

Univerzita Karlova v Praze

Filosofická fakulta
Katedra české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Veronika Tichá

Utrpení knížete Sternenhocha z hlediska Klímovy filozofie

The Sufferings of Prince Sternenhoch from the Point of View of Ladislav Klíma's own
Philosophy

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Libuše Hečzková, Ph.D.

Praha 2011

Poděkování

Děkuji touto cestou především vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Libuši Heczkové, Ph.D.za cenné připomínky a odborné vedení při vzniku této práce.

Dále bych ráda poděkovala své rodině a přátelům za podporu, důvěru a trpělivost.

V Praze, dne 13. 12. 2011

Veronika Tichá

Prohlášení

„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 13. 12. 2011

Veronika Tichá

Anotace

Tato práce se zabývá nejznámějším dílem Ladislava Klímy, jednoho z nejkontroverznějších českých autorů první poloviny 20. století, *Utrpení knížete Sternenhocha*, a sice z hlediska Klímova filozofického přístupu k jeho literární tvorbě a životu vůbec.

Vycházeli jsme zároveň z filozofie Friedricha Nietzscheho, jehož některými myšlenkami se nechal Klíma inspirovat. Na příběhu lásky a nenávisti jsme se ve srovnání s divadelním (David Jařab – premiéra v divadle Komedie 2007) a filmovým (Jan Němec – *V žáru královské lásky* 1990) zpracováním tohoto díla snažili nalézt stopy jeho učení o solipsismu a egodeismu, a to především ve stylu, kompozici a hlavních postavách. Větší důraz byl kladen na postavu Helgy, jelikož nejvíce reprezentuje Klímovy filozofické názory. Nutně jsme se dotkli otázky vůle, autorit a posmrtného života.

Klíčová slova: F. Nietzsche, lidé vyšší/nížší, solipsismus, egodeismus, ludibrionismus, posmrtný život, halucinace, femme fatale

Annotation

This work deals with the most famous novel, the *Suffering of Prince Sternenhoch*, of one of the most controversial Czech authors of first half of 20th century, Ladislav Klíma, namely in terms of Klíma's philosophical approach to his literary work and life in general.

We derived from the philosophy of Friedrich Nietzsche, whose ideas inspired Klíma in many ways. We are comparing the story of love and hate to the theater (David Jařab – first performance at the Divadlo Komedie, Praha 2007) and film (Jan Němec - *In the Heat of the Royal Love* 1990) adaptation and we are trying to find traces of his doctrine of solipsism and egodeism there, especially in style, composition and main characters. Greater focus was put on the character of Helga, because she represents the most of Klíma's philosophical views. Necessarily, we have touched on the question of will, authority, and the afterlife.

Keywords: F. Nietzsche, higher / lower people, solipsism, egodeism, ludibrionism, afterlife, hallucinations, femme fatale

Obsah

| | |
|--|----|
| ÚVOD..... | 7 |
| 1. ŽIVOT A DÍLO..... | 9 |
| 1.1 Boží praxe..... | 13 |
| 2. FILOZOFIE LADISLAVA KLÍMY | 17 |
| 2.1 Vliv evropských filozofů | 17 |
| 2.1.1 Arthur Schopenhauer..... | 17 |
| 2.1.2 George Berkeley..... | 18 |
| 2.1.3 Friedrich Nietzsche..... | 19 |
| 2.2 Ladislav Klíma..... | 22 |
| 2.2.1 Člověk svůj – člověk societní..... | 26 |
| 3. UTRPENÍ KNÍŽETE STERNENHOCHA | 29 |
| 3.1 Kompozice..... | 29 |
| 3.1.1 Prostor a čas..... | 30 |
| 3.2 Jazykové prostředky | 31 |
| 3.3 Hlavní postavy | 33 |
| 3.3.1 Sternenhoch..... | 34 |
| 3.3.2 Helga | 35 |
| 3.3.2.1 Anima | 39 |
| 3.3.2.2 Posmrtný život | 41 |
| 3.3.2.3 Motiv světla a tmy..... | 44 |
| 3.3.2.4 Lidé vyšší–nižší | 45 |
| 3.3.2.5 Symbolika zvířat | 47 |
| 4. SROVNÁNÍ S FILMEM A DIVADELNÍ HROU..... | 49 |
| 4.1 Divadelní inscenace | 49 |
| 4.2 Filmová adaptace | 52 |
| ZÁVĚR | 57 |
| Seznam použité literatury | 60 |

ÚVOD

Dodnes fascinující „groteskní romaneto“¹ *Utrpení knížete Sternenhocha* je uměleckým obrazem Klímova chápání světa. Tento kontroverzní český myslitel popřel objektivní realitu a dospěl ke koncepci Vůle jako jediného hybatele dějin, člověk se tak stává vládcem nad světem i nad sebou samým. Za svého života i po smrti pobuřoval svým silným individualismem, který dovedl do extrémů. Otevřeně prohlašoval, že vše, co ho obklopuje, je součástí jeho vědomí a on sám je Bohem. Svými myšlenkami šokoval své současníky, stejně jako šokoval jeho velký vzor Friedrich Nietzsche o několik let dříve.

Stejně jako Klíma se tedy pokusíme odkrýt nejkrajnější stránky lidského vědomí i podvědomí, které se skrývají za bariérou obskurních a zvrácených detailů vztahu německého šlechtice a démonické Helgy, kvůli nimž tento silný příběh o šíravé síle lásky a nenávisti, odvrhující veškerá tabu, zůstává nedocenen často i našimi současníky.

Ačkoliv má dílo podtitul groteskní romaneto, lze v něm nalézt i prvky hororu a gotického a filozofického románu, velkou část prózy tvoří deníkové záznamy. Prolíná se zde skutečnost se sny a fantazií, iracionalita s filozofickými tezemi, psychologický pohled do lidského nitra se satirickou kritikou vysoce postavené společnosti.

Diplomová práce je rozdělena do několika částí. V první se dotkneme některých událostí ze spisovatelova života, protože měly, jak uvidíme, velký vliv na jeho tvorbu. Klíma si prošel nelehkým dětstvím a dospíváním, což se nutně odrazilo v jeho názorech na život i na svět – ty nejdůležitější prožitky a jejich přenesení do Klímova díla si ukážeme i v námi rozebírané próze. U tohoto autora je velmi pozoruhodně spjat život s tvorbou, jeho dílo můžeme z větší části chápat jako odraz životních zkušeností, záznam jeho myšlenkových pochodů. S tím souvisí i velmi tenká hranice mezi uměním a filozofií, která je pro něj typická.

Co se tedy týče Klímovy filozofie, nebudeme se zde zabývat pouze vlivem významných evropských filozofů, které Klíma obdivoval, přestože jejich myšlenky se velmi markantně odrážejí v Klímově díle a bez pochopení Nietzscheho, Schopenhauera nebo Berkeleyho bychom nebyli schopni pochopit ani Klímu. Klíma si z nich odnesl to, co pro svou filozofii považoval za nejpodstatnější, a vytvořil vlastní filozofickou koncepci, kterou po celý svůj život aplikoval v praxi a zároveň ji promítl do svého rozsáhlého díla.

Klímovi šlo celý život o dosažení věčnosti, nesmrtelnosti a vlastního božství – tuto filozofii nazýváme egodeismem. Tvrdil, že neexistuje nic kromě něj a zároveň věřil

¹ Groteskním romanetem dílo nazýval sám L. Klíma.

v sebezbožštění. Toho se snažil dosáhnout pomocí Vůle, jíž povýšil na princip života. Je středobodem Klímovy filozofie a můžeme ji ztotožnit s vědomím sloužícím k uchopení světa.

Svět podle Klímy neexistuje, je pouhou iluzí, součástí vědomí, nikoliv reálného světa. Tento Klímův iluzionismus je podstatný pro pochopení celé jeho filozofie. V této práci se tedy zaměříme na myšlenky filozofů, kterými se Klíma nechal inspirovat, a to především Friedricha Nietzscheho, a budeme sledovat, jak se odrazily v románu *Utrpení knížete Sternenhocha*. V díle se pokusíme dohledat také Klímovu vlastní koncepci, kterou na základě svých předchůdců ve spojení s vlastními myšlenkami vytvořil. Nebudeme se zde tedy zabývat vztahem *Utrpení knížete Sternenhocha* k dalším Klímovým dílům ani Klímově filozofii v celé její šíři, budou nás zajímat pouze Klímovy názory na život, jež můžeme zaznamenat právě v tomto románu, konkrétně koncepcí Vůle, s jejíž pomocí se snažil dosáhnout věčnosti. Zaměříme se především na hlavní ženskou postavu, Helgu, do níž Klíma nejvíce promítl svou filozofii.

V poslední části diplomové práce se budeme snažit postihnout ty stránky Klímova pojetí života a smrti, které můžeme zaznamenat ve filmové a divadelní adaptaci tohoto románu. Tato díla srovnáme s předlohou nejen z hlediska autorovy filozofie, ale pokusíme se odhalit všechny podobnosti i rozdíly vzniklé přenesením románu na filmové plátno a divadelní prkna. Nejvíce nás bude zajímat proměna Helgy. Půjde nám o srovnání s filmovou podobou *V žáru královské lásky* Jana Němce (1990) a s jeho dramaturgií v režii Davida Jařaba, nastudovanou v divadle Komédie (premiéra duben 2007).

Závěrem bychom chtěli upozornit, že ve všech citacích ponecháváme původní slovní tvary, které neopravujeme podle nových pravopisných pravidel. Co se týče Klímovy terminologie slov spojených s Bohem či Vůlí, autor používá pouze velká počáteční písmena, budeme se v této práci v souvislosti s ním tedy také držet jeho zásady.

1. ŽIVOT A DÍLO

Klímův životní styl, události, které ho potkaly, a lidé, se kterými se, byť i nepřímo, setkal, měli nezanedbatelný vliv na jeho tvorbu – v této kapitole se tedy zaměříme právě na úzké sepětí jeho soukromého života a díla a vyzdvihneme pouze ty jevy z Klímova života, jež se odrazily v jeho tvorbě. Jelikož není Klímovo dětství dostatečně doloženo, musíme vycházet z pozdějších svědectví samotného Klímy a ze studií a monografií napsanými jeho příznivci.

Ladislav Klíma se narodil 22. 8. 1878 v Domažlicích a zemřel 19. 4. 1928 v Praze.² Jeho život se dá nejlépe charakterizovat Klímovými vlastními slovy: „neodvislost, žádné ‚povolání‘, možnost žít pro sebe za všech okolností; vlastně jsem byl vždy poustevníkem.“³ Klíma v podstatě celý život provokoval naprostým nezájmem o náležitosti tohoto života. Urs Heftrich uvádí, že podřídil vše nezávislosti svého myšlení, a to jak jistotu občanské existence, tak vyhlídku na veřejný ohlas.⁴

Mluvíme tedy o svérázném mysliteli a prozaikovi, který provokoval tehdejší společnost svým způsobem života i tvorby a boural všechna zavedená pravidla v literatuře. Velmi dobře věděl, že jeho tvorbu jen málokdo přijme, ale jak uvidíme později, Klíma svá díla nepsal pro lidi. Popularitou opovrhoval a neměl v plánu se svou tvorbou proslavit. V dopise E. Chalupnému o své beletristické tvorbě píše: „Jsem jist, že by se mnoho lidiček zbláznilo při prodělávání 100 stránkových mučení, líčení hrůz posmrtného života – snu, zjevování se strašidel, kterých v mých krvácích – odehrávajících se z valné části v podsvětí i ‚nadsvětí‘, – vystupuje nestydatě skoro víc, než pořádných lidí.“⁵ Přesto si ale za svůj život na nedostatek popularity nemohl stěžovat – jeho práce kolovaly v mnoha opisech pořizovaných nadšenými citeli.⁶

V Klímově osobnosti se mimo jiné skrývá velký myslitelský talent, který vypluje na povrch v jeho prvních, filozoficky zaměřených dílech. Důležitý pro jeho tvorbu je fakt, že Klíma spojoval filozofii s uměním, a to jak svým životním stylem, tak tvorbou. Ve všech jeho dílech mezi nimi není ostrá hranice. Sám tvrdil, že jeho „belletrie jsou v první řadě filosofii, teprve v druhé belletrii.“⁷ Viewegh hovoří o „antiliterárnosti“ jeho děl.⁸ Celá jeho tvorba může být tedy chápána jako hledání smyslu života.

² Expresionisté, s. 140

³ Vlastní životopis, s. 25

⁴ Nietzsche v Čechách, s. 52

⁵ Duchovní přátelství, s. 41–42

⁶ Ladislav Klíma: filozof – básník – dramatik, s. 60

⁷ Tamtéž, s. 48

⁸ Literatura a sebevražda, s. 165

Klímovo dospívání bylo rozhodujícím způsobem poznamenáno úmrtím nejbližších příbuzných – během necelého roku přišel téměř o celou rodinu. Dva bratři a sestra zemřeli již dříve, ve svých šestnácti letech přišel o poslední sestru, matku i tetu, zbyl mu jen otec. Chalupecký cituje Klímovu prózu *V zasněném údolí*, v níž Klíma tvrdí, že kvůli této tragédii v něm vznikla nenávist k lidem a opovržení jimi.⁹ „Nenáviděl jsem v dětství všechny lidi, každé pohladění nutilo mne až ke zvracení. (...) Již v prvních létech tohoto živůtku pocíťoval jsem sebe a lidstvo jako dvě spolu válčící moci.“¹⁰ Tento nepřilíživý přístup k lidem je nicméně patrný téměř ve všech Klímových dílech a dokonce můžeme říci, že jeho tvorba z tohoto pocitu zhnusení vyrůstá. Zajímavé ale je, že podle Emanuela Frynty o lidech většinou hovořil s despektem, ale choval se k nim vždy laskavě a zdvořile; cítil, že je lidem vzdálen a nemá s nimi nic společného.¹¹

Na gymnáziu do té doby prospívá na výbornou, po tomto traumatickém zážitku však přestane dbát o svůj zevnějšek a jsou s ním spojeny mnohé skandály. Je například vyloučen ze všech rakouských středních škol kvůli kompozici z češtiny, ve které ostře napadl habsburskou dynastii: „...až jsem byl vyhozen (...) proto, že jsem nazval ve školní úloze, v neznalosti historie, Habsburgy – myslím – prasečí dynastií.“¹² Tento fakt ho utvrzuje v rozhodnutí už nikdy nechodit do školy („Stádní idiotství, zvané škola, uloupilo mně při nejmenším 30 % mé duševní síly.“)¹³ a nevěnovat se žádnému zaměstnání.

Jak se později ukazuje, nebyl Klíma na žádnou manuální práci příliš stavěn, k jiné než duševní činnosti měl evidentně odpor: „Na štěstí jsem včera spadl s kluzkého kola mašiny, praštil se nehorázně do prsou, stal se na několik dní práce a každého prudšího pohybu neschopný, ale psát mohu.“¹⁴ Klímův otec, protiněmecký a protirakouský radikál, akceptoval synovo rozhodnutí. Podle Viewegha v synovi pěstoval radikalismus, pocity až extrémní nezávislosti a svobodomyšlnosti, což patrně ovlivnilo některé přemrštěné projevy v Klímově chování.¹⁵

⁹ Expresionisté, s. 140

¹⁰ Tamtéž, s. 9–10

¹¹ Několik vzpomínek, s. 95

¹² Expresionisté, s. 13

¹³ Tamtéž, s. 12

¹⁴ Duchovní přátelství, s. 114

¹⁵ Sebevražda a literatura, s. 135

Na několik let zůstává Klíma finančně zajištěn díky dědictví po matce, je podporován i svým otcem. Otec se znovu žení s mladší partnerkou, se kterou později jednadvacetiletý Ladislav Klíma od otce odchází.¹⁶ Ve *Vlastním životopise* uvádí, že zaopatřovala vše, co bylo pro domácnost nutné, a proto se nemusel stýkat s lidmi,¹⁷ což Klíma vzhledem k svému přístupu k lidem i k životu jistě ocenil.

Není ale pochyb o tom, že přes intenzivní prožitek smrti a „neschopnost“ běžného styku s lidmi zůstal až do smrti filozofem tělem i duší, přestože jeho filozofické dílo bylo spíše záznamem jeho psychických stavů a myšlenek než uceleným filozofickým systémem v běžném slova smyslu. Právě díky jeho svobodnému životu měl ale možnost ponořit se do četby děl mnoha evropských i mimoevropských filozofů.

Chalupecký uvádí, že v roce 1904, po nevydařeném vztahu s otcovou manželkou, Klíma píše svou prvotinu *Svět jako vědomí a nic*, a to anonymně, pouze se šifrou L.¹⁸ Toto dílo můžeme považovat za manifest imaterialismu, o kterém budeme mluvit v následující kapitole v souvislosti s Georgem Berkeleyem, z něhož Klíma vycházel.

V době vzniku díla se nepokoušel publikovat v časopisech, rozeslal pár výtisků pouze několika známým, mimo jiné i Otokaru Březinovi, jenž knihu označil za „nejodvážnější výtvar myšlenkový české filosofie“.¹⁹ Jeho zásluhou pak na román napsal recenzi Emanuel Chalupný. Březina i Chalupný zůstanou od té doby Klímovými věrnými přáteli,²⁰ přestože s Březinou Klíma udržoval prakticky jen písemný styk. Podle Jaroslava Kabeše se osobně setkali pouze jednou, 13. června 1926 v Jaroměřicích, tedy 22 let od jejich literárního „seznámení“.²¹ Klíma k Březinovi velmi vzhlížel a vážil si ho jako člověka i jako filozofa, a dokonce byl přesvědčen, že „nebylo dosud pravého českého filozofa, mimo Otokara Březinu“.²²

Mezi lety 1906–1909 se Klíma věnoval psaní próz, za všechny uvedme například romány *Český román*, *Lidská tragédie a Boží komedie*, později přepracovaný v novelu *Soud Boží*, nebo kratší prózu *Skutečná událost, zběhnuvší se v Postmortálii*, které si Klíma velmi cenil. V *Expresionistech* se dočítáme, že se Klíma žádnou z těchto próz tehdy nepokusil vydat.²³ Viewegh uvádí, že Klíma psal pouze pro svou potřebu, což dokládá Klímův životní

¹⁶ Sebevražda a literatura, s. 14

¹⁷ Tamtéž, s. 14

¹⁸ Duchovní přátelství, s. 97

¹⁹ Tamtéž, s. 97

²⁰ Sebevražda a literatura, s. 133–144

²¹ Duchovní přátelství, s. 7

²² Vteřina a věčnost, s. 73

²³ Expresionisté, s. 147

styl: „jeho prózy byly pro něho pokusným průzkumem vědomí.“²⁴ Také Heftrich zmiňuje, že „celá Klímova beletristická tvorba slouží experimentálnímu prověřování jeho filozofie“.²⁵

S psaním próz, alespoň na čas, skončil Klíma v roce 1909²⁶, jelikož se rozhodl vyzkoušet platnost svých filozofických názorů v praxi – on sám ji nazýval „Boží praxí“.²⁷ „Po beletrii vrhl jsem se, poprvé soustavně, s vášní ještě větší, rázem na filozofickou praxi, s cílem zabít všechno utrpení, dojít neměnného blaženého klidu filozofickým, aeternitním hleděním na vše, suverénně komandovaným, zorganizovaným.“²⁸ Tomuto problému budeme věnovat samostatnou podkapitolu.

O rok později umírá Klímův otec. Klíma po něm dědí a je na několik let finančně zaopatřen. V roce 1915 je ale kvůli nedbalému zacházení s finančními prostředky opět bez peněz; z tohoto důvodu se stěhuje do levného vysočanského hotelu Krása, kde zůstává téměř do smrti. V této životní fázi, v období těžkých depresí, bezhlavě pálí své rukopisy, z nichž se zachovaly jen zlomky. Začíná také poprvé uvažovat o sebevraždě, jak se dozvídáme z jeho deníků. „Ačkoli měl v jednom úseku svého života velmi vážné suicidální tendence, sebevraždu nakonec nespáchal, ba ani se o ni nepokusil.“²⁹ Skrytou příčinou byl pravděpodobně prožitek smrti příbuzných, který u Klímy vyvolal nihilistický postoj ke světu, z něhož vycházel v začátcích své tvorby, a o němž budeme mluvit v následující kapitole v souvislosti s Klímovými filozofickými názory.

