

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Studijní program: Filosofie
Obor: Aplikovaná etika



Mgr. Jan Koumar

Etika sexuálního chování
Mimesis etiky sexu v evropské beletrii

Disertační práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Zdeněk Pinc

2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem. Zároveň prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne:

Jan Koumar

Obsah

1.	Úvod	8
1.1.	VELMI STRUČNÁ HISTORIE FILOSOFIE SEXUALITY	12
1.2.	CÍLE A STRUKTURA TÉTO PRÁCE	16
I. Pojmologie a metodologie		
2.	Etika	19
2.1.	MORÁLKA – MRAV – PRÁVO – VÍRA	21
2.2.	MRAV – MORÁLKA – ETIKA	23
2.3.	AUTONOMNÍ A HETERONOMNÍ MORÁLKA	25
2.4.	PŘÍSTUPY K ETICE	26
2.5.	MORALIZOVÁNÍ	28
2.6.	ETIKETA	30
3.	Sexualita	32
3.1.	SEXUÁLNÍ CHOVÁNÍ...	34
3.2.	...A JEHO ÚČEL	36
4.	Etika sexuality	37
4.1.	PŘÍSTUP TRADICIONALISTICKÝ A KANTOVSKÝ	38
4.2.	PŘÍSTUP ASKETICKÝ	40
4.3.	PŘÍSTUP ANTINATALISTICKÝ	41
4.4.	PŘÍSTUP HÉDONISTICKÝ	44
4.5.	PŘÍSTUP ROMANTICKÝ	45
4.6.	PŘÍSTUP MARXISTICKO-FEMINISTICKÝ	47
4.7.	PŘÍSTUP LIBERÁLNÍ	48
5.	Literatura	49
5.1.	KÁNON	51

6.	Cíl, rozsah a metoda	54
6.1.	ČASOVÉ VYMEZENÍ VYBRANÉ LITERATURY	56
6.2.	INTERPRETOVANÁ DÍLA A JEJICH VÝBĚR	58
6.3.	METODA INTERPRETACE	64
6.4.	CITACE INTERPRETOVANÝCH DĚL.....	65

II. Reprezentace etiky sexuality ve vybraných literárních dílech

7.	Antika.....	68
7.1.	HOMÉROVA ILIAS.....	68
7.2.	HOMÉROVA ODYSSEA	73
7.3.	ARISTOFÁNES: ŽENSKÝ SNĚM.....	77
7.4.	PUBLIUS VERGILIUS MARO: AENEIS	80
7.5.	MILOSTNÁ A EROTICKÁ POEZIE PUBLIA OVIDIA NASONA	87
7.6.	LUCIUS APULEIUS: ZLATÝ OSEL.....	91
8.	Bible, knihy deuterokanonické a apokryfní.....	95
8.1.	STARÝ ZÁKON.....	96
8.2.	NOVÝ ZÁKON	107
8.3.	DEUTEROKANONICKÉ KNIHY	113
8.4.	APOKRYFNÍ KNIHY.....	114
9.	Středověk.....	117
9.1.	LEGENDY SV. JERONÝMA A JAKUBA DE VORAGINE, EXEMPLA CAESARIA Z HEISTERBACHU	118
9.2.	PÍSEŇ O NIBELUNZÍCH	125
9.3.	ROMÁN O RŮŽI GUILLAUMA DE LORRIS A JEANA DE MEUN	130
10.	Renesance	139
10.1.	DANTE ALIGHIERI: BOŽSKÁ KOMEDIE.....	139
10.2.	GIOVANNI BOCCACCIO: DEKAMERON	144

10.3.	WILLIAM SHAKESPEARE: ROMEO A JULIE	151
10.4.	WILLIAM SHAKESPEARE: OTHELLO.....	156
10.5.	CERVANTESŮV DŮMYSLNÝ RYTÍŘ DON QUIJOTE DE LA MANCHA.....	161
11.	Baroko a klasicismus	166
11.1.	NOVÁ ASTREA.....	167
11.2.	TIRSO DI MOLINA: SEVILLSKÝ SVŮDCE A KAMENNÝ HOST	174
11.3.	MARIE DE LA FAYETTE: KNĚŽNA DE CLÉVES.....	179
11.4.	DANIEL DEFOE: MOLL FLANDERSOVÁ	184
12.	Osvícenství a preromantismus	191
12.1.	MANON LESCAUT ABÉ PRÉVOSTA.....	192
12.2.	DIDEROTOVA JEPTIŠKA	197
12.3.	CHODERLOS DE LACLOS: NEBEZPEČNÉ ZNÁMOSTI	202
13.	Romantismus.....	207
13.1.	BYRONŮV DON JUAN.....	208
13.2.	STENDHAL: ČERVENÝ A ČERNÝ	216
13.3.	VICTOR HUGO: CHRÁM MATKY BOŽÍ V PAŘÍŽI.....	223
13.4.	A. S. PUŠKIN: EVŽEN ONĚGIN	229
13.5.	NATHANIEL HAWTHORNE: ŠARLATOVÉ PÍSMENO.....	235
14.	Realismus a naturalismus	240
14.1.	BALZAC: LESK A BÍDA KURTIZÁN.....	241
14.2.	FLAUBERTOVA PANÍ BOVARYOVÁ.....	246
14.3.	L. N. TOLSTOJ: ANNA KARENINA	252
14.4.	ZOLOVA NANA	258
14.5.	GUY DE MAUPASSANT: MILÁČEK	264
15.	Přelom 19. a 20. století – literatura meziválečná	269
15.1.	OSCAR WILDE: OBRAZ DORIANA GRAYE	269

15.2.	HENRY BARBUSSE: PEKLO.....	275
15.3.	D. H. LAWRENCE: MILENEC LADY CHATTERLEYOVÉ.....	281
15.4.	ALDOUS HUXLEY: BRAVE NEW WORLD.....	289
16.	Literatura druhé poloviny 20. století	294
16.1.	ALBERTO MORAVIA: ŘÍMANKA	295
16.2.	NABOKOVA LOLITA	300
16.3.	JOHN FOWLES: MÁG.....	306
16.4.	MILAN KUNDERA: NESNESITELNÁ LEHKOST BYTÍ	312
16.5.	MICHEL HOUELLEBECQ: PLATFORMA	318
III. Shrnutí a diskuse		
17.	Shrnutí.....	325
17.1.	ANTIKA.....	325
17.2.	BIBLE	326
17.3.	STŘEDOVĚK.....	328
17.4.	RENASANCE.....	330
17.5.	BAROKO A KLASICISMUS	332
17.6.	OSVÍCENSTVÍ A PREROMANTISMUS.....	333
17.7.	ROMANTISMUS	334
17.8.	REALISMUS A NATURALISMUS.....	336
17.9.	PŘELOM STOLETÍ – MEZIVÁLEČNÁ LITERATURA	337
17.10.	LITERATURA DRUHÉ POLOVINY 20. STOLETÍ.....	338
18.	Přístupy k etice sexuality.....	341
19.	Sexuálně-etická témata.....	348
19.1.	SEX JAKO NEŘEST A CTNOST.....	348
19.2.	SEX JAKO VYJÁDŘENÍ LÁSKY	351
19.3.	JAZYK LÁSKY	353

19.4.	SEXUALITA A MANIPULACE	355
19.5.	HYGIENICKÁ SEXUALITA.....	356
19.6.	SEXUALITA JAKO LOV	358
19.7.	POHLAVNÍ ROLE V ETICE SEXUALITY.....	359
20.	Závěr.....	361
	Použitá literatura.....	366
	PRIMÁRNÍ LITERATURA	366
	SEKUNDÁRNÍ LITERATURA	370

Deep in the darkness of passion's insanity

I feel taken by lust's strange inhumanity

Michael Jackson, Dangerous

1. Úvod

Sexualita je temným šílenstvím vášně, na níž zarazí podivná nelidskost samotného chtíče: zhruba tak by bylo možné parafrázovat uvedený citát z písně popového krále Michaela Jacksona. I když by asi málokdo takové tvrzení hledal právě u něj – androgynního, tiskem soustavně pronásledovaného dítěte – nad jeho obsahem se stojí za to zamyslet. Šílenství vášně, propadnutí síle okamžiku, ztráta sebe samého, to vše může být příjemné a jistě jsou to jedny z mnohých příčin, pro něž se lidé do sexu pouští. Avšak nelidskost chtíče na druhé straně nutně vede k prozření ve chvíli, kdy je ukojen a tedy, kdy se šílenství mění v každodenní rozum. Tehdy může přijít stud, postorgastická deprese, a třeba i pochyby nad správností toho, co v uplynulých minutách proběhlo. Sexualita proto – ostatně jako každé jiné jednání – vyžaduje určité hranice, v jejichž rámci se může odehrávat, a nepochybně v ní jsou věci lepší a horší (pokud ne přímo dobré a špatné). Takové hranice či rámec však jen stěží poskytuje právo, vzhledem k intimitě sexuality dokonce i tam, kde je poskytuje, není navíc snadné zaručit jeho účinnost. Oběť znásilnění se tak sice stala obětí trestného činu, může se však stydět příliš na to, aby se takový trestný čin vůbec dostal do fáze řešení, natož pak trestu.

Právě proto, že při pohlavním aktu jsme v temnotách šílenství vášně a v zajetí podivně nelidského chtíče, potřebujeme etiku sexuality. Nejde v ní o to, co se někdy vulgárně prezentuje: viktoriánské moralizování, hysterický křik světic podstupujících raději smrt než ztrátu panenství, nebo odsudky pohlavně aktivních ze strany rádoby počestných paniček a pánů s erektilní dysfunkcí. Etika sexuality se totiž zabývá oblastí sice velmi intimní – tak intimní, že se může zdát, že by do ní nikdo neměl strkat nos – ve které jde však přitom o velmi cenné city, v níž se člověk až nebezpečně druhému odhaluje (nejen fyzicky), a tedy v níž je velmi významně zranitelný. Takové odhalení a zranitelnost rozhodně nějaké etické zásady vyžadují, otázka však vždy je, na čem tyto zásady budou založeny.

Poněkud problematickým dědictvím je proto skutečnost, že etika sexuality byla po dlouhá staletí v podstatě teologickou disciplínou, což vedlo k tomu, že dnes i „lidé, kteří nevědí nic o křesťanském vyznání a textech, dovedou odrecitovat neblaze proslulé zákazy, které křesťanství se sexem spojilo“ (Jordan 2002: 5). Etika sexuality jako teologická disciplína tak slouží v současné době spíše jako nástroj moralistů než morálky. Sociologické výzkumy hodnot (např. Prudký a kol. 2009: 260-265) navíc ukazují, jak rapidně vzrůstá tolerance k „přestupkům“ proti tradičně křesťansky založenému sexuálnímu mravu: k rozvodu, potratu, homosexualitě, nebo pohlavnímu styku pod zákonem povolenou věkovou hranicí. Zdá se dokonce, že ani sami lidé katolického vyznání se ve své pohlavní etice neřídí zásadami své církve (Koumar 2016: 67-8 a 82), ale používají je spíše k moralizování.

Je tudíž důležité říci, že křesťanská etika není v současné společnosti minimálně v sexuální oblasti obecně přijímaná a že mnohá její zdůvodnění vlastně nic nezdůvodňují. To sice neznamená, že křesťanská etika jako celek Evropu neovlivňuje a ovlivňovat nebude. Naopak, debaty o uprchlících táhnoucí se v české společnosti od roku 2015 ukazují, jak hluboce je křesťanská etika ve společnosti zakořeněná. Znamená to však, že abychom některé etické soudy podepřeli, musíme předpokládat, že existuje Bůh, že tento Bůh je bohem křesťanství, nikoliv bohem islámu či jiných náboženství, a že jeho vůli známe. Takové předpoklady jsou však v mnohých případech velmi mlhavé i pro věřícího člověka, natož pak pro nevěřícího. Vezmeme-li jako příklad masturbaci, musíme nejprve předpokládat, že Bůh si ji jmenovitě nepřeje (někde to řekl, napsal, sdělil), že tuto jeho vůli správně vykládáme, že je to Bůh a ne ďábel, kdo si to nepřeje, že je to náš Bůh, a ne cizí modla (náš Bůh se konsekventně stane cizí modlou, změníme-li úhel pohledu). To vše předtím, než dojdeme k předpokladu, že masturbace je cosi špatného. Ke stejnému závěru ovšem nedojdeme řetězem úvah, které Boha vynechají: masturbace znamená uvolnění pudů, které by jinak mohly najít mnohem škodlivější ventil, nezahrnuje druhého člověka, tudíž nepředpokládá újmu na nikom jiném než na samotném masturbantovi a i na něm lze utilitaristicky poměřovat rizika masturbace (s možným vyústěním v neschopnosti navázat skutečný vztah a mít skutečný sex s jiným člověkem) s riziky pohlavního styku (s možným vyústěním v postkoitální smutek z nenaplněných prekoitálních očekávání či v mravní kocovinu ze sdílení intimity s někým, s kým jí sdílet vlastně nechtěl). Pokud však křesťanská etika v sexualitě jako základ morálních přesvědčení nefunguje (s jistotou lze alespoň říci, že nefunguje pro všechny), důsledkem je

obava z toho, jak bude etika moci existovat bez silných metafyzických základů, stejně tak si mnozí povzdechnou nad tím, kam až došla sexuální svoboda a bezbřehý individualistický relativismus.

Relativismus však – pokud není aplikován *ad absurdum* – zavrženíhodný princip nutně není. Zarytí konzervativci typu Jiřího Fuchse se sice proti relativismu staví s tvrzením, že skeptik rozporuje sám sebe, když říká, že neexistují absolutní pravdy (takové tvrzení totiž je absolutní pravdou) (Fuchs 2015). Tím však neupozorňují na nic zajímavého, už vůbec ne na něco nového. Stejně tak je totiž v rozporu sám se sebou herec s nějakým občanským jménem, který tvrdí, že je Hamlet, nebo kdokoliv, kdo řekne, že není jiného boha kromě Boha. Daný herec je totiž Hamletem jen v daný divadelní čas, a ještě pouze do dané míry (lepší či horší), stejně tak „jediné“ bohy lze ve světových náboženstvích najít v počtu rozhodně přesahujícím číslo jedna (jen orientačně viz Fisher 2011). Svět tak beze stínu pochyby není soustavou bezrozporných tvrzení a novotomisti horující pro odsouzení novověké filosofie musí také nutně horovat pro návrat ke scholastickému stavu poznání světa¹. Tím pádem však horují buď k odsouzení přírodních jevů typu vlnově-částicového dualismu, který prokázal Feynmanův dvojtřbinový experiment (ve velmi přístupné formě viz např. Hawking, Mlodinow 2011: Kap. 4), nebo pro zapomenutí (zakázání, spálení?) přírodních zákonů typu Heisenbergova principu neurčitosti či Einsteinovy teorie relativity. Ty totiž s jistotou experimentem potvrzené absolutní pravdy mohou prohlásit, že neexistuje absolutní čas, ale pouze relativní², nebo že nelze změřit se stejnou určitostí zároveň rychlost i polohu například elektronu³. Přestože se však filosofie absolutních pravd s relativismem navzájem zdánlivě vylučují, pokud ani jedna z nich není dovedena do absurdních extrémů (typu představy že vše lze popsat absolutními pravdami, nebo že každá pravda je relativní, a tedy žádná neexistuje), mohou se přitom v lecčems obohatit.

Pohlédneme-li však zpět na křesťanskou etiku sexuality, vyvstane otázka, zda skutečně vždy byla její oficiálně prezentovaná podoba i podobou dodržovanou. Či mnohem důležitěji:

¹ Taková filosofie se pak zabývá sebou samou. Podává sice poměrně hodnotnou noetiku, která však koresponduje jen sama se sebou a vše, co se jí nehodí, zkrátka ignoruje.

² Tedy vztahující se k rychlosti pohybu, hmotnosti a z ní vyplývající gravitace (Rovelli 2018a).

³ Z čehož vychází velmi zajímavé důsledky kvantové teorie, například skutečnost, že „nelze výsledek nějakého fyzikálního procesu jednoznačně předpovědět, bez ohledu na to, jak mnoho máme informací (...), je to, jako kdyby si Bůh pokaždé hodil kostkou, a až podle výsledků rozhodl, jak experiment dopadne“ (Hawking, Mlodinow 2011: 82).

odkud, když ne z ní, berou lidé představy, na nichž pak své etické koncepty budují? Bylo by totiž sice pěkné, kdyby každý křesťan přečetl Bibli a uvažoval o ní, je však naivní se domnívat, že se tak reálně děje. Instantní příručky, shrnující pro věřící jednoduše povahu problému, zase často pro nevěřící poslouží spíše jako přesné vymezení cesty, kterou je radno nejít, než naopak⁴. Právě zde je startovní čára této práce. Navazuje totiž na mou předchozí diplomovou práci (Koumar 2016), pro níž jsem kvalitativní metodou prováděl sociologický výzkum hodnot pojmících se v současné společnosti k pohlavnímu chování. V rámci tohoto výzkumu jsem (obvykle v neformální části rozhovoru navazující na samotnou nahrávanou část) opakovaně narážel na přesvědčení lidí, že existuje jakási objektivní etika sexuality, k níž se nějak vztahují, ale nejsou si jistí, zda dobře. Za zdroje těchto „objektivních“ hodnot uváděli nejčastěji následováníhodný vzor získaný sledováním televize, četbou časopisů, avšak zdaleka nejvlivněji četbou beletrické literatury. I když informátoři tohoto předchozího výzkumu tvrdili, že takto získané „objektivní“ představy stejně neobstojí v testu reálného života, který nutí spíše k situačním rozhodnutím, skutečnost, že existenci těchto představ vůbec uváděli, je pozoruhodná. I kdyby totiž v žáru situace nakonec lidé tíhli k rozhodnutím úplně jiným, než jaká vyčetli, už fakt, že je považovali za „objektivní“ svědčí o tom, že rozpor těchto zásad s jejich skutečným chováním by je trápil a snažili by se jej odstranit. Jinými slovy jde vlastně o to, že tyto „objektivní“ zásady nemusí být sice doslovně dodržované, ale zřejmě hrají roli modelu, vzoru, k němuž se lze obracet o radu.

Beletrická literatura však místo přesných etických norem ukazuje imaginární reprezentace etiky (nejen sexuality) a povaha těchto reprezentací se proměňuje s tím, jak se proměňuje zobrazování skutečnosti v literatuře vůbec (Rákos 1968, Auerbach 1968). Cílem této práce tedy nemůže být zjištění skutečné povahy etiky sexuality v dané historické periodě, ale interpretace této etiky v kánonických dílech euroamerické krásné literatury. V tom samozřejmě nezačínám jako první. Když pomínu filosofickou interpretaci díla jednoho autora (např. Češkova analýza motivů v Kunderových románech (Češka 2005), nebo Sartrova analýza bytí pro druhé, v níž se opírá o Proustovo *Hledání ztraceného času* (Sartre 2006)), ve filosofii byla již věnována významná pozornost i konceptům skrytým v literatuře obecně (tedy u více autorů či v různých dobách). Foucault (2003, 2003a) slavně pro popis atické sexuality

⁴ Náboženské zásady stojí někdy v centru morálních představ lidí nevěřících, stojí v nich však v negativní podobě. Takoví lidé zakládají svou morálku na revoltě proti stávajícím křesťanským zásadám (viz Koumar 2016: 77).

analyzoval díla antických autorů. Martha C. Nussbaumová v *Křehkosti dobra* (2003) podnikla průzkum zranitelnosti, křehkosti a náhody v řeckých tragédiích a filosofických dílech Platóna a Aristotela. Craig Taylor (2012) zase popsal moralismus s pomocí románů jako je Hawthorneovo *Šarlatové písmeno*, Conradův *Lord Jim*, Dostojevského *Idiot* a dalších. V českém prostředí jsou zase zajímavé Patočkovy interpretace literatury (srov. Blahutková, Ševčík 2014). Je trochu škoda, že etikou sexuality se z těchto vzorů zabýval explicitně pouze Foucault a v šesté kapitole své práce při analýze Platónova *Symposionu* i Nussbaumová (2003: 345-402). Avšak filosofie sexuality není omezena pouze na interpretace beletrie, i když k nim se v této práci pochopitelně hlásím nejvíce.

1.1. VELMI STRUČNÁ HISTORIE FILOSOFIE SEXUALITY

V sexualitě je jistě problémem, že četná tabu a nedospělost sociálních věd až do 20. století její zkoumání v podstatě blokovala, jak si všiml Foucault (1999: 68). Pravdy o sexu lze totiž sdělovat prostřednictvím *ars erotica*, které naší civilizaci chybí, nebo prostřednictvím *scientia sexualis*, kterou naopak praktikuje jako jediná. V druhé zmiňované se „sexualita“ v odborném smyslu jako termín objevuje teprve od devatenáctého století, její zkoumání je tak velmi mladé.

Přesto však filosofická diskuse o sexualitě pro Evropu nesporně začíná Platónem, jehož dialog *Symposion* je neobyčejně bohatým zdrojem informací. Pausanias v něm vyjadřuje názor, že Erótové jsou dva: Obecný a Nebeský. Zatímco Obecný se vztahuje především k tělům a také k lidem všedním, Nebeský Erós (láska k chlapcům – láska k bytostem přirozeně silnějším a rozumnějším) si zaslouží chválu, jelikož je prostý bujnosti a je čistou láskou (Platón 2003a: 180-181, 180d-181d). Aristofanes ve stejném dialogu přichází se slavnou alegorií původní bytosti, rozdělené bohy napůl (jako se rozkrajují oskeruše k nakládání), z níž každá část nyní hledá svou bývalou polovinu a touží spolu znovu srůst. To jim bohové umožnili přeložením pohlavních orgánů na přední část těla tak, aby došlo k rozmnožení nebo alespoň nasycení ze styku (Ibid.: 34-35, 189-193e). Sokrates v *Symposionu* sděluje názory věštkyně Diotmy a radí k vzestupu od smyslové lásky k ideji krásna, od lásky k jednomu tělu k pochopení krásy všech těl (při němž se touha po jednom těle začne zdát malicherná) a nakonec k přesvědčení, že krása v duši je cennější než krása těla (Ibid.: 209b-210c). V podobném duchu říká Sokrates v třetí knize *Ústavy*, že k pravé lásce nepatří nevázanost a šílenství (Platón 2005: 135, 403b),

k uměřenosti v sexu, která je opakem nezkratnosti a zduření smyslnosti, radil zase ve *Faidrovi* (Platón 1996: 45-46, 255c-256d).

Proti nevázanosti (ovšem nejen erotické) je i Aristoteles v třetí knize *Etiky Níkomachovy* (Aristoteles 2009: 84, 119a 1-12): žádost znamená bolest, když se příjemností dostává, i když se jich nedostává. Ostatně podle Aristotela jsou přátelství uzavřená pro rozkoš nestálá (rychle vzplanou, rychle zhasnou) a pravé přátelství vzniká jen mezi lidmi v ctnosti podobnými, kteří si vzájemně nepřejí dobro pro nic jiného než proto, že jsou dobří. Aristoteles však zároveň připouští, že takových přátelství je poskrovnu (Ibid.: 183-184, 1156b 8-34).

Značný dopad na filosofii sexu měl sv. Augustin, který chtíč viděl jako vášeň zachvacující nejen tělo, ale i celou duši, která v okamžiku vrcholu dokonce zcela ztrácí bdělost a pozornost. Všiml si též, že ani ti, kteří se chtíči oddávají rádi, jej neovládají: jednou se jim vtírá, když o něj nestojí, jindy zase selže, když člověk v duchu hoří (tělem je však chladný), chtíč je tudíž na vládě mysli děsivě nezávislý (Augustin 2007 II: 46, XIV, 16). Ne nadarmo proto Augustin Boha prosí, aby jej zbavil tělesných žádostí, tím duši zbavil rozporu, v němž je sama se sebou (Augustinus 2012: 345, 10: 30). Augustin též sexualitě přisoudil prvek zkaženosti: pád Adama a Evy člověku zanechal zlý chtíč, se kterým přichází na svět a jehož se nezbaví. Aktivizaci sexuality tak Augustin připouštěl pouze v manželství pro účely plození dětí a vykonávání manželské povinnosti, horoval však opakovaně pro panenství a panictví jako pro stav, který manželství mnohonásobně převyšuje (Denzler 1999: 26-27).

Jen o málo méně sex zavrhoval sv. Tomáš Akvinský, který jeho provozování považoval za dobré v rámci manželství, v němž je součástí Božího plánu plození. Ovšem sex pro cokoliv jiného, než plození a odpykání viny – tedy manželské povinnosti: situace, kdy partner z povinnosti následuje žádost druhého partnera, pochopitelně aniž by sám tělesnou žádost pociťoval (Ibid.: 39) – je hřích. Jistě prominutelný, ale hřích.

O nic lepší není ani Kantova osvícenská vize sexuality. Kant sám sexem totiž pohrdal. Pohlavní touha pro něj tudíž byla pouze touhou po pohlavních orgánech druhého, masturbaci považoval za vůbec nejhorší, a jedinou možnost uskutečnění sexuality spatřoval v manželství. Přes inovativnost své etiky, v níž každý člověk existuje jako účel sám o sobě (Kant 2014: 47) a nesmí být tudíž používán jako prostředek dosažení pohlavní slasti, v obhajobě nutnosti situovat sexualitu pouze do manželství Kant inovativní nebyl. Obhajoval ji tvrzením, které

převzal z Pavlova *Prvního listu Korintským* (7: 4). Právě jen v manželství se totiž partneři vzájemně odevzdávají a každý z nich vlastní sebe sama skrze svého druhu/družku. Jenom tak si lidské bytosti mohou vzájemně sloužit za objekty slasti (Kant 1963: 163): v partnerovi totiž nachází sebe sama.

Na Kanta sice navázal, ale úplně jinou cestou se nejen ve filosofii sexu vydal Arthur Schopenhauer. Ten Kantovu „věc o sobě“ identifikoval jako vůli, bezhlavé puzení, které nemá smysl, cíl a ani důvod (stojí totiž vně věty o důvodu). Jelikož vůle je základem všeho a je neukojitelná, dělá z člověka štvance, propadajícího bolesti a utrpení na jedné straně či na druhé straně ve chvílích oddechu: nudě. Svět je pro Schopenhauera světem trýzněných, úzkostných bytostí, které mohou existovat jen tím, že jedna požívá druhou a každé zvíře se zuby je živým hrobem tisíců dalších. Krása světa je pak sice krásou na vidění, ale hlubokým utrpením, když se člověk pozorovanou věcí stává (Schopenhauer 1998: 428). V takovém světě je pohlavní pud jen projevem vůle k životu, je to extáze orgasmu, bez níž by se jen stěžlí cokoliv živého chtělo rozmnožovat, jelikož existence je tragická a všechno jen ne záviděníhodná (Ibid.: 392). Schopenhauer tím skoncoval nejen se světem směřujícím k jakémukoliv cíli, ale též s představou mravnosti manželského sexu. Cílem manželství je podle něj zájem druhu (rozmnožení a výchova) nikoliv individuí (láska, štěstí), proto jsou manželství zpravidla nešťastná. Východiskem z tohoto světa není sebevražda, již nic nezískáme (vůli tím naopak ještě přitakáme), ale krátkodobě rozplynutí se v umění, trvaleji pak askeze, spočívající v odbourávání tělesných žádostí. Schopenhauer tedy sice sex neodsuzoval, chápal jej jako puzení věci o sobě (vůle), které lze stěžlí přemoci, a vstřícně se stavěl dokonce i k homosexualitě a pederastii, přesto zvláště radil k umrtvování těchto vášní, ač nepočítal s tím, že by to byla cesta obecně následovaná.

V ostrovní Anglii sexualitu obhajovali utilitaristé. Mill viděl smilstvo jako tolerovatelné, je-li ovšem konsensuální a nezpůsobuje-li žádnou škodu, požadoval regulaci prostituce, nikoliv však její potlačení: měla by totiž být dostupná tomu, kdo ji hledá (Mill 1978: Kap 5).

Ovšem nejvýznamnější příspěvkem k moderní filosofii sexuality jsou práce S. Freuda. Ten ve svých *Třech pojednáních k teorii sexuality* (Freud 1993: 205) neuvažoval o pohlavní vášni jako o omezení člověka, naopak tvrdil, že pohlavní pud si – stejně jako hlad – žádá uznání. To, co nazýváme v mechanismu příjmu potravy hladem, nazval Freud v mechanismu sexuality

libidem, skoncoval s představou pohlavní „nevinnosti“ dětí – jimiž libido cloumá stejně jako dospělými, jen v jiných formách – i s představou vrozené normálnosti heterosexuality. U dětí Freud nacházel sexualitu již v kojeneckém věku, kdy dochází k sexuálnímu vzrušení v souvislosti s organickými pochody či s periferním drážděním erotogenní oblasti. U člověka našel vrozenou bisexualitu a člověk je podle něj tvor polymorfně perverzní.

S (na svou dobu) poměrně revolučními názory přišel i Bertrand Russel v práci *Manželství a mravnost*. Russel samu existenci sexuální morálky přisuzoval nutnosti určení otcovství spolu s asketickým přesvědčením o špatnosti pohlavní vášně. V určení otcovství ovšem ženy klamou, stejně jako muži klamou ve svých tvrzeních o manželské věrnosti, popírání pohlavního pudu a jeho potlačování vedlo nejen k jeho mrzačení, ale i k jeho četným perverzím, protože sebeovládání je jako brzda u vlaku a žádný vlak nejde neustále jen brzdit (Russel 1931: 245). Russel proto doporučuje otevřené manželství. V něm nejde o sexualitou konsensuální – která je často pouhou iluzí, když je žena na muži ekonomicky závislá a její souhlas je tak v podstatě jen slovní, nikoliv skutečný – ale jde spíše o lásku, ohroženou v moderním světě náboženstvím a ideou hospodářského úspěchu (Ibid.: 107).

Pokud se však Russel obracel k otázkám své doby a jeho práce je v době po sexuální revoluci v podstatě nezajímavá, práce J. P. Sartra *Bytí a nicota*, která v části o bytí pro druhého skrývá pojednání o metafyzice sexuality, je zajímavá dodnes. Zatímco totiž Freud hledal sex v podstatě za každým motivem jednání a Russel se spíše zabýval tehdejšími sociálními institucemi a jejich pokrytectvím, Sartre rovnou skutečnou lásku prohlásil za nemožnou a sexualitu tak odsoudil k pádu do masochismu či sadismu. Sartre – stručně řečeno – oddělil bytí o sobě (*en-soi*) od bytí pro sebe (*pour-soi*), které je Nicotou, tedy vědomím a jeho modifikacemi. Jednou z těchto modifikací je bytí pro druhého, touha být viděn jako transcendentní bytí – subjekt – ve světě objektů. Avšak tato touha selhává. Milovaný vidí svého milovaného jako předmět, neboť jen sám pro sebe je subjektem (je jediným „já“ ve vesmíru). Milenci se navzájem jeden druhého zmocňují sexuální touhou (Sartre 2006: 441), touží se přísně vzato vlastně zmocnit svobodné subjektivity druhého: ovšem zmocňují se objektu, předmětu. Sexualitu druhého zakoušíme primárně jako touhu, jde však o touhu po tom vlastnit tělo právě tak, jako je vlastní vědomí s ním ztotožněné (Ibid.: 459). To se však nedaří, druhý vždy uniká. Sartre tedy má pocit, že každý hledáme sám sebe v druhém, avšak toto hledání je odsouzeno k nezdaru, neboť druhý je vždy nedostupný, je vždy předmětem.

Z toho vychází i etika. Možnost poznat druhého jedině jako předmět činí kantovsky zaměřenou etiku zcela nemožnou, sexuální vztahy jsou zápasem o svobodu. Jelikož je navíc sexualita ontologicky mocenským zápasem a neukojitelnou touhou, morální sex neexistuje. Snaha po jednotě subjektu a objektu vede k nenávisti, sadismu a masochismu.

Ze současných filosofů zabývajících se etikou sexu lze zmínit především Rogera Scrutona, o jehož romantickém pohledu na etiku sexu bude řeč níže, a Igora Primoratzze. Ten se ve své knize *Ethics and Sex* (Primoratz 1999) věnoval jednak otázce: Co je sex?, jednak však i sexuálním perverzím a hodnocení toho, co je špatné či dobré. Vyjmenoval při tom 4 hlavní etické přístupy k sexualitě: sex jako rozmnožování (tedy tradicionalistický pohled), sex jako láska (Scrutonův romantický přístup), sex jako prostředek manipulací (marxisticko-feministický přístup) a konečně liberální pohled (pro nějž etika sexu není etika zvláštní činnosti, ale je stejná jako etika čehokoliv jiného). Primoratzovy čtyři pohledy, později přehledněji shrnuté v jeho hesle věnovanému etice sexu v *International Encyclopedia of Ethics* (Primoratz 2013) však zdaleka nejsou vyčerpávající, níže v této práci se proto věnuji i jejich rozšíření.

1.2. CÍLE A STRUKTURA TÉTO PRÁCE

Cílem této práce je tedy interpretace etiky sexuality ve vybraných kanonických dílech euroamerické krásné literatury. Tato interpretace by měla přinést jednak hrubý náčrt proměn preferovaných základů, na nichž etika sexuality stojí (zmíněné Primoratzovy čtyři – ale i další – pohledy), a analýzu těchto základů. Dále by z ní pak měla vyvstat nejvýznamnější témata (či problémy), jimiž se etika sexuality může zabývat. Jak zřejmě již vyplynulo z výše řečeného, práce není pojednána z hlediska křesťanského přístupu (nebo též tradicionalistického, konvenčního, reprodukčního) a obecně jen malá pozornost je věnována tématům typu panenství, počtu sexuálních partnerů za život či při jedné souloži, masturbace, homosexuality a dalších. To proto, že jde o ohrané evergreeny a pozornost, která je jim věnována, považuji vzhledem k jejich reálnému významu za zcela neadekvátní a chabě odůvodněnou.

Následující text je rozdělen do třech částí. První část se snaží definovat, o co mi vlastně jde, když mluvím o etice, sexualitě, literatuře a kánonu. Vzhledem k tomu, že literární reprezentace etiky sexuality nepopisují jenom to, co je správné nebo špatné, ale často zabíhají i do etikety sexuality a někdy i moralizují, považuji za nutné vyjasnit i tyto pojmy, s nimiž budu v rozboru a interpretaci děl pracovat. Na rozdíl od zmíněného I. Primoratzze (1999; 2013) bych

rád pojmenoval nikoliv čtyři, ale sedm přístupů k etice sexuality, jež se v analyzovaných knihách mohou objevit (Oddíl 4). Oddíl 6 následně popisuje výběr analyzovaných děl a použitou metodu.

Druhá část se soustředí již na samotný rozbor vybraných kanonických děl a interpretaci etiky sexuality, kterou v nich lze nalézt. Knihy jsou podle doby vzniku řazeny do deseti kapitol, každá kapitola sdružuje díla ze stejné historické či literární periody (antika, středověk, renesance, nebo třeba biblická literatura, realismus).

Třetí část (kapitoly 17-19) obsahuje shrnutí předchozího rozboru, jeho výsledky a interpretaci těchto výsledků. Následuje zařazení zjištěných etických konceptů pod některý z vyjmenovaných přístupů k etice sexu a drobné rozšíření či úpravy těchto přístupů. Nakonec vyjmenovávám významná sexuálně etická témata, která se v analýze objevila. Celou práci ukončuje shrnující závěr.

I.

Pojmologie a metodologie

Guerre intestine de l'homme entre la raison et les passions. S'il n'avait que la raison sans passions. S'il n'avait que les passions sans raison... Mais ayant l'un et l'autre, il ne peut être sans guerre, ne pouvant avoir paix avec l'un qu'ayant guerre avec l'autre.

Blaise Pascal, Pensées (č. 412)

2. Etika

Hned první pojem – etika – si v populárním prostředí lidé matně (navíc často mylně) spojují s etickými kodexy, jakýmsi šikanováním oblíbených mediálních postav, kterým nelze vyčíst nic nezákonného, a tak jsou alespoň vydírány etikou, v oblasti sexuality pak s nechutným viktoriánským moralizováním. Etika se navíc zaplétá s etiketou, nerozhodnost lze vycítit nad vztahem etiky a morálky a archaicky dnes zní dvojka z mravů, protože se hodnotí pouhé chování. Na vině těchto zmatků je částečně fakt, že „etika“ jednoduché definici odolává: skrývá se pod ní totiž několik odlišných vrstev a významů. Mluvíme proto o neetickém chování, nespravedlivém rozdělení, nemorálním člověku, nemravném chování, ptáme se, co je dobré nebo špatné, v neposlední řadě se pak často divíme, co je špatné na něčem, co není nezákonné.

V běžné řeči se za zaměnitelné obvykle považují pojmy: etika a morálka. Řekneme-li v běžném hovoru o někom, že se chová neeticky nebo nemorálně, chápeme rozdíl mezi těmito dvěma slovy nejčastěji jako rozdíl v jazykovém stylu⁵. Za velmi vágní a synonymické ale oba termíny i z odborného hlediska považuje Tugendhat (2004: 29), tvrdí, že dnes slouží spíše jako technická označení, o jejichž původním významu se nelze mnoho dozvědět. V tom je mu nutné dát za pravdu: z etymologického hlediska pochází etika z řeckého *éthos* – zvyk, obyčej, *mos* či *mores* je pak v podstatě latinským překladem stejného pojmu. Morálkou a etikou ovšem problém nekončí, je tu ještě záležitost mravu, jenž v češtině pochází ze staročeského *nřav* – což je cosi, co se obecně líbí a je vhodné (Anzenbacher 1994: 17). I když někteří autoři morálku a etiku oddělují (Trojan 2012: 14; Krámský 2015: 20), mezi morálkou a mravem spatřují pouze nepatrný rozdíl (Trojan 2012: 14). Jejich porozumění těmto pojmům se podobá zmíněnému rozdílu v jazykovém stylu: etika je pro ně filosofickou disciplínou zkoumající mravní a morální vztahy, morálka s mravem jsou pak samotným předmětem této disciplíny. V prvním přiblížení k problému lze tedy říci, že mrav s morálkou jsou záležitostmi každodenní praxe, zatímco etika je věcí odborného teoretického promýšlení.

⁵ Pokud bychom obě slova chápali jako synonyma, pak by výraz „nemorální“ spadal do Prostě sdělovacího jazykového stylu, zatímco „etický“ spíše do Odborného stylu.

Vůbec v nejširším smyslu lze etiku definovat Sokratovými slovy z *Ústavy*: Jde v ní o to, jak žít⁶. Blíže by šlo říci, že jde též o to, jak se v životě správně rozhodovat. Že je něco správné nebo dobré ovšem záleží na odůvodnění. V definici Mela Thompsona proto vypadá etika takto:

„Etika se zabývá tím, co je správné a co nesprávné, zkoumá mravní rozhodnutí lidí a způsoby, kterými se je snaží odůvodnit. Není snad oblasti života, do níž mravní rozhodování nějak nezasahuje, a stejně neexistuje oblast života, ve které by se etika nedala uplatnit“ (Thompson 2004: 11).

Etický, morální či mravní (předpokládejme prozatím, že se jedná o synonyma) ohled však nelze hledat u chování, které je reakcí na nějakou příčinu nebo vychází z afektu⁷. Má jej pouze jednání, které je na rozdíl od chování svobodné a jednající člověk za něj nese odpovědnost: Nelze tedy mravně hodnotit chování dešťového mraku, lze tak ale hodnotit svobodné rozhodnutí nějaké osoby. Pojmeme svoboda nicméně nelze myslet pouze „stav bytosti jednající pouze ze své vůle, nezávisle na jakémkoliv vnějším donucení“ (Durozoi, Roussel 1994: 292), protože ve světě a ve společnosti jsme neustále pod tlakem nějakého vnějšího donucování a v přísném smyslu proto svobodní nejsme nikdy. Nejsem-li nikdy úplně oproštěn od okolností, které mne nějakým směrem tlačí a nemám-li svým chováním popírat svobodu lidí kolem sebe, nemohu si nikdy úplně volně dělat, co se mi zachce. Mohu se však snažit, co se mi zachce prosazovat, čímž ovšem vzniká konflikt: v realitě na sebe díky tomu svobody jednotlivých lidí narážejí a přetlačují se, moje svoboda proto může z pohledu druhého vypadat jako moc, stejně tak moc, kterou na mne druhý uplatňuje, je z jeho pohledu viděna jako jeho svoboda. Jan Sokol složitou realitu svobody ve společnosti přirovnává ke hře: obě ke svému uskutečňování potřebují pravidla, ta nás sice omezují, bez nich se ale nedá hrát, protože pravidla hru teprve umožňují (Sokol 2014: 52-57). Hra zároveň velmi trefně znázorňuje konfliktnost lidského života ve společnosti, ukazuje ale také, jak jej řešit, aniž by byla nutná

⁶ „Neboť zde nejednáme o věci ledajaké, nýbrž o otázce, jakým způsobem třeba žít“ (Platon 2005: 75, 352 d).

⁷ V rozboru Weberovy sociologie jednání uvádí krásný příklad chování, včetně jeho případných následků, M. Havelka: „letící jiskra z cigarety kuřáka na refýži tramvaje může způsobit mojí reakci, která v podobě kauzální řady povede třeba k autonehodě řidiče, který se mi bude chtít vyhnout, když před jiskrou uskočím do silnice“ (Havelka 2007). V případě takové autonehody si ale jedinec nemůže přičítat morální vinu, protože nejednal, nýbrž se pouze reaktivně choval.

fyzická likvidace jedince. Svobodně si tedy mohu prosazovat to, co se mi zachce, jen v pravidly vymezeném prostoru, kde na vymezující pravidla často narážím a jsem jimi limitován.

Mohlo by se zdát, že omezení svobody pravidly je již dostatečnou zárukou toho, že nemohu druhým ubližovat nebo je omezovat. Stejně jako ve hře tomu tak však není. Svou svobodu mohu prosazovat agresivně, mohu podvádět (a pravidla hry tak porušovat, za což budu ze hry vyloučen – svoboda mi například bude odebrána), dále i při dodržování pravidel, která ostatním umožňují hrát (například, že jednou táhne jeden hráč, ale podruhé druhý) mohu jednat nesprávně a dopouštět se činů, které nesou dalekosáhlé následky jak pro mne, tak pro ostatní. Právě toho se týkají etické zásady. V nich se řídím jednak sám sebou, vlastní touhou, svědomím či přesvědčením, zároveň se ale mohu či musím řídit psanými i nepsanými normami, o budoucích rozhodnutích a jednání mohu také přemýšlet a dopředu či zpětně je hodnotit a hledat pro ně nějaký základ. A právě v těchto jmenovaných ohledech se celá etická oblast dělí do několika vrstev, v nichž už etiku, morálku či mrav nelze považovat za synonyma.

2.1. MORÁLKA – MRAV – PRÁVO – VÍRA

V praktické rovině se přitom jednotlivé vrstvy liší svým odůvodněním. Anzenbacher etiku chápe jako teorii, v praxi nachází čtyři roviny: morálku, mrav, právo a víru, z nichž každá je založena na jiném důvodu, jenž činí dané jednání dobrým nebo špatným. Morálka je založena na svědomí jednajícího, jde v ní tedy vždy o jeho vlastní smýšlení. Mravnost se zakládá na shodě se sociálně přijímanými normami. Právo je garantované státní mocí, díky němu můžeme některé chování považovat za správné či nesprávné ve smyslu legální nebo nelegální, měřítkem je tedy shoda se zákonnými normami. Čtvrtou rovinou je víra, která, je-li založena křesťansky, vychází z Boží lásky, stojí je na věřícím svědomí, částečně pak na církevním právu a pravidlech (Anzenbacher 1994: 110-112).

Zatímco první rovina je vždy individuální, a tedy nestojí na ničem vnějším (i když další tři roviny individuální svědomí do značné míry ovlivňují), mrav je založený na sociálních normách, které jsou místně i časově proměnlivé. Poslušnost k těmto normám je vymáhána pomocí rozptýleného společenského tlaku, sankce za neposlušnost je ve většině případů vnitřní povahy (Tugendhat 2004: 37) a postupně vede k internalizaci původně vnějších norem a k sebekontrolé. Takové zvnitřňování norem povzbuzované pocity studu a trapnosti nad činnostmi původně zcela běžnými – postupně však stále více tabuizovanými – nazval Norbert

Elias psychogenezí, spolu se sociogenezí – procesem formování státu – podle něj stojí v jádru civilizačního procesu (Elias 2007).

Právo se zakládá na souboru zákonů, které se však v čase i místě proměňují taktéž, jejich výhodou oproti mravu však je přinejmenším fakt, že jde o normy psané⁸. Sankcí za porušení práva je stanovený vnější trest.

Problémem víry a z ní vycházejícího morálního svědomí je však především fakt, že ji lze uplatňovat jen mezi lidmi stejného náboženského přesvědčení, neplatí však pro jinověrce či nevěřící, kteří se věřícím svědomím nejen necítí vázáni, ale často mohou cítit potřebu chovat se v přímém rozporu s ním. I když Anzenbacher chápe víru pouze jako křesťanskou a zakládá praktickou morálku na jejím rozdělení láska – hřích (Anzenbacher 1994: 111), vírou nelze v současné Evropě myslet pouze křesťanství, navíc i jednotlivé proudy křesťanství se liší. Ernst Tugendhat označuje morální koncepty založené na víře za tradicionalistické – protože v jejich rámci slouží za poslední zdůvodnění tradice či v jejím rámci existující určující autorita (Tugendhat 2004: 53). Ta se sice obvykle opírá o spis označený za slovo boží, kromě tohoto spisu však postrádá zdůvodnění, morálka založená na víře je proto neschopná diskuse s jinými koncepty, může pouze „trvat na své převaze nebo se vůči ostatním uzavřít“ (Ibid. 54).

Uvedené důvody víru z morální oblasti do značné míry diskvalifikují: i přes universalistické snahy některých náboženských systémů platí víra v současné Evropě jako praktická rovina morálního rozhodování jen pro někoho⁹. Problematické je však i právo. To sice platí pro všechny, je ale zvnějšku nařízené, jeho platnost je tedy vynucená, vzhledem ke stavu společnosti je též kontrafaktické a jeho účinnost je garantovaná státní mocí: v různých státních útvarech se proto i právo může lišit (jako ilustrativní lze zmínit například

⁸ Právě písemná forma je do značné míry důvodem, proč lidé někdy uvažují o dobrém a špatném jen v mezích práva. Zapomínají však při tom na fakt, že se právní kodexy jednak mění, dále pak na skutečnost, že čím lépe se právo stanoví, tím lépe se v něm hledá mezera a dochází k jeho porušení. Mravní normy jsou sice obvykle nepsané, i když psané právo z nich v průběhu formování státní moci vzniklo (blíže viz Sokol 2007: Část III., 143 nn). Snaha zapsat některé mravní normy působí však poněkud kostrbatě, podobně jako v případě etikety. O zapsaný seznam takových norem se sice lze opírat, na rozdíl od práva tak ale nikdo činit nemusí, kvůli proměnlivosti společenských norem navíc hrozí nebezpečí, že již v době jejich vydání, některé zastarají. Běžným jevem mladistvé revolty proti společenské konformitě je navíc okaté porušování mravních norem, sepsaný mravní kodex by proto působil přinejmenším zbytečně, v některých ohledech dokonce směšně.

⁹ Jak trefně říká kniha Jiřího Skoblíka, *Morálka v dialogu*, křesťanské pojetí etiky přesto v Evropě hraje velkou roli, a to především ve výchozím pojetí člověka, který je jako individuum podřízen celku, ale jako osoba je celku nadřazen (Skoblík 2006: 125). Vzhledem ke křesťanskému zaměření Skoblíkovy práce, je zajímavá i kapitola o alternativních (tedy nekřesťanských) etikách: čínské, africké, hinduistické, buddhistické a islámské, nebo velmi problematické tvrzení, že „náboženství skýtá více naděje než globalizace“ (Ibid.: 60).

stejnopohlavní sňatky). Za jeho překročení navíc následuje trest i v případě, že daný člověk chápe překročení nějaké právní normy jako dobré.

2.2. MRAV – MORÁLKA – ETIKA

Vrstvy etiky (bez vynuceného práva, a nikoliv obecně platné víry) velmi příhodně dělí do třech rovin: mravu, morálky a etiky Jan Sokol (2014: 67-75). Stejně jako u Anzenbachera i u Sokola je mrav založený na konformitě se sociálně danými normami, jedná se o oblast, kde zdůvodňování nemá smysl, protože mravní zásady „se“ zkrátka dělají a nedá se vysvětlit proč. Součástí mravu je například jazyk, v němž se nemá smysl ptát po důvodu existence toho či onoho slova, jazyk se stejně jako mrav předává se všemi pravidly, o jejichž platnosti se nepochybuje. Konformita vymáhaná mravem nicméně nemá represivní funkci, život v mnohém umožňuje a usnadňuje (například zjednodušuje navázání kontaktu sice ne vždy nutně upřímně myšleným, zato však obecně uznávaným pozdravem: Dobrý den), dodržování mravních zásad je znakem příslušnosti k určité kultuře či společnosti. Mrav je ovšem místně a časově proměnlivý, právě kontakt dvou rozličných mravů může vést ke xenofobii (Ibid.: 69). Jedinec daného mravu může také teprve být vnímán jako člověk: lidé cizího mravu jsou jaksí méně lidé, jak dokládá úsměvná historika Robertsová (2014: 50) o vojákovi, který nepovažoval hlasité uprdnutí před ženou nemluvící anglicky za problém¹⁰.

Druhá vrstva – morálka – je na rozdíl od mravu individuální, závisí na vlastním svědomí a jedinci velí, aby se nepřidal k většině, když páchá nepravosti¹¹. Morální apely vždy útočí na mě samého: příkazy biblického Dekalogu proto neříkají „Nemělo by se cizoložit“, ale v druhé osobě mi přikazují „Nesemilniš“. V jednoduchém příkazu desatera chybí vysvětlení, co je sesmilnění (i když k tomu v průběhu historie vznikla rozsáhlá sekundární literatura), stejně jako důvod, proč tak člověk nemá činit, oboje závisí na vlastním morálním citu. Za sesmilnění tak lze nepovažovat dle vlastní morální úrovně například masturbaci, sex s osobou stejného pohlaví, sex s vdanou/ženatou osobou atd. To působí dojmem relativizmu: na rozdíl od práva, které formuluje příkazy a zákazy obecně a velmi přesně, morální pravidla si lze vyložit individuálně a různě (nejedná se totiž v přísném smyslu o pravidla). Taková povaha morálky

¹⁰ „... on mi vyprávěl, jak se s pár kamarády a několika kráskami procházeli po ulici v Paříži. No a jeden z vojáků si ulevil – mohutně a hlasitě se uprdl. Jeho kámoš povídá: „Ty, to není moc slušné, prdět tady před děvčaty!“ A on řekl: „Ále, to je oukej. Tahle děvčata přece neumějí anglicky.“ (Roberts 2014: 50).

¹¹ (Sokol 2014: 71), citace je z Exodu 23.2

proto často vede k představě, že by se všechen styk lidí ve společnosti měl raději řídit právem. Ovšem právo se musí vždy opírat o nepochybné důkazy, které je v případě jemných provinění jako je lež, obtížné podat (Ibid.: 72)¹², právo navíc nemůže pokrýt některé subtilní roviny lidské činnosti – v praktickém životě se často setkáváme se situací, kdy je nějaký jedinec sice právně nepostižitelný, přesto se však jeho chování v žádném případě nedá označit za dobré. I jedinci, kteří by nejraději na morálku nespolehnali a celý život popsali pomocí zákonů, navíc morálku od ostatních očekávají. Taková situace není nepodobná chování zloděje, který krade především proto, že očekává, že jemu následně lup ukraden nebude.

Představa, že se ostatní budou chovat morálně, ale já tak činit nemusím, sice působí sobecky, svou podstatou však pouze akcentuje fakt, že morálka i mrav v jistém ohledu nejsou „přirozené“, tedy nepatří k výbavě člověka stejně jako například pohlavní pud. Je veskrze přirozené, že člověk touží vlastnit něco, co mají jiní, je přirozené, že cítí touhu po pohlavním styku s první ženou, kterou jednoho rána potká uprostřed náměstí, je veskrze přirozené, že pocítí vyměšovací potřebu právě ve frontě na vstupenky do kina. Člověka však dělá člověkem kultura či civilizace, která „přirozené“ touhy a potřeby ku prospěchu všech a v zájmu soužití lidí reguluje: obklopuje mantinely. Člověk proto žádané zboží neukradne, žádoucí ženu právě uprostřed náměstí neznásilní a vyměšovací potřebu právě uprostřed fronty v divadle nevykoná, všechny tyto touhy a potřeby totiž dovede odložit či usměrnit. To neznamená jejich popření a sebepoškození – jak by se dalo namítnout – znamená to spíše ohled k druhým a uznání jejich existence (více méně) na roveň své vlastní, a tak možnost společného života¹³.

¹² Což je důvodem existence zásady *in dubio pro reo* i existence presumpce nevinoty. Protože právo přestupky trestá, musí být přestupek nepochybně prokázán, v případě pochyb je lépe rozhodnout pro obviněného.

¹³ V mytické formě tento ohled lidství popisuje Platon v dialogu Protágoras: Epimétheus v něm rozděluje zvířatům schopnosti a výstroj, na člověka mu však nic nezbyde. Prométheus proto ve snaze dát lidem alespoň nějaké vybavení ukradne bohům řemeslnou dovednost a oheň – člověk díky tomu není pro nic jmenovitě vybaven, ale vše si sám dovede obstarat. Lidé však bolestně postrádají politické dovednosti – nedokáží žít pospolu – každý sám za sebe je slabý, lidé proto hynou od šelem. Ve snaze zachránit lidstvo před zkázou uvede proto mezi ně Zeus prostřednictvím Hermy stud a spravedlnost, díky nimž lidé dokáží organizovat společný život. Kdo studu a spravedlnosti není schopen, má být dokonce usmrcen jako nákaza obce (Platon 2003: 181-183). Zatímco zavedení spravedlnosti má poměrně zřejmý důvod, zavedení studu překvapí. Je to totiž právě stud, který nám často brání v navázání nových známostí, díky studu si připadáme nesví bez oblečení, tedy ve stavu v podstatě přirozeném. Stud však má i druhý, vítaný ohled, díky studu je člověk schopen odstupů od sebe sama a tím i sebekritiky. Stud je mechanismus, který může přijít ex ante, tedy před činem a efektivně zabránit v jeho provedení. Tím se liší od spravedlnosti (práva), které, pomineme-li jeho odstrašovací funkci, obvykle přichází až ex post a trestá za již provedený čin. Spravedlnost je tudíž na rozdíl od morálky vždy nedokonalá: není stejné, když znásilněná žena dostane peněžní odškodnění a když jí nikdo neznásilní, liší se, když se podvedenému muži

Etika pak u Sokola není jen synonymum celé praktické filosofie, která zkoumá mrav a morálku, ale je to i cosi přesahující obě tyto vrstvy. Etika nehledá jen, co je dobré, ale co je nejlepší, „jde za nějakým cílem a ideálem nebo že se poměří s výkony jiných“ (Sokol 2014: 74). Vyjmenovaná pravidla, psané či nepsané normy v tomto hledání nepomohou, dokonce ani hledání morálně správného rozhodnutí neřeší vše. Etika je tudíž cosi blízkého hrdinům, ti totiž našli odpověď na otázku, na základě čeho se máme chovat, když půjdeme za všechna pravidla (Ibid.: 74-5).

2.3. AUTONOMNÍ A HETERONOMNÍ MORÁLKA

Z obou předchozích rozdělení složité etické oblasti vyplývá, že morálka je individuální, obtížně zkoumatelná vrstva, v níž se jedinec rozhoduje na základě vlastního svědomí. V tom se ovšem ocitá ve velmi obtížné situaci: musí řešit dilema jen na základě vlastního morálního citu, přičemž postrádá opěrný bod, který by mu v rozhodování pomohl. Jeho morálka by v takovém případě byla autonomní, vycházela by skutečně jen z jeho svědomí a dosaženého vědění. Autonomie – stav, kdy si jedinec sám určuje zákony (Durozoi, Roussel 1994: 24), nemá však mnoho společného s polevením vlastním tužbám a náklonnostem, právě ty nás totiž činí nesvobodnými (Kant dokonce považoval princip sledování vlastního štěstí za nejvíce zavrženíhodný (Kant 2014: 61)). Podle Kanta se autonomie vůle řídí samotnou ideou mravního zákona a nebere v tom ohled na žádná společenská pravidla (Ibid.: 59). Ideu mravního zákona Kant vyjadřuje kategorickým imperativem, který velí: „Jednej tak, abys používal lidství jak ve své osobě, tak v osobě druhého vždy zároveň jako účel, nikdy pouze jako prostředek“ (Ibid.: 14-15)¹⁴. Kromě Kantova imperativu může ovšem rozhodujícímu se člověku pomoci i jednodušší zlaté pravidlo: „Co nemáš rád, nikomu nedělej“¹⁵. I když se morální autonomie může zdát jako žádoucí stav, nikdo se s ní nemůže narodit: vývoj dítěte sice k autonomii může směřovat, k jejímu dosažení je však nutná zkušenost. Dalším problémem autonomní morálky je její konfrontace s mravem většiny: je při něm nutná velká vnitřní síla k uchování dostatečné

dostane finančního zadostiučinění a když jej nikdo nepodvede. Ex post navíc dokáže přicházet nejen spravedlnost ale i stud, aby nám umožnil zpětně se posoudit z hlediska naplnění či selhání vlastních zásad.

¹⁴ Druhou, možná známější variantou kategorického imperativu je: „Jednej tak, jakoby se maxima tvého jednání měla stát skrze tvou vůli obecným přírodním zákonem“ (Kant 2014: 14-15).

¹⁵ Citace je z biblické knihy Tobiáš 4.16, v jiných podobách, avšak se stejným významem, jen lze ale nalézt v Mahabháratě, u Konfucia, v Talmudu atd. (srov. Sokol 2014: 101). Na rozdíl od kategorického imperativu však zlaté pravidlo staví na vlastních preferencích, které jsou určující pro jednání k druhým, z Kantova hlediska by tam jednání podle něj plně autonomní nebylo.

míry nezávislosti, za autonomií se navíc může skrývat problém s akceptováním autorit, moci či lásky, které jedincovu schopnost chápání i citu aktuálně přesahují (Hlavinka 2014: 12-13).

Jedinec se proto ve svém mravním rozhodování často o něco opírá, na něčem své morální rozhodování zakládá. Heteronomní, fenomenologicky starší morálka (protože autonomní morálku u člověka vždy předchází) je podle Kanta takové omezení vůle, které se odůvodňuje něčím jiným než samotným mravním zákonem. Pro heteronomní morálku platí hypotetické imperativy, něco tedy děláme proto, že chceme dosáhnout něčeho jiného (Kant 2014: 60), opíráme se v ní o nějakou autoritu. Obecně platná autorita, o níž by se člověk mohl opřít vždy, nicméně zřejmě neexistuje (Tugendhat 2004: 74 nn), jednotlivá dosud známá filosofická zdůvodnění se od sebe liší a žádnému z nich nelze dát větší váhu, náboženská zdůvodnění platí pouze pro věřící dané víry, přirozená morálka se točí v kruhu: nejprve předpokládá něco normativního, aby z toho následně normativitu vyvodila (Ibid.). Zdůvodněním heteronomní morálky mohou proto být například zvyky a poslušnost (v dětství se například chováme morálně proto, že to chtějí rodiče), vlastní náklonnost či tužba (mohu tedy jednat mravně proto, aby se mnou nějaká žena chtěla navázat intimní vztah), kodex hodnot stanovený Bohem (podle něhož se chovám například proto, že chci přijít do nebe), atd. To zní jako jakýsi přechod od morálky k mravu (konformitě s nějakým systémem), heteronomní morálka má však i své výhody: snadnější rozhodování, jistotu určitou normou, mnohem snadnější sledování cílů. Bez předchozí heteronomie se navíc nelze dostat k autonomii. V praxi proto principy autonomie heteronomii, na níž se lze odvolat, často potřebují a běžný život je „dilema mezi mírou volnosti jednotlivce a pokojným soužitím ve společnosti“ (Sokol 2014: 141). Snad právě proto dává Tomáš Akvinský ve fundamentální etice přednost autonomii, zatímco v sociální filosofii heteronomii (Hlavinka 2004: 12).

2.4. PŘÍSTUPY K ETICE

V praktické filosofii lze popsat několik přístupů k etickému bádání: V prvním z nich lze stav morálky a mravů popsat, jde o deskriptivní nebo empirickou etiku. Ta, jak vyplývá z názvu, popisuje zvyklosti, chování a konvence existující v daném kulturním prostředí a zabývá se i důvody, kterými lidé dané chování vysvětlují. Deskriptivní etika je proto sociologií a psychologíí morálky (Thompson 2004: 12), jejím cílem je však dané zvyky a mravy pouze popsat, nikoliv zkoumat na základě čeho se dějí. Právě zkoumání je úkolem normativní etiky. Ta lidské chování

naopak pouze nepopisuje, ale hledá normu, která by jej měla řídit¹⁶. V rámci normativní etiky je však nutné hledat na základě čeho normu stanovujeme, v praxi lze proto odlišit tři přístupy:

Deontologie neboli etika povinnosti, jejímž hlavním filosofickým představitelem je zmíněný Kant, posuzuje správnost či špatnost daného jednání podle toho, zda se jednání shoduje s daným morálním pravidlem či morální povinností. Vyjádřit ji lze výše uvedeným kategorickým imperativem. Pravidla chování, jejichž dodržení je naší povinností, však také zdůrazňují velká světová náboženství: jejich založení je však dané Biblií, Koránem atd., nestojí tedy na rozumu (což byl Kantův cíl), ale jsou zjevena a odvozují se od božské autority, jejich pravidla je pak nutno brát jako povinnost, která musí být dodržena. Etika povinností si tolik nevšímá důsledků lidského jednání, ale spíše se soustředí na jednání samé a na to, zda jsou v souladu s danou normou. Důsledkem tedy je důraz spíše na to, co by jedinec měl dělat než na to, jaký by měl být.

Konsekvencialismus se naopak soustředí na pravděpodobný výsledek jedincova jednání. Jsou-li důsledky špatné, je takové i jednání a naopak. V extrémní podobě proto může konsekvencialismus zastávat názor, že i jednání, které se zdá být špatné, je správné, jelikož jsou dobré jeho výsledky: zjednodušeně řečeno jde tedy o to, že účel světí prostředky. Nejvýraznějším směrem konsekvencialismu je utilitarismus, v němž jde zjednodušeně o to, že nejlepší jednání je takové, z něhož plyne největší množství dobra, blaženosti či štěstí pro největší množství lidí, a které se zároveň vyhýbá největšímu množství neštěstí a bolesti.

Do *etiky ctnosti* zase spadají takové přístupy, které do centra myšlení staví jedince a jeho ctnosti. Důraz je kladen na charakter každého člověka, když se tedy ptáme, jaké jednání je dobré, měli bychom se ptát „co by udělal ctnostný člověk“. Z toho vyplývá, že etika ctnosti je etika velkých vzorů, a že jde o nejstarší etický přístup: zastávají jej postavy typu Konfucia či Aristotela.

Předestřené tři přístupy normativní etiky se ovšem v praxi prolínají, platí totiž, že soupeření filosofických -ismů spadá spíše do „žurnalistické filosofie“. Navíc nemají ostré hrany

¹⁶ Poddruhem normativní etiky je kazuistická etika, která se snaží vypracovat modelové jednání pro dané životní situace a příběhy, jejím klasickým příkladem jsou zpovědní zrcadla, která pro klasifikaci hříchů používají katoličtí kněží (Trojan 2012: 22).

a reprezentují spektrum přístupů (není tedy jediný konsekvenencialismus, dokonce ani jediný utilitarismus).

2.5. MORALIZOVÁNÍ

S etickou oblastí i s etickými přístupy se pak pojí fenomén moralizování. Ten vychází ze skutečnosti, že morálka, definovaná jako autonomní etická vrstva odehrávající se v první osobě, má dvě zajímavé konotace. Za prvé, ve chvílích blahobytu (osobního či celospolečenského) a v situacích, kdy je zdánlivě všechno v pořádku, se objevuje tendence na morálku pozapomenout. Jinými slovy: ten kdo na morálku apeluje, je obvykle člověk, jemuž se stala morální újma, jen ve vzácných případech ten, kdo se morální újmy dopustil¹⁷. To ovšem morálku činí i jakousi poslední instancí všech, kdo se jinak do role obětí stavět v žádném případě nemohou. Podnikatel, který svému zaměstnanci nedá výplatu, se nemůže odvolat k pracovně-právním vztahům, když zaměstnanec jednoho dne nepřijde do práce (z hlediska práva si nemá na co si stěžovat a je naopak viníkem), vzhledem k problémům, které mu to způsobí, však chování v té době již zřejmě jinde pracujícího zaměstnance jistě označí za neetické. Rozvádějící se žena, která právě proprala manželovo špinavé sexuální prádlo před všemi přítelkyněmi, si obvykle neposype hlavu popelem, když před společnými přáteli její špinavé prádlo propere bývalý manžel: označí to za prohřešek proti etice nebo proti dvornosti a etiketě (o té bude řeč později). To je částečně důvod, proč obzvlášť v etice sexuality vzniká tendence, hledat v každém, kdo o ní hovoří, člověka postiženého, tedy takového, který se chová „morálně“ jen proto, že žádnou příležitost k nemorálnosti nemá (například nehezké staré panny, o něž není zájem), mít nesmí (například kněz v celibátu) nebo nemůže (například impotentní muž). Ve všech takových případech se člověk k morálce zdánlivě odvolává proto, že si na svou situaci stěžuje a že pro něj bude méně tíživá tehdy, když v ní nebude sám, ale když se jako on budou chovat všichni ostatní.

Za druhé, protože morálka se vždy obrací na jednajícího jedince a její šíření se neděje příkazy a zákazy, ale exemplárně (tedy vlastním příkladem), nelze svůj vlastní morální standard vyžadovat od druhých. V morálce tedy na rozdíl od mravu v praxi nastává případ, kdy si jeden

¹⁷ Za vzácné a až dojmavé se obvykle považuje, když na morální přečin upozorní a po jeho nápravě volá ten, kdo se jej dopustil. Jakýsi mravní otřes proto v jedinci vyvolá komisař Javert, který v Hugových Bídnicích skočí do Seiny, když si svůj morální přečin uvědomí, jako chladný člověk bez citu bude posuzován ten, kdo předstoupí s návrhem na své vlastní potrestání za morální přečin.

člověk vykládá etický příkaz „Nesesmilníš!“ jako zákaz masturbace, zatímco druhý pouze jako zákaz mimomanželského sexu, či kdy jiný člověk příkaz „Nezabiješ!“ vztahuje jen na druhého člověka, zatímco jeho kolega jej vztahuje i na hospodářská zvířata, jejichž maso si může dát k obědu. Nesymetrie dodržovaných morálních zásad jedince může vést ke snaze druhého přesvědčit o pravdivosti svého standardu a v případě nepochopení či soustavného nedodržování takového standardu potom k odsudkům. Z obou těchto kořenů (1/ k morálce se odvolává ten, kdo se cítí být postižený, často v případech, kdy se k jiným instancím (např. právu) v důsledku své zjevné viny odvolat nemůže; 2/ díky snaze vlastní morální standard považovat za objektivní a pro všechny vhodný následování jedinec ostatní začne hodnotit jako nemorální) vzniká fenomén moralizování.

Moralizmus, moralizování nebo moralista jsou termíny, které ve svých slovníkových definicích prodělaly za poslední století zajímavý vývoj. Zatímco *Ottův slovník naučný* z roku 1901 definuje moralizování jednoduše jako dávání mravního ponaučení a moralista je pro něj mravokárce, učitel nebo mravovědný filosof (*Ottův slovník naučný* 1901: 597), v o 37 let mladším *Komenského slovníku naučném* se definice moralizování přirostře tvrzením, že jde o kárání nemravností a nepravostí, moralista je zde již kazatel očisty mravů (*Komenského slovník naučný* 1938: 90). Takový posun významu není jen upřesněním, zjevně ukazuje na nutnost mravy hájit a očistit. Ve *Velkém naučném slovníku* z roku 1999 už oba pojmy znamenají něco úplně jiného: moralizmus je označení všech forem absolutizace etických systémů a „přetížení mravnosti a mravních důvodů v lidském životě“, které zužuje etiku na zákonnost a vše dělí na příkázané a zakázané; moralista je pak „člověk, který neustále moralizuje“ (*Velký slovník naučný* 1999: 59). V o pouhé dva roky mladší *Encyklopedii Univerzum* je dále moralizováním míněno posuzování osoby a jednajícího z hlediska mravů „často ve smyslu přehnané moralistní kritiky“ (*Univerzum* 2001: 203). Z jednoduchého udílení mravního ponaučení a pozdějšího kárání nepravostí tak vzniká přílišná absolutizace mravních důvodů v běžném životě a kritika nahlížející lidský život příliš černobíle, nebo poněkud tautologické tvrzení, že moralizování může být přehnaná moralistní kritika, přičemž moralizmus je „uznání mravnosti jako nejvyššího principu jednání“ (*Ibid.*).

Obecně a snad méně zašmodrchaně lze přitom říci, že moralizování znamená vynášení hodnotících etických soudů bez pochopení podstaty jevů (*Kon a kol.* 1978: 142), aplikování etických principů na oblasti lidské činnosti, na něž jejich použití nestačí (*Ibid.*) a konečně

přehnaná kritika nedodržování vlastních etických standardů ze strany druhých. Jako takový se fenomén moralizování často pojí s pokrytectvím: k moralizování dochází například tehdy, když stanovíme ideál, který ani sami nemůžeme dodržet a za jeho nedodržení začneme vynášet odsudky. Z toho vysvítá, že moralizování je jednak činností v současné společnosti vnímanou značně negativně, dále však také že každá etická úvaha nutně nemusí být moralistní, a že každý moralistní soud nemusí být nutně eticky v pořádku. Negativní význam moralizování a jeho zmíněné zaplétání s morálkou a etikou vůbec, svádí obzvláště v sexualitě ke snaze odmítnout jakékoliv etické posuzování této oblasti a k vyčlenění pohlavního chování z etiky obecně.

2.6. ETIKETA

Posledním fenoménem, který do etické oblasti patří jen volně (spadá do oblasti mravů), avšak s etikou se snad kvůli podobnosti slov rád zaplétá, je etiketa. Slovo etiketa pochází z francouzského *etiquette* – nálepka a o jakési nálepkování v ní skutečně i jde. Etiketa je totiž souborem uznávaných pravidel společenského chování, svého užití dochází nejvíce v obřadnictví všeho druhu a jde v ní o ritualizované formy chování. I když jejím cílem je vzájemná ohleduplnost, etiketa na rozdíl od etiky nijak nespočívá v hlubokém mínění jedince o druhých, nemusí tedy vycházet z hluboké úcty k nějakému člověku a jeho společenské roli (i když z nich vycházet samozřejmě může), ale zakládá se výhradně na vnějších projevech takové úcty. Zda projevené mínění, úcta či ohled skutečně existují, je v etiketě lhostejné, stejně jako jejich důvod: racionální důvod existence nějakého mravního pravidla (a etiketa je součástí mravu) lze totiž hledat jen velmi obtížně. Tato nezdůvodnitelnost vede Jana Sokola k tvrzení, že když už se někdo pokusí drobnosti a formality mravu zachytit do společenských katechismů, jde spíše o humoristickou literaturu (Sokol 2010: 173). Trvání na tvaru límečku pánské košile pro danou společenskou událost či na barvě ponožek (Špaček 2008) působí skutečně směšně a může se zdát jako pedantické lpění na zbytečných detailech, nicméně společenské ceremonie jsou hluboce ritualizované, připomínají divadelní hru, a proto v nich záleží na kostýmu. Tvar límečku tedy nemá nic společného s pohodlím či zakrýváním společensky nepřijatelných částí těla, jde v něm o přijetí té správné masky pro tu správnou roli, o jakousi vinětu, kterou se člověk zvnějšku deklaruje jako například svatebčan či diplomat.

Etiketa společenského chování do značné míry usnadňuje, v tom se podobá mravu, pozdrav či správné oslovení jistě otevírá dveře nejen k vzájemné úctě, ale i ke kontraktům za

miliony (Špaček 2017: 7), na druhé straně jej však i znesnadňuje, podporuje genderové stereotypy, a zakládá sexismus či druhotný sexismus. Že v etiketě nejde o skutečné mínění či úctu, ale že se vyžadují pouze jejich vnější projevy, lze nejlépe doložit skutečností, že tyto vnější projevy je možné i v případě, že k nim zjevně neexistuje hlubší podklad, dokonce vynutit: za opakované nepozdravení nadřízeného půjdu jako podřízený pracovník „na kobereček“ a od příště již zdravit začnu, že si tím však nadřízený nezjednal skutečnou úctu – kterou svým lpěním na vlastní důležitosti velmi pravděpodobně právě ztratil – ale pouze její vnější projev, je však mimo pochybnost.

To zároveň neznamena, že etiketa nemá žádnou funkci a měl by se na ní přestat brát zřetel. V sexualitě mezi základní pravidla etikety patří například strategie svádění či osobní hygiena: jen málokdo bude mít chuť na sex s týdný nemytým bezdomovcem. Problémem etikety je ovšem především její proměnlivost. Liší se nejen požadavky na hygienu u dvora Ludvíka XIV. a v současné Praze, ale i požadavky na totéž v České republice a například Itálii, dokonce i požadavky na totéž v České republice u lidí s různým vyznáním či životními postoji. Když tedy Kelly (1996: 218) udává v deseti základních vodítkách sexuální etikety na šestém místě pravidlo: „Otevřeně si promluvte o antikoncepci“ či na čtvrtém místě „Budte připravení“, čímž myslí: „Je-li možnost, že se budete věnovat sexuální činností, vezměte si sebou nějakou formu antikoncepce. Nejste-li takto připraven, nedělejte to“ (Ibid.) nemůže rozhodně čekat, že by takovou etiketu uznávali věřící katolíci: logickou konsekvencí sexuality je pro ně totiž gravidita (Zvěřina 2008). V sexualitě navíc etiketa hraje mnohem méně významnou roli z toho důvodu, že právě sexualita je oblastí velmi individuální a lidé si v ní rádi připadají sami sebou a jen neradi si oblékají role střížené pro někoho jiného (De Singly 1999: 88). Kellyho první zásada sexuální etikety: „Nikdy nepoužívejte násilí“ (Kelly 1996: 218) tak jistě nezaujme páry zabývající se S/M sexem. Kdyby se tedy někdo po vzoru Ladislava Špačka rozhodl psát *Novou knihu etikety*, avšak o sexu, tonul by jistě v rozpacích, zda jako požadavek současné etikety zahrnout vyholování intimních partií, což je sice zvyk, který se v dějinách periodicky objevuje a mizí, ale který i v současnosti za povinnou součást hygieny rozhodně nepovažuje každý. To ostatně platí nejen v sexualitě: v České republice například oblek a vázanku za standard při slavnostním udílení vyznamenání na Pražském hradě v říjnu 2014 nepovažoval režisér Robert Sedláček: dostavil se ve fleecové mikině. Poměrně ilustrativní ukázkou toho, jak takové *faux pas* proti pravidlům obřadnictví dovede popudit, spolu s mylným

hledáním skutečné úcty za jejím pouhým vnějším projevem, tehdy předvedl například právě Ladislav Špaček¹⁸. Porušit etiku ale neznamená být morálně špatný nebo trpět poruchou inteligence, člověk, který se chybných kroků (*faux pas*) v etiketě dopouští, se obvykle pouze označí a nevychovaného či nezdvořilého.

V etiketě se konečně ocitáme v podstatě nejdál od jakéhosi „přirozeného chování“. I když mrav se svými příkazy i heteronomní morálka předávaná například rodiči jistě není něčím, s čím se člověk rodí, právě díky jejich všudypřítomnosti ve výchově a ve styku s jinými osobami nepůsobí příliš cize či nepřirozeně. Tak tomu však není v případě etikety. Protože složité formální ceremonie nejsou pro většinu lidí denním chlebem, musíme se s etiketou před každou takovou událostí, v níž nejsme „doma“ seznamovat a její pravidla nás někdy mohou přímo šokovat, protože často postrádají logiku¹⁹. Snad právě proto však mistři etikety apelují na přirozenost zásad svého oboru, skutečnost, že jde o oblast preskriptivní, v žádném případě ne deskriptivní, se pomíjí. Špaček (2017: 193) tak tvrdí, že mistři etikety normy nevytváří, ale pouze zaznamenávají. Holmerová (2014: 10) se zase distancuje od toho, aby její práce byla souhrnem pravidel, a tvrdí, že předkládá pouze náměty k zamyšlení nad situacemi praktického akademického života, přesto se prostému vyjmenování pravidel nevyhne (Ibid.: 14, 20, 27, 36 nn).

3. Sexualita

Sexualita se obvykle definuje z hlediska fyziologie organismu či z hlediska psychologie (tak to činí například i filosofický slovník (Durzoy, Roussel 1994: 269)), nejpozději od Freudových dob se totiž pojímá jako podvědomá či nevědomá pohnutka pro téměř veškeré lidské jednání. V obou případech za ní stojí pohlavní pud: nucení, které podobně jako hlad či žízeň nabývá síly v případě nedostatku, ukojením se vybije a na krátkou dobu nastává homeostáze. Sexualita však zdaleka neznamená pouze toto: nejde jen o dráždění pohlavních

¹⁸ Špaček tehdy v článku Jakuba Zelenky na serveru Lidovky.cz doslova řekl: „Byl jsem otřesen. Jestli vzdělaný a inteligentní člověk postrádá natolik emoční a sociální inteligenci, že nechápe, že si na nejvýznamnější státní akt má vzít společenské oblečení, tak to svědčí o nějakém... nechci ho urážet víc, než je třeba.“ (Zelenka 2014)

¹⁹Viz Schopenhauerovo: *Quand le bon ton arrive, le bon sens se retire* (Když přijde bonton, zdravý rozum odchází) a jeho tvrzení, že etiketa je vyjádřením svévolné, umělé převahy nad převahou skutečnou, duševní, již se tuctová společnost děsí. Sebestřednému nadřazování bontonu nad zdravý rozum se též v postavě pana Turveydropa v *Ponurém domě* překrásně vysmívá Dickens.

orgánů vedoucí k orgasmu. Pomineme-li skutečnost, že orgasmus není vždy nezbytný cíl pohlavního setkávání, taková definice by zcela vyloučila rozlehlou oblast lidského svádění, neobyčejně rozvinutých okolů a jakéhosi ozdobného otálení, jež ve srovnání se samotnou kopulací zabírají mnohonásobně více času a vyžadují mnohonásobně více rozhodování (Sokol 2002: 37). Etymologicky slovo sexualita pochází z latinského *sexus* – pohlaví. Termín *sex* pak navíc označuje nejen pohlaví, ale hovorově se užívá jako synonymum pro erotiku, pohlavní styk a fyzické vlastnosti člověka. Obzvláště v anglicky mluvícím prostředí je pak kladen důraz na rozdíl mezi *sexem* (biologicky danými pohlavními znaky a orgány) a *genderem* (sociálně založenou rolí a – často nejen binární ve smyslu: muž x žena – sebeidentifikací). Sexualita jako celek může být zdrojem štěstí a životní spokojenosti, stejně tak ale může být příčinou frustrací a nespokojenosti. I když ohledně přesné definice slova *sexualita* nepanuje bohužel shoda ani v slovníkových heslech (viz Cameron, Kulick 2003: Preface), pro účely této práce bych jej definoval s pomocí K. Thoryové následujícím způsobem:

„Pod sexualitou si nepředstavujeme pouze pohlavní styk, ale i znalost ženského a mužského těla, nejrůznější sexuální chování, romantiku, emoce, lásku, intimní vztahy. Zahrnujeme sem mentální procesy, chování a fyzické vlastnosti člověka, které souvisejí s pohlavím, erotickou láskou a přitažlivostí, rozmnožováním, genitálním sebeuspokojováním, psychickou a genitální slastí vyplývající z intimního sblížení“ (Thorová, Jůn, 2012: 6).

V lidské sexuální motivaci lze rozlišit čtyři hlavní součásti: 1/ Sexuální roli, s níž se jedinec identifikuje – tedy pocit příslušnosti k mužskému nebo ženskému pohlaví, který například v případě transsexuality nemusí být dán biologickým pohlavím. 2/ Sexuální orientaci, a tedy erotickou preferenci stejného či opačného pohlaví, případně atraktivitu, která je daná jinými činiteli než pohlavím. 3/ Sexuální emoce jako jsou vzrušení, orgasmus – tedy konzumní část sexuální motivace, který může ale zdaleka nemusí být zažíván v průběhu koitu, sexuální uspokojení a konečně i pocit zamilovanosti, který zřejmě nemá vztah k pohlavním hormonům, ale může být vyjádřením erotické fascinace sexuálním objektem. 4/ Sexuální chování (Malina 2007: 173). Ze čtyř jmenovaných komponent je pro etiku nejdůležitější ta poslední. Zatímco totiž sebeidentifikace s jinou než očekávanou pohlavní rolí, případně jiná, než očekávaná

sexuální orientace nespádají do oblasti svobodného jednání²⁰, samotné sexuální chování je oblastí, kde jedinec jedná způsobem, kterým jednat právě nemusí a nemusí se ani pojit s očekávanou či obvykle zastávanou rolí a orientací. Stejně tak může jedinec pociťovat sexuální emoce, které zcela nekorespondují s jeho orientací či rolí, nicméně ty z etického hlediska nemají žádný významný vliv, dokud se podle nich nezačne chovat. Cítí-li tedy například heterosexuálně orientovaný ženatý otec dvou dětí sexuální uspokojení či zamilovanost při pohledu na jiného muže, nemá tato událost žádný etický rozměr do chvíle, kdy svou zamilovanost či pohlavní touhu realizuje.

S lidskou sexualitou se významně pojí intimita (z latinského *intimus*=nejvnitřnější, nejtajnější), což je postupně vznikající prostor důvěry, uvnitř něhož každý odhaluje své niterné zájmy, tužby a potřeby. Tím se do značné míry odevzdává, proto intimita vyžaduje etiku, pravidla, která ji ochraňují. Zcela běžnou součástí intimity je navíc touha být pro druhou osobu jedinečnou osobou, nedodržení této vzájemné exkluzivity je obvykle vnímáno jako zrada. Sexualita se ovšem tímto vším nevyčerpává, lze ji vnímat z hlediska společnosti: Giddens (2012: 10) mluví o plastické sexualitě, tedy sexu pojícím se s ideou čistých vztahů (nezatížených mocenskými konotacemi), lze jí též ve foucaultovském smyslu chápat jako bod, jímž procházejí mocenské vztahy (Foucault 1999: 121).

3.1. SEXUÁLNÍ CHOVÁNÍ...

Sexualita se projevuje v pohlavním chování, které je u člověka neobyčejně rozmanité²¹. Člověk tedy dobrovolně či nedobrovolně nemusí mít sex vůbec (celibát), může se věnovat samostatným pohlavním aktivitám (masturbace a jiné formy sebevzrušování) nebo sociosexuálním, v jejichž rámci se může pohlavně projevovat s partnerem stejného pohlaví (homosexualita) či opačného pohlaví (heterosexualita), přičemž pro toto chování nemusí být nutně i na partnera stejného či jiného pohlaví orientován. I heterosexuál proto například ve vězení může projevovat buďto celibátní nebo situačně homosexuální chování, i homosexuál může například ze společenských důvodů volit celibát či situačně heterosexuální chování.

²⁰ I když k tomu existují i opačné názory, které se v etice znovu a znovu objevují. Ať už jedinec může či nemůže proti své orientaci či identifikaci s rolí bojovat, samy o sobě nemají etický rozměr (viz níže). K morálním problémům transsexualizmu více viz např. Skoblík (2006a), k morálním problémům homosexuality viz např. Corvino (2013) nebo Finis (1997).

²¹ Za reduktivní ba přímo nepravdivé považuji tvrzení, že lidské sexuální chování má párový charakter (Malina 2007: 175). *The New encyclopaedia Britannica* (1994: 241) si daleko trefněji všimla, že „masturbace je mnohem efektivnější ve vyvolání pohlavního vzrušení a dosažení orgasmu než jakákoliv sociosexuální aktivita.

V případě, že do sexuálních aktivit vstupují více, než dva partneři lze dokonce projevovat heterosexuální i homosexuální chování současně. I samotná pohlavní aktivita je velmi rozlehlá, zahrnuje samotné párování, dvoření, líbání, objímání – tyto činnosti nemusí být ještě nutně sexuálního charakteru – dále pak již koitální činnosti vaginálního, orálního, análního či vzájemně masturbačního typu, nebo jejich náhražky: například umělé pohlavní údy či vaginy. Lidská sexualita není inherentně monogamní, ale nalézají se v ní touhy po obdobné rozmanitosti jako v jiných oblastech života (The New Encyclopaedia Britannica 1994: 242). Chovat se lze ovšem i deviačně, přičemž deviace je sociálně (mravně a právně) definovaný fenomén. Klinicky se rozlišují deviace v aktivitě (jedinec se například soustředí na sledování jiných osob – voyerismus, obnažuje se před nimi – exhibicionismus, působí jim bolest – sadismus atd.) a deviace v objektu (sexuální aktivity s dítětem – pedofilie, se zvířetem – zoofilie, s mrtvým tělem – nekrofilie, s jiným objektem než člověkem – fetišizmus atd.).

De Morris (1973: 39-41) dělí pohlavní chování člověka do třech fází: 1/formování párů, které je zpravidla veřejné, časově značně rozlehlé a charakterizuje jej nejisté a obojaké chování, jímž se projevují konflikty mezi pohlavním vábením na jedné straně a strachem a útočností na straně druhé. 2/činnosti před kopulací, které již jsou zpravidla soukromé povahy a na veřejnosti se prezentují pouze jejich důsledky (vznikající intimita), a které následuje 3/kopulace, která je ze všech třech fází nejkratší. Pohlavní chování je nicméně evolučně odlišné u žen a mužů, jelikož se liší jejich reprodukční strategie: méně investující pohlavní (samci) se snaží oplodnit co největší množství partnerek, zatímco mnohem více investující pohlaví (samice) podstupuje větší riziko a je v důsledku toho daleko vybíravější (Cliquet 2010: 187-8). Tento prostý fakt sice stojí v centru řady morálních úvah (Anderson 2012:200 například v poněkud absurdní úvaze namítá, že mužská nevěra vyjadřuje monogamní lásku), jsou to však úvahy spíše utilitární, které záměrně opomíjí odlišnosti lidských samců (Cliquet 2010: 188-190 mluví o feminizaci muže), fenomén formace rodiny, i výskyt ženského orgazmu, který jinak není pozorován u jiných primátů a jehož funkce bývá vysvětlována ve stylu čtyř adaptivních významů: vede k hédonistickému potěšení, zachování rodinné pohody, zlepšuje mužskou potenci a partnerskou věrnost (Ibid.: 191).

3.2. ...A JEHO ÚČEL

Že cílem sexuality je rozmnožení, se sice zdá být logické, avšak rozmnožení zdaleka není cílem jediným. To je ostatně příčinou skutečnosti, že na rozpor mezi sexuálním pudem (požadujícím leccos) a kulturou (požadující rozmnožování) lze narazit všude (Murín 1999: 20). Zaměříme-li se na praxi, pak studie Cindy Mestonové a Davisa Busse z roku 2007 s pregnantním názvem: *Why Humans Have Sex?* předpokládá, že lidé sex provozují kvůli rozmnožení, usvědčí velmi rychle z omylu: rozmnožování se totiž v nejčastějším spektru motivací vůbec neobjevuje. Studie ukazuje, že lidé od sexu očekávají čtyři hlavní cíle, jež jsou důvodem, proč jej provozují: 1/fyzické důvody (redukce stresu, slast, fyzická přitažlivost, získání zkušeností) 2/ citové důvody (láska a vztah, vyjádření citů) 3/ prostředek k dosažení cílů (zdroje, společenský statut, pomsta, utilitární cíle) 4/nejistota (zvýšení sebevědomí, tlak povinnosti, pojištění si partnera) (Meston, Buss 2007: 490).

Posoudit účel sexuality znamená již přechod od biologie a fyziologie k etice: jde o posouzení morální. Přisoudíme-li totiž sexualitě například výhradně rozmnožovací funkci, pak je valná část pohlavního chování deviační (orální, anální, masturbační aktivity zcela jistě k rozmnožení nevedou) či vysloveně záhadná (k rozmnožení není nutně potřeba líbání, dvoření a u člověka jen částečně třeba je věrnosti²²), posouzení například orální aktivity jako úchylné potažmo nemravné je tedy v takovém případě dáno právě stanoveným účelem sexuality (čistá reprodukce). Stanovení účelu sexuality slouží k jejímu následnému etickému (a moralistnímu) posouzení. Lze například stavět na esenciální odlišnosti pohlaví: Gödtel (1994: 24-25) tak přisuzuje muži touhu po erotické bezuzdnosti, zatímco žena je podle něj přitahována společenskou či finanční výhodou, kterou sexualita přináší. Častým zdrojem stanovení účelu sexu a tím i zdroje morálky je zvířecí říše, která je v rousseauovském stylu považována za zdroj „přirozenosti“. Oboje je samozřejmě mylné. Zatímco Gödtelovo rozdělení vychází ze současné společenské situace nikoliv z nějaké esenciální danosti, hledání přirozenosti u zvířat je vysloveně absurdní. Nalezneme-li totiž například homosexuální chování u zvířat, nijak to nedokazuje morální správnost či nesprávnost stejného chování u člověka, zvířecí říše totiž není říší rousseauovského ušlechtilého divocha. Nedokazuje to však ani „přirozenost“ daného chování, což je v tomto úhlu pohledu čistě moralistní kategorie: zvířata konec konců nejezdí

²² Monogamní chování je u člověka po jistou dobu nutně z hlediska vývoje lidského jedince a jeho počáteční bezmocnosti (viz Sokol 2002: 38).

automobily, nestudují právo, nenakupují v supermarketu, a přesto toto chování nepovažujeme za nemorální, nepřirozené a nemíníme se jej vzdávat (viz Corvino 2013: 81-2).

Rousseauovský idylický vidění zvířecí (a necivilizované) říše ovšem nefiguruje jen tam, kde se obracíme k „přirozenému“ chování. Právě inspirací v přírodě lze dojít k tvrzení, že soupeření o samičku a nutnost ustavení monogamie = monotonie (Ryan, Jethá 2014: 248) je zcela mylná, přirozenost člověka má být v sexualitě lovců a sběračů (Ibid.: 256). Takovému tvrzení je sice nutné dát za pravdu v tom, že i když je sex součástí manželské intimity, není její podstatou a že představa manželství založeného na doživotní věrnosti jediné osobě není asi vzhledem k síle pohlavních pudů zrovna realistická²³. Avšak jak bylo řečeno výše, člověka dělá člověkem mimo jiné fakt, že je schopen ukojení tužeb do jisté míry regulovat, odsouvat či usměrňovat. I když tedy doživotní věrnost jednomu partnerovi zřejmě není chování u lidoopů běžné, neznamená to, že nemůže být běžné u člověka (což konečně i jistě nezanedbatelné množství skutečně monogamních lidí ve společnosti potvrzuje) a odvolávání se k přírodě pro potvrzení nutnosti polyamorie nedává smysl. Vznešeně lze říci se Senecou: „přirozenost sama nevytváří zdatnost, stát se dobrým je dílem umění“ (Seneca 2018: 312), či přízemněji s Weinrichem 1982: 203): „to, co se nám na zvířatech líbí, nazýváme přirozeným, to, co se nám na nich nelíbí nazýváme animálním“.

4. Etika sexuality

Spojení sexuality s etikou znamená tedy v podstatě mravní, morální či moralistní hodnocení sexuality a vždy stojí na nějakém základě. Kavolis (1993: 41-49) tak na základě studia kultury mluví o 1/ liberálně-demokratické morální kultuře, v níž je jedinec nahlížen jako přičetná osoba schopná racionálních voleb, tato racionalita spolu se svobodou a s ní nutně spojenou odpovědností stojí v centru jejich vztahů s ostatními realizovanými skrze volbu. Dále o kultuře 2/ romanticko-anarchistické, v níž jedinec není nahlížen jako racionální bytost, ale jako „Já“ odpovědné pouze za nedostatečné vyjádření všech kvalit a odstínů sebe sama. Vytváření vztahů a sexuální chování je pak v takové morální kultuře založeno na spontánnosti a citlivosti, jež se může pohybovat od jemnosti až po naprostou brutalitu. 3/ Nacionálně-

²³ Překrásné je Goethovo tvrzení, které pro podporu nereálnosti představy o doživotní manželské věrnosti jednomu člověku cituje Ryan a Jethá (2004: 256): „Láska je ideální, manželství skutečné. Plést si skutečné s ideálním nemůže nikdy zůstat bez trestu.“

konzervativní typ morální kultury se opírá o nějakou tradici jako o zdroj konzistence a řádu, mimo této tradice existuje jen chaos či jiná tradice. Tento typ morální kultury více než který jiný využívá náboženských tradic, avšak zdaleka ne tak jako 4/ revolučně-asketický typ morální kultury, který se orientuje eschatologicky a jedinec je v něm ve svém jednání poslušný přímo bohu či autoritativně vysvětlenému historickému poslání. Jako nově se vynořující popisuje Kavolis morální kulturu ekologickou (Ibid.: 47)²⁴.

Steward Hiltner (1953: 157-178) zase na základě Kinseyho výzkumů prováděných v Americe nabídl klasifikaci sexuální etiky do šesti tříd²⁵, Norbert Elias (2006) na základě Freudových psychoanalytických teorií nabídl pohled na utváření sexuálního mravu (Elias totiž mluví pouze o mravu) v propojených procesech psychogeneze a sociogeneze, na základě výzkumu společnosti lze nabídnout i od Hiltnera odlišnou typologii (Koumar 2016: 75-80). Avšak všechny tyto úvahy a klasifikace se zakládají na pozorované praxi, přičemž však tato praxe stojí na hlubších, filosoficky založených kořenech²⁶, které lze rozdělit do sedmi skupin²⁷.

4.1. PŘÍSTUP TRADICIONALISTICKÝ A KANTOVSKÝ

Tradicionalisticky (Primoratz 1999), konvenčně (Mappes 1997) či reproduktivně (Benatar 2012) založená morálka vychází z představy, že sexualita má sloužit k reprodukci, v centru všech jejích morálních úvah o pohlavním chování proto stojí rozmnožování, považované za jeho přirozený cíl. Přirozenost rozmnožování jako cíle sexuality se odvozuje z biblické knihy Genesis 1:28, v níž je vše živé nabádáno, aby se plodilo, množilo a naplnilo zemi. Vlivné v utváření tradicionalistického pohledu ovšem byly i filosofické tradice v nichž vystává dualismus duše a těla (platonismus či pythagorejci), velmi významné je pak

²⁴ První typ morální kultury má nejmenší potenciál poskytnout emoční podporu v problematických dobách, na něž může spoléhat především typ čtvrtý (Kavolis 1993: 47).

²⁵ Jde o 1/ Child-of-Nature Attitude, v němž se sex jakožto přirozená síla zkrátka dělat musí bez morálních konotací, 2/ Respectability-Restrain Attitude, v němž sex zobrazuje konflikt mezi společensky prezentovaným „já“ a vlastními tužbami, 3/ Romantic Attitude, což znamená morální sex je jen s tím pravým, na základě romantické lásky, 4/ No-Harm Attitude, který za morální bere vše, co žádného účastníka nepoškozuje, 5/ Toleration Attitude, který se snaží o toleranci a vstřícnost bez mravních a moralistních ohledů, a konečně 6/ Personal-Interpersonal Attitude, v němž je sex chápán jako společenská činnost ovlivňující oba účastníky i společnost okolo nich (Hiltner 1953: 154-178).

²⁶ Pokud ovšem pomineme pouhé estetické hodnocení: Bataille (2001: 13) tvrdí, že ošklivosti pohlavního aktu nelze pochybovat. To mimo jiné proto, že podstatou erotismu je poskvrna a pouze krásu lze poskvřnit, zatímco ošklivost sama již poskvřnou je. Priapus (jehož slavné zobrazení z Domu Vettiů v Pompejích si dnes vyfotí každý turista) měl ve své době také budit spíš pocit ošklivosti: velký penis platil za ošklivý, obscénní, ale i směšný (Eco 2007: 132).

²⁷ Následující část je rozpracováním mých textů uveřejněných ve Sborníku z Mezinárodní Masarykovy konference (Koumar 2017) a ve Filosofii Dnes (Koumar 2019).

