité je, že jakékoliv „namlouvací hry“ se odehrávaly ve společném prostoru – byl to prostor pro oba rovnocenný. Submisivní role „milovaného“ byla tedy „aktivně řízena“ – mladší z dvojice si ji byl dobře vědom. V této souvislosti tedy můžeme říci, že asymetrická povaha vztahu byla výsledkem aktivního zapojení obou participantů vztahu.

[174] Foucault cituje Platónův Symposion: *„je známo, že za tuto osudnou známku (dospívání) platily první vousy a že břitva, jež je holila, měla přeříznout, jak se říkalo, i nit lásek.“* FOUCAULT 1999, s. 264; jednotná pravidla spolehlivě určující ukončení pederastického vztahu však neexistovala – byla tedy spíše předmětem společenské úmluvy.

[175] DOVER 1978, 1989, s. 100, 204

kolem ramen a drží za ruku. Duchovního spojení je pak docíleno skrze zjevení „tajemství o Boží podstatě Krista jako Syna Člověka“, které může nahlédnout pouze sv. Jan coby panic prostý primární sexuální touhy.[176]

Jan Zrzavý se námětu Krista se sv. Janem věnuje opakovaně. Poprvé *(Kristus a Jan, 1911)* zobrazuje obě postavy v „tradičním“ schématu androgynizovaného Jana přimykajícího se na hruď Kristovu, který ho objímá. Scéna působí nebývale citlivě a niterně. Duchovní splynutí je naznačeno poněkud doslovně zavřenými oči obou protagonistů a svátostí, kterou Kristus drží v ruce. Velmi zajímavé je zobrazení pozadí námětu tvořené změtí penetrujících očí anonymních pozorovatelů-soudců. Není od věci interpretovat intimní polohu Krista s Janem jako výraz autorovy queer identity a voyeuristické hlavy jako společnost nepřijímající jinakost, která neustále dohlíží na prosazování domnělých mravů – a to v osobní intimitě, kterou v tomto námětu Kristus s Janem prožívají.

Ve svém slavném zamyšlení o vězení jako panoptickém prostoru Michel Foucault píše: *„hlavní účinek Panoptikonu je zavést u vězněného vědomý a nepřetržitý stav viditelnosti, který zajišťuje automatické fungování moci. (...), aby dokonalost moci vedla k tomu, že aktuálnost jejího vykonávání bude zbytečná (...), zkrátka aby věznění byli chyceni v situaci působení moci, jejímiž nositeli by byli sami.“*[177] Pokud je tedy – jak jsme již nastínili výše – ono vězeňské panoptikum předobrazem „queerfobní“ společnosti a vězněm (či lépe sledovaným) pak queer člověk snažící se fungovat v takové společnosti, je logické, že permanentní udržování takového mocenského vztahu postupně vede k jeho vštípení. Plné sugesce, která z asymetrické dynamiky moci a podřízenosti vytváří normu. Nakonec Foucault briskně uzavírá: *„Ten, kdo je podroben polem viditelnosti a je si toho vědom, na sebe přebírá starost o mocenská donucování; nechává je spontánně dopadat na sebe samotného; vpisuje do sebe mocenský vztah, v němž hraje simultánně obě role; stává se principem svého vlastního podřízení.“* [178]

V této souvislosti se intimní zobrazení Krista s Janem v důvěrném objetí dá vyložit jako únik od takového typu mocenského uspořádání. Aktéři si nejsou vědomi, že na ně dohlíží vtíraví dohlížitelé, že jsou součástí panoptika. Pak se jejich sblížení jeví jako nebývale autentické, bezprostřední, opravdové. To je úlevné a osvobozující. Takové duchovní splynutí manifestované tělesnou blízkostí je totiž vždycky víc než sociální útlak, který queer člověk cítí o to větší měrou, o co víc si uvědomuje vlastní viditelnost v „queerfobní“ společnosti.

V pozdějším zobrazení (*Kristus a Jan, 1928*) se Jan z pozice objímaného dostává do pozice „přijímaného“ v modlitbě/prosbě. Kristus jako by mu svou fyzickou sounáležitostí uděloval rozhřešení, útěchu. Stává se (po vzoru „řecké lásky“) *„pánem, který (sice) zaujímá místo milovníka, ale který svým dokonalým sebeovládáním převrací smysl hry, obrací role (...) a stává se předmětem lásky pro všechny mladé lidi dychtící po pravdě.“*[179] V tomto případě se Kristus – jako pán pravdy – stává předmětem lásky sv. Jana. Zjevuje mu pravdu nejvyšší, totiž moudrost boží – a tu sv. Jan vděčně přijímá. Zrzavý tomuto niternému aktu přisuzuje důležitost vydělením obou postav do fantastické krajiny – tedy z prostoru dohlížející společnosti. V takovém osvobozeném prostoru mohou Kristus s Janem dojít k věčnému duchovnímu splynutí.[180]

---

[176] LÁTAL 2013, s. 303; cituje Miriam Kolářovou (2009), která vztah Krista s Janem vykládá na příkladu iluminace iniciály textu v lekcionáři deponovaném v klášteře cisterciaček v Mariensternu. Zajímavostí je, že podobný druh vyobrazení feminizovaného Jana v intimní blízkosti s Kristem bylo často nahlíženo ženou-mniškou, která jako recipientka námětu mohla chápat jeho didaktický rozměr kázající kontemplativní spojení během modlitby. Řádová sestra se tak (po vzoru spartské „řecké lásky“) stává „Janem-naslouchajícím“, zatímco Kristus zaujímá roli „inspirovatele“.

