

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Alice Hekrdlová

Pokušení svatého Antonína

Motiv novodobé a moderní tvorby mezi textem a obrazem

The Temptation of Saint Anthony

The Theme of Modern Art between Text and Image



Poděkování

Mé poděkování patří především prof. PhDr. Romanu Prahlovi, Csc. za jeho cenné rady a také za trpělivost, se kterou čekal, kdy – a jestli – překonám svá pokušení.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 18. srpna 2015

Abstrakt

Diplomová práce zkoumá Pokušení svatého Antonína v poslední čtvrtině 19. století ve Francii a v Belgii. Na rozboru vybraných děl ukazuje variabilitu jeho ikonografie a zároveň obsahovou komplexnost, v níž se odráží dobový vztah k náboženství, historii, vědě, exotismu, erotice a dalším oblastem, s nimiž je konfrontován člověk žijící v epoše velkých změn. Důraz je kladen na význam románu *Pokušení svatého Antonína* od Gustava Flauberta a jeho roli inspiračního zdroje pro výtvarné umění, v obecnější rovině je řešena také problematika vztahu textu a obrazu. Stať o umění fin de siècle se opírá o přehled celkového vývoje Pokušení svatého Antonína v literatuře i výtvarném umění a o historické, společenské a náboženské souvislosti, v jejichž kontextu se postava svatého Antonína postupně stala trvalou součástí francouzské kultury.

Klíčová slova:

Pokušení, svatý Antonín, ikonografie, symbolismus, Gustave Flaubert, ilustrace

Abstract

This thesis examines the Temptation of Saint Anthony in the last quarter of the 19th century in France and Belgium. By analysis of particular art works it shows the variability of iconography and complexity of the Temptation theme which reflects the contemporary relation to religion, history, science, exotism, eroticism and other areas, which man living in the era of great changes was confronted with. The importance of "The Temptation of Saint Anthony" by Gustave Flaubert is emphasized as an inspirational source for fine arts and on the general level the relation of text and visual presentation is discussed. The final part of the thesis dealing with "fin de siècle" art references the metamorphosis of the Temptation of St. Anthony in literature and fine arts as well as historical, social and religious relations in the context of which the character of Saint Anthony gradually became a permanent part of French culture.

Key words:

Temptation, Saint Anthony, iconography, symbolism, Gustave Flaubert, illustration

Obsah

Úvod	7
I. část	
Pokušení svatého Antonína do roku 1800	9
1. Antonín v nejstarších pramenech	10
1.1. Svatý Atanáš, Antonínův životopisec	10
1.2. <i>Život Antonínův</i> podle Atanáše	12
1.3. Rozšíření <i>Vita Antonii</i> a jeho vliv	16
2. Antonín napříč středověkem a novověkem	19
2.1. První poustevníci, monastické hnutí a šíření literárních zdrojů	19
2.2. Kult sv. Antonína ve Francii a řád antonitů	20
2.3. Patronát a svátek sv. Antonína	21
3. Sv. Antonín ve výtvarném umění do 18. století	22
3.1 Antonín a jeho atributy	22
3.2 Scény ze života sv. Antonína	22
3.3 Pokušení sv. Antonína	23
3.3.1 Démoni a prostor pro imaginaci	24
3.3.2 Role ženy pokušitelky	27
3.3.3 Na cestě k 19. století	28
II. část	
Pokušení svatého Antonína v 19. století (1800–1870)	29
4. (De)kristianizace ve Francii v 1. pol. 19. stol.	30
5. Volání exotiky	32
5.1 Přitažlivost Thébské pouště	32
5.2 Setkání s Indií	34
6. Vývoj tématu Pokušení svatého Antonína	36

6.1 Pokušení nejen Antonínovo	36
6.2 Pokušení sv. Antonína a ztráta religiózního charakteru	37
6.3 Pokušení sv. Antonína jako politická a společenská satira	37
6.4 Přehled vybraných děl do roku 1870	44
III. část	
Pokušení svatého Antonína fin de siècle	47
7. Gustave Flaubert jako klíčová postava v dalším vývoji tématu	48
7.1 Gustave Flaubert a <i>Pokušení svatého Antonína</i>	48
7.2 Flaubertův vztah k výtvarnému umění	53
7.3 Spisovatel s viděním malíře? Otázka vizuálnosti ve Flaubertově literárním stylu	55
8. Žena pokušitelka napříč „dlouhým stoletím“	59
8.1. Velká francouzská revoluce a počátky emancipace	59
8.2 Mezi Evou a Marií	60
8.3 Žena jako objekt a zboží	61
8.4 Královna ze Sáby jako Flaubertova femme fatale	63
9. Nejvýznamnější Pokušení svatého Antonína fin de siècle	66
9.1 Paul Cézanne a strašlivost nahého těla	66
9.2 Félicien Rops a žena vítězící	69
9.3 Fernand Khnopff a pokušení smyslů	73
9.4 Henri Rivière a pokušení Města světla	77
9.5 James Ensor a síla davu	81
9.6 Gustave Moreau a hledání nové formy	83
9.7 Odilon Redon a pokušení biologie	86
Závěr	91
Prameny a literatura	92
Seznam vyobrazení	102
Obrazová příloha	106

Úvod

Pokušení svatého Antonína, poustevníka, který se ve 4. století našeho letopočtu rozhodl k dobrovolnému přísně asketickému životu uprostřed egyptské pouště, bylo od počátku archetypálním tématem volby mezi dobrem a zlem, a to volby činěné pod tlakem fyzického i psychického strádání. Těžká zkouška jednotlivce, postaveného mezi Boží volání a ďábelské svody, se stala také vděčným námětem výtvarných děl, opírajících se o literární zpracování Antonínova života *Vita Antonii* od svatého Atanáše.

Obliba tématu je patrná napříč dějinami umění, jsou však dvě zvláštní období, v nichž Pokušení svatého Antonína dosáhlo mimořádných ideových i výtvarných kvalit. Prvním je raný novověk přibližně od konce 15. století, kdy téma zpopularizovaly novátorská grafika Martina Schongauera, Grünewaldův *Isenheimský oltář* a především tzv. *Lisabonský triptych* od Hieronyma Bosche, na němž autor rozehrává fantastické vize plné bizarních postav, monster a kuriozit a který přinesl silný inspirační impulz nejen vlámské malbě. Druhým obdobím je poslední čtvrtina 19. století, pro niž byla rozhodujícím inspiračním zdrojem kniha *Pokušení svatého Antonína* od Gustava Flauberta.

Tato doba, tedy umění fin de siècle, je také hlavním předmětem této práce, která si klade za cíl zmapovat proměny tématu Pokušení svatého Antonína ve francouzském a belgickém prostředí, dvou historicky a kulturně příbuzných oblastech. Tyto proměny nelze nahlížet správně bez důkladné znalosti literárních pramenů i výtvarných artefaktů, které byly zdrojem pro díla devatenáctého století. První část práce se tedy bude zabývat písemnými prameny a výtvarnými díly do roku 1800, zvláště těmi, které se výrazně zapsaly do kulturní tradice francouzské a vlámské oblasti. Zároveň budou sledovány historické a náboženské aspekty kultu svatého Antonína, který byl ve Francii zvláště silný a umožnil pozdější popularitu tématu ve francouzském prostředí i jeho obecnou srozumitelnost.

Druhá část práce se soustředí na vývoj v prvních dvou třetinách devatenáctého století s důrazem na proměnu náboženského citění a pronikání exotických prvků do francouzské kultury, které tvoří rámec, v němž se Pokušení svatého Antonína postupně zesvětšuje a dochází k transformaci jeho ikonografie. Pozornost se postupně přesouvá z monster na ženu jako hlavní objekt mužova pokušení. Zvláštní kapitola se věnuje karikatuře, která slouží jako příklad desakralizace veřejného prostoru. Druhá část má být především prologem k velkému představení konce devatenáctého století, prologem, který má ukázat, že tvůrčí vystoupení Gustava Flauberta se odehrálo na pozadí společenské proměny a bylo jejím logickým pokračováním.

Závěrečná část detailně rozebírá Flaubertovo inspirativní a inovativní dílo a v souvislosti s ním také spisovatelův vztah k výtvarnému umění a vzájemné ovlivňování textu a obrazu. Vzhledem k silnému erotickému akcentu v knize i obrazech je jedna kapitola věnovaná ženě – ženě skutečné i ideji Ženy napříč stoletím. Na příkladu vybraných děl jsou ukázány rozmanitost a hloubka tématu, jeho navázání na tradici i převrácení této tradice naruby, oživení i degradace archetypální volby mezi dobrem a zlem, v níž dochází k znejistění definic Boha a Ďábla. V tomto kontextu se Antonín stává především ztraceným individuem, čelícím proměňující se době a rozpadu tradičních společenských hodnot, a téma Pokušení svatého Antonína se jeví jako jedno z nejvlastnějších své době, jako intimní výpověď o člověku konce století.

Na to, že je možné Pokušení svatého Antonína označit za ikonografický motiv, který v sobě přímo zhmotňuje svou dobu, je překvapivě málo studií, které by se tímto tématem jako výtvarným fenoménem fin de siècle zabývaly. Hlavním dílem, které sleduje vývoj Pokušení svatého Antonína ve výtvarném umění devatenáctého století, je *Le Thème de la „Tentation de Saint Antoine“ au dix-neuvième siècle* od Michèle Haddad¹ z roku 1986 a zestručněná verze této práce z roku 1992.² Existují i další díla, která se primárně věnují Flaubertově knize nebo jednotlivým autorům zpracovávajícím Antonínovo pokušení, ovšem pojednávají toto téma zároveň obecněji (včetně vztahu k výtvarnému umění u literárních studií). Jsou to například dnes již klasická kniha Jeana Sezneca *Nouvelles études sur la Tentation de Saint Antoine* z roku 1949³ nebo článek Theodora Reffa *Cézanne, Flaubert, St. Anthony, and the Queen of Sheba* z roku 1962.⁴ Vynikající článek pátrající po genezi antonínského tématu vyšel také v češtině; jsou jím *Hrozná monstra vědy a strašné příšery umění. Redonovo Pokušení svatého Antonína* od Otto M. Urbana.⁵

Tato práce vychází jednak z pramenů v rozpětí od čtvrtého do devatenáctého století, jednak ze sekundární literatury, do níž je kromě výše zmiňovaných příkladů zahrnuta řada uměnovědných děl včetně monografií jednotlivých umělců, dále literárněvědné studie, práce historického, sociologického a teologického charakteru a další, odpovídající snaze této diplomové práce překračovat hranice mezi uměleckohistorickým a kulturněhistorickým pojednáním.

¹ HADDAD 1986.

² HADDAD 1992.

³ SEZNEC 1949.

⁴ REFF 1962.

⁵ URBAN 1998.

I. část
Pokušení svatého Antonína do roku 1800

1. Antonín v nejstarších pramenech

1.1. Svatý Atanáš, Antonínův životopisec

Svatému Antonínovi Velikému (v literatuře často též s přízviskem Poustevník, Opat, nebo Egyptský) je připisováno autorství pouze několika dopisů.⁶ Jako důležitá postava vystupuje také v tzv. *Apothegmatech Patrum*, nazývaných také *Verba seniorum*, která zaznamenávají myšlenky starých egyptských poustevníků a asketů, ústní tradicí zredukovaná do krátkých výroků, naučení a historek.⁷ Některé informace o Antonínově životě, jinde nezmiňované, obsahuje také *Život sv. Pachomia*, sepsaný neznámým autorem na konci 4. století.⁸ Základním zdrojem pro poznání sv. Antonína a pramenem, na němž křesťanský svět vystavěl kult tohoto světce, se ovšem stal spis *Vita Antonii*.⁹ Jeho autor (sv.) Athanasios či počeštěně Atanáš byl alexandrijským biskupem a významným teologem, ovlivnivším do značné míry trinitologii, pneumatologii i pohled na problematiku v té době se rodícího fenoménu mnišství.¹⁰

Atanáš, zvaný též Megas neboli Veliký, se narodil v Alexandrii kolem roku 295. Kázal v řeckém jazyce i v koptštině. Stoupal trpělivě po církevním žebříčku, až se z diakona a později sekretáře alexandrijského biskupa stal v roce 325 sám biskupem. Atanáš, zastává protiaríánské názory Nikajského koncilu, jehož se po boku biskupa Alexandra z Alexandrie osobně zúčastnil, vedl ostré spory se stoupenci ariánství, jejichž vliv prostupoval státními strukturami až k samotnému císaři Konstantinovi. Výsledkem bylo opakované vypovězení do exilu, z něhož šest let strávil s mnichy v egyptské poušti, s nimiž navázal první styky snad již v mládí v době studií. Po smrti Konstantinově se vrátil do Alexandrie a pokračoval v pastorační činnosti i v teologické práci až do své smrti v roce 373. V západní církvi je

⁶ VENTURA 2008, 182–183.

⁷ *Apothegmata* 2000–2008.

⁸ SCHAFF 1892, 190.

⁹ Jako zdroj bude v této práci užíván český překlad: ATANÁŠ 2010 (překlad z řeckého originálu s pomocí latinské verze a starších překladů z francouzštiny, angličtiny a češtiny Václav Ventura a Eliška Mendelová s přispěním studentů Cyrilometodějské teologické fakulty v Olomouci). Překlad bude ovšem revidován dle Bartoňovy recenze na 1. vydání z roku 1996 (do druhého vydání nebyly Bartoňovy kritické připomínky zahrnuty, přestože bylo upozorněno na řadu nepřesností, ba dokonce chyb jak z ryze jazykového hlediska, tak z hlediska dobových reálií) a pro srovnání bude užít i první český překlad z roku 1928. Viz BARTOŇ 1997, 344–351 a ATHANASIOS 1928, překlad Antonín Stříž.

¹⁰ VENTURA 2006, 124.

Atanášovi projevována úcta jako jednomu ze „čtyř velkých církevních učitelů Východu“ od roku 1568 spolu s Basilem Velikým, Řehořem z Nazianu a Janem Zlatoústým.¹¹

Stejně jako Atanášův život i jeho tvorba je výrazně poznamenána bojem proti ariánskému učení a vyvěrá z myšlenkového kvasu čtvrtého století, které ve svém počátku přineslo křesťanské církvi rovnoprávné postavení mezi jinými vyznáními (tzv. *Edikt milánský*, 313), stalo se dějištěm řady velkých koncilů přinášejících odpovědi na věroučné otázky a ve své poslední čtvrtině bylo svědkem vítězného tažení křesťanství, které bylo prohlášeno oficiálním státním náboženstvím Římské říše (*Edikt soluňský*, 380). V tomto ovzduší píše Atanáš řecky a epistolární formou, pro tehdejší dobu obvyklou, svůj *Život Antóniův*.

O tomto díle, tolik zásadním pro evropský monasticismus, se ve vědecké obci dlouhodobě vedou spory. Nejednotnost panuje v otázce Atanášovy osobní zkušenosti, tedy zda byl přímo Antonínovým učněm nebo měl k dispozici pouze svědectví jeho společníků.¹² Další pochybnosti vyvolává datace díla, ovšem nejčastější je jeho zařazení do několika let následujících po Antonínově smrti (356).¹³

Sporným momentem se stala dokonce i otázka autorství. Od nejstarších dob byl tradičně brán za autora Atanáš, kterýžto názor se opíral o překvapivé množství svědectví, jež se dochovala z půlstoletí následujícího po Atanášově smrti; odkazy nalezneme např. ve spisech Jeronýma, Efréma Syrského, Řehoře Naziánského nebo v dílech, jako jsou Palladiova *Historia Lausiaca* (419–420) či Paulinův prolog k *Životu Ambrožovu* (422).¹⁴ Z nich čerpala literatura dalších dvanácti století a zpochybnění Atanášova autorství přineslo až reformační ovzduší století šestnáctého, přičemž první komentář tohoto typu nalezneme ve 4. díle tzv. *Magdeburských centurií*, ovšem jako konstatování bez jakékoli argumentace.¹⁵ Můžeme se domnívat, že odmítání Atanášova autorství probíhalo z důvodů spíše ideologických: je pravděpodobné, že by se příliš nehodilo reformačnímu proudu, pokud by Atanáš – protestantskými autory uznávaná teologická autorita – oslavoval mnišství a jeho evangelijní základ. Na druhou stranu výtky reformistů na adresu soudobých klášterů se často nevztahovaly na první mnichy (či jejich předchůdce) z počátků křesťanství, v jejichž odchodu ze světa do ústraní byla spatřována reakce na zmasovění a zesvětštění církve, jakási „první

¹¹ Více o životě sv. Atanáše viz DROBNER 2011, 320–330; ŠMELHAUS 1972, 114–118; VENTURA 2006, 124.

¹² Viz BARNARD 1993a VENTURA 2006, 127.

¹³ K problematice datování viz např. BARNARD 1974 nebo BRENNAN 1976.

¹⁴ SCHAFF 1892, 189.

¹⁵ ATHANASE 2004, 29.

vlna reformace“.¹⁶ Tak i Martin Luther ve svém spise *De votis monasticis* (1521–1522), v němž útočí na klášterní hnutí, vyjadřuje uznání sv. Antonínovi, který „žil svobodně na poušti a neméně svobodně v celibátu podle evangelia“ a který respektoval nejvyšší autoritu – bibli.¹⁷ Většina protestantských autorů se však přidržovala protimnišské linie, a tedy i zpochybňování Atanášova autorství (R. Hospinianus, A. Scultetus a další). Na to navázal ještě v 19. století Hermann Weingarten ve své studii o počátcích mnišství,¹⁸ aby jeho teze byla vzápětí odmítnuta a vyvrácena.¹⁹ Diskuze byla obnovena v 80. letech 20. století, kdy se objevily nové domněnky, že původní spis byl pod koptským vlivem či přímo koptský a že Atanášovo dílo bylo překladem a adaptací tohoto originálu. Důkazy na podporu těchto teorií však nejsou považovány za příliš přesvědčivé, naopak obsahové i formální paralely, které lze vysledovat mezi *Vita Antonii* a ostatními Atanášovými díly, nás vedou k přesvědčení, že autorem spisu je skutečně Atanáš.²⁰

1.2. Život Antonínův podle Atanáše

Vita Antonii, psaný jako dopis, jak bylo v té době obvyklé, se formálně přibližuje antickým životopisům, například spisům o životě Plútarcha, Pythagora, Filostratovu životopisu Apollonia z Tyány či *Životu Plotinovu* od Porfyria. Obsahově je však inspirován především biblí, staví Antonínův příběh podle modelu Kristova života.²¹ Sestává z úvodu, v němž Atanáš věnuje svůj list mnichům v cizině (pravděpodobně na západě)²² a zdůrazňuje, že Antonín je postava hodná následování. Dále dílo pokračuje devadesáti dvěma oddíly,

¹⁶ První křesťanští poustevníci 1995, 4.

¹⁷ VENTURA 2010, 7.

¹⁸ WEINGARTEN 1877.

¹⁹ Např. autory J. Mayerem, A. Eichhornem a dalšími vědci. Viz ATHANASE 2004, 28.

²⁰ Diskuzi o autorství oživil R. Draguet v 80. letech 20. století ve své kritické edici syrské verze *Vita Antonii*, jeho pojetí později rozšířil T. D. Barnes, označiv Atanáše za překladatele originálu určeného koptským klášterům a zároveň jako jeho adaptátora pro řecké prostředí. Další teorií v podobném duchu přispěl M. Tetz, který jako autora původního textu určil biskupa Serapiona z Thmuis a Atanášovi přiřkl úlohu redakční. Jiní autoři, jako například R. Lorenz, tato nová přehodnocení autorství odmítli a přesvědčivými argumenty se postavili proti Draguetově i Barnesově verzi. Stejně tak se k Atanášově autorství přiklání i G. J. M. Bartelink, který podrobně shrnul dějiny diskuzí o autorství *Života Antóniova* a poukázal na jazykovou a ideovou příbuznost mezi *Vita Antonii* a Atanášovými spisy *Contra gentes* a *De incarnatione Verbi*. Více viz ATHANASE 1980; TETZ 1983; BARNES 1986; LORENZ 1989. Dále díla shrnující literaturu k novodobým sporům o Atanášovo autorství, např. HARMLESS 2004, 104; HENEIN 2008, 93; VENTURA 2010, 8–9.

²¹ VENTURA 2010, 14–15.

²² Bartelink se domnívá, že šlo o západní mnichy, na základě jazykového rozboru a srovnání s jinými Atanášovými díly, jakož i s ohledem na geografickou logiku (Alexandrie jako výchozí bod pro lodě do západního Středomoří, zvláště do Říma) a na Atanášovy kontakty na západě (exil v Trevíru a v Římě). Více viz ATHANASE 2004, 46.

líčícími epizody z Antonínova života, a končí dvoudílným epilogem (oddíl 93 a 94), v němž autor velebí Antonínovu ctnost a její božský původ a opět vybízí k následování jeho příkladu.²³ Následující popis díla se zaměří na pasáže, které jsou relevantní pro pozdější vnímání světcovy osobnosti a odraz tohoto vnímání v umění, zvláště pak v umění 19. století, kde se Atanášův obraz sv. Antonína projektuje prostřednictvím novely Gustava Flauberta do širokého spektra různých zobrazení, pro jejichž pochopení je nutné seznámit se s podstatou Atanášova díla.

V první části (oddíl 1–4) se vypráví o Antonínově mládí. Atanáš nejmenuje přesně místo Antonínova původu, nicméně tradice ztotožnila jeho rodnou vesnici s obcí Koma, zřejmě zásluhou Sozomenova spisu *Historia ecclesiastica*, sepsaného zřejmě ve 40. letech 5. století.²⁴ Antonín vyrůstal v bohaté křesťanské rodině, ovšem odmítal se učit číst a psát, protože nechtěl trávit čas s ostatními dětmi. Inklinoval k samotě a prostému životu a přemýšlel o apoštolech, kteří vše opustili a následovali Krista, stejně jako později jiní odevzdali všechn svůj majetek těmto apoštolům, aby byl rozdělen mezi potřebné. Jednou, oddávaje se těmto úvahám, vstoupil do kostela a zasáhla ho pasáž evangelia, čtená právě v ten den, v níž se Ježíš obrací na jakéhosi bohatého mladíka: „*Chceš-li být dokonalý, jdi, prodej, co ti patří, rozdej chudým, a budeš mít poklad v nebi; pak přijď a následuj mne.*“²⁵ Antonín, zasažen biblickými slovy, opravdu rozdal vše, co měl, jen trochu nechal pro svou mladší sestru, o níž pečoval po smrti rodičů a kterou se rozhodl dát na vychování do parthenonu „*důvěryhodným a známým pannám*“.²⁶ Sám se pak zdokonaloval v sebeovládání a askezi, přičemž žil stále poblíž svého domu, jak bylo v té době podle Atanáše běžné pro ty, kteří se rozhodli pro obdobný způsob života, protože v té době v Egyptě ještě „*nikdo neznal kouzlo daleké pouště*“.²⁷ Vyhledával jiné askety, kteří mu mohli být vzorem, poslouchal bedlivě úryvky z Písma, aby mu paměť pomohla nahradit četbu knih, a věnoval se modlitbě a pěstování sebekázně, přičemž Atanáš naznačuje, že nevracel se k rodině a majetku ani v myšlenkách stálo Antonína úsilí.

V pátém oddílu přivádí Atanáš poprvé na scénu d'ábla a nevědomky tak pokládá základ ikonografickému tématu, které v četných variantách projde napříč dějinami umění a udrží se v repertoáru tvůrců až do současnosti. D'ábloví byl zbožný mladík trnem v oku a zároveň se stal lákavým terčem, když od sebe odvrhl lákadla fyzického světa. Pro antonínské

²³ Někdy je oddíl 93 považován za součást stati a jako doslov je brán pouze oddíl 94. Viz HARMLESS 2004, 61.

²⁴ SOZOMĚN 1983, 170–171.

²⁵ Mt 19,21.

²⁶ ATANÁŠ 2010, 22.

²⁷ Ibidem, 23.

téma je důležité, že ďáblova pokušení se odehrávala v rovině duševní, v myšlenkách. I když útočila i na světcovy smysly (formulace jako „*předhazoval mu před oči*“ nebo „*vydával se v noci za ženu*“²⁸), je relevantní brát je spíše jako halucinace, které mají původ v Antonínově nitru, nebo – jak to bylo vnímáno umělci 19. století – v jeho podvědomí. Niterná podoba pekelných svodů vyplývá i z Atanášova textu: „(Ďábel) *napadá mladého Antonína, v noci ho nenechá na pokoji a ve dne na něj tak doráží, že jejich vzájemný boj byl i navenek viditelný.*“²⁹ Poté, co Antonín přestál všechna pokušení, v nichž mu ďábel připomínal majetek, rodinu, pozemskou slávu, radosti hodování a samozřejmě i erotické zážitky, nejsilnější zbraň a pekelníkovy „*první úklady proti mladým lidem*“, zjevuje se mu ďábel ve své skutečné, viditelné podobě a již neútočí myšlenkami, z nichž byl „*tento lstivý svůdce vypuzen*“ – stojí před Antonínem jako černý chlapec, „*duch smilstva*“, aby byl nakonec zahrán silou víry i silou slov Antonínem citovaného žalmu.³⁰

Neukolébán prvním vítězstvím pokračoval Antonín v prohlubování askeze; spal na rákosové rohoži nebo rovnou na zemi a živil se jen chlebem a vodou, protože – podle slov vložených mu Atanášem do úst – „*síla duše mohutní, když se zmenšují tělesné rozkoše*“. Zároveň již definitivně odvrhl minulost, každý den bral jako nový začátek, každý den znovu usiloval o zdokonalení svého asketického života, vztahuje se přitom k Bohu a k příkladu proroka Eliáše, podle jehož života se „*snažil vidět svůj vlastní život jako v zrcadle*“.³¹ Také se vzdálil od vesnice a aby se co nejvíce oddělil od světa, usídlil se v odlehlých hrobkách. Na tomto místě se setkal s nepřítelem podruhé: množství démonů ho zbilo do bezvědomí (oddíl 8). Zde už Atanáš zdůrazňuje i fyzický aspekt utrpení. Ani to však neotřásl Antonínovým odhodláním, proto na něj jedné noci políčili démoni znovu (oddíl 9). Tentokrát hlučně vtrhli do Antonínova příbytku, jako by se sesunuly všechny čtyři jeho stěny, proměnění v přízraky zvířat a hadů. „*Všechno se okamžitě naplnilo vidinami lvů, medvědů, leopardů, býků, plazů, zmijí, škorpiónů a vlků. A každá z těchto fantasmagorií se pohybovala vlastním způsobem. Lev byl připraven napadnout a řval, býk chtěl, jak se zdálo, bodnout rohem, had se nepřestával svíjet, vlk napínal síly, aby se na něj vrhl. A všechny tyto hrůzostrašnosti působily úděsný hluk a ukazovaly krvelačný vztek.*“³² I když zde Atanáš opět klade důraz na fyzické utrpení v kontrastu s klidnou a silnou myslí Antonínovou, celý výjev má charakter strašlivé vidiny, noční můry, konec naopak připomíná procitnutí ze zlého snu. Při pohledu vzhůru spatřil

²⁸ ATANÁŠ 2010, 24–25.

²⁹ Ibidem, 25.

³⁰ Ibidem, 25–26.

³¹ Ibidem, 28.

³² Ibidem, 29–30.

asketa střechu jakoby otevřenou a dopadl na něj paprsek světla; démoni okamžitě zmizeli, příbytek byl jako zázrakem zase neporušený, trýzeň náhle skončila. Když se Antonín s výčitkou ptá, kde byl Bůh po dobu jeho utrpení, dostává se mu odpovědi, že byl přítomen stále, ale přihlížel zápasu a zasáhl až ve chvíli, kdy byl přesvědčen o Antonínově vytrvalosti.

Po symbolických třech pokušeních, překonaných silou víry, a poté, co vstoupil s Bohem poprvé do přímého kontaktu, stal se Antonín silnějším než kdy dřív a rozhodl se odejít dál do pouště, přestože – jak zmiňuje Atanáš – to v té době nebylo zvykem (oddíl 11).³³ Cestou je netečný k dalším světským pokušením, nevěda ani, zda ho zkouší ďábel, nebo naopak Bůh ukazuje nepříteli Antonínovo odhodlání. Nakonec se usídli na opuštěném místě plném hadů, které se stane jeho domovem na příštích dvacet let, a žije zde v absolutní askezi a samotě; pokud za ním přijde návštěvník, není vpuštěn dovnitř. Noc co noc bojuje s démony a z jeho příbytku se ozývá hluk, křik i naříkavé zvuky. Když však světcovi známi, nocující venku, nahlédnou skulinou, nevidí nic: jsou to jen přízraky, způsob, jakým „*démoni probouzejí přeludy u bázlivých lidí*“.³⁴ Za celých dvacet let nikdo Antonína nespatriil, až si mysleli, že je mrtvý a jednoho dne silou otevřeli dveře; „*Antonín zahalen tajemstvím vyšel jako z nějaké svatyně, zasvěcenec mystérií a božstvím prozářen,*“ vypadal úplně stejně jako před lety, i jeho duše zůstala stejně čistá, protože se „*řídil rozumem a nic jej nemohlo vyvést z obvyklého přirozeného stavu*“.³⁵ Potom, obdařen božskou silou, uzdravoval nemocné, vyháněl démony, utěšoval slovem, poučoval o asketismu. Stal se věhlasnou osobností a zázraky, které se kolem něj děly, přilákaly k němu do pouště řadu lidí, z nichž mnohé inspiroval, aby opustili světský život a oddali se poustevnictví.³⁶

Oddíly 16 až 43 jsou koncipovány jako Antonínova přímá řeč k dalším pouštním mnichům-poustevníkům, v níž mluví o významu asketického života a o boji s démony. Dozvídáme se zde další podrobnosti o ďáblových pokušeních, přičemž u řady myšlenek psychologizujícího charakteru je snadné si představit, že našly rezonanci u umělců 19. století, v ovzduší utvářejících se věd o člověku a jeho nitru. Antonín formuluje názor, že démoni se k nám chovají „*tak, jaké nás vidí, když k nám přijdou,*“ tedy že základ pokušení máme už

³³ ATANÁŠ 2010, 31.

³⁴ Ibidem, 32.

³⁵ Ibidem, 33–34.

³⁶ V posledním českém překladu je užitá formulace „*v horách vznikly kláštery*“, za což byl kritizován Josefem Bartoněm, který se domnívá, že řecké slovo *monastérion* (*μοναστήριον*) je zde užit ve svém původním, ryze etymologickém významu jako odlehle místo či místo o samotě, v té době tedy poustevna, a že o kláštřech v průběhu 4. století ještě hovořit nelze, poněvadž pozdější koncepci klášterů se v té době blížilo snad jen Pachominovo cenobitské společenství. Zdá se však, že Antonínovi stoupenci-poustevníci se organizovali do jistých společenských struktur, které můžeme nazývat „*mnišské*“. Srov. ATANÁŠ 2010, 34; BARTOŇ 1997, 349; CHITTY 1966, 5.

v sobě, že jde o zhmotnění a zveličení našich negativních myšlenek. „*A jaké myšlenky v nás nacházejí, takové přízraky nám představují. Protože jestliže zjistí, že se bojíme a jsme zarmoucení, ihned nás napadají jako lupiči, kteří našli nechráněné místo. A o čem sami u sebe přemýšlíme, to nám předvedou ve velkém světle. Pokud vidí, že jsme vyděšeni a máme strach, tím více jej upevňují přeludy a vidinami.*“³⁷ Dále se zde také objevuje předobraz „smutného ďábla“ – bezmocné, osamělé bytosti z temnot. Antonínovi se zjevuje satan a stěžuje si, že ho křesťané stále odsuzují, přitom to není on, kdo je zdrojem jejich pokušení: „*Oni se sami podněcují, ale já jsem slabý. [...] Nemám již ani místo, nevlastním ani šípy, ani město. Všude jsou křesťané. A nakonec i poušť se naplnila mnichy. Ať si všímají sami sebe a zbytečně mne neproklínají.*“³⁸

V dalších oddílech je vylíčeno intermezzo krátkého návratu do Alexandrie, kam Antonín odešel na pomoc pronásledovaným křesťanům, a další události z jeho života v poušti, do níž později pronikl ještě hlouběji, aby žil na hoře a tam pokračoval v koloběhu askeze, modliteb a ďábelských pokušení.³⁹ Atanáš klade důraz na líčení světcových zázraků, zjevení a jeho ctnostné, veselé povahy, zároveň představuje Antonína jako pravého následovníka ortodoxní víry, který odsuzuje ariány, meletíány, manicheisty a další hereze (oddíl 68) a který ctí církevní hierarchii (oddíl 67). Několik odstavců je věnováno i debatám s pohany (oddíly 72–80); v nich je Antonín představen jako člověk „selského“ rozumu, který – ač neschopný číst nebo psát – dokáže dávat šalamounské odpovědi i učeným pohanským filozofům. Oddíly 82 až 89 pojednávají o Antonínově smrti a poslední tři pak vyzdvihují jeho svatost a hodnost následování.

1.3. Rozšíření *Vita Antonii* a jeho vliv

Život Antonínův se dočkal značné obliby a stal se inspirací a modelem pro další životopisy světců – Atanáš stvořil prototyp křesťanského hrdiny. Záhy po svém vzniku byl spis přeložen do latiny, a to hned dvakrát, nejstarší překlad zůstal anonymní, zatímco autorem následujícího překladu je antiochijský biskup Evagrius.⁴⁰ Evagriova verze je spíše volným převyprávěním než přesným překladem, zato však nese nesporné literární kvality a stala se

³⁷ ATANÁŠ 2010, 56.

³⁸ Ibidem, 55.

³⁹ Tradice ztotožňuje horu, kde se nacházela Antonínova eremitáž, s egyptskou horou Kolzim nedaleko břehů Rudého moře.

⁴⁰ LECLERCQ 1956, 229.

nástrojem šíření Atanášova díla a spolu s ním i šíření ideálů mnišství. Následovaly překlady do syrštiny, koptštiny a dalších jazyků.

Mimořádný vliv Atanášova spisu je patrný také z Augustinových *Vyznání*, v nichž autor vypráví příběh dvou římských úředníků, kteří se obrátili na víru po přečtení *Vita Antonii*, příběh, který sehrál roli i v Augustinově vlastní konverzi.⁴¹

Antonína přivádí na scénu jako vedlejší postavu svatý Jeroným ve svém spise *Vita Pauli, primi eremitaе*, tedy *Životě Pavla, prvního poustevníka*, který je – stejně jako další Jeronýmův životopis *Vita Hilarionis*, věnovaný jednomu z Antonínových žáků – silně ovlivněn Atanášovým dílem, staví na něm, je jakýmsi dialogem s ním, vzdává mu hold i se ho snaží překonat. Jeronýmova autorita v západním křesťanském světě a popularita jeho spisů donutila Antonína na západě bojovat o pomyslné žezlo zakladatele poustevnictví se sv. Pavlem Thébským – obskurní legendární postavou, o jejíž existenci nemáme věrohodné doklady – zatímco na východě zůstala Antonínova pozice neotřesená.

Podle Jeronýmova *Vita Pauli* si Antonín na poušti liboval ve své asketické dokonalosti, dokud mu nebylo ve snu zjeveno, že jinde v poušti žije další poustevník, mnohem dokonalejší. Antonín se za ním vydal.⁴² Jeho putování i setkání s Pavlem je provázeno pozoruhodným kontaktem s divou zvěří i daleko podivnějšími tvory, kteří poustevníkům pomáhají a později se stanou zdrojem imaginace výtvarných umělců.