Augustinovo vidění sexu jako smyslné žádosti, kterou spojoval s prvotním pádem člověka a ztotožňoval s animálními pohnutkami – *bestiarum motus* (Denzler 1999: 26-7). I když sexem (alespoň v teorii) pohrdající Augustin neměl plně za to, že sama pohlavní aktivita je o mnoho mravnější, když je provozována v manželství²⁸, hlavní zastánce tradicionalistického postoje – římskokatolická církev – na provozování sexu pouze v manželství trvá. To je však též důvod, proč tradicionalistický přístup přiznává sexualitě i jiný účel: u lidských bytostí má totiž také účel spojovací (Feser 2003) i katolická církev tudíž uznává, že může být prováděn i v neplodných dnech, kdy je naplnění její rozmnožovací funkce nepravděpodobné. Sexem provozovaným v neplodných dnech se totiž prokazuje láska a upevňuje neporušitelná manželská věrnost (Pavel VI. 2011: 6-7).

Tento posun je významný pro liberálnější tradicionalisty. Zatímco Bohem daný účel sexuality lze totiž vidět jako svévolně odvozený, diskutabilní nebo rovnou nepřijatelný, vidění sexu jako morálního tehdy, když naplňuje svůj spojovací účel v manželství je založeno nejen na Bohem stanovené „přirozenosti“, ale též na úvaze o společenské soudržnosti. Mappes (1997: 150) jí rozvíjí následujícím způsobem: rozmnožování se děje uvnitř společensky stabilní jednotky – v rodině tvořené mužem a ženou – kterou udržuje a upevňuje skutečnost, že sex je (či by měl být) dostupný pouze v ní, což je následně dost silným důvodem do manželství vstoupit a v něm setrvat. Pochybnost takového tvrzení není – doufám – třeba dokazovat. Za prvé totiž z manželství dělá vězení, do něhož lidé vstupují a v němž setrvávají jen kvůli uměle vytvořené nedostupnosti sexu, za druhé z rodiny dělá jednoduchý teletník. Obě tvrzení navíc předpokládají absurdní poslušnost: každý své touhy po mimomanželském sexu omezí právě proto, aby udržel instituci manželství a s ní i nedostupnost mimomanželského sexu (tedy aby udržel existenci toho, co mu stojí v cestě). Tvrzení tradicionalistické sexuální morálky ze sebe totiž nevyplývají: reproduktivní sex lze provádět i mimo manželství a manželství může existovat i bez sexu (natož pak bez reproduktivního sexu), obě hodnoty (manželství a rozmnožování) se totiž nepojí nutně.

Tradicionalistická morálka prožila několik revivalů, pro něž silným argumentem byla především kantovská etika, ústící do pozice filosoficky mnohem propracovanější a vlivnější,

²⁸ Podle něj by totiž každá rozumná bytost i v manželství dala přednost početí dítěte bez pohlavního chtíče, kdyby to jen bylo možné (Augustin 1998: 614). Augustinův názor je však mnohem komplikovanější, čistota zdrženlivosti pro něj sice byla lepší než (i manželská) sexualita, ovšem na druhé straně požaduje plnění manželské povinnosti, protože její nesplnění by vedlo k možnému cizoložství (Ovečka 2011: 258-261).

avšak v důsledcích jen nepatrně odlišné. Kant svou sexuální etiku nezaložil na Bohu a nutnosti plození, ale všiml si, že „lidské bytosti si od přírody vzájemně slouží za prostředky slasti“ (Kant 1963: 163), což v podstatě znamená, že objekt, po němž toužíme, je pro nás pouhým prostředkem uspokojení touhy. Jak však ale Kant slavně dokazoval v *Základech metafyziky mravů*, člověk „existuje jako účel sám o sobě, nikoliv jako prostředek k libovolnému použití tou či onou vůlí“ (Kant 2014: 47). Toužíme-li tedy po druhém člověku jako po prostředku uspokojení své touhy, zneuctujeme nejen jeho – neboť jej degradujeme na věc či prostředek – ale i sami sebe, neboť tím, že sami sebe nabízíme jako objekt, degradujeme své lidství a snižujeme se na úroveň zvířete (Kant 1963). To činí sexualitu jako projev této touhy samu o sobě nemorální. Ovšem pohlavní touha je zakořeněná v naší přirozenosti, bez sexuality by navíc nebylo nejen lidí, ale tím pádem i nositelů rozumu, jehož si Kant váží. Bez pohlavních tužeb – a zde se Kant významně liší od Augustina – bychom tudíž byli lidmi jen nedokonale (Ibid.). Aby oba tato protikladná tvrzení dokázal propojit, vyvíjí Kant pozoruhodnou intelektuální gymnastiku. Jediný prostor, v němž lze pohlavní touhy uskutečňovat, je podle něj manželství, neboť jen v něm se oba partneři odevzdávají zcela (tedy nejen svými pohlavními orgány) a zcela (včetně sebe sama) si zase berou toho druhého. Každý partner tak vlastní sebe sama skrze svého druha/družku. Všechny ostatní nemanželské formy sexuality jsou podle Kanta kanibalistické²⁹. To znamená posun, neboť přestože sexualita slouží k zachování druhu, Kant neproklamuje za morální pouze reproduktivní sex: to lze chápat jako otevření dveří i jiným než heterosexuálním formám pohlavního setkávání (Arroyo 2017: 166-8).

Avšak ať již je tradicionalistická etika sexuality založená na požadavku sexu pouze pro rozmnožení, sexu pouze v manželství či kombinaci obou, jde o etiku velmi restriktivní: sex který nesměřuje k potvrzení vzájemné manželské lásky (je tedy řízen touhou), sex, který nesměřuje k početí, či sex, který není plným odevzdáním se, je pro tradicionalisty nemorální.

4.2. PŘÍSTUP ASKETICKÝ

Zmíněný Augustin sice zcela neodsuzoval manželství, naopak jej v porovnání s nemanželským sexem chválil jako něco dobrého (Augustin 2000: 285), avšak manželství si v jeho teorii udržovalo svůj smysl i bez pohlavního spojení (Ibid.: 266). Augustin navíc rozlišoval

²⁹ Byly učiněny více či méně krkolomné pokusy, jak smířit Kantovu etiku s jevy jako je homosexualita (viz. Arroyo 2017).

mezi žitím podle těla a podle ducha (Augustin 2007: 24, XIV, 2) a věřil, že obyvatelé ráje mohli rozmnožování provádět bez hanebného pudu a chtíče ovládajícího pohlavní údy namísto vůle (Ibid.: 55-6, XIV, 26). Již před Augustinem však Origenes smísl starozákonní kultické předpisy o čistotě s etickým pesimismem, díky čemuž se všechna pohlavní aktivita začala jevit jako špatná a špinavá (Denzler 1999: 23): sám Origenes se ostatně vykastroval. Raně křesťanská tradice přišla s odklonem od světa, s asketickým mništvím.

I když asketický přístup je vlastně v přísném slova smyslu o nesexu, přesto je formou etiky sexuality, zavádí totiž jasné rozlišovací kritérium mezi morálním jednáním (žádný sex) a nemorálním jednáním (každý sex). Cílem asketismu je vzestup od přízemních fyzických potěšení k životu ducha, jelikož odmítnutí tělesných tužeb člověka přibližuje uspokojení jeho duševních potřeb (Kelly 1996). Obvykle se pojí s náboženskými nebo duchovními tradicemi a jeho jádrem je celibát. Vzdor uvedeným příkladům nejde zdaleka pouze o pojetí křesťanské, nucený i dobrovolný celibát najdeme v evropské kultuře od jejich počátků až po současnost, přičemž jeho důvody jsou skutečně rozmanité (viz Abbot 2005). Asketický přístup k etice sexu tak hraje významnou roli v buddhismu, v křesťanských kláštorech, i u současných římskokatolických kněží, prohlášení typu „Sex je duševní nemoc“ bylo ale v rámci kampaně proti předmanželskému sexu možné najít i v komunistické Číně (Ibid.: 317).

Je jistě zřejmé, že odepření si pohlavní aktivity neznamena zastavení tužeb a chtíčů: takové prohlášení by velmi rychle ze lži usvědčila sama povaha pohlavních tužeb, nemluvě o četných medializovaných aférách (rádoby) celibátních kněží. Asketický přístup k sexu tyto touhy v ideálním případě sublimuje, pro což je však rozhodující důvod, dobrovolnost i síla jedincovy sexuality. Na druhé straně však asketický přístup k sexualitě není nemožný a nedůvěra k celibátu kněží v současné společnosti pramení často z přehnaně medializované sexuality, jejích okrajových forem, a především z touhám konvenujícího (sebe)přesvědčení, že se sexualitou zkrátka nejde dělat nic jiného než ji uspokojovat, čím volněji tím lépe.

4.3. PŘÍSTUP ANTINATALISTICKÝ

S asketizmem sice nemá nic společného, ale přesto je s ním často zaplétán přístup antinatalistický. Ten nabízí pravý opak tvrzení, že pouze sexualita vedoucí k rozmnožení je morální. V současnosti je sice antinatalismus reprezentovaný především David Benatarem a

jeho knihou *Nebýt či být* (2012)³⁰, jde však o filosofii mnohem starší. Vysledovat lze antinatalistické myšlenky³¹ od Sofoklových her, přes Plinia, Shakespeara až k Schopenhauerově filosofii, na níž navazuje von Hartmann a Zapffe, v literatuře je lze objevit u Becketta a Sartra, stopy antinatalismu lze najít i v české filosofii. Antinatalismus tvrdí, že každý příchod na svět je nově narozenému člověku újmou, protože existence je ve znamení tragédie a neštěstí, idealizovaného však vrozeným pollyannismem: což je tendence k optimismu a selektivní, optimisticky zaměřené paměti (Benatar 2012:90-91). Antinatalismus vychází z důvodů ekonomických, ekologických (Ehrlich a Ehrlich 1990), feministických (Giminez 1980: 215-240) či konečně filosofických, které se zakládají na Benatarově asymetrickém argumentu, v němž jde zjednodušeně řečeno o to, že zatímco pro existujícího je přítomnost bolesti špatná a přítomnost radosti dobrá, pro neexistujícího je nepřítomnost bolesti dobrá a nepřítomnost dobra pouze ne-špatná. Vzniklá asymetrie ukazuje, že na straně existujícího je více zla (špatnosti), než by bylo na straně neexistujícího (pro něj by bylo nejhorší variantou ne-dobro). Benatar tudíž neporovnává kvalitu různých životů, ale stav bytí v tomto světě se stavem nebytí, který by vzhledem k asymetrickému argumentu měl být preferovaný (Benatar 2012: Kap.2). Dále však přidává argument z kvality života (Ibid.: Kap.3), v němž tvrdí, že tato kvalita je u všech lidí spíše špatná. V tom se neopírá pouze i zmíněný poměr dobra a zla v průběhu lidského života, ale zahrnuje do něj i jejich pořadí a intenzitu, délku života a konečně existenci jistého prahu špatnosti, za níž již je život pro daného člověka bezcenný.

Spolu s obecnou špatností světa je však pro antinatalismus typické odmítnutí smyslu života³². Odmítneme-li totiž víru³³ a předpoklad, že utrpení a zlo slouží vyššímu cíli (jenž je nám nepřístupný a můžeme v něj pouze doufat), pak nutně dojdeme k přesvědčení, že život neslouží žádnému vyššímu účelu a je jen výsledkem slepé evoluce. Ta ovšem o jeho smyslu

³⁰ V originálním názvu je možná lépe slyšet, o co v knize jde, zní: Better Never to Have Been.

³¹ Ken Coats (2016) je nazývá pouze rejectionistickými, jde však pouze o drobný rozdíl.

³² Pesimismus obecně, pokud vysvětluje podstatu existence světa jako nesmyslnou a špatnou je chápán jako absurdní (Rahner, Vorgrimler 2009: 286), jelikož není schopen vysvětlit vyvstání otázky po smyslu z čehosi nesmyslného. S obdobnou absurditou se však při snaze vysvětlit podstatu existence světa jako dobrou setkává díky existenci utrpení i optimismus. Dobrý svět, v němž i dobří lidé trpí zlem, je absurdní a jeho vysvětlení jsou bezradná (viz např. Rahnerovo heslo „Utrpení“ v Teologickém slovníku (Ibid.: 440), které absurditu utrpení namísto vysvětlení uzavírá tím, že křesťanu „zůstává právo stěžovat si před Bohem“).

³³ Existují ovšem i texty obhajující názor, že i křesťané (vzdor obecné představě) mají více důvodů nemít děti, než je mít (viz Smith 2013).

neříká nic: „Máme sice *vysvětlení* toho, jak se náš druh objevil, nemáme však žádný *důvod* naší existence“ (Benatar 2017: 200).

Antinatalismus pochopitelně čelí výhradám. Odmítání života a pesimismus obecně se často chápou jako dětinská sebelítost plynoucí – jak řekl Pascal – z nedostatku vášně, starostí, rozptýlení či činnosti obecně³⁴. Proti svědčí navíc především praxe: množství sebevražd, které ve společnosti pozorujeme neodpovídá vidění života jako v každém případě špatného, řada lidí je navíc zjevně přesvědčena o povinnosti rozmnožovat se.³⁵ Na to Benatar namítá, že narození nesmírného množství lidí není ani tak „výsledkem nějaké rodičovské dohody rozmnožit se, jako spíše pouhým následkem jejich pohlavního života“ (Benatar 2012: 131)³⁶, je však nutné přiznat, že vůči kompletnímu pochopení ošklivosti světa, směřujícímu nejprve k odmítání existence a následně i k antinatalismu, existují mocné přírodní síly vysvětlující, proč jej tolik lidí dokáže úspěšně vymazat z mysli (Benatar 2017: 213). První z nich je prosté popření či účinné obrácení pozornosti jiným směrem. To má ovšem vážné důsledky. Podle Coatsa (2016: 6) máme nejen kapacitu, ale i povinnost lidskou existenci hodnotit, neboť chceme-li činit rozhodnutí skutečně autentická, musíme si být vlastní situace vědomi. Představa, že život vždy stojí za to žít, dále vychází z pollyannismu: psychologické tendence k přehnaně pozitivnímu pohledu na svět a k neobjektivnímu hodnocení vlastního života jako spíše dobrého, jenže se zakládá na selektivní paměti upřednostňující dobré zážitky. Spolu s adaptací a akomodací je pollyannismus evolučním jevem působícím proti sebevraždě³⁷ a ve prospěch reprodukce (Benatar 2012: 96).

Cílem antinatalismu ovšem není sebevražda – způsobila by totiž signifikantně vysoké množství utrpení okolí a příbuzným – důsledky se tudíž neprojeví v současně existující populaci, ale v potenciálně existující generaci příští, jíž svou rozmnožovací nečinností současná generace nezplodí. Z toho je již zřejmě zjevná etická pozice antinatalismu: pouze sexualita,

³⁴ Viz Pascal (1937: 103, č. 131). Z nedostatku těchto činností se totiž z hlubin duše (*de fond du son âme*) vynoří nuda, chmury, zármutek, hoře, zlost a zoufalství. Důvod tohoto vynoření Pascal objasňuje o dva odstavce výše: „Naše přirozenost spočívá v pohybu: naprostý odpočinek je smrt.“ (Ibid.: 102, č. 129).

³⁵ [Lidé] „jsou si vědomi, že takto utvořené pobývání se nechá udržet jen nějakou dobu, proto se pachtí po tom, jak by toto bytí přenesli na někoho jiného, kdo zaujme jejich místo“ (Schopenhauer 2011: 158-159).

³⁶ Benatar (2012: 131). Podobně mluví i Schopenhauer: Kdyby „akt plození neprovázela ani potřeba, ani slast, nýbrž že by to byla věc čistě rozumové úvahy. Mohlo by pak ještě lidské pokolení existovat?“ (Schopenhauer 2011: 165).

³⁷ Je však nutné dodat, že i když sebevražda vypadá jako nutné východisko antinatalistů, není tomu tak. Podle Schopenhauera sebevraždou nijak neunikáme utrpení, pouze jednu jevovou existenci zaměníme za druhou – pochopitelně rovněž tragickou (Major 1998: 775-791).

kteřá nevede k rozmnořování, je dobrá. Zatímco v prvím pohledu se tedy morální sexualita s rozmnořováním pojí nedílně, v tomto pohledu jde o pravý opak: sexualita se zcela odděluje od reprodukce. To sice není zcela v rozporu se skutečností: počet pohlavních styků, které daná dvojice zamýšlí jako vysloveně reprodukční, je jistě mizivý v porovnání s těmi, které slouží jednoduše k poskytnutí slasti, uspokojení tuřeb a dalším účelům, a rozmnoření je při nich vysloveně nechtěná konsekvence³⁸. Zároveň to však sexualitě odebírá její zdánlivě nejjasnější účel. Nutné je též odlišit antinatalismus a prostě plánování rodiny, antikoncepci či kontrolu porodnosti, za nimiž může být snaha řešit naléhavé sociální problémy jako je přelidnění, soustavné a postupující znečištění životního prostředí, klimatické změny a další. Zatímco ze zastánců nutnosti vzeřtu populace se stává nevýznamná okrajová skupinka (Cliquet 2010: 360), zastánci nutnosti poklesu populace budou pravděpodobně v souvislosti s neadekvátně řešenými sociálními problémy přibývat.

4.4. PŘÍSTUP HÉDONISTICKÝ

Antinatalistické vidění sexu jako morálního jen tehdy, nevede-li k rozmnořování, ovšem nesmí být zaplétáno s hédonismem. Zatímco antinatalista vychází z množství utrpení ve světě, a tudíž z morální rozporuplnosti skutečnosti, že do takového světa přivádím nového jedince, hédonista vychází z předpokladu, že největším dobrem je jeho blaho. Mohlo by se zdát, že hédonistický přístup k morálce sexuality je ten nejintuitivnější – sexualita je totiž apetit, jež uspokojujeme za fyzické i emoční rozkoše – ve skutečnosti však zdaleka není tak častý. Kelly například tvrdí, že čistě hédonistický přístup k sexualitě zastává jen málokdo a že psychologové by jej zřejmě označili za sociopatickou emoční poruchu (Kelly 1996: 241). Nejvyšším dobrem v hédonizmu je totiž vlastní blaho, lze jej tedy aplikovat na solitérní pohlavní činnosti, jako je masturbace, avšak sexuální setkávání se netýká jedince, ale je to činnost společenská, v níž člověk zpravidla brát ohled pouze na vlastní blaho nemůže, má-li se ještě někdy s někým do podobné činnosti dostat. Lze sice namítnout, že sex způsobuje (při nejmenším) stejné blaho všem jeho účastníkům, ovšem v tom je problém: cizí blaho se obtížně posuzuje. Protože sexualita je jen zřídka přímočará, ale naopak je zatížena značným množstvím skrytých významů, her a předstírání, je velmi obtížné odhadnout, kolik blaha soulož druhé straně ve skutečnosti přináší, ve snaze způsobit blaho je tak velmi snadné druhému

³⁸ Rozhodně musím nesouhlasit se Zvěřinou (2008), když tvrdí, že gravidita je logickou konsekvencí párové sexuality. Vlivem antikoncepce tomu tak totiž ve většině případů není.

ublížít. Důsledný pohlavní hédonizmus je tak zastáván jen zřídka, do cesty se mu totiž staví mezilidské vztahy, které sexualitu umožňují a do jisté míry samotné souloži vždy předcházejí (Kelly 1996).

Je významné, že v hédonistickém přístupu k sexu nehraje roli rozmnožování: je totiž diskutabilní, zda zplození potomka přináší blaho či naopak utrpení. Vzhledem k tomu, že hédonista sleduje dosažení vlastní slasti nejen v sexualitě, je ovšem tento přístup zároveň prvním, kde se sex neodděluje od ostatních činností a nevyžaduje pro něj speciální etiku. Jakkoliv je pouhé sledování vlastní slasti zřejmě málo sledovaným etickým principem, pohlavní slast se v něm z etického hlediska neliší od slasti z dobrého čaje, jídla nebo odpočinku.

4.5. PŘÍSTUP ROMANTICKÝ

Jelikož romantická láska je hodnotou, kterou řada lidí se sexem pojí nedílně (viz Bianchi 2011), ať již její definice znamená cokoliv, zdá se být romantický přístup velmi zajímavým. Ve skutečnosti jde však o pozici silně konzervativní, ne nepodobnou té tradicionalistické, s tím rozdílem, že snahou romantického pohledu je oprostít etiku sexuality od k ní tradičně přiřazované teologie. Nejlépe znějším zastáncem romantického pohledu je Roger Scruton, který fenomenologicky analyzuje lidskou sexualitu do fází: vzrušení, touha, erotická láska. Scruton tvrdí, že v sexu jde o fenomén výhradně lidský, pojící se s intimitou a láskou nedílně (Scruton 1986)³⁹, pohlavní touha v tomto pohledu není pouhou touhou po jiném těle, ale po ztělesnění (*embodiment*) druhého člověka, který daným tělem je. To znamená, že pohlavně nelze být přitahován nějakým typem, ale pouze daným jediným člověkem. Milovaná osoba je v takovémto pohledu kýmsi zcela unikátním, láska k ní a naopak jeho (její) láska nemůže být nahrazena nikým jiným, pohlavní touha směřuje ke sjednocení s tímto individuem a takové sjednocení dále pokračuje v intimitu a lásku. Sjednocení partnerů projevující se láskou je tak podle Scrutona základem sexuální etiky i základem pohlavní touhy, samotné pohlavní orgány vzrušení nevyvolávají, jsou pouze jakýmsi nástrojem tohoto sjednocení a realizace rolí obou sjednocených těl⁴⁰. Důsledky takové filosofické pozice jsou zřejmé: ve svazku postaveném výhradně na lásce k jednomu unikátnímu člověku, který nemůže být nahrazen nikým druhým,

³⁹ Scruton fenomén sexuality analyzuje z mnoha úhlů, rozlišuje tak například don-juanizmus, tristanizmus, sado-masochizmus, ... a zabývá se i perverzemi (incest, nekrofilie, ...), chápanými však spíše v duchu jeho filosofie než v tradičním medicinském smyslu. Více viz Scruton (1986).

⁴⁰ „Ženu zajímají pohlavní orgány jejího milence, protože si přeje být jím proniknuta (...) Penis je vtělením jeho přítomnosti“ (Scruton 1986: 87)

je totiž významná věrnost, skromnost a cudnost, naopak zatraceníhodné jsou takové formy sexuality, které odchylují sexuální podnět od jeho interpersonálního cíle (Scruton 1986: 343), tedy ty, které se mívají s láskou, již je možné najít jedině v druhém.

I když romantická láska může existovat bez sexu a sex může být provozován bez problémů i bez lásky, lze souhlasit s tím, že romantická láska je rozhodně silou, která v sexualitě hraje roli. Lidé, chovající se sériově monogamně, mají pocit většího bezpečí jak před případnými výčitkami, tak před případnými pohlavně přenosnými chorobami, prochází-li jejich vztah alespoň krátkým obdobím zamilovanosti, podobně je k ospravedlnění rizikového chování často používáno zklamání po rozchodu s velkou láskou (Bianchi 2011). Nic na tom nemění skutečnost, že romantická láska se objevuje spolu s romantismem teprve od konce osmnáctého století a vytváří jakousi snovou, fantazijní iluzi, za níž sice dav lidí běží, ale jen málokdo ji dosahuje⁴¹. Téměř každá hloupost, rizikové chování či sexuální výstřednost se totiž v očích okolí nivelizuje, pokud jí jedinec v pláči omluví slovy, že se „zkrátka zamiloval“. Přesto (i proto) má romantický pohled na etiku sexuality své plusy. Homosexuální chování v něm například není od základu špatné, ale stejně jako heterosexuální může být dobré nebo špatné, v závislosti na tom, zda se v něm jedná pouze o depersonalizovaný styk dvou mužů či žen, nebo o touhu po ztělesnění, která se dále vyvíjí v lásku. Minimálně ve Scrutonově vizi romantického přístupu k etice sexu tomu tak však není. Namísto akcentovaného plození je sice nabídnuta zvláštní teorie pohlavní touhy, důsledky jsou však stejné: všechny démonizace činností jako masturbace, cizoložství, promiskuita, prostituce, pornografie či homosexualita jsou explicitně či implicitně schváleny (Primoratz 1999: 25).

Martha Nussbaum proto Scrutona odsoudila jako thatcherovského konzervativce, wagneriánského romantika a jeho vizi pohlavní touhy podrobila důsledné kritice (viz Nussbaum 2012, Kap. 2). Igor Primoratz (1999: 26-7) si zase velmi správně všiml, že scrutonovská romantická láska je cosi zcela mimo dosah všech předliterárních kultur, stejně jako všech těch, kteří v současnosti sexualitu provozují v barech či veřejných domech. Jistě, jde o lidi v jistém smyslu na okraji společnosti, avšak ve svých – ač jistě silných – pohlavních touhách ani v nejmenším nesledují ztělesnění nenahraditelným „druhým“. Na stejném,

⁴¹ K romantické lásce blíže viz Giddens (2012: především Kapitola 3). Moderní sexuální dobrodruh (obojího pohlaví) ideu romantické lásky podle Giddense používá již jen jako marketingovou rétoriku, daleko více se mu sex i láska stává závislostí omlouvanou „touhou po lásce“ (Giddens 2012: 95-96).

základě namítá též Vanoy (1980), že láska sebou přináší řady omezení a vnitřních tenzí a že nejlepší sex je zpravidla zakoušen *jako takový*, tedy bez zátěže romantické lásky⁴².

4.6. PŘÍSTUP MARXISTICKO-FEMINISTICKÝ

Marxismus a feminizmus⁴³ vychází při pohledu na etiku sexuality z představy, která je od té Vanoyovy právě opačná. Tvrdí, že sex není v současné běžné praxi prováděn pouze pro sex, tedy z důvodu vzájemné pohlavní přitažlivosti, ale že se stává mocenským nástrojem, pojí se s řadou ideologií a často se stává i prostředkem směny mezi muži a ženami. Oproti předchozím, nahlíží tedy tento pohled sexualitu v jistém smyslu *an sich*, nehodnotí jí měřítkem lásky, plození či čehokoliv jiného, ale erotickou přitažlivost obecně vidí jako sílu, které nemá smysl odporovat (nenese to ani rozumné výsledky), jako etické měřítko k posouzení správného a špatného je ale bráno vše, s čím se sexualita pojí a k čemu jako nástroj slouží.

A není toho málo. Lze si například představit, že sexualita může sloužit manželce bohaté celebrity jako nástroj k platbě za status a zajištění, které jí manželství dává. Lze si stejně dobře představit, že i v současné době může sex sloužit k udobření partnera po hádce, k příznivějšímu naladění partnerky, že je prodáván jako služba. Všechna tato možná použití vycházejí z toho, že sexualita není pouhou náklonností, vzájemnou erotickou přitažlivostí, ale že se jedná o mocensky využívaný prostředek. V marxistickém pohledu na sexualitu je však takové mocenské využití sexu popřením faktu, že sexualita je hluboce lidská, toto popření vyrůstá z charakteru kapitalistické společnosti, v níž jedna třída vykořisťuje druhou⁴⁴. Marxisté v podobném vidění nejsou sami, jako bod, kterým prochází mocenské vztahy a který slouží pro různé mocenské strategie, viděl sexualitu například i Foucault (1999: 121). Na rozdíl od Foucaulta nicméně marxisté předpokládají nahrazení kapitalizmu beztřídním ekonomickým a společenským systémem, v němž již muž nikdy nepozná, jaké to je koupit si ženinu sexuální oddanost, a v níž se žena bude muži oddávat z pouhé erotické lásky (Engels 1985).

Marxistickou kritiku převzal feminizmus, který však zdůrazňuje namísto třídní nerovnosti nerovnost genderovou a vychází z přesvědčení, že za vykořisťování žen mohou

⁴² Je nutné podotknout, že Vanoy přesto není hédonista. Namítá pouze, že skutečně lidský a uspokojivý sex lze zakoušet nejlépe sám o sobě, tehdy, když je oddělen od všech tradičních forem lásky. Z toho důvodu jej lze řadit spíše do liberálního přístupu (viz níže).

⁴³ Feminizmus především radikální a socialistický (oba termíny viz Giddens 2013).

⁴⁴ Hlubší analýza Marxovy společenské teorie je mimo rámec této práce, více k ní např. Hauser (2007).

muži, protože z žen profitují (Giddens 2013: 568). Radikální feminismus tvrdí, že současná sexualita je „sociální konstrukt mužské moci: definovaná muži, na ženy uvalená a konstitutivní z hlediska významu genderu“ (MacKinnon 1989: 113), či že pohlavní interakce obecně jsou ve svém smyslu základem existence činu znásilnění (Foa 1977: 347).

Marxisticko-feministickou etiku sexuality je tudíž snadné odvodit: stojí na předpokladu, že pouze sex osvobozený od všech manipulací – třídních či genderových – je morální. Všímá si též, že tradicionalistická sexuální morálka je hluboce spojená s tradičním patriarchálním manželstvím a navzdory skutečnosti, že sexuální orientace je v reálné společnosti velmi komplikovaná, vytváří obecně přijímaný požadavek povinné heterosexuality. Jde o pohled velmi atraktivní. Nezdůrazňuje rozmnožování a zve nás k prožití sexu pro sex samotný, aniž bychom museli nutně být hédonisty. Bohužel však jeho hlavní předpoklad je též hlavním bodem kritiky. Máme-li totiž provádět sex vždy pouze pro sex samý (a jedině tak je to sex skutečně svobodný), pak z toho nutně vychází, že ve většině ostatních společenských činností jsme po většinu času nesvobodní (tramvají obvykle také nejedeme jen pro samotnou jízdu tramvají, ale sledujeme tím nějaký jiný cíl, například dojet do práce) a nabízí se otázka, proč sex z této každodenní nesvobody vydělovat? Slabinou na sex přehnaně uplatněného feminismu je dále vznik druhotného sexismu: nemá-li společnost ženu vnímat jako ženu (tedy cosi odlišného od muže), pak nelze ani muže vnímat jako muže (tedy odlišného od ženy). Jak si pak vysvětlit jevy jako je povinný odvod mužů do armády tam, kde je pouze dobrovolný nástup žen, vidění situace nahého muže jako méně intimní než nahé ženy, vůbec fakt oddělování toalet podle pohlaví, rozdílný přístup společnosti k homosexuálům a lesbičkám či mnohem těžší tresty pro muže než pro ženy (viz Benatar 2016: Kap II)? Za zmínku též stojí zjevně zaujatý pohled na sex: ženy jako by jej prováděly pro muže, avšak muži jako by jej prováděli jen pro sebe⁴⁵.

4.7. PŘÍSTUP LIBERÁLNÍ

Zatímco s výjimkou hédonismu všechny předchozí přístupy považovaly etiku sexu za etiku zvláštní – odlišnou od etiky jakékoliv jiné činnosti – liberální pohled tvrdí, že sexualita

⁴⁵ Za zmínku též stojí rozštěpenost feministického hnutí, které se nikdy neubíralo jednotným směrem, proběhlo ve třech hlavních vlnách, a i jeho klasické dělení na liberální, marxisticko-socialistický a radikální feminismus je již překonané (Maynard 1994), přidává se k němu proud černošský, postmoderní (Giddens 2013) a psychoanalytický (Veselá 2010).

sama o sobě žádný zvláštní etický význam nemá. Vztahují se na ní tudíž stejná pravidla, práva a povinnosti, jaká platí v ostatních případech, sex tedy není nijak zvláštní druh činnosti, aby vyžadoval speciální etiku. Z toho vychází i samotný základ etiky sexu v liberálním pohledu. Sex je v něm tělesná i duševní slast, která sama o sobě není morálně nijak závadná, ovšem ani správná, sám o sobě je eticky neutrální. V případě morálního pochybení není tedy oním pochybením samotný pohlavní styk, ale to, k čemu byl (nebo nebyl) použit. Zjevně morální důsledky tedy poplynou například ze sexuální nevěry – podrývá důvěru partnerů a znesnadňuje tak pokračování existence prostoru intimity a vzájemného soužití.

Liberální pohled zdánlivě poskytuje největší manévrovací prostor, stejně jako v každém jiném jednání se pro provozování sexu zdá být nutné pouze svobodné rozhodnutí obou stran, to však představuje problém. Konsensuální (tedy na svobodném rozhodnutí, či na obecné shodě založený) sex totiž nutně ještě nemusí být chtěný. Na druhé straně ale právě liberální pohled zbavuje sexuální chování imanentního stínu nepatřičnosti, který se s ním po dlouhá staletí pojil, opomíjí ovšem čistě sexuální charakter některých činů: například „znásilnění není chápáno jako sexuální fyzické napadení ale jako fyzické napadení“ (Primoratz 2013). Podobně, když Radim Uzel tvrdí, že v případě sexuální morálky se „nemůže jednat o nějakou zvláštní morálku, protože sexuální potřeby nejsou žádnými zvláštními potřebami“ (Uzel 2004: 42), má pravdu pouze, pokud mluví o morálce potřeb. Nepřijmeme-li však zrovna Schopenhauerův pochmurný pohled na pohlavní lásku jako na egoismus vůle, díky kterému musí Jeník dostat svou Mařenku, aby bylo dostatečně přitakáno vůli k životu (Schopenhauer 1998:392), pojí se sexualita často i s vyššími cíli.

5. Literatura

Termín literatura (z latinského *littera* – písmeno) v nejširším smyslu označuje soupis vší slovesnosti. Ačkoliv termín často slouží z praktických důvodů pro popis pouze beletrie, skrývá se pod ním víc. V širším smyslu se totiž jedná o souhrn jazykově uměleckých děl, které lze dělit podle epoch (antika, středověk ...), jazyka (literatura česká, anglicky psaná ...), funkčnosti (odborná a krásná literatura), a druhu slovesného umění (lyrika⁴⁶, epika, drama či také poezie, próza a drama) a podle druhových žánrů (epos, román, komedie, tragédie ...) (Vlašín a kol.

⁴⁶ Zde stojí za to zmínit Sartrův názor, že poezie se výrazně liší od prózy a obě jsou esenciálně jiné (Sartre 1948: 66-70).

1984: 210). Pro účely této práce je významné rozlišit právě na základě funkčnosti na literaturu věcnou – zaměřenou na poznání, prosté sdělení, popularizaci či informaci, a na literaturu uměleckou, krásnou – zaměřenou na estetický účinek (Ibid.: 207). Druhá řečená (v antice označovaná za *poesis* či ve francouzštině *belles lettres*, v angličtině jako *fiction*) na rozdíl od literatury věcné uplatňuje zpravidla hledisko obsahové, sémantické a estetické, obvykle se všechna tři hlediska kombinují. Aristoteles v Poetice (Aristoteles 2008: 65-67, 9, 1451b) oba typy literatury⁴⁷ porovnává a dochází k závěru, že krásná literatura nelíčí, co se stalo, ale co se stát mohlo podle pravděpodobnosti či nutnosti. Právě to dělá básnictví podle Aristotela významnějším než „objektivní“ literaturu věcnou (Aristoteles mluví o dějepisectví). Ta totiž líčí jednotlivé případy (a z nich něco odvozuje), zatímco krásná literatura líčí věci obecné, které se pravděpodobně nebo nutně stanou⁴⁸. Vzhledem k tomu, že člověk má od přírody sklon k nápodobě (*mimesis*) a že se nápodobou učí (Ibid.: 53, 4, 1448b), má navíc krásná literatura kromě estetického účelu, velkou tradici ve vytváření a upevňování souboru hodnot: literatura s hodnotícím zaměřením zpravidla používá děje k demonstraci daného (například morálního) ideálu, nebo pomocí alegorického či utopického světa předestírá i zhodnocuje metafyzické, morální či existenční otázky (Vodička a kol 1992: 25). Podobně i Seneca (2018: 290), který sice nehledal v literatuře ctnost ani její výuku, tvrdil, že četba ducha k ctnosti chystá. Je jistě naivní tvrdit, že lidé čtou proto, aby našli ctnost nebo získali hodnoty, hlavní funkcí literatury je totiž její estetická funkce a skutečnost, že je zábavná. Avšak i pro pouhé ukrácení času čtená kniha má vliv. Literární hrdina se totiž rovná člověku, o němž víme mnohem víc než o komkoliv jiném, nutně v nás tedy budí pocit vzoru a vytváříme si k němu nějaký vztah. Právě proto lze říci, že funkce krásné literatury je poznávací, vyjadřovací a hodnotící ovšem tyto funkce mají estetický charakter.

Literaturu lze dále dělit do několika vrstev: na vysokou (uspokojuje vyšší estetické nároky), literaturu pro lid (záměrně psanou pro vrstvy méně vzdělané, jejím poddruhem je literatura pro mládež) literaturu řemeslnou (jinými slovy též masovou, která v podstatě zaplňuje mezery na trhu a uspokojuje čtenářovu kvantitativní potřebu), literární periferii (zahrnující vše, co uspokojuje nejprimitivnější čtenářské potřeby, sem patří rodokapsy a brak

⁴⁷ Aristoteles ovšem nemluví o literatuře, ale o *poesis*.

⁴⁸ Podle Vodičky a kol. (1992: 22) je to však právě naopak a krásná literatura se vyznačuje konkrétností, subjektivitou pohledu a neopakovatelností, což znamená, že nás na rozdíl od literatury věcné nevede k obecným závěrům o světě a člověku.

obecně) (Krejčí 2008: 91-94). Literární dílo má vždy plán jazykový (obsahuje například poetismy, metonymie, alegorie), tematický (v něm hraje roli děj, postavy, prostředí, pojetí) a kompoziční (má například rámcovou, chronologickou, retrospektivní kompozici, děj vyjadřuje nějakou expozici, zápletku, krizi, peripetie a ukončení). Literatura ovšem potřebuje svého čtenáře, i ty lze z hlediska sociologie rozdělit do několika typů. Základní rozdělení vidí rozdíl mezi čtenářem spoluhráčem (ten vnímá dílo subjektivně a spojuje s ním své já, v krajním případě na něj dokonce reaguje jako by nešlo o fikci) a čtenářem divákem (který se do díla vžívá neosobně, takže se jeho já v ideálním případě zcela ztrácí). Krejčí (2008: 125-127) na základě Müller-Freienfeldsovy práce *Psychologie der Kunst* rozeznává dále pět dalších typů čtenáře: typ sensorický (který klade důraz na smyslové vnímání díla), typ motorický (který reaguje pohyby či pláčem, smíchem), imaginativní (který výrazně uplatňuje vlastní fantazii), reflektivní typ (který vnímá literární dílo rozumem) a konečně typ emocionální (který se s některými postavami ztotožňuje)⁴⁹.

Čtenář si ovšem z neobyčejné šíře literárních děl na základě své preference volí. Je naivní představa, že studium literatury je studiem snadno definované množiny děl: neexistuje literatura jakožto soubor děl, jež mají zaručenou a trvalou hodnotu – hodnotové soudy jsou totiž vždy proměnlivé (Eagleton 2010: 22). Právě v tom je v literatuře důležitá myšlenka kánonu.

5.1. KÁNON

Kánon pochází z hebrejského *kaneh* – rákos – používaného jako měřicí tyč, jde tedy v metaforickém významu o jakýsi etalon, standardní formu, k níž lze přirovnávat (Gabel et al 2006: 92). Literární kánon je pak možné vidět jako nadhistorický soubor velkých literárních děl (Müller, Šidák 2012: 284). Harold Bloom (2000) považuje za literární kánon knihy, které prošly zkouškou věků. Původně mělo podle něj slovo označovat „soubor knih, které se studovaly v západních vzdělávacích institucích“ (Bloom 2000: 13), právě toto jejich studování a čtení je totiž zesoučasňuje, proto, i když se často jedná o knihy značného stáří, působí čerstvě, jako kdyby byly napsány včera (Kermode 1997: 169). Problém ovšem spočívá jednak v tom, co do

⁴⁹ Za zmínku by stála i skutečnost, že literatura vždy vyjadřuje i osobu autora, odkazuje na jeho psychiku a biografii (Mitosek 2010).

kánonu zahrneme, jednak také v tom, či takový kánon je⁵⁰. Lze totiž mluvit o kánonu ruské, české, americké či jiné literatury, lze mluvit obecně o kánonu filosofickém, kánonu knih o ochraně životního prostředí, kánonu knih v esperantu či kánonu školním. Zatímco Bloom si myslí, že se kanonickou „stává každá literární originalita“ (Bloom 2000: 37) a nakonec kanonické definuje cizostí díla ve smyslu jeho nesamozřejmosti (Ibid.: 15), Abrams (2009: 39) považuje hranice literárního kánonu za neurčitě a diskutabilní. Kánon je tak vždy do jisté míry subjektivním výběrem⁵¹. Bílek (2007) člení kanonická díla do tří kategorií: 1/ živá díla která prošla zkouškou času 2/ vývojově podnětné texty, které ztělesňují posun a novost 3/ díla reprezentativní v nejrůznějších diskurzích. Mluvíme-li o kánonu, běžnému čtenáři také možná vytane na mysli školní kánon. Nikoliv proto, že by byl nejpečlivěji vybrán, avšak spíše proto, že v době povinné školní docházky se čtenářská zkušenost utváří⁵².

Vzhledem k možné velikosti kánonu i nedokonalé shodě na tom co je kanonické, je vždy nezbytný výběr. Spíše tedy než o kamenných řadách kanonických knih je lépe uvažovat o kanonickém materiálu, z něhož si společnost vybírá dominanty, které následně strukturují ostatní materiál (Papoušek 2007). V první řadě je tak nutno rozlišit kritický literární kánon – což je vytříbený soubor děl stejného literárního pole (Bourdieu 1992), který zpravidla krystalizuje ve vysokoškolských seznamech četby daného filologického oboru (Müller, Šidák 2012: 287) – od korpusu uznávaných textů, jimiž se definuje daná kultura. V případě této práce jde o druhý z pojmů, jmenovitě pak jde o kánon západní, jak jej vymezil zmiňovaný H. Bloom. Ten ve svém *Kánonu západní literatury* jmenuje celkem 1433 knih, rozdělených do čtyř period: teokratického věku, aristokratického věku, demokratického věku a závěrečného, nejobsáhlejšího a do značné míry budoucnost děl věštícího chaotického věku (Bloom: 547-637). Například jen aristokratický věk, zahrnující díla od Dantovy *Božské komedie* pro druhý díl Goethova *Fausta* obsahuje 195 děl, z nichž u některých lze o jejich kanoničnosti pochybovat, (básně Richarda Crashawa či Andrewa Marwella jsou sice krásné, jen stěží však právě kanonické). Bloom ovšem mluví o kánonu především anglicky píšících autorů, jejichž počet je v jeho výčtu zjevně nadsazen, naopak v teokratickém věku zcela opomíjí „bible“ antiky: *Ilias* a

⁵⁰ Srov. Putna (2011). Nespokojenost s kánonem na základě politických důvodů zmiňuje Brooks (1991: 353).

⁵¹ Což platí především o Bloomově práci, která odráží autorův intelektuální svět. Procházka (2000: 9) si všiml, že se Bloom svůj výběr často nesnaží ani zdůvodňovat.

⁵² Zajímavá studie Pavly Chejnové ukazuje, že ze „školního kánonu“ si lidé po padesátce obvykle pamatují již jen *Babičku* Boženy Němcové, Říhovu *Honzíkovu cestu* a Defoeova *Robisona Crusoe* (Chejnová 2014).

Odysseu, u Williama Styrona zase za kánonický upřednostňuje *Dlouhý pochod* před mnohem známější *Sofjinou volbou*⁵³.

Bloomovi je přesto nutné přičíst k dobru snahu zabránit ideologizaci kánonu, jeho představa je totiž představou souboru umělecky intenzivních děl. R. Listíková (2014) kánon definuje jako pomyslnou kolektivně uznávanou veličinu, měřítko estetických a etických hodnot, jež sice většinu literární produkce odkazuje do pološera, ale jiná díla intenzivně osvětluje, posvěcuje a stále podrobuje nové exegezi. Zároveň uznává, že jeho definice je problematická, protože kanonickým dílům je přisouzen punc věrohodnosti a autority, zatímco ostatní díla spadnou do kategorie jinakosti (Ibid.). Problematičností takového kánonu je, že se mění jeho dobové interpretace (i když samo dílo zůstává stejné) a že tedy nemá smysl hledat dobové vidění sexuality vyjádřené v daném díle, protože vždy najdeme to, co – ovlivnění dobovým diskursem – najít chceme.

Ilustrativním příkladem lokálního kánonu, v daném případě angloamerického, je nikoliv vědecká, přesto však velmi obsáhlá práce rozsáhlého autorského kolektivu pod vedením editora Petera Boxalla (2011): *1001 knih, které musíte přečíst, než zemřete*. Přestože sám editor se zříká toho, že by kniha měla být nějakým novým kánodem (Boxall 2011: 9), je kniha pouze jednou ze série podobných tisíce a jedné nezbytných položek (filmů, komiksů atd.) a má být seznamem kdesi mezi nekonečností a neúplností (Ibid.). Přestože se kniha výslovně definuje jako ne-kánon, zároveň tvrdí že je reprezentativním průřezem mezinárodním čtenářstvem a jeho oblíbami. Avšak pokud bychom jí chápali jako kánon (a řada čtenářů tak jistě učiní), je přinejlepším podivná. Když pomíneme, že její česky překlad hyzdí četné překlepy, dělí se podle období na knihy vydané před rokem 1800, po roce 1800, po roce 1900 a po roce 2000. Tři čtvrtiny práce tudíž zaujímají knihy vydané po roce 1900 (s. 236-949) a oněch 1001 knih se žánrově soustředí pouze na román, který zároveň není nijak definován. Práce tak dává daleko spíše přehled knih, které lze najít v knihovnách a jsou ke čtení dostupné, v lepším případě pak knih, které současný čtenář čte a mohou jej ovlivnit.

Ovšem čtenost literárního kánonu je problém. I když totiž jsou některá díla všeobecně považovaná za kanonická, a tedy vynikají nad jiné, často právě jejich přítomnost v seznamu

⁵³ Bloomova práce vyvolala rozsáhlou diskusi i kritiku, k níž se zde nechci přidávat. Srov. např. McVeigh (1995) nebo Sadlier (1997).

povinné školní četby je právě tím důvodem, proč je běžný čtenář nikdy za svůj život nepřečte a zapamatuje si pouze jméno autora a knihy, které reprodukoval u maturitní zkoušky. Bylo by naivní domnívat se, že kanonická díla jsou obecně čtená a že je každý zná, často jejich obecné znalosti totiž brání jejich rozlehlost (Proustovo *Hledání ztraceného času*), nesnadná uchopitelnost (Joyce a jeho *Odysseus*⁵⁴) či naopak známost až přílišná⁵⁵.

6. Cíl, rozsah a metoda

Jak již bylo zmíněno v úvodu, tato práce se chce zabývat etikou sexuality, jak je zobrazena v kanonických dílech euroamerické krásné literatury (zcela opomenuty jsou tedy literatury čínské, indické atd.). Centrem zájmu jsou proto významná díla evropské literatury, avšak čím blíže jdeme k současnosti, tím více se evropskými díly stávají i práce autorů z neevropského prostředí. Do doby romantismu je tedy již zahrnut Američan Hawthorne, v současné literatuře jsou zmíněni i autoři japonští (např. Haruki Murakami). Obzvláště v současnosti lze totiž za evropskou literaturu považovat kvůli globalizaci knižního trhu v podstatě každou knihu, ovšem bez možnosti proklamovat zde jakoukoliv kanoničnost. Nejde přitom o reprezentativní průzkum celého korpusu děl považovaných za kanonické. Stejně tak nejde o to dokazovat, do jaké míry jsou literární zobrazení etiky sexu podobná či nepodobná reálné etice, která v dané době vládla.

Právě z tohoto ohledu musí snaha hledat etiku sexuality v krásné literatuře působit bizarně. Co najdeme v literatuře, totiž jistě nemusí existovat ve skutečnosti a naopak. Avšak o vlivu literatury na reálný život nepochyboval Platón, když v *Ústavě* (Platón 2005: 374, Kniha X, 601) mluví o tom, že básníci pouze napodobují obrazy zdatnosti, ačkoliv zdatnosti sami nedosahují, protože by poezie měla být z ideální společnosti (kterou *Ústava* ustavuje) vyloučena. Nejde jen o to, že poezie napodobuje jevový svět, který je však již sám obrazem světa idejí (a tak je napodobeninou napodobeného), ale i o to, že napájí vášně, které by měly být kontrolovány. Aristoteles (2009a: 269, 1340a) podobně hledal mravní vlastnosti v hudbě, podle něj: „v rytmech a nápěvech pak jest veliká podobnost s opravdovou povahou hněvu a klidnosti, mužnosti a uměřenosti i všech jejích protiv i ostatních mravních vlastností“. I když

⁵⁴ Pokorný (2012) jej považuje za knihu, kterou snad nikdo nepřečte celou, zato si čte v ní.

⁵⁵ Z vlastní zkušenosti mohu potvrdit, že se řada i vzdělaných lidí domnívá, že Homérova *Ilias* se dějem shoduje s hollywoodským filmem *Trója*, a že pojednává o celé trojské válce, jejích příčinách i konci.

tedy lze namítnout, že vyprávění je umělé, vymyšlené, Booth (2008) trefně podotýká, že kdykoliv o něčem píšeme nebo mluvíme, vždy předpokládáme okolní svět, o němž mnoho nevíme, ale představujeme si jej. V literatuře též najdeme prezentaci psychologických portrétů hrdinů, které nám osvětlují nejen co udělali, ale také proč to udělali, a to mnohem důrazněji, než by to zvládla samotná etická teorie. Lze tudíž předpokládat, že příklady etiky pohlavního chování zobrazené v literatuře mohly ovlivnit své čtenáře minimálně v tom směru, že je tito považovali za významné, hodné následování, nebo dokonce za jakousi dobovou normu. Že literární hrdinové byli často bráni za vzor morálního rozhodování není jistě třeba dlouze dokazovat: ostatně právě pro strach z tohoto působení byla krásná literatura mnohokrát předmětem cenzury (díla Flauberta, D. H. Lawrence, Jamese Joyce a dalších).

Ale stejně tak lze předpokládat, že představy, které autoři zachytili ve svých dílech, vycházely z reálné etiky dané doby a že tedy literární reprezentace dobovou etiku nějak odrážejí. Zakladatel sociologie literatury Hyppolite Taine (1909: 49) si tak všiml, že umělecké dílo je vždy podmíněno stavem ducha a okolních mravů, což je důvod, proč každé umělecké dílo vyjadřuje jisté *température morale*. Jan Otčenášek zase předpokládá že syžet pohádek má své vzory v Novém zákoně či u křesťanských legend, nicméně že jejich syžet byl dotvořen v lidovém prostředí. České pohádky tak kladou důraz na křesťanskou morálku, ovšem s ústupem vlivu církve na každodenní život se tato morálka mění a narativy legendárního charakteru se stávají vyloženě okrajovými (Otčenášek 2019). Literární tvorba zde tedy zjevně odráží převládající morálku společnosti. Je-li rozdílná od oficiální morálky křesťanství té doby, je též otázkou, zda věrněji zrcadlí skutečně dodržovanou morálku, nebo naopak více klade důraz na dodržování aktuálně porušovaných norem.

Eaton (2016) proto nachází čtyři způsoby, jimiž literatura působí na morálku jedince. Jde o: 1/ Katarzi: navozením jinak potlačovaných pocitů literatura poskytuje úlevu a obnovu duševní rovnováhy a morálního řádu. 2/ Imitaci: ať již vědomě nebo ne, čtenář může napodobovat činy a stavy literárních hrdinů – zde jde přesně o to, čeho se obával Platón. 3/ Podmiňování (učení): protože literatura nabízí stejné situace a jejich řešení opakovaně, zvyšuje se citlivost čtenáře na ně a upevňuje zvykové jednání, jako by jedinec danou situaci skutečně prožil. 4/ Morální kognitivismus – široký proud názorů, který vychází z toho, že literatura může být zdrojem morálních pravd, a který se dělí do dvou směrů: a/ propoziční morální znalost, u níž se věří, že literatura může poskytnout fakta o lidské psychice a jednání,

a na: b/ nepropoziční morální znalost, v níž se věří, že literatura zkrátka učí, jak něco dělat či jaké to je být na něčím místě. Lze se ovšem dohadovat, zda jsou hodnoty vyjádřené v literatuře relativní (tedy vztahující se ke kultuře, v níž se kniha čte), objektivní, subjektivní (New 2001: 124).

Důvodem mého zájmu o v beletrii ukázané etické postoje vztahující se k sexualitě je tedy právě předpoklad tohoto oboustranného působení: literatury na čtenářova etická rozhodnutí a reálně se dějících etických rozhodnutí ve společnosti dané doby na literaturu. Důvodem požadavku kanoničnosti vybraných děl je zase představa, že kánonická díla jsou nejen opakovaně po staletí čtena, ale jejich motivy jsou aktualizovány a opakovaně se objevují v modernizovaných podobách. To se děje i uvnitř kánonu: příběh Manon Lescaut aktualizuje Zolova *Nana* či *Dáma s kaméliemi* Dumase syna. Ale kánonická díla ovlivňují i díla nekanonická, která mají větší pravděpodobnost, že se dostanou do ruky dnešními čtenáři, nebo že budou shlédnuta v podobě nekonečného seriálu: kánonická díla proto působí i na toho, kdo nikdy žádné z nich neotevřel, nebo mu k nim školní četba vstúpila hluboký odpor.

6.1. ČASOVÉ VYMEZENÍ VYBRANÉ LITERATURY

Zatímco sexualita člověka je ze zřejmých důvodů stejně stará jako lidstvo, počátky etiky jakožto oboru, který hledá předpoklady lidských soudů, jsou výrazně mladší, sahají do 6. až 5. století před naším letopočtem. Poprvé se objevují ve starověkém Řecku, kde se etické koncepce jednotlivých filosofů formují spolu s filosofickými pojmy: duše, dobro, blaženost, ctnost (Hlavinka 2014: 16). To sice neznamená, že by se lidstvo dříve nezajímalo o to, co je v sexualitě dobré nebo špatné, nelze však mluvit přímo o soudech morálních, nad rozvažováním o dobrém či špatném vítězila nutnost zachování rodu a pravidla do velké míry určoval mýtus. Síla umožňující plození, a tedy kontinuitu života, v něm dostává náboženský ráz a je obklopena náboženskými pravidly (Eliade 2008: 54-55). Teprve když se v souvislosti s objevem transcendentálního rozměru v jádru existence člověka v osově době počátkem 6. století př. n. l. objevuje potřeba zdůvodnění a osobní odpovědnosti, mýtus ztrácí moc⁵⁶. Jeho oslabení a nástup touhy po poznání (Armstrongová 2012: 200-207) uvolňují místo pro rozvoj

⁵⁶ S mýtem spojené rituály udržující plodnost polí a rituály pracující s konceptem nahoty vyprofilovaným vírou v bytostné sepětí člověka se silami plodnosti se nicméně provádí hluboko do novověku. Srov. Navrátilová (2006). Doloženo je též, že ještě kolem roku 1920 na Slovensku ženy, které chtěly u soudu potvrdit pravost svého výroku, chtěly svou výpověď provádět nahé (Ibid.; Václavík 1959: 76).

filosofie, religionisté tento předěl od mýtu k logu nazývají předělem etickým (Kratochvíl 1994: 50). Etické představy o sexualitě z toho důvodu nehledám na základě prvních nálezů o prehistorických lidech, jak to činí Georges Bataille⁵⁷. Nehledám je ani v nejstarších písemných památkách – například v egyptské Knize mrtvých⁵⁸ –, protože v nich jde o napodobení mýtem stanovených vzorů. První vybraná díla pochází až z antiky, již se rozumí část starověku od počátku řecké kultury (tedy od roku 800 p. n. l.).

Řazení vybraných děl je dále chronologické, jsou řazena podle doby svého vzniku či prvního vydání, řazena jsou přitom v duchu historické periodizace a literárního stylu: antika, středověk, renesance, baroko a klasicismus, osvícenství a preromantismus, romantismus, realismus a naturalismus, literatura přelomu 19. a 20. století až literatura meziválečná a konečně literatura druhé poloviny 20. století až do současnosti. Výjimkou je však Bible a apokryfní literatura. Z chronologického hlediska by totiž nejstarší části Bible patřily před Ovidiova či Apuleiova díla, vzhledem k tomu, že však nechci knihu trhat ani oddělovat Nový zákon od apokryfních knih, chronologické hledisko v tomto případě porušuji. Bible totiž pravděpodobně byla, je a zřejmě i bude čtena jako celek (i když se jen stěží čte od začátku do konce a jsou biblické knihy, které pro svou nezáživnost nejsou čteny vůbec⁵⁹) předpokládám, že jako celek i působila. To znamená, že různé texty od různých autorů, z různých dob a na různá témata – jež Bible spojuje v jeden svazek – sdělují jedno etické poselství a že na sebe navzájem navazují, odkazují a spolu souzní⁶⁰, i když je velmi pravděpodobné, že něco takového nebylo záměrem jednotlivých autorů. Kontextem každé knihy je tedy celá Bible (Bartholomew 2004).

⁵⁷ Bataille na základě nálezů nástrojů prehistorických lidí předpokládá, že pokud tito lidé pracovali, musela jejich práce vést k vytvoření nějakého vztahu ke smrti (včetně té vlastní), s nímž se zřejmě objevila i pravidla, včetně pravidel omezujících sexualitu, tedy sílu umožňující plození, a tedy kontinuitu života (Bataille 2001: 39). Jeho úvaha vypadá následovně: Vymanění se z původní zvířecosti lze u člověka spojit jednak s pochopením, že zemře, jednak s prací. Protože však sexualita, chápána jako násilí, práci v některých momentech znemožňuje – pracující kolektiv žen například nemůže být trvale vydán napospas případnému znásilnění – či od ní přinejmenším vyrušuje, „musela být sexuální svobodě od počátku dána jistá mez, kterou jsme nuceni nazvat zákazem, aniž můžeme cokoli říct o případech, na něž se vztahovala“ (Ibid.: 62). Bataille se domnívá, že se zřejmě jednalo o zákaz incestu, nakládání s menstruační krví a krví při porodu a zakrývání ztopořeného penisu. (Ibid.: 62-67)

⁵⁸ V níž například musí zemřelý před vážením svého srdce prohlásit, že nejednal proti bohům a *maat* (pravdě), že neznásilňoval ženy, nebyl necudný ve svatyni svého boha, nerozštěcoval svého pohlavního pudu a nesouložil s ženou, která má manžela (Bellinger 1998: 53).

⁵⁹ Dilliard a Longman (2011: 75) například všeobecný nezájem připisují čtvrté Mojžíšově knize Numeri.

⁶⁰ K problému redaktorů jednotlivých textů a celkově redakce viz Gabel et al (2006: 9-12).

Avšak přestože Bible je knihou, která hluboce ovlivnila myšlení i morální hodnoty Evropanů, bylo by možné najít dobré důvody proti jejímu zařazení do této práce: Bible totiž není jedna kniha, ale spíše knihovna spisů různých autorů z různých dob a tím také různých přístupů k podobnému tématu⁶¹. Bible je navíc zatížena teologií, řadou výkladů, přístupů a interpretací, které v textu nachází témata, jež čtenář těchto výkladů neznalý spatří jen stěží. V Bibli lze navíc sotva objevit cokoli nového, jelikož málokterý text byl tak přísně prohledáván, analyzován, zkoumán a vykládán, málokterý text je také tak často memorován. Avšak stejně jako u ostatních knih, i k Bibli zde přistupuji jako k pouhé literatuře (viz např. Gabel et al 2006), mým cílem není analýza teologických rovin a významů, ani snaha odhalit různé prameny a redakce jednotlivých spisů⁶². To také znamená, že biblický text nechápu jako okno k významům skrytým mezi řádky (Bartholomew 2004) a už vůbec ne jako nadčasovou knihu, jejíž text není vázán na určitou situaci a kulturu. Přistupuji k ní s předpokladem, že v Bibli odpovědi na vše nejen nejsou, ale ani být nemají: to znamená, že jen málo přihlížím k tomu, co náboženství z Bible derivovalo (Gabel et al 2006: 307-8): svatou historii, teologickou doktrínu, morální předpisy, církevní struktury a praxi, představy o konci času, či osobní vedení⁶³.

6.2. INTERPRETOVANÁ DÍLA A JEJICH VÝBĚR

Ve výběru interpretované literatury lze postupovat několika směry. Lze hledat etiku sexuality ve zcela libovolných dílech, náhodně potkaných při běžné četbě. Právě tak zdůvodňuje svůj výběr knih, v nichž hledal principy zobrazování skutečnosti, E. Auerbach ve své slavné *Mimesis* (Auerbach 1968: 491). Foucault v *Dějínách sexuality* postupoval ještě méně metodicky, když výběr děl použitých k dokreslení svých tvrzení o antické sexualitě nezdůvodnil vůbec nijak. Snad právě pod vlivem tohoto velkého vzoru ani C. Taylor (2012) nijak nevysvětluje, proč popisuje moralismus právě s použitím Conradova *Lorda Jima*, Hawthorneova *Šarlatového písmene*, namísto jiných děl (moralismy se to stejně jako sexualitou v literatuře jen hemží). I když výše uvedené vzory mají pravdu v tom, že výběr

⁶¹ Námětem knih dokonce ve všech případech ani není Bůh či jeho vztah k vyvolenému lidu (Bůh například vůbec není zmíněn v knize Ester, jejíž příběh je v podstatě sekulární (Dilliard, Longman 2011: 179)).

⁶² Analogicky by totiž bylo možné zacházet s Homérovými eposy *Ilias* a *Odyseea* jako s okny do bludiště významů a analyzovat spíše jejich v antice četné výklady, než samotný text.

⁶³ Nejde mi též o biblickou kritiku, ať už o kritiku zdrojů, redakcí, tradic, formy, ... či o kritiku postmodernistickou, strukturalistickou, narativní, fenomenologickou atd. (k variantám biblické kritiky viz Gabel et al 2006: Appendix 4).

z krásné literatury je v posledku vždy individuální a vždy mu lze leccos vyčíst⁶⁴, chtěl bych v této práci postupovat jinak. Cílem je totiž filosofická interpretace etiky sexuality ve vybraných kanonických literárních dílech, přičemž ohled je brán i na její dobové proměny, je však nutné přiznat, že sexualita je všudypřítomná, je stěží popíratelnou zkušeností každého jedince. Již v pubertálním věku totiž zarazí, jaké množství času je věnováno vtipkovaní, narážkám, slovním hříčkám či přímo vychloubání se sexualitou, které navíc s realitou mají často jen velmi volné spojení. Dá se proto říci, že podezřelá je spíše taková literatura, která sexualitu neobsahuje vůbec: sama její nepřítomnost vyjadřuje jistou mravní či morální pozici autora. Je tudíž zajímavé zjistit nejen jakou etiku pohlavního chování hrdinové beletrie vyjadřují, ale i proč žádnou sexualitu zdánlivě nemají nebo žádnou etiku nevyjadřují.

V mnoha případech je to ovšem boj s větrnými mlýny. Tak například nejslavnější kniha Henryho Millera odehrávající se v kulisách předválečné Paříže – *Obratník raka* – je sexualitou přeplněná. Kniha zcela postrádá děj a autor a hlavní postava v jednom v ní vědomě popírá hodnoty civilizace, v níž žije a neomezeně ukájí své libido. Etiku jeho chování sice má (i když vyjádřenou spíše záporně), ale problémem knihy je, že v četných do pornografie spadajících scénách⁶⁵ vyjadřuje spíše citové reflexe, proud úvah bez zakončení a mluvit o morálce hlavní postavy znamená tedy spíše moralizovat a nějaké zakončení úvah jí přisoudit. Muž, který dokáže být věrný jenom „huňáči mezi jejíma nohama“ (Miller 2012: 42), uprostřed jiných mužů, kteří sice obsedantně souloží, aby se jich nechytla nějaká nemoc (Ibid.: 86), ale zároveň tvrdí, že „šoustání není k ničemu“ (Ibid.: 76), je totiž sluhou svých apetitů. To samozřejmě jistou etickou pozici vyjadřuje, ale je v nejlepším případě nezřetelná – sám Miller se mnohokrát bránil obvinění z pornografie – jelikož platí jedna ze závěrečných vět románu: „Lidské bytosti tvoří divnou faunu a flóru, z dálky vpadají bezvýznamně, z blízka často ošklivě a zálučně“ (Ibid.: 251). Obdobně jsou a tom díla markýze de Sade, která jsou sice vrcholně sexuální, avšak spíše jako zvrhlá pornografie a hledat v nich etiku nedává příliš smysl.

⁶⁴ Obzvlášť proto, že sexualita je v podstatě v každé knize, se lze ptát, proč je ve výběru Tolstojova *Anna Karenina*, a ne *Kreutzerova sonáta*, proč raději Moraviova *Římanka*, a ne *Horalka*, proč raději Shakespearův *Othello*, a ne *Sen noci svatojánské*. Lze se také právem ptát, proč je zařazen Hugo a ne Dickens, proč Tostoj, ale ne Twain, proč chybí Mann, Kafka, Grass a další.

⁶⁵ „Ach Táňo, kde je teď ta tvoje teplá kunda, kde ty tlusté, těžké podvazky, ta měkká vyboulená stehna? Mám v péru šest palců dlouhou kost. Roztáhnu ti tam dole každou vrásku, Táňo těhotná semenem“ (Miller 2012:10). Či jinde: „Klek si – teď dávej bacha! – a těma dvěma prstama ... totiž jen špičkama těch prstů... rozevřel ty okvětní plátky... čvachty-čvacht“ (Ibid.: 100).

Výběr interpretovaných děl je proto nenáhodný, účelový, byl proveden ze seznamů literárního kánonu, s požadavkem, aby se vybraná díla zabývala sexualitou a nějakou formou její etiky. Záměrně byla opomenuta díla filosofické povahy, i když hranice mezi beletrií a filosofií je někdy málo zřetelná. Jako opora byly použity tři seznamy kanonických děl, a to jednak výše zmíněná práce H. Blooma *Kánon západní literatury* (Bloom 2000), dále *Kompletní přehled české a světové literatury* autorky Marie Sochorové (2007), což je středoškolská učebnice orientovaná na zvládnutí maturitní zkoušky. Obzvláště ze školních kánonů lze použít i jiné práce (např. Bauer 2005), většina vybraných děl se však shoduje, rozdíly jsou drobné. Konečně poslední je Boxallová práce *1001 knih, které musíte přečíst, než zemřete* (Boxall 2011). Její problematičnost sice byla výše zmíněna, avšak protože bylo cílem zvolit tři odlišné seznamy kánonů (literární, školní, všeobecně dostupný), je pro svůj účel dostačující. Celkově bylo vybráno 42 děl, jejichž časové zařazení a přítomnost v některém z těchto seznamů kánonu vypadá takto:

	Autor a název díla	Datum vzniku / první vydání	Přítomnost v kánonu ⁶⁶
ANTIKA			
1	Homér, <i>Ilias</i>	2. pol. 8. stol. př. n. l.	SOCH
2	Homér, <i>Odysea</i>	poč. 7. stol. př. n. l.	SOCH
3	Aristofanes, <i>Ženský sněm</i>	329 př. n. l.	SOCH ⁶⁷
4	Vergilius, <i>Aeneis</i>	19 př. n. l.	SOCH, BLO
5	Ovidius, <i>Milostná poezie</i>	20 př. n. l. – 2 n. l.	SOCH, BLO
6	Apuleius, <i>Zlatý osel</i>	160-180	SOCH, BOX, BLO
BIBLE			
7	<i>Bible</i>	8 stol. př. n. l. -140	SOCH, BLO
8	<i>Apokryfní knihy</i>	1.-4. století	SOCH, BLO
STŘEDOVĚK			
9	Jeroným, <i>Vitae eremitarum</i> de Heisterbach, <i>Dialogus miraculorum</i>	4. století 1180-1240	

⁶⁶ SOCH – Sochorová (2007), BOX – Boxall (2011), BLO – Bloom (2000), *=tituly neuvedené v žádném z použitých kánonů (viz níže).

⁶⁷ Sochorová (2007) zmiňuje Aristofana v žánru řecké komedie, z jeho her však jmenuje *Oblaka*, *Žáby Mír* a *Lysistraty*. Zcela stejně Bauer (2005: 8). Více viz níže.

	De Voragine, <i>Legenda aurea</i>	1260-1267	SOCH ⁶⁸
10	<i>Píseň o Nibelunzích</i>	1200-1210	SOCH, BLO
11	de Lorris, Meun, <i>Román o růži</i>	1236-1270	SOCH
RENEŠANCE			
12	Dante, <i>Božská komedie</i>	1307-1321	SOCH, BLO
13	Boccaccio, <i>Dekameron</i>	1348-1353	SOCH, BLO
14	Shakespeare, <i>Romeo a Julie</i>	1596	SOCH, BLO
15	Shakespeare, <i>Othello</i>	1604	SOCH, BLO
16	Cervantes, <i>Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha</i>	1605-1615	SOCH, BOX, BLO
BAROKO A KLASICISMUS			
17	<i>Nová Astrea</i>	1712 (1607-1627)	*
18	di Molina, <i>Sevillský svůdce a kamenný host</i>	1630	SOCH
19	de la Fayette, <i>Kněžna de Clèves</i>	1678	BOX
20	Defoe, <i>Moll Flandersová</i>	1722	SOCH, BOX,
OSVÍCENSTVÍ A PREROMANTISMUS			
21	Prévost, <i>Manon Lescaut</i>	1731	SOCH
22	Diderot, <i>Jeptiška</i>	1760-1796	SOCH, BOX
23	de Laclos, <i>Nebezpečné známosti</i>	1782	SOCH, BOX
ROMANTISMUS			
24	Byron, <i>Don Juan</i>	1819	SOCH, BLO
25	Stendhal, <i>Červený a černý</i>	1830	SOCH, BOX, BLO
26	Hugo, <i>Chrám Matky Boží v Paříži</i>	1831	SOCH, BOX, BLO
27	Puškin, <i>Evžen Oněgin</i>	1825-1837	SOCH, BOX, BLO
28	Hawthorne, <i>Šarlatové písmeno</i>	1850	BOX, BLO
REALISMUS A NATURALISMUS			
29	Balzac, <i>Lesk a bída kurtizán</i>	1837-1847	SOCH, BLO
30	Flaubert, <i>Paní Bovaryová</i>	1857	SOCH, BOX, BLO
31	Tolstoj, <i>Anna Karenina</i>	1878	SOCH, BOX, BLO

⁶⁸ Sochorová uvádí pouze žánr legend bez vymezení jednotlivých autorů a knih, později (Ibid.: 12) přidává de Voraginovu *Zlatou legendu*.

32	Zola, <i>Nana</i>	1880	SOCH, BOX, BLO
33	Maupassant, <i>Miláček</i>	1885	SOCH, BOX
PŘELOM 19. A 20. STOLETÍ – MEZIVÁLEČNÁ LITERATURA			
34	Wilde, <i>Obráz Doriana Graye</i>	1891	SOCH, BOX, BLO
35	Barbusse, <i>Peklo</i>	1908	BOX
36	Lawrence, <i>Milenec lady Chatterleyové</i>	1928	SOCH, BOX
37	Huxley, <i>Brave New World</i>	1931	BOX, BLO
DRUHÁ POLOVINA 20. STOLETÍ			
38	Moravia, <i>Římanka</i>	1947	SOCH, BLO
39	Nabokov, <i>Lolita</i>	1955	BOX, BLO
40	Fowles, <i>Mág</i>	1966 (přeprac. 1977)	SOCH, BOX
41	Kundera, <i>Nesnesitelná lehkost bytí</i>	1984	SOCH, BOX, BLO
42	Houellebecq, <i>Platforma</i>	2001	BOX

Položky 7, 8 a 9 nejsou dílem jednoho autora, ale seskupují několik knih několika autorů. O *Bibli* již byla řeč a apokryfní knihy pocházejí od řady – pochopitelně anonymních – autorů. Značně problematická je především položka 9: je souhrnem středověkých legend a exemplů a zahrnuje tři odlišná díla, napsána s velkým časovým odstupem. Oddíl by zasloužil spíše název „Legendy a exempla“ protože je interpretací vybraných děl žánru nikoliv děl autorů. Protože se však nejedná jako u apokryfů o spisy anonymních autorů (či spisy připisované jiným autorům), uvádím zde všechna tři díla i s dobou jejich vzniku. Problematický je však tento oddíl také proto, že v případě de Voraginy *Zlaté legendy* i de Heisterbachova díla *Dialogus miraculorum* nebylo použito kompletní dílo, ale pouze český výbor z něj. V případě *Zlaté legendy* jde o český výbor nakladatelství Vyšehrad (de Voragine 2012), v případě de Heisterbachova díla pak jde o český výbor vydaný stejným nakladatelstvím pod názvem *Vyprávění o zázracích. Středověký život v zrcadlech exemplů* (de Heisterbach 2009). Důvodem zařazení těchto děl do této práce přes jejich nekompletnost je především fakt, že i v češtině dostupná část je výběrem reprezentativním (Vidmanová 2012) a tedy lze očekávat že nepřeložené části nenabízejí jinou etiku sexuality než části přeložené.

Ovidiova milostná poezie (číslo 5) je sice dílem pouze jednoho autora, avšak jedná se o několik spisů, jejichž datové vymezení i popis bude podán v jim věnovaném oddílu. Středověký

Román o růži (položka 11) tvoří zase jeden spis, ale má dva autory, každý z nich z románu napsal pouze část (de Lorris první a kratší, Meun druhou a mnohem rozlehlejší). Co se časového řazení týče, kromě zmíněné *Bible* z časové posloupnosti vystupuje *Nová Astrea* (položka 17). Toto dílo anonymní autorky sice vzniklo až v roce 1712, je však stručnějším shrnutím podstatně rozsáhlejší d'Urfého *L'Astrée*, která je o sto let starší. Řadím jí proto hned na počátek barokní literatury, kam by jinak patřila *L'Astrée*. Legendy a exempla také pokrývají značné časové období a dvě z interpretovaných knih jsou mladší než následující *Píseň o Nibelunzích*. Ve dvou případech se autoři vybraných děl opakují. Dvě díla jsou tedy od Homéra a dvě od Shakespeara⁶⁹.

Všechna vybraná díla existují v českých překladech (až na Kunderovu *Nesnesitelnou lehkost bytí* (položka 41), která je jediným původně českým dílem a tedy originálem), s výjimkou dvou prací. *Román o růži* byl do češtiny přeložen pouze z části (de Lorris 1977), rozlehlejší Meunova část v českém překladu neexistuje, zároveň je však pro etiku sexuality daleko podstatnější než lyrická a silně alegorická část Guillaumea de Lorris. Tato druhá část proto byla použita ve francouzském originálu (de Lorris, de Meun 1992)⁷⁰, všechny z ní citované části jsou mým vlastním překladem. Ani Byronův *Don Juan* (položka 24) neexistuje v kompletním českém překladu. Existují sice přeložené části některých zpěvů, avšak kvůli roztržitosti těchto překladů, které navíc pocházejí z per různých autorů, jsem použil originální text v angličtině (Byron 2006), citované části jsou tedy opět vlastním překladem, i když na rozdíl od *Románu o růži* k nim mohou existovat české alternativy.

I když Aristofanes rozhodně do kánonu patří, jeho *Ženský sněm* ani jeden z použitých seznamů neuvádí. Bylo by sice možno použít ve dvou z nich uvedenou komedii *Lýsistraté* – o dohodě žen odpírat svým mužům manželské povinnosti, dokud neustanou ve válce – *Ženský sněm* však považuji za zajímavější. Obdobně i do žánru legend by z hlediska kanonicity patřila pouze *Zlatá legenda*, Jeronýmovo i de Heisterbachovo dílo v žádném z použitých seznamů uvedeno není. Přesto do výběru zahrnuji všechna tři díla, neboť se podle mého názoru vhodně doplňují, ačkoliv jsou od sebe dobou vzniku značně vzdálena. Zcela nekanonická je ovšem *Nová Astrea*. Vzhledem k tomu, že se jedná o shrnutí rozsáhlejšího díla, je to pochopitelné,

⁶⁹ Tím se ovšem nijak nepřipojuji k pochybám o autorovi Shakespearových a Homérových děl.

⁷⁰ Jedná se o zrcadlový text vydaný v edici *Lettres Gothiques*, kde je souběžně tištěn starofrancouzský originál s přepisem do moderní francouzštiny.

nicméně kánony nezahrnují ani její vzor: d'Urfého *L'Astrée*. Pro etiku sexuality však *Novou Astreu* (potažmo *L'Astrée*) považují za významnou – byť se v ní sexu mnoho neodehraje – jde totiž o významného zástupce pastorálního románu čteného po celé 17. století. K případným pochybám, jestli *Astrea* patří do kánonu evropské literatury viz Doležalová (20-21 a 124). Požadavku kanonicity se pochopitelně vymyká poslední oddíl (literatura druhé poloviny 20. století). Již díly z konce 19. století si například Bloom (2000: 586) není jistý a považuje je za kanonické věštění, protože ne všechna přežijí prověrku času. Všechna vybraná díla v některém ze seznamů zahrnuta sice jsou, ale o jejich kanonicitě lze právem pochybovat.

6.3. METODA INTERPRETACE

Barthes (2008: 14) popisuje dva druhy čtení: první z nich směřuje k dějovým kloubům, ke kořatění děje, druhý pak nevynechává nic, lepí se na text a nevšímá si tolik děje, ale spíš jazykových prostředků. Každý z druhů čtení doporučuje pro jiný typ literatury (k prvnímu jmenuje Zolu, k druhému moderní texty). Vzhledem k tomu, že vybrané texty jsou převážně překlady, nepovažuji za přínosné soustředit se na sémantickou analýzu, gramatické vztahy mezi větami, dominantní způsob vyjadřování atd. jak to činí v sociálních vědách například analýza diskurzu (např. Fairclough 2003). Jelikož jde o krásnou literaturu, umělecké dílo a fikční světy, nepovažuji za vhodné ani sociálněvědní metody typu klasické kvalitativní obsahové analýzy, nebo obsahové analýzy založené na zakotvené teorii (např. Jenner, Titscher 2000: Kap 5.4). Text vybraných děl je tedy interpretován jednak jako celek (děj, jeho zvraty, důvody a následky), pozornost je však soustředěna na jeho části, které se jmenovitě zabývají sexualitou. Ty byly získány prostým procházením textu. Každé vybrané literární dílo je tedy nejprve interpretováno z hlediska celého obsahu, následně se pak soustředím nejen na děj, ale i na procházením textu získané relevantní textové části, zabývající se sexualitou a etikou.

Z možných interpretačních přístupů (kognitivně psychologický, dekonstruktivistický, přístup sociologie literatury, ...) filosofie literatury zvláště zdůrazňuje hermeneutiku (Meretoja 2018). Ta se neomezuje jen na umělecké dílo, od doby Schleiermachers, který se snažil o správný výklad Bible (Iser 2009: 43), je obecnou teorií porozumění, které navíc Gadamer dodal nutnost porozumění historii a podmíněnosti, ze které vyrůstají estetické normy (Ibid.: 45). Metodu (nebo také metaforu) hermeneutického kruhu lze popsat jako druh porozumění, v němž každé části můžeme porozumět jen z celkové souvislosti a celkovou souvislost lze zase

porozumět jen pochopením jednotlivých částí (Nørreklit 2006). V tom nepochybně hraje roli subjektivita i emoce, J. Robinson (2010) si proto myslí, že interpretace je vždy emoční odpovědí na text, výklad textu je totiž možný pouze z hlediska subjektivního vykladatele (čtenáře), a tedy nutně vychází z toho, jak na něj interpretované dílo působí. Hermeneutická interpretace textu tedy znamená, že čtenář vycházející z vlastní situace, očekávání a emocí dává textu hypotézy o jeho celkovém významu, ty jsou ale na základě práce s textem neustále posouvány a revidovány (Bílek 2003: 56-59).

Hermeneutickým přístupem se tedy snažím vybraným literárním dílům porozumět, zjistit jakým způsobem se v nich „dělá“ etika, jaká témata se v nich objevují, co problematizují a jakou v nich má etika podobu. Výsledky této interpretace poté používám k porovnání proměn, jaké v průběhu historie ve vybraných dílech etika pohlavního chování prodělala, a dále k vyzdvihnutí opakovaně se vracějících etických témat, která jsou ve vybraných dílech řešena, zdůrazňována, probírána, nebo i popírána.

Jen okrajově se soustředím na psychologii autora. Je sice pravda, že každé literární dílo odkazuje k biografii autora a je odrazem jeho psychiky (Mitosek 2010: 189), avšak mým cílem zde není psychoanalytická interpretace jednotlivých děl, ale spíše hledání reprezentací etiky sexuality, které autoři ve svých dílech vykreslili. Je tedy sice pravda, že literární dílo je „neurotickou formací“ (Ibid.) i že od Freuda dále lze sexuální podněty brát jako skrytou motivaci v podstatě každého lidského chování (Ibid.: 182), samotnou psychologií autora se až na výjimky ale nezabývám.

6.4. CITACE INTERPRETOVANÝCH DĚL

Poslední metodologickou poznámku si zaslouží citace interpretovaných děl. Zatímco vědeckou literaturu cituji napříč touto prací stejně (jméno autora a rok vydání: číslo stránky), u interpretovaných literárních děl uvádím kromě paginace použitého vydání pro lepší identifikaci citované pasáže též číslo dílu, knihy, zpěvu a číslo kapitoly nebo řádku (pokud jsou číslovány). To naopak neuvádím u literárních děl, která používám pouze na dokreslení tvrzení, tam je uvedena pouze paginace. Výjimku celkově tvoří Bible, u níž necituji stránku, ale rovnou danou biblickou knihu, číslo kapitoly a verše. To si zcela jistě zaslouží formalistní výtku, avšak uvádění paginace mi připadá vzhledem k množství různých vydání Bible a jejich překladů zcela bezpředmětné. Díla, která nejsou členěna do kapitol a dílů jsou citována pouze s uvedením

paginace, u některých děl zase chybí číslování veršů (vydání Šrámkova překladu *Ilias* od nakladatelství Academia například verše nečísluje, *Odysseia* od stejného překladatele však již ano).

Vzhledem k tomu, že ne vždy může být jasné, zda mluvím o člověku nebo o názvu románu (především v případě románů pojmenovaných po hlavním hrdinovi: *Moll Flandersová*, *Manon Lescaut* a další), je dále v textu název románu vždy uváděn kurzívou.

II.

Etika sexuality ve vybraných literárních dílech

*Mrháním sil v tmách hanby pustošivé
je chtíč, když rve, co chtěl. Když teprv chce to,
zná jenom krev a zrady, sliby křivé,
surovec, vrah a lhář a sketa je to.*
William Shakespeare, Sonet č. 129

7. Antika

Od dob Foucaultových *Dějin sexuality* je antika středem zájmu studií historie genderu a etiky pohlavního chování obecně (Orrells 2015: 1). To proto, že v druhém a třetím díle *Dějin Sexuality* se Foucault věnoval právě mravním normám, které v oblasti sexuality ve starověkém Řecku a Římě panovaly a analyzoval některé texty zabývající se každodenností pohlavního setkávání: Platonovy dialogy, Artemidórovův *Snář*, Plútarchův dialog *O lásce*, a další. (Foucault 2003b).

7.1. HOMÉROVA ILIAS

I když se v antice všechna kulturní a civilizační činnost nesoustředila pouze v oblasti Středomoří, za nositelé kulturního i civilizačního vývoje se obvykle chápou především starověké Řecko a Řím. V Řecku má počátek lyrika, a i soudobý návštěvník Athén či Delf si nemůže nevšimnout divadel, v nichž našly počátek tragédie a komedie, avšak řecká literatura je pojem zahrnující množství časově odlišných literatur, spojených jazykem (i ten se ovšem proměňoval), navíc se nekryje s dějinami řeckých městských států podmaněných později Římem (Canfora 2001: 15). Její rozmanitost poznáváme též v žánrech: kromě eposů, komedie a tragédie v ní najdeme dějepisce Herodota, bukolickou poezii a později, již pod římskou nadvládou, i román či satirický esej⁷¹. Skutečná evropská kultura však začíná *Iliadou* a *Odyseou* (Ibid.: 29). Oba Homérovy eposy jsou vrcholným dílem řecké literatury archaického období (800-500 př. n. l.) a v každém případě základním kamenem evropského literárního kánonu, neboť byly a doposud jsou napodobovány moderními spisovateli.

24 zpěvů *Iliady* popisuje pouhých 51 dnů posledního roku trojské války: vypráví o sporu hrdiny Achilla – syna mořské bohyně Thetis – s Agamemnonem, velitelem řeckých vojsk už deset let marně dobývajících Tróju. S výraznou pomocí bohů dostávají díky Achillovu hněvu a jeho neúčasti v bitvách navrch Trojani, dokud Patrokla, oblečeného do zbroje svého nejmilejšího přítele Achilla nezabije trojský hrdina Hektor. Patroklova smrt Achilla s Agamemnonem usmíří a přiměje jej zabít Hektora, zcela neeticky zhanobit jeho mrtvolu – tedy proříznout jí kotníky, protáhnout tudy kožený řemen a vláčet jí za koněm po trojské pláni k lodím – a teprve potom ji vydat Hektorovu otci Priamovi. Neválčí však jenom lidé, na obou

⁷¹ V podstatě vyčerpávající přehled všech popisů sexuality (manželské, nemanželské, stejnopohlavní), používaných nástrojů a příruček, o nichž se antická literatura zmiňuje, lze najít u M. Johnsonové a T. Ryana (2005).

svářících se stranách stojí i bozi, a dokonce i když jim v osmém zpěvu Zeus účast zakáže, on sám se staví tu na stranu Achájů tam zase na stranu Trojanů. Bozi jsou však bezbranní před Osudem: i sám Zeus dění jen usměrňuje, aby podle Osudu probíhalo (Macura a kol 1988 I: 358).

Překvapivě malá role je však prisouzena Erótovi: Achilles utrousí o Bríseovně jen pár sentimentálních slov a daleko více řekne o svém hněvu, obdobně chybí explicitní důkaz o tom, že má erotickou povahu jeho přátelství s Patroklem (Fantuzzi 2012: 3). Přitom podle Hesiodovy *Theogonie* existoval Erós již od počátku světa. Nejprve totiž nebylo nic než Erós, Země a Tartar, „pohlavní touha, spojující člověka s člověkem a zvíře se zvířetem byla takto učiněna vševládným činitelem světového dění“ (Novotný 2014: 213). Vyobrazení sexu (včetně homosexuálního či pederastického a lesbického⁷²) najdeme na řeckých vázách, symbolem sexuální estetiky jsou řecké sochy a samozřejmě jej lze najít i v literatuře. Jenže *Ilias* je epos válečný, plný do klína vyhřezávajících střev, umírajících reků a testosteronově vychloubačných bojovníků, proto v ní na erotickou lásku nezbyvá místo. Alespoň zdánlivě. Sama příčina Achilleova hněvu sice není sexuální: Agamemnon mu bere Briseovnu aby si Achilles uvědomil, kdo je z nich dvou mocnější. Agamemnon si jí nicméně bere náhradou za Chrysovu dceru: tu si přivlastnil z čisté touhy, protože byla krásnější než Klytaimnestra, měla vtip a dovedla lépe tkát (Homér 2010: 29, I⁷³). Avšak sama trojská válka, do níž nás epos zavádí, vznikla pro touhu po ženě, jak si uvědomuje Helena, když ji Priamos tvrdí, že válkou není vina ona, ale bozi (Ibid.: 89, III), či když v šestém zpěvu sama sebe prohlašuje za čubku, o které si spolu s Paridem budou příští lidé zpívat (Ibid.: 164, VI). Ženy jsou však v *Iliadě* trpné, jsou brány jako předměty, jsou předmětem mužského chtíče. Právě z tohoto úhlu pohledu lze epos chápat jako sexuální: nejen válka Achájů s Trojaný, ale i Achillův rozkol s Agamemnonem je vyjádřením mužské sexuality. Umírající rekové i zmíněná testosteronová vychloubačnost jsou totiž vášně vrcholně sexuální: partnery jsou v nich však muži a ženy hrají roli předmětu, o nějž se bojuje a před nímž či pro nějž se lze vychloubat. Je totiž faktem, že primárním zdrojem etiky sexuality je v antické literatuře od Homéra dál především muž. Povinnosti ženy bylo být věrnou manželkou,

⁷² K tomu blíže viz (Johnson, Ryan 2005: 3). Řecké homosexuální vztahy mužů se utvářely podle sociálně daných vzorců (srov. Demosthenes 1410.30 – Ibid.: 46), o ženské homosexualitě víme především z milostné poezie (Sapfó) (Ibid.: 4).

⁷³ Šrámkův překlad *Iliady*, z něhož zde cituji nečísluje jednotlivé verše, uvádím proto krom paginace alespoň číslo zpěvu.

rodičkou legitimních dědiců a efektivní správkyní domácnosti. Mužskou sexualitu ukazují i božské vzory: například Diovy konstantní nevěry. Ženy nemají moc, jsou dávány, a na názor se jich nikdo neptá. Ukojit je naopak nutno mužský chtíč, ve válce jde totiž o mužskou sílu a spokojenost. Trucujícím Achilleovi se proto v devátém zpěvu nabízí ukradená Briseovna a sedm lesbičanek, „které překonávají půvabem ženským/ samo pohlaví své“ (Ibid.: 217, IX), jako by se splácely úroky za odebrané zboží.

Pokud však ženy byly v temných dobách starého Řecka bez moci, pravý opak ukazuje čtrnáctý zpěv *Iliady*, v němž Héra oklame Dia a uspí jej, aby se Poseidon mohl postavit do čela Achájů. Héra Dia, který pomáhá Trojanům (i když ve zpěvu 13 v pozornosti polevil), nenávidí z duše (Ibid.: 334, XIV), rozhodne se ho tedy oklamat ženskými svody a sexem. V tom jí pomůže Afrodita, když jí půjčí pás ženských půvabů, jimiž ovládá jak bohy, tak lidi. Zcela ve smyslu vidění slastí jako boje o moc (Foucault 2003a: 92) o pásu Afrodita řekne:

„Láska je skryta v něm sama a rozkoš dráždivých důvěrností,
jež zmatou rozum i neklidnějšímu“ (Homér 2010: 336, XIV)

Héra se umyje, polije olejem, přikáže Spánku, aby Dia po aktu uspal, a vydá se za svým manželem a bratrem v jednom. Tomu vášeň zastře smysly hned v okamžiku, kdy ji spatří a žádá Héra, aby si s ním šla lehnout v objetí lásky, protože ještě nikdy nezatožil po ženách tak vášnivou vlnou. Následně však – místo aby Héra roztouženě sváděl připomenutím jejích půvabů – připomene řadu svých sexuálních eskapád⁷⁴ a jména ratolestí, které s nimi měl (Ibid.: 339, XIV). Héra, jež jinak Diovy nemanželské děti stíhá nenávisť, to pro danou chvíli nerozzlobí. Právě tak totiž zřejmě sexualita vypadá: muž potřebuje k omluvě své slabosti – dané najevo propadnutím touhám – připomenout všechnu svou sílu, jíž nad ženu vyniká. Že jsou tyto úspěchy vlastně připomenutím jiných podobných propadnutí vášni, nehraje roli: sexuální mrav mužské roli káže převahu. Poděšení Héra předstírá jen nad tím, že by jejich sex měl snad zahlédnout některý z bohů. Nad Hérou tedy vládne stud a stejně jako lidé i ona považuje „objetí lásky“ za ponižující: z hlediska sexuální etikety tedy minimálně považuje za nutné sex zakrýt zrakům ostatních. Zeus po sexu usne, když se však probudí, spatří Hektora, omráčeného v boji balvanem a své ženě okamžitě opět připomene svou nadvládu:

⁷⁴ V seznamu podezřele schází Ganymédes, což rozebírá a za důkaz, že Zeus vyjmenovává pouze své „rozmnožovací“ aktivity, pokládá Provencal (2005).

„Pamatuješ se,
jak jsi visela mezi nebem a zemí?
Na nohy pověsil jsem ti kovadlinu
a ruce svázal zlatým řetězem nezničitelným“ (Ibid.: 347, XV).

Hérino svedení Dia tak příkladně ukazuje sexuální mrav: mužskou promiskuitu, s níž se lze chlubit v okamžiku touhy, avšak i sílu ženy, která tento mrav chytře využívá, ačkoliv má být pouhým předmětem vášně. Pohlavní touha (ať již u Dia nebo u Achilla) není totiž problém sama o sobě. Problém by bylo propadnout jí k jediné ženě tak, že by tato žena muže ovládala a muž by přestal být mužem. Právě zde lze tedy souhlasit s Foucaultovým tvrzením, že staří Řekové nekategorizovali lidi podle osoby, s níž své pohlavní styky udržovali (tedy jako homo, hetero či bisexuály), ale podle toho jak dobře či špatně dokázali tito lidé své pohlavní touhy kontrolovat (Foucault 2003a). Na podporu Foucaultova tvrzení lze také právě zde připomenout Platónovo vidění Eróta z deváté knihy *Ústavy* jako nezřízené žádosti každého požitku, tyрана, který člověka změní v trubce s žihadlem nenasatné touhy (Platón 2005: 339, 573 b). Pohlavní pud stejný filosof chápal v *Timaiu* jako živočicha, pánovitého a svéhlavého, který u žen sídlí v děloze a u mužů v pohlavním údu (Platón 2008: 87, 91 b-d), a pohlavní slast byla pro něj v dialogu *Faidros* (Platón 1993: 34-47, 245a nn) nejnižším stupněm lásky.

Avšak mají-li Foucault s Platónem pravdu a propadnutí pohlavnímu pudu bylo u Řeků mravně chybné, pak Zeus – nejvyšší z bohů! – chybuje ukázkově. Diova slabost pro sex je zde silnější než jeho ostatní přání. Ano, požadovaný mrav dodrží a – s představou, že tím je eroticky přitažlivý – ženě připomene řady svých předchozích pohlavních úspěchů a svodů, v nichž zůstal pánem. Avšak pánem nezůstane, podlehne své touze a Héra využije nenávist i nadvládu manžela, který by jí mohl bez váhání zabít, pro svůj prospěch spíše než pro rozkoš. Héra tedy sex používá jako nástroj, a zdá se, že při něm nic necítí. Ovšem je taková proto, že autorem veršů je muž⁷⁵, který krom této manipulativnosti ženě mnoho rozkoše ze sexu nepřikládá, ale který naopak velmi sympatizuje s muži obdivujícími ženskou krásu. Když ve třetím zpěvu spatří Trojani nakrátko Helenu utíkat k bráně, nediví se ani, že „Trójští i Achajci s kšticemi rozevlátými

⁷⁵ O Homérově původu se toho ovšem ví jen málo, k diskusi o jeho autorství *Ilias* i *Odyssey* srov. Skřejpek (2010), v krátké shrnuté diskusi o Homérově původu viz Graves (2010: 675), k celé historii eposů a řešení homérské otázky srov. (Canfora 2001: 37-48)

pro tak nádhernou ženu už tolik vytrpěli“ (Homér 2010: 89, III). Zeus tudíž není jediný, kdo podléhá ženě, ačkoliv mrav požadující silného nezávislého muže tomu brání.

Kromě Héřina manipulativního pohlavního styku bývá v *Iliadě* se sexualitou spojován přátelský pár Achilles-Patrokles. Platon v *Symposionu* popřel, že by Achilles miloval Patrokla, avšak nepopírá, že Patrokles miloval Achilla (Platon 2003: 179e-180c, s. 23), Homér sám ovšem povahu jejich vztahu nijak neurčuje⁷⁶. Achilles si sice vsype popel do vlasů, lehne si do prachu a rukama si rve kadeře, když se dozví, že Patrokles padl a probíhá boj o jeho nahé tělo⁷⁷, avšak mluví o něm jako o svém druhu, který ze všech přátel mu byl milejší než vlastní hlava (Homér 2010: 433, XVIII). Patroklův duch, který se na začátku 23. zpěvu Achillovi zjeví, věští příteli smrt před hradbami Troji a přeje si, aby jejich popel byl pohřben pospolu v jedné urně. Achilles jej chce ještě jednou obejmout „rukama toužícíma“ (Ibid.: 528, XXIII), ale sevře jen vzduch.