[177] FOUCAULT 2000, s. 282

[178] Tamtéž, s. 284

[179] Tamtéž, s. 320

[180] V této souvislosti se hodí zmínit útlou publikaci Martina C. Putny *„Křesťanství a homosexualita: Pokusy o integraci“*, 2012. Putna v rámci tématu queer, resp. gay čtení postavy Ježíše Krista zmiňuje amerického

Tělo jako prostředník mezi smyslovou touhou a duševním povznesením se kultivovalo ve veřejných tělocvičnách a na cvičištích. Sportovci, resp. atleti cvičili nazí – tedy v přirozeném stavu, který tělesnost zjevoval v pravdě, jako součást božského řádu.[181] V tomto kontextu lze obdobně číst i *Sprchy v pražském Sokole (1901 – 1903)* Miloše Jiránka. Bezelstnost vybraného motivu – a především jeho ztvárnění – ostatně nahlíží opět Vít Novák, když homoerotické čtení odsouvá ve prospěch autentické dokumentace prostředí sokolských šaten.[182] S odmítnutím primárního erotického podání mohu jen souhlasit. Ve světle souvislosti s tématem „řecké lásky" pak jen interpretačně rozvinout.

Nakonec sokolství jako projev ducha národa (a to ve své komplexitě, a nikoliv queer sexuality) definoval Miroslav Tyrš. *„Sokolství je tedy prostředkem výchovy mravních občanů ideálního českého národa. (…) S Platonem se Tyrš shoduje ve víře ve výchovu nového člověka. Platon, onen přední hajitel a oslavovatel souměrného, všech vloh a nadání vývoje chtěl vychovati vládce svého státu přísnou a harmonickou, tělesnou, rozumovou i mravní výchovou. Taková je i Tyršova cesta sokolská, jež má vésti k novému člověku."*[183]

Podobně jako na Hofmanových obrazech hráčů Wisly Krakow, i u Jiránka silně rezonuje téma bratrské sounáležitosti a mladistvého odhodlání v aktu participace na naplnění ideálu dokonalého spojení harmonického těla se vznešenou duší. Zajímavé je v tomto kontextu číst proces umývání lidského (resp. jinošského) těla jako sociální rituál přechodu k (až božské) transcendenci. Číst takovým způsobem např. Kubištovo *Koupání mužů (1911)* je možná poněkud zavádějící, ale přesto se domnívám, že může odrážet určité aspekty, které „řecká láska" naplňuje.[184]

Protipólem vznešené „řecké lásky" pak byla „láska vulgární". Maximus z Týru obě polohy srovnává, když píše: *„Jedna láska touží po rozkoši, druhá po kráse. Jedna je nevědomou nemocí, druhá uvědomělým nadšením. Jedna směřuje k dobru milovaného, druhá k záhubě obou. Jedna má svůj cíl v přátelství, druhá v nenávisti. (…) Jedna je stálá a věrná, druhá nestálá a vrtkavá."*[185]

Foucault ve své definici „vznešené lásky" uvádí jako ústřední bod její povahy pravdu – láska se stává „opravdovou". Klíčovou otázkou v této lásce je pak vůbec určení toho *„co znamená milovat." (…) „láska může vyjevit svou vlastní pravdu jen tehdy, když se jí zeptáme, čím je, a ne koho miluje."*[186] – tedy od koho pramení, a ne nutně ke komu směřuje. Zároveň musí být produktem pohybu obou aktérů („milence" i „milovaného"): *„dialektika lásky vyvolává u obou milenců dva dokonale podobné pohyby, láska je táž, protože u jednoho i druhého představuje pohyb, který je*

---

teologa a metodistu Theodora W. Jenningse. Ten poukazuje na zřetelnou afiliaci Krista a sv. Jana: *„(…) Ježíšův prvotní citový vztah směřoval k muži – k tomu, který v Janově evangeliu nazýván „učedník, kterého Ježíš miloval""*, citováno z: PUTNA 2012, s. 73; Jennings zároveň připouští, že optikou dnešní zkušenosti lze nazírat vztah Krista a Jana jako komplexně naplněném poutu – tedy včetně možnosti „sexuálního výrazu" jejich intimity

[181] SYMONDS 1883, 1908, oddíl XI.

[182] NOVÁK 2021, s. 24

[183] HEJMOVÁ 2022, s. 27

[184] Není zde od věci srovnat podobně ritualizovaný akt koupání v případě žen (Kubišta, Kupka, Preisler, Špillar, Špála, Zrzavý). V rámci tématu mužské „řecké lásky" se tak nabízí ekvivalent ženské „sapfické lásky", která je podobně naplněna prostřednictvím duševního splynutí, které však opět nevylučuje smyslový rozměr takového vztahu. Koupaní pak mohlo – a v různých náboženských církvích tomu tak bylo – být vnímáno jako liminální proces, který umožňoval opětovnou účast na modlitbě, tedy promluvě k Bohu po období menstruace, kdy byla žena považována za nečistou – např. v judaismu *„nida"* tedy menstruující žena, musí po skončení krvácení podstoupit sedmidenní rituální očistu ponořením celého těla do rituální lázně – *„mikve"*

[185] SYMONDS 1883, 1908 oddíl VI.

[186] FOUCAULT 1999, s. 314

unáší k pravdě.“[187] Pravda je pak nejvyšším spojením – rozhřešením asymetrie vztahu, a tak jeho rovnocenným naplněním.