Antonín bloudí žárem pouště, když spatří „*zvláštního tvora, napůl člověka, napůl koně, jemuž básníci dali jméno hippokentauros. Při pohledu na něj se pokřivoval znamením spásy a takto obrněn ho oslovil: ‚Hej ty, kde bydlí onen služebník Boží?‘ Kentaur se pokusil o přátelskou odpověď, ale z jeho štětinaté tlamy namísto srozumitelné řeči vycházely jen jakési lámané zvuky. A tak jen cosi barbarského zamumlal a nataženou pravicí ukázal žádaný směr. Pak prchl širou plání v divém kvapu, až zmizel z dohledu Antonínových užaslých očí. Zda to bylo jen mámení ďábla, jež mělo Antonína vyděsit, nebo to zvíře zrodila poušť bohatá na podobné nestvůry, tím si nejsem jist.*

Užaslý Antonín pokračoval ve své cestě a v duchu přemítal nad tím, co viděl. Netrvalo dlouho a ve skalnatém údolí spatřil nevelké stvoření připomínající člověka, které mělo zahnutý nos a rohy na čele a jehož spodní část těla přecházela v kozlí nohy. Při pohledu na něj se jako správný bojovník chopil štítu víry a oděl pancířem naděje, nicméně zmíněný tvor mu na znamení míru podával datlové plody jako jídlo na cestu. Když to Antonín zjistil,

⁴¹ AUGUSTIN 1870, 239–241.

⁴² JERONÝM 2002, 51.

*zastavil svůj krok a zeptal se ho, kdo je. Na to se mu dostalo této odpovědi: „Jsem smrtelník a patřím k obyvatelům pouště, jež pohané klamaní všelikými bludy uctívají pod jménem fauni, satyrové a inkubové. Jako vyslanec svého lidu tě prosím, aby ses za nás přimluvil u našeho společného Pána, o němž víme, že kdysi přišel spasit svět, a jehož hlas se šíří po celé zemi.“ Při těch slovech se začaly staříčkému poutníkovi řinout po tváři v hojných proudech slzy jako projev nesmírné radosti v jeho srdci“.*⁴³

Antonín se nakonec setká s Pavlem, který ve své jeskyni „přijímá zvířata“,⁴⁴ a havran jim přinese k jídlu chléb. Když Pavel později umírá, za Antonínem přicházejí dva lvi, aby mu pomohli vyhloubit hrob.⁴⁵ Pro Jeronýmovy současníky a řadu jeho pozdějších překladatelů a komentátorů byly podivné bytosti objevující se ve *Vita Pauli* záhadou, často dokonce odsouzeníhodným prvkem. Jejich role takřka pohádkových pomocníků je zásadně odlišuje od ďábelského stvoření, napůl člověka a napůl osla, které přichází světce vyděsit do pouště ve *Vita Antonii*.⁴⁶ Toto zkrocení divokých tvorů, které se napříč křesťanskými stoletími objeví u různých světců, bylo známo už v antické literatuře (Orfeus). Jeroným si vypůjčuje hybridní bytosti antického světa, jejichž snoubení lidské a zvířecí přirozenosti z nich dělalo odpradávná personifikaci emocí a sexuální energie, a přivádí je k Bohu.⁴⁷ Staví řád proti chaosu a odkazuje ke Kristu jako k nejvyššímu principu, který obnoví soulad mezi všemi tvory.⁴⁸ V 19. století se však tato epizoda stane jedním ze zdrojů představ o bizarních životních formách a Antonínovy slzy, které vytryskly z radosti nad křesťanskou vírou pouštních bytostí, se v podání Flaubertově změni v extázi nad stvořením jako takovým.

Hilarionův životopis v podstatě kopíruje příběh Antonínův, přičemž důležitou roli opět hrají ďáblové intriky. „Přemnohá byla jeho pokušení, démoni mu nepřestávali strojit úklady ve dne ani v noci [...]. Jak často se mu zjevovaly nahé ženy, když ležel na lůžku, jak často měl v době hladovění před očima bohatou hostinu!“⁴⁹ Zobrazení sv. Hilariona se tedy později stalo jakousi alternativou k Antonínovi, ovšem stejně jako v literárním světě i na poli výtvarném zůstal tento světec ve stínu svého učitele.

⁴³ JERONÝM 2002, 51, 53.

⁴⁴ Ibidem, 55.

⁴⁵ Ibidem, 61.

⁴⁶ VENTURA 2010, 65.

⁴⁷ ŠUBRT 2004, 59.

⁴⁸ Viz např. prorocství Izajášovo (Iz 11,1–8) nebo *Pseudo-Matoušovo evangelium*. ROYT/ŠEDINOVÁ 2001, 109–110.

⁴⁹ JERONÝM 2002, 93.

2. Antonín napříč středověkem a novověkem

2.1. První poustevníci, monastické hnutí a šíření literárních zdrojů

Obliba spisu o sv. Antonínovi stejně jako dalších děl o prvních poustevnících postupem času neklesala, právě naopak. Pevné postavení v rámci křesťanské literatury jim zajistilo i sílící monastické hnutí, které našlo své místo také v západním křesťanství, postupně se institucionalizovalo a rozšířilo. Je spojeno s postavou Benedikta z Nursie, jehož řád benediktinů je považován za nejstarší formu řeholního života na latinském Západě a jehož řeholní pravidla, vzniklá a uvedená do praxe v 1. polovině 6. století, položila základy pro další vývoj evropského monasticismu.⁵⁰

Radikální zřeknutí se světa a vzdání se všeho ve prospěch Boha, stejně jako dobrovolný život v čistotě a chudobě čerpají svou inspiraci z Nového zákona a stávají se jakousi „*existenciální exegezí příběhu o pokušení Páně*“.⁵¹ Nezapomíná se na první poustevníky, jejichž odchod do pouště byl důkazem zpřetrhání pout se světem, ale i útokem proti zlu, které mělo dle biblické tradice právě v poušti své sídlo. Příběhy o podmanění a humanizaci pustiny, kde ze suché země vytryskne pramen a kde krotne zvěř, byly symbolem křesťanského vítězství nad ďábelským chaosem a později měly svou paralelu ve snahách středověkých mnichů, kteří kolonizovali často panenskou půdu a proměňovali divoké lesy v úrodná pole jako dotek Boha, řádu, civilizace.⁵² I samotná organizace života v poušti byla zdrojem inspirace; paradoxem prvních poustevníků je, že hledali samotu daleko od lidí, aby k nim jejich věhlas a svatost nakonec přitáhly následovníky a učedníky, kteří vytvořili izolovanou komunitu. I když je za první formu organizovaného soužití mnišského společenství považováno cenobitství, jehož zakladatelem měl být sv. Pachomios, za „otce mnišství“ je tradičně brán sv. Antonín.

Pod vlivem Jeronýmových, Atanášových a dalších textů se těšili úctě sv. Pavel Thébский, sv. Antonín, sv. Pachomios a další přibývali, oslavováni jako následovníci Krista i dalších biblických postav – Eliáše a Jana Křtitele. Vznikl spis *Vitae Patrum* neboli *Životy Otců*, jakýsi sborník textů o pouštních mniších, který mírně varioval opis od opisu a o jeho oblíbenosti svědčí i postupný překlad do řady národních jazyků. Jeho součástí byly tradičně

⁵⁰ BUBEN 2004, 15–17.

⁵¹ VENTURA 2010, 6.

⁵² Ibidem.

Atanášův *Život Antonínův*, Jeronýmovy životopisy sv. Pavla, Hilariona a Malcha, *Apothegmata Patrum*, *Historia monachorum in Aegypto*, sepsaná nejspíše ke konci 4. století a záhy přeložená z řečtiny do latiny Rufinem, výňatky z prvního Dialogu Sulpicia Severa, části *Životů svatých Otců* od Cassiana, životopis Simeona Stylity a jiné texty.⁵³ Tento populární sborník se dočkal svého tištěného nástupce v roce 1615; za vydáním novodobých *Vitae Patrum* stál nizozemský jezuita Heribert Rosweyde, který shromáždil texty, přičemž ty řecké přeložil do latiny, a od jehož práce se později odvíjela hagiografická činnost bollandistů.

Od středověku byla také oblíbená *Legenda Aurea*, sepsaná janovským dominikánem Jakubem de Voragine kolem roku 1260. Nevynechává ani líčení o svatém Antonínovi, které vychází z původního životopisu, ale opřádá jej značnou invencí autorovou a seriózní mravoučný Atanášův spis převádí do lidovější polohy. *Legenda Aurea* byla stejně jako *Vitae Patrum* překládána do rozličných jazyků a stala se inspiračním zdrojem pro obrazotvornost výtvarných umělců.⁵⁴

2.2. Kult sv. Antonína ve Francii a řád antonitů

Kult sv. Antonína byl ve Francii tradičně silný. Přestože dle Atanášova životopisu bylo Antonínovým přáním, aby místo jeho hrobu zůstalo utajeno, nebyl jeho požadavek vyslyšen a – dle legendy – byly jeho ostatky zázračně nalezeny a poté přeneseny do Konstantinopole.⁵⁵ Odtud se, jak praví tradice, zásluhou jistého franckého poutníka jménem Jacelin, jenž dostal relikvie darem od panovníka, dostaly do bývalé Galie. Jacelinův dědic je později věnoval benediktinskému klášteru v Montmajouru nedaleko Arles a zároveň dal řeholníkům darem území, určené k vybudování nového kláštera, který měl cenné ostatky schraňovat. Tak vzniklo v 11. století opatství Saint-Antoine-de-Viennois v kraji Dauphiné na francouzském jihozápadě, napříště hlavní místo antonínského kultu.⁵⁶

Saint-Antoine-de-Viennois se stalo poutním místem a byl při něm zřízen špitál, kde o poutníky pečovali laičtí bratři. Ve 13. století se klášter dočkal nezávislosti na benediktinech,

⁵³ SMETÁNKA 1909, II.

⁵⁴ VORAGINE 1843, 84–88.

⁵⁵ NOORDELOOS 1942, 68.

⁵⁶ *Ibidem*, 69–70.

když se doposud laické bratrstvo proměnilo v řeholní kanovníky svatého Antonína, nazývané antonité, řídící se řeholí sv. Augustina.⁵⁷

Nový řád si uchoval poslání původního laického bratrstva – péči o nemocné. Jeho členové se specializovali především na léčbu tzv. „svatého ohně“, jinak nazývaného také „oheň sv. Antonína“, podle hlavního patrona, který měl lidi ochránit před touto chorobou. Infekce projevující se pocitem pálení, křečemi a odumíráním tkání byla tehdy záhadou. Až v 18. století ji vědci spojili s ergotismem (Jussieu, Saillant, Paulet, abbé Tessier).⁵⁸ Ergotismus je v podstatě otrava toxiny paličkovice nachové – plísně vyskytující se na obilovinách.⁵⁹ Kromě cévní soustavy má nemoc vliv také na psychiku, způsobující postizeným sluchové a zrakové halucinace. Možná že právě to ji v očích lidí přivedlo do souvislosti se svatým Antonínem. Každopádně se zdá, že onemocnění bylo dosti časté, objevovaly se celé epidemie, při nichž zástupy poutníků proudily do Saint-Antoine-en-Viennois a modlily se v zásah sv. Antonína. Antonité podávali nemocným lektvar, v němž macerovali světcovy ostatky, ovšem vynikali i v exaktnějších způsobech léčby a chirurgických zákrocích.⁶⁰

Řád antonitů se postupně šířil Francií i celou Evropou. Paříž, Beaune, Isenheim v Alsasku, pro nějž byl objednan slavný Grünewaldův oltář... Doba jeho největšího rozkvětu byl středověk. Později ztrácel řád na významu, ubývalo členů a v roce 1776 byli antonité přičleněni k řádu maltézských rytířů.⁶¹

2.3. Patronát a svátek sv. Antonína

Antonín nebyl jen patronem nemocných „ohněm“ a ochráncem před ním, „specializoval“ se na všechna kožní onemocnění (například „růži“ nebo pásový opar), houšera i mor (spolu se sv. Šebestiánem a Rochem), později syfilis. Byl patronem košíkářů, hrobníků, hasičů, řezníků a všech profesí pracujících s vepří, zvoníků, obchodníků s houbami, kartáčníků, výrobců sít a dalších. Ochraňoval hospodářská zvířata. Jeho svátek se slavil a stále slaví 17. ledna.⁶²

⁵⁷ Roku 1218 získali od papeže svolení skládat obvyklé tři řeholní sliby, v roce 1297 byl kostel sv. Antonína povýšen na opatský a společenství bylo přetvořeno v řád řeholních kanovníků. Viz BUBEN 2003, 149.

⁵⁸ HADDAD 1986, 9.

⁵⁹ PÉRICARD-MÉA 2013, 45.

⁶⁰ Ibidem, 48.

⁶¹ BUBEN 2003, 150.

⁶² ŠORM 1945.

3. Sv. Antonín ve výtvarném umění do 18. století

3.1 Antonín a jeho atributy

Svatý Antonín byl tradičně zobrazován jako vousatý stařec v poustevnickém oděvu (často v antonitském rouchu), doprovázený svými atributy: křížem nebo holí ve tvaru T, zvonečkem, knihou, plameny, d'áblem nebo – nejčastěji – prasetem, které se stalo nejtypičtějším z jeho znaků a později také terčem vtipu mnoha umělců.

V křesťanské tradici byl vepř vnímán jako symbol d'ábla, chlípnosti a chtíče, alegorie smilstva, chtíče a rozkošnictví (Luxuria) někdy bývá zobrazována na jeho hřbetě, prase válejší se v bahně představuje člověka upadajícího do hříchu.⁶³ Podle Lukášova evangelia vyhnal Ježíš demony z člověka do stáda vepřů.⁶⁴ Přesto v sobě prase po boku Antonínově nenese příliš stop těchto symbolických obsahů a stává se především světcovým věrným společníkem a vděčným tématem výtvarníků 19. století, ať už si na něm brousili svůj karikaturistický humor nebo ho užívali jako roztomilý doplněk lidových ilustrací, který přibližoval světce i té nejprostší části křesťanské obce. Krom toho prase jako Antonínův atribut odkazovalo také k antonitům a jejich privilegii chovat vepře.⁶⁵

3.2 Scény ze života sv. Antonína

Nejoblíbenějším námětem k zobrazení ve spojení se sv. Antonínem se napříč dějinami výtvarného umění bezpochyby staly epizody z jeho pokušení. Nicméně řidčeji byly zobrazovány i jiné scény z Antonínova života nebo jen světcova postava, ať už samotná nebo doprovázející další svaté.

Svatý Antonín se objevuje již od středověku po celé Evropě na freskách (např. kostel sv. Kuniberta v Kolíně nad Rýnem, 13. stol.), vitrážích (jižní strana chóru katedrály Notre Dame v Chartres, 13. stol.), mozaikách (katedrála v Monreale, 13. stol.), jako socha (jižní portál katedrály v Chartres, 13. stol.), v řadě iluminovaných rukopisů (*Životy svatých otců*,

⁶³ LURKER 2005, 558.

⁶⁴ Lk 8,32–33.

⁶⁵ LURKER 2005, 27–28.

kteří obývali na poušti z Národní knihovny ČR, 1516)⁶⁶ a samozřejmě také v deskové malbě.⁶⁷

Vyskytuje se na obrazech ze života sv. Pavla Thébského, ať už jde o námět setkání těchto dvou světců doplněný havranem, který jim přináší chléb, když jsou zabráni do zbožného rozhovoru, nebo Pavlův pohřeb za asistence dvou lvů. Vzácnější jsou vyobrazení svatého Antonína jako strůjce zázraků (oživení zavražděného), výjevy z jeho smrti a pohřbu, případně nanebevzetí anděly.⁶⁸

Pozoruhodným a velmi komplexním zobrazením momentů z Antonínova života jsou deskové obrazy od Mistra z Osservanzy, italského malíře a iluminátora činného kolem roku 1440 v okolí Sieny. Je možné, že na některých participoval také Sano di Pietro, přičemž existují i názory, že Sano di Pietro a Mistr z Osservanzy byli ve skutečnosti jedna a táž osoba. Desky, které byly bezpochyby původně součástí jediného díla, jsou dnes umístěny v různých galeriích v Berlíně, New Yorku, Washingtonu a New Havenu a jsou považovány za jeden z vrcholů sienského malířství 15. století. Původní místo jejich určení není známo, ale zřejmě jím byl některý augustiniánský klášter.⁶⁹ Osm desek obsahuje výjevy: *Svatý Antonín při mši*, *Svatý Antonín rozdávající své jmění*, *Svatý Antonín získává požehnání od starého poustevníka*, *Svatý Antonín pokoušený ďáblem přestrojeným za ženu*, *Svatý Antonín bitý ďáblu*, *Svatý Antonín pokoušený hroudou zlata*, *Cesta svatého Antonína za svatým Pavlem Poustevníkem a jejich setkání* a *Pohřeb svatého Antonína*. Malby se vyznačují mimořádnou kvalitou a smyslem pro detail, který nám pomáhá kupříkladu identifikovat kostel ve scéně *Svatý Antonín při mši* jako sienskou katedrálu.⁷⁰

3.3 Pokušení sv. Antonína

Pozornost výtvarných umělců však byla vždy nejvíce přitahována scénami pokušení, jimiž byl protkán Antonínův život. Mistr z Osservanzy zobrazuje tři druhy těchto ďábelských léček: pokušení vlastnit hmotné statky (hroudy zlata), mámení ženy a fyzické utrpení (útok ďáblu).

⁶⁶ Signatura XVII.A.2.

⁶⁷ FERRARI 1956.

⁶⁸ HADDAD 1986, 17.

⁶⁹ CHRISTIANSEN/KANTER/STREHLKE 1988, 123.

⁷⁰ Ibidem, 108.

První z nich, scéna, kdy Antonín nachází na své cestě pouštní zlato, je motivem méně častým [1]. Opírá se o pasáž ve *Vita Antonii*, která ovšem není jednoznačná v původu tohoto pokušení: „Zda ho [zlato] tam položil nepřítel nebo nějaká vyšší síla, která asketovi poskytla příležitost vyzkoušet si sám sebe a ďáblu ukázala, že on se vůbec nestará o majetek – to Antonín neřekl a my to nevíme.“⁷¹ Zařazení této scény do cyklu koresponduje s jeho celkovým monastickým akcentem, souvisejícím pravděpodobně s donátorem z řad klášterů.

3.3.1 Démoni a prostor pro imaginaci

Démonický útok je již výjevem zobrazovaným podstatně častěji. Opírá se o oddíl 8 ze *Života Antonínova*⁷² a postupně se etabloval ve dvou ikonografických variantách, „pozemní“ a „vzdušné“. V první, starší, užitě i Mistrem z Osservanzy [2], leží Antonín na zemi a hlouček ďáblů ho tluče a fyzicky trýzní klacky, někdy kyji nebo dokonce vidlemi. Zatímco Mistr z Osservanzy zobrazuje démony jako antropomorfní stvoření s identifikačními znaky zplozenců pekla (rohy, netopýří křídla, srst), na sever od Alp přebíjí italské renesanční citění silná domácí tradice středověkých bestiářů, fantazijních bytostí hledících ze stránek rukopisů i ze sochaných sloupových hlavic, a přivádí na scénu Antonínova pokušení podivné stvůry se zoomorfními prvky. Příkladem může být iluminace z francouzské verze *Legendy Aurey*, vzniklé kolem roku 1470 částečně v pařížském a částečně rouenském okruhu [3].⁷³

Podivná stvoření, zobrazená s invencí, lehkostí a humorem, mučí Antonína také na rytině Martina Schongauera, která vznikla v alsaském Colmaru ve stejné době jako francouzská iluminace ze *Zlaté legendy* a reprezentuje dynamickou „vzdušnou“ variantu, kdy démonská horda vynáší Antonína vzhůru a obklopuje ho ze všech stran jako jakási karikatura Nanebevzetí [4]. Jedná se zřejmě o první zobrazení tohoto druhu, který Schongauerova slavná rytina díky svým mimořádným výtvarným kvalitám i lehce širitelnému médiu grafiky kodifikovala pro výtvarný svět.⁷⁴ Má oporu v Atanášově předloze, kde Antonín, jsa „v myslí uchvácen [...] viděl sám sebe, jak by byl mimo své tělo, a kdosi, jakoby nějaká osoba, ho vodil ve vzduchu, kde však stály nějaké zasmušilé a hrozné tváře, jež mu chtěly zatarasit cestu ke vchodu“.⁷⁵ Byli to žalobci, co ho vinili z minulých hříchů, dokud je Antonínův doprovod

⁷¹ ATANÁŠ 2010, 31.

⁷² Ibidem, 28–29.

⁷³ British Library, Yates Thompson 49, vol. 1, fol. 34v. Připisováno pařížskému iluminátorovi Mistru z Coëtiny.

⁷⁴ CUTTLER 1955.

⁷⁵ ATANÁŠ 2010, 73–74.

nepřemohl tvrzením, že hříchy byly před Bohem smazány Antonínovým mnišstvím. Antonín, který se viděl, „*jak se prochází ve vzduchu a bojuje tam, dokud nebyl volný*“,⁷⁶ pak nejedl, nespál a jen se modlil, šokován „*s kolika četnými nepřáteli máme bojovat a s jakými nesnázemi musí člověk chodit ve vzduchu*“.⁷⁷ Antonínovu vnitřní, tajemství opředenu zkušenost, jak ji líčí Atanáš, převedl Jakub de Voragine do jasného konstatování: „*Jindy ho andělé vynesli do nebe a ďáblové mu přišli zabránit v průchodu*“,⁷⁸ čímž Antonínovo vidění převádí na reálný zážitek s jasně identifikovanými aktéry a dává tak srozumitelnější předlohu pro výtvarné ztvárnění. Schongauer pak spojuje motiv vynesení do vzduchu a fyzického útoku démonů a vytváří působivou podívanou plnou detailů. Ďábelská stvoření, která Antonína nejen bijí, ale tahají ho za oděv, vlasy nebo uši, jsou mixem prvků vypůjčených ze zvířecí říše a kombinují části těl ptáků, ryb nebo hmyzu, rozeznáváme ještěří ocas nebo psí hlavu a vše vytváří nový fantazijní celek.

Schongauerova rytina měla mimořádný vliv na další vývoj tématu. Její odezvu nalezneme v oblasti německé (Cranachovo *Pokoušení svatého Antonína* z roku 1506 [5], Grünewaldův *Isenheimský oltář* nebo Dürerova slavná mědirytina ze stejné doby *Rytíř, smrt a ďábel*, na níž je jedna z postav volně inspirovaná Schongauerovým démonem s kyjem, umístěným na zobrazení zcela nahoře), franko-vlámské (především Boschův triptych *Pokoušení svatého Antonína* z počátku 16. století, který měl zásadní význam pro rozšíření tématu v nizozemském malířství) i italské (olejomalba podle Schongauera z konce 80. let 15. století připisovaná mladému Michelangelovi).

Zásadními díly jsou bezesporu *Isenheimský oltář* a Boschův triptych. *Isenheimský oltář* od Matthiase Grünewalda z let 1512–1516 byl vytvořen pro antonitský klášter v Isenheimu, jen kousek od Colmaru, kde Schongauer vytvořil svou slavnou rytinu. Oltář s dvěma páry otevíracích křídel zobrazuje Antonína hned několikrát: *Pokoušení svatého Antonína* [6], *Setkání svatého Antonína se svatým Pavlem* [6] a také samotnou postavu Antonínovu, přičemž vnitřek oltáře skrývá opět Antonínovu figuru, která je skvělou řezbářskou prací Niklause von Hagenaua. Antonínské výjevy doplňují scény ze života Krista (Narození, Zvěstování, Ukřižování, Oplakávání a Zmrtvýchvstání) a postavy světců (sv. Šebestián, sv. Jeroným, sv. Augustin) a celý oltář tematizuje utrpení a mystérium oběti v souladu se špitálním posláním řádu antonitů.⁷⁹

⁷⁶ ATANÁŠ 2010, 75.

⁷⁷ Ibidem, 74.

⁷⁸ VORAGINE 1843, 85.

⁷⁹ BÉGUERIE/BISCHOFF 2000, 13–40.

Triptych *Pokušení svatého Antonína* od Hieronyma Bosche ze sbírek Museu Nacional de Arte Antiga v Lisabonu, kam se dostal za nejasných okolností mezi lety 1525 až 1545, vznikl kolem roku 1500 [7].⁸⁰ Ve Flandrech byl v té době Antonínův příběh populární díky nizozemské verzi *Vitae Patrum*, která vyšla v roce 1490 zásluhou Petera van Ose. Triptych se řadí bezesporu k nejvýznamnějším dílům s tématem Pokušení svatého Antonína. Na zavřeném oltáři jsou monochromně malované pašijové výjevy, které, stejně jako v případě *Isenheimského oltáře*, kladou Antonínův celoživotní boj proti pokušením do kontextu s Kristovým utrpením. Na otevřeném oltáři už je situace složitější a méně přehledná. Můžeme identifikovat několik klasických výjevů, odkazujících se k antonínské legendě: Antonín vynášený do vzduchu a posléze zemdlený, podpíraný dalšími mnichy, Antonín modlící se před krucifixem ve své poustevně, Antonín odvracející zrak před zjevením nahé krasavice. Klečící figura Antonínova je také uprostřed centrálního panelu, jako ideový i faktický středobod celého díla. Kolem se hemží, ve vodě, na souši i ve vzduchu, množství podivných bytostí, poskládaných z částí různých skutečných živočichů, lidských údů a předmětů v nepoměrných velikostech a vše je zasazeno do nehostinné krajiny se zakomponovanou cizokrajnou architekturou. Město hořící v pozadí odkazuje k patronátu sv. Antonína, ochránce před „ohněm“ ergotismu i ohněm skutečným. V činnosti některých aktérů lze rozpoznat pohanské či okultní a satanistické praktiky, což dělá z díla ideologický nástroj boje proti herezím a čarodějnictví.⁸¹

Lisabonský triptych se stal předlohou mnohých kopií a položil základy popularity *Pokušení svatého Antonína*. Mnozí vlámské autoři 16. a 17. století téma zpracovali v „boschovském stylu“ jako defilé bizarností a volně pracující fantazie. Maarten de Vos, Jan Mandijn, David Ryckaert, Joos van Craesbeck, Pieter Huys, David Teniers mladší a další. Lekce vlámské imaginace byla patrná i na dílech jiných evropských autorů, například na obraze Salvatora Rosy, jemuž dominuje jakýsi gigantický antropomorfní hmyz (kol. 1645) [8]. Řada autorů se k tématu vracela opakovaně, včetně samotného Bosche. Několik *Pokušení svatého Antonína* pochází také z okruhu rodiny Brueghelů a jejich následovníků, z nichž obzvláště výjimečné postavení má obraz připisovaný Pieteru Brueghelovi mladšímu [9]. Dílo, dnes v soukromém vlastnictví, bylo po dlouhou dobu vystavováno v Janově v paláci Balbi, kde ho v roce 1845 spatřil Gustave Flaubert a od té chvíle už neopustil myšlenku zpracovat Antonínův příběh literárně, kterážto práce ho nakonec provázela celý život. V souvislosti s tímto obrazem poznamenává Maxime Préaud, že přehlídku nestvůr z Brueghelova obrazu je

⁸⁰ PITTS REMBERT 2012, 121.

⁸¹ Ibidem.

možno chápat jako karnevalové defilé; na Antonínův svátek 17. ledna totiž připadalo první možné datum začátku karnevalu, což ho stavělo do čela průvodu mnoha lidových slavností a zvyšovalo popularitu světce i jeho prasečího doprovodu.⁸²

Kromě obdivu k Brueghelovu obrazu Flaubert také vlastnil lept *Pokoušení svatého Antonína* od lotrinského kreslíře a rytce Jacquese Callota, který v 1. polovině 17. století vytvořil hned několik verzí, ve své době velmi obdivovaných [10].⁸³ Jeho zpracování je ovlivněné přehlídkou fantaskního démonského hýření známého z vlámské malby a vykazuje velký smysl pro detail při zpodobení rozličných démonů, kteří postavu svatého Antonína odsunuli zcela do pozadí.⁸⁴ V kulisách náboženské kresby podává Callot aktuální kritiku mravů, která se stane inspirací pro Flauberta i karikaturistickou tvorbu.

3.3.2 Role ženy pokušitelky

Ve starších zobrazeních hrály obvykle prim démonské rejdy a žena pokušitelka, často nahá, se zpočátku objevuje jen jako jejich součást a hlavní roli přebere až během 19. století. Jsou ovšem i výjimky. Uvedme tři, které zároveň demonstrují propojování a vzájemné ovlivňování různých ikonografických motivů.

Jako první příklad uvedme olejomalbu *Pokoušení svatého Antonína* (1520–1524), jehož figurální část je dílem Quentina Massyse a část krajinářská Joachima Patinira [11]. V popředí obrazu je svatý Antonín obklopený třemi krásnými ženami, jedna mu nabízí jablko. Z křoví za nimi vykukuje obscénní stařena, představující klam a zlovolnost. Všechny jsou oblečeny podle poslední renesanční módy. Antonína tahá za hábit opička, symbol hříchu, spojovaný s marností a chlípností.⁸⁵ Nepřehledné drama boschovského typu se v tomto obraze proměňuje v klidnější, takřka žánrový výjev z měšťanského laškování, u nějž hraje důležitou roli krajinná scenérie evropského typu, na hony vzdálená prostředí egyptské pouště. Napětí zůstalo přítomné v detailu, například v poustevníkově výrazu, a v dalších scénách z Antonínova života odehrávajících se jakoby mimochodem v pozadí. Trojice žen a nabízené jablko dělají z malby odkaz na Paridův soud.

Jiným zajímavým příkladem může být obraz *Pokoušení svatého Antonína* od neznámého antverpského malíře, namalovaný v 1. třetině 16. století [12]. Autor v něm zužuje

⁸² PRÉAUD 1983.

⁸³ TERNOIS 1999, 75a, 75b, 75c.

⁸⁴ BOUCHOT 1889, 33–36.

⁸⁵ ROYT/ŠEDINOVÁ 2001, 152.

figurální část na pouhé dva představitele: Antonína a krásně oděnou ženu, která mu přináší zlatý pohár, tradičně interpretovaný jako pohár smilstva, rozkoše, ztotožňující pokušitelku s personifikací Luxurie. Vlající šat naznačuje, že žena právě přišla. Antonín k ní vzhlíží od rozevřené knihy a gestem pravé ruky ji odmítá. Celá kompozice, zasazená netradičně do městského prostředí s dominujícím kruhovým průhledem a lemovaná dvěma sloupy, odkazuje na Zvěstování, včetně detailů (Antonín s knihou na klíně, odmítavé gesto, d'ábelská žena nahrazující právě přiletěvšího andělského posla).⁸⁶

S posledním zobrazením se vrátíme do francouzské oblasti. Kaple na zámku Ancy-le-Franc byla dekorována nástěnnými malbami ze života pouštních otců od roku 1596. Antonín zde sedí pohroužen do četby, zatímco se v pozadí zjevuje spoře oděná žena, jejíž atributy prozrazují pekelný původ (křídla) a zároveň naznačují propojení s alegoriemi Marnosti či Pýchy (zrcadlo).

3.3.3 Na cestě k 19. století

V 18. století lze konstatovat patrný ústup svatého Antonína ze scény. Stále zůstává v klasickém repertoáru malířů, popularitu si udržuje především v italském prostředí (např. Sebastiano Ricci, opakující monstrum z obrazu Salvatora Rosy, kol. 1707, Giovanni Battista Tiepolo, kol. 1725, a další), ale zobrazení ztrácejí naléhavost a invenci pitoreskních maleb a grafik, které zvolna nastoupily v 15. století, aby se ve století 16. a 17. dočkaly nebývalé popularity a staly se skutečnou módou. Pokušení svatého Antonína se připravovalo na velkou renesanci, kterou mu umožnily společenské, politické a kulturní podmínky ve Francii devatenáctého století.

⁸⁶ PHILIPP 2008, nepag.

II. část
Pokušení svatého Antonína v 19. století
(1800–1870)

4. (De)kristianizace ve Francii v 1. pol. 19. stol.

V devatenáctém století zažívá Francie katolickou renesancí. V roce 1801 podepisují Napoleon a Pius VII. konkordát, podle něž se církev stává závislou na státu. A stát, aby svou nově nabytou dceru (či služebnici) podpořil, usiluje o oživení náboženského citění, čemuž napomáhá i množství státních zakázek na religiózní umělecká díla umístovaná do kostelů restaurovaných po revolučním plenění. Nárůst zájmu o díla s křesťanskou tematikou je možné sledovat na pařížských Salonech, kde počet malířů náboženských výjevů stoupá v průběhu celého devatenáctého století. Podrobnou studii této problematiky vypracovala kupříkladu Elisabeth Kashey, která se zabývala vývojem různých témat i procentuálního zastoupení náboženských děl v rámci velkých zakázek a oficiálních uměleckých přehlídek, a to i s ohledem na rozdílnost přístupu jednotlivých vlád, které postupně přicházely po skončení napoleonské éry.⁸⁷

V náboženské malbě od počátku 19. století můžeme pozorovat přesunutí důrazu z religiozity díla na sentiment a osobní, až důvěrný přístup k aktérům děje. Do popředí se dostávají témata ze života Krista a svatých, přičemž je akcentována každodennost, „obyčejnost neobyčejného“, která činí obrazy bližší divákovi a sesazuje je z pomyslného piedestalu. Lze tedy hovořit o humanizaci a zároveň jisté desakralizaci náboženské malby, která se projevuje i tím, že díla už často nejsou primárně určena pro kostelní prostory, ale stávají se součástí Salonu, odkud putují do státních či šlechtických sbírek, aby zdobila stěny muzeí a paláců.⁸⁸

Současně s proměnou náboženského citění je možné sledovat tendence k dekristianizaci a ke kritice náboženství, což je dědictví osvícenských myšlenek a pochopitelný průvodní jev průmyslové revoluce, nezadržitelně se blížící moderní doby. V tu chvíli vzniká pnutí mezi industrializovaným městem a tradičním venkovem, kde lze naopak sledovat zřetelné prohloubení religiozity, mimo jiné na zesílení kultu různých světců a vzniku nových poutí (kupříkladu do La Salette, do Arsu, kde se náboženský život výrazně rozvíjel v 1. polovině století v souvislosti s působením Jeana-Marie Vianneye, „sv. faráře z Arsu“,

⁸⁷ KASHEY 1980.