Z nouze ho zachraňují dvě bezvýznamná zaměstnání – několik týdnů přečerpával vodu z Cidliny a hlídal opuštěnou továrnu. S německým chemikem Franzem Böhlerem, se kterým později napíše román *Putování slepého hada za pravdou*, zakládá výrobu tabákové náhražky, ale podnik nedlouho poté zkrachuje.³⁰ Možná i tyto marné pokusy o návrat do normálního života v něm posílily ještě větší touhu po trvalém extatickém stavu, jehož se v této době snažil dosáhnout především velkým množstvím vypitého alkoholu. Chalupecký uvádí, že od tohoto okamžiku není Klíma schopen cokoliv dopsat, vyjma satirické hry *Matěj Poctivý*, na níž se spolupodílel s Arnoštem Dvořákem.³¹ Hra byla pro veřejný skandál, který vyvolala, stažena z programu Národního divadla.³²

²⁴ Vteřina a věčnost, s. 147

²⁵ Nietzsche v Čechách, s. 52

²⁶ Téměř všechny prózy napsal Klíma v letech 1906–1909. In: *Filosof hrdé lidskosti*, s. 30

²⁷ *Expresionisté*, s. 152

²⁸ *Vlastní životopis*, s. 16

²⁹ *Literatura a sebevražda*, s. 132

³⁰ *Vlastní životopis*, s. 20–21

³¹ *Tamtéž*, s. 156–157

³² *Ladislav Klíma: filozof – básník – dramatik*, s. 59

Ke svým rukopisům, během války uschovaných u známých, se Klíma vrací až po jejím konci. „Klíma si teprve teď mohl uvědomit, jakou zkázu jeho rukopisy utrpěly. Když je roku 1914 páčil, činil to ve zmatku a vytrhával z velkých celků rozsáhlé kusy (...), téměř všechny prózy, které dosud Klíma napsal, byly nenapravitelně rozrušeny, v jednotlivých textech vznikly rozsáhlé mezery, jiné zmizely docela.“³³

I když se Klímova finanční situace díky pomoci přátel zlepšila, s ohledem na budoucnost byl nucen stát se profesionálním spisovatelem, přestože doposud zažil jen „nepatrný ohlas svého filozofického a uměleckého díla, a i ten byl většinou jednoznačně záporný. Širší i vzdělané veřejnosti byl Klíma zcela neznám“.³⁴ Bohužel stále bojuje se svou závislostí na alkoholu a jen těžko se soustředí na práci. Ale i v této těžké životní situaci knižně vydává filozofické stati pod názvem *Traktáty a diktáty* (1922) a *Vteřina a věčnost* (1927). V roce 1924 píše *Vlastní životopis*, který je jakousi obhajobou vlastního života i názorů.³⁵

Co se týče prozaické tvorby, k níž se Klíma krátce vrátil, zmiňme alespoň *Jak bude po smrti* (1919), *Slavnou Nemesis* (1932) a *Utrpení knížete Sternenhocha* (1928). Poslední dvě jmenované jsou údajně jediné prózy, které se podařilo zachránit v úplnosti a které jako jediné Klíma připravoval k tisku.³⁶

Nesmíme zapomínat také na jediný Klímův překlad – převedl do češtiny tragédii Christiana Dietricha Grabbeho *Napoleon neboli sto dní*.³⁷ Klíma Napoleona bezmezně obdivoval, k tomu se ale dostaneme později.

V roce 1927 onemocněl tuberkulózou, naneštěstí se jeho organismus, oslabený dlouhými roky bídy a pití, nedokázal účinně bránit. Přesto ale v posledním roce života velmi intenzivně pracoval, a to především na tvorbě dramát (*Drama o Diovi /1927/, Lidská tragikomedie /1928/, Edgar /1928/*), která se ale nesetkala s velkým úspěchem u kritiků.³⁸

1.1 Boží praxe

Vraťme se nyní k praktické filozofii, kterou Ladislav Klíma provozoval. Šlo mu především o filozofii bezprostředně žitou – to, co bylo doposud pouze součástí Klímova vědomí, se nyní mělo odrazit ve skutečném životě. „Nejsem filosof teoretický, ale praktický,

³³ *Vlastní životopis*, s. 157

³⁴ *Literatura a sebevražda*, s. 137

³⁵ *Tamtéž*, s. 158

³⁶ *Tamtéž*, s. 161–162

³⁷ Ladislav Klíma: *filozof – básník – dramatik*, s. 60

³⁸ *Expresionisté*, s. 165–168

chci žít a být, ne něco říci a učit.“³⁹ Jednalo se o jakési mystické vytržení, extatické stavy, kterými si navozoval pocity vlastního božství, a úsilí vystupňovat tyto výjimečné psychické stavy až na hranici lidských možností pomocí Vůle, jež měla ovládnout jeho duševní stavy a pocity. „Z kosmické euforie upadal do těžkých depresí a zase se z nich na chvíli vynořoval. Co hůř, uvědomoval si, že ztrácí možnost dorozumět se s ostatními lidmi, a dokonce i rozumně myslet.“⁴⁰

Ve *Filosofických listech* se dokonce zmiňuje o tom, že ho díky nepřetržité praxi ani na okamžik neopouští pocit absolutnosti.⁴¹ „Je to snaha po Nedotčenosti, Absolutnosti, po Býti Bohem.“⁴² Tyto pocity se u něj nepřestaly střídát až do jeho smrti. Můžeme dokonce říci, že filozofie se Klímovi stala prostředkem k životu.

V těchto obdobích Klímova života ještě více vzrostla nenávisť k ostatním lidem, jak se dozvídáme z jeho korespondence s Emanuelem Chalupným: „Jsem teď skoro permanentně – hlavně následkem několikaletého, velmi zvláštního, konečně slepě vášnivého praktikování filosofie – v monstrosním stavu, který činí mně každý styk s lidmi možným a příjemným asi tak, jako bolest zubů, silná, že člověk stěží pohybuje dolní čelistí a jen blábolí.“⁴³

Nejednalo se tedy vždy o příjemné pocity vlastního božství, pro jejichž navození musel Klíma mnoho vytrpět. O dosažení mystického vytržení se pokoušel několik dní v kuse a býval často duševně i tělesně velmi vyčerpán, nejednou dokonce ve spojení s těmito duševními boji mluví o nemoci.⁴⁴ Dnes už se asi nedozvíme, jednalo-li se o psychickou nemoc, či se filozof za pomocí různých prostředků opravdu dostával do extáze. Vše můžeme uzavřít slovy, že se v Klímovi skloubila nesmírná genialita a šílenství. Přestože jeho praxe bývala podle Klímy samotného mnohdy úspěšná, ve finále ale své úsilí stát se Bohem v tomto životě vzdává a volí „návrat k lidskému“.⁴⁵ Podle Zumra bylo takovéto zakončení Boží praxe logickým domyšlením absolutní svobody egodeisty, tzn. svobody ke smrti,⁴⁶ takže tu můžeme mluvit o existenciálních tendencích v jeho filozofii.⁴⁷

Co se týče pocitů proklamace vlastního božství, podle *Vlastního životopisu* je začal Klíma pociťovat už v patnácti letech: „Zbytek dne a celou noc svíjel jsem se v křečovitém

³⁹ Filosofické listy, s. 20

⁴⁰ Tamtéž, s. 153

⁴¹ Filosofické listy, s. 9

⁴² Vteřina a věčnost, s. 194

⁴³ Duchovní přátelství, s. 56

⁴⁴ Např. Filosof lidské hrdosti, s. 19, Boj o Vše, s. 155

⁴⁵ Filosof lidské hrdosti, s. 19

⁴⁶ Tamtéž, s. 20

⁴⁷ O existencialismu viz zde v kapitole Filozofie Ladislava Klímy.

myšlení o desetitisícinách milimetru – nutný následek základního ‚instinktu‘: jsem všemocný – nebylo možno vůli zastavit, dokud blahoslavené tělo neudělalo tomu konec.“⁴⁸

Jak jsme viděli, Klímovu tvorbu i život velmi výrazně ovlivnil především jeden zlomový zážitek, a to smrt jeho rodiny a z toho plynoucí samota a pocit nicoty, jež Klímu pronásledovaly celý život. S tím také souviselo rozhodnutí stát stranou veškerého společenského i literárního dění, extrémní filozofické názory a negativní vztah k obecně uznávaným hodnotám. Narušený systém hodnot se nutně promítl do Klímových negativních postojů, především ke škole či jakékoliv výtěžné činnosti nebo dokonce k životu jako celku. Klíma si raději sám zvolil roli outsidera, který raději prožil život na hranici bídy, než aby se věnoval omezující práci.

Na tomto místě bychom se měli zastavit. Přestože se Klíma neustále projevuje jako člověk, který si tento životní styl dobrovolně zvolil, mohli bychom pochybovat o tom, zda s ním byl skutečně cele ztotožněn. Nemůžeme s jistotou říci, že vše, co uvádí Klíma ve svém *Vlastním životopise* a jiných dílech, jež by měly být alespoň z části autobiografické, je do posledního slova pravda; může se samozřejmě jednat o autostylizaci, což je běžný postup při tvorbě literárního díla. Viewegh uvádí, že Klíma chtěl svými přehnanými, literárně stylizovanými výroky, demonstrovat své „egodeistické“ učení.⁴⁹

Dle našeho názoru Klímovi ne vždy vyhovoval způsob života, pro který se rozhodl v duchu své filozofie: „Chlastal jsem vodu, kterou byli umýváni neštovičníci, snědl vuřty, z kterých zbyli téměř jenom červi, pil vody, po kterých by normální člověk aspoň těžce onemocněl.“⁵⁰ Když vezmeme v úvahu vzájemnou korespondenci mezi ním a Otokarem Březinou či Emanuelelem Chalupným, je z těchto dopisů zřejmé, že Klíma v určitém období života nebyl příliš spokojen se svou situací, cítíme tu krizi v období po neúspěchu jeho Boží praxe. Je možné, aby člověk tvrdící, že prožít život v bídě koresponduje s jeho filozofií, žádal téměř v každém druhém dopise své přátele o finanční pomoc nebo práci, přestože se už během dospívání rozhodl ji nikdy nevykonávat? Jedná se také o autostylizaci či o jakýsi „sisyfovský syndrom“⁵¹, kdy je člověk smířen se svým osudem, nade vše miluje tuto existenci plnou bídy a bolesti v duchu filozofie pesimismu, kterou si sám dobrovolně vybral? Dubský píše, že kdo uznává život, ale nemůže snést jeho trápení, nemůže čekat od smrti žádné

⁴⁸ Expresionisté, s. 154

⁴⁹ Sebevražda a literatura, s. 186

⁵⁰ Vlastní životopis, s. 32

⁵¹ Termín V. T.

vysvobození.⁵² Opravdu Klíma všechny bolesti snášel, aby dosáhl všech cílů, které si vytyčil, tj. mimo jiné touhy po nesmrtelnosti? Na takové otázky by nám mohl odpovědět pouze samotný spisovatel.

V *Lexikonu české literatury* jsou u hesla Ladislav Klíma stručně shrnuty hlavní myšlenky a tendence v jeho díle. Klímova beletrie, jež má svou formou blízko k eseji, se tedy snaží zachytit duševní stavy a myšlenkové pochody na cestě filozofického hledání konečného poznání a překonání tělesné smrti. V literárních textech, které nelze vždy jednoznačně interpretovat, se odrážely všechny rysy Klímovy filozofie: skepse ve vztahu k realitě, popření dobové morálky a jakýchkoliv hodnot kromě vlastního vědomí a vlastního božství. Jedinou hodnotou lidského života bylo Klímovo úsilí o maximální popření lidské animity a snaha po nejvyšší duchovní aktivitě.⁵³

Klímova tvorba tedy vyrůstá z vlastních životních zkušeností. V souvislosti s výše uvedeným prožitkem smrti příbuzných v Klímově pubertálním věku můžeme mluvit o pocitu konečnosti světa i života člověka, který prožívá každý jednatlivec. S tím se Klíma vypořádal díky přesvědčení, že existuje oblast absolutna, jež hraje velmi důležitou roli v převážné většině jeho děl. O posmrtném životě budeme mluvit i v následujících kapitolách ve spojení s hlavní hrdinkou *Utrpení knížete Sternenhocha*.

⁵² Diskurs na téma jedné Klímovy věty, s. 21

⁵³ Lexikon české literatury 2, H-L, s. 723

2. FILOZOFIE LADISLAVA KLÍMY

2.1 Vliv evropských filozofů

Abychom se mohli zabývat studiem románu *Utrpení knížete Sternenhocha*, musíme se nutně zastavit u Klímovy filozofie, jež je v jeho dílech zjevná téměř v každé větě.

Z evropských filozofů ho podle Chalupeckého nejvíce inspirovali Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche a George Berkeley.⁵⁴ Z jejich učení se zaměříme pouze na ty elementy, které nějakým způsobem ovlivnily Klímovu filozofii. Schopenhauer i Nietzsche, jenž se k Schopenhauerovu učení otevřeně hlásil, Klímu zaujali především koncepcí Vůle.

2.1.1 Arthur Schopenhauer

Podle Schopenhauera vznikají nejhlubší myšlenky působením vůle, která existuje mimo čas a prostor. Všichni lidé jsou tedy poháněni nevědomou a slepou vůlí k životu. Ta je pro něj poslední a absolutní skutečností, iracionálním základem světa. Jejím projevem je svět, je přítomna v každé věci přírody i v každém životě. Svět tedy není logický ani nelogický, ale je alogický, rozum je pouze nástrojem nerozumné vůle.

Ve vůli můžeme rozeznat několik stupňů objektivizace, to znamená, že ve zvířeti je patrná mnohem více než v rostlině a v člověku zase více než ve zvířeti. Z toho tedy vyplývá, že tak vysoký stupeň individuality, jakou disponuje člověk, v přírodě nenalezneme, vůle vystupuje nejdokonaleji v člověku. Každá vůle je vůlí po něčem, má nějaký objekt a cíl svého chtění, je nekonečným usilováním. Vůle je svobodná a všemocná, mimo ní není nic, lidské jednání a svět je ona sama. Svět je tedy jen zrcadlem vůle, jejím zviditelňováním, tzn. vůlí k životu. Vůle vždy chce život.⁵⁵

Z přesvědčení, že neukojitelná vůle je nekonečná a naplnění lidských tužeb omezené, pramení Schopenhauerův pesimismus. Zmítání pudy nikdy nemůžeme nalézt trvalé štěstí a klid, z každé uspokojené žádosti ihned roste nová a stále dokola přichází nová a nová zla a bolesti.⁵⁶ „Základem všeho chtění a je potřebnost, a nedostatek, tudíž bolest, které tedy člověk propadá již původně a svou podstatou.“⁵⁷ Tento Schopenhauerův přístup souvisí s nahlížením na smrt, jež je pro něj zánikem individua, a proto z ní máme strach. Člověk o ní

⁵⁴ Expresionisté, s. 141

⁵⁵ Svět jako vůle a představa, s. 114–141

⁵⁶ Malé dějiny filosofie, s. 385–390

⁵⁷ Svět jako vůle a představa, s. 250

ví, ale odsouvá ji, aniž by ji přijímal do svého živého vědomí. Život většiny lidí je tedy jen stálým bojem o existenci, kterou nakonec s jistotou všichni ztratí.⁵⁸ Nevyhnutelným údělem člověka je osamění – nakonec je každý jen sám se sebou. Svět je vlastně špatný už ve své podstatě.

Podobné pocity sdílí i Klíma, s velkou pravděpodobností u něj vycházejí z raného prožitku smrti členů jeho rodiny. Přestože u Klímy můžeme vidět spojitost se Schopenhauerovým pesimismem, sám v dopise Chalupnému tvrdí, že v jeho případě nepřevládá bolest nad příjemností, jako je tomu u Schopenhauera, ale u něj jsou pozitiva i negativa v rovnováze, tudíž svou filozofii za pesimistní nepovažuje.⁵⁹

Jindra Trísková dále vidí ještě jeden společný prvek mezi myšlením Arthura Schopenhauera a *Utrpením knížete Sternenhocha*, a sice sondu do lidského podvědomí. Schopenhauer podle ní zahájil dějiny filozofie a psychologie podvědomí tím, že ve svém díle vypracoval celou řadu do hloubky jdoucích psychologických analýz, autorka dokonce uvádí, že byl předchůdcem Sigmunda Freuda.

Schopenhauer dochází k tomu, že fenoménům, jako prorocké jasnovidecké sny, animální magnetismus, somnambulismus a dokonce vidění duchů, se dá s ohledem na jejich metafyziku vůle náznakově rozumět, když už se nedají vysvětlit.⁶⁰ Můžeme tedy říci, že možnost spatřit ducha Schopenhauer nevyklučuje. V *Utrpení knížete Sternenhocha* nejenže najdeme výraz „somnambulní“⁶¹, ale také motiv zjevování duchů, konkrétně zjevování přízraku mrtvé Helgy.

S Arthurem Schopenhauerem má tedy Klíma společnou koncepci Vůle, prožívání světa jako negace všeho v počáteční fázi Klímovy filozofie a především přechod do světa snů a zdání, na čemž je vlastně založen celý román *Utrpení knížete Sternenhocha*.

2.1.2 George Berkeley

K Georgovi Berkeleymu má Klíma blízko díky jeho imaterialismu, který hlásá, že svět je soubor idejí ve vědomí. Jestliže existují ideje jen uvnitř mysli, neexistuje nic kromě ní. Jsem tedy pouze já se svým vědomím, to, co je mimo mou mysl, neexistuje. Vše, co vnímáme a poznáváme je nám vždy dáno jako stav ducha. Tento poznatek vyjádřil později také

⁵⁸ Svět jako vůle a představa, s. 251

⁵⁹ Duchovní přátelství, s. 31

⁶⁰ Filozofie Nietzscheho a Schopenhauera v „Utrpení knížete Sternenhocha“ od Ladislava Klímy, s. 30

⁶¹ „Matka byla somnambulní, přízračná, stále hloubající, ale ne slabá bytost.“ In: *Utrpení knížete Sternenhocha*, s. 47

Schopenhauer větou „Svět je má představa.“⁶² Ideje mohou podle Berkeleyho do vědomí přicházet pouze od Boha.⁶³

V Expresionistech se dočítáme, že podle Klímy v návaznosti na Berkeleyho jen vědomí podmiňuje existenci vědomého a bez subjektu by svět jakožto objekt nebyl.⁶⁴ Zde můžeme spatřovat zárodky Klímova solipsismu⁶⁵, potažmo egodeismu⁶⁶.

2.1.3 Friedrich Nietzsche

Klíma byl uchvácen především Nietzscheovou teorií Nadčlověka. Člověk se má odpoutat od starosti o svou existenci, je tedy čímsi, co má být překonáno.⁶⁷ Nejvladnějším projevem hodnotového systému, jenž má být zcela přebudován, je vůle, které je podřazena i představa Boha.⁶⁸ Cílem veškerého uvažování není člověk, ani Bůh, ale právě Nadčlověk – to, co překračuje hranice, co přesahuje sebe samo – v *Utrpení knížete Sternenhocha* je ztělesňován nejen Helgou ve vztahu k Sternenhochovi, ale i Trhanem vzhledem k Helze.

Nietzsche se rozchází s tradiční morálkou, která ctíla slabé, pokorné a průměrné jedince, za jejíž prototyp považoval náboženství, v němž neviděl nic přirozeného. Nazýval ji otrockou morálkou.⁶⁹ Vyčítal jí, že zřizuje říši věčných pravd – ve světě, kde je o všem předem rozhodnuto, kde není prostor pro volbu, není prostor ani pro morálku. To ale neznamená, že by se stavěl proti morálce jako takové, ale staré mravní hodnoty už pro něj ztratily význam.

Pokud jde o víru, je důležité, zda „přítakává životu“, zda pomáhá těm, kteří hledají pocit síly, svobody a moci. Nietzsche byl vyhraněným odpůrcem metafyziky, o níž tvrdil, že život popírá.⁷⁰ Proto hlásal potřebu silných jedinců, kteří si sami rozhodnou, co je dobré a co zlé, kteří budou s to vystát nepohodlí a boj, jehož bude potřeba – títo jedinci vyznávali tzv. panskou morálku. Tento čin ale bude vyžadovat přehodnocení všech hodnot a bude nutné ukázat, jak falešné byly hodnoty dosavadní.⁷¹ Je na nás, zda se vymaníme z nesmyslného chodu událostí a uplatníme svou „vůli k moci“, jež přijímá utrpení pouze tehdy, můžeme-li

⁶² Svět jako vůle a představa, s. 267

⁶³ Malé dějiny filosofie, s. 268

⁶⁴ Expresionisté, s. 144

⁶⁵ Solipsismus = forma subjektivismu založená na představě, že existují pouze já a mé vědomí.