Do opozice klade Foucault klade *„chybění, jímž se vyznačuje spřízněnost ubohosti a lstivosti (protože se jí nedostává krásných věcí, po nichž touží).“*[188] Symonds typ „vulgární/zvrhlé“ lásky, která je naplněna pouze erotickou touhou ukojit svůj sexuální pud vztahuje k „orientálnímu“ prostředí, které čte jako „barbarské“, pouze zaměřené na tělesný požitek bez duchovního rozměru.[189] Hodí se zde v této souvislosti zmínit osud Efialta z Trachie, který vznešenost „řecké lásky“ ztělesněnou spartskými válečníky vyměnil za „barbarskou“ materiální společnost perské armády, když králi Xerxovi I. vyzradil polohu tajné stezky, kterou se elitní jednotka Nesmrtelných dostala do týlu Leonidovy družiny.[190]

Optikou ctnostné „řecké lásky“ lze její „zvrhlou“ polohu číst i v osobě posledního asyrského krále Sardanapala. Ten se často (jak popisuje Diodoros Sicilský) oddával materiálním rozkoším, dekadentním orgiím, při kterých se oblékal do „ženských šatů“ – v literární mytické tradici se tak stává symbolem úpadku, ztracené existence a odsouzeníhodného hýření.[191] Zajímavý je prvek genderové fluidity Sardanapala, která sice ve spartském pojetí „řecké lásky“ absentuje, ale v jemnější „ionské verzi“ se může objevit jako vtělení feminizovaného učence filosofie.[192]

Námět Sardanapalovy hostiny ztvárňuje Jan Zrzavý v kresbě i grafice *(Hody krále Sardanapala, 1919)*. A i když můžeme rozlišit některé ženské primární pohlavní (či tělesné) znaky u vybraných postav, lze zároveň konstatovat, že se mísí s osobami androgynního vzhledu. Genderová neukotvenost může být tělesným dokladem efemérnosti tělesných prožitků (komentářem k Sardanapalovi), spíše se však jeví jako ilustrace vlastní nejednoznačné identity – může to být o to více patrné, jestliže budeme abstrahovanou „sardanapalovskou“ postavu vnímat jako svého druhu autoportrétní figuru Zrzavého.

Zrzavý se přirozeností, resp. tělesnými požitky vyjádřenými pudovou touhou (v ritualizovaném prostředí) věnuje v expresionistickém díle *Tanec (1908)*. Námět obřadního tance pohanských kultur může být ve své animálnosti vykládán jako nástroj k dosažení extatického procitnutí – často na úrovni oddání se tělesným sexuálním praktikám, kdy se pohlcená (a posednutá) duše disociuje od své tělesné schrány.

Ve starořecké kultuře byly takovým obřadním rituálem zejména dionýské slavnosti, které spojovaly náboženský kult (tedy duchovní rovinu), oslavu plodnosti / hojnosti (tedy materiální fyzickou rovinu) v aktu exaltované pohybové exprese. Německý muzikolog Curt Sachs k symbolice

---

[187] FOUCAULT 1999, s. 319

[188] Tamtéž, s. 314

[189] SYMONDS 1883, 1908, oddíl XIII.

[190] Jako vizuálně výmluvný komentář této transgrese lze vnímat scénu z filmu *300: Bitva u Thermopyl (2006, rež. Zack Snyder),* ve které Efialtes s úmyslem vyzradit polohu stezky vstupuje do Xerxova stanu. V něm (za doprovodu podmanivé hudby Tylera Batese) je svědkem nezřízených skupinových orgií, těl bažících po své fyzické přítomností, sténajících rozkoší a oddávající se nezvyklým sexuálním praktikám (nutno podotknout, že scéna je nasnímaná značně voyeristicky s cílem šokantně představit sexuální/ „orientální“ jinakost, což se prismatem dnešního pohledu jeví značně problematicky); jedná se tedy o něco, co Platón a později Winckelmann se Symondsem ve svých výkladech „řecké lásky“ zavrhují, vnímají jako patologické a odsouzeníhodné. Není náhoda, že si Snyder v zájmu akcentace spartské chrabrosti a vznešenosti vybral srovnání s „orientální / barbarskou“ pudovostí. Nakonec je to Efialtes, který se klaní před velikostí Xerxa I. – metaforicky i doslovně, a přichází tak o status bytosti mající nárok na rovnocenné zacházení, stává se dobrovolně ponížením.; Postkoloniální revizi filmu se věnuje teoretička umění Bahar Tahsily v článku *„Culture Industry and Orientalism in the Movie 300“* In: Journal of Asia-Pacific Pop Culture, 2021, Vol. 6, s. 230 - 244

[191] Neboť je tradice povahy čtení Sardanapalova příběhu a osudu tedy značně zakořeněna v rámci opozice vznešený řecký (později křesťanský) Západ-barbarský Východ, stálo by za to podrobit zavedené interpretační rámce novější např. postkoloniální optikou.

[192] SYMONDS 1883, 1908, oddíl X.

tance píše: „*Extáze zvyšuje fyzickou sílu tanečníka a mění jeho mentalitu. Už není člověkem; ztrácí vědomí své obyčejné přirozenosti a cítí v sobě nadlidskou sílu, která ho povyšuje na úroveň ducha; a jako duch věří, že je schopen ovládat síly přírody, přivolat přátelské a vyhnat nepřátelské síly.*“[193] Spirituální rozměr tanečního aktu tedy přesahuje jeho původní tělesnou podstatu – podobně jako vznešená „řecká láska“ sublimuje od fyzična směrem k duchovní dematerializaci.[194]

Slovy teoretičky Jany Ovčáčkové *„tělo se promění v zrcadlo niterných potřeb, krása se stává marginální záležitostí, forma jako zobrazení a obsah jako vyjádření je fenoménem současné tvorby“*.[195] Byť Ovčáčková aplikuje svou tezi na současné umění, domnívám se, že lze univerzálně použít i v případě rituálního aktu tance, pohanského tance. A tedy polemizovat s „řeckou láskou“ o tom, zda neřecká a v přeneseném slova smyslu nekřesťanská „bratrská vznešenost“ nemůže přece jen poněkud odvádět od vztahu k sobě samému, tedy základu pro to, abychom mohli vnímat ostatní.