⁸⁸ Nutno podotknout, že další formující se skupinou potenciálních kupců se stává buržoazie, nabývající moci od Velké francouzské revoluce, ovšem ze začátku se spokojující spíše s kopiemi známých děl, které prozatím dostatečně plnily reprezentační funkci v měšťanských sídlech. Koupě originálu se mohla stát zvýrazněním a upevněním společenské pozice stejně jako přiblížením se alespoň k odlesku šlechtického stavu, jak ukazuje třeba Maupassantův román *Miláček (Bel-Ami)*. V něm se zakoupení všemi obdivovaného obrazu *Ježíš kráčející po vodě* a jeho následné vystavení v domě stává pro žida Waltera demonstrací jeho ekonomického, sociálního i politického postavení za účasti „všech, kteří jsou známí v pařížské společnosti“. MAUPASSANT 1910, 367–369.

nebo později do Lurd, jež se stávají prvořadou poutnickou destinací spojenou s mariánským kultem po Bernadettině vidění v roce 1858). Tato renesance tradiční lidové zbožnosti byla ve své době chápána jak oficiálními církevními strukturami, tak jejich kritiky jako reakce na sekularizaci společnosti, hnutí odporu proti „svodům volnomyšlenkářství a modernismu“.⁸⁹

K legendám, které byly na francouzském venkově dlouhodobě oblíbené a tvořily nedílnou součást místního folklóru, patřily také příběhy ze života svatého Antonína. Scény z Antonínova pokušení daly vzniknout i loutkovým představením, která se hrála při příležitosti trhů v různých městech. Na svatoromanském trhu v Rouenu obveseloval Otec Legrain každoročně své publikum hrou o sv. Antonínovi a jeho praseti, kterou zde snad zhlédl i malý Flaubert.⁹⁰

Že šíření zbožnosti na venkově příliš nepomáhají hutné učené knihy, věděli už jezuité. V 17. století vznikla Societé Bollandiste en Belgique, tvořená převážně členy Tovaryšstva Ježíšova, která vydávala řadu populárních hagiografických textů. Tyto dokumenty spíše lidového charakteru vyprávěly příběhy jednotlivých světců, řazených podle kalendáře. Činnost společnosti byla přerušena zrušením jezuitského řádu v roce 1773, nicméně roku 1837 přichází její obrození a skupina začíná opět vydávat svá *Acta Sanctorum*. Nechybí v nich ani pojednání o sv. Antonínovi.

Během 19. století vychází ve Francii i řada vědeckých publikací zabývajících se světcí, ať už vzpomeneme *Les caractéristiques des saints dans l'art populaire* Charlese Cahiera nebo *Encyclopédie théologique* – rozsáhlé dílo, které vycházelo od roku 1845 pod vedením abbé J. P. Migneho a jež se v průběhu druhé poloviny 19. století opakovaně dočkalo dalších vydání. Na encyklopedii se podílela řada autorů, kteří zpracovali např. hagiografický slovník (abbé Petin), ikonografický slovník (L. J. Guénébault), patrologický slovník nebo slovník křesťanských legend. Migne vydal také díla sv. Atanáše nebo spis *Patrologia Graeca*, pojednávající o životech řeckých církevních autorů od 2. do 15. století, Atanáše nevyjímaje.⁹¹

Kromě těchto odborných prací se ovšem vydávají i další texty týkající se světců, které mají k nezaujaté vědecké práci často daleko. Tak historik Renan, přítel Gustava Flauberta, nahlíží světce – těchto „25 000 hrdinů“ – tak, jak je „ukazuje Giotto, grandiózní, smělé, oproštěné od pozemských vazeb a již transfigurované“, a zároveň v jejich kultu spatřuje další náboženský rozměr, který přidává monoteismu na „pitoresknosti a různosti, jež mu schází“.⁹²

⁸⁹ SCHMITT 1983, 6.

⁹⁰ HADDAD 1986, 33.

⁹¹ Ibidem, 35.

⁹² RENAN 1857, 306–309.

5. Volání exotiky

Během 19. století se v Pokušení svatého Antonína stále intenzivněji projevuje svůdnost exotiky. Setkávání s „cizím“ ve Francii podporovala zahraniční politika – z Francie se během 19. století stala silná koloniální velmoc, již předčila jen Velká Británie a která spravovala rozsáhlá území v Latinské Americe, severní a západní Africe nebo jihovýchodní Asii. V následujících kapitolách se ovšem budeme zabývat dvěma zeměmi, které nebyly součástí francouzských držav, přesto se setkání s nimi odrazilo ve Flaubertově *Pokušení svatého Antonína*: Egypt, jedna z kolébek křesťanství, která se Francii přiblížila díky Napoleonově invazi, a Indie, kolébka buddhismu, která se Francouzům otvírala díky cestovatelům i Francouzské Indočině, která byla francouzskou kolonií v jihovýchodní Asii a historicky byla pod silným indickým kulturním vlivem.

5.1 Přitažlivost Thébské pouště

Napoleonova invaze do Egypta skončila definitivně politickým a vojenským neúspěchem v roce 1801, ale zároveň se stala značným kulturním přínosem pro evropské badatele. Francouzští vědci a umělci z Commission des sciences et des arts, kteří Napoleona, cítícího se být následovníkem Alexandra Velikého, doprovázeli, položili základy archeologie i egyptologie, která se nadále ve Francii těšila velké oblibě. Byl mezi nimi i Champollion, který měl světu odhalit tajemný jazyk egyptských hieroglyfů. Od roku 1809 do roku 1828 pak vycházela mnohosvazková encyklopedie *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française*, která přinesla mimo jiné podrobnou dokumentaci egyptského movitého kulturního dědictví.⁹³

Kromě starověkých egyptských památek přitahovala pozornost také oblast Thébské pouště, tzv. Thebaida, která byla legendárním působištěm prvních pouštních otců, prvního velkého křesťanského dobrodružství. Zájem o Thebaidu v 19. století se stal spojením historických i romantických pohnutek, historismu obracejícímu svůj zrak ke kořenům křesťanství i svůdnému exotismu. Egypt byl nahlížen jako „starodávná tajemná kolébka historie, země posvěcená v paměti křesťanů, poněvadž se stala vězením Božího lidu, místem, kam se uchýlil Ježíš se svou matkou, i zemí, která byla vybrána, aby se stala kolébkou nového

⁹³ ANDERSON/FAWZY 1988, 2.

*světa, který se stane zdrojem víry a křesťanské ctnosti [...], kde byl definitivně ustanoven mnišský život zásluhou Pavla, Antonína, Pachomia a jejich početných žáků“.*⁹⁴

Tato epopej o masovém asketickém hnutí prvních křesťanů se živě dotýkala evropského romantického cítění 19. století. Chateaubriand přivádí ve své knize *Mučedníci (Les martyrs)* z roku 1809 do Egypta Eudora, který se zde setkává se sv. Pavlem i sv. Antonínem. Egypt při záplavách vidí jako „plodnou jalovici, která se právě vykoupala ve vlnách Nilu“⁹⁵ a ve „svatých starcích“ 4. století vidí „armádu vytvořivší se v poušti a krácející k pravdě“.⁹⁶ O půlstoletí později líčí Egypt ve své knize *Cesta do Orientu (Voyage en Orient)* Gérard de Nerval a nabízí čtenáři stále lyrický, přesto realistický pohled na zemi, která se mu jeví jako „rozlehlá hrobka“.⁹⁷ Thebaida přitahuje také křesťanské historiky, zajímající se o počátky monasticismu v idealizované poušti. V životě prvních poustevníků spatřují „jeden z nejmocnějších činů křesťanství“⁹⁸ a připomínají význam pouště ve smyslu úniku do samoty i pro současného člověka: „Kdo [...] nezakusil alespoň jednou v životě přitažlivost samoty?“ ptá se Montalembert ve své knize *Mniši Západu (Les Moines d'Occident, 1860)*.⁹⁹ Poušť byla útočištěm i místem, kde bylo možné vyzkoušet si pevnost své víry vystavené působení d'ábla. Poustevník pak svou askezi a dodržováním přísného řádu překonával d'ábelský chaos.¹⁰⁰

Na druhou stranu se objevovaly i hlasy odmítající idealizaci Thébské pouště i poustevnictví jako takového. Lamartin se ostře postavil proti Chateaubriandovi, jehož pohled považoval za mylný.¹⁰¹ Britský historik Edward Gibbon ve své knize *Decline and Fall of the Roman Empire (Úpadek a pád Římské říše)* z let 1776 až 1788, přeložené do francouzštiny v roce 1795 a znovu 1812, odmítá myšlenku anachoretismu jako „strašnou a nechutnou“ a v Antonínových učednících vidí „nešťastníky vyloučené ze společenského života“, ovlivněné svým „duchem melancholie a pověrčivosti“.¹⁰²

⁹⁴ MONTALEMBERT 1860, 55.

⁹⁵ CHATEAUBRIAND 1840, 154.

⁹⁶ Ibidem, 162.

⁹⁷ NERVAL 1851, 85.

⁹⁸ VILLEMMAIN 1854, 99.

⁹⁹ MONTALEMBERT 1860, XXIII.

¹⁰⁰ NOLA 1998, 186.

¹⁰¹ LAMARTINE 1851, 274.

¹⁰² GIBBON 1843, 876.

5.2 Setkání s Indií

Ernest Renan spatřuje v *Životech otců pouště* prosté a přitom zásadní příběhy, jejichž „šarmu se může přiblížit jen několik buddhistických legend“.¹⁰³ Není bez zajímavosti, že právě v buddhistické mytologii můžeme najít paralelu s tématem Pokušení sv. Antonína, které si ve svém románu všimá i Flaubert.

Je jí příběh zachycený v rozličných staroindických textech (např. *Lalitavistara*), který vypráví o setkání Siddhárthy Gautamy, pozdějšího Buddha, a démona Máry, ztělesňujícího smrt i lidské tužby, který se snaží, aby všechny bytosti zůstaly uvězněny v koloběhu znovuzrození. Mára chce Gautamu odvést od snahy po „probuzení“, pokouší ho chytáním v podobě svých tří krásných dcer, které ho svádějí tancem a zpěvem, sešle své armády, aby na něj zaútočily, „zrůdné a bezejmenné, jejichž lidské rysy jsou pozmeněné a deformované, postavy zvířecí, strašlivé a groteskní“.¹⁰⁴ Část badatelů 19. století chápala tuto scénu jako jakousi alegorii, zhmotnění vnitřního boje Buddha;¹⁰⁵ v jiné části legendy Gautama říká, že Márovi vojáci, kteří budou zničeni moudrostí, jsou touhy, žízeň, hlad, strach, vášně, pochybnosti či ambice.¹⁰⁶ Mára také konfrontuje vysíleného Gautamu s přirozeným strachem ze smrti, když mu říká: „*Je třeba žít, jen živ můžeš dodržovat Zákon. [...] Pohubl jsi, zbledl, kráčíš vstříc smrti.*“¹⁰⁷ Aby Gautama dokázal, že je hoden stát se buddhou (probuzeným), že se ve svých minulých životech cvičil ve všech ctnostech, volá si za svědkyni samotnou bohyni země. Nakonec je Mára přemožen a Gautama, který vytrval ve svém úsilí, dojde probuzení pod Stromem bódhi, provázený vzpomínkami na své dětství. Ve výtvarném umění byly scény pokušení a konečného vítězství nad Márou často zobrazovány, ať už se jednalo o útok démonů, zjevení krásných dívek nebo setkání s bohyní země. Tato epizoda z Gautamova života dala vzniknout velmi rozšířenému ikonografickému typu Buddha, kdy Buddha sedí v pozici lotosového květu a rukou se dotýká země, kterýmžto gestem (tzv. bhūmisparša mudra) si přivolává zemi za svědka.

Indická legenda o pokušení a síle lidské vůle nebyla francouzské společnosti 19. století neznámá. Máru jako „*démona lásky, hříchu a smrti, Buddha pokušitele a nepřitele*“ zmiňuje např. Eugène Burnouf ve své knize *Introduction à l'histoire du bouddhisme indien* z roku 1844, která byla přelomovou studií otevírající buddhistický svět francouzskému

¹⁰³ RENAN 1857, 312.

¹⁰⁴ SENART 1882, 167.

¹⁰⁵ Ibidem, 162.

¹⁰⁶ BARTHELÉMY-SAINT-HILAIRE 1860, 61.

¹⁰⁷ Ibidem, 60.

publiku a zároveň zdůrazňující jeho indické kořeny, když dřívější studie často pronikaly do buddhismu přes jeho tibetskou a čínskou variantu.¹⁰⁸ Tuto knihu studoval také Flaubert, když v druhé polovině 40. let připravoval svou první verzi *Pokoušení svatého Antonína*. V jednom z dopisů z ní dokonce cituje Buddhova slova, jakousi poustevnickou ideu snadno přijatelnou i pro západního čtenáře: „*Ten, kdo pochopil, že bolest pochází ze lpění, uchýlil se do samoty jako nosorožec.*“¹⁰⁹

Již dobová kritika si s údivem a nadšením všímala spojitostí mezi buddhismem a křesťanstvím, neberouc je ovšem jako plagiátorství jedné či druhé strany, ale chápajíc tyto „*nápadně podobné momenty*“ jako přirozeně se objevující ve „*vývoji lidského ducha*“ v různých, vzájemně oddělených kulturách.¹¹⁰ Hyppolite Taine spatřuje v Buddhově působení převrat dobových mravů, srovnatelný s působením Krista; „*z hloubi člověka, [...] zrovna když se vše zdálo tak netečné a prázdné, vzešla – nečekaná a bez jakýchkoli předchůdců – rostlina, nová síla činu. O pět století později, mezi západními bratry dobytými Indií, se objevila takřka stejným způsobem téměř totožná obnova, přičemž tato shoda je nejvýznamnější ze všech historických událostí*“.¹¹¹ Nechybí ani srovnání přímo se sv. Antonínem; Anatole France si ve svém článku *Le Grand saint Antoine* všímá podobnosti obou postav, které „*dobrovolně a z vlastního rozhodnutí vedly život odříkání, utrpení a chudoby*“.¹¹²

Impulz vycházející od Burnoufa i dalších evropských badatelů vyvolal vlnu zájmu o buddhismus a Indii, která se kolem poloviny 19. století stala skutečnou módou. Řada knih vychází v Německu, Velké Británii, Rusku, ale především ve Francii a přináší plnohodnotné vědecké poznatky, které nesnesou srovnání s ještě tápajícími studiiemi z počátku století. Jedná se o skutečnou „*Renesanci Orientu*“, jak nazval jednu z kapitol ve své knize *Génie des religions* z roku 1841 francouzský historik Edgar Quinet.

Přibývalo také lidí, kteří měli s indickým prostředím autentickou zkušenost a poskytovali Evropanům inspirativní svědectví. Jedním z nich byl i francouzský přírodovědec Victor Jacquemont, který pobýval v Indii v letech 1828–1832 a který ovlivnil např. Gustava Moreaua.

¹⁰⁸ BURNOUF 1844, 76, pozn. 2. Burnouf byl francouzský lingvista a indolog, zakladatel Sociétés asiatique v roce 1822 a překladatel řady stěžejních textů a kanonických knih buddhismu. Pocházel z rodiny slavných jazykovědců a orientalistů. Bratranec Émile-Louis Burnouf se zabýval indologií, sanskrtem i religionistikou. Jeho článek *Buddhismus na Západě* (*Le Bouddhisme en Occident*, BURNOUF 1888), pojednávající také o Theosofické společnosti, byl oceňován samotnou madam Blavatskou. BLAVATSKA 1888.

¹⁰⁹ Gustave Flaubert Maximu Du Campovi, duben 1846. FLAUBERT 1926a, 206. Srov. BURNOUF 1844, 94.

¹¹⁰ BARTHELÉMY-SAINT-HILAIRE 1847, 44.

¹¹¹ TAINÉ 1866, 345–346.

¹¹² FRANCE 1894, 217.

6. Vývoj tématu Pokušení svatého Antonína

6.1 Pokušení nejen Antonínovo

Vývoj oblíbenosti tématu lze sledovat na počtu obrazů *Pokušení svatého Antonína* vystavovaných na Salonech v průběhu první poloviny 19. století.

Zpočátku neměla Antonínova postava ještě hloubku a závažnost, které získá s poslední čtvrtinou 19. století. Spolu s dalšími postavami, jako byli Kristus, osamocený na modlitbách v Getsemanské zahradě, svatý Jeroným, Máří Magdaléna nebo jiné figury – často neidentifikovatelných a zaměnitelných – poustevníků, odpovídal dobovému romantickému sentimentu, hledajícímu únik ze společnosti do samoty a kontemplace.

Zvláštní postavení mělo mezi těmito tématy pokušení, především Pokušení Krista na poušti, které se – na rozdíl od pokušení Antonínova – nestalo předmětem zpochybnění, karikatury a výsměchu. Slavným se stal obraz Aryho Scheffera [13], populárního představitele francouzské akademické malby, zobrazující třetí Ježíšovo pokušení, při němž mu Satan nabízí vládu nad světem. „*Pak ho ďábel vezme na velmi vysokou horu, ukáže mu všechna království světa i jejich slávu a řekne mu: ‚Toto všechno ti dám, padneš-li přede mnou a budeš se mi klanět,‘*“¹¹³ praví Matoušovo evangelium. Malba z roku 1855 sice nebyla vystavena na Salonu, ale byla objednána pro Lucemburský palác a stala se velmi známou. Ernest Renan jí věnoval obsáhlou oslavnou studii, kde vyzdvihuje především morální poselství námětu, který dosud ve výtvarném provedení neviděl, což si vysvětloval faktem, že Satan zde stojí proti Ježíšovi „*příliš lidskému, než aby se mohl zalíbit exaltované víře ortodoxních století*“.¹¹⁴ Zobrazení se koncentruje pouze na obě hlavní postavy – důstojného Krista a Ďábla, snědému muže s malými růžky a tradičními netopýřními křídly – a je jasně srozumitelné díky výrazným a čitelným gestům obou protagonistů.

Řada děl z první poloviny 19. století se jmenuje prostě *Pokušení*, aniž by bylo možné rozpoznat konkrétní inspiraci. Mísí se v nich tradiční témata Pokušení Evy, Krista a různých světců. V neidentifikovatelných, zobecněných obrazech *Pokušení* lze snad vnímat tendenci autorů ztotožňovat se s hlavní postavou, čelit vlastnímu pokušení. Renan podotýká, že na každé pouti k Bohu se objevuje rozhodující moment, v němž se „*myšlenka pocházející shůry*

¹¹³ Mt 4,8–9.

¹¹⁴ RENAN 1857, 422.

*dostává do konfliktu s vnitřními myšlenkami a lidská slabost je vyděšená z břemene apoštolátu“.*¹¹⁵

6.2 Pokušení sv. Antonína a ztráta religiózního charakteru

Na obrazech s námětem Pokušení svatého Antonína lze s postupem času sledovat proměnu, která téma pomalu vyvádí z okruhu náboženské malby určené do kostelního prostoru a vtiskuje mu svěštější charakter, zatímco jiné scény ze života svatého Antonína, třeba Setkání se svatým Pavlem, si zachovávají religiózní podobu a účel.

Proměna v Pokušení svatého Antonína je patrná především v postupném vymizení d'ábelských monster, jejichž místo zcela převezme svůdná ženská figura. Zatímco Satan svádí svůj intelektuální a metafyzický boj s Kristem, poustevníkovi posílá svého věčného komplice – ženu.¹¹⁶ Spolu s ní ztrácí téma svou dřívější násilnost a vyobrazením jedné či více svůdných krásků přibližuje Pokušení svatého Antonína budoárové malbě. Zlo, které mělo dříve děsit strašlivými výjevy, na sebe nyní bere rafinovanější podobu a smilstvo, jeden ze sedmi hlavních hříchů, zastihuje hříchy ostatní. Středověká monstra už nemají na člověka nové doby takový účinek, ba co víc, jsou mu nesrozumitelná.¹¹⁷

6.3 Pokušení sv. Antonína jako politická a společenská satira

Desakralizaci náboženských obrazů ukazuje také užití religiózních motivů v politické satire, žánru, který byl ve Francii velmi populární. Svatý Antonín byl ve společenském povědomí stále přítomen a je možné na něj najít odkazy v komentářích dobového společenského dění. Množství těchto odkazů stoupá především v porevolučním období konce 40. let, kdy je na denním pořádku prolínání politických a náboženských témat a obraznost spojená s křesťanskými symboly hraje prim. „*Mladá republikánská společnost je stále jako spoutaný mučedník probodený šípy,*“ píše Théophil Thoré, francouzský žurnalista a umělecký kritik. „*Svaté ženy, které přijdou šípy vyjmout a potřít blahodárnými oleji rány zmučeného Lidu, jsou Svoboda, Rovnost, Bratrství.*“ A dále uvažuje, jak tedy „*posvětit zasnuby Panny*

¹¹⁵ RENAN 1857, 424.

¹¹⁶ HADDAD 1986, 50.

¹¹⁷ Ibidem, 51.

Marie a obrozeného Lidu před Bohem a před Lidmi, před Vlastí, která doufá, před očima celé Evropy“.¹¹⁸ Tento způsob myšlení byl francouzské společnosti vlastní a v těchto intencích byla chápána také řada výtvarných děl, například těch s tematikou umučení sv. Šebestiána, na kterého odkazuje Thoréův text. V souvislosti s touto tendencí můžeme pozorovat také pronikání křesťanské ikonografie do karikatury, a to nejen té směřující proti kléru, ale do karikatury beroucí si na paškál významné politiky i jiné osobnosti, důležité události i společenské mravy.

Děl, která využívají pro účely satiry téma Pokušení svatého Antonína, je ovšem poskrovnu. Dochovaly se především dvě litografie Honorého Daumiera, jimž bude věnována tato kapitola: *Pokušení* (*La Tentation*, 1834) a *Pokušení nového svatého Antonína* (*La Tentation du nouveau saint Antoine*, 1849). První z nich vyšla 1. ledna 1835 v týdeníku *La Caricature*, jehož vydavatel Charles Philipon byl hlavní postavou rozvoje francouzské karikatury 30. let. Druhá byla otištěna v *Le Charivari*, časopise stejného vydavatele, 24. října 1849.

Od roku 1830 nastalo ve Francii zlaté období satiry, podpořené příznivými politickými okolnostmi i rozvojem technických možností, především rozšířením litografie. Bouřlivá doba smetla Karla X., jehož ultrakonzervativní postoje a silná podpora katolické církve, která dosazovala zástupce kléru na důležité úřady, do ministerstev i do řad armády, se snažily vyvolat dojem, jako by se Velká francouzská revoluce ani nikdy neudála. Po Karlovi přichází Ludvík Filip a s ním i uvolnění poměrů. Ne snad, že by byl nový král příkladem liberála a osvíceného panovníka; spíše je nevýrazný. Victor Hugo cituje ve svých zápiscích divadelního producenta Felixe Harela: „*Ludvík Filip je pozoruhodný muž. Podarilo se mu stát se uchvatitelem, aniž by byl slavný, a založit dynastii bez užití meče. To tu nebylo od dob Adama.*“¹¹⁹ Moc se tedy koncentruje do rukou neosobitého, slabého krále, ovlivňovaného rozmary svých ministrů, příliš konzervativního pro republikány a nedostatečně autoritářského pro konzervativce, který je nakonec zklamáním pro všechny strany a stává se vděčným tématem satirických výpadů.

V tu chvíli přichází na scénu Charles Philipon, litograf a přesvědčený republikán, a zakládá na konci roku 1830 týdeník *La Caricature*, ke kterému o dva roky později přidá ještě titul *Le Charivari*. První ze dvou satirických médií se orientuje na politickou karikaturu zaměřenou především proti králi a jeho nejbližšímu okolí, druhé má širší společenský záběr,

¹¹⁸ Cit. dle MOYSSET 1906, 35.

¹¹⁹ HUGO 1913, 69.

což mu později pomůže přežít krizové roky a vycházet déle než sto let. Philipon kolem sebe shromáždí silný tým angažovaných umělců: Grandville, Traviès, Decamps, Desperet (nebo Desperret), Charlet, Forest, Bouquet a samozřejmě Daumier, talentovaný a všestranný výtvarný umělec, zasáhnou do dějin karikatury a inspirují celou Evropu.¹²⁰ *La Caricature* je ve své době zjevem, vpravdě moderním periodikem, které i Baudelaire sugestivně opěvuje jako „prapůvodní chaos“, „odkladiště haraburdí“ či „úchvatnou satanskou komedii, jednou legrační, jindy krvavou, v níž defilují, vystrojeni v různorodých směšných kostýmech, všichni ctihodní politici“.¹²¹

Doba největších bojů – tyto „guerres de Philipon à Philippe“, jak byly tenkrát nazývány¹²² – trvá jen několik let. Je to období otevřené kritiky a zesměšňování, na něž navazují procesy, pokuty i tresty vězení (odsouzení se nevyhnulo Daumierovi ani samotnému Philiponovi), to vše v nekonečném koloběhu, aniž by se kreslíři museli skutečně obávat důslednější státní cenzury nebo tvrdých postihů. To však rázně skončí v roce 1835, kdy je na krále spáchán atentát, málem úspěšný, a satirický tisk je obviňován z rozdmýchávání nenávisti.¹²³ Téhož roku v září je přijat zákon, podle něž hrozí novinám za útoky na královský majestát astronomické pokuty i úplné zrušení, což přiměje i nejodhodlanější republikánský tisk k důsledné autocenzuře. *La Caricature* přestává na nějaký čas vycházet, aby se v roce 1838 znovu objevila na mediální scéně a o pět let později definitivně zanikla. Philipon se přeorientuje z politických témat na mravní otázky, pro jejichž znázornění se hlavní platformou stává *Le Charivari*.

Ale zpět do nejbouřlivějších let střetů „pera“ se „žezlem“, tedy karikaturistů s představiteli státní moci, kdy se v roce 1835 objevuje na stránkách *La Caricature* první z Daumierových děl vztahujících se k příběhu sv. Antonína, *Pokušení* s podtitulem *Parodie na Teniersovo plátno* (záliba v aluzích na starší díla a v eklekticismu byla ostatně Philiponovi vlastní) [14].¹²⁴

¹²⁰ Více o Philiponových vydavatelských počinech a o okruhu jeho autorů viz KERR 2000.

¹²¹ BAUDELAIRE 1868, 399.

¹²² SEARLE/ROY/BORNEMANN 1974, 130.

¹²³ MCPHEE/ORENSTEIN 2011, 180.

¹²⁴ Z četných variací na starší díla nebo na slavné soudobé obrazy (nejen francouzských autorů), jež vyšly v *La Caricature*, jmenujme např. Daumierovu karikaturu *Noční můra* (*Le Cauchemar*, 1832), parafrázující stejnojmenný obraz Johanna Heinricha Füssliho (1781), nebo litografii Grandvillu a Despereta *Volná imitace na obraz pana Horáce Vernet, představující masakr janičářů* (*Imitation libre d'un tableau de M. Horace Vernet, représentant le massacre des Janissaires*, 1834), která variuje Vernetův obraz *Masakr Mameluků v káhirské pevnosti* (*Le Massacre des Mamelouks de la Citadelle du Caire*, 1819).

David Teniers ml., vlámský autor 17. století, realizoval za svého života řadu obrazů Antonínova pokušení, z nichž jeden se roku 1816 dostal do sbírek Louvru a záhy byl převeden do litografie, díky čemuž se tento olej na dřevě stal obecně známým [15].¹²⁵ Zobrazení, jehož ústředním motivem je světec modlící se uvnitř své jeskyně, obklopený jednak nezbytnými poustevnickými atributy (krucifix, kniha, lebka, přesýpací hodiny), jednak zvířaty, fantaskními tvory a groteskními postavami, připomíná v mnoha ohledech spíše žánrový výjev než náboženskou malbu a svým charakterem zapadá do dobové vlámské produkce.

Daumierova reakce na Tenierse je spíše volná, berouc si z původního díla především základní syžet: do vlastního nitra pohrouženého, okolí nevnímajícího mnicha, který je ve své jeskyni pokoušen ďábelskými kreaturami. Daumierův svatý Antonín představuje krále Ludvíka Filipa, kterak je – v podobě dosti nelichotivé, poněvadž mu z mnišského hábitu místo hlavy kouká jen prasečí rypák – obklopen svými ministry, přičemž ruce zbožně spíná nad vydáním Machiavelliho *Vladaře*. Hlavní pozornost ovšem není upřena na krále-Antonína, nýbrž na jeho našeptávače shromážděné kolem, zobrazené s ďábelskými růžky a ostrými drápy a zahrnující panovníka rozličnými svody. Tito vysocí státní úředníci byli dobře rozpoznatelní pro dobové publikum: předseda poslanecké sněmovny Dupin panovníkovi radí, ministr obchodu a veřejných prací Thiers mu podává maketu budovy, první ministr Soult mu nabízí žezlo jako výraz naděje na posílení autoritarismu v tzv. červencové monarchii, prezident účetního dvora a bývalý ministr spravedlnosti Barthe zasypává krále listinami nadepsanými „dotace“ nebo „tajné fondy“, Antoine d'Argout, guvernér Banque de France, dříve ministr obchodu a veřejných prací a ministr vnitra, přináší zamčenou pokladničku a nakonec kulhavý Talleyrand – nesmrtelná postava francouzské politiky, propluvší s veškerou velkolepostí i směšností, obratností i bezpáteřností dobou revoluce, napoleonskou érou i obdobím restaurace Bourbonů – podává Ludvíku Filipovi korunu.¹²⁶

Daumierův humor využívá posunutí tradiční ikonografie, kdy se postava Antonína přímo proměňuje ve svůj atribut, vepře, a získává tak nový význam, přímočarý a divákem snadno uchopitelný. Je-li král zobrazen s pomocí jednoduchého anekdotického symbolismu, postavy ministrů jsou naopak podány se vši konkrétností a jsou dobrým příkladem Daumierova pozorovacího talentu. Humornost scény ještě podtrhává napětí mezi realismem, až naturalismem se vši pozorností upřenou na detail a dobové reálie na jedné straně a

¹²⁵ Teniersovo *Pokušení sv. Antonína* bylo muzeem odkoupeno v roce 1816 ze sbírky M. Grégoira. Druhý Teniersův obraz se stejným námětem se dostal do Musée du Louvre o půl století později, roku 1869.

¹²⁶ Identifikace postav a jejich historická úloha dle RAMUS 1978, 122–123 a ANTONETTI 1994, 699–724.

karikaturou obličejů na straně druhé. Tváře s výraznými, s nadsázkou podanými rysy v sobě mají skicovitou lehkost prozrazující autorovo kresebné mistrovství a zároveň ukazují orientaci dobové karikatury na fyziognomii a zveličování výrazných fyzických rysů.

U některých „celebrit“ došlo brzy k ustálení ikonografie, např. Argout se stal pověstný svým velkým nosem, podle něž ho bylo možné na zobrazeních okamžitě identifikovat. Na Daumierově grafice přerůstá přímo v ptačí zoban, objevivší se již dříve na třídílné Grandvillově litografii *Říše zvířat: Kabinet přírodní historie (Règne animal: Cabinet d'histoire naturelle*, v *La Caricature* 18. 4. 1833). Kombinace prvků z lidského a zvířecího světa byla v té době populární, i když se nejedná o dobový vynález – tento princip, částečně jakási výtvarná obdoba bajky, se vine jako červená nit celými dějinami karikatury. V propojení lidských a zvířecích prvků lze snad také spatřovat ozvěnu vlámské estetiky, spojené s plejádou bizarních, fantaskních motivů. Grandville vzdal ve své *Říši zvířat* hold zesnulému přírodovědci Georgesu Cuvierovi, autoru knihy nesoucí stejný titul jako Grandvillova litografie, a navázal na úspěch svého staršího „zvířecího“ alba *Soudobé proměny (Métamorphoses du jour*, 1829). Ilustroval také mnoho knih, mezi nimi La Fontainovy *Bajky*, *Gulliverovy cesty* od J. Swifta nebo sbírku satirických příběhů *Obrazy ze soukromého i veřejného života zvířat*, na nichž se autorsky podíleli spisovatelé jako Musset či Balzac a kde byla mimo jiné zahrnuta kapitola *Nové pokušení svatého Antonína*. Grandville ve svých ilustracích poprvé zkombinoval části lidského těla s částmi nižších živočichů (například hmyzu), případně s rostlinami, a vydal se tak směrem, kterým půjde na konci století i Odilon Redon, posunující hranici svého zájmu až k mikroorganismům.¹²⁷

Zvláštním zvířecím momentem na Daumierově *Pokušení* je ptačí zobák nořící se z hlubin Argoutovy pokladničky. Zde je možné se domnívat, že nejde o narážku na nosatého guvernéra, nýbrž na samotného krále. Panovník se stal nejdůležitějším terčem karikaturistů a ve spojitosti s ním se ustálily některé symboly, z nichž nejznámější je hruška, která se také stala předmětem řady studií.¹²⁸ Méně rozšířené než hruška, avšak také časté bylo spojení Ludvíka Filipa s papouškem, které vzniklo ve Philiponově okruhu a které se zřejmě promítlo i do Daumierova *Pokušení*. V již zmiňované Grandvillově *Říši zvířat* drží Philipon v ruce figuru papouška ve francouzských národních barvách a vysypává z ní peníze. Papoušek jako tvor mechanicky opakující to, co se mu řekne, je zde obrazem hloupého, manipulovatelného panovníka, zatímco pták-pokladnička zároveň připomíná královo skrblictví. Zprávu o tom, že vznikaly podobné satirické výjevy a že byly reflektovány samotným Ludvíkem Filipem, nám

¹²⁷ URBAN 1998, 462.

¹²⁸ Viz např. ERRE 2011.

zanechává také Heinrich Heine: „*Od té chvíle, co byla publikována karikatura, na níž papoušek v barvách trikolóry neustále odpovídá, ať už je tázán na cokoli, pouze ‚Valmy‘ nebo ‚Jemmapes‘, Ludvík Filip si dává dobrý pozor, aby tato slova neužíval tak často jako dřív.*“¹²⁹ Můžeme tedy předpokládat, že Daumierovo zobrazení ozobené pokladnice mělo pro dobové publikum tyto konotace a bylo pro něj čitelné.

V *Pokušení nového svatého Antonína* z roku 1849 už Daumierův humor není tak úderný a břitký, postrádá tragický podtext, temnou notu, kterou často nesou jeho dobové obrazové komentáře a která části jeho děl propůjčuje až goyovský charakter [16]. Nicméně je vyobrazení zachyceno svěží kresbou s nepopíratelnými výtvarnými kvalitami. Tato karikatura už neútočí na nejvyšší kruhy, ale cílí na novinářskou persónu 40. let Louise-Désirého Vérona.

Véron byl člověkem řady talentů; působil například jako lékař nebo ředitel pařížské opery, od roku 1844 pak vydával deník *Le Constitutionnel*, který se stal oblíbeným předmětem zesměšňování ze strany republikánského *Le Charivari*. Velké jmění mu vynesl lék na kašel, který propagoval a prodával po smrti svého přítele lékárníka Regnaulda, tvůrce tohoto léku, a jehož krabička se stala v karikaturistické tvorbě Véronovým neodmyslitelným atributem.¹³⁰ Po revoluci 1848 viděl Véron svou příležitost prosadit se v politickém světě prostřednictvím podpory bonapartistů, v jejichž čele stál pozdější Napoleon III. Jeho oportunismus neznal hranic, byl ochotný převléct starý kabát za jakýkoli jiný, který mu pomůže dosáhnout úspěchu. Tak se z dřívějších antiklerikálních pozic dostává až do katolického tábora, podpoří dokonce myšlenku intervence proti nově nastolené Římské republice a pomoc papeži Piovi IX. V říjnu 1849, kdy tuto problematiku probíralo národní shromáždění, vzpomenu jeden redaktor Callotovo *Pokušení sv. Antonína*, přičemž konkrétní politické aktéry přirovnával k jednotlivým postavám. V tomto kontextu tedy vyšla o pár dnů později Daumierova litografie, zesměšňující náhlý a nečekaný Véronův náboženský zápal.¹³¹

Vyobrazení je na Daumierovy poměry neobyčejně upovídáné, a to nejen řadou nápisů přímo v kresbě, ale především dlouhým doprovodným textem, který paroduje antonínský příběh dosazením Vérona do hlavní role. Dozvídáme se z něj, že „*velikánský hříšník* (či také v nuancích krásné francouzštiny „*velký a tlustý hříšník*“) Véron se uchýlil k poustevnickému životu „*na divokém místě vprostřed nejstrmějších hor Montmartru*“, jsa zasažen božskou milostí a považuje novinářskou profesi takřka za kněžské povolání. Zde žije asketicky, živí se

¹²⁹ HEINE 1843, 130.