⁶⁶ Podkapitola Filozofie Ladislava Klímy, s. 22

⁶⁷ Tak pravil Zarathustra, s. 294

⁶⁸ Nietzsche s termínem Bůh nepracuje vůbec – „Bůh je mrtev“, In: Tak pravil Zarathustra, s. 9

⁶⁹ Nietzsche. Filosofická interpretace, s. 87–90

⁷⁰ Malé dějiny filosofie, s. 386

⁷¹ Nietzsche. Filosofická interpretace, s. 88

jeho prostřednictvím dosáhnout bohatší existence. Klíma hovoří o lidech „nižších“ a „vyšších“, ale k této terminologii se dostaneme později.

Vůle k moci je v Nietzscheho filozofii ústředním pojmem, chápe ji jako podstatu světa, princip, který překračuje své hranice a uplatňuje se nad jinými. Jen vznešení, u nichž je vůle k moci silná, překonají sami sebe.⁷²

Kromě názorů na život a na svět Klímu a Nietzscheho spojuje podle Viewegha také fakt, že oba pro svou filozofii podstupovali nejen duchovní a fyzickou sílu, nýbrž i fyzické zdraví.⁷³

Nutno podotknout, že Klíma se k vlivu Friedricha Nietzscheho sám hlásí, v *Utrpení knížete Sternenhocha* v souvislosti s Helžinými a Trhanovými plány na útěk dokonce zmiňuje jméno hlavní postavy z Nietzscheova díla *Tak pravil Zarathustra*: „V Kordilierách, přímo pod věčnými ledovci, vytesáme si z nich palác svůj, rezidenci všech rezidencí – dvou nejvyšších lidí, bohů dvou! Přátelskými sladkými kondory oblétaváni a krmeni jako Zarathustra svým orlem a hadem.“⁷⁴ Vidíme zde tedy evidentní narážku na Nadčlověka. V *Zarathustrovi* orel a had doprovází hlavního hrdinu. Orel je metaforou pro sílu a moc; jako král vzduchu ztělesňuje duchovní a fyzickou energii, vítězství a rozhled. Hada viděly staré mýty jako zvíře disponující přírodními silami spojenými s uzdravováním. Pravděpodobně pro tyto vlastnosti si hada ovíjejícího se kolem číše zvolili i lékaři. Dalšími vlastnostmi tohoto zvířete je schopnost chytře a potichu uniknout nepříteli, proto je had i symbolem obezřetnosti a chytrosti. V křesťanství ztělesňuje také sílu a energii.⁷⁵ Pro Zarathustru tedy tato dvě zvířata znamenala moc a chytrost, které potřeboval na své pouti. Se symbolikou zvířat se setkáme níže i v této práci.

Nietzsche ve své prvotině *Zrození tragédie z ducha hudby* líčí vznik řecké tragédie ze spojení dvou živlů, apollinského a dionýského. Tyto dva principy používá nejen pro vznik uměleckého díla, ale také jako principy pro výklad světa. Apollón je bůh snu, krásy, individuace a zdání, zatímco Dionýsos je bůh opojení, vůle, jednoty a utrpení. Člověku, který nahlédl do pravé podstaty věcí, se může život zhnusit a může zatoužit po popření vůle. V tomto okamžiku ho ale zachraňuje Apollón tím, že mu staví před oči zářivé podoby snu, jež ho svou krásou přivádějí zpět k přitakání životu a pouhému zdání. Krása snového zjevu je tedy pro Nietzscheho skutečnou protiváhou bolesti, zjevené Dionýsem. Ze zápasu s hrůzností

⁷² Nietzsche. Filosofická interpretace, s. 241–249

⁷³ Sebevražda a literatura, s. 185

⁷⁴ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 57

⁷⁵ Velký lékařský slovník, s. 820

života, s jeho bolestí, většinou povstává to krásné a umělecké, můžeme tedy mluvit o podmíněnosti krásy poznáním životních hrůz.

Zastavme se ještě u protikladu apollinského zdání, tj. našich představ a dionýské strasti jakožto podstaty světa. Žijeme ve světě představ, které nám svou uspořádanou souvislostí poskytují pocit bezpečí. Setkání se skutečností ale znamená setkání s nezvládnutou skrytostí, jež tuto souvislost narušuje – poznání skutečnosti tedy můžeme nazvat utrpením. Zdání zakrývá ničivou povahu skutečnosti a tato skutečnost naopak boří zdání. Z toho vyplývá, že apollinský i dionýský pud jsou na sebe vzájemně odkázány, vzájemně se ovlivňují. Apollinský element zastupuje krásu, která je vždy také zdáním, dionýský pak opojení, jež je zároveň bolestí.⁷⁶ Dionýský živel je tedy principem, který sleduje Ladislav Klíma, jeho cesta za rozkoší dosažená splnutím, jednotou s Bohem, je také vykoupena nezměrnou bolestí a utrpením.

V konfrontaci s dionýsky strašným, ale současně opojným chaosem dění, se ukazuje, že bez opory v nepravdivém apollinském zdání by člověk žít nemohl. Jak potom lze žít vědomě v nepravdě, čili v pouhém zdání? Nietzsche tvrdí, že poznání je vlastně paradoxním poznáním nepoznatelnosti světa, pravdou o tom, že člověk je ve skutečnosti věčně odsouzen k nepravdě, neuchopitelnost podstaty věcí je dána povahou světa samého. Skutečný svět nemůžeme poznat bez existence ve světě zdání a představ, proto je nutné uzнат nepravdu za podmínku života. To, co se odhaluje jako zdání, omyl a iluze zůstává zároveň jedinou uchopitelnou skutečností, díky níž a v níž žijeme. Nietzsche přímo hovoří o zdánlivé či iluzorní povaze našich základních pravd, pravou skutečností je neuchopitelné dění, chaos.⁷⁷ V úvodu do *Radostné vědy* se Nietzsche k pravdě vyjadřuje takto: „...Tato vůle k pravdě, k pravdě ‚za každou cenu‘, toto mladické šílení z lásky k pravdě – to vše se nám zošklivilo... Nevěříme už, že pravda zůstane pravdou, když odstraníme její závoj. Dnes pokládáme za věc slušnosti, že člověk nechce vidět vše nahé, nemusí při všem být, nechce všemu rozumět a vše ‚vědět‘.“⁷⁸ Touhu po pravdě tedy Nietzsche chápe jako přežitek, neboť jí nikdy nedosáhneme. K myšlence, že pravda vlastně neexistuje, ovlivněn Nietzsche dochází i Klíma, k tomu se ale dostaneme v následující podkapitole.

Nietzsche ve svých úvahách zachází až tak daleko, že díky tradiční představě o lživosti ženského pohlaví mluví o pravdě jako o ženě, o metaforickém propojení ženy s pravdou.⁷⁹ Tento názor tedy dokazuje, že pravda je nedosažitelná, falešná. Můžeme zde hledat spojitost

⁷⁶ Nietzsche. Filosofická interpretace, s. 21–24

⁷⁷ Tamtéž, s. 179–188

⁷⁸ Úvod do radostné vědy, s. 14

⁷⁹ „Netvor síly“? Friedrich Nietzsche a metafory ženy, s. 93

s hlavní ženskou hrdinkou *Utrpení knížete Sternenhocha* Helgou, která by tento princip mohla v díle zastupovat. Pravda nám v tomto díle také neustále uniká, nedokážeme ji uchopit stejně jako Helgu coby bytost přicházející z jiného světa.

V neposlední řadě ještě zmiňme rozdíl mezi Schopenhauerem a Nietzsche, konkrétně v jejich přístupu k životu. Schopenhauer, jak už jsme viděli, se poddává absolutnímu pesimismu poté, co poznal bídu života, zatímco Nietzsche se naopak snaží oslavovat život takový, jaký je⁸⁰ a přijímat ho s veškerými radostmi i strastmi, které nabízí. Můžeme tedy říci, že Klíma se více přiklání k filozofii života Friedricha Nietzscheho vzhledem k tomu, že nepropadal skepsi a žil život takový, jaký se mu nabízel, přestože většinu života spíše strádal. V *Utrpení knížete Sternenhocha* se podle Trískové zrcadlí jak pesimismus Schopenhauera, tak elán Nietzscheho,⁸¹ a to především ve střídavých náladách hlavního hrdiny v různých obdobích vývoje jeho manželství s Helgou.

2.2 Ladislav Klíma

Klíma myšlenky těchto tří filozofů dále rozvádí. Jak se dočítáme v korespondenci mezi Ladislavem Klímou a Emanuelem Chalupným, Klíma podle Chalupného spojuje Schopenhauerův pesimismus a Nietzscheův kult síly.⁸² K tomu si připočtíme Berkeleyho imaterialismus a Klímovy vlastní myšlenky a máme zde velmi originální filozofickou koncepci, která doposud v dějinách české filozofie neměla obdoby.

Důležitým bodem jeho filozofie je mystické zření, vytržení, extáze, o které jsme se zmiňovali v souvislosti s Boží praxí. S pomocí extatických stavů dochází k uchopení světa – ten je Klímovi vědomím. Jak jsme viděli výše, Klíma, ovlivněn Schopenhauerem a Berkeleyem, tvrdí, že svět není, neexistuje. Je jen produktem vědomí a není nic mimo něj. Co o světě víme, je jen pouhým zdáním, duševním stavem. Celá Klímova tvorba vlastně vyrůstá z tohoto iluzionismu. „Ten je Klímovi prostředkem obrany vůči utrpení a pocitu nehodnot života.“⁸³

Tím, že uchopíme svět extatickým zřením, uchopíme především sebe sama a ztotožníme se se skutečností.⁸⁴ Ve *Světě jako vědomí a nic* se můžeme dočíst o Klímově vědomí božství – je pouze odstraněn Bůh a na jeho místo dosazen člověk, který se sám stává vládcem nad světem i nad sebou samým. „Celý svět není naprosto nic jiného, než myšlení,

⁸⁰ Filozofie Nietzscheho a Schopenhauera v „Utrpení knížete Sternenhocha“ od Ladislava Klímy, s. 31

⁸¹ Tamtéž, s. 31

⁸² Duchovní přátelství, s. 31

⁸³ Tamtéž, s. 139

⁸⁴ Expresionisté, s. 149

jaké se ve mně v podstatě odehrává; je moře myšlenkových vlnek, myšlenkových atomů, věčně se navzájem popohánějících.“⁸⁵

Nad člověkem už není nic a člověk tedy může cokoliv.⁸⁶ „Má podstata spočívá ve vědomí Mé absolutnosti neboli v absolutnosti neboli ve Jsoucnosti; nebo prostě: jsem Bůh...“⁸⁷ „Nejsem člověk – omyl to byl, že bych byl něco tak bídného – jsem božská (nade vše povznesená, nevyslovitelná) bytost.“⁸⁸ Život člověka je podle Klímy výchozí stav, který je nutné překonat a následně dosáhnout věčného bytí. „Jsem počátek, první pokus o radikální vzlétnutí z dosavadní instinktivní lidské hovadskosti.“⁸⁹ O „hovadskosti“ ve spojení s lidmi, neboť je podle něj jejich typickou vlastností, se Klíma vyjadřuje velmi často, několikrát i v *Utrpení knížete Sternenhocha*. K charakteristice lidí disponujícími tímto povahovým rysem se dostaneme později.

Klímovým celoživotním cílem je tedy státí se Bohem. Na rozdíl od Nietzscheho, který existenci Boha popírá, Klíma na jeho místo dosazuje sebe, své vědomí. Zabývá se jen sám sebou, okolní svět pro něj neexistuje, Klíma vidí jen jeho Božské Já, je „vlastníkem své existence“.⁹⁰

Je třeba mít na zřeteli fakt, že Klímovy filozofické názory vycházejí z úsilí o překonání pocitu negace ke všemu, co ho obklopuje, o překonání světa. „Podstatou světa je heroism, tj. boj. (...) Opak heroismu je nicota...“⁹¹ Klímův život tedy můžeme charakterizovat jako věčný boj, „boj o vše“⁹², snahu dosáhnout věčnosti, protože pouze díky ní můžeme překonat nicotu.

Svět podle Klímy v návaznosti na Schopenhauera a Nietzscheho postrádá jakoukoliv hodnotu, neexistuje v něm tedy ani pravda. Logicky tedy „Klíma upírá objektivnímu světu reálnou podstatu, svět je pouhým zdáním, fikcí“⁹³, reálně existuje jen vědomí. Vědomí bývá v jeho dílech ztotožňováno s Vůlí, jež je „zdrojem Všeomžného“. Tento krajně subjektivistický postoj důsledného solipsismu Klíma nazývá egosolismem⁹⁴, od kterého je jen krůček k sebebožství, tzn. k egodeismu. Tuto filozofickou koncepci si můžeme ukázat na úryvku z *Utrpení knížete Sternenhocha*, kdy kníže nemůže manželce odpustit nevěru: „Příliš

⁸⁵ Duchovní přátelství, s. 54

⁸⁶ Svět jako vědomí a nic, s. 15

⁸⁷ Filosofické listy, s. 21

⁸⁸ Boj o Vše, s. 27

⁸⁹ Tamtéž, s. 158

⁹⁰ Prostor, s. 37

⁹¹ Boj o Vše, s. 23

⁹² Název souboru deníků a korespondence s přáteli z let 1909 až 1917.

⁹³ Sebevražda a literatura, s. 140

⁹⁴ Tamtéž, s. 144

jsi hřešila proti mně, Bohu a všem lidem. Netrestám tě já, ale Bůh.“⁹⁵ Vidíme zde tedy Klímovo vědomí božství projektované do jedné z postav románu.

Egosolismus, čili filozofii absolutní subjektivity, první významnou etapu v jeho filozofii po překonání nihilismu a negace, Klíma dovádí do extrémů. Sám tvrdí, že jeho subjekt je totožný s Bohem a nejvlastnějším projevem Boha je Vůle, která je mírou světa.⁹⁶ Mírou světa je tedy sám Klíma se svou Vůlí, „nad člověkem není už nic, a člověk tedy může vše a cokoliv“.⁹⁷ Toto „sebezbožštění“ je v Klímově filozofii nazýváno egodeismem. „Klímův egodeismus (...) spočívá v ‚absolutně komandující vůli‘, v ‚sebeobjetí‘, objetí sebe v jiném já.“⁹⁸ Úsilím o vlastní sebebožství dovršuje Klíma svůj životní zápas.

V souvislosti s předešlými Klímovými filozofickými koncepcemi musíme zmínit také velmi důležitý pojem „ludibrionismus“, který spisovatel považuje za vyvrcholení své filozofie. Ludibrionismus je založen na Klímově iluzionismu, tj. na představě, že svět je jen zdáním, pouhým Klímovým vědomím, a proto z něj můžu mít přesně to, co si v daný okamžik přeji, jinými slovy – svět si vytvářím a rozvrhuji já se svým vědomím. Vše, co je mimo Vůli, tzn. vnější svět⁹⁹, funguje podle Klímy na principu hry. Svět je „hříčkou Mé Absolutní Vůle“¹⁰⁰. „Vše je Má Hříčka: vše je Má Zář“¹⁰¹, což znamená, že existence je dění bez konce a bez začátku, a také bez důvodu a smyslu.¹⁰² Nutno podotknout, že princip hry můžeme vidět také u Nietzscheho – v Koubovi jsme si mohli všimnout ukázky z Nietzscheova textu *Ecce Homo*: „není jiného způsobu, jak čelit velkým úkolům, než hra.“ Vliv Friedricha Nietzscheho je tedy nesporný téměř ve všech stránkách Klímovy filozofie, ačkoliv o přesném kopírování mluvit nemůžeme. Co se týče hry ve spojení s Klímovou filozofií, odkážeme na studii Zdeňka Neubauera *Slavnost, hra, subjektivita*.

Vůle, „stále sebe objímající a vše absolutně komandující“¹⁰³, je, jak tvrdí Chalupecký, základním elementem Klímovy filozofie. Slouží k ovládnutí duševních stavů a myšlenek, jehož výsledkem je ono extatické uchopení světa a moc nad jeho podstatou. Zabsolutizované vědomí je nositelem hodnot, které podléhají mé Vůli, Vůle a Bůh je jedno a totéž.¹⁰⁴ Na rozdíl

⁹⁵ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 57

⁹⁶ Filosofické listy, s. 20

⁹⁷ Tamtéž, s. 21

⁹⁸ Myšlenkový svět Ladislava Klímy, s. 24

⁹⁹ Klíma vnějším světem označoval vše, co stálo mimo jeho vědomí, tzn. i myšlenky. Termín „vnější svět“ In: Filosofické listy, s. 14

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 57

¹⁰¹ Boj o Vše, s. 90

¹⁰² Expresionisté, s. 148

¹⁰³ Vlastní životopis, s. 10

¹⁰⁴ Expresionisté, s. 144–149

od Schopenhauera není Klímova Vůle slepá, ale naopak vědomá, čili Vůle se zde rovná vědomí.

Člověk je tedy volní bytost, která stále o něco usiluje. Takového člověka v románu *Utrpení knížete Sternenhocha* představuje Helga, jež pomocí své Vůle ničí vše pro ni nepříznivé v posmrtném životě, neboť za svého života toho nebyla schopná díky nenávisti a hnusu, tzn. slaboštví, které nedokázala překonat. Zde si tedy můžeme všimnout, že Klíma nemá na mysli vznešené, vysoké společenské postavení, ale vznešenost ducha. Sternenhoch, ač společensky na vysoké úrovni, Vůli k vznešenosti skutečně neoplývá.

Neměli bychom zapomenout zmínit, že protipólem Vůle je láska¹⁰⁵, jež je v Klímově tvorbě popírána, je chladná, tvrdá a především tělesná a bez citu. Podle Klímy je považována za něco, co člověka ničí tím, že oslabuje jeho Vůli.¹⁰⁶ „Láska je hovadství, největší ze všech! Kdo se zamiluje, přestane být člověkem. Vůle se rozplyne v jejím bahně.“¹⁰⁷ Tento postoj souvisí s Klímovým egodeismem – Viewegh uvádí, že k morálnímu inventáři egodeisty podle Klímy patří lhostejnost a pohrdavá tvrdost vůči všemu lidskému. Klíma odmítá lásku, jelikož zná pouze do sebe obrácený a sebou zaujatý Erós, prchá před láskou do samoty svého zabsolutizovaného „já“.¹⁰⁸ „Jen se utvrzovat v Bytí Bohem: v tom vše.“¹⁰⁹ K lásce se ještě vrátíme v následujících kapitolách, když budeme mluvit o vztazích mezi Sternenhochem, Helgou a Trhanem.

Vraťme se nyní k pojetí pravdy u Friedricha Nietzscheho, ze kterého Klíma i v tomto případě vychází. Ve *Světě jako vědomí a nic* píše, že „nepopíratelné, základní pravdy není, protože není první příčiny: kausalita je podstatou svou nekonečná, tedy nesmyslná, logika alogická, svět bludný kruh,(...) pravda je lež“.¹¹⁰ Stejně jako Nietzsche tvrdí, že pravda a fikce je totéž, jedinou jistotu u něj tedy představuje vědomí, které je v jeho pojetí synonymem pro Vůli. Výše uvedenou citaci si vysvětlíme pomocí studie Jana Patočky *Ladislav Klíma – pokus o rozbor klíčových tezí*. Klíma podle něj vychází z absurdnosti logiky, tzn., že řetěz důvodů, na nichž stojí smysl logiky, je nekonečný. Příčina chce opět příčinu, důvod opět důvod, dokonce sám požadavek důvodu chce opět odůvodnění. Zdůvodňování tedy, jak vidíme, vede stále do nekonečna, neexistuje poslední důvod. Logika požaduje neproveditelné, je tedy sama rozporná, neodůvodnitelná, protože logika bývá obvykle normou smysluplného. Podle Klímy je tedy pravda totéž co odůvodnitelnost a zároveň jsooucnost, čili

¹⁰⁵ Filosofické listy, s. 27–28

¹⁰⁶ Cit oslabuje vůli, protože jako jediný se nedá vůlí ovládnout (pozn. V. T.).

¹⁰⁷ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 44

¹⁰⁸ Sebevražda a literatura, s. 163

¹⁰⁹ Boj o Vše, s. 104

¹¹⁰ Svět jako vědomí a nic, s. 13–20

jestliže není pravda, neexistuje ani jsooucnno.¹¹¹ Jak uvidíme později, teze, že pravda neexistuje, bude hrát důležitou úlohu v román *Utrpení knížete Sternenhocha*.