Klíčovou významovou esencí tance je tvar, který lidská těla během procesu utvářejí – tedy přeneseně řečeno „formace“. Nejzákladnějším choreografickým tvarem (který se utváří již v původních domorodých kulturách) je kruh. Těla tančící v až „tranzicky“ repetitivní kompozici vytváří mystický dialog s objektem uvnitř kruhu – dochází tak k reciproční výměně duchovních energií.[196] U Zrzavého sice kruh nevytváří tančící postavy, ale je to prostředí samotné, které je cyklicky obklopuje a tím utváří vymezený prostor nekonečnosti. Nekonečnosti, která odhaluje duševní pohnutí. [197]

Pokud bychom „orientalizující“ pojetí sensuální zkušenosti – jako protiklad k „řecké lásce“ – aplikovali na rámec zobrazení žen, můžeme – možná trochu provokativně – použít Švabinského dílo *Odalisky (1907 – 1917)*[198]. Odhlédneme-li od dobově oblíbeného a ustáleného tématu

---

[193] SACHS, 1935, s. 30; In: Journal of the English Folk Dance and Song Society, Vol 2., 1935

[194] Tento liminální akt je klíčovým prvkem – rituálem. In: HEJMOVÁ 2022, s. 13; Tento akt je na pomezí individuální zkušenosti prožitku (každého tanečníka/účastníka rituálu) a sociální participace – kolektivní sdílení okamžiku pohybu. Vytváří tak pocit sounáležitosti, sjednocení. Často tak niterného a intenzivního, které bychom mohli označit za ono vyšší duchovní splynutí – „řecká láska“ v „pohanské“ praxi.

[195] OVČÁČKOVÁ 2018, s. 144

[196] SACHS 1935, s. 30; ve slovanské taneční kultuře je zářným příkladem obdobné ritualizace balet Svěcení jara pojednávající o obřadním aktu předsmrtného tance dívky, která je obětována bohu Jara. Její oběť má boha uspokojit, přinést milost – děje se tak opět v kruhu. Dívka jako koncentrát energie uvnitř obrazu svou obětí navozuje komunikaci jak s materiální sférou prezentovanou staršími, kteří ji obklopují, tak s božskou podstatou, která ji začíná vířením energie prostupovat. Balet byl v choreografii Václava Nižinského (a na hudbu Igora Stravinského) poprvé uveden v roce 1913 v Paříži, a to baletním souborem Ballets russes. Zajímavou baletní aktualizací a revizí tohoto námětu je pak mladší choreografie Američana Glena Tetleyho z roku 1974. Roli Obětovaného oproti původní verzi zaujímá jinoch. V těžké fyzické choreografii nechává Tetley vyznít dokonalou krásu mladistvého těla „winckelmannovského“ ideálu – Obětovaný se stává obdivovanou sochou v pohybu.

[197] V této souvislosti se hodí zmínit americkou choreografku Isadoru Duncan (1877 – 1927), která se na počátku 20. století usazuje v Evropě. Její choreografický slovník promlouvá spontánně, bezprostředně, revokuje starořeckou taneční estetiku dionýských slavností. Tím se přibližuje k ideálu řecké tělesné estetiky, která v pohybu nechává vyniknout symetrickým proporcím, kultivuje – ostatně jako ekvivalent tanečního vyjádření (jak uvádí Symonds) může být vnímáno soupeření atletů v gymnasionech. Není od věci dodat, že Isadora Duncan se stala múzou pro mnohé výtvarné umělce přelomu století – vyjma Bourdella a Rodina je to pak zejména Henri Matisse. Právě jeho ikonický *Tanec (např. 1910)* čerpá inspiraci z prvků choreografie Duncan. „Dionýská“ těla (jako manifestace řeckého univerzalismu) jsou tak v přímém dialogu s „pohanskou“ kulturou – tančí totiž v kruhu. Objektem, který tak stahuje a rozdává extatickou energii tak není postava uprostřed (která i fyzicky absentuje), ale každé jedno tančící tělo participantů rituálu.

[198] Pro úplnost dodejme, že název *„Odalisky“* není v rámci dějin umění ustálený. Např. Jana Orlíková v katalogu k výstavě *Max Švabinský: Ráj a mýtus* (Valdštejnská jízdárna, 12. prosince 2001 – 31. března 2002) uvádí název Bacchanále a klade vznik díla do roku 1911.

odalisek jako žen-ukojitelek (často mužských) sexuálních fantazií[199], lze konkrétně v případě Švabinského vysledovat objektifikační přístup k zpracování femininní sexuality. V díle jsou ženy kladeny ve zprohýbaných pózách přes sebe jako anonymní tělesné hmoty. Bez identity. Sensuální povaha je utvářena prostupujícím sfumatem, vytrácením se.