¹³⁰ PLANCHON 2004.

¹³¹ HADDAD 1992, 104.

pouze Regnauldovým lékem a odolává pekelným svodům tak dlouho, dokud se d'ábel, proměniv se v rámci pokoušení také do Véronových novin *Le Constitutionnel*, rozzuřeně neodebere na zpáteční cestu do Paříže. „*Od té chvíle se montmartrský anachoreta řadí k největším světcům, jež uctívá pařížský žurnalismus, a je vzýván zvláště nešťastníky trpícími nastuzením mozku.*“¹³²

Na litografii nechybí klasické momenty antonínské ikonografie: klečící poustevník uhýbající před pekelnými svody, d'ábelská stvoření, jeskyně, trojice spoře oděných krasavic, pokoušení dobrého jídla a pití a samozřejmě vepřík – tentokrát dobově aktualizovaný nápisem „*věnováno mladým Estancelinem*“, tedy politikem, který byl zároveň vlastníkem jedné z největších prasečích farem v Normandii. Tento zažitý repertoár je obohacen o důležité motivy z Véronova života: krabičku léku proti kašli a baletku-múzu, která nebožáka pokouší nabídkou funkcí ve významných kulturních institucích. Roztrhané cáry s nápisem „*Sedm hlavních hříchů*“ odkazují na stejnojmenný román-fejeton, který vycházel v *Le Constitutionnel* a jehož autor (stejně jako autor dalších románů-fejetonů, které Véron vydal) Eugène Sue byl přesvědčený republikán a socialista, kterážto skutečnost si jistě zasloužila pokání ze strany vydavatelovy. Větrné mlýny jsou odkazem na Montmartre, kde se má celý výjev odehrávat.

Výtvarná hodnota *Pokoušení nového svatého Antonína* spočívá především v práci s pohybem. S lehkostí sobě vlastní vytváří zde Daumier momentku, výsek reality, která byla jiná před zlomkem vteřiny a v příští vteřině se opět změní. Hlavní pohyby vytvářejí démoni nesoucí pití, letící d'áblík a baletka, čtvrtým bodem pomyslného obdélníku je pak Antonínův čuník. Pohyb směřuje k centru zobrazení, které tvoří Véronova tvář a jeho dynamické odmítavé gesto. Tyto pohybové diagonály korespondují s diagonálami kopcovitého reliéfu a doplňuje je ještě postava odcházejícího d'ábla, která je svým umístěním v harmonii s radiální kompozicí, ovšem jako jediná směřuje od Antonína, ven z obrazu, čímž narušuje dostředivost výjevu a vnáší do něj napětí. Dynamickou tenzi posilují ještě papíry volně se snášejí k zemi a (opět diagonální) lopatky větrných mlýnů, které – jedny svým nevyzpytatelným

¹³² „*En ce temps là, un grand et gros pêcheur nommé Véron se sentit touché de la grâce: ayant réfléchi que la Presse était un sacerdoce, il se fit ermite et se retira dans un lieu sauvage au milieu des montagnes les plus escarpées de Montmartre. Là, il passait ses jours et ses nuits en prières, et par manière de mortification, il s'était imposé la pénitence de relire continuellement le registre des abonnés du Constitutionnel. - Pour unique nourriture, Véron prenait de loin en loin un léger fragment de pâte de Regnaud. - Le Diable irrité de cette conversion édifiante mais inattendue, employa différens sortilèges pour faire succomber St. Véron à ses tentations, mais notre pieux cénobite sut résister à tout ce qui avait naguère tant de charmes pour lui: aussi Satan qui avait pris la forme du Constitutionnel pour venir en personne tenter St. Véron, reprit-il furieux le chemin de Paris. - L'anachorète de Montmartre est placé depuis ce temps au rang des plus grands saints dont s'honore le journalisme Parisien, et il est spécialement imploré par les malheureux enrhumés du cerveau.*“

poletováním, druhé svým mechanickým kroužením – obohacují ostatní, vesměs lineární pohyby v obraze, doprovázené ještě chvějivým kroucením ďábelských ocásků.

6.4 Přehled vybraných děl do roku 1870

V 1. třetině 19. století se na Salonu množí díla, v nichž hraje hlavní roli poustevník – ať už bezejmenný nebo identifikovaný (především svatý Pavel). Zřejmě první obraz 19. století zaměřený jmenovitě na Pokušení svatého Antonína se na Salonu objevil v roce 1822 a jeho autorem byl hrabě de Valdahon. Noční výjev byl převeden do litografie samotným autorem.¹³³ Na obraze proti Antonínovi stojí ďábel a nahá žena, kteří ovšem nic nezmůžou proti svatému muži s melancholickým, koncentrovaným výrazem. V obraze se mísí starší tradice s neoklasicismem, který propůjčuje nahému ženskému tělu charakter antické sochy.¹³⁴

O pět let později, v roce 1827, se na Salonu objevuje obraz *Pokušení svatého Antonína* od Jacquese Antoina Vallina [17]. Lehký a zábavný obraz s potlačeným náboženským sentimentem představuje Antonína uprostřed hýření odhalených žen, z nichž jedna si dokonce osedlala jeho vepře a proměnila se tak opět v alegorickou Luxurii. Dílo má veselý, dekorativní charakter a dnes patří do sbírek Musée du Louvre.¹³⁵

Ve 30. letech se na prknech Académie royale de musique objevuje opera-balet *Pokušení*, jehož autory jsou baletní mistr Jean Coralli, skladatel Jacques-Fromental Halévy a libretista Hygin-Auguste Cavé. Kostýmy navrhli Louis Boulanger a Paul Lormier. Přípravné kresby kostymérů, uložené v Bibliothèque nationale de France, dávají představu o podobě postav: poustevníka, okřídleného démona s ještěřím hřebenem a ocasem, anděla nebo nevěstky, i postav mytologických (Amazonka) nebo exotických (sultán, černý eunuch) [18]. Premiéra proběhla v červnu 1832 a představení sklidilo značný úspěch, kritika obdivovala luxusní kostýmy a kulisy i děj, vrcholící „miltonovským bojem na nebesích, bojem mezi vojsky nebe a pekla“.¹³⁶ Na vzniku kulisy se podílel mimo jiné Paul Delaroche, který se představením inspiroval pro vytvoření vlastního obrazu *Pokušení svatého Antonína* (1832), nacházejícího se dnes ve Wallace Collection v Londýně. Na obraze stojící postavu poustevníka, vztahujícího ruce k nebi, obklopují klečící nahé ženy a vytvářejí tak pyramidální kompozici [19].

¹³³ GABET 1831, 670.

¹³⁴ HADDAD 1986, 56–57.

¹³⁵ French painting 1975, 641–642.

¹³⁶ SMITH 2000, 164.

Celkově lze konstatovat postupné zvyšování množství obrazů, které pojednávají o Antonínově pokušení. Skutečný boom přichází ve 40. letech, kdy se na Salonu často objeví i několik antonínovských obrazů zároveň. V obrazech se projevují orientalistické vlivy a burleskní motivy inspirované Callotem a Téniersem. Spolu s „vysokým uměním“ se paralelně rozvíjí také ilustrace a Antonín se objevuje jako veselá figurka doplňující lidové texty a písně (například na listu *Pokušení svatého Antonína* vydaného Pellerinem kolem roku 1830). Popularita svatého Antonína je přizívována také odbornými texty: opakovaně vychází *Vita Antonii* v překladu do francouzštiny a objevují se četná další pojednání o Antonínově životě.¹³⁷

Pokušení svatého Hilariona (1843–1844) od Dominiquea Papetyho redukuje téma pokušení na intenzivní interakci dvou postav: poustevníka a ženy [20]. Před Hilarionem se zjevuje kráska nahá do půli těla, bedra zakrytá průsvitnou látkou připomínající oděv orientálních tanečnic a rozkošnický se předvádí, ozářená světlem. Poustevník na zemi téměř leží, jakoby sražen mocí okouzlujícího přízraku, ruce zvedá v odmítavém gestu, ale již neodvrací zrak, jako jeho pokušení předchůdci na starších malbách. Jeho tvář, skrytá ve stínu, se nedokáže od svůdné podívané odtrhnout. Důraz kladený na psychologický moment, milostný i mystický, mezi světcem a hříšnicí či obecněji mužem a ženou anticipuje další vývoj tématu a byl v něm spatřován inspirační zdroj pro Cézannovo *Pokušení svatého Antonína* namalované kolem roku 1874.¹³⁸

Další autoři čtyřicátých až šedesátých let se však soustřeďovali spíše na vícefigurální kompozice, například Octave Tassaert ve svých početných variacích *Pokušení svatého Antonína* nebo *Hilariona*, kde jsou pokušitelky nejméně tři. Nejtypičtějším příkladem až novobarokní mnohafigurální kompozice je *Pokušení svatého Antonína* od Eugèna Isabeye z roku 1869 z Musée d'Orsay, které se setkalo s nelibostí publika, jež neoceniло ani bohatou barevnost, ani změt' rubensovských těl [21]. Na Antonína útočí celá pokušitelská armáda – a tyto ženy nenesou žádná vnější d'ábelská znamení, stejně jako je tomu u jiných děl v druhé třetině 19. století – zatímco poustevník klečí v modlitbě obklopen anděly. Obraz kruhovitě víří, vedený pohybem těl a gesty, a jako by se spirálovitě propadal do svého středu, který v kontrastu s bohatou kompozicí zůstal prázdný a temný. Dílo je obrovskou přehlídkou postav, předmětů a barev a vyvolává dojem chaosu a hluku, jež Gautier přirovnal k „*velkému orchestru*“.¹³⁹ Extravagantní výrazové prostředky zde potlačují působivost a intimitu

¹³⁷ REFF 1962, 115.

¹³⁸ BALLAS 1974, 193–99.

¹³⁹ GAUTIER 1880, 316–317.

zvoleného tématu, přestože koncentrací mnoha objektů na jedno místo využívá podobný princip jako Gustave Flaubert ve svém románu *Pokušení svatého Antonína*, který výrazně poznamenal poslední třetinu 19. století.

III. část

Pokušení svatého Antonína fin de siècle

7. Gustave Flaubert jako klíčová postava v dalším vývoji tématu

7.1 Gustave Flaubert a *Pokušení svatého Antonína*

Jméno Gustava Flauberta (1821–1880) je tradičně skloňováno mezi zakladateli moderní literatury. V první řadě upoutávají pozornost realistické romány jako *Paní Bovaryová* nebo *Citová výchova*, ovšem řada jeho prací mísí realistické postupy s duchem romantismu, jsou jakýmsi zvláštním přechodem se svébytným stylem – a z těchto románů beze sporu vyniká *Pokušení svatého Antonína*, dílo na jednu stranu ovlivněné Flaubertovou cestou po Orientu, na druhou stranu vyžadující od autora mimořádnou erudici, opřené o vynikající znalost Atanášova životopisu i další literatury, novátorské stylem a zdánlivě bizarní obsahem, které po dlouhá desetiletí neodolatelně přitahuje pozornost literárních vědců.¹⁴⁰ Tento nedlouhý román přinesl skutečnou renesanci tématu *Pokušení svatého Antonína* a obohatil jeho dřívější popularitu o nová témata a nové způsoby nahlížení.

V roce 1845, během své první cesty do Itálie, spatří mladý spisovatel v paláci Balbi v Janově obraz, jehož autorem je zřejmě Peter Brueghel mladší. Je okouzlen. Píše v dopise příteli Le Poittevinovi: „Viděl jsem Brueghelův obraz představující *Pokušení svatého Antonína*, který mne přivedl na myšlenku zpracovat toto téma pro divadlo; ale to by si žádalo jinačího chlapíka, než jsem já. Dal bych celou sbírku *Moniteuru*,¹⁴¹ kdybych ji měl, a 100 000 franků k tomu, abych mohl koupit ten obraz, který většina lidí, co ho spatří, jistě považuje za špatný.“¹⁴² Ve svých zápiscích z cest podává podrobný popis obrazu, na kterém ho zaujaly „dvě obludné hlavy d'áblů, napůl hory, napůl živé bytosti“, „postava *Nestřídmosti odhalená až k pasu a vyhublá*“, „muž v sudu na koni“, „bestie vylézající z břicha zvířete“, „muž s červeným nosem na koni obklopený d'ábly“ nebo „vznášející se okřídlený drak“ a samozřejmě „*Antonín obklopený třemi ženami, odvracející hlavu, aby se vyhnul jejich laskání. Jsou nahé, bílé, usmívají se a snaží se kolem něj ovinout své paže*“. „Vše se zdá v jedné rovině,“ pokračuje Flaubert, „je to hemžící se, přelidněná skupina, groteskně a prudce

¹⁴⁰ Byla mu věnována nevyčísitelná řada studií. Ze starších jmenujme alespoň dvě, velmi komplexní a pronikavé: *Nouvelles études sur la Tentation de Saint Antoine* od Jeana Sezneca, London 1949 (SEZNEC 1949) a *Désir et Savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de la Tentation de Saint Antoine* od Jeanne Bem, Neuchâtel 1979 (BEM 1979). Z novější pak například „*Les Tentations de Saint Antoine*“ and *Flaubert's Fiction* od Mary Neiland (NEILAND 2001).

¹⁴¹ *Le Moniteur*, francouzské noviny, oficiální periodikum francouzské vlády.

¹⁴² Dopis Gustava Flauberta Alfredu Le Poittevinovi, 13. května 1845. FLAUBERT 1926a, 173.

se chechtající, s dobráckou prostomyslností v každém detailu. Ten obraz se zdá nejprve matoucí, potom se stane pro většinu podivným, pro některé směšným a pro jiné něčím víc. Pro mne vymazal celou galerii, v níž se nachází, na její zbytek si už nevzpomínám.“¹⁴³

Od té chvíle se pro Flauberta *Pokoušení svatého Antonína* stává celoživotním dílem, k němuž se stále vrací a stále není spokojen, dílem, k němuž se utíká a kvůli němuž studuje neobyčejné množství odborné literatury. Postupně vytvoří tři verze knihy; první roku 1849, druhou v roce 1856 a třetí, finální, dokončí v 70. letech. Poslední verze je také jako jediná publikována knižně v roce 1874. Že to byla trnitá cesta, kde se Flaubert setkával s neúspěchem i u svých nejbližších, o tom svědčí paměti Maxima Du Campa. V září 1849, kdy Flaubert dokončil svou první verzi, pozval k sobě Du Campa s Bouilhetem a po čtyři dny přátelům své dílo předčítal. Na konci tohoto literárního maratonu se Bouilhet vyjádřil velmi jasně i za Du Campa: „*Myslíme, že je třeba to hodit do ohně a již o tom nikdy více nehovořit.*“¹⁴⁴ Zhrzený Flaubert dílo odložil a pustil se do práce na *Paní Bovaryové*, odehrávající se v realitě francouzské společnosti a patřící zcela jinému světu než svatý Antonín, aby se ke svému hrdinovi znovu vrátil v 50. letech – a znovu ho opustil, i když tentokrát již některé kapitoly publikoval v *L'Artiste*.¹⁴⁵ Naposled se k Antonínovi obrací na počátku 70. let, hluboce sklíčený událostmi francouzsko-pruské války a později také zdrcený smrtí matky dokončuje své dílo v roce 1872.

Flaubertovo *Pokoušení svatého Antonína* nakonec není dramatem, přesto nese prvky divadelní hry a jeho neidentifikovatelná forma zůstává kdesi mezi prózou a poezií. Kniha začíná Antonínovým rozjímáním v poušti. Asketa strádá psychicky i fyzicky, s lítostí vzpomíná na vše, co opustil, pochybuje a nenachází útěchu ani v modlitbě. Těžce nese samotu, vynořují se mu v paměti tváře milovaných z minulosti (rodina, půvabná dívka, oblíbený uředník). Přemýšlí nad tím, jak mohl vést svůj život, kým mohl být. V touze po blízkosti se snaží navázat kontakt dokonce i se šakaly obývajícími poušť, ti však před ním prchnou. Toužebně přemýšlí o krásných ženách, které ho někdy vyhledají jako svatého muže s prosbou o radu. Večerní stíny, vítr a ozvěna skal se mění v pohyb hmoty a v hlasy, až poustevník propadne svým viděním.

Pak přichází sled „pokoušení“ – halucinací, zrozených z Antonínových vzpomínek i tužeb, ze všeho co zažil i přečetl. I sám Antonín ví, že jeho halucinace „*pocházejí ze*

¹⁴³ HALOCHE 1956, 16.

¹⁴⁴ DU CAMP 1906, 315.

¹⁴⁵ Tato druhá verze byla jako celek publikována až dlouho po Flaubertově smrti v roce 1908.

vzbouřeného těla“.¹⁴⁶ Je to snové vrstvení obrazů a horečnatých vizí, které zcela ruší hranici mezi realitou a fikcí a unáší čtenáře nepřetržitým proudem fantaskních scén, popisů a dialogů, které přicházejí postupně jako dějství na divadle, řazené jako výjevy na vlysu, s důrazem na smyslové vjemy, vše hýří obrazy, zvuky, vůněmi. Tradiční jednota místa, času a děje je na jednu stranu úzkostlivě dodržena v minimalistické formě (místo v Thébské poušti v krátkém časovém rozmezí s jediným aktérem), na druhou stranu je rozvolněna, či přímo zničena nesouvislým dějem odehrávajícím se v Antonínových zjeveních s mnohačetným proměnlivým komparzem, zjeveních, pro která reálný prostor nepředstavuje žádné omezení.

Antonín se postupně ocitá na dvoře císaře Konstantina, jeho erotické touhy se zhmotní do bohatého průvodu krásné královny ze Sáby, která mu vyzná lásku, ve svých představách se opět setkává s milovaným učedníkem Hilarionem, jehož podivné vzezření připomíná dítě s rysy starce a který se pouští s Antonínem do sporu ohledně správnosti života v ústraní. A přicházejí další, heretici a cizí proroci, kteří s Antonínem vedou učené disputace o manicheismu, gnosticismu či ariánství. Dialogy prozrazují rozsáhlou badatelskou práci Flaubertovu, který znale a lehce přivádí na scénu defilé starých herezí a staví Antonína tváří v tvář Mánimu, Areiovi i postavám sotva známým. Po nich se Antonínův okruh rozšiřuje i mimo křesťanský svět: přicházejí antičtí filosofové, Buddha a další božstva, chaldejská, perská, maloasijská, egyptská a za nimi celá olympská suita i bohové staré Etrurie a hlas starozákonního Hospodina.

Nakonec se domnělý Hilarion, který Antonína do té chvíle knihou provázel, ukazuje ve své pravé podobě: „*Mé království má rozměr všehomíra,*“ praví Antonínovi, „*a moje touha nemá mezí. Jdu stále, osvobozuje ducha a odvažuje světy, bez nenávisti, beze strachu, bez milosti, bez lásky a bez Boha. Nazývají mne Vědou.*“ A Antonín v hrůze hlesne: „*Jsi spíše... Ďábel!*“¹⁴⁷ Potom vezme Satan Antonína na svá křídla a unáší ho oblohou a výš, až do vesmíru, otvírá Antonínovi širý kosmos ve fantastické podívané. Antonín se ptá, v extázi: „*Jaký je cíl toho všeho?*“ A ďábel odvětlí: „*Není tu cíle!*“¹⁴⁸ Staví Antonína před nekonečno vesmíru, před nekončící řadu příčin, se kterou se rodí nové bytosti i nové hvězdy, před bezednost prostoru: „*Není nicoty, není prázdna! Všude jsou těla, jež se hýbají na nehybném dně Prostoru; – a jakmile by byl něčím ohraničen, nebyl by to již prostor, ale tělo, on nemá mezí! [...] není dna, není vrcholu, ni hořejška ni dolejška, žádného konce; a Prostor jest*

¹⁴⁶ FLAUBERT 1897, 36.

¹⁴⁷ Ibidem, 182.

¹⁴⁸ Ibidem, 187.

*obsažen v Bohu, jenž není díl prostranství, taká či onaká veličina, nýbrž nesmírnost!*¹⁴⁹ Dábel ukazuje Antonínovi Boha, který není osobou, je to nedělitelná Jednota, Podstata, nedosažitelná naříkáním nebo modlitbami jednotlivce. A poznání je nemožné, poněvadž „*věcí dostává se ti pouze prostřednictvím tvého ducha. Jako duté zrcadlo znetvořuje on předměty [...]. Nikdy nepoznáš všehomíra v plném rozsahu; následovně nemůžeš učiniti si představu o jeho příčině, míti správný pojem o Bohu, ba ani říci, že vesmír je nekonečný, – neboť bylo by třeba dříve znáti Nekonečnost! Snad Forma je bludem tvých smyslů, Podstata domněnkou tvé myšlenky*“.¹⁵⁰ Před Antonínem se hrouští smysl života, který si vybudoval, mizí jeho jistoty a odhodlání: „*Hrozný chlad mrazí mne až do duše. To převyšuje dosah bolesti! Toť jako smrt hlubší než smrt. Řítím se v nesmírnost' temnot. Vstupují do mne. Mé vědomí puká tím rozpjetím nicoty!*“¹⁵¹

Antonín se noří hlouběji do pocitu šílenství, vzpomínky na mládí a život, kterého se vzdal se rychle střídají jako nesouvislé střípky mozaiky, dokud nešťastníka nenavštíví mladice a stařena – Chlípnost a Smrt, které spolu soupeří, aby se nakonec objaly a propojily. A přichází Sfinx a Chiméra a zástup podivných stvoření, jedni podobní vzdušným bublinám, druzí jednonozí, jednoručí, s půlkou těla a půlkou srdce, třetí bezhlaví, další podobající se pařezům s vlasy jako liánami, jiní s hnízdy na hlavách a krví a mlékem stékajícími z pysků. Objevuje se bájný Bazilišek, Noh, Jednorožec. A nakonec mořské obludy, „*kulaté jako měchy, ploské jako plíšky, zubaté jako pily [...]. Fosforescence světélkují na vousech tuleňů, na šupinách ryb. Mořští ježci točí se jako kola, rohy Ammonovy rozvinují se jako lana, ústřice skřípají svými svazy, polypové rozpínají svá makadla, medusy tetelí se podobny křišťálovým koulím, houby plovou, pramenatky stříkají vodu; vyrašily řasy, chaluhy. A všechny druhy rostlin rozprostírají se do větví, zkrucují se do šroubů, prodlužují se do hrotů, zakulacují se do vějířů. Tykve mají vzezření nader, liany zaplétají se jako hadi. [...] Mandragory zpívají, kořen Baaras běhá v trávě. Rostlinstvo neliší se tedy od živočišstva*“.¹⁵²

Antonín je svědkem, jak z hromady kamení a ledu, v němž rozeznává květiny a otisky keřů a škeblí, povstává nový život. Opouští ho jeho úzkost a strach, v radostném blouznění volá: „*Ó štěstí! štěstí! viděl jsem roditi se život, viděl jsem vznikatí pohyb. Krev žil buší mi tak prudce, že je přetrhá. Mám chuť lítati, plovati, štěkati, řvati, výti. Chtěl bych míti křídla, želví štít, kůru, dýchatí kouř, nositi rypák, ploužiti své tělo, rozdělití se do všeho, býti ve všem, prýštití vůněmi, rozvíjeti se jako rostliny, téci jako voda, chvítí se jako zvuk, sálati jako světlo,*

¹⁴⁹ FLAUBERT 1897, 189.

¹⁵⁰ Ibidem, 192–193.

¹⁵¹ Ibidem, 192.

¹⁵² Ibidem, 215.

*chouliti se pod všemi tvary, pronikati každý atóm, sestoupiti až na dno hmoty, – býti hmotou!*¹⁵³ Po tomto opojení přichází nový den a uprostřed slunce zazáří Kristova tvář. Kniha končí prostým konstatováním, že Antonín učiní znamení kříže a vrátí se k modlitbám.

Po svém vydání v roce 1874 vyvolala kniha už nadšenější ohlasy, než byl odmítavý postoj Bouilhetův a Du Campův. Villiers de l'Isle Adam obdivuje tuto „*noční múru načrtnutou skvělým štětcem, smočeným ve všech barvách duhy*“, Maurice Barrès spatřuje v díle „*boj lidského individua proti panteismu*“ a Jules Lemaître pochybuje, že „*nějaká kniha svědčí lépe o možnosti, kterou dává naše doba, a sice zajímat se o vše, odpoutat se od sebe sama a vidět věci takové, jaké jsou, přestože jsou nám neznámé*“.¹⁵⁴

Kniha přináší nové formální pojetí a nové obsahy, které odpovídají dobovým potřebám přeformulovat Boha a čelit možnostem poznání, které přinášel nebývalý rozkvět vědy. Antonín je nový Faust zmítaný mezi svou hmatatelnou vidinou Ďábla a příliš vzdáleným, nedefinovaným Bohem, vystrašený i přitahovaný poznáním, pokušením vědění, které nakonec na rozdíl od Fausta odmítá. Ostatně Flaubert měl k vědě dvojaký vztah: byl jí přitahován a, pocházeje z vědeckého rodinného prostředí, měl k ní blízko, na druhou stranu jako umělec byl černou ovčí a jakýmsi protipólem vědce.¹⁵⁵ Ani závěr knihy není jednoznačný: může ukazovat Antonína jako obdivuhodně duševně silnou bytost, jejíž víra pomůže překonat nástrahy a za vším stvořením spatří Boží tvář, ale i jako nešťastníka, který utíká od skutečného světa neschopen v něm existovat, nebo dokonce jako hlupáka, který odmítne celou nabízející se šíři poznání, aby mohl pokračovat ve svém omezeném asketickém životě v modlitbách a de facto ve lži. Tato nejednoznačnost se projevuje i ve výtvarných dílech inspirovaných Flaubertovým *Pokusem svatého Antonína*, která se pohybují na všech škálách stupnice od hluboké vážnosti přes lehký humor až po karikaturu. Nejčastěji jsou inspirována svůdnickou scénou s královnou ze Sáby, ale objevují se i taková, která kladou závažnější otázky o roli individua v měnící se době, tváří v tvář novým světům, jež odhaluje věda sesazující Boha z piedestalu.

Kromě výtvarného umění Flaubertova kniha samozřejmě inspirovala také literární scénu. Nejzřetelnějším odkazem je *Naruby (À rebours)* Jorise-Karla Huysmanse z roku 1884, jakýsi „*antiromán o antihrdinovi*“,¹⁵⁶ který si získal značnou oblibu. Autor koncipuje hlavní postavu, Jeana des Esseintese, jako nového svatého Antonína a zároveň Antonína „naruby“ –

¹⁵³ FLAUBERT 1897, 216–217.

¹⁵⁴ HALOCHE 1956, 21–22.

¹⁵⁵ BEM 1979, 165–166.

¹⁵⁶ MARCHAL 1999, 106.

člověka, který, znuděn společností, utíká do ústraní, ale jeho cílem není askeze, nýbrž až požitkářské nasycování smyslů a intelektu prostřednictvím staré literatury a uměleckých děl. V jeho knihovně nechybí Flaubertovo *Pokoušení svatého Antonína* nebo Baudelairovy *Květy zla*, obdivuje se obrazům Moreauovým či Redonovým. Ale Huysmans na Flauberta jen neodkazuje; přepisuje jeho slavný opus a přesazuje ho do moderní doby, aby se stal jakousi dekadentní biblí.

7.2 Flaubertův vztah k výtvarnému umění

Přestože vizuální tvorba i literatura promlouvají k recipientovi každá svým odlišným, svébytným uměleckým jazykem, je známo, že slovo – základní pilíř způsobu myšlení v naší kultuře, tento výsadní artefakt lidského ducha – často ovlivňovalo obraz, že se řada výtvarných umělců inspirovala literárními díly, přičemž tato tendence nabývala v 19. století na intenzitě. Je však možné sledovat i postup opačný, tedy vizuál, tento bazální smyslový vjem, přetavovaný do literární podoby.

Jedním z autorů, jejichž obraznost byla velmi silná a kteří měli cit pro výtvarná díla, vnímavost vůči detailu i mimořádnou zrakovou paměť, byl právě Gustave Flaubert. Flaubertovo nadšení pro vizuální umění je přímo zdokumentovatelné z jeho obsáhlé korespondence (vyšlé později knižně) a také z cestovního deníku *Par les champs et par les grèves*, publikovaného v roce 1881.¹⁵⁷ Flaubertovu fascinaci obrazem lze rovněž vysledovat z jeho románů, v nichž se také věnuje popisu uměleckých děl, přičemž upírá pozornost i na psychologický aspekt ve své době populárních obrazů, jejichž romantický charakter, odpovídající dobovému vkusu měšťanských vrstev, se stal vděčným terčem spisovatelovy ironie a pohrdání. Přitom není vyloučeno, že sám Flaubert měl výtvarné ambice; hlavní hrdina raného díla *Listopad (Novembre, 1842)*, v němž jsou spatřovány autobiografické prvky, se totiž přiznává k nenaplněné touze stát se malířem.¹⁵⁸

Z Flauberta se sice malíř nestal, ale stal se z něj milovník umění. Pokud byl ohromen nějakou scénou a chtěl popsat úchvatnost viděného, často mu přišlo na mysl srovnání s malíři či grafiky, jako byli například Jacques Callot nebo John Martin.¹⁵⁹ Obdivoval se Michelanchelovi, nad jehož *Posledním soudem* se v roce 1851 hrozil i žasl, za zmínku mu

¹⁵⁷ FLAUBERT 1886. Česky *Krajem a pobřežím*, Praha 1930.

¹⁵⁸ FLAUBERT 1910, 244.

¹⁵⁹ SEZNEC 1945, 182.

stála i další díla z jeho římské cesty (Veronesův *Únos Európy* nebo jedna z Murillových madon).¹⁶⁰ „*Nevycházíme z muzeí,*“ píše v té době ani ne třicetiletý Gustave své matce. „*Vatikán a Kapitol nás zcela zaměstnávají, především tedy Vatikán [...]. Množství mistrovských děl, které se nachází v Římě, je děsivé a omračující. Člověk se zde cítí menší než na poušti. [...] Raději bych vymaloval Sixtinskou kapli, než vyhrál všeliké bitvy, dokonce bitvu u Marenga.*“¹⁶¹ Co se týče uměleckých sbírek, považuje Řím za „*nejskvostnější muzeum na světě*“, za „*město umělců*“, v němž by bylo možno strávit celý život v „*naprosto ideálním prostředí*“ – tedy spíše prostředí ideovém jako protiklad k materiálnímu světu, mimo tento reálný svět či ještě přesněji nad ním.¹⁶²

Flaubert je tedy uchvácen výtvarnými díly, o poznání méně ho však nadchla římská architektura. Doufal, že nalezne autentický starověký Řím a naplní tak v té době běžnou romantickou touhu po antice, místo toho jej však čekalo setkání s městem renesančním a barokním, kde „*jezuitský hábit překryl vše ponurým nádechem seminářů*“. „*Hledal jsem Neronův Řím a našel jsem jen Řím Sixta V.*“, stěžuje si dále v dopise svému příteli, francouzskému básníkovi a dramatikovi Louisi Bouilhetovi.¹⁶³ Pohoršovalo ho zacházení s antickými památkami, které církev čile přetvářela na manifesty vítězného křesťanství (kupříkladu Koloseum),¹⁶⁴ ovšem i setkání s antickými památkami nedotčenými moderní dobou, které hledal především na venkově, se pro něj stalo zklamáním. Oproti řeckým stavbám se mu jejich architektura jevila těžkopádná a triviální.¹⁶⁵

S Řeckem „*divočejším než poušť*“ se Flaubert seznámil jen o pár měsíců dříve než s římskou kulturou a byl okouzlen. Parthenon se pro něj navždy stane měřítkem kvality antické architektury, považuje ho za stejně hodnotný jako gotiku a snad ještě obtížnější na porozumění. V korespondenci ho opřádá básnickým, romantickým, idealizujícím popisem, který se soustřeďuje jak na umělecký detail, tak na celkovou atmosféru místa: „*At' visím, jestli kdy bylo na světě něco výraznějšího a ,přirozenějšího'. Koňské žily jsou na Feidiových reliéfech naznačeny až ke kopytům a vystupují z povrchu jako provazy. Nešetří neznámými ornamenty, malbami, kovovými náhrdelníky, vzácnými kameny. Mohlo to být prosté dílo, ale je v každém ohledu bohaté. Parthenon má cihlovou barvu. [...] Seshora je téměř stále osvětlen*

¹⁶⁰ Gustave Flaubert Louisi Bouilhetovi 9. dubna 1851. FLAUBERT 1971 (překlad Eva Formanová), 210.

¹⁶¹ Gustave Flaubert své matce 8. dubna 1851. FLAUBERT 1926b, 302–303.

¹⁶² „*On peut y passer l'existence idéale, en dehors du monde, au-dessus.*“ Gustave Flaubert Louisi Bouilhetovi 9. dubna 1851. FLAUBERT 1926b, 305.

¹⁶³ Gustave Flaubert Louisi Bouilhetovi 9. dubna 1851. FLAUBERT 1926b, 304–305.

¹⁶⁴ „*Ce qu'ils ont fait du Colisée, les misérables! Ils ont mis une croix au milieu du cirque et tout autour de l'arène douze chapelles!*“ Gustave Flaubert Louisi Bouilhetovi 9. dubna 1851. FLAUBERT 1926b, 305.

¹⁶⁵ Gustave Flaubert Louisi Bouilhetovi 9. dubna 1851. FLAUBERT 1926b, 306.

*sluncem. [...] Na poničenou římsu usedají ptácci, sokoli, havrani. Vítr vane mezi sloupy, kozy spásají trávu mezi polámanými kousky bílého mramoru, které se kutálejí pod nohama. Tu a tam jsou v děrách roztroušeny lidské ostatky, jež tu zůstaly z válečných dob. Malé turecké rozvaliny ve velké rozvalině řecké; a potom v dálce, stále – moře!*¹⁶⁶ Jedno z torz nalezených na Akropoli přivede Flauberta do takřka náboženského vytržení: „*Dochovala se jen ňadra [...]. Jeden prs je zahalený, druhý odkrytý. Jaké prsy! Dobrý Bože! Jaký prs! Je kulatý jako jablko, plný, kyprý, oddělený od druhého a v dlani těžký. Nese v sobě plodná mateřství i sladkosti lásky až k smrti. Slunce a déšť daly bílému mramoru světle žlutý nádech, takový plavý tón, který se podobá barvě pleti. Je to tak klidné a vznešené! Čekal bys, že se každou chvíli prs vzedme, jak se plíce pod ním naplní vzduchem a začnou dýchat. Jak jen mu padne ta jemná draperie s hustým řasením. Jak bys na něj chtěl padnout a plakat! Jak bys chtěl klesnout na kolena se zkříženýma rukama! [...] Chybělo málo a začal jsem se modlit.*“¹⁶⁷

Přes svou zjevnou lásku k výtvarnému umění však Flaubert jevil překvapivý nezájem o dobové problémy; o velkých malířích-současnících (Manet, Courbet) nebo o zjitřených debatách o hledání nových cest vidění (impresionismus) u něj najdeme buď jen nepříliš zainteresovaný, povrchní komentář, nebo – a to spíše – jim nevěnuje pozornost vůbec.¹⁶⁸ Tato skutečnost zdá se být překvapivou vzhledem k jeho obdivu k výtvarnu, ale také v souvislosti s Flaubertovým hledáním nového způsobu pozorování reality, který by své paralely ve výtvarném světě našel nejen u realistů, ale právě u impresionistů a který, stejně jako impresionismus, tvořil předstupeň na cestě k modernímu umění.