Etika sexuality v Homérově *Ilias* má tedy z hlediska mravu daná pravidla: Zatímco mužská touha nepotřebuje odůvodnění, vyžaduje přísun žen a je nutné ji ukojit, ženská touha je nesexuální, utilitárně zaměřená. Platí tedy to, co Foucault (2003a: 297-299) tvrdil o sexuálním vztahu muže a chlapce – zatímco muž provozuje sex s chlapcem z touhy, chlapec jej provozuje bez slasti a pro (nepeněžní) prospěch – ovšem platí to pro ženu. Žena mužem manipuluje, prostřednictvím touhy jej vodí za nos, aniž ji sama pociťuje. Zatímco mužská penetrující pozice – jak se zdá – nevyžaduje stud ani skrývání, a naopak skýtá materiál k vychloubání, ženská, penetrovaná pozice stud vyvolává a skrývání vyžaduje. Tím však na sebe obě pozice naráží. Chce-li se při aktu skrývat žena, musí tak učinit i muž. Chce-li muž ženu pro své ukojení použít, musí připustit fakt, že si jej žena povede, kam bude chtít, a on se za to později bude stydět. Touha však za to stojí, obyvatelé Tróji si proto nestěžují, že letitá válka probíhá jen pro Paridovu touhu po krásné Heleně, mužskou touhu chápou a všichni jí projevují. Svět *Iliady* ovšem dělí mrav podle pohlaví: touhou zmítaný muž si své pohlavní potřeby uspokojuje hrdinně a pro slast, touze nepodřízená žena (či ve stejném smyslu chlapec) jej provozují bez slasti a pro prospěch, který z něj plyne. Zároveň ale *Ilias* celým svým dějem

⁷⁶ Debata o povaze jejich vztahu je poměrně obsáhlá. Vzhledem k tomu, že probíhala již v antice (srov. např. Morales, Mariscal 2003), lze ji těžko jednoduše rozhodnout. Mills (2000) na základě znaků jako je četnost promluv či porcování masa usuzuje, že Patrokles byl v partnerství obou mužů submisivní a že jejich vztah měl sice milostnou podobu, avšak spíše rodičovského typu, Fantuzzi (2012) jejich vztah považuje za zjevně homoerotický.

⁷⁷ Graves tento smutek považuje za komickou satyru Homérovu (Graves 2010: 676).

usvědčuje tento požadovaný mrav z neplatnosti: požadované s v ní totiž neděje. To zakládá možnost individuální morálky, k níž se však ještě nedospívá.

7.2. HOMÉROVA ODYSSEA

Odyssea se od *Iliady* liší. Jednak svou pohádkovostí, jednak i šíří záběru. Vypráví o osudech stejnojmenného hrdiny, který se od Tróje vrací na rodnou Ithaku. V prvních čtyřech zpěvech – v tzv. Telemachii – se Odysseův syn Telemachos vydává svého 10 let nezvěstného otce hledat, jelikož o ruku jeho matky se uchází četní ženiši. Odysseus tou dobou dlí u nymfy Kalypso, jejíž nabídku na věčný život odmítne a vydává se domů. Bouře jej však zažene na Scherii, kde Fajákům při hostině vypráví osudy svého pohnutého návratu. Ve svém vyprávění se Odysseus setkává s bohy a polobohy a je v jakémsi prostoru mimo svět, který je tomuto světu opakem (Vernant 2001). Nejdříve se dostane k Lotofágům, pojídajícím květy lotosu skýtající zapomnění, od nich pak na Kyklopův ostrov, což ho stojí životy poloviny jeho posádky, již Kyklop zhltl. Poté co hloupě vyplývá pomoc pána větrů Aiola, dostane se přes ostrov lidožravých Laistrygónů ke Kirké proměňující muže v prasata. Ta *Odyssea* pošle ke Kimmerům, kde je brána do podsvětí, v němž potkává mnoho druhů od Tróje, svou matku, Achillea, a především věštce Teiresia, jenž mu prozradí, jak se dostat na Ithaku. Na další cestě odolá ostrovu Sirén, po zabití Heliových dobytčat však zasahuje Zeus, Odysseovu loď zničí a Odysseus se dostává mimo prostor a čas ke Kalypso (Ibid.). V třetí části se Odysseus vrátí na Ithaku, pobije nápadníky usazené v jeho domě a po dvaceti letech se znovu setká s věrnou Penelopou.

Auerbach (1968: Kap. 1) došel při porovnání *Odyssey* a biblické scény obětování Izáka k přesvědčení, že homérské básně poskytují jednoduchý obraz člověka, který je zde a ze svého bytí zde se raduje, neskrývají žádný druhý smysl, nelze je vykládat a jejich popis je přímočarý. Jednoduchý obraz člověka však zdaleka neznamena, že celý epos nese jediný a jasně daný smysl. Sexualitu v *Odyssei* proto najdeme v některých scénách zřetelně (slavný je sex Afrodity a Area v 8. zpěvu), v jiných spíše skrytě, naznačeně. *Odyssea* především rozvíjí to, co ukázala *Ilias*, mnoho však ukazuje z genderového hlediska. Penelopé je poslušná všech mužů i vlastního syna (Homér 2012: 19, I, 360-365), i po letech touží po svém nezvěstném manželovi, ačkoliv je obklopená nápadníky, jichž se nemůže zbavit, a především je nade všechno věrná. Mnoho se napsalo o Odysseově a Penelopině „živoucí“ posteli, metafoře jejich do ithacké země zasazeného vztahu (např. Gonzáles 2004), i Penelopina věrnost se dočkala řady

komických reakcí⁷⁸. To Odysseus má do věrnosti daleko. V pátém zpěvu sice pláče po Ithace a po Penelopé, bez problému však následně souloží s Kalypsó (Homér 2012: 94, V, 227), v desátém zpěvu si zase zasouloží s Kirké, porazí jí tak svou hrdinnou mužností, a teprve poté teskní po svých do prasat zakletých družích (Ibid.: 182, X, 348). Jde totiž pouze o ženskou věrnost, proto jej matka v záhrobí ubezpečuje, že jeho důstojnost nebyla dotčena, tedy jeho žena nepřestala být věrná (Ibid.: 196, XI, 184-185). Ostatně o zkušenost své vlastní smrti rukou manželky bohatší Agamemnón Odyssea v záhrobí varuje, že by se měl chránit být v ženině područí a vůbec by jej nemělo napadnout se jí svěřovat s tajemstvím, hned nato ovšem dodává, že Odyssea jeho žena ze světa nesprovedí, jelikož je rozumná a ušlechtilá (Ibid.: 205: X, 441-444). Podobně vypráví Odysseovi již na Ithace Eumaios o tom, jak Féničané svedli jeho fénickou otrokyni, a podotýká, že i kdyby ženy snad byly počestné, upovídaným mužům podlehnou snadno (Ibid.: 282, XVI, 420-424).

Ovšem i odhlédneme-li od genderové situace homérského Řecka, říká *Odyssea* o etice sexuality mnohé. V pátém zpěvu považuje Kalypsó za vykonavatele mravních zásad bohy. O skutečně etický zásah přitom vůbec nejde, víla si jej tak však sama vyloží. Kalypsó je sice sama bohyně, avšak svůj vztah k Odysseovi nepokládá zřejmě za úplně čistý: ví, že má ženu, ví, že odmítá její nabídky nesmrtelnosti, přesto jej nechce propustit, protože k němu cítí lásku a má s ním i sex⁷⁹. Když k ní přijde Hermes s Diovým požadavkem na propuštění Odyssea, Kalypsó vidí, že její vztah je u konce, božský příkaz však nepovažuje za pouhou vůli bohů, ale za obyčejnou závist:

„Všichni bozi jste krutí a závistiví!
Závidíte nám, když si chce některá z nás před celým světem,
vzít jen smrtelníka!
Když unesla Zora růžových paží Orióna,
nepřáli jste jí ho, blažení bozi, až jej v Ortygii
složila jemným šípem Artemis svatá, která má zlaté trůny.
Když v poli zoraném třikrát sličná Démétér
podlehla v náručí Íasiónově rozkoši lásky,

⁷⁸ V Čechách je známá píseň Yvetty Simonové: „Jsem věrná jako Penelopé/ dvacet let je však moc/ já ti dám den a noc“.

⁷⁹ Vernant (2001) si všiml, že u Kalypsó neběží čas, Kalypsó totiž Odyssea skrývá na svém ostrově zcela mimo svět a čas.

sotva se o tom dozvěděl Zeus,
srazil ho vztekle svým plamenným bleskem.

Tedy tedy závidíte zase mně, že žiji se smrtelníkem“ (Ibid.: 90-91, V, 118-129).

Vzhledem k tomu, že Athénina a Diova vůle se v tomto ohledu milostných či erotických vztahů mezi lidmi a bohy vůbec netýká (ostatně od Dia by byla čirým pokrytectvím), vyjadřuje tím Kalypsó svůj vlastní strach z nevhodnosti lásky k člověku. Boholidského incestu si je tedy vědoma, to jí však samozřejmě nebrání po něm dále toužit.

Ryze sexuální jsou též touhy Kirké. Jde však o sexualitu dravou, demaskulinizační. Kirké jde o nadvládu. Muže buď zakleje do prasat a ponechá jim rozum, s nímž mohou nad svým „prasečím“ stavem zavzlykat (Ibid.: 178, X, 272), anebo – je-li ohrožena Odysseovým mečem – začne jej lákat na lože, aby jej zbavila jeho mužství a tím i síly (jak od ní ostatně očekává Hermes). Možnosti jsou tedy dvě: buď muže jejich sexualizovaným mužstvím odít tak, až se v alegorickém smyslu stanou prasaty, která rozumem skrze hormonální clonu pohlížejí na svůj stav, anebo muže mužství zbavit. Mužství je zde v každém případě síla, dravá Kirké však ví, jak si s ní poradit. Odysseova družina proto není první, které se podobné zakletí přihodilo: Když nápoj na Odyssea neúčinkuje, Kirké se sama přiznává, že účinkoval dosud na všechny muže. Svou sexualitou, ať už symbolizovanou prutem, jímž se těch, kdo nápoj vypili, musí dotknout, nebo reálnou, provozovanou na loži, muže zbavuje síly a mění je v prasata. Prasata jsou na její přítomnost vázaná, čekají v kotcích na příděl potravy, oblažují Kirké svou přítomností⁸⁰, avšak jsou ve stavu lidskosti podřazeném a zbývá jim jen rozum, aby si jej uvědomili, nikoliv však síla jej změnit. *Odyssea* tu tedy rozvíjí pozici naznačenou v *Iliadě*. Muž chce být héroem, avšak v rukách ženy je manipulován, jelikož žena provozuje sex pro výhody nikoliv pro potěšení. Když Kirké na Odysseovu žádost promění jeho posádku zpět, jsou „krásnější mladí muži, než byli dříve, měli mužnější tváře a statnější těla“ (Ibid.: 183, X, 395-396), návrat k lidství tedy znamená také zbavení se všeho, co by je od lidství a mužství dobrovolně vzdalovalo. Odysseus sám je sice vůči Kirčiným kouzlům rezistentní, spolehne se ale na její slib, že mu neublíží a ulehne s ní na lůžko. V překonání touhy se tak od svých druhů neliší, liší se však tím, že situaci uvádí do mravně „přirozeného“ stavu: Héros zde překoná *famme fatale* a získá nadvládu nad

⁸⁰ Vernant (2001) považuje Kirčiny touhy za osamělost.

tou, jež je zvyklá mužům v podobě prasat vládnout. Ostatně obdobný motiv sexuální slabosti mužů má i plavba okolo ostrovu Sirén, jež vábí na svůj „sladký zjev“ (Ibid.: 218, XII, 185)⁸¹.

Nejčastěji se sexualitou spojovaná příhoda je však sex Afrodity a Aresa z 8. zpěvu. Jde totiž jednak o manželskou nevěru (Afrodita je vdaná za Hefaista), a to dokázanou a potrestanou, Pešek (2015: 17) jí navíc považuje za doklad toho, kam až mohou dojít svízele nerovných manželství. Afrodité je sice bohyně lásky, avšak mocnému bohu války podlehne. Spatří jí však Helios a Hefaištovi jejich hřích vyradí. Hefaiistos vyrobí umělá pouta, která milence pevně sváží, svázané je pak předvádí všem bohům k posměchu. Hefaiistos – sám křivonohý – Afroditinu vinu svede na fakt, že Ares má nohy rovné, frustraci svou nedokonalostí se tak nestydí všem ukázat. Afroditu zároveň obviní, že je sice krásná, avšak zkažená děvka (Ibid.: 193, VIII, 319-320). Oba milence Hefaiistos osvobodí až na žádost Poseidona, ovšem mezitím se přizná Hermes, že i kdyby se na něj všichni bozi měli věčně dívat v poutech, přece by chtěl se zlatou Afroditou spát. I zde se tedy muž nepotřebuje skrývat – pohlavní akt chápe jako akt dobytelský, který si zaslouží parádu – na rozdíl od Héřina studu v *Iliadě*, se však čtenář o pocitech Afrodity dozví jen málo: po osvobození oba milenci uprchnou všem z očí⁸².

Odyssea se od *Iliady* liší mimo jiné přehodnocením původního mytologického pohledu na svět a výraznějším vnášením etických hledisek (Macura a kol. 1988 I: 359), která se samozřejmě týkají i sexuality. Homérský styl obecně nic nezamlčuje, nic nezůstává skryto a nevysloveno (Auerbach 1968: 11). Etická pozice zaujímaná k sexu v *Odyssei* navazuje na *Iliadu*. Vdané ženě káže naprostou věrnost – ostatně když Odysseus s Penelopou ulehnu na lože, děje se tak, jako by nebylo dlouhých dvaceti let Odysseovy nepřítomnosti (Homér 2012, 423, XXIV, 299) – muži zato povoluje až neuvěřitelně bezohlednou nevěrnost: Agamemnónův stín v záhrobí Klytaiméstru – jež jej zavraždila za nevěru – označuje za nejnestydatějšího a nejstrašlivějšího tvora, aniž by svou nevěru s Kassandrou považoval za nutné zmínit (Homér 2012: 205, XI, 427). Důvod se od *Iliady* neliší: muž je hrdina, který ženy dobývá a svůj chtíč uspokojuje, zatímco ženy k němu slouží jako nástroj. Avšak v *Odyssei* ženy přece jen prodělávají vývoj: k tomu, aby muž nevěrný být vůbec mohl, slouží totiž jiná kategorie žen, než jsou dvacet let věrné Penelopé. V podobě Kirké mohou být ženy dravé a muže mohou

⁸¹ Vernant (2001: 94) tvrdí, že Sirény vypravovaly Odysseovi „jako by se nacházel v místě, kde hranice mezi živými a mrtvými, mezi světem života a tmou záhrobí, není přesně vymezena, a proto je překročitelná“. Vyprávěly mu o tom, jak bájným se stane, byly reprezentací touhy po poznání, erotického vábení.

⁸² Afrodita na Kypr a Áres do Thrákie (Homér, 140, VIII, 140).

prostřednictvím jejich chytčiče měnit v prase nebo jej mužství zbavit. Na rozdíl od *Iliady* ale existují i ženské touhy – jak ukazuje případ Kalypsó – jsou však daleko citovější. Ty mužské, tělesné, jsou sice chápány jako přirozené a přirozeně kdekoliv uspokojované, ovšem již antičtí autoři viděli nebezpečnost takového chápání (v Telemachii vystupující Helena je stejně jako Klytáiméstra extrémním dokladem toho, kam až mohou vést).

7.3. ARISTOFÁNES: ŽENSKÝ SNĚM

A právě ženy jsou hlavním námětem (pro antický pohled) šílenství zcela jiného než vraždění manželů v koupacích vanách – proklamují sexuální rovnost. Aristofanes proslul především svou polemikou se Sokratem. Jeho *Oblaka* jsou plná jedovatých výlevů a obvinění, k nimž se Sokrates vyjadřuje v *Obraně*, není bez zajímavosti, že v *Oblakách* je i naznačena Sokratova fyzická likvidace – Sokratova „myslirna“, zdroj zkaženosti a bezbožnosti na konci za bolestných stenů dusícího se Sokrata shoří. *Ženský sněm* pochází z Aristofanova pozdějšího období, kdy ho již přešla kousavá bojovnost a místo ní se objevila utopická satira (Canfora 2001: 232). Aristofanes se v něm vysmívá komunistickým utopiím rovnosti, dovedeným *ad absurdum*: společné vlastnictví se zde totiž vztahuje i na ženy a požadavek rovnosti se vztahuje i na sexuální touhy. Podobnou myšlenku sděluje Platón ve čtvrté knize *Ústavy*, i tam se dozvíme, že styk s ženami i plození dětí musí být zařízeno tak, aby přátelům bylo vše společné, samotný praktický výklad však Platonův Sokrates pomíjí (Platón 2005: 159, 423e-424a). Aristofanes naopak praktický výklad i důsledky takové myšlenky v komediální podobě rozehrává.

Děj je velmi jednoduchý⁸³. Praxagora⁸⁴ se postaví do čela vzpoury žen, jež má za cíl napravit důsledky špatné vlády mužů. Ženy si oblečou šaty svých mužů, připnou si falešné vousy a odejdou do sněmu, kde v mužské podobě odhlasují, že má vláda přejít do rukou do té doby pasivních žen. Jejich reforma spočívá především v převrácení aktuálního společenského řádu: ženy se pod rouškou proklamované rovnosti ujmou do té doby mužských rolí a naopak. Dojde k odstranění udavačství a soukromého majetku, vše má nadále patřit všem na principu naprosté rovnosti, s čímž se pojí i sexuální promiskuita: i děti z ní narozené budou také patřit

⁸³ Jednoduché jsou ostatně i dialogy, v nichž komedie chvílemi zapadá do obhroublostí: například Bleepyros si po probuzení nejenže musí obléct šaty své ženy, ale aby dovršil své ponížení, opakovaně všem sděluje, že „se musí vydělat“ (Aristofanes 1915: 22, 320).

⁸⁴ Jejíž jméno je odvozeno od *praxis* a *agora*, tedy činnosti a místa k tomu určenému (Nowak 2014).

všem⁸⁵. Sexuální rovnost má absurdní podobu – chce-li mladík špásovat se svou milou, musí napřed uspokojit sexuchtivé stařeny, a to dle požadavku: čím šerednější žena, tím dříve. Ve společnosti se ihned vyskytnou tací, kteří nového zřízení pouze využijí, vezmou si z toho, co dají ve společné užívání ostatní občané, aniž by sami ze svého cokoliv dali, skutečné důsledky sexuální rovnosti se však ukáží teprve nakonec, kdy stařeny bojují o sex s mladíkem Epigenem, jdoucím za svou milou. Komédie končí společnou hostinou a veselím.

Ženy hra chápe jako protiklad změkčilých mužů (Nowak 2014), když však jedna vyhodí svou břitvu, aby po celém těle hustě zarostla a podobala se tak muži, ukáže se to být zbytečné, protože:

„I mladíci, kteří nejvíc milovat
se nechávají, znají řečnit nejlépe,
a nám to přece dáno jakýms osudem“ (Aristofanes 1915: 10, 111-112).

Homosexuální pasivita a ženství je zde stavěno na stejnou úroveň – což potvrzuje Foucaultovu tezi, že pohlavní styky muže byly bez ohledu na pohlaví jeho partnera potud přijatelné, pokud v nich tento muž byl partnerem aktivním, tedy penetrujícím⁸⁶ – což však pro účely vlády žen není nijak na škodu. Když se prohodí role a ženy se ujmou vlády, jsou to nyní muži, kdo je musí pomilovat. Blepyros poměrně rozumně argumentuje nutností erekce⁸⁷, a obává se, že jeho síla klesne dřív, než se dostane k cíli (Ibid.: 41, 620), jeho žena Praxagora však na jedné straně oponuje vzájemnou rovností: i krásná žena bude muset nejprve uspokojit staré a ošklivé muže (což je případ chronickou zácpou trpícího Blepyra), zároveň však Blepyra ubezpečí, že o něj se nikdo prát nebude (Ibid.: 41, 621). V sexualitě ženy šlo dosud jen o výměnný obchod: ženu nelze pomilovat bez vonných mastí na vlasy, všeobecný komunismus tomu však učiní konec. Na rozdíl od Homérových eposů jsou ovšem ženy stejně chlípné jako

⁸⁵ Stanoveno ovšem již není, zda se o ně všichni budou starat, zda je všichni budou kojit a zcela opomínuta je mateřská láska.

⁸⁶ Foucaultova tvrzení vyvolala rozsáhlou diskusi, k níž se tato práce nechce přidávat. K Foucaultově fascinaci zmíněným důrazem na falickou penetraci se například kriticky vyjádřil James Davidson (2007), k jeho představě, že homosexuální chování bylo u starověkých Řeků, a především Římanů bezproblémově přijímáno se zase kriticky rozepsala Amy Richlin (1992, 1993).

⁸⁷ „Chremes: Nuže u Dia, hled', abys mohl snídat i milovat. / Blepyros: To násilím přec nejde“ (Aristofanes 1915: 31, 470-471).

muži, a to bez ohledu na věk, a ani požadavek všeobecné rovnosti nezměnil skutečnost, že jejich těla⁸⁸ touží po nejmladším a nejhezčím muži.

Hra tak ukazuje v praxi, jak vypadá posedlost Erótem, posedlost, které se antičtí Řekové děsili. Jde o šílenství přítomné chvíle⁸⁹, které budoucnost zajímá jen z aspektu vlastního ukojení, nic víc v ní není důležité: Když se Blepyros zamýšlí nad tím, že v situaci neznámého a nedůležitého otcovství by jej kdokoliv mohl líbat a zvat svým otcem, je jednoduše umlčen s odkazem na to, že on se narodil dříve, než ke změně zřízení došlo (Ibid.: 44, 449-450). Proklamovaná sexuální volnost (Nowak (2014) jí nazývá sexuálním komunismem) je tak pouze současná, důsledky pro budoucnost nejsou zatím důležité, existuje jen přítomnost. Nepřekvapí proto rozporuplnost požadavků sexuální volnosti: na jedné straně nebude nadále žádných privilegií krásy či bohatství pro svádění, na druhé však zákon dává privilegia těm, kteří je dosud neměli, přikazuje, že „ošklivý chlap a tuponosý se musí brát dřív“ (Aristofanes 1915: 49, 705-706) a ozdobené ženy nesmí připravovat o lásku neozdobené ženy.

Etika sexuality v této komedii je proto opravdu komická a spíše persifluje své možné důsledky, než by cokoliv skutečně stanovovala. Na druhé straně však zobrazuje jakýsi nepromyšleně proklamovaný ideál sexuality – dostupný volný sex každého s každým – přehrává jej však s jeho absurdními důsledky. Tím je především skutečnost, že se navzájem zcela vylučuje rovnost a svoboda⁹⁰: mají-li všichni bez ohledu na svůj věk a ošklivost mít rovný přístup k sexu, pak nezbytně nemůže panovat svoboda – k přednostnímu uspokojení stařen je nutné mladíka přinutit. Ve společnosti totiž vždy existuje sexuální deprivace starých a nehezkých, kteří se mohou snažit proklamovat své „právo“ na sex, což je ovšem za normálních okolností právo nesmyslné. Sněm žen proto volá po zrušení nespravedlivých pravidel mravních či morálních, která pohlavní pud limitují, právo sex bez ohledu na pud nařizuje, díky čemuž vše upadá do řady absurdit. Když volnost nahradí sexuální morálku, která chránila lásku dvou k sobě přitahovaných lidí a zakazovala incest⁹¹, a v níž šlo o určení otcovství, nastupuje právo

⁸⁸ Jak si všiml Nowak (2014), ve městě řízeném ženami není kupodivu místa pro duši. I Epigenes jde na konci za dívkou hnán touhou, v žádném případě ne duševními pochody a láskou.

⁸⁹ Dívka, za níž jde na konci hry Epigenes je jata prudkou touhou: „přehrozná touha mě pojala teď / tvé krásné líbat kadeře, / a ukrutná jala mě vášeň, / jež pokoje mi nedá“ (Aristofanes 1915: 65, 954-957)

⁹⁰ Rovnost samozřejmě není proklamována pro otroky, na něž zátěž celé rovnosti v podstatě padá: půdu nadále musí obdělávat pouze oni.

⁹¹ Zákaz incestu do jisté míry platí i v novém uspořádání: Když dívka, za níž jde Epigenes namítne stařeně, že by její milý mohl podobným způsobem být nucen souložit s vlastní matkou, stařena ustoupí, i když jí obviní, že si tento důvod vymyslila jen ze závisti (Ibid.: 72, 1038-1044).

se svou donucovací silou: mladík tedy se stařenou léhat musí, stařena může „za pyj uchopit a s sebou vléci toho mládence beztrešně“ (Ibid.: 70, 1019-1020) a na místo pravidla vzájemného zalíbení nastoupí právo dostat sex. Naprostá svoboda bez hranic je ovšem jako vždy nemožná, a i ve hře jen zdánlivá, nejen z výše uvedeného rozporu: ženy musí tudíž i nadále plodit děti, těm, kdo si s nimi lehnou (Ibid: 41, 614-615), muži mohou i nadále nemít erekcí.

Etika sexu v *Ženském sněmu* proto sice není hodna následování, nicméně pregnantně zobrazuje dodnes rozšířený ideál: volný sex a „právo“ na sex pro každého⁹². Stejně jako je rovnost v jakékoliv jiné oblasti neslučitelná se svobodou, i v sexu ukazuje komické důsledky takového pohlavního komunismu. *Ženský sněm* však také persifluje, avšak významně převrací, do té doby nezpochybňovaný ideál: ženu podřízenou muži. Ženám přisuzuje stejné touhy, jaké mají muži, i když jejich realizaci považuje za absurdní. Tatam je tak Penelopina nezpochybnitelná věrnost i heroismus mužů. Ženy v Aristofanově komedii jsou Kirké, které nemůže zkrotit žádný hrdina. Tím, že se dožadují svých sexuálních práv, dokládají přítomnost ženské pohlavní touhy do té doby jen zastřené a v podobě Penelopy až iluzorně idealizované.

7.4. PUBLIUS VERGILIUS MARO: AENEIS

Imperium Romanum, které jeho tehdejší obyvatelé chápali jako říši civilizace a řádu odlišnou od barbarů za obranným pásem hranic, (nejen) ve svých literárních formách řecké vzory vědomě napodobovalo. Rémi Brague proto pro římanství považoval za typické přebírání hodnot, vzorů a jejich překlad a šíření. A jelikož je římanství typickým rysem Evropy a byl to Řím, kdo vznešenou morálku vytvořenou dvěma tvůrčími národy: řeckým a izraelským, proměnil v univerzální, jedná se zároveň o rysy typicky evropské (Brague 1994: 21nn). V tom se nemylí, na počátku římské literatury totiž nestojí žádný římský velikán Homérova typu, ale řecký otrok Livius Andronicus⁹³, který po svém příchodu do Říma a propuštění působil jako učitel. Řecký vliv na římskou literaturu je příslovečný, jak napsal ve svých listech Horatius, poražené Řecko si podmanilo vítěze⁹⁴. Téma sexuality v římské literatuře není vzácné. Vysmívá se jí Martialis, v podobě pikantních pomluv jí v *Životech císařů* zdůrazňuje Suetonius,

⁹² I lidé držící se poměrně těsných limitů morálních pravidel často uvádějí jako svůj ideál naprostou sexuální volnost a sex s kýmkoliv. Srov. Koumar (2018).

⁹³ Z jeho díla se však dochovaly pouhé zlomky (srov. Conte 2003: 49-51)

⁹⁴ *Graecia capta ferum victorem cepit* (Šubrt 2005: 7)

v parodické formě sexuální promiskuity homosexuálního páru ji nalezneme v dochovaném torzu Petroniova *Satyrikonu*⁹⁵. Ostatně právě Římané vynalezli slovo *sexus* (Morus 1969: 35) a o podobách římské sexuality každého návštěvníka informuje množství veřejných domů v Pompejích, zdejší dochované explicitně sexuální malby i množství sexuálně orientovaných narážek na zdech pompejských domů⁹⁶. Římská literatura se rozvíjela již v republikánské době, prošla svým zlatým obdobím za Caesara a největší rozkvět zaznamenala za doby Augustovy vlády.

Právě tehdy vznikl *Aeneis*: národní římský epos a oslava Augustovy kulturní politiky. Je nesporně dílem, jež tvoří přímo základní sloup západního literárního kánonu (Putna 2011). Tvoří jej proto, že bylo po staletí čteno, ovlivňovalo myšlení evropské inteligence a promítlo se do řady dalších děl, vzdor tomu, že sám autor jej na smrtelném loži přikázal spálit (Macura a kol. 1988 II: 346). Dvanáct knih v 9 896 verších⁹⁷ zobrazuje ideál mravně neporušené společnosti, pro jejíž kořeny i dějové vzory Vergilius sáhl do řecké mytologie a „bible“ antického světa: Homérovy *Ilias* a *Odysey*. Jelikož dílo má zobrazit ideál občana, který svým přístupem k životu i odpovědností naplňuje mravní ideál, a zároveň mělo Římu poskytnout hrdiny, díky nimž by bylo možné spojit vládnoucího panovníka – ten svůj původ odvozoval od Askania (Iula), Aeneova syna – lze ji brát jako epos typicky římský, zobrazující nejen římské ctnosti, ale i římskou představu ideální (a idealizované) mravnosti. A to samozřejmě i mravnosti sexuální, již se dotýká zejména čtvrtá kniha *Aeneidy*, líčící hrdinovo milostné vzplanutí ke kartaginské královně Dido.

Nejprve krátké shrnutí děje. Aeneas, trojský hrdina a syn bohyně Venuše, se po dobytí Tróje vydává na obtížnou cestu, jejímž cílem je nalézt novou vlast. V tom se mu stává vytrvalou protivnicí bohyně Juno, Aeneas však vládne vrcholnou schopností stoické etiky – dokáže přemáhat vášně. Z hořící Tróje sice uprchne s otcem Anchísem, synem Askániem a manželkou Kreúsou, již na útěku z hořícího města však Kreúsa zahyne, svému manželovi se zjeví, zcela nesobecky mu předurčí za příští ženu královskou choť v Hesperii a rozplyne se ve vzdušné

⁹⁵ Jeho hlavní hrdina je sice stíhán impotencí, ale v torzu románu nalezneme velmi bizarní sexuální praktiky, které, jak se domnívá Šubrt (2005: 340), nejsou rozhodně odrazem reality, ale spíše umnou literární konstrukcí. I když z hlediska etiky sexuality může kniha vypadat zajímavě, zdání zde klame, protože v ní není jediné zobrazení „normálního dokonatého sexuálního aktu“ (Ibid.)

⁹⁶ K nim např. (Johnson, Ryan 2005: 101-2; 107-8)

⁹⁷ Dílo je v hexametrech, avšak 58 neúplných hexametru svědčí o tom, že ačkoliv je *Aeneis* uzavřená a jednotná práce, nebyla zcela dokončena.

vánky. Aeneas se po cestě pokusí založit nový domov v Thrákii a na Krétě, znamená mu však pokaždé ukáží, že jeho předurčená nová vlast je v Itálii. Vydá se tedy k ní, avšak mořská bouře jej zažene k lybijským břehům, kde vládne zmíněná Dido. Ta, potrefena přílišnou láskou a obětována Aeneem za jeho vznešenější cíle, spáchá po Aeneově odjezdu z Kartága sebevraždu na hořící hranici. Aeneas mezitím dorazí na Sicílii, kde pohřbí svého otce a při této příležitosti se zúčastní her. Na cestě za svým cílem musí hrdina u Neapole sestoupit do podsvětí – a setkat se znovu se zemřelou Dido –, aby mu zemřelý otec mohl sdělit ta nejhlubší poznání a předat mu zkušenosti, které bude pro své poslání nutně potřebovat. Po vyjití z podsvětí se Aeneas setká s králem Latinem a králem Euandrem, kteří jej seznámí s Itálií a samotným Římem a v následujících knihách je nucen bojovat s rutulským králem Turnem, nápadníkem Lavinie, Aeneovy budoucí ženy. V průběhu těchto bojů se dozvíme o hrdinské smrti amazonky Camilly, seznámíme se s přátelsko-mileneckou dvojicí Nisos a Euryalos, to vše, aby Aeneas zvítězil, založil města a usídlil v Latii bohy a aby tak „povstal latinský národ, pradávni otcové albští a římské vysoké hradby“ (Vergilius 2011: 7, I, 6-7).

Aeneas sám sice není zakladatelem Říma, je však zakladatelem dynastie, z níž vzejdou synové boha Marta, Romulus a Remus, zakladatelé města. Na rozdíl od těchto „venkovských“ dvojčat však Aeneas Římu umožňuje napojení na velké dějiny antického světa (Putna 2011), na rozdíl o nepříliš mravného příběhu Romula a Rema, v němž Remus rukou svého bratra umírá, přináší též Aeneas Římu pravé ctnosti⁹⁸. Osudu, který mu vládne, se nevzpírá, je si vědom svého poslání a vše mu podřizuje. Římskou ctností, již chce epos oslavit je proto *virtus* – mužnost, míněná ne ve smyslu „testosteronové, „homérské sameckosti“, nýbrž ve smyslu vnitřní pevnosti a stálosti charakteru, osvědčujícího se tváří v tvář všemožným zkouškám“ (Ibid.). Tato stálost charakteru však vznáší vážné morální otázky: o povaze života před smrtí (Vergilius 2011: Kniha VI), o soucitu s nepřítelem (Ibid.: Kniha XII) a pro etiku sexuality nejvýznamněji o povaze lásky a touhy (Ibid.: Kniha IV).

Příběh lásky královny Dido k Aeneovi není jen příběhem o úloze žen tváří v tvář velkému poslání mužů. Dido je po smrti svého muže Sychea zavražděného Didoniným bratrem Pygmalionem při Aeneově příchodu do Kartága odvyklá lásce, pro niž její mysl již dávno vychladla (Ibid.: 29, I, 720) a její zahoření láskou k Aeneovi je úkladem Junó a Venuše, které

⁹⁸ I. Singer proto trefně poznamenává, že hrdinou Aeneis není Aeneas ale Řím (Singer 1975).

sice pro tuto chvíli jednají ve shodě, každá však z jiného důvodu: Venuše přikáže Amorovi Didonu zranit šípem, aby neublížila Aeneovi, Junó však chce, aby se slíbená Aeneova italská říše přesunula do Kartága (Ibid: 89-90, IV, 90-125). Dido se sice bláznivě zamiluje, jakožto vdova je však přesvědčena, že svou lásku Aeneovi dát nemůže:

„Kéž, ach, přede mnou zem dřív otevře bezednou propast (...)
nežli tě, Cudnosti, znectím a poruším, k čemu mě vážeš!
Kdo si mě zasnoubil první, ten do hrobu vzal si mou lásku,
ať ji má tedy i tam a oddaně střeží jí v hrobě!“ (Ibid.: 87, IV, 25-30).

Když je však Venuše s Junó svedou za bouřky s Aeneem do jeskyně, odhodí Dido toto předsevzetí. Samotný sex je sice líčen víc než cudně: „Juno, bohyně sňatků, též zazáří blesky i s étherem, jenž byl svědkem té svatby – nymf jásot se rozléhal v temenech horských“ (Ibid: 92, IV, 165), avšak pro Dido je počátkem konce. To, co měla považovat za tajnou lásku⁹⁹, právě to, k čemu jí donutily obě bohyně, totiž nenazve poblázněním a jednorázovým sexem, ale „sňatkem – a tímto jménem svou vinu snaží se zastříť“ (Ibid.). A právě zde se setkáváme s rozdílem mezi oběma milenci a jejich morální pozicí danou stoickým následováním osudu. Tam kde pro Aenea láska (potažmo sexualita) je věc naprosto soukromá, která – pokud neinterferuje s jeho posláním – není ani popisována a pro vyprávění nemá žádnou důležitost (Singer 1975), Didonina láska je šílenství. Dido je přirovnána k bakchantce (Vergilius 2011: 96, IV, 301) právě proto, že neumí odlišit soukromý a veřejný život. Aenea proto nikde nespatříme Dido milovat, ani symbolicky ani fyzicky. Zato Dido Aenea miluje v mnoha verších. Její vášeň jí izoluje od jejích právních a veřejných povinností, Dido se stává antitezí Aenea (Singer 1975) a její vášeň v knize slouží ke zdůraznění Aeneovy nepohnuté *pietas* (McLeish 1972).

Etika sexuality Vergiliovy *Aeneis* se tedy zprvu pro Didonu a Aenea neliší. Od ženské role se sice očekává věrnost zavražděnému manželovi a Dido si to uvědomuje, avšak to je spíše mravní požadavek, nikoliv morální. O mravně požadované cudnosti ostatně Dido mluví se svou sestrou Annou a ta jí sama od tohoto požadavku zrazuje: mravním požadavkem převyšujícím cudnost je totiž požadavek zplodit děti, o což se nepostará popel či duše zemřelých (Vergilius 2011: 88, IV, 34). Z morálního hlediska je dělící čarou mezi milenci oddělenost, nevyřčenost a

⁹⁹ K povaze lásky mezi Aeneem a Dido i k rozdílným významům slova amor ve čtvrté knize Vergiliova díla viz Bryce (1974).

soukromost Aeneovy lásky, stojící proti naprostému propadnutí, konzumaci a úplnému nahrazení královny veřejné role, jíž se vyznačuje láska a pohlavní touha u Didony.

Příběh však pokračuje. Aeneas není bezchybná postava, svou bezchybnost musí teprve získat¹⁰⁰. Když přijde Aenea upozornit Merkur na jeho posláni, osloví ho jako slouhu „ženin“ (Ibid.: 95, IV, 266) a Aeneas neváhá. Uvědomuje si, že královna šíjí láskou, začne však chystat odjezd a doufá, že jí konec jejich vztahu jednoduše sdělí, z jeho pohledu je totiž nevyhnutelný, ač jistě nepříjemný. Dido však vyhrožuje svou smrtí. Aeneas na myšlenku všepožirající lásky nepřistoupí, je vzdálena jeho *pietas*¹⁰¹, není to pozice morálně správná, krásná či chtěná, není zároveň ani problémem, který by bylo třeba nějak řešit. Tím je jen míru překročivší Dido. O jeho lásce se zde čtenář dozívá poprvé, je věrná, nepřelétavá, avšak zároveň nedůležitá:

„Já nikdy, královno, nechci
zásluhy popřít, jež můžeš mi jmenovat a jež máš o mne.
Rád budu na Didonu vždy vzpomínat, dokavad budu
při smyslech, dokud v údech tep života bude se jevit“ (Ibid.: 97, IV, 333-336)

Dido nepřestává plakat a Aeneas, ač „otřesen v srdci tak velikou láskou“ (Ibid.: 99, IV, 395), zkrátka odpluje. Dido jej sleduje z výšin svého hradu a vypravěč si povzdychává:

„Ach ty ukrutná láske, kam lidská neženeš srdce!
Opět se utéci k slzám a opět ho získávat prosbou
nutí jí srdce a pokorně podrobit hrdost lásce – (Ibid.: 99, IV, 412-414).

Této síle lásky však nepodléhá Aeneas. Vergilius nás nenechává na pochybách, že neprochází bolestným zápasem. Není však zcela bezcitný, váhá¹⁰² a k odplutí jej musí opět popohnat Merkur, který mu sdělí, že „je nestálá, měnivá vždycky žena!“ (Ibid.: 104, IV, 569-570). Teprve zde se protiklady *pietas* a šílenství lásky připisují pohlaví: žena je šílená, muž poslušný svého posláni. Aeneas proto skutečně odpluje a Dido se na vlastní pohřební hranici probodne mečem¹⁰³. Oba milenci se však ještě jednou setkají, když Aeneas sestoupí do podsvětí. Dido

¹⁰⁰ Curtius (1998: 193) chápe Aeneovo zapomenutí se u Didony a jeho napomenutí Merkurem jako jeden z bodů stoického očištění se k dokonalosti.

¹⁰¹ Aeneova *pietas* spočívá ve „svědomitém plnění mravních závazků ve vztahu k bohům, rodině i národu“ (Šubrt 2005:151).

¹⁰² Dido Aeneas říká, že do Itálie jde proti své vůli (Vergilius 2011, Kniha IV. Verš 361, s. 98).

¹⁰³ McLeish (1972) to považuje za dovršení jejího původního činu *impietas* – nevěře k mrtvému manželovi.

zde truchlí na polích zármutku a Aeneis jí osloví pln něžné lásky. Nejde mu však v žádném případě o omluvu či lítost. Přisáhá sice, že ji jen nerad opouští, lituje však jen jejího osudu, čímž opět odkazuje na stoické *fatum* a jeho následování.

Aeneas se tedy zachoval mravně, řídil se pravidly, které mu zvěstoval Merkur, k jejichž následování jej nutí osud. Aeneova morálka sexuality je morálka zamilovaného, který však miluje méně. Dido sice pouze nevyužívá, avšak je-li jeho láska morální pozicí, nestačí na překonání požadavků mravu. Je však zajímavé, že Vergiliovy sympatie stojí spíše na straně láskou šílené Dido. Jak si totiž všiml Steven Farron (1980), Vergilius postavil Dido do centra pozornosti a vzbudil k ní čtenářovy sympatie, aniž by však měl být špetku zájmu probudit stejné sympatie k Aeneovi¹⁰⁴. Nelidsky mravný Aeneas je tak sice centrem jeho básně a ztělesněním Říma, sympatie však má budit ztělesnění lásky (Farron 1980), „lidská, veskrze lidská“ (Putna 2011) a přitom kartaginská (!) Dido.

Příběh kartaginské královny však není pro otázku o povaze etiky sexuality v Aeneidě jediným. Dalším slavným zamilovaným párem z Aeneidy jsou totiž již zmínění Nisos a Euryalos. Objevují se v páté knize, kde se účastní závodů a v deváté knize, kde společně zemřou. V souvislosti s nimi Vergilius použil slovo „láska“¹⁰⁵ hned třikrát. Euryalos je popsán jako „rek v rozpuku mládí a význačný krásou“ (Vergilius 2011: 122, V, 296), Nisos pak k tomuto jinochovi lne láskou, která je sice pouze přátelská (Ibid.: 123, V, 334), v deváté knize se však tvrdí, že „jeden je poutal cit lásky“ (Ibid.: 234, IX, 182) a Nisos krátce před smrtí lituje, že Euryalos „jen miloval příliš přítele přenešťastného“ (Ibid.: 242, IX, 242). Tento pár má sympatie svého okolí, a to dokonce vzdor skutečnosti, že narušují sociální řád (ostatně výjimečná krása hrdinů, která k nim poutá jak muže, tak ženy, je typický topos antických milostných románů (srov. Fischerová, Starý 2016: 91)). V páté knize běží Nisos s Euryalem v závodu, Nisos však uklouzne na rozlité obětní krvi a upadne, v pádu však ještě pomyslí na Euryala běžícího o dva muže za ním a spadne tak šikovně, že o něj zakopne Salios jehož Euryalos snadno předběhne. Salios si posléze právem stěžuje, avšak:

„Přízeň a půvabné slzy jsou na prospěch Euryalovi,

¹⁰⁴ Je však třeba si uvědomit, že Farron zde mluví o sympatiích současného, romanticky ovlivněného čtenáře, který Aenea bude nutně považovat za odtažitě chladného nelidu a Dido za ukázkové ztělesnění právě té lásky, kterou každý hledá.

¹⁰⁵ Dvakrát v podobě „*amor*“ a jednou v podobě „*diligō*“ (Farron 1980).

neboť při krásném zjevu má zdatnost mnohem víc přízně,
prospělo též, že Diorés nahlas ho vítězem provolá“ (Vergilius 2011: 123, V, 343-345).

Spravedlnosti nedostojí ani Aeneas, který odmění jak vítěze, tak poraženého Salia, popis běhu končí prohlášením Nisa – který podváděl ve prospěch svého přítele – za skvělého reka. Jako hrdiny pak vidí Vergilius milenecký pár i při jejich smrti. Když je již Euryalos zabit, Nisos ještě stihne zabít jednoho z nepřátel a:

„Potom se k příteli svému, již mrtvému, přimkne, ač meči
probodán – teprve pak s ním spočine v poklidné smrti.
Ó jak šťastni jsou oba! A zmůže-li něco má báseň,
v budoucnu žádný den vás nevyrvе z paměti věků,
dokud na věčném Kapitolu rod Aeneův bude“ (Ibid.: 242, IX, 444-448).

To, co zde budí sympatie básníka je, zdá se, věrnost obou mladíků, která jde až za hrob, a která je dokonce ochotna porušit i pravidla čestného zápasu. Sympatie veřejnosti i Aenea samotného pak zřejmě budí totéž – pro věrnost příteli je Nisos nazván rekem, ač je očividně v danou chvíli podvodníkem –, i když zmíněna je explicitně i Euryalova krása. Hodnotou, která (pravděpodobně realizovanou) sexualitu obou mladíků dělá mravnou, zde není společná smrt. Dido pro Aenea též zemřela, též porušila společenský řád, když zcela zapomněla na svou veřejnou úlohu, a též propadla lásce (i když zdaleka ne stejně opěťované). Tou významnou hodnotou je však věrnost, která u obou mladíků jde až k smrti, kdežto Dido do vztahu s Aeneem již nevěrná vstoupila. Právě proto v podsvětí Dido od Aenea uprchne do lesa, kde po ní stále milostně touží Sychaeus, její první manžel, a snáší trýzeň podobnou trýzni samotné Didony (Ibid.: 158, VI, 472-4).

Etika Vergiliovy *Aeneis* je tedy odlišná pro obě pohlaví, v čemž zcela odráží doloženou skutečnost, že římské ženy v porovnání se svými řeckými protějšky měly mnohem více svobody. I když muž (*pater familias*) měl ve své rodině neomezenou moc a mohl zabít nevěrnou ženu, aniž by si však ona mohla troufnout víc, než se jej za jeho nevěru jen dotknout prstem (Johnson, Ryan 2005: 5), římské *matronae* se poměrně často spolčovaly, kontrolovaly výchovu dětí a někdy nepřímou ovlivňovaly i politiku. Ženy v podobě Dido propadají *impietas*, zapomínají na mrav a zcela se poddávají svému morálnímu přesvědčení diktovanému nevyzpytatelnou láskou. Muži jsou naopak věrni svému poslání, podvolují se mravu a jdou

tam, kam jim jít diktuje, láska neláska. Sexualita je pro ženy s láskou spojena, avšak láska ji neospravedlňuje. Aeneis má tedy ukazovat římskou fascinaci agónií lásky (Farron 1980), jež je morální tehdy, když je věrná i za hrob. V případě neschopnosti dostat této hodnotě je láska jen šílenstvím, posedlostí, která člověka znemožňuje a vede ke špatným koncům. Aeneas sám sice své první ženě věrný není, avšak to právě proto, že ještě na útěku z Tróje – kde ji, zaměstnán svým otcem a synem, bezohledně opustí a hledat ji začne, až když je pozdě – mu její duch věští další sňatek a souhlasí s ním. I v tomto „nevěrném“ stavu však Aeneas nepodléhá lásce jako šílenství, ale zůstává věrný svému osudu, který je mu hodnotou jak mravní, tak morální.

7.5. MILOSTNÁ A EROTICKÁ POEZIE PUBLIA OVIDIA NASONA

Cestu tématu milostného života otevřel však svou poezií již před Vergiliem Catullus (Macura a kol. 1988, I.:163), který v písních věnovaných milence Lesbii přehrává vzestupy a pády lásky k starší, vdané ženě¹⁰⁶. Z hlediska své doby velmi netradičně se ve své poezii obrací k manželství jako ke svazku uzavřenému na základě oboustranné lásky, stejně netradičně, nechápe člověka jen jako Římana – zodpovědného občana – ale spíše mu přiznává individualismus, pohrdání autoritami a tradičními vzory¹⁰⁷. Tam, kde Římané tradičně chápali lásku jako vzplanutí, které člověka vyvádí z duševní rovnováhy (Šubrt 2005: 179) a sexualitu jako naplnění přirozených potřeb těla, Catullus oboje spojil. Etiku sexuality tak chápal romanticky: sex je cosi jedinečného, co může dát jediná milenka a nemůže být ničím nahrazeno. To se pojí s požadavkem absolutní věrnosti, protože stejnou sexuální úlevu, jakou dává milovaná žena, nemůže poskytnout nikdo jiný, ani onanie¹⁰⁸. Catullovi podobnou představu morálky sexuality ukazuje i Propertius, když vyzývá k věrné lásce k jedné milence, na níž uvykne a nebude jinde hledat cíl (Propertius 1964: 170, 183, 215 nn). Mnohem mladší

¹⁰⁶ Catullovo dílo je nicméně širší než pouhá milostná poezie, psal i výsměšné epigramy reflexivní lyriku a mytologické skladby (Šubrt 2005: 94). Intimita a vášně jeho básní však jsou – vzdor zdání – velmi rafinovanou hrou se čtenářem (Conte 2003: 150)

¹⁰⁷ Milostné vztahy jsou u Catulla přesto vždy hierarchické, nejedná se proto v přísném smyslu o „partnerství“. Jejich výklad ve focaultovském stylu podává Platter (1995). Ostatně z rovnosti manželů si v Epigramech dělá legraci i Martialis: „Kdybys si měl vzít bohatou/ hned jsem proti/ nechci být přece manželkou/ svoji choti. Je třeba/ aby manželka/ níže stála/ a pak je rovnost v manželství / dokonalá“ (Martialis 1983: VIII, 12, s. 115).

¹⁰⁸ Catullus by si tedy rád pohrával s vrabčákem, avšak nedosáhne stejného uspokojení, jako by mu dala jeho paní (Catullus 1946: 10) (K dalším možným významům této básně viz Hooper (1985)). O Catullově vrabci též žertuje Martialis (XI.6 14-17), když za polibky v Catullově stylu slibuje své milé právě Catullem zmíněného vrabce. O vrabci existuje rozsáhlá diskuse, srov. Gaiser (2007: Část VI).

Martialis zase ve svých epigramech formou posměšků mluví o sexualitě lesbické (Martialis 1983: I, 90, s. 160), avšak protože se vysmívá všemu, je marné u něj hledat etiku¹⁰⁹.

Tu lze naopak velmi zjevně spatřit v Ovidiových spisech *Amores*, *Ars amatoria*, *Remedia amoris* a *Heroides*. A jde o etiku velmi zajímavou. V *Listech Heroin* Ovidius brilantně zobrazuje opuštěné hrdinky či manželky hrdinů, které zrada milovaného muže vehnala do duševních konfliktů, sentimentality a výčitek. Briseovna tak například píše Achillovi, Medea Iasonovi či Penelopa Odysseovi. Oproti tomu *Lásky a Umění milovat* klesají do ironie či frivolity. *Lásky*, původně pět knih, z nichž se však dochovaly pouze tři, líčí tři stádia milostného vztahu: počátky, pozdější žárlivost a touhu po přelétavosti, a nakonec rezignaci a deziluzi v níž centrální roli hraje mužská impotence (Slabochová 1990). *Umění milovat* je spíše didaktická parodie, která instruuje muže, jak vybírat ženy, flirtovat s nimi i jak s nimi zacházet v posteli, třetí kniha potom v podobném duchu radí ženám – hetérám¹¹⁰, přičemž ovšem láska zdaleka není ona catullovska vášeň, vypadá spíš jako společenská hra. Kniha *Jak léčit lásku* zase podává návod, jak se zamilovanosti zbavit, pro což používá někdy až absurdní techniky: například sledovat milenku na záchodě – což milence jistě zhnusí a podkope jeho lásku – či souložit v té poloze, v níž je dívka nejméně hezká. Nepřekvapí příliš, že se Ovidiova milostná poezie stala záminkou (nikoliv však skutečnou příčinou), kterou sám Ovidius uvádí v *Žalozpěvech* pro své vyhnanství do Tomidy¹¹¹.

Ovidiova etika sexuality připomíná poněkud zvrhlou a v každém případě cynickou příručku etikety: téměř totiž pomíjí morální, individuální etický rozměr a soustředí se na výčet požadovaného chování. V tom (jak je u etikety zvykem) do jisté míry čerpá z reálné situace své doby, z větší části je však preskriptivní. Jestliže Foucault slavně tvrdil, že Římany zajímalo především jak v stále despotičtějším světě, který zbavoval jedince jejich politické i společenské moci, integrovat pohlavní touhy do obecnějšího rámce péče o sebe (Foucault 2003b), Ovidius jeho slova potvrzuje: nezajímá jej triviální uspokojení pohlavních tužeb, ale rozvíjí spíše

¹⁰⁹ Šubrt (2005: 302) ji u něj nachází, považuje jej nicméně za konzervativního kritika, pro něhož úpadek sexuálních mravů je jen odrazem úpadku celé společnosti.

¹¹⁰ Že jeho *Umění milovat* není určeno vdaným ženám, ale hetérám Ovidius záměrně v třetí knize mnohokrát zdůrazňuje.

¹¹¹ Pravý důvod byl zřejmě složitější, viz Dirda (2011). V kontextu Augustovy morálky sice muselo Ovidiovo milostné dílo působit jako provokace, básník se však z vyhnanství hájil tím, že nemá nic společného s jeho skutečným životem. Sám Ovidius naznačuje, že na vině jeho vypovězení byl zrak, Šubrt (2005: 191) se tedy domnívá, že byl očitým svědkem něčeho, co císaře mohlo kompromitovat.

milování jako skutečné umění či dokonce boj (každý milovník je totiž voják na bitevním poli). Člověk pro Ovidia v první řadě není nucen podléhat animálním touhám, alespoň ne do té míry jako zvířata, u člověka totiž „pohlavní vášeň je mírnější, není tak divá/ u muže vzplanutí má přece jen patřičnou mez“ (Ovidius 1990.: 273, Umění milovat I). To však vůbec neznamená, že by pohlavním svodům nepodléhal, spíše to znamená, že je kultivuje. V tom existují jistá morální pravidla: muže například zahanbuje impotence, ženin partner se tak musí vyznačovat mocnou mužností. Existenci impotence sice Ovidius nezakrývá (Ibid.: 98-101, Lásky III, 7) avšak jde o impotenci dočasnou, která navíc dobře slouží k pochlučení se pravým opakem. Dozvíme se proto, že onehdy jiným dívkám dokázal posloužit dvakrát i třikrát ze sebou, jednou dokonce během krátké noci vyhověl Corinně hned devětkrát (Ibid: 99, Lásky III, 7). Proklamace „římské“ mužnosti¹¹² ovšem najdeme již u zmíněného Catulla. Ten hrdě odmítá, že by byl „nestoudník jen chabý“, kterému „se nedaří sílu svou už napnout“¹¹³ (Catullus 1946: 59), na mužnosti mu – v duchu foucaltovské představy, že sex je pro muže mravný, pokud je tento muž penetrujícím partnerem – nijak neubírá ani předmanželský sex s holobrádky (Ibid.: 40) či laškování s rozkošným hochem Juventiem (Ibid: 51)¹¹⁴.

Ovidius dále počítá s nevěrou, a dokonce k ní muže nabádá v případě dívek a žen, které samy klamou. Ženskou ctnost nechápe jako ctnost z bázně či povinnosti k muži, protože i když lze ohlídat tělo, nelze ohlídat srdce, v němž ctnost sídlí (Ovidius 1990: 92, Lásky III, 4). Stejně tak je podle něj marné tvrdit, že milovat lze pouze jednu ženu, v *Amores* sám poznává, že miluje dvě. K nevěře se zřejmě proto staví značně pragmaticky:

„Také ti nepřikazuji svou výčitkou, že máš být cudná
ale jen o to tě prosím: snaž se to přede mnou skrýt!
Která dovede popřít, že hřešila, nehřeší vůbec,
a jen přiznaná vina podnět dá k pověsti zlé“ (Ibid.: 112, Lásky III, 14).

¹¹² Zatímco Caesar zastupuje tradiční maskulinní vojenský *virtus*, Cato reprezentuje počtený privátní a etický *virtus* a Catullova poezie oba do značné míry zrcadlí. O konstrukci maskulinity u Catulla viz Clark (2008).

¹¹³ Slavné a v literatuře často probírané Catullovo *pedicabo a irrumabo* (např. Orrells 2015: 24) překládá Otokar Smrčka poněkud úsměvně jako „Dám vám pocítit já svou mužskou sílu“ (Catullus 1946: 59).

¹¹⁴ Navíc, zamilovanost nezamilovanost, někdy zkrátka i básníka přemůže vlastní hormonální saturace: „Dovol mi sladká Ipsitillo, / ty můj miloušku, holčičko má hezká, / abych k tobě směl přijít o polednách (...), / hezky doma se zdrž a popřej mi pak, / rozkoš kolikrát s tebou opětovat. / Jen si pospěš a ihned, prosím, vkaž mi, / když, co po jídle syt, tu naznak ležím, / napětí mé div šat mi neporáží.“ (Ibid: 52).

To jistě není překvapivé, ostatně i u zamilovaného Catulla se do jeho romanticky založené etiky sexuality občas vloudí disharmonické tóny. U ženatého muže automaticky předpokládá zálety (Catullus 1946: 39) a zaplacený (či darem získaný) sex považuje za morální (Ibid.: 70). Erótu tudíž u Ovidia podlehne i Herakles (jak nás ubezpečuje v *Listech heroin Déianeira*) a jedna nevěra neznamená nutně obecnou zkaženost. Paris proto v dopise Heleně předpokládá, že i když její nevěra Meneláovi je hřích, v Tróji zachová věrnost jemu a jejich lásku ukončí až hranice žár (Ovidius 1990: 215, *Listy heroin* 16). Přes Paridův optimismus je ale manželství podle Ovidia instituce nudná a zastaralá, jak dokládá frivolní chování vdaných žen (Slabochová 1990), nevěru navíc – jak již bylo řečeno – nepokládá za významnou, dokonce nabádá k důslednému pokrytectví:

„Laškejte, ale svůj hřích vždy neškodným úskokem skryjte,
nikdo ať nehledá slávu ve vlastním prohřešku svém (...)
Vyjdou-li najevo přec tvé činy, ač dobřes je utajil,
I když už zjevné jsou, stále je popírej dál“ (Ovidius 1990: 305, *Umění milovat II*).

Příčinou cizoložství je ovšem v první řadě zahálka (Ibid.: 354, *Jak léčit lásku*), a v mnohých případech je i výhodné. V *Remedia amoris* proto autor radí, aby každý hleděl mít alespoň dvě milenky, protože tak získá sílu a neupadne do osidel lásky. Láska ke dvěma ženám znamená rozpůlené srdce, v němž si každá půlka vzájemně krade cit, láska proto není tak silná a trvalá – a také tak oslabující. Ovidius zcela záměrně nevystupuje jako láskou zasažený básník, ale jako *magister amoris*¹¹⁵ a jeho netečnost k pokusu o restauraci starých římských mravů lze chápat jak jako cynickou bezohlednost ve věcech sexuality, tak jako pokus o morální realismus, který přispěl k interakční analýze vztahů (Prus 2013). Ovidius je proto anti-Vergiliem¹¹⁶, vůbec nestanovuje etický ideál hodný následování, láska je pro něj rétorická praxe, která přesvědčuje objekt milovníkovy touhy, aby se poddal jeho milostným potřebám. Žena proto musí při sexu sténat a vzdychat i v případě, že jí příroda „nedala smysl pro lásku“ (Oivius 1990: 346, *Umění*

¹¹⁵ K vlivu Ovidiových děl na trubadúry a pozdně středověkou literaturu a na Guillama de Lorris a Chaucera srov. Desmond (2014).

¹¹⁶ V *Listech Heroin* ostatně najdeme i list Dido na rozloučenou s Aeneem, v němž Aeneovi spílá jako nevěrníkovi, který ji opustil v době, kdy se v jejím lůně skrývá bytosti jeho část (Ovidius 1990: 154, *Listy heroin* 7). List končí glosou ozřejmující čtenáři, jak příběh dopadl: Aeneas je v něm obviněn, že Dido poskytl jak příčinu smrti, tak meč, kterým sebevraždu spáchala. Aeneas tedy není muž s posláním, ale bezcitný zrádce, což je výzva Vergiliovu národně orientovanému eposu i Augustovým mravním snahám.

milovat III), musí dělat drahoty a udržovat muže v napětí z dopadení i v případě, že žádné nehrozí (Ibid.: 339, Umění milovat III).

Ovidiova „etiketa“ sexuality je tedy kultivovaná i drsná zároveň: sexualita je hra, jíž by mělo být cizí bezohledné sobectví, avšak jejíž pravidla jsou pravidly mravů (žel pro autora však ne mravů, jichž si cenil Augustus) – za předpokladu jejich dodržování lze hru teprve vůbec hrát, avšak pravidla hry nejsou pravidly běžného života: hra lásky jaksí stojí mimo něj¹¹⁷. Mezi tato pravidla však patří mimo ohleduplnosti a galantnosti i pokrytectví a licoměrné lichocení, protože tam kde se muž snaží ženu dobýt, snaží se žena prodat se za co nejvyšší cenu (Galán 2004: 153): v dobývání i ve snaze neprodat se pod cenou lze využít všeho: předstírání lásky (Ovidius 1990: 43, Lásky I, 8), dokonce i znásilnění (Ibid.: 287, Umění milovat I) a falešných slz. Nebrání se ani interrupci při nechtěném otěhotnění (Ibid.: 74-76, Lásky II 13, 14). Má-li Ovidiova milostná poezie morální rozměr, je hédonistický, celá hra i její zásady slouží k prožitkům, rozkoši a není radno do ní upadnout příliš hluboko (právě proto *Remedia amoris* pojednávají o tom, jak z takové nepříjemnosti zase vyváznout).

7.6. LUCIUS APULEIUS: ZLATÝ OSEL

Poslední vybrané antické dílo – Apuleiův *Zlatý osel* (známý též pod konkurenčním názvem *Metamorphoseon libri*) je shodou náhod jediný antický román, jež se dochoval v úplnosti. Vzhledem k Vergiliovi a Ovidiovi je téměř o dvě stě let mladší a jeho autor byl původem Afričan a platónsky orientovaný filosof. Latinsky psaný román rozdělený do 11 knih není svým námětem originální – sám autor hned v úvodu sděluje, že nám bude šeptat do ouška různé příběhy (Apuleius 1974: 21, I) – jde o převyprávěné, avšak mnohonásobně rozšířené dílo pseudo-Lúkiána *Lúkios e onos* (Šubrt 2005). Rámec románu tvoří putování Lucia, kterého vlastní zvědavost zavede do města Hypatha v Thesálii, kde se stane tajně svědkem proměny čarodějnice Pamfily v sovu za pomoci čarovné masti. Poprosí služku Fótidu o pomazání stejnou mastí, ta však svůj úkol poplete a z Lucia se stává osel, kterému však zůstává schopnost lidského uvažování. Jediným lékem na jeho proměnu je květ růže, který se mu však dlouho nedaří nalézt, či jej jako osla nepřipustí k jeho sněžení. Spolu s hledáním růže však osel Lucius pozoruje lidskou společnost, prochází řadou dobrodružství (setká se s lupiči, je zapřažen jako

¹¹⁷ Toho, že hra se z běžného života vyděluje, není životem a nesmí se s ním plést, protože je spíše „životem na zkoušku“, si trefně všímá Jan Sokol (2014: 52-4). Slabočová (1990) Ovidiovu hru lásky zase přirovnává k postojům k erotice ve Francii v 17. a 18. století.

tažné zvíře, vystupuje v divadle, ...) a naslouchá řadě vyprávěných příběhů (o vzkříšených nebožtících, nevěrných ženách, obsahově bohaté a rozsáhlé báji o Amorovi a Psyché, ...). Dochází tak k poznání dna lidskosti, z něhož je nakonec proměněn zpět v člověka v průběhu zasvěcovacího rituálu bohyni Isidě, když pozře věnec z růží. Následuje konverze k Isidině náboženství.

Při své cestě světem se Lucius setkává se sexualitou na mnoha místech: stane se obětí sexuálních hrádek bohaté vdovy, málem je vykastrován, vyslechne řady historek o nevěrných manželkách. Sexuální je však již hlavní motiv knihy: osel byl synonymem chlípnosti a Lucia jeho děsivá proměna v osla utěšuje v jediném bodě: narůstá mu obří přirození (Apuleius 1974: 82, III). V osla jej navíc proměňuje žena, s níž měl předtím milostné pletky.

Hned hlavní motiv sexuality v románu tak napodobuje motiv Kirké z Homérový Odysseje: ženy jsou děsivá, nevěrná stvoření, schopná ublížit mužům. Případů je nespočet: Když jde vypravěč v druhé knize svést služku Fótidu, ta jej před svou krásou a ženskostí sama varuje, tvrdíc, že jakmile jej její plamínek ovane, vzplane v požár, který uhasí jen ona (Ibid.: 46, II). Podobně v první knize má Aristomenův přítel z vojny – Sokrates – za manželku čarodějnici, která muže mění v bobry, žáby, berany a jejich manželky odsuzuje k věčnému těhotenství (Ibid.: 26-7, I) – tedy přesně k tomu, o co sexuálně dravá čarodějka rozhodně nestojí. Od deváté knihy dál se objevuje několik příběhů o nevěrných ženách, jejichž manželé se nečekaně vrátí domů¹¹⁸, újma se však vždy děje muži: pod vlivem stínu ducha se oběsí (Ibid.: 223, IX), zatímco milenec čeká v sudu, je muž obviněn z nedostatečné starosti o rodinu (Ibid.: 205, IX). V Apuleiově podání se tedy ke slovu dostávají spíše chlípné ženy z *Ženského sněmu* než věrné Penelopé. Žena ve *Zlatém oslu* je nestřídmá čarodějka, neschopná věrnosti, a tudíž se neustále oddává vlastním pudům. Naopak muži jsou zobrazeni jako pasivní objekty ženských vášní. Milostný chtíč obecně je prezentován jako nízký, je to nepravá láska, propadnutí vlastní nezřízenosti a vede do propasti (Šubrt 2005). Ostatně nijak vábně nepůsobí ani samo mužské vzrušení. Lucius sám svou milostnou touhu líčí služce jako utrpení:

„... ukázal jsem Fótidě netrpělivost své milostné touhy a zvolal jsem: Měj se mnou slitování a honem mi pomoz. Vidíš přece, že je ve mně vše napjato

¹¹⁸ Dva z těchto příběhů: O milenci ukrytém v sudu a o milenci, který se před manželem prozradí kýchnutím, se později dostaly do Boccacciova Dekameronu. K jejich porovnání i rozboru srov. Eisner, Schachter (2009).

přípravou k boji, který jsi mi uchystala bez řádného vyhlášení. Jakmile jsem ucítil první šíp krutého Amora (...) i já jsem napjal svůj luk a mám strach, že tětíva přílišným napětím praskne“ (Apuleius 1974.: 51).

Fótis sice požadovanou úlevu po celou noc poskytuje a při jiné příležitosti po běžném milování poskytla „jako přídavek potěšení z lásky chlapecké“ (Ibid.: 79), nicméně Lucia za to stihne trest v podobě proměny v osla.

Proti tomu ale stojí vznešená stránka ženskosti a života vůbec, kterou v čiré podobě reprezentuje bohyně Isis (Ibid.: Kniha 11), v lidské podobě pak věrná a až k smrti oddaná dívka Charité již Lucius v oslí podobě potká u loupežníků, a především sama Psyché, jejíž příběh lásky k Amorovi vyplňuje čtvrtou až šestou knihu¹¹⁹. Příběh, ve středověku tradičně vykládaný jako setkání Duše a Touhy (Conti 2003: 498), je spíše poučnou pohádkou, v níž lze hledat klíč k celému *Zlatému oslu* (Conti 2003: 497-9). Překrásná Psyché (Duše), na sebe svou krásou přivolá hněv Venuše a ta pošle syna Amora, aby ji potrestal. Amor se však do ní zamiluje, odvede ji do svého paláce, kde s ní – pod podmínkou, že jej, tedy lásku, nikdy nesmí spatřit – tráví noci. Psyché pod vlivem závistivých sester zákaz poruší a vydává se hledat v hněvu uprchlého Amora. Venuše jí uloží v podstatě nesplnitelné úkoly, které Psyché splní, posledním z nich je však přinést od Proserpíny z podsvětí krabičku s krásou. Zvědavá Psyché krabičku na cestě zpět otevře, uvnitř je však smrtelný spánek. To již je však Amor natolik sešlý láskou k Psyché, že oblomí Jupitera, aby dívku mohl zachránit a vzít si jí za ženu, Psyché je tak vzata na hostinu na Olymp.

Motiv nemístné zvědavosti a dlouhé utrpení protkaného mnohým poznáním je sice skutečně možné chápat jako klíč ke čtení celé knihy, i zde mají však ženy daleko k dokonalosti. Psyché sice vítězí nad zlou a konvencemi svázanou Venuší, která brání nerovnorodému sňatku svého syna, avšak je nestálá ve svých slibech, touží po poznání právě toho, co je jí zapovězeno, a veskrze je lidská. Ani Amor v příběhu nereprezentuje čistou touhu: je to spíš chlapec zklamaný tím, že žena, jíž si vyvolil, zradila jeho důvěru. Je to navíc synáček pod pantoflem své matky Venuše, která mu spílá a svou budoucí snachu hluboce nenávidí.

¹¹⁹ K psychologickému výkladu mýtu i k jeho výkladu jakožto archetypálního snu viz Gollnick (1999: Kap. 5 a 6).

Zlatý osel je ovšem směsicí kontrastů: posvátné a profánní, mužské a ženské, tělesné a duševní, lidské a zvířecí. Právě poslední kontrast je významný pro slavnou zoofilní scénu z desáté knihy¹²⁰ (Ibid.: 250-61, X), v níž Lucius v podobě osla obcuje s vdanou ženou. Lucius sám po ženě touží a situace mu nepřipadá nijak špatná – je přece muž, který má po dlouhé době spočinout v náruči roztoužené ženy – avšak zároveň si uvědomuje, že minimálně po tělesné stránce je to s jeho lidstvím značně na hraně: má jednak místo nohou kopyta a jednak obrovský úd, kterým může urozenou ženu roztrhnout. V tom se však plete, a dokonce se zdá, jako by žena byla neukojitelná a ani oslí penis pro ni nebyl dostačující.

„Objala mě totiž silně a celého, ale úplně celého do sebe pojala. Kdykoliv jsem ji chtěl šetřit a odtahoval zadek, pokaždé šla jako posedlá za mnou, chytla mne za hřbet a přimkla se ke mně ještě těsněji, takže jsem si namouduši myslil, že mi ještě něco chybí, abych jí úplně uspokojil... (Ibid.: 251, X)

Zda jde o sex zoofilní, není snadné rozhodnout, snad takový není pro samotného Lucia, rozhodně však takovým je pro ženu i okolí. Ale žena je zde opět prezentována jako děsivé stvoření, které neukojí řádně ani osel – natož pak obyčejný lidský muž –, a které překračuje tabu. Sex osla se ženou pozoruje hlídač, který oslovu zjevnou chlípnost následně využije pro veřejné představení: styk osla s vražedkyní určenou k předhození dravé zvěři. A zatímco Luciovi nedělala problém jeho zvířecost a nijak si nedělal hlavu asi se samotným pohlavním stykem sledovaným hlídačem, nyní se vyděsí veřejnosti pohlavního styku, který má se ženou mít a myslí na sebevraždu. Veřejný styk a k tomu se zlotřilou ženou pronásleduje osla i v okamžiku, kdy se k aktu už schyluje, a vede k tomu, že nakonec uteče k moři (Ibid.: 262, X), kde se mu v jedenácté knize již zjeví Isis.

Vezmeme-li v úvahu zoofilii, ženu viděnou jako vamp postavu, již je radno se bát, a zvědavost obou pohlaví, která vede k pádům (u Psyché do spánku smrti, u Lucia do podoby osla) prezentuje *Zlatý osel* etiku pohlavního chování značně burleskní. Činí tak ale z dobrého důvodu. Proměny situací, povah i těl mají totiž v závěru zjevné vyústění: utrpením světa prošlý a (v pythagorejském duchu) v moři sedmkrát omytý osel se účastní mystérií a stává se nejen

¹²⁰ K diskusi o tom, že celá scéna je jen nečistý dodatek (*Spurcum Additamentum*), k dílu i k jeho detailnímu rozboru viz Lytle (2003) a Conti (2003: 496-7). Někteří badatelé ve scéně spatřují pozůstatek vulgárnější verze románu, přepracovaný jinými autory, další jej zase považují za středověký falsifikát, konečně poslední jej považují za skutečné dílo Apuleiovo.

člověkem, ale zasvěcencem Isis. Svět plný smyslnosti¹²¹, v němž ušlechtilý člověk je vzácnost, svět, jehož se Lucius účastnil nejen jako osel, ale i dříve jako člověk, míří ke světu milosrdenství. Vymanit se z pout slepého Osudu (symbolizovaného v knize především touhou po bohatství a smyslností) znamená teprve vyrůst do lidské podoby. Isis osla nenechává na pochybách o tom, že oslí kůže (a s ní spojená oslí chlípnost) je jí dávno již ohavná (Ibid.: 266) a že Lucia po jejím odhození čeká šťastný život a pozdější pobyt na elysejských polích¹²². Burleskní sexualita, již osel na své pouti potkává, je totiž sexualitou upadlou, od níž je radno se osvobodit. Osvobození znamená sice celibát, je však vyváženo zbavením se nejistoty slepého Osudu a krokem k (nejen morální) autonomii. Jak uvidíme dále, taková etika sexuality bude mít četná další rozpracování.

8. Bible, knihy deuterokanonické a apokryfní

66 (případně 73) kanonických biblických knih berou křesťané jako autoritativní Písmo inspirované Bohem (Travis, Elliot 2004). Zatímco židovský *tenach* má 39 knih napsaných hebrejsky a aramejsky mezi 8. stoletím před naším letopočtem a 1. stoletím našeho letopočtu (Sokol 2004: 97), nejpozději do 2. století př. n.l. vzniklá Septuaginta obsahuje 7 dalších knih a dodatky ke knihám Ester a Daniel¹²³. *Nový zákon* je pak sbírkou 27 řecky psaných knih, vzniklých mezi roky 44-140 n. l., přičemž definitivní výběr textů se ustálil teprve ve 3-4 století (Ibid.: 98)¹²⁴. Existují však jak židovské pseudoepigrafy a tzv. novozákonní apokryfy¹²⁵, do nichž spadají knihy Henoch, kniha Jubileí, Život Adama a Evy, Sibyliny věštby, třetí a čtvrtá kniha Makabejská, Tomášovo evangelium, evangelia o Ježíšově dětství, apokryfní skutky apoštolů, velmi rozlehlý apokalyptický žánr, který je jinak v kánonické Bibli zastoupen velmi okrajově, a další. Apokryfnost těchto spisů je dána povahou textů. Jde o sbírky menších celků ústní tradice, o texty, které byly odmítnuty pro spornost svého obsahu (např. Petrovo evangelium), texty, které se snažily založit alternativní kánon a texty, které již vzniklý kánon chtěly doplnit (Dus,

¹²¹ Auerbach (1968: 58) tvrdí, že Apuleius klade ostrý důraz na chtíč a snaží se jej svým rétorickým uměním vzbudit i u čtenáře. Na druhé straně je však u něj chtíč něco sadistického, prosyceného úzkostí a hrůzou.

¹²² Newbold (2003) Lucia po většinu knihy zařazuje do 3. Kohlbergova stádia morálního vývoje, po jeho zasvěcení jej ovšem již řadí do 4. stádia, přičemž Apuleia samotného zařazuje do nejvyššího 5. stádia.

¹²³ Ke kánonu Starého zákona viz např. Dohmen Stemberger (2007: 186-203).

¹²⁴ Soupis kanonických spisů, který se kryje s nám dnes známým Novým zákonem, uvádí v listu z roku 367 Athanasios, na Západě pak ke stejnému závěru došel papežský list z roku 405 a koncily v Hippo Regiu a Kartágu.

¹²⁵ Pseudoepigraf je ovšem označení, které při doslovném překladu nevyjadřuje povahu „starozákonních apokryfů“, stejně tak novozákonní apokryfy budí dojem, že existují jejich starozákonní protějšky. Blíže k tématice i názvu apokryfní a deuterokanonické literatury viz Dus (2003: 20-21).

Pokorný 2006: 31). I když to nic netvrdí o jejich teologické relevanci či originalitě, jde o texty, které vystoupily „s bezprostředním nebo zprostředkovaným nárokem stát se součástí bohoslužebného čtení“ (Dus, Pokorný 2006: 34), a motivy, které se v nich objevují, o etické situaci své doby mají co říct.

8.1. STARÝ ZÁKON

Náboženství izraelských kmenů stálo na dvou zásadních faktech: 1/ hebrejský Bůh JHVH (Jahve, Elohim¹²⁶) je jediný, který skutečně existuje, je tvůrcem a pánem vesmíru, 2/ JHVH si Hebrejce vyvolil za svůj národ, což potvrdil úmluvou. Tato úmluva slibuje Izraeli velké vyhlídky, mění do té doby cyklicky viděný svět v příběh se začátkem a koncem, přičemž o směřování k tomuto konci – přestože zdaleka přesahuje obzor jednoho života – musí vyvolený lid pečovat (Sokol 2003: 103). Jakožto národ vyvolený Bohem došli Hebrejci kolem roku 1000 př. n. l. politického sjednocení v izraelském království, jež se však poměrně brzy rozpadlo: z jižní části vznikla Judea, ze severní pak Izrael s hlavním městem Samaří. Praktiky Izraelitů silně ovlivnil babylonský exil a návrat z něj po roce 539 př. n. l., v této osově době došlo k podstatnému obratu od vnějších chrámových kultů prováděných v Jeruzalémě k internalizaci a pozdější univerzalizaci náboženství¹²⁷. Nově vybudovaná jeruzalémský chrám však nadále zůstával jako jediné místo bohoslužby symbolem židovské identity i hrdosti, změny přinesl teprve jeho pád v roce 70. n. l.

S výjimkou pádu chrámu v roce 70 se většina historických zkušeností Izraelců promítá právě do textů knih, jež se staly součástí *Starého zákona*. Vzhledem k notorické známosti obsahu zde postačí jen stručné shrnutí: Jádrem Starého zákona tvoří *Pentateuch*, v němž se dozvídáme historii od stvoření světa, přes narození Mojžíše, Boží smlouvu s lidem a putování k zaslíbené zemi. Ve čtyřech „historických“ knihách (*Jozue*, *Soudců*, *Samuelova* a *Královská*) pak pokračuje líčení historie Izraelců, panování králů Šalomouna, Davida a dalších, dále pak babylonské zajetí a pád Jeruzaléma. K tomu se ovšem přidávají myšlenky o vztahu přátel a nepřátel, vztahu Boha a jeho národa, o přechodu od teokracie k monarchii. Stejnou historii

¹²⁶ K oběma jménům i k různým vrstvám Pentateuchu (Jahvista, Elohist, Kněžský spis) viz Armstrongová (2012: 106 nn) nebo Sokol (2004: 105-112).

¹²⁷ *Achsenzeit* (Osová doba) je původně termín K. Jasperse. Základní myšlenky, postavy a proměny národů osové doby, stejně jako obrat od vnějších prvků rituálu až k zájmu o všechny a k empatii zajímavě ve své práci *Velká transformace* sleduje Karen Armstrongová (Armstrongová 2012). Součástí osové doby byl přechod od mýtu k logu (Kratochvíl 1994). Více k internalizaci a univerzalizaci náboženství Izraelců viz také: Sokol (2004: 133-137).

v podstatě opakují knihy *Paralipomenon*. Navazují knihy proroků *Ezdráš*, *Nehemiáš* a *Ester*, v nichž zjetí končí, ustanovují se nové kulty a osídlen je opět Jeruzalém. Z historického líčení vybočují intimně laděná kniha *Rút* a příběh Joba, který k Bohu vznáší otázku lidského utrpení. Poetické a mudroslovné knihy jsou ovšem v jistém smyslu nebiblické: Job vyzývá Všemocného k odpovědi, Kazatel dokonce vykresluje ponurý obraz lidského porozumění světu a spíše skepticky se obrací k jeho kráse (Gabel et al 2006: 134-5). Následující *Žalmy* představují intelektuálně i emociálně podnětnou sbírku 150 zpěvů, jež lze dělit do sedmi žánrů (chvalozpěv, žalozpěv, žalmy díkuvzdání, důvěry, rozpomínání, mudroslovné žalmy a královské žalmy (Dilliard, Longman 2011: 208-14)). Následují *Příslóví*, týkající se morálky a víry a již zmíněný *Kazatel*, kniha, která ukazuje rozčarování nad světem. Následuje nečekaně sexuální kniha *Píseň písní*. Po ní potom knihy proroků (*Izaiáš*, *Jeremiáš*, *Pláč*, *Ezechiel*, *Daniel*, *Ozeáš*, *Joel*, *Ámos*, *Abdiáš*, *Jonáš*, *Micheáš*, *Nahum*, *Abakuk*, *Sofoniáš*, *Aggeus*, *Zachariáš*, *Malachiáš*), v nichž se sice objevuje líčení historických událostí, avšak je proloženo varováním před apokalyptickou vizí budoucnosti, složitými vizemi a varováním před chybným vztahem Izraelitů k Bohu.

Vypravěč *Bible* je často vševědouce, což odpovídá záměru zvěstovat autoritativní poselství¹²⁸. Jak si všiml E. Auerbach (1968: 19), text Bible se svou mimetickou formou výrazně liší od textů Homérových – Bible antiky. Biblický text se totiž dožaduje výkladu, chce si nás podmanit, chce abychom svůj život začlenili do jeho příběhu. Avšak výklad není jednoznačný: poučení je z alegorií a temných míst nutné vyložit a jednoznačně působí pouze vytržené z kontextu. Tak lze popsat skutečnost, kterou dobře zná každý čtenář veršů, posílaných přes sociální sítě či textovými zprávami: V *Bibli* lze v případě problému najít jak argument pro, tak proti čemukoliv. Jsou tedy sice stanoveny přísné tresty pro cizoložníky, ale Davidův sex s Batšebou se obejde bez kamenování a upalování obou. Bůh si na stejné stránce protiřečí: nejprve omezí život člověka na 120 let (Gn 6:3), ale vzápětí šestisetletý Noe staví archu (Gn 7:6). Incestní pohlavní styky jsou zakázány (Lv 18: 6-18) vzdor předchozím příkladům Abraháma a Sary či Lotových dcer. Logika Bible tak často „uráží návyky rozumného lidského myšlení“ (Šestov 2006: 208).

¹²⁸ Na vševědouceho vypravěče reagují čtenáři neuvědomělou submisivitou (Dilliard, Longman 2011: 26).

Ze všeho nejdřív se lze ptát na sexualitu a pohlaví hlavního hrdiny *Bible*: Boha. Jak tvrdí Römer (2006:31), mužský rod je v případě Boha jaksí samozřejmý, přesto však uvádí příběh holčičky, které se ptá otce, faráře, zda má Bůh penis, a když dostane zápornou odpověď, pátrá po tom, proč o něm mluvíme jako o Otci. Přitom i Bůh je do značné míry sexuální. V prorockých knihách vystupuje jako manžel či milenec svého lidu: miluje žárlivě. Na druhé straně však Jahve nezrcadlí lidskou pohlavní situaci: je sám, a tudíž pravděpodobně androgynní, nemá rodinu (pouze nebeský dvůr) a vykazuje časté rysy iracionálního vzteku (Eliade 2008: 194-5). O sexualitě Boha se tak můžeme dozvědět pouze prostřednictvím zásad, jimiž vymezil sexualitu lidskou.

A s morálním hodnocením sexuality se setkáme hned v knize *Genesis*. Pomineme-li první popis stvoření člověka (již jako muže a ženy v Gn 1:27), pak je již při stvoření ženy z mužova žebra stanoven účel manželství: muž a žena jsou komplementární stvoření, která dostávají příkaz množit se a znovu se stát jedním tělem. To znamená, že neoženit či neprodat se je ve *Starém zákoně* myšlenka zcela výstřední (Schwartz 2002: 38) a za nemorálního byl považován muž, který se dobrovolně rozhodl zůstat svobodný. Stejně tak panenství je třeba oplakat, nikoliv k němu směřovat¹²⁹. Sexualitě je tedy připsán jasný účel: rozmnožení. Hlavní povinností je zachování rodové linie, přičemž o rodinu se měl postarat především muž, nositel podstaty života – semene. Vzhledem k rozmnožovacímu účelu sexuality znamenal proto mrhání semenem neproduktivní sex, jehož zavrženíhodnost dokazuje příběh o Onanovi (Gn 38: 8-10), který praktikováním přerušované soulože neučinil za dost švagrovskému právu a Bůh jej proto usmrtil¹³⁰. Samotné ovoce poznání (Gn 3:6) sice navzdory pozdějším výkladům se sexem nemá zřejmě nic společného (Sokol 2004: 109)¹³¹, za jeho snědení však následuje trest, který nese skandální důsledky: do světa je uvedena smrt a zlo¹³². *Genesis* vzápětí nabízí i dějiny nejzásadnějšího zvratu v sexualitě a vysvětluje, proč je dnes sex pokoutně

¹²⁹ Jak ukazuje příběh Jiftáchovy dcery z knihy Soudců, která jde do hor oplakávat své panenství (Sd 11: 34-40).

¹³⁰ Carmichael (2010: 1-5) se ovšem zabývá tím, zda mít potomky je přímo povinnost či pouze radost.

¹³¹ V pozdější době byl nicméně příběh o pádu prvního páru mnohokrát glosován a vykládán se sexuální symbolikou. Had je tudíž brán jako falický symbol, slovo „poznat“ v plodu poznání je chápáno jako opis pro slovo „souložit“ (Bellinger 1998: 240). Schwartz (2002: 128) v hadovi, jímž se žena nechává svést, nachází ozvuky starověké falické kultury a srovnává jej s hadem na Mojžíšově holi.

¹³² Podle Šestova (2006: 297) tím také člověk ztrácí svobodu, protože ta není možností volby, ale je podle něj „síla a moc zlo vůbec do světa nepouštět“.

provozovanou živočišnou záležitostí: změnil se v ní z původně dobrého vztahu nepoznamenaného studem, v němž lidé byli „jedno tělo“ (Gn 2: 24).

Sexualita však teprve pádem nevzniká. Carmichael (2010: 9) si všímá, že pokud pomineme první příběh o stvoření a soustředíme se pouze na druhý, v němž Eva povstane z Adamova žebra, pak právě v sexu nabývá člověk opět své androgynie, získává svou ztracenou ženskou část (své žebro). Jelikož však rozdělení na muže a ženu prvotnímu pádu člověka předcházelo, sexualita – ač pravděpodobně ne v upadlé podobě – musela existovat. V centru Gn 2:18-24 tudíž stojí naléhavé puzení k tělesnému spojení, pro něž však nemusí být nutně brán v potaz aspekt plození dětí a pohlavní odevzdání se znamená proces pronikající celým člověkem, pro něž se víc než hodí popis pohlavního aktu slovy „poznali se“ (Denzler 1999: 16).

V předpisech o čistotě a nečistotě¹³³ sexualita vypadá jako by byla ovládána temnými silami: působí dočasnou nečistotu těch, kdo se k ní přiblíží. Samotný výron semene – ať již v důsledku masturbace nebo poluce – činí muže po zbytek dne nečistým (Lv 15: 16-18), výron semene též způsobí, že voják, který jej z jakéhokoliv důvodu prožil, musí do večera opustit tábor (Dt 23:10). Zajímavé je, že se změnou vztahu k sexualitě se mění i vztah k nahotě: přistupuje se k ní odmítavě, sex je proto provozován pod rouškou tmy, je nutno se za něj stydět. Noe proto prokleje Cháma, že jej viděl v opilosti ve stanu nahého (Gn 9:22), Lotovy dcery též čekají na noc, než svého otce opijí a souloží s ním (Gn 19:33). Odpor k nahotě se pak stává mravním požadavkem nabývajícím až absurdních podob: Talmud tak například chválí rabíny za to, že za celý život nikdy nepohlédli na svůj obřezaný penis (Goodman 2007: 239).

Vyvolený národ měl být ovšem jiný než promiskuitní a pohlavními chorobami stížení modláři: Lv 18 proto v řádu pohlavního života výslovně uvádí nutnost lišit se od Egyptanů i Kenaanců, šestkrát je ve stejné kapitole Izrael varován, aby se neřídil příkladem pohanů. Panenství ženy a zákaz cizoložení (Dt 5:18) měly zase zajistit naprostou jistotu, že vyvolený lid se s pohany nebude mísit. Z obou důvodů jsou tedy striktně zakázány aktivity typu nevěry, incestu, sexu se zvířaty, masturbace či homosexuality (Lv 18). Jak homosexualita, tak masturbace byly mimo zmíněné důvody zatracovány také proto, že se jednalo o známky nekontrolované, a tudíž morálně pochybné pohlavní touhy, jejíž smysl má být striktně účelový

¹³³ Deutereonomické příkazy, například jak chodit na stranu, se ovšem staly předmětem mnohých ironií. Šestov (2006: 127) se zamýšlí nad duchovní zajímavostí víry, jež má ve svých článkách, jak chodit na stranu a cituje Voltaira, který říká, že Bůh měl raději naučit nauce o nesmrtnosti duše, než svůj lid učit *aller a la selle*.

(Byer, Sheinberg 1994: 35). Sodomský hřích (Gn 19) – po staletí chápaný jako homosexualita – je sice spíše hříchem nepohostinnosti než homosexuality (Helminiak 2007: 121-2), jeho podtext však rozhodně sexuální je. Lot totiž sodomským mužům, kteří obklíčili jeho dům nabízí ke znásilnění nejprve své panenské dcery – což dav odmítne – ale sodomským mužům zároveň evidentně nejde o sex s muži: Lota, který před nimi stojí zcela bezbranný, kupodivu neznásilní, ač by se takové řešení nabízelo (Corvino 2023: 27-9). Pohlavní násilí, jehož se má Lotovým hostům dostat, je zde totiž myšleno jak forma nadvlády domácích nad cizinci – nadvlády bez rozdílu pohlaví – a způsob přivlastnění člověka.

Příběh podobný tomu o Sodomě zobrazuje kniha *Soudců* (Sd 19-21). I zde se místní muži srotí, aby pohlavně „poznali“ cizince. I zde hostitel nabídne svou ženu a panenskou dceru, avšak dav ji nepřijme, přijme až hostovu ženu, kterou celou noc následně opakovaně znásilňují až k její smrti¹³⁴. Sexualita využitá (stejně jako v Sodomě, avšak v tomto případě dokonane) k ponižení, ovládnutí a přivlastnění cizince je v tomto případě ovšem potrestaná lidmi, ne Bohem. Cena ženy je zde otřesně nízká, stejně jako chování jejího manžela, který ráno vstane, celou noc znásilňovanou ženu uvidí na prahu a jednoduše jí vyzve, aby se zvedla a pokračovala s ním v cestě. Teprve když vidí, že je žena mrtvá, rozseká ji na dvanáct dílů a rozešle po celém království jako podnět k trestné výpravě proti Benjamíncům. Oba příběhy ukazují nejen sexualitu bez lásky, ale především sexualitu dravou a temnou, které slouží k zneuctění. V pohlavnosti člověka se totiž skrývá slabost: je intimní a je tím nejhlubším, co lze dát, ovšem co si také lze vzít. „Poznání“ cizince či cizinky pohlavní cestou je tak naprostým trestem, sex zde slouží k odejmutí všeho a k pokoření. To odkrývá právě tu stranu sexuality, která člověka činí nečistým. Je to hrubá síla, která člověka mění v hada či v případě obou příběhů – šlo totiž o muže toužící po znásilnění někoho jiného – pouhý penis.

Zcela účelově se v sexu chová Abrahám. Nedůvěřuje totiž Božímu slibu a opatřuje si syna konkubinátem (Gn 16). Když tedy Bůh zestárlému Abrahámovi a Sáře přesto zvěstuje syna (což světem prošlou Sárú rozesměje), Abrahám již syna má: je jím Hagarin Izmael, kterého však i s matkou bezohledně zapudí s chlebem a měchem vody do pouště (Gn 21:14). O lásce k Hagar tak rozhodně nemůže být řeč. Láska je přitom v *Pentateuchu* líčena jako tělesná přitažlivost, které vzniká v mžiku, pudí muže k ženě a automaticky ústí v manželství. Přitom není zcela

¹³⁴ Corvino (2013:30) právě pro podobnost obou příběhů zcela vylučuje, že by v Sodomě šlo o homosexualitu.

zapovězeno mnohoženství: dvě ženy pojal Lámech (Gn. 4:19), Leu i Ráchel zároveň má Jákob. Obzvlášť Jákob se chová ve stylu Homérových hrdinů: dokud je Ráchel neplodná, dělá syny Lei, ale s Ráchel souloží také, což se však na výsledku projeví teprve když Bůh otevře její lůno a Ráchel porodí Josefa (Gn 29-30). Řeč však nemůže být nejen o věrnosti jedné ženě, ale ani o zdrženlivosti.

Cizoložství bezpochyby dokonané provede též Tamar (Gn 38) když souloží s vlastním tchánem, ačkoliv je zasnoubena svému švagru Šelovi. Tamar se přitom chová jako pravá nevěstka: zakryje se rouškou, vyčkává za městem, Juda jí za odměnu nabídne kůzle. V příběhu není nijak odsouzen fakt, že si Tamar toto řemeslo zvolila, ani že Juda využil jejích služeb, ačkoliv si vypravěč dává práci s vysvětlením, že byl Juda vdovec, což naznačuje, že u ženatého by se stejný čin bral jako nemorální (Schwartz 2002: 167). Cizoložství přitom bylo trestáno smrtí: nevěrná manželka byla odsouzena k smrti jako narušené vlastnictví (Ibid.: 144). Jak nás však informuje *Genesis* v případě Potífary ženy (Gn 39)¹³⁵, snaha svést Josefa není nijak odsouzena, i když Josefovo hrdinství – s nímž s Potífarkou nesouloží a raději se nechá uvěznit – má nést poučení o tom, jak je lepší trpět než s cizoložnou ženou obcovat. Předpisy *Deuteronomia* o ochraně cti neprovdané ženy (a tak i ochraně panenství) přitom nutí svůdce, aby se oženil se svedenou ženou, navíc jí po celý život nemá právo zapudit (Dt 22: 28-9). Zároveň však stanovuje naprosté vlastnictví ženy mužem: je-li přistižena s jiným mužem, budou spolu cizoložníci usmrceni. Od ženy, chápané jako nádoba, v níž až do porodu roste mužovo semeno, se totiž vyžadovala naprostá věrnost manželovi, každý muž si musel být jistý, že dítě, které se jeho ženě narodilo, bylo skutečně jeho. Vzhledem k sexualitě se tak vytváří dvojí etický standard: Muž sice nesměl mít sex s manželkami jiných mužů, ale protože rodová linie se předávala pouze skrze Hebrejku, mohl mít pohlavní vztah se ženou z jiných kmenů, což mu otevíralo daleko větší pole pro uspokojení sexuálních potřeb, než jaké měla žena. Takový dvojí standard dnes sice pobuřuje, faktem však zůstává, že Hebrejky požívaly jako ženy a matky mnohem větší úcty než většina žen tehdejších kultur (Byer, Sheinberg 1994: 35).

Z hlediska sexuality a její etiky jsou nejzajímavějšími postavami knihy *Soudců* Samson a Delíla. Samson – jakýsi biblický Hérakles – je muž primitivního boje, sukničkář, který spoléhá

¹³⁵ Příběh má předchůdce v egyptském „Příběhu dvou bratrů“, muž v něm ovšem svou nevinu dokazuje tím, že si odřízne penis. To byl ovšem detail zcela nevhodný pro příběh o muži, jenž se měl stát otcem izraelských kmenů (Gabel et al 2006: 50-51). Scéna ovšem není jediným příběhem, který má paralely (viz Ibid.: 48-52).

na hrubou sílu. Je to ovšem člověk slabý nejen rozumově, ale i morálně. Přestože je od okamžiku zrození Boží zasvěcenec, vybere si za nevěstu Pelištejku, ženu, která je pravá v jeho očích, nikoliv v očích Hospodina. Svatba sice pro Samsonovu prchlivost není dokonána, Samsona však zradí jiná jeho láska: Delíla. Ta mu oholí vlasy a způsobí tak, že je Samson se svými nepřáteli oslepen, avšak od Boha si vyprosí svou smrt spolu s tisíci Pelištejci (Sd 13-16). Příběh má zjevné poučení: varuje před stykem s cizinkami, ovšem má i hlubší vrstvu: zobrazuje sluneční mýtus, v němž Samson–Slunce nesmí přijít o zdroj své síly (Schwartz 2002: 93). Z etického hlediska však také příběh ukazuje proradnost žen i skutečnost, že sex je jen zřídkakdy oddělen od ostatního života, ale že i v něm partneri sledují jisté cíle. Samson, který po sexu spí v Delílině klíně, očekává jednoduchý postkoitální odpočinek, než na něj začnou znovu útočit touhy. Pro jeho siláckou jednoduchost je však příznačné, že nepochopí, co vše se za Delílinou sexualitou skrývá a že to rozhodně není jen jednoduchá tělesná touha, kterou si přišel ukojit on.