Musíme také upozornit na blízkost Klímovy filozofie s filozofií existencialismu, což uvádí mimo jiné Josef Zúmr.¹¹² Existencialismus se dá nejzjednodušeněji charakterizovat jako reakce na existenci v absurdním světě a přiznání svobody v tomto bytí. Klíma v návaznosti na tuto doktrínu vidí absurdní svět v groteskním světle, a tudíž ho nemůže brát vážně. Jeho egodeismus je tedy „svobodnou hrou na troskách směšného světa“¹¹³, člověk si vytváří svůj svět. Zde vidíme, že díky ludibrionismu se Klíma vyhnul odcizení typickému pro existencialismus. Bodlák dále podotýká, že existencialisté rovněž berou v potaz pojem nicoty, ale nedomýšlejí věc až do Klímova nihilismu a postmortalismu.¹¹⁴

2.2.1 Člověk svůj – člověk societní

V návaznosti na téma této diplomové práce se znovu musíme zastavit u Nietzscheova dělení na dva typy lidí, tj. ty vyznávající panskou morálku na jedné straně a otrockou morálku na straně druhé. Jak už jsme zmínili výše, Klíma toto dělení převzal, ale s použitím jiné terminologie. Člověk vyznávající panskou morálku je u Klímy „člověk vyšší“, neboli „člověk svůj“, jeho opakem je pak „člověk nižší“, tj. „člověk societní“.¹¹⁵

První z nich je silný, vznešený, suverénní jedinec, jenž se vymanil ze stádní společnosti, není tedy jejím otrokem jako slabý člověk societní. V dopise Emanuelovi Chalupnému Klíma píše, že se člověk stane prasetem, pokud je jen pět hodin denně spokojeně šťasten¹¹⁶, tzn., že jeho dny jsou vyplněny sháněním materiálních prostředků a žije tedy konzumním způsobem života, který Klíma odsuzoval, jak uvidíme dále.

„Věřit, že nejvyšší a nejnižší ‚člověk‘ náleží k témuž druhu, je prostě blbě.“¹¹⁷ Všimněme si uvozovek, do kterých Klíma umístil výraz „člověk“ nižší. Podle něj je nejcharakterističtějším znakem těchto jedinců animalita, s člověkem nemají absolutně nic společného, Klíma je považuje za zvířata nebo jakýsi lidský poddruh lidskými vlastnostmi nedisponující. „Člověk: žebrající zvíře – živočich nejnestoudnější.“¹¹⁸

¹¹¹ Ladislav Klíma – pokus o rozbor klíčových tezí, s. 42–44

¹¹² Filozof hrdé lidskosti, s. 26

¹¹³ Tamtéž, s. 27

¹¹⁴ Myšlenkový svět Ladislava Klímy, s. 41

¹¹⁵ Dělení na člověka svého a člověka societního. In: Traktáty a diktáty, s. 34

¹¹⁶ Duchovní přátelství, s. 45

¹¹⁷ Svět jako vědomí a nic, s. 70

¹¹⁸ Boj o Vše, s. 105

Co se tedy týče člověka sociálního, Klíma pro něj používá zástupné termíny ze světa zvířat, a sice pouze takové druhy, které se vyznačují vlastnostmi jako zbabělost, slabost, krotkost, nebo v nás vyvolávají pocity znechucení či je naopak považujeme za směšné. Proto bývá v jeho dílech nižší člověk nejčastěji psem, sviní, ovčí, králíkem či opicí, zatímco člověk vyšší lvem nebo jinou šelmou. Souvislost se lvem vidíme i u Nietzscheho v díle *Tak pravil Zarathustra*, kde autor popisuje přeměnu z „nižšího“ velblouda k „vyššímu“ lvu.¹¹⁹ Lev je ztělesněním síly a schopnosti člověka osvobodit se k vlastnímu svobodnému myšlení. Inspirace Ladislava Klímy u jeho učitele je zde tedy očividná. V *Utrpení knížete Sternenhocha* je ke lvu na několika místech románu přirovnáván Trhan, což dokazuje jeho sílu a nadřazenost nad takovými lidmi, jaké reprezentuje Sternenhoch.

Na tomto dělení na dva druhy lidí můžeme demonstrovat, z čeho pramení Klímův negativní vztah k lidem „nižším“, jichž je podle něj drtivá většina. Ve *Světě jako vědomí a nic* píše, že „člověk je veskrze společenské zvíře – to znamená: zbabělé zvíře, které volilo raději nejmizernější druh pohodlného otroctví, než nebezpečnou svobodu; to znamená: stísněnost, zkřivenost, zkroucenost ducha; samé ohledy a úzkosti a strachy; a lstivost a podlízavost a podlost..., krotké zvíře se staženým ohonem; to znamená univerzální otroctví, kde ‚vládnoucí‘ poslouchá ‚ovládaných‘, ‚ovládání‘ ‚vládnoucích‘; to znamená nutně psovské jednání ve styku s jinými. Společnost je totožná s totální zkažeností. Proto člověk je nejkuriosnější nestvůra zemská, sloučení nejvyššího a nejnižšího, nejsublimnějšího a nejmizernějšího, je fraškovitou slátaninou všeho možného – je nejpotvornější netvor, který existuje“.¹²⁰

Klíma o svých současnicích říká, že člověk, reprezentující tu podstatně větší část lidstva, není svůj, neboť jeho život je pouhým otročením, jež je podle něj typickou povahovou vlastností zvířat. „Pozorujme běžného člověka: není jiným, než denní špínou a nízkostí.“¹²¹ „Nízké jest spuštění rozumu, nízké jest zezvířectění. Nízké je otročení. (...) Že zvíře je člověk, znamená prostě: lidstvo jest jen a jen absolutní hovado.“¹²²

Zde tedy vidíme další důvod Klímova rozhodnutí nechodit do práce, která pro něj znamenala jen honbu za nízkými materiálními cíli, a tudíž otroctví. Lidmi disponujícími takovou charakteristikou, jež velmi věrně vystihuje Sternenhochovu povahu, Klíma opovrhoval.

¹¹⁹ Tak pravil Zarathustra, s. 21–23

¹²⁰ Svět jako vědomí a nic, s. 72–73

¹²¹ Boj o Vše, s. 36

¹²² Vteřina a věčnost, s. 46

Tuto vlastnost lidí, jejichž úlohou je být sluhou k obecnému prospěchu, tzn. touha po penězích a s tím související uspěchanost, viděl negativně už i Nietzsche. Ten se v díle *Tak pravil Zarathustra* zmiňuje, že „člověk jest provaz natažený mezi zvířetem a nadčlověkem.“¹²³ Klímův „nadčlověk“, tedy Klíma sám, se musí odrazit ode dna, překonat fázi nízkého člověka se zvířecími vlastnostmi, aby dosáhl věčného života.

Mírou dobra je u Klímy míra suverenity, všechno špatné podle něj pochází z nízkosti, „svázanosti ducha“.¹²⁴ Odsuzoval lidskou zbabělost, podlost, neurvalost, závist, které se projevovaly nejvíce v bezcitném zacházení lidí se zvířaty, o jejichž existenci člověk patrně ani neví.¹²⁵ Domníváme se, že člověk sociální nemůže vědět o existenci zvířat, protože sám vykazuje zvířecí atributy.

Důležitý v rozlišení člověka nižšího a vyššího je také vztah ke smrti. Člověk vyšší ji bere jako součást života, ba dokonce jako jeho vyvrcholení, zatímco člověk nižší má ze smrti strach. Klíma takového člověka charakterizuje v eseji *Thanata* takto: „ (...) vidí Kostlivce a smrdutý rozklad, lezou před smrtí na břicho a pak brekot nad mrtvolou, kondolence, černé hadry a smuteční pochody.“¹²⁶ Smrtí tedy život nekončí, naopak, po smrti člověk dosáhne opravdového bytí, splynutí s Bohem. „Že může někdo připustit svůj zánik, je Klímovi jedním z důkazů lidské zvrácenosti.“¹²⁷ Ke vztahu lidí a zvířat a poměru člověka ke smrti se ještě vrátíme v podkapitole Hlavní postavy, dělení na dva typy lidí věnujeme ještě celý oddíl.

¹²³ Tak pravil Zarathustra, s. 11

¹²⁴ Ladislav Klíma po dvaceti letech, s. 90

¹²⁵ Tamtéž, s. 90

¹²⁶ Vteřina a věčnost, s. 159

¹²⁷ Myšlenkový svět Ladislava Klímy, s. 44

3. UTRPENÍ KNÍŽETE STERNENHOCHA

Groteskní romaneto *Utrpení knížete Sternenhocha*, jemuž se budeme v naší práci věnovat, je kromě *Slavné Nemesis* jediným větším literárním textem, který byl upraven k vydání do definitivní podoby. Většina ostatních po autorově smrti publikovaných děl byly jen zlomky z rozsáhlejších děl připravovaných.¹²⁸ Tyto fiktivní deníkové zápisky o manželství německého šlechtice jsou dokladem o snaze vymanit se z tělesnosti, tudíž toto dílo může být chápáno jako záznam duševních pochodů samotného Klímy, jenž tento cíl sledoval téměř celý život.

Román byl v tehdejší beletristické tvorbě něčím naprosto novým, bez nadsázky může být z mnoha hledisek považován za román moderní. Je typickým příkladem modernistického rozpadání narace, nestabilní kompozice a polyperspektivy – to se týká jak vypravěče a postav, tak času a prostoru. V této kapitole tedy budeme hledat především v kompozici a jazyce Klímovy filozofické myšlenky, a zároveň si ukážeme, v čem byl Klímův román na svou dobu moderní. Z postav se zaměříme zejména na Helgu, neboť právě ona má nejvíce atributů odpovídajících Klímovým názorům na svět.

3.1 Kompozice

Dílo je rozčleněno do tří částí, kterým předchází krátká předmluva. Autor se v ní stylizuje do role pořadatele Sternenhochovy pozůstalosti, z níž čtenáři předkládá hrdinův deník. Můžeme hovořit o principu nalezeného rukopisu. Tímto je naznačena určitá distance autora od textu. „Z pozůstalosti knížete Sternenhocha, jednoho z předních velmožů říše německé na počátku tohoto století (...) dostal se nám do rukou kus jeho deníku.“¹²⁹

První část je psána v ich-formě a je stručným uvedením do samotného děje. Deníková stylizace i chronologická posloupnost je zachována. Dá se rozdělit na další dva úseky, a to na Sternenhochovo nastínění následujících událostí a Helžin rozsáhlý rozhovor s milencem („Trhanem“), reprodukováný knížetem.

Druhou část tvoří deníkové zápisky knížete. Je opět v první osobě, ale setkáváme se zde s retrospektivním postupem v časovém úseku jednoho roku, tj. od 19. srpna 1912 do 19. srpna 1913. Tady můžeme sledovat Sternenhochovy myšlenkové pochody, kdy nejdříve nevíme, kam Helga zmizela. Po následném Sternenhochově přiznání se zpětně dozvídáme, co

¹²⁸ Lexikon české literatury, s. 723

¹²⁹ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 19

všechno Helžinu zmizení předcházelo, a vyprávění se opět odehrává s chronologickou pravidelností. Třetí oddíl je autorovým dovyprávěním Sternenhochovy historie, tzn., že je tato část psána opět v er-formě. Vypravěč je tedy nestabilní, jeho hledisko se mění vzhledem k tomu, v jakém prostoru a čase se děj odehrává. Jeho důležitou charakteristikou je proměnlivé hledisko a nevěrohodnost.

Fabule má v románu spíše vedlejší funkci, je pouze vnějším rámcem či prostředkem k vyjádření vnitřního stavu hlavního hrdiny a především k vyjádření Klímovy filozofie.

3.1.1 Prostor a čas

Prostor i čas je v tomto díle dublován, což je charakteristika typická pro modernistické a expresivní romány. Děj se odehrává v několika rovinách, a tomu odpovídá i časové a prostorové určení, které v próze nemá pevné hranice, můžeme dokonce mluvit o rozpadu klasického času a prostoru, stejně jako se rozpadá hranice mezi minulostí, přítomností a budoucností. Kvůli nejasným přechodům mezi předcházejícím a následujícím, mezi snem skutečností je neustále zpochybňována jistota čtenáře i postav. Postavy vnímají čas subjektivně, z perspektivy vědomí, a to v závislosti na prostoru, v němž se právě vyskytují, čímž máme na mysli prostor pozemský a nadpozemský, čili Sternenhochovy představy, přesahy jeho mysli do světa transcendentního, do světa zdání. Děj je nám předkládán především očima knížete Sternenhocha, a tudíž se prostřednictvím jeho představ dostáváme do světa pozemského i nadpozemského, který má svou variantu také v pekle, kam se podle něj po své smrti dostala Helga. „Fantazijní představy nemají žádné pevné místo v objektivním řádu času.“¹³⁰

Přestože časoprostorový rámeček je v díle velmi nestabilní, můžeme dokonce říci, že je snový, halucinogenní a náročný na recipientovu pozornost, objevuje se zde několik časových a prostorových údajů, které slouží spíše jako malý náznak jistoty pro čtenáře, aby měl pocit, že alespoň něco je skutečné. Jako příklad si uveďme alespoň některé: „Kolísal jsem sice ještě týden...“¹³¹ Zakrátko náhle odcestovala a vrátila se teprve za dva roky.“¹³² „Ve dvě odpoledne vidím Helgu...“¹³³ „Osm let žila jsme v jakémsi nepopsatelném polosnu.“¹³⁴

¹³⁰ Metafyzická předchut' očištění já od světa: k fenomenologii obrazů světa v knize Josefa Hrdličky, s. 189

¹³¹ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 29

¹³² Tamtéž, s. 35

¹³³ Tamtéž, s. 39

¹³⁴ Tamtéž, s. 52

„Bydleli jsme ve dvou maličkých podkrovních světničkách.“¹³⁵ „Šel jsem procházkou do lesa poblíž svého zámku Sausteinu.“¹³⁶

Mnohem důležitější jsou takové údaje, jež mají symbolickou platnost: „Musíš se probrodit močálem nejnižším, abys dospěla k Záři nejvyšší.“¹³⁷ Zde se jedná o metaforu, ve které močál nejnižší symbolizuje překonání překážek pozemského života, cestu k dosažení sebebožství.

Vzhledem ke Klímovu ludibronismu¹³⁸ se mění vnímání okolního prostoru podle Sternenhochovy nálady, momentálních myšlenkových pochodů: „Každé mé mozkové vlákno bzučelo jako struna, chalupy na stráních poskakovaly sem tam jako ožralé, a objímajíc se s ploty svých dvorků, tančily šíleně.“¹³⁹ „Vlídne hladila mou duši mírně pahorkatá krajina s chaloupkami rozběhlými po nízkých stráních jako ovečky.“¹⁴⁰

Tím se dostáváme k charakteristické polaritě prostorových i neprostorových prvků. Nejčastější je zde polarita nahoře–dole, přičemž nahoře znamená jednoznačně kladné hodnoty, neboť toto rozdělení odpovídá Klímovu vidění pozemského světa jako něčeho, co musí být překonáno, zatímco transcendentní svět, umístěný nahoře, značí nejvyšší blaženost, vítězství Vůle: „V Kordillerách, přímo pod věčnými ledovci, vytesáme si v nich palác svůj.“¹⁴¹ O dalších protikladech symbolizujících rozdíl mezi těmito dvěma světy budeme mluvit v souvislosti s Helgou v samostatné kapitole.

3.2 Jazykové prostředky

Z hlediska jazykových prostředků můžeme v díle postřehnout především prvky Klímovy originální poetičnosti, jde mu zde o co nejstručnější vyjádření myšlenky, nejniternějšího pocitu, promluvy hlavních hrdinů se pohybují na rozhraní bdělého stavu a spánku. Specifika stylu vyplývají z užívání krátkých vět a mistrovsky pronikavého vyjadřování. Jazyk autor evidentně chápe jako nejživější projev podvědomí člověka. Na jedné straně je vznešený, ale na druhé se nebrání ani nejexpresivnějším výrazům.

Dá se říci, že Klíma v díle experimentuje s volnou literární formou. Dává vyniknout všem projevům lidského vědomí i podvědomí bez ohledu na dobové literární konvence,

¹³⁵ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 24

¹³⁶ Tamtéž, s. 68

¹³⁷ Tamtéž, s. 134

¹³⁸ Viz zde s. 24

¹³⁹ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 137

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 135

¹⁴¹ Tamtéž, s. 57

používá proudu vědomí a volných asociací, stejně jako před několika málo lety Nietzsche boří tradiční hodnoty. Činy jeho hrdinů se vymykají běžné společenské normě a hraničí až s patologickou perverzitou, což můžeme říci i o životě samotného autora – jak jsme uvedli výše, Klímovo dílo jako by odráželo jeho život.

Klíma o své tvorbě píše: „Pěstuji v beletrii nejvolnější styl. (...) Beze všeho vložím vprostřed tklivé pasáže nejabstraktnější větu, vyjadřuje-li danou ideu stručněji, než větu s oficiálním beletristickým hávem, čerta se staraje, působí-li to nehezky; bez rozpaků věnuju celou kapitolu vztahům pojmů ‚pravda‘ a ‚jouscnost‘ a následující prašivě málo abstraktní naraci o čtyřech dámách, coitujících současně na jedné posteli se synem Eurovým.“¹⁴²

Co se týče konkrétního textu, čtenáře musí zaručeně upoutat projevy hnusu, odporosti, protivnosti, naturalistické líčení nechutných scén pomocí vulgarismů – popisy mučení, obcování se zvířaty, léčba halucinací. Zdůrazňováním ošklivosti a nechutnosti a hyperbolizací bizarního, groteskního, výstředního a skandálního má Klíma blízko k expresionismu. Za všechny šokující scény uvedme alespoň úsek, ve kterém dojde k vraždě dítěte, kde Klímova zkratka dokonale vyniká: „Zazněl strašný, ale tlumený zvuk, jako když zařve v cirku, bezděky, při pohledu na rozžhavenou tyč pardál. A v zápětí zmizela hlavička dítěte pod poduškou. Ta se vlnila - - Nevěda, co to znamená, rozhlédnu se a vidím, jak Helga – tvář Medusy – drží robě za kotník, hlavou dolů. A hned poté vylétlo malinké tílko nad příšernou matku – pocítil jsem hroznou ránu a pozbyl vědomí.“¹⁴³ Tyto vyjadřovací prostředky ale na kvalitě díla rozhodně neubírají, spíše naopak. O znacích typických pro expresionismus se můžeme dočíst ve studii Jaroslava Meda *Česká literatura a německý expresionismus v letech 1910–1920*.

Nutno podotknout, že veškeré obscénnosti a hrubosti jsou zmírňovány právě jazykem a stylem psaní – zajde-li Klíma ve svém popisu hnusu příliš daleko, neopomene vše ve finále zesměšnit: „Vykálel jsem se jí na tvář a omazav o to svou ponožku, vecpal jsem ji do jejích úst. Také jsem ji trochu poplival, vysmrkal se jí na tvář a skopav nehybné tělo, vyšel jsem a zamkl za sebou dveře. Toto vše nebylo ode mne zcela, v plném smyslu gentlemanské, galantní.“¹⁴⁴

V rozporu s výše zmíněnými prostředky umí autor překvapit jemností, s jakou líčí přírodu sloužící jako kulisa pro vyjádření vnitřního světa hrdinů. Ta je pro něho symbolem jediného pravého a čistého světa s hlubokým smyslem, která tvoří protiklad zhýralému, zkaženému životu obyčejných smrtelníků. To bylo patrné především ve scénách, kdy se

¹⁴² Duchovní přátelství, s. 28

¹⁴³ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 32

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 86

v Sternenhochových představách zjevovala Helga – oproti doposud temnému, ponurému, strašidelnému prostředí v okamžicích jejího zjevení prosvětlovaly tuto náladu motivy jara, květin, tepla, slunce a barev. Klímovo dílo se tedy vyznačuje kontrastním kladením myšlenek. Zajímavé je i velmi sugestivní líčení míst a okamžiků zejména spojených s napjatou atmosférou, věštící osudový zvrát událostí, jako například výše zmíněná posmrtná setkávání s Helgou.

Zaujmout může výčet oxymóronů v závěrečné pasáži umístěné do hladomorny, dokreslující Helžin boj s hnusem a nenávisť, které nakonec překonala: „sladký hnus, zářná slepota, slastná bolest, krásná ohyzdnost, pravdivá lež, nadsluneční noc.“¹⁴⁵

V Klímově díle jsou typické prvky grotesknosti, především černého a absurdního humoru, Karel Bodlák humor díla charakterizuje jako „úchvatnou bezohlednost transcendentálně lomeného humoru“.¹⁴⁶ V románu se střídá rozsáhlejší poloha úvahová a kratší vyprávěcí. Vedle spisovné vrstvy jazyka užívá spisovatel jazyk hovorový, již zmíněné vulgarismy, slova přejatá z cizích jazyků, jeho výpovědi jsou šokující svou brutálností a naturálností.