7.3 Spisovatel s viděním malíře? Otázka vizuálnosti ve Flaubertově literárním stylu

Není to tedy jen Flaubertova slabost pro díla výtvarného umění, která ho staví do popředí úvah o vzájemném vztahu slova a obrazu, psaného a viděného. Musíme se nutně zajímat i o charakter jeho literárního stylu, z něž je rovněž patrný akcent na vizualitu. Flaubert pracuje se čtenářem především jako s pozorovatelem; popis už není jen doplňkem příběhu, ale stává se středem pozornosti, momentem, od něž se odvíjí význam i charakter

¹⁶⁶ Gustave Flaubert Louisi Bouilhetovi 10. února 1851. FLAUBERT 1926b, 297–298.

¹⁶⁷ Gustave Flaubert Louisi Bouilhetovi 10. února 1851. FLAUBERT 1926b, 298–299.

¹⁶⁸ ISRAEL-PELLETIER 2004, 193.

scény a postav. Jeanne Bem nazývá Flauberta „*vidoucím básníkem*“, či snad dokonce „*básníkem-jasnovidcem*“.¹⁶⁹

Nutno podotknout, že vizuálnost hrála roli i u o něco starších autorů (Chateaubriand, Balzac, Hugo), ale teprve u Flauberta došla osamostatnění, překročila hranici pozadí a „dekoru“ dějové linky.¹⁷⁰ Samy postavy a scény z Flaubertových děl často jako by vystupovaly z rámů obrazů, tak silná je akcentace vizuální složky, která přímo vybízí k hledání případných obrazových předloh. O to se pokoušela řada autorů již od dvacátých let 20. století s více či méně přesvědčivými výsledky, přičemž bádání o vlivu vizuálního umění na Flauberta a vice versa je stále předmětem badatelského zájmu kunsthistoriků i literárních vědců.¹⁷¹

Flaubertova důrazu na smyslovou, zvláště zrakovou složku si však povšimli už jeho současníci. Tak Émile Hennequin ve svém pojednání o soudobých francouzských spisovatelích popisuje Flaubertův vizuální, sugestivní styl neméně sugestivním způsobem: „*Slova přitahují smysly všemi svými půvaby; září jako pigmenty; jsou duhově třpytivá jako drahé kameny, lesklá jako hedvábní, omamná jako parfém, šumící jako činely.*“¹⁷² Hippolyte Taine, který nám zanechal stručnou črtu ze své návštěvy u vášněmi zmítaného spisovatele, zase upozorňuje na jeho jedinečnou schopnost imaginace a vyjadřuje názor, že je pro něj příznačná pozornost upřená na fyzický detail, vyjádřitelná snadněji pomocí malby než literatury.¹⁷³

Tainova snad trochu troufalá myšlenka by však jen sotva našla u Flauberta pochopení. Je třeba mít stále na zřeteli, že Flaubert i přes svůj kontakt s výtvarným uměním a přes umocněnou vizualitu svého stylu byl bytostným literátem, ctitelem slova, které smyslovou zkušenost nejen zachycovalo a předávalo dál, ale také ji generalizovalo a tím se přibližovalo k dokonalosti. Když na Flauberta naléhá jeho vydavatel Michel Lévy, aby svolil s ilustrováním *Salambo*, dočká se kategorického odmítnutí. Spisovatelovo rozhořčení zachycují dva dopisy z června 1862. „*Ta umíněnost, s níž trvá Lévy na ilustracích, mě přivádí*

¹⁶⁹ BEM 1979, 9.

¹⁷⁰ ISRAEL-PELLETIER 2004, 180–181.

¹⁷¹ Např. HOURTICQ 1927, 210–220; MESPOULET 1939, 68–72, 108, 118; SEZNEC 1945. Z novějších studií potom JURT 2002; ISRAEL-PELLETIER 2004, 180–195; NARR 2006.

¹⁷² HENNEQUIN 1890, 2.

¹⁷³ „*Ma thèse est toujours que son état d'esprit, la vision du détail physique, n'est point transmissible par l'écriture, mais seulement par la peinture. Sa réponse est que c'est là son état d'esprit, et l'état d'esprit moderne. [...] Ce qui est frappant, c'est son singulier état d'imagination, puissant, forcé, maladif. Il ne peut pas encore écrire son roman sur Paris parce qu'il n'a pas trouvé les noms de ses personnages. — Le livre de Renan sur sa sœur lui paraît vague, abstrait ; il voudrait savoir la taille, la figure, l'habillement. [...] Tout ce qui n'est pas une forme physique, minutieusement vue par une vision de visionnaire, est pour lui non achevé, vague.*“ TAINÉ 1904, 235–236.

k nepopsatelné zuřivosti,“ rozčiluje se Flaubert v dopise Julesu Duplanovi. „*To tedy jsem nemusel s tak velkým uměním obestříť všecko neurčitostí, když má teď přijít nějaký packal a svým pitomým zpřesněním rozbít můj sen.*“¹⁷⁴ O dva dny později formuluje v dopise Ernestu Duplanovi přímo programový postoj, který zaujímá k ilustraci: „*Nikdy, dokud budu živ, mě nesmějí ilustrovat: nejkrásnější líčení se smaže slabou kresbou. Jakmile se něco objeví v přesných konturách na papíře, ztratí to obecné rysy, tu shodnost s nesčíslnými známými věcmi, kdy si čtenář řekne: ‚Tohle jsem viděl‘, nebo ‚Takové to jistě je‘. Nakreslená žena vypadá jako určitá žena – a dost. Myšlenka je tím ohraničená, naplněná, a každá další věta je zbytečná. Ale žena, jen vykreslená slovy, vyvolá představy nesčíslných žen. Jelikož tedy tohle je otázka estetická, odmítám výslovně ilustraci, ať je jakákoli.*“¹⁷⁵

Jak je možné, aby autor opájející se tak zjevně vizualitou byl natolik zásadním odpůrcem ilustrace? A to v době, kdy výtvarné a literární umění ruší hranice svých teritorií, kdy kupříkladu Joséphin Péladan navrhuje Félicien Ropsovi, že přizpůsobí svůj román *Svrchovaná neřest (Le Vice suprême, 1884)* Ropsovým leptům, tedy místo ilustrace textu otextuje ilustraci?¹⁷⁶

Flaubert byl a zůstával bytostným literátem. Přibližme si jeho styl a přístup k přetavování smyslové zkušenosti do slov na ukázce z *Pokoušení svatého Antonína*:

„Zhasne ji [svíci], tma je hluboká; a najednou míjejí ve vzduchu nejdříve kaluž vody, potom nevěstka, nároží chrámu, postava vojína, vůz s dvěma bílými koni, kteří se vzpínají. Ty obrazy přicházejí prudce, trhavě, odrážejíce se od noci jako šarlatové malby od ebenu. Jich pohyb se urychluje. Defilují způsobem závratným. Jindy se zastavují a blednou postupně, splývají; anebo uletí, a bezprostředně jiné přicházejí. Antonín zavře víčka. Ony se množí, obklopují ho, oblíhají. Nevýslovná hrůza se ho zmocní; a necítí již nic, než palčivé stahování v nadbřišku. Při vřavě ve své hlavě pozoruje přece nesmírné ticho, jež ho dělí od světa. Pokouší se mluvit; nemožno! Jako by se to rozvazovalo hlavní pouto jeho bytosti; a neodolává více, Antonín padne na rohož.“¹⁷⁷

Při bližším pohledu na Flaubertovo zachycení viděného je zřejmé, že i přes stupňování vizuálnosti překračuje hranice pouhého „fotografického“ obrazu, čehož dosahuje ryze

¹⁷⁴ Gustave Flaubert Julesovi Duplanovi 10. června 1862. FLAUBERT 1971, 310.

¹⁷⁵ Gustave Flaubert Ernestu Duplanovi 12. června 1862. FLAUBERT 1971, 310–311.

¹⁷⁶ LEGRAND 1994, 13.

¹⁷⁷ FLAUBERT 1897, 22–23.

literárním způsobem. Jde až o „nepopisné popisy“, které danou scénu nedoplňují a nedořikají, nýbrž slouží jako zvláštní hodnota, která výjev znejišťuje, dodává mu napětí, a své komplexnosti nabývají až při spojení se čtenářovou zkušeností a fantazií. Z ukázky je patrné, že i když Flaubert pracuje s výraznou obrazností, neuchyluje se k detailnímu popisu, ale používá jakýchsi archetypů (nevěštka – chrám – vojín), které se zhmotní až v mysli čtenáře, protnuvší se s jeho specifickou představou. Jedná se tedy o moment propojení zdánlivě opačných tendencí – zobecnění, tedy jakéhosi přiblížení se k původní ideji, a zároveň práva každého individua na vlastní představu ve vztahu k jednotlivým pojmům. Flaubertovo dílo se stalo syntézou těchto přístupů, v nichž autor na jednu stranu pracuje s generalizací, s pojmy jako pravdivost a krása, se snahou potlačit svou vlastní osobnost v díle (vzorem mu byl v tomto směru Shakespeare), na druhou stranu se zde projevuje jeho vyhrocená pozornost k detailu a uznávání důležitosti každého jednotlivce, jeho osobnosti a práva na vlastní vidění („*fantazie jednoho člověka se mi zdá stejně oprávněná jako to, po čem touží zástupy*“).¹⁷⁸ Tento způsob myšlení koresponduje i s vývojem výtvarného umění, směřujícího k abstrakci a zobecnění i k individualizaci, fragmentaci.

I když si Flaubert nebyl těchto paralel vědom a jeho zájem o soudobé výtvarné problémy byl minimální, přesto byl jeho pohled na vizuální umění a na vzájemný vztah psaného a viděného progresivní: pokud si – i při své „literární obraznosti“ – stále uvědomoval nenahraditelnost textu obrazem, stejně tak věřil, že výtvarné umění by nemělo být komentováno slovy.¹⁷⁹ Cítil rozdíl mezi oběma médii, vnímal redukci a neúplnost sdělení, snažme-li se verbalizovat vizuální vjem. Když psal v jednom ze svých dopisů například o Michelangelově *Posledním soudu*, napadla ho sice analogie s velkými spisovateli (Goethe, Dante, Shakespeare), ale od obšírnějšího popisu díla upustil, nenacházeje slova: „*Nelze to pojmenovat, dokonce i slovo ušlechtilý se mi zdá ubohé, protože mám pocit, že v sobě obsahuje cosi trpkého a příliš jednoduchého.*“¹⁸⁰ Flaubert si tedy uvědomoval rozdílnost obou uměleckých forem a – vyjádřeno Miroslavem Petříčkem – „*je důležité trvat na tomto rozdílu, to jest na neredukovatelnosti či nepřevoditelnosti jednoho na druhé, protože jen tak se lze vyhnout pasti nejrůznějších předsudků*“.¹⁸¹

¹⁷⁸ Gustave Flaubert Louise Coletové, srpen 1852. FLAUBERT 1971, 231.

¹⁷⁹ ISRAEL-PELLETIER 2004, 194.

¹⁸⁰ Gustave Flaubert Louisi Bouilhetovi 9. dubna 1851. FLAUBERT 1926b, 305.

¹⁸¹ PETŘÍČEK 2009.

8. Žena pokušitelka napříč „dlouhým stoletím“

8.1. Velká francouzská revoluce a počátky emancipace

Postavení ženy ve společnosti se v průběhu 19. století proměňuje a spolu se stále intenzivnějším bojem žen za rovnoprávnost se radikalizuje i to, jak jsou ženy vnímány muži.

Již doba francouzské revoluce ukazuje řadu rozporů v postavení a vůbec nazírání žen. V osvícenské literatuře je ženství jakožto přírodní danost automaticky spojováno s vrozenými vlastnostmi jako iracionalita, s níž podléhá vášním v protikladu k rozumem řízenému muži (Diderot), pověřčivost a bigotnost (Holbach), které ženy přivádí do nežádoucího podruží katolického tmářství. Žena je chápána jako stvoření slabší nejen fyzicky, ale i intelektuálně (Voltaire), její rozvoj je žádoucí pouze v emocionální rovině (Rousseau).¹⁸² Neznamená to ovšem, že by „typicky ženské vlastnosti“ byly brány ryze negativně, spíše podmiňují ženské místo ve společnosti. Emocionalita sice vylučuje ženu z veřejného života, ale dělá ji skvělou ve funkci matky a pečovatelky. Žena je také nahlížena jako nositelka ctnosti, která má strážit mužskou morálku; její citovost a pudovost ukazuje na stvoření, které má blíže k Přírodě než muž, a tedy blíže k Bohu (Rousseau). Jiní autoři dokonce překračují běžný biologický determinismus a rozdíl mezi ženským a mužským intelektem spatřují především v rozdílnosti dostupného vzdělání (Montesquieu, Helvétius), nebo dokonce pro ženy navrhují – i když omezeně – politická práva (Condorcet).¹⁸³

Tento dvojaký přístup se projevuje i v praktické rovině během událostí francouzské revoluce, během níž ženy rozhodně nejsou jen krásné a ctnostné představitelky alegorických postav během nových revolučních svátků. Přestože nemají právo volit ani být voleny, jejich místo v životě společnosti – i politickém – je stále patrnější. Jsou nejen součástí revolučního davu, ale objevují se také jako pozorovatelky na zasedáních Konventu i politických uskupení. Zakládají své vlastní kluby, které se rozhodně nevěnují jen charitě, ale často mají ostře revoluční program (například Claire Lacombe a její bojovné *Républicaines Révolutionnaires*), účastní se podpisů petic, intelektuálně se realizují v salónech, dokonce bojují v armádě po boku mužů.

Je také schválena řada zákonů, které zlepšují postavení žen, především v rámci – do té doby výrazně patriarchální – rodiny. Dospělá žena se smí vdát bez souhlasu rodičů a má také

¹⁸² HARTEN 1989, 146.

¹⁸³ *Ibidem*, 161–162.

právo se rozvést, zlepšují se i její majetkové poměry, poněvadž smí kontrolovat majetek, který vnesla do manželství, a zároveň je zavedeno rovné dědické právo pro děti bez rozdílu pohlaví.

Není důležité, že řadu ženských výdobytků odnesla doba thermidorské reakce a většinu z těch, co zbyly, pohřbila napoleonská éra. Proces emancipace už nebylo možné zastavit. Olympe de Gouges již sepsala svou *Deklaraci práv ženy a občanky*, adresovanou v roce 1791 královně, v níž shrnuje své vizionářské a značně moderní požadavky na rovnoprávné postavení žen a volá: „*Ženo, probud'-se!*“¹⁸⁴ Žena nové doby zvedá hlavu a muž je s tím nemilosrdně konfrontován.

8.2 Mezi Evou a Marií

Umění devatenáctého století je v pohledu na ženu dědicem křesťanských století i osvícenských myšlenek, které projdou kotlem romantismu, v němž vše vypjatý individualismus postavený proti společnosti, nejisté ego hledající svůj smysl v návratu k přírodě a ke kořenům, ego tápající, které je neporozuměno a nerozumí. Předmětem tohoto neporozumění je i žena, tajemná cizinka, uvádějící muže svou hříšnou krásou do ještě většího zmatku, žena pokušitelka, dcera Evy, která jako nástroj d'áblův stála na počátku prvotního hříchu. Zároveň však přežívá i uctívání ženy ctnostné, ženy matky, ženy jako objektu čisté, ideální lásky. Toto dvojí vnímání a kolísání ženy mezi Evou a Marií provází celé 19. století, aby vyvrcholilo obrazem *femme fatale* a propojením obou protichůdných principů do typu jakési chlípné madony, kterou muž adoruje a zároveň se mu hnusí. Je to nová syntéza protikladů, která smývá hranice mezi sexuálním a náboženským vytržením a v obecnější rovině mezi dobrem a zlem jako dokonalá dekonstrukce hodnotového žebříčku „starého světa“. V ikonografickém schématu Pokušení svatého Antonína lze zároveň vidět ozvěnu tradičního námětu Zvěstování; zatímco ve Zvěstování přichází anděl sdělit Panně Marii radostnou novinu nového života, v Pokušení svatého Antonína přichází za světcem zvrácená žena, andělův protipól, a s ní jde zkáza a smrt.¹⁸⁵

Z poloviny století pochází Flaubertovo svědectví o setkání s Murillovou *Madonou* v galerii Corsini v Římě. Jeho sugestivní popis svědčí o zážitku, který se zdaleka nedotkl jen jeho intelektu a estetického citění. Jean Seznec vidí ve Flaubertově textu důkaz o intenzivním

¹⁸⁴ GOUGES 1971, 11.

¹⁸⁵ HADDAD 1986, 112.

smyslovém prožitku, který zasáhl autorovo nitro. „*Nahé zápěstí, halena vyhrnutá na předloktí, odhalená hrud', smyslná a něžná linie, nakonec krásný, pronikavý pohled... Z tohoto něžného popisu lze usuzovat, že Flaubert podlehl půvabu, svatý obraz znepokojil jeho srdce.*“¹⁸⁶ Rozechvělý spisovatel se ještě několik dnů po tomto zážitku svěřuje v dopise příteli: „*Viděl jsem Murillovu Madonu, která mne pronásleduje jako věčná halucinace.*“¹⁸⁷ A o měsíc později píše: „*Její hlava mne pronásleduje a její oči se přede mnou míhají znovu a znovu jako tančící lucerny.*“¹⁸⁸

V roce 1862 píše Jules Michelet svou knihu *Čarodějnice (La Sorcière)*, která je již několikátou Micheletovou studií věnovanou ženám.¹⁸⁹ Spíše než historickou sondou je romantickým a beletristickým pohledem na čarodějnictví, jehož vznik Michelet chápe jako reakci na feudální útlak a katolicismus a hledá jeho kořeny v sociálních a psychologických otázkách; čarodějnice se rodí „*z dob beznaděje. Z hluboké beznaděje pocházející ze světa Církve. [...] Čarodějnice je jejím zločinem.*“¹⁹⁰ Žena, která má blíže k přírodě, a tedy i k pohanství, a která ovládá umění léčitelství, předávané z matky na dceru, se stává v očích církve posedlou d'áblem. Dokonce tomu sama může začít věřit. „*Satan se vrací ke své Evě.*“¹⁹¹ Poněvadž je-li ještě nějaká mysl, která není zničená scholastikou, „*ochromená, vykrystalizovaná svatým Tomášem*“, která „*zůstává otevřená životu a vegetativním silám*“, pak je to mysl ženy.¹⁹² Michelet také staví do opozice Pannu Marii a Čarodějnici – „*ženu ideální*“ a „*ženu skutečnou*“.¹⁹³ Kniha vyvolala skandál a autorovi přinesla pověst satanisty, ovšem byla značně populární a v 70. letech se dočkala druhého vydání.

8.3 Žena jako objekt a zboží

V oblíbenosti tématu Pokušení svatého Antonína se odráží komplikovaný vztah člověka k tělesnosti. Podle Jeana Starobinského je žena „*velkou pokušitelkou, protože její přirozenost ji předurčuje k tomu, aby se nevzdalovala svému tělu*“, zatímco muž své tělo vnímá jako „*jen místo zabírající nadbytečnost, dobrou tak k tomu, aby se zakryla temným*

¹⁸⁶ SEZNEC 1949, 91.

¹⁸⁷ Dopis Gustava Flauberta Louisi Bouilhetovi, 9. dubna 1851. FLAUBERT 1926b, 305–306.

¹⁸⁸ Dopis Gustava Flauberta Louisi Bouilhetovi, 4. května 1851. FLAUBERT 1926b, 313.

¹⁸⁹ *Jeanne d'Arc* (1853), *Les Femmes de la Révolution* (1854), *L'Amour* (1858) a *La Femme* (1859).

¹⁹⁰ MICHELET 1878, XI.

¹⁹¹ *Ibidem*, 112.

¹⁹² *Ibidem*, 111.

¹⁹³ *Ibidem*, 27.

oděvem“.¹⁹⁴ Pro muže, odděleného od své fyzické podstaty, je jedním ze způsobů jak odolávat pokušení pohlížení na ženu jako na objekt, či přímo spotřební zboží, kterýžto přístup – domněle – nezasáhne mysl a duševní rovnováhu. Žena pokušitelka tak v zobrazeních Pokušení svatého Antonína nabývá postupně podoby nestoudné exhibicionistky, prostitutky, případně také herečky a tanečnice, které se ovšem často také živily jako nevěstky.¹⁹⁵

Spolu s přesunem obyvatelstva do měst dochází v 19. století k nebývalému rozkvětu nejstaršího řemesla. O prostituci nám podávají zprávu policejní záznamy, vězeňské a nemocniční statistiky i dobové studie.¹⁹⁶ Záznamy nás také informují o pohlavních chorobách; především syfilis, šířící se zvláště po francouzsko-pruské válce ze začátku 70. let, rozsávala strach a zkázu a přinášela ryze praktický aspekt do filosofického propojení ženy, ďábla a smrti. Nevyhnula se ani umělcům – Charles Baudelaire, Guy de Maupassant, Henri de Toulouse-Lautrec... Jako by se nevěstky staly jakousi strašlivou, ale o nic méně atraktivní armádou zkázy.¹⁹⁷

Prostitutky nejrůznějších kategorií – od těch nejobyčejnějších „filles de joie“ až po luxusní kurtizány – se stávají předmětem morálního odsouzení i fascinace a čím dál častěji jsou zobrazovány v literatuře (Balzac, Dumas ml., Flaubert, Zola, Maupassant) i výtvarném umění (jediným příkladem za všechny budiž proměna Giorgioneho a Tizianovy Venuše do skandální Manetovy *Olympie* z roku 1863, vystavené o dva roky později na Salonu). V poezii Charlese Baudelaira se vyskytují nevěstky často, opředené aurou přitažlivosti a hnusu, jako „strašlivá židovka“ z *Květů zla*.¹⁹⁸ Píše o prostituci, která „vzplane v ulicích“ a „všude si klestí svou tajnou stezku jako nepřítel chystající se k útoku“.¹⁹⁹

Gustave Flaubert píše Baudelairovi pochvalný dopis o jeho díle: „Zpíváte o těle, aniž byste ho miloval, smutným a odtahitým způsobem, který je mi sympatický.“²⁰⁰ I pro Flauberta je prostitutka zdrojem obdivu s hořkým, romantickým nádechem. V dopise se vyznává: „Snad mám zvrácený vkus, ale miluji prostituci. [...] Nemohl jsem nikdy spatřit za deště ve světle plynových lamp tyto ženy s hlubokými dekolty, aniž by se mi nerozbušilo srdce, stejně jako mnišské hábity s cingulem zavázaným na uzel dráždí mou duši v jakýchsi asketických,

¹⁹⁴ STAROBINSKI 1970, 65.

¹⁹⁵ HADDAD 1986, 106.

¹⁹⁶ Například dílo Alexandra Parent-Duchâteleta z roku 1836 *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, které se zabývá širokou škálou aspektů prostituce, od léčby pohlavních chorob, přes ceny a legislativu až po situaci – navzdory názvu knihy – v různých francouzských městech i ve světě.

¹⁹⁷ HADDAD 1992, 110.

¹⁹⁸ BAUDELAIRE 1857, 75.

¹⁹⁹ Ibidem, 157.

²⁰⁰ Dopis Gustava Flauberta Charlesi Baudelairovi, 13. července 1857. FLAUBERT 1927b, 206.

*hlubokých zákoutích. V myšlence prostituce je obsažen tak kompletní průsečík, chlípnost, hořkost, nicotnost lidských vztahů, zběsilost svalů a cinkání zlata, že pohlédneme-li až k její podstatě, jme nás z toho závrať a dozvíme se tolik věcí! A jsme tak nešťastní! A sníme o lásce! Ach, vy autoři elegií, nejsou to ruiny, o něž byste měli opřít své lokty, nýbrž hrudi těchto veselých žen.*²⁰¹ Opět je zde patrné mísení erotických a náboženských vjemů, na které měla vliv snad i zkušenost s cestováním po Orientu a tamější fúze erotismu a mysticismu, dosažení „*harmonie mezi nesourodými prvky*“, kterou Flaubert nazval „*velkou syntézou*“.²⁰²

Své umělecké vyjádření dostalo i téma lehké ženy, která našla víru a s ní obrácení a vykoupení. Anatole France, obdivovatel Flaubertova díla, zpracoval příběh ženy Thais, která prošla svou životní cestu od nevěstky ke světici, ve stejnojmenné novele (1890), podle níž vznikla také opera (1894). Kniha, která se staví odmítavě k otázkám askeze, vypráví o pokušení zakázané lásky, která se odehraje mezi krásnou alexandrijskou hetérou Thais a jedním ze žáků sv. Antonína. Thais, zasažená boží milostí, nakonec umírá jako světice.

Podobně přijímaná jako žena-prostitutka je také žena-tanečnice, mající perfektní kontrolu nad svým tělem. Nejpřitažlivější a zároveň nejstrašlivější z tanečnic je Salome, „*nadlidská a cizí*“, z níž se, podle Huysmansových slov, stalo „*symbolické božstvo nezničitelného Smilstva, bohyně nesmrtelné Hysterie, prokletá Krasavice, vyvolená mezi všemi katalepsií, jež způsobila napětí tkání a ztuhnutí svalů; obludná Bestie, lhostejná, nezodpovědná, necitlivá, trávící svým jedem – stejně jako antická Helena – vše, co se k ní přiblíží, vše, co ji spatří, vše, čeho se dotkne*“.²⁰³

8.4 Královna ze Sáby jako Flaubertova femme fatale

Salome se také stala nejtypičtější, ovšem zdaleka ne jedinou představitelkou femme fatale. Je jich celá řada, proměnná jména pro stejný typ ženy, jejíž přitažlivost je neodolatelná a smrtící. Michelet ve své *Čarodějnici* nabízí portrét, který by, dle Michèle Haddad,²⁰⁴ šel na osudovou ženu dobře aplikovat: „*Đáblova snoubenka nemůže být dítě; mělo by jí být kolem třiceti, s postavou Médey, bolestně krásná, hluboký pohled, tragický a horečnatý, s velkými*

²⁰¹ Gustave Flaubert Louise Coletové, 9. června 1853. FLAUBERT 1927a, 216–217.

²⁰² Gustave Flaubert Louise Coletové, 9. června 1853. FLAUBERT 1927a, 136–137.

²⁰³ HUYSMANS 1922, 71.

²⁰⁴ HADDAD 1986, 109.

*vlnícími se hady, spadajícími nazdařbůh; to mluvím o záplavě černých, nezkratných vlasů. A nad nimi, snad, koruna z verbeny, břechťanu z hrobů, fialek smrti.*²⁰⁵

Variantou osudové ženy je královna ze Sáby, která se ke konci století stala ústřední postavou některých obrazů *Pokušení svatého Antonína*. Dle Andrého Chastela inspirovala Flauberta pro její uvedení na scénu jedna ze středověkých verzí Antonínova životopisu přeložená z arabštiny.²⁰⁶ Je třeba vzít také v úvahu, že královna ze Sáby měla své místo i v lidové kultuře, jak o tom svědčí divadelní hra z Provence obsahující svádívou scénu mezi královnou a Šalomounem, kterou nelichotivě zmiňuje archeolog Millin ve svých zápiscích z cesty do Aix na počátku 19. století.²⁰⁷ Do kontextu se svatým Antonínem ji na veřejnost přivedl Flaubert, a to již v roce 1856, kdy v časopise *L'Artiste* publikoval úryvky z *Pokušení svatého Antonína*, mimo jiné i ten o setkání se sábskou panovnicí, který se do pozdější, definitivní verze dostal takřka beze změn.²⁰⁸

Královna přichází za Antonínem i se svou početnou exotickou družinou a vyznává mu lásku, slibujíc mu různá potěšení („*drnkám na lyru, tancuji jako včela*“).²⁰⁹ Je to „*žena tak skvěle oděná, že vysílá paprsky kolem sebe. [...] Její róba ze zlatohlavu, dělená pravidelně náběrami perel, gagatů a safírů, svírá jí pas do těsného živůtku, vyloženého nánosy barev, zobrazujícími dvanáct znamení Zvěrokruhu. Má střevíce velmi vysoké, z nichž jeden je černý a poset stříbrnými hvězdami se srpem luny, – a druhý, bílý, pokryt zlatými krupějemi se sluncem uprostřed*“.²¹⁰ Ve vši té nádheře ale zůstává varování před nebezpečím, d'ábelskou přítomnost prozrazují drobné detaily, třeba ruce, které „*vybíhají v nehty tak špičaté, že konec jejich prstů se podobá skoro jehlám*“, nebo ozdoba v podobě diamantového štíra, jenž „*vyplazuje jazyk mezi jejími prsy*“.²¹¹

Flaubertova královna ze Sáby není jen krásnou ženou, je zhmotněním ideje Ženy, která podle svých atributů představuje den a noc i dvanáct měsíců roku, a nadčasovost, kterou v sobě nese, z ní dělá temnou ozvěnu Goethova „*Ewig-Weibliche*“, „*věčného ženství*“ ze závěru *Fausta*.²¹² Je rouhačskou aluzí na apokalyptickou ženu z Janova *Zjevení*, tradičně ztotožňovanou s Pannou Marií, ženu „*oděnou sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou*

²⁰⁵ MICHELET 1878, 154.

²⁰⁶ CHASTEL 1949, 261–267.

²⁰⁷ MILLIN 1807, 317.

²⁰⁸ FLAUBERT 1856.

²⁰⁹ FLAUBERT 1897, 39.

²¹⁰ Ibidem, 38.

²¹¹ Ibidem.

²¹² GOETHE 1832, 344.

dvanácti hvězd kolem hlavy“,²¹³ což sábské panovnici propůjčuje ještě eschatologický rozměr. Nabízí Antonínovi svou lásku, své tělo, své bohatství, nabízí mu universum: „*Nejsem žena, jsem svět. Mé šaty mohou jen spadnouti, a ty objevíš na mé osobě řadu mystérií!*“²¹⁴

Předvádí Antonínovi nekonečné, neuvěřitelné a často bizarní poklady, překračující hranice prostoru i času (kupříkladu pavézu, která představuje „*po jedné straně všechny války, jež udály se od vynálezu zbraní, a na druhé všechny války, jež se udají až do konce světa*“).²¹⁵ Za objetí by mu prozradila i obsah své tajemné skříňky, který mu však zůstane skryt a stejně tak i čtenáři. Připomene nám pokušitelku ze starých maleb, která Antonínovi přináší zlatou nádobku s víkem, tradičně interpretovanou jako pohár smilstva, symbol „*prázdné nádoby, jejímž obsahem je nicota, ale která je zároveň kalichem všeho zla*“.²¹⁶ Tento motiv lze považovat za jakousi křesťanstvím přetavenou obdobu Pandořiny skříňky²¹⁷ i za odkaz na Nevěstku babylonskou, ženu „*oděnou purpurem a šarlatem a ozdobenou zlatem, drahokamy a perlami*“, která drží v ruce „*zlatý pohár, plný ohavností a nečistoty svého smilství*“.²¹⁸ Ostatně již středověká zobrazení Nevěstky babylonské svědčí o tom, že byla vnímána jako příbuzná alegorie Marnosti i Luxurie (viz zobrazení na *Apokalypse z Angers*), které spojují ženu a smrt a jejichž dědičkou se Flaubertova královna ze Sáby stala o staletí později.²¹⁹

²¹³ Zj 12,1.

²¹⁴ FLAUBERT 1897, 45.

²¹⁵ Ibidem, 41.

²¹⁶ CASTELLI 1958, 14.

²¹⁷ HADDAD 1986, 103.

²¹⁸ Zj 17,4.

²¹⁹ CRISTEL 2011, 16.

9. Nejvýznamnější Pokušení svatého Antonína fin de siècle

9.1 Paul Cézanne a strašlivost nahého těla

Paul Cézanne se k tématu Pokušení sv. Antonína vracel opakovaně, nezapíraje přitom svou literární inspiraci Flaubertovým dílem. Přestože své první antonínské plátno vytvořil již na sklonku 70. let, tedy ještě před vydáním dokončeného Flaubertova *Pokušení svatého Antonína*, víme, že měl k dispozici úryvky z druhé verze této novely, které vyšly v časopise *L'Artiste* v letech 1856 a 1857.²²⁰ Je pravděpodobné, že Cézanne čerpal z Flaubertovy obraznosti i v jiných dílech, například pro obraz *Hostina* (*Le Festin*, 1870, také pod názvem *Orgie*) navrhla velmi přesvědčivě Mary Tompkins Lewis jako možný zdroj popis Nabukadnezarovy hostiny právě v otištěných úryvcích z druhého *Pokušení svatého Antonína*.²²¹

První Cézannovo *Pokušení sv. Antonína* (kol. 1869–1870) [22] je třeba vnímat v kontextu malířovy rané tvorby, v níž se objevují zneklidňující, intenzivní obrazy s erotickými náměty, často spojené s momentem násilí, jejichž nejvýraznějším zástupcem je slavný *Únos* (*L'Énlevement*, 1867, také jako *Znásilnění*). Tato temná, expresivní díla jsou zpracována se zaujetím, které jistě překračuje pouhý studijní zájem o dané téma, a lze je považovat za autentickou a silnou výpověď mladého malíře vyjadřujícího své nejistoty, mučivé vize i noční můry spojené s oblastí sexuality.

Ve svém nejstarším *Pokušení svatého Antonína*, dnes ve sbírce E. G. Bührleho v Curychu, pracuje Cézanne s tématem novým, nezvyklým způsobem, bez humorné nadsázky, která často zobrazení z Antonínova života provází, a zároveň se vyrovnává s odkazem velkých evropských mistrů, které, jak známo, důkladně studoval.²²² Do centra pozornosti se dostávají samotné pokašitelky, ústřední trojice žen, které – nahé, rozestavené přibližně do kruhu, jedna otočena k divákovi zády – vytvářejí obecnější variantu a ozvěnu ikonografických motivů jako tři Grácie nebo Paridův soud, vracejíce se tak k dědictví evropské malby, především k odkazu Petera Paula Rubense, kterého Cézanne označil za

²²⁰ BALLAS 1981, 223–232.

²²¹ TOMPKINS LEWIS 1988, 32–40 a TOMPKINS LEWIS 1989, 182.