Jiný pohled na ženu nabízí kniha *Rút*. Nese etické poselství, jímž je věrnost, laskavost a velkomyslnost (Dilliard, Longman 2011: 123). Informuje nás jednak o levirátním zákonu (Rt 1: 11-13) podle něhož měl zemřelého muže po boku vdovy nahradit jeho bratr, avšak zároveň i o velmi citlivém vztahu Rút k Noemi. Informuje nás ovšem také o ženské sexualitě zkrocené, poslušné zákonů. Rút si lehne k Boazovým nohám, místo aby hledala jiného manžela, protože je poslušná zákona. Právě proto jí Bůh Boaze nadělí: dostane v něm hodného muže, který vykoupí její pole, nevyžene ji od svých nohou a dostane též od něj syna. Iniciativa Rút a Noemi se totiž odehrává pouze v rámci daných společenských pravidel, které ukazují, jak by měla vypadat nejen žena, ale i ženská sexualita: měla by být věrná, tichá, ponížená, ke všemu ochotná a doufající a proto odměněná. To ironicky míněná a ironií naplněná kniha *Ester* (srov. Dilliard, Longman 2011: 184) vidí situaci opačně: perský král v ní sice vydává nařízení, že muž má rozhodovat ve svém domě, ale ani vlastní ženu k poslušnosti pohnout nedokáže (Est 1, 12: 21-22). V knize *Ester* totiž chytré silné ženy své manžely ovládají a prezentují tak druhou, obávanou stránku ženství: manipulativnost, již se u značně schématické postavy Rút čtenář nedočká.

Slavný je vztah Davida a Jónatana, který sice nemusel být právě homosexuální¹³⁶, v každém případě v něm však šlo o hluboké přátelství ne nepodobné lásce, o přátelství „podivuhodnější nad lásku žen“ (2S 1:26)¹³⁷. Mnohem zajímavější je však Davidův románek s Bat-šebou. K zamilování (a tedy vzniku pohlavní touhy) dochází – jak již bylo řečeno – v Bibli během mžiku, o zbytku jsme informováni lapidárně avšak pregnantně:

„Tu spatřil ze střechy ženu, které se právě omývala. Byla to žena velmi půvabného vzhledu. David si dal zjistit, kdo je ta žena. Ptal se: Není to Bat-šeba, dcera Elímova, manželka Chetejce Uriáše? David pak pro ni poslal posly. Ona k němu přišla a on s ní spal; očistila se totiž od své nečistoty. Potom se vrátila do svého domu. Ta žena však otěhotněla a poslala Davidovi zprávu: „Jsem těhotná““ (2S 11: 2-5).

Kvůli utajení cizoložství David naplánuje zabití Uriáše a s Bat-šebou se chce oženit. David o tom, že je žena – k níž vzplanul touhou – vdaná, velmi dobře ví, dokonce i ví, že se teprve očistila z nečistoty (pravděpodobně menstruační). Bat-šeba měla být ukamenována dokonce bez nutnosti výpovědi svědků, svědkem by bylo její těhotenství. To se však nestane. Nutnosti zemřít je zbaven i král David: po napomenutí proroka Náthana svůj hřích přizná – zemře však jeho a Bat-šebin syn.

David ale projevil velkou otrlost ve věcech sexuální morálky i v jiném případě: při znásilnění dcery Támar jejím nevlastním bratrem Amónem (2S, 13). Amónovu touhu Bible pojmenovává jako lásku, i když tak vůbec nevypadá. Amón se do své sestry „zamiloval“ avšak poté, co jí přes její prosby znásilnil, ji začne nenávidět. Z postkoitální deprese, do níž upadne, je zjevné, že o lásku v žádném případě nešlo, šlo o prosté ukojení touhy. To si ovšem uvědomuje i Támar, když svému nevlastnímu bratrovi a násilníkovi v jednom říká: „To, že mě vyháníš, je mnohem větší zlo než to předešlé, jehož ses na mně dopustil“ (2S, 13: 16). Když se o všem dozví David, rozhněvá se, ale jinak neudělá nic. Lze sice pochválit, že neupadá do pokryteckého moralizování: syn pouze není o moc lepší než otec, avšak právě tento

¹³⁶ Když při rozpravě v izraelském parlamentu poslankyně obhajující práva gayů dala k lepšímu svůj názor, že David a Jónatán byli homosexuální pár, vznikl z toho skandál (Schwartz 2002: 192).

¹³⁷ V potaz je ovšem nutné vzít i ne nezajímavou představu boha JHVH jako Saulova a Davidova Erasta (srov. Jennings 2005: 37-66).

nedostatek etiky sexuality má za následek vzpouru, kterou David posléze musí řešit. Panovník je přitom představitelem Jahveho, ten, který udržuje kosmický řád (Eliade 2008: 345-6).

Po otci se v pohlavní oblasti zvrhl i Davidův syn Šalomoun. Proslulý je v *Bibli* tím, že měl sedm set kněžen a tři sta ženin, přičemž jeho ženy byly zapovězené cizinky (1Kr 11). Boha to ovšem příliš netrápí, s hrozbami trestu přichází teprve když se začnou stavět modly jiným bohům (1Kr 11: 11-13). Když se však ve stejné situaci ocitnou navrátilci z babylonského zajetí (Ezd 10) musí se dlouhý seznam mužů oddělit od žen cizinek, s nimiž navíc měli někteří děti. Následné rozvody a bolestné odtržení od manželek a dětí líčí „apokryfní“ První Ezdrášova kniha. Lze sice argumentovat tím, že situace se změnila a z Babylonu se navrátilší lid potřebuje obnovit smlouvu s Bohem, nicméně loučení jednotlivců s manželkami působí vedle chvály Šalomounových sňatků s cizinkami jako typický dvojí metr.

Před cizími ženami nás varuje i kniha *Příslaví* (Př 5), na mysli však má ženy jiných manželů. Cizí ženu líčí jako dvousečný meč, nádobu sestupující ke smrti. Naopak vlastní žena je vychválena, v jejím milování by se muž měl kochat. Opět je upřednostněn sex s nevěstkou (Př 6: 26), před sexem se zadanou ženou, která na rozdíl od nevěstky nevyžaduje peníze, ale duši. V případě sexu s nevěstkou je však vina na straně ženy – jde jí totiž o peníze – muž je líčen jako prostoduchý, nemající rozum, jako vůl vedený na porážku (Př 7: 22). Hormonální oblouzení, které je takové prostoduchosti příčinou, není diskutováno: je přirozené a nelze jej ovládat. Diskutován je ovšem čin: tedy fakt, že takový muž s nevěstkou půjde, což je jeho rozhodnutí, který nese svůj morální rozměr. Pokud se tedy muž vyspí s vdanou ženou, je pro něj nebezpečím manžel, pokud se nechá svést nevěstkou, směřuje do komor smrti (Př 7: 27). Odůvodnění takové jedovatosti hříchu je velmi chatrné, *Příslaví* totiž tvrdí snadno dokazatelnou nepravdu: „Hříšníci stíhá zlo, kdežto spravedlivým je odplatou dobro“ (Př 13: 21). Na druhou stranu však stejná kniha v akrostichovém epilogu definuje statečnou ženu z pohledu muže: informuje nás tedy o ideální manželce, která svou péčí naplňuje všechny tělesné potřeby manžela, prokazuje mu jen dobro, promlouvá jen moudře a její krása je klamavá, daleko důležitější je její bohabojnost (Př 31: 10-31).

Milostnou lyriku, a tedy opačný úhel pohledu – pohled zamilovaných – prezentuje *Píseň písní*. Děj obsahuje tradiční prvky zamilovaného příběhu: hledání lásky, překonávání

překážek. I když se nikde v knize neříká, že by oba milenci byli manželé¹³⁸, tykají si a velké místo je vyhrazeno smyslům: dotekům, zraku, čichu. *Píseň* opěvuje především touhu dvou lidí, jež sobě náleží („můj milý je můj a já jsem jeho“, Pís 2: 16). Svět kolem milenců neexistuje, vášeň je zcela pohlcuje. Vzájemná oddanost ovšem ukazuje nutnost věrnosti: je těžké oddávat se někomu, kdo sám oddaný není. V druhé části nevěsta vypráví, jak ji milý svádí, přičemž některé obrazy jsou poměrně jasně sexuální:

„Můj milý prostrčil otvorem ruku
A celé mé nitro se zachvělo před ním.
Z rukou mu kanula myrha, myrha stékala z mých prstů,
Na rukověť zástrčky“ (Pís 5: 4-5).

Nebo:

„Probud' se, vánku severní,
Přijď, vánku jižní,
Ať voní moje zahrádka,
Ať její balzámy proudí jak bystřiny,
Ať přijde do své zahrady můj milý
A jí výtečné ovoce její“ (Pís 4: 16).

Přes poměrně zjevný popis pohlavního aktu¹³⁹ ovšem *Píseň* příliš o etice nesděljuje. Popisuje totiž dva lidi v žáru lásky, v procesu svádění, unikání a obřadných okolků, a nakonec i v samotném koitu, což jsou ovšem situace, v nichž jde etické myšlení obvykle stranou. Problematika postkoitálního vystřízlivění, následné věrnosti a ohledů v *Písni* pojednána není. Svou povahou se tak tato překrásná série milostné lyriky podobá pohádkám, které končí ve chvíli, kdy ženich dostane svou unikající, odepíranou či dosud jen stěží poznanou nevěstu. Nemá-li se následný text zvrhnout do realismu či velmi drsného naturalismu, musí pohádka v takovou chvíli končit¹⁴⁰.

Sedmnáct následujících prorockých knih (16 z nich je pojmenováno jménem proroka, *Pláč* se v řeckých verzích jmenuje *Pláč Jeremiášův*) je z etického hlediska zajímavějších.

¹³⁸ Dilliard, Longman (2011: 250-1) přesto tvrdí, že tak intenzivní pocity lásky, které píseň vyjadřuje, musí vznikat jen mezi manžely.

¹³⁹ Studii o orálním sexu v *Písni písni* provedl zajímavě Case (2017).

¹⁴⁰ Ve skutečnosti *Píseň* končí třemi básnickými zlomky označovanými podle témat: 1/ maličká sestra 2/ Šalomounova vinice 3/ ty, který prodléváš v zahradách. K jejich výkladu viz Schwartz (2002: 221-2).

Feministické kritiky pro odsouzenou ženskou sexualitu – a vzdor výše zmíněné situaci mužů a žen neutrálně či pozitivně nahlíženou sexualitu muže – se dočkaly porno-prorocké pasáže v *Izajášovi* (47), *Ozeášovi* (1-3), *Jeremiášovi* (2-5) a *Ezechielovi* (16 a 23)¹⁴¹. Izrael je v těchto pasážích přirovnán k divoké oslici, kterou nikdo neudrží v čase říje (Jr 2: 24). Izraelské odpadlice jsou zde vysloveně denunciovány jako lehkovážné smilnice (Jr 3: 6-10), Jeruzalém zahrnuje svým smilstvem každého, kdo jde jen kolem (Ez 16: 15). Izrael je tedy nahlížen jako děvka, když se odklání od svého Boha, jako nevěrná manželka však bude vzat na milost, jak Bůh stvrzuje ústy Ozeáše:

„Zasnoubím si tě navěky,
zasnoubím si tě spravedlností a právem,
milosrdenstvím a slitováním,
zasnoubím si tě věrností
a poznáš Hospodina“ (Oz 2: 21-22)

Ovšem tito proroci nejsou ve svém sexuálními obrazy prosyceném horlení sami. *Ámos* tvrdí, že v Izraeli „Syn i otec chodí za nevěstkou“ (Am 1: 7), *Micheáš* mluví o spálení nevěstčích odměn (Mi 1:7) a šlo by pokračovat. Bůh právě tyto hříchy ústy proroků svému lidu vyčítá, chce je však odpustit a vymazat. Přesto odsouzení nevěstek překvapí: tatam je ona bezvýznamnost povolání Racháb. Bůh ostatně ústy proroků staví své vlastní zásady na hlavu. Přijímá kleštěnce (Iz 56: 4-5), cizince (Iz 56: 6) a touží se svým lidem uzavřít novou smlouvu, duchem (Iz 59: 21). Bůh se tudíž v prorockých knihách z despoty – posedlého podrobnostmi typu defekace – mění v unaveného Boha, jehož dodržování těchto zásad obtěžuje a nevyžaduje již nutně ani obřízku (Jr 9:24). Obrací se již ke všem národům a zobrazuje se jako mstitel. Ovšem i zde se objevuje již zmíněná dvojakost biblických veršů, protože hned vzápětí se stejný Bůh ústy proroků vymezuje proti pronárodům (Jr 46-51) a vyzývá k plnění svých požadavků (např. Jr 17: 19-27).

K chování žen jako nevěstek se též obrací Ezechielovo podobenství o dvou sestřích (Ez 23: 1-20). Ohola (Samaří) a Oholíba (Jeruzalém) mají neutišitelnou chuť na milence, a cizí národy si na nich vylévají své smilstvo. Obě též odhalují svou nahotu, přičemž Oholíba je navíc odsouzena za vybírání si mužů z hlediska jejich prokazatelné pohlavní mužnosti: oddávala se

¹⁴¹ K „pornografickému“ čtení těchto pasáží viz Sloane (2008) či Brenner (1996).

totiž smilnění s muži, jejichž úd je jako úd osla a jejichž výron je jako výron hřebců (Ez 23:20). Odsouzena je tedy její zvířecí sexualita, nekultivovanost ve výběru partnera z řad vlastního národa, avšak i touha po pohlavním prožitku namísto pohlavní účelovosti. Odsouzena je však i její ženskost, s níž preferuje muže jednoduše „pohlavně krásné“. To je samozřejmě trnem v očích mužů pohlavně nekrásných. I bez údu osla a hřebčího výronu lze totiž jistě zplodit děti (je-li sex určen pouze k tomu), problém je ovšem v tom, že žena pouhé plození nepreferuje, ale že má i vlastní touhy.

Ozeáš přirovnává smlouvu s Bohem k manželství: oba svazky jsou pro něj stejně výlučné a nelze v nich tolerovat soky. I když kniha soupeří s *Jobem* v počtu nesrozumitelných pasáží (Dilliard, Longman 2011: 337), *Ozeášova* bolest je zjevná: vychází z vlastního nepovedeného manželství. Bůh totiž prorokovi přikázal, aby si vzal nevěstku Gomeru, ta jej ale opustí, *Ozeáš* ji od jiného muže vykoupí a dál se o jejich vztahu nedozvíme, taková manželská zkušenost však silně ovlivňuje samotné proroctví. Izrael totiž smilní: cizoloží snachy a dcery, s nevěstkami se spolčují kněží (Oz 4: 13-14). Stejně jako *Ozeáš* však stále miluje svou ženu, i Bůh miluje Izrael, prorokova zahořklost tak symbolizuje Boží zahořklost nad nevěrným Izraelem, stejně jako návrat k mystickému manželství s JHVH. Příběh je samozřejmě vyprávěn z hlediska manžela, žena je v něm pasivní a nemá možnost se k manželstvím vnucené ukázněnosti lásky vyjádřit. Ovšem stejně je na tom Izrael. Je služebníkem Božím, nemá možnost se k jeho lásce vztahovat jinak než láskou a to, že jí neprojevuje, je právě důvodem jeho příštích trestů. Manželství a láska jsou tedy v *Ozeášovi* vztahy nezrušitelné, nelze nemilovat toho, kdo miluje mne. Nutnost oboustrannosti citů, která velmi často nenastává a má za následek značné citové utrpení, není diskutována. Přijímaná láska je opětována povinně. To ostatně ukazuje i *Malachiáš*, když varuje před věrolomnou nevěrou ženě z mládí. Je nutné nenávidět rozvod (Mal 2: 15-16). Láska je nezrušitelná a trvalá. Takové pojetí jistě zmenšuje množství sociálních problémů a usnadňuje vztahy mezi lidmi, problémem však je, že se nezakládá na pravdě. Avšak volání proroků tepe právě ty neřády, které sice vznikají, ale podle Božích představ vznikat nemají.

8.2. NOVÝ ZÁKON

Nově vzniklé křesťanství rekrutovalo své první přívržence z řad Židů – ostatně vedle filosofických proudů pozdního starověku (především stoicismu) a mysteriálních

blízkovýchodních kultů právě židovství bylo jeho základem (Gabel et al 2006: 196-204) – vůči různým podobám židovské víry prvního století se však také vymezovalo. *Starému zákonu* rozuměli křesťané jako prorockému zaslíbení, mesiášská zaslíbení různých starozákonních spisů se proto vztáhla na osobu Krista, jakožto „rozhodujícího a konečného božího zjevení“ (Pokorný, Heckel 2013: 62). Bible Izraele byla christologicky interpretována a do rámce křesťanské Bible byla předsazena v podobě *Starého zákona*. Křesťanství si tak nezvolilo model integrace starších knih do svého učení, ani model substituce či redakce, ale zvolilo si nejobtížnější cestu ustavením dvoudílné jednoty Bible (srov. Dohmen, Stemberger 2007: 17-18).

Z literárního hlediska jsou centrem *Nového zákona* čtyři evangelia, z nichž tři jsou synoptická (Matouš, Marek a Lukáš)¹⁴² – líčí tedy Ježíšovu službu velmi podobně jak stavbou příběhu, tak i celkovým tónem: centrem příběhů je Kristova biografie soustředěná na jeho mučení, ukřižování a vzkříšení. *Matoušovo evangelium* se soustředí především na Ježíšův vztah k židovské víře, *Markovo evangelium* naopak zobrazuje „Ježíše v pohybu“ – soustředí se na jednání a činy, *Lukášovo evangelium* je nejdelší novozákonní knihou a zdůrazňuje spásu, kterou Ježíš přinesl – přičemž neobyčejně dlouhý čas je věnován Ježíšově cestě do Jeruzaléma. *Janovo evangelium* se od třech synoptiků liší jak jazykem a stylem, tak i důrazem na budování christologie: ukazuje Ježíše jako Syna v úzkém vztahu k Otci. Po evangeliích následují *Skutky apoštolů*, které líčí šíření zprávy o Kristu do helénského a římského světa prostřednictvím učedníků. Klíčovou osobností *Skutků* je Pavel – jež se sice sám s Ježíšem za jeho života nesešel, avšak dramatické zjevení na cestě do Damašku mu změnilo životní orientaci. Dále následují epištoly – listy mající podobu kázání a rozprav – z nichž autorství většiny je připisováno právě Pavlovi. Kniha končí knihou *Zjevení*, která líčí budoucí osudy církve i světa a v četných obrazných, avšak jen stěží jasných pasážích ukazuje zkázu tohoto světa a nový příchod Krista.

Co se etiky sexu týče, je dobrá evangelijní zpráva zprávou sporou, a v tom, co říká, zprávou rozporuplnou. Její náhled na pohlavnost ukazuje již samotný fakt, že Marie počne z Ducha svatého (Mt 1: 17, Lk 1: 34-38). K početí spasitele se totiž zdá být nezbytné, aby se její sexualita vůbec nedotkla, je tedy počat bez pohlavního styku. Možnost početí bez muže překvapí samu Marii (Lk 1: 34), vždyť starozákonní příklady (například Abrahámová Sára)

¹⁴² K teorii vzájemné literární závislosti, závislosti na jiných textech apod. viz Pokorný a Heckel (2013: 348-393).

ukazují potřebnost muže i při Božím zásahu. Duch svatý si navíc nevybral pro své početí v Marii ženu svobodnou: Marie je totiž zasnoubena s jiným mužem, Josefem. Tomu je početí z Ducha oznámeno, Marii proto nepropustí: ale až do porodu s ní nesouloží¹⁴³.

Sexualita se odehrává (ideálně) v manželství, jehož povaha chrání především ženu: zasnoubení bylo v židovské společnosti právně závazné, zrušeno mohlo být pouze rozvodem, a dokonce i sám Ježíš připouští rozvod pouze na základě smilstva¹⁴⁴. Kdo propouští manželku mimo tento případ, uvádí ji do cizoložství, stejně jako toho, kdo se s takto propuštěnou ženou ožení (Mt 5: 31-32; Ma 10: 2-12). Žena a muž tedy tvoří jedno tělo, jež je nerozlučitelné. Mojžíš sice stanovil případy, kdy k rozloučení dojít může (sám Ježíš opakovaně jako důvod povoluje cizoložství), avšak takové výjimky existují jen pro tvrdost lidského srdce (Mt 19: 8). Manželství, a tedy mužsko-ženská unie jednoho těla, není ale zároveň povinností či nezbytností. Někteří jsou pro něj od narození či od lidí nezpůsobilí, jiní se ho zřeknou, pro království nebeské (Mt 19: 12). Pro toto království je však důležité pokání a aby bylo od čeho se kát, musí nejprve být hříšnost. Blíže Bohu, než náboženští vůdci je proto prostitutka činící pokání (Mt 21: 31; Lk 7:47), Bůh běží navrativšímu se synovi vstříc raději, než by projevoval trvalou lásku tomu, který jej nikdy neopustil. Ježíš sám se s prostitutkami a nevěrnými ženami stýkal s oblibou. Carmichael (2010: 28-43) dokonce vykládá jeho setkání se samarskou ženou u studny jako vzájemné svádění¹⁴⁵, známá je též Ježíšova reakce na cizoložnou ženu: píše prstem po zemi a ostatním připomene, že jen ten, kdo je bez hříchu, má hodit kamenem (J 8: 5-11)¹⁴⁶.

Evangelijní Ježíš se též obrací k zásadě „Nezcižolžíš“ (Ex 20: 14) a vykládá ji tak, že již pouhé pocítění chtíče po ženě znamená cizoložství v srdci a že oboje vede do pekla (Mt 5: 27-30). Evangelijní etika proto nastavuje laťku vysoko: už pocítění chtíče je pekelné, natož pak sama jeho realizace. Přitom svět sám svody oplývá, přicházejí nutně (Mt 18: 7), přesto je provolána běda tomu, skrze něhož tento hřích (nutně) přijde. Tím zdrojem však není ďábel. Když Ježíše plného ducha pokouší po čtyřicet dní na poušti, chtíč a sexualita součástí pokoušení nejsou.

¹⁴³ Souložil s ní ovšem po něm. Mt 13: 55-56 nás informuje, že Ježíš má čtyři bratry.

¹⁴⁴ V Ma 10: 10 ovšem již ani to ne. Stejně tak v Lk 16:18.

¹⁴⁵ K tomu mu slouží především Ježíšova (podle Carmichaela svádívá) věta: Dej mi napít (J 4: 7) a fakt, že žena u studny zanechá svůj džbán (J 4: 28), alegorii vagíny.

¹⁴⁶ Carson a Moo (2008: 237) ovšem upozorňují na pravděpodobnou nepůvodnost této perikopy, jež je však pro literární vliv Bible nepodstatná.

Tak stojí na jedné straně smilstvo v pouhém pocítění chtíče a na druhé fakt, že právě ten, kdo hřeší (tedy například smilní), je blízký Bohu, který mu vyběhne vstříc jako otec navracejícímu se synovi. Pro stanovení mravních zásad je to opora velmi křehká, krom svého učení o rozvedech totiž Ježíš o sexu v podstatě mlčí. Za příklad lze vzít jeho vlastní, v evangeliích zmíněný život, ovšem vzhledem k cílům, na které se jednotliví evangelisté soustředí, je nereálné předpokládat, že zachycují Ježíše se všemi jeho tělesnými potřebami. Evangelia jako velmi čtená literatura však o sexu ve všech jeho problematických rovinách (homosexualita, masturbace, předmanželský a mimomanželský styk) neříkají v podstatě nic.

O to více se k němu však vyjadřují Pavlovy listy. 21 dopisů tvoří celých 35 % novozákonního textu, krom Pavla jsou jejich autory též Petr, Jakub, Jan, Juda a neznámý pisatel listu *Židům*. V listu *Římanům*, který Luther nazval nejčistší teologií (Carson a Moo 2008: 340) a který Melancthon považoval za shrnutí křesťanského učení (Ibid.: 349), Pavel vyjadřuje svůj názor na pohanskou promiskuitu, když mluví o těch, kteří poznali Boha, odmítli jej a zůstali napospas nečistým vášním svého těla. To navíc zneuctívají tím, že jsou vydáni v moc vášní, které Pavel označuje za hanebné: ženy mají nepřírozené styky místo přirozených, muži vzplanuli žádostí jeden k druhému (Ř 1: 24-27). Takové odsouzení zní sice spíše jako xenofobní očernění nekřesťanů¹⁴⁷, za pozornost ovšem stojí, že ten, kdo ženy i muže k „nepřírozeným“ stykům vydal, byl sám Bůh a učinil tak za trest, protože tito lidé se klaněli a sloužili tvorstvu místo stvořiteli (Ř 1: 25). Pavel – tento Mohamed křesťanství, kterému bylo sděleno více než sdělují evangelia (Ga 1: 12) – zároveň ale ví, že touhy lidské přirozenosti směřují proti božímu Duchu (Ga 5: 17). Tím si však protiřečí – pokud přirozené touhy jdou proti Duchu, pak by nepřírozené měly jít s ním, nepřírozené jsou však zároveň kritizovány – navíc je za zdroj přirozenosti považován Bůh (1K 6: 16), což dělá z Ducha schizmatika. Dostáváme se tak do bludného kruhu chybně použitých slov a chabě podepřených tvrzení. Obdobně tomu je v listu *Galatským*: lidé dělají to, co *dělat nechtějí*, když se nechávají vést svou lidskou přirozeností. Hříchy typu necudnosti, nečistoty, bezuzdnosti či vášně jsou však zároveň označeny za svévoli (Ga 5: 17-22) – tedy jednání o vlastní vůli, dělání toho, co lidé *dělat chtějí*. Ať již tedy dělám to, co chci (jednám svévolně) či to co nechci (když mne nutí přirozenost), jednám špatně.

¹⁴⁷ Mark D. Jordan (2002: 31-36) si všiml, že text nepodává žádný argument proti stejnopohlavnímu sexu. Ostatně pokud jde o homosexualitu, existuje i celé odvětví progay biblistiky, které M. C. Putna (2012: 63-76) dělí do fáze 1/ obranné, 2/ aktualizací a kontextualizační 3/ hledání metaforických vzorů pro prožívání gay identity, 4/ fázi postmoderního čtení biblických textů a 5/ fázi, v níž se hledá odpověď na otázku: Byl Ježíš gay?.

K dalším případům nemravností – vyplývajícím z faktu, že nově zrozené křesťanství nepovažovalo úzkostlivé dodržování celého židovského zákona za nutné (Sk 15) – se Pavel obrací v listě korintskému sboru. Z listu vyplývá, že Korintští si osvobození od povinností Zákona vyložili dvěma extrémními způsoby: rozhodli se pro neřest, či pro život bez sexu. Někteří se tak rozhodli pro incest (1K 5: 1) za což mají být vydáni Satanu (1K 5: 5), tedy vyloučení ze sboru a ponechání zkáze těla. To ovšem naznačuje opak zkázy těla buď v případě setrvání v církvi nebo v případě dodržení etických zásad sexuality. Důvodem je skutečnost, že tělo není pro smilstvo ale pro Pána a Pán je pro tělo (1K 6: 13). Zároveň je však tělo k dispozici každému z partnerů: každý disponuje tělem druhého (1K 7: 4). Smilstvo, tedy pohlavní hříchy, jsou zároveň jedinými hříchy, které se těla – chrámu Ducha svatého – dotýkají (1K 6: 18). Odolat jim lze právě tím, že člověk nepatří sám sobě, ale bylo za něj zapláceno výkupné, aby svým tělem nyní oslavoval Boha. V Pavlově vysoce hodnotné představě tedy tělo není bezcennou schránou ducha. Je hodnotné, a zvrácená – tedy nemanželská, incestní či stejnopohlavní – sexualita jej znesvěcují. Setkáváme se zde s představou vykoupeného těla, jakéhosi nového člověka, který sex nemusí potlačovat, je-li však manželský – jinými slovy: mají-li oba partneři vzájemné k sobě práva i povinnosti a sex se odehrává v ohraničeném, sobě oddaném a pro vnějšek uzavřeném prostředí.

I druhému extrémnímu přístupu k sexualitě, který se mezi Korintskými vyskytl – sexuální zdrženlivosti – Pavel ovšem nepřikládá nijak kladnou hodnotu. Je pro něj lepší vstoupit do manželství než se touhami trápit, na druhé straně však obhajuje život svobodných (1K 7: 32-35), je to totiž jeho vlastní život. V manželství však sexuální zdrženlivost výslovně nedoporučuje, protože pak se oba manželé nemohou ovládnout a pokouší je Satan. Rozvod je nepřípustný, a to i v případě, že jeden z manželů je pohan. Zajímavou (a co se výkladu týče velký prostor dávající) radu dává Pavel svobodným:

„Domnívám se, že vzhledem k tomu, co má přijít, je pro člověka nejlepší zůstat tak, jak je. Máš ženu? Nechtěj se s ní rozejít. Jsi bez ženy? Žádnou nehledej. Ale i když se oženíš, nezhřešíš. A vdá-li se dívka, nezhřeší. Dolehne však na ně tíseň tohoto času“ (1K 7: 26-27).

Svobodný stav je preferovaný z důvodu očekávání brzkého konce, lhůta je totiž krátká (1K 7: 29). Teprve v této perspektivě začnou skutečně pohlavní touhy vypadat bezvýznamné.

Pavel se totiž neobrací k běžné realitě života. V té se naopak žena chce zalíbit muži a muž se chce zalíbit ženě a nemyslí na věci Páně. Obrací se k očekávání brzkého konce, představě těla neušpiněného mrzkostmi, které mohou vzniknout mimo manželství, a už vůbec se neobrací k mrzkostem, které vzniknou v manželství. V něm je pro něj totiž pohlavní aktivizace dovolena (i když jde vlastně o ústupek, aby se lidé netrápili touhami). Co dělá manželskou sexualitu ctnostnou, ovšem není vysvětleno, stejně jako Pavel nijak neřeší případy existence pohlavních tužeb pouze u jednoho z manželů a jejich neexistence u druhého z nich, či samotné praktiky prováděné uvnitř manželství. Na jiném místě je však doporučeno umrtvit všechny pozemské sklony: smilstvo, necudnost i vášeň (Ko 3: 5). Pavel zároveň stanovuje příkazy mravní: o smilstvu se nemluví, zapovězeny jsou dvojsmysly, protože smilník a prostopášník nemá účast na Božím království (Ef 5: 3-5), čímž výslovně popírá praxi Ježíšovu, jak jí sdělují evangelia.

Pavel sám se totiž musí potýkat s reálným světem, v pastorálních epištolách – tedy listech určeným lidem s pastýřskou povinností – tvrdí, že zákon není určen pro smilníky a zvrhlíky (1 Ti 1: 9)¹⁴⁸, čímž v sobě stále projevuje Žida a vykazuje nesoulad s Ježíšem, který se držel celníků a prostitutek. Konzervativnost ovšem nalezneme i u Petra, který nařizuje ženám jejich vzhled (1P 3: 1-4) a obrací se k příkladu Abraháma a Sárý, aby stanovil za standard jejich podřízení mužům.

Se světem zcela nereálným se naopak potýká kniha *Zjevení*. Jde totiž o knihu vysoce alegorickou, jejíž výklad vyžaduje notnou dávku odstupu. Má sice poměrně jasnou strukturu: po prologu přichází poselství sedmi církvím, vidění nebes, následuje sedm pečeti, sedm polnic, sedm významných znamení, sedm nádob, pokračuje se přes triumf všemohoucího až k vidění Nového Jeruzaléma a k doslovu. Daleko nejasnější je však obsah jednotlivých částí: najdeme totiž prvky nebeské liturgie a dojem extatického zážitku (Pokorný, Heckel 2013: 629), letmo je zmíněna Sodoma (Zj 11: 8), ačkoliv není nijak spojena se sexualitou.

S ní je naopak spojen výjev soudu nad babylonskou nevěstkou. Toto téma četných maleb i tuctových hororů je zobrazeno překvapivě bez výraznějších etických poučení: jde o ženu na dravé šelmě, která svírá pohár plný ohavnosti a nečistoty svého smilství. Její tělo bude v budoucnosti rozerváno a spáleno ohněm (Zj 17). Je-li lidstvo (především Izrael ve *Starém zákoně*) líčeno jako nevěrná žena, pak je tomu nyní konec. *Zjevení* totiž líčí Beránkovu svatbu,

¹⁴⁸ K významu pojmu *arsenokoitai* viz Corvino (2013: 38-40) či Jordan (2002: 24-31).

po níž již v Novém Jeruzalémě není třeba chrámu, jelikož sám Bůh je přítomen (Zj 21: 3-4). Ovšem nečistí, nevěrní a cizoložníci jsou odsouzeni do jezera hořící síry. *Zjevení* tak nejenže neukazuje žádné pozitivní zobrazení sexuality (Latteri 2016), ale o sexualitě nesděljuje v podstatě nic.

8.3. DEUTEROKANONICKÉ KNIHY

Deuterokanonické knihy – neboli knihy, které se sice nestaly součástí židovského kánonu, zato je za závazné přijaly některé křesťanské církve (východní ortodoxní církve totiž svůj kánon přejaly ze Septuaginty) – vznikaly mezi lety 300 př. n. l. a 70 n. l. Jeroným je sice nezahrnul do Vulgáty a apokalyptické myšlenky v 2. Ezdrášovi nebudily příliš důvěry, avšak římskokatolická církev je na tridentském koncilu – tedy na stejném koncilu, na němž tato církev v konfesijním smyslu teprve vzniká (srov. Filipi 2012: 62) – prohlásila za druhotně (*deutero*) kánonické, tedy za součást jakési druhé vrstvy kánonu (Elliot, Travis 2004).

V podstatě romantickým příběhem je kniha *Tobiáš*, v níž mimo jiné nalezneme zajímavě vylíčenou svatební noc. Vdova Sára má za sebou již sedm manželství, všechny manžely však zabil žárlivý démon ještě před samotným sexem. Tobiáš ovšem demony přemůže. Svatební noc však pokračuje nečekaně: Tobiáš vyzve Sáru, aby se s ním modlila, přičemž v modlitbě zmíní, že Bůh dal Adamovi ženu, aby nebyl sám a aby mu byla rovna. Zároveň prohlásí: „Neberu si tuto svou sestru pro smilnění, nýbrž veden věrností“ (Tób 8:7). Následně oba novomanželé ulehnu ke spánku. Sexuální tematiku má i Zuzanin příběh z přídavků k *Danielovi*. Je příběhem ženy křivě obviněné z cizoložství za to, že nebyla po vůli dvěma židovským starším. Zuzana sice ví, co se stane, když jim po vůli nebude, avšak preferuje zhřešit v očích lidí (tedy být falešně obviněna) než v očích Hospodinových). Daniel pak dokáže Zuzaninu nevinu tím, že oba falešní svědci vypovídají rozdílně.

Zatímco první zmíněná deuterokanonická kniha ukazuje manželskou noc, v níž je přemožen démon, který ženu v předchozích manželstvích zbavoval jejich mužů, avšak v níž nenásleduje sex – Tobiáš se totiž žení proto, aby mohl být věrný, a sex je pro něj bezvýznamný – druhá ukazuje naopak chlípnost. Dva židovští starší totiž Zuzanu neustále sledují, a i když si navzájem své touhy nepřiznají, když dojde k činu, naléhají na ní oba stejně. Tobiáš tedy musí překonat nadpřirozeného ducha, Zuzana však chlípnost dvou zcela pozemských starců. Oba

příběhy však ukazují etiku sexu jako etiku nesexu, sexualita v obou je věcí hříšnou, která slouží jen k zostuzení či ponížení.

8.4. APOKRYFNÍ KNIHY

V případě apokryfů (z řeckého *apokryfos* – skrytý, utajený) jde o spisy, které přináší alternativní pohled na stejná témata, jako kanonické spisy Nového zákona¹⁴⁹, avšak zpravidla jsou mladší. Nepřináší sice podstatné a už vůbec ne spolehlivé historické informace: jejich základním zdrojem je soudobá zábavná a náboženská literatura (Dus 2003: 25), přesto jsou však svědectvím o živé literární činnosti v prvotní církvi, stejně jako svědectvím potřeby toho, co v kanonických spisech jednoduše chybělo. I když apokryfní spisy byly církví zavrženy, neztratily tím na oblibě a působnosti, což dokazuje četnost jejich motivů v umění, a to zejména výtvarném.

Významnou postavou apokryfní literatury je samozřejmě Marie. Ta v kanonických textech nemá příliš prostoru a řada informací o ní chybí, o to větší prostor má proto imaginace. Její panenské početí, jež se vzpírá zdravému rozumu, je proto nutné nejen dokázat, ale stanovit za něj i tresty: Bába Salomé proto musí vložit prst do Mariina přirození, aby uvěřila, že Marie je pannou i po porodu, ruku jí za to začne pálit plamen a odtrhávat jí od těla (Dus, Pokorný 2006: 267, Protoevangelium Jakubovo XIX-XX, 299, Pseudo-Matoušovo evangelium XIII). Na druhé straně však se apokryfní texty snaží o jakési „vědecké“ vysvětlení samotného zázraku početí panny: *Pseudo-Matoušovo evangelium* ukazuje anděla, který Josefovi oznamuje, že v Marii dal Bůh vzklíčit semenu (Ibid.: 291, III). Texty ovšem vyvyšují panenství, jehož opakem není jednoduše plození či sexualita, ale poskvrnění. Marie sama si ve stejném evangeliu ztrátě panenství brání: styk s mužem naprosto odmítá, protože jen panna může být Bohu milá, a i Eliáš byl vzat do nebe proto, že si své panictví uchoval (Ibid.: 294, VII). Mariinu podivuhodnost vyjadřuje i Ježíšův učitel Zacheus, když v *Pseudo-Tomášově evangeliu dětství* zjišťuje, že chlapec ví tolik, jako by existoval již před stvořením světa¹⁵⁰. Zacheus neví, v kterém břiše Ježíš mohl růst a který klín jej přivedl na svět (Ibid.: 279, Pseudo-Tomášovo evangelium dětství, VII).

¹⁴⁹ A dokonce i imitují jeho strukturu: evangelia, skutky, listy a apokalypsy.

¹⁵⁰ K tomu je zajímavé zamyslet se nad Ježíšovou maskulinitou a způsobem, jak ve stejném evangeliu zpochybňuje Josefovou autoritu (Stewart 2015).

Především pro pokusy o biblistickou integraci homosexuality (srov. Putna 2012: 74-5) je významný *Fragment tzv. Tajného Markova evangelia*, v němž zmrtvýchvstalý mladík přijde k Ježíšovi v noci pouze v plátně na nahém těle a zůstane s Ježíšem přes noc, aby byl vyučen „v tajemství království božího“ (Dus, Pokorný 2006: 51)¹⁵¹. Lze však jen stěží předpokládat vliv tohoto fragmentu na utváření „kanonické“ představy o etice sexuality. Pro tu může být daleko významnější *Tomášovo evangelium*, objevené po druhé světové válce v Nag Hammádí, avšak známé již daleko dříve (zmínka je o něm u Hippolita Římského (srov. Pokorný, Heckel 2013: 382)). Jedná se o 114 Ježíšových výroků (*logií*), které rádi užívali gnostici¹⁵², v nichž se jednak rozvíjí některá evangelijní témata, avšak někdy nečekaným směrem. Logion 114 je například výrazně misogynní. Petr v něm namítá, že ženy nejsou hodny života, Ježíš mu však odpovídá, že která žena „se učiní mužnou, vejde do království nebes“ (Dus, Pokorný 2006: 152, *Tomášovo evangelium*, 114). Tím zřejmě nemyslí fyzickou mužnost, ale spíše překonání sexuality (v *Bibli* a jí příbuzné literatuře prisuzované především ženám). To ostatně dokládá i Logion 22, v němž Ježíš požaduje, aby mužské nebylo mužským a ženské ženským, ale vše aby bylo jedním jediným (Ibid.: 105, 22). Pohrdání tělesností je však pohrdáním ženou, s níž se tělo spojuje. V Logionu 15 je proto třeba se klanět tomu, kdo není zrozen z ženy, neboť je to náš otec (Ibid. 100, 15) a se strachem z těla souvisí i Logion 37, kde Syna Živého uvidíme teprve tehdy, až se svlékneme bez studu jako malé děti (Ibid.: 113, 37). Ostatně Ježíš v *Tomášově evangeliu* tělesnou láskou celkově opovrhne a k touhám těla se nestaví tolerantně i v případě, že by se měly odehrávat v manželství. Tělo, které závisí na jiném těle, stejně jako duše, která na obou takových tělech závisí, jsou totiž nešťastné (Ibid.: 141, 87).

Gnostické *Filipovo evangelium* tak daleko nezachází. Kanonickým textům se přibližuje v důrazu kladeném na sexualitu manželskou, tu však dovádí až do extrému: zvířata, otroci a nečisté ženy nemají manželskou postel, ta patří jen svobodným mužům a pannám. Spojení v manželské posteli se nedá odloučit, na podporu čehož autor uvádí zajímavé tvrzení: „Proto se oddělila Eva od Adama, protože se s ním nespojila v manželské ložnici“ (Ibid.: 217, *Filipovo evangelium* 69). Manželství je tak dokonce jakousi magií, které si netroufnout oponovat ani nečistí duchové: ti, když vidí samotnou ženu či muže, posednou jejich protějšky ke svádění a

¹⁵¹ Fragment ovšem může být podvrhem svého objevitele Mortona Smithe (Putna 2012: 74), může však též jít o pokus legitimizovat gnostická učení v církvi (Pokorný, Heckel 2013: 388). Více o fragmentu Jeffery (2007).

¹⁵² Ke gnostické ideologii a mytologii, stejně jako k historii nálezů spisů v Nag Hammádí viz Rudolf (2010: 59-64).

znečištění těchto osamělých. Ovšem k vdané ženě a ženatému muži se nečistí duchové vejít neodvážejí (Ibid.: 215, 65). I když pomíneme v podstatě dětskou naivnost takové představy manželství, zarazit musí představa závislosti hmoty i duše na duševním stavu v okamžiku plození: stačí, když žena při sexu jen pomyslí na cizoložníka, ten, koho porodí se bude cizoložníkovi podobat (Ibid.: 221, 78).

Apokryfní skutky sice ukazují vztah žen k apoštolům, jež lze nazvat erotickým (Dus 2003: 64), avšak nechutí k sexu a až neurotickou obranou panenství ukazují totéž, co budou opakovat středověké legendy. Ve *Zlomku Skutků Ondřejových* říká proto Ondřej Maximille, jako by to bylo to nejjasnější na světě: „vím, že se sama rozhořčeně stavíš proti celé té výzvě k manželským stykům, protože se chceš vzdalovat od života ohavného a špinavého (Ibid.: 250, Zlomek Skutků Ondřejových, 40). Obdobně, když v *Petrových skutcích* padne zahradníková dcera mrtvá, Petr volá: „Ó, jaká pocta, jaký bohulibý zisk! Vždyť unikla nestoudnému tělu, umrtvila pýchu krve“ (Ibid.: 117, O dceři zahradníkově). Drúsiana nežije pohlavně ani se svým manželem a dává před takovými ohavnostmi přednost smrti (Ibid.: 317, Skutky Janovy 63)¹⁵³. Obdobně *Skutky Pavla a Tekly* hlásají, že blahoslavení jsou ti, kdo mají ženy, jakoby je neměli, a že blahoslavená jsou těla panen (Ibid.: 186-7, Skutky Pavla a Tekly 239-240). Bůh proto ve stejném textu posílá Pavla, aby lidi vytrhl ze záhuby nečistoty a vší rozkoše (Ibid.: 190, 246). Ohavnost a špína nestoudnosti a tělesných styků je přitom jasná, nevyžaduje odůvodnění či je toto odůvodnění velmi chabé. Ve *Skutcích Janových* se proto říká, že potěšení spát s cizími ženami trestá kromě Zákona přirozenost a svědomí (Ibid.: 297, Skutky Janovy 168-169), aniž by však pisateli stálo za to vylíčit, jak trest přirozenosti i svědomí vypadá. Ve *Skutcích Tomášových* se oproti tomu poměrně pravdivě tvrdí, že smilstvo zakaluje oči duše a ochromuje rozum, léčbou je však se jej prostě vzdát. Pro líčení ohavnosti sexu se musí autoři uchýlovat k perverzítám jako je sex s mrtvolou (Ibid.: 321, Skutky Janovy 74) či vražda (Ibid.: 388, Skutky Tomášovy 51-52). Pohlavní obcování a nezkratný chtíč totiž nevedou k rozmnožování, ale k ohavným skutkům (Ibid.), cizoložství je před Bohem odpornější než všechny ostatní zlé skutky a je to příčina všech špatností (Ibid.: 391 Skutky Tomášovy 58, 402 Ibid., 84).

¹⁵³ Bylo by možné pokračovat. Ve *Skutcích Tomášových* nevěsta odmítne chlípnost a hořkost v duši, jelikož má Muže pravého, tedy Krista (Ibid.: 366). O něco dále tvrdí, žena, kterou přepadne démon, že nic neměla ani se svým snoubencem, tak nechápe, proč by měla cizoložit (Ibid.: 383).

Sexualita je též významným prvkem v apokryfní apokalyptice. K *Bartolomějovým otázkám* je například připojen dodatek o manželství, v němž se odpovídá na otázku, co se stane s tím, kdo zhřešil tělesným hříchem. Etika se zde však mísí s čistě účelovou ekonomikou. Je doporučeno manželství jako řešení tělesné touhy, muž může mít jen jednu ženu. Budou-li mít v úctě čistotu a dávat církvi desátky, nebude jejich manželství hříšné. V případě druhého manželství v řadě lze tohotéž docílit chozením do kostela a péčí o nemocné a hladové, ovšem třetí manželství už znamená v nebi stigma hříšníka. Nejdokonalejší ovšem bude ten, kdo zůstane panicem či pannou (Dus 2007: 122-3, Otázky Bartolomějovy). Ezdráš proto vidí v pekle stát dívky, které před svatbou nebyly panny, hned vedle těch, jež zabily svá novorozeňata, zcela stejné dívky na stejném místě spatří ve svém vidění Pavel (Ibid.: 295, 296 Zjevení Pavlovo 39-40). Navíc ovšem spatří cizoložníky: visí za obočí a vlasy a strhává je ohnivý proud (Ibid.: 295, 39). Ve *Zjevení Petrově* jsou stejným trestem stíženy i ty ženy, které se kvůli cizoložení fintily (Ibid.: 347, Zjevení Petrovo A24). Lidské pohlavní chování je přitom v takových viděních problémem pro samotnou Zemi (Ibid.: 277, Zjevení Pavlovo 74), je nepřirozené, je chybné a je nesnesitelné. Lidstvo má mířit k duchovním výšinám a tělesnost je jen obtěžující. Spíše ojediněle spatřujeme to, co se dobově chápalo jako perverze: ve *Zjevení Petrově* se například opakovaně ze svahu musí vrhat homosexuálové a lesbičky, ovšem trpí podobně či snad i méně než ty, které přišly o panenství před manželstvím.

Apokryfům tedy vládne čistota a sexualita je špinavá, ohavná a je radno se jí vzdát. Výrazně umenšena je tak kanonická Pavlova rada těm, kdo zkrátka touhami nemohou vydržet, ať vstoupí do manželství. Manželství (s jediným člověkem) je sice možné, zdaleka však již ne preferované.

9. Středověk

Slovo středověk – výraz, který razili italští renesanční myslitelé, aby označili období mezi antickou a moderní dobou (Černý 1996: 14) – obvykle označuje historické období od 5. do 15. století: věk velmi vzdálený, intelektuálně absurdní a duchovně neuchopitelný (Petoia 1998: 7). I když středověkou literaturu dnes čteme jen výjimečně, „s důsledky jejího tvůrčího hledání, s jejím smyslem a odkazem“ (Spunar 1972) se setkáváme denně. Třeštík (1972) považuje toto období za věk zakladatelský, jelikož právě ve středověku vznikla naše dnešní civilizace. Teprve středověkého člověka tak lze zvat *homo Europaeus* (Černý 1996: 15) a evropským jej činí

především křesťanství. Středověk je však také dobou vzniku národních literatur: podněty k jejich vzniku vycházely ze světského prostředí a jejich vývoj urychlovala ekonomická a společenská prestiž feudálů a měst. Evropské středověké literatury mají totiž společné východisko v římské antice, spojuje je křesťanství a mají společný vývoj až přes práh prvního tisíciletí (Vidmanová 1972). Z antické literatury si proto středověk vybral především morálku vhodnou pro křesťana, typická je pro středověkou literaturu idealizace: hrdina je ve všech směrech dokonalý: etika ctností totiž vyžaduje nadlidské vzory k následování. Středověký člověk netápe a nepochybuje o smyslu světa, následuje jasné vzory: Černý (1996: 87) proto tvrdí, že středověkému člověku je teleologie morálkou.

9.1. LEGENDY SV. JERONÝMA A JAKUBA DE VORAGINE, EXEMPLA CAESARIA Z HEISTERBACHU

Legendy jsou zpravidla napsány po vzoru evangelií a Bible. Vzhledem k rozdělení světců na mučedníky a askety lze najít dvě hagiografické formy: 1/ *acta* a *passiones* (tedy záznamy o smrti světce a svědectví o jeho umučení) a 2/ *vitae*, které se na rozdíl od důrazu předchozích na smrt světce soustředí na jeho příkladný život (Šubrt 2002)¹⁵⁴. Smyslem legend byla propagace požadovaných hodnot: důraz na sexuální askesi a panenství se pochopitelně ne vždy setkával s pochopením¹⁵⁵, nicméně morální dopad poučení je někdy rozpačitý. Legenda o jeptišce z Wattonu má tak například varovat před nezroceným dominantním ženstvím, ovšem způsob, jakým jeptišky naloží s mužem, který zahoří chlípnou touhou po jedné z nich, děsí: přibijí ho hřeby na zem a onu jeptišku donutí vyříznout milencovi úd a nacpat mu jej do hříšných úst (Petoia 1998: 227). Avšak takto sadistický přístup rozhodně není jednotným znakem žánru: Zatímco v raných legendách ještě světice panny mnohdy žonglují se sexuální symbolikou – Ambrožova Anežka se radostně napichuje na ocelovou čepel meče a stává se tak Kristovou nevěstou (Burrusová 2015: 73) – 13. století je naopak vrcholem misogynie či alespoň fobie z žen¹⁵⁶. Berou se v úvahu jen potud, pokud mohou být ke prospěchu mužům, dokonce

¹⁵⁴ Na druhé straně je nutné zmínit lidový výsměch monastickému životu a celibátu vůbec, existenci frašek, tropících se legraci z mnichů a jejich konkubín (viz Le Goff, Truong 2006: 39).

¹⁵⁵ Západní klérus se proti východním asketickým myšlenkám stavěl zprvu odmítavě. I z teologického hlediska byl důraz na panenství zpochybňován s odkazem na normální sexuální život Marii po narození Ježíše, opřený o fakt, že Ježíš měl bratry. Trvalé Mariino panenství zpochybňoval Helvidius, proti němu naopak vystoupil Jeroným (srov. Šubrt 2002).

¹⁵⁶ Jejím základem jsou díla Cypriánova, Augustinova a zejména Jeronýmova.

i role ploditelky se zpochybňuje viděním ženy jako pouhé nádoby na mužovo semeno¹⁵⁷. Etika Tomáše Akvinského se tak obrací pouze k mužům a mluví o „používání“ nezbytných věcí, do nichž řadí ženu (Petoia 1998: 13).

Ve svých počátcích legendy spadají do antiky. Jeroným, jehož filologie měla být nesmírně plodná pro Západ (srov. Heer 2014: 29), byl právě tím mužem, kterého na celé měsíce ochromila zpráva o pádu Říma roku 410, a směle by jej šlo označit za autora antického. Právě jeho *Vitae eremitarum* jsou sbírkou tří legend psaných v nestejně době: *Život Pavla, prvního poustevníka* (dále citováno jako VSP) je nejstarší, následují: *Jak mnich Malchus upadl do zajetí* (dále citováno jako VM) a *Život Hilarionův* (dále citováno jako VSH). Celek vytváří latinsky psaný dodatek k *Životu sv. Antonína*, jehož vliv na mladé intelektuály čtvrtého století Šubrt (2002) srovnává s vlivem *Utrpení mladého Werthera* na intelektuály o 14 století později. První legenda dokonce Antonínovi věnuje více než polovinu času: líčí se jeho cesta za Pavlem a shledání obou poustevníků i Pavlův pohřeb¹⁵⁸. Příběh mnicha Malcha – antická milostná novela naruby (Šubrt 2002) – je podán z pohledu vypravěče a jen *Život svatého Hilariona* se blíží klasickému popisu života světce. Avšak Jeronýmem hagiografický žánr teprve začíná, časové rozpětí sbírek legend a exempel, které zde používám, je značné. Ze sbírek legend, do nichž středověk jinak nescíslné příběhy uspořádával, rozhodně nejznámější je o 800 let mladší *Zlatá legenda* Jakuba de Voragine¹⁵⁹. Od svého vzniku po roce 1250 téměř vytlačila všechny ostatní hagiografické sbírky a v oblíbenosti dominovala po celých 200 let (Vidmanová 2012). Tam, kde Jeronýmovi světci jsou ještě zvláštním druhem atických héroů, de Voraginovi světci tuhnou v sošné ideály hodné následování. Přestože *Zlatá legenda* ztělesňuje kulturní hodnoty 13. století (Maggioni 2008), jen zřídka v ní najdeme každodennost či obyčejný lid, obzvláště její vidění pohlavní věrnosti stojí na obrazech zcela vytržených z běžného života (Ibid.). Kniha je sbírkou legend o světcích a světicích, jež uváděl římský kalendář, přičemž v lokálních dochovaných rukopisech jsou často doplněni i lokální světci (Vidmanová 2012). Legendy jsou

¹⁵⁷ Typickým příkladem strachu z ženy, která je napůl kráskou a nástrojem lásky, napůl však bestii, ukazuje *Legenda o Meluzíně*, které je od pupku nahoru krásná žena, ale od pupku dolů má modrý hadí ocas s bílými stříbřitými skvrnami (Petoia 1998: 160).

¹⁵⁸ Je dlužno zmínit poněkud příliš „mezi řádky“ čtenou homosexualitu v Jeronýmově díle. Právě v životopisu sv. Pavla nachází Burrusová (2015: 40-50) doslova milostný příběh. Pavel se podle ní při vítání Antonína směje jako nevěstka (Ibid.: 48) a autorka tvrdí, že popisovat asketickou lásku jako sublimovanou paradoxně přispívá k jejímu zintenzivnění (Ibid.: 51).

¹⁵⁹ Či Jacopa da Varazze. V následujícím se budu držet počestnější varianty Jacopova jména, jak jej uvádí do češtiny přeložený výběr ze Zlaté legendy (De Voragine 2012).

uspořádaný podle sledu svátků v církevním roce a rozčleněny jsou do čtyř období: čas zabloudění, čas obnovy, období smíření, období putování. Konečně pak třetí dílo použité k rozboru v něm obsažené sexuální etiky – *Dialogus miraculorum*¹⁶⁰ cisterciáckého mnicha Caesaria z Heisterbachu – se svou formou hlásí k Řehoři Velikému a mění legendický žánr v poučnou povídku: jde o soubor stručných vyprávění s mravním ponaučením. Příběhy jsou sbírkou široké škály barvitých až bizarních líčení setkání s pokušitelem, heretiky¹⁶¹ či popisů rozličných druhů projevování zbožnosti. Uspořádaný jsou do 12 oddílů: obrácení na víru, lítost, zpověď, pokušení, démoni, upřímnost, Panna Maria, vidění, eucharistie, zázraky, umírání, posmrtná odměna.

Přestože středověk bývá chápán jako období asexuální, moderní medievalisté na základě pramenů, jako jsou zpovědní knihy či soudní protokoly, prokázali, že v této zdánlivě silně produchovnělé a erotice nepřátelské době existoval neobyčejně živý milostný život (Šlajchrt 2011). Curtius (1998: 138) podobně nachází ve středověké literatuře velký rozsah přístupů k erotice jehož krajní póly jsou sakralizace sexu nebo jeho uvrhování do klatby. Jacques Le Goff zase tvrdí, že středověká civilizace je napětí mezi pústem (hladovění a duše) a masopustem (žranice a tělo), tedy civilizovaností a necivilizovaností (Le Goff, Truong 2006: 48). Podobu Le Goffovy „postní“ sexuality pregnantně ukazuje příklad Pierra Abélarda (1079-1142) a jeho vztah s krásnou Heloise. Abélard – jak se zdá – podlehl dobové morálce demonizující sexuální chtivost, když ve své práci *Historia calamitatum mearum* svou kastraci popisuje jako zkrácení „na oné části těla, v níž spočívá království chlípnosti“ (Abélard 2004). Kastraci navíc následně považoval za dobrodiní, vyšší zásah a za uzdravení obou duší. Od legend a exemplů lze sice čekat podobný přístup, avšak vzhledem k odporu, který k sexualitě mají, je překvapivé, že se to v nich sexualitou jen hemží. Samozřejmě je to sexualita zakázaná, zesměšňovaná, vedoucí k strašlivým mukám, odříkaná, ohavná: avšak stále přítomná.

Jeroným tak například píše v *Legendě o sv. Pavlovi*, jak byl jeden mučedník v rozkvětu mládí (a tedy pohlavních tužeb) poté, co odolal mučidlům, sváděn nevěstkou¹⁶². Je položen na

¹⁶⁰ Pro interpretaci byl použit pouze výběr přeložený do češtiny a vydaný pod názvem: Vyprávění o zázracích. Středověký život v zrcadle exemplů (De Heisterbach 2009).

¹⁶¹ Významné je líčení Židů v exemplech a způsob jejich konstrukce identity „jiného“. Exempla Caesaria z Heisterbachu také stála u zrodu očištění, o němž pojednává jejich poslední část (srov. Le Goff 2003).

¹⁶² Příběh nicméně není původní, jeho motivy jsou převzaté z Petroniova *Satirykonu* a Apuleova *Zlatého osla* (srov. Jeroným 2002: 49, VSP 4-5). K rozboru příběhu a celých Jeronýmových Legend o poustevnících viz Burrusová (2015: 33-70).

lože z peří a svázán girlandami z květů v krásné zahradě symbolizující příjemnost smyslových potěšení. Sama sexualita a probuzené tužby jsou však postaveny na roveň mučení¹⁶³, praktiky nevěstky, která jej svádí jsou popsány jako nestoudné a je „zločin o tom být jen mluvit“ (Jeroným 2002: 47, VSP 3). Když se mučedníka začíná zmocňovat chtíč, ukousne si tudíž jazyk a plivne jej na nevěstku, která jej líbá a rukama dráždí jeho pohlaví. Následná obrovská bolest jeho smyslnou touhu přehluší (Ibid.)¹⁶⁴. Obdobně i ve *Vita Malchi* žije sice Malchus se svou manželkou, jelikož však má pověst světce, je zároveň panic, který po celý život krotí své tělesné žádosti půstem (Ibid.: 69, VM 3) a ženu si vzal pouze proto, aby předešel svému zabití. Ve chvíli, kdy je k manželství nucen, se rétoricky táže, zda jsou jeho zločiny viny tím, že musí na stará kolena vyměnit panictví za manželství, od čehož ho ovšem zachraňuje jeho budoucí žena. Ta by raději přišla o život, než ztratila panenství a Malchioví proto navrhne jakési alternativní manželství: vzájemnou duchovní, v žádném případě však ne tělesnou lásku (Ibid.: 75, VM 6)¹⁶⁵. Ve stejném duchu sv. Lucie Panna opovrhne svůdci těla, což jsou ti, kteří dávají přednost tělesným radostem před „věčnými hody“ (De Voragine 2012: 48).

Opovržení tělesnou láskou jde někdy až za hranice rozumu – tělo je totiž jen vězením (Jeroným 2002: 137, VSH 32) a tělesná láska démon, kterého se bojí i jiní démoni – jak ukazuje *Život sv. Hilariona*. V něm se jeden mladík snaží dobít nedobytnou pannu „laskáním, škádlením, zamilovanými posunkami, něžným šeptáním a podobnými věcmi, které obvykle bývají hřebíkem do rakve panenství“ (Ibid.: 105, VSH 12), prahne tudíž po smilstvu a je posedlý milostným utrpením, které je následně výslovně vylíčeno jako „démon lásky“ (Ibid.: 107, VSH 12). Tělesná žádostivost je jako oheň, v němž byl mučen sv. Vavřinec (De Voragine 2012: 225). Ovšem nemít tělesné touhy znamená nemít co překonávat, a tedy nemít žádné zásluhy. V jednom z exemplů je proto panenská řeholnice pokoušena Satanem (tedy tělesným chtíčem) a prosí o jeho zproštění, když se jí ho však od anděla dostane, dostaví se duch rouhání, panna tedy prosí zpět o pokušení smilstva, čehož se jí dostane. Pokušení jí má zachránit od chlouby a pýchy (De Heisterbach 2009: 205-6, VIII, 42). Svatá Markéta nás zase při strašlivých mukách poučuje, že pouze strašlivé mučení těla je záchranou duše (De Voragine 2012: 190). Obdobně

¹⁶³ „Odolal sice mučidlům, teď však začal podléhat chtíči“ (Jeroným 2002: 47, VSP 3)

¹⁶⁴ Brown (2000: 24-69) popisuje jak s tělem a sexualitou zacházeli raní pouštní otcové i téměř freudovský Tertuliánův názor na sexualitu (více viz Chadima 2009: 234-247)

¹⁶⁵ Virginia Burrusová ovšem předpokládá, že Malchus svou manželkou nepřestává být do konce svého života sexuálně fascinován (Burrusová 2015: 56-7).

i sv. Hilarion touhy sice má – plamen žádostivosti je v těle považován za obvyklý, a tak se mu v noci zjevují nahé ženy a stoly s bohatými hostinami– avšak vládne celkovou zdrženlivostí a nikdy nepodléhá slabosti (Jeronym 2002: 89-93, VSH 3). I sv. Jeronýmovi, kterému již po dlouhém půstu a utrpení v poušti sotva drží kosti pohromadě, před očima tančí dívky a v chladném těle mu stále planou požáry vášní (De Voragine 2012: 281).

Přestože vášně planou, hrdinní světci o nutnosti hasit je nepochybují. Sv. Mikuláš tak ve *Zlaté legendě* umrtvuje své tělo postem a vyhýbá se ženám, ostatně i jeho rodiče jej „zplodili v prvním květu svého mládí a pak se už tělesně nestýkali“ (De Voragine 2012: 41). Co je na panenství zajímavého, sděluje anděl dvojici v legendě o apoštolu Tomášovi. Tvrdí, že tělesná neporušitelnost je královnou všech ctností a plodem ustavičné spásy, vlastní veškeré dobro, vítěz nad chtíči, je vítězným odznakem věrnosti, vyhání demony a přináší jiné budoucí radosti“ (De Voragine 2012: 52). Že anděl mluví pouze o ženě panenství, není pochyb. Naopak chtíč plodí podle něj porušení, které vede ke zhanobení, z něj vzniká obvinění a z něj zase zmatek (Ibid.). Objevuje se tak kategorie žen, které nejen lpí na panenství, ale sexualitu včetně rozmnožování zavrhují nevybíravými slovy. Když za svatou Anežkou Pannou přijde budoucí ženich, odvrhne ho slovy: „Odejdi ode mne, ty troude hříchu, potravo zločinu a pastvo smrti, protože já už mám jiného milého“ (Ibid.: 88). Sv. Dorota se zase raději nechá uvrhnout do kádě s vařícím olejem, než by se oddala tělesné lásce místodržícího Fabricia (Ibid.: 385). Důraz na panenství ženy (ale i neopomíjení panictví muže!) je dán především skutečností, že žena zhřešila víc než muž a její trampoty tak musí být zdvojnásobeny, zároveň též žena svým proviněním soužila Boha víc než muž (Ibid.: 93).

Typický je pro legendy fakt, že žena je (zbytečně, jelikož hrdinně vytrvá) pokoušena smilností a tělesnými touhami, jež v podobě mučednice a světice překoná, zatímco muž daleko spíše řeší společenské problémy (např. obětování císaři v případě sv. Apolináře či rytířskost u sv. Jiří) a svou sexualitu ovládá daleko snáze. Na druhé straně však stojí skutečnost, že muže nikdo nemusí k souložení nutit, zatímco panenské ženy jsou k tomu v legendách nuceny proti své vůli soustavně. Muž tedy občas ženu nutí k sexu, i když ta má „spásný úmysl“ a jen zásah světce jeho naléhání vyřeší a donutí jej ke slibu zdrženlivosti (Ibid.: 286). Nic se však nemění v tom, že i zde je ženská sexualita nepředvídatelná, proto uvrhnutá do panenství, zatímco mužská sexualita je jasná, tudíž lépe ovládnutelná. Svatá Cecílie se proto vdává s tajně skrytým žíněným rouchem symbolizujícím její skryté úmysly zůstat pannou bez ohledu na to, co po ní

okolí žádá. Je však výjimkou, neboť svého muže Valeriána přesvědčí nejen o nutnosti zůstat pannou, ale i k tomu, aby se i on sám obrátil na víru, a tudíž začal zachovávat čistotu těla i mysli (Ibid.: 328-332). Dvojí metr pro muže a ženy omezuje teprve v 15. století reformace, útoky na konkubinát a cizoložství mužů, tehdy také mizí i obecná tolerance k tzv. „prostému smilstvu“ tedy pohlavnímu styku neženatého muže s neprovdanou ženou. Tehdy se také věnuje velká pozornost homosexualitě¹⁶⁶, pohlavním stykům se zvířaty a s židy i trestům za ně (srov. Např. Nodl 2015: 222).

Homosexuality se týká Exemplum III. 24, jehož cílem je však nabádání ke zpovědi. Zpovědník, který jedinkrát zhřeší s jinochem, se mu tedy po své smrti zjeví a poučí ho o tom, že za trest nyní visí na penisu sevřeném ohnivým řetězem (De Heisterbach 2009: 89-90, III, 24). Legendy totiž stanovují přirozený řád, jenž nesmí být porušen. Není proto divu, že v legendě o sv. Petru Apoštolovi přisuzuje dominikán de Voragine Nerovi snahu porušit přirozený řád tím, že chce být těhotný, a nakonec ústy porodí žabu, či že zabil svou matku proto, aby se podíval, jak byl v jejím břiše uložen (De Voragine 2012: 186).

Ovšem tento přirozený řád je spíše propagovaný než dodržovaný, stejně jako církví propagovaná monogamie, která se v počátcích tvrdě střetávala s praxí sexuálního života Germánů: polygynie či polygamie byly počátkem středověku standardem v Irsku a Dánsku (Otis-Cour 2002: 48), konkubinát vyšších vrstev byl po celé anglosaské období oblíben v Anglii. Od 8. století ovšem polygynie vyklízí pole monogamii, v 11. století posléze gregoriánská reforma zavedla celibát kněžstva¹⁶⁷, což sice neznamenal, že si duchovenstvo nadále nedopřávalo různé formy sexuální aktivity, jejich počet se však jednak omezil, jednak skryl z očí veřejnosti (Otis-Cour 2002: 49). Exempla Caesaria z Heisterbachu celibát přesto vidí jako standard: Nabádá k němu například Exemplum XII. 20, v němž konkubínu z mohučské diecéze, jež za života spala s knězem, po smrti pronásleduje ďábel. Poučení navíc varuje, že trest kněze,

¹⁶⁶ Tato pozornost však není všude stejně restriktivní. Otis-Cour (2002: 81) se zmiňuje o okcitánské vlažnosti k homosexualitě: byla považována za pouhý prohřešek, mnohem méně závažnější než znásilnění panny, smilstvo a incest. Obecně však homosexualita byla pro středověkou Evropu rozhodně problém. Zatímco středověké *fabliaux* si libují v ženské sexualitě a scatologii, s homosexualitou překypujícími pohádkami Tisíce a jedné noci se nemůže zdaleka rovnat (Ibid.: 83)

¹⁶⁷ To však neznamenal, že teprve zde se datuje počátek církevního odporu k sexualitě. Již Cyprián a Ambrosius horovali pro panenství a sv. Jeroným se dokonce i o dětství Ježíše v děloze p. Marie vyjádřil jako o čemsi odporném (Abbot 2005: 59).

který s konkubínou léhá, bude ještě horší, neboť není světským člověkem (De Heisterbach 2009: 294, XII, 20).

Důsledky cizoložství zase ukazuje Exemplum X. 60 v němž i čápici, která je svému samečkovi nevěrná, sameček s pomocí ostatních uklove k smrti (ibid.: 259, X, 60). Cizoložství ovšem není tělesné, ale především duševní: sv. Lucie Panna proto čelí hrozbě, že bude dána do nevěstince ke znásilnění tvrzením, že „tělo se poskvrní jen tenkrát, když duše souhlasí“ (De Voragine 2012: 49). Obdobně svatá Eliška má manžela a s tělesným spojením neradostně souhlasí, aby vyhověla přirozenému řádu v podobě poslušnosti svému otci, ale „ačkoliv byla podrobena zákonům manželského lůžka, nebyla nucena mít z něho potěšení“ (Ibid.: 390). Sexualita obecně brání ctnosti, k níž vede dvanáct stupňů, sexuální zdrženlivost je hned třetím z nich, po víře v Boha a přijetí křtu. Ovšem není to jen sexualita, co vytrhuje z nebeských slastí, je to ohavné tělo obecně a všechna světská činnost. Sv. Řehoř si proto povzdychává, že jeho duše trpí „povinnostmi světských lidí a po tak krásném klidu je špiněna prachem pozemské činnosti“ (Ibid.: 109). Krása světa totiž v očích legend spočívá v utrpení, proto svatý Ambrož, když potká muže, který nikdy nezažil protivenství, zármutek, a dokonce vládne bohatstvím, vyzývá k opuštění místa, kde takový člověk žije, protože „Pán není na tomto místě“ (Ibid.: 141).

Svět legend a exempel je „nelidský“ v tom smyslu, že nezobrazuje reálnou společnost obyčejných lidí. Místo toho stanovuje vysoký a teoreticky nesmírně hodnotný vzor, obrací se ke světu hrdinů. Legendy byly pro středověkého člověka tímtéž, čím je pro současnost román: jsou ideální epikou zbožného člověka (Černý 1996: 100). Na druhé straně však legendy jako mimetické zobrazení skutečnosti za antickými vzory zaostávají. Zobrazují zpravidla příhody, které by Homéra, Tacita či Apuleia vůbec nezajímaly. Často budí dojem zmateného příběhu, v němž vypravěč skáče od jednoho k druhému a meritum věci zůstává nedotčeno (Auerbach 1968: 75-7)¹⁶⁸. Pomineme-li otázku, do jaké míry bylo legendami propagovaný vzor vůbec možné následovat a že se tak vzhledem ke kontinuální existenci populace pravděpodobně v husté míře nedělo, etika sexuality stanovená v legendách a exemplech je jednoduše vyjádřitelná, jelikož ukazuje velmi extrémní ideál: sexualita špiní duši, je to ďábelské hnutí, kterého se ani na kost vyhublí muži v poušti nedovedou zbavit, avšak kterému přesto nesmí

¹⁶⁸ Tato podivnost má však i kladné stránky. Jednak se soustředí na doposud v literatuře opomíjené věci praktické a organizační, jednak působí hmatatelným dojmem, který Auerbach (1968: 83) nazývá církevním realismem.

nikdo polevit. Toto nepodvolení je symbolizováno panenstvím, přednost musí mít duše, porušen nesmí být „přirozený“ řád. Exempla a legendy tak rozporuplnou sexualitu – která vždy tíhla k oscilaci mezi klimaxem a antiklimaxem, mezi vzepětím a ochabnutím (Pešek 2015: 16) – jednoduše zrušila a odsoudila k inferiorní pozici otravné tělesnosti, jíž si je radno nevsímat. Problematičnost pohlavních tužeb tím teoreticky vyřešila, avšak v praktické rovině se takové řešení ukázalo být pokryteckou iluzí. V Benátkách se některé ženské kláštery jen málo lišily od nevěstinců, některé anglické jeptišky si domlouvaly dostaveníčka pro zplození dítěte (Abbot 2005: 156). Až do poloviny 13. století byla též za nevyhnutelnou považována prostituce, později jsou prostitutky vyháněny pouze z lepších ulic¹⁶⁹: typický byl dvojí metr, podle něhož „kurva je kriminálnice, zatímco kunčaft je zákazník“ (Ibid.: 289). Navzdory nedosažitelnosti vytčené etické pozice bylo však světu hrdinů krásné naslouchat a nechat se jím inspirovat: dědictví legend a exemplu etiku sexuality proto ovlivnilo hluboce.

9.2. PÍSEŇ O NIBELUNZÍCH

I když filosoficky nadaný Fridrich Veliký o ní prohlásil, že nemá ani cenu střílného prachu, je *Píseň o Nibelunzích* nejslavnějším literárním výtvozem štaufského středověku. Reprezentuje populární žánr rytířského eposu, který se rozvíjel v podobě *chansons de geste* o činech Karla Velikého (*Le cycle royal* či *Charlemagne*), Rolanda (*Chanson de Roland*), nebo který najdeme v podobě *Písně o králi Artušovi* či *Písně o Basileiovi Digenisovi Akritovi* a *Písně o pluku Igorově*. Rytířský hrdina spojil světské i církevní ideály, významné místo pak v pro něj patřilo ochraně žen a s ní i lásce. S rytířskými ctnostmi se tak rozvíjí mravní ctnosti a vedle nich i literární a hudební vzdělání šlechticů. I když se *Píseň o Nibelunzích* v populárním podvědomí obvykle spojuje s rozsáhlým Wagnerovým operním dílem, to se k ní váže pouze některými osobami a tématy¹⁷⁰. Veršovaný hrdinský epos neznámého autora (pravděpodobně Rakušana) z počátku 13. století se skládá z 39 vyprávění v nibelunských strofách a vznikl stmelením několika hrdinských písní (k jejich obsahu viz. Macura a kol. 1988. II.: 134). Zpracování starších eposů v *Písně o Nibelunzích* nicméně doznalo značných změn. Ubylo mytologie, přibylo motivů hrdinských a celé dílo se motivem lásky Siegfrieda a Kriemhildy přiblížilo rytířskému

¹⁶⁹ Například v roce 1202 v Toulouse. Ve stejném městě nám Listina z Narbonne dokládá k roku 1337 vymezení čtvrti červených luceren v zájmu počestných občanů. Jelikož prostitutky byly nezadané, nemohl být muž, který do čtvrti zavítal, nařčen z cizoložství (Otis-Cour 2002: 75)

¹⁷⁰ Wagnerovo dílo se ovšem liší i obsahem, romantizujícím viděním světa a na *Písně o Nibelunzích* se v podstatě nezakládá vůbec, i když s ní sdílí jména některých postav. K vlivu *Písně o Nibelunzích* na Wagnera i k synopsi jeho čtyřdílné opery viz Deathridge (2018: XXXI-XXXII; XLI-LXI).

románu¹⁷¹. Píseň je tak archetypem válečnické epeje s prostou řečí, libuje si ve stereotypech a epické šíři (Černý 1996: 120). Epos skýtá mnohé: neohroženého rytíře, který si je ve všech směrech vždy jistý svého poslání, politické a mocenské machinace, a dokonce i lásku, již stačí dozvědět se jméno, aby vznikla a neochvějně trvala do konce života. Nibelungové, o nichž píseň zpívá, jsou ti, kdo aktuálně drží bájný poklad (po celou druhou část eposu jsou to tedy Burgundané), i když původně jde nesporně o mýtické bytosti – poklad sám obsahuje kouzelné předměty.

Děj *Písně* je poměrně jednoduchý – i když obsahuje řadu odboček – točí se kolem ženské lsti. Siegfried, hrdina, který je díky koupeli v dračí krvi až na malé místo mezi lopatkami nezranitelný, získá v boji poklad Nibelungů, meč Balmung a plášť neviditelnosti. Přejede do Wormsu na burgundský královský dvůr, aby zde přemožením islandské královny Brunhildy pro krále Gunthera získal za ženu krásnou Kriemhildu. Pomoci je potřeba vydatně, Siegfried musí v plášti neviditelnosti pomoci s přemožením divoké Brunhildy Guntherovi dokonce i o svatební noci. Oba muži se ožení, avšak o 10 let později se při setkání jejich manželky dostanou do pošetilého sporu o významnost svých manželů, při němž Kriemhilda neprozřetelně prozradí Brunhildě dosud neodhalené tajemství její svatební noci. Guntherův nevlastní bratr Hagen posléze zabije Siegfrieda na lovu a zmocní se pokladu Nibelungů, který ukryje v Rýně. V druhé části se Kriemhilda ve snaze pomstít Siegfriedovu smrt podruhé provdá za hunského krále Etzela. Porodí mu syna – také Siegfrieda – a pozve na svůj dvůr Burgundy v čele s podlým Hagenem. Následují kruté boje, při nichž je většina Burgundů i Hunů vyhlazena. Tajemství úkrytu pokladu umírá s Hagenem, Kriemhilda setne Gunthera a sama je zabita.

Auerbach (1968: 117) považuje za záměr rytířských románů autoportrét životního stylu s jeho ideály. Podle něj tudíž etika zobrazená v rytířských eposech vystupuje plasticky z dřívějšího náznakového šerosvitu literárních textů. Jak z děje vyplývá, sexualita a její etika v *Písní* rozhodně hrají významnou roli, nicméně jsou obvykle nevyřčené, skryté a v některých momentech oproti eddickým originálům dokonce uhlazené a zakryté tak, aby odpovídaly rytířským ideálům. To ovšem není pouze příběh *Písně*. I Tristan s Isoldou si k sobě nepřilehnou jako milenci, ale každý zůstane oddělen „pro sebe svým tělem jen / jako muž s mužem, cizí. / A Tristan čepelí ryzí / položil meč svůj mezi ně“ (Pešek 2015: 66). Dobové morálce je tak

¹⁷¹ Motivy Siegfriedovy smrti, mládí, zkázy Nibelungů a dalších stojí samostatně, nicméně v pozměněné podobě v Eddě. Liší se ovšem dějově, v motivech (Kriemhildina pomsta). Srov. Macura a kol. II. (1988: 133-4).

učiněno za dost, ovšem symbolika je jasná: meč jako symbol mužství, leží mezi dvěma milenci, kteří jsou nadále nevinní. Přitom láska Tristana k Isoldě není sama od sebe, je výsledkem společně vypitého čarodějného nápoje, který jejich – do té doby neexistující a rozhodně ne přirozeně vzniklou – lásku vyvolává a zároveň pečeti: jde o lásku nezrušitelnou. Velmi obdobně se to děje i v *Písni o Nibelunzích*: přemožení Brunhildy na svatebním loži Siegfriedem se tak sice děje pro Gunthera, Siegfried zbaví pannu symbolického pásu (a ve starších podáních i panenství) v *Písni samotné* však zabavením pásu jeho role končí, hrdinně přemoženou Brunhildu zbaví zcela nehrdinně panenství sám Gunther. V etice sexuality *Písně o Nibelunzích* tak hraje významnou roli dvorská společnost štaufské doby a s ní vznikající dvorská etiketa a ideály rytířskosti. Sex samotný je tedy přítomen, avšak je to látka, o které se nemluví: je důvěrný, patří jen dvěma milencům, není ani trochu animální a pudový, avšak patří pohledům plným citu a jejich sladké něze (*Píseň o Nibelunzích* 1974: 40, III, 136). Zároveň je to boj, pokračování rytířských klání, pouze však přenesených do podušek a polštářů. Hrdinské eposy řeší problémy mužské, hrdinné, a i jejich symbolika je maskulinní – Beowulf bojuje s Grendelem, Roland v posledním tažení troubí na zázračný Olifant. Sex těší především muže a je provázen až nepřirozeně věrnou láskou, která vzniká v jeho důsledku. Všechny tyto rysy nese svatební noc Siegfrieda a Kriemhildy:

„Už vešli do svých komnat a oba slavní páni
velice přemýšleli, jak v půtkách milování
zvítězí nad svou milou. Ulehli blaženi
a Siegfried se pak brzy potěšil ve svém snažení.

Když Kriemhilda a Siegfried se dotkli podušek
a když svou paní objal v duchu se ptal náš rek,
zda života či lásky si nyní cení víc:
Za tuto jednu, za jedinou by nechtěl dívek na tisíc“ (Ibid. 109-10, X, 628-629).

Ostatně sama láska vypadá jako mýtus: vzniká k ženě bez poskvrny, což je stav, který ji činí líbeznou (Ibid.: 23, I, 15) krásnou tak, že sama o sobě již vzbouzí něžný cit (Ibid.: 21, I, 3). Zároveň ale jak láska, tak sex přináší hoře. Siegfriedovi tak přemýšlení o budoucí ženě, manželství a lásce nese „blaženost i žal“ (Ibid.: 40, III, 136), Kriemhilda se lásky proto nejprve vzdá s tvrzením, že: „nakonec nás láska jen pláčem odmění. Uvaruji se obou, jinak mne čeká

trápení“ (Ibid.: 23, I, 17). Když se milostných citů, tužeb a myšlenek vzdá, plyne jí život šťastně. Ne však nadlouho. Siegfried se do ní totiž zamiluje a oba budoucí milenci – aniž by se vůbec znali! – o sobě potajmu přemýšlí (Ibid.: 39, III, 132). Láska je tedy v *Písni o Nibelunzích* v podstatě nařízená, účelová, předem jasná, zamilování rozhodně není vrtkavé či nejisté.

Ženství je v *Písni* jednak neskonale věrné, krásné, na druhé straně však nebezpečné. Tuto nebezpečnost dostatečně jasně ztělesňuje Brunhilda. Gunther jí tedy může pojmout za ženu, jen pokud jí překoná v boji, jinak však jí propadne hrdlem (Ibid.: 80, VII, 423). Gunther proto nikdy sám ženství neporazí: není rek, nemá nad ním sílu. O svatební noci jej Brunhilda spoutá svým pásem reprezentujícím nepřekonatelné panenství, jež heroině dává sílu, a pověsí jej na zeď. Gunther tudíž v milostném zápasu prohrává a žena se mu ještě vysmívá, jelikož byl nucen v pásu jejího panenství přečkat noc na zdi (Ibid.: 111, X, 637-642). Gunther nespoutané ženství chápe jako pekelnici a stěžuje si, že „za všechnu svou lásku musel jsem viset na skobě“ (Ibid.: 112, X, 469). Když Siegfried Guntherovi ve svém plášti pomáhá, zavazuje se šetřit „ona práva, jež vlastní má jen muž“ (Ibid.: 113, X, 655), což mu však v podání *Písně* nečiní problémy, jelikož Kriemhilda je jeho jediná. K Brunhildě si proto přilehne, obejmě ji a přiměje k povolnosti. Právě ve chvíli přemožení pod Siegfriedem Brunhilda vykřikne bolestí – nejde však o bolest penetrační či deflorační – Siegfried ji obere o pás a tento panenský pás dá své Kriemhildě.

Symbolika je tedy přes snahu hrdinův nemanželský sex zastřít jasná. Je to on, kdo zbaví odbojnou Brunhildu panenství, jelikož odbojné ženství padá pouze před hrdinou, avšak dokonce symbol své nevěry dává jako dar své manželce. Nevěra proto není tajená, ostatně Kriemhilda později v hloupé hádce Brunhildě řekne, že o svatební noci byla jen „vazalova kuběna“ (Ibid.: 139, XIV, 839) a že to byl její muž, kdo jí obral o věneček. Kriemhilda se tedy nevěrou svého muže – potažmo jeho bujnou maskulinitou – chvástá: je pro ni potvrzením toho, jakého reka si vzala a není proti její cti – ostatně proto od svého muže přijímá panenský pás jiné ženy jako dar pouhý den po vlastní svatební noci. Pás nosí jako symbol mužovy chlípnosti (avšak i moci nad jinými ženami) na svém těle (Ibid.: 140, XIV, 849). Kriemhilda sama je však věrná až za hrob a podruhé se vdá jen s vidinou pomsty, které bez pomoci není schopna.

Divoké ženství je tedy ztrátou panenství zkroceno a stává se hříčkou mužových potřeb. Brunhilda se tak musí oddat lásce po právu manžela a o jejím sesazení z pozice heroiny nás básník informuje slovy:

„Při jeho důvěrnostech pobledla její tvář
a královnina síla ztratila všechnu svatozář

Její moc nepřesáhla poté moc jiných žen
(...)

Nyní už by svým vzdorem neprosadila nic,
což způsobil svou láskou pouze král a nikdo víc“ (Ibid. 117, X, 681-682).

Měla-li tedy žena nějakou maskulinitu, hrdinství a zcela neženskou sílu, ztrátou panenství¹⁷² a vstupem muže oboje mizí. Etika sexuality v *Písni Nibelungů* totiž jasně rozdává duální karty. Maskulinní může být jen jeden, ten je přemožitelem a majitelem a je to muž. Případná ženina nevěra by ostatně nebyla její záležitostí (je přece nyní zkrocena a bezmocná), ale záležitostí druhého muže, platí proto, že „rytíř jenž toto strpí, má ctnosti mrzáčka“ (Ibid.: 143, XIV, 867).

Sexualita přitom není jen záležitostí manželství, i když každá jiná je v *Písni* skrytá a nechtěná. Ve 14. vyprávění je trávení času s paními i s děvčaty vypočteno jako jeden z příjemných způsobů trávení času vedle šňoření se a dobré krmě (Ibid.: 228, XXIV, 1467). Obecně však *Píseň o Nibelunzích* líčí zamilování jako krátké a intenzivní, po něm však následuje tragédie a dlouhý zápas o spravedlnost. Sexualita se pojí se zamilováním nedílně, platí však podobně jako v antice, že zatímco mužova pohlavnost je divoká, heroická a patří mezi jeho způsoby boje, se ženskou sexualitou je těžké si vědět rady. Je proto nahlížena dvojznačně. Jednak jako divoká záležitost, která vyžaduje mužovo zkrocení – a to zdaleka nezvládne každý – jednak však jako tichá věrnost, které stačí pomyslet na neznámého reka a již pociťuje lásku. Žena je v *Písni* obecně prodloužením muže. Chvástá se jeho výkony, mstí jeho smrt a je mu věrnou družkou. Divokost v ní však pouze spí, jak ukazuje divoká hádka Brunhildy s Kriemhildou a vše co z ní vzešlo. Souhlasit lze tedy rozhodně se Spunarem (1972), který tvrdí,

¹⁷² Odejmutí síly spolu s panenstvím je ohlasem magie a bájí a patří do starších vrstev bájí, které *Píseň o Nibelunzích* spojuje (srov. *Píseň o Nibelunzích* 1974: 371, poznámka ke sloce 636).

že sexualita, či obecněji milostný cit má ve středověkých národních literaturách obvykle podobu tajné lásky k vdané ženě či lásky nešťastné. To znamená, že láska rozhodně není radost, okouzlení, vzlet, ale mnohem spíše utrpení a tragika.

9.3. ROMÁN O RŮŽI GUILLAUMA DE LORRIS A JEANA DE MEUN

Ovšem středověk nenabízí jen potlačenou sexualitu světců a pasivní sexualitu žen čekajících na dobytí. V milostném románu lze objevit sexualitu dvojic idylického typu (milenci spolu vyrůstali od dětství) – příkladem může být román *Floire et Blancheflor* z poloviny 12. století – či neidylického (v něm se milenci setkají poprvé jako dospělí), pro nějž za příklad může sloužit *Jehan et Blonde* od Philippa de Beaumanoir (Otis-Cour 2002: 129). I milostné středověké romány jsou idealizované: pár je přísně monogamní, neexistuje předmanželský sex a cizoložství, natož pak rozvod. Typická je pro ně navíc hypogamie: žena je například dcerou krále, zatímco muž jen synem místního šlechtice, ženy v těchto románech navíc dokáží žít o samotě, jsou podnikavé a nezřídka vyznávají lásku jako první (Ibid.). Tam kde legendy směřovaly k vzdálenému, figurálnímu výkladu reality, směřuje dvorský román k mýtu a dobrodružství (Auerbach 1968: 142), čímž se oba od popisu reality vzdalují k stavu spíše chtěnému než skutečnému. V *Legendě o rytíři Lanvalovi a ostrovní dámě* tak například rytíř nalezne svou milou, s níž si užívá rozkoší lásky, ovšem pouze pod podmínkou, že se o nich nikdy nikdo nedozví, zrada tajemství znamená ztrátu ženy (Otis-Cour 2002: 104-113). Za nejčtenější světskou knihu středověku lze však považovat *Román o růži* (Spunar 1972), o němž Huizinga (2010: 123) tvrdí, že v souladu se středověkou snahou o systematizaci všeho poskytl celé erotické kultuře tak sevřenou, pestrou a bohatou formu, že se stal přímo pokladnicí pro profánní legendy.

A je skutečně pravdou, že román nabízí mnohé. Skládá ze dvou částí dvou rozdílných autorů. Zatímco první, kratší část napsal Guillaume de Lorris, druhá je z pera Jeana de Meun, přičemž styl obou autorů se liší. De Lorrisova část pochází zhruba z roku 1236, de Meunova je zhruba o padesát let mladší¹⁷³. Zatímco první je plná alegorií a pozoruhodných podobenství, druhá se proměňuje ve velmi detailní traktát pokrývající sexualitu z pohledu rozumu, přítele, staré ženy... Zatímco de Lorrisovi jde o umění kurtoazie, Meun na ní hledí s ironickým despektem jako na naivitu a citový idealismus (Černý 1996: 219), jde mu o šíření vzdělání,

¹⁷³ Do češtiny ovšem byla v roce 1977 O. F. Bablerem přeložena pouze první část.

vědění a myšlení¹⁷⁴. Celá veršovaná skladba zaznamenává vyprávěný sen mladíka, který se vydá do přírody a dojde ke zdí ohrazené zahradě. Tu hlídají sochy nekurtoazních vlastností: záští, chtivosti, lakoty, proradnosti, nepravosti, závisti, truchlivosti, staroby, pokrytectví a chudoby. Zahálčivost mladíka do zahrady vpustí. Je však sledován bohem lásky, který má pět šípů rozněčujících milostné city: krásu, prostotu, upřímnost, družnost a krásný vzhled, avšak i pět šípů železných: pýchu, zbabělost, hanbu, zoufalství a posedlost. Ve snaze pochopit smysl zahrady dojde mladík k Narcisově jezírku, v němž spatří zrcadlící se keř růží. K jedné z nich vzplane láskou, bůh Lásky mu okem do srdce vstřelí šípy a poučí jej, jak se nyní chovat. Mladíkovi nabídne pomoc Dobrovít, díky čemuž se mu vzdor varování Rozumnosti podaří poupě růže políbit. To má za následek, že Žárlivost po diskusích s Hrozebníkem zbuduje hrad, v němž milovanou Růži uvězní. De Lorrisova část tím končí¹⁷⁵. V druhé části románu dochází po mnohých vyprávěních a poučných sentencích od mnoha postav k útoku armády boha Lásky na hrad – v podstatě ženino tělo, příběh pak končí poměrně naturalistickým popisem deflorace Růže, avšak po ní se mladík ze snu probouzí. Jednoduchý děj druhé části je však protkán četnými sáhodlouhými odbočkami, které prezentují autorovu učenost z oblasti kosmologie, astrologie, metafyziky atd. Vítězí měšťanský realizmus a „spiritualizovaný cit je potlačen zdravým rozumem, báseň se rozplývá v traktátu“ (Macura a kol. 1988 I: 330). Traktát však není bezvýznamný, naopak, jeho cílem je ukázat etické podmínky a základy lásky (Lehár 1977). Celý děj je samozřejmě alegorickým rozhovorem toužícího mladíka podporovaného Dobrovítem s Hrozebníkem, strážcem růže (tedy ženy a milostného symbolu obecně).

Právě alegoričnost románu je přitom příčinou jeho úspěchu. Po téměř tři sta let si udržel oblibu světského publika a vliv měl i na představitele církve: Jean Gerson nechal jejího autora v alegorickém traktátu odsoudit za škody napáchané na křesťanském náboženství (Lehár 1977). Minimálně z hlediska církevních legend se v *Románu* ocitáme „v bahně hedonistické smyslnosti“ (Morton 2015), některé pasáže lze totiž chápat jako poměrně detailní návod k použití před sexem (jmenovitě: de Lorris, Meun 1992: 405-536). Lze též srovnávat alegoričnost první části *Románu o růži*, v níž spící mladík dlí ve svých vášních a

¹⁷⁴ Právě pro tuto vlastnost jej Černý (1996: 221) považuje za první zabušení na bránu, kterou později otevře renesance, Rousseau a osvícenství, považuje jej za Voltaira středověku.

¹⁷⁵ Není zcela jasné, zda je de Lorrisova část fragmentem, či ne. Stierle (2012) považuje druhou část spíše za crisis ve stylu Graciánova *Kritikonu*, a její návaznost na první část považuje spíše za zmatenou, de Lorrisova část je podle něj uzavřená. Názory se však různí (srov. Lehár 1977).

tužbách, s Dantovou *Komedii*, v níž básník dojde až do Ráje (Bernardo 1990). Celá alegorie může být samozřejmě vyložena mnoha způsoby: zahrada chráněná nekurtoazními nectnostmi je vně lásky, zatímco láska sama je utajena právě jejími zdmi. Fakt, že mladíka do zahrady vpouští Zahálčivost jasně dokládá, že láska – ač rozhodně chtěná – je plodem zahálky, uvedení mladíka do zahrady je totiž od Zahálčivosti činem hodným vděku, teprve jím mu dává „pravou živost“ (de Lorris 1977: 43, I, 686-8¹⁷⁶). Ovšem mladík do zahrady přichází lásku pochopit, v čemž na celé čáře selhává, neboť do lásky padá jako každý druhý a pochopení se mu vzdaluje ve snaze poprat se s kurtoazními pravidly a mravními ponaučeními. Do značné šíře rozkvetl výklad povahy Narcisova jezírka (srov. Nouvet 2000): je v něm rozhodně vidět více než pouhýma očima a fakt že právě v něm – v zrcadle Narcisovy sebelásky – spatří mladík poprvé svou vyvolenou Růži a vzplane k ní láskou, říká mnohé. Narcis sice ve studánce spatřil klamný stín sebe sama, mladík v něm však chce spatřit jiné klamné stíny, s vědomím, že k nim pocítí prudkou lásku. Uzavřená zahrada i skrývající se růže jsou zřetelnými symboly pohlavní lásky a vášně, skrývající se v těle ženy, stejně tak síly, které mladík k dobytí růže používá jsou touhy muže ovládaného touhou (Bernardo 1990). Ostatně v zahradě jsou ke spatření navzájem se líbající dámy (de Lorris 1977: 45, I, 766-71), od nichž mladík neodvrátí cudně zrak, ale naopak prožívá pornografickou rozkoš při pohledu na ně. Dobývání hradu je nekončící proces, ostatně stejně jako dobývání ženy, jeho popis, přípravy k němu a samotné dobytí je proto náplní téměř tři čtvrtin *Románu*. Není lehké, avšak k sexualitě patří nezbytně.

Láska si totiž žádá svou daň od mladých duší (de Lorris 1977: 23, I, 23-14) a odolá jí jen hrubec. Řídí si vše podle svého a milenci jí nevyhledávají, naopak ona „po milencích všude slídí“ (Ibid.: 48, I, 868), a převrací společenský řád, když ze služek dělá dámy a z dam služky. Vášně lásky rozhodně nejsou nic, co by se pojilo s rozumem, při pohledu do zrcadla studánky si proto mladík uvědomuje že:

„Člověka tady pojme chtění
zde povaha se jeho mění
zde marně rozum dává radu

¹⁷⁶ Vzhledem ke dvěma verzím (českému překladu a francouzskému originálu) *Románu*, které pro tuto interpretaci používám, zde dílo cituji následujícím způsobem: 1/ de Lorris 1977 odkazuje na český překlad 2/ de Lorris, Meun 1992 odkazuje na francouzský originál. I když originál samozřejmě obsahuje obě části, první část cituji výhradně z českého překladu. Za danou verzi románu vždy uvádím římskou číslicí část (I - de Lorrisova, II - de Meunova) a číslo verše.

zde jenom vášeň vede vládu
a člověk hříčkou chyb a vin“ (Ibid.: 69, I, 1583-7)

Mladík posedlý vášní ovšem touží Růžičku mít ve své moci, protože by s ní lépe snášel bol světa, táhne jej k ní velká touha, avšak Amor jej zároveň ujistí, že ve věcech lásky nic nepořídí násilím (Ibid.: 78, I, 1892). To proto, že v žádném případě nejde o „sprostou“ lásku, ale o vysokou kurtoazii, o získání dámy uměním dvořit se. Cílem je tedy komplikovaná hra s pravidly etikety: Amor proto mladíka poučí o nutnosti zbavit se sprostoty, umět být dvorný, vybraně mluvit a vyvarovat se pýchy (Ibid.: 84-85, I, 2011-2139). Dále musí mít vybraný šat a musí nesnášet špínu. Amor však také poskytuje ošemetné pravidlo etikety, jež lze vyložit všemi možnými způsoby:

„Každý má vždycky jednat tak,
Jak nejlépe zdá se mu právě –
Tak nejspíš dojde k cti a slávě“ (Ibid.: 87, I, 2192-4).