3.3 Hlavní postavy

Prostředí, ve kterém se děj odehrává, se týká vyšší společnosti v okruhu vládnoucích vrstev německé říše, jejichž členové si plnými doušky dopřávají všech radovánek života a blahobytu. Nejde tady o zachycení jejich politického a profesního života, ale postavy románu jsou nám prezentovány jako požitkáři a rozmarní konzumenti. Z této vrstvy pochází i hlavní hrdina, který s ní sdílí všechny hlavní společné rysy – dobře zde tedy vynikne rozpor mezi Sternenhochovým vysokým postavením v Říši a jeho sebeponižujícím vystupováním, ubohostí a malostí ve srovnání s jeho manželkou či manželčíným milencem.

Všechny postavy jsou egocentrické a přesvědčené o své nesmírné kráse, přestože jejich vnější charakteristika říká pravý opak: „Mohu o sobě směle říci, že jsem krasavec, přes některé své vady, např., že měřím jen 150 cm a vážím 45 kg, jsem skoro bezzubý, bezvlasý a bezvousý, trochu též šilhavý a značně pajdavý.“¹⁴⁷ Ani jedna z postav není vyloženě kladná z hlediska v naší společnosti běžně uznávaných hodnot a do každé z nich je ve větší či menší

¹⁴⁵ Utrpení knížete Stenenhocha, s. 153

¹⁴⁶ Myšlenkový svět Ladislava Klímy, s. 39

¹⁴⁷ Utrpení knížete Stenenhocha, s. 24

míře přeneseno něco z Klímovy filozofie. Jelikož postava Helgy je v tomto smyslu z největší části Klímovým alter-egem, budeme jí v naší práci věnovat nejvíce pozornosti.

Obě hlavní postavy, jak Sternenhoch, tak Helga, jsou klíčovými stavebními prvky, které zastupují protikladný princip v díle. Jsou vyjádřením autorovy filozofie, jeho postojů k životu a ukázkou mistrovského psychologického prokreslení postav.

3.3.1 Sternenhoch

Sternenhoch se prakticky nevyvíjí, zejména ve srovnání s duševním vývojem Helgy. Je jejím protipólem, groteskní postavou, která představuje prototyp pudového jednání a požitkářství, touhu po majetku a po tom, něco znamenat. Tedy prototyp nízkého člověka, kterého, jak už jsme ukázali výše, Klíma kritizoval. „Klíma opovrhoval vším shrbeným v člověku, těsností a nízkostí ducha, ponížeností, ať před ‚pánem‘ nebo předsudkem.“¹⁴⁸ Sternenhoch je nevzdělaný a slepě věří povídkám a pověrám, typický svou neschopností projevit pevnou vůli, slaboch a ubožák, jenž je zmítán halucinacemi a šílenstvím. Na rozdíl od jiných hrdinů v literárních dějinách si ale své šílenství uvědomuje.

Sňatek s Helgou uzavřel Sternenhoch pouze ze zjištěných důvodů, ale také protože byl v okamžiku jejich seznámení přesvědčen o tom, že ho omámil ďábel, jehož moc byla symbolizována Helžinými satanskými očima: „cítíl jsem, že by mne uvrhly v šílenství, kdybych jim nevzal jejich moc tím, že je nazvu svými,“¹⁴⁹ tzn., že by měl Helgu – Démonu pod kontrolou, mohl by ji ovládat. Do té doby se vůči ní cítil bezmocný.

Zlom v Sternenhochově vztahu k Helze nastal až jejím těhotenstvím a narozením syna: „Dokud bývala ke všemu ochotná, nevšímal jsem si jí a teprve teď jsem po ní prahнул, když se mně stala nedosažitelnou“¹⁵⁰ – nedosažitelnou pro něj v podstatě zůstala celý život. To společně s bezmeznou žárlivostí vedlo až k Helžině umučení za zradu. Přestože Sternenhoch celé manželství snášel neustálé ponižování, bití, nadávky a přehlížení, tak jediné, co manželce nemohl odpustit, alespoň ne za jejího života, byla manželská nevěra.

Helga, obývající posmrtný svět, je pro Sternenhocha postavou rozhodujícího významu, ona jediná je středem jeho pozornosti. Nejenže se mu zjevuje v okamžicích jeho alkoholického opojení, ale také s ním rozpráví, polemizuje, vede filozofické diskuze. A právě těmito pravidelnými zásahy ho jako zrcadlo jeho svědomí přivádí k šílenství, přestože je pouze výplodem Sternenhochovy choré mysli. Na tomto místě můžeme mluvit o Klímově

¹⁴⁸ Myšlenkový svět Ladislava Klímy, s. 42

¹⁴⁹ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 29

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 35

solipsismu – existuje jen jeho vědomí, vše, co je mimo něj, čili Helga, není skutečné, jedná se o pouhou představu.

Prakticky se tedy mstí kníže sám na sobě – scéně, kdy ho mrtvá Helga opije, předcházelo jeho alkoholické delirium. Skrze tyto představy se Sternehoch pokouší ovládnout vůli, překonat se. Popisy Helžina trýznivého tělesného mučení v pekle jsou vlastně duševním utrpením Sternehochovým.

Sternehochovo myšlení je uvrženo do sžiravé nejistoty, je zcela ovládán a jakoby přitahován záhadou života a smrti své ženy, snaží se uniknout odplatě za svůj strašný čin vykonaný na Helze. V průběhu celého děje se snaží sám sebe ubezpečit, že je Helga mrtvá, není si jist, zda jsou jeho vidiny jen pouhými halucinacemi anebo Helga stále žije v reálném světě.

Následkem svého provinění projde kníže několikerým, velmi absurdním léčením, až nakonec naprosto zešílí. Vrcholem díla je soulož s Helžinou rozkládající se mrtvolou a následná Sternehochova smrt. Právě proto, že nedokázal ovládnout svou vůli a neupevnil ji v cokoliv vyššího, musel skončit tímto způsobem. „... A prudce strhla knížete na sebe. Pocítil bolest na tváři, ale tak divně, jako by ji někdo jiný, někdo pod ním cítil. (...)Hradní sluhové s opatrnou hrůzou rozžali svítilny, neboť svítilna knížete zhasla, polita byvši Vyšším světlem. A spatřili jej, ležícího na čemsi růžovém a zeleném a – pohybujícího se ---”¹⁵¹

Vývoj této postavy vrcholí monologem o bláznovství, přesto ho Klíma nenechá skončit v blázinci, ale umřít na otravu, kterou si přivodil kontaktem s rozkládající se Helžinou mrtvolou. S Klímou ho tedy mimo jiné sblížují podobné zkušenosti jako alkoholismus, bohémský život či hrozba zešílení.

3.3.2 Helga

Na postavu Helgy zaměříme větší pozornost vzhledem k její důležitosti pro zachycení Klímových filozofických názorů. Z této postavy, jejíž udržení je v díle nejproblematictější, nejvíce promlouvá Klímova filozofie. Jako jediná vystupuje jak ve světě reálném, tak transcendentním, a to prostřednictvím Sternehochových halucinací, opět tedy v jejím případě můžeme mluvit o expresivním dublování.

Helga představuje ženu, démona, nástroj pomsty na nízkém tvorů, člověku. Její postava se vyvíjí na základě zážitku z dětství, kdy ji otec surově zbil a ona jakoby přestala žít, protože tím přišla o svou volnost a svobodu, jež pro ni byla v životě tím nejdůležitějším. Ve

¹⁵¹ Utrpení knížete Sternehocha, s. 153

svém otci po této události přestala vidět autoritu, stal se pro ni naopak slabochem, který se zpronevěřil svým vlastním názorům, a proto musel její rukou zemřít.

Vzala si knížete Sternenhocha, kterého nenáviděla z celého srdce za jeho slabost a strach, ale ve kterém viděla cestu ke svému spasení. „Vykoupím utrpením svým nekonečné legiony duší. Co se Christovi nepodařilo: překonat peklo, podaří se mně.“¹⁵² „Setkáváme se zde tedy s myšlenkou hříchu a potřeby spasení. Je to určitá výzva k odvrácení od všeho světského a animálního k duchovnímu. Má-li se člověk zachránit, nezbyvá mu nic jiného, než se od světa úplně odvrátit.“¹⁵³ V Helžině touze po dosažení duchovních hodnot poznáváme Klímovu Boží praxi, vynaložení všech sil na nalezení správné duchovní cesty k překonání tohoto světa, i za cenu utrpení tělesného i duševního.

Často se opakujícím motivem ve spojení s postavou Helgy, na kterém si můžeme ukázat Klímovo přesvědčení o světě jako místě plného utrpení a bolesti, je nejen v románu *Utrpení knížete Sternenhocha* motiv mrskání. Člověk je celý život konfrontován pouze s nešťastnými událostmi, s těžkými ranami osudu, je životem „mrskán“ a ubíjen. V Klímově případě se jedná o jakési sebmrskačství v souladu s jeho filozofií, kdy se sám rozhodl pro život v bídě a neustálém utrpení. S tímto motivem se v románu tedy setkáváme buď jako s Helžinou čistě masochistickou zálibou v trýznění těla provozovanou s Trhanem, nebo jako afektované mstivé jednání, kterým si Sternenhoch vybil svou zlost na nevěrné manželce v hladomorně. Po Helžině smrti se setkáváme s metaforickou podobou umrskání bičem Božím, čehož se obává kníže následkem výčitek, a na druhém pólu máme Helžino vyprávění o jejím pravidelném mučení v pekle, kde byla mrskána jakýmsi fantastickým strojem.

Helga je dále charakteristická ambivalencí, tzn., že se v ní perou dva protichůdné citové postoje – touha dosáhnout vyšší existence a nenávisť ke knížeti, jehož prostřednictvím tohoto stavu může dosáhnout. Ve studii Evy Kalivodové *Metafora ženy: idealizace či hyenizace?* autorka rozebírá dílo Simone de Beauvoir *Druhé pohlaví* (1949, česky 1966). Ta vidí v ženě dichotomii anděla a příšery. Zatímco obraznost „andělská“ je idealizováním pasivní, poddajné, oddané a krásné feminity, obraznost „příšerná“ je odsouzením ženské kreativity, potenciální vlastní vůle a touhy po autoritě. Žena je podle ní vždy žádoucí i nebezpečná zároveň, vzbuzuje lásku i strach, a proto odpor.¹⁵⁴ Helga jako by stála modelem pro vytvoření této charakteristiky ambivalence v jedné ženské duši.

Ve chvíli, kdy Helga porodí Sternenhochovo dítě, jež později zabije, osvobozuje se od hnusu a nenávisti, kterou chová vůči světu a která je pro ni ztělesněna v Sternenhochovi,

¹⁵² Utrpení knížete Sternenhocha, s. 142

¹⁵³ Expresionisté, s. 163

¹⁵⁴ Metafora ženy: idealizace či hyenizace?, s. 31

v nízkém tvoru svým charakterem podobném zvířeti. Sama říká: „Tajemné moci omámily od dětství mou duši, vůli mou spoutaly. Jen tak mohlo se stát, že jsem se spojila s tebou, mně odpornějším než kdokoli jiný.“¹⁵⁵ I když dítě vyšlo z jejího těla, něco v ní zanechalo, zůstala poskvrněna „hnusem“ z člověka vyznávajícího otrockou morálku, podle Klímovy terminologie morálku člověka nižšího, societního. „Co nenávidím a hnusím si, toho jsem otrokem.“¹⁵⁶ Hnus se změnil v nenávist ve vše, co je mimo ni, co je smrtelné, chtěla utéct od svého „hnusného já“. Musí tedy překonat nenávist, ve které vidí svou sílu. To ale pro ni nebude tak jednoduché, protože má strach, že překonáním nenávisti ji přemůže hnus. Helga tedy musí zvítězit sama nad sebou, leč to se může podařit pouze ovládnutím pudů pomocí vůle.

Helga je představitelkou nezdolné, všeobjímající, absolutní Vůle, která míří k tomu stát se Bohem a věčností. Svou Vůli ovládá i posmrtný život, věčné vědomí, je někým, kdo směřuje k Nadčlověku, k vyšší existenci. Chce překonat sama sebe veškerými možnými prostředky, přestože v díle žije jako iluze, Sternenhochova zvrácená představa.

Helge jde o překonání a pokoření života, a hlavně o pomstu za tento život vykonanou právě na knížeti. Nejdříve dospěje k poznání, že její Vůle je pouhou služebnicí slepých pudů aváší, tzn. Vůle otrocká, sama ji neovládá, proto musí poslouchat Vůli vyšší. Nakonec, ač v posmrtném životě, svého vítězství dosáhne. „Teď teprve, hledíc na Tebe, vznešeného i v pokoře, božského i v poníženosti, vím, co Všudypřítomnost Boží, co vše a všechno a Jedno... Ó pojd' Ty Kráso Má Věčná, vnikni do mne, prozař Probuzenou a Spasenou!“¹⁵⁷

S Bohem se Helga setkává už prostřednictvím své matky, která byla velmi nábožná. Z matčina popisu bylo patrné, že její víra zasahovala až do mystiky. Matka ale u Helgy klesla stejným činem, kvůli němuž začala Helga odsuzovat také otce – ukázala jí nesmyslnost víry, „zapomněla na ty své projevy Boží“¹⁵⁸. Mnohem podstatnější pro celé dílo v tomto směru bylo Helžino setkání s Trhanem, kterého považovala za Boha, bezmezně k němu vzhlížela, poslouchala Vůli Nejvyššího. Byl to vlastně první člověk kromě rodičů, jehož uznávala jako autoritu.

Rozhovor s Trhanem je tedy překvapivým zlomem v ději, protože doposud byla Helga považována za d'áblovo vtělení, vše, co se jí týkalo, v nás evokovalo atributy spojené s peklem a Sternenhoch o ní nemluvil jinak než jako o zvířeti, Satanovi, d'áblovi. První zmínka o pekle ve spojení s Helgou se objevuje, už když jde Sternenhoch žádat otce o její

¹⁵⁵ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 32

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 60

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 153

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 51

ruku: „Sotva jsem slova ta vyřkl, zatemnilo se mně v očích a v duši, bylo mně, jako bych byl překročil práh brány pekelné...“¹⁵⁹ Tím je naznačena nejen Helžina nadřazenost nad knížetem, ale také to ve čtenáři evokuje pocit, jako by nepatřila do tohoto světa.

Nyní se vraťme ke studii Evy Kalivodové. Podle de Beauvoir všechny mýty dochované v kulturní produkci ukazují ženu jako bytost mytizovanou, jako zvláštní a neopakovatelné vtělení toho druhého, čili muže. Ten vytváří komplexní mýtus ženy, což znamená, že žena je vždy určena vztahem k muži, kvůli kterému byla stvořena. Je tedy tou druhou, ale velmi specifickou. Protože nevytváří svůj vlastní „konkurenční“ mýtus, podřizuje se žena „ideologii“ mýtu mužského – a zůstává v něm kulturně uvězněna.¹⁶⁰ Vzhledem ke vztahu Helgy k Sternenhochovi tu máme naprostý opak tohoto mytického pojetí ženy, která má být od přirozenosti podřízena muži. Helga tyto představy nejenže vyvrací, ale zároveň otáčí charakteristiku opačným směrem – v tomto pojetí je ten druhý muž, čili Sternenhoch, nikoliv žena. Helga boří mýty o ideální ženě jakožto ztělesnění submisivnosti, absolutní oddanosti a věrnosti, kterou v křesťanské tradici symbolizuje Panna Marie jakožto „asexuální symbol ženské a mateřské čistoty a oddanosti“¹⁶¹.

Za zmínku stojí také fakt, že u Helgy můžeme spatřovat dekadentní kořeny, a to především díky znakům vampyrismu, které vykazuje. „Toto téma, oblíbené už v době romantismu a oživené dekadentními modernisty, kteří do obrazu bezkrevných nemrtvých, odsouzených k samotě a potácejících se na pokraji temnot, z nichž pronikají do lidského světa jen proto, aby ukojili svou neukojitelnou touhu po krvi, projektovali vlastní představu sebestylizace.“¹⁶² Nelidský svět vampýrů bývá konfrontován s lidským s děsivou působivostí, stejně jako v případě *Utrpení knížete Sternenhocha*, kdy Helga Sternenhocha navštěvuje jako přízrak a „vysává“ z něj duši a zdravý rozum. Jako dekadentní prvky můžeme spatřovat také Helžino obcování se zvířaty, opovrhování základními principy fungujícími ve společnosti, především pohrdání dobovou morálkou, způsob, jakým si postavy v románu užívaly života a v neposlední řadě důraz na já jako absolutní, nedotknutelnou hodnotu, zde pojatého jako nekonečný subjekt, Vůle, dosahující Věčného Vítězství.

Helga může být tedy chápána jako představitelka dekadentní femme fatale, ženy vamp vysávající z muže život, pohrávajících si s city a touhou muže a ohrožující mužské já. Takový typ ženy byl dokonce schopen mužské já zcela pohltnout a zničit. Ztělesňovala strach muže

¹⁵⁹ *Utrpení knížete Stenenhocha*, s. 25

¹⁶⁰ Metafora ženy: idealizace či hyenizace?, s. 27–28

¹⁶¹ Tamtéž, s. 28

¹⁶² *Dějiny nové moderny*, s. 46

z erotického odmítnutí, stala se projekcí mužské sexuální nejistoty.¹⁶³ Samotná sexuální nejistota byla pouze jednou z mnoha nejistot, která vyvěrala ze společensky otřeseného lidstva na přelomu 19. a 20. století.¹⁶⁴

Kromě strachu ze sexuality v sobě femme fatale spojovala jakýsi nedostižný ideál, a zároveň děsivý přízrak, jak už jsme viděli ve studii Evy Kalivodové. Femme fatale byla muži obdivována, stávala se předmětem jejich touhy, ale na druhou stranu z ní měli strach.

V neposlední řadě postava femme fatale úzce souvisí i s tématem „souboje pohlaví“, jak tento fenomén nazývá Gilles Néret.¹⁶⁵ Žena dosud podléhající vůli a moci mužů se začínala na konci 19. století vymaňovat z jejich nadvlády a postupně získávala stále větší svobodu a práva, stávala se samostatně myslící a rozhodující se osobou. Muži obávající se ztráty moci nad ženou, projektovali tento strach právě do postavy femme fatale – ženy, která muže ovládá a ničí, čili můžeme říci, že Helga pro Sternenhocha ztělesňovala tento umělecký prototyp ženy.

3.3.2.1 Anima

Co se týče postavy Helgy, měli bychom zmínit zajímavou teorii o Animě, se kterou přišel Jiří Sirotek ve studii *Ladislav Klíma – Bohočlověk?* Ten tvrdí, že Klíma se možná rozhodl beletristicky ilustrovat tento psychoanalytický pojem, se kterým přišel Carl Gustav Jung. Anima je podle psychologa ženská bytost v muži, tzn. jeho ženskost, ženské duševní vlastnosti, nálady, pocity, tušení, vnímavost pro iracionální, ale také jeho schopnost milovat, smysl pro přírodu i vztah k nevědomí.¹⁶⁶ Sirotek uvádí tento názor na základě pasáže z díla *Slavná Nemesis*, kde je uvedeno, že hlavní hrdina Sider „odevždy choval ve své fantazii zvláštní obraz ženy, neurčitý a kmitavý, a přece silný, divné mu rozjasnění slibující a tajnými slastmi duši prohřívající.“¹⁶⁷

Anima bývá podle Junga nejprve stvořena z charakteru mužovy matky. Když byla matka zlá, odráží se to i v charakteru Animy, která muže psychicky týrá, rozkládá, podlamuje jeho síly, může se pro něj stát démonem smrti nebo ho dokonce dohnat k sebevraždě. Zanedbaná Anima může muži způsobit posedlost, která vede buď k homosexualitě, nebo

¹⁶³ Pátrání po identitě, s. 158

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 159

¹⁶⁵ Gustav Klimt, s. 20

¹⁶⁶ Prostor, s. 35

¹⁶⁷ Slavná Nemesis, s. 55

k závislosti na krutých ženách. Když byla matka naopak hodná, přistupuje muž ke světu s dychtivostí jako k hodné, pečlivé matce, která mu nic neodepře.¹⁶⁸

Tento fenomén byl Klímou zpracován nejen v již zmíněné *Slavné Nemesis*, ale i v *Utrpení knížete Sternenhocha*, což nás bude samozřejmě zajímat více. Pro srovnání i přesto chvíli zůstaňme u obou děl, neboli u dvou „femme fatale“.