²²² Více viz GESKÓ 2012.

svého nejoblíbenějšího malíře.²²³ Sám Antonín, jehož postava, nezvykle mladého věku, s ostře řezanými, takřka elgrecovskými rysy je upozaděna a umístěna do levé horní části obrazu, kde je konfrontován se čtvrtou ženskou figurou ve vyzývavé pozici, se stává jen pozorovatelem postaveným na roveň divákovi obrazu, připomíná spíše kolemjdoucího, který se stal nechtěným svědkem lechtivé scény a jehož stáčejší se tělo prozrazuje napětí pramenící z dilematu: odejít, nebo zůstat. Stírá se hranice mezi realitou a vidinou; ženy mohou být zjevením, stejně jako může být halucinací sám Antonín. Prvky snovosti a realismu se mísí a vyvolávají napětí. Ženy jsou podány se vši expresivní smyslností, širokými pastózními tahy, oblíny těla jsou formovány podobně jako ovoce Cézannových zátiší. Kypřé tvary jsou modelovány barvou a světlem, které přichází zároveň přirozeně z okolí, tu tam zastíněno stromy, a zároveň jakoby z těl samotných, jako caravaggiovské vnitřní světlo, zde ovšem vytvořené intenzitou barvy jako takové, její vlastní výpovědní hodnotou.

Na první pohled nic neprozrazuje, že se jedná o pekelná stvoření, přesto se v obraze skrývá potlačená, nevyslovená hrůza, která je v kontrastu se zdánlivě rajským výjevem. Je ve spletených vlasech, jejichž samostatně fungující objem se mění ve vlnící se hady stejně jako látka odhazovaných rouch. Je v podivné kombinaci mužských a ženských prvků: postava v podřepu otočená zády i žena stojící uprostřed jsou podány s veškerou smyslností a ženskostí, zatímco u sedící ženy vpravo se vábivě kulaté břicho proměňuje v neforemný bachor, nad nímž ční nepřirozeně posazená ňadra a zadumaná tvář s mužskými rysy, stejně tak i svalnatá postava vlevo, která se nakrucuje před Antonínem a není jí vidět do tváře, se vyznačuje znepokojivou, hermafroditní neurčitostí. O necelých čtyřicet let později tento bezpohlavní typ figury zopakuje a dále rozvine Picasso v *Avignonských slečnách*.²²⁴

Žena svádějící Antonína si zaslouží pozornost i kvůli postoji, který zaujímá; s rukou zdviženou nad hlavu a ohnutou v lokti. Toto gesto se v Cézannově díle objevuje často, poprvé zřejmě na obraze *Satyrové a nymfy* (kol. 1867), jehož inspirací by, podle Lea Steinberga, mohla být Rubensova rozměrná historická malba *Ixióň pronásledující domnělou Junonu* (kol. 1615), na němž je znázorněna vidina (sic!) nahé ženské postavy ve stejné póze.²²⁵ Podobný postoj zaujímá také krasavice z Papetyho *Pokušení svatého Hilariona* ze 40. let. Toto gesto, které Cézanne opakuje mnohokrát, v sobě nese nejen svádívnost, prostopášnost a

²²³ Není bez zajímavosti, že Cézanne, vášnivý čtenář Baudelairových *Květů zla*, obdivoval a studoval stejné výtvarníky, jaké Baudelaire opěvuje ve své básni *Majáky* (*Les Phares*): Rubens, Rembrandt, Puget, Goya, Delacroix a další, ti všichni vytvářejí podhoubí, s romantickou, sensuální i dekadentní složkou, z něž v poslední čtvrtině 19. století vyrůstá modernistické estetické cítění.

²²⁴ STEINBERG 1978, 115–133.

²²⁵ Ibidem, 132–133.

exhibicionismus, ale také jistou zranitelnost, odhalení se, vydání se na milost, což koresponduje s dvojitým postavením ženy v Cézannových raných dílech: jednak jako ďábelské svůdnice, jednak jako objektu sexuálního násilí.

Nedefinované prostředí, do něž je výjev zasazen, jen přináší další otázky o hranicích reality. Prvotní dojem lesa je narušen temně modrým pozadím, které se rozpíjí jako inkoustová skvrna obrazovým prostorem a jako by se chystal pohltnout i Antonína, jako by se v něm Antonín vznášel, zatímco trojice žen má ještě pod nohama naznačenou pevnou půdu. Cézanne nás zavádí do prostoru tak vzdáleného egyptské poušti, do snové krajiny na pomezí lesa a podmořského světa. Figury, vegetace a barevné plochy, které obraz rozčleňují, mají charakter divadelních kulís a vytvářejí nová pravidla prostoru, přestože jejich důraz na plošnost nepotlačuje zcela lineární perspektivu, zachováváje například zmenšující se rozměry vzdálenějších postav.²²⁶ Výrazné místo v kompozici zaujímá prázdný prostor takřka uprostřed obrazu, jemuž dominuje proměnlivá temná modř a který, nabýváje důležitosti od konce 18. století, dokládá dobový smysl pro „prázdnost“ jako nositele významové, symbolické hodnoty.

Pokušení svatého Antonína z roku 1877 [23] má již odlišný charakter, poznamenaný Cézannovým setkáním s Pissarem a dalšími impresionisty. V malbě jsou patrné kratší tahy štětce a snaha zachytit modelaci objektů podle proměnlivého světla. Kompozice již jasněji navazuje na starší zobrazení, především bychom zde mohli hledat vliv Papetyho. Antonínovi se zjevuje nahá žena – královna ze Sáby – i s početným doprovodem putti. Opět opakuje Cézannovo oblíbené svůdné a exhibicionistické gesto se zdviženým loktem, zatímco Antonín v hrůze uhýbá a zvedá ruce v marném odmítavém gestu. Rohatý ďábel v rudém se k němu sklání a ukazuje na královnu, která vystupuje s intenzitou a samozřejmostí Ženy, jako by říkal: „Dívej se, slabochu, tohle je tvůj osud a není vyhnoutí.“ Obraz budí dojem vířivého pohybu, kroužícího kolem faktického i ideového středu celého díla – královnina pupíku.²²⁷ Oproti prvnímu *Pokušení svatého Antonína* ztrácí dílo na syrovosti a přidává na humoru, přecházejíc od závažné a trýznivé výpovědi mladého umělce k náznaku karikatury, projevující se mimo jiné v teatrálních gestech postav. O genezi tohoto obrazu vypovídá další Cézannovo *Pokušení svatého Antonína* vzniklé kolem roku 1875, dnes v Kasama Nichido Museum of Art, kompozičně podobné jako mladší dílo, ovšem formálně tvořící přechod

²²⁶ Cézannovi tradičně přisuzované odmítnutí lineární perspektivy a „prekubistická“ revize obrazového prostoru byla v 90. letech zpochybněna kupříkladu Pavlem Machotkou, který zdůrazňuje Cézannův smysl pro realismus a nepovažuje jeho přístup k lineární perspektivě, především při zobrazování krajiny, za tak radikálně zamítavý. Viz MACHOTKA 1996.

²²⁷ GACHE-PATIN 1984.

k technice ovlivněné impresionismem [24]. Kromě tří maleb na téma Pokušení svatého Antonína vytvořil Cézanne ještě nejméně čtyři stejně zaměřené kresby, svědčící o jeho zaujetí pro tento námět.²²⁸

9.2 Félicien Rops a žena vítězí

Není překvapivé, že téma Pokušení sv. Antonína zařadil do svého repertoáru i Félicien Rops, jehož humorné erotické výjevy, dobově považované za rouhačské, jsou na hranici pornografie, případně za ní, nahlíženo očima dobové kritiky. Nonkonformní umělec, od roku 1886 člen Groupe des Vingt, vynikl zvláště jako kreslíř, grafik a ilustrátor a ze své bohémskosti si udělal vývěsní štít. Pobuřoval svým životem i dílem, působil v satirických časopisech, kde zesměšňoval buržoazní společnost i katolickou církev, snažil se „*překonat měšťáckou ideologii rozumu, střídmosti, konvencí, jež jsou brzdou inspiraci, překonat hranice, tedy odvrhnout zákonitosti a pravidla*“.²²⁹ Vzhlížel k Charlesi Baudelairovi, jehož díla ilustroval, stejně jako knihy dalších významných autorů své doby, například Mallarmého nebo Péladana, jenž Ropse považoval za největšího mistra vlámského umění od doby Antverpské školy.²³⁰ S humorem, naléhavostí i zneklidňujícím realismem smísil ve svých dílech perverzitu a obscénnost, satanismus, provokaci, smrt a především ženu, ženu a její tělo na mnoho způsobů.

Rops, stojící kdesi mezi romantismem a symbolismem – první v agónii, druhý ještě v plenkách – „*mistr černého symbolismu, podléhající všem výstřednostem eroticko-mystického žánru*“,²³¹ se pokusil výtvarně uchopit postavu sv. Antonína už v roce 1858 a jeho pojetí bylo značně nekonvenční [25]. Na olejomalbě oválného formátu, orientované na výšku, znázornil s humorem sobě vlastním světce v mazlivém obětí z čuníkem, s nožkami milostně propletenýma. Antonín je oproti tradici představen jako mladší muž v mnišském hábitu; zatímco slastně přivírá oči, prasátko se svatozáří nad hlavou na něj nyněv hledí, přičemž jeho barva a tvar evokují pleťový odstín a kyprou ženskost. Provokativní erotické konotace doplňuje realistické ztvárnění detailů (špinavých bosých chodidel světcových). Charakter obrazu se zcela nese v duchu Ropsova britkého humoru a antiklerikalismu.

²²⁸ REFF 1962, 113.

²²⁹ PŮTOVÁ 2013, 105.

²³⁰ LEGRAND 1994, 13.

²³¹ LIEDEKERKE 1985, 58–63.

Nejslavnějším Ropsovým zpracováním Pokušení sv. Antonína – a také, dodejme, nejvíce šokujícím – se ovšem stala kresba z roku 1878, vyvedená v technice kombinující kvaš a pastel, později zhotovená v dalších variantách, například pro Henriho Liesse nebo polského sochaře Cypriena Godebského [26]. Také byla několikrát vystavena – s patřičně zděšenými ohlasy publika – konkrétně v letech 1880, 1884 (Salon des XX) a 1887 (Salon nezávislých v Antverpách).²³²

Kresba je založena na kompozici, kterou Rops opakoval napříč svou tvorbou od politické karikatury po knižní grafiku: kříž nebo (a) ženská postava vzadu a mužská figura v popředí, přičemž obě roviny jsou odděleny diagonálně umístěným pulpitem s manuskriptem.²³³ Jako další příklad tohoto kompozičního řešení můžeme uvést grafiku *Evokace (L'Évocation)* i její pozdější verzi *Zaklínadlo (L'Incantation)* [27], která vznikla jako ilustrace ke knize *Její výsost žena*.²³⁴

Na listu *Pokušení svatého Antonína* reprezentuje mužskou část asketa, stařec v potrhaném roucho, který se v hrůze odklání od výjevu před sebou, až mu vlají vousy. Ruce si tiskne k hlavě, jako by se snažil uniknout před strašlivým hlukem nebo před vlastním šílenstvím. Před ním se zjevuje kříž s nahou krasavicí – dobovou nevěstkou – která se vyzývavě usmívá a její vlající vlasy jako by barvou i pohybem byly dvojčetem vousů poustevníkových. Dábel v rudém plášti s kápí, evokujícím mnišské roucho, má se svou našedlou tváří, vyplazeným jazykem a růžky prorážejícími kapuci charakter karikatury. Původně měl být oděný v černém roucho, měl to být „moderní Satan představující Ducha stále bojujícího“, nicméně Rops se bál, že by byl pro diváky méně srozumitelný a nahradil ho rudým „Satanem fantazie“.²³⁵ Dábel svými dlouhými prsty právě odhazuje z kříže Krista, jehož vyhublé, zmučené tělo a strhaná tvář jsou naturalisticky vyvedeny, v kontrastu s vábivými oblinami ukřížované, jejíž záplavou vlasů ještě proniká jeho dlaň probodená hřebem. Výjev zasypávají květinami ve vzduchu poletující zrůdní putti, jejichž baculatá tělíčka se od pasu výše mění v kostry, a celé scéně přihlíží klidně – či snad žádostivě? – Antonínův vepřík. Nápis v kresbě ještě prohlubují divákovo porozumění, ať už jde o EROS, který neúprosně nahradil INRI z kříže, nemravný obrázek v manuskriptu doprovázený titulkem *De Continentia Josephi (O Josefově zdrženlivosti)*, narážka na příběh Josefa Egyptského sváděného Putifarkou), nebo jméno Origenes na knize, o níž si pašík opírá

²³² PŮTOVÁ 2013, 108–109.

²³³ Ibidem, 106.

²³⁴ Ibidem, 170.

²³⁵ Félicien Rops Edmondu Picardovi, 20. února 1878. Citováno dle BONNIER/LEBLANC 1997, 84.

kopýtka – jméno, které dává tušit, že jde o dílo raně křesťanského teologa, který učil mimo jiné o dualitě nesmrtelné duše a hmotného těla, do nějž je člověk uvězněn v důsledku prvotního hříchu. Zobrazení má strhující dynamiku a rytmus a v kombinaci s realistickým provedením je velmi působivou poklonou antonínskému tématu, či snad přímo jeho apoteózou.

Sám Rops napsal o svém svatém Antonínovi v dopise příteli Françoisi Taelemansovi stručnější, ovšem stejně laděný výklad: „*Námět je velmi snadný na pochopení; dobrý svatý Antonín, pronásledovaný erotickými vidinami, se vrhá na klekátko, zatímco Satan – směšný mnich v červeném – mu předvádí frašku; jeho Krista mu sejmul z kříže a nahradil ho krásnou dívkou, již mají správní ďáblové stále po ruce.*“²³⁶

Přestože na první pohled v *Pokušení* nejvíce zaujme erotický motiv, nejedná se o prvoplánové zobrazení. Oblast sexuality, jejíž definici nově hledalo 19. století, nacházela své etické místo ve společnosti také skrze svá umělecká zpracování. Nebyla jen provokativním způsobem boje proti tradiční morálce, stala se důležitým prvkem, skrze nějž bylo možno nazírat lidské individuum a jeho místo ve světě. V tomto směru byl Rops „dítětem své doby“, sex je pro něj momentem vzdoru, osvobození i porozumění člověku a společnosti a jeho zobrazení není samoučelné. Z vyšších uměleckých ambic se vyznává v dopise Edmondu Picardovi, který od něj zakoupil *Pokušení svatého Antonína*: „*Především bych chtěl malovat svou epochu. [...] Když říkám, že malíř by měl zobrazovat svou dobu, myslím tím, že by měl zachytit hlavně její charakter, morální citění, vášně a psychologické ovzduší, nikoli kostýmy nebo doplňky.*“²³⁷ Pro Ropse nejsou erotická zobrazení pokusem o pronikání do „metafyziky zla“, ale naopak snahou o „emancipaci dobra“, o jeho osvobození od konvencí, o návrat člověka k počátkům, do přirozeného stavu, k němuž patří i bez zábran projevovaná sexualita.²³⁸

Zajímavým ikonografickým momentem v *Pokušení svatého Antonína* je zobrazení ukřižované, které prochází napříč evropským uměním dlouhého století a v němž Otto M. Urban spatřuje krajní polohu „*spojení sexuality se spirituální extází*“.²³⁹ Žena na kříži mohla být vnímána také v kontextu extrémních sexuálních praktik, popsanych například markýzem de Sade, a obdobně laděného segmentu dobové pornografické produkce.²⁴⁰ Ropsova

²³⁶ HENRIET 2015.

²³⁷ Félicien Rops Edmondu Picardovi, 18. března 1878. Citováno dle DRAGUET 2010, 100.

²³⁸ DRAGUET 2010, 100.

²³⁹ URBAN 2006, 209.

²⁴⁰ Ibidem, 209.

ukřižovaná je ovšem přesným opakem utrpení spojeného s křížem, její ležerní postoj, spokojený výraz i ruce bez hřebů, jen volně přivázané k břevnu, z ní dělají především záměrný protiklad ke Kristovu umučení, stává se symbolem ryzí tělesnosti a smyslnosti.²⁴¹

„Žena je zároveň svatokrádežnou hříšnicí i obětí, vždy však triumfuje úžasně prudkým účinkem svého bytí.“²⁴² A tak tomu je i v Ropsově díle, v němž přes všechnu perverzitu chybí misogynie; autor ženy miluje, vidí je jako vítězky nad muži a v jejich nemorálnosti i jako vítězky nad buržoazní morálkou, jíž jsou muži představitelé. Obdivuje ženu vyzývavou i vznešenou, ženu-prostitutku, ženu oddávající se rozkoši bez zábran a výčitek svědomí.²⁴³ Nazíráno touto optikou Ropsova ukřižovaná triumfuje nad pokrytectvím náboženství, triumfuje i nad smrtí s nezvratitelnou fatalitou. Podle dopisu Picardovi vkládá Rops ve svých představách ďáblu do úst slova: „*Chci ti ukázat, že jsi blázen, můj statečný Antoníne, [...] když Bohové odejdou, Žena ti zůstane a s láskou Ženy i oplodňující láska života.*“²⁴⁴ Kristus i světec jsou vysmíváni, tabuizovaná témata bořena a za vším výsměchem lze spatřit také hlubší vyjádření k dobové morálce, jak poznamenal Lemonnier: „*Je to aristofanovský výbuch smíchu proniknutý ďábelskou jízlivostí, vyzařuje z něj však také stroze vážná lidská bolest. Vidím tu cosi jako zcela novou, naši dekadentní civilizaci odpovídající strofu tance kostlivců, v Holbeinově duchu, ale pronikavější.*“²⁴⁵

Pokušení svatého Antonína zaujalo později také Sigmunda Freuda, který v Ropsovi viděl bystrého znalce lidské psychiky uvědomujícího si sílu potlačení sexuality, která se z podvědomí tím intenzivněji vrací, čím více je subjektem vědomě odmítána. Konstatoval, že si malíř „*vybral exemplární příklad potlačení v životě světců a kajících. Asketický mnich se uchýlí – jistě aby unikl pokušením tohoto světa – k obrazu svého ukřižovaného Spasitele,*“ ten se však proměňuje v nahou ženu ve stejné pozici. „*Jiní malíři, jejichž vzhled do psychologie nebyl tolik pronikavý, na svá analogická zobrazení pokušení umístili nestydatý a triumfující hřích kamsi vedle Spasitele na kříži. Pouze Rops nahradil samotného Pána na kříži; zdá se, že si uvědomoval, že potlačená myšlenka se vrací v momentě svého potlačení.*“²⁴⁶ Nahrazení Krista ženským aktem by v této souvislosti ještě posílilo antiklerikální vyznění náznamem, že morálka církevních autorit je poznamenána potlačováním sexuálního pudu.²⁴⁷

²⁴¹ Více k zobrazování ukřižované ZÄNKER 1998.

²⁴² LEGRAND 1994, 11.

²⁴³ Ibidem, 13.

²⁴⁴ Félicien Rops Edmondovi Picardovi, 20. 2. 1878. Citováno dle BONNIER/LEBLANC 1997, 84.

²⁴⁵ LEGRAND 1994, 14.

²⁴⁶ FREUD 1986, 173–174. Tato pasáž se stala takřka povinnou součástí všech „ropsiánských“ uměnovědných studií.

²⁴⁷ DRAGUET 2010, 100.

Jakýmsi sourozencem *Pokušení svatého Antonína* je kresba *Pornokratès* (první varianta z roku 1878), na níž kráčí obnažená kněžka lásky s dobovými módními doplňky a zavázanýma očima, vedená vepřem na vodítku. Trojjediná Venuše, Fortuna i Luxuria, v typickém symbolicko-alegorickém a zároveň realistickém Ropsově provedení, je metamorfózou krásky z Antonínova kříže, zobecňující ideou moderní ženy-kurtizány.

Jak již bylo zmíněno výše, prvním vlastníkem *Pokušení svatého Antonína* se stal Edmond Picard, významná postava belgické literární, žurnalistické i politické scény. Podle svědectví Camilla Lemonniera se obraz, k němuž Rops dodělal boční křídla, stal významnou součástí luxusního interiéru. Ve své knize o Ropsovi vzpomíná, jak mimořádně silným zážitkem pro něj bylo, když mu Picard obřadným gestem odhalil obraz, který mu asocioval nejrůznější literární postavy: Mefista, čarodějnice z Macbetha, Máří Magdalénu. Podobal se „*lehkým a zbožným přenosným oltářům patnáctého století. Dvě křídla napodobovala triptych a zavírala se na pečlivě provedený zámek, přičemž klíč k němu žárlivě – a snad také aby zůstala světským očím ukryta tajná krása díla – střežil majitel.*“²⁴⁸ Z rouhačského a skandálního obrazu Ropsova, této – Lemonnierovými slovy – „*peinture glorieuse*“ skryté pod zámkem a přístupné jen okruhu zasvěcenců, se tak stal předmět kultu bruselské bohémy, kultu potvrzujícího výsadní postavení autora i tématu pokušení jako takového.

9.3 Fernand Khnopff a pokušení smyslů

Obraz Fernanda Khnopffa z roku 1883, vytvořený kombinovanou technikou oleje, kvaše a uhlu, nazvaný *Podle Flauberta. Pokušení svatého Antonína (D'après Flaubert. La Tentation de saint Antoine*, někdy také *Královna ze Sáby, La reine de Saba*, který o rok později vystavil na prvním Salonu Dvacítky, nás nenechává na pochybách, jaký je inspirační zdroj tohoto díla, jednoho z prvních Khnopffových symbolistních obrazů [28]. Vztít si za předlohu Flaubertovu všemi obdivovanou novelu označil Émile Verhaeren, belgický básník, dramatik a umělecký kritik, za „*pěknou troufalost*“.²⁴⁹

Fernand Khnopff je bez pochyby jednou z hlavních osobností belgického symbolismu. V pětadvaceti letech – ve stejném roce, kdy maluje obraz čerpající z Flaubertova *Pokušení*

²⁴⁸ LEMONNIER 1908, 120–121.

²⁴⁹ VERHAEREN 1887.

svatého Antonína – se stává zakládajícím členem Groupe des XX, později se seznamuje s Joséphinem Péladanem, který ve francouzském prostředí vzkřísil rosenkruciánskou mystiku a shromáždil kolem sebe početnou skupinu přitahovanou esoterií a okultismem, a vystavuje svá díla na Salonech Růže a Kříže. Obdivuje tvorbu Prerafaelitů, francouzských romantiků i současníků (Delacroix, Moreau), má blízko k literatuře a jako ilustrátor spolupracuje se spisovateli z okruhu *Jeune Belgique* i s Péladanem, který ho považuje za „obdivuhodného mistra“, rovného Moreauovi, Burne-Jonesovi, de Chavannovi nebo Ropsovi.²⁵⁰

Přestože se již za svého života dočkal nadšených ohlasů svého díla, včetně mezinárodní odezvy, stal se také terčem kritiky. Jeho částečný romantický eklekticismus je trnem v oku o generaci staršímu Ropsovi: „*Knoph, nikdy nevím, jak to jméno napsat, si jako plagiátor zasloužil stát se členem Růže a Kříže. [...] tenhle Knoopt (zatracené jméno) krade všude, fotografie, anglické rytiny, nic mu není svaté. Což je hloupé, protože talent mu nechybí!*“²⁵¹

V roce 1883, kdy vzniká *Podle Flauberta*, je však Khnopff ještě mladík, je to jen pár let od chvíle, kdy poprvé představil svá díla veřejnosti, a další dva roky mu chybí do seznámení s Péladanem. V té době ještě inklinuje k tematicky konkrétněji vymezeným obrazům, inspirovaným tvorbou jiných, kromě *Podle Flauberta* je to například *Při poslechu Schumanna* (*En écoutant du Schumann*, 1883).²⁵² Teprve si buduje svůj styl i tematický okruh, ve kterém bude hrát jednu z hlavních rolí femme fatale, žena-sfinga i žena-anděl, kráska s prázdnými očima, které představují spojnici mezi dvěma světy.

Osudová žena je tematizována i v obraze *Podle Flauberta*, který zachycuje moment Antonínova setkání s královnou ze Sáby. Na díle čtvercového formátu s temným, neurčitým pozadím je zobrazen do půli těla nahý, vousatý poustevník, ovšem nikoli jako vetvý stařec, ale jako muž v plné síle. Tváří v tvář čelí z více než intimní blízkosti – jako těsně před polibkem – intenzivnímu pohledu „zářící ženy“, kterou jako by vytvořil spíše zlatník než malíř a na niž Antonín hledí jako do zrcadla. Skvostně oděná královna poustevníka převyšuje a jako by se obrazovým prostorem vznášela. Jediným zdrojem osvětlení celé scény je pronikavě jasná sféra na její koruně, šířící do okolí paprsky světla a vytvářející jakousi gloriolu, která až posvátným způsobem rámuje toto tryskající centrum energie a síly. Přesto její tiára, ani její tvář, ani tvář Antonínova netvoří střed kompozice – tím je prázdný, jasný

²⁵⁰ Viz Péladanova předmluva ke katalogu druhého Salonu Růže a Kříže, citováno dle PIERRE 1991, 203.

²⁵¹ Dopis Féliciena Ropse Armandu Rassenfossovi, 10. 3. 1892. Citováno dle LEGRAND 1994, 13.

²⁵² ERRERA 1922, 102.

prostor mezi pohledy a ústy obou postav.²⁵³ Její tělo mizí od pasu dolů ve tmě a jako by samo také přecházelo do barevných paprsků, takže její zářící hlava s nadpřirozeně jasnou tváří magnetizuje pozornost, tak jako lampa přitahuje noční můry, neodolatelně, nebezpečně. Pokušení se odehrává v tichém, intenzivním souboji pohledů obou hlavních protagonistů.

Pojetí tohoto setkání je zřejmou flaubertovskou citací; i Khnopffova královna je zobecněním ženství a materiálního světa, i když dle dobové kritiky „*není zdaleka tak dokonalá jako její psaná předloha*“.²⁵⁴ I tak je v ní ovšem spatřována „*úchvatná nefritová a zlatá víla, v níž je cosi dětského i zvráceného: dětského v křivce rtů, infantilní a svůdné, a zvráceného v příslibujícím, nehybném tichu jejího pohledu, Posvátného i legendárního. Ta tvář ověňčená tiárou, ta tvář idolu!*“. Čern pozadí je potom „*úžasnou evokací prostředí*“, na němž se obraz s „*reminiscencemi na Moreauovo dílo*“ odehrává.²⁵⁵ Srovnání s dílem Gustava Moreaua se skutečně nabízí, především s akvarelem nazvaným *Zjevení (L'Apparition)*, vystaveným na Salonu v roce 1876,²⁵⁶ na němž se s podobným nábojem jako u Khnopffa střetávají pohledy Salome a Jana Křtitele – vášnivý pohled osudové ženy ve skvoucím orientálním oděvu, který více odhaluje, než zakrývá, a nehybný, intenzivní pohled uťaté hlavy světce, obklopené paprscitou svatozáří.

Ale i když můžeme určit inspirační zdroje, literární i výtvarné formální, bylo by zavádějící považovat Khnopffa za pouhého ilustrátora, nebo snad plagiátora, za nějž ho měl Rops. To, že se Khnopff pouze nevezl na vlně dobového diskurzu, lze usuzovat i z některých pasáží dobové kritiky, která přiznává nepochopení výjevu spatřeného na výstavě Groupe des XX v roce 1884. „*Pokud tento uhel vrtá publiku hlavou, je to proto, že bez pochyby neví, co znamená,*“ píše Lucien Solvay a Yves Didier hovoří o „*kresbě [...], která se vztyčila jako otazník před očima užaslého publika*“.²⁵⁷ Khnopff podřídil ikonografii i narativnost výtvarnému účinku, nebál se posunout vyznění Flaubertovy knihy, která se v té době již stala jedním z kanonických děl své doby; Flaubertův vystrašený Antonín, třesoucí se a jektající zuby, „*nehybný, tužší kůlu, bledý jako mrtvola*“,²⁵⁸ se na obraze mění v muže plného duševní síly, který s klidem hledí pokušení přímo do tváře. Hmatatelné mlčení, které se mezi postavami rozprostírá, potlačuje význam slova jako komunikačního média ve prospěch okem vnímané matérie. Erotikou naplněná scéna z literární předlohy se v malířových rukách

²⁵³ DRAGUET 2010, 107.

²⁵⁴ VERHAEREN 1887.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ Moreau tento námět ještě zopakoval, například ve stejnojmenné nedatované olejomalbě, dnes uložené ve sbírkách Musée Gustave Moreau v Paříži.

²⁵⁷ BOSTON 2010, 156.

²⁵⁸ FLAUBERT 1897, 40.

přetavuje v mystický obraz oscilující mezi čistým světlem a naprostou tmou (s převrácenými či snad zcela zrušenými tradičními výrazy dobra a zla), obraz pokoušející se o absolutní vyjádření, obraz s charakterem ikony.

Zlatá kráaska se ve svém skvoucím odění stává snad pouhým přeludem, halucinací, která Antonína pokouší uvnitř jeho mysli, přesto však ztělesňuje především pokušení sensuální, tedy specifický typ pokušení tělesného, kontemplovaný na sklonku 19. století. Nejedná se tedy jen o rozum čelící animalitě, kterým se Khnopff zabýval v jiných dílech.²⁵⁹ Dualita duše a těla je zde zúžena na noetický problém – podvojně vnímání reality rozumem a smysly.

Ponoření se do poustevníkovy nitra je naznačeno Antonínovou odhalenou hrudí, která ho činí odkrytým, zranitelným. Zobrazení mužské nahoty ke konci 19. století nelze vnímat stejně jako ženský akt, který často dovoluje přímočarou erotickou interpretaci, což jistě souvisí i s dobovou početní převahou autorů nad autorkami. Odhalené mužské tělo značí snahu o niterný pohled do „svlečené“ duše, související s vývojem psychologie, dobovou recepcí východních filosofických systémů i jimi ovlivněných ezoterických proudů, a je často spojené s autoportrétem (viz například autoportrét Richarda Gerstla z let 1904–1905, vystavený ve vídeňském Leopold Museu, nebo Kupkův obraz *Meditace* z roku 1899 ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě).²⁶⁰

Vlastní podobiznu autorovu lze spatřovat i v obraze *Podle Flauberta*, srovnáme-li Antonínovu tvář kupříkladu s Khnopffovým autoportrétem z roku 1879 z bruselské sbírky Jeana Willemse, a můžeme se tedy domnívat, že jde o autorovu sebeprojekci do postavy světem pokoušeného poustevníka, přičemž toto pokušení probíhá v nitru v podobě boje mezi smyslovostí a ratiem. Neobvyklé pro Khnopffovu tvorbu je, že divákovi ukazuje, co postava vidí, jaký přelud se jí zjevuje; jeho figury často hledí mimo obrazový prostor. Tato konkrétnost je ovšem zdánlivá a nechává nás na pochybách, jestli hledíme na to samé, co Antonín, jestli se poustevníkovi, respektive jeho vnitřnímu zraku neotvírá daleko bohatší scéna, skrytá vnějšímu pozorovateli.²⁶¹

Antonín čelí světskému jasu s tichým, vyrovnaným klidem, uzavřený do své samoty a připomíná, že mysticky prožívané ticho a izolace byly zásadním tématem i pro další autory té

²⁵⁹ Viz kupříkladu slavná olejomalba *Laskání* či *Umění* (*Les Caresses* nebo *L'Art*) z roku 1896, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

²⁶⁰ URBAN 2006, 85.

²⁶¹ BOSTON 2010.

doby. Pro dokreslení mohou sloužit verše Georgese Rodenbacha, jehož dílo Khnopff ilustroval:

„*Ach, vy jste mé sestry, [...]*
vy duše, jejichž ticho je smilováním,
duše, kterým dělá hluk zle; jejichž láska miluje
jen to, co mohlo být a nebylo;
vy mystikové živení hostií a svatým křížmem [...].“²⁶²

9.4 Henri Rivière a pokušení Města světla

28. prosince 1887 se v pařížském kabaretu Chat Noir v ulici Victora Massého konala premiéra velkolepého stínového představení *Pokušení svatého Antonína*, jejímž autorem byl Henri Rivière, hlavní postava renesance francouzských *ombres chinoises*, tedy „čínských stínů“, jak byla v té době nazývána stínohra, která měla své kořeny na Dálném východě.

Stínové divadlo se stalo ve Francii velmi populární už ve druhé polovině 18. století, kdy ve Versailles a později v Paříži působil Dominique Séraphin se svým Théâtre Séraphin, které si získalo přízeň dvora i Pařížanů. Jeho oblíbenosti využili i další k založení vlastních stínových divadel – jak praví zmínka z roku 1799: „*všude narážíme na ombres chinoises*“²⁶³ – ovšem žádné nedosáhlo věhlasu Séraphinova divadla, jehož hry se od konce 18. století mezi lidmi šířily i díky tiskárnám, které vydávaly listy s natištěnými figurkami (zpracované nejprve obvykle technikou dřevořezu, později jako litografie), jež si mohly děti nalepit na karton a vystříhnout. Mezi nejznámější podniky, které tiskly papírové loutky, patřila Imagerie d'Épinal kreslíře a tiskaře Jeana-Charlese Pellerina, která vydala mimo jiné obrázky k Séraphinově hře *Pokušení svatého Antonína* a k tomuto tématu se znovu vracela v jiných výtvarných provedeních.

Loutkové i stínové divadlo bylo populární po celé 19. století především jako zábava pro děti; loutková představení si malí pařížští diváci mohli vychutnat v Lucemburských či Tuilerijských zahradách, o oblíbenosti stínového divadla jako rodinné zábavy vypráví kupříkladu kniha Paula Eudela *Les Ombres chinoises de mon père* z roku 1885, bohatě

²⁶² RODENBACH 1891, 203.

²⁶³ BORDAT/BOUCROT 1994, 100–101.

vyzdobená ilustracemi, o níž lze předpokládat, že nebyla neznámá ani Henriemu Rivièreovi.²⁶⁴ Ve stejném roce byla zprovozněna v Chat Noir loutková scéna, ovšem o dva roky později už ji nahradila stínohra, která se brzy stala jedním z profilových žánrů slavného kabaretu, jehož mimořádně zářivá hvězda vyšla a zase zanikla během pouhých dvou dekad na sklonku století. Ovšem za tu dobu prošly publikem tisíce lidí – bohémů, aristokratů, politiků i měšťanů, spisovatelé a výtvarníci si zde podávali dveře s herci, dobrodruhy i vědci. Umělci jako Henri Rivière a Caran d’Ache – ovšem především Rivière jakožto umělecký a technický ředitel divadla – přetvořili lidovou stínohru na propracovaný, esteticky sofistikovaný žánr, který nesl „moderního a pařížského ducha“,²⁶⁵ a podíleli se na pozoruhodném uměleckém i technickém vývoji stínového divadla. Vznikala tak výpravná představení s bohatými kulisami, při nichž se promítaly stíny siluetních loutek, vystříhovaných nejprve z kartonu a později vyráběných z daleko odolnějších zinkových destiček „proděravěných jako krajka“,²⁶⁶ na plátno o přibližné velikosti 1x1 metr, osvětlované zezadu plynovou lampou. Loutky, posouvané ve zvláštní kolejnici, byly uváděny do pohybu až dvěma desítkami asistentů a rozehrávaly na plátně mnohofigurální výjevy. Technická stránka nových *ombres chinoises* byla stále vylepšována, postupem času se zvětšilo plátno i kulisy a divadlo bylo obohacováno o různé zvukové a vizuální efekty. Pro pařížské publikum byla tato představení fascinující novinkou; Édouard Norès poznamenal, že „stíny z Chat Noir donutí akademiky vynalézt nová slova, aby bylo vůbec možno je popsat“.²⁶⁷

Na repertoáru se postupně objevilo více jak čtyřicet her, které byly rozděleny na skupinu satirickou a humoristickou (např. *L’Eléphant*, *Le Voyage présidentiel*, *Flagrant Délit*) a na skupinu lyrickou, z níž první bylo – následováno představeními jako *L’Enfant prodigue* nebo *La Marche à l’étoile* – *Pokušení svatého Antonína*. Antonínské téma, mísící vnější a vnitřní realitu, skutečnost a halucinaci, se obecně ukázalo jako vhodná volba pro novátorské a experimentální projekty; zvolil si je kupříkladu i Georges Méliès, jehož film *Pokušení svatého Antonína* z roku 1898 využíval pokročilých filmových triků.