Kontrapostem sensualistických odalisek je např. dílo Jana Zrzavého – *Lesbičanky (1919)*. Na rozdíl od Švabinského nám Zrzavý scénu popisuje, předkládá ve své celistvosti. Těla nejsou redukovanými substancemi, ale stávají se androgynizovanými aktéry hravé a vysoce intimní scény. Nahlížíme do blíže nespecifikovaného prostoru, který se před námi odhaluje ve své prostotě. I zde můžeme vnímat určitý voyeuristický prvek, ale na rozdíl od Švabinského vnímám tuto rovinu díla jako diváka nezavrhující. Je to nahlédnutí do intimity, ale ta nás neodsuzuje. Spíše ve stylu otevřených dveří hotelového pokoje – a nikoliv klíčovou dírkou – zve k participaci.[200] To je dáno i silným erotickým ale – a to je nesmírně důležité – nikoliv pornografickým rozměrem kresby.

Tématu erotiky, která je často mylně ztotožňována s pornografií se ve svém působivém zamyšlení *„Užití erotiky: Erotika jako síla“* věnuje americká filozofka Audre Lorde.[201] Erotiku chápe jako *„takový druh síly v každé z nás, která se nachází v hluboce ženské a spirituální rovině a je pevně spjata se silou našeho nevysloveného a nepoznaného pocitu. (...) Erotika byla často terčem útoků a byla zneužita muži proti ženám. Udělali z ní pomatenou, banální, psychotickou a změkčilou senzaci. Z tohoto důvodu jsme mnohdy rezignovaly na zkoumání a chápání erotiky jako zdroje informací a zaměňovaly ji za pravý opak, tedy za pornografii. Jenže pornografie je absolutním popřením erotiky, protože je založena na potlačení skutečných pocitů – pornografie totiž upřednostňuje senzaci postrádající skutečný pocit.“*[202]

Pokud pomineme, že na konstrukci erotiky pornografickým prismatem se podílejí i ženy, lze s tezí Audre Lorde jen souhlasit. Zrzavého (erotická) kresba se v této souvislosti jeví jako přesně onen nástroj k nalezení skutečného pocitu – v tomto případě mj. splynutí autora se svou queer identitou, tedy prozřením. A tím se naplňuje étos „řecké lásky“. Nakonec jak Lorde dodává: *„Erotika se nachází mezi počátky našeho vnímání sebe sama a chaosem našich nejsilnějších pocitů. Je to vnitřní pocit uspokojení, o který, jakmile jsme ho jednou zažili posléze vědomě usilujeme. Protože jakmile jednou okusíme takto niterný pocit a jakmile si uvědomíme vlastní sílu, z úcty a ohledů k sobě samým už bychom nikdy neměli chtít méně.“*[203] Abstrahované postavy v Zrzavého díle jsou toho důkazem – existují v okamžiku pro sebe, nikoliv pro nás.

Do kontrastu je zajímavé uvést nejen Švabinského Odalisky, ale také třeba *Ukřižování (1922)* Františka Drtikola, které působí ve vší svojí vyhrocené exaltovanosti dojmem „symondsovské

---

[199] Odalisky jako výraz „sexualizovaného reduktivního orientalismu“ jsou častým námětem umělců avantgardy i dříve – např. Ingres, Renoir, Matisse. V uplynulých desetiletích dochází ze strany teoretiků a teoretiček umění k revizi z postkoloniálního a genderového pohledu. *Jmenujme např.* americkou teoretičku Marilynn Lincoln Board, která reviduje Matissovy Odalisky optikou genderových studií – kapitola Constructing Myths and Ideologies in Matisse's Odalisques v knize *The Expanding Discourse: Feminism and Art History (1992)*.

[200] Aktualizací tématu „pozitivního voyerismu“ v kontextu postmoderní queer vizuality je např. videoklip písně *„Justify My Love“* (1990), kterým Madonna a režisér klipu Jean-Baptiste Mondino přepsali historii vizualizované erotiky v hudebním (kulturním) mainstreamu. V něm se Madonna-Marylin Monroe ocitá na chodbě pařížského hotelu, nahlíží do otevřených pokojů, je svědkem intimních chvil „erotiky jinakosti“. Je to intimita konsenzuálně sdílená. Sama se stává aktérkou, ale nutně „nepornografizuje“. Sexualita je sice explicitně vyjádřena, ale pouze jako prostředek sensuální prožité zkušenosti, není předmětem objektifikace. Naopak „ospravedlňuje lásku“ a její queer prožívání – třeba i skrze uhrančivé doprovodné vokály Lennyho Kravitze. Podobně tak Zrzavý ospravedlňuje lásku jinakosti svým vizuálním jazykem *„Lesbičanek“*.

[201] LORDE 2021, s. 64 – 72. In: Audre Lorde – Sister Outsider, 2021, tranzit.cz; původní anglické texty sepsala Lorde již v roce 1984 (!), resp. 2007.

[202] LORDE 2021, s. 66

[203] Tamtéž, s. 66

vulgární lásky“ – v tomto případě navíc provokativně propojené s nejvyšším křesťanským motivem Kristovy oběti. Drtikolovi se nedá upřít naplnění extatického pohnutí způsobeného bolestí – tedy Ukřižováním. V obklopení čistě smyslově pojatých ženských aktů působících jako odalisky (nebo shluk femme fatale[204]), ale nabývá poněkud blasfemického významu. Srovnávat Krista se sultánem a Golgotu s harémem je sice v lecčems lákavé (a možná zvrhle funkční), ale v Drtikolově estetice možná až příliš prvoplánově „pornografizující“.