Ve *Slavné Nemesis* hlavní hrdina potká záhadnou ženu Oreu, kterou je fascinován a velmi silně přitahován, ale zároveň se jí obává. Při jejím sledování v horách téměř zahyne, a i přesto musí poslouchat její nadávky a výsměch pro svou zbabělost. Sider až do poslední chvíle netuší, jedná-li se o přelud nebo skutečnou ženu. Příběh končí Siderovou smrtí, kdy je nakonec Oreou skutečně vtažen do propasti v horách. Zde tedy vidíme Animu, jež Sidera zahrnovala nadávkami a ponižováním, a i přes její krutost se na ní stal závislým a nechal se dohnat až k sebevraždě.¹⁶⁹

Mnohem drastičtěji je tato bytost zpracována v *Utrpení knížete Sternenhocha*. Kníže je v díle soustavně týrán a ponižován ženou, o které také až do konce netušíme, zda je skutečná či jen výplodem Sternenhochovy bujné fantazie. Tato fatální nositelka smrti ho psychicky deptá tak dlouho, než ho dovede k šílenství. Stejně jako v *Nemesis* končí hlavní hrdina smrtí, ke které je dohnán Helgou – Démonou. Ta je pro něj jungovským démonem smrti, krutou Animou, která Sternenhocha posedlého její osobou, utýrá.

Otázkou zůstává, zda Klíma při jejich psaní opravdu vycházel z Jungovy psychologie nebo postavy Orey a Helgy vznikly nezávisle na ní. Klímův vztah k ženám by vystačil na samostatnou práci, proto se do tohoto tématu nebudeme pouštět. Klíma se k ženám vyjadřuje takto: „(...) na ty mršky je nutno přikládat jiná měřítko než na muže.“¹⁷⁰ Je možné, že tyto dvě postavy jsou zakořeněné kdesi v Klímově dětství či dospívání, ale o tom, jestli mají souvislost se smrtí matky nebo celé ženské části jeho rodiny či jinou událostí v Klímově životě, nebo se odvíjí od Klímova vztahu k matce, nebudeme raději spekulovat.

Podle Sirotky spjatost Klímy a Junga dále spočívá v nevědomí. Opět se vraťme ke scéně ve *Slavné Nemesis*, ve které Sider doprovází Oreu na vrchol hory. Během putování má Sider tušení, že tuto cestu již absolvoval ve snu, že je mu místo povědomé. Na konci díla se dozvídáme, že příběh byl založen na reinkarnaci – hrdina si uvědomí, že již jednou žil a Orea byla jeho ženou, kterou kdysi zabil. Na této pasáži vidíme, že Klímovi hrdinové, a to jak Sider, tak Sternenhoch, jsou strženi destruktivní složkou svého nevědomí, či jakéhosi jiného vědomí, které tkví nad lidmi, v transcendentní oblasti, do něhož vstoupí duše hlavních hrdinů.

¹⁶⁸ Prostor, s. 35

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 36

¹⁷⁰ Diskurs na téma jedné Klímovy věty, s. 29

Oba prožívají posmrtné mystické prožitky, ve kterých se odráží Klímův solipsismus. Zemřela jejich těla, ale nikoliv duše, jež se ve věčnosti promění ve Svě vlastní Božské Já, všechny životy jsou jen životem Jeho, hlavního hrdiny. V obou dílech se setkáváme s vzájemně se vraždícími milenci, jak Sider s Oreou, tak Sternenhoch s Helgou v posmrtném životě splývají, proměňují se v Záři¹⁷¹ a dosahují Věčného Vítězství – Victoria Aeterna.¹⁷²

3.3.2.2 Posmrtný život

V souvislosti s postavou Helgy se musíme nutně zastavit u fenoménu posmrtného života. Základem Klímových próz je problém smrti a nesmrtelnosti, časovosti a věčnosti. Smrt pro Klímu není pádem do nicoty, ale je to přechod do něčeho nadtělesného, do absolutna a do věčnosti. Smrt člověka znamená pouze smrt těla, ale duše zůstává nedotčena. „Teprve neochvějně přesvědčení o své věčnosti (...) dá i tomu nejvšednějšímu nový, čarovný smysl.“¹⁷³

„Vědomí své ceny vede nezbytně k immortalismu.“¹⁷⁴ Teprve člověk, který zná svou hodnotu, může dosáhnout nesmrtelnosti a vlastního božství. Viewegh uvádí, že smrt člověka dovršuje to, co v životě zůstalo nedokončeno, směřuje k vyššímu poznání.¹⁷⁵ Dubský to nazývá filosofií jako cvičení v umírání.¹⁷⁶ V této kapitole se tedy budeme zabývat problémem smrti a nesmrtelnosti, s čímž souvisí otázka snu a reality.

Jelikož je svět bez hodnoty, smrtí dosáhneme toho, oč celý život pomocí vůle usilujeme, Klímovo vědomí je nesmrtelné: „Nemohu zemřít, protože jsem nesmrtelný.“¹⁷⁷ Tento immortalismus můžeme považovat za poslední fázi Klímovy filozofie, ve které se přes nihilismus a egodeismus dostal k tomuto prozření, k víře, že smysl života nalezneme až po smrti, v transcendentní rovině, k jejímuž dosažení Klíma směřoval už od svého dospívání: „Má nejvyšší pravda je: Jsem Naprostý, absolutní – Jsem Bůh.“¹⁷⁸ Tato cesta nebyla lehká, když zvážíme záznamy o plánované sebevraždě, o níž uvažoval několik let.

Klíma si neustále pohrával s myšlenkou smrti, ale jako u většiny lidí, kteří tento čin nakonec neuskuteční, mohl u Klímy také zvítězit pud sebezáchovy. Klíma sice odsuzuje všechny, jež se k tomuto činu nakonec neodváží, za jejich zbabělost, ale ve finále ani on sám

¹⁷¹ Záře - symbol pro Boha.

¹⁷² Filosofické listy, s. 8

¹⁷³ Trvání po smrti, s. 54

¹⁷⁴ Myšlenkový svět Ladislava Klímy, s. 45

¹⁷⁵ Sebevražda a literatura, s. 187

¹⁷⁶ Diskurs na téma jedné Klímovy věty, s. 17

¹⁷⁷ Sebevražda a literatura, s. 170

¹⁷⁸ Traktáty a diktáty, s. 187

sebevraždu nespáchal. Toto rozhodnutí mohlo také znamenat uvědomění si pouhé možnosti člověka sebevraždu spáchat, a tudíž přiznání svobody k jakémukoliv činu, včetně sebevraždy, uznání vůle k životu.¹⁷⁹ „I jinak je svět jen krásný a dobrý pro toho, kdo našel svou pevnou půdu a Sílu... Je něco nevýslovně nádherného už v tom, že je někdo vlastníkem existence...“¹⁸⁰

V *Boji o Vše* Klíma uvádí, že je důležité mít stále myšlenku touhy po dosažení cíle¹⁸¹, pouhá myšlenka a přání skoncovat se životem pro něj byla důležitější než samotný akt. „Je sice jen kvůli sebevraždě tento život zde... Avšak proč spěchat? Vždy široce rozevřeny jsou lokte Královny; a rozkošnější bývá na ženu se těšit, než uvázat se v ni; však neuteče, potvora démantová!“¹⁸² Můžeme proto říci, že tato představa ho hnala dál a dávala mu sílu přežít život pozemský a přibližovala ho k toužebnému přechodu do světa transcendentního a dosažení Věčného Vítězství. V eseji *Trvání po smrti* Klíma píše, že „po smrti bude všemožné! Jsme nesmrtelní jakožto součást přírody, jako každý atom a věčně budeme se vyvíjet, stoupat k světlu stále zářnějšímu“¹⁸³. V závěrečné scéně *Utrpení knížete Sternenhocha* Helga splývá se Září, v podstatě dosahuje toho, po čem Klíma neskonale toužil celou svou duší, reprezentuje jeho filozofii immortalismu.

Sebevražda se Klímovi stala nedosažitelným cílem, něčím, k čemu směřovalo veškeré jeho snažení v posledních letech života. Sebevraždu v Klímově pojetí bychom měli chápat spíše jako duševní stav než neuskutečněný akt, neboť postupně pohltila celou jeho psychiku i osobnost, stala se jakousi hybnou silou, metafyzickým principem, který ho poháněl dál. Můžeme dokonce hovořit o vzývání či uctívání smrti prostupující Klímovým životem. „Sebevražda převládá stále v nejvyšší míře; vážněji než kdy; nestane-li se zázrak, udělám si konečně ten pěkný výlet.“¹⁸⁴

Stejně myšlenkové pochody zachytil v závěrečné pasáži *Slavné Nemesis*, kde se hlavní hrdina Sider rozhoduje, jestli ukončí život skokem do propasti, nebo zůstane mezi živými. Nakonec se rozhoduje pro sebevraždu: „Moci s božskou Libovůlí kdykoli v glorii zemřít – toť nejvyšší dar bohů člověku!“¹⁸⁵

Tento Siderův vnitřní zápas dobře dokresluje rozporuplnost v Klímových názorech na smrt a na víru v posmrtný život, které jsou v jeho díle zachyceny poměrně často. Přestože

¹⁷⁹ Viz ludibrionismus („Svět je hříčkou mé Absolutní Vůle“), viz zde, s. 24

¹⁸⁰ Filosof hrdé lidskosti, s. 20

¹⁸¹ Boj o Vše, s. 48

¹⁸² Vteřina a věčnost, s. 160

¹⁸³ Trvání po smrti, s. 59

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 130

¹⁸⁵ Slavná Nemesis, s. 117

Klíma viděl smrt jako jakési vykoupení, splynutí se Září, často se v jeho povídkách setkáváme se zcela opačnými názory.

Také v námi rozebíraném románu *Utrpení knížete Sternenhocha* můžeme vidět kolísání mezi Klímovou touhou dobrovolně zemřít a již zmíněným pudem sebezáchovy. Helga se po smrti ocitne v pekle, které Klíma přirovnává k jakési mučírňě – tato vize posmrtné existence ale nemá pranic společného s příjemnými pocity uvedenými výše, navozuje v nás pocity děsu a utrpení: „Ocitla jsem se v pekelně osvětlené místnosti. Hrůzné obludy přivázaly mne za vlasy ke stropu a jakýsi stroj, opatřený asi dvěma sty silných prutů, koldokola mne obklopujících, dal se v úžasně rychlý pohyb. Všechny pruty současně mrskaly celé mé tělo i hlavu; za okamžik byla jsem krvavou kaší.“¹⁸⁶ Stále zde tedy můžeme sledovat autorovu hrůzu z nicoty a zároveň touhu tuto bariéru prolomit a dosáhnout splynutí s Bohem. Siderovi i Helze se to nakonec povedlo, Klíma se k tomuto kroku nikdy neodhodlal.

Pokud zde tedy řešíme, zda nakonec nebyl Klíma stejně zbabělý jako lidé, které odsuzoval, mimo jiné pro strach ze smrti a sebevraždy, měli bychom si spíše klást jinou otázku. Skutečně Klíma z tohoto plánu nakonec upustil, když vezmeme v úvahu jeho životní styl? Nebyl právě celý spisovatelův život, čímž máme na mysli systematické zabíjení jeho těla, přípravou k tomuto činu, nebo dokonce přímo sebevraždou?

Immortalismus tedy Klímovi velkou měrou dopomohl k překonání sebevražedného chování, které velice ovlivnilo jeho dílo. Klímovy suicidální tendence jsou velmi důležité pro pochopení Klímova přístupu k životu i ke smrti, která je podstatnou složkou jeho života i filozofie. Klímovy prózy jsou pak často založeny na stavech na pomezí bdění a snu, života a smrti, vědomí a nevědomí, jež se tak prostupují, že jen těžko rozeznáme, co je skutečné, a co neskutečné, stejně jako v *Utrpení knížete Sternenhocha*, kdy je čtenář až do posledních stránek textu na pochybách o vyznění autorova záměru. Zde musíme připomenout paradoxnost pravdy, kterou jsme zmiňovali v předešlých kapitolách. Jak vidíme, toto téma se v díle neustále vrací, pravda je ustavičně vyvracována a postupně dospíváme k názoru, že je pro Klímu nedosažitelná.

Výše jsme viděli, že Klíma vychází z jakéhosi dualismu, vše se odehrává na několika protipólech: říše živých – říše mrtvých, svět lidí – svět zvířat, svět pozemský – transcendentní, které v závěrečné vyhocené scéně jakoby stojí vedle sebe. Helga je jediná postava románu, jež zasahovala do každého z nich, vzhledem k tomu, že v románu nejvíce reprezentuje Klímovy názory, především jeho touhu překonat život pozemský, vstoupit i do

¹⁸⁶ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 80

světa transcendentního a dosáhnout nesmrtelnosti. Helga tedy vystupuje nejen jako člověk, ale pro knížete také jako „démona“ či ďábel.

Prvně jmenovanou dvojici, tj. svět živých a mrtvých, v nás evokuje především Helžino vzezření a vystupování – na první dojem působí svou bledostí jako mrtvola, pohyby má líné, „chcípavé“, postavou vychrtlá, pohybovala se jako by ji ovládal nějaký vnější mechanismus. Tento stav ale z vteřiny na vteřinu střídá jiný, zcela protikladný, kdy do ní náhle vstoupí život a pohyb: „tvář mrtvolně bledá se vznítla jako blesk z temného mraku, rty dříve na sobě se líně válející těsně se semkly, ostrými se staly jako břitva, nos se zúžil, chřípí silně vystouplo, divoce se zavlnila (...) Pak v mrtvolu opět proměněná furie.“¹⁸⁷

3.3.2.3 Motiv světla a tmy

V souvislosti s tématem života a smrti ve spojení s Helgou se nutně musíme zastavit u motivu světla a temna. S Helgou jsou od počátku spojeny barvy tmavé, ona sama několikrát hovoří o tom, že je černá, její oděv vrhá dlouhý stín, kníže ji potkává většinou v lese. Z tohoto důvodu nemůže zvítězit nad světlem, které představuje Boha, Věčnou Září, zjevující se v bílých barvách – zde můžeme vidět spojitost mezi bílým beztvarým chumlem, který poprvé spatřila, když ji otec zmlátil. Ten pro ni představuje něco, co ji přesahuje, čili něco božského. Tento zážitek je pro ni doposud neznámý, má z něho strach, dovádí ji k šílenství. Je možné, že Helžin stav má souvislost s Klímovými pocity navozovanými za účelem dosažení vlastního božství, kdy také často hovořil o šílenství a nemoci. Paralela s bílým chumlem je patrná i v okamžiku, kdy si Sternenhoch opatřil Podex romanus a věřil, že je vysvobozen: „Od rána cítím se skoro normálním. A něco nového, tak sladkého, tak nějak bílého se ze mne klove...“¹⁸⁸

Helžina „černá nenávisť“ se nedá s „bílým Bohem“, se Září sloučit, proto se dostáváme k nutnosti ji překonat. Bílá barva ve spojení s Helgou se objevuje jen v její bledé, mrtvolné tváři, střídající se v okamžicích jejího vítězství, triumfu nad Sternenhochem s barvami typickými pro peklo: „její tvář – pekelný oheň (...) Oheň ve sněhu vítězně planoucí.“¹⁸⁹ Paralely si můžeme všimnout i u Fridricha Nietzscheho – z metafory dne a noci v *Písni noci* v díle *Tak pravil Zarathustra* mohl Klíma vycházet: „Jsem světlo: ach, kéž bych byl noc! Ale to je má samota, že opásán jsem světlem. Ach, byl bych temný a noční! Jak sál

¹⁸⁷ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 22–23

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 185

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 136

bych u prsou světla! (...) Je noc: ach, že mi je souzeno býti světlem! A žízni po nočním temnu!¹⁹⁰ Temné barvy zde vyvolávají kladné konotace, hrdina se obává všeho, co je spojováno se světlem, stejně jako Helga. U ní tedy spatřujeme rozvrácenost její ženskosti, to, co bychom za normálních okolností vnímali negativně, je ve spojení s Helgou symbolem jakési zvrhlé, transcendentní mystické krásy a přitažlivosti.

V den, kdy došlo k Helžině mučení v hladomorně, venku běsnily hromy a blesky. Když se jde Sternenhoch přesně o rok později do věže přesvědčit, jestli je Helga mrtvá, provází ho totéž, dokonce do věže udeří blesk. Bílé světlo ohně, které tento okamžik provází, symbolizuje Helžino splnutí s Všežáří, s Bohem, a současně uniknutí peklu. Ve scéně, jež následuje, je oblečena do bílých šatů a přes obličej má bílý šál.

Po Helžině symbolickém překonání nenávisti vychází slunce, které vše ozáří bílým, Věčným světlem, o několik okamžiků později je ozářena i tvář Sternenhocha ležícího v rakvi.

V souvislosti s peklem si autor pohrál i se symbolikou plamenů, jež téměř od počátku provázejí Helžin zpředmětněný strach a šílenství. Ve Sternenhochově snu v hladomorně z čehosi beztvareho, bělavého šlehají plameny, což může opět znázorňovat božský element. Stejný sen měla i Helga, ovšem s tím rozdílem, že chumel, z něhož vycházely plameny, spatřila v pekelné místnosti. „Jsem černá. Proto je mé strašidlo bílé; proto je mně světlo – strašidlem...“¹⁹¹

Co se týče výše zmíněné věže, nesmíme zapomenout ani na její důležitou úlohu. Z věžního okna Sternenhoch poprvé odhalil manželčinu nevěru, a ta uvnitř věže v hladomorně později našla smrt. Věž v podstatě symbolizovala jeho neustálý sžíravý strach a v poslední chvíli ho naopak ona jediná mohla zachránit před ztracením, v ní mohl nalézt jistotu. Zároveň se v ní odehrává závěrečná scéna, která je rozhodující pro celé dílo. Nutno podotknout, že věž byla součástí zámku, který v protikladu se Sternenhochovým druhým sídlem působil od začátku velmi ponuře a děsuplně, vzhledem k významu věže pro děj.

3.3.2.4 Lidé vyšší–nižší

Velmi důležitá pro pochopení děje je polarita silní–slabí jedinci, v Klímově terminologii lidé „vyšší“ a lidé „nižší“. Helga byla sama sebou, jen když mohla mít převahu nad ostatními lidmi, mít je ve své moci – to vše se odvíjí od jejího vztahu s otcem, který je jejím pravým opakem: prudký, divoký, oči žhnoucí. Byl jejím ideálem, snažil se z ní vychovat

¹⁹⁰ Tak pravil Zarathustra, s. 95–96

¹⁹¹ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 107

silnou, průbojnou osobnost, ne člověka pokorného, který jen plní úkoly autorit. Stejně jako ona, a také sám Klíma, opovrhoval ostatními lidmi jako podřadným hmyzem, pouze v něm viděla Helga člověka, tzn. sebe.

Její přístup k němu se změnil v 10 letech, kdy ji bezdůvodně seřezal – od té chvíle se pro ni stal slabochem, choval se stejně jako všichni ostatní mravní lidé. „Rozčilení nesmí ovládat činy muže!”¹⁹² Otec vlastně znehodnotil její představu o vztahu muže a ženy. Ženství se jí hnusí, své plémě považuje za nuly, teprve s mužem se z nuly stane něco. Bere jako danou věc, že žena je od přírody slabá a muž silný. V knížeti viděla prototyp slabého, podřadného jedince, kterého má i po své smrti plně v moci, proto nemohl v jejích očích obstát. Helžin přístup k Sternenhochovi se změnil až v momentě jejího umírání, kdy se vůči ní zachoval jako autorita. V závěrečné scéně, ve které Helga dosáhla vykoupení, se přesvědčila o jeho „odvaze”.

S tímto dělením souvisí také motiv bahna a hlíny. Vše lidské Helze, a dříve i jejímu otci, tj. lidem „vyšším“, připadá jako nečisté bláto, hlína, to, po čem šlapeme.¹⁹³ V rozhovoru s Trhanem mluví o tom, že před ní lidé klečovali na kolenou, kníže uléhá do bláta hned několikrát během svých halucinací – na nich je ostatně založen celý jeho příběh. Halucinace vychází z jeho výčitek a ze slabosti, kníže nedokáže unést tíhu svědomí. Můžeme je tedy chápat jako strach ze smrti, z božího soudu, který se snese na jeho hlavu prostřednictvím Helgy. Mrtvá Helga ho děsí o to více, protože může zabít nejen jeho tělo jako Helga živá, ale i jeho duši. Její hrůzná zjevení, která Sternenhocha neustále děsí a přivádí k šílenství, jsou místy naprosto neodlišitelná od reality.

V tomto problému velmi záleží na tom, z pohledu jaké postavy se na věc díváme. Otec byl knížetem popisován jako veliký, silný, divoký, vzbuzoval v knížeti respekt, ale vedle Helgy byl v podřadné roli, proti němu byla silnější. Milence viděla Helga jako Nejvyššího, muže božských vlastností, zatímco Sternenhochovi se zdál ošklivý, nevýrazný. Jedinou Trhanovou předností v očích knížete byly svaly, které symbolizovaly jeho převahu, protože knížete připravil o manželku. Sternenhoch byl v manželství v pozici otroka, Helga naopak otročila Trhanovi, tzn. něčemu vyššímu.