To je ovšem pravidlo obtížné především proto, že vášně nejsou stálé: milenec je chvíli veselý, chvíli truchlí a chvíli zas dovádí. Etiketa vášní, kterou Amor zavádí, tuto nestálost kultivuje, poučení, která se mladíkovi dostávají, jsou schůdky neobyčejně složité kultury svádění. Umění lásky tedy znamená jednak dvornost, vybrané chování a štědrost, ale též věrnost a mlčenlivost. Umění lásky je umění skrývané. Milostně toužit nelze veřejně, ale pouze v skrytu a navenek nesmí na toužícím nikdo nic postřehnout (Ibid.: 89, I, 2269-72). Láska je tajná, stejně jako propadnutí vášním, a týká se jen zamilovaných, ovšem zamilovaný muž má mít druha, s nímž své milostné problémy může sdílet. Ten má být moudrý a jejich spojení musí být přátelstvím a vzájemnou důvěrou. Dodržení zásad etikety ovšem znamená omezení sebe sama do velmi těsných mantinelů, znamená kultivaci touhy a v posledku vlastně eliminaci jejího uspokojení: kultivovaná touha je chtěná, krásná, žádoucí. Mladík tak vlastně ani Růžičku z keře utrhnout nechce, jelikož její květ je mu drahý (Ibid.: 108, I, 2917-2919).

Nemožnost uspokojení touhy ovšem přináší jednak radost nad její (nyní už) kultivovanou krásou – neukojená touha je hnacím motorem a pobídkou ke komplikované hře – na druhé straně je však neuspokojená touha bolestná a mantinely kurtoazního chování znejišťují toužícího v jeho snahách. Když tedy mladík, poučen o zásadách etikety svádění, přistupuje k činu, objeví se Hrozebník spolu se Zlolačníkem, Studem a Bázní: symboly Růžiny

snahy nevzdat se bez boje. Ostatně i Dobrovít přiznává, že Růže mu vždy brání v lehkovážném povolení touhám milujícího, a to především proto, že milenec se neuspokojí políbením, ale žádá víc¹⁷⁷. K tomu ovšem musí mladík v procesu kurtoazního svádění prokázat víc než touhu či lásku: musí být věrný, sličný, mírný, vlídný, nesmí být starý (Ibid. 124, I, 3447-3454). Mladík tak pozná že s láskou se ruku v ruce pojí stesk a žal a bláznovství, jimž by šlo čelit držením svého srdce na uzdě. Osciluje tudíž neustále mezi svou touhou a jejím potlačením, kurtoazie znesnadňující přímočaré dosažení cíle v něm vyvolává pochyby, zda boj s láskou spojený vůbec stojí za to.

V Meunově části alegorie nejen že nekončí, její hlavní síla se navíc soustředí v mnohem explicitnějších pasážích. Láska je zde popsána jako mentální choroba postihující dvě osoby opačného pohlaví, jejím cílem v žádném případě není plození, ale jednoznačně uspokojení tělesných tužeb, milenec je pak schopen a ochoten podvést kohokoliv, zrušit jakýkoliv slib, dokud uspokojení těchto tužeb nedosáhne (de Lorris, Meun 1992: 260-263, II, 4372-4416). Je tedy hodno lítosti, že se dva zamilovaní kdy vůbec potkali (Ibid.: 498, II, 9228). Každý člověk je tak bez rozdílu již v myšlenkách necudný a k necudnosti pak dále přichází i činem. Každý člověk je však zároveň zrádce, lhář, beznadějně skandální darebák, je plný nenávisti, závisti a podezřívavosti... výčet lidských nectností je dlouhý (Ibid.: 998, II, 19229-19239). Moralizující rozměr románu přitom v duchu středověkého očekávání soudného dne těží z představy krásných starých časů a v dějinách postupně upadající morálky. Líčí přírodní lid, který miloval přirozeně a neexistovaly u něj podvody a nevěra, jelikož nikdo nechtěl to, co má druhý. To vše zkazil příchod hříchu, podvodu a neštěstí, lakoty, závisti a dalších (Ibid.: 514, II, 9532-9538)

Meunova část *Románu* též staví mravní požadavky: opakovaně odsuzuje prodejnost žen, či jejich ochotu nechat se koupit za dary (Ibid.: 268, II, 4530; 452, II, 8277-8278), dobývání ženy musí probíhat v skrytu, má-li být úspěšné (Ibid.: 402, II, 7256-7258). *Román* také čtenáře ubezpečuje, že nemá smysl trestat nevěrnou ženu za nevěru, ale je lépe odvrátit oči a předstírat slepotu, ženě je nutné dát svobodu. Stejně tak za své sexuální poklesky se má manžel své ženě omluvit a vydat se jí na milost s přiznáním. Obojí *Román* nazývá uměním cizoložení (Ibid.: 520-529, II, 9669-9822). Za nevěru přitom žena odplácí nevěrou (Ibid.: 752 II,

¹⁷⁷ Dáma v podobě Růže si je tedy vědoma jak konečného cíle, který její budoucí milenec má, i faktu, že s jeho dosažením kurtoazní chování může skončit. Interakční vzorce, o nichž mluví Watzlawick et al. (1999) tedy sbližování pohlaví – od prvního setkání až po první pohlavní styk – podle neviditelného protokolu, který je sociálně předdefinovaný a člověk si ho většinou není vědom, je tedy nutné dodržet i zde.

14221-14222). V odůvodnění přístupů k nevěře se *Román* obrací k Homérovi: opakovaně je citován příběh nevěry Afrodity s Áreem z osmého zpěvu *Odyssey* (např. *Ibid.*: 940, II, 18065nn), celá situace dopadení nevěrných bohů je rozebírána a jsou doporučena opatření, kterými by podobnému dopadení bylo možné zabránit. Etika sexuality je v případě nevěry tedy naprosto pokrytecká. Cílem není vůbec nevěru řešit, dokonce jí ani hodnotit, *Román* se spíše snaží o smíření se se situací popisovanou jako přirozenou na jedné straně, avšak její zakrytí a tím odstranění důsledků, které by pro nevěrného či nevěrnou vznikly v případě odhalení. Právě o tom zřejmě mluví Morus (1969: 73), když tvrdí, že nejen v politické oblasti byla pro středověkého rytíře korelátou pojmu věrnost virtuózně rozvinutá věrolomnost, jelikož zatímco od mnichů, kněží a jeptišek se vyžadovalo odmítnutí či potlačení sexuálních pudů, od širších vrstev se očekávalo pouze jejich skrývání.

Požadavky mravu jdou však ještě dál než ke stanovení zásad, jak být nevěrný. Ve společnosti s virtuózně rozvinutou věrolomností hraje totiž významnou úlohu jednak majetek a jednak umění slov. Proto když k mladíkovi přistupuje Rozum a dává mu své rady, výslovně požaduje, aby jeho vyvolená byla urozená, nicméně dále udílí rady, které s morálkou samotnou nemají pranic společného, ale obrací se opět k etiketě:

„Ach sledujte nyní myšlenky mé,
vždyť nepřijde mi pranic zdvořilé,
když o varlatech přede mnou se mluví,
to slovo slušná žena přece nevysloví.

Jak možné je, že dámy, které slují moudrostí,
přes krásné rtíky toto slovo vypustí?

Bylo by troufalé, je říci zas,
bez toho, že jej obklopíte trochou krás,
slušností, zdvořilou a květnatější řečí,

již pronášení neuvrhne dámy v nebezpečí... (de Lorris, Meun 1992: 386, II, 6923-6931)¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Vzhledem k neexistenci českého překladu a nutnosti překládat vlastními silami přikládám i originál: La couvient que mon pensers voise, / si ne vous tieng pas a cortoise /quant vous m'avez coilles nommées, / qui ne sont pas bien renommées / en bouche a cortoise pucele. / Vous, qui tant estes sage et bele, / na sai com nommer les osastes / au mains quant le mot ne glosastes / par quelque cortoise parole / si com preudefame en parole.

Dvorská slušnost podle Rozumu zakazuje mluvit nejen o varlatech ale i o penisu, oboje je ovšem přímo možné zmínit v eufemismech¹⁷⁹. K etiketě se obrací též rada stařeny. Ta popisuje, jak se má žena smát, že je neslušné otvírat při smíchu ústa, udává pravidla stolování u tabule a po ženách požaduje, aby udržovaly svou Venušinu komnatu čistou, pravidelně vymetaly pavučiny i nečistoty (Ibid.: 708-12, II, 13323-13469).

Právě na stařeně, která k mladíkovi snažícímu se dobít svou Růži přistupuje a udílí mu rady, je nejlépe vidět, jak se láska podobá receptu na pečení. Není proto divu, že stanovuje 10 příkázání lásky a mluví o její hořkosladké bolesti (Ibid.: 692, II, 13005-13018). Stařena radí moudře: nebuď štědrý, miluj druhé pouze diskrétně, neboj se ani falešných přísah, jen hlupačka má jen jednoho milence, v čemž roli nehraje ani krása – ta nejošklivější se musí nejlépe obléci a vyzdobit. Žena se též musí naučit používat své slzy, potěšení musí sice muži odpírat, nikoliv však příliš dlouho, protože je nesmyslem, aby vedla klášterní život. Podle stařeny je proto žena jako vlk, který se chystá chytit ovci (Ibid.: 720, II, 13588), nesmí se trápit s chudásem, nemá smysl milovat jen letmé návštěvníky a muže musí umět udržovat mezi strachem a nadějí (Ibid. 724, II, 13670-13673). Stařena tak ženě přisuzuje v podstatě roli cvičené kurtizány. Láska je z jejího pohledu jen umění hrát hru správně¹⁸⁰, což je též důvod, proč stařena stanovuje jasné zásady. Hra s mužem má být odvetou za zotročení ženy: ženy se podle ní rodí svobodné a přírodou danou volnost jim bere právo. Každá žena tak bezpochyby touží po každém muži a naopak, a třebaže některé svazuje hanba, jiné strach z trestu, bez výjimky každý se ve svých touhách neliší od zvířat. Umění lásky se přitom vůbec nevyhýbá věrolomnosti – jde přece o hru, nikoliv o skutečnost – žena proto musí slast předstírat, i když žádnou necítí, muž musí být totiž spokojen a alespoň žít v iluzi, že uspokojuje svou ženu. Hra tedy je hrou ženy s mužem, nikoliv naopak. Avšak tento mocenský řád převrací manželství: zamilovaný muž sám sebe jmenuje služebníkem své paní, jakmile je však vytožená paní jeho, je náhle jejím pánem a vládcem (Ibid.: 510, II, 9469-9478).

Meunova část *Románu* se též zamýšlí nad problematikou ve středověku zcela běžných smluvených manželství. Když přítel mluví s mladíkem o ženách, říká mu sice, že manželství si

¹⁷⁹ Varlata lze proto nazvat „relikviemi“ (de Lorris, Meun 1992: 394, II, 7116-7120) ovšem celé pánské přirození je třeba nazývat slovy, která říkají něco jiného: pytlík, zbroj, věc, ...

¹⁸⁰ Žena má proto milence vpouštět oknem, i když žádné nebezpečí dopadení nehrozí. Musí na muže útočit, hrát podrážděnou, nechat se dobýt a uklidnit a opět propuknout v hněv (de Lorris, Meun 1992: 726-8, II, 13710-13744).

na rozdíl od kupovaného koně nelze vyzkoušet a člověk do něj tedy vstupuje s očekáváním lepšího či horšího. Ovšem manželé jsou si od Boha souzeni a proti takové sudbě není odvolání:

„To přece každý kritik ví,
když zachce se mu hanět manželství
či fakt, že vůbec uzavřít jej směl,
tu každý hlupák by mu zprudka děl:
Nyní jen k Bohu obraťte své steny
to On vám o své vůli vybral této ženy
co On chce, to je bez chyby... (Ibid.: 926, II, 17774-17780)¹⁸¹.

Zároveň nás však *Román* ubezpečuje, že ženám nelze věřit, nelze jim proto svěřovat žádná tajemství (Ibid.: 856, II, 16351-16356), což je důvod proč jej – vzdor předchozímu – A. Strubel (1992) považuje za antologii misogynie.

Hrad je však nakonec dobyt. Mladík sice vstupuje zadními dveřmi, avšak přísahá, že Růže se stane jeho ženou, tělem, duší i životem. Růže se mladíkovi vzdává a ten přechází v naturalistický popis její deflorace. Má k ní dary přírody: od narození u sebe nosí dvě kladiva, štědrý dar, o něž pečuje a který jej rozradostňuje, kdykoliv jej cítí. S takovou výbavou se přiblíží k růžovému keři a snaží se nic nepoškodit, i když je nutné použít trochu hrubé síly, aby získal to, co chce. Prozkoumá vnitřek růže, její malé okvětní lístky a její hlubiny, načež se růže zvětší a oteče. V záchvatu milostné vášně a samotného pohlavního aktu mladík děkuje Lásce a její bohyni, ovšem nedělá si starosti s díky Rozumu, neboť ten v tu chvíli není v jeho zájmu. Když Růži zcela utrhne z jejího krásného olistěného keře, následuje probuzení (Ibid.: 1102-1121, II, 21360-21677).

Na rozdíl od legend, které tělesnost a pohlavní touhy jmenují otevřeně a otevřeně je i zavrhují, milostný *Román o růži* ji ztotožňuje s láskou. V první části pohlavnost není zmíněna, i když se o ní nesporně jedná, je však skryta do podoby lásky. Co víc, pravidly kurtoazie je s láskou chtěj nechtěj ztotožněna, milenec nedosáhne svého bez dodržení rituálů, které představu lásky alespoň navenek evokují. To je obzvlášť vidět v druhé části, kde se již o

¹⁸¹ Z důvodu nutnosti vlastního překladu opět připojuji originál: „Quant aucuns encontre parole / et mauidt ceuls qui consetirent / le mariage et qui le firent, / il respont lors, il malsenez: / A Dieu, fait il, vous en prenez /qui veult que la chose ainsint aille, / Tout ce fait il faire sanz faille.“

sexualitě explicitně mluví, avšak je obestřena příkazy, zákazy a řadou pravidel, jejichž dodržení teprve umožňuje dobytí milenky. Zároveň je však sexualita obestřena neobyčejným pokrytectvím, není přímočará, a tak je snadné jí pokřivit. Touhy a všechno reálné citové dění – jak to v případě etikety bývá – nejsou rozhodující, musí být ponechány stranou a je nemožné je veřejně ukazovat. Milenci tudíž milují vsakrytu, pouze kurtoazní obřadnost je předváděna navenek. Etika sexuality v *Románu o růži* je tak odnoží mravu, je etiketou. Sestává z nesmírně složitých zásad, jež milovník musí napříště dodržovat a snaží se v obřadném duchu stanovit řád, ceremoniál svádění, který umožní otupit osten touhy, její prudkost a následný antiklimax. Ztotožnění s láskou je tak účelové, láska není pouhým krycím jménem sexuality, avšak alespoň navenek – reálné city etiketa neřeší – musí být se sexem totožná. Před láskou na druhé straně *Román* varuje (Curtius 1998: 141), přírodě jde jen o rozmnožování, což znamená, že již neexistuje Eros, ale pouhý sex, eufemistický nazvaný láskou. V rytířském kurtoazním světě se navíc nemůže odehrávat nic než láska a utkání (Auerbach 1968: 125). Láska je proto východiskem všech praktických motivací, i když je tak spíše z nedostatku zobrazení jiných motivů než z důvodu skutečné reality. Láska, nahlížená v antice jako střední poloha mezi vysokým a nízkým¹⁸², se ve středověku stává námětem vysokého stylu (Ibid.: 127).

Ostatně mladík se po orgasmu probouzí do reálného života: ironizace lásky, její zakletí do pravidel, to vše se odehrálo ve snu. Závěr *Románu* nás tedy staví do situace po turnaji. Utržení Růže – dobytí milované ženy – znamená osvobození od tužeb. Sice dočasné, avšak o tom nás *Román* ubezpečil slovy mnohých encyklopedicky mluvících postav druhé části. Víme proto, co mladíka čeká: jeho vyvolená je vyvolenou navždy, stěžovat si lze pouze Bohu, jejich svazek bude sice protknut nevěrou, vzájemnými ústupky a problematickým soužitím, avšak pravidla hry – prohnane vybudovaná etiketa – osten takové budoucnosti ulamuje. *Román* se tím staví k reálnému stavu věcí, nejmenuje vysoké požadavky, jichž by se milovníci měli držet, avšak tuto reálnou situaci alegorizuje, a tak povyšuje a všechna až přízemně lidská selhání zahaluje pravidly téměř ceremoniálními, jež umožní soustředit se daleko více na zachování vnějších známek kurtoazie než na řešení reálného etického konfliktu, který sexualita přináší.

¹⁸² V antické teorii je odlišen *sermo gravis* (vznešený styl) a *sermo subilis* (nízký styl), či *sermo remissus*, *sermo humilis*. Prolínají se však v křesťanství a v jeho vlivu pak ve středověké literatuře Auerbach 1968: 135).

10. Renaissance

I když velká či menší kulturní znovuzrození (tedy *re-naissance* či Vasariho *ri-nascita*) jsou v historii běžná (např. karolínská renesance počátku devátého století), slovem renesance se obvykle označuje historické období datované zhruba mezi druhou polovinu 14. a koncem 16. století s počátkem v italských městech. Už samo časové vymezení není jednoduché, platit sice může pro Itálii, Garin (2003) však sleduje působení myšlenek a témat renesance za hranicemi Itálie po celé 17. století. Obdobně Černý (1998: 15) považuje celé 14. a 15. století teprve za protorenesanci a evropskou renesanci jako celek situuje teprve do průběhu 15. století (Ibid.: 169). Typická je pro renesanci představa obrození antických tradic, ovšem i obnovený důraz na člověka a lidské hodnoty, což se pojí jednak s pádem křesťanského universalismu a jednak s novou politickou i duchovní orientací. V literatuře znamená renesance vzestup národních jazyků – Dante píše v toskánštině, Rebelais francouzsky – zároveň však také znamená posun k tématům lehkým a tělesným, jež již není třeba tolik skrývat za alegorii. Již krize středověku a simonie papežské stolice přináší pocit mravní uvolněnosti, z nichž se rodila moralistická hnutí (Černý 1998: 34). Literatura renesance se proto neobrací tolik k bohu, jako slaví člověka a podrobuje dosavadní autority rozumové kritice. Paul Johnson považuje renesanci za dílo jednotlivců, a tudíž za éru značně individualistickou (Johnson 2004: 23), jelikož renesance je však dobou vynálezu knihtisku, díla jednotlivců náhle byla přístupná širším vrstvám.

10.1. DANTE ALIGHIERI: BOŽSKÁ KOMEDIE

Renesance kladla důraz na poezii: měla sloužit ke kultivaci člověka a nezdědka i lásky. Ariostův *Zuřivý Roland* tak pojednává o lásce Rolanda k Angelice či o bojovné amazonce Bradamantě. Objevují se nové básnické styly (italský *dolce stil nuovo*) a renesanční básníci se vědomě odlišují od trubadúrů, jejich básně lásku odhalují v intimnějších polohách. Petrarcovy *Sonety Lauře*, větší část jeho *Rerum vulgarium fragmenta*, se tak zabývají nenaplněnou láskou k Lauře – celoživotní básníkově inspiraci. Laura však představuje vedlejší postavu sonetů – tou hlavní je básníkově subjektivní nitro (Špička 2010: 46), spor mezi touhou a povinností. Petrarca se totiž „sám za sebe tajně hanbí“ (Petrarca 1965: 7), za svou lásku k Lauře, která znamená propadnutí pozemské bytosti a odvádí lásku od Stvořitele. (Špička 2010: 46). Pro Petrarca je totiž odedávna údělem milenců být zbaven svého lidství – tedy duše, která dlí u milované

(Ibid.: 47, Sonet 38) – proto jim radí, aby se od lásky odvrátili: je plamenem, jenž zabíjí a ani jeden z tisíců se z ní nezachrání (Ibid.: 52, Sonet 43).

Avšak nad tuto poezii ční didakticko-alegorická báseň, která je stále citována, zobrazována i aktualizována¹⁸³: Dantova *Komedie*. Fascinovala velké duchy typu Spenglera, inspirací byla pro Riemannovy geometrie prostoru (Rovelli 2018), Gorfunkel (1987: 26) jí považuje za první hymnus na důstojnost člověka, Dante jí podle něj otvírá cestu k humanistické antropologii¹⁸⁴. Na druhé straně je však rozhodně málo čtená, pramálo oblíbená, přesto však božská¹⁸⁵ a obdivovaná (De Sanctis 1959: 205). Jako taková je *Komedie* nadčasová, i když je jakýmsi obrazem vrcholu středověku: Macura a kol. (1988 I.: 193) jí přirovnává ke gotické katedrále s jejím encyklopedismem, symbolismem a hierarchií významů. Obdobně ji De Sanctis (1959: 107) považuje za jednu z prvních obřích staveb, za všechny žánry v jednom a Černý (1996: 244) jí řadí do konce věků: ke krizi středověku. Na druhé straně je však *Komedie* již renesanční: odvolává se k antice, důraz klade na člověka a touží po poznání. Výklad *Komedie* je z důvodu tohoto rozkročení mezi středověkem a renesancí nutně nejednoznačný. Ostatně Mandelštam (1968: 28) si všímá, že přestože je *Komedie* knihou otázek a odpovědí, Dante má z jednoznačných odpovědí hrůzu, a když už ze sebe nějakou vysouká, činí tak jen s obrovským sebezapřením a jen s pomocí Vergilia, Beatrice a jiných. Každý čtenář si též již při prvním čtení musí povšimnout, že kde Peklo je barvitě a čtenáři nenechá vydechnout, Očistec působí moralisticky a Ráj vysloveně únavně. V tom *Komedie* zůstává středověká, radost ráje je nudnou stavbou, nad níž má srdce plesat, plesá však spíše z povinnosti¹⁸⁶.

Tři části díla: Peklo, Očistec a Ráj reprezentují v 14 230 verších protikladné síly: tělo a ducha, nenávisť a lásku, s očistcem jako přechodným členem (De Sanctis 1959: 109). Každá část má 33 zpěvů, přičemž první zpěv Pekla je úvodní, celkem tedy dílo zahrnuje 100 zpěvů v tercínách. Děj začíná básníkovým zblouděním v noci na Velký pátek roku 1300 při němž

¹⁸³ Jednou z posledních aktualizací je umělecky nijak zvlášť cenný, ale čtenářsky a později i divácky velmi úspěšný thriller Dana Browna *Inferno*, v němž Danteho *Komedie* hraje takřikajíc hlavní roli. Hřích, kolem kterého se thriller točí, je též veskrze aktuální: řeší se přelidnění. Podle knihy vznikl i stejnojmenný film, který se sice v hlavních rysech s knihou shoduje, s předpokladem diváctva mnohem méně inteligentního, než je čtenářstvo a z obav z šíření paniky má ovšem film docela jiný závěr.

¹⁸⁴ Mandelštam (1968: 65) Komedii viděl jako sérii otázek shrnutelných do dvou významných skupin: 1/ Jak jsem se sem dostal? 2/ Co je nového ve Florencii? Všimá si též Dantovy posedlosti ptát se.

¹⁸⁵ Tak jí však nazval teprve Boccaccio, ať již jako vyjádření estetické chvály nebo faktu, že pojednává o věcech z oblasti boží moci (Černý 1996: 234).

¹⁸⁶ Dante ovšem nebyl první, kdo prezentoval v literárně překrásné formě představu pekla, očistce či ráje. Ke středověkým viděním například wenlockého mnicha či Karla Tlustého viz Moravová, Nodl (2011).

potká Vergilia seslaného Dantovou Beatricí. Básník Danta vede přes předpekli do složitě hierarchizovaného Pekla, v jehož 9 kruzích – rozdělených do několika pásem a žlebů – si odpykávají trest řady slavných osobností, básníků i teologů. Peklo Dante pojímá jako pokaženost duše ponechané vlastním vášním, touhám, choutkám, znamená postupné zatemňování ducha, vzpouru sestupující od lhostejnosti až k naprosté materiálnosti Satana ve středu světa (Ibid.: 110). Peklo je však zároveň zásvětím antiky, neboť očištec ani ráj nebyl do příchodu Krista možný. Hluboké zoufalství pekla a propadnutí vlastním neřestem je tedy v podstatě stav lidstva před vykoupením. Když básník s Vergiliem projdou kolem Lucifera středem země, dojdou k Očistci – ostrovu s horou uspořádaných do sedmi pásů podle hlavních sedmi hříchů (pýcha, závist, hněv, duševní lenost, lakomost, nestřídmost a smilstvo). V očistci se duše na své vášně dívají zvenčí, již jim nejsou propadlé. Celá hora je opět složitě hierarchizovaná a na jejím vrcholu spočívá pozemský ráj, tedy místo, kde byli Adam s Evou. Tam si Danteho převezme Beatrice – Vergilius jako pohan nesmí dále – a po očištění vodou z říčky Eunoé vystupuje do Ráje, uspořádaného do devíti sfér blažených, nad nimiž leží sídlo Boha. Ve vrcholných sférách ráje se básníka ujme sv. Bernard, aby mu představil toto království ducha, antitezi pekla, říši nadsmyslna¹⁸⁷.

Etické pozice, které *Komedie* proklamuje, jsou dány již samotným umístěním v knize: v Pekle, v Ráji, v Očistci. Sexualitu proto nepotkáme v ráji: je místem blažeností duševních, nikoliv tělesných. Beatrice, která básníka vede, je tedy v ráji sice stále krásnější, až na ní není téměř možné pohledět – a kdyby se usmála, básník shoří – je to však krása duše. Všechny tělesnosti tudíž zůstávají ve dvou nižších sférách: v očistci a samozřejmě v pekle. Sexualita jako inferiorní činnost patří především do inferna. Však sami ďáblové se v pekle pošťuchují sexuálními narážkami a vtípkami – které jsou ďábelské právě jako celá tělesnost¹⁸⁸ – bezohledně, a především nahlas tam též pouští větry¹⁸⁹. Ďábelské sklony (tedy sklony pohlavních myšlenek a tužeb) mají ale i trýzněné duše: Vanni Fucci ve dvacátém pátém zpěvu uráží Boha tím, že z dlaní vytvoří kosočtverec a vykřikne: „Vidíš ji, Bože, jen si na ni sáhni!“ (Dante 2009: 125;

¹⁸⁷ K poměrně detailnímu rozboru jednotlivých částí *Komedie* i jejich symbolů viz např. De Sanctise (1959: 94-161).

¹⁸⁸ Ve dvacátém prvním zpěvu se dva ďáblové obrací na básníky: „Sháněli háky, zaslechl jsem hlas / „nemám ho trochu plácnout po zadečku?“ / Odpověděl: „Jen mu jednu vraz.“ (Dante 2008: 108; Peklo XXI, 100-102).

¹⁸⁹ „Sevěřeli jazyk v zubech: něco naříd! / měl jejich vůdci povědět ten škleb, / a on v odpověď mocně zadul na řiť“ (Ibid.: 109; Peklo XXI, 136-9).

Peklo XXV, 3). Boha ovšem stěží může urazit pohlaví – jeho vlastní výtvar – uráží samozřejmě obscénnost takového gesta. Ta však symbolizuje právě to, co pregnantně mnohem později ukazuje Ráj. Bůh s pohlavím nemá nic společného, jako by se od něj distancoval a obscénní gesto – které jinak uráží člověka právě tím, že ponižuje jeho duchovnost v pouhé tělo – uráží stejným způsobem Boha. Peklo je tudíž tělo: proto se dva Florentáni, když je v XXV. zpěvu uštknou hadi, mění v penis. Proto se též básník vedený Vergiliem setkává s hříchem tělesného chtíče již v druhém pekelném kruhu: je znázorněn ustavičnou vichřicí, která strhává duše a cloumá jimi (Ibid.: 28-29; Peklo, 5, 30-42). Mezi chtíčem postiženými a za něj pykajícími dušemi nachází Dante jeho exemplární představitele (Curtius 1998: 399): Kleopatru, Helenu, Parise a Tristana, či Dido (Dante 2009: 29; Peklo 5, 63-87). Mnohem níže, v sedmém kruhu, a tedy blíže k Satanovi, se nachází sodomiti¹⁹⁰: básník k nim však necítí pohrdání, ale pouze žal (Ibid.: 81; Peklo XVI, 52). Ještě hůře jsou však na tom svůdci žen, podvodníci a kuplíři. Stojí v osmém kruhu ve výkalech z latrín – tedy v tom nejnižším, co z celé tělesnosti lze najít – a Dante na ně shlíží z mostu, čímž alegoricky nahlíží všechny milostné podvody a obchod s pohlavností. Mezi svůdníky stojí též onanisté, kteří svou činností nezažívají rozkoš, ale naopak se „dlaní trápí“ (Ibid.: 93; Peklo XVIII, 105), hekají nosem a vzduch frkají ven.

Peklo tedy svou etickou pozicí zůstává středověké. Tělo je hřích samo o sobě a podléhat mu, v oblastech vášní, je chybné. Vášně sice s člověkem cloumají, avšak nepodlehnout jim, činí teprve z bytosti člověka. Situovat sexualitu do pekla znamená nutně veškerou pohlavnost odsoudit v příkrém kontrastu k rajske duševnosti. Peklo je zároveň světem morální anarchie.

Dantova cesta však pokračuje. V Očistci se se sexualitou sice setkává také, její připomínky jsou však řidší a mnohem etičtěji zaměřené, ostatně očistec sám je sopkou chrlící za mohutných otřesů očištěné duše k nebi. Principem očistce je láska a podstatou všech hříchů (včetně tělesných) je nedostatek lásky k Bohu, v očistci dochází k jejímu opětovnému nastolení, když předtím „poklesla a zvlažněla“ (Dante 2003: 261, Očistec XVII, 85-6). Tato láska je neomylná, když je přirozená, ovšem zbloudilá, když se špatně zacílí (Ibid.: 269, Očistec XVII, 93-96): v Očistci se tak ocitají i homosexuálové, kteří se trestají za nemrav, že ze sebe dělali hermafrodity, tedy že porušili stanovený řád, v němž je každému pohlaví určený jeho

¹⁹⁰ Dante ovšem nemluví o sodomii, ale pouze hřích provinilců přiřazuje k městu Sodoma, jak si všiml Joseph Pequigney (1991). Sodomiti jsou dále se sexualitou nejvíce spojovaným zjevem celé *Komedie* (např. Hawkins 2004).

gender¹⁹¹. Homosexualita je tedy vzpříčení se přírodě (Ibid.: 306, Očistec XXVI, 84), které z lidí dělá obludy. Dante je ovšem z hlediska středověku novátorem, co se týče pozice hříchů: duchovní hřích (pýcha, závist, hněv), považuje totiž za těžší hříchů tělesných (hrabivost, hltavost, chlípnost): protože zatímco tělesné páchá člověk sám na sobě, hřích duchovní páchá na bližních (Le Goff 2003: 329).

V očistci se o povaze etiky lásky dozvídáme více. Dante potkává Nina Viscontiho, který se zde – v záhroby – svěřuje, že mu jeho žena nebyla věrná až za hrob, ale chce se znovu vdát. Nad ženskou láskou si proto posteskává:

„To je to jejich mít navždy rád,
Láska v nich dohoří a hledej ji,
Když nerozdmýchává ji zrak a hmat“ (Dante 2003: 216; Očistec VIII, 76-8).

Tělesně rozdmýchávaná láska je tedy nižší a méně hodnotná než láska duchovní (jak by ne, vždyť v Dantově ráji není než duchovní lásky!) a mít skutečně rád lze pouze navždy. Lze tedy říci, že pohlavní láska je jakási berlička, která jednak nahrazuje nedostatek lásky duchovní – v tom je jistě upadlá – ale zároveň je to právě ona, která umožňuje lásku duchovní simulovat a zakrývat. Totéž daleko explicitněji říká závěr XXV. zpěvu, v němž se zpívá hymnus na čistotu těla, zdrženlivost mužů a cudnost žen, které teprve manželství mění ve svátost (Ibid.: 303, Očistec, XXV, 133-9). Danteho vize pohlavní lásky je tedy vize masochistické činnosti (Abrams 1985). V Ráji již sexualita neexistuje, přesto jejím posledním dotykem a zároveň posledním místem, kam vrhá Země stín, je nebe planety Venuše, bohyně lásky, o níž se kdysi věřilo, že „s bludy lásky se k nám naklání“ (Dante 2003: 382; Ráj VIII, 2). Obrazy zahrady a růže lze sice vyložit ve stylu *Románu o růži*, stejně tak lze i Danteho vize v Ráji vyložit jako vize vzrušení téměř sexuálního (oboje srov. Bernardo 1990), nicméně tak daleko v alegorickém vidění sexu v *Komedii* zacházet nechci.

Protože sexualitu nalezneme především v Pekle a Očistci, je tak v podstatě infernalizována do čehosi, co v Ráji nemá místo. *Komedie* však přesto nevidí smilstvo jako nejhorší hřích, dokonce se zdá, že i homosexualita není tak zavrženíhodná, jak by se dalo očekávat. Hříšníci vinní smilstvem jsou proto v Pekle situování blízko k jeho vchodu, v očistci

¹⁹¹ V tom ovšem Dante pouze opakuje pozice etiky Tomáš Akvinského, i když je vzhledem k větší tolerantnosti své doby nepatrně zmírňuje (srov. Pequigney 19910).

pak zase blízko k vrcholu, Dante tedy očividně tento hřích neviděl pro Boha natolik urážlivý (Bellioti 2011). Přesto však nejde o hříchy malé, sama láska je vynášena jako věc čistě duchovní a tělesné slasti jí pouze špiní, či dokonce v případě manželství zastírají fakt, že o skutečnou lásku nejde. Etika pohlavního chování prezentovaná v *Božské komedii* tedy nepřináší mnoho nového: sexualitě je nutné se vyhýbat, jelikož jde o vichřici, která snadno strhne člověka tam, kam nechce, ideálem je duchovní láska a manželství bez sexu. Zajímavé jsou však obscénnosti ďáblů: narážky na pohlavnost, tělesnost zpodobněná obhroublostmi, stejně jako žertovné narážky na sexualitu jsou ďábelské. Lechtivost je tedy věcí pekelnou. Duše v očistci o svém hříchu nemluví v narážkách, svádívou nejasnost lechtivé mluvy totiž nechaly v pekle.

10.2. GIOVANNI BOCCACCIO: DEKAMERON

Už v *Komedii* je vidět, že co se sexuality týče, renesance navazuje na středověké dědictví, ovšem s mnohem větší tolerancí. Vasari (1977: 225) proto v životopisu vercellijského malíře Giovanniho Antonia řečeného Sodoma o jeho přízvisku poznamenává, že pocházel od spousty chlapců a holobrádků, které měl malíř v oblibě, a že malíř sám se za své přízvisko nijak nestyděl, naopak na něj skládal verše. Na druhé straně záliba k ženám Fra Filippa Lippiho je od téhož autora popisována jako náruživost nejen milostná, ale přímo zvířecí (Vasari 1976: 357). Středověký přístup k sexu jako pouhé rozmnožovací aktivitě a k pohlavním orgánům jako by neexistovaly, renesance nepřejímá. Chaucerova Dobrá žena z Bathu proto v *Canterburských povídkách* pochybuje o vhodnosti církví doporučeného panenství – raději by se vdala, než trpěla chtíči – a trefně se pozastavuje nad vizi pohlavních orgánů jako pouhých nástrojů močení a rozmnožování:

„Řekněte také, proč by, u všech všudy,
stvořeny byly pohlavní nám údy,
k jakému cíli, účelně a vhodně?
Věřte mi, věru že ne bezdůvodně!
Ať si to každý po svém třeba stočí,
že nám je Bůh dal k vypouštění moči,
a že ti naši drobečkové malí
jsou proto jen, rod bychom rozeznali

a jinak nic – tož, to je pokroucení!

Zkušenost říká, že tomu tak není“ (Chaucer 1941: 306).

Avšak je-li nějaká kniha symbolem sexuální literatury doby renesance (a nejen její), je to kniha, která na Chaucera měla významný vliv¹⁹²: *Dekameron*. Vzhledem k charakteru knihy se však může zdát, že je-li zbytečné v nějaké knize hledat etiku sexuality, je to také *Dekameron*. Cyklus sta novel totiž zcela postrádá jak metafyzickou nadstavbu, tak morálku. I když jednotlivé příběhy jsou ukončeny jasnou pointou a mravním ponaučením, Boccaccio je dalek preskriptivní etice: převažuje praktický utilitarismus jednotlivých postav. Podle De Sanctise (1959: 195) je Boccacciův člověk usazen v idylické zahálce s očima upřenýma nikoliv k nebi, ale k zemi, od níž čeká ukojení, jeho cíle jsou tedy zdánlivě povrchní. Ovšem nepřítomnost etických zásad je jen zdánlivá, mravní ohledy do té doby limitující středověkého člověka, jsou v *Dekameronu* zesměšňovány právě proto, že dochází k posunu k individuální mravnosti (Macura a kol 1988 I.: 116), tedy morálce¹⁹³. Boccacciův literární styl navíc i v popisu obhroublých motivů zůstává elegantní, stojí nad námětem a spolu se čtenářem jej pozoruje (Auerbach 1968: 190). Boccacciovo nejznámější dílo proto morální zásady rozhodně nepředepisuje¹⁹⁴, avšak – na rozdíl například od Rabelaisových obrů, u nichž si čtenář jen stěží může být jist, co je výsměch a co tvrzení¹⁹⁵ – poměrně jasně ukazuje.

Vzhledem k tomu, že dílo je souborem vyprávěných příběhů, lze těžko mluvit o celkovém ději¹⁹⁶. Rámcově však autor vyprávění zasadil tak, že nechal sedm mladých žen a tři

¹⁹² Geoffrey Chaucer Florencii v letech 1373-4 navštívil. *Canterburské povídky* jsou též vystavěny na *Dekameronu* podobném vzoru: 24 povídek (z nichž 3 jsou neúplné), které si vypravuje 30 poutníků na cestě do Canterbury k hrobu Thomase Becketa, tematicky vychází z rytířské historie, kratochvilných témat a ovšem i milostných příběhů. V anglické literatuře zanechaly rozhodně nepřehlédnutelnou stopu. Chaucer sám sice Boccacciovo dílo jako svůj zdroj nikde nejmenuje, k vzájemným vlivům existují nicméně četné studie (např. Thompson 1996).

¹⁹³ De Sanctis (1959: 206) vidí celé dílo jako výsměch morálnímu pokrytectví a oslavu lidské přirozenosti.

¹⁹⁴ Debata o morálním poselství (či prázdnotě) *Dekameronu* je rozlehlá, k jejímu poměrně přehlednému shrnutí viz Migiel (2015: 4-16).

¹⁹⁵ Rabelaisův *Gargantua a Pantagruel* je groteskní román o králích obrů, složený z humorných, cynických, fantaskních, karikaturních i výpravných dobrodružství. Líčí sice cestu za poznáním – Macura a kol. (1988, II: 166), ovšem jde o cestu značně karnevalovou, ambivalentní a vůbec nejednovýznamovou. Lze rozhodně souhlasit s Bachtinem (2007) – navzdory všem jeho kritikům a interpretační zatíženosti jeho pojmů – že v případě Rabelaisovy knihy jde o svět převrácený na ruby či o literární transformaci „nízké“ lidové kultury (i když pojmy „vysoká“ a „nízká“ či „dole“ a „nahore“ v knize dochází četných zvrátů). V knize vyjádřená sexualita má tudíž především podobu slovních hříček a ukazuje-li nějakou etiku, je to především takřka nedílné spojení manželství s paroháčstvím (Rabelais 1968: 180, 217, 220 nn), veskrze lidová snaha po odhození jakýchkoliv omezení, která by sexualitu svazovala a o uctění plodivé síly penisu (Ibid.: 195, 275).

¹⁹⁶ K struktuře vyprávění, sémantické a syntaktické funkci volených slov v *Dekameronu* i k použitým sekvencím viz známý pokus francouzského strukturalisty Todorova (1969) *Grammaire du Décaméron*.

mladé muže uprchnout z Florencie ohrožované v roce 1348 morem a na 14 dní se usadit na venkově, kde deset dní stráví vypravováním příběhů. Jelikož každý den každý z nich vypráví příběh, název celého díla předznamenává deset dnů – krát deset denně vyprávěných příběhů – tedy celou stovku novel a básní, jež budou bavit renesanční Evropu. Téma dne stanovuje král či královna dne: první den jde o volná témata, druhý den se soustředí na lidi postižené nehodami, které však dobře dopadnou, třetí den jsou tématem lidi, jež dosáhli něčeho, po čem sice toužili, ale nakonec o to zase přišli, čtvrtý den je o lidech jejichž láska má nešťastný konec, pátý den je naopak tematicky zaměřen na ty, jejichž láska měla dobrý konec, šestý den je o lidech, s nimiž si někdo chtěl zavtipkovat, ale oni se pohanění či ztrátě cti vyhnuli, sedmý den se zabývá ženami balamutícími své manžely, osmý den je o žertech, které si navzájem lidé provádí, devátý den je na volné téma a konečně desátý se zabývá lidmi, kteří vykonali šlechetný čin. Řadu příběhů Boccaccio recykloval z jiných děl: z Apuleiova *Zlatého osla*, od Vincenta de Beauvais, z lidové tradice, *Dekameron* však také řadu děl později ovlivnil.

Sexuální témata v knize převládají, což plně odpovídá jejímu účelu: poskytnout zábavu a radost, ale v humanisticky celistvém vidění člověka též nevylučovat sex a pozemskou lásku (Macura a kol 1988 I.: 115) ze života. Sexualita je chápána především jako síla přírodní, „přirozená“ a oponovat jí je marná práce s výsledky právě opačnými, než chce člověk dosáhnout. V úvodu ke čtvrtému dni proto sám Boccaccio vzkazuje dámám, že „chtít se stavět oproti zákonům přírody vyžaduje příliš velkou sílu a častokrát se stává, že tato síla byla vynakládána nejen nadarmo, ale k veliké škodě toho, kdo se tak namáhal“ (Boccaccio 1965: 245, IV). Sám pak beze studu přiznává, že nejen podobnou sílu nemá, ale ani o její vlastnictví nestojí. Morální limity – jak uvidíme – přesto hrají roli. Nejde ovšem o limity metafyzické: Bůh je v *Dekameronu* nepřítomen, respektive v četných příbězích, jejichž námět poskytl život duhovenstva, je středověký přístup k němu pouze satirizován.

Když pomineme satiru slepé poslušnosti obracející se na naprostou hloupost, s níž se téma sexuality – jakožto činnosti přehnaně démonizované – pojí (např. příběh třetí z devátého dne, kde je muž přesvědčen, že je těhotný, jelikož jeho žena „nechce držet jinak“, než když je navrch (Ibid.: 550, IX, 3)), stále vracejícím se tématem je v *Dekameronu* zpochybnění totalizujících etických soudů (Migiel 2015: 55) směřujících k omezení sexuality, pro což autor

používá téma mnišského života¹⁹⁷. Scénáře se opakují, mají však společné prvky. Příběhy například apelují na fakt, že tělesné choutky mají všichni a vzdor prosazovanému vysokému ideálu, jim také všichni – ideál neideál – podlehnou. Tak si například abatyš v druhém příběhu devátého dne uvědomí, že není možno bránit se pokušením těla, pročež ať si každá potají popřává, kdy může, jak tomu až dosud bylo“ (Boccaccio 1965: 547, IX, 2). Morálka celé situace spočívá v pochopení, že tužby jsou silnější než nedosažitelný ideál a v odstupu od moralizování a pokrytectví¹⁹⁸. Ve čtvrtém příběhu prvního dne se zase nachází mladý mnich, „jehož bujarost nemohl umrtvit ani čerstvý vzduch, ani posty, ani bdění“ (Ibid.: 43, I, 4), není nečekané, že když spatří mladou dívku, je „jat prudkou tělesnou žádostivostí“ (Ibid.). Stejnou žádostivost ovšem pocítí i opat, který si své chování na rozdíl od mnicha ovšem velmi utilitárně odůvodňuje: „A proč bych si vlastně neměl užít rozkoše, když jí mohu mít? (...) tajný hřích, je zpola odpuštěný hřích“ (Ibid.: 44-5, I, 4). Dívka se jak opatovi, tak mnichovi ochotně podvoluje, jelikož není „ani z železa, ani z diamantu“ (Ibid.) a opatovi – který nepodlehne očekávatelnému pokrytectví a nekáže vodu tam, kde sám pije víno – je pak stydno mnicha kárat za stejnou činnost, které podlehl sám. Obdobný příběh, ovšem ze ženského kláštera, vykládá Filostrato třetího dne s poukazem na bláhovost těch, kdo si myslí, že „děvče, kterému byla dána na hlavu bílá rouška a na tělo černá kutna, není už více ženou a nemá už ženské tužby, jako by se tím, že se stala řeholnicí, proměnila v kámen“ (Ibid.: 164, III, 1).

Umrťování těla je tedy nejen hloupost, ale člověk by dokonce měl existenci tužeb hédonisticky podněcovat. Lidská přirozenost je pro Boccaccia někde mezi zvířecí a andělskou (Cuilleánin 1980), většina příběhů je proto oslavou existence tužeb: užívání si (nejen) sexuální slasti, jako by bylo životním programem a vůbec nejvyšším, čeho jde v životě dosáhnout. Čtvrtý příběh desátého dne nám tak sděluje, že: „chuť mužů a zejména chuť milenců (...) není nikdy ukojena a touží neustále po dalším a dalším“ (Boccaccio 1965: 598, X, 4). V desátém příběhu čtvrtého dne se zase manžel krásné dívky proviní tím, že jí napovídá, „že muž, jenž leží se ženou, potřebuje několik dní na sebrání svých sil“ (Ibid.: 259, IV, 10), což je pro jeho ženu důvod, aby šetřila jeho domácí náradí a šla na ulici opotřebovávat náradí cizí (Ibid.). V druhém příběhu čtvrtého dne mnich namluví slaboduché ženě, že je anděl, mnohokrát spolu „vylétnou bez křídel“ (Ibid.: 259, IV, 2) a tak jí poučí o slávě nebeské. Dočasná sexuální abstinence je

¹⁹⁷ K detailnějšímu pohledu na církev v Dekameronu viz Smarr (2014)

¹⁹⁸ Mimo to však samozřejmě celá situace takových příběhů zesměšňuje mnišskou představu umrtvování těla.

dobrá pouze pro pozdější výbuch vášní, o čemž ubezpečuje ženu farář z druhého příběhu osmého dne. Když se žena diví, že by kněží mohli vůbec jen dělat věci spojené s touhami, farář jí ujistí:

„... a děláme je líp než jiní muži. A proč by také ne? Ba, řeknu ti, že my odvádíme lepší práci. Víš proč? Protože my meleme ze zásob. Na mou duši, nejlíp pro tebe bude, když budeš povolná a necháš mne jednat“ (Ibid.: 467, VIII, 2).

Žena se tedy podvolí a farář ji na seníku učiní „příbuznou Pánaboha“ (Ibid.: 468, VIII, 2). V šestém příběhu desátého dne nám zase král sděluje, že válečník zvítězí nad sebesilnějším nepřítelem mnohem snáze a pohodlněji, než nad vlastní choutkou (Ibid.: 611, X, 6). V osmém příběhu desátého dne zase rozmlouvá Titus sám se sebou: „Nech jednat rozum, zkoť tělesný chtíč, zmírni nezdravé tužby a zaměř své myšlenky k něčemu jinému! Vzepři se svým choutkám hned v počátku a zvítězíš sám nad sebou, dokud je čas“ (Ibid.: 620, X, 8). Když si však vzpomene na teprve patnáctiletou Sofronii, začne se mu zdát, že je mlád, a tudíž musí podléhat zákonům lásky. Boccacciův člověk je tedy bytost, do jejíhož obrazu sexualita patří, není demonizována, neodporuje se jí, protože tvoří nedílnou součást lidství.

Avšak tento obraz není podán bez nejistoty. Sexualita je totiž především adorována v cosi, čím dle vyznění příběhů nakonec zjevně není: zcela typické je její eufemistické ztotožnění s láskou. Tužby totiž nikdy nejsou brány jako zvířecí, mají často blíže k andělským, i když jen slovy. Sex se tudíž lásce rovná, i když rozhodně ještě nejde o romantickou lásku o níž mluví Dülmen¹⁹⁹. Příběh šestý pátého dne nás proto ubezpečuje, že sex je slast, „nad níž už větší nemůže láska poskytnout“ (Ibid.: 340-1, V, 6), což však lásku v podstatě degraduje v sexuální touhu a její ukojení. Obdobně v osmém příběhu druhého dne nemůže krásná paní králova syna odolat nutkání svého těla ani návalu lásky – čímž se myslí touha po sexu – a osloví hraběte, jemuž vysvětlí, že po něm sice touží, ale že její touhu omlouvá jednak jejich stejné společenské postavení a jednak fakt, že si vyvolila moudrého a statného milence (Ibid.: 129, II, 8). Hraběte pro ukojení svých tužeb neprosí o sex, ale o lásku. I mnich Alberto v druhém příběhu čtvrtého dne pozná paní mdlého ducha a namluví jí, že je anděl, pod kterouž záminkou s ní následně obcuje. Když o jejím slabém duchu uvažoval, zjistil, „že by to byla vhodná půda

¹⁹⁹ Dülmen (1999: 179) totiž tvrdí, že tzv. romantická láska, která zpochybnila tradiční model manželské lásky (která byla spíše přátelská), byla charakteristická tím, že neoddělovala intimnost, erotiku, sexualitu a lásku.

pro jeho rádlo, rázem se do ní nadmíru zamiloval“ (Ibid.: 257, IV, 2). Krom tohoto pro tělo utilitárně směřovaného „zamilování“ ovšem postavy příběhů zřídka cítí něco jiného, když však vůbec něco, je to pokrytecký stud. To je názorně vidět ve druhém příběhu druhého dne, v němž z vánice zachráněný Rinaldo poprosí svou záchránkyni, aby na něm ukojila svou touhu, dotyčná žena tak učiní a oba spolu stráví noc plnou milostné aktivity (Ibid.: 75, II, 2). Ačkoliv Rinaldova záchránkyně je vdova a Rinaldo pro dosažení svého podstoupil mnohá trápení (například právě onu vánici), po ukojení milostné touhy nezůstává nic, jen touha po utajení. Paní proto Rinalda při odchodu prosí, aby vše uchoval v tajnosti.

Člověk je tedy bytost s touhami, jimž je neradno odporovat, o tom, že jim neodporuje, však nikdo nesmí vědět. Lze proto souhlasit s Macrou (a kol 1988, I.: 115), že Dekameron je projevem myšlení sílícího měšťanstva, dokonce by nebylo nemožné najít v něm některé rysy měšťanské morálky, které – ovšem na měšťanstvu 19. a 20. století – slavně kritizuje Ossowska (2012: 160-1): citový chlad a na povrch stavěnou (ani zdaleka však ne skutečnou) nevšímavost k erotickému životu a lásce. Přístup k upokojení pohlavních tužeb je tedy povětšinou pokrytecký: V osmém příběhu třetího dne pokrytecký opat, jehož nikdo nepodezírá z „nesvatosti“, tajně souloží se ženou, jejíhož manžela jejich společné dovádění vyléčí ze žárlivosti, opatova pověst svatosti tím však ještě vzroste. Svě činy si omlouvá tvrzením, že: „svatost sídlí v duši, tohle však, co od vás žádám, je hříchem těla“ (Boccaccio 1965: 217, III, 8). Nutnost pokryteckého utajení vlastního podlehnutí pudům proklamuje i devátý příběh druhého dne, kde se uvažuje nad tím, že:

„...kdyby ženám pokaždé, kdykoliv se propůjčí k takovému kratochvílímu, vyrostl na čele roh, jenž by svědčil o tom, co provedly, bylo by podle mého asi málo těch, které by se k tomu propůjčily. Ale protože ženám nejenom nevyroste po těchto věcech na čele roh, ale na těch, které jsou chytré, nezůstane ani známka po těchto kratochvílích, a protože hanba a zmrhání cti platí jen u těch věcí, které jsou zjevné, dopřávají si ženy potají, kde mohou, a jestliže to nedělají, pak spočívá důvod toho v hlouposti“ (Ibid.: 143, II, 9).

Stejně tak jeptišky z prvního příběhu třetího dne dovádějí se zahradníkem především proto bez obav, že je němý. V osmém příběhu sedmého dne zase za kupce vdaná Sismonda propadne zamilovanosti až po uši natolik, že se přestane chovat obezřetně: což je následně

zápletkou celého příběhu, který ovšem končí tím, že nevěrná žena má dle libosti otevřené dveře k podvádění manžela, bez nebezpečí jeho žárlivosti (Ibid.: 439-45, VII, 8).

Kde tedy *Dekameron* odporuje pokryteckému přístupu středověkého křesťanství k sexualitě, odporuje mu tím, že vytváří vlastní pokrytectví – měšťanské. Nejen vzhledem k tomuto pokrytectví, ale obecně chybí jakýkoliv náznak pocitu viny. Morálka sexuality *Dekameronu* tedy například v mnohém sice osvobozuje ženy, osočené církví z důvodu Evina hříchu z neustálé zkaženosti (Hastings 1975), neubírá však (neimpotentním) mužům z jejich sexuální bezohlednosti. Masetto, muž z prvního příběhu třetího dne, jenž souložil v klášteře s jeptiškami, se dožije vysokého stáří i bohatství a je obdařen četnými dětmi, které však nemusí žít (jsou totiž u jeptišek), a proto hlásá, že „takto Bůh odplácí těm, kdo mu nasazují parohy“ (Boccaccio 1965: 169, III, 1). Nasazování parohů je totiž hlavním motivem etických pozic vztahujících se v *Dekameronu* k sexualitě. Děje se těm, kteří chtějí oponovat „přirozenosti“. Boccaccio tedy vyzdvihuje právě ten ohled, který by bylo lze nazvat animálním, a vytyčuje jej za hlavní bod morálky pohlavního chování²⁰⁰.

I když se tedy *Dekameron* neopírá pouze o příběhy vilných mnichů, impotentních manželů a nevěrných žen (jak tvrdí např. Calabrese 2003), tato témata v jeho příbězích skutečně převládají. Nabízí však daleko více: vzájemnou touhu obou pohlaví (např. čtvrtý příběh osmého dne), narušení antické pohlavní hierarchie, když žena svádí muže (např. příběh šestý pátého dne a řada dalších), přes neskrývanost vilných tužeb i snahu nazvat je něčím vyšším a jmenovat je jako lásku však konečně nabízí vlastní druh pokrytectví: na veřejnosti ukryté znamená ctnostné. Dioneo nás v desátém příběhu druhého dne ubezpečuje, že etika pohlavní zdrženlivosti je vlastně etika impotentních, kteří ke své impotenci nutí ostatní „i když přirozenost těch, na něž tito lidé naléhají, tomu odporuje“ (Boccaccio 1965: 152, II, 10). Farneti (2009) zřejmě proto říká, že morální ontologie *Dekameronu* je tedy založena na přirozených pudech a dispozicích, v čemž s ním lze souhlasit, avšak s tou výhradou, že tyto pudy a dispozice jsou vyprávěny pro pobavení, mají působit a působí směšně a člověka vědomě karikují. I když v knize jde o zábavné slovní hříčky (harcování na zvířeti sv. Benedikta ve čtvrtém příběhu třetího dne) a vtipné eufemismy (tlukoucí slavici ve čtvrtém příběhu pátého dne), je jakousi

²⁰⁰ Ostatně slovo „přirozené“ má ve spojitosti se sexualitou obvykle pouze význam „oblíbené“, zatímco jeho opak – „nepřirozené“ – vyjadřuje obvykle pouze vlastní znechucení.

Zlatou legendou naruby. Jednotlivé příběhy sice skrývají poučení²⁰¹, to je v nich však především proto, aby ukázalo své limity. Jak sám autor totiž říká v úvodu, kniha je dílem muže, jehož dříve neovladatelné pohlavní vášně již zkrotly, ale chce poskytnout útěchu všem těm, s nimiž ještě (teprve/soustavně) lomcují. Boccacciova etika je tedy etika zavrhuující didaktismus (Migiel 2016: 8), a naopak se soustředí na relativitu různých pohledů na stejnou věc, v níž však vždy vítězí vášně a praktické ohledy. Má ty, které vášně týrají, ubezpečit, že je to tak dobře, že týráni jsou všichni, ač se mohou tvářit jinak, a že idealistické popisy nepohlavních lidí jsou směšné. Nelson (1976) tedy považuje *Dekameron* za esenci mladické vzpoury vůči rodičovské autoritě ve věcích pohlavního chování, daleko spíše jde však o vzporu vůči starému středověkému vidění téhož. Boccaccio se orientuje jen na smyslovou skutečnost, vyvozuje z ní však vlastní morálku: milovaná v ní není středověce nedostupnou velitelkou, ale předmětem žádosti. Je dovoleno užívat lsti a podvodu vůči třetí osobě (nikdy však ne vůči milované osobě), aby se tato žádost mohla naplnit. Etické představy jsou rozhodně protikřesťanské, založené jsou na právu lásky (Auerbach 1968: 200). Shrneme-li totiž etiku sexuality v *Dekameronu*, jde především o vidění sexu jako přirozené a nevyhnutelné (přesto nutně utajované) vášně. Dále o odsouzení náboženského pokrytectví, které stejně ukrývá ideál úplně nefunkční, a v neposlední řadě vidění nevěry jako velmi dobré zábavy, kterou se slaví lidský život.

10.3. WILLIAM SHAKESPEARE: ROMEO A JULIE

Shakespearovy hry by ideálně bylo třeba do analýzy renesanční etiky sexuality zahrnout všechny, jsou na ní totiž bohaté²⁰² a jejich obsah je předáván a stále znovu aktualizován²⁰³. Neprezentují navíc etiku vzdálenou, teoretickou, ale ukazují zcela konkrétní situace. Cudná dívka nařečená z nevěry se tak musí rehabilitovat ve hře *Mnoho povyku pro nic*, jak erotická láska narušuje přátelství – a tím i Cicerovu představu, že přátelství je pouto mnohem silnější než milostné svazky – ukazují například *Dva páni z Verony*. Falický humor,

²⁰¹ Kircher (2001) přirovnává příběhy prvního dne v *Dekameronu* ke středověkým exemplům, přičemž si však všímá podstatných rozdílů mezi oběma žánry.

²⁰² A to nejen té manifestní. Slavné jsou interpretace Shakespearových her z hlediska Freudovy psychologie i z hlediska případné autorovy homosexuality. Viz Wells (2004: 360-2). Značná část Shakespearovi přisuzované sexuality je však spíše snahou najít u autora něco, co v něm není. Patridgova kniha *Shakespearova obscénnost* například přisuzovala Konetábovým slovům, že „milénka neměla uzdu“ latinský význam: penem in vaginam immittere – vsunout penis do vagíny. To je však již spíše převrácení Shakespearových původních pasáží (Ibid.: 362).

²⁰³ Vhodné je zmínit například forbíny Wericha a Horníčka, v nichž ukázky z Hamleta (odkaz na tehdy módní účes), či přímá citace odehrávající se v Ardenském hvozdu: „Tak a máme deset, z toho je vidět jaký je ten svět...“ ze hry *Jak se vám líbí* (II. 7. 12-34). Jména citovaných her udávají přitom vágně či vůbec.

zesměšnění kopulace skopové populace²⁰⁴, spolu s iluzemi romantické lásky prezentuje moudrý šašek v *Jak se vám líbí*, četné jsou převleky mužů za ženy včetně důsledků²⁰⁵. Dobově zajímavou etiku mužské nadřazenosti nad ženou prezentuje *Zkrocení zlé ženy* (Lyne 2009: 102), se svými eroticky hravými dialogy plnými dvojsmyslů (srov. Hilský 2015: 47-8). V *Komedii omylů* naopak Adriana manželství vidí jako srůst dvou duší, když tvrdí, že je snáze vyjmout kapičku vody vhozenou do mořského víru, než opustit svou ženu a neopustit sám sebe (Hilský 2015: 60). Z *Dekameronu* pochází příběh o opuštěné manželce, která získá zpět svého manžela ve hře *Dobrý konec všechno správi*²⁰⁶, stejný pramen má pak téma *Cymbelína*²⁰⁷. Shakespeare zkrátka sexuálními motivy nešetří: Vídeň ve hře *Něco za něco* je vykreslena jako jeden nevěstinec.

Avšak nejde jen o hry. Příběh o Venuši a Adonisovi prezentuje stejnojmenná Shakespearova báseň, v níž se Venušina láska k Adonisovi blíží sexuálnímu obtěžování (Hilský 2015: 731). Poučení z této básně je ovšem kruté: každá láska má skončit krutě, a čím vášnivěji člověk touží po člověku, tím větší má být jeho utrpení. Obdobnou brutalitu pohlavních tužeb prezentuje i Shakespearova báseň *Znásilnění Lukrécie*²⁰⁸. I Shakespearovy *Sonety* – v době svého vydání naprostý propadák (Wells 2004: 187), postupně však stálice na trhu literatury – nevidí situaci růžověji. Obsahují konflikt milostného trojúhelníku, boj o přítelovu přízeň a přítelem odloučenou černou paní²⁰⁹. Nejdeme v nich mladíka, jehož příroda původně zamýšlela jako ženu, ale na poslední chvíli mu přidělala další z údů (Shakespeare 2011: 26, 20) i vztah k ženě, černé dámě – v němž láska chybí: sonety určené jí vyjadřují spíše sex, ovšem

²⁰⁴ Na druhou stranu ve *Večeru tříkrálovém* (I. 5. 235-7) Shakespeare vidí pohlavní touhu jako snahu přírody o zisk. Potomci – otisk jedince – musí zůstat i po odchodu jedince do hrobu (Hilský 2015: 251).

²⁰⁵ Ve hře *Dva páni z Verony* se například Julie převlékne za muže a se svou služkou Lucettou diskutuje o velikosti poklopce – pýše muže (Hilský 2015: 40).

²⁰⁶ Jedná se o devátou povídku třetího dne. Shakespeare *Dekameron* pravděpodobně četl v italském originále (viz Hilský 2015: 284).

²⁰⁷ Zde jde zase o devátý příběh druhého dne z *Dekameronu*.

²⁰⁸ Otřesnou brutalitu pohlavního chtíče prezentuje též velmi pesimistická hra *Titus Andronicus*, v němž je znásilněná Lavinie vyříznut jazyk a useknuty jsou jí i ruce. Lavinie sice nakonec dokáže komunikovat tak že píše holí, kterou drží pahýly, ovšem i trest násilníků je strašlivý: oba jsou zapečeni do těsta, které sní jejich matka (viz Hilský 2015: 391-405).

²⁰⁹ Bylo by jednoduché vidět v *Sonetech* Shakespearovu homosexualitu, Macura a kol. (1988 II, 239) v nich však vidí spíše přátelství jako duchovní sňatek, sublimaci citových vazeb, a především hledání hodnotových kritérií. K úvahám nad hodnotou přátelství mužů připomínajícím nápadně současnou podobu milostných vztahů viz Wells (2010, Kap. 10). Dvojnáčnost sonetů ovšem vychází též ze skutečnosti, že je Shakespeare nikdy nezamýšlel uveřejnit, byly psány pro úzký okruh přátel (Hilský 2015: 752).

bez lásky (Hilský 2015: 778). Ukazují se nám bolesti a problémy nevěry a její psychické důsledky (např. sonety 54, 58).

Právě z tohoto pohledu je zajímavá hra *Romeo a Julie*. Příběh dvou milenců, kteří zemřou pro lásku, patří k velkým mýtům západní civilizace (Hilský 2015: 406) a má četná zpracování: Tristan a Isolda, Pyramos a Thisbé a další. Mýtus je to jistě erotický, i když to, o co jde, je láska, nemožnost její realizace a ostrý trn, který nakonec milence vede k volbě smrti před životem, jelikož ve smrti očekávají méně problémů, než které jim přináší jejich lásce se protivící společnost. Síla příběhu *Romea a Julie* spočívá v tom, že jejich v podstatě intimní osudová láska stojí v kontextu netolerantní a nenávistné společnosti okolo nich. Presentují se nám tak dva světy: svět milenců na jedné straně a společnost, v níž se příčinu nenávisti mezi Monteky a Kapulety dokonce ani nedozvíme, na straně druhé. Příběh zároveň prezentuje lásku jako jedinečný vztah k unikátnímu jednotlivci – model, na němž bude později stavět Scruton – tento jedinec je nenahraditelný a taková láska je všeobjímající. Romeův starší vztah k Rosalindě založený na modelu středověce kurtoazní lásky je ve hře vystřídán novým modelem: vztahem k ideálu, který splývá se skutečným smyslovým předmětem, s Julií (Macura a kol. 1988 II, 237).

Přestože jde o románek zakázané lásky dvou milenců, příběh je cudný, dokonce nejcudnější, který Shakespeare kdy napsal (Hilský 2015: 408). Odehrává se v italské Veroně, kde jsou dva zneprátelené rody: Montekové (Montague) a Kapuleti. Montek Romeo poznává na plese u Kapuletů Julii a v slavné balkonové scéně si oba slíbí manželství, jež též tajně uzavřou. Následně se však Romeo zaplete do souboje a je vypovězen z Verony, před odchodem ale s Julií stráví noc. Julie se má následujícího dne vdát za hraběte Parise, Juliin bratr Vavřinec proto vymyslí rafinovanou lest: Julie vypije uspávací prášek a předstírá smrt, o čemž však není informován Romeo. Když se tedy tajně vrátí do města, najde přede dveřmi Juliiny hrobky truchlícího Parise, zabije ho a sám se otráví. Probudivší se Julie se následně zavraždí též.

V celém díle nenajdeme příliš sexu u centrálního zamilovaného páru: jejich láska je jaksi nadzemská, nehodí se do strastmi pronásledovaného světa a nad problémy těla jako by se spíš vznášela²¹⁰. I to však prezentuje etickou pozici. Právě proto je Julie celá rudá studem, když se

²¹⁰ O „sexu mezi řádky“ nicméně píše Wells (2010, Kap. 6).

Romeo dozví o její lásce (Shakespeare 2006: 41, II. 1). Prezentuje též pozici mravní, spadající do oblasti etikety. Julie proto ve stejné scéně dává sbohem dobrým mravům předtím, než se sama zeptá Romea, zda jí miluje (Ibid.). Ví tedy sice, že měla být více zdrženlivá a předstírat, že se nedá snadno. Hra na kurtoazní dobývání je totiž pozice mravu, od Julie se vyžaduje. Avšak její horoucí láska mrav přebíjí. Staré touhy, založené na ideálu kurtoazního vztahu zde tudíž přechází do nového citu, abstraktní lásky (Macura a kol. 1988: II. 237). Sám Romeo si ovšem dvojakost lásky také uvědomuje. Ví, že: „v lidech i květech dvě síly se sváží, jedna je láska, druhá všechno maří“ (Shakespeare 2006: 46, II. 2). Přesto v zajetí romantického citu není schopen lásku ztotožnit se sexem, naopak jí z jeho zajetí soustavně vysvobozuje. Nemůže bez Julie žít, závidí jejím rtům, že jeden líbá druhý a on totéž dělat nemůže (Ibid.: 71, III. 3). Jejich cit je tak odsouzen k tragickému konci. Netýká se pozemských starostí, které ovšem plynou, a tak jej ovlivňují a milence zanechávají k všednosti sice nevšímavé, avšak o to více všem jejím důsledkům vystavené.

Má-li centrální pár problém z výšin svého pobláznění k sexu shlédnout, o to víc sexuálních narážek a představ o etických pozicích, které se s ním pojí, najdeme u jiných postav. Velmi zemský Mercurio proto o svém pánu Romeovi mluví jako o tom, kdo díky lásce nemá již žádnou jikru, jemuž vyschlo brko, a přitom býval pořádný jikrnáč (Ibid.: 49, II. 3). Mercurio samotný totiž lásku rozhodně nevnímá jako něco krásného, je to pro něj „uslintaný idiot, který s vyplazeným jazykem poskakuje po světě jak šašek a jenom kouká, do jakého otvoru by honem vlezlo to jeho poblázněné, ztopořené žezlo“ (Ibid.: 51, II. 3). Mercurio je tedy tělem a starosti těla jej ve hře vyznačují, zatímco Romeo je duší, romantickou hlavou v oblacích. To však Mercuria nedojímá. Láska je pro něj tělesným chtíčem schovaným za iluzi vysoké romantiky. Vzdychajícímu Romeovi proto hned po jeho setkání s Julií říká, že má pozdvihnout svého ducha, učinit jej pronikavým a milovanou ženu potom obtěžkat (Ibid.: 27, I. 4). I jeho okolí si obsah lásky uvědomuje: Vavřinec lásku ztotožňuje s blázněním po ženském klíně (Ibid.: 47, II. 2) a nedělá si iluze ani o tom, že lásku nijak neprožívají ženy. Ty mají pádné důvody padnout, když se – zasažen právě tímto blázněním po ženském klíně – neovládne muž. Samotný začátek hry je ve znamení obhroublých sexuálních hříček Samsona a Řehoře. Samson se chvástá, že zatímco muži před ním uhnou, ženy se pod ním prohnou, že udeří na pány a vrhne se na panny, či že když zvedne svému smyslu náladu, pronikne i kam nemá a cítí se tam jako ryba ve vodě (Ibid.: 12, I.1). Sexualitu Samson proto pojí s násilím a bojem, je pro něj jeho

měkkým pokračováním. Zatímco však Samson tímto teenagerovským způsobem prezentuje sebe jako nadsamce, ač Řehoř o jeho nadsazované mužnosti ironicky pochybuje, Romeo je ještě před Julií zamilován. Ne však do Rosalindy, ale do lásky samé (Hilský 2015: 410), přehrává slovíčka o cudné Dianě a láska je pro něj spíš cosi k prozkoumání.

Láska obou milenců je tak od počátku stavěna do kontrastu k světu, který je všechno, jen ne zamilovaný a romanticky šeptající. Chůva je proto v rozhovoru s Romeem obviněna z kuplířství, nikoliv z nápomoci zakázané lásce (Shakespeare 2006: 53, II. 3), Vavřinec ví, že jen ten, kdo střídme miluje, miluje dlouho (Ibid.: 58, II. 5), Romea samotného přirovnává k ženě, které rovnou ztotožňuje s nerozumným zvířetem (Ibid.: 73, III. 3). Julie by raději zemřela, než si vzala jiného, Romeo je totiž jediný na světě a nikdo jej nemůže nahradit. Láska obou milenců je nepozemská. Ale i Paris – ideál staré kurtoazní lásky – Julii považuje za svou vyvolenou a neváhá lkát u jejího hrobu. Dokonce i ve chvíli, kdy jej Romeo zabije, touží být pohřben po Juliině boku (Ibid.: 106, V. 3). Taková láska však ani nemůže být chtěná. Proto Kníže na konci hry říká, že oba milence Bůh za trest zabil láskou (Ibid.: 114, V. 3).

Ideál romantických milenců ještě dávno před romantismem ukazuje etickou pozici sexuality, po níž každý bude toužit, i když ne každý ji dosáhne. Milenci, jež zbožňují svá těla jen jako obrazy svých duší²¹¹, jsou ideálem, vysoce položenou modlou všech zamilovaných, jejichž realita bývá ovšem daleko přízemnější. Takový ideál je morální, ukazuje individuální cit, kterému ani společnost nemůže zabránit, ač mu oponuje, seč může. Hra je zároveň překrásnou ukázkou konfliktu společensky vynucovaného mravu s individuální morálkou, která se rodové nenávisti Monteků a Kapuletů vzpírá. Jednání Romea a Julie je nemravné, nikoliv však nemorální. Konflikt společnosti s fatální milostnou touhou je ve hře vyřešen odvrhnutím obtěžujících etikety a mravu. Obojího se samozřejmě nelze zbavit docela, proto i ve svých naivně zamilovaných hovorech mají milenci stále na zřeteli slušné chování a vzájemnou úctu, avšak morálka je silnější než mrav. Na druhé straně se zde však názorně ukazují dopady vzpoury proti mravu. Mrav totiž jistě s individuálním etickým cítěním vstupuje do konfliktu, výsledek konfliktu je však pro společnost (jíž mrav slouží k jakési nivelizaci individua) v zásadě špatný. Kdyby milenci jeho příkazů uposlechli, celý konflikt ústící ve smrt by neproběhl. Stěží

²¹¹ Viz scéna z plesu, kde Romeo Julii říká: „Jestli má ruka nevhodně a směle znesvěcuje tvou dlaň tu svatyni, ...“ a kde Julie odpovídá: „Své ruce křivdíš, a to velice, vždyť jako svátost vzýváš mne svou dlaní...“ (Shakespeare 2006: 34, I. IV).

by však bylo možné říci, že jejich život byl „dobrý“, ač by jejich poslušnost byla nepopíratelně společensky výhodná. Za hrob jdoucí láska milenců v opozici i proti celému světu bude na rozdíl od předchozí kurtoazie a poslušnosti společensky vynucené regulaci citů a sexuality jakýmsi precedentem. Nestanoví sice pro společnost výhodné chování – kdyby se každý milenecký vztah měl vyznačovat opozicí proti všem a končil smrtí, byla by romantická láska pro společnost fatální – avšak vytyčí ideál, k němuž milenci budou směřovat. Žel Bohu však právě tento ideál popírá touhy těla, které láska dočasně umlčet může, avšak v žádném případě nemůže otupit jejich nízkost (v porovnání s láskou až za hrob), jejich persistenci i komičnost.

10.4. WILLIAM SHAKESPEARE: OTHELLO

Pokud Romeo a Julie jsou vlastně párem bez sexuality (či se sexualitou mezi řádky), pak *Othello* sexualitu a její problematičnost ukazuje daleko zjevněji. Tragédie o benátském mouřenínovi je hrou, která nepřestává fascinovat svou sevřeností, stylem (například rozevláté Othellovy řeči, když jde o vnější události, avšak cizinecky přerývané věty, když jde o jeho niterní prožitky), ale i symbolikou. Schalwyk (2008) nachází v Othellově chování Hegelovu dialektiku pána a raba. Hra totiž tematizuje vztahy mezi lidmi, jež jsou vše, jen ne přímočaré, dále však i „mění se obsah konkrétní lidské smyslovosti, jež nalézá své vyjádření v erotické lásce“ (Macura a kol. 1988, II.: 234). Othellovská žárlivost je příslovečná. Není sice v Shakespearových hrách ojedinelá²¹², nicméně je rozhodně nejslavnější a také nejzajímavější. Příčina žárlivosti je přitom jasná. V jiné ze Shakespearových děl, v *Zimní pohádce*, jí výslovně jmenuje Leontes:

„Vášeň a chtíč! – jak hluboko nás uštknou

a nemožné pak skutkem učiní:

obcují se sny – což to může být? –

Přeludné představy nám v mozku zplodí

a pak je spojí s něčím skutečným

a nezastaví se už před ničím.

Hlava mi puká – parohy se klubou!“ (Shakespeare 2001: 17, I. 2).

²¹² Žárlivost se kromě Othella objevuje v tragikomické podobě v *Cymbelínovi* a *Zimní pohádce*, kde končí šťastně. Je zajímavé, že všechny manželky jsou v těchto hrách podezřívány neprávem.

Othellova žárlivost se ovšem odehrává ve zdvojeném zrcadle Benátek: města společenství a civilizace na jedné straně, avšak města práskaných podvodníků a parazitů na straně druhé (Hilský 2015: 508).

Nejprve slavný děj: Othello, pokřtěný generál benátského loďstva, je tajně ženat s Desdemonou, dcerou patricia Brabantia. Othello není Benátčan – Benátkám však oddaně slouží a je jejich nejschopnějším generálem – je totiž severoafrického původu, a především je černý. Nenávidí jej však jeho pobočník Jago, žárlivost a závist Othellových úspěchů jej vede k tomu, že tajný sňatek obou milenců vyradí Desdemonině otci. Othello se však dokáže z léčky vyvléknout a obhájit se. Následně dostane rozkaz odrazit turecký útok na Kypr, ovšem turecké loďstvo spláchne bouře a při oslavě této skutečnosti začne Jago novou intriku s cílem vzbudit v Othellovi žárlivost na Desdemonu. Tajně ponouká Kassia – jemuž závidí fakt, že si jej Othello oblíbil – k návštěvám Desdemony, které sice nemají sexuální podtext, avšak Jago je tak vylíčí a k důvěryhodnosti svých tvrzení použije podvržený důkaz: Desdemonin ztracený šátek s magickými vlastnostmi. Když na Kypr přijede benátský velvyslanec a oznámí Othellovi, že je odvolán a na místo guvernéra je jmenován Kassio, Othello se rozhodně jak s Kassiem tak s Desdemonou skoncovat. Desdemonu brutálně zaškrtní, avšak teprve tehdy se od Jagovy ženy Emilie dozví pravdu a následně spáchá sebevraždu. Povrchní poučení, které (liknavě shlédnutá) hra skrývá, je převzaté z jejího hlavního zdroje, povídky Giraldirho Cintia z *Hecatommithi*: má varovat bílé dívky před sňatkem s černochem. Ovšem v hlubších vrstvách Othello říká mnohem více.

Erotické jiskření již skýtá sám pohled na bílou krásku Desdemonu v objetí tmavého Maura – tedy příslušníka rasy spojované po staletí s hříchem zakázaného sexu, nadměrnou chlípností, pohanstvím a otroctvím. Zatímco Desdemonu je líčena jako dívka „plachá a klidná, tichá, nesmělá“ (Shakespeare 2002: 23, I. 3) tedy jinými slovy křesťanka a běloška, od muže černé pleti se jaksi podvědomě očekává, že bude sice navenek civilizovaný, ale ve skrytu bude mít desítky sexuálních otrokyň (Hilský 2015: 513). Nejde přitom jen o kontrast černá – bílá, tedy dobro – zlo, které je navíc v *Othellovi* převrácené. Jde též o strach z ženské erotické touhy, od antiky – jak jsme viděli – považované za nevypočitatelnou sílu, ohrožující základy společnosti. Jago tvrdí, že až se Othello Desdemoně zhnusí, „její vlastní přirozenost ji donutí poohlédnout se po něčem jiném“ (Shakespeare 2002: 42, II. 1). Desdemonin otec vůbec nedovede pochopit, že by jeho dcera s mouřenínem „zhřešila proti přírodě“ (Ibid.: 24, I. 3).

Obdobně Jago, který Othella skrytě nenávidí, tuto nenávist promítá právě do sexuálně mířených rasových stereotypů, jež se samotnou příčinou jeho vzteku nemají nic společného. Neútočí na jeho pověst generála (jíž mu závidí), ale jeho rasisticky orientované poznámky se vysmívají právě Othellově sexualitě (Hilský 2015: 515). Nazývá jej proto pyskatým negrem (Shakespeare 2002: 12, I. 1), berberským hřebcem, jehož potomci budou řehtat (Ibid.: 14, I.1) a to právě proto, že Othello souloží s Desdemonou. Jago má dokonce odvahu samotnému Othellovi Desdemonu znechucovat právě odkazem na to, že si vybrala jeho a odmítla nápadníky stejného rodu, pleti a postavení, je to podle něj proti přírodě, která tíhne k harmonii (Ibid.: 68, III. 3). Brabantio zase Othella nazve netvorem, který vzbuzuje spíše děs než rozkoš a schopnost lásky mu zcela upře: spekuluje, že Desdemonu obloudil drogami (Ibid.: 19, I. 2 a 22 I. 3).

Desdemonina sexualita je přitom zjevně vybudena Othellovým vyprávěním o jeho cestách a dobrodružstvích, která na nich zažil. Chce je také prožít, vzrušuje ji, kolik strastí osudu Othello přestál (Ibid.: 25, I. 3). Desdemonu jinými slovy vzrušuje Othellova nebezpečnost, jeho vyšší věk, jeho dominance: chce se podříditi všem jeho žádostem a přáním (Ibid.: 28, I. 3). Pro něj poruší i svou povinnou lásku k otci, pohrdne věnem, jinými slovy se vzepře mravním požadavkům, které její sexualitu omezují.

To je ovšem podle Jaga nerozum. Život je podle něj vyvážen rozumem na jedné straně a vášněmi na straně druhé. Láska sama je pak jenom odnoží tělesných tužeb, které skončí tak rychle jako začaly (Ibid.: 31, I. 3). To ostatně ukazuje i jeho vize mileneckého šeptání a blízkosti. Jago není lyrik, důvěrnost milenců je jen předehrá k sexu, jejich vzdechy spolu již souloží (Ibid.: 43, II. 1). Shakespeare je totiž obecně pozoruhodně odmítavý a naprosto mlčenlivý, kdykoliv jde o manželství (Lyne 2009: 28). Mezi jeho postavami bychom marně hledali šťastně milujícího manžela. Ostatně i Falstaff se ve *Veselých paničkách windsorských* nežení z lásky, ale výhradně pro peníze²¹³. Podobně pochmurný názor na manželství vyjadřuje Jago: svou ženu vidí jako klepnu a nemá pro ni dobrého slova, podezírá jí navíc, že s Maurem souložila. Podle Jaga ženáčův chomout znamená věčnou nejistotu nad tím, kdo spí v jeho posteli (Ibid.: 87, IV. 1). Ostatně ideální manželka je pro něj žena ošklivá a hloupá (Ibid.: 39, II. 1): Jagovi jde

²¹³ Což narušuje oblíbenou představu, že tuto hru napsal Shakespeare na objednávku královny Alžběty, která chtěla vidět zamilovaného Falstaffa. Falstaff je totiž ve hře vypočítavý, manipulativní, ale v žádném případě ne skutečně zamilovaný (Hilský 2015: 204-5)

o nadvládu a jistotu: ošklivá žena si bude sebou nejistá a tudíž věrná, hloupá zase snadno manipulovatelná. Ženský pohled na manželství reprezentuje Emilia. Vzhledem k Jagovu přístupu k životu celkem pochopitelně považuje muže za pouhé žrouty žen, kteří, když mají ženy po krk, krknou jen a je to (Ibid.: 81, III. 4).

Othello Jagovým řečem o Desdemonině nevěře věří ze stejného důvodu, z jakého výše zmíněný Leontes žárlí: chtíč a vášeň je však v jeho případě daleko silnější – jde přece o příslušníka chlípné rasy, jehož minulost je navíc, nekřesťanská, pravděpodobně necivilizovaná a tudíž exotická – ale též právě proto, že Desdemonina sexualita je pro něj nevypočitatelnou záhadou. Othello je totiž jiného mravu a z něj odvozuje svou morálku. Navíc si sám nevěří, ví že je černý, neuhlazený a starý, zatímco Desdemona je jako divoký sokol (Ibid.: 70, III. 3). Othello je mouřenín, který se – protože je černý a chybí mu dar lehkého společenského styku – neodvažuje důvěřovat vlastnímu šarmu (Lyne 2009: 154). I intrikujícími Jagovi přijde samozřejmé, že Othello bude Desdemoninu prosbu za Kassia považovat za cestu k tomu, jak by na něj sama mohla chlípně nalehnout (Shakespeare 2002: 57, II. 3). Samotná žárlivost je ovšem také obklopena mravem: nevznikla by, kdyby o jejích případných příčinách žárlivec nevěděl (Ibid.: 73, III. 3), přičemž tato nevědomost je zároveň příčinou žárlivosti: když už se souloží vůbec děje, tak mezi čtyřma očima (Ibid.: 74, III. 3), a tudíž dává okolí prostor k jakýmkoliv výkladům. Nevěře ženy a tím i žárlivosti odolný je však jen ten, kdo žádnou ženu nemá, Othello proto Desdemonu v závěrečné vypjaté scéně obviní, že její brána vede do pekla (Ibid.: 98, IV. 2).

Shakespearův *Othello* proto proti sobě staví dvě podoby sexuální etiky: dobrou: založenou na lásce (Ibid.: 17, I. 2), kterou ironicky ztělesňuje černý muž – temnota – s věností a šlechetností v povaze, kterou Othellovi neupře ani Jago (Ibid.: 43, II. 2), a špatnou, nedůvěřivou, vše redukující jen na nedůvěryhodný chtíč, který se vybije a pak jej může obnovit jen líbivý vzhled, přiměřenost způsobů a krásy, ta je ovšem ztělesněná světlem: bílým Jagem (Ibid.: 42, II. 1). Celá hra ovšem sází na nestálost tužeb, na to, že jsou v jednu chvíli v přátelství a souladu, jako když ženich s nevěstou jdou spát, a v druhé chvíli již přechází v hádku a nenávist (Ibid.: 51, II. 3). Othello sice Desdemonu miluje, avšak hnán Jagovým jedem ji až překvapivě snadno začne vidět jako chlípnou děvku (Ibid.: 77, III. 4). Pravidla žárlivosti mají již ve hře správné barvy: hříchu neschopná bílá Desdemona je obětí Othella, propadlého žárlivosti stejně temné, jako je jeho kůže. Paradoxně se však žárlivost probouzí jen mezi

vzájemně se postrkujícími a své cíle sledujícími muži: Desdemona – majitelka oné nevypočitatelné ženské sexuality, jež si létá jako divoký sokol – je vzhledem k celému zvratu lásky pasivní. Její etická pozice je pevná: vedena svými touhami si Othella vybrala, avšak od té chvíle jej miluje a je mu věrná. Desdemona tedy volí svou morálku oproti očekávanému mravu, za to jí však stíhá trest. Pozice Desdemony zároveň ukazuje celé drama etiky sexu zvenčí: v jednu chvíli je milována tím, kterého si – vedena chtíčem, pro nějž porušila mravní zásady své společnosti – vybrala, v druhé chvíli je zcela bez důvodu nemilovaná, osočená z falešnosti a přízeň svého milého ztrácí. Je nazvaná děvkou, courou, kurvou (Ibid.: 97-8, IV. 2). Není proto divu, že tam kde si muž povzdechuje nad obávanou ženou – jejíž nevypočitatelnost se však děje jen v mužsko-mužském prostředí plném vzájemných štouchanců a vtipů – si zase žena povzdechuje: „Ach ti muži, ti muži“ (Ibid.: 105, IV. 3) a Emilie zcela vážně uvažuje nad tím, že když žena vůbec k nevěře dojde, je to vždy vina manžela, který ji buď zanedbává, nebo přehnaně žárlí. Emilia obě pohlaví vidí z hlediska vášně jako rovnocenná: každé hřeší ze slabosti, vášně, pro zábavu (Ibid.: 106-7, IV: 3).

Vzájemné nepochopení obou pohlaví, snaha stavět každé z nich do polohy esenciálně odlišné a nepochopitelné, dělá samozřejmě všechny vztahy marnými. Dokonalý vztah je navíc možný jenom k obrazu ne k reálnému člověku. Ostatně proto Othello, který jde vraždit Desdemonu říká:

„Tvůj vonný dech by přiměl spravedlnost
zlomit meč. Ještě jednou, ještě jednou!
Taková buď, až zemřeš. Zabiju tě
a budu tě mít rád. Jen ještě jednou.
Tak něžná, a tak osudná. Jak krutý
je můj pláč! Takhle pláče jenom nebe
když musí srazit to, co miluje.“ (Ibid.: 114, V. 2)

Není proto divu, že ve chvíli, kdy je Desdemona mrtvá, stává se dokonalou ženou a Emilia odhaluje její poctivost. Teprve tehdy jí Othello zase vidí jako cudnost samu (Ibid.: 123, V. 2). Problematičnost vášní je, že v nich teprve zpětně člověk dokáže posoudit, jak se chovat měl a kudy vedla správná cesta. Na té již ale Othello není. Teprve zpětně vidí, že zahodil perlu a přišel

o rozum. O rozum ho ovšem nepřipravil pohlavní chtíč, ale jinými pečlivě budovaná a jím neovládaná žárlivost: touha po vlastnictví a jistotě.

10.5. CERVANTESŮV DŮMYSLNÝ RYTÍŘ DON QUIJOTE DE LA MANCHA

Tam, kde *Othello* zavádí diváka do velmi vážných tónů, zavádí Cervantes svého čtenáře do renesanční legrace, v níž je sice leccos převráceno, ale leccos díky komediálnímu hávu také pojmenováno pravými jmény. Adamita, či jiný naháčský sektář tak může zbožňovat nevinnou přirozenost anarchismu a erotické výstřelky lze brát jako svého druhu modlitbu (Černý 1998: 59). Cervantesova slavná parodie na rytířské romány se obrací zády k ideálu rytíře, jež bloudí světem a koná hrdinské činy, jen aby se zalíbil dámě, již nikdy neviděl, z níž miluje spíše idealizovaný obraz než skutečnou tělesnost a již staví na piedestal. Celým románem prostupuje především snaha vysoký rytířský ideál středověku shodit, zesměšnit a postavit na hlavu. *Don Quijote* totiž pregnantně zobrazuje rozpor mezi iluzí a skutečností. Absence ideálů, které si bláznivý Quijote staví, mu nijak nebrání v jejich důsledném citovém prožívání, navíc fakt, že jej ostatní považují za blázna, a tak mu raději ustoupí, jej utvrzuje v představě, že jsou jeho iluze skutečné. Již první díl knihy proto staví dosavadní středověké ideály hlavou dolů, středověká zobrazení feudální vrstvy jako by byla zproštěna účelnosti, jako absolutního estetického útvaru (Auerbach 1968: 123), což slouží k pikareskní deheroizaci hrdinů. V klaunské hlouposti vytáhlého hubeného „rytíře smutné postavy“ je ovšem také tragika. Jeho persifláž zažitých rytířských stereotypů se totiž dotýká rozporu mezi mravním svědomím jednotlivce a egoistickou, hrabivou společností (Macura 1988 I: 165). *Don Quijote* totiž reprezentuje svět uspořádaný, ušlechtilý a dobrý, ovšem to jen proto, že don Quijote je blázen. Skutečný svět, s nímž se na svých cestách setkává a ježž si zcela účelově přizpůsobuje svému ideálu, je totiž bezohledný, nemravný a vše, jen ne ušlechtilý.

Děj do dvou dílů uspořádané knihy je jednoduchý. Četbou romantických rytířských románů poblázněný zeman, vlastním jménem Quijada, Quesada či Quejana, se pojmenuje Don Quijote de la Mancha a vydá se na pouť za svou vysněnou pannou Dulcineou. Nijak nevádí, že Dulcinea se jmenuje Aldonza Lorenzová či že jde o selské děvče, nevádí též, že se rytíř na výpravu vydává na ubohé herce jménem Rocinante – ztělesněné slabosti – či že sám rytíř je stárnoucí, vytáhlý a nevzhledný. Na své cestě se setká se spoustou překážek a dobrodružství

– slavný je jeho boj s větrnými mlýny – v nichž zjevně vystupuje kontrast mezi jeho vnitřním prožívaným světem iluzí a skutečnou povahou tehdejší španělské společnosti. K tomu též velmi přispívá přízemní plebejec Sancho Panza – vtělení střízlivě kompromisního a praktického rozoumku (Černý 1998: 274) –, který s donem Quijotem cestuje v úloze sluhy a který se s pánovým šílenstvím více a více sblíží, až se v druhém díle dokonce ujme vlády nad vysněným, bohužel však nikoliv skutečným ostrovem.

Co se etiky sexuality týče, četné příběhy, s nimiž se don Quijote na svých cestách setká, ostatně i jeho ústřední vysněný milostný vztah k Dulcinee, ji zobrazují spolu s dalšími rozpory ve společnosti v ostrém světle. Quijote si předně vůbec není jistý, zda je rytířský ideál lásky více než sám Bůh, a pochybuje obecně o dobové sociální hierarchii. Sám sebe považuje za vyvolence, který v tomto našem upadlém věku železném musí vzkřísit věk zlatý (Cervantes 1955: 275, I, 22). Rytířský ideál mu káže ochraňovat ženy jistého věku jeho doby, kdy již se milostné zanícení neprojevuje upřímným slovem, ale podvodem (Ibid.: 203-4, I, 11). Carol Johnson (1983) proto v samotném důvodu Quijotovy výpravy vidí nepřijatelné pohlavní touhy, kterým chce rytíř zamezit. Přestože názory samotného Quijota na sexualitu jsou značně romantické, celek knihy se k pohlavnímu chování staví demokraticky a na sexu jako takovém se nezdá být nic špatného. Když tedy kuplíř v XXII. kapitole prvního dílu mluví o svém řemesle, tvrdí sice, že je to řemeslo nelehké, které vyžaduje bystrou hlavu, avšak nikdy ho ani nenapadne, že by dělal něco zlého, protože se stará jen o to, aby se všichni poveselili „a žili v míru a pokoji, bez hádek a mrzutostí“ (Cervantes 1955: 303-4, I, 22). Jeho představa sexu je tedy podobná současným představám sexuality u šimpanzů bonobo: upokojuje společnost a odstraňuje hádky²¹⁴. Na galéře ostatně najde Quijote především muže plné vilností. Vedle kuplíře je tu muž, který „příliš vyváděl se svými sestřenicemi, a ještě dvěma sestrami“ (Ibid. 305, I, 22), a to tak vydatně, že nakonec členů rodiny bylo jako kvítí. Pro Quijotovo demokratické vidění společnosti je příznačné, že muže vinné kuplířstvím a incestem propustí na svobodu tvrdě, že hříchem, který Boha uráží nejvíce, není sama zvráceně pohlavní povaha jejich činů, ale nevděk (Ibid.: 309, I, 22).

²¹⁴ Bonobové patří mezi často studované živočišné druhy: sexualita je u nich totiž značně zjevná, nebrání se homosexuálním stykům a sex slouží k dosažení četných sociálních úspěchů v jejich společenstvu. Blíže např. Futh, Hohmann 2006.

Středověké odpírání sexu věčně roztouženým rytířům se totiž v *Donu Quijotovi* považuje za nemravné. Když se tedy ve XII. kapitole prvního dílu seznámíme s pastýřkou Marcelou, kolem níž se to jen rojí bohatými mládenci vyznávajícími jí lásku, je její odpírání sexu považováno za nelítostnou povahu a pýchu (Cervantes 1955: 212-13, I, 12), později je dokonce nazvána zapřísáhlou odpůrkyní lidského pokolení (Ibid.: 221, I, 13). Marcela se vzápětí svěřuje se svým chápáním lásky. Nevidí ji jako nucenou odpověď, pryč jsou tedy doby, kdy se stačilo na dámu na turnaji podívat, aby tato uvázla v sítích lásky, aby se oběma hned srdce zachvěla úzkostí a toužili o samotě jeden druhému vyjevit své city – jak tento ideál líčí sám Quijote (Ibid.: 294, I, 21). Marcela naopak nechápe proč by „ta bytost, která je pro svou krásu milována, musila vzápětí milovat toho, kdo miluje jí“ (Ibid.: 228, I, 14), a to bez ohledu na to, jak je takovýto zamilovaný člověk ohyzdný. Marcela proto vůbec nepřistupuje na ideální představu vztahu, v níž se muž zamiluje a žena je nucena jeho lásce ustoupit, a dokonce ji opěťovat. Naopak se diví, že když jednoho zabije jeho rozjitřenost a divá touha, měla by z toho být obviňována její počestnost a zdrženlivost: povahové rysy tolik u žen ceněné. V *Donu Quijotovi* se totiž tyto rysy cení parodicky, pouze žena pronásledovaná nápadníky je má, naopak kuběna Maritornes, která v XVI. kapitole prvního dílu přijde do stáje posloužit roztouženému mezkářovi, a která by se rozhodně v ničem neupejpla, svého nedojde. Omylem se totiž dostane do rukou samotnému Quijotovi, ten v ní spatří nejskvělejší krasavici a stahuje jí k sobě na lůžko, dokud nedostane výprask od mezkáře. Don Quijote sice běhnu do postele stahuje za pronášení chvály na svou Dulcineu a s tvrzením, že jejich sex je stejně nemožný, to mu ovšem v tom, aby dívku k sobě tiskl stále pevněji, nijak nebrání (Ibid.: 244-7, I, 16).

Cesty pohlavních tužeb tedy v *Donu Quijotovi* nejsou vykresleny jako hladké. Největším nepřítelem lásky je hlad a nouze, protože láska sama je potěšením a blahem (Ibid.: 798, II, 22). Tam, kde jedna strana touží, druhá odpírá, přičemž právě ono odpírání touhy ještě více rozněcuje (Ibid.: 280, I, 20). Od XIV. kapitoly prvního dílu se odvíjí zvláštní příběh Cardenia a jeho lásky k Luscindě, lásky, kterou narušuje Don Fernando, v té době již zasnoubený s Doroteou²¹⁵. Celý příběh dvou lásek je spleť a nesnadný, nicméně hned na začátku, když Cardenio svůj příběh vypráví, sděluje, že láska dvou mladých lidí je obvykle jen smyslnou choutkou směřující k rozkoši a pomíjející s ní, čímž se liší od pravé lásky (Ibid.: 328, I, 24). Touha

²¹⁵ Obzvlášť příběh Dorotey poutá vědeckou pozornost, dvojitá svatba na konci příběhu bývá vykládána jako popis spiritualizované lásky, v níž jsou milenci osudem určeni k tomu, aby se opět sešli (srov. Gorfkle 1993).