Rivièreova antonínská férie, která byla uváděna hned v prvním roce života stínové scény a sklídila u publika i kritiky velký úspěch, se připravovala dlouhou dobu – byla ohlášena už v červnu 1886, tedy rok a půl před premiérou.²⁶⁸ Alespoň částečnou představu o

²⁶⁴ CATE/SHAW 1996, 55.

²⁶⁵ LEMAÎTRE 1888, 331.

²⁶⁶ NORÈS 1888, 178.

²⁶⁷ Ibidem, 175.

²⁶⁸ MUKHERJEE 2004, 32.

její podobě nám poskytují zachované siluety a přípravné studie, ale nejdůležitějším zdrojem je čtyřicet litografií, které vyšly v albu *La Tentation de Saint-Antoine, féerie à grand spectacle en 2 actes et 40 tableaux par Henri Rivière* a přibližují nám charakter tohoto poetického a mystického díla. Album je doprovázeno také notovými zápisy, které zaznamenávají jednak originální hudbu složenou dvorními skladateli Chat Noir Albertem Tinchantem a Georgesem Fragerollem, jednak hudbu převzatou, adaptovanou pro potřeby představení (nechybí například pasáž z Gounodova *Fausta* či úryvky z Wagnerových děl). Rivière vydal alba i k dalším hrám a těchto knih, uchovávajících poetiku jinak efemérních performancí, se prodaly tisíce výtisků.²⁶⁹

Rivière byl silně ovlivněn módní vlnou japonismu; již jeho současníci spatřovali v jeho díle vliv mistra ukijo-e Kacušky Hokusaie.²⁷⁰ Umění Země vycházejícího slunce však tvůrčím způsobem propojoval s dalšími dobovými vlivy (Puvis de Chavanne, symbolismus, impresionismus) a zároveň byl fascinován novými technickými možnostmi a objevováním světla, což ho přivedlo k fotografii, s níž hojně experimentoval, stejně jako řada současníků, např. Rivièreův známý Edgar Degas. Jako vtipný odkaz a variaci na Degase lze chápat výjev, na němž je Antonín obklopen baletkami a nahrazuje tak postavu tanečního mistra, přičemž dochází k obrácení dominantní a podřízené role jednotlivých postav. Ač se Rivière často obrací k estetice japonského dřevořezu, snažil se náměty z různého prostředí ztvárnit odlišně a poučeně; tak se například ze zobrazení *Višnu a Lakšmi sedící na hadu Anantovi* [29] stala téměř přesná kopie ilustrace z Flaubertovy oblíbené knihy *Religions de l'Antiquité* od Georga Friedricha Creuzera.²⁷¹

Přestože je Rivièreovo album složeno z ilustrací k Flaubertovu dílu, jehož pasáže byly dokonce během představení recitovány, nadržují se otrocky předlohy. Pořadí výjevů je oproti novele změněno, někteří účastníci strhujícího defilé jsou vynecháni, jiní naopak přidáni – výčet postav tak například doplnily figury skandinávských či japonských božstev. Největší prostor je věnován průvodu královny ze Sáby, který otevírá druhé dějství a je rozpracován na dvanácti obrazech [30]. Změň postav často jen v tmavých siluetách, doplněná barevnými vlajícími prapory, nám přibližuje estetiku stínového divadla a dává tušit velkolepost představení.

Nejvýznamnější posun od předlohy ovšem znamenají výjevy zasazené do soudobé Paříže. Tato modernistická aktualizace tradičního námětu přivádí Antonína do prostředí města

²⁶⁹ SUEUR-HERMEL 2009, 14.

²⁷⁰ FÉNÉON 1970, 129.

²⁷¹ CREUZER 1841, list č. IX, obrázek 47.

rozbujeleho průmyslovou revolucí, města zaplaveného davy lidí i novými stroji. Na listě *La Ville-Lumière*, tedy Město světla, jak byla nazývána Paříž, se poustevníkovi zjevuje ďábel ve smokingu a v ruce třímá cylindr s ležérností dobového dandyho [31]. Prostředí Thébské pouště je narušeno zářivou fata morgánou na pozadí, která zjevuje siluetu průmyslového města. Neřestná Paříž jako ztělesnění nového Babylonu posloužila Rivièreovi coby prostředí pro ztvárnění hlavních hříchů; v tržnici Les Halles čelí Antonín obžerství (a setkává se snad se samotným Émilem Zolou),²⁷² symbolem lakoty a mamonu je zlaté tele před Banque de France, pýchu reprezentuje zalidněné náměstí s pomníkem, vyzdobené trikolórou. Výjevy z pařížského prostředí jsou proloženy pohádkovými a mytologickými fantaziemi, v nichž ožívají postavy z hracích karet a kde tančí divoká Silenova a Bakchova družina. Na hřichy rovnou navazuje Věda, která Antonínovi otevírá panorama přístavu a nádraží s neodmyslitelnou kulisou parních strojů a kouřících továrních komínů [32]. „*Nedýchatelné ovzduší protrhávají telegrafní dráty, [...] stavějí se železné konstrukce, z plejády rotujících disků se vynořuje lokomotiva.*“²⁷³ Po pokusech Vědy se před Antonínem otvírají taje podmořských světů a vrcholem prvního dějství se stává cesta do vesmíru na ďáblových křídlech, jakási desakralizace nebeského prostoru, který, jak podotkl návštěvník Rivièreova představení Anatole France, „*již nemá od dob Galilea křesťanský charakter*“.²⁷⁴ Rivièreova rekonstrukce hvězdné mapy uváděla diváky v úžas – světlo procházející stovkami dírek, trpělivě vypíchaných v siluetách, navozovalo v potměném kabaretu věrně atmosféru oblohy ozářené hvězdami [33].²⁷⁵

Přestože představení vrcholilo, i po technické stránce, ve druhém dějství v průvodu královny ze Sáby, ve zjevení božstev z různých kultur a nakonec v závěrečné apoteóze světcově, výtvarného i ideového vrcholu dosáhlo ve scénách z Města světla a z vesmíru. Výjevy, snové i naturalistické zároveň, si hrají s neurčitostí prolínaného světla a dýmu, s chaosem pohybujícího se anonymního davu a mají téměř charakter fotografických momentek (ostatně je známo, že Rivière používal fotografii na zachycení městských scén a tyto záběry mu potom sloužily jako předloha k četným grafickým pracím; kromě výjevů z pařížského každodenního života nebo třeba ze stavby Eiffelovy věže dokumentoval i činnost Chat Noir a jeho snímky mají historický význam i vysokou výtvarnou hodnotu).²⁷⁶

²⁷² FÉNÉON 1970, 128.

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ FRANCE 1894, 216.

²⁷⁵ MUKHERJEE 2004, 33.

²⁷⁶ LEIGHTON 2008, 1197–1198.

Postava Antonína, polonahého starce, působí v prostředí průmyslového města směšně i dojemně. Rivière spojuje obě stránky antonínského tématu: parodickou, v níž je pro člověka fascinovaného novými technickými možnostmi odmítání „vědy pokušitelky“ k smíchu, a melancholickou, která akcentuje nejistotu, v níž se ocitá člověk na prahu nové doby, vyděšený z překotných změn a z nových vědomostí, které otvírají perspektivu nekonečna. Moderní člověk, který se bojí množícího se davu, v němž individuum ztrácí tvář, stává se stínem, siluetou. Při hledání vlastní ohrožené identity se snad sám cítí jako návštěvník z jiného časoprostoru stejně jako Antonín. A stejně jako Flaubertův hrdina čelí pokušením doby hrdě i bázně, hloupě i obdivuhodně – a především „nahý“ a sám.

9.5 James Ensor a síla davu

James Ensor, belgický avantgardní malíř, jeden ze zakladatelů Les XX, je skutečným dědicem Bosche a Brueghela. Jeho vize odvíjené ze světa křesťanské ikonografie se hemží maskami a podivnými stvořeními a jejich skandální pojetí přivedlo Ensora do izolace v rámci francouzské i belgické umělecké scény, a to i přes počáteční úspěchy na pařížském Salonu i v nejužším kruhu bruselské Dvacítky. V roce 1887 umírá jeho otec na následky alkoholismu a v témže roce Ensor dokončuje svou první verzi obrazu *Strasti svatého Antonína (Les Tribulations de saint Antoine)* [34].

Ensor svého Antonína přivádí do skalnaté krajiny na břeh jezera nebo snad moře, jehož modravá a bělavá hladina splývá s nebeskou plochou. Poustevník je vytržen z četby pokušení, která se zhmotňují do fantaskního zástupu za jeho zády. Zatímco Antonín a jeho vidiny – ženská těla, zvláštní zvířata, domorodá maska – jsou spíše statické obrazy, prokreslené a vyvedené do detailu, krajina kolem nich je osídlena dalšími bizarními tvory, kteří víří vodou i povětřím a místy přecházejí do neidentifikovatelných barevných skvrn. Iluze nekontrolovatelného pohybu vychází především z barevného víru na pravé straně obrazu, zatímco zobrazení vlevo jsou statictější, organizovanější, téměř pravidelně plošně rozvrstvená v obraze, takže celá scéna působí jako proces upadání do chaosu, který Antonína nevyhnutelně pohltí, i když od něj zrovna odvrací pohled ke svým halucinacím, k monstrům svého vnitřního světa. To vše vytváří působivé dílo expresivního a částečně abstraktního charakteru.

Antonín má na hlavě netradičně červenou frygickou čapku. V rosenkruciánských kruzích té doby byla vnímána jako prastarý posvátný symbol, odznak kněze při oběti.²⁷⁷ Zároveň však byla i „čepicí svobody“, rozšířenou za Velké francouzské revoluce. K tomuto významu odkazuje i kokarda s trikolórou, která se na čapce nosila a kterou má na sobě dlouhokrký pták vzpínající se k Antonínovi, a přivádí nás tak k Ensorově leitmotivu: davu.

Dav se během 19. století stal průvodním jevem masového hnutí a institucionalizoval se jako součást politického života. Stal se předmětem sociologických studií, ale jeho nekontrolovatelná síla zároveň budila děs. Hippolyte Taine píše o patologických dimenzích revolučního městského davu, v němž „vzájemná nákaza rozdmýchává vášně“, což končí „ve stavu opilosti, z něž se rodí jen zavrať a zuřivost“.²⁷⁸ Ensorovy obrazy, včetně *Strastí svatého Antonína*, lze považovat za vyjádření strachu z tohoto běsnění a zároveň z dehumanizace a anonymity vprostřed davů. Také je třeba vzít v úvahu, že obraz vzniká ani ne dvě desetiletí po vzniku a pádu Pařížské komuny, která otřásla Evropou.

Kromě olejomalby z roku 1887 vytváří Ensor v průběhu osmdesátých let také mimořádnou kresbu *Pokoušení svatého Antonína*, nakreslenou na jednapadesáti listech papíru [35]. Nejen její mimořádný rozměr ji řadí mezi Ensorovy nejvýznamnější kresby. Místo tradičního vousatého starce na sebe Antonín bere smíšenou podobu byzantského světce i Buddhovy sochy a je centrální a zároveň největší postavou výjevu. Druhým ohniskem obrazu je Kristova hlava, zjevující se ve slunečním kotouči, s nasazenou vojenskou helmou. Kristova tvář, po níž stékají slzy, se svou typologií přibližuje starší vlámské malbě, kupříkladu *Bolestnému Kristu* od Alberta Boutse. Antonín je obklopen nepřehledným davem postav, které představují pokoušení inspirovaná tradicí, Flaubertem i Ensorovým vztahem k moderní společnosti. Orientální motivy se mísí s dobovými evropskými reáliemi, řada detailů dělá z obrazu komplexní reakci na společenské i politické dění (například postava Konžana odkazujícího k imperialistickým ambicím Belgie). Kolem Antonína se kupí mytologické postavy, exotická zvířata, biblické figury, nepostradatelná nahá žena s korunou na hlavě odkazující k Flaubertově románu, kostlivci, loď, fantaskní tvorové v boschovské tradici s obscénními a vulgárními detaily (obluda s ptačími rysy a ztopořeným penisem kálející do mísy), zástup kombinující prvky maškarních příšer a uniformní elegance měšťáků v černých

²⁷⁷ SPENCE 1920, 323–324.

²⁷⁸ BARROWS 1981, 77.

cylindrech. Michèle Haddad poukazuje na fakt, že kompozice připomíná tibetské malby na hedvábí.²⁷⁹

9.6 Gustave Moreau a hledání nové formy

I když k tomu nejsou žádné písemné doklady, je více než pravděpodobné, že Moreauův drobný akvarel *Pokušení sv. Antonína* se odkazuje přímo k Flaubertovi a jeho románu, jehož výtisk malíř vlastnil. Ostatně víme, že Flaubert naopak čerpal inspiraci z Moreauových děl, kupříkladu nápad na povídku *Herodias* mu vnukl obraz *Salome*, vystavený na Salonu v roce 1876.²⁸⁰ Příbuznosti mezi oběma umělci si všímali již jejich současníci: tak Jean Lorrain ve svých *Pocitech a vzpomínkách* (*Sensations et souvenirs*, 1895) poznamenává, že jsou oba „posedlí antickými mýty“ a že Moreauovo umění „nám připomíná dílo Gustava Flauberta, jiného vizionáře, stvořitele úchvatných nočních můr z Pokušení svatého Antonína“.²⁸¹

Téma pokušení bylo Moreauovi blízké. V jeho tvorbě se objevují díla jako *Démon pokušitel* (a dva příbuzné obrazy s názvem *Génius zla*; z vrcholku sloupu shlíží na svět nahá postava s rudými křídly, protipól i dvojče strážného anděla), řada studií k *Pokušení Krista*, skica *Pokušení Adama a Evy* nebo jen prostě *Pokušení*. Do „pokušitelského okruhu“ můžeme zařadit i spoustu dalších témat, kterým se Moreau opakovaně věnoval: Eva, Sirény, Satyr a Nymfa a samozřejmě hlavní dobové ztělesnění femme fatale, Salome.

Jako možný ikonografický klíč ke slavnému obrazu *Oidipus a sfinga* (vystaven na Salonu v roce 1864, dnes v Metropolitním muzeu umění v New Yorku) spatřoval Peter Cooke téma Pokušení sv. Antonína, případně příbuzné Pokušení sv. Hilariona, reprezentované Papetyho obrazem ze čtyřicátých let. Oba výjevy představují konfrontaci dvou figur s erotickým podtextem, zasazenou do skalnatého prostředí. Cooke také připomíná, ovšem bez konkrétní citace, jednoho kritika, který figuru Oidipa přirovnal k „mladému asketovi z *Thebaidy*“.²⁸² Sám Moreau vysvětloval svůj obraz jako vítězství duše nad „omamnými a surovými útoky hmoty“, přičemž v jiném komentáři popisuje sfingu jako „pozemskou Chiméru, odpornou a přitažlivou jako hmotu, reprezentovanou okouzující ženskou hlavou,

²⁷⁹ HADDAD 1986, 93.

²⁸⁰ Ibidem, 85.

²⁸¹ LORRAIN 1895, 67–68.

²⁸² COOKE 2004, 612–613.

s křídly příslibujícími ideál a s tělem monstra a masožravce, který rve a hubí“.²⁸³ Téma boje a napětí mezi ženským a mužským protipólem, mezi duchem a hmotou je leitmotivem Moreauovy tvorby, jehož konkrétním vyjádřením je také akvarel *Pokušení sv. Antonína*.

Moreauovy početné akvarely nepřestávají udivovat; jak jsou vzdálené jeho nejslavnějším olejomalbám, precizním, detailním, „dokončeným“!²⁸⁴ Ztráta formy ve prospěch osamostatněných barevných skvrn, které přinášejí nezvyklé barevné kombinace a předjímají abstrakci, ovlivnila fauvistickou generaci Moreauových žáků z École des Beaux-Arts, například Matisse nebo Rouault, který měl navíc, jako Mistrův přítel a posléze první kurátor jeho pařížského muzea, přístup k širokému spektru jeho tvorby včetně rozsáhlého akvarelového díla.²⁸⁵

Pokušení sv. Antonína (kol. 1890) zapadá mezi ostatní akvarely z Moreauova štětce [36]. Je to barevná změť, v níž jsou jen naznačeny tvary, siluety, nejasně přecházející do expresivních barevných skvrn, až divák ztrácí jistotu, co vlastně vidí – je-li to, co si *myslí*, že vidí, skutečně v díle obsaženo, nešálí-li ho smysly. Tento způsob prezentace vizuální skutečnosti odpovídá Moreauově koncepci umělce-vizionáře, který s modernistickým sebeuvědoměním považoval tradiční způsoby malby za nedostatečné.²⁸⁶ Na rozdíl od svých současníků byl pro něj akvarel autonomním žánrem, který využíval k plnohodnotné tvorbě a nejen k přípravným studiím, jak bylo v té době zvykem. V akvarelu zpracoval originální ilustrace k La Fontainovým *Bajkám*, své obrazy v této technice, často nebývale velkých formátů, vystavoval ve zvláštní sekci Salonu a v roce 1886 uspořádal samostatnou výstavu pouze ze svých akvarelů. Během svého života jich také zhruba dvě stě prodal.²⁸⁷

Na *Pokušení* je nejdělněji vykreslena tvář sv. Antonína; rozeznáváme jeho rysy, dlouhý vous, svatozář. Tělo v kleku se sepjatýma rukama postupně splývá s neurčitou hnědí země. Ostatní bytosti – podivná (d'ábelská?) stvoření – rozeznáváme jen částečně a neurčitě; transparentní zahalená postava, rohaté zvíře prehistorického charakteru, oblečený had, předimenzovaná hlava, ženy poletující před Antonínem, to vše vystupuje jen fragmentárně a nejistě z barevného chaosu, v němž se stírá hranice mezi zemí a vzduchem. Čím déle na akvarel hledíme, tím jasněji vystupují konkrétní tvary z barev, z odstínů žluti a hnědi (až do té

²⁸³ MOREAU 2002, sv. 1, 73.

²⁸⁴ Je ovšem vhodné doplnit, že i mezi olejomalbami se najdou ojedinělé příklady uvolněného, expresivního rukopisu. Výraznými ukázkami jsou *Parka a anděl smrti* (1890, Musée national Gustave Moreau) a *Pokušení* (poslední čtvrtina 19. stol., Musée national Gustave Moreau).

²⁸⁵ REWALD 1961, 7.

²⁸⁶ GARDNER/DELA CROIX/TANSEY 1991, 953.

²⁸⁷ MATTHIEU 1991, 114.

nejtemnější), doplněných modrou ve všech částech obrazu, která ještě více mate vzdušný a zemský prostor, s rudou vertikálou uprostřed, připomínající stékající krvavý proud i rudá křídla démona pokušitele či génia zla.

Téma Pokušení svatého Antonína posloužilo Moreauovi jako kulisa k prvním opatrným krůčkům při řešení otázky, která bude tak zásadní pro autory 20. století: otázka prostoru. Tedy vypořádání se s prostorem chápaným tradičně, racionálně, dle zásad lineární perspektivy. Fragmentarizace obrazové plochy, která je u Moreaua patrná, je začátkem dekonstrukce tradičního prostoru, přestože je toto hledání nových cest zatím spíše živelné a intuitivní, než že by bylo důsledně teoreticky podloženo.

Moreau se vyrovnává s nedostatečností vnímání reality skrze prostý vizuální vjem. Překračování hranic smyslové zkušenosti řeší „zvnitřněním“ prostoru, znejistěním hranice mezi skutečným a duševním světem, přičemž Pokušení sv. Antonína poskytuje těmto pokusům ideální kulisy. Zájem umělců o tuto problematiku koresponduje s vývojem medicínských oborů neurologie, psychiatrie a psychologie, kde se do popředí bádání dostává neuchopitelný fantazijní svět člověka, a to především ve svých extrémních polohách duševních chorob, stavů vyšinutí, halucinací. K pocitu nereálnosti a fantasknosti Moreauova akvarelu nás tedy dovádí neurčitost tvarů a zrušení prostoru, s nímž souvisí také nevyváženost proporcí. Z barevné skvrny v pravé části obrazu vystupuje obří hlava s otevřenými ústy a vykuleným okem, přičemž vršek jako by byl odříznut – snad, nelze to říci s jistotou – a z nitra hlavy jako by se valila vlna barvy. Tento motiv odkazuje k vlámskému malířství, které rovněž pracovalo s libovolně velkými fragmenty lidského těla, často spojovanými do nových, bizarních celků. Může připomenout například *Pokušení sv. Antonína* (kol. 1650) od Joose van Craesbeecka, kde lidé vycházejí z úst a mozkovny velké mužské hlavy, nebo ještě o století starší obraz Jana Mandijna se stejným námětem.

U Moreaua lze toto však jen stěží chápat jako pouhou historizující aluzi; osamocená hlava s rozpitými konturami, vynořující se z barev podobně jako se v lidské paměti vynořují útržky vzpomínek, zaujímá v ikonografii poslední čtvrtiny 19. století zvláštní místo. Objevuje se v různých proměnách, ať už jako uťatá hlava Jana Křtitele, mučedníka osudové ženy, nebo jako hlava Orfea, tohoto „*Krista uměleckého obětování*“, ²⁸⁸ který byl mezi symbolisty zvláště populární a jehož hlavu plovoucí na lyže (a dle pověsti snad i po smrti zpívající) kanonizoval pro výtvarné umění právě Moreau a další ho následovali (např. Redon, Delville). ²⁸⁹ Hlava

²⁸⁸ WITTLICH 2010, 350.

²⁸⁹ Ibidem. Symbolismus zde převzal a reformuloval Orfea doby romantismu, který našel svou pevnou pozici již ve francouzské literatuře 1. poloviny 19. století. Viz JUDEN 1971.

jako sídlo rozumu i šílenství, hlava-matka imaginace, v jejíchž vidinách se rodí umění, hlava-muž (racionálně), přemožená ženou (iracionálně), hlava-autoportrét se stala symbolem natolik komplexním, že je obtížné redukovat ho na pouhou slovní definici.

Akvarel *Pokušení sv. Antonína* se stává svědectvím o bohaté a nepřehledné lidské mysli, jak ji vnímal konec 19. století, stejně jako je hrou s myslí a vnímáním diváka. Badatelé zabývající se surrealismem v něm spatřovali předchůdce automatické malby, energie a imaginace proudící z podvědomí.²⁹⁰

V chaotičnosti akvarelu však lze hledat ještě Moreauovo řešení dalšího výtvarného problému: nežádoucí statickosti, kterou přináší „mrtvé“ zobrazení na plátně/papíru, statickosti, která byla o to palčivěji vnímána, o co více postupovaly pokusy s pohybem při vzniku filmu. Michèle Haddad spatřuje v *Pokušení sv. Antonína* přímo „filmový“ moment z Flaubertovy předlohy: defilé rozličných podivných bytostí, tedy nikoli motiv chůlce a sexuálního pokušení, i přes malířovu posedlost bojem pohlaví.²⁹¹ „*Přicházejí nárazy větru, plné divných anatomí. [...] Prší jich s nebe, vystupuje jich ze země, teče jich ze skal. Všude planou zřítelnice, supají tlamy; prsa se klenou, pazoury se prodlužují, zuby skřípají, masa pleskají.*“²⁹² A v tomto chaosu volá Antonín: „*Ó štěstí! štěstí! viděl jsem roditi se život, viděl jsem vznikat pohyb.*“²⁹³

9.7 Odilon Redon a pokušení biologie

„*Pokud jde o Flauberta, Pokušení sv. Antonína mi přinesl můj zelený přítel Émile Hennequin, poté co viděl Počátky. Řekl mi, že najdu v té knize nová monstra. Byl jsem rázem zaujat popisnými pasážemi díla, plastičností a barvitostí, s níž se tam křísí všechny ty dávné děje.*“²⁹⁴ Tak vzpomíná Odilon Redon na své první setkání s Flaubertovým románem, které stálo na počátku tří litografických cyklů zasvěcených *Pokušení svatého Antonína*, mimořádných děl francouzského „černého symbolismu“.

První album (deset listů a frontispice) vzniklo v roce 1888, druhé (šest listů a frontispice) vyšlo jen o rok později a třetí, nejrozsáhlejší (dvacet tři listů a frontispice), v roce 1896. Některé motivy se objevují v cyklech opakovaně, případně mají své protějšky v jiných

²⁹⁰ LAWRENCE 1979, 9.

²⁹¹ HADDAD 1986, 86.

²⁹² FLAUBERT 1897, 213–214.

²⁹³ Ibidem, 216.

²⁹⁴ Dopis Odilona Redona Andrému Melleriovi, 21. července 1898. REDON 1996, 226.

Redonových dílech; jsou to Redonovy oblíbené prvky jako například vznášející se oční bulva. Všechna alba spojuje doslovná inspirace konkrétní větou (či spíše veršem) z Flaubertova románu a zároveň svoboda Redonova tvůrčího projevu, se kterou přetavuje slova do obrazů a propojuje je se světem vlastní představivosti, vedle toho také nachází inspiraci ve výtvarných dílech, která ovlivnila i Flauberta (Brueghel, Callot). Jeho obrazy, seřazené tak, že chronologií neodpovídají Flaubertově předloze, nejsou pouhou ilustrací, ale svébytným dílem, které spolu se silou Flaubertova slova vytváří nový estetický celek. Tato symbióza byla umožněna rovněž nápadnými podobnostmi „vesmírů“ Flaubertovy a Redonovy imaginace; ostatně pokud Flaubert odmítal ilustraci, i Redon se bránil tomuto pojmu zase z hlediska výtvarníka. Také se jeho druhému flaubertovskému cyklu dostalo výtky, že nejde o ilustraci v přesném slova smyslu a že kresby jsou odděleny od textu, ke kterému se mají vztahovat.²⁹⁵

Z prvního cyklu si nejvíce pozornosti vysloužil šestý list [37], inspirovaný momentem, v němž Smrt a Chlípnost splývají v jediné monstrum. „*Je to umrlčí hlava s věncem růží. Sedí na ženském trupu perleťové běli. Dole rubáš ohvězděný zlatými body tvoří jako ohon; a celé tělo se vlní, na způsob obrovského červa, jenž by se týčil. Vidina se zmenšuje, mizí.*“²⁹⁶ Redon dodává tváři-lebce spirálovitý pohyb a vzezření tajemné mořské larvy, plovoucí okem neproniknutelnou černí, kterou Huysmans nazývá „*nepropustnou, temnou a sametově jemnou jako černě netopyra*“, přičemž se tu a tam objevují tajemné obrysy, „*bělavé kokony rozptýlené v temnotě se chvějí kolem tohoto strašlivého obrazu Chlípnosti, která splývá, tak, jak tomu chtěl básník, s podobiznou samotné Smrti*“.²⁹⁷ Černá ovšem neměla pro Redona jednoznačně negativní konotace, byla spíše ztělesněním neznámého, byla to hlubina čerpající „*z tajuplných vnitřních zdrojů zdraví*“.²⁹⁸ Jules Destrée, kterému Redon svou grafiku poslal ještě před publikací alba, označil „*světelnou i temnou, překvapivou chiméru*“ za „*jednoduše úchvatnou*“.²⁹⁹

Druhý soubor je v porovnání s prvním méně osobní, snad že se v nejstarším albu odrážely osobní tragédie, které v té době Redona potkaly (smrt syna a později také přítele Hennequina). V listu *Smrt: Má ironie převyšuje všechny ostatní!* [38], který podle Destréea na

²⁹⁵ RAPETTI 2011, 223.

²⁹⁶ FLAUBERT 1897, 202.

²⁹⁷ HUYSMANS 1889, 152.

²⁹⁸ URBAN 1998, 459.

²⁹⁹ RAPETTI 2011, 216.

všechny „silně působí stejně tak tragickou hrůzností myšlenky jako skvělým provedením“,³⁰⁰ Redon znovu rozpracovává spojení smrti s mladým ženským tělem. Tentokrát je tvář-lebka částečně zakrytá a vzezření larvy ustupuje antropomorfní podobě. Figura se zvedá z temné spirály, jako by vystupovala z víru nebo do něj byla naopak vtahována. Pohyb doplňuje vlnění vlasů ozdobených růžemi.

Skrz dlouhé vlasy, jež jí pokrývaly obličej, mnil jsem poznávati Ammonariu..., list zobrazující bičování nahé ženy, patří k nejklaasičtější pojatým kresbám celého cyklu. Snad proto ji taky Redon zvolil pro prezentaci na Salonu v roce 1888. Oproti tomu *Musí býti někde prvotní podoby, jichž těla jsou jen obrazy* [39] nás zavádí do prostředí typických Redonových monster, pro něž hledal nové podoby a nové inspirace a která rozpracoval už ve svém albu *Počátky* (1883). Jednoduše načrtnutá hlava s velikým okem, posazená na hadím těle, připomínající až naivní dětskou kresbu, odkazuje k fantazijnímu světu středověkých bestiářů.

Redon využívá černobílé litografie jako hry protikladů a faktického i symbolického kontrastu, například na listu se Sfingou a Chimérou z druhého alba, případně z téhož cyklu *Skiapodi: – hlavu co možná nejdoleji, toť tajemství štěstí!* s temnou hlízou kořenící v zářivé půdě. Zajímavé je, že postava svatého Antonína se v celém souboru vyskytuje pouze na titulním listě, může tak dojít k identifikaci Antonína a diváka, kteří se stávají svědky stejných vizí a sdílejí úhel pohledu.³⁰¹

Ve třetím albu, čítajícím čtyřicet litografií, Redon naplno rozvinul svou imaginaci na základě Flaubertova *Pokoušení svatého Antonína*. Cyklus vznikl v těžkém období, kdy se Redon potýkal se zdravotními i majetkovými problémy. Jedná se o výtvarně jednotný soubor, v němž ovšem každý list může fungovat i zvlášť jako samostatná hodnota. Autor v něm rozpracoval své vize podivných stvoření, inspirované mikrobiologií, mysticky a umělecky vnímanou evolucí, východní filosofie (postava Buddhy) a další motivy, které patří do jeho ikonografického repertoáru (například kvadriga vznášející se do nebes na listu *Řítí se do propasti hlavou napřed* najde svou obměnu v několika verzích *Apollónova vozu*, tvář smutného d'ábla zase přebírá podobu Kristovu z obrazu *Kristus korunovaný trním* z let 1894–1895). Redon opět pojednává dvojici kostlivce a ženy, Smrti a Chlípnosti, které jsou tentokrát zobrazeny jako dvě odlišné bytosti, dvojediné, tryskající ze stejného místa ve dvou protikladných paprscích, temném a jasném [40].

³⁰⁰ DESTREÉ 1891, 53.

³⁰¹ EISENMAN 1992, 210.

Zajímavou otázkou při zkoumání Redonova díla je jeho reakce na vývoj biologie a evolučních teorií, kterou se zabýval například Otto M. Urban.³⁰² Zájem o vznik života a jeho vývoj na buněčné bázi ukázal již ve svém albu *Počátky* a v *Pokušení svatého Antonína*, především v jeho třetí verzi, na něj navázal. K jeho zaujetí pro tuto problematiku přispívalo i přátelství s botanikem Armandem Clavaudem, který byl také obdivovatelem indické poezie a Flaubertových děl a který Redona fascinoval svým pátráním „*na pomezí neviditelného světa po životě tvořícím přechod mezi živočichem a rostlinou, po oné květině nebo onom tvorů, po onom tajuplném jedinci, který je na několik hodin denně a pouze vlivem světla zvířetem*“.³⁰³

Redona je však třeba vnímat nikoli jako vědce, ale především jako umělce, kterému nové poznatky a nové obrazy z vědeckého světa (třeba fascinující pohled do mikroskopu) přinášejí nové vizuální inspirace a obohacují jeho rejstřík fantazijních monster. Zároveň se obrací k nejnižším stádiím života při svém hledání podstaty; je to návrat k počátkům a snad i k Bohu, jehož tradiční role byla novými objevy značně otřesená, je to noření se do původního chaosu, z něhož se vyděluje život ve své nejjednodušší formě, která je tajemná, přitažlivá i děsivá. Zároveň jako by mikroskopické organismy existovaly v celých paralelních světech, pro člověka nepoznatelných pouhými smysly, ale o to vábivějších pro umělce představivost (včetně poetických jmen, která věda dávala nově objevovaným mikroorganismům).

Svým neskutečným bytostem se Redon snažil propůjčit tajemnou životní sílu: „*Nikdo mi nemůže upřít, že jsem dal i svým nejneskutečnějším výtvořům zdání života. Celá má originalnost spočívá v tom, že nepravděpodobné bytosti nechávám žít po lidsku podle zákonů pravděpodobnosti, že logiku viditelného dávám co nejvíc do služeb neviditelného*“.³⁰⁴

I když sám Redon odmítal, že by lpěl na mikroskopickém pozorování, když tvořil *Počátky*, přiznával jistou inspiraci: „*Nebral jsem si při tom na pomoc mikroskop [...], neměl jsem před očima ohromující svět nekonečně malých forem. Nikoli. Když jsem je dělal, snažil jsem se o něco důležitějšího: dát jejich skladbě určitý řád*“.³⁰⁵ Flaubertovo dílo – jeho koncepce a filosofie, jeho fascinace hmotou a vznikem života a zároveň postava Ďábla-Vědy – bylo ideálním inspiračním zdrojem pro Redonovy snahy. A nejen Redonovy. Snad prvním výtvarným počinem, který byl přímo a jednoznačně inspirován knihou *Pokušení svatého Antonína*, se staly kresby Maurice Sanda, zobrazující jednoduché podivné tvory, ne nepodobné Redonovým experimentům.³⁰⁶

³⁰² URBAN 1998.

³⁰³ Ibidem, 463.

³⁰⁴ Ibidem, 458–459.

³⁰⁵ Ibidem, 458.

³⁰⁶ Ibidem, 455.

Redon se k tématu Pokušení svatého Antonína vrátil ještě v roce 1910 v sérii kreseb, která se stala nenápadným epilogem za jeho antonínskými alby a v obecnější rovině i za tématem *Pokušení svatého Antonína* v 19. století, které se od 90. let zjednodušovalo a jeho výpověď ztrácela na intenzitě. Stal se z něj lehký, humorný žánr, který sice měl ještě zažít svou renesanci mezi surrealisty, ale již nikdy v takovém rozsahu.

Závěr

Pokušení svatého Antonína bylo v poslední čtvrtině 19. století velkým tématem francouzských a belgických malířů. Tématem, které v sobě shrnovalo rozličné dobové tendence a otázky jako přitažlivost exotismu, nové vnímání ženy, těla a erotiky, přehodnocování role křesťanství tváří v tvář pokroku ve vědách, roli jednotlivce v moderní společnosti. Zároveň jeho psychologický aspekt, obracející se do lidského nitra a do světa vizí a halucinací stírajících hranici subjektivní a objektivní skutečnosti, vybízel k hledání nových způsobů vidění a zobrazování – ať už to byly experimenty s technologiemi (stínové divadlo, film) nebo přímo s malbou, nacházející nový výraz v přechodu od konkrétního k neurčitému, od tradiční malby k abstrakci.