¹⁹² Utrpení knížete Sternenhocha, s. 30–31

¹⁹³ Vše lidské, tj. vše spojené s lidmi „nižšími“.

3.3.2.5 Symbolika zvířat

V celém díle se setkáváme se symbolikou zvířat: „Jsme zvířaty a je v nás něco božského.“¹⁹⁴ O zvířecích vlastnostech v souvislosti s lidmi jsme pojednávali výše, v tomto oddíle se budeme věnovat konkrétním přirovnáním postav v románu ke zvířatům. Stále tedy zůstáváme u Klímova rozdělení lidí na dvě skupiny.

Helga nám od začátku připomíná divokou šelmu, a to nejen svým vzhledem a povahovými rysy, ale především svým přístupem k ostatním lidem. Ty viděla jako slabší podřadné jedince, kterými může manipulovat a jejichž osudy má plně ve svých rukou. Klíma ji tedy velmi často popisoval pomocí takových zvířecích atributů, symbolizujících její postavení v románu, atributy typickými pro jeho „vyšší“ lidi. Helga měla například tygří profil, na schůzce s Trhanem se na něj vrhla jako leopard na hyenu, otcovou výchovou se z ní měla stát lvice, řvala a našlapovala jako tygr atd. V protikladu s Helgou jako tygřicí se Sternenhoch několikrát nazve bezbranným beránkem.

Tato Helžina poloha byla dobře patrná, když si z Kamerunu přivezla lva, tygra, pardála a jaguára – žila s nimi v symbióze, měla je radši než lidi, jelikož v jejím chování převažovaly zvířecí pudy. Dítě, které měla se Sternenhochem, bez sebemenšího zaváhání usmrtila, ale ke zvířatům se chovala, jako by byla její vlastní.

Tato zvířata hrála důležitou úlohu také po její smrti. Když se Helga nevyskytovala v jejich blízkosti, byly šelmy klidné, ale od té doby, co se ocitla v hladomorně, vycítily Helžinu přítomnost a daly to najevo strašným řevem. Když Sternenhoch hovořil se zjevením Helgy, zvířecí oči mu připomínaly oči jeho manželky. 2. září, tzn. v den manželčiny smrti, se svým řevem přestaly.

Další zmínka o šelmách v souvislosti s postavami se týká Trhana – ve Sternenhochově snu vystupoval milenec jako tygr, zatímco Sternenhoch jako ubohý, bezbranný králík. Později v boji se Sternenhochem měl Trhan tygří oči, a když se ptal na Helgu, znělo to podle vypravěče jako rachot lvího jícnu. Pouze jedinkrát se Sternenhoch změnil v šelmu, a to v Helžiných očích poté, co ji uvěznil v hladomorně. V této scéně měl poprvé, a také naposledy, navrch, Helga měla konečně důvod k němu vzhlížet. Opět zde vidíme vztah nadřazenosti a podřazenosti.

V souvislosti s polaritou vyšší/nížší jedinci se v románu objevilo ještě několik zvířecích motivů. Helga několikrát nazvala Sternenhocha prašivým psem. Sternenhoch, pronásledován halucinacemi, ve snu viděl, jak si jeho pes Napoleon, představující Trhana,

¹⁹⁴ Expresionisté, s. 168

hraje s „čubkou“, čili Helgou. Mimochodem, Napoleon byl Klímovým velkým vzorem, především pro jeho silnou osobnost a vůli, díky které dosáhl mnohých vítězství.¹⁹⁵ Můžeme si všimnout, že Trhan byl k Napoleonovi přirovnáván ještě na jiných místech knihy.

¹⁹⁵ Filosofické listy, s. 26

4. SROVNÁNÍ S FILMEM A DIVADELNÍ HROU

Pro doplnění charakteristiky postavy Helgy bych dílo ráda srovnala s filmovou podobou *V žáru královské lásky* Jana Němce (1990) a s jeho dramatinací v režii Davida Jařaba, nastudované v divadle Komédie (premiéra duben 2007). V těchto ztvárněních budeme sledovat způsob, jakým tvůrci tuto postavu uchopili, potažmo Helžinu proměnu. Opět si budeme všimnout především těch jevů, na kterých můžeme demonstrovat Klímovu filozofii včetně vlivů, kterými se nechá inspirovat.

4.1 Divadelní inscenace

Jařabova inscenace vybočuje z běžné divadelní konvence, stejně jako se Klímův život a dílo vymykalo veškerým dobovým zvyklostem. Za účelem vhodného zobrazení expresionisticky zvrácených scén je zde prohozeno obvyklé postavení herce a diváka – publikum je usazeno na jevišti čelem do sálu a herci se kromě úvodu a závěru pohybují v hledišti mezi červenými sedadly oddělenými červenou oponou, které představují vlny v moři krve, kulisu jako stvořenou pro Helžino běsnění na jedné straně, a schizoidní představy nebohého knížete na straně druhé. Tomuto efektu napomáhá i sporé zacházení se světlem, což v nás vyvolává velmi stísněnou, až klaustrofobickou náladu.

Prolog, v němž je nejvíce patrná autorova sebeironie, se odehrává za zataženou oponou, ale před zraky diváků. Vyjednávání „Ursternenhocha“ (Stanislav Majer) v mysliveckém oblečku a s nadsazeným německým akcentem s otcem Helgy (Jiří Štrébl), přízemním lidským exemplářem ve špinavých podvlíkačkách a lahví v ruce, působí směšně v porovnání s temně laděným pokračováním příběhu, který nás zavede do úplně jiného světa v hledišti, kde se drsný sarkastický humor vytrácí. Zdrojem grotesknosti je „nesouměřitelnost mezi tímto upadlým světem a brutálně božským světem skutečným, prezentovaným Klímou jako všezahrnující Záře“¹⁹⁶.

V předloze je Helžin otec popsán mnohem autoritativněji. „Však i obličej jeho byl schopen nahnat strach: tak podivný, divoký, a přece nějak klukovský, potrhlý, a přece čímsi imponující. Oči, černé jako uhly, žhnuly jako uhel řeřavý.“¹⁹⁷ Směšně a poníženě se začne chovat až v okamžiku, kdy Sternenhoch naoko Helžinu ruku odmítá. Zdá se, že také Sternenhochovo vystupování je ve hře v této scéně pozměněno. V konfrontaci s podnapilým

¹⁹⁶ MF Dnes 4. 5. 2007, s.C/7

¹⁹⁷ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 10

otcem, který se sotva udržel na nohou, má na rozdíl od předlohy nepatrně navrch, ale groteskní prvky ve spojení s postavou knížete jsou přesto patrné jak v knize, tak na divadle.

Po roztažení opony v hledišti proti nám sedí vzhledově značně odlišný, mnohem sofistikovanější Sternenhoch (Martin Finger), což znázorňuje změnu, která se v něm odehrála po uzavření sňatku s Helgou. Ovšem jeho kultivovaný vzhled se ztrácí s prvním kontaktem s postavou Helgy, jež ho doslova dovádí k šílenství. Kníže je zde zachycen až obdivuhodně věrně.

Ve svých vizích se setkává s dvěma Helgami – živou v podání Vandy Hybnerové a záhrobní, kterou velmi přesvědčivě ztvárnila Ivana Uhlířová.¹⁹⁸ Obě představitelky ji obdařily vlastnostmi, které také naprosto korespondují s Klímovým pojetím: „Vyčouhlá postava, tenká, že jsi se jí lekl, tvář hanebně bledá, skoro bílá (...), všechny tahy, ač jinak ne nejhorší, tak nějak zvadlé, ospalé, uspávající; vypadala jako mrtvola, mechanismem nějakým pohybovaná.“¹⁹⁹ Snad jen zbytečně zdlouhavé monology živé Helgy, „neméně strašlivé ve své skepsi a vulgaritě“²⁰⁰, působí poněkud staticky, ale tento malý nedostatek je vyvážen kreativní prací s prostorem a pozoruhodnými hereckými výkony všech aktérů.

Zatímco tedy v románu vystupuje jedna hrdinka, která zasahuje do více světů, divadelní režisér si se zdvojováním typickým pro toto dílo poradil obsazením dvou hereček do role Helgy. Díky tomu mohl divák dobře rozeznat dva protikladné postoje, a to nenávist živé Helgy, která ji znemožňuje přechod do transcendentní oblasti, a pocity Helgy přebývající v absolutnu.

Jediným výraznějším rozdílem od předlohy, co se týče hlavní hrdinky, jsou blond'até vlasy Vandy Hybnerové, což můžeme chápat jako symboliku barev, se kterou jsme se setkali také v románu – živá Helga „bílá“, zatímco mrtvá „černá“. Ačkoliv to může vypadat jako klišé, díky těmto znakům mohl být příběh srozumitelnější pro diváky, kteří na představení přišli bez znalosti knihy.

Mrtvá Helga v podání Ivany Uhlířové nakonec ale vyšla ze srovnání obou hereček o poznání lépe, její repliky s Martinem Fingerem coby Sternenhochem patří k těm nejpůsobivějším v celé hře. Postava živé Helgy byla stejně jako v románu upozaděna a navíc ji mohlo uškodit výše zmíněné zdlouhavé vyprávění o jejím dětství a vztahu s knížetem.

Tíživé atmosféry plné děsu a tajemství je dosaženo především vnořováním a mizením postav mezi sedadly, a to zejména démonické Helgy Ivany Uhlířové, jejíž hadovitě

¹⁹⁸ Ivana Uhlířová – nositelka titulu Talent roku 2006.

¹⁹⁹ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 7

²⁰⁰ HN 2.5. 2007, s.10

se vinoucí paže působí děsivě ve spojení s depresivní hudbou Ivana Achera. Přidušené nástroje, operní árie i zvuky dravé šelmy vycházející z Helžiny duše vhodně dokreslují celé představení.

Vztah Sternenhocha a Helgy je zde zachycen v útržkovitých retrospektivách a časových skocích, zpoza rudých sedaček se vynořuje minulost i přítomnost, svět živých i mrtvých, což stejně jako v předloze zachycuje nejasnou hranici mezi snem a skutečností.

Nejhlubšího účinku dosahuje režie, a sice volbou mistrné dramatické zkratky. Ta nejvíce vynikne, když se Helga, ztvárněná Vandou Hybnerovou, objeví na scéně s nepřirozeně vycpaným břichem, které jediným úderem splaskne a ve stejné vteřině se ve Sternenhochově náruči objeví panenka – novorozeně. Za zmínku stojí okamžik usmrcení dítěte, který divák znalý předlohy sice předvídal, ale i přesto vyvolal mrazení v zádech.

Celé představení dotvářejí postavy Romana Zacha²⁰¹ jako Trhana a Stanislava Majera, tentokrát v úloze sluhy. Prvně zmíněný se nepatrně vzdálil předloze, kde působil jako větší autorita, což se dalo považovat za důležitý činitel pro celou dějovou linii díla, od kterého se odvíjelo další Helžino jednání, především ve vztahu ke knížeti. Zachovo věčné ztvárnění tak mohlo vyniknout pouze díky výkonu Vandy Hybnerové, zejména ve scéně, kdy mu ve své poníženosti a oddanosti nastavuje pozadí. Vzhledem k režisérově pojetí Trhana vyzněla i Helžina replika, v níž pje chválu na Trhana jako na Nejvyššího, který ji ovládá, poněkud nepatřičně. Ve hře jakoby musela hledat slova, aby se milenci zavděčila, zatímco v knize její řeč působila přirozeně, vycházela od srdce, její postoj k životu tu lépe dokresloval Klímova filozofii.

Živá Helga zde stejně jako v předloze prochází několika fázemi, které můžeme pozorovat na jejím vzhledu. Když se v hledišti objeví poprvé jako těhotná, má bílé vlasy i šaty, mrtvolně bledou pleť, později, ve scéně s Trhanem, dojde k výrazné změně bílé v černou, kdy se projevuje její přirozenost, zatímco po smrti je oblečená do šatů v barvě pekla – červené. Nutno také podotknout, že i u postavy Trhana nezapomněl autor hry ani na nejmenší detaily, jako bylo třeba bahno na jeho botách.

Zajímavé je Jařabovo ztvárnění závěrečné scény Helžina mučení ve věži, kde na rozdíl od původního Klímova záměru Sternenhoch zavěsí zmítající se manželku na kladku a nechává ji na pospas osudu – tímto siláckým gestem chtěl zdůraznit téma moci, které provází celé dílo.

Představení se tedy liší pouze v několika detailech, které nemají příliš velký vliv na celkové vyznění inscenace. Režisérovi se v tomto případě podařilo dobře uchopit hlavní

²⁰¹ Alternace – Martin Pechlát.

Klímovy myšlenky, nutno ale podotknout, že bez znalosti originálu by mohl mít nepoučený divák problémy s orientací. Zejména na projekci střetu Sternenhocha s Trhanem před samotným začátkem představení může v průběhu představení snadno zapomenout. K dalšímu možnému nepochopení může dojít kvůli výše zmíněné přítomnosti dvou Sternenhochů a stejně tak dvou hrdinek.

4.2 Filmová adaptace

Němcova kontroverzní „krvavá komedie“ patří k divácky méně úspěšným filmům, a ani kritikou nebyla příliš dobře přijata.²⁰² Za uznání ale stojí už režisérova odvaha, že se o zfilmování tohoto díla pokusil, a to s velkým odstupem a až parodizujícím nadhledem.

Držet se doslova knižní předlohy je při přepisu na filmové plátno téměř nemožné, na rozdíl od divadelní inscenace. David Jařab se tohoto úkolu zhostil na výbornou. Němec zvolil futuristické experimentální ztvárnění, což mu umožnilo zasadit děj do současnosti. Výsledek je přinejmenším zajímavý a originální.

Co se týče Klímovy filozofie, na první pohled se zdá, že se hlavní myšlenka jaksi vytratila, ale Němcovo podobenství o světě jako nesnesitelném chaosu a amoralitě můžeme chápat jako projev Absolutně Komandující Vůle, která nihilismus nejen nepřekonává, ale dokonce posiluje. Důraz byl ve filmu kladen především na vizuální stránku.

Otázka egodeismu, Vše zahrnující Záře, je ve filmu sekundární, bez znalosti předlohy dokonce musí tento prvek divákovi zcela unikat. Důraz je kladen především na odvčký a nesmiřitelný boj pohlaví a potažmo zápas s halucinacemi a následným šílenstvím, který zde není zpracován příliš přesvědčivě. Zatímco v literární předloze jde o urputný boj s vlastním strachem a o překonání vlastní vůle, ve filmu kníže pociťuje spíše úžas než strach.

Mimochodem, jméno knížete zde vůbec není vysloveno, stejně jako všechny ostatní osoby i místa zůstávají bez bližšího určení. To podtrhuje představu světa jako něčeho neosobního, jako místa pro život naprosto nevhodného. „Co záleží na několika kotrmelcích, paradoxech, chybách, nesmyslech? Svět sám je kotrmelec a paradox a chyba a nesmysl.“²⁰³ Zde si tedy můžeme všimnout narážky na iluzivnost světa, kterou jsme zmiňovali v souvislosti se Schopenhauerem.

Sternenhochovo blouznění po uvržení manželky do hladomorny v nejhlubším sklepení, nikoliv do věže jako v předloze (čímž jí dal najevo, kam patří), nevyznělo tak, jak

²⁰² 42 procent v Československé filmové databázi (<http://www.csfd.cz/film/6902-v-zaru-kralovske-lasky/>).

²⁰³ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 20

by si asi Klíma představoval, vzhledem k Sternenhochovu dosavadnímu chování a projevům. Od samého začátku hlavní hrdina vystupuje jako pološílený výstřední zhýralec, což je patrné především na jeho velmi neobvyklých grimasách a gestech, ačkoliv byl proti předloze dosti vylepšen. Zatímco v novele je to povýšený aristokrat a přemýšlivý intelektuál, ve filmu se jeví jako nesvéprávný blázen, což podtrhuje i nová postava, která se o něj stará (Jiří Bartoška). Proto tedy nepřekvapí, když Sternenhoch pronásledovaný halucinacemi z ničeho nic začne skákat na pružině nebo vykřikovat, že je slon. V tomto výjevu samozřejmě divák, který nečetl *Utrpení knížete Sternenhocha*, nemohl vidět spojitost se psem téhož jména.

Výstřednost knížete potvrzuje i umístění jeho sídla do žižkovského vysílače, který také symbolizoval jeho nadřazený postoj k lidem a ke světu – shlížel na lidi z výšky. Mimo jiné v nás může vysílač vyvolat i spojitost s věží v předloze, což se ale zdá nepravděpodobné, jelikož v utrpení Klímova knížete hrála poněkud jinou roli. Velmi originálně je řešen také interiér s přemodernizovanými doplňky, které také dokládají rozmařilost a nenasytost knížecího dvora.

Postavy převážně nekorespondují s knihou, v Němcově pojetí jde o zkarikované figurky působící v první řadě směšně, za všechny jmenujme alespoň lékaře (Josef Abrahám), kterému stál modelem nejspíše šílený vědec v podání Miloše Kopeckého z filmu *Adéla ještě nevečeřela*. Snad jen Pavel Landovský jako Helžin otec se příliš nevzdálil původnímu záměru spisovatele. Je jedinou výraznější postavou, v celém filmu neprochází žádným radikálním vývojem, pouze úvodní „záchodová“ scéna, zdůrazňující jeho ubohost a grotesknost, je typická pro Němce.

Kněžna v podání Ivany Chýlkové připomíná Helgu snad jen svou vytáhlou rachitickou postavou a bledou pletí, ve filmu se jedná o podivnou kreaturu bez jediné stopy charismatu, ve které bychom Klímovu démonu hledali marně. Tedy až na výjimky, například její zoufalé prosby v hladomorně nebo replika na schůzce s Trhanem působí skutečně přesvědčivě – v tomto pojetí má dokonce blíže k literární předloze než Helga Vandy Hybnerové, ale ve zbylých scénách v nás vyvolává spíše smích než respekt, děs a mrazení. To platí zejména v jejím prvním výstupu, kdy rozechvělá rozpaky a nervozitou a se směšným kšiltlem na hlavě křečovitě poskakuje na parketě kolem úlisného Viléma Čoka – knížete.

Jejímu ne příliš autoritativnímu postavení ve filmu přidává i scéna, kdy Sternenhoch žádá otce o její ruku. Bez váhání ji můžeme položit na stejnou úroveň se stejně pojatým výstupem v Komedii, až na fakt, že v tomto duchu pokračuje celý film, zatímco na divadle se groteskní úvod přehoupne do vážné roviny. Důležitou změnou je zde ale Helžina účast, což

nesmírně ubírá na její vážnosti, působí tady stejně uboze jako v okamžiku, kdy ji na plese kníže vyzve k tanci.

Helžino chování se začíná měnit velmi pozvolna. První známku vzdoru vidíme na svatbě, kde po otci hází jídlem („velká žranice“ také dokládá rozmařilost, požívačnost a zhýralost celého knížecího dvora). K největší proměně došlo během jejího těhotenství – probouzí se v ní hnus, který se má změnit v nenávist ke všemu, co je mimo ní: „A pod jeho pekelně teplým dechem rozmrzávala má ztuhlá duše.“²⁰⁴ Na první pohled zaujme stylizace do dominy (nikoliv démony) s bičíkem.

Projevy jejího pohrdání knížetem ale působí spíše trapně a komicky, např. když ho po první společné noci shodí z postele, šlápne mu do obličeje, při demonstraci jako „agresivní jedinka“ plive do kamery, „przní“ fotku knížete na svém spodním prádle, jako přízrak exhibuje v parku atd. Předzvěstí budoucího vývoje může být šibalský pohled při svatební noci, jejíž průběh nemá s odporem k Sternenhochovi v Klímovi nic společného – zde se evidentně jedná o skutečnou touhu mezi mužem a ženou. Zvrácená erotika je sice zachována, ale v úplně jiném smyslu. Nakonec celá scéna stejně jako v předloze vyzní opět jako fraška v protikladu k naprosto odlišnému, živočišnému, divokému vztahu Helgy s Trhanem.

I on se dle našeho názoru více přiblížil svému předobrazu než Zachův Trhan, který vzbuzoval respekt pouze svou výškou. Způsob, jakým s ní jednal, a také následná Helžina reakce, dobře vystihovaly, co se v nich odehrávalo – lépe než na divadle zde vynikl její vztah ke knížeti a k mužům vůbec. Dokud ovšem Trhan (Boleslav Polívka) nepromluvil – karikování neodlučně spjaté s tímto filmem se nevyhnulo ani jemu. Těžko chápat Helžin neskonalý obdiv k „Vítězně Dověšenému“²⁰⁵, představiteli Absolutní Vůle, trpícímu nejméně dvěma vadami řeči, jehož tvář je zohyžděna předkusem spodní čelisti.