Dona Fernanda se zde rozněcuje nemožností dosáhnout svého a opadá po orgasmu, protože „když je choutka ukojena, dychtí muž snad nejvíce po tom, aby opustil místa, kde došel svého cíle“ (Ibid.: 384, I, 28). Naopak ctnostná Luscinda si schová při svatbě v záhradě nůž, jelikož věrnost jejímu milému je jí nad lásku Dona Fernanda. Pravá láska je tedy neustále pronásledována chtíčem, je však příznačné, že tato práva láska patří spíše do říše snů, do ideálů, jimiž se milenci opájí, ačkoliv realita je daleko tělesnější. Don Quijote proto musí porušování svého ideálu, jež všude ve světě nachází, svalovat na čarodějnice a černokněžníky (Ibid.: 486, I, 37), jelikož se nikdy nestřetne se světem literárně vyumělkovaným a umělecky přizpůsobeným svým ideálům, ale s libovolnou každodenností (Auerbach 1968: 123), která jednoduchému naplnění ideálních představ nejen brání, ale sama jde proti nim, a i jen úvahy o nich všem lidem se zdravým rozumem znemožňuje.

Quijotův ideál je věrná láska. Vévoda jej proto upomíná, že když miluje Dulcineu, nemůže zahrnovat chválami a dvořením jiné krasavice (Cervantes 1955: 868, II, 30), v dobrodružství se zamilovaným pastýřem v XIX. kapitole druhého dílu se zase říká, že manželství je nerozlučitelné, trvá do konce života a je gordickým uzlem, který nelze rozvázat a každý si tudíž má brát sobě rovného (Ibid.: 776, II, 19). V novele *O zaslepeném zvědavci*, čtené od XXXIII. kapitoly prvního dílu, se však dozvíme o pravém opaku ideálu. Manžel Anselmo se v ní rozhodne vyzkoušet ctnost své ženy Kamily tím, že svému příteli Lotariově přikáže, aby jí sváděl. Muž si zde myslí, že pouze obletovaná žena může dokázat skutečnou ctnost, protože když ženu nikdo nesvádí, není její ctnost opravdová, a co hůř, není dokazatelná. Anselmo však nestojí o věrnost v takové podobě, v jaké se ve světě nalézá: tedy věrnost, na niž je nutno spoléhat a již si nelze ověřit bez toho, že by si člověk zahrával s ohněm. Anselmo touží po prokazatelné věrnosti, lépe by si vážil teprve ženy, která prošla ohněm svodů a osvědčila se, protože strach či nedostatek příležitosti pro něj nezakládá skutečnou ctnost (Ibid.: 430, I, 33). Anselmův důvod je navíc ryze sobecký, manželé podle něj totiž tvoří jedno tělo, a pokud jeho žena není ctnostná, stín hanby padá i na něj (Ibid.: 438, I, 33), chce tedy být zcela ctnostný nejen svým prostřednictvím, ale i skrze svou ženu. Zapomíná však, že je-li jeho teorie platná, oba jsou již poskvrněni, jelikož jeho nedůvěra k manželce a snaha jí zkoušet, poskvřňuje jeho a skrze něj jeho manželku. Příběh proto pokračuje předvídatelně. Lotario se Kamile dvoří, Kamila se jeho touze pochopitelně vzdá, neučiní tak však dříve, než pozná

Lotariovu duši a vidí, že si její lásku na rozdíl od žárlivého manžela zaslouží. Celý příběh má čtenáře poučit o nepochybné pravdě:

„...že milostnou vášeň přemůže jenom ten, kdo jí uhne, a že se nikdo nemá pouštět v otevřený boj s tak mocným nepřítelem, neboť je třeba síly nadlidské, má-li kdo přemoci ten pozemský žár“ (Ibid.: 447, I, 34).

Anselmo svou hloupost nakonec zaplatí životem poté, co je po mnoho let Kamilou a Lotariem podváděn. Opakuje se zde tedy již důvěrně známé tvrzení, že láska a vášeň člověku rozum zcela zaslepí. Don Quijote z toho vyvozuje neomylně středověký závěr: Rozhodnutí o manželství se nemá zakládat na vášni, má být rozumové, a aby takové bylo, musí být svěřeno rodičům.

Sama zaslepenost v důsledku vášni je ovšem nakažlivá: v domácnosti, kde se sexuální touhám poddá paní domu, ztrácejí stud i služebné (Ibid.: 453, I, 34). Nestoudnost jde navíc ruku v ruce s nemravností (Ibid.: 530, I, 41), i když ta nemusí být nutně sexuální. Kurtizána v VIII. kapitole druhého dílu považuje za zneuctění, že se neocitla ve zlomyslné básni, zajde si za básníkem a požaduje dodatečné uvedení svého jména. Nejde však o sexualitu, ani o její řemeslo, dotyčná kurtizána oboje bere jako samozřejmost, jde o obyčejnou domýšlivost: cítí se odstrčená, protože ostatní kolegyně uvedeny byly. Obdobně je rozmarná Leandra, která uteče z domu s vojákem, okradena a ponechána nahá v jeskyni, avšak nepřijde o panenství (Ibid.: 613, I, 51). Milenci v XXI. kapitole druhého dílu na Camachově svatbě sice přijdou do manželství podvodem, avšak když vše nahrají tak, že si umírání předstírajícího Basila vezme Quiteria za manžela, neváhá nevěsta prohlásit s cudností a ostýchavostí, že má svobodnou vůli. Zvědavou dámu zase prorocká hlava (sama o sobě již podvod) v kapitole LXII. druhého dílu ubezpečí, že chce-li být krásná, musí být velmi počestná.

Nezapomeneme-li, že *Don Quijote* je parodií na klasické rytířské ctnosti a že sám vychrtlý rytíř je svými ideály správné pohlavnosti – věrnou láskou k vymyšlené Dulcinei – směšný a budí pocit bláznů, pak celá kniha představuje nesmírně zajímavou etiku pohlavního chování. Sexualita je v ideálů zbaveném světě, s nímž je Quijote neustále konfrontován, prožívána volně, bez velkých morálních ohledů, přesto platí zásada lásky, která má být věrná, i když tomu tak ve většině případů není. Samotné příběhy Cardenia a Luscindy či Dorotey a Dona Fernanda mají sice happy end lásky a manželství, ovšem cesta k němu byla jednak trnitá

a zdaleka ne bez morálních šokbrnutí a její cíl – samo manželství – se jeví jaksi nedůvěryhodné. Věrná láska až za hrob je sice možná, rozhodně však ne standardní. Konfrontace tohoto světa s Quijotovými tvrdošijně zastávanými ideály však budí otázku, co je realitou a co ideálem. Hloupý Anselmo je totiž sice v příběhu o zaslepeném zvědavci potrestán nevěrou své manželky, ta je však svému milenci Lotariovvi již věrná. Lotario se spoléhá na její morálku, a nepřevádí ji do empiricky dokazatelných poloh, jak to činil Kamilin manžel, čímž ukazuje chimérickost morálky: funguje právě tehdy, když není dokazatelná a když se na ní oba spoléhají. Postava Dona Quijota sama vyjadřuje k živočišné sexualitě přímo odpor (Oana-Roxana 2012), přesto však je idealizovaná sexualita jeho hnacím motorem. Morálka pohlavního chování je tedy v Cervantesově podání značně nejistá. Nelze se v ní spoléhat na ideály, jelikož reálný svět jim soustavně dokazuje jejich impotenci. Platí spíše nepsanost a důraz na individuální morálku, na rozdíl od kolektivně prožívaných mravů středověkých rytířských románů. Z hlediska manželství je též významná nekomplementárnost citů a tužeb: fakt, že se jeden zamiluje do druhého nijak neznamená, že by se druhý zamiloval nebo měl zamilovat také, nelze také sázet na všudypřítomnost pohlavních tužeb u každého stejně.

Idealizovanou rytířskou etiku v románu zastává šílenec a v kontrastu k jeho šílenství se ukazuje „normální“ (tedy psychicky zdravý) svět: plný rozporů, ideálů, z nichž je nutné ustoupit a nedosáhnout jich, aby je vůbec bylo možné proklamovat, a též svět, který idealizovanou lásku a city používá jako zástěrku skutečných tužeb, jako jejich ospravedlnění. Tuto příkrývací funkci ideálů ovšem poznává i sám Don Quijote (i když jí stěží chápe), když k sobě do postele stahuje kuběnu Maritornes a zároveň pje chválu na lásku k Dulcinei.

11. Baroko a klasicismus

Barokem se označuje období od konce 16. století až do konce první třetiny století 18., přičemž typická je pro toto období podivnost, novost, protiklad, bizarnost a velikost (Villarri 2004: 10). Jde o období mezi renesancí (na kterou baroko reaguje prudce a nepřátelsky) a klasicismem (Černý 2005: 16). I když je baroko považováno za poslední celoevropský sloh (Bauer, Prater 2007: 6), ve Francii by se ve stejné době dalo spíše mluvit o raném klasicismu. Historicky baroko odpovídá době vrcholného absolutismu a v pokročilé fázi i protireformaci, v umělecké rovině zase vyjadřuje neslučitelnost zjevně protikladných postojů uvnitř jednoho

subjektu²¹⁶. V barokní literatuře se tak snoubí konzervatismus s rebelstvím, moudrost a bláznovství, pověra s racionalismem (Villarri 2004: 11). Baroko je proto bizarní, lze v něm nalézt příběhy doslova hororové (Castillo 2010), ale i citové: Barokní stavby však zároveň člověka nutí cítit se jako nicotná kůže a kost (Careri 2004).

Klasicismus – vzniklý ve Francii v 17. století – se od počátku snažil vůči baroku vymezit jako hnutí opoziční, s barokem se však časově prolíná. Bělíček (2009: 300-334) například dělí barokní periodu z hlediska literární estetiky do předbarokního libertinství (kam klade například Brunovy spisy či anglickou komedii letory), barokního manýrismu (kam klade například básně Johna Donna či Marinův epos *Adonis* plný hyperbol, perifrází či parabol), barokního protestantismu (kam patří krom spisů Komenského například Milton) a barokního klasicismu (kam patří především La Fontaine). Klasicismus znamená nicméně další návrat k antickým ideálům: klasicistní umělci odvozovali zásady, podle nichž svá díla tvořili, podle zásad umění vrcholné renesance (Kitson 1972: 71). V nejširším smyslu slova jej proto charakterizuje řád, harmonie, uměřenost, vyváženost a jasnost, klasické znamená totiž dokonalé.

11.1. NOVÁ ASTREA

V baroku je častým motivem putování alegoricky znázorněným světem. Často začíná v rozčarování, svět je nahlížen spíše pesimisticky²¹⁷. Graciánův *Kritikon* tak znázorňuje hlavní hrdiny Andrenia a Critila putující od dětství, přes dospělost a stáří až k ostrovu nesmrtelnosti, celý román je však vybudován antieticky (Forbelský 1984), spíše moralistně. Obdobně i poutník v Komenského *Labyrintu světa a ráje srdce* svět shledává neuspokojivým, je to tragikomický labyrint, jehož sledování přináší jen zklamání, je zcela příznačné, že Poutník musí být provázen Všudybudem a Mámením. Ovšem tam, kde Gracián nacházel útočiště v rozumu, nachází Komenského Poutník východisko v náboženském zvnitřnění v Kristu²¹⁸, s nímž se jako s chotěm spojuje (Komenský 2005: 141). Na pouť se vydává i Křesťan (Christian) v Bunyanově *Poutníkově cestě*, pro evropský pietismus i pozdější americké puritánství druhé

²¹⁶ Racionalistická kritika od poloviny 18. století užívala výraz „barokní“ právě k popisu slohu, který se vymyká pravidlům, živelně bují, je bizarní a nevkusný (Bauer, Prater 2007: 6). Jako takové je tedy baroko vlastně hanlivým označením (Černý 2005: 15).

²¹⁷ Forbelský (1984) hledá zdroje tohoto pesimismu, rozčarování či ztráty iluzí ve světonázorových přeměnách, které způsobila renesance rozrušením představy kosmického řádu, ovšem v širší rovině jde o reakci na neustávající války a rozpad sociálních systémů.

²¹⁸ K rozboru Komenského *Labyrintu* z náboženského hlediska (a témat: Svět jako škola, Zbožnost...) viz Palouš (1992).

nejvýznamnější knize po Bibli (Putna 2008: 98)²¹⁹. Cesta z Města zkázy do Nebeského města po přímé, avšak úzké Královské silnici se ukáže pro poutníka být plnou zkoušek. Pouť světem ovšem neobjektivněji podnikne člověk nezkažený, světem dosud nedotčený, tedy někdo jako je Grimmelshausenův Simplicius. Ten se v knize s podtitulem „Kronika třicetileté války“ setká i se sexualitou: nejprve si váží svého panictví a chce si neporušenost uchovat do manželství (Grimmelshausen 1976: 147), později už ale souloží s řadami žen a každou ubezpečuje, že ona je jeho jediná (Ibid.: 224-5), ve Francii souloží i se stařenou, neboť by musel být špalkem dřeva, aby mohl ze situace vyjít cudně (Ibid.: 263), a nakonec ukojuje hříšné žádosti vcelku beze studu (Ibid.: 338).

Obdobnou ztracenou pohlavní nevinnost – i když daleko ikoničtější – ukazuje *Ztracený ráj*, dílo Johna Milтона: starozákonního neúprosného a těžkomyslného soudce (Černý 2005: 145). Toto zakládající dílo novověké epiky (Macura a kol. 1988, II. 60) ve dvanácti knihách zachycuje pád Adama a Evy, příkládá však též jeho příčinu: Satanovu vzpouru, pád a pokus o odvetu proto Bohu. Sexualita v Miltonově ráji existuje, stejně jako existuje chtíč: podléhají mu všechna zvířata: je prznivý, animální a patří stádné zvěři, z lidstva je však jako z pánů tvorstva vyhnán (Milton 2015: 133, IV: 753-4). Ovoce zakázaného stromu zde v pohlavním smyslu značí prohlédnutí světa a náhlou přístupnost člověka již dávno stvořené vášni, chtíči a pekelným formám sexu bez lásky. Vina je přiřknuta ženě: ona je nezdrženlivá a ona první sní ovoce a vystaví tak lidstvo všem strastem.

Avšak zajímavěji než Miltonova představa ráje, evokuje vizi dávno ztraceného, morálního stavu pastýřská literatura. Vlídna příroda, koruny košatých stromů, palouky, na nichž mladí a bujní pastýři laškují s pastýřkami, nymfami a druidy, to vše patří do snů o starých dobrých, nezkažených časech, které měl později oživit Rousseau svým – již preromantickým – konceptem ušlechtilého divocha. Nezkaženost takového rajského stavu ukazují Sidneyova či Cervantesova *Galathea*, dobové zálibě v pastorále však vyšel vstříc v první polovině 17. století nejvíce Honoré d'Urfé se svým románem *L'Astrée* (celým názvem: *Astrea, kde mnohými příběhy a na příkladu postav pastýřů a jiných jsou vyloženy rozmanité účinky ušlechtilé lásky*). Román navázal na dvorskou a rytířskou literaturu s jejími hrdiny a idealizovanými situacemi, a stal se novým kodexem kurtoazní lásky a cti (Macura a kol. 1988 II.: 338), který v pastorální

²¹⁹ Gabel et al (2006: 102) dokonce Bunyanovu *Poutníkovu cestu* bere jako příklad literatury jistě Bohem inspirované, avšak z hlediska Bible přesto nekanonické.

tématice skrýval i rytířský a milostný román. Hlavními postavami *L'Astrée* se stala jednak pastýřka Astrea, ale jednak její protějšek Seladon (Celadon), jehož jméno dnes symbolizuje přehnané až směšné výlevy platonického citu²²⁰. Jedinou významnou náplní života ústředních hrdinů i celého houfu postav kolem nich je láska v nejrůznějších odstínech a sáhodlouhé disputace o její povaze a účincích. Právě proto se stala na následujících 50 let „brevírem citů a dobového chování“ (Ibid.) a dočkala se mnohých ohlasů a parodií. Román zvící 3 500 stran (Doležalová 2017: 10) s košatým dějem plným četných odboček poprvé vyšel mezi lety 1607-1627, jeho poslední část dokončili po d'Urfově smrti jiní autoři.

Právě pro svou rozlehlost však román od počátku kladl četné nástrahy pokusům o přečtení v úplnosti. Jak říká L. Gregorio (1982), jde totiž o literárního dinosaura, k jehož četbě lze jen stěží nalézt nadšení, a u něhož má čtenář po přečtení několika málo vytržených scén pocit, že viděl vše, co k vidění je. Z toho důvodu vycházela již krátce po dokončení *L'Astrée* vydání zkrácená či upravovaná, z nichž nejznámější je v roce 1712 vydaná *Nova Astrea*, přeložená teprve nedáno zásluhou Pavly Doležalové (2017) i do češtiny. *Nová Astrea* v podstatě převzala hlavní děj d'Urfého díla, což znamená, že čtenáři přibližuje osud hlavních postav, zjednodušuje však nebo zcela vynechává odbočky, popisy i téměř všechny verše, jimiž *L'Astrée* oplývá. Pro tuto práci by bylo sice nejvhodnější zabývat se samotnou d'Urfého *L'Astrée*, jelikož pro etiku sexuality nabízí zajímavé prvky a její vliv na představy o lásce a sexualitě je nesporný. Podle N. Eliase (1983: 256-7) totiž d'Urfého postavy mají ukázat kontrast mezi morální zkažeností dvora – reprezentovaného nymfami a rytíři – a morální čistotou venkovské nobility – reprezentované v knize pastýři. Zajímavé jsou v ní též v názorech na lásku opozitní postavy Hylase a Silvandra: zatímco Silvandr zastává platonsky orientovanou představu nadřazenosti duše ve věcech lásky a má pocit, že milovat tělo je totéž, jako když Pygmalion miloval sochu²²¹, Hylas je mnohem světštější a má pocit, že ten, kdo miluje tělo, může jím být i milován, zastává se tudíž spíše dynamiky tužeb než vysokých ideálů lásky, které jinak *L'Astrée* proklamuje. Přesto se z úsporných důvodů budu soustředit pouze na *Novou Astreu*, především proto, že dílo nabízí mnohem jednodušší shrnutí základního děje s jeho

²²⁰ „Milující nežádá nic, co by nebylo čestné, protože čest jeho dámy je mu prvořadým imperativem, podrobuje se bezvýhradně oddanosti své velitelce a plní všechny její rozkazy ad absurdum“ (Doležalová 2017: 13). Černý (2005: 194) zase postavy z *Astrée* chápe jako zkřehlé a třasořitné.

²²¹ „...mais n'est-il pas impossible que celui qui n'aime que le corps, en soit aimé, d'autant que l'amour peut estre seulement en l'ame ? Et par là ne vois-tu pas, Hylas que ceux qui aiment le corps, sont imitateurs de la folie de Pigmalion, qui devint amoureux d'un marbre ? “ (d'Urfé 1620: díl 3, kniha 2).

etickými problémy, avšak vynechává četné sonety, odbočky či sáhodlouhé popisy oděvů. Lze navíc předpokládat, že to, co na etiku sexuality působilo, byl samotný děj d'Urfého díla, shrnutý v *Nové Astree*, jelikož velká *Astréa*²²² byla pravděpodobně pro svou rozsáhlost jen stěží čtena celá²²³.

O autorství *Nové Astrey* panují dohady, první vydání totiž jméno autora neneslo, zatímco o rok mladší druhé vydání uvádí jako autora abbého de Choisy (Doležalová 2017: 25-7). Děj v podstatě kopíruje (jak již bylo řečeno, spíše shrnuje) děj d'Urfého *L'Astrée*, v některých částech jsou však veliké vynechávky, a tak jsou jednotlivé části děje na sebe ne vždy právě organicky naroubovány²²⁴. Celé dílo oslavuje lásku – ta je v něm svého druhu náboženstvím – a čest, kterou *Astrea* klade nade vše. Čest s láskou zastírají vše ostatní, nejen život s jeho obstaráváním a starostí o každodennost, ale i sexualitu. Nejprve však děj: V galském Forezu 5. století žije pastýřka *Astrea* a pastýř *Seladon*, jež se milují neskonale láskou. Jejich rodiče jsou však znepřáteleni a nepřejí jejich vztahu, *Astrea* tedy poradí *Seladonovi*, aby se naoko dvořil pastýřce *Amintě*. Sama sebe však přesvědčí, že jeho předstírání je pravé a že je jí *Seladon* nevěrný, proto jej odmítne. *Seladon* se vrhne do rozvodněné řeky *Lignon* a *Astrea* je přesvědčena, že jej zahubila. *Seladon* však zachrání princezna *Galatea*, která se do něj zamiluje. *Seladon* její lásce odolá: bez ustání totiž myslí pouze na *Astreu*. Jelikož je krásný muž, avšak jeho krása je spíše ženské povahy, nedělá mu potíže přestrojit se za ženu, převlečen za druidovu dceru *Alexii* se tak pohybuje v *Astreině* blízkosti a *Astrea*, přesvědčená, že *Seladon* zahynul a nyní již chápající, že jí miloval, tuto *Alexii* miluje stejně jako milovala *Seladona*. *Alexie-Seladon* se *Astrei* posléze odhalí, *Astrea* jej však v překvapení ze studu opět odmítne a pošle jej zemřít, neboť s ní sdílel její přítomnost v převleku, čímž jí zahanbil. Oba milenci se dostanou ke studánce pravdy s pevným úmyslem, zemřít zde jeden pro druhého. Tím zlomí kouzlo, jednorožci a lvi hlídající studánku zkamení a oba milenci se spolu s dalšími dvěma páry oddají, jen přelétavý *Hylas* zůstane sám.

²²² Po vzoru P. Doležalové jméno *Astrea* skloňuji: 1/ *Astrea* 2/ *Astrey* 3/ *Astrei* 4/ *Astreu* 5/ *Astreo* 6/ *Astrei* 7/ *Astreou*.

²²³ Na druhé straně je však třeba připomenout, že tím mnohé opomím. P. Doležalová (2017: 26) například uvádí popis *Nové Astrey* of *Dirka van der Cruysse*, který jí nazval „nemastným neslaným výtahem“, předmluva *Nové Astrey* zase zmiňuje, že dílo vynechává vše, „co by mohlo urážet tu nejúzkostnější mravopověstnost“.

²²⁴ Například závěr (Doležalová 2017: 118-120).

Zajímavé jsou Seladonovy převleky a pojetí krásy. Ženské i mužské postavy mají totiž zjemnělý, androgynní vzhled, který jak říká P. Doležalová je povinným společenským rysem (Doležalová 2017:17). Seladon je proto nejkrásnější z pastýřů (Ibid.: 39, I), má nevinné a důvěřivé srdce a zdrženlivý výraz ve tváři, což z jeho krásy činí krásu ženskou (Ibid.: 60, II), od ženy jej „v životě nepoznají“ (Ibid.: 79, III). Seladon však není jediný. I Alcippe se podobá svou krásou ženě (Ibid.: 51, I). Když však bledý a znetvořený Seladon pluje po řece, svou ženskou krásu jistě ztratí, v Galathei zažene myšlenky na jí milovaného Lindamora (Ibid.: 43, I). Seladonova sexualita je tedy velmi nezřetelná, není to hrubý muž s testosteronovým pnutím v rozkroku, není v něm příliš prudkosti. Ostatně na svém sociálně prezentovaném mužství si ani nijak nezakládá, nevadí mu být převlečen za ženu, do své role po dvakrát zapadne bez nejmenšího problému²²⁵. Na jedné straně je tedy Seladon transvestitou: jeho ženská krása jej již vícekrát dovedla k tomu, že se převlékl za dívku (Ibid.: 93, III). Dokonce ví, jak žensky svádět Hylase (Ibid.: 96, III), který se do něj zamiluje, jelikož je ve svém přestrojení z pastýřek nejkrásnější: ve skutečnosti je spíš pro přelétavého Hylase zpestřením, reprezentuje typ ženskosti – vlastně svého druhu mužskosti – kterou ještě u žen nepoznal. Na druhé straně však stále mužem je. Když v převleku dostane od Astrey polibek, pocítí Astrea zcela jasně, „že to není žádná pastýřka“ (Ibid.: 63, II). Obdobně když dojde k bitvě, najednou je ze Seladona hrdina, který seká ruce a kácí, co mu přijde do cesty (Ibid.: 110, IV), jeho zženštilost tedy nebrání tomu hlavnímu, co se od muže čeká: ochraně jeho milované. Seladonova androgynnost má tedy meze: je žádaná, protože obrušuje prudkost mužské dobyvačné sexuality, ale nesmí jít až k ženskosti. Seladon se nenechává hájit jako žena, ale hájí. Nejde tedy ani tak o zženštilost, jako o zprůměrování sexuality muže a ženy v jediné osobě. Přestrojení navíc Seladonovi dává možnost dosáhnout jistých tělesných slastí, které jsou pro něj jinak v mužské podobě u jeho milé nedostupné. V přestrojení za Alexii tedy spí s Astreou v jedné ložnici – ovšemže platonicky, radostně s ní laškuje a dosáhne dokonce obejmutí (Ibid.: 104, III). Seladon tedy není mužem převlečeným za ženu, aby se mohl cítit jako žena. Je mužem převlečeným za ženu, aby dostal více slastí, které by chtěl jako muž, v této slasti pak hraje roli též napětí, s nímž může být ve svém přestrojení odhalen (Ibid.: 105, III).

²²⁵ Ostatně proto Michel Tournier v románu *Meteory* Seladona vidí jako „navoněného nicku, teploušského milovníka žen (ještě ke všemu!)“ (Tournier 1998: 175). To, co mu vadí je právě fakt, že když už Seladon mužně nepáchně, měl by milovat muže, jelikož milovníkům žen city nepřísluší. Tournier mužnost zcela identifikuje s hrubostí a testosteronovou maskulinitou.

I Astrea je krásná, a tudíž milována být musí! Když si uvědomí, že jí Seladon v něžném citu nijak nezradil, její srdce, krása i dobré mínění o sobě samé jí napoví, že jí být nevěrný ani není možné (Ibid.: 44, I). Důvěra ve svou důležitost a nenahraditelnost, co se lásky týče, je ostatně důvodem, proč Astrea – přesvědčená, že Seladon je mrtev – pocítí „tajnou radost, když si uvědomila, že jí byl věrný“ (Ibid.: 45, I). Astreiny vášně jsou však také sexuální: těší jí, když vidí, že nad ní má Seladon moc (Ibid.: 67, II) a její láska k přestrojenému Seladonovi je nepokrytě lesbická – Astrea neví, že Alexie je Seladon – čemuž se nijak nebrání. Nenasleduje tedy zděšení nad tím, že hoří pro ženu: Alexii. Pozastavuje jí pouze fakt, že musí být věrná až za hrob Seladonovi, o němž si myslí, že je mrtvý (Ibid.: 116, IV).

Krásna vyvolává v pojetí *Nové Astrey* lásku. Alcippe je proto dobře stavěný, Amarilis je krásná, oba jsou mladí, a není tedy důvod proč by se nemilovali (Ibid.: 50, I). Postavy *Nové Astrey* žijí jen láskou. Ta – spolu se žárlivostí – vzbudí spící Astreu na břehu Lignonu. Láska má být stálá a existuje k jediné a jedinečné osobě, přičemž pohlaví této osoby a milovníka je docela fuk: i v převleku za ženu tedy Seladon vzbuzuje lásku Astrey, jsou si totiž souzeni a jejich láska je nepřenositelná²²⁶. Stejně tak, když se Seladon probudí v náručí krásných nymf, které nic neopomenou, aby mu ulehčily, jediná jeho myšlenka patří jeho Astrei a faktu, že když jej jeho milá odvrhla, měl by zemřít. Galatheia je totiž jen školačka lásky a neuvědomuje si fakt, s nímž do děje vstupuje vypravěč: „že v ušlechtilém srdci láska nikdy neumírá, její kořeny nejsou nikdy vytrhány docela“ (Ibid.: 56, I). Stav odloučení milenců tudíž vede k rychlé smrti, láska je totiž v *Nové Astrei* životně důležitým tělesným orgánem.

Láska se však také nedílně pojí se ctí, stavět ji proti lásce je vždy zásah do živého (Ibid.: 56-7, I), čest pak patří urozeným (sebeméně urozeným), nad nimiž nemá vládu sprostá neřest (Ibid.: 67, II). Zmíněné ušlechtilé srdce tedy nemá kdejaký chrapoun, ale člověk urozený. Z toho i vyplývá způsob života a každodennosti postav románu: láska je totiž jejich jediným zaměstnáním a nikomu se nevyhne. Celý život pastýřů i nymf se točí kolem ní, což budí pocit, jako by právě láska byla smyslem života. Jen okrajově zmíněný Silvandr je tedy sice považován za moudrého proto, že nemiluje nic, zatímco Hylas se nestydí být přelétavý (Ibid.: 68, II), i Silvandr však upadne do Kupidových tenat, když se zamiluje do pastýřky Diany (Ibid.: 85, III).

²²⁶ Astrea mu totiž na otázku, zda více milovala Seladona nebo nyní Alexii (vlastně přestrojeného Seladona, o čemž však Astrea neví) odpoví: „stále jej hodně miluji; nevím, jak to přijde; Alexie a Seladon se v mém srdci mísí, a když nemiluji Alexii, necítím se být nevěrná Seladonovi“ (Ibid.: 107, III).

Láska však ve zdravém těle vyvolává rozkoš, jak Galatheu informuje Adamas (Ibid.: 78, III), přičemž tato rozkoš je s láskou vždy spojena. Některé pocity přičítané lásce jsou přitom jednoznačně sexuální: Galatheino utrpení láskou k Seladonovi, které jí těší, je zjevným masochismem (Ibid.: 84, III). Sex je tudíž přikrmováním, které podle Seladonových slov láska vyžaduje stejně jako dítě (Ibid.: 100, III), jen dívat se totiž nestačí. Jelikož však láska je v *Nové Astrei* imperativem, Seladon se dočká tělesných slastí jen v podobě laškování s Astreou v převleku za ženu. Když je s Astreou (stále v převleku za ženu) společně spoután, dávají si navzájem důkazy přátelství a láska z nich vytěží potěšení, jakému není rovno (Ibid.: 110, IV).

Sexualita je tedy v *Nové Astrei* láskou a láska je sexualitou. Jelikož láska je však líčena jako záležitost jemná, leč náchylná k velkým gestům – je lépe bez rozmyšlení skočit do řeky a utopit se, než být bez své milované – sexualita má podobu něžnou. Dokonce tak něžnou, že si ženy a muži jsou podobní, že mizí pohlavní rozdíly a hormonální naladění těla nemá vůbec žádný vliv na v lásce prožívanou touhu. V tom je jistě svět *Nové Astrey* nereálný, avšak jeho průzračná čistota, je na druhou stranu poutavá. V jednom totiž řeší velmi významný aspekt pohlavnosti: pojetí vlastní cti a důležitosti se velmi významně mění ve chvílích, kdy člověka přemůže hrubá touha. Ztracená nedostupnost i jakási mimosvětскost, s níž si mohou zamilovaní lidé ohromení citem předstírat, že nemají těla, totiž nenávratně mizí při aktu kopulace a dravosti, kterou se pohlavní pud vyznačují. Astrea tuto dravost omezuje, láska pro ni znamená něžnost, kultivovanost a citovost, sexualita Seladona je tak androgynní, má otupený hrot, je jaksi impotentní. To ovšem nehraje roli, neboť hlavní je láska. V tom *Nová Astrea* kopíruje d'Urfého *L'Astrée*, v níž je opakovaně zdůrazněno, že na pastýřské společnosti mají být ukázány zásady počestné lásky a její uplatňování, tyto zásady pak vážou všechny seabeměně urozené (neváží však sprosté venkovany). Na rozdíl od středověkého *Románu o růži* teda cesta za láskou pro Seladona a Astreou nekončí naturalisticky líčeným (i když stále alegorickým) sexem. Jejich láska je a navždy zůstane platonickou, protože právě v tom leží počestnost. Pohlavní pud jsou tak v *Nové Astrei* vypuzeny mimo lásku dvou lidí. Etika pohlavního chování se tak mění v etiku lásky: tu je nutno udržovat – nic jiného ostatně nezbyvá, jelikož láska přemůže vše a bez ní člověk zemře – ale nelze od ní očekávat přílišná tělesná potěšení. I políbení ruky či letmé laškování totiž může být překročením míry počestnosti. Čistota pastýřského prostředí – návratu do starých dob – je tudíž spojena s čistotou pohlavní. Sexualita je svého druhu novodobá zkaženost, patří do dospělého věku

lidstva, avšak pastýřská společnost Nové Astrey je ještě ve stavu dětství. Představa takové lásky je nesporně překrásná a čistá, vzhledem k persistenci pohlavních tužeb je však také dětinská a udržení tohoto ideálu ve skutečném životě působí směšně.

11.2. TIRSO DI MOLINA: SEVILLSKÝ SVŮDCE A KAMENNÝ HOST²²⁷

O mnoho světštěji tudíž působí drama redemptoristy Tirsa di Molina (vlastním jménem byl však Gabriela Télleze) z doby španělského zlatého věku: uvádí do literárního světa jednu z nejinspirativnějších a co se sexuality týče i nejikoničtějších postav: Dona Juana. Zabývat se jím následně měl Molière, Goldoni, Byron, Puškin, Shaw, inspirovat měl i jiné druhy umění (známá je Mozartova opera), ovšem ikonickým se měl stát nejen v literatuře svým přístupem k sexualitě. Don Juan – jakožto postava nenapravitelně požívačná, věčný svůdce, jehož neustálé zálety skončí na hostině se smrtkou – má jistě kořeny v lidovém podání (Livermore 1963) i u starších autorů, avšak právě literární zpracování této Tirsovy postavy má na svědomí fakt, že donchuánství je synonymem prostopášného záletnictví a svůdcovství žen²²⁸. V postavě Dona Juana se přitom potkávají tři, se sexualitou spojené jevy: 1/ fakt, že intimita patří vždy dvěma lidem, avšak voyeursky je zajímavá i pro další. Don Juan proto okamžiky intimity určené pro jiného krade. 2/ Fakt, že slovník lásky zní stejně dobře a přesvědčivě, i když je použit člověkem, který o lásce nejen že nic neví, ale ani o ní nestojí. 3/ Skutečnost, že pohlavní rozsévačnost je úzce spojená se smrtí, již se snaží množstvím potomků doběhnout a překonat. Don Juan je proto rozkošník, který krade intimitu, avšak zůstává chladný k lásce i sexuálním maličkostem. Jeho rozkoš přichází z podvodu, kukaččí strategie, z toho, že jako banderillér vydráždí a bodne (Mikeš 1984)²²⁹.

Drama o třech jednáních začíná prvním záletem Dona Juana Tenoria: je odhalen při odchodu z komnat vévodkyně Isabely v paláci neapolského krále. I když je tento zálet první v ději hry, rozhodně není první pro Dona Juana. Ten z Neapole prchne za doprovodu svého šaškovského sluhy Catalióna. Ztroskotá však na moři a následně zneužije svou záchránkyni Tisbeu. Když se konečně dostane do rodné Sevilly, je přistižen při (nepovedeném) svedení

²²⁷ Originální „El burlador“ lze ovšem přeložit tako jako „posměváček“ či „rouhač“ (viz Černý 2005: 226).

²²⁸ Tak donchuánství ostatně definuje i Akademický slovník cizích slov (Petráčková, Kraus 1998: 176). Henriette Javorek (2005) se navíc domnívá, že Don Juan je ideálním prototypem muže a že jeho činy zasluhují ve hře trest jen tehdy, když podkopávají stabilizační funkci ženy ve společnosti.

²²⁹ Černý (2005: 223) připisuje di Molinovu znalost povah lidí (a tedy znalost donchuanství) jeho čtyřicetiletému fungování jako zpovědník.

dony Anny a v souboji zabije jejího otce, komtura dona Gonzala. Musí proto opět uprchnout, na útěku alespoň svede Amintu, venkovskou dívku, jež o svatební noci právě čeká na svého ženicha. Don Juan se vrátí do Seville, kde se mu však zjevuje jím zavražděný don Gonzalo v podobě kamenné sochy. Přijde i následující noci na večeři, při níž Don Juan při podání ruky kamennému donu Gonzalovi zemře. Hra končí výzvou k manželství.

Barokní je děj především důrazem na myšlenku smrti a pokání, jimž se Don Juan vyhýbá, a dokonce i s vědomím jisté smrti se k nim nepřiklání. Don Juan se totiž (v oblasti sexuality a pouze v ní!²³⁰) necítí vázán žádnou mravní zásadou a jeho morálka spočívá v jednoduchém užívání si situace, bez ohledu na následky: jediné neštěstí pro něj je nemoci si koupit slasti: spoléhá tudíž na své svaly (Molina 19874: 157-160, III). Na své zálety je zvyklý, nemůže bez nich vydržet (Ibid.: 67, I). Obdivuhodná je v tom jistě Juanova potence (zná všechny prostitutky (Ibid.: 84-5, II)), stejně jako fakt, že jeho činy jsou spíše obdivovány, než zatracovány (samozřejmě s výjimkou postižených), což je ostatní důvod faktu, že Juana nepotrestá král, který se naopak jeho prohřešky snaží urovnat, ale host ze záhrobí – Juanem zavražděný don Gonzalo – potažmo tedy Bůh (Ibid.: 94, II). Juan sám o existenci morálních zásad jistě ví, nemíní se jimi ale zabývat. Když tedy prohlašuje, že nemůže existovat bez záletů, zhodnotí svou povahu tak, že je jaký je (Ibid.: 67, I), čímž jinými slovy říká, že nemá důvod se nejen měnit, ale ani srovnávat s jakoukoliv hodnotou. Svou činnost zároveň chápe jako posmívání: ženu přelstí a zneuctěnou opustí (Ibid.: 89, II), to, čemu se posmívá, však rozhodně nejsou samy ženy: je to hra na lásku, manželství a ze všeho nejvíc mravní zásady společnosti kolem něj, které Juan nerespektuje, a právě jejich porušováním se jim vysmívá²³¹.

Don Juan často mluví o lásce, a to i tehdy, když jde zjevně jen o jeho svody. Když jej otec přistihne při odchodu od dony Isabely, řekne mu, že přeci musí vědět, jak vypadá láska, když zamlada nebyl jiný (Ibid.: 32, I). Když se chystá souložit s čerstvě vdanou Amintou, tvrdí zase, že se v něm jítří láska (Ibid.: 123, III). Láska jako taková přitom rozhodně není něco hodné uctívání. Už jen pro problémy, které nese, ale zkrátka proto, že je jako zmije (Ibid.: 48), přináší nevěru a s ní všechnu bolest zklamání (Ibid.: 45, I), je krutá, týrá lidi, dokud se nenasytí, protože je šťasten ten, kdo lásku mine (Ibid.: 50, I). Juan však zároveň neohlupuje sám sebe, ví, že donu

²³⁰ V jiných ohledech je ovšem jiný: zachrání například život svému sluhovi.

²³¹ Zcela nesouhlasím s tvrzením Howe (1985), že Don Juan se v průběhu hry ukazuje stále sataničtější. Daleko spíše se ukazuje stále požívačtější, v čemž však vidím rozdíl.

Isabelu podvedl (Ibid.: 33, I) a ženu chce pouze dostat ((Ibid.: 59, I), dokonce i ve chvílích, kdy neskrývá skutečné významy, se obává, že by zemřel zblázněný do sváděné ženy (Ibid.: 56, I). Láska sama je přitom brána jako zboží, jehož cena vychází ze vzácnosti a nedostupnosti. Ripio, sluha vévody Octavia, proto říká, že je beze smyslu „schnout a steskem omdlévat pro toho, koho mám rád, jestli on mě má rád taky“ (Ibid.: 40, I), naopak cena každého vzroste tehdy, když se nechává svádět. Taková hra na upejpavost, snaha učinit své zboží nedostupným – a tak cennějším – je ostatně od mužů oceňována – hra by totiž ztratila smysl, kdyby byla příliš lehká – Juan proto na Motovu stížnost, že mladší běhna se činí vzácnou, uzná její moudrost slovy: „Vyzná se v tom“ (Ibid.: 85, II).

Vzdor tomu mají sice Juanovy ženy strach, aby neprohrály svou čest – povolností, horoucností a láskou (Ibid.: 29, I) – avšak přicházejí o ni zároveň nečekaně snadno. Veskrze zajímavá je přitom Juanova strategie: všechny ženy ve hře jsou svedeny pomocí Isti (Juan budťo slibuje manželství, nebo se velmi průhledně vydává za někoho jiného), ale Juan žádnou z nich výslovně nevyhledává, neusiluje o ni, a proces dobývání se odbývá rychle a bez problémů²³². Juan sice pokaždé improvizuje, ale do cesty se mu nestaví větší překážky. Ženy jsou navíc ze strany mužů brány vysloveně jako zboží, jehož jediná cena spočívá v panenství, neboť: „žena věrná sebevíc je jen žena vrtošivá“ (Ibid.: 46, I), bez panenství je již „vyloupená“ (Ibid.: 72, I), a i když Juan má zájem i o ženy „od červené lampičky“ vadí mu na nich, že už klesly v ceně a jsou starými zásobami (Ibid.: 84, II). Stejně tak král Juanem již svedenou donu Isabelu osloví jako běhnu (Ibid.: 37, I) a Tisbea sama se považuje za pošpiněnou natolik, že může sloužit jen jako otrokyně (Ibid.: 131, III).

Samotné Juanovy sváděcí fráze jsou přitom vcelku průhledné: jde o velká slova²³³. Tisbea je proto svedena frází „Jsem tvůj otrok, jak jsi chtěla“ (Ibid.: 70, I), Isabele přísahá že splní „sladké ano“ (Ibid.: 29, I), Amintě tvrdí, že ji miluje a umře láskou (Ibid.: 125, III) od Anny i v okamžiku odhalení, že není markýz, požaduje, aby mu věřila, že jí je, a oslovuje ji jako lásku (Ibid.: 101, II). To zároveň ukazuje na podmínky, za nichž se ženy chtějí nechat svést. Tisbea proto po zneuctění pláče, že si z mužů vždy jen tropila žerty (Ibid.: 73, I), a svoje zneuctění přikládá právě této pýše. Aminta dokonce na svatebním loži, na němž čeká na

²³² V případě Juanovy záchránky Tisbey stačí, když spatří Juanovi erekci („DON JUAN: Vidíš, jak má touha prosí. TISBEA: Půjdem ke mně, pojď můj bože, na naše svatební lože“ (Molina 1984: 70)).

²³³ Juan sám se toho nijak nezříká: „Zaútočte, pište, lžete a potom jí rozlouskněte, ať si vzteky pukne svět“ (Ibid.: 87).

jiného, uvěří, že Don Juan se stane jejím manželem (Ibid.: 125-128, III), ačkoliv je právě čerstvě vdaná, takže svést ji, je pro Juana všechno, jen ne nesnadné.

Jaký přitom má být „mrvný“ sex? Jak Isabele říká Tisbea, jde především o to, že ženu, kterou styk s mužem zcela zneuctí, musí tento muž před moralistní společností zachránit manželstvím, nikoliv jí oklamat útekem (Ibid.: 13, III2). Pro ženu je tak sex vždy něco špatného, nepřiměřené je podlehnout mužovým choutkám. Optimálně by tak každá žena měla podlehnout jedinému muži: svému manželovi. Ovšem jak ženě, tak muži je nad slunce jasnější, že muž právě o to nestojí. Společnost lidí se tak z hlediska sexuální morálky mění v koridu, v níž pro býka (ženu) je každé bodnutí mečem (pohlavní styk) zraňující a často smrtelné, avšak v němž toreador (muž) touží bodat. Zřídka ovšem zvítězí i býk, jak ukazuje případ Moty, kterého už jedna „drží v šachu“ (Ibid.: 85, II), jeho hra je tedy prohraná: povede do manželství. Právě manželství je totiž ochranou před touto koridou: Catalinón má pocit, že i Don Juan by nenapálil tolik žen, kdyby jej dříve oženili (Ibid.: 156, II). Spasení tedy celá společnost může najít jen v Bohu, který manželství posvěcuje. Jen k nadzemské síle se lze totiž odvolat, což je též důvod, proč Dona Juana trestá mrtvý komtur, a ne řady jím zneuctěných žen, jež v tu chvíli již zřejmě právo kohokoliv trestat nemají. Mrtvý komtur proto ujišťuje o skutečnosti, jejíž pravdivost celá hra jinak popírá: že každý dluh se jednou splatí (Ibid.: 162, III), s čímž ovšem počítá i sám Juan, když má pocit, že vše půjde vyřešit zpovědí (Ibid.: 163, III). Tu mu však kamenný don Gonzalo nepovolí (jinak by totiž zřejmě Juana skutečně zachránila).

Zatímco Juanova hra má přes všechnu bezcitnost jistou noblesu, v obhroublejší podobě svého pána napodobuje jeho sluha: Catalinón. Ten si nedělá iluze o povaze pánova díla, a tak se o svádění žen opakovaně vyjadřuje jako o znásilnění (Ibid.: 81, II; 94, II; 139, III) a pohlavnost si představuje jako sex v podstatě s každým: skočí třeba na medvěda, zbouchne třeba převora (Ibid.: 91, II). Raduje se sice, že pánovi ženy sedají na lep (Ibid.: 104, II), ale bojí se zároveň trestu. Když tedy na Juanovy dveře poprvé klepe kamenná socha dona Gonzala, Catalinón se obává, že si davy znásilněných jdou vychutnat mstu (Ibid.: 139, III). Catalinón tedy svým selským rozumem o povaze svého pána dobře ví: ví, že věrná srdce drtí a že přináší jen podvod, lež a klam (Ibid.: 67, II), neohlupuje sám sebe tedy falešnou racionalizací pánova chování²³⁴.

²³⁴ Když již přijde kamenný komtur, Catalinón pánovi říká: „Podvedls rybářku, ano, za to, že tě vzkřísila“ (Ibid.: 144, III)

Tato prostoduchá jasnozřivost mu proto umožňuje předvídat, že trestem jeho pána bude smrt. Pro Juana ovšem smrt trestem není, vzdá se života, i když z něj lačně pije (Ibid.: 69, I).

Významnou roli samozřejmě hraje žárlivost. Venkovan Beatricio je proto žárlivý již v den své svatby. Ví, že žárlivost je opakem lásky, že je vrah a život plný ošklivostí (Ibid.: 115, III), a když spatří Dona Juana, který se vychloubá, že s Amintou již spal, podezřívá svou ženu bez dlouhých okolků z nepravostí (Ibid.: 117-8, III). Juanův sklon ke svádění mladých dívek přitom vychází z jejich neznalosti hry, která se ve společnosti hraje: Beatricio si právě proto povzdychne: „Ještě nevíš, co je láska, a už tě ten život spráská“ (Ibid.: 111, II). Mládí totiž neznamená jen panenství či panictví, ale také ochotu uvěřit každé frázi, neschopnost rozlišit lásku a pouhý chtíč, přičemž ve slovech, která se ke svádění používají, jsou jedna od druhého nerozlišitelné.

Z hlediska morálního posouzení otevírá tedy Molinův Don Juan cestu všem následujícím zpracováním: lze jej vidět jako individualistu, který se neohlíží na názory okolí, ale stejně tak jej lze vidět jako ztělesnění vitality a plané moralizování neomezeného života (Macura a kol. 1988 II: 70). Moliérův Don Juan bude rozmařilý zhýralec obdařený rysy náboženského i mravního pokrytectví (Brett 1954). Odmítne náboženství proto, že ho omezuje, ještě zajímavější bude však jeho sluha Sganarella, který spolu s ctnostmi obyčejného člověka bude vykazovat neobyčejnou mravní pokřivenost²³⁵. To Molinův Don Juan rozehrává síly mimo společnost své doby. Ta je totiž bezzubá: podvedení pláčou, podvodníci se smějí a trest je bezvýznamný a leží mimo ni. Don Juan ví, že chladné kalkulace záletnictví jsou pro oko pozorovatele nerozlišitelné od skutečné lásky a že vhodně použitá rétorika nemusí skrývat žádné skutečné významy. Zároveň však svým chováním využívá pokrytectví světa, v němž je sice pro ženu nejsvětější panenství (Molina 1984: 151, III), ale muži se vzájemně plácají po

²³⁵ V Moliérových hrách má etika významné místo: Ve *Škole pro muže* dochází Sganarellova svěřenka Isabela k přesvědčení, že co je rozumné a přirozené, musí být i mravné, čímž se významně odlišuje od Sganarella, který hlásá spíše mrav: slepou poslušnost a povinnost. V této etice však také patří významné místo sexualitě: Sganarel proto ve stejné hře ví, že tělo je morálně slabé (Molière 1953: 101). Chrysalde ve *Škole pro ženy* zase předpokládá, že ctnost vyžaduje vědomosti a že po kdejaké huse život v ctnosti z tohoto důvodu vyžadovat nelze (Ibid.: 164). Etiku spíše lásky, avšak potažmo i sexuality nabízí i *Misanthrop*. Alceste je totiž vášnivým zastáncem pravdy a odpůrcem společenské přetvářky, avšak jeho láska k povrchní a duševně mělké Celimeně, která se naopak ve společenské přetvářce a pomluvách realizuje, je nutně všechno, jen ne krásná a upřímně citová. Alceste se proto od společnosti odklání, stává se misantropem, jeho představa lásky je daleka her a povrchnosti (Molière 1954: 241), což se projeví i v tom, že vzdor zjevné náklonnosti Elianty, odchází na venkov, jelikož ví, že Eliantu miluje jeho přítel Filint. *Misanthrop* je tedy vrcholně – ovšemže nudně – morální, i když je zároveň postavou spíše zápornou. Snad proto si tuto postavu oblíbil Rousseau (Macura a kol. 1988 II.: 66).

ramenech za jeho zneuctění, ženu následně mají za běhnu a samy ženy se panenství až příliš ochotně vzdávají. Etika takového sexu se obrací především k mravu a morálka je v ní stranou jako nevýznamná. Etika takového sexu je tedy nemorální: jde především o mínění druhých a vnější zdání, všechno lze zachránit sňatkem, v němž je dokonce jedno, kdo je ženichem (Macura a kol. 1988 II: 70). Sexualita Molinova Dona Juana je totiž vychýlená z rovnováhy. Všichni jí chtějí, všichni ji mohou realizovat, ale nemá nic společného s láskou a roli v ní nehraje těhotenství²³⁶ – donchuánský sex k němu směřovat v žádném případě nemá. Jde spíše o dobovačnou a požívačnou hru, po níž zůstávají vítězi a poražení.

11.3. MARIE DE LA FAYETTE: KNĚŽNA DE CLÉVES

Pro francouzský klasicismus je sice postavou nejtypičtější Jean-Baptiste Poquelin neboli Molière, avšak jeho hry z hlediska etiky sexuality nejsou z nejzajímavějších. Ne že by neměly co nabídnout: Jeho *Tartuffe neboli Podvodník*, v němž hlavní svatouškovsky²³⁷ pokrytecká postava oplývá smyslností, kterou však pokrytecky zakrývá, byla sice upravená podle poznámek Ludvíka XIV. (Brett 1954), ukazuje však, jak hlavní postavě podrazí nohy smyslové pokušení (Brian 1982). Tartuffe se totiž navenek staví za světce, avšak když zjistí, že jeho zcela pozemské touhy mu nijak nebrání žít ve vší ctnosti dál (Molière 1954: 101), začne svádět vdanou Orgonovu²³⁸ manželku Elmíru. V tom, jak smířit společensky vyžadovaný mrav s vlastními touhami, má Tartuffe jasno: ví, že nebi se pohlavní radosti přičítá, ale nutkání považuje za důležitější a zcela svatouškovsky potom slibuje nápravu předsevzetím (Ibid.: 122). Nechce jen sliby a slova, ale rovnou samotný pohlavní styk:

„Jen slovy o lásce se nepřesvědčíme.

Muž těžko věří v los, když mu má přinést blaho,

A než v něj uvěří, rád trochu užívá ho“ (Ibid.: 121).

I přes tuto zajímavou ukázkou klasicistního dramatu, zdaleka nejlepší ukázkou nejen klasicistní stylistické vytříbenosti, ale i sexuální etiky je román Marie Magdalaine Pioche de la Vergne hraběnky de La Fayette *Kněžna de Clèves*. Jde o dílo, jež silně ovlivnilo následující

²³⁶ Sám Tirso di Molina byl přitom knězem a nelegitimním synem andalusského vévody čili jej těhotenství jako vedlejší následek záletů jistě zajímalo (Livermore 1963).

²³⁷ O tom, že Tartuffe obsahuje poměrně silnou protijezuitskou propagandu viz Calder (1976).

²³⁸ Tartuffe je Orgonovým zrcadlovým obrazem, přičemž i jejich vztah nepostrádá sexuální symboliku (Greenberg 1992: 125). Greenberg (1992: 127) navíc ve dvojici Orgon-Tartuffe vidí dialektiku pána a otroka, ne nepodobnou homosexuálním vztahům.

generace a jde o první psychologický román (Macura a kol. 1988 I: 440). Kněžna se též stala ikonou: jako naprostý protiklad antické Dido ji viděl O'Keefe (2008), jako hrdinku, které dokáže kontrolovat svůj život jí zase viděla DeJean (1991: 123), román byl a je předmětem kritického vědeckého zkoumání (např. Kaps 1968). Celá kniha je příběhem zakázané lásky, která vzplane, z etických důvodů se nikdy nerozvine a velmi nepřírozeným způsobem končí, a jako taková je skvělou ukázkou dobově žádaného mravu i morálky. Zároveň ukazuje manželský trojúhelník v takové podobě, v jaké by bylo optimální, aby existoval. Nelze totiž zabránit jeho vzniku, propadnutí lásce i vášním je mimo vůli jednotlivce²³⁹. Lze ovšem zabránit všemu, co z takového propadnutí vyvstává, co jej dále rozvíjí a co má zničující následky. Aristotelsky řečeno: nelze zabránit jistému chování, lze však zcela ovládat vlastní jednání. Ostatně k Aristotelově popisu klasické tragédie se román vrací i svou formou.

Děj se odehrává na dvou hlavních rovinách: a/ u dvora Jindřicha II., kde je významné jen skvělé zdání, povrchní pozlátka způsobů mravu a dvorské etikety, kde se každý mění v takového, jakým jej vidí oči dvorské společnosti, b/ a v nitru milenců, jejichž láska je sice nerealizovaná, ale do jejichž psychiky nám autorka dává nahlédnout. Konvence dvora a skutečné city, které však nelze vyjádřit jinak než opět onou konvencí, v celém románu vytváří kontrast, který ještě podpírá kontrast dvorských intrik a vnitřních monologů. Přes tuto dualitu rovin je samotná dějová linka velmi prostá. Mladá a krásná slečna de Chartres se na základě přání matky provdá za knížete de Clèves. Nemiluje jej sice, ale on miluje ji, a ona jako poslušná dcera zná svou povinnost. Čerstvě vdaná kněžna de Clèves (její křestní jméno se v románu nedozvíme) však na královském plese zahoří láskou k vévodovi de Nemours. Láska je opěťovaná a oba milenci jsou si vzájemných citů vědomi. Zatímco však zamilovaný vévoda opouští své četné milenky a cele se věnuje citu k vdané kněžně, kněžna sama citům nepodléhá: převažuje nad nimi totiž smysl pro povinnost. Vévodu sice miluje, avšak povinnost jí velí svěřit se s celou situací manželovi, čímž sice vzbudí jeho úctu, ale zároveň i žárlivost, která nakonec způsobí jeho smrt. Ovdovělá kněžna má nyní šanci své láce k Nemoursovi podlehnout, avšak neučiní tak. S obdivuhodnou silou zůstává věrná mrtvému manželovi a jeho strachu, že by se za vévodu mohla po jeho smrti vdát, stáhne se do ústraní do kláštera a s ohledem na vlastní

²³⁹ Samozřejmě je i mimo vůli společenských konvencí. Proto se kněžna de Clèves v rozhovoru se svou matkou diví, že se král připoutal k milence o mnoho starší, než je sám (La Fayetteová 1995: 26, I).

klid volí raději čest a povinnost před podlehnutím vášním. Nemoursovi nezbyvá než svou horoucí vášeň nechat postupně zahladit časem.

Jednání Nemourse není ničím neobvyklé. Měl řady milenek a je krásný (La Fayetteová 1995: 31, I). Jednání kněžny de Clèves je však zcela protichůdné dvorským zásadám, v nichž jde o nemanželské poměry, moc a krásu. Nemanželský poměr má sám Jindřich II., má totiž rád ženy, i ty, do nichž nebyl zamilován, a jeho manželka nedává najevo žádnou žárlivost (Ibid.: 7, I). Nemours zároveň není krásný jen v očích kněžny (která jej v nitru miluje, avšak nikdy neustoupí o píď od svých povinností). Jde o nejkrásnějšího muže dvora, tedy Adonise, o nějž stojí každá. Ekonomie vášni i lásky by tedy velela podlehnout, stejně tak dvorské mravy mající dvojí podobu – vnitřní, pro něž podlehnutí milenci není nic zvláštního, a vnější, v níž totéž slouží za zdroj klepů dvora i za zcela nepřipustný poklesek, jelikož významnou roli hraje přetvářka dvorské etikety – avšak k ničemu takovému nedojde. Právě strojenou fasádu tehdejších mravů román Marie de La Fayette pobouřil. Vyčítány mu byly explicitně sexuálně zaměřené scény (které se sice nikdy neodehrají, avšak náznaky jasně ukazují, že o ně mělo jít), i sentiment ženy, která sice nepodlehne, avšak zasněně pozoruje Nemoursův obraz a uvažuje o lásce (Boxal 2011). Etiku zjevně vyjadřuje již samotný příběh: mravní síla se v něm stává silou morální, překonává zlo, jež páchá většina, kněžna de Clèves nepodléhá, i když všechny známky podlehnutí jeví. Z etického hlediska je navíc příběh šablonovitý: oba milenci jsou krásní, upoutávají pozornost celého dvora právě svou dokonalostí, lásce jako takové tedy stojí v cestě pouze manželství kněžny, nikoliv však problémy typu sebepodceňování, komplexů či vědomí vlastní nedokonalosti. Možné jsou v románu dokonce i nemyslitelné scény: zamilovaná manželka svěřující se se zamilovaností do jiného muže svému manželovi, jemuž zároveň bez nejmenší pochyby tvrdí, že k žádnému podlehnutí nedojde. Povinnost zvnitřnělého mravu totiž stojí nade vše. Hrozbou zde přitom není společenský tlak, ale vlastní normy. Zcela v duchu Eliasovy představy zvnitřnělých norem, které nevyžaduje nikdo jiný než freudovské nad-já, totiž kněžnu de Clèves vede vlastní smysl pro povinnost, slučující se sice s mravní fasádou doby, avšak rozhodně se neslučující se skutečným chováním dvorské společnosti a už vůbec ne s požadavky těla i stavu zamilovanosti.

Matka totiž kněžnu naučila, že muži jsou neupřímní, šalební, nevěrní a milostné poměry tropí pouze rodinné problémy²⁴⁰. Naučila též budoucí kněžnu de Clèves, jak je těžké uchovat si čest a že jediné, co jí může učinit šťastnou, je milovat manžela a být od něj milována (La Fayetteová 1995: 13, I). Kněžna je tak pro následné peripetie velmi dobře vyzbrojená. Je naučená, že když se zamiluje, ocitá se na okraji propasti, do níž všechny ženy klesají (Ibid.: 38, I). A brzy poznává, že matka měla pravdu! Ještě před svatbou se do ní totiž zakouká rytíř de Guise, což ho odcizí panu de Clèves zamilovanému taktéž a jejich přátelství silně ochladne (Ibid.: 16, I). Dvůr je totiž místem, kde na sebe jednotlivé romantické pletky naráží a zápolí. Pravdivost tvrzení kněžniny matky potvrzuje též sám Nemours. Když se totiž zamiluje do kněžny de Clèves, všech žen, s nimiž udržoval styk, se zbaví, a to, aniž by vyslechl jejich nářky a odpověděl na výčitky (Ibid.: 31, I).

Vášeň jsou sice hlavní náplní románu, ať už je vidíme jako lásku (o což se román snaží), nebo jako pohlavní touhu (což by byl současnější výklad). Ovšem román k nim nevyjadřuje sympatie! Autorka na několika místech (např. La Fayetteová 1995: 22, 46-7, II; 117, IV) vyjadřuje explicitní lítost nad lidmi, jež hoří láskou, kterou nemohou z nejrůznějších důvodů uspokojit. Vášeň jsou tudíž všudypřítomné, nikoliv však vítané, je smutné jim propadnout a takový člověk potřebuje útěchu. Dobová je samozřejmě ženská role. Žena musí být muži vděčná za jeho lásku, ačkoliv sama jej nemiluje. Vděk za to, že právě jí dal muž přednost před mnoha jinými partii, je dostatečným důvodem k uzavření manželství. Zároveň je však hanebné mít city k jinému muži, když by měly patřit manželovi – avšak nepatří (Ibid.: 36, I). Muži totéž dává velké výsady, nikoliv však místo v srdci ženy (Ibid.: 23, I), na druhou stranu city, které v kněžně vzbudí Nemours, vedou k tomu, že knížeti jeho manželka prokazuje ještě víc přátelství a něžnosti než dosud, avšak pouze proto, že je mu tím povinna (Ibid.: 39, I).

Kněžna de Clèves zároveň Nemoursovy city nezavrhuje. Odmítá jen jejich realizaci. Je však prodchnuta vděčností a něhou, když zjistí že Nemours k ní hoří láskou, že tento muž, jehož též miluje, s nadějí na ni zanedbává i své politické a společenské ambice (Ibid.: 52, II). Zároveň však má pocit, že kdyby podvedla manžela, stala by se v očích milence hanebnou a málo by zasluhovala úctu (Ibid.: 88, III). Láska kupodivu nevyvolává milostnou touhu a pohlavní hormony. Je abstraktní a tělesnosti se jaksi vzpírá. Pravá náklonnost proto vypadá v *Kněžně de*

²⁴⁰ O vlivu kněžny de Chartres a její výchovy na dceru viz blíže Phillips (2008).

Cléves tak, že z člověka udělá pravý opak toho, čím byl a zcela mu odejme ctižádost a touhu hledat rozkoše (Ibid.: 55, II). Samy city jsou přitom podivné i pro samého Nemourse když říká:

„Jsou ženy, jimž se neodvažujeme naznačit lásku, kterou k nim cítíme, jinak než věcmi, které se jich nedotýkají. A protože se neodvažujeme dát jim najevo, jak je milujeme, přejeme si aspoň, aby viděly, že nechceme, aby nás někdo miloval“ (Ibid.: 54, II).

Kněžna de Cléves je totiž nedostupná, a tak se mu zdá, že stojí vysoko nad ním, zatímco všechny ženy, které by mohl mít, pro něj náhle nejsou hodny vázat počestného muže (Ibid.: 73, II). Vzrušení Nemours podléhá, ale je to vzrušení citové, nikoliv pohlavní.

Když se kněžna v polovině románu vrhne k nohám manželovi, aby se přiznala k citům, jimž nedá průchod, ale jež chová, přiznává se v první řadě k nevinnosti svého chování a úmyslů. Nebyla totiž nevěrná. Sám kníže de Cléves tuto situaci pochopí, potvrdí své ženě, že vidí, jak se bojí, že miluje jiného, a i když jako manžel žárlí, jednání jeho ženy jej uklidňuje. Kníže de Cléves má totiž za manželku pravou světici, které za slast slouží skutečnost, že podala svému manželovi svou zpověď důkaz své věrnosti (Ibid.: 94, III). Kněžnu de Cléves opravdu vzrušuje především její vlastní ctnost. Právě v ní se shlíží. Nejinak i Nemours. I on se obdivuje ctnosti a mravní síle své milenky. Když se tajně stane svědkem celé této scény manželského vyznání, pocítí rozkoš a slast nad tím, že milovanou ženu dohnal k takové krajnosti (Ibid.). Etika je tedy v celé situaci afrodisiakem. Budí pocit, že pravého milence připoutá právě ona, že sama ctnost, poslušnost vlastním morálním ohledům je tou vrcholnou slastí. V románu proto nedojde k sexu a nenajdeme ani jeho alegorické známky. Sexualita totiž splývá s etikou a v ní se odehrává. Pouze bytost ctící vrcholnou morálnost je lásky hodna, utvrzení se o pravdivosti této etiky je pak nejvyšší slastí. Situace, která tak na první pohled láká k představě manželské nevěry a jejího řešení, je naopak neobyčejně mravná. Je až sterilní, tělesnost a její touhy v ní nemají místo, jednoduše neexistují. Kněžná de Cléves je proto heroinou hodnou následování. Je zářným příkladem etiky ctnosti, který překoná propasti a nesnáze nevěrám a pletkám propadlé dvorské společnosti. Ví, že jí její muž miluje právě proto, že mu lásku neopětuje (Ibid.: 140, IV). Ví také, že Nemoursovu lásku by si stejným způsobem uchovat nemohla, jelikož jej miluje a opěťovaná láska shoří, zatímco neopěťovanost a protivy city druhé strany povzbuzují. Kníže je na tom však jinak. Svou ženou o to víc miluje, o co více ví, že ona nemiluje jeho. Věří,

že v sobě přemůže lásku k Nemoursovi, a i když se tak děje, kníže je stíhán žárlivostí. Než by žil s vědomím, že může dojít „ke skandálům a prudkým výstupům (Ibid.: 129, IV), raději umírá. V Nemoursovi kněžnina nelidská ctnost budí strach. Bojí se promluvit si s ní po manželově smrti, když již jim jako milencům nic nestojí v cestě (Ibid.: 135, IV). Kněžninu ctnost vidí negativně, chápe ji jako „fantóm povinnosti“, který se mezi ně staví (Ibid.: 139, IV). A kněžna – i když ví, že povinnost, kterou uctívá, existuje jen v její obraznosti (Ibid.: 142, IV) – zároveň nezapomíná na praktické rady své matky: je si jistá, že Nemours by měl další milenky, že by se o jeho věrnost musela stále obávat, protože milující žena je zranitelná, a jen nemilující, avšak povinnost dodržující manželka může být ctnostná.

Závěr je proto nevyhnutelný. Kněžna odchází do kláštera a ústraní. Zůstane nedostupnou modlou střežící svou povinnost²⁴¹. Sexualita je pro ni vedlejší, tělesnost vzdálená (Albanese 2014), etika ji ve všech směrech převáží. *Kněžna de Clèves* Marie de la Fayette proto ukazuje řešení problémů manželských trojúhelníků, které by každá žena následovat měla, nikoliv takové, jaké pravděpodobně nejčastěji následuje. I tak to není řešení zcela účinné: manžel na svou ženu žárlí dál, i když k tomu nemá důvod: city jsou totiž neovladatelné. Avšak ctnost manželky, nepodlehnutí vlastním touhám, milostným citům a neovladatelným vzplanutím, to vše kněžna řeší zcela příkladně. Morální teze díla: za všech okolností konat svou povinnost, bude však mít vliv na mnohá díla následující ať již ve smyslu pozitivním (tedy díla hodného následování) nebo negativním (vzoru, jehož nelze dosáhnout, ač bychom chtěli).

11.4. DANIEL DEFOE: MOLL FLANDERSOVÁ

Příběh zcela jiné ženy se zcela jiným etickým náhledem ukazuje Daniel Defoe, známý především u mládeže spíše svou fiktivní biografií Robinsona Crusoe²⁴². I když samotná postava Robinsona zcela fiktivní nebyla²⁴³ a román nepostrádá zajímavosti ani pro tuto práci – jelikož v Robinsonově 28 let dlouhém osamění na neobydleném ostrově nehrají pohlavní touhy vůbec žádnou roli a sexualita v něm v podstatě neexistuje – daleko zajímavější je o dva roky mladší román stejného autora, také fiktivní životopis, avšak v tomto případě postavy charakterem od

²⁴¹ Albanese (1992) si myslí, že zdrojem ctnosti kněžny de Clèves je především aristokratická pýcha. Podle Kupper (2008) zase žije jen v říši iluzí a romantických představ a nikdy neuskuteční sama.

²⁴² Vhodnější by pravděpodobně bylo říci, že jsou u mládeže spíše známy adaptace jeho románu *Život a zvláštní dobrodružství Robinsona Crusoe, námořníka z Yorku*, akcentující vzdělávací dopad díla a v případě například Plevovy úpravy navíc dobově ideologizované.

²⁴³ Defoe v ní vycházel z postavy Johna Selkirka viz Bělousov (1974: 150-162)

Robinsona nekonečně odlišné. *Šťastné a nešťastné osudy proslulé Moll Flandersové* vyšly v roce 1722, a i když se román nevyznačuje žádnou psychologickou hloubkou, a i mravní motivace hlavní postavy působí značně ploše, pro etiku sexuality je to dílo nesporně významné. Text románu sice již v předmluvě upozorňuje na fakt, že případné necudné myšlenky a pasáže ze života hlavní hrdinky byly z příběhu cenzurovány a čtenář se jich nedočká (Defoe 1986: 7), zároveň však je zdůrazněno, že její chování je zločinné a odpuzující, takže toto fiktivní vytvoření neexistujících necudných pasáží činí knihu o to svůdnější a slibuje čtenáři mnohé. Jelikož Defoeův vlastní život by vydal na zajímavý román, bývá osud Moll Flandersové přirovnáván k samému autorovi. Ian Watt v roce 1957 napsal, že se Defoe s Moll natolik ztotožnil, že s výjimkou některých ženských rysů vytvořil v podstatě obraz svého já (Procházka 1986). Daleko spíše však román odhaluje dobovou protestantskou morálku, v níž shromáždění majetku znamená důkaz boží milosti, a v níž se za hodnocením činů skrývá moralizmus, jelikož se liší navenek ukazované způsoby a skutečně prožívaná etická situace.

Kniha je fiktivní autobiografií. Pravé jméno hrdinky se sice čtenář nedozví, zato je konfrontován s dvojí perspektivou vyprávění: nejprve přichází popis hrdinčina jednání, posléze pak její rozvažování a zpětné hodnocení situace. To je obvykle silně utilitární, i když se objevují i prvky tradiční morálky. Kniha má v podstatě dvě části, v první jsou líčeny osudy Moll od jejího narození, odložení matkou, přes její manželskou kariéru – během níž uzavře pět sňatků, z nichž jeden je s jejím vlastním bratrem – až po situaci, kdy je již Moll matrou a na živobytí si dalšími sňatky vydělávat nemůže. Druhá část tedy líčí její kariéru zlodějky a končí jejím odsouzením a deportací, po níž se teprve Moll dává na cestu pokání. Cílem hrdinky přitom rozhodně není jen tak se protloukat životem, vše, co činí, má dobrý důvod: chce se stát dámou, což v jejím pojetí znamená, že nebude sloužit či vykonávat domácí práce, ale ani žádné bohatství a život v přepychu. Dáma v Mollině pojetí je žena, která si sama vydělá na živobytí (Defoe 1986: 15), tento výdělek se pak děje cestou výhodného manželství. Když se tedy ocitne například v Bathu, kde muži hledají milenky ale nikdy manželky, není spokojená, protože rozhodně nejde o dobré místo pro její cíle (Ibid.: 87). Z Moll číší ve všem jejím jednání každodennost, otevřenost a naprostá netečnost k ideálům, které by sice měla sledovat, ale nesleduje. To však neznamená, že o nich neví. Děsí se situace, kdy se ocitne ve dvou manželstvích zároveň a nebere ji jako „normální“. Avšak pod vlivem tlaku každodenní nutnosti obstarat se, jde Moll často cestami, na nichž nakonec přece jen mnoho špatnosti nenachází. I

samotný přechod ke každodennímu zlodějčkování je u ní provázen úvahou, není pasivní či donucovaná. Avšak u úvahy se zůstává, na praktický život hrdinky má pramalý vliv. Moll projde řadou rolí: je služkou, podvodnicí, kurtizánou, bankrotářkou, zlodějkou, kolonistkou atd. Četné aspekty jejího života jsou navíc v díle opominuty: vztahy s jejími dětmi či s partnery po skončení samotného vztahu nesoucího pro hlavní postavu význam. Vyprávění má značně epizodický charakter, pozornost dlouhých pasáží je soustředěna na krátký časový úsek, zatímco v jiných letech roky v průběhu jediné stránky.

Se sexem se Moll setká velmi záhy. Robert, jeden ze dvou synů paní, u níž Moll žije (a technicky její nevlastní bratr), jí totiž pohlavně zneužije. Jde přitom o chlapce lehkomyšlného a obezřetného zároveň: za své rozkoše nikdy draze neplatí (Ibid.: 20) – čímž ovšem nejsou myšleny peníze, ale sňatek. Když začne svádění, Moll se naoko brání, Robert však není jen svůdce, své svody podepírá vidinou společenských úspěchů, k nimž chce sexualita ženy v Defoeově románu směřovat. Několikrát tedy Moll vyzná lásku, slíbí jí, že to s ní myslí vážně a že je jeho láska počestná, přesto ji však od počátku uplácí penězi a opakovaně ji ubezpečuje, že jí nechce ublížit. Robert totiž sice s Moll chce pouze souložit, potřebuje ale sám sebe přesvědčit o své bezúhonnosti. Proto ji stále znovu ujišťuje, že pokud se mu oddá, bude si ji čestně vydržovat, vezme si ji, a i kdyby otěhotněla, postará se o ní i o dítě (Ibid.: 29): ostatně i za první sex jí zaplatí částkou 100 guineí (Ibid.: 27). Moll ovšem neví, proč by se měla vůbec čemu bránit, když se jí svádění, líbání a vše okolo líbí (Ibid.: 23). V jejím pojetí si každá žena nejprve myslí, že když si muže svým kouzlem podmaní, povede to přirozené k jeho věrnosti, zároveň si je ale vědoma, že by měla odporovat, jelikož teprve kdyby muž poznal, že nedosáhne svého jednoduše, požádal by ji o ruku (Ibid.: 25). Žena má totiž deset tisíckrát víc důvodů, aby byla odmítavá, jelikož ji lze snadno podvést. Jde tedy o velmi rozumově vedenou hru: sex hraje roli ovoce, které oba chtějí, ale za něž jen jeden chce zaplatit a druhý se placení snaží co nejlépe vyhnout. Svádění pokračuje: Robert dělá stále méně okolků, po každém setkání si bere víc polibků a platí více peněz, zároveň ale k cíli nejde přímočaře, okolky a dobývání kořisti jsou pro něj významné, jeho pohlavní rozkoš leží v oddalování (Olsen 2001). Dokonce jsou tak významné, že sama Moll uvažuje, že tolik okolků nebylo nutných a že si přístup k samotnému sexu sám ztěžoval (Defoe 1986: 25).

Do hry ovšem vstupuje mladší bratr Robin, který začne Moll – v té době již půl roku souložící s jeho starším bratrem – dávat najevo svou náklonnost. Mollin milenec v tu chvíli

ukáže své pravé úmysly: doporučí jí, aby se za mladšího bratra vdala, přičemž ji opět ujistí, že žádný ze svých slibů neruší, jejich uskutečnění je jenom z rodinných důvodů nemožné²⁴⁴. Moll v tu chvíli pochopí, že mu byla děvkou (Ibid.: 35), a situace nakonec končí další platbou, tentokrát 500 liber. Mladíkovi tak zůstává neporušená představa vlastní dokonalé mravnosti, Moll se zase dostane k prvnímu majetku. Platba za sex je pro Moll ostatně po další roky zdrojem živobytí a nevidí v tom žádný problém: muži se honí za bohatými nevěstami, není tedy důvod, proč občas nepodvést podvodníka (Ibid.: 63) a oplatit tím stejným. Pohlavní touhy obou přitom jako by nehrály roli z hlediska jejich palčivosti a touhy po uspokojení: jde o obchod a obchod mezi pohlavími na nich stojí. Mužské pohlavní touhy, jejich dravost a fakt, že žena její doby je jejich pouhou obětí, Moll ostatně znechucují. Vidí, jak muži znásilňují sami sebe a své přesvědčení sexem s děvkami, jak navenek hrají veselost, ale v nitru jsou si vědomi vlastní špatnosti, s níž nad sebou ve chvílích prozření povzdychnou „Ach já zvíře“ (Ibid.: 55)²⁴⁵, ale druhý den se vrhají do stejného kolotoče vášní. Muži posedlí vášní jsou podle ní směšní, pod vlivem neřesti hloupí a pod vlivem mrzké vášně jsou jako blázni slepí (Ibid.: 182). Na tom se také zakládá morálka, kterou musí žena sledovat. Jelikož situace obou pohlaví je nerovnovážná a „sňatkovou burzu zcela ovládli muži“ (Ibid.: 57), nesmí si žena nikdy nechat ujít příležitost k pomstě nad těmito vládci, musí je umět pokořit! Všechny výhody totiž na straně mužů nejsou (Ibid.: 61). I kdyby ženě nezbyla žádná moc, může se těšit tím, jak se muž vrací zpět k manželce, ve strachu z pohlavní choroby, jíž se za svého úletu možná nakazil. Může se kochat tím, že svou ctnostnou manželku nakazí, že do svého potomka zaseje zárodek zkázy (Ibid.: 183). Moll tedy vidí ženskou moc jako pomstychtivou, zkázu zasévající sílu. Ji samotnou přitom žene její touha být dámou, stejně jako hrůza: i na vrcholu uspokojení ji pronásledují vize chudoby a hladu (Ibid.: 97).

Moll se za mladšího bratra nakonec provdá, o svatební noci je její manžel natolik opilý, že si chybějícího panenství nemůže všimnout, avšak Moll stále miluje staršího bratra, a tak má pocit, že denně cizoloží a smilní (Ibid.: 50), protože v duchu nemyslí na svého manžela. Manžel jí však záhy umírá a Moll je opět volná pro další lásku. Láska je však pro ni nyní pouhým podvodem (Ibid.: 51), kterému znovu propadnout nemíní, příští sex bude provázet výhodný

²⁴⁴ Že celé toto řešení může být důsledkem rodinných vztahů mezi Robertem a Robinem, a že jejich zájem o jednu ženu je důsledkem jejich sourozenecké rivality, si myslí Ismail, Wan Yahya a Barani (2017).

²⁴⁵ Stejnou frázi („Jsem odporné zvíře“) otvírá dopis na rozloučenou další Mollin manžel, když zjistí, že Moll nemá majetek, který od ní očekával (Defoe 1986: 123).

sňatek, nebo k uzavření obchodu – právě tak Moll na sex nahlíží – zkrátka vůbec nedojde. Ostatně když se dostane do Londýna, nevidí nic jiného: sňatky se zde uzavírají jen z obchodních zájmů, pro výhody či styky, a láska s nimi nemá co do činění (Ibid.: 56, 119).

Zatímco dosud ale poznala pouze tu část sexuality, při níž ji všichni mají za počestnou, ačkoliv tajně souloží, po druhém manželství s notorickým dlužníkem pozná i opačnou stranu: setkává se s lordem Rochestrem a ve společnosti se jí dostane pověsti jeho děvky, aniž s ním však ve skutečnosti něco má (Ibid.: 54). Když si ještě později vezme dalšího muže, o němž si pozdě uvědomí, že je její vlastní bratr, ocitá se dokonce v situaci incestu. I zde je ovšem pro Moll příznačné, že se k situaci nestaví s mravními předsudky, nechce pozbýt slušného a čestného manžela, zároveň však ví, že incestní sňatek je čímsi nesprávným, i když v praktické stránce v něm (jako ostatně ve všem) neshledává nic tak hrozného:

„A tak jsem zatím (...) žila stále v jasném krvesmilstvu a krevní hanbě – a to vše pod rouškou počestné manželky. Zločin sám o sobě se mi nezdál tak hrozný; ale bylo v tom svazku cosi tak odpuzujícího a nepřírozeného, že se mi můj muž začal úplně hnusit. Když jsem však dlouho přemítala sem i tam, zdálo se mi naprosto nezbytné, abych vše utajila a o ničem se nezmiňovala ani matce, ani manželovi; pod tímto hrozným tlakem jsem pak žila ještě tři roky“ (Ibid.: 73-4).

Ke stejnému závěru dojde i její matka, když jí Moll celou situaci odhalí, jinak to ovšem vidí její manžel (a bratr v jednom). Když mu Moll situaci odhalí, propustí ji. Dvojakost morálky uvážené, utilitárně promyšlené z hlediska užitku či skutečné materiální hrozby, a morálky pociťované „v srdci“ je pro uvažování v *Moll Flandersové* příznačná. Ostatně z toho důvodu si hrdinka povzdechne, že je štěstím pro lidstvo, že jeden druhému nevidíme do srdce (Ibid.: 147). Mollina prohlášení o morálce jsou však často ironická (Silindir 2016), i zde mluví o štěstí z hlediska užitku.

Sexualita má však další stránku a tou je překvapivě nevinnost, či alespoň hra na ni. Samo odmítání vlastních tužeb je totiž erotické. Když se tedy Moll setká v Bristolu s jedním ze svých přátel a ošetřuje jej v době nemoci, nedojde k nim přes značnou intimnost její péče k jedinému necudnému slovu či myšlence. Tento muž s oblibou opakuje, že jejich přátelství je tak cudné, že i kdyby spolu leželi nazí v posteli, nijak by jí neublížil (Defoe 1986: 93) což záhy

také provede, noc se skutečně odehraje v pouhém objetí. Moll tato cudnost překvapí, je totiž žena, která „zná zákony přírody“ (Ibid.). Je stále víc nakloněna oddat se tomuto muži a tehdy poprvé poznává, že má slabou vůli, že sex není jen předmětem směny, ale že i na ní působí kouzlo přitažlivosti (Ibid.: 97). Snad v důsledku předchozího života ovšem na Moll působí nejerotičtější jediná perverze, jíž se dosud nedopouštěla: cudnost a zdánlivá neexistence sexuálních tužeb muže. Tak jedné noci, když spolu opět jen leží v objetí, muže ohledů cudnosti zproští. Ten se nijak nebrání, vezme Moll za slovo, „načež už nebylo možné klást mu odpor“ (Ibid.: 94). Toto první podlehnutí vlastním vášním, které se na Mollině straně stane, má ovšem následky: nechtěné těhotenství. Moll si ihned svou slabost vyčte, v následujících šesti letech mu však porodí tři děti. Když však jejího milence znovu zachvátí nemoc, začne trpět výčitkami. Moll mu tentokrát nemůže vyčítat nic – příčinou jejich prvního sexu byla ona sama – ovšem poznává, že galantní dobrodružství následuje později lítost a s ní i nenávist k předmětu tohoto dobrodružství, která je vlastně nenávistí ke spoluviníku (Ibid.: 100): jelikož Moll nebyla nic víc než jen zamilovaná a vášní propadlou cizoložnicí, muž jí opouští a činí tak bez zájmu o společné děti.

Další manžel jí opustí z finančních důvodů, Moll ale pozdě zjistí, že je opět těhotná. Situaci řeší tajným porodem (Ibid.: 129-138), přičemž odmítne nabízenou možnost potratu: ač je sama odloženým dítětem, možnost potratu se jí hnusí. U ženy, k níž přijde porodit, však pozoruje dvanáct dalších žen, které tam za dobu jejího očekávání porodu přijdou slehnout a tuto situaci moralisticky odsoudí: sama sice sexem nijak nešetří a četné potomky porodila dvěma ze svých manželů a jednomu milenci, tajné porody však považuje za „neřest naší doby“ (Ibid.: 137), souvisí podle ní totiž se stavem, v jakém se žena pod mužem nachází.

Situaci ženatého muže, který je podváděn a nepochybuje, že jeho manželka se nezmění (jelikož ví, že „děvka zůstane děvkou“ (Ibid.: 109)), pozná Moll hned nato ve vztahu s měšťákem, který jí po porodu nabídne vztah. Moll se ale musí zbavit dítěte, což ji sice zcela v duchu její praktické povahy trápí, ale nakonec tak učiní (Ibid.: 140-142). Ostatně i samotnou mateřskou lásku Moll posuzuje jen z hlediska účelu: vidí ji jako záležitost, kterou příroda vložila do srdce matky proto, aby přestála trampoty a věčné bdění u lůžek malých dětí, což by jinak nikdo nevydržel (Ibid.: 140).

Přes tuto účelovost se ale i u Moll dostávají výčitky. Když jí měšťák vyzná lásku a ona si uvědomí, že ten muž vlastně jde z náruče jedné děvky (své bývalé milenky) do náruče druhé (tedy Molliny), cítí se jako netvor. V té době totiž již souložila s třinácti muži. Jeho nezkaženost na ni ale působí hojivě: rozhodne se být mu věrnou a spořádanou manželkou. To se jí po nějakou dobu skutečně daří a na svůj předchozí život pohlíží s hrůzou. Když totiž své činy zpětně nahlíží, když již nemusí volit a posuzovat případný zisk, vypadají hrozné, ačkoliv se jí tak nezdály v okamžiku, kdy se pro ně rozhodovala. Stejně tak po smrti tohoto manžela, když je již Moll příliš stará na to, aby se vrhla do milostného života za peníze, považuje všechna následující příkoří za trest za fakt, že svého předchozího života dostatečně nelitovala (Ibid.: 156). Defoeova hrdinka tak projde vším: úpadkem, vzestupem, manželstvím pro zisk, manželstvím z lásky, sexem viděným jako obchod, i sexem, po němž touží. Poznává povahu morálních pochybení: jednou spáchaný hřích láká k tomu, abychom ho opakovali (Ibid.: 191), protože když jej konáme, poznáváme, že v něm nic tak strašného není. Jako strašný je ovšem posuzován takový čin později, stejně jako předem. Samotná každodenní přítomnost *in medias res* ovšem zabraňuje vidět povahu nejen pohlavních pochybení v celém rozsahu. Proto je též pro čtenáře těžké rozeznat, kdy přesně Moll překračuje zákon (Loveman 2013). Obtížné naopak není poznat, kdy se Moll chová nemorálně.

Defoeův román tedy prezentuje etiku ženy svedené již v dospívání, ženy, která ztratí zcela ze zřetele hodnotu či smysl lásky a nebojí se proto sledovat vlastní prospěch, který – jak si brzy všimne – je v manželství sledován především²⁴⁶. Zneužití Moll nevlastním bratrem je jistě klíčové pro celý další průběh jejího života (Olsen 2001), ale nejde jenom o něj. Morálka celého příběhu totiž spočívá spíše v odkrytí či zatajení prohřešků než v jejich samotném provádění. Sexualita Moll tedy není nijak děsivá a sama hrdinka ji jako děsivou vidí pouze s odstupem. V dané chvíli, kdy je nutné se morálně rozhodnout, nevypadá mravní přečin nijak nevábně a jeho obvykle kladné ekonomické důvody převáží. Na vině jsou v tomto ohledu jistě rozdílné pozice žen a mužů, ostatně *Moll Flandersová* je jedním z raně feministických anglických románů (Hinkly 2012). Avšak nejzásadnější fakt je, že Mollina představa dobra je představa účelová a ekonomická. Jelikož ji žene strach z chudoby a hladu, spolu s jejím cílem stát se dámou, tedy žít se bez pomoci druhých, Moll Flandersová ukazuje dobro jako vše, co k dosažení těchto cílů vede. Sexuální morálka Defoeovy knihy je tedy v racionalizování činů.

²⁴⁶ Vztahem Moll Fladersové a anglického manželského práva se zajímavě zabývala Ganz (2005).

Dále pak *Moll Flandersová* ukazuje snahu hlavní hrdinky zápasit s nemorálností světa, který ji obklopuje. Celý její příběh je totiž sledem situací, které „se zkrátka dějí“, a Moll se s nimi musí vyrovnat. Román proto neukazuje člověka, který se rozhoduje pro morální či nemorální řešení situací, ale člověka, který řešení musí volit s ohledem na vlastní přežití, a volba je často spíše iluzorní. Moll přesto morálku nevzdává: považuje za špatný potrat, cítí hrůzu z množství žen, které své manžely evidentně podvádí s jinými muži, pociťuje hnus nad incestními styky, které má vést. Avšak vzhledem ke svým cílům a okolnostem si morálku racionalizuje a omlouvá, aby se jí zbavila.

12. Osvícenství a preromantismus

Podle Kanta bylo osvícenství věkem, v němž lidstvo vykročilo ze své nesvéprávnosti. Vykročilo z ní, aby došlo světla (Im Hof 2001: 11). Osvícenství je totiž dobou, v níž filosofové typu Diderota rozmlouvají s panovníky typu Kateřiny Veliké (Halada 1984: 108-10), či v níž Voltaire viděl katolickou církev jako hráz svobodného myšlení (Hrbek 2012: 147)²⁴⁷. Zatímco k baroku patří barokní zbožnost (viz Mikulec 2013: 11-12), v kontextu osvícenství se extatické a teatrální prožívání víry stává nežádoucím, zastaralým a směšným (Ibid.: 304)²⁴⁸. V osvícenství překročila kultura práh absolutistických dvorů a vydala se k neurozené většině, aby se později stala masovou záležitostí (Ibid.: 186). Vznikají tak všemožné čtenářské a literární kroužky a spolky (viz Im Hof 2001: 100-105). Osvícenská literatura zpracovává náměty blízké člověku své doby: svět nadpřirozena proto ustupuje do pozadí, tématem je spíše současnost a historické látky se redukuje na tragédii. Z hlediska sexuality je v tomto věku rozumu nepřehlédnutelný markýz de Sade, muž, pro něhož ani zákaz incestu nemá racionální důvod (de Sade 1795) a jehož spíše rozvržených než napsaných *120 dnů Sodomy* je dodnes symbolem zvrhlé sexuality. Sadovy fantazie jsou pornografií, a to formou i umělecky nijak zvlášť dobrou. Pomineme-li extrémní podání morálních následků, Sadovo libertinství svědčí o instrumentálním obrazu člověka, který navíc postrádá individualitu: v jeho dílech je obtížné rozlišit jednu postavu od druhé (Doorman 2008: 28).

²⁴⁷ Jak se osvícenské vítězství rozumu převrací zpět do mytologie, ukázali totiž trefně Adorno a Horkheimer (2009).

²⁴⁸ K reformám osvícenského katolicismu viz Mikulec (2013: 325-333).

12.1. MANON LESCAUT ABÉ PRÉVOSTA

Již spíše preromantický, než osvícenský je milostný román abbé Prévosta *Rytíř de Grioux a Manon Lescaut*, který formálně tvoří sedmý svazek *Paměti a dobrodružství urozeného muže*. Preromatismus vytváří v člověku ideu vlastní dokonalosti a ctnosti. Ctnost přichází přitom bez námahy, práce, boje s hříchem, podmínkou dobra je pouhé odevzdání se citu, pudu, první pohnutce: kontemplativně a pasivně (Černý 2009: 38). Myšlenkově preromantismus vychází z Rousseaua, ale ahistorické vidění prvotního lidstva jako těch, jež jednali a mluvili z popudu citu a vášní – a tedy pravdivě – ukazuje již *Nová věda* G. Vica (Hrbata, Procházka 2005: 23)²⁴⁹. *Manon Lescaut*, ukazující vliv peněz a společenského postavení na v tomto preromantickém duchu vyzdvihnutou lásku a citové vztahy²⁵⁰, byla ve své době značně kontroverzní, což autora přinutilo, aby k druhému vydání připojil moralizující předmluvu. Ačkoliv vypravěčem je rytíř de Grioux – celý příběh vypráví urozenému muži, do jehož paměti příběh patří – pozornost je soustředěna na Manon: neurozenou, avšak krásnou ženu, která sice rytíře de Grioux miluje, avšak chudoby se děsí mnohem více než sexu s bohatými muži, jímž si zajišťuje životní úroveň. V průběhu celého příběhu se střídají vzlety a pády, štěstí s neštěstím, avšak konstantou je láska Manon – jde ale o lásku srdce, v žádném případě ne o tělesnou věrnost – a stejné citové pobláznění rytíře. Polarita nespočívá jenom ve společenských rozdílech (rytíř x neurozená žena spojení osudovou láskou), ale i ve způsobu života prezentovaném jako standard (rytíře ani nenapadne žít se prací x Manon za práci považuje prodávání svého těla) a především v síle majetku (peníze x láska).

Rytířův vyprávěný příběh začíná náhodným seznámením s Manon v Amiensu. Rytíř má přítele Tiberge, který po celý román funguje jako mravní hlas – poučuje přítele o jeho mravních povinnostech, ve většině případů však marně – jemuž se svěří se skutečností, že s Manon chce uprchnout. Když však pochopí, že Tiberge je ztělesněným mravem a že u něj nemůže hledat pochopení pro sílu vášní, které mrav porušují, uprchne bez rozloučení s ním i s rodinou. Nějakou dobu s Manon žijí v Paříži, ovšem začnou jim docházet peníze a Manon je zvyklá na nákladný život. Když se jí rytíř svěří, že bude třeba, aby jí představil otci, od něhož potřebují

²⁴⁹ Ostatně v ní záhy po potopě obývají zemi zcela „přirození“ prvotní lidé. Prvním Jupiterovým činem ve vztahu k lidem je však regulace sexuality: lidé nemohou provádět pohlavní styk pod širým nebem, ale stahují se za tím účelem do jeskyní, příbytků a zakládají rodiny (Hrbata, Procházka 2005: 23).

²⁵⁰ „Láska je silnější než blahobyť, silnější než poklady a bohatství; ale potřebuje jejich pomoc, a nic není pro jemnocitného milence zoufalejší, než vidí-li že je kvůli nim, proti své vůli strhován k hrubosti nejsprostších duší“ (Prévost 1983: 81).

peníze, vytuší Manon, že by se nesetkali se souhlasem a opatří si peníze jinak: vztahem s lichvářem B.. Ten ovšem oznámí rytířovu otci, kde jeho syn je, rodina rytíře od Manon oddělí a rytíř, zklamaný Manoniným nedostatkem tělesné věrnosti, vstoupí do kněžského semináře. Tam jej po dvou letech Manon znovu nalezne a podnítí jej k útěku. Opakuje se situace z Paříže, oběma chybí peníze, a tak Manon naváže výhodnou tělesnou známost s finančníkem G. M., jelikož jej však milenci okradou, dává je G. M. uvěznit. Rytíř de Grioux uprchne a Manon osvobodí z polepšovny. Do Manon se však zamiluje syn pana G. M. a Manon, toužící po bohatství, jej následuje a rytíře opouští. Rytíř se s Manon spojí a syna pana G.M. chtějí okrást, než se jim to však podaří, jsou opět uvězněni. Jelikož de Grioux je rytíř, je na zásah svého otce propuštěn, avšak Manon, jako prostá dívka je deportována do Ameriky. Rytíř ovšem odjede s ní. Starostem však není konec ani v Novém světě. Poprvé rytíře napadne, že by si měl Manon vzít, svatbě však zabrání starý guvernér, který Manon chce pro svého synovce. De Grioux synovce v souboji zraní, ale v domnění, že jej zabil, s Manon prchá, ta však na cestě umírá. Po její smrti se de Grioux včleňuje zpět do své třídy a privilegií, z nichž jej láska k Manon původně vytrhla.

Sílu hlavní dějové linky se *Manon* stala vzorem četným napodobovatelům. Se stejným tématem se později setkáme u Zoly, v romantismu ovlivnila Dumase syna k napsání *Dámy s kaméliemi*. Právě příběh dobře postavené kurtizány, která nosí bílé kamélie – kromě několika dnů v měsíci, kdy dává najevo svou „pracovní neschopnost“ kaméliemi rudé barvy – zpracoval v roce 1852 ve slavnou *La Traviattu* G. Verdi. Láska Armanda Duvala k Markétě Gautiérové je v *Dámě s kaméliemi* romanticky přehnaná, jde až za hrob (Armand dokonce nechá vykopat její mrtvolu, aby svou milou ještě naposledy spatřil (Dumas ml. 2008: 58-61)), nabízí však pohled do něčeho, co Prévostova Manon opominula: „Dobýt“ roztouženou mladou dívenku je lehké a lze si toho dopřát kdykoliv: taková dívka totiž žije obklopena iluzemi lásky, sex má za zajímavé tajemství a ráda se do obojího vrhne. Zato dobýt zkušenou kurtizánu, která ví, jak lásku vyvolat, udržet její iluzi, a její vnější známky (nikoliv nutně ji skutečnou) poznala tisíckrát, kurtizánu, která sex bere jako prostopášnost a nemá pro ni tajemství, to je pro muže výrazně větší triumf. Pro ženu je to však matoucí: nemůže sex poskytnout jako důkaz lásky, jelikož z praxe ví, že sex lásku nedokazuje vůbec. Nabídne proto naprostou oddanost a odříkání (Ibid.: 128-130), což si ovšem Armand vyloží jako nezáměr. Oba milenci se tak míjí: lásku prožívá

každý sám a sex s ní nemá v podstatě nic společného. Tuto poslední skutečnost ale tématizuje již Prévost.