Novým impulzem a inspiračním zdrojem pro umění fin de siècle byl román *Pokušení svatého Antonína* Gustava Flauberta, který se ovšem neobjevil jako blesk z čistého nebe, ale naopak navázal na oblibu tématu, vzrůstající postupně v průběhu devatenáctého století, vycházející z celkové společenské situace a navazující na dříve ve Francii velmi rozšířený Antonínův kult, díky kterému byl Antonínův příběh obecně známý a srozumitelný. Flaubertův tvůrčí počín byl navíc opřen o důkladnou znalost původních pramenů a zároveň byl inspirován Brueghelovým obrazem, vycházel tedy z tradice výtvarné i literární, stejně jako z ní vycházeli výtvarní umělci zpracovávající téma Pokušení svatého Antonína. Docházelo tak k propojení a koloběhu inspirací textových i vizuálních, které na konci devatenáctého století vytvářely specifický vztah slova a obrazu, symbiózu dvou odlišných médií.

Pokušení svatého Antonína v devatenáctém století je komplexním tématem s řadou souvislostí, proto se tato práce omezila jen na Francii a Belgie, epicentra nové popularity tohoto námětu. Jeho obliba však vzkvétala v celé Evropě, od Itálie, přes Španělsko a Německo až po Čechy. Její ozvuky najdeme také v Latinské Americe (José Guadalupe Posada). Bylo by jistě zajímavé a přínosné zhodnotit význam Pokušení svatého Antonína bez regionálních omezení, protože jeho rozšíření na sklonku století stejně jako hloubka a pestrost, kterou v sobě nese, jsou fenoménem. A to fenoménem, který výrazně vypovídá o době, v níž vznikl, a o lidech té doby, přinášeje o nich svědectví převyšující zájem literární vědy nebo dějin umění.

Prameny a literatura

Prameny a edice pramenů

- Apofthegmata 2000–2008 — Apofthegmata. Výroky a příběhy pouštních otců, 3 svazky.
Praha 2000–2008
- ATANÁŠ 2010 — ATANÁŠ: Život sv. Antonína Poustevníka. Václav VENTURA (ed.). Olomouc
2010
- ATHANASE 1980 — ATHANASE: La vie primitive de S. Antoine; conservée en syriaque
(=Corpus scriptorum Christianorum orientalium, Scriptores Syri). René DRAGUET (ed).
Louvain 1980
- ATHANASE 2004 — ATHANASE: Vie d'Antoine (=Sources chrétiennes 400). Gerhardus
Johannes Marinus BARTELINK (ed.). Paris 2004
- ATHANASIOS 1928 — ATHANASIOS: Život svatého Antonína Velikého, poustevníka a opata,
ježž napsal a mnichům v cizině poslal Svatý Athanasios, arcibiskup alexandrijský.
Antonín STRÍŽ (ed.). Praha 1928
- AUGUSTIN 1870 — AUGUSTIN: Œuvres complètes de saint Augustin, 2. díl. Paris 1870
- BARTHELÉMY-SAINT-HILAIRE 1847 — Jules BARTHELÉMY-SAINT-HILAIRE: Rapport par M.
Barthelémy Saint-Hilaire sur le tome I^{er} de l'Introduction à l'histoire du bouddhisme
indien par M. E. Burnouf, suivi d'observations de M. Cousin. In: Séances et travaux de
l'Académie des sciences morales et politiques, 2. série, 1. díl (= 11. díl). Paris 1847,
39–63
- BARTHELÉMY-SAINT-HILAIRE 1860 — Jules BARTHELÉMY-SAINT-HILAIRE: Le Bouddha et sa
religion. Paris 1860
- BAUDELAIRE 1857 — Charles BAUDELAIRE: Les fleurs du mal. Paris 1857
- BAUDELAIRE 1868 — Charles BAUDELAIRE: Curiosités esthétiques (=Œuvres complètes de
Charles Baudelaire, 2. svazek). Paris 1868
- Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad. Praha 2007
- BLAVATSKA 1888 — Helena BLAVATSKA: Théosophie et Bouddhisme. In: Lotus III, 1888, č.
18, 321–333
- BOUCHOT 1889 — Henri BOUCHOT: Jacques Callot. Sa vie, son œuvre et ses continuateurs.
Paris 1889

- BURNOUF 1844 — Eugène BURNOUF: Introduction à l'histoire du bouddhisme indien, 1. svazek, Paris 1844
- BURNOUF 1888 — Émile-Louis BURNOUF: Le Bouddhisme en Occident. In: Revue des deux Mondes LXXXVIII, 15. 7. 1888, 340–372
- CREUZER 1841 — Georg Friedrich CREUZER: Religions de l'Antiquité. Considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques, IV. díl, 2. část. Paris 1841
- DESTRÉE 1891 — Jules DESTREE: L'Œuvre litographique de Odilon Redon. Catalogue descriptif. Bruxelles 1891
- DU CAMP 1906 — Maxime DU CAMP: Souvenirs littéraires, 1. díl (1822–1850). Paris 1906
- FÉNÉON 1970 — Félix FÉNÉON: Œuvres plus que complètes, 1. svazek (Chroniques d'art). Joan U. HALPERIN (ed.). Paris 1970
- FLAUBERT 1856 — Gustave FLAUBERT: La Tentation de saint Antoine (fragments). In: L'Artiste 1856, 6. série, 3. díl, 19–22
- FLAUBERT 1886 — Gustave FLAUBERT: Par les champs et par les grèves. Voyage en Bretagne. Paris 1886
- FLAUBERT 1890 — Gustave FLAUBERT: La Tentation de Saint Antoine. Paris 1890
- FLAUBERT 1897 — Gustave FLAUBERT: Pokušení svatého Antonína. Praha [1897?]
- FLAUBERT 1910 — Gustave FLAUBERT: Novembre. In: Gustave FLAUBERT: Œuvres de jeunesse II (=Œuvres complètes de Gustave Flaubert 12), Paris 1910, 162–256
- FLAUBERT 1926a — Gustave FLAUBERT: Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance, 1. díl. Paris 1926
- FLAUBERT 1926b — Gustave FLAUBERT: Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance, 2. díl. Paris 1926
- FLAUBERT 1927a — Gustave FLAUBERT: Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance, 3. díl. Paris 1927
- FLAUBERT 1927b — Gustave FLAUBERT: Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance, 4. díl. Paris 1927
- FLAUBERT 1971 — Gustave FLAUBERT: Dopisy. Praha 1971
- FRANCE 1894 — Anatole FRANCE: Le Grand saint Antoine. In: Anatole FRANCE: La Vie littéraire, 2. série. Paris 1894, 215–227
- GABET 1831 — Charles GABET: Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX^e siècle: Peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale. Paris 1831

- GAUTIER 1880 — Théophile GAUTIER: Tableaux à la plume. Paris 1880
- GIBBON 1843 — Edward GIBBON: Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain. Paris 1843
- GOETHE 1832 — Johann Wolfgang von GOETHE: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Stuttgart 1832
- GOUGES 1971 — Olympe de GOUGES: Les droits de la femme. Paris 1971
- HEINE 1843 — Heinrich HEINE: De la France (= Œuvres de Henri Heine 4). Paris 1834
- HENNEQUIN 1890 — Émile HENNEQUIN: Quelques écrivains français: Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans, etc. Paris 1890
- HUGO 1913 — Victor HUGO: Choses vues I. Paris 1913
- HUYSMANS 1889 — Joris-Karl HUYSMANS: Certains. G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc. Paris 1889
- HUYSMANS 1922 — Joris-Karl HUYSMANS: À rebours. Paris 1922
- CHATEAUBRIAND 1840 — François-René de CHATEAUBRIAND: Œuvres de M. le vicomte de Chateaubriand, 2. díl. Paris 1840
- JERONÝM 2002 — JERONÝM: Legendy o poustevnících (Vitae eremitarum). Jiří ŠUBRT (ed.). Praha 2002
- LAMARTINE 1851 — Alphonse de LAMARTINE: Histoire de la Restauration, 2. díl, 15. kniha. Paris 1851
- LEMAÎTRE 1888 — Jules LEMAÎTRE: Impressions de théâtre, 2. série. Paris 1888
- LORRAIN 1895 — Jean LORRAIN: Sensations et souvenirs. Paris 1895
- MICHELET 1878 — Jules MICHELET: La Sorcière. Paris 1878
- MILLIN 1807 — Aubin-Louis MILLIN: Voyage dans les départements du Midi de la France, 2. díl. Paris 1807
- MONTALEMBERT 1860 — Charles Forbes de MONTALEMBERT: Les moines d'Occident. Depuis saint Benoît jusqu'à saint Bernard. Paris 1860
- MOREAU 2002 — Gustave MOREAU: Ecrits sur l'art. Peter COOKE (ed.). Fontfroide 2002
- NERVAL 1851 — Gérard de NERVAL: Voyage en Orient, 1. díl. Paris 1851
- NORÈS 1888 — Édouard NORÈS: La Tentation de saint-Antoine. In: Les Premières illustrées VII, 1888, 173–183
- První křesťanští poustevníci 1995— První křesťanští poustevníci: výroky a pověděni ze sbírek: Apofthegmata tōn haigōn gerontōn, Hē pros lauson historia (periekusa bius osiōn paterōn). Vratislav Antonij DRDA (ed.). Hostinné 1995
- REDON 1923 — Odilon REDON: Lettres d'Odilon Redon 1878–1916. Paris / Bruxelles 1923

- REDON 1996 — Odilon REDON: Samomluvy. Jitka Hamzová / Věra Laudová (eds.). Praha 1996
- RENAN 1857 — Ernest RENAN: Vie des saints. In: Ernest RENAN: Études d'histoire religieuse. Paris 1857, 301–315
- RODENBACH 1891 — Georges RODENBACH: Le règne du silence. Paris 1891
- SENART 1882 — Émile SENART: Essai sur la légende du Buddha, son caractère et ses origines. Paris 1882
- SOZOMÈN 1983 — SOZOMÈN: Histoire ecclésiastique, knihy I–II (=Sources Chrétiennes 306). Paris 1983
- TAINÉ 1866 — Hippolyte TAINÉ: Nouveaux essais de critique et d'histoire. Paris 1866
- TAINÉ 1904 — Hippolyte TAINÉ: Visite à Gustave Flaubert. In: Hippolyte TAINÉ: Sa vie et sa correspondance, 2. díl (Le critique et le philosophe, 1853–1870). Paris 1904, 234–236
- VERHAEREN 1887 — Émile VERHAEREN: Un peintre symboliste. In: L'Art moderne VII, 24. 4. 1887, 129–131
- VILLEMAIN 1854 — Abel-François VILLEMAIN: Tableau de l'éloquence chrétienne au IV^e siècle. Paris 1854
- VORAGINE 1843 — Jacques de VORAGINE: La légende dorée, 1. díl. Paris 1843
- WEINGARTEN 1877 — Hermann WEINGARTEN: Ursprung des Mönchtums im nachconstantinischen Zeitalter. Gotha 1877

Sekundární literatura

- ANDERSON/FAWZY 1988 — Robert ANDERSON / Ibrahim FAWZY: Egypt in 1800. Scenes from Napoleon's Description de l'Égypte. London 1988
- ANTONETTI 1994 — Guy ANTONETTI: Louis-Philippe. Paris 1994
- BALLAS 1974 — Guila BALLAS: Daumier, Corot, Papety et Delacroix, inspireurs de Cézanne. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1974, 193–99
- BALLAS 1981 — Guila BALLAS: Paul Cézanne et la revue L'Artiste. In: Gazette des Beaux-Arts XCVIII, prosinec 1981, 223–232
- BARNARD 1974 — Leslie W. BARNARD: The Date of S. Athanasius' Vita Antonii. In: Vigiliae Christianae XXVII, 1974, 165–169
- BARNARD 1993 — Leslie W. BARNARD: Did Athanasius know Saint Antony? In: Ancient Society XXIV, 1993, 139–149

- BARNES 1986 — Timothy David BARNES: Angel of Light or Mystic Initiate? The Problem of the Life of Antony. In: *Journal of Theological Studies* XXXVII, 1986, 353–368
- BARROWS 1981 — Susanna BARROWS: *Distorting Mirrors. Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France*. New Haven 1981
- BARTOŇ 1997 — Josef BARTOŇ: K překládání ze staré řečtiny (Sv. Atanáš: Život sv. Antonína Poustevníka). In: *Listy filologické* CXX, 1997, 344–351
- BÉGUERIE/BISCHOFF 2000 — Pantxika BÉGUERIE / Georges BISCHOFF: *Grünewald. Le maître d'Issenheim*. Tournai 2000
- BEM 1979 — Jeanne BEM: *Désir et Savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de La Tentation de saint Antoine*. Neuchâtel 1979
- BONNIER/LEBLANC 1997 — Bernadette BONNIER / Véronique LEBLANC: *Félicien Rops. Vie et œuvre*. Brugge 1997
- BORDAT/BOUCROT 1994 — Denis BORDAT / Francis BOUCROT: *Les Théâtres d'ombres. Histoire et techniques*. Paris 1994
- BOSTON 2010 — Leah C. BOSTON: Symbolism and “Social Art”: The Utility of the Sensual in Fernand Khnopff's After Flaubert. In: Rosina NEGINSKY (ed.): *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*. Newcastle 2010, 147–158
- BRENNAN 1976 — Brian R. BRENNAN: Dating Athanasius' Vita Antonii. In: *Vigiliae Christianae* XXX, 1976, 52–54
- BUBEN 2003 — Milan M. BUBEN: *Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích, II. díl, 1. svazek*. Praha 2003
- BUBEN 2004 — Milan M. BUBEN: *Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích, II. díl, 2. svazek*. Praha 2004
- CASTELLI 1958 — Enrico CASTELLI: *Le Démoniaque dans l'art, sa signification philosophique*. Paris 1958
- CATE/SHAW 1996 — Phillip Dennis CATE / Mary SHAW (eds.): *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor and the Avant-Garde, 1875–1905*. New Brunswick 1996
- COOKE 2004 — Peter COOKE: Gustave Moreau's „Œdipus and the sphinx“: archaism, temptation and the nude at the Salon of 1864. In: *The Burlington Magazine* CXLVI, 2004, č. 1218, 609–615
- CUTTNER 1955 — Charles D. CUTTLER: *The Temptations of Saint Anthony in Art. From earliest times to the first quarter of XVI century*. New York 1955
- DRAGUET 2010 — Michel DRAGUET: *Le Symbolisme en Belgique*. Bruxelles 2010

- DROBNER 2011 — Hubertus R. DROBNER: *Patrologie. Úvod do studia starokřesťanské literatury*. Praha 2011
- EISENMAN 1992 — Stephen F. EISENMAN: *The Temptation of Saint Redon*. Chicago / London 1992
- ERRE 2011 — Fabrice ERRE: *Le règne de la poire. Caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*. Seyssel 2011
- ERRERA 1922 — Paul ERRERA: *Portraits d'artistes: Fernand Khnopff*. In: *La Revue politique et littéraire. Revue bleue LX*, 1922, 102–104
- FERRARI 1956 — Guy FERRARI: *Sources for the Early Iconography of St. Anthony*. In: *Studia Anselmiana XXXVIII*, 1956, 248–253
- FREUD 1986 — Sigmund FREUD: *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris 1986
- French painting 1975 — *French painting 1774–1830. The age of revolution* (kat. výst.). Detroit / New York 1975
- GACHE-PATIN 1984 — Sylvie GACHE-PATIN: *Douze œuvres de Cézanne de l'ancienne collection Pellerin*. In: *La Revue du Louvre et des Musées de France XXXIV*, č. 2, 1984, 128–46
- GARDNER/DELA CROIX/TANSEY/KIRKPATRICK 1991 — Helen GARDNER / Horst DELA CROIX / Richard G. TANSEY / Diane KIRKPATRICK: *Gardner's Art Through the Ages*, 9. edice. San Diego 1991
- GESKÓ 2012 — Judit GESKÓ: *Cézanne and the Past. Tradition and Creativity* (kat. výst.). Budapest 2012
- HADDAD 1986 — Michèle HADDAD: *Le Thème de la „Tentation de Saint Antoine“ au dix-neuvième siècle* (nepublikovaná diplomová práce na Université Paris-Sorbonne). Paris 1986
- HADDAD 1992 — Michèle HADDAD: *Une image „déversoir“: la Tentation de saint Antoine dans la deuxième moitié du XIX^e siècle*. In: Stéphane MICHAUD / Jean-Yves MOLLIER / Nicole SAVY (eds.): *Usages de l'image au XIX^e siècle*. Paris 1992
- HALOCHE 1956 — Maurice HALOCHE: *La Tentation de Saint-Antoine*. In: *Le Bulletin des Amis de Flaubert*, č. 8, 1956, 15–22
- HARMLESS 2004 — William HARMLESS: *Desert Christians. An Introduction to the Literature of Early Monasticism*. Oxford 2004
- HARTEN 1989 — Elke HARTEN / Hans-Christian HARTEN: *Femmes, culture et Révolution*. Paris 1989

- HENEIN 2008 — Nagi Athanasion HENEIN: *Le Monachisme Egyptien révélateur de l'âme copte* (dizertační práce na Université de Limoges). Limoges 2008
- HENRIET 2015 — Patrick HENRIET (rec.): Alain DIERKENS / Jean Philippe SCHREIBER (dir.): *Le blasphème. Du péché au crime*. In: *Revue de l'histoire de religions*, 2015, č. 1, 88–91
- HOURTICQ 1927 — Louis HOURTICQ: *La vie des images*. Paris 1927
- CHASTEL 1949 — André CHASTEL: *L'épisode de la Reine de Saba dans la Tentation de saint Antoine de Flaubert*. In: *Romanic Review* XL, 1949, 261–267
- CHITTY 1966 — Derwas James CHITTY: *The Desert a City: a Study of Egyptian and Palestinian Monasticism under the Christian Empire*. Oxford 1966
- CHRISTEL 2011 — Dominik CHRISTEL: *Žena a zrcadlo. Proměny zobrazení ženy ve vztahu k motivu zrcadla a fenoménu optické reflexe* (nepublikovaná diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2011
- CHRISTIANSEN/KANTER/STREHLKE 1988 — Keith CHRISTIANSEN / Laurence B. KANTER / Carl Brandon STREHLKE: *Painting in Renaissance Siena, 1420–1500*. New York 1988
- ISRAEL-PELLETIER 2004 — Aimée ISRAEL-PELLETIER: *Flaubert and the Visual*. In: Timothy Unwin (ed.): *The Cambridge Companion to Flaubert*. Cambridge 2004
- JUDEN 1971 — Brian JUDEN: *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800–1855)*. Paris 1971
- JURT 2002 — Joseph JURT: *Flaubert e as artes visuais*. In: *Alea, Estudos neolatinos* IV, č. 1, 2002, 33–54
- KASHEY 1980 — Elisabeth KASHEY: *Religious Art in XIXth Century France*. New York 1980
- KERR 2000 — David S. KERR: *Caricature and French Political Culture 1830–1848. Charles Philpon and the Illustrated Press*. Oxford / New York 2000
- LAWRENCE 1979 — Michael G. LAWRENCE: *Surrealisme in Perspective*. Cleveland 1979
- LEMONNIER 1908 — Camille LEMONNIER: *Félicien Rops. L'homme et l'artiste*. Paris 1908
- LIEDEKERKE 1985 — Arnould de LIEDEKERKE: *Félicien Rops*. In: *Beaux Arts Magazine*, mai 1985, č. 24, 58–63
- LECLERCQ 1956 — Jean LECLERCQ: *Saint Antoine dans la tradition monastique médiévale*. In: *Studia Anselmiana* XXXVIII, 1956, 229–247
- LEGRAND 1994 — Francine-Claire LEGRAND: *Félicien Rops a symbolismus*. In: *Félicien Rops* (kat. výst.). Praha 1994, 11–16
- LEIGHTON 2008 — Sophie LEIGHTON: *Henri Rivière*. In: John Hannavy (ed.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York / London 2008

- LORENZ 1989 — Rudolf LORENZ: Die griechische Vita Antonii des Athanasius und ihre syrische Fassung. Bemerkungen zu einer These von R. Draguet. In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* C, 1989, 77–84
- LURKER 2005 — Manfred LURKER: *Slovník symbolů*. Praha 2005
- MACHOTKA 1996 — Pavel MACHOTKA: *Cézanne. Landscape into Art*. New Haven 1996
- MARCHAL 1999 — Bertrand MARCHAL: *Huysmans émule de Flaubert: Tentation de la réécriture, réécriture de la Tentation (A Rebours, La Tentation de Saint Antoine et Hérodiades)*. In: Mike FREEMAN a kol.: *The Process of Art. Studies in Nineteenth-Century French Literature, Music and Painting in Honour of Alan Raitt*, Oxford 1999, 101–111
- MATTHIEU 1991 — Pierre-Louis MATTHIEU: *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*. Paris 1991
- MAUPASSANT 1910 — Guy de MAUPASSANT: *Bel-Ami*. Paris 1910
- MCPHEE/ORENSTEIN 2011 — Constance C. MCPHEE / Nadine M. ORENSTEIN: *Infinite Jest. Caricature and Satire from Leonardo to Levin*. New York 2011
- MESPOULET 1939 — Marguerite MESPOULET: *Images et romans*. Paris 1939
- MOYSSET 1906 — Henri MOYSSET: *L'idée d'organisation du travail dans les professions de foi des candidats à l'Assemblée constituante de 1848, La Révolution de 1848*. In: *Bulletin de la Société d'histoire de la révolution de 1848* III, č. 13, 1906, 27–42
- MUKHERJEE 2004 — Madhuri MUKHERJEE: *When the Saints Go Marching*. In: *Popular Performances of La Tentation de Saint Antoine and Sainte Geneviève de Paris at the Chat Noir Shadow Theatre*. In: Elizabeth EMERY / Laurie POSTLEWATE (eds.): *Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture. Eight Essays*. Jefferson 2004, 25–44
- NARR 2006 — Sabine A. NARR: *Transgressions médiatiques: la relation entre texte et image chez Flaubert*. In: Jeanne BEM / Uwe DETHLOFF (eds.): *Nouvelles lectures de Flaubert: recherches allemandes*. Tübingen 2006, 56–76
- NEILAND 2001 — Mary NEILAND: *„Les Tentations de Saint Antoine“ and Flaubert's Fiction. A creative Dynamic*. Amsterdam / Atlanta 2001.
- NOLA 1998 — Alfonso Maria di NOLA: *Ďábel a podoby zla v historii lidstva*. Praha 1998
- NOORDELOOS 1942 — Pieter NOORDELOOS: *La translation de Saint Antoine en Dauphiné*. In: *Annalecta Bollandiana* LX, 1942, 68–81
- PÉRICARD-MÉA 2013 — Denise PÉRICARD-MÉA: *Les pèlerinages au Moyen Âge*. Paris 2013
- PETŘÍČEK 2009 — Miroslav PETŘÍČEK: *Myšlení obrazem*. Praha 2009
- PHILIPP 2008 — Michael PHILIPP (ed.): *Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst*. München 2008

- PIERRE 1991 — José PIERRE: *L'univers symboliste. Fin de siècle et décadence*. Paris 1991
- PITTS REMBERT 2012 — Virginia PITTS REMBERT: *Bosch*. New York 2012
- PLANCHON 2004 — Claude A. PLANCHON: *Le Fabuleux Destin du Docteur Véron*. In: *Vesalius X*, 2004, č. 1, 20–24
- PRÉAUD 1983 — Maxime PRÉAUD: *Saturne, Satan, Wotan, et Saint Antoine ermite*. In: *Cahiers de Fontenay XXXIII*, 1983, 81–102
- PŮTOVÁ 2013 — Barbora PŮTOVÁ: *Félicien Rops. Enfant terrible dekadence*. Praha 2013
- RAMUS 1978 — Charles F. RAMUS: *Daumier, 120 Great Lithographs*. New York 1978
- RAPETTI 2011 — Rodolphe RAPETTI (ed.): *Odilon Redon. Prince du Rêve, 1840–1916* (kat. výst.). Paris 2011
- REFF 1962 — Theodore REFF: *Cézanne, Flaubert, St. Anthony, and the Queen of Sheba*. In: *The Art Bulletin XLIV*, č. 2, červen 1962, 113–125
- REWALD 1961 — John REWALD: *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin* (kat. výst.). New York 1961
- ROYT/ŠEDINOVÁ 2001 — Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha 2001
- SEARLE/ROY/BORNEMANN 1974 — RONALD SEARLE / Claude ROY / Bernd BORNEMANN: *La Caricature: Art et manifeste. Du XVIe siècle à nos jours*. Lausanne 1974
- SÉGINGER 1984 — Gisèle SÉGINGER: *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine de Flaubert. La relation sujet – object*. Paris 1984
- SEZNEC 1945 — Jean SEZNEC: *Flaubert and the Graphic Arts*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes VIII*, 1945, 175–190
- SEZNEC 1949 — Jean SEZNEC: *Nouvelles études sur la Tentation de Saint Antoine*, London 1949
- SCHAFF 1892 — Philip SCHAFF: *Introduction to Vita S. Antonii*. In: *ATHANASIUS, Select Works and Letters (=A Select Library of the Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church II/4)*, Philip SCHAFF / Henry WACE (eds.). New York 1892
- SCHMITT 1983 — Jean-Claude SCHMITT: *Les saints et les stars. Le text hagiographique dans la culture populaire*. Paris 1983
- SMETÁNKA 1909 — Emil SMETÁNKA: *Staročeské Životy svatých Otcův*. Praha 1909
- SMITH 2000 — Marian SMITH: *Ballet and Opera in the Age of „Giselle“*. Princeton / Oxford 2000
- SPENCE 1920 — Lewis SPENCE: *An Encyclopaedia of Occultism*. New York 1920
- STAROBINSKI 1970 — Jean STAROBINSKI: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Genève 1970

- STEINBERG 1978 — Leo STEINBERG: Resisting Cézanne. Picasso's *Three Women*. In: *Art in America*, listopad–prosinec 1978, 115–133
- SUEUR-HERMEL 2009 — Valérie SUEUR-HERMEL: Henri Rivière, peintre-graveur et imagier. In: Valérie SUEUR-HERMEL (ed.): *Henri Rivière. Entre impressionnisme et japonisme* (kat. výst.). Paris 2009, 11–22
- ŠMELHAUS 1972 — Vratislav ŠMELHAUS: *Řecká patrologie*. Praha 1972
- ŠORM 1945 — Antonín ŠORM: Úcta sv. Antonína poust. u našich předků. In: *Lidové listy*, 17. 1. 1945, 2
- ŠUBRT 2004 — Jiří ŠUBRT: *Bestiae Christum loquuntur. Mytologické bytosti v Jeronýmově Vita Pauli primi eremitaie*. In: Jana NECHUTOVÁ (ed.): *Druhý život antického mýtu*. Brno 2004, 58–63
- TERNOIS 1999 — Daniel TERNOIS: Jacques Callot, catalogue de son œuvre dessinée, supplément. Paris 1999
- TETZ 1983 — Martin TETZ: Athanasius und die Vita Antonii: Literarische und theologische Relationen. In: *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft* LXXIII, 1983, 1–30
- TOMPKINS LEWIS 1988 — Mary TOMPKINS LEWIS: Literature, Music and Cézanne's Early Subjects. In: Lawrence GOWING (ed.): *Cézanne. The Early Years, 1859–1872* (kat. výst.). London 1988
- TOMPKINS LEWIS 1989 — Mary TOMPKINS LEWIS: *Cézanne's Early Imagery*. Berkeley 1989
- URBAN 1998 — Otto M. URBAN: Hrozná monstra vědy a strašné příšery umění. Redonovo Pokušení svatého Antonína. In: *Umění XLVI*, 1998, 453–464
- URBAN 2006 — Otto M. URBAN (ed.): *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha 2006
- VENTURA 2006 — Václav VENTURA: *Spiritualita křesťanského mnišství I. Od počátků po svatého Jana Zlatoústého*. Praha 2006
- VENTURA 2008 — Václav VENTURA: Milost v pojetí prvních mnichů. Dopisy Antonínovy a Pachomiana. In: Jan Amos DUS / Lenka KARFÍKOVÁ (eds.): *Milost v antické, židovské a křesťanské tradici*. Jihlava 2008, 182–183
- VENTURA 2010 — Václav VENTURA: Úvod, in: *ATANÁŠ 2010*
- WALTER 1996 — Philippe WALTER (ed.): *Saint Antoine entre mythe et légende*. Grenoble 1996
- WITTLICH 2010 — Petr WITTLICH: *Horizonty umění*. Praha 2010
- ZÄNKER 1998 — Jürgen ZÄNKER: *Crucifixae. Frauen am Kreuz*. Berlin 1998

Seznam vyobrazení

1. Mistr z Osservanzy: Svatý Antonín pokoušený hroudou zlata, kol. 1435, tempera a zlato na dřevě; 48 x 35 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
2. Mistr z Osservanzy nebo Sano di Pietro: Svatý Antonín bitý ďábly, kol. 1435, tempera a zlato na dřevě; 47 x 34 cm, Yale University Art Gallery, New Haven
3. Mistr z Coëtivy: Svatý Antonín trýzněný ďábly, kol. 1470, z rukopisu: Jacobus de Voragine: La Légende Dorée, British Library, Yates Thompson 49, vol. 1, fol. 34v
4. Martin Schongauer: Pokušení svatého Antonína, 1470–1475, mědirytina; 32 x 23 cm, Musée Unterlinden, Colmar
5. Lucas Cranach starší: Pokušení svatého Antonína, 1506, dřevořez; 41 x 28 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
6. Matthias Grünewald: Isenheimský oltář: Setkání svatého Antonína se svatým Pavlem (vnitřní strana vlevo) a Pokušení svatého Antonína (vnitřní strana vpravo), 1512–1516, kombinovaná technika (tempera a olej na dřevě); 292 x 165 cm (včetně rámu), Musée Unterlinden, Colmar
7. Hieronymus Bosch: triptych Pokušení svatého Antonína, kol. 1500, olej na dřevě; 131 × 225 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisabon
8. Salvator Rosa: Pokušení svatého Antonína, 1645, olej na plátně; 53 x 71 cm, Palazzo Pitti, Florencie
9. Pieter Brueghel mladší (?): Pokušení svatého Antonína, 1. pol. 17. stol., soukromá sbírka
10. Jacques Callot: Pokušení svatého Antonína, 1635, lept; 31,2 x 46,1 cm, Bibliothèque nationale de France, Paříž

11. Quentin Massys, Joachim Patinir: Pokušení svatého Antonína, 1520–1524,
olej na dřevě; 155 x 173 cm,
Museo Nacional del Prado, Madrid
12. Antverpský anonym: Pokušení svatého Antonína (detail), 1500–1530,
olej na dřevě; 28,4 x 38,5 cm,
The Nelson Atkins Museum, Kansas City
13. Ary Scheffer: Pokušení Krista, 1854,
olej na plátně; 345 × 241 cm,
Musée du Louvre, Paříž
14. Honoré Daumier: Pokušení, 1835,
litografie; 27 x 34 cm,
otištěno v *La Caricature* 1. 1. 1835
15. David Téniers mladší: Pokušení svatého Antonína, 2. pol. 17. stol.,
olej na dřevě; 63 x 50 cm,
Musée du Louvre, Paříž
16. Honoré Daumier: Pokušení nového svatého Antonína, 1849,
litografie; 37 x 52 cm,
otištěno v *Le Charivari* 24. 10. 1849
17. Antoine Vallin: Pokušení svatého Antonína (detail), 1826,
olej na plátně; 46 x 74 cm,
Musée du Louvre, Paříž
18. Louis Boulanger / Paul Lormier: návrhy kostýmů k baletu-opeře *La tentation*, a. Sultán, b. Démon, 1832,
tužka, pero a akvarel na papíře; 20–28 x 15–20 cm,
Bibliothèque nationale de France, Paříž
19. Paul Delaroche: Pokušení svatého Antonína, 1832,
olej na desce; 20 x 16 cm,
The Wallace Collection, Londýn
20. Dominique Papety: Pokušení svatého Hilariona, 1843–1844,
olej na dřevěné desce; 50 x 65 cm,
The Wallace Collection, Londýn
21. Eugène Isabey: Pokušení svatého Antonína, 1869,
olej na plátně; 347 x 310 cm,
Musée d'Orsay, Paříž

22. Paul Cézanne: Pokušení svatého Antonína, kol. 1870,
olej na plátně; 57 x 86 cm,
Foundation E.G. Bührle Collection, Curych
23. Paul Cézanne: Pokušení svatého Antonína, kol. 1877,
olej na plátně; 47 x 56 cm,
Musée d'Orsay, Paříž
24. Paul Cézanne: Pokušení svatého Antonína, kol. 1875,
olej na plátně; 25 x 33 cm,
Kasama Nichido Museum of Art, Kasama
25. Félicien Rops: Pokušení svatého Antonína, 1858,
olej na dřevě; 60 x 50 cm,
Crédit communal de Belgique, Brusel
26. Félicien Rops: Pokušení svatého Antonína, 1878,
kombinovaná technika (pastel a kvaš na papíře); 74 x 54 cm,
Cabinet des estampes de la bibliothèque royale Albert I^{er}, Brusel
27. Félicien Rops: Zaklínadlo, 1878,
kombinovaná technika (tempera, akvarel, tužka, tuš); 32 x 18 cm
Musée Félicien Rops, Namur
28. Fernand Khnopff: Podle Flauberta. Pokušení svatého Antonína (Královna ze Sáby), 1883,
kombinovaná technika (kvaš, olej a uhel); 85 x 85 cm,
Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brusel
- 29.–33. Henri Rivière: La Tentation de Saint-Antoine, féerie à grand spectacle en 2 actes et 40
tableaux, 1888,
album litografií,
Bibliothèque nationale de France, Paříž
34. James Ensor: Strasti svatého Antonína, 1887,
olej na plátně; 118 x 167,5 cm,
The Museum of Modern Art, New York
35. James Ensor: Pokušení svatého Antonína, 80. léta 19. století,
pastelky uhel, vodové barvy; 51 kusů papíru; po složení 179,5 x 154,7 cm,
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antverpy
36. Gustave Moreau: Pokušení svatého Antonína, kol 1890,
akvarel na papíře; 13,5 x 24 cm,
Musée National Gustave Moreau, Paříž

37. Odilon Redon: Pokušení svatého Antonína, VI. list: Je to umrlčí hlava s věncem růží. Sedí na ženském trupu perleťové běli, 1888,
litografie; 29,6 x 21,3 cm,
Bibliothèque nationale de France, Paříž
38. Odilon Redon: Gustavu Flaubertovi, III. list: Smrt: Má ironie převyšuje všechny ostatní!, 1889,
litografie; 26,2 x 19,7 cm,
Bibliothèque nationale de France, Paříž
39. Odilon Redon: Gustavu Flaubertovi, IV. list: Svatý Antonín: Musí býti někde prvotní podoby, jichž těla jsou jen obrazy, 1889,
litografie; 17 x 12,4 cm,
Bibliothèque nationale de France, Paříž
40. Odilon Redon: Pokušení svatého Antonína, XX. list: Smrt / To já činím tě vážnou; obejměme se! 1896,
litografie; 30,3 x 21,1 cm,
Bibliothèque nationale de France, Paříž

Obrazová příloha