[204] V Drtikolově pojetí ženských aktů, zejména jejich póz a pozic je silně inspirováno mj. grafickými cykly Františka Koblihy. Pozice sklánějící se ženy vpravo je pak doslovnou citací Koblihova cyklu *Kleopatra (1910)*.

5. Závěr

V úvodu jsme nastínili, že queer ve svém základu není ani tolik tradičním uměnovědným pojmem, jako spíš vyjádřením určitého druhu nazírací optiky, která jde od člověka k člověku. A to od recipienta, který provozuje queer čtení směrem k dílu, odrážejícímu jedinečnou lidskou tvořivost a imaginaci. Výměna sdělení pak probíhá oboustranně. Tato práce se tak pokusila nastínit, že queer čtení je vždy jedinečnou zkušeností vytvářející svůj význam skrze osobní prožitek. A ten není unikátní jen pro dané dílo nebo diváka, ale může se měnit v čase s tím, jak přicházejí nové možnosti interpretace i recepce.

Příkladem takového proměnlivého vývoje interpretační a recepční zkušenosti je dílo a osobnost Jana Zrzavého, jehož čtení doznalo zřetelného posunu – od totálního abstrahování tématu identity a sexuality přes první náznakové výklady pracující primárně s fokusem na dílo, až po deklaraci autorovy „queerness“, která byla vykládána jako vyrovnávání se (skrze dílo i mimo něj) se svou homosexualitou. Tato práce se pokusila o další posun interpretace směrem k obecnějšímu a inkluzivnějšímu pojetí, které sice pracuje primárně s tématem genderfluidity (která se domnívám hrála v Zrzavého případě výraznější roli – *Divoženka, 1908*; *Antikrist, 1909*), ale snaží se zároveň o přehodnocení jednoznačné „homonormativní“ perspektivy, kterou posouvá do roviny queerness jako takové.

Teoretickou bázi tedy tvoří genderová studia, zejména společenská konstrukce genderu podle Simone de Beuvoir, která je dále rozvedena (a částečně podvrácena) analýzou „performativity genderu“ tak, jak ji překládá Judith Butler. Interpretace není jednoznačná. Implicitně se tedy práce ptá, zda je vůbec nutné se v dnešní době snažit třídit „umělectvo“ na základě identity, sexuality a zda není podobný přístup poněkud jednosměrný. Může být. Nakonec pro mnoho lidí byl Zrzavý prvním vzorem nezpochybnitelných projevů queerness ve výtvarném umění u nás. Na této bázi je však možné stavět nové interpretace, které nemusí ty předchozí nutně negovat, ale snažit se je nasměrovat k vzájemné pluralitní diskuzi, která je pro takový způsob dialogu klíčovou.

Být queer zároveň zahrnuje podstatné téma různorodosti, širokého spektra vyjádření se, vizuality – tedy „mnohost“. Tuto variabilitu se pokusila nastínit druhá část práce věnována Janu Preislerovi a Vratislavu Nechlebovi. Zatímco u Preislera vyvstává poněkud enigmatická otázka sebe-uvědomění, které práce předkládá jako určitý protipól primárnímu narcistickému zahledění do sebe sama, u Nechleby je tímto vizuálním vyjádřením výrazná estetika hraničící s kýčem, který práce definovala jako „camp“. Vychází přitom z textu Susan Sontag Poznámky o fenoménu camp (1964), který kombinuje se současnou revizí a doplňujícím výkladem slovenského teoretika Petera Demetera. „Campová“ vizualita se projevuje ve vizuálním paradoxu funkce námětu a jeho zpracování (*Autoportrét v županu, nedatováno*), (a)politizací (*Evangelista Jan, 1915*) nebo uplatněním nostalgického aparátu (*Autoportrét, 1915*).

Právě takto podaná oscilace mezi niterným a často velmi náročným introspektivním procesem (v případě Preislera) a teatrálním excesem, který se děje v mžiku (v případě Nechleby), prezentuje „mnohost“ vrstev, které pracují s identitou a které můžeme číst jako intence queer vizuality.

Protože jsme ale načrtli, že queer znamená především lidství – a tedy i univerzálně rámované behaviorální vzorce – nemůžeme opomenout roli společnosti. Tu jsem sice nastínila již v předcházejících kapitolách (vždy ve vztahu k probíranému tématu), ale nejvýrazněji jsem se pokusila ji vyjádřit v té poslední. Téma „řecké lásky“ (představené již Platónem, Sokratem, Ciceronem ad.) bylo a je předmětem opakovaných interpretací. Práce prezentovala výběr z nich

se snahou ukázat spektrum proměn nazírání na tento „fenomén“. Od důrazu na „řecký ideál“ krásy projevené harmonickou tělesností se silným vlivem kultu mládí – tak jak popisuje J. A. Symonds a J. J. Winckelmann po zevrubnější analýzu sociálního rozměru pederastického vztahu, kterou předkládá Michel Foucault. Ten nemusel být nutně formován pouze v intencích starší dospělý-mladý dospívající, ale nabírala mnoho podob. Práce se tak snaží poukázat i na téma „bratrské lásky“, tedy jakési sounáležitosti utvářené ve společenstvích přesahující sexualizovaný charakter – o který primárně nešlo ani v případě žité pederastie. Ukazuje, že taková sounáležitost fungovala jak na bázi rovnosti mezi příslušníky (na příkladech děl Miloše Jiránka či Wlastimila Hofmana), tak na modelu „moudrý pán“-zaujatý naslouchající (v případě děl s biblickou tématikou Jana Zrzavého). Nenaplnění ideálu manifestované redukcí vztahu na tělesnost a sexuální uspokojení pak znamená selhání jedinců v roli, která ze společensky uznávané klesne a stává se zavrženíhodnou – často byla (z dnešního pohledu značně reduktivně) přisuzována „neevropským“ národům. Práce se na příkladu Zrzavého díla *Tanec* (1908) snaží toto schéma vyvrátit, a naopak poukázat na specifika rituálních (pohanských) obřadů, které se mohou stát prostředkem k vyššímu duchovnímu poznání – v něčem tak přesahovat „wincklemannovský“ ideál orientovaný na symetrii a mladistvost těla – a abstrahovat od pudové sexuality se kterou bývají spojovány.