Moralizující předmluva *Manon Lescaut* sice sděluje, že román má ukázat, jaká síla se tají ve vášních, i jak se mravní zásady ve stejnou chvíli těší velké úctě a jsou opomíjeny (Prévost 1983: 13), o to však příliš nejde. Rozhodující totiž není jen síla lásky obou milenců, která je uvrhuje do všech problémů, ale i tělesnost, kterou Manon řeší odděleně od lásky a zcela bezstarostně. Po svém milenci žádá „věrnost srdce“ (Ibid.: 113). Manon je ostatně ve chvíli, kdy ji rytíř de Grieux pozná, v Amiensu proto, aby se stala jeptiškou: její rodiče totiž poznali její volné sexuální sklony a chtěli ji před nimi právě klášterem zachránit (Ibid.: 24). To je samozřejmě nemožné, Manon si je dobře vědoma účinků svých půvabů na rytíře, to však neznamená, že by jej i nemilovala. Dokonce ani neodděluje city od sexuality – s rytířem samozřejmě spí – ale je to žena znalá světa a ví, že životní standard si může sobě i svému milenci zajistit velmi snadno svým tělem. Je tedy tělesně věrná, pokud nehrozí chudoba a nedostatek (Ibid.: 46, 52). Na druhou stranu si však Manon uvědomuje, že její tělesná nevěra zasluhuje rytířovu nenávist (Ibid.: 40), ctnost však v situaci chudoby považuje za hloupou (Ibid.: 56), nelze totiž něžně milovat, když se nedostává chleba (Ibid.). V Manonině představě tak kontrastuje nesvětскost lásky se světskou nutností jíst, dobře bydlet a oblékat se. Manon je žena z nižší třídy než rytíř de Grieux a v jejím vidění světa sice láska hraje prim (dokáže pro ni odmítnout movitého milence přímo před očima rytíře (Ibid.: 96), a dokonce pro ni zemře (Ibid.: 144)), ale je obklopena každodenností, jíž je třeba řešit, a jíž románky slepě opomíjejí. Myslí i na rytířovy každodenní potřeby – ostatně právě na ně vydělává, ač se to od rytíře explicitně nedozvíme – a to i sexuální. Když od něj uteče se synem pana G. M., pošle mu s dopisem na rozloučenou i hezkou dívku, s níž předpokládá, že se rytíř pobaví.

Z hlediska morálky je Manon alibistka. Ví, že je vinna cizoložstvím, a že tím rytíři ubližuje, avšak nečiní tak ze zlé vůle. Na to se i odvolává: neměla nikdy v úmyslu se provinít a nikdy se nedomnívala, že je vinna (Ibid.: 109). To jí stačí, je nevinná, protože se tak vidí, a protože nikdy nic, čím okolí ubližuje, nedělá s úmyslem ublížit, to všechny věci tak jen dopadají. Přitom opakovaně říká, že rytíři způsobila hoře (např. Ibid.: 138). Jenže tím není vinna ona, ale to, jak dobře zamýšlené věci dopadly.

Rytíř de Grioux sice sám sebe líčí jako oběť Manoniny sexuální volnosti, ovšem není tomu tak. Když má hned po jejím prvním únosu možnost si Manon vzít, neučiní tak. Oba si sice manželství slíbí, rytíř však hned po příjezdu do Paříže na svatební plány zapomene a oba milenci se stanou manželi bez práva církve (Ibid.: 28). Manon mu to sice nevyčítá – či se o tom nedozvíme, protože vypravěčem je rytíř – nicméně minimálně v náznacích mu to za zlé má. Dopis na rozloučenou při útěku se synem pana G. M. podepíše „Vaše věrná milenka“ (Ibid.: 105), čímž dává na srozuměnou, že není víc (nehledě na to, že tělesně je všechno jen ne věrná). Rytíř samozřejmě výtku záměrně přehlédne a raději Manon vyčítá zločinnost a chce od ní výčitky svědomí. Rytíř totiž jako standard od své milenky čeká tělesnou věrnost, s níž Manon nepočítá. Když si tedy uvědomí Manonin první výhodný vztah s panem B., má pocit, že jej milovala pouhých dvanáct dní (Ibid.: 33), nicméně v následném zoufalství i on začne oddělovat city od sexu. Chvillemi se v něm sice probouzí náhled na nedůstojnost okovů vášně, v nichž se dobrovolně nalézá (Ibid.: 52), snaží si je však omluvit, a tak sám sebe ujišťuje, že láska je nevinná vášeň (Ibid.: 58). V celém románu je však dokazován opak, i když city a sex jsou odděleny ostře. Nikoliv u samotného rytíře, protože jeho sociální skupina je mravem naučena oboje spojovat: rytíř proto čeká věrnou lásku, srdce i těla. Avšak tělesný akt sexuality se v románu s láskou pojit může, v žádném případě však nemusí. Na Manonině těle a faktu, že za něj muži rádi zaplatí, by chtěl vydělávat i její bratr, ten má pocit, že by dívka mohla vydržovat rytíře, sebe i jeho (Ibid.: 48). To, na čem chce vydělávat, je ovšem touha jiných mužů. Z Manonina hlediska jsou to totiž oni, kdo jsou příliš ovládnutí vášní a touhou po ni, zatímco ona si zachovává chladnou hlavu a pouze z jejich nerozumu finančně těží.

Rytíř sám svou morálku zakládá na okolích. Nehodnotí sám sebe a neobrací se ke svému morálnímu svědomí, ale porovnává se s druhými a dochází k přesvědčením, že vzhledem k většinově provozované praxi nedělá nic špatného. Žije tedy s milenkou bez sňatku, ale Vévoda de ... má milenky dvě a pan de D. má milenkou deset let a věrně ji miluje. Dvě třetiny mužů ve Francii mají totiž milenkou, tudíž o co jde v jeho případě? (Ibid.: 123). Za svůj zločin považuje pouze lásku (Ibid.: 122, 139), jelikož zároveň ví, že tu nikdo ze čtenářů za zločin považovat nebude. Jeho otec sice vidí situaci jinak, syna však nepřesvědčí. Nazve jej nevděčným a vzpurným, ale rytíř – přesvědčen o své morálnosti, již zakládá na tom, že není jediný, kdo se chová daným způsobem – jej nazve barbarským a zrudným (Ibid.: 128).

Zajímavou postavou je Tiberge – ztělesněný mrav. V románu se objevuje opakovaně a rytíře de Grioux opakovaně nabádá k poslušnosti, obvykle však marně. Sám Tiberge o sobě říká, že měl sklony k rozkoši (Ibid.: 37), avšak následně v něm zvítězila záliba v ctnosti. Jakožto mravní svědomí Tiberge rytíře opakovaně ujišťuje o svém něžném přátelství (Ibid.: 37) a sexuální rozkoš vykresluje jako jed, toto něžné přátelství však nemá rysy homosexuálního vztahu, spíše zjemnělosti, jíž se mrav vyznačuje. Avšak vášně jsou daleko silnější než mrav, což si de Grioux uvědomuje v překrásně explicitní úvaze:

„Je-li pravda, že se nebeská pomoc svou účinností rovná síle vášni, nechť mi tedy někdo vysvětlí, jakým neblahým působením jsme náhle strženi daleko od své povinnosti, aniž jsme schopni nalézt v sobě sebemenší odpor a pociťovat sebemenší výčitky svědomí“ (Ibid.: 39).

Tiberge nad svým přítelem ovšem neláme hůl a je přesvědčen, že jej může uvést na cestu ctnosti, že rytíř de Grioux tuto cestu miluje, a že jej od ní odvádí jen prudkost vášni (Ibid.: 51). Je to právě Tiberge, který ostatně rytíři předpoví jeho konec, když mu řekne, že zůstane osamělý a nahý, a teprve tehdy se k němu on (mrav) navrátí a bude mu sloužit (Ibid.: 55). Ovšem rytíř se proti nabádání k ctnosti postaví rozumem: cesta ctnosti totiž není prosta protivenství a starosti (Ibid.: 70), jinak by si mystikové nemuseli mučit tělo, stejně jako není prosta protivenství a starostí láska. Avšak zatímco první je štěstí vzdálené, druhé je štěstí blízké. Kazatelé ctnosti totiž musí nejprve zamlčet trudnost a krutost cesty k ní, v porovnání s blažeností rozkoší (Ibid.: 72). Tiberge samozřejmě takové srovnání shledá obludným, ale de Grioux je hédonista: blaženost podle něj pramení z rozkoše a ctnost lze nad rozkoš postavit jedině tehdy, když slasti rozkoše poníží a uměle znechutí (Ibid.: 71), navíc věří, že osud nemůže seslat tolik útrap, kolik dává okusit slastí (Ibid.: 93). Rytíř proto učiní přesně to, co se s mravním hlasem dělá, když jej vášně přehluší: Tiberгови jednoduše přestane sdělovat fakta o svém milostném propadnutí Manon, zalže mu, což Tiberge vede k přesvědčení, že jeho síla – tedy síla mravu – zvítězila, ačkoliv toto vítězství je jen zdánlivé a pramení z rytířova záměrného pokrytectví (Ibid.: 121).

Příběh končí očekávatelně. Rytíř de Grioux, zbaven ostny lásky a vášně, si uvědomuje, myšlenky hodné svého původu a vychování (Ibid.: 147), setkává se s Tibergem a uvede jej do svého domu, aby mu dal k službám vše, co má (Ibid.: 148), čímž symbolicky vítá zpět dosud

porušovaný mrav. Etika sexuality je tedy v románu rozdělena tříděně: zatímco rytíř Tiberge – svůj mravní kompas, který jej opakovaně ujišťuje o své věrnosti – má, jen se mu odmítá oddávat, Manon k něčemu takovému nedosahuje. Je prostá, hodnotí své činy pouze na základě úmyslu, bez ohledu na jejich skutečný dosah a účinky, kterými je opakovaně překvapována. Manon podléhá svým tužbám. Ty nejsou explicitně sexuální, jsou to tužby po dobrém životě a majetku, ale sexuální podoby nabývají. Láska těla a láska duše jsou pro Manon dvě odlišné věci. Chybí jí totiž Tiberge – mrav – má jen své morální svědomí, a to nedorostlo vysoko. Zůstává však alespoň nepoučená (a nepoučitelná), zatímco rytíř de Grieux si je všech svých přečinů jak proti mravu, tak proti vlastnímu morálnímu svědomí vědom. Jako střed své morálky staví hédonismus, užívá si slasti lásky, a očekává, že to ostatní pochopí. Morálku pak porovnává s druhými a na základě tohoto porovnání ji teprve buduje, dělá to však selektivně (jistě by našel řady takových, kteří jím odmítanou cestou ctnosti šli) a vychytrale (předpokládá, že pravda je v počtu důkazů, nikoliv v jejich síle). O své pravdě je totiž přesvědčen. Ačkoliv první pohled tedy ukazuje Manon jako sobeckou krásku využívající svého těla a plundrující city ubohého rytíře, skutečnost je opačná. Manon je prostá, do značné míry hloupá a v mezích svého rozhledu se chová morálně, zatímco rytíř je sobec, který si skutečnost uzpůsobuje tak, aby se mu hodila a aby elasticky padla požadavkům jeho morálního hlasu. Tam, kde jim nepadne, hlas zkrátka umlčí. Navíc, zatímco Manon obětuje život, rytíř se vrací tam, kde byl před svým pádem do osidel lásky, a to jak finančně, tak mravně. Vzhledem k tomu, že celé vyprávění je navíc rytířovou reflexí skutečných událostí, lze předpokládat, že se z příběhu nijak nepoučil.

12.2. DIDEROTOVA JEPTIŠKA

Jeptiška je slavný antiklerikální román Denise Diderota zaměřený proti instituci klášterů, které člověka olupují o svobodu a nutí jej žít v rozporu s vlastní (osvícensky chápanou) přirozeností. Fiktivní autobiografie Zuzany Simoninové totiž skrývá neuvěřitelný sadismus zakoušený ze strany ostatních jeptišek ve chvíli, kdy se Zuzana rozhodne požádat o zrušení řeholních slibů, lesbickou lásku představené arpajonského kláštera i svědectví rozpadu rodiny, redukované do věna, majetku a skrývaných skutečností. Kniha – ve své době zcela nepublikovatelná – je ovšem přes otevřený antiklerikalismus a kritiku klášterního života také studií dobových mravů (Macura a kol. 1988 I: 213). Nepřichází s ničím vysloveně novým: s výsměchem rádoby celibátním mnichům a jeptiškám chtivým zahradníka jsme se již setkali

v Dekameronu, a samy příběhy světců byly – jak jsme viděli – spíše karikатурní povahy. Ovšem jak o Diderotovi v jeho době řeklo policejní hlášení kancléři d'Aguesseau, šlo o nebezpečného muže, „který mluví o mystériích naší víry s pohrdáním“ (Lepape 2006: 220), není tedy divu, že Diderot – přítel Rousseaua, který se jím však (jako ostatně všemi) cítil zneužívaný (Rousseau 2017: 380 nn) – strávil kvůli své literární činnosti 103 dny ve vězení. I když nejvýznamnějším Diderotovým dílem zůstává práce na *Encyklopedii*, jeho romány: *Jakub Fatalista*, *Rameauův synovec* a právě i *Jeptiška* jsou v každém případě studii mravů (pařížských, venkovských, mravů umělců) a z hlediska sexuality nabízí mnohé.

Základní myšlenka *Jeptišky*: kdyby svět svolil „aby se dveře klášterních vězení otevřely pro jednu nešťastnici, celý dav řeholnic by se k nim vrhl a chtěl by je vypáčit“ (Diderot 1963: 98), je vyjádřena ve formě dopisů adresovaných markýzi de Croismare. Morálně až neuvěřitelně čistá, naivní a zbožná Zuzana Simoninová, třetí a nemanželská dcera, je svými rodiči donucena stát se jeptiškou a vykoupit tak hřích své matky: svůj nemanželský původ. Roli též hraje věno, jež by nedostala, a skutečnost, že by její existence ve světě mohla ohrozit majetkové nároky jejích sester. První složení věčných slibů sice veřejně odmítne, podruhé se již však podvolí a – mimo jiné kvůli dobrotě představené longchampského kláštera – do řeholního života vstoupí. Záhy však pozná, že se pro řeholní život nehodí a tajně napíše dopis advokátu Manourimu, v němž požádá o zrušení svých věčných slibů. Za to je klášterním společenstvím, vedeným nyní jinou matkou představenou, v podstatě vyobcována, sadisticky mučena, ostrakizována a dovedena na pokraj smrti. Její sliby zrušeny nejsou, je jí však povolen přestup do jiného kláštera, jehož matka představená si chová vlastní favoritky, a velmi nehezky naopak trestá žárlení svých bývalých milenek: Zuzanu začne svádět k lesbickému sexu. Zuzana si ve všem zachovává mravní sílu, zbožnost ostře kontrastující s nelidskostí jejich klášterních sester, i naivitu²⁵¹, nakonec však se jí za přispění benediktýnského mnicha podaří z pekla kláštera uprchnout. Dopisy jsou v románu označeny jako mystifikace. Samotná lesbická sexualita slouží jako cosi ďábelského, má ukázat, že se Zuzana dostala z pekla nelidského zacházení ostatních jeptišek v prvním klášteře do líbivějšího, avšak o nic méně hrozného pekla sexuality.

²⁵¹ Ostatně právě plauzibilita její nevinosti a nevědomosti, o co v lesbickém svádění matky představené jde, je v ději poněkud problematická a neuvěřitelná (viz Mortimer 1997).

Sexuální je však již sám důvod, proč se Zuzana dostane do kláštera jako novicka. K jejím sestřím totiž chodí nápadníci, kterým se však líbí místo nich Zuzana. Její matka si zřejmě skutečnost, že nápadníky přitahuje právě její hřích z mládí – nemanželská dcera, vyloží jako sílu Zuzaniny, potažmo své vlastní sexuality a umístí dceru do kláštera (Diderot 1963: 8-9). Zuzana sama totiž matce připomíná její poklesek, avšak zároveň „zradu a krutý nevděk jiného“ (Ibid.: 27), tedy Zuzanina skutečného otce, kterého její matka nenávidí, a který zemřel, aniž si na Zuzanu vůbec vzpomněl. Signifikantně musí za otcův a matčin hřích trpět sama Zuzana: matka se odmítá svému manželovi se vším svěřit, přestože ví, že její hřích mu není neznámý, Zuzana tudíž do kláštera musí, chce-li své matce přiznání ušetřit (Ibid.: 29). Matčino chování působí sice jako neobyčejná bezohlednost, zcela však koresponduje s biblickým viděním povahy hříchu: za matčin hřích musí trpět dcera, tak jako za Evin hřích musí trpět celé lidstvo. V tom jí ovšem ve svém dopise utvrzuje sama matka. Sama si sice uvědomuje, že měla být zavřena v klášteře celý svůj život – klášterní prostředí totiž naivně považuje za prostor, kam lze před sexualitou utéct – zároveň však Zuzanu zapřísahá, aby jí pomohla hřích odpykat svou poslušností (Ibid.: 43).

Představa kláštera jako prostoru, v němž sexualita nic neznamena, se ukáže následně zcela směšná: sexualita není silou, již lze vytlouci modlitbami, existuje v každém případě, i když ji lze potlačovat či sublimovat. Zuzana v klášteře rychle odhaluje přízeň věnovanou vyvoleným favoritkám a nepřízeň, s níž se setká následně sama. V arpajonském klášteře, vedeném lesbickou matkou představenou, navíc pozná, že sexualita zdaleka nesestává z plození nemanželských dětí, jak si představovala její matka. Matka představená je totiž přísná i laskavá, od počátku jeví známky šílenství, kterému posléze propadne. Přikáže nejprve jedné z jeptišek, aby se bičovala, pak jí v tom hned zabrání se slovy:

„Ale sestro Augustýno, přede mnou se přece nemusíš stydět: pusť tu košili, jsem taky žena a k tomu tvoje představená. Ach, to jsou nádherná prsa! A jak jsou pevná! A já bych měla připustit, aby sis tu krásu trýznila důtkami? Ne, ne, nikdy...“ (Ibid. 120).

Abatyše začne Zuzanu navštěvovat, líbá ji na krk, ramena i paže, Zuzaně se však vše zdá zcela nevinné a nechápe, proč celá situace vadí zpovědníkovi, jemuž o ní řekne. Chování matky představené totiž skutečně připomíná jednoduchou náklonnost, ta má však (alespoň v tomto

případě) sexuální pozadí. Ovšem Zuzana v celém chování nenachází nic podezřelého, dokud abatyše nepřistoupí k prvnímu otevřenému pokusu o soulož. Tehdy ji začne Zuzana považovat za nakažlivě nemocnou, neboť i jí samé se zmocní chvění a div neomdlí (Ibid.: 144). Když nakonec pochopí, že se jedná o pokus o lesbickou soulož, řekne Zuzana matce představené, že je nevinná a raději by zemřela, než by nevinnost ztratila (Ibid.: 148). Je totiž v sexualitě jen nezúčastněným pozorovatelem. Nemá touhy (Ibid. 148), po žádných nechce pátrat a ani pohlavní vzrušení neposuzuje jinak než jako závrať. Jako je netečná k sexu (v tomto případě jen nabídnutému, navíc sexu lesbickému), je netečná i k onanii. Když je tedy tázána, zda někdy nezatoužila po tom, pohladit si prsa a celé tělo, odpoví: „Ach to je hřích! Kdybych se měla něčeho takového dopustit, jak bych se z toho mohla vyznat při zpovědi...?“ (Ibid.: 149). Zuzana je tedy vzorem správné křesťanky, připomíná světice z legend. Ovšem to, co jí obklopuje, není tentokrát pohanský svět, který ji nutí obětovat císaři, ale katolický klášter. Diderotova kritika instituce klášterů se obrací proti Zuzanině okolí: když přijde křesťan do kláštera Diderotovy doby, musí si tedy připadat jako v pekle.

K samotnému sexu mezi ženami nakonec nedojde. Matka představená si sice na Zuzaně ohřívá ruce a Zuzana při své nevinnosti nevidí důvod, proč by se na jejím těle nemohla ohřát celá a začne se svlékat, když obě ženy vyruší bývalá favoritka, která je za dveřmi poslouchala (Ibid.: 153). Když má jít potom Zuzana ke zpovědi, matka představená jí samozřejmě domlouvá, aby vše zatajila. Její etické zhodnocení vychází z představy, že nedělaly nic zlého (Ibid.: 164), ovšem zároveň jí o tom zakazuje mluvit, což její první tvrzení popírá. Zlé se tedy rovná tomu, co je nepříjemné. Zuzanino etické hodnocení je ovšem nulové: sexu nerozumí, ví jen, že o něj nestojí a neprobouzí v ní žádné vášně, je jí v podstatě jedno, zda jde o sex hetero či homosexuální²⁵². Stejně tak kněz, který matku představenou nazve při zpovědi špatnou, zkaženou jeptiškou, neurčuje, zda její zkaženost vychází ze snahy mít sex i za dveřmi kláštera, ze snahy svést zcela nevinnou dívku bez tužeb, nebo ze snahy mít sex vůbec.

Diderotova *Jeptiška* ukazuje lidskou snahu utéci před pohlavností, i důsledky útěku pro ženu, která sama sexualitu vůbec nemá (v čemž je postava Zuzany značně nerealistická). Klášterní prostředí degradované z místa modlitby na vězení, v němž roli hrají vzájemné nenávisti a preference, v němž zásadní místo má neschopnost připustit si, že vstupem do

²⁵² Skutečnost, že své tělo nechápe jako své i že fráze „toto není mé tělo“ se v textu mnohokrát opakuje si všimla Burch (2006).

klášterních zdí se jeptišky nestávají bohem a výstupem ďáblem, totiž není žádnou ochranou pro síly, které jsou uvnitř člověka: ať již je to nelidský sadismus, snaha o vlastní povyšování či sama sexualita. Nenávist Zuzaniných sester v podstatě nemá náboženský původ: Zuzanu týrají především proto, aby zadusily vlastní pochyby o tom, zda pro ně klášterní život má nějaký smysl. Zuzana tak není ďáblem, který ruší idyličnost klášterního prostředí, je naopak tou, která svým otevřeným přiznáním nechuti ke klášternímu životu vyslovuje skutečnost, již ostatní sestry sice cítí, ale již se děsí.

Pojmeme-li Zuzaninu postavu jako postavu etickou, pak etika sexu *Jeptišky* je v podstatě sexualitou středověkých legend: neexistuje, v ideálním případě její existence není vůbec poznána a pochopena. Je však snadné být v sexu takovýmto způsobem mravný, když žádné touhy nejsou pocítovány²⁵³. Daleko zajímavější je proto postava Zuzaniny matky, předpokládající, že její pohlavní uklouznutí, jehož je Zuzana plodem, může odčinit právě její zcela nepohlavní dcera. Bez zajímavosti není ani lesbická abatyše, která se z podlehnutí svým tužbám nakonec zblázní. Sexualita v každém případě vychází z příběhu jako síla veskrze strašlivá a do značné míry nechutná. Diderotova kritika klášterního prostředí však krom obvinění z nelidskosti leží i ve skutečnosti, že jedná žena, která je pro něj z hlediska požadované etiky sexuality skutečně vhodná – Zuzana – právě o tento systém nestojí.

V neposlední řadě je také zajímavé, že Zuzana celou situaci lesbické lásky popisuje muži (a ví o tom), fiktivní dopisy jsou totiž adresovány markýzi de Croismare. Lze se zamýšlet nad tím, jak si je vyložil tento čtenář, jaké z nich měl potěšení a co v nich vnímal (Mortimer 1997). Popisy násilí na ženě, i popisy lesbického milování totiž mají něco z markýze de Sade, stejně jako z milostné literatury. Je ještě zajímavější zamyslet se, jestli si Zuzana uvědomovala fakt, že z hlediska sadismu, voyeurismu a záliby v lesbickém sexu jsou dopisy pro markýze minimálně lechtivé a zda takový být měly, neboť se tím zvyšovala její šance na vysvobození z klášterního pekla. Vzhledem k asexualitě, kterou jinak hlavní hrdinka v průběhu svého líčení vykazuje, se to sice zdá nepravděpodobné, avšak v opačném případě kniha sklouzává do žánru lehkého porna a lehké vzrušení či potěšení z krutosti, které vyvolává, je hrou velmi rafinovanou.

²⁵³ Schoene (2018) si naopak myslí, že to, co Zuzanino tělo v příběhu ztělesňuje, je právo.

12.3. CHODERLOS DE LACLOS: NEBEZPEČNÉ ZNÁMOSTI

Tam, kde Diderotova *Jeptiška* odhalovala sexualitu v prostředí poměrně nečekaném: v klášteře, Laclosovy *Nebezpečné známosti* se soustředí na sexualitu v prostředí, kde její realizace jen sotva překvapí: mezi libertinskou šlechtou předrevoluční Francie. Epistolární román podává obraz šlechtických mravů na sklonku absolutismu a sexuální etika je jeho hlavním tématem, i když jde o mravní volnomyšlenkářství. To ostatně dává najevo již citát z Rousseaua²⁵⁴, jímž se román otvírá: „Viděl jsem mravy své doby, a proto jsem vydal tyto dopisy“ (Laclos 2013: 6)²⁵⁵. Na rozdíl od Rousseauova vidění přirozenosti jako nezkaženosti ovšem *Nebezpečné známosti* neukazují člověka jako bytost, která nesmí jiného člověka brát jako prostředek, která druhé obohacuje láskou, což vede k rozvoji individua. Právě naopak. Román o čtyřech částech strukturovaných ve stylu klasické tragédie (expozice a kolize – krize – peripetie – katastrofa) vyniká individualizovanou psychologií postav/autorů dopisů a ukazuje hru dvojice rafinovaných libertinů, pro které je láska jen vypočítavou hrou s vítězi a poraženými. Jde přitom o hru mimořádně cynickou, jelikož ústřední dvojice: vikomt de Valmont a markýza de Merteuil nehrají mezi sebou, ale naopak rozdmýchávají či tlumí city a pohlavní touhy svých obětí, čímž je zaplétají do velmi složité strategie, v níž ovšem oba uváznou a která je zničí. Hru ovšem berou jako misií lásky či hlásání vlastní víry (Ibid.: 23, I, IV). Tématem románu je střet morálek různých vrstev: zatímco ve světě Prévana, hraběnky B.. či vikomtky M.. jde čistě o rozkoš z milostných dobrodružství probíraných později v noblesních salónech, svět Cecilie Volangesové je světem klášterní nevinnosti a citové naivity jdoucí dokonce až k těhotenství, bez náznaku pochopení, o co vůbec jde.

Děj románu se odehrává ve 175 dopisech²⁵⁶ a rozehrává intriky dvou výše jmenovaných hlavních postav. Zatímco vikomt de Valmont je společensky proslulý proutník (což se od svobodného muže jaksi očekává), markýza de Merteuil si s ním sice povahově v ničem nezadá, společensky je však vnímána jako ctnostná žena (což se od ní, jakožto od svobodné ženy, taktéž očekává). Paní de Volanges chce provdat svou patnáctiletou, v klášteře žijící dceru Cecilii za

²⁵⁴ Stylem i formou je román závislý na Rousseauově *Nové Heloise*, lze jej chápat do jisté míry jako jeho protiklad (*Nová Heloise* je totiž vrcholem sentimentalismu: jde o dopisy milenců a román končí smrtí hlavní hrdinky). Laclos totiž Rousseauovy myšlenky, pocity i styl zesměšňuje.

²⁵⁵ Úspěch románu byl nesen skandálem (Lepape 2006: 251), již v roce uveřejnění (1872) vyšlo šest dotisků a řada pirátských vydání. Román samozřejmě stihla vlna kritiky, vůči níž se však Laclos hájil tím, že nevyhlíčil společnost, jaká by být měla, ale jaká je (Ibid.: 253).

²⁵⁶ Zajímavá je též *Předmluva vydavatele* a její úloha vzhledem k následujícímu textu (viz Roussel 1981).

hraběte de Gercourt, jemuž se však markýza de Merteuil chce pomstít za rozchod. Domluví se tedy s vikontem de Valmont, že Cecilii zbaví panenství, uzavře s ním navíc sázku, že pokud se Valmontovi povede svést cudnou, bohobojnou, a především vdanou paní de Tourvel, stráví s ním pak ona noc. Tak se rozehrává značně spleť partie. Markýza de Merteuil seznámí Cecilii s rytířem de Danceny a mladý pár podlehne naivní, převážně dopisové lásce plné něžných slov a velkých frází. Valmont však Cecilii ještě před chystanou svatbou s panem de Gercourt svede a souloží s ní natolik často, že Cecilie otěhotní a potratí (aniž však ví, co se vlastně děje). Valmontovi se ovšem podaří svést i paní de Tourvel, čímž splní sázku, markýza de Merteuil mu však splnění své části (společný sex) odmítne. Tak se intrikánský pár dostává do konfliktu: markýza prozradí Valmontův sex s Cecilii Dancenymu, ten vyvolá souboj, v němž Valmonta zabije. Vikont mu však ještě před smrtí předá svou korespondenci s markýzou, Danceny ji uveřejní a markýza tak ztratí svou společenskou počestnost, navíc je stížena neštovicemi, které jí zohyzdí a připraví jí o oko. Paní de Tourvel zemře žalem a Cecilie se vrátí do kláštera, z něhož na začátku přišla.

Etiku ukazuje (a kritizuje) již samotný děj. Aristokratické vrstvy jsou totiž zobrazeny jako nenapravitelně zkažené, city v jejich sexualitě v podstatě nehrají roli, jde pouze o hru. Vikont de Valmont se proto svěruje, že ješitnost nemravných lidí, jež ho vždy obklopovali, je příčinou jeho neřestnosti (Ibid.: 65, I, XXIII). Zajímavá je ovšem postava markýzy de Merteuil, která jedná jako muž a mužským způsobem řeší i svou sexualitu²⁵⁷, ovšem navenek se pokrytecky staví do typicky ženské role své doby: předstírá počestnost. Nejen markýza, ale ženy obecně se však brání svodům mužů pouze slabě (Ibid.: 25, I, IV). V osvícenském duchu si hlavní postavy tropí žerty jak z náboženské morálky²⁵⁸, tak z instituce manželství: oboje je pro ně nutným formálním rámcem, v žádném případě však ne niterně prožívanou skutečností. Manželství je, jak říká paní de Merteuil Cecilii, pouze o povinnosti ženy k muži (Ibid.: 100, I, XXXIX), který už v manželství milován být musí. Je zjevné, že takový stav je tím posledním, o který by kdo stál, a když, tak jen pro dobrou pověst. Do manželství navíc nepatří láska, tak je jen chvilkovým poblouzněním, které nesmí určovat celý život (Ibid.: 286, III, CIV), a právě iluze lásky vede

²⁵⁷ Způsob, jakým se to naučila popisuje na s. 208-9 (II, LXXXI). Pečlivě shromažďovala vše, co se lidé snažili skrýt, schválně trénovala roztržitý pohled, potlačovala a ovládala všechny city. Ostatně i ztráta panenství je pro ni pouze příležitostí ke zkoumání povahy sexuality: shromažďovala při něm fakta a vše promýšlela (Ibid.: 210, II, LXXXI). Je zajímavé, že výsledkem, k němuž zkoumání markýzy došlo, je cynická hra se sexem jako mocenským nástrojem.

²⁵⁸ Paní de Tourvel je proto označena za panbíčkářku a to je o důvod víc, proč jí svést (Ibid.: 57, I, XX).

k vystřízlivění v manželství, kdy se každý z manželů domnívá, že ten druhý se změnil, zatímco spíše vyrchalo jeho poblouznění (Ibid.: 287, III, CIV). I láska je nechtěná, protože hru pouze ruší a vašeň stojí nad ní, má právo lásku demaskovat (Ibid.: 29, I, VI). Vikomt Valmont proto říká, že paní de Tourvel musí dostat do postele právě proto, aby se uchránil trapnosti, že se do ní zamiluje (Ibid.: 25, I, IV), markýza de Morteuil zase píše, že když je vikomt plachý a zotročený, zrovna tak dobře by už mohl být beze změny důsledků zamilovaný (Ibid.: 37, I, X). Valmont lásku skutečně demaskuje – ukazuje se mu jako čirá touha z moci (Ibid.: 144, II, LVII). Paní de Tourvel, jednající v souladu se svými city, zase končí smrtí žalem, její porušení morálky má tak zničující důsledek, že končí až neuvěřitelně moralistně.

Ovšem co v ději hraje roli, je technika svádění, jíž se ostatně hlavní postavy obšírně zaobírají. Knihu lze brát jako návod na hraní her svádění, lásky a sexu, přičemž všechny tři činnosti nesmí být přímočaré, ale právě hra zvyšuje jejich lákavost, zajímavost a vzrušení. Prvním a nejjednodušším krokem je situace, kterou Valmontovi vyjádří jeho sluha: kdy každý milenec chce, aby jeho dívka dělala to, co dělá ráda, jelikož k tomu, co chce muž, je ještě daleko (Ibid.: 113, I, XLIV). Ovšem sluha zapomíná, že dívka cokoliv dělat ráda nemusí, stačí když milenec bude přesvědčen, že to ráda dělá, nebo by to ráda dělat měla. Protože samotná soulož je v podstatě jednoduchá a v knize je jen zřídka hlouběji tematizována, roli hraje především vzrušení z lovu a dobývání. Předčasné podlehnutí ženy by pro Valmonta znamenalo, že se připraví o kouzlo obtížného dobývání (Ibid.: 67, I, XXIII). Sexualita se tak mění v podstatě v lov a podlehnutí kořisti, přičemž zajímavost zvyšuje snaha neporušit veřejně prezentovaný, mravem vyžadovaný obraz sebe sama. Tento lov a pokoušení se pak nedílně pojí s mistrnou přetvářkou a lží, které se sice ukazují jako láska, jejich cílem je však nadvláda nad druhými. Lov je ovšem zajímavý, jen když je dlouhý, kořist si navíc musí být vědoma toho, že je porážena, nemá smysl toužit po jednoduchých úlevách na jednu noc, kterým nepředcházelo složité svádění: Valmont proto o kořisti – ulovené ženě – píše:

„...ať po libosti vychutnává vědomí své slabosti, kéž je však nucena přiznat svou porážku. Přenechejme ubohému pytlákovi, aby složil jelena, sotvaže na něj narazí; skutečný lovec ho však uštve“ (Ibid.: 67, I, XXIII).

Valmont ostatně odmítá jít k cíli, přímý zásah ve chvíli niterného souhlasu ženy považuje za škodlivý (Ibid.: 269, III, XCIX). Součástí lovu je i snaha vzbudit představu nemožnosti bez dané

osoby žít: Valmont proto u paní de Tourvel žadoní o soucit (Ibid.: 96, I, XXXVII) ač ve skutečnosti mu jde o pravý opak²⁵⁹. Zdůrazněna je ovšem skutečnost, že touha někoho ovládnout má svá slabá místa: Valmont s paní de Tourvel naváže nečekaně upřímný citový vztah. Známosti všech postav knihy jsou tudíž skutečně nebezpečné, ať již proto, že jsou vlastně jen předem domluvenými machinacemi, hrou o nadvládu a pomstu, nebo proto, že v nich někdy převládnu nečekané a neovladatelné city a touhy. Ty ale nejsou pro hru intrikánů lásky jediným nebezpečím, druhé – a zřejmě častější – vyjádří Préván:

„...když někdo běhá za ženou, musí nutně cestou potkat ženy jiné, které mohou být, když se to tak vezme, právě tak dobré či lepší než ta, za níž běží, někteří muži se dají zlákat novou zálibou a jiní pak to z únavy vzdají“ (Ibid.: 171, II, LXX)

Ovšemže pro hry *Nebezpečných známostí* je problémem i cudnost: s cudnými ženami není možná žádná rozkoš, jelikož i v okamžiku orgazmu zůstávají zdrženlivé. Rozkoš naopak spočívá v „sebezapomnění, šílenství vášně, v němž překypující rozkoš očišťuje sebe samu“ (Ibid.: 27, I, V). Situace je tak pravým opakem všeho, co hlásala antika: tam kde podlehnout vášni znamená ztrátu sebe sama, intrikáni *Nebezpečných známostí* hlásají pád do bezhlavých rozkoší jako to, po čem každý musí toužit. Ke štěstí totiž mohou člověka dovést pouze živoucí vášně (Ibid.: 124, I, XLIX)²⁶⁰. Osvícenský důraz na rozum ovšem existuje: k vášni totiž nabádá dvojice, která si jich právě příliš neužívá, staví se k nim instrumentálně – slouží jim k jejich cynickým hrám. Rozkoš (již dvojice místy nazývá eufemisticky láskou, ačkoliv o lásku nejde) totiž slouží jako medicína pomáhající přírodě (Ibid.: 37, I, X). Žárlivost v rozkoši nemá místo: slouží pouze jako mocenský nástroj dobrým hráčům, kteří s ní umí pracovat. Valmont proto tvrdí, že by žárlil, kdyby se markýza dávala jedinému muži (ten by jí vlastnil), zatímco fakt, že se dává několika mužům najednou, je pro něj potěšující (Ibid.: 49, I, XV): moc nad ženou se tak tříští a není proč žárlit, jelikož nikdo bývalého milence, který moc užíval jako celek, neohrožuje.

Cecilie je přitom cudná natolik, že o sexualitě nemá žádné povědomí. V její představě je to nejhorší, co se může přihodit, polibek (Ibid.: 257, III, XCVI), proto se mu brání a pohlavní

²⁵⁹ Jinde totiž říká, že „při podrobování ženy je každý prostředek dobrý“ (Ibid.: 347, IV, CXXV).

²⁶⁰ Právě opačný názor ovšem zastává paní de Tourvel, která je přesvědčená, že už jen mluvit o lásce znamená porušovat klid duše, a která by byla nejraději, kdyby před ní nikdy nikdo slovo láska nevyslovil, jelikož může lidi učinit jen nešťastnými (Ibid.: 127, I, L; 142, II, LVI).

orgány nechává bez obrany vystavené Valmontovu svádění²⁶¹. První Cecíliin orgasmus znamená od Valmonta očekávané slzy a výčitky, které ovšem zmizí hned, jak se vikomt začne snažit o druhý (Ibid.: 259, III, XCVI). Dancenymu slibuje věrnou lásku a popisuje své štěstí, jelikož na rozdíl od markýzy de Merteuil neví, že napsat „miluji tě“ znamená v její společnosti to stejné jako říct „vzdávám se ti“ (Ibid.: 86, I, XXXIII). Ovšem i na ni platí markýzino tvrzení, že přítomnost milované bytosti vzbuzuje touhu podlehnout, a tak i Cecílie začíná hrát s Dancenym hry a poznává, že uvrhnout muže do zoufalství je rozkoš, kterou si je nutné vychutnat: i Cecílie proto začne v lásce chytračit (Ibid.: 132, II, LI). Na manželství se po mnoha sexuálních dobrodružstvích s Valmontem spíše těší, učiní jí svobodnější milovat Danceného, což jí ovšem – snad skutečně z neznalosti – nijak nebrání provozovat sex s Valmontem, který jí navíc učí necudná slova a dělá mu radost, že je Cecílie považuje za běžný popis jejich činnosti (Ibid.: 308, III, CX). Cecílie Valmontovi dává vše, co ani dívky z povolání nedávají, a přitom miluje Danceného (Ibid.: 319, III, CXV). Tímto rozštěpením lásky a sexu vikomt de Valmont dosáhl nejen toho, že Cecílii může mít kdykoliv, ale že Cecílie ani neví, co dělá, nijak jí to nebrání ve všech jejích aktivitách, a dokonce i romanticky naivní první lásce: Cecílie je zkrátka dokonalou obětí a Valmont ji považuje za hlupačku²⁶², která neztrácí čas přemýšlením (Ibid.: 385, IV, CXL). Cecílie tudíž patří jedině do kláštera, do něhož se na konci zase vrací (Ibid.: 442, IV, CLXX).

Laclosovy *Nebezpečné známosti* tedy ukazují morálku natolik pokleslou, že ji je stěží ještě možno vůbec morálkou zvat. Hlavní intrikáni totiž lásku prozkoumali a zbaveni iluzí, podporováni pouhým rozumem bez citů nenašli nic jiného než moc, což jim ale nebrání cynicky manipulovat se všemi, kteří ke stejnému zjištění ještě nedošli a od lásky očekávají mnohem víc. Sexualita je pro ně navíc jedině prvkem ponížení či vítězství (v závislosti na pohlaví). Mrav je v *Nebezpečných známostech* stále přítomný, tvoří příkrývku celého jednání a umožňuje navenek vypadat právě tak, jak společnost požaduje. Ovšem mrav činí známosti nebezpečnými, hra s ním, s veřejným zdáním, jež lze ztratit, je to, co aristokratickou společnost baví. Není to však pouze mrav, nebezpečí se totiž skrývá i ve skutečnosti, že ani

²⁶¹ Na druhé straně však Cecílie váhavě pozoruje Valmonta a jeho probuzenou touhu, když si sedne tak, aby této touhy mohl využít. Cecílie Valmontovu erekci pozoruje ostýchavě, jen když má pocit, že je nepozorována, avšak zcela jistě jí zajímá (Ibid.: 188-9, II, LXXVI).

²⁶² Lze ovšem argumentovat i jinak. Cecílie může jen vyjadřovat normy své třídy a svého pohlaví, jak tvrdí McAlpin (2009). V porovnání s vědovností zbytku zástupkyň svého pohlaví v knize však takové vysvětlení nepůsobí přesvědčivě.

láska a sex degradovaná na pouhou mocenskou hru není bezmocná. Člověk svým vášním může propadnout, může se skutečně zamilovat. Osobou, která mrav i morálku spojuje a v jejímž vidění se spolu protínají, je madam de Tourvel. Podléhá sice, ale své morální standardy si udrží alespoň v tom, že zemře žalem nad svým podlehnutím. Laclosův román tak lze chápat jako perverzi všech citových ideálů 18. století (Wolfgang 2016: 157), ale na druhou stranu i jako ukázkou skutečné morálky, vzdálené Rousseauovsky nereálnému sentimentalismu (Blum 1973). Valmont totiž rozhodně není ďábel a Cecilie má daleko do anděla, přesto první z nich má morálku lovce, a té podřizuje svůj styl života, a druhá má morálku klášterní naivky své doby. Zde se ukazuje morálka předrevoluční Francie: na povrch cudná a pokud se sama nezkaží (k čemuž Cecilie v mezidobí mezi svými klášterními pobyty rozhodně spěje) se sexem nemající nic společného, jelikož tak chce mrav. Pod povrchem však zkažená, plná cynismu, prázdnoty zjištění, že realita lásky a sexu se s mravem hlásanými ideály hluboce rozchází a nemá na to, je naplnit, a proto je manipulující a využívaná alespoň v lovu a moci, které správně použitá sexualita poskytuje.

13. Romantismus

Definice romantismu prý postrádá společného jmenovatele (Hrbata, Procházka 2005: 10), nicméně samo jméno romantismus je preromantického původu (Černý 2009: 106) a původně označuje zálibu v citových věcech, ve všem dojmavém a dobrodružném. Tato záliba byla pokládána za typický středověký rys románských národů (Ibid.). Ovlivněn sentimentalismem, romantismus se obrátil zády k hodnotám klasicismu a racionalismu. Zatímco v hudbě jej symbolizují díla Wagnerova či ve filosofii Schelling a Fichte, v literatuře se znovu a znovu objevuje myšlenka svobodného jedince a hledání vlastního já (Furet 2010: 14). Časově jej lze vymezit lety 1790-1848²⁶³, přičemž realizace tohoto hnutí spočívá především v literatuře (v románu) a hudbě. Pro sexualitu v literatuře je romantismus obdobím snad nejvýznamnějším²⁶⁴: romantická láska je ve své šťastné podobě mravně nejvyšší projev lidství, v té nešťastně pak je největším prokletím (Černý 2009: 122). Absolutní hodnotu má minulost jako ideál dokonalosti (Hrbata, Procházka 2005: 214). Literární já je opuštěné uprostřed

²⁶³ Černý (2009: 107) jej naopak vymezuje lety 1815-1848, což je podle něj doba, kdy romantismus ve většině zemí převládá.

²⁶⁴ Ostatně Doorman (2008: 80) spojuje úpadek romantické lásky teprve se sexuální turistikou popsanou v díle M. Houellebecqa (jmenovitě v románu Platforma z roku 2001).

vesmíru a hledá spásu v tvorbě a kontemplaci krásna (Furet 2010: 18). Romantický intelektuál je proto ctitel nicoty, ale i estét, dandy, flaneur toulající se pasážemi, utopista, melancholik (v melancholii se doslova utápí Keatsovy verše), filolog, snivec, vizionář a konečně i konzervativce (Givone 2014).

Základním dílem a citovým breviérem romantismu je – ještě preromantické – Goethovo *Utrpení mladého Werthera*²⁶⁵: Goethe v něm totiž přetváří citlivou duši v životní styl (Černý 2009: 91). Námět Werthera vychází z Rousseaua a jeho *Nové Heloisy*, z níž přejal vypětí citů až na pokrají únosnosti a zcela opominul morální zásady a výchovné tendence dosavadních románů. Slavná láska Werthera k Lotty – ta je zasnoubená s jiným mužem – je láskou nemožnou. Werther však neuznává jakékoliv omezující zásady, včetně těch etických, pokud se staví proti lásce a niterným citům. Když tedy manžel zavraždí svou nevěrnou ženu ve hněvu, či když se mladé děvče spustí a pohlavní rozkoše jej zcela pohltní, Werther má pocit, že nikdo nesmí házet kamenem (Goethe 2008: 78). To proto, že vnější překážky, společenský mrav a ohledy, jejichž kořeny často ani nejsou zjevné, brání lidem v opravdovosti a v projevení sebe sama. Werther proto považuje romantické poblouznění za vrcholně morální a vyhledává bol, nikoliv uspokojení. Stejně tragicky jako ve své sebevraždě²⁶⁶ selhává proto Werther ve svém uskutečnění etické lásky: nepatří totiž do tohoto světa, nemá nic společného s tělem (sex s Lotty třeba i jen v představě není ani jednou zmíněn) proto musí být neuskutečněná, jen vysněná.

13.1. BYRONŮV DON JUAN

Velký význam pro anglický romantismus měla jezerní škola (Wordsworth, Coleridge, Southey). Romantický hrdina je totiž odcizen své společnosti, je to vyděděnec²⁶⁷, který svou samotu vyrovnává silnou láskou uprostřed jezer obklopených mlhou a zříceninami starých hradů. Významný je též anglický „gotický román“: Maturinův *Poutník Melmoth* zaprodá svou

²⁶⁵ Z hlediska kontrastu mezi osvícenstvím a romantismem je též zajímavý Goethův román: *Spříznění volbou* – první velký román o manželství (viz Doorman 2008: 173-4).

²⁶⁶ Střelil se sice do hlavy právě o půlnoci, když jej však v šest ráno najdou, ještě chroptí a země teprve v poledne.

²⁶⁷ To překrásně dokumentuje Byronův *Childe-Harold*:
„Já k světu nepřilnul, ni ke mně svět,
já nelichotil jeho vilné vládě,
ni nepoklekal v model jeho sled,
ni v ohlas nekřičel, ni za ním pádě“ (Byron 1919: 132).

duši za dlouhý život a moc, avšak bloudí světem a marně hledá člověka, který by s ním (ve vypjatých situacích hladu, šílenství, mučení inkvizice, ...) měnil. Sexualita je v něm významně spojena s křesťanstvím a touhou po spáse, jak ukazuje příběh Imálí (Maturin 1972: 451-493) či homosexualitu připomínající přátelství Alonza a Juana v dlouhém Španělově příběhu²⁶⁸.

Erotické motivy sice také přehrává, ale svým důrazem na senzaci až do nevkusu spadá Lewisův *Mnich*, příběh mnicha Ambrosia, který navenek budí dojem světce, pod povrchem je však nejen otrle bezcitný, ale i zcela bezohledně uspokojuje vlastní pohlavní touhy²⁶⁹. Ambrosiovým společníkem v uspokojování jeho pudů je očekávatelně sám ďábel, jeho pohlavní pudy jsou proto incestní a jeho etika vrcholně pokrytecká, spoléhá jednak na utajení svých milostných eskapád, ale i na to, že „pokud si zachová nárok na spásu, nemusí se vzdávat naděje na boží milost“ (Lewis 2015: 279, Kap. IX). Mnišství je v Lewisově pojetí figurou jinošství, ostatně celého *Mnicha* lze považovat za „pubertální dílo odrážející sadistické tendence i představy erotické svobody v duši dospívajícího mladíka“ (Hrbata, Procházka 2005: 143).

Nad ostatní romantiky však z hlediska sexuality vyniká Byron. Je to totiž básník titán (Černý 2009: 167): bouřlivák, obrazoborec, člověk s opovržlivou lhostejností k morálce kombinovanou s nudou ze života a světobolu (Ibid.). Byron si dokázal hrát s láskou i se sexem. Miloval ženy cudné a plaché (Maurois 1979: 132), podivný vztah udržoval se svou nevlastní sestrou Augustou, dále se Shellyho manželkou, ovšem měl i četné homosexuální vztahy (Cochran 2010). Sexualitu tedy očekávatelně nijak netají i jeho hrdinové: Childe-Harold se hned v úvodu prvního zpěvu ukazuje jako ten, kdo vzdoroval studu a obklopoval se prodejnými ženami (Byron 1919: 21). V dopise hraběnce Guiccioli Byron tvrdí, že se již léta snaží zbavit tyranie vášní, jelikož od lásky již mnohé vytrpěl a prohlašuje, že již nikdy milovat nechce (Byron 1972: 294)²⁷⁰, což je ovšem spíše poetická figura a strategie svodu²⁷¹. Jindy vysvětloval, že

²⁶⁸ K motivu marnosti lidského poznání v *Poutníku Melmothovi* a uzavřenosti a konečnosti světa viz Hrbata, Procházka (2005: 144-6).

²⁶⁹ Zavraždí dokonce vlastní matku Elvíru, znásilní vlastní sestru Antonii (i když se o existenci těchto příbuzenských svazcích od ďábla dozví teprve v poslední kapitole).

²⁷⁰ Obdobně je i Childe-Harold nabažen láskou a plane citem k mnohým, miluje jen jedinou, která však nesmí být jeho. Samotného Childe-Harolda nemiluje žádná žena (Byron 1919: 22-24).

²⁷¹ Tu vyjadřuje velmi pregnantně opět v Childe-Haroldovi:

„Ten špatně, tuším, srdce ženy zná,
kdo mní že v lásce vzdechy vedou k cíli,

čím jest jí srdce, jež se samo vzdá?“ (Byron 1919: 69). Cílem není lásku mít, ale dobývat jí, protože právě tím slast roste. Žít a milovat je pro Childe-Harolda totéž, přičemž neplane po ženě, ale po ideálu (Ibid.: 120).

mravnost je otázkou podnebí (Maurois 1979: 202). Ovšem nejen Byron, ale i jeho romantičtí hrdinové lásku užívají a zároveň jí opovrhují. To však naopak nečiní jeho báseň z hlediska sexuality a její etiky nejzajímavější: *Don Juan*.

Byron *Dona Juana* označil za svou burleskní báseň (Byron 1972: 323) a bránil se tomu, aby byla vnímána jako oslava neřesti, měla být totiž satirou na stav tehdejší společnosti (Ibid.: 489). Na nedokončené skladbě o šestnácti zpěvech pracoval několik let v Itálii, první a druhý zpěv vyšel v roce 1819, nicméně první a poslední zpěvy jsou značně odlišné: v posledních zpěvech je znatelná sílící satiričnost a Byronův příklon k nomádství spojenému s nezávislostí na státní moci, náboženství i vědě (Hrbata, Procházka 2005: 118). Na rozdíl od předchozího faustovského tématu v *Manfredovi* si však Byron za hrdinu v *Donu Juanovi* vybral velmi průměrného hrdinu. Don Juan totiž sice jedná, v okamžicích těžkých zkoušek překvapivě zachovává jistou morálku (odmítne se například účastnit kanibalství ve druhém zpěvu), ale jen málokdy přemýšlí. Přes jisté morální kvality tudíž v případě Juana nejde o postavu heroickou, jde o muže, na jehož životě se promítá dobový mrav. A jde také o muže, který je svou dobou jaksi smýkán. Ostatně sám Byron si nebyl jist, zda má svého hrdinu na konci poslat do pekla, nebo do nešťastného manželství (Coleridge 2006).

Děj nedokončené básně je komplikovaný, stejně jako v případě Childe-Harolda je hlavní hrdina téměř neustále na cestách, avšak cesty jej vedou k velmi podivným zkušenostem s lidskou společností a jejími pravidly. Žije v Seville s matkou Inéz a otcem Josém, ovšem zároveň udržuje milostnou aféru s matčinou přítelkyní, za dona Alfonse vdanou Julií. Na rozdíl od Molinova stejnojmenného hrdiny Byronův Don Juan v celé básni ženy nedobývá, ale je jimi sváděn. Není zcela pasivní – ctí požadavky mužské role a svlečené ženy se zmocní – ale aktivita vychází ze strany žen a není třeba je nikterak dobývat. I ve chvíli, kdy je Julia dopadena manželem, který prohlíží její pokoj a hledá milence (schovaného v Juliině posteli přímo pod její zadnicí) je to Julia, kdo jedná. Jelikož don Alfonso nakonec manželčinu nevěru odhalí kvůli Juanovým zapomenutým botám, je Juan poslán do Cadizu. Bouře a ztroskotání lodi jej však zanesou k jednomu z řeckých ostrovů – po cestě v člunu je nejprve sněden jeho pes a později jeho učitel Pedrillo (kanibaly posléze posedne šílenství) – kde potká krásnou Haidé. V prostředí nezkažené přírody ostrova a jeho jeskyně lásce s Haidé propadne. Haidé je však dcerou piráta, který Juana z rousseauovsky nezkažené idylky vytrhne a prodá do otroctví. V ženském přestrojení – do něhož se však převlékne teprve z donucení, když mu eunuch,

strážce harému, hrozí kastrací – se tak Juan dostane do Istanbulu a do sultánova harému, kde má v noci sex s krásnou dívkou. Z harému Juan prchne a přidá se k ruským vojskům válčícím s Turky, s generálem Suvorovem se dostane do Petrohradu, kde si jej za svého milence vyvolí stárnoucí, avšak stále vilná Kateřina Veliká. Po čase se ale Juan kvůli drsnému petrohradskému podnebí roznemůže a je vyslán do Anglie, kde potkává další ženy a v duchu gotického románu se mu zjevuje temný mnich – ve skutečnosti převlečená vévodkyně Fitz-Fulkeová, která jej svádí. Takto nastíněný děj ovšem neplyne hladce, naopak, řady slok od něj odbíhají, komentují Byronovy současníky, politiku, historii, kolegy, a především nedůslednost lidských citů, společnosti a proklamované morálky.

Již nastíněný děj však naznačuje, že kniha byla od počátku tabu. Romantici totiž projevují zájem o individuum, které často nedopovídá univerzálním principům (Doorman 2008: 35). Mravnost v romantismu patří především ženám, jež ji hájí a jsou obdařeny mravní silou (Michaud 2010), avšak je to mravnost často pokrytecká a muž je uvnitř manželského svazku považován za představitele Boha. Na druhé straně je právě romantické uvolnění citů příčinou opadu společenských konvencí, opadu pokrytectví, vzniku feminismu a fenoménu cestovatelství (Černý 2009: 123). Citová touha a touha po vášnivém prožitku totiž vede k neúctě k manželství a nevěrám, stejně jako oslavování sebe sama má svůj okamžitý protějšek v nactiutrhání a paskvilu (Černý 1998: 130). Právě to se v *Donu Juanovi* děje: ženy jednají, podléhají chlípnosti a chudák Juan se nestačí divit.

Byron sám sice *Dona Juana* v pátém zpěvu nazval morálním modelem (Byron 2006, V, 2²⁷²), do toho však báseň měla daleko. Nebyla nemorální ve smyslu prosazování nemorálních zásad či preference zla před dobrem, byla to ale rozhodně kniha nebezpečná. Coleridge (2006) považuje Byronova Dona Juana za „monstrum“ protože ignoruje možnost vzdoru vůči zlu a podřízení se osudu má za vášeň. V tom může mít do značné míry pravdu. Básník totiž pochybuje, že lze milovat a zároveň být rozumný, stejně jako, že by výčitky jakkoliv zabránily pokušení (Byron 2006, I, 117). Ostatně hned na počátku se tvrdí, že dokonalost je v našem světě totéž jako nemastnost neslanost (Ibid.: I, 18). Ačkoliv dona Inez vychovává svého syna striktně morálně – jeho chůvy jsou tudíž vždy ošklivé a staré (Ibid., I, 48) – od počátku jako kdyby předpokládala, že z něj vyroste chlípny muž. To ovšem Byron zdůvodňuje španělským

²⁷² Vzhledem k tomu, že používám e-knihu v níž stránkování záleží na nastavené velikosti písma, neuvádím paginaci.

podnebí: cizoložství (u mužů nazývané dvornost) je častější v parném podnebí, což činí šťastnými severské národy (Ibid., I, 63-64).

První sex Juan tedy prožije v parném letním dni s Julií, když je mu pouhých 16, jeho partnerka je o šest let starší a vdaná, nejde ovšem o nijak významnou lotrovinu, protože to Juana naučilo základům lásky (Ibid., I, 85). Že je Julie vdaná, je jistě problém, ovšem podle Byrona se ženy v křesťanských zemích právě proto vdávají, aby ztratily panenství a měly volnost: tedy nebyly hlídány otci a bratry (Ibid., II, 175, znovu XII, 58). Juan se do Julie zakouká, v čemž notně napomůže puberta, nejde tedy o zakoukání vysloveně milostné, ale spíše tělesné. Julie sice zváží svůj manželský stav, ale následně za nesouhlasného šepotu se sexem souhlasí (Ibid., I, 117). To, co milenci prožijí, je jistě slast, zesílená navíc skutečností, že jde o Juanův první sex, a básník sarkasticky dodává, že právě proto musí být oba zatraceni věčným ohněm (Ibid., I, 119 a znovu II, 191). Takové prohlášení ovšem nemá žádný vliv na provádění sexu, ostatně „slast je hřích a někdy hřích je slast“ (Ibid., I, 133). Z nevěry jsou primárně obviněny ženy (Ibid., I, 146, znovu II, 200, znovu III, 24, znovu XI, 36 a znovu XV, 6), avšak mají k tomu důvod: ve chvíli, kdy manžel prohledává její ložnici, Julie pohrdlivě volá, že doufá, že milenec, z jehož potkávání jí manžel obviňuje, nebude šedesátiletý jako don Alfonso (Ibid., I, 155). Ostatně ženy jsou také za nevěru mnohem přísněji potrestány: Julie musí do kláštera, zatímco Juan putuje do Cádizu. Zatímco tedy mužům patří všechny zdroje včetně ostatních žen, žena má jedinou možnost: stále nekonečně milovat. Milovat ženu je tak krásné i děsivé, protože ženy jsou krásné a bez jejich lásky nemá život co přinést, ale zároveň – kupodivu – vyžadují věrnost, a zradu trestají jako lité tygřice (Ibid., II, 199). Platí proto:

„Při první vášni žena miluje jen muže,
však ve všech dalších k Lásce chová cit,
z čehož je zvyk, od nějž si nepomůže,
padne jí jako rukavice, volně, a už nelze odhodit“ (Ibid.: III, 3)²⁷³.

To druhá Juanova láska, k Haidé, není jen o sexu, je to opravdový cit. Haidé není nezkušená – odmítla již několik nápadníků, aby se naučila najít toho správného – když však

²⁷³ In her first passion Woman loves her lover,
In all the others all she loves is Love,
Which grows a habit she can ne'er get over
And fits her loosely – like an easy glove“

nahého Juana nalezne na břehu, odvede jej do jeskyně a ihned jej tam políbí (Ibid., II, 143). Oba milenci sice mluví jinými jazyky a vzájemně si nerozumí, to je však citům jedině ku prospěchu: mluví polibky a vášní. Juan podlehne skutečné lásce. Ne takové, kterou zažil mezi prsy vdané Julie, na níž ihned zapomene, ale takové, jakou vyvolává zdraví a nečinnost (Ibid., II, 167-169). Totéž se stane i Haidé, duše obou milenců se zkrátka protnou. Následně prožívají ráj. Chodí nazí či polonazí a nestarají se okolí, jsou si sobě přírodou souzeni. Vášni se nejen že nebrání, ale ani to nejde, protože se jich bezprostředně týká. To, co prožívají, však není manželství. K němu měl Byron jen pohrdavá slova – v turecké podobě ho přirovnal rovnou k visacímu zámku²⁷⁴, ale i mimo Turecko není o co stát – protože jednak tlumí vášeň, jednak muže dostává jen pod pantofel, každý se po čase za své propadnutí lásce navíc začne stydět a stejnou věc nelze obdivovat napořád: manželství je tedy konec lásky a vášně. Pokud je někde manželství přirovnáno nebi, pak pouze ironicky (Ibid., XII, 14). Z toho důvodu sice manželství z romances vyrůstá, ale manželské vrkání nikoho už neláká, na rozdíl od polibky milenky (Ibid., III: 6-8)²⁷⁵. Manželství je však na druhou stranu vrcholně mravné, i když vrcholně nepřírozené: jde o morálního kentaura – napůl muže, napůl ženu (Ibid., V, 158). Juan s Haidé si ovšem navzájem patří přirozeným způsobem, bez jakýchkoliv slibů (jež by stejně nešlo pronést, mluví totiž odlišnými jazyky). Oba vědí, že taková láska musí brzy skončit. Jejich stav Byron přirovnává k opilosti (Ibid., IV, 24) a vystřízlivěním je příchod otce. Haidé však bere vinu na sebe a chce raději zemřít nežli být bez Juana, a to také učiní. Po wagnerovsku zemře láskou, těhotná Juanovým synem, o němž se však Juan sám nikdy nedozví. Sám na tom ostatně není lépe. Ještě v istanbulském harému, obklopen krásnými ženami, si po Haidé stýská (Ibid., V, 117).

Zajímavý je Juanův harémový převlek za ženu: nejprve jej totiž striktně odmítá. Šaty jsou pro něj to, co jej dělá mužem, a odpohlavnit se přeměnou na ženu pro něj znamená potupu. Po celou dobu se sice Juan nechává svádět ženami, to však pro jeho mužnost neznamená žádnou škodu. Není totiž nikdy žensky pasivní. Aby si teď tedy na sebe vzal ženské

²⁷⁴ „Wedlock and a padlock mean the same“ (Ibid., V, 158)

²⁷⁵ Přitom milenka nesmí být manželkou:

„Právě tak dobře mnohoženství můžeme se bát,
a nejen jako hříchu, spíš pro fakt, že nudí,
většinu z těch, kdo ženatí jsou jedenkrát,
mít ženy dvě jen stěží cokoli kdy pudí (Ibid., VI, 13)

(Polygamy may be well held in dread / Not only as a sin, but as a bore / Most wise men with one moderate woman wed / Will scarcely find philosophy for more).

šaty, musí mu Baba, strážce harému, pohrozit kastrací. Fakt, že jen kastrace je pro Juana horší, ukazuje hodnotu ženské role v jeho očích. Hierarchie je jasná: na vrcholu stojí muž, pod ním žena a na samém dně jsou eunuši. Juanovi však ženské šaty sednou bez problému – podobně jako Seladon v *Nové Astrei* i Don Juan je k nerozeznání od panny (Ibid., V, 80) – což může být právě ten důvod, proč si je odmítal obléci. Avšak i v převleku za ženu se od něj chce to, co může dát jen muž: na trhu otroků jej zakoupila čtvrtá a nejméně oblíbená sultánova žena Gulbeyaz, která od Juana vyžaduje sex. Juan – v tu chvíli demaskulinizovaný v ženském oblečení (Wolfson 1987) – se však rozplácne (Byron 2006, V, 118). Láska k Haidé jej oslabila, Gulbeyaz proto odpoví, že sex s ní je nemožný: láska musí být svobodná a je pro svobodné. Juan zároveň v tuto chvíli již nevěří tělesným tužbám: ty každého dovedou k prvnímu kupci a jen nezkušené mládí jim může důvěřovat (Ibid., VI, 16). Po útěku z harému k ruské armádě se ovšem své maskulinity zase chopí: v osmém zpěvu již velmi zmužile bojuje na straně Rusů a v devátém již má bradku a kníry, protože se tak líbí Kateřině Veliké (Ibid., IX, 53).

Avšak přes odmítnutí krásné Gulbeyaz Juan bez sexu nezůstane. City k Haidé jdou stranou, kdy se před ním důvěřivá Dudú jedné noci v harému svlékne a ulehne k němu: považuje jej totiž za ženu. Juan nejprve usne jako manžel: bez sexuálního zájmu o ženu vedle něj. Dudú však chce víc, otvírá rty a zřejmě očekává lesbický sex, ovšem vtom, ve chvíli, kdy chce do úst vzít pozlacený plod (očekávanou vagínu), jí do rtu bodne včela (objeví tedy Juanův penis) a začne křičet (Ibid., VI, 68). Vše se zase brzy utiší, ale Byron své přání dobré noci opraví na dobré ráno, neboť kohout už kokrhal²⁷⁶. Juan je tedy sice opět sveden, ale opět se ani náhodou nebrání. Ženy od této chvíle bere zcela účelově. To ostatně ukazuje i „zamilování“ do Kateřiny Veliké:

„Tu Její výsost k němu shlédla a mladík vzhlédl k ní
a přišla na ni láska: pro jeho obličej,
i půvab, jeho – sám bůh ví; pro Amorovo hájemství
...
Jeho, na druhé straně, asi neposedla láska
leč vášeň stěží méně panovačná:

²⁷⁶ „Cock had crown“ (Ibid., VI, 86).

sebeláska ...²⁷⁷ (Ibid., IX, 66-67)

Don Juan velmi dobře ví, že vášně panovnice jsou prchavé, na druhé straně mu však lichotí. Kateřina – obvykle preferující urostlé muže – se v něm totiž zakoukala do chlapečka, který podráždil její touhy (Ibid., IX, 87). V tuto chvíli již Juan nečeká lásku jako od Haidé, je to pro něj už jen marnivost, nebo – v horším případě – šílenství. Básník k tomu podává hierarchické řazení lásky: nejvýše klade lásku platonickou, dále křesťanskou, a teprve na konec manželskou, která kvete v křesťanských zemích (Juan již totiž zná Cařihrad a lásku sultánova harému) (Ibid., IX, 76). V Rusku se Don Juan dostává do situace ženatého muže postavené na hlavu: chce-li v Rusku žít spokojeně, musí uspokojovat Kateřinu, ovšem z harému zachránil mladou dívku, kterou miluje, právě proto, že jí zachránil (Ibid., X, 58). Je tedy sice svobodný (když přijede do Anglie, všechny nezadané po něm prahnou (XI, 46)), ale je vázán k mladičké milence. Obzvlášť v Anglii se jeho stav stane trnem v oku všech: má lovit dědičku (Ibid., XI, 74), v Anglii totiž nevládne ani láska, ani sex, ale peníze: manželský obchod. Tato gynokracie (Ibid. XII, 66) dělá pro Juana, uvyklého španělským zvykům, Angličanky ošklivé. Jsou totiž chladné, vypočítavé a virtuózní v uštěpačnostech (Ibid., XII, 73).

Don Juan představuje Byrona útočného a rozhodně není typicky romantickým hrdinou. La Chance (1998) považuje za meritum básně nihilismus: znehodnocení všech hodnot. Odsuneme-li tedy stranou pověstnou záhadnost celé Byronovy básně (Ibid.), Don Juan nás rozhodně nenaučí empatii a vlastně vůbec žádným hodnotám. Převládající ideologie a hodnotové systémy své doby naopak zesměšňuje, aniž se snaží ukázat alternativy. Báseň však rozhodně ostře odlišuje mezi muži (zpravidla neutrálně zobrazenými) a ženami (obviněnými z nevěry, podvodů a pokrytectví), za čímž nepochybně stojí Byronova homosexualita (Wolfson 1987). Don Juan je nepochybně v některých místech homoerotický a misogynní. Báseň je ale výsměchem a jako taková má postihovat především slabá místa společnosti: obrací se proto neustále k nevěře žen, které Juana svádí, ačkoliv dobově nepoměrně častější byla nevěra mužů. Vysmívá se manželství jako hranicím, v nichž lze uskutečňovat lásku, jelikož manželství

²⁷⁷ Her majesty looked down, the youth looked up –
and so they fell in love; – she with his face,
his grace, his God-knows-what: for Cupid's cup.

...
He, on the other hand, if not in love,
fell into that no less imperious passion,
self-love...

existuje podle Byrona zpravidla bez lásky a láska bez manželství (Byron 2006, XII, 15). Láska mimo manželství má nejčastěji podobu flirtu, ten ovšem posílá nové Werthery do rakví (Ibid., XII, 63), a je stejně nemorální a stejně bezohledný jako nevěra, ovšem s tím rozdílem, že při něm neprobíhá žádná tělesná slast. Naopak manželská láska vyžaduje dřinu, i když tak je považována za mravnou: Juan dostává v Anglii opakovaně rady, aby se oženil, protože mravy a manželství jsou totéž (např. Ibid., XV, 29). Juan sám je však paradoxně zamilován skutečně a nejsilněji pouze jednou, a to právě v situaci, kdy manželství nejen nepřipadá v úvahu, ale kde by vše zkazilo. Don Juan je tedy romantický v přednosti, kterou dává přirozenému citu: není důležité, co si myslí společnost, ale důležité je nenechat si cit svázat a změnit v povinnost. Juanova láska s Haidé je obrazem právě té nespoutanosti, kterou se společnost snaží vymýtit, ovšem je také obrazem divoké přirozenosti: proto romantické rekvizity jeskyně, ostrova, ztroskotání, nahých těl. Ovšem Don Juan též ukazuje jednu důležitou věc, která se pojí se sváděním: je sváděn ženami především proto, že nikdy nejeví moc chutě žádnou svádět (Ibid.: XV, 12), afrodisiakem je jim jeho nedostupnost.

Zatracení manželství jako pokryteckého obchodu, narcismus žen i mužů a představa přirozené lásky, v níž nemají místo slova, ale pouhé city viděné v očích partnera, to jsou hlavní etické přínosy zcela neetické (či etické hodnoty převracející a zesměšňující) Byronovy básně. Stranou nestojí ani travestie pohlavních rolí: Juan se mění v harému v Juanu a vévodkyně Fitz-Fulke se mění v mnicha: ovšem oba převleky jen potvrzují nadřazenost mužské role. Vévodkyně se jistě nemusí převlékat za muže, aby mohla Juana svádět – v celé básni tak ženy činí bez převleku – avšak její zjevení se nejvíce podobá zjevení Komtura, z di Molinovy verze Dona Juana (Crucenau 2014). Právě ona tudíž v té době již značně narcistnímu Juanovi připomíná existenci tužeb žen v jeho okolí.

13.2. STENDHAL: ČERVENÝ A ČERNÝ

Jestli Byron ukazuje ženu jako Kirké – dravou a muže svádějící bytost – francouzský romantismus ukazuje její dobově zřejmě reálnější podobu: u G. Sandové se pouze devatenáctiletá Indiana, provdaná za šedesátiletého Delmara, totiž zamiluje do Raymona, ale musí se smířit s tím, že Raymon jí zradí a ožení se pro peníze. Sama Indiana tak štěstí nakonec hledá v exotické přírodě ostrova Réunion (symbolizujícího rajskou nezkaženost). Lépe na tom ženy nejsou v historických románech a hrách Alexandra Dumase otce. Dumas – sám smyslově

lačný milenec, mezi jehož silné stránky rozhodně nepatřila věrnost (viz Maurois 1966: 64-70) – například v *Neselské věži* zobrazil Markétu Burgundskou, jak se v tajné komnatě oddává cizoložným orgiím, po nichž shazuje milence do Seiny. Ze *Třech mušketýrů* je známý diskrétní Aramis²⁷⁸; milostný románek Buckinghamu s Annou Rakouskou. V *Královně Margot* zase královna udržuje – kromě přátelského vztahu se svým manželem Jindřichem Navarským – poměr s několika milenci. Ve světě Dumase otce je však sexualita jen instrumentální a láska šablonovitá, neuvěřitelná (více viz Dubrovic 2011).

Na rozdíl od Sandové a Dumase otce o lásce, jejich podobách, stejně jako o manželství nejen románově snil, ale i filosofoval Stendhal (Henry Beyle). Ve své práci *O lásce* rozlišil lásku vášnivou, galantní, smyslnou (tedy vlastně sexuální) a marnivou (Stendhal 195: 23-24). Zatímco tři z těchto druhů jsou záležitostí civilizace, u divokých národů shledáváme jen lásku smyslnou, tedy sexualitu. Zbývající (podle Stendhala civilizované) podoby lásky se pak významně pojí se studem a moralismem²⁷⁹. Ten leží ve vzájemném sdělování si zamilovanosti i jiných s láskou spojených pocitů, v čemž ovšem vynikají především studenti a mladé dívky (Ibid.: 95). Stendhalovy práce sice stojí na pomezí mezi romantismem a realismem, ale Stendhal dává v romantickém duchu lásce prim: bez ní nemůže být vdaná žena věrná (Ibid.: 189), v klášteře trapistů žijí jen ubožáci bez lásky a bez odvahy se zabít (Ibid.: 234). Fabrizio del Dongo z *Kartouzy parmské*, stejně jako *Lucien Leuwen*²⁸⁰ jsou mladí muži plní ctižádosti a hledají své místo ve společnosti a lásku plánují jako cestu ke svým cílům. Ve všech případech jsou ovšem láskou strženi a i když nepouští ze zřetele své zjištěné cíle, lásce se oddávají. Roli vždy hraje společnost. Právě ona Lucienu Leuwenovi překazí jeho vztah s paní de Chasteller, Fabrizio se zase v *Kartouze parmské* pachtí za společensky žádanou podobou lásky a teprve ve chvíli uvěznění najde její skutečnou podobu. V tom stojí zcela mimo dění Bůh, odpovědný sice za stav světa, ale omluvený – jak Stendhal říkával – tím, že neexistuje (Fischer 1990).

Ctižádost a na ní založenou sexuální morálku, spolu s pokrytectvím a konfliktem mezi černou společností a rudou touhou s vášněmi (či také mezi černou klerikou a rudou sekulární barvou uniform) najdeme v asi nejvýznamnějším Stendhalově románu pojmenovaném právě

²⁷⁸ K pohledu na *Tři mušketýry* viz (Hrbata, Procházka 2005: 242-250).

²⁷⁹ Který podle Stendhala ovšem leží v pokrytectví: „Přítelkyně, která měla na tučet vykřičených pletek, a nikoli všechny posloupně, jim vážně tvrdí, že se v očích veřejnosti zneuctí, budou-li milovat“ (Stendhal 1951: 81).

²⁸⁰ Který se měl původně jmenovat „*Rudá a bílá*“ (Fischer 1979: 153).

podle barev tohoto konfliktu: *Červený a černý*²⁸¹. Dílo po léta vydávané jako práce egoistického diletanta (Macura a kol. 1988 II.: 275), jehož jazyku a stylu bylo těžké rozumět²⁸², totiž líčí na sexualitě a lásce založený pokus o vzestup synka tesaře: Juliána Sorela. Kniha – v níž ve Scottově duchu každá z kapitol nese motto, připsané například Kantovi, Machiavellimu a dalším, kteří zcela jistě podobné aforismy říci nemohli – má za hlavního hrdinu self-made mana, který se po Napoleonově vzoru za restaurace Bourbonů pokusí o společenský vzestup. Protože však již nelze vyniknout hrdinstvím v armádě (červená), a protože zbohatnutí obchodem, jež by znamenalo nejistější cestu vzhůru, Julián Sorel odmítá, volí cestu pokrytectví. Směřuje vzhůru nejprve skrze pozici soukromého učitele dětí verrièrského starosty a jeho manželky: *famme fatale* románu, paní de Rênal. S ní Julián zaplete složitý poměr: nejprve je pečlivě plánovaný a založený na vypočítavosti, avšak postupně obohacený skutečnou láskou a city, které oba protagonisty překvapují. Poměr končí zneuctěním paní de Rênal, když její manžel nevěru své ženy odhalí, Julián odchází do kněžského semináře, v němž se neúspěšně pokusí o církevní (černou) kariéru. V církvi nenachází o nic méně pokrytectví, než kolik ho má sám, v očích seminaristů vidí pouze touhu po ukojení fyzické potřeby jídla (Stendhal 2009: 140, I, 25). Dostává se však do aristokratické společnosti, která sice navenek oplývá dobrými mravy, ve skutečnosti má však do mravnosti daleko a vyznačuje se navíc nesvobodou: je vyloučeno mluvit v ní o čemkoliv svobodnějším nebo odvážnějším. Julián se stane tajemníkem pana de la Mole a svede jeho pyšnou, sebestřednou, avšak do romantických symbolů zahleděnou dceru Matyldu. Matylda otěhotní a markýz svolí k mezaliančnímu sňatku s Juliánem, když tu celou hru překazí udavačský dopis napsaný paní de Rênal (ve skutečnosti diktovaný jejím zpovědníkem jako součást pokání). Julián se paní de Rênal pokusí zastřelit, dojde k soudu, avšak tu Julián před ve svůj prospěch podplacenými porotci páchá v podstatě sebevraždu. Ačkoliv stále jej milující paní de Rênal, která střelbu přežila, odmítne vypovídat, ačkoliv Matylda stížená romantickým exhibicionismem mu opakovaně padá k nohám, Julián poznává, že pro neurozeného člověka jeho typu cesta nahoru nevede, a volí raději smrt. Porotcům řekne pravdu o společnosti, v níž žijí, a je gilotinován. Matylda se oddává

²⁸¹ Spíše též *Červená a černá*, v originále *Le Rouge et le Noir*. K symbolice barev v románu blíže viz Li (2015) nebo Pollard (1981).

²⁸² Stendhal je slavný tím, že aby si udržel svůj vyprávěcí styl, četl si před prací v Občanském zákoníku (Fischer 1990)

romantickým sněním nad jeho useknutou hlavou a paní de Rênal umírá jen o tři dny později méně nápadně v náručí svých dětí.

René Girard (1998: Kapitola 5) slavně sexuální touhy v *Červeném a černém* popisuje jako trojúhelníkovou touhu založenou na rozdělení milované osoby v subjekt (milovaná bytost) a objekt (její tělo). Touha je zde zprostředkovaná, marnivec touží po tom, po čem touží někdo jiný, tak jako nás reklama nutí chtít nějakou věc jen proto, že budí pocit, že jí mají všichni. Protože milovaná bytost odpovídá stejnou touhou, touží kvůli milencově touze po sobě, z čehož vzniká koketnost. Koketa se totiž nechce vydat snadno ve chvíli, kdy je žádoucí, a kdy jí vzbuzená touha dělá cennou. Zároveň však by nebyla vzácná, kdyby touhu nevzbuzovala. To ukazuje nejlépe druhá Juliánova milenka, Matylida de la Mole. Čeká hrdinský cit, ze všeho nejvíc chce, aby jejich láska byla „překonáváním nesmírných překážek a zoufalá nejistota o výsledku“ (Stendhal 2009: 245, II, 12). Matylida je koketa. V jednu chvíli Juliánovi píše nekonečný proud dopisů (Ibid.: 260, II, 14), v druhou jej odmítá a pochybuje o jeho zmužilosti (Ibid.: 265-8, II, 16). V jednu chvíli se svému milenci vrhá k nohám a prohlašuje, že je plně v jeho moci (Ibid.: 267, II, 16 znovu 272 II, 17, dále 282, II, 19 a nakonec 283, II, 19), v další je chladná a děsí ji, že nad ní milenec má moc (Ibid.: 271, II, 17, znovu 278, II, 19, dále 286, II, 20). Touží být milována (Ibid.: 273, II, 18) a zároveň vypráví svému milenci o lásce k jiným (Ibid.: 275, II, 18). Julián se naopak chová protřele, vědomě napodobuje pokrytectví Moliérova Tartuffa (Ibid.: 254, II, 13; 338, II, 33) a jde mu o sex. Nikoliv však pro vášeň, ale pro důkaz vítězství nad mnohem výše postavenou ženou. Toto pokrytectví Matylida pokládá za hloubku (Ibid.: 322, II, 28), jelikož přesně tak vypadá její láska. Romantická láska je tak podle Girarda pravým opakem svého vnějšího zdání. Jde o dvojí narcismus, kdy každý miluje toho druhého pouze na principu sebe sama (Girard 1998: 124-5), namísto lásky mezi dvěma existuje jen nesmiřitelná válka, kterou vedou marnivosti obou partnerů.

Ovšem *Červeného a černého* lze i bez Girarda brát jako plastický obraz muže, který se rozhodne ze sebe něco udělat a využije všeho, co má – tedy včetně svého těla – aby dosáhl svého a raději hyne, když svého nedosáhne. To je vidět hned na jeho prvním vztahu: Mladý Julián dobrou společnost nenáviděl (Stendhal 2009: 30, I, 7) ze stejného důvodu, z něhož na počátku nenáviděl paní de Rênal: oboje pro něj bylo krásné. Paní de Rênal byla považována za ctnostnou, ač byla vdaná žena (nebo právě proto), láska pro ni byla cosi nepřirozeného, pokládala ji za výjimku (Ibid.: 37, I, 7) a ve vášních viděla jen podvod, za nímž se hrnou jen

blázni (Ibid.: 41, I, 8). K takové povaze výborně pasuje její manžel, který má k ženám obecně jen satiricky ponižující poznámky o podivnosti jejich mechanismu (Ibid.: 41, I, 8 a 58, I, 12), a i když dojde k prozrazení záletů jeho ženy, uvažuje utilitárně když si říká: jsem na ní zvyklý, ví o všech mých záležitostech a těžko bych hledal někoho, kdo by ji nahradil (Ibid.: 99, I, 21). Touha v paní de Rênal proto vyrůstala podivně: na základě hněvu (Ibid.: 34, I, 7) a žárlivosti. Julián své svádění vdané paní detailně plánoval, stejně jako později v případě Matyldy, avšak poprvé přece jen nebyl tak úspěšný: neměl nejmenší zkušenosti, a tak se choval hloupě (Ibid.: 67, I, 14), byl však veden svou touhou po vzestupu a důrazem na selskou neomalenost, která však právě byla svůdná. Paní de Rênal si nejprve pro své city k Juliánovi připadala opovržením hodná, společenský mrav jí nutil cizoložství brát jako hřích²⁸³, když však k ní Julián podle slibu ve dvě v noci přišel, podlehla a Julián mohl děkovat za vítězství „lásce kterou vzbudil a neočekávanému dojmu, kterým na něho zapůsobila její svůdná krása“ (ibid.: 69, I, 15).

Sexualita je v románu snahou zmocnit se něčeho, po čem daný člověk vlastně netouží, jde zde o zaměnění touhy po subjektu a objektu, po zmatení touhy, protože toužící nadále neví, po čem vlastně touží a jakékoliv uspokojení ho v podstatě uspokojit nemůže (Girard 1998). V rozhodnou chvíli Juliánovu ctižádost sice nezradí tělo a chybějící erekce, o níž Stendhal jinde žertuje a připisuje ji prvnímu pohlavnímu styku (Stendhal 1951: 207)²⁸⁴. Pohlavní akt má ale pro oba podivnou příchut: Paní de Rênal myslí na peklo a přebíjí to vášnivými polibky, Julián zase sám sebe přesvědčuje, že jen hraje roli svůdce a že sleduje své zjištěné cíle (Stendhal 2009: 70, I, 15). Chtěl by proto paní de Rênal dobýt jako Napoleon, ale ve skutečnosti je z něj v rozhodující chvíli jen vyděšený chlapec přicházející o panictví (Clewes 1950: Kapitola XI).

Julián si – vzhledem ke svému cíli pochopitelně – s morálkou neláme hlavu, i když neváhá ohrnout nos nad zkaženost pudu a rozkoší žen (Stendhal 2009: 107, I, 21), jejíž příčinou je však on sám. Zato paní de Rênal ve svém individuálním etickém cítění vychází z církvi propagovaného mravu. Oproti Juliánovi navíc riskuje mnohem víc: společenskou smrt,

²⁸³ Autor dodává, že nebyla schopna uvědomit si „rozdíl mezi ženou, která je vinna před Bohem, a ženou, která je veřejně zahrnována nejhlučnějšími projevy obecného povržení“ (Stendhal 2009: 55, I, 11).

²⁸⁴ Stendhal tvrdí, že když s pěti hezkými mladými muži z hlavního štábu generála Michauda ve věku 25-30 let hovořil o chybějící erekci, zjistil, že ji všichni měli při první pohlavní zkušenosti (Ibid.: 210). Zajímavé je jednak, že mluví o mužích hezkých (byla by erektilní disfunkce očekávatelnější u mužů ošklivých?) i fakt, že se taková příhoda pojí s očekáváním, které na muže kladly romány poblázněné dámy.

zamezení přístupu do společnosti, znemožnění. Když jí onemocní syn, chápe to jako trest žárlivého boha, má pocit, že musí buď začít nenávidět Juliána nebo ztratit syna (Ibid.: 89, I, 19). Syn se sice nakonec uzdraví, ale paní de Rênal zůstaly pochyby: sex s Juliánem pro ni nyní znamená střídavě lásku, výčitky a rozkoš (Ibid.: 93, I, 19). Když se Julián po pobytu v semináři ke své milence vrátí (ve slavné scéně s žebříkem, která se později opakuje s Matyldou) nachází paní de Rênal zpovědníkem přesvědčenou, že všechny city (i ty k Juliánovi) musí ve skutečnosti patřit jejímu manželovi. V tuto chvíli – vzhledem ke svým záměrům již nesmyslně – se Julián pokusí sexem ještě jednou triumfovat: trvá na tom, že s paní de Rênal zůstane v pokoji celý den. To se mu povede, manžel však jeho přítomnost samozřejmě odhalí, Julián polonahý utíká a paní de Rênal je zneuctěna (Ibid.: Kapitola 30).

Právě tato scéna ale nejlépe ukazuje, jakou etiku Julianu sexu připisuje (když mu vůbec nějakou připisuje a nepoužívá jej jen jako cestu k cíli): odjíždí do Paříže a s paní de Rênal se vidí naposledy. Oba ví, že druhého ztrácí, avšak oba toho druhého chtějí alespoň na chvíli mít, a to tak, aby byl jejich vztah zřejmý. Oba jednají sice potají (Julián se ukrývá a paní de Rênal mluví s manželem jakoby nic) ale oba balancují na hraně prozrazení. Jejich láska je tudíž podnícená tajemstvím a nepatřičností, která je erotická, jelikož je dobrodružná. Juliánova morálka se navíc opírá o vlastnění milenky: přes účelovost svého jednání se totiž do paní de Rênal zamiloval, k sexu ji ale přesvědčil až manipulací (předstírá, že odchází a paní de Rênal jej zadrží), a to mu vadí. Chtěl by, aby se paní de Rênal zbavila církví naočkovaných výčitek a přijala jeho morálku. Protože se mu to ale nepovedlo, trvá alespoň na důkazu svého pohlavního vítězství: pobytem v její komnatě po dobu 24 hodin symbolizuje svou přítomnost v jejím těle.

Když se však žebříková scéna opakuje s Matyldou, vše je jinak. Matylda se neděsí propadnutí svým touhám, naopak, chce si dokázat, že Julián je jejich citů hoden (o čemž lze vzhledem k jeho postavení pochybovat), a ve své lásce jen napodobuje vyčtené vzory. Matylda tedy plní svou povinnost (Ibid.: 269, II, 16) tím, že je chladná, ovšem za povinnost zde má vyčtené ideály nedotknutelných žen. Jedná rozervaně, nikoliv však z důvodů morálních: Matylda hraje. I Julián ovšem jedná na základě rad knížete Korazova, dvoří se jiným, dobře se obléká (Ibid.: 333, II, 32) a u Matyldy budí žárlivost. Ta si náhle začíná myslet, že Julián je vlastně již její manžel (Ibid.: 314, II, 25).

Etika sexuality v *Červeném a černém* tedy leží ve využití sexu pro dosažení cílů. Sex není obklopen jinými pravidly než společenskými (mravem), morální přesvědčení jej sice spojuje s láskou, ale jak ukazuje postava Sorela, není tomu tak nutně. Julián Sorel ve svém chování vykazuje pozoruhodnou resistenci k vlastním tělesným touhám: sexualitu používá jako nástroj, a i když touhám tu a tam podléhá, vždy se snaží toto podlehnutí uvést do souladu se svými plány a jeho pohlavní chtíče jsou pro něj podružné²⁸⁵. To však není dáno morální silou či pevností předsevzetí, Sorelova sexuální touha je totiž mocenská: touží ženu pokořit, ukázat jí, vznešené dámě, že ten, kdo nad ní pohlavně triumfoval je synek tesaře. Sexem se vlastně mstí za fakt, že ještě nemá to, o co mu v celé knize jde: dobré postavení ve vyšší společnosti. Etika Juliána Sorela pohrdá právem (Ibid.: 389, II, 44), ale jde o etiku freelodera: Julián je pokrytec, ale počítá s pravdomluvnou společností (Ibid.: 390, II, 44). Julián víc než kteroukoliv z žen miluje své ambice, je proto pravým *monstre moral*.

Vedle toho Matylda de la Mole je pyšná, její etika leží v zachování pocitu vlastní hodnoty a hrdosti, ovšem ztráta téhož jí vzrušuje. Kdykoliv podlehne pohlavním touhám, ztrácí vše, co z románů vyčetla a co pokládá za důležité, ale činí tak pro iluzi veliké lásky, kterou si namlouvá. Když Matylda zcela podléhá Juliánovi a píše svému otci, zmiňuje, že trhá všechny společenské svazky. To je pro ni představa vrcholně sexuální, ponížit se pod svůj stav Matyldu láká. Mrav své třídy tedy cele opouští pro lásku, avšak je to láska k sobě samé, je to Girardova trojúhelníková touha, v němž vrcholy trojúhelníku jsou 1/ Julián jako ten, pro něž Matylda ztratí své postavení, 2/ Matyldina láska k sobě samé a její erotické představy vlastního ponížení 3/ Matylda sama, jako dobře postavená žena. Láska je zde sartrously nemožná²⁸⁶. Etika tedy hraje v Matyldině sexualitě významnou roli, avšak roli zápornou: právě jí se chce zpronevřit, protože ji to vzrušuje.

Zcela jiná situace ale obklopovala Juliánův vztah k paní de Rênal: byla to pro něj první láska, a i když byla vypočítavá, Julián se skutečně zamiloval. Podle toho vypadá také konec obou žen. Matyldina morálka je totiž jen pubertální, vzdorovitá. Jelikož sex pro Juliána neznamena vůbec nic, zato ochota druhé osoby sloužit jeho cílům ano, paní de Rênal prohlásí za svou matku (Ibid.: 376, II, 41) a ví, že ji miluje. S Matyldou již uvězněný Julián zachází „s

²⁸⁵ Jak si všiml Stirling Haig (2012: 81), Julian své triumfy v lásce mění ve vítězství v třídním boji. To z Červeného a černého ovšem dělá knihu velmi politickou.

²⁸⁶ Sartra Girard výslovně zmiňuje (Girard 1998: 121) a všimá si, že na rozdělení milované osoby v subjekt a objekt Sartre vybudoval svou analýzu sadismu, masochizmu i lásky obecně.

chladnokrevností virtuosa hrajícího na klavír“ (Ibid.: 379, II, 42). Zatímco paní de Rênal se musí zhostit morální povinnosti ke své lásce a slíbit, že bude o Juliánovo dítě s Matyldou pečovat, Matylda se věnuje stejnému exhibicionismu jako předtím: obřadně ukládá Juliánovu hlavu do svatyně zdobené mramorem. Tam, kde jedna je praktická a ve vlastní morálce sleduje požadavky mravu, tam se druhá vyžívá v excesech proti mravu, protože tento vzdor považuje za vrcholně citový.

13.3. VICTOR HUGO: CHRÁM MATKY BOŽÍ V PAŘÍŽI

Již Hegel (1966: 105) romantismus spojuje se vznikem křesťanství a rytířskou kulturou, sympatie romantiků patřily proto často minulosti, jak je vidět v případě Waltera Scotta²⁸⁷. Milostné zápletky jeho historických románů sice nejsou příliš zajímavé, jeho hrdinky jsou bezbarvé a konvenční, o etice sexuality tak lze mluvit jen stěží. Přesto například v románu *Ivanhoe* zaujme postava Rebeky – židovky odsouzené jako čarodějnice a následně dokazující svou nevinu božím soudem – oběť chlípných tužeb templáře Bois-Guilberta, který však své touhy považuje za „nadpřirozenou sílu“ (Scott1989: 376). Rebeka miluje Ivanhoea a templářovým touhám nepodlehne, avšak činí tak způsobem tak šablonovitě neuvěřitelným, že by se za něj nemusela stydět leckterá legendární světice²⁸⁸.

To historický román Viktora Huga²⁸⁹ *Chrám Matky Boží v Paříži* je dnes jedním z nejikoničtějších děl, co se týče nenaplněné romantické lásky²⁹⁰, bezesporu také proto, že jeho ústřední postavy – obludný Quasimodo a krásná Esmeralda – jsou zasazeny do prostředí turisty oblíbeného Île de la Cité a samotného Notre-Dame, v románu se též objevuje i postava Ludvíka XI., zobrazená předtím právě Waltrem Scottem v *Quentinu Durwardovi*. Děj (známý dnes většinou fotografujících turistů spíše prostřednictvím filmových zpracování) je romanticky zapletený: ztracená a znovu nalezená dcera, kněz, jehož místo celibátu posedá nezřízená touha vedoucí až do krajností, a nade vším ošklivý hrbáč, který na konci zemře láskou po boku mrtvolky své milované.

²⁸⁷ Idealizace historie též souvisí s pojetím politováníhodného současného stavu národa a jeho očekávaným rozvoje do budoucna: historický román má tedy i budoucnostní směřování (Doorman 2008: 214).

²⁸⁸ Scottův životopisec David Daiches považuje ale Ivanhoea za morálně-historický průzkum kodexu středověkého rytířství (Daiches 1971: 103).

²⁸⁹ Johnson 2007: 147) zajímavě srovnává Huga s Dickensem, a ačkoliv nachází řady rozdílů, zjišťuje, že oba zacházeli stejně špatně se svými ženami a oba měli nápadné povahové slabosti

²⁹⁰ Sám Hugo ovšem užíval naplněné lásky. Z poměrně puritánského mladíka se stal do roku 1830 vysloveně bohémem, o jehož milostných vztazích vypráví jeho dopisy (viz Johnson 2007: 143).

Quasimodo je zvoníkem u Matky Boží, jelikož se ho v dětství ujal arcijáhen Klaudius Frollo a vychoval jej. Je nejen ošklivý, pokroucený, jednooký, ale od zvuku zvonů je též hluchý. Pro všechny tyto vlastnosti se od pařížské společnosti v životě neseťkává s ničím jiným než s posměšky, nenávisí, odsudky a přirovnáním k ďáblu. Jediný člověk, k němuž chová jakés takés city je Frollo, ovšem ten je posedlý krásou cikánky Esmeraldy. Nařídí Quasimodovi cikánku unést, hrbáč je však při činu dopaden a potrestán na pranýři, kde se nad ním právě jediná Esmeralda smiluje a dá mu napít, čímž v něm vyvolá záplavu dosud neznámých citů. Esmeralda sama je ztracenou dcerou v Myší díře žijící poustevnice (to se ale dozví až v posledních kapitolách), její láska však nepatří ani Frollovi ani Quasimodovi, ale kapitánovi Phoebovi, jenž ovšem se ženskými srdci žongluje pro své potěšení a ani si nepamatuje Esmeraldino jméno. Frollo na Phoeba žárlí, pobodne jej nožem a podaří se mu vše nastrčit tak, že z pokusu o vraždu a z čarodějnictví je obviněna Esmeralda. Ve chvíli, kdy stojí před Notre-Dame na popravišti, unese jí však do chrámu Quasimodo. Následně jí odhalí svou lásku, ačkoliv nepočítá s tím, že by ona mohla milovat i jeho: situuje se do role poslušného pejska své paní, tak jak to je zvyklý dělat s Frollem. Esmeraldina víra v lásku Phoeba se nakonec stane příčinou její skutečné popravy, při níž Quasimodo shodí z věže i Frolla: jediného člověka, kterého krom Esmeraldy miloval, avšak zároveň strůjce Esmeraldiny smrti. Quasimodo následně ze scény mizí a až po letech je nalezena jeho kostra v hrobce v objetí s mrtvou Esmeraldou.