Další odklony od předlohy jsou patrné ve faktu, že postava Trhana se už několikrát před touto scénou ve filmu vyskytla, přestože nebylo zřejmé, o koho se jedná. Helga očividně věděla, že je Sternenhoch sleduje – mohla si vychutnat jeho porážku, zatímco v knize o tom neměla nejmenší tušení, naopak je možné, že jeho přítomnosti si všiml milenec. Za povšimnutí také stojí motiv bičování, který zde byl na rozdíl od Klímova pojetí zparodován jako erotické hrátky Trhana s Helgou opřenou o stojan na klepání koberců.²⁰⁶ Dále v této scéně chyběl Helžin monolog o jejím dětství a nenávisti ke knížeti, ten si Sternenhoch vyslechl až prostřednictvím svých vizí, což může také vést ke zmatkům.

²⁰⁴ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 22

²⁰⁵ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 35

²⁰⁶ V knižní předloze i divadelní hře se jedná o sadomasochistické praktiky provozované Trhanem na Helze ve vážné rovině příběhu.

Následující rozhovor Helgy s knížetem, kdy se Helga pokouší splnit Trhanovu prosbu, patří k těm vzdálenějším původnímu Klímovu úmyslu. Odpor k Sternenhochovi se nejeví jako nepřekonatelný, projevuje se pouze lehkým zvýšením hlasu. V porovnání s knihou i divadelní hrou, kde je Helga úměrně situaci přinejmenším hysterická, působí celý výstup poněkud mdlé a lhostejně. V následující scéně jsou diváci ve filmu ochuzeni o moment překvapení na rozdíl od čtenářů knižní předlohy a diváků v hledišti, kteří se o uvržení Helgy do hladomorny dozví až později v průběhu děje.

Záhy poté jsme opět svědky nezvyklé situace – roztržky s Trhanem. Při ní kníže svírá v ruce panenku woo-doo, nástroj pomsty na nevěrné manželce. V záběru bezprostředně navazujícím leží panenka na smetišti, na kterém několik minut předtím skončil i Helžin otec. Jelikož v ten samý okamžik se po zemi rozneslo, že kněžna odjela na delší dovolenou, je jasné, že pro Sternenhocha je tato kapitola uzavřena, ovšem jen zdánlivě.

Režisér chtěl docílit klamného jevu, když nechal pouze naoko spadnout Trhana do klece se šelmami, kam byl převezen až po svém zastřelení. Tady můžeme vidět paralelu s Helgou zaprvé jako s šelmou, zadruhé jako s demony vytesanými v krápníkové stěně,²⁰⁷ v obou případech zde ale Helga vystupuje jako nositelka smrti. U této stěny byla zastřelena i služka obviněná ze záhadného zmizení Helžina dítěte.

Všechny okolnosti, které se ve filmovém ztvárnění týkají dítěte, rozhodně stojí za povšimnutí. Kníže se vypravuje na ples s tím, že se seznámí za účelem zplození potomka, jak mu diktují společenské konvence, o čemž není v knize ani zmínka. Po společně strávené noci se svou „vyvolenou“ se dozvídá, nikoliv od Helgy, o jejím těhotenství. Navzdory „rychlipočetí“ se Němcova záliba ve zvrátenostech projevila ve zdlouhavém porodu v atypickém prostředí, které jako by znásobovalo Helžin negativní postoj k dítěti, odpor, jež k němu chovala. Oprýskané roury, syčící pára, stříkající krev a vyhřezlé vnitřnosti mluví za vše.

Motiv krve se ještě několikrát v souvislosti s Helgou opakuje, a to buď na jejím obličejí ve Sternenhochových halucinacích, anebo symbolizován červenou květinou na klopě Helgy demonstrující. Nutno také dodat, že Helga ve filmu poprvé promluvila po porodu, v okamžiku, kdy kníže pěl chvalořeč na dítě jako na „krev své krve“. Konečně se zbavila hnusu představovaného Sternenhochem: „Setřásla jsem jej vítězně, stojím zcela nová a silná a strašná, běda každému, kdo se mně postaví v cestu!”²⁰⁸

²⁰⁷ Výjev byl natáčen ve Valdštejnské zahradě v Praze.

²⁰⁸ Utrpení knížete Sternenhocha, s. 32

Předně ale ve filmu není zřejmé, zda je dítě zavražděno anebo pouze dočasně odklizeno – na rozdíl od předlohy ale nikoliv samotnou Helgou, aby tak bylo zdůrazněno její zhnusení dítětem zplozeným nenáviděným Sternenhochem. Dítě se znovu objeví na pohřbu rodičů jako položena-polomuž s dvěma hlavami, demonstrující tak překročení do iracionální sféry a posmrtné splynutí duší manželů. Třes Helžiny kostry po Sternenhochově „aktu lásky“ na ní vykonaném nebo vsunutí Helžiny ruky do manželovy rakve naznačuje problematiku posmrtného života a věčnosti a můžeme je chápat také jako narážku na Helžino a Sternenhochovo posmrtné vítězství.

Jak v divadelním, tak ve filmovém zpracování se oba tvůrci nenechali zaskočit otázkou Helžina oblečení. I ve filmu je nejdříve oděna do světlých barev a v epizodě s milencem do tmavých. Postmortální Helga je oblečena do barvy rudé, což se ovšem shoduje pouze s Jařabovou verzí. Tento výstup, kdy Sternenhoch na smrtelné posteli blouzní pronásledován Helgou jako femme fatale v černém prádle a rudém župánku, je zároveň úvodní i závěrečnou scénou filmu – na konci ovšem bez démonů, jelikož o její smrti už víme.

Pokus o převedení fantasmagorických stavů, střídání snu a skutečnosti na plátno se Janu Němcovi evidentně zdařil. Tohoto efektu docílil především výstředními kostýmy, rekvizitami, postavami a jejich netradičním jednáním, expresivní kamerou a zběsilým tempem filmu navozujícím iluzi horečnatého stavu.

Na závěr bychom neměli zapomenout na pozoruhodné výtvarné ztvárnění, které zaslouží zvláštní uznání²⁰⁹ – spolu s výbornou hudbou Jana Hammra a s tajemnými malbami v úvodních titulcích, které celý děj předznamenávají (kaluže krve, démoni, divoká zvířata, vana, ve které Sternenhoch v knize absolvoval léčebné procedury), ale nemohlo zachránit celkový výsledek filmu, naše očekávání bohužel zůstala nenaplněna. Film postrádá jednotící ideu a veškerá jeho originalita pak působí velmi samoučelně.

V době svého vzniku byla kniha naprosto odlišná od tehdejší literární produkce a velmi dlouho se nesetkala s pochopením a vlídným přijetím, totéž můžeme říci i o filmu *V žáru královské lásky*. V tomto případě můžeme ocenit alespoň odvážnost, s jakou se Němec do zpracování tak náročné předlohy pustil. Zda to mělo či nemělo smysl, ale asi nemůžeme jednoznačně rozhodnout. To samé můžeme říci i o postavě Helgy, která naprosto neodpovídá představám o osudových ženách, spíše než jako krutá a přitažlivá žena přinášející zkázu působí jako parodie na osobu ženského pohlaví vůbec. Ani Sternenhoch v podání Viléma Čoka jí nedává prostor, aby projevila sílu Vůle, kterou by podle Ladislava Klímy měla disponovat. Klímova představa o Helze jako femme fatale zde vyznívá do ztracena.

²⁰⁹ Cena pro výtvarníka Michaela Rittsteina na Přehlídce českých filmů Finále Plzeň.

ZÁVĚR

V jednom z nekrologů, jež vyšly v roce Klímova úmrtí, je spisovatel charakterizován takto: „S ním zemřel nejvýznamnější, nechceme-li říci jediný český filozof... V zemi, kde kantorští moralisté jsou prohlašováni za filozofy a žhaví novináři za básníky, byl stoprocentním metafyzickým básníkem, jehož vědomí objímalo celý svět a jehož kouzelná slova pronikala až do hlubin nevyslovitelného. Ve společnosti, kde jediný nápad ptačího mozečku stačil za základ nestydaté kariéry, stál stoprocentně na své nezávislosti, plýtvaje myšlenkami a pohrdaje těmi, kteří – nechápajíce – čekali od něho prosbu a kolkovanou žádost, aby se rozhodli mu pomoci.“²¹⁰ V tomto jediném odstavci je popsána celá Klímova životní filozofie. Ten po celý svůj život zůstal nezávislým, svoboda pro něj byla natolik důležitá, že pro ni obětoval materiálně zabezpečený život a raději ho prožil v nouzi, než aby se nechal zotročovat konzumní společností, kterou pohrdal.

Celá jeho tvorba je charakteristická těsným sepětím umění a filozofie, veškerou jeho beletrii, včetně *Utrpení knížete Sternenhocha*, můžeme nazvat filozofickými díly. Psaní pro něj znamenalo jakousi psychotherapeutickou metodu, skrze Klímova díla máme možnost nahlédnout do jeho duše. Klímova próza je plná démoničnosti a vražd, je prosycena zvrácenou erotikou a obskurností, je to velmi sugestivní dílo s prvky černého humoru a s filozofickými myšlenkami, kde se realita střídá se snem a halucinací. Mezi snem a skutečností jsou v románu stejně nejasné hranice jako mezi životem a smrtí. Dílo vyvolává živé emoce, strach, napětí a zvědavost, je šokující a vulgární, ale na druhé straně je obrazem pevné Vůle a touhy stát se něčím vyšším, dosáhnout věčnosti a překonat obyčejný, pozemský život.

V této diplomové práci jsme se nejprve zaměřili na události Klímova života, které ovlivnily jeho tvorbu. Dospěli jsme k názoru, že zásadní pro ni bylo úmrtí většiny členů jeho rodiny během krátkého období. Klíma se tak poprvé setkal s fenoménem smrti jako přechodu do jiného světa, který v jeho dílech hraje zásadní roli, je centrem všech jeho literárních prací.

Smrt je pro Klímu přechodem do transcendentní oblasti, do věčnosti, které se snažil dosáhnout. Věřil, že smrtí život nekončí, naopak je jeho vrcholem, branou do posmrtného života. Spisovatel dokonce jeden čas velmi intenzivně uvažoval o sebevraždě, která byla logickým vyústěním jeho immortalismu. K té se nakonec neodhodlal, ale nemůžeme s jistotou říci, že jeho životní styl nebyl pomalou a systematickou sebevraždou.

²¹⁰ Ladislav Klíma: Filozof – básník – dramatik, s. 136

Tuto filozofii v díle *Utrpení knížete Sternenhocha* reprezentuje hlavní ženská postava Helga, která po své smrti splyne s Bohem, dosáhne toho, po čem Klíma toužil téměř po celý život.

Klíma vycházel z Berkeleyho imaterialismu a Schopenhauerova iluzionismu, které dále rozvádí a přichází s filozofií egodeismu, tedy s představou, že on sám je Bohem. Bůh je ztotožňován s jeho vědomím, a tudíž zde máme pouze Klímovo, Sternenhochovo či Helžino já, subjekt, mimo nějž už nic jiného není.

Co se týče filozofie Friedricha Nietzscheho, dospěli jsme k názoru, že z některých jeho myšlenek Klíma vycházel nejvíce. Můžeme si všimnout například Nietzscheovy teorii o Nadčlověku, který překračuje hranice, přesahuje sám sebe a disponuje obrovskou silou Vůle, díky níž dokáže ovládnout sebe i celý svět. V románu ho reprezentuje Helga, která je z největší části Klímovým alter-egem, ačkoliv každá postava má v sobě něco z jeho filozofie.

Zásadním problémem v *Utrpení*, kterým se Klíma nechal inspirovat u Nietzscheho, je kromě nedosažitelnosti pravdy rozdělení lidí na dva typy podle duševní, morální síly, neboli síly Vůle, kterou oba dva autoři, jak Nietzsche, tak Klíma, kladli nejvýše nad všechny lidské vlastnosti. Nietzscheovo dělení lidí na ty, kteří vyznávají panskou a otrockou morálku, Klíma přebírá, ale s poněkud pozměněnou terminologií. Slabé jedince, které reprezentuje Sternenhoch, charakterizuje konzumní, čili otrocký způsob života, zatímco silní jedinci se z tohoto způsobu života vymanili, jsou vznešení, disponují silnou Vůlí. V románu takový typ člověka představuje Helga, která směřuje k tomu, stát se Nadčlověkem, dovršit pozemský život naplněný utrpením přechodem do posmrtného života, který hraje v Klímově filozofii velmi důležitou roli. Celý jeho život je ve skutečnosti snahou po dosažení věčného života, což promítl i do románu.

Největší prostor byl tedy věnován postavě Helgy, Sternenhochově osudové ženě, femme fatale, u které jsme postřehli dekadentní kořeny a inspiraci v psychologii Carla Gustava Junga a jeho Animě. Helga v díle reprezentuje multiplikaci typickou pro moderní román, kterým *Utrpení knížete Sternenhocha* bezpochyby je.

Dále jsme měli možnost porovnat dvě další představy o tomto díle a dvě různá ztvárnění Helgy, a co se týče zachycení Klímových filozofických myšlenek, musíme říci, že divadelní adaptace dopadla ve srovnání s filmem o poznání lépe. Příběh sám o sobě zde není složitý, je spíše odsunut na vedlejší kolej, ale důležitější jsou herecké výkony a s nimi spojené prožitky diváka, v kterém jsou vyvolávány velké emoce.

V Němcově verzi byl do popředí postaven zejména zničující vztah ženy a muže a představa světa jako chaosu s odkazem na Schopenhauerův svět jako iluzi. Přestože měl

film světlé okamžiky, kdy celkem věrně kopíroval předlohu, ve finále vyzněl jako fraška, ve které bychom Klímovy představy o Nadčlověku a absolutní Vůli hledali marně.

Hlavním předmětem zájmu jak v *Utrpení knížete Sternenhocha*, tak v ostatních Klímových dílech, je nitro člověka. Přestože je člověk odsouzen žít v absurdním světě, je svobodnou a suverénní bytostí odvrhující vše, co ji zotročuje.²¹¹

Klímovo dílo je převratné nejen po své formální stránce, ale také obsahově. Do svých beletristických zahrnul nejhlubší vrstvy lidské psychiky, obsáhl celý duševní život člověka. „Klímova nevyčerpatelná fantazie podřídila estetické funkci i nejtemnější stránky lidské psýchy, fysický i metafysický hnus a hrůzu, sadismus, bestialitu satanismus, perverzi, paranoidní šílenství, podvědomou iracionalitu se všemi slepými instinkty.“²¹²

Závěrem nutno připomenout, že s největší pravděpodobností můžeme nalézt mnoho spojitostí mezi postavami v románu a životem samotného spisovatele. Není snad utrpení v názvu utrpení Klímovo? Klíma se snažil ovládnout Vůli své duševní pochody a docílit vykoupení a sebebožství, ale ani smrt ho nemohla vykoupit z utrpení jeho už z podstaty bídné existence na cestě k egodeismu.

²¹¹ tamtéž, s. 140

²¹² Filosof hrdé lidskosti, s. 32

Seznam použité literatury

Primární literatura

Klíma, Ladislav: Utrpení knížete Sternenhocha. Praha, Paseka 1990

Klíma, Ladislav: Boj o Vše. Praha, Jan Pohořelý 1942

Klíma, Ladislav: Filosofické listy. Praha, Herrmann a synové 1993

Slavná Nemesis. In: Vteřiny věčnosti. Praha, Odeon 1989

Svět jako vědomí a nic. Praha, Trigon 1990

Traktáty a diktáty. Praha, Jan Pohořelý 1948

Trvání po smrti. In: Bodlák, Karel, Vápeník, Rudolf: Ladislav Klíma filosof – básník. Praha, Jan Pohořelý 1948

Vlastní životopis filosofa L. Klímy. Praha, Argo 1988

Vteřina a věčnost. Praha, Aventinum 1927

Nietzsche, Friedrich: Radostná věda. Praha, Československý spisovatel 1992

Tak pravil Zarathustra. Praha, Votobia 1995

Schopenhauer, Arthur: Svět jako vůle a představa. Pelhřimov, Nová tiskárna 1997

Sekundární literatura

Blecha, Ivan: Filosofie. Olomouc, Nakladatelství Olomouc 2002

Bodlák, Karel: Ladislav Klíma po dvaceti letech. In: Orientace, 1967, č. 6, s. 88–93

Bodlák, Karel: Myšlenkový svět Ladislava Klímy. In: Bodlák, Karel, Vápeník, Rudolf: Ladislav Klíma filosof – básník. Praha, Jan Pohořelý 1948

Dubský, Ivan: Diskurs na téma jedné Klímovy věty. In: Diskurs na téma jedné Klímovy věty a jiné eseje. Praha, Pražská imaginace 1991

Forst, Vladimír a kol.: Lexikon české literatury 2, K-L. Osobnosti, díla, instituce. Praha, Academia 1993

Frynta, Emanuel: Několik vzpomínek. In: Bodlák, Karel, Vápeník, Rudolf: Ladislav Klíma filosof – básník. Praha, Jan Pohořelý 1948

- Heczková, Libuše: „Netvor síly“? Friedrich Nietzsche a metafory ženy. In: Ponořena do Léthé. Praha, FFUK 2003, s. 92–103
- Heftrich, Urs: Nietzsche v Čechách. Praha, Hynek 1999
- Hrbotický, Saša: Krvavý příběh se hraje v hledišti. In: HN 2.5 2007
- Hrdlička, Josef: Kontradikce Ladislava Klímy. In: Souvislosti 17, 2006, č. 4, s. 27–36
- Weinerovy obrazy počátku. In: Obrazy světa v české literatuře. Praha, Malvern 2008
- Chalupecký, Jindřich: Ladislav Klíma. In: Expresionisté. Praha, Torst 1992
- Chlumský, Milan: Ladislav Klíma mrtev – živ? In: Student 3, 1967, č. 25
- Kabeš, Jaroslav: Duchovní přátelství. Praha, Trigon 1990
- Kalivodová, Eva: Metafora ženy: idealizace či hyenizace? In: Ponořena do Léthé. Praha, FFUK 2003, s.27–43
- Kouba, Pavel: Nietzsche. Filosofická interpretace. Praha, Český spisovatel 1995
- Linhartová, Věra: Vnitřní monolog a vnitřní model. In: Umění 13, 1965, č. 5, s. 502–510
- Med, Jaroslav: Česká literatura a německý expresionismus v letech 1910–1920. In: Česká literatura 53, 2005, č. 5, s. 688–693
- Mlejnek, Josef: V Komedii kníže skvěle trpí. In: MF Dnes 4.5 2007
- Néret, Gilles: Gustav Klimt. Praha, Slovart 2007
- Neubauer, Zdeněk: Slavnost – hra – subjektivita. In: Spektrum (London, Index on Censorship), 1981, s. 168-187
- Němec, Jiří: Klímův příklad. In: Tvář 2, 1965, č. 2, s. 4–8
- Papoušek, Vladimír a kol.: Dějiny nové moderny. Praha, Academia 2010
- Patočka, Jan: Ladislav Klíma – pokus o rozbor klíčových tezí. In: Orientace, 1967, č. 3, s. 40– 45
- Pynsent, Robert B.: Pátrání po identitě. Praha, H+H 1996
- Sirotek, Jiří: Ladislav Klíma – Bohočlověk? In: Prostor III, 198–1990, č. 12, s. 34–36
- Stejskal, Jiří: Nepravděpodobná setkání (Kafka, Hašek, Klíma). Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/SLBII/31.pdf>

Störig, Hans Joachim: Malé dějiny filozofie. Kostelní Vydří, Karmelitánské nakl. 2001

Třísková, Jindra: Filosofie Nietzscheho a Schopenhauera v Utrpení knížete Sternenhocha od Ladislava Klímy. In: Dokořán 2, 1998, č. 5, s. 30–32

Viewegh, Josef: Sebevražda a literatura. Brno, Psychologický ústav AV ČR 1996

Vojvodík, Josef: Metafyzická předchůť očištění já od světa: k fenomenologii obrazů světa v knize Josefa Hrdličky. In: Slovo a smysl VII, 2010, č. 14, s. 187–214

Vokurka, Martin a kol.: Velký lékařský slovník. Praha, Maxdorf 2005

Zika, Richard: Egodeismus Ladislava Klímy – mezi deoesencí a panrealizací. Dostupné z: www.ojrech.cz/filosofie/utery2007.htm

Zumr, Josef: Filosof hrdé lidskosti. In: Klíma, Ladislav: Vteřiny věčnosti. Praha, Odeon 1989

Ladislav Klíma: Filozof – básník – dramatik. In: Dramatické umění 3, 1989, s. 136–140