Z uvedeného vyplývá, že queer čtení nemá jednoznačnou výkladovou linii ani jediné funkční východisko. Operuje spíše s jedinečnou zkušeností autorství i divácké recepce. V tom skýtá určitou svobodu v hledání konkrétních příkladů, ale o to více apeluje na znalost sociokulturních diskurzů – ať už dobových nebo těch současných. Klíčovým se tedy stává poznání, že queer interpretace, které tato práce předkládá, nejsou definitivní. Spíše skýtají jednu „možnost v mnohosti“ výkladů, která se může v následujících letech ukázat jako nedostačující nebo reduktivní. Pak lze tuto práci brát jako východisko queer výkladů vybraného umění české avantgardy, avšak s vědomím, že se jedná o svědectví doby, které reflektuje jev a skutečnost stejně tak proměnlivou jako jsou její aktéři – totiž lidé.

V neposlední řadě může být queer čtení (a jeho validizace) také připomínkou, že náměty či témata, která se dají číst a nazírat tímto způsobem, nejsou výplodem umělecké produkce posledních desetiletí, „dekadentním excesem“ modernismu ani „odchylkou“ předchozích století, ale všudypřítomnou skutečností, která jen neměla vždy vhodné podmínky proto, aby byla veřejně a srozumitelně vyjádřena. V tom se prismatem dnešní doby stává queer čtení umění avantgardy jakýmsi „retrospektivním rolovým modelem“ a zpřítomňuje prostý fakt, „že jsme tu byli vždycky“[205].

[205] Závěrečná citace je referencí na název publikace *Byli jsme tu vždycky* (2022) českého novináře Filipa Titlbacha. Autor v knize prostřednictvím rozhovorů odkrývá příběhy současných queer lidí v České republice a jejich žitou zkušenost v prostředí heteronormativní společnosti.

6. Seznam literatury

BABYRÁDOVÁ 2018 – Hana Stehlíková BABYRÁDOVÁ: Kult zobrazování vlastního těla a sebeprezentace. In: Hana Stehlíková BABYRÁDOVÁ a kol.: Tělo – výraz – obraz – koncept. Brno, 2018, 36-49

BEAUVOIR 1967 – Simone de BEAUVOIR: Druhé pohlaví. Praha, 1967.

BUTLER 1999 – Judith BUTLER: Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York, 1999.

BUTLER 2016 – Judith BUTLER: Závažná těla: O materialitě a diskurzivních mezích „pohlaví“. Praha, 2016.

DAVIS 1995 – Whitney Davis: Gender. In: Robert S. NELSON / Richard SHIFF (ed.): Critical Terms for Art History (2nd edition). Chicago, 1995, 330-344

DAVIS 2010 – Whitney DAVIS: Queer Beauty: Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond. New York, 2010.

DOVER 1978, 1989 – Kenneth DOVER: Greek Homosexuality. Cambridge (US), 1978.

DEMETER 2021 – Peter DEMETER: Láska k přehnanému. České Budějovice, 2021.

FANEL 2000 – Jiří FANEL: Gay historie. Slavonice, 2000.

FOUCAULT 1999 – Michel FOUCAULT: Dějiny sexuality I.: Vůle k vědění. Přibyslav, 2003.

FOUCAULT 2000 – Michel FOUCAULT: Dohlížet a trestat. Slavonice, 2000.

FREUD 2020 – Sigmund FREUD: Přednášky k úvodu do psychoanalýzy. Praha, 2020.

HEJMOVÁ 2022 – Anna HEJMOVÁ: Obrazy těla: vizualita tělesné kultury v kolektivní paměti. Praha, 2022.

JACKSON 2024 – Ladislav JACKSON: „Pro odlišnost mého sexu“: Spektákl šatníku Jana Zrzavého. In: Miloš DOLEŽAL (ed.): Kdybych já byl krásný jako Dionysos: setkání s Janem Zrzavým (monografie k výstavě). Humpolec, 2024, 143-164

KARÁSEK 1925 – Jiří KARÁSEK ze Lvovic: Ganymedes. Praha, 1925.

KREUZZIEGER 2024 – Milan KREUZZIEGER: Nemoderní malíř moderního života: dílo Vratislava Nechleby jako podnět k revizi reduktivní verze modernismu. In: Vanda SKÁLOVÁ / Milan KREUZZIEGER: Už jde… Vratislav Nechleba (1885 – 1965): verista v pasti modernismu (monografie k výstavě). Kutná Hora, 2024, 12-21

LACAN 2016 – Jacques LACAN: Imaginárno a symbolično. Praha, 2016.

LÁTAL 2013 – Hynek LÁTAL: Možnosti queer interpretace staršího českého umění. In: Martin C. PUTNA (ed.): Homosexualita v dějinách české kultury. Praha, 2013, 299-320

LORDE 2021 – Audre LORDE 2021: Sister Outsider: eseje a projevy. Praha, 2021.

NOVÁK 2021 – Vít Novák: „Výstředně, nesmyslně, s rozkoší a zoufalstvím“. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic (bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha, 2021.

OVČÁČKOVÁ 2018 – Jana OVČÁČKOVÁ: Hra, zpověď nebo chrám – sex, LGBTQ a pornografie jako námět umělecké tvorby. In: Hana Stehlíková BABYRÁDOVÁ a kol.: Tělo – výraz – obraz – koncept. Brno, 2018, 141-146

PANIZZA 1895 – Oskar PANIZZA: Bayreuth a homosexualita. In: Moderní revue, č. VI., roč.1895, 56-60

PÉLADAN 1911: O androgynovi, theorie plastická. In: Moderní revue 17, 1910-1911, 159, 201, 233, 239

PŇAČEKOVÁ 2010 – Michaela PŇAČEKOVÁ: De/konstrukce genderové identity v dramatickém diskurzu. In: Ondřej SLÁDEK: Peformance – Performativita. Praha, 2010, 171-184

PUTNA 2012 – Martin C. PUTNA: Křesťanství a homosexualita. Pokusy o integraci. Praha, 2012.

PUTNA 2013 – Martin C. PUTNA: „Na pohled byl Jeník chlapec jako jiní hoši“. Jan Zrzavý, výtvarný protějšek literárních „cest sublimace“. In: Martin C. PUTNA (ed.): Homosexualita v dějinách české kultury. Praha, 2013, 339-348

RAKUŠANOVÁ 2007 – Marie RAKUŠANOVÁ: Téma a napětí. In: RAKUŠANOVÁ (ed.): !křičte ústa!: předpoklady expresionismu. Praha, 2007.

ROZBOŘIL 2018 – Blahoslav ROZBOŘIL: Úvodní slovo. In: Hana Stehlíková BABYRÁDOVÁ a kol.: Tělo – výraz – obraz – koncept. Brno, 2018, 7-11

SACHS 1935 – Curt SACHS: The Symbolism of Dancing. In: Journal of the English Folk Dance and Song Society, Vol 2., 1935, 30-33

SEDGWICK 1990 – Eve Kosofsky SEDGWICK: Epistemology of the Closet. Los Angeles, 1990.

SONTAG 2000 – Susan SONTAG: Poznámky k fenoménu camp. In: Labyrint revue, č. 7-8, roč. 2000, 79-80

SRP 1996 – Karel SRP: Jan Zrzavý. In: Lenka BYDŽOVSKÁ: Umělecké sdružení Sursum 1910-1912 (kat. výstavy). Praha, 1996, 151-160

SRP 2003a – Karel SRP: Pod ochranou Leonarda. In: Jana ORLÍKOVÁ / Karel SRP: Jan Zrzavý. Praha, 2003, 30-33

SRP 2003b – Karel SRP: Point de départ. In: Jana ORLÍKOVÁ / Karel SRP: Jan Zrzavý. Praha, 2003, 54-59

SRP 2003c – Karel SRP: Kristus a Antikrist. In: Jana ORLÍKOVÁ / Karel SRP: Jan Zrzavý. Praha, 2003, 60-70

SRP 2003d – Karel SRP: Smutek pohlaví. In: Jana ORLÍKOVÁ / Karel SRP: Jan Zrzavý. Praha, 2003, 94-98

SRP 2003e – Karel SRP: Rady Martenovy. In: Jana ORLÍKOVÁ / Karel SRP: Jan Zrzavý. Praha, 2003, 99 - 113

SRP 2012 – Karel SRP: Zběsilost v duši. Praha, 2012. In: Lenka BYDŽOVSKÁ / Vojtěch LAHODA / Karel SRP / Zuzana NOVOTNÁ: Jan Zrzavý – Božská hra (monografie k výstavě). Řevnice, Praha, Ostrava, 2012, 106-129

SYMONDS 1883, 1908 – John Addington SYMONDS: A Problem in Greek Ethics. Dostupné online: https://www.gutenberg.org/cache/epub/32022/pg32022.txt, vyhledáno 30/6/2025

ŠTEFKOVÁ 2013 – Zuzana ŠTEFKOVÁ: Takoví normální agnostici? Současné české umění a queer vizualita. In: Martin C. PUTNA (ed.): Homosexualita v dějinách české kultury. Praha, 2013, 359-378

WINCKELMANN 1986 – Johann Joachim WINCKELMANN: Dějiny umění starověku. Praha, 1986.

WINTER 2010 – Tomáš WINTER: Palmy na Vltavě: primitivismus, mimoevropské kultury a české výtvarné umění 1850 – 1950. Praha, 2010.

WITTLICH 2010 – Petr WITTLICH: Preislerova Zrcadla. In: Petr WITTLICH: Horizonty umění. Praha, 2010.

YATES 2015 – Frances Amelia YATES: Umění pamětí. Praha, 2015. In: Anna HEJMOVÁ: Obrazy těla: vizualita tělesné kultury v kolektivní paměti. Praha, 2022, 5

ZIKMUND-LENDER 2013 – Ladislav ZIKMUND-LENDER: „Nakřivo rostlý výhonek“. Obrazy homosexuality v umění české dekadence. In: Martin C. PUTNA (ed.): Homosexualita v dějinách české kultury. Praha, 2013, 321-338

ZRZAVÝ 1920 – Jan ZRZAVÝ: Jeníkovy pohádky. Praha, 1920.

ZRZAVÝ / MAXOVÁ 1971 – Jan ZRZAVÝ / Dagmar MAXOVÁ: Jan Zrzavý vzpomíná. Praha, 1971.