Postavy románu skrývají poměrně zjevnou symboliku: navenek obludný, nadlidsky silný, avšak v nitru čilý, odvážný (Hugo 2009: 51, I, 5), a především po lásce toužící Quasimodo stojí proti překrásné, citově stálé, avšak velmi naivní Esmeraldě. Milostný propletenec zároveň zajišťuje, že se žádný z milenců nemůže dostat tomu, po kom touží: láska je zde romanticky bolestná, neuskutečněná a neopětovaná, hrdinovi tedy vždy zůstává jeho nitro a bolest. Osudy hrdinů jsou navíc určeny vášněmi, které se jeví jako nejvyšší osudovost (Macura a kol. 1988 I: 366). Postavy jsou i symbolicky posuzovány. Ošklivá Quasimodova tvář je tak pro lid nutně základem hnusné duše (Hugo 2009: 52, I, 5), Quasimodo je zlý, protože je plachý, plachý, protože je ošklivý, z jeho síly navíc vychází jeho zlomyslnost (Ibid.: 147, IV, 3)²⁹¹. Obdobně

²⁹¹ Překvapí a rozesměje přitom důslednost, s níž lid Quasimodovu podobu s ďáblem rozpracovává. Nepřipisují mu překvapivě sexualitu kozla, ale jeho rozmnožování vidí naprosto nelidsky: „To není bradavice, ..., to je vajíčko a v tom vajíčku je zárodek zrovna takového ďábla, jako je tento. Ten má na oku zase vajíčko a v něm dalšího ďábla a tak to jde dál“ (Ibid.: 138, IV, 1).

cikánka může z pohledu okolí jediné unášet a opékat děti jiných matek (Ibid. 65, II, 3). Obě postavy však povrchnímu posouzení vzdorují: v románu ukáží pravý opak.

Quasimodo je zdánlivě nevyvinutý, jeho city jsou jednoduché, stejně jako je nevyvinutý a otupělý jeho duch (Ibid.: 69, II, 3). Kromě psí věrnosti Frollovi a oddané lásky k Esmeraldě jsou tedy jeho pocity neurčité, nepřesné a zmatené, jak se ukáže, když je zvolen za papeže bláznů. To však neznamená, že nemá pohlavní touhy a necítí obdiv k ženám: všechny jeho zvony mají ženská jména a má tak „ve svém harému patnáct zvonů“ (Ibid.: 148, IV, 3). Quasimodo totiž přirozeně má vášně. Avšak přes svou ošklivost, předpokládanou zvířecost a necivilizovanost jim nepropadá. Zcela ignoruje mrav, proto se zdá, že neví, co je hanba, k okolí nepociťuje ohledy, ale jen zlost a nenávisť (Ibid.: 224, VI, 4). Právě pro absenci mravu je méně člověkem, a připadá mu, že by byl šťastnější jako kamenná socha nebo Esmeraldina koza: od obou se nečekají jistá pravidla jako podmínka společenského styku a z něj případně vycházející lásky (Ibid.: 358, IX, 4). To, co se proti Quasimodovi obrací ze strany davu, je právě onen rozptýlený společenský tlak, který si dodržování mravu prosazuje. Avšak Quasimodo má morálku: od Esmeraldy lásku nevyžaduje a ani nečeká. Uvědomuje si, že na ženy, lásku a rozkoš se bude celý život jen dívat a jeho citové i pohlavní touhy zůstanou neuspokojeny (Ibid.: 360, IX, 5). Vášně jím zmítají, když mu Esmeralda dá napít (Ibid.: 226, VI, 4), ale přesto dívku neznásilní a chová k ní jen obdiv.

Jeho zrcadlovým obrazem je ovšem Frollo – jakýsi hugovský Tartuffe, který z hlediska pohlavního sexuality dosáhl dobového mravního ideálu: je asketicky čistý – v morálním ohledu však Quasimodovi nesahá ani po paty. Frollo je trýzněn sexualitou, kterou nedokáže ovládat. Zatímco Quasimodo je mravně obluda a mohl by si dovolit leccos, Frollo je mravně dokonalý a nemůže si proto dovolit nic. Touží však po všem. Ač kněz, když jde kolem ženy, stahuje si kápi do očí (Ibid.: 157, IV, 5), neboť jím „škube síla pohlaví a mužské krve“ (Ibid.: 312, VIII, 4). Je v něm obrovské místo ponechané vášním (Ibid.: 340, IX, 1), které ovšem z mravních důvodů nemůže uskutečnit. Tam, kde u Quasimoda brání sexu – který hrbatý zvoník zřejmě jako morální chápe tehdy, když je z lásky – jeho nedostatek mravů, pro nějž je zcela nespolečensky šeredný, hluchý a asociální, u Frollo brání tomutož mravní virtuozita, s níž je nadpozemský, asketický a dokonalý. Výsledek je však u obou stejný. Stejný však není morální náhled, který se ukáže v rozhodujících chvílích. Frollo má totiž přesně to nitro, které všichni připisují

Quasimodovi²⁹². Když se mu Esmeralda dostane do rukou, nejedná jako zvoník: s úctou, povzdechy, jako dívčin pes. S dívkou chce místo toho tělesně splynout, třeba i na otepi slámy v žaláři (Ibid.: 315, VIII, 4). Ví, že jedná nemorálně, ale předem se za to potrestá: rozrývá si kůži na prsou dýkou, bodá se do prsou (Ibid.: 316, VIII, 4). Takový formalismus mu stačí. Dívku si chvíli idealizuje jako Pannu Marii: podle něj ani ve snu nezná rozdíl mezi mužem a ženou, je vášnivá, nevědomá a naivní (Ibid.: 248, VII, 2), jindy v něm její tělo budí i sadistické touhy: těší jej pohled na to, jak jí kat nasazuje španělskou botu. Ovšem Frollova touha po Esmeraldině těle vyžaduje souhlas. Frollo Esmeraldu může znásilnit, avšak o to nestojí: chce uznání významnosti své touhy, chce, aby se mu dívka poddala sama.

Totéž chce ovšem i Quasimodo, ale na rozdíl od svého pána ví, že si nic nevymůže a je natolik velkorysý, aby ustoupil. Sám city má, avšak jejich realizace je od dětství nemožná, na rozdíl od Frollo proto nepředpokládá, že by uspokojeny být měly nebo dokonce musely. Chápe navíc, že milován není. Frollo uspokojení tužeb naopak považuje za tak samozřejmé, že Esmeraldu dokonce neprosí o lásku, ale o smilování (Ibid.: 367, IX, 6), za něž považuje souhlas s pohlavním stykem. Frollo sám sebe z pohlavních tužeb nevinní. Viník je u něj jasný: je to žena, ďábel, čarodějka, ta, která bouří hormony. Jen její vinou se stalo, že on – celibátem od světa ochráněný kněz – nemůže myslet na nic jiného než na sex. Žena je zcela objektivizovaná: jde o věc, která budí mužské vášně, a má-li taková věc vůbec nějaké nitro, není důležité.

Pohlavní touhy ukazuje též Gringoire, který na začátku Esmeraldu pronásleduje až do Dvora divů – v symbolické rovině za ní sestupuje na dno tělesnosti. Dvůr divů je totiž sídlem spodiny, v níž vládou jen jednoduché zákony lidství: například rozmnožení. Proto se ve dvoře nevěší muži, pokud by je chtěla některá z žen (Ibid.: 92, II, 6) a Gringoirovi nabídnuté ženy jsou postavy již svými přízvisky čistě sexuální: Tlustá Mrcha, Couravá, Povídatá, Nohatá, Přerostlá, Sršatá, Upejpavá, Uškohryzka, Povětrná, Chňapková (Ibid.). Právě spodině patří hrubá pudovost sexuálních narážek, které jsou také legrací a obvykle se nijak nevážou na skutečně provozovanou činnost. Lid si tudíž dělá legraci z Musniera, že mu pomuchlá jeho tlustou ženu (Ibid.: 18, I, 1), dámy z lidu cudně klopi zrak při zmínce o nahých Sirénách (Ibid.: 26, I, 2), avšak jejich cílem je ovdovět čili být zbaveny panenství a ohledů společnosti: vdovy jen málokdy

²⁹² O moc lepší, než Frollo není ani jeho bratr Jan, který chodí za prostitutkami a utrácí za ně všechny peníze (Ibid.: 263, VII, 4). Jan je však na rozdíl od svého bratra lidový člověk, svou činnost nezakrývá pokryteckým svatouškovstvím a sex bere jako legraci.

bývají kajčnicemi (Ibid.: 198, VI, 2). Esmeralda Gringoire zachrání symbolickým manželstvím, Gringoire však právě na dně lidství ve Dvoře divů pochopí nebezpečnost pohlavních tužeb a vzdá se jich (Ibid.: 372, X, 1).

Esmeralda vzhledem i fantasiemi, které budí, nezapře svou matku. Gudula, kajčnice z Myší díry, je bývalá prostitutka, která v mládí poskytovala sexuální služby mužům (od šlechty až po řezníky) a Esmeralda je zároveň plodem její prostituce i jedinou osobou, kterou měla Gudula ráda: s ní totiž snášela opuštěnost bez lásky. Ve dvaceti letech byla prostitutkou vyžilá, od mužů opotřebovaná a lenivá (což je hřích spojený bezprostředně se sexualitou (Ibid.: 205, VI, 3)). I Esmeralda je terčem mužských fantazií, ale o sex jí nejde. I když její požadavky na muže jsou sexualizované – musí jí ochránit, musí být v přilbě a s ostruhami na patách (Ibid.: 99, II, 7) – lásku vidí jako muže a ženu, splývající v anděla (Ibid.: 98, II, 7).

Avšak Phoebe, do nějž se Esmeralda zamiluje, je typický floutek, kterému jde čistě o sex. V jeho pojetí sexualita žádnou etiku nemá, kromě jakési ekonomie ve stylu „seber co můžeš“. Je zasnoubený, ale je zvyklý mít více žen: jde mu totiž pouze o sex bez řečí. Phoebe si přitom počíná jako zkušený businessman: poptávku po sobě podněcuje. Esmeraldu Phoebe sice na začátku zachrání, ale od počátku ji tituluje jako děvku (Ibid.: 74, II, 4)²⁹³. Tak jí totiž musí chápat, má-li zůstat sám před sebou morální – sex s děvkou není nic špatného: prostopášnost je pro něj navíc způsob, jak v očích jiných žen získat větší vážnosti (Ibid.: 326, VIII, 6) a daří se mu to. Na Esmeraldě mu tudíž spíše vadí ctnost a cudnost (Ibid.: 284, VII, 8), protože on si přišel pro sex. Vlastní Phoebovo vyznání je dobře naučenou frází, opakuje jej bezmyšlenkovitě, přičemž v něm odevzdává především své tělo a předem odstraňuje případné pochyby o tom, jaký význam pro něj očekávaný sex bude mít:

„Mé tělo, má krev, má duše, vše je tvé, vše je pro tebe. Miluji tě a nikdy jsem nemiloval nikoho než tebe“ (Ibid.: 285, VII, 8).

Jenže Esmeralda je na rozdíl od Phoeba skutečně zamilována a žádá svatbu, kterou jí kapitán nemůže nabídnout, protože je již zasnouben. Podobný požadavek navíc neslyší poprvé, a tak zná odpověď: Copak by se milovali více, kdyby na ně kněz vysypal své latinské povídání? (Ibid.:

²⁹³ Za nevěstku je ostatně Esmeralda označována opakovaně (například v přelíčení s Quasimodem (Ibid. 192, VI, 1), přestože je panna – má pocit, že její amulet, ztracená botička, by přestal fungovat, kdyby o panenství přišla. Jako nevěstka je ovšem posuzována nikoliv pro své činy, ale pro svůj potenciál: svou krásou pro všechny ženy představuje nepřítelkyni (Ibid.: 237, VII, 1).

287, VII, 8). Když Esmeralda přece ještě váhá, uchýlí se Phoebe k vydírání, obviní ji, že jej nemiluje, což má očekávaný účinek: Esmeralda podléhá. I v této vypjaté situaci Esmeralda ale chápe mravní ohledy svého chystaného činu: ví, že právě teď se skutečně stane děvkou. Jenže v čem bude rozdíl? Už tak je opovrhovaná a bude opovrhovaná dál, jenže bude-li teď milovaná, bude se to lépe snášet (Ibid.: 288-9, VII, 8). K sexu by nesporně došlo, kdyby nezasáhl ukrytý Frollo.

Etika v *Chrám Matky Boží v Paříži* je tedy vlastně etikou každého nešťastně zamilovaného. Díky odmítnutí, které vyvolá pochyby o něm samém, se každý cítí být do jisté míry Quasimodem a svou cenu ideálně nalezne v morální síle, ukryté však právě tam, kde to pohrdává krasavice či nos ohrnující krasavec nevidí. Ten, jenž dostane od krasavice přednost, bude ovšem Frollem: bude navenek oplývat všemi ctnostmi, kterých si doba žádá, jen celibátní dokonalost vystřídá v současnosti tetování, svaly a hraná nevšímavost suveréna. Avšak v realitě odmítnutý partner očekává, že se potetovaný svalovec stejně jako Frollo v Hugově románu promění v zuřivce postrádajícího i jen špetku morálky, že se ukáže být bestii schopnou čehokoliv. Sexualita však se zřejmých důvodů přeje spíše Frollům než Quasimodům, zdánlivé dokonalosti před krásou skrytou za šeredností, proto *Chrám Matky Boží v Paříži* poskytuje romantickou útěchu (obvykle jen sebemrškačsky imaginárním) Quasimodům. To celé je uvažování vysoce moralistní, které navíc nejčastěji končí v obyčejných pomluvách. Potetovaný svalovec se tudíž ukáže být morálně pochybný alespoň tím, že se jako morálně pochybný dostane do řečí. Avšak i toto moralistní uvažování nabízí možnost morálního růstu. Je-li právě skrytá morální krása tím, čím se lze lišit od předstíraně dokonalých Frollů, pak podobná odmítnutí mohou vést k jejímu pěstování a třibení.

Etika románu je přitom zaměřena zcela romanticky na lásku. Stojí na citu tak hlubokém, že dokonce Quasimodovi umožní úplné sebezopření, s nímž chce Esmeraldě pomoci setkat se s jejím Phoebem. Jenže Phoebe ukazuje pravý opak lásky: nezájem. Jeho cíle jsou zcela účelové: jde mu o sex a pohodlí, jeho vnější zjev hrdiny je tedy spíše obraz Narcise. S naprostým klidem se stane příčinou Esmeraldiny smrti, avšak nepociťuje výčitky ani mravní ani morální. Sexualita je pro něj totiž jednoduchá tužba, kterou uspokojuje vzdor tomu, že tím tropí společenské problémy: ty se již netýkají jeho. Proto také sex konzumuje, jeho konzumace

se však mění v manželství, jež si ovšem mnoho morální chvály v knize nezískává²⁹⁴. Mluvil-li jsem tedy na začátku o zjevné symbolice románu, lze jí až šablonovitě předvést takto: Phoebe je sexuální sobec, Frollo sexuální maniak a pokrytec navenek budící pocit dokonalosti, Quasimodo potom sexuálně i morálně překrásný asketa, jemuž se však do tváře nelze podívat bez odporu.

Výsledek je tak vpravdě romantický. Sexualita je založena na lásce, avšak stejně jako u Romea a Julie, láska je nezemská, silná, nelze jí umlčet, a to ani vzdor rozdaným kartám: podle nichž se každý zamiluje právě do toho, kterého v žádném případě nemůže mít tak, jak by chtěl. Romantická láska je wertherovsky neuspokojená. Quasimodo se sexu nedočká, avšak jeho láska je tak silná, že vedle Esmeraldiny mrtvoly raději pojde. Jeho ošklivost je důvodem jeho realismu: je lidmi od dětství vysmíván a nedělá si iluze o lásce jiných k němu. Sex bez lásky je zboží, které je zvyklý si brát Phoebe a které chce Frollo. Zatímco Phoebe se ale naučil, jak překonat dočasné problémy okamžiku svádění a situaci po sexu v podstatě neřeší, Frollo přejde až v šílenství.

13.4. A. S. PUŠKIN: EVŽEN ONĚGIN

Puškinův Evžen Oněgin myšlenkově i tematicky čerpá z byronské epiky (ostatně Byron i Puškin měli v mnohém podobné osudy²⁹⁵) i když jeho myšlení je již spíše deromantizující: stojí v základech ruského realistického románu. Jelikož totiž romantické zájmy: citový život individua a vzpoura proti tyranství nemají nic společného s tradicí moskevské kultury, která jedincem pohrdala a tyrany přímo milovala (Putna 2015: 213), ruský romantismus západní myšlenkové proudy interpretoval po svém. Puškinův román ve verších přináší však víc než jen ruskou verzi romantických myšlenkových proudů: přináší kult dandyho. Dandy je typický vyzývavou nestoudností spojenou s nevypočitatelným sarkasmem, dandyovství je uskutečnitelné jen ve společnosti, protože dandy společnosti vládne a nemůže se bez ní realizovat (Hrbata, Procházka 2005: 286). Původní Puškinův záměr byl proto zřejmě přímo spjat s Byronovým *Donem Juanem* (Zahrádka 2005: 24), nicméně později se rozhodl jinak. Jeho hlavní hrdinové hledají klid, který však ústí v povýšenou znuďenost, Evžen Oněgin zrcadlí ruské město i vesnici a v mnoha ohledech si pohrává s ironií. Puškin svým veršovaným románem –

²⁹⁴ Lamartine ostatně román pochválil jako kolosální dílo, ale zkritizoval, že v něm nehraje nejmenší roli Prozřetelnost a že je v něm vše, kromě náboženství (op.cit Fischer 1966: 237).

²⁹⁵ K tomu blíže viz Rubáš (2009: 26-29).

psaným slavnou oněginskou strofou²⁹⁶ – ovšem mluví též o sobě a podává zprávu o vlastním duchovním vývoji (Rubáš 2009: 40)²⁹⁷.

Román začíná odbočkou ukazující mladého hejska trávícího čas na venkově u umírajícího strýce, po němž bude dědit. Následně se hejsk představí jako hlavní hrdina: lehce znuděný petrohradský dandy Evžen Oněgin. V románu se ovšem kromě Oněgina objevuje řada postav, včetně samého autora, který se zamyslí nad erotickou krásou ženských noh²⁹⁸. Po smrti strýce zůstává Oněgin na venkově a seznamuje se s Lenským, statkářkou Larinovou a jejími dcerami Olgou a Taťánou. Zatímco Lenský poměrně naivně zaplétá vztah s Olgou, Taťána se do Oněgina zamiluje a napíše mu milostný dopis: Oněgin jí však následně vysvětlí, že její city nemůže opětovat. Na oslavě Taťánina svátku však začne znuděný Oněgin flirtovat s Olgou, pročež ho žárlivý Lenský vyzve na souboj, v němž Oněginovou rukou padne. Po letech cestování se Oněgin znovu setká s Taťánou, která je však v té době již dobře provdaná: tentokrát po Taťáně zatouží Oněgin a je odmítnut. Tím román končí (či právě tím je nedokončen), volně jsou k němu připojeny Oněginovy cesty napodobující Byronovu *Child-Haroldovu pouť* a vše uzavírají básníkem vynechané sloky.

V ději románu hraje významnou roli mrav. Právě ten totiž porušuje Taťána, když zcela nežensky napíše milostný dopis Oněginovi, aniž by čekala, až začne být sváděna²⁹⁹. Právě pro mrav vyzve Lenský Oněgina na souboj a zaplatí za to životem. Souboj je totiž imperativem společenského myšlení, které káže hájit čest, ať je již urážka sebemenší (Rubáš 2009: 68). Lenský sice s Olgou ještě není ženat, ale již je spolu „dávno svázal lidu hlas“ (Puškin 1975: 75,

²⁹⁶ Strofa má (až na tři výjimky) 14 řádků jako sonet, jemuž se v mnohém podobá.

²⁹⁷ K Oněginovi se totiž na několika místech přirovnává:

„Hru vášní znávali jsme oba. Vždyť život stejně krušil nás
i plamen srdce v obou zhas
a oba čekala táž zloba:
Lidí i sudby slepota.“ (Puškin 1975: 36, I, 45)

²⁹⁸ „Prs Dianin a tváře Flóry
nás uchvacují, druzí mí!
V mém srdci nožka Terpsichory
však zvítězila nad nimi.

...
když vlny spěly k bouřné kráse

...
Já chtěl jsem s nimi v oněch chvílích
se dotknout ústy nožek milých! (Puškin 1975: 29, I, 32-33).

²⁹⁹ Ostatně proto Oněginovi hned v úvodu píše, že má právo jí potrestat pohrdáním a zavrhnout ji (Ibid.: 91, III: Taťánin dopis Oněginovi).

III, 6), zvykový mrav už z nich udělal muže a ženu a zvyk káže zvyku otročit (Ibid.: 25, I, 25). Oněginovi se Taťanino vyznání lásky nelíbí, je v situaci obletovaného hejska, lásku sleduje s povznešenou ironií a rozhodně po ní netouží. Taťanu proto odmítá a zamiluje se – a vůbec poprvé v románu také začne mluvit o štěstí – teprve když se s ní setká podruhé. Tehdy jde však již o vdanou ženu, kterou Oněgin mít nemůže. A tato nedostupnost činí dříve se nabízející Taťanu erotickou. Bělinský (1899: 35) považuje celou situaci za nemožnost, ovšem ve skutečnosti jde o vysloveně šablonovité chování: to, co dráždí, je nedostupnost nikoliv podbízivost a to, co vzbuzuje touhu, je neshodnost či přímo nemožnost dosáhnout vytoužené věci. Ostatně již v první hlavě jsou preciózky líčeny jako stydlivě vznešené a mužům nepřístupné (Puškin 1975: 35, I, 42), ačkoliv jim nejde o nic jiného, než aby svedly muže³⁰⁰. Očekávatelné je tudíž závěrečné Taťanino odmítnutí Oněgina. I ono má mravní podtext: Taťána mu sice sdělí, že jej miluje, ale nikdy nemůže být jeho, hájí totiž svou ctnost. Taťána se tak podřizuje diktátu mravu a vlastní vášně vzhledem k němu chápe jako nedůležité. Ovšem činí tak také proto, že již Oněginem byla odmítnuta! Svou odpověď sice neformuluje jako pomstu, zůstává však otázkou, zda by stejnou ctnost zachovala, i kdyby bývala svůj milostný dopis Oněginovi před lety nenapsala.

Na druhé straně se Oněginovo svádění zadané právě očekává. Básník sám nás totiž ujišťuje, že „morálka nudí bez mezí“ (Ibid.: 78, III, 12) a že to, co čtenář – a jistě nejen on – očekává, je hřích, který nad morálkou vítězí. Zcela v duchu romantismu nás tak má zajímat citové hnutí, které přemůže zkostnatělý mrav.

Oněgin sice není vysloveně prostopášník, avšak láskou je v podstatě nedotčen. Tři hodiny se líčí před zrcadlem (Ibid.: 25, I, 25), ví, jak kořistit ze slabé chvíle, jak zvítězit vášní nad zdráhavostí, jak svedeným dívkám dávat milostné hodiny (Ibid.: 17, I, 11), činí tak ale jen z jízlivosti ke konkurentům ve svádění (Ibid.: 18, I, 13). Protože s blaženými manžely svedených žen zachází jako s přáteli (Ibid.: 18, I, 12), může sledovat Lenského, jak zaplétá románek s Olgou, která se mu sice jeví jako poetická bytost, je však ve skutečnosti prostinká dívenka,

³⁰⁰ Obdobně je popisována technika svádění u rozmarnic:

„Když tvrdohlavou upjatostí,
Své nápadníky zalekly, hned chytře zpět je přivlekly,

...

A lehkověrný milovníček
Se slepě zas, než odplynou,
Hnal za marnou svou vidinou“ (Ibid.: 86, III, 24)

kteřá za Lenského smrt rozhodně nestojí (Bělinický 1899: 38), a kteřá dobře ví, jak si osvojit muže a získat nad ním moc (Puškin 1975: 66, II, 32). Naopak Taťána miluje křehkou vášní, s bouřlivou fantazií a své touze se vzdává celá (Ibid.: 86, III, 24). Je jako dítě, které je těžké odmítnout, protože její city jsou křehké, opravdové, avšak vyvolávají spíše soucit než lásku a jejího milence k sobě připoutávají. V tom ovšem vina nepatří Olze, ta je sice prostá, ale lásce propadá a zcela bezelstně miluje, vina patří samotné povaze lásky a citů. Proto Oněgina snad láká milostné dobrodružství či flirt, v žádném případě však ne manželství. Svádění žen, nevěry a setkávání s krasavicemi u něj vede k znuďnosti, Oněgin se stává cynickým hejskem, u něhož i z přátelství zbyde jen lhostejnost (Puškin 1975: 33, I, 37). Do manželství se sice původně nechce ani Lenskému (Ibid.: 55, II, 13), ale vzrušeným pohledem a nadšeným hovorem sám sebe oplétá pouty lásky, což Oněgin vědoucne sleduje a básník přirovnává k prokarbanění dědictví po předcích ve hře v karty (Ibid.: II, 17).

Ostatně to láká Taťánu. Stejně jako Oněgina bude později lákat její nedostupnost, i Taťánu láka Oněginova pohrdavost a samotářství. Taťána je opakem své sestry. Tam, kde Olga je vždy poslušná a skromná, je Taťána divoká, teskná, mlčenlivá, nedružná a vysedává mlčky u kamen (Ibid.: 63, XXV), přičemž touží po skutečné lásce, kterou nachází ve své fantazii, nikoliv však v románu své sestry s Lenským (Ibid.: 76, III, 7). Když se však do Oněgina zamiluje, její chůva lásku považuje za nemoc (Ibid.: 84, III, 20), neboť přesně tak se jeví. Láska – míněná i jako eufemismus pro sexualitu a vášně – budí totiž hrůzu a kdo se do ní vrhá, tomu sluší přednést Dantovo moto před vstupem do Pekla „Kdo jdeš sem, bez naděje bud“ (Ibid.: 85, III, 22). Oněginovo odmítnutí ostatně skutečně hrůzu budí. Řekne Taťáně, že by manželství s ním bylo zlem, protože láska by brzy skončila, nahradil by jí zvyk, řekne též, že by na něj neměly vliv její slzy – Oněgin totiž v tuto chvíli nemiluje a oněmělou Taťánu učitelcky uvědomuje o tom, do čeho se hrne – a vedly by ke zklamání a trápení (Ibid.: 108, IV, 14)³⁰¹. Bělinický (1899: 41) s Oněginem rozhodně souhlasí a v Taťáně (té chvíle) vidí jen blouznivou dívčinu, jejíž láska by k ničemu nevedla. Ovšem v tom se plete. O Taťánině dospělosti svědčí i fakt, že rozhodnutí přijme. O skutečnosti její lásky svědčí, že odmítnutí požaduje za krásné, neboť je z Oněginových rukou (Puškin 1975: 162, VI, 3).

³⁰¹ Čtvrtá kniha, v níž se Oněgin s Taťánou setkává, je signifikantně uvozena francouzským citátem z Neckera: *La morale est dans la nature des choses* (Morálka je v povaze věcí).

Nedostupnost je v *Evženu Oněginovi* tematizovaná ve všech polohách. Ženy svádějí mládence šalebnými písničkami (Ibid.: 100, III, Píseň děvčat), aby mu jeho nedostupnost sebraly. Muži zase svádějí do postele právě ty ženy, které se jim nejméně líbí, protože právě ty jsou jimi uchváceny. Rozvrat mravů doby paruk je sice odsouzen za to, že každý chtěl „bez lásky žítí rozkoším“ (Ibid.: 105, VI, 8), ale Oněginova současnost není o nic lepší, snad jen že rozkoším nepodléhá, jen jich užívá. Sám Oněgin hraje lásku, a přitom se nudí, jde mu pouze o ukojení sexu, přičemž roli nijak nehraje cit ani soucit (Ibid.: 106, IV, 10). Etika jeho chování je v nepropadnutí vlastní vášni, přičemž totéž nelze rozhodně říci o ženách, které po něm romanticky planou: ty propadly a jsou proto bez soucitu a bez ohledu na jejich přízeň i hněv opouštěny. Etická či správná láska má tak ideálně podobu sebelásky, protože jen tak není blouznivá a vyhne se utrpení:

„Koho mít rád? A komu věřit?
Kdo nevrhá k nám zrady stín?
Kdo dle tvé míry bude měřit
každícké slovo, každý čin?
Kdo klepy o nás neroznáší?
Kdo něhy pln je k bídě naší?
Kdo odpouští nám slabosti?
Kdo neznudí nás ve zlosti?
Oh, lovče přeludného stínu!
Vzal vítr všechnu námahu.
Mít sebe rád měj odvahu,
vážený čtenáři mých splínů,
Vzor hodný sebe sama – chceš?
Nic pěknějšího nenajdeš“ (Ibid.: 114, IV, 13)

Právě proto se Oněgin zatouží vysmát Lenskému, který zamilovanosti do Olgy propadl. Do značné míry v tom triumfuje, Lenského láska je totiž slabá. Stačí jen lehké podezření a z Olgy je v jeho očích hned koketa (Ibid.: 167, VI, 13), lomcuje s ním žárlivost a melancholie. Lenský tedy propadá romantismu: primátu citu nad rozumem, ač sám básník v tom nevidí vůbec nic romantického (Ibid.: 173, VI, 23). Lenský kvůli tomu v souboji zemře, ale jeho smrt není hodnocena záporně: bez ní by po čtyřicítce dostal podagru, ztloustl, pil, a nakonec by

stejně umřel (Ibid.: 182, VI, 38-39). Ostatně to se pomalu děje Oněginovi. V sedmé hlavě je již zlomeným člověkem neschopným lásky, oddaný zběsilým snům a ješitnosti (Ibid.: 200, VII, 22). Proto jej Taťanina dospělost při jejich setkání po letech překvapí, je to chladná bohyně, která si osvojila hru lásky a žádném případě si již nezaslouží shovívavé slitování a poučení o pravidlech mravu (Ibid.: 232-236, VIII, 20-28). Taťána se totiž již nechová jako milující žena, drží se tentokrát zásad mravu. To sice Oněgina překvapuje a vzrušuje, právě to mu ale také zabrání v tom, aby dosáhl toho, o co stojí. Láska je totiž sice směšná, když se nabízí tomu, kdo nemiluje a ve své opravdovosti si nezaslouží úctu, protože porušuje pravidla mravu a je divoká. Ovšem mrav sám sice působí dostatečně chladně, udržuje si odstup, činí se nedostupným, a tak je pro Oněgina vrcholně erotický, ale nikam nevede. Role se tudíž obrátí. Oněgin tentokrát píše dopis, v němž se vyznává z lásky trýzně, z touhy objímat Taťáně kolena a zalívat je v prachu slzami (Ibid.: 240, VIII, Oněginův dopis Taťáně). Ta ale ví, o co jde, protože hrám již uvykla. Čistá láska je pryč. Oněgina sice nepřestala milovat, ale činí tak pouze v skrytu. Nechce být kořistí Don Juana, nechce být rabem mělké vášně (Ibid.: 249, VIII, 45).

Evžen Oněgin tak tematizuje nedostupnost³⁰². Ta je vrcholně mravná, požadovaná, avšak zároveň je největší překážkou lásky. Ne sexu samotnému, ten lze totiž provádět bez závanu lásky a Oněgin tak činí. Mravem vyžadovaná nedostupnost a nepropadnutí citům ovšem samozřejmě citům brání. To je na jedné straně dobře: neupadá se tak do stavů, jež připomínají poblouznění či šílenství. Na druhé straně však tento mrav velmi účinně zabíjí i city a z lidí činí pouhé vypočítavce. City nelze sice umlčet, ale narazí na hradbu požadované nedostupnosti. Ta je obranou pro toho, kdo nemiluje, ovšem když se Oněgin zamiluje, vymstí se mu. Taťána k němu city sice chová, ale je vdaná a nehodlá se stát Oněginovou děvkou. Jeho milostné zvyky, unavené dandyovství i cynismus zná. Mluví z ní jednak zklamaná žena, která právem oplácí to, čeho se dostalo jí samotné. Ovšem mluví z ní žena mnohem moudřejší, protože tam, kde jí Oněgin odvrhl z pouhé nudy a neochoty shlížet na skutečné city nedotčené mravem, tam Taťána Oněginovy city chápe, ale zcela právem nevěří, že jsou stejné, jako byly ty její.

Samotná sexualita je v románu uskutečňovaná, ale nijak zvlášť zajímavá. Vyučí se v ní člověk prvním románkem (Ibid.: 279, Vynechané sloky 9), dostává se jí jako almužny těm, kteří

³⁰² Právě proto je též jeho kompozice již jen na hranici romantismu a realismu. Puškin totiž s limity romantického hrdiny nikdy nebyl spokojen, viz Dvigubsky (2013).

o ní stojí, ale nemá nic společného s hlubokou vášní a lidským vděkem (Ibid.: 284, Vynechané sloky 36). Sexualita se v románu vyskytuje pouze v náznacích, je dobře skrytá, pojednána je v romantickém duchu spíše láska a její nástrahy. Vášněň je proto popsána jako věc vysloveně nežádoucí. Kdo se ve své vášni vykoupe a dá jí sbohem, je šťastný, ale ještě lépe je na tom ten, kdo vášně vůbec nepoznal a kdo lásku léčil tím, že z ní jednoduše utekl (Ibid.: 57, II, 17). Sex má být tajemství, mystérium odhalené teprve po svatbě. Lenský se proto těší na svou svatbu, aby se mu záhy ve tmě ložnice odhalilo tajemství lásky (Ibid.: 129, IV, 50). Právě divokost sexuality má mrav krotit, jak však ukazuje v Evženu Oněginovi tematizovaná mravní stěna – která zcela zabraňuje úspěchu nejen planému svádění, ale i skutečnému citu – uspěl v tom víc než příliš. Taťána jediná je schopná skutečných citů (je proto autorem ze všech nejméně vysmívaná), avšak zatímco v nich neuspěje, uspěje alespoň v tom, co se od ní očekává a co jí ve skutečných citech zabránilo: zachová mrav, vlastní morální přesvědčení, a zůstane čestnou manželkou vzdor citům.

13.5. NATHANIEL HAWTHORNE: ŠARLATOVÉ PÍSMENO

Americkým romantismem zde poprvé opouštím hranice starého kontinentu, jelikož skutečná americká národní literatura romantismem teprve vůbec vzniká³⁰³. Kotví sice v literatuře evropské, má však svá specifika. Ta jsou jednak v námětech (svéráz americké přírody a dějin), jednak však i v náboženské zkušenosti³⁰⁴. Ne bezvýznamný je též fakt rasové rozdílnosti obyvatel nově vzniklých Spojených států amerických a jeho vnímání: G. Smithers (2017: 155-186) ostatně právě do doby romantismu klade použití myšlenek o sexualitě a rase k brutální opresi a diskriminaci původních obyvatel Severní Ameriky a Afroameričanů. K romantické literatuře tudíž patří i *Chaloupka Strýčka Toma* H. B. Stoweové. Nutně se tak liší i mravy obklopující pohlavní chování. Již Tocqueville shledal americké dívky bez bázně a na rozdíl od panensky idealistických Evropanek také překvapivě informované o sexu (Tocqueville 2012: 645-6).

V americkém romantismu proto nalezneme díla značně rozdílná. Má svůj historický román: J. F. Cooper píše své příběhy o Kožené punčoše obdobným stylem, jako to činí Walter

³⁰³ Samozřejmě existuje literatura koloniálního období a poezie puritánských básníků (Anne Bradstreetová), nicméně první skutečně americký romanopisec je Ch. B. Brown, který je již ovlivněn gotickým románem.

³⁰⁴ Tu lze nalézt i na nečekaných místech, například v Cooperově *Posledním mohykánovi* (viz Putna 2010: 217-18)

Scott a dokonce i kapitoly opatřuje obdobnými citáty ze skutečných či vymyšlených děl. S přírodou se pojí i nezkažená sexualita, najdeme jí například v *Lovci jelenů* (1841) v podobě dvou dcer: prostomyslné Hetty a rozmařilé Judity, za něž Natty Bumppo nasazuje život³⁰⁵. Cooper však svůj skotský vzor napodobil i v pojetí sexuality: je šablonovitá a bezbarvě konvenční. V americkém romantismu nalezneme však i jiné postavy: H. D. Thoreaua a jeho útěk do lesů k jezeru *Walden*, E. A. Poea a jeho hrůzostrašné povídky či detektivky, H. Melvilla a jeho *Bílou velrybu*³⁰⁶ s homoerotickým nocováním Ismaela s Kvíkvegem³⁰⁷. Ovšem z hlediska romantickou literaturou popsané etiky sexuality je rozhodně nejzajímavější dílo spisovatele, jemuž Melville svou *Bílou velrybu* věnoval: Nathaniela Hawthornea.

Šarlatové písmeno, v němž psychologie vášně zápasí s výchovou a puritánskou morálkou (Černý 2009: 180) je rozhodně pozoruhodné dílo. Zápas puritánských morálních odsudků se skutečnými lidskými osudy, ostrakizované cizoložnice s navenek ctnostným pastorem, boha (reprezentovaného nikoliv knězem) s ďáblem (Hesteřiným ďábelským manželem), to vše rozehrává zajímavé konflikty a jejich neobyčejná řešení. Román hledá smysl ve vnitřním potvrzení citové svobody člověka (Macura a kol. 1988 I.: 340) a jeho hlavním tématem jsou proměny symbolu vyšitého na prsa hlavní hrdinky: písmene S (symbolizujícím smilstvo, jehož ztělesněním má hlavní hrdinka být³⁰⁸), ovšem má co říci o etice pohlavního chování.

Děj začíná *in media res*, kdy hlavní hrdinka stojí na pranýři. Postupně se odhaluje hlavní problém. Ačkoliv její manžel je již léta nezvěstný, Hester Prynneová evidentně měla sex: porodila dítě – Perličku. Krom krátkého pobytu na pranýři je nadosmrti odsouzena nosit na hrudi vyšité šarlatové písmeno S. Na pranýři jí spatří její manžel, který se tajně vrátil, nezastane se jí však, ale následně pod jménem Roger Chillingworth pátrá po otci dítěte. Tím je mladý

³⁰⁵ Co se série románů o Kožené punčoše týče, podobné scénáře mají i její další části: V *Posledním mohykánovi* je Cora a Alice, ve *Stopařovi* zase krásná Mabel, která k Nattymu dokonce projevuje jisté city (její otec mu říká: „vykartáčuj si kabát a starej se víc o svůj zevnějšek, Stopaři, a děvče bude tvoje“ (Cooper 1963: 101)), v *Průkopnících* zase vystupuje krásná dcera soudce Templu, Alžběta, a dokonce i v *Prérii*, kde Bumppo umírá, ženy nechybí.

³⁰⁶ Zajímavý rozbor moci moře, Ismaelovy sebeironie a démonické sebestřednosti podává Hrbata a Procházka (2005: 133-4).

³⁰⁷ Kvíkveg Ismaela ve spánku objímá způsobem, který je nazván manželským (Melville 1968: 30). Ismaela sice celá příhoda děsí, avšak právě na základě společného nocování se s Kvíkvegem stanou důvěrnými přáteli (Ibid.: 56).

³⁰⁸ Změna chápání toho, co může šarlatové písmeno znamenat je krásně vidět v článku v magazínu Time z července 2017, v němž je oběť stalkingu ze strany bývalého manžela, který zveřejnil její odhalené fotografie: Kara Jefts označena „Novým šarlatovým písmenem“ (Aleter 2017).

duchovní Arthur Dimmesdale, který však své otcovství tají a na pranýři stojící Hester dokonce veřejně odsoudí. Rozpor mezi veřejně proklamovanou ctností a tajnou sebetrýzní (Arthur má dokonce na prsou krvavé stigma ve tvaru stejného písmene jako Hester) vede mladého duchovního sledovaného a vysávaného Chillingworthem po sedmi letech k veřejnému přiznání otcovství Perly – následně ihned umírá. Perlička nedbá mravů společnosti, jež jí obklopuje, spolu se svou matkou tedy vedou skromný a morální život. Perlička po smrti svého utajovaného otce kolonii opouští, Hester v ní však zůstává, do smrti sice nosí šarlatové písmeno, avšak jeho význam se ze Smilnice změnil v Serafa. V celém ději hraje významnou roli příroda a téměř pohádkové motivy, stejně jako citová bezprostřednost malé Perličky, která Arthura vede k tomu, že skoncuje s pokrytectvím.

Pojmenování hříchu – v tomto případě smilstva – a jeho jasné označení puritáni použijí k fyzickému zpřítomnění čehosi, co jim nahání strach svou latentní přítomností a nelehkou rozeznatelností. Pohlavní pudy jsou totiž silné a lásku od smilstva je sice lehké odlišit zpětně u soudu, ve chvíli, kdy se člověk ale s touhami potkává a řeší je, nevypadají tak hrozivě. Stejně jako Defoeova Moll Flandersová v posouzení jednotlivých situací zjišťovala, že o nic tak hrozného vlastně nejde, a morální zhnusení zažívala při pohledu do své minulosti, tak si i bostonští puritáni uvědomují, že smilstvo je nejen lákavé, ale především nelehce rozeznatelné. Malé děti proto sice nechápou, proč by se měly vyvržené Hester bát, ale démonizují si ji, k jejímu domku se plíží, aby ji skrytě pozorovaly oknem a v hrůze utíkaly, když její šarlatové písmeno spatří (Hawthorne 1962: 88, V). Hester je Kainem s vypáleným znamením. Zatímco její hřích je veřejný a svého trestu dochází hned v počátku knihy, Dimmesdalův hřích je skrytý, nepotrestaný, kniha se ovšem snaží ukázat, že jde o trest vlastně ještě horší: je morální, jsou to prudké výčitky³⁰⁹.

Pro celé odsouzení, zatracení i naprosté opominutí skutečné povahy Hester Prynnové jsou přitom významné náboženské zásady, které sice usilují o dokonalost, té však pochopitelně nedosahují. Ostatně hned na začátku si autor povzdychá, že i když první puritánské kolonie usilovaly o utopii ctnostných a šťastných lidí, považovaly za nutné vyhradit parcelu pro vězení (Hawthorne 1962: 53, I). Ženy stojící u pranýře a častující později Hester tvrdými výrazy jsou

³⁰⁹ Je zajímavé, že ačkoliv Dimmesdalův hřích je pokrytecký moralismus, autor se snaží vyvolat k němu ve čtenáři lítost, což ukazuje, co se vlastně kromě moralismu od posuzování (a odsuzování) druhých čeká (Taylor 2012: 36).

zhrublé matrony, považující se za výkvět ctnosti – Craig Taylor (2012: kap. 2) jejich chování považuje za ukázkový moralismus – a Hester odsuzují mnohem prudčeji než samotný soud: s odvoláním na Písmo jí přejí smrt (Ibid.: 57, II). Celý Hesteřin trest – pranýř i písmeno, které z ní dělá ztělesněné smilstvo – má přitom za cíl odstraněním hříchu ochránit vlastní dcery (Ibid.). Perličku jako svůj hřích chápe i samotná Hester, i když paničkami pod pranýřem právem opovrhne, jak své písmeno, tak Perličku však vidí jako symbol svého mravního úpadku (Ibid.: 58, II). Se zbytkem společenství tak z morálního hlediska nadále nemá nic společného (Ibid.: 91, V), z jejich středu je vypuzena, je pravá podoba nevěstky babylonské (Ibid.: 119, VIII). Přitom vina není jen na její straně. Dimmesdale má pokryteckou drzost na pranýři stojící Hester vyzvat ke sdělení jména spoluhříšníka (Ibid.: 80, IV), ale když pomíneme jeho dilema a díl viny, problematický je též její manžel. Ten totiž svou ženu nechal samotnou³¹⁰, netušící, zda má muže ještě naživu, a o své vině ví. Právě proto se snaží zjistit, s kým se Hester spustila, tuší totiž jednak soupeře, ale jednak jej těší týrat Dimmesdala tím, že jeho tajemství zná. Hesteřin manžel tak v knize ztělesňuje morální apel výčitek svědomí: on je to, co mělo Hester zastavit od sexu s Dimmesdalem, on zhoršuje Dimmesdalův hřích, avšak on je zároveň tím, kdo jí „zůstavil šarlatovému písmenu“ (Ibid.: 190, XIV) a kdo sám sebe prohlašuje za ztělesněného ďábla (Ibid.). I Dimmesdale tuší, že se v jeho osobě potkává se soupeřem, pocituje v jeho přítomnosti hnus (Ibid.: 214, XVII).

Sama Perlička přitom vyrůstá s vědomím jakési vlastní nepatřičnosti i s vědomím matčina vyobcování. Je si proto nejen vědoma, že nemá otce a odmítá pro sebe proto i existenci otce v nebesích (Ibid.: 108, VI). Matky se na povahu šarlatového písmene vyptává (Ibid.: 198, 199, XV; 206, XVI) a zjišťuje, zda má její matka skutečně styky s ďáblem. Guvernér proto Perličku rovnou považuje za zkaženou, protože jak jinak může dopadnout nesmrtelná duše svěřená do výchovy písmenem označeného ztělesněného smilstva. Její otec, trýzněný výčitkami, už samu její existenci považuje za porušení zákona (Ibid.: 146, X). Zcela pomínuta je v takovém odsudku skutečná povaha Perličky, ale i Hester, jejíž S si lidé postupně začnou vykládat jako symbol pro „Sestra“ .:

„V takových osudových chvílích se ukázalo, že Hester má vřelé a štědré srdce,
z něhož tryská lidská láska, která nikdy neselže, je-li někde skutečně zapotřebí

³¹⁰ Ellis (1980) považuje manželství Hester s Chillingworthem za nekonsumované, manžel v něm popřel význam své sexuality: jednal tedy nemorálně.

příspěvní, a je nevyčerpatelná, i když jde o tu nejobětavější pomoc“ (Ibid.: 177, XIII).

Etiku pohlavního chování přitom vyjevuje samotný Hesteřin a Arthurův čin: jde v něm sice o znesvěceného duchovního a vdanou ženu, ale jak sám Dimmesdale říká, sexualita je pro ně morální, je-li posvěcena vzájemně projeveným citem, o jehož existenci se oba milenci ujišťovali (Ibid.: 216, XVII). Mravná by však byla pouze v souladu s požadavky náboženství, a právě v nich Hester trpí, jelikož není neznaboh a má svědomí: příkrý rozpor mezi mravem a morálkou ji uvrhuje do zoufalství (Ibid.: 211, XVII). Když v rozhovoru s Dimmesdalem v lese odhodí na chvíli své písmeno, zkrásní, souzní s přírodou neujařmenou lidským zákonem (Ibid.: 225, XVIII), s písmenem totiž odhazuje hanbu a trýzeň, kterou jí tento rozpor způsobuje. To, co morálku určuje, je lidské srdce a jeho city, na něž romantismus klade důraz, ovšem srdce stojí samo proti lidské společnosti ovládané mravními i církevními zákony. Hester má možnost s Arthurem uprchnout z Bostonu, ale nevyužije jí, jelikož své písmeno považuje za spravedlivý trest. Srdce tedy nehraje hlavní roli, jeho majitelé totiž žijí v lidské společnosti, jejíž existenci i pokračování mravy umožňují. Stačil by přitom jen nepatrný posun situace, aby jejich chování bylo mravné a Hester se nestala písmenem označeným symbolem hříchu. Oba milenci spolu totiž nemohli vstoupit do manželství, jelikož Hester – jakkoliv opuštěna od svého manžela – byla vdaná. Kdyby tak bývali učinit mohli, v očích mravu a „pocivých“ bostonských matrn by byli běžnou součástí společnosti a o hříchu by nebyla řeč³¹¹.

Etický problém *Šarlatového písmene* tudíž neleží ani tak v sexualitě samé, jako v ochraně a propagaci manželství, které čin obou milenců znesvěcuje. I když Hester je odsuzována jako bezbožnice a coura, která všechny ženy zostudila (Ibid.: 56, II), je to lání zcela zástupné. To, co zostudila, je instituce manželství. Protože však její čin je vzhledem ke stavu jejího manželství poměrně pochopitelný, za zástupný problém je vzata sexualita, jejíž hříšnost je ještě potvrzena zdánlivou nepřítomností otce. Samotné morální drama příběhu se tedy kolem sexuálního poklesku netočí, jde v něm o boj kněze s pýchou a strachem z odhalení, o boj Hester s předsudky a jednoduchým nazíráním morálního problému jako čehosi, co lze ztělesnit, ukázat a ze společnosti tak vystředit. Zatímco první boj končí pro Dimmesdala s pomocí Hesteřiny síly vítězně, druhý boj končí na rovině morálky a uznání okolními srdci

³¹¹ Je zajímavé, že ačkoliv hříchem je opomenutí pravidel společnosti, trest se odehrává jen ve společnosti, nikoliv v samotném lidském nitru, kam pravidla nezasahují (viz Baym 1970).

vítězně též, na rovině mravní však je Hesteřino odsouzení věčné, své písmeno nosí až do smrti, i když jeho význam se pro ostatní mění, pro Hester je tím, za co byla odsouzena. Zajímavé však je, že žádné znamení hříchu nepotřebovala: byla jím zjevně Perlička. Ovšem právě její existence dokazuje křehkost i pomíjivost morálních soudů: nitro člověka a s ním i morální vlastnosti procházejí totiž vývojem. Perlička očekávatelně žije vlastní život, a i když jí ostatní považují za diblíka (Ibid.: kap. 8), těžko může svou matku zřetelně svou existencí vymezovat jako smilnici déle než pár měsíců po svém zrození, kdy již přestává být obviňujícím předmětem, ale stává se jednajícím člověkem.

14. Realismus a naturalismus

Realismus je pojem, který se v průběhu dějin značně rozrostl (například socialistický realismus či magický realismus) a jež odolává jednoduché definici. Přesto v něm jde v podstatě o to, aby literární dílo chápalo realitu podobně, jako jeho publikum (Nünning, Trávníček, Holý 2006: 656). Snad právě proto, že publikum chápání díla spoluurčuje, je literární realismus obdobím velkých vypravěčů (Milička 2002: 15), ve viktoriánské Anglii píše Dickens a Thackeray, ve Francii Balzac, Flaubert či Anatol France, v Rusku Gogol, Gončarov, Tolstoj, Dostojevský a Čechov, v Polsku Prus či Reymont, v Americe Mark Twain či London. Podle Černého (2009: 274) se s realismem nedílně pojí román, jež se však v realismu mění v moře a stává se v podstatě celou literaturou. Pro potřeby tohoto oddílu mám pod realismem na mysli hnutí, které se v Evropě rozvíjelo od počátku 50. let 19. století a ovládalo delší část druhé poloviny 19. století³¹², směr, který marxismus nazýval kritickým realismem³¹³. I když v žádném případě nešlo o kompaktní hnutí, označuje ve své podstatě reakci na romantismus. Realismus chtěl ukazovat věrnost objektivní skutečnosti, pozitivní poznání lidské povahy a reálných vztahů v lidské společnosti a zároveň nedůvěru ke snu, imaginaci a metafyzice (Lagarde, Michard

³¹² Bělíček (2004) ovšem již předtím jmenuje groteskní realismus, sentimentální realismus (s ním spojený chartismus, filantropismus a rurální populismus) a revoluční realismus (dělnický populismus a marxovská estetika), přičemž epochu, o níž zde mluvím, situuje jako epochu realismu do let 1830-1873.

³¹³ Podle marxismu jde o zobrazení buržoazní společnosti, přičemž důraz je na kritice, nikoliv ještě vytyčování reálných perspektiv, kriticky je zobrazena měšťácká společnost, aniž je ještě nabídnuto socialistické východisko (Fischer 1979: 19-20).

2008: 11). Pojí se s ním akcent na mravoličnost (Bělíček 2004: 116), například Balzakovy práce tak nabývají povahopisné povahy³¹⁴.

Naturalismus – vůdčí směr pozdního realismu³¹⁵ – povyšuje exaktní zobrazení na normu, bez ohledu na subjektivní podmínky zkušenosti (Nünning, Trávníček, Holý 2006: 541). Vycházel z pozitivismu Augusta Comta a evolucionismu Herberta Spencera: právě pozitivistické metody sváděly některé autory k popisování osudů jako faktů, na jejichž základě lze vysledovat zákonitosti společnosti. Vymezit jej lze lety 1866-83 a z hlediska vývoje představoval přechodovou fázi od sentimentalismu k iluzionismu impresionistů a k dekadenci (Bělíček 2004: 184). V literatuře realismus i naturalismus symbolizuje zájem o nejuvěrnější vystižení skutečnosti se všemi jejími odpudivými vlastnostmi. Hrdinou naturalismu je proto často opilec, prostitutka, surovec, přičemž z rysů takovýchto hrdinů byly vytvářeny zobecňující tvrzení o stavu společnosti. Pro naturalismus je však významná nejen osobnost, ale též vliv prostředí a okolností, které tuto osobnost a jednající postavu determinují (Lagarde, Michard 2008: 483).

14.1. BALZAC: LESK A BÍDA KURTIZÁN

Zdaleka největším (a to nejen objemem díla) spisovatelem realismu je Balzac: realista *par excellence*. Život pro něj není o nic hezčí, než obyčejná kuchyně a nestaví s k němu se žádnými romantickými předsudky, ostatně jeho filosofie manželství se vyznačovala cynickým názorem na ženy a představou, že šťastné manželství není uskutečnitelné (Troyat 1999: 118). Balzac je však autorem téměř sta navzájem spjatých příběhů *Lidské komedie*, které byly původně zamýšleny jako pouhé studie mravů (Fischer a kol. 1966: 405) a které měly hledat zákonitosti v chaosu Francie od napoleonských válek až po polovinu 19. století. Sám Balzac svou komedii dělil do tří částí: studie mravů, studie filosofické a studie analytické, cílem přitom mělo být prozkoumat všechno, třeba včetně homosexuálních vztahů a androgynie (Troyat

³¹⁴ Z hlediska mravu sexuality stojí v tomto ohledu za pozornost Thackerayho *Jarmark marností*. V něm mladá Becky Sharpová – původně zamýšlená jako ženská obdoba jiného autorova hrdiny: Barryho Lyndona – bezostyšně využije své pozice guvernanky a vláká do manželství syna majitele panství. Becky se vyznačuje morálkou zaměřenou zcela utilitárně na vlastní úspěch, není však v románu jediná s takovou povahou. Thackerayho ženy záměrně flirtují, koketují a shánějí manžely, přičemž navenek dodržují mravy a náboženský formalismus, aniž by však cokoliv z nich jakkoliv pociťovaly.

³¹⁵ Zola se vůči realismu vymezil hlavně pod vlivem probíhajícího procesu proti údajné obscénnosti Flaubertovy *Madame Bovary*. Přestože je naturalismus orientován podobně, negativní nádech, který slovo realismus dostalo, Zolu vedl k tomu, aby svůj směr definoval realismu co možná nejuvdáleněji (Nünning, Trávníček, Holý 2006: 656).

1999: 179). V *Lidské komedii* tak vystupuje nespočet postav vyjadřujících nejrůznější mravy a povahové vlastnosti. O honbě za penězi v rodinách nás informuje *Bratranec Pons*, či *Otec Goirot*. O vzestupu a pádu nejen peněžním, ale i společenském, ne nepodobném Stendhalovým hrdinům zase vypráví *Ztracené iluze*. Ty zobrazují prodejnost na všech frontách: u žurnalistů, spisovatelů, herců. Obzvláště kariéra herečky je přitom zajímavá, herečka se totiž musí nechat vydržovat, aby mohla platit klaku najatých tleskačů, z nichž sestává veřejné mínění. Hlavní postava – Lucien Chardon / de Rubenpré – se nechává zlákat krásnou herečkou a vrhá se do kariéry žurnalisty, není však dostatečně vypočítavý a oddává se nezištné lásce, což je naivita, jež se mu musí vymstít. Milostné vztahy Balzac vykresluje zajímavě: oba partneři do nich totiž přinášejí své sobectví více než skutečný cit, nemilují se tedy ze vzájemné oddanosti, ale z lásky k sobě samým. Ve *Ztracených iluzích* také Balzac podruhé ukázal postavu Vautrina. Ta shrnuje Balzacův názor na lidskou společnost (Ibid.: 418) a objevila se již v *Otcí Goirotovi*: má představovat společenské zlo, morální hnilobu, a i když byl zřejmě založen na skutečné postavě Vidocqua, která měla vliv i na jiné romanopisce (např. Sua či Huga, viz Bělousov (1974: 44-54)), v Balzacově podání má rysy vyloženě ďábelské.

Lesk a bída kurtizán na *Ztracené iluze* bezprostředně navazuje (a Vautrina z nich přejímá), i když svou stavbou je to kniha zcela jiná. Jde totiž o román dobrodružný, téměř detektivní, v němž hrají roli zvraty, náhlé obraty a tajemné intriky. Román poskytuje pohled na propletenec vysoké společnosti s podsvětím a jeho závěr je balzakovsky pochmurný: „není možné být šťastný ve společnosti, v níž člověk je něčím jiným svou vnitřní cenou (...), a něco jiného musí hrát pro společnost“ (Fischer 1985). Děj románu předznamenávají názvy jeho čtyř dílů: V prvním, s názvem „Jak milují lehké holky“ se Lucien, známý ze *Ztracených iluzí*, stane cílem čistých citů kurtizány Ester, která se pro něj, pod silným vlivem Vautrinovým, stane ctnostnou ženou, aby byla Luciena hodna. Lucien sám však citu není schopen, těší ho jen to, že jej krásná Ester miluje, chystá se totiž oženit z rozumu s Klotyldou de Grandlieu, její rodina však po něm požaduje milion franků. Ty se mu podaří získat od bankéře Nucingena (známého zase z *Otce Goirot*) v druhém díle s názvem „Nač přijde láska staré pány“. Ester se pro Luciena vzdá své nově nabyté ctnosti a stane se Nucingenovou kurtizánou, ovšem velmi obratnou. Než vůbec dojde k sexu, vytáhne s pomocí svých služebných (protřelé Asie a Evropy) z barona potřebné peníze. Lucien je však vinou špicla Peyarda a detektiva Corentina odhalen a jeho sňatek je rodinou Klotyldy odmítnut, Ester – po prvním sexu s Nucingenem – páchá sebevraždu

jedem a s Lucienem se rozloučí dopisem. V třetím díle s názvem „Kdo se dá cestou nepravou“ se Lucien i Vautrin kvůli Esteřině smrti ocitnou ve vězení. Lucien Vautrina svou výpovědí zradí³¹⁶ a pod vlivem Esteřina dopisu, vyděšen vlastní neřestí – a hlavně zdrcen tím, že ztratil svou pokrytecky pěstovanou pověst – se na samotce oběsí. Poslední díl, „Vautrinovo poslední převtělení“ se věnuje právě postavě Vautrina, který je osvobozen a – ač sám uprchlý trestanec, vrah, padělatel a špeh – stane se zástupcem policejního ředitele, jelikož trestanec je méně nebezpečný jako spojenec než jako protivník³¹⁷.

Pro etiku sexuality je zajímavá především morálka Ester, ovšem i dam z vyšší společnosti obecně. Balzac předpokládá, že lidské individuum získává nesmazatelný charakter. Tak jako katolický kněz je kněžstvím „poznamenaný“ na celý život, tak i postavy *Lesku a bídy kurtizán* jsou poznamenány svou živností³¹⁸: krádeží či prostitucí, policejní prací, herectvím atd. To samo o sobě podle Balzaca činí děvku, zloděje, vraha a propuštěnce tak snadno rozpoznatelnými, že jsou pro své nepřátele (...), tím, čím je kořist pro lovce“ (Balzac 1985: 415, IV). Dokonce i napravená děvka se tak v nebi stane zase děvkou (Ibid.: 64, I) a je málo platné, že budí pocit ctnostné ženy. Každý totiž je tím, čím je ve své podstatě a nelze s tím dělat nic. Krom této předurčenosti a snadné rozpoznatelnosti prostitutky je též důležité, že prostituci Balzac považuje za znaky přirozeného stavu, který se staví proti společenskému řádu. Prostituce nepopírá manželství, ale zkrátka je ruší, považuje je totiž za utopické. Prostitutky a jejich klienti se tak páří s prudkostí, kterou žene nutnost (Ibid.: 415, IV). Vliv má ovšem i zkažená společnost, jejichž jen na oko držených mravů, s nimiž ovšem každý pro zábavu žongluje, si všímá většina děl realistů. Pobyt mezi zkaženými lidmi má stejný vliv jako pobyt mezi lidmi s infekcí: člověk si na zlo zvykne, začne jej schvalovat a nakonec je páchá sám (Ibid.: 14, I).

Kniha mnohé říká o povaze kurtizán. Jednak jsou lhostejné ke vzhledu mužů a jsou otrlé a odolné navitám typu lásky (Ibid.: 33, I). Jednak však mají hluboké opovržení k roli, kterou jejich tělo hraje před očima duše (Ibid.: 223, II), ani k samotným mužům a sexu nemají větší

³¹⁶ Troyat (1999: 179, 296) ostatně v postavě Vautrina hledá skrytou homosexualitu a v jejím duchu popisuje i jeho vztah s Lucienem.

³¹⁷ Balzacovo dílo bylo ostatně obviněno z nepravděpodobných rozřešení zápletek (Troyat 1999: 296), ačkoliv v tomto případě sleduje Balzacovo rozuzlení skutečný Vidocqův osud.

³¹⁸ „Protože vzdor libivým teoriím pěstitelů zvířat se nikdo na tomto světě nemůže stát ničím jiným, než čím je“ (Balzac 1985: 64, I).

sympatie. Ostatně obdobně je to i na opačné straně: paní du Val-Noble, která obšťastňuje svého Angličana, se Ester svěřá, že sex s ním je jako holení, pán si po něm utře břitvu, dá jí zpět do pouzdra a podívá se na sebe do zrcadla, jako by si liboval, že se neporezal (Ibid.: 235, II). Typická je přitom dobová dvojí morálka: jsou to samozřejmě muži, kdo kurtizány využívají, přesto je však chápou jako odporné předměty, používané jen k šílenství vilnosti, to, co totiž mohou prezentovat ve společnosti je pouze mravná, dobře vychovaná, čistá a zbožná žena“ (Ibid.: 56, I), s tou se však příliš nepobaví. Lucienova Klotylda tak sice vypadá jako stonek chřestu a jelikož je jako prkno, není rozhodně žádoucí fyzicky, avšak má v sobě „ono zvláštní cosi“ (Ibid.: 89, I), co z ní hlásá dívku z dobré rodiny, což je dostatečným důvodem, proč by o ní někdo měl stát. Ženy se tak dělí na ty, s nimiž muži spí, a ty, s nimiž se žení a jež rodí děti, ovšem pro ty je sex povinnost. Peyradova dcera Lydie je tak dívkou, které nikdy neposkrvněný život nezkalila žádná vášeň“ (Ibid.: 116, I). Na sex jsou naopak kurtizány, které v sobě mají všechnu zvrácenost (jež u žen do manželství k vidění být nesmí), a právě pro ni jsou žádané. V případě Luciena však rozhodování neprobíhá mezi kurtizánou a ženou s dobrým vychováním, ale mezi láskou a dobrým postavením. Na jedné straně tak stojí „poezie, rozkoš, věrnost, krása, roztomilost“ a na druhé „slavné jméno, urozenost, pocty, postavení, znalost světa“ (Ibid.: 95, I). Jeho rozhodnutí sice Ester nepřekvapuje, avšak bolí ji.

Věrnost či exkluzivita je pro ženy obvykle směšná, pokud nemilují. Pouze v lásce by se měly samy izolovat, jinak jim dokonce manželé dovolují milovat si mladíky (Ibid.: 370-371, III). O morálce vlastní kurtizánám informuje Ester: peníze, které za ni utrací milenci, považuje za přirozené, množství zbytečně promarněných peněz je dokonce prostředkem porovnávání a vzájemné žárlivosti kurtizán, protože dokumentují jejich cenu (Ibid.: 177, II).

Ester sama je sotva dospělá, patří mezi „myšky“: holčičky, které zvrhlíci z komparsu učili nejhorším neřestem“ (Ibid.: 17, I). Je drobná právě tak, aby mohla být něčí hračkou, a vypadá křehce (Ibid.: 41, I). Jejím úkolem je dělat společnost, ale i vnášet do nudného života zpestření. Manželství totiž není v *Lesku a bídě kurtizán* nijak žádoucí stav z hlediska citu, je však ve všech ohledech žádoucí z hlediska financí a dobrých mravů. Do Luciena se Ester zamilovala náhodou, a právě pro něj se s prostitucí, v níž žila od malička, toužila rozloučit. Pod vlivem lásky, jež předpokládá, že milovaná osoba je dokonalá – a zaslouží si tedy dokonalou partnerku, bez ohledu na skutečný stav věci, který je obvykle zcela jiný – se Ester cítí být špatná a záchranu hledá v náboženství. To pro ni reprezentuje systém, který ji má vytáhnout z mravní

nízkosti. Ester však zároveň zásady náboženství nejen nezná, ale ani nedodržuje, jak se ukáže, když se svěřuje se svou lásku falešnému knězi, ve skutečnosti Vautrinovi: s Lucienem již totiž měla nemanželský sex (Ibid.: 31, I). V jejím případě je tak náboženství symbolem dobrých mravů, tento symbol je však takový především proto, že jej nezná. Esteřina láska má sílu až neuvěřitelnou. Dokonce i otrlý Vautrin usoudí, že Ester umírá láskou (Ibid.: 47, I), je pro Luciena ochotná zemřít, a zároveň má pocit, že zemře bez něho. Své pohlaví je přitom Ester zvyklá používat jako nástroj pro své zaměstnání, ovšem zdaleka není bez srdce: sexem již třem mužům zachránila život, zajistila úspěch či zachránila čest (Ibid.: 55, I). Její krátký vztah s Lucienem, než je nucena se opět obětovat a stát se milenkou barona Nucingena, je popsán jako štěstí o to větší, že spolu neměli děti (Ibid.: 69, I) – Ester je totiž neplodná, což se jí k jejímu povolání velice hodí – oba tedy užívají své lásky plně, bez problémů, které přináší nechtění potomci.

Pokud Ester vede v etice láska a v morálce symbol náboženství, které plně nechápe, pak pohlavní touhy barona Nucingena žádnou etiku nemají. Je to šedesátiletý muž, bez jakýchkoliv pohlavních tužeb, který požaduje za štěstí, že se ženami skončil (Ibid.: 71, I). Poznal totiž už fyzickou lásku i lásku manželskou, jelikož ty si lze koupit a jeho finanční kapitál mu to umožnil, nepoznal však lásku skutečnou. Když však na vyjížděce spatří Ester a zamiluje se jako dítě, láska je podnícena především hranou Esteřinou nedostupností. Když je mu slíbena návštěva u ní, do té doby sexu nepropadlý baron říká, že konečně žije (Ibid.: 131, I), a když se ujistí, že Ester bude jeho, podněcuje jej to k práci a burzovním spekulacím (Ibid.: 170, II). Peníze jsou ovšem vždy špinavé, a tak i Esteřino tahání peněz z barona omlouvá Vautrin jako pomstu za to, že baron tyl z vdov a sirotek (Ibid.: 146, I): láska pro peníze má stejnou hodnotu jako láska pro rozkoš (Ibid.: 265, II). Baronova touha po Ester má zvláštní povahu. Tvrdí jí, že jí miluje opravdovou láskou, zároveň však neváhá zmínit, že v Orientu se ženy běžně kupují (Ibid.: 158, II). Jeho láska totiž odráží jeho povahu: je to nelítostný finančník, kterého vzrušují především těžko dosažitelné cíle. Nucingen Ester slíbí, že jí po 40 dní bude pouze otcem, nechává se proto snadno odbýt tím, že se příliš najedl, a tak by jej při sexu ranila mrtvice (Ibid.: 225, II), to vše, protože láska je pro něj nedostupnost a po sexu jeho touha opadá a mizí. Povaha pohlavní touhy, která se rychle vzepne a rychle opadne, je tak u barona vidět přímo ukázkově.

Závěr Nucingenova románu je tak jasný: užije si sexu s Ester a odchází jako opilý medvěd (Ibid.: 343, III), Ester však díky tomu má možnost porovnat sex jako povolání se sexem z lásky a sexem z povinnosti pro peníze. Právě hrůza z třetího řečeného, jež zažila s Nucingenem, ji vede již k předem naplánované sebevraždě, nechce se totiž znovu stát děvkou. Etika sexu s děvkou je totiž pro muže něco směšného: nemůže existovat, děvka je předmět placený penězi, jež etiku ruší a vše omlouvají. Před sexem tak pro ni sice pošlou kočár, ale po sexu jde domů pěšky (Ibid.: 345, III). Když však stejná děvka zdědí 6 milionů, stává se z ní cíl nejvybranějších erbů Francie, peníze z ní dělají ctnostnou. Ve skutečnosti totiž není kurtizána svými činy o nic lepší ani horší než vdané paní, rozdíl je v tom, že její sex je přiznaný, otevřený, kurtizána si z něj udělala živnost a tím porušila mravní/náboženské zásady. Etika sexuality v Balzacově *Lesku a bídě kurtizán* je tak jednak etikou pokryteckou, jednak pak však etikou peněz. Zaplacený sex je mravní, a i držgrešle typu starého bankéře Nucingena je ochoten zaplatit hodně za noc s Ester. Peníze sex omlouvají, jsou prostředkem, který jakoukoliv nemorálnost maže³¹⁹. Mrav společnost sice uznává, ale stejně formálně jako náboženství: jde o to ukázat, že existuje – protože stejně jako peníze dává ženě hodnotu – avšak není nijak důležité jej dodržovat. Podstata mravu je totiž v tom, že je společensky vynucený, a tak v něm mizí skutečné záměry a pocity. Je tudíž sice mravné, když žena navenek nemá žádné milence, nijak to však neukazuje její skutečný pohlavní život. Morálka je tak spíše pseudomorálkou, je vyplacená a podmíněná existencí navenek ukazovaných zásad³²⁰.

14.2. FLAUBERTOVA PANÍ BOVARYOVÁ

Zvláštní pozornost věnuje realismus ženské sexualitě, a to nejen u kurtizán. Flaubertova *Paní Bovaryová* je totiž příběhem ženy, která – poblouzněna romantickými ideály

³¹⁹ Obvinění z případné amorálnosti se ostatně Balzac bránil tvrzením, že je-li romanopisec historikem mravů, nemůže zastírat zlo, které ve společnosti existuje (Lagarde, Michard 2008: 305).

³²⁰ Síla kapitálu a třídních rozdílů nefiguruje jen u Balzaca. Je tématem Londonova *Martina Edena*, kde hraje Edenova láska k bohaté Ruth roli důvodu, proč se Eden запиše do školy, proč spí čtyři hodiny denně: chce se vyvíhnout do Ruthiny třídy. Sám Eden je obdivovatelem Herberta Spencera a jeho představy nelineární, divergentní sociální evoluce. Při svém sebevzdělávání si též uvědomuje, že mravnost nezáleží na vzdělání, jak si myslel Comte, ale dosahuje se jí výcvikem automatizací správného mravního jednání (Spencer 1898: 315-339). Ostatně totéž i dokazuje svým jednáním ve styku s Ruth. Eden má sexuální zkušenosti s přistavními šlapkami a je hrubý a zvířecí (London 1987: 10), zatímco Ruth je lásky i sexu zcela neznalá. Ale je to Eden, kdo se má jak a kam zlepšovat, zatímco Ruthina rodina jej použije jako nástroj k probuzení dceřiny sexuality (Ibid.: Kap. X). Martina uhlazená Ruth vzrušuje, nicméně ztrácí s ní možnost svádět ženy svým způsobem, který na ně vždy platí: tím, že o ně nestojí (Ibid.: 26). Ruth jej totiž vzdor svým slibům bere jako buldoka a sex s ním pro její uhlazenou mysl nepřipadá v úvahu (Ibid.: 92). Mravní vzestup znamená však pro Edena morální úpadek: citově zcela vyprahne, když se mluví o lásce připadá si „jako obratný kupec, který obezřetně sleduje jazýčky vah“ (Ibid.: 217) a svou krizi nakonec řeší sebevraždou.

– touží po osudové lásce, avšak místo toho potkává jen prostřednost, nudu a sexuální povyražení. Mrav, který Balzacovy postavy dodržují již jen jako volně přiloženou masku, pod níž nakukuje každý, totiž ženy i sexualitu vymezuje jasně, bez ohledu na nereálnost takových vymezení. O tom na mnoha místech pojednává Ibsen. V *Přízracích* (Munchovy návrhy jevištních scén této hry si lze dnes prohlédnout v Oslu) se objevuje sexualita zakotvená jen a pouze v mravu, ostatně oněmi přízraky jsou právě rodinné pokrytectví, povinnost dětí nést viny svých rodičů³²¹ a stín incestu. Pokrytectví ztělesněné ve hře pastorem Mandersem sexualitu řeší jednoduše: mladí lidé si spolu nemají nic začínat, jelikož tím vyvolávají jen nemravnost, etika spočívá v dodržení povinnosti (například manželské), a zatímco je nemožné a děsivé vzít si padlou ženu, je vcelku v pořádku vzít si padlého muže, jelikož nic takového ve své podstatě neexistuje (Ibsen 2006: 252-263). Zvykově zakotvený rozdíl mezi pohlavími vystupuje plasticky v Ibsenově asi nejznámější hře, *Domečku pro panenky*, v němž se objevuje slavná postava Nory. Tu si manžel chová skutečně jako panenku, oslovuje ji jako veveříčku, ptáčka lehkona byla, skřivánka, zakazuje jí jíst makaronky jako dítěti (Ibsen 2006: 175,203) a opakovaně jí připomíná její roztomilou neschopnost a nesamostatnost, zatímco sám má „chlapské sebevědomí“ (Ibid.: 184), kterým zakrývá fakt, že je obyčejný slaboch. Role jsou tak přesně dané: od manželky se sice předpokládá, že na svého muže bude mít vliv, ten ale musí uplatňovat dobře aranžovanou sexualitou³²², hranou křehkostí a zdánlivou nemohoucností. Zato muž má ve své ženě nejvzácnější majetek, na ženě jej přitahuje její (i kdyby jen hraná) nemohoucnost, nepopsatelná rozkoš je pro něj, když jí může odpouštět a činit jí tak dvojnásobně svým majetkem (Ibid.: 228). Když dojde ke střetu, který se po celou hru chystá, Nora ovšem takové role odmítne a od manžela odejde, aby našla sebe samu. Torvald jí sice obviní z porušení povinnosti (k němu a dětem), ale Nora se vydala na cestu vlastního morálního přesvědčení a požadavky mravu nad ní nadále moc nemají. Právě pro skandálnost takového řešení dostala hra i alternativní konec, v němž Nora rodinu a manžela neopustí, Ibsen sám však proti jeho inscenování vystupoval (Macura 1988 I: 383).

³²¹ Syn hlavní postavy Heleny Alvingové, Oswald, ve hře říká, že v něm už od mládí bylo něco červivého, protože „hříchy otců postihnou děti“ (Ibsen 2006: 273). Sám k tomu ovšem přispívá kypivým, šťastným životem s kamarády za mlada, díky němuž následně onemocní syfilidou. Jinde však svou nemoc, kterou zdědil po prostopášném otci, lokalizuje do hlavy (Ibid.: 289).

³²² Nora Torvaldovi říká, že když jí splní, co chce, zatančila by mu jako Rusalka při měsíčku (Ibid.: 203). Mimo úvahu je, že by žena mohla sex odepřít. Když Nora odolává Torvaldovu svádění a řekne, že nechce, manžel jí odpoví: „Co to má znamenat? Snad mě nechceš jen tak dráždit, Norinko? Nechci, nechci? Nejsem snad tvůj muž?“ (Ibid.: 223).

Skandálem byla ve své doba i Flaubertova Paní Bovaryová: již její časopisecká publikace byla stíhána soudně pro urážku mravnosti a manželské instituce (Brown 2006: Kap. XV)³²³, zároveň však právě jejím vydáním realismus jako hnutí triumfoval (Lagarde, Michard 2008: 405). V Emmině osudu je ztělesněn úděl ženy ve společnosti dané doby. Zatímco muž je svobodný, kolem ženy je samá zábrana: má slabosti těla, ale i závislost na zákonu (Fischer a kol 1966: 541).

Děj knihy v podstatě dokumentuje rozpad romantických iluzí a nereálných očekávání na lásku dvou lidí, s tvrzením, že: „Za každým úsměvem se skrývá zívnutí nudy, za každou radostí prokletí, za každou rozkoší znechucení, a i ty nejlepší polibky vám zanechají na rtech jen neuskutečnitelnou touhu po slasti ještě vyšší“ (Flaubert 2004: 269, III, 6). Příběh odcizení a manželské nevěry – v době pokrytecké mravnosti zcela banální – se točí kolem krásné, povrchní a ideálům lásky oddané Emmy Bovaryové, která se vdá za venkovského lékaře Charlese. Ten je sice dobrák, ale nesmírně omezený, nemá nadšení a dělá jen to, k čemu je nucen. Emma je naopak plná snů a mlhavé romantiky, které manželství pochopitelně nenaplní. Obklopena banalitou venkovského života a citovou prázdnotou, stává se lehce kořistí mužů. První milenec, Rodolphe, jí však opustí právě ve chvíli, kdy s ním Ema chce uprchnout. Její druhý milenec, ctitel Léon, je zase povrchní rozmařilec, pro něhož se Ema zadluží a spadne do spárů lichváře Lheureuxe. Do obou nevěr se ale Ema nepouští ze sexuálních důvodů, touží zažít milostná dobrodružství a být zbožňována jako hrdinky povrchních románů. Jenže kouzlo nedovolené lásky brzy vyprchá a Emma zůstane opuštěna milenci, po krk v dlužích, které před manželem tají, v hluboké deziluzi ze skutečné povahy lásky a romantických vztahů, a tak svou situaci řeší sebevraždou – otráví se arsenikem.

Snad proto, že Flaubertův pohlavní život byl divoký a zdaleka neodpovídal uměle vytvořenému renomé „poustevníka z Croissetu“ (Unwin 2004)³²⁴, se ve Francii *Madame Bovary* prodává s reklamním sloganem „Příběh kurtizány“. Přesně tím však Ema v žádném případě není. Když se již ocitne v dlužích a notář jí začne osahávat, odmítne s tvrzením, že je

³²³ Flaubertův obhájce dosáhl zproštění obvinění argumentem, že četba *Madame Bovary* vyvolá odpor k neřesti a že tak hrozný trest za hřích, jaký Emu potkal (tedy smrt arsenikem) musí vést ke ctnosti.

³²⁴ Flaubert sám při jedné ze svých cest dostal syfilis, který jej připravil o vlasy, po léčbě rtutí mu zčernaly zuby a někteří životopisci připisují jeho smrt právě pozdním stádiím syfilidy (Unwin 2004). Jedné ze svých milenek na druhé straně tvrdil, že by býval měl daleko horší neřesti, kdyby nepsal a že pero a dýmka jsou strážci jeho morálky (Brown 2006: 89).

sice k politování, ale ne na prodej (Flaubert 2004: 287, III, 7)³²⁵. Jejím cílem není ani sex, ani peníze, o ty naopak přichází ve prospěch svých bezohledně lačných milenců. Ema má daleko do kurtizány, je spíše křehkou idealistkou, která se svými mlhavými představami nereálné lásky musí narazit. Její manželství by mohlo být spokojené, Charles byl již před ní ženatý a manželství s Emou chápe jako neskonalé štěstí (Ibid.: 34, I, 5), avšak Ema jej vidí jako překážku. Je totiž ctnostná, ale je taková pro něj, který si to nezaslouží, protože jeho touhy jsou tělesné, přízemní a obyčejné:

„Podle teorií, které považovala za správné, chtěla zažít lásku v její plnosti. Na zahradě recitovala za svitu měsíce všechny vášnivé verše, které znala nazpaměť, a s hojnými vzdechy mu zpívala melancholická adagia; potom však zjistila, že je stejně klidná jako předtím, a ani Charles se nezdál zamilovanější nebo dojatější. (...) snadno samu sebe přesvědčila, že Charlesova vášeň v sobě nemá už nic strhujícího. Jeho něžnosti nabyly na pravidelnosti: objímal ji v určitou hodinu. Byl to zvyk jako každý jiný“ (Ibid.: 43, I, 7).

Emina etika sexu je totiž založena na romantice: láska – ovšem jen taková, jakou si vysnila – omlouvá vše, včetně nevěry. Připadá si tudíž oprávněna podvádět svého muže, protože ten jí to, o čem sní, neposkytl (Ibid.: 176, II, 11). Porušuje tím jistě mrav a dělá vše tajně, avšak to především kvůli zmíněné nerovnosti pohlaví. Morálka Emy Bovaryové je striktně založená na lásce. Bohužel však, tato láska je těžce definovatelná, představy o ní jsou nereálné, a tudíž nenaplnitelné a Ema proto svou představu morálního sexu nenaplnuje ani mimo manželství. S Rodolphem si přísahají lásku a ona si představuje extázi, milostné šílenství a modravé neskutečno (Ibid.: 155, II, 9), ale dostává jen upozornění, že není první jeho milenkou a že jsou hezčí ženy (Ibid.: 182, II, 12). Když jí tedy začne svádět Léon, představuje si všechny možné náhody a pohromy, kterými by jejich láska mohla projít, zatímco samotného Léona bezvýchodná láska k vdané ženě unavuje (Ibid.: 114, II, 6). V tom se však objeví Rodolphe. Ten je ve svých 40 letech profesionální svůdce, odhaduje ženy jako se odhadují koně, s ženou si chce užít a potom se jí rychle zbavit (Ibid.: 124, II, 7). Právě proto si volí ženy vdané, rozchody s nimi jsou totiž díky nutnosti utajení záletu jednodušší, neriskují skandál. V tom se však v Emě plete. Nevadí jí, že se častými návštěvami u něj kompromituje, a Rodolphe jí to také vyčte

³²⁵ Přesto však Flaubert její chování označuje výslovně jako prostituci (Flaubert 2004: 293, III, 8).

(Ibid.: 157, II, 9). Nevadí jí dokonce prohlásit se za jeho služku, když k ní Rodolphe začne být chladný. Emu vzrušuje být i jeho konkubínou (Ibid.: 182, II, 12), pokud její představy o lásce budou zachovány. Jejich ztráty se tak děsí, že se nechá využívat a Rodolpha zahrnuje dary.

Je zajímavé, že Rodolphe slibuje lásku. Ačkoliv volí vdané ženy, od nichž se nemusí bát závazků, o lásce mluví v podstatě stále a nečiní tak jenom kvůli nim. Připadalo by mu totiž neetické využít ženu jenom, pro sex, ačkoliv právě to dělá. Emu se sice rozhodne pouze mít (Ibid.: 125, II, 7), ale přísahá jí znovu a znovu nehynoucí lásku (Ibid.: 155, II, 9; 156, II, 9; 189, II, 12). Pod láskou si přitom představuje jednoduchou soulož bez komplikací, proto jej překvapuje, že Ema okolo toho vytváří tolik zmatků (Ibid.: 178, II, 12). Není vůbec žárlivý, připadá mu směšné, že by se s Charlesem měl bít, jak si představuje Ema. Překvapí jej dokonce, že mu Ema učiní přísahu, že s Charlesem nebude spát: většina paniček, s nimiž měl sex, tak cudná nebyla a čekala od něj povyražení s čirou pohlavností (Ibid.: 162, II, 10). Rodolphe totiž sleduje etiku freeloadera. Všichni o tom ví, Emin manžel dokonce schvaluje Rodolphovo občasné pobavení se ženami (Ibid.: 196, II, 13) – ovšem bez vědomí, že jednou z Rodolphových milenek je jeho žena. Rodolphovi jde o to mít sex, překvapuje jej Emina cudnost a přísahaná láska (Ibid.: 162, II, 10), chce vše totiž mít bez povinnosti ženu živit, starat se o ní: to oboje přenechává na zákonných manželích. Ve chvíli, kdy se po něm chce víc, odvolává se na mrav, jež sice bez problémů porušuje, ale jež se jeho porušováním jako celek neodstraňuje. Když tedy Ema plánuje společný útěk, Rodolphe se v dopise odvolá na to, že kdyby něco podobného podnikli, byla by Ema „vystavena nepříjemným otázkám, pomluvám, pohrdání a snad i urážkám“ (Ibid.: 193, II, 13) a mizí bez ní. Unavuje jej navíc rutina a za rutinu má všechna milostná prohlášení, která on sám říká proto, aby dosáhl svého. Nemůže tudíž postřehnout, že se pod Eminými vyznáními lásky skrývá hloubka. Ema u něj totiž naráží na důležitý problém: řeč lásky je stejná, ať jde o skutečné city nebo o sex a pro toho, komu jde o sex, není rozlišitelné, že je mu nabízeno více, Rodolphe tudíž její vyznání považuje za hromadu žvástů (Ibid.: 192, II, 13).

To Léon, Emin druhý mileneček, je větší idealista. Navštěvuje sice grizetky (Ibid.: 219, III, 1) a se sexualitou romantiku příliš nepojí, zato se svou osobou a sobectvím ano. Představuje si svůj vlastní pohřeb a píše závěti, aby se mohl dostatečně litovat (Ibid.: 222, III, 1). Ema, zklamaná prozaickým koncem vztahu s Rodolphem, jeho svádění nejprve odmítá, přesvědčit se ale nechá argumentem vyhovujícím její nenávisti k neromantické provinčnosti: v Paříži se

to tak dělá (Ibid.: 231, III, 1). Když však do sexu a lásky společně padnou, i Léon je ovlivněn romantikou: Ema je pro něj neurčitá ona, hrdinka všech románů a her (Ibid.: 251, III, 5), zato Ema je o něco poučenější a předem již si zoufá, že všichni muži jsou hanebníci a že jí Léon také opustí. Však záhy také nachází „v cizoložném poměru všednost manželství“ (Ibid.: 274, III, 6).

V kontrastu k oběma Eminným milencům Charles Bovary není obyčejný podváděný manžel. Svou ženu miluje a je schopen jí vše odpustit. Ve chvíli, kdy Ema již zvrací a umírá pod vlivem arzeniku, chová Charles ke své ženě něhu a lásku. Jeho etika je zbabělá: dosáhl čeho chtěl, má druhou ženu, kterou miluje, a to mu stačí. Eminy ideály jsou mi sice cizí, ale jejich existenci obdivuje, sám jich schopen není. Dokonce i když se dozví u její nevěře s Rodolphem, objeví se v jeho tváři na moment zuřivost, kterou ale ihned vystřídá zemdlelost (Ibid.: 331, III, 11).

Z hlediska mravu tedy *Paní Bovaryová* napadá instituci manželství, z hlediska morálky však ukazuje nemožnost dosažení skutečného uspokojení vášní. Ty totiž rostou stejně rychle jako jsou uspokojovány. Ideály, které si Ema vytváří, nejsou sice pouze sexuální – i když jsou se sexem spojeny – avšak jsou nesplnitelné. Emina morálka však s jejich splněním počítá, považuje je za nutné a směřuje k němu³²⁶. Přes všechnu citlivost a velké myšlenky lásky je tedy Emina morálka sobecká, sobectví však zakrývá právě ideály. V jejím pohledu romantická láska omlouvá vše, Ema je totiž obětí romantismu a jeho představ nedotknutelných žen, zbožňovaných po nekonečnou dobu citlivými muži. Ema potkává muže reálné: svého manžela, který by sice mohl být ideálem, ale jehož přizemnost jí pobuřuje; dva milence, kteří mají do ideálu daleko, zato se však kolem nich dají spřádat očekávání, která mohou splnit. Za porušení mravu se Ema trestá smrtí, bez ohledu na manžela a dceru, morálně se však nemění. Smrt patří k ideálům romantismu a je řešením, které jí umožňuje vyjít ze situace bez nutnosti své ideály upravit. Skutečné mezilidské vztahy jsou ve Flaubertově *Paní Bovaryové* zvěcnělé a banální a jenom sny je povyšují na úroveň, na níž je mrav staví a jíž od nich očekává.

³²⁶ K podobnému závěru dochází v analýze Eminy lásky Gans (1989: 109).

14.3. L. N. TOLSTOJ: ANNA KARENINA

Morálku nevěrné ženy zobrazuje i další realistický román: Tolstojova *Anna Karenina*. Avšak jde o ženu zcela jinou. Anna má právě tu lásku, kterou by Ema chtít měla, avšak ani zde nenásleduje romantické štěstí na věčné časy. Manželstvím a sexem se Tolstoj zabýval nejen v *Anně Karenině*, z jeho pozdního období je v tomto ohledu významná novela *Kreutzerova sonáta*. Ta je příběhem manželství ztroskotaného, v němž manžel svou nevěrnou ženu přímo při činu přistihne a zavraždí, ovšem přitom ještě kniha obhájí i zkritizuje patriarchální mravy³²⁷, a v oblasti sexu i lásky upadne do neřešitelných existenciálních dilemat. Je totiž nesmyslné činit, to, co se v Tolstojově době zdá být běžné: dokazovat lásku existencí manželství. Oboje je diametrálně odlišné. Když statkář Pozdnyšev začne vyprávět o své vraždě manželky, vysloví se nejprve k etice sexu: neřestným ženám se lze oddávat jen seriózně, kvůli zdraví, jde tedy o tělesnou hygienu (Tolstoj 2018: 22) a sexualita je stále se vracející touha, jež je obhajována nutností zachování lidského rodu. Ovšem podle Pozdnyševa je to nutnost trapná, absurdní: lidé se kvůli ní rodí jako důsledek pohlavní vášně (Ibid.: 50) a žena má být milenka i matka zároveň, což jsou opozitní role. Zatímco tedy muž musí uspokojovat chtíč, jen se mu do toho plete ženino šestinedělí a kojení (Ibid.: 61), a lépe na tom není ani žena: je zlákána hudbou a vyhlídkou citů, místo nichž však dostane sex. Výsledek je nicméně pro oba stejný: cizoložství. Přitom to, co by lidi dělat měli, je zdržet se sexu, k čemuž jsou jako příklad poskytnuta monoestrická zvířata. Nikdo však k tak jednoduchému závěru nedojde, ač je podle Pozdnyševa nabíledni. Celkově tak jeho vidění lásky a sexu ústí v tvrzení, že „teoreticky je láska cosi ideálního a vznešeného, zatímco v praxi představuje něco natolik hnusného a sprostého, že je o ní odporné a hanebné vůbec mluvit nebo na ní vzpomínat (...). Jak ale víme, všichni se tváří, že ono odporné a hanebné je naopak úchvatné a vznešené“ (Ibid.: 58).

Kreutzerova sonáta je dílem pozdním, a z hlediska etiky sexuality značně nihilistickým. *Anna Karenina* oproti němu skýtá širokouhlý pohled na společnost, dobové myšlení (například Levinovy úvahy o půdě), avšak vzhledem k tématu především na etiku sexuality. Děj je rozsáhlý, osm částí knihy se totiž nesoustředí pouze na ústřední postavu, ale vedlejší dějové

³²⁷ Všimá si totiž pozoruhodné skutečnosti, že žena je nucena k ponížení tím, že je jí manžel v podstatě vnucen, na druhé straně však – jak kniha tvrdí – vládne. Působí totiž na mužskou smysluplnost, jejím prostřednictvím si muž podmaňuje a muž si proto vybírá vlastně jen formálně, ve skutečnosti vybírá žena (Tolstoj 2018: 42). Všimá si ovšem též toho, že žena je brána jako nástroj rozkoše, že má být milenkou i matkou zároveň, což je proti přírodě (Ibid.: 60).

linie se rozprádají kolem Štěrbachých či Levina a cílem románu je „postihnout totalitu vědomí a bytí“ (Macura 1988 II.: 318). Ústřední dějová linie má klasický námět: Dobře vdaná Anna Kareninová se při návštěvě Oblonských zamiluje do důstojníka Alexeje Vronského. Jejich láska je neplánovaná a z Anniny strany problematická: její muž, státní úředník žijící vysloveně z povinnosti a s minimem citového prožitku³²⁸, požaduje ukončení jejich poměru a zaštituje se společným synem. Anna však otěhotní. Po velmi těžkém porodu se sice s předpokladem smrti pokusí s mužem smířit a Vronskij se pokusí zastřelit, smíření i Vronského muka ale skončí, když Anna přežije. Zatímco Karenin se sblíží s postarší aristokratkou podobného ražení, jako je on sám (tedy neznající dosud lásku a zakládající morálku na náboženském formalismu), Anna žije – dosud nerozvedená – s Vronským, čímž dráždí petrohradskou společnost. Zatímco Vronskij má stále možnost realizovat přátelství a jiný než milostný život, Anně bez přístupu ke společnosti zůstává jen její láska. Díky tomu se milostný život páru neřaděný jinými kontakty a okolím mění v citové dusno. Anna, zatlačená společenským mravem do kouta, na Vronského bezdůvodně žárlí, a nakonec v podstatě bezdůvodně ukončí svůj život skokem pod vlak³²⁹. Vronskij následně zklamaný odchází do války.

Román v první řadě ukazuje nepoměr v rolích muže a ženy, kdy „nevěra ženina a nevěra mužova jsou nestejně trestány jak podle zákona, tak ve veřejném mínění“ (Tolstoj 2012: 423, IV, 12). Tam kde Vronskij má zkrátka vdanou ženu za milenkou a je centrem pozornosti petrohradské společnosti, protože jeho milenkou je ženou vysoce postaveného muže (Ibid.: 194, II, 18), Anna je stejnou společností odstrčena. Tam, kde Vronskij vyjadřuje své právo na svobodu, která však neruší existenci vztahu, Anna nemá než jeho (Ibid.: 711, VI, 32). Vronskij sám nepoznal rodinný život – jeho matka zamlada byla lvicí salónů a měla četné milostné románky – a o sňatku s nikým z počátku nesní, dokonce mu připadá nemožný. O rodinný život totiž nestojí (sám jej ani nezná) a v muži od rodiny vidí v duchu svých staromládeneckých představ něco cizího, nepřátelského a směšného (Ibid.: 69, I, 16). Avšak když se do Anny zamiluje, když dokonce zjistí, že je těhotná (Ibid.: 333, III, 20), trvá na tom, že

³²⁸ Anně přijde na nádraží naproti, aby jí „projevil něžné city“, avšak, toto projevení se omezuje právě na příchod k vlaku, je tedy ryze formalistní (Tolstoj 2012: 122, I, 31). Je pro něj navíc „trapné“ obědvat sám (Ibid.: 125), rodina má pro něj totiž reprezentativní funkci. Řešit manželskou krizi mu připadá bezúčelné, jelikož se tak jen marní čas (Ibid.: 162, II, 8) a zajímá ho především vlastní společenská pozice a syn, nikoliv samotná Annina láska. Podle Anny samotné si libuje ve lži a rdousí lásku (Ibid.: 318-19, III, 16).

³²⁹ To dokumentuje, jak železnice pronikala do Tolstého myšlení, v prvním náčrtu díla se totiž Anna měla utopit (Turner 1993: 14).

takhle se žít nedá, touží dosáhnout jejího rozvodu, v čemž nebere ohledy na společnost, situaci chápe výhradně ze své mužské role (Ibid.: 210-11, II, 23)³³⁰. To Annu děsí, jí má jí strach, sama se chápe jako hříšnou, provinilou, láska k Vronskému jí ponižuje, jelikož ji duševně obnažuje a svléká ze společenských zásad³³¹. „Dobrá“ společnost si lásky samozřejmě necení, je pro ni předpotopní hloupou módou (Ibid.: 155, II, 7), na vášnivé lásce totiž nelze stavět a nemá smysl o ní mluvit, šťastná manželství se zakládají jen na rozumu a mají se uzavírat tehdy, když lásku oba partneři – jakoby šlo o dětskou nemoc – prodělali (Ibid.: 156, II, 7). Avšak právě taková manželství obrací na prach láska, již se strnulá společnost děsí. Podle ní tudíž Anna zapoměla na své povinnosti (Ibid.: 424, IV, 12), a tak se od ní ctnostná madame Kartasová v divadle ostentativně odvrací, aby ukázala svou ctnost a znectila Annu (Ibid.: 586-8, V, 33). Sám Karenin zpočátku na manželčině zalíbení ve Vronském nenachází nic špatného, dokud ovšem na něm něco špatného nezačnou nacházet ostatní (Ibid.: 160, II, 8). V prvním rozhovoru s manželkou tak zmíní především, že se dostane do řeči, že žárlivost je urážlivá a nemínil jí podléhat, že je však nutné dodržet zákony slušnosti a že zabývat se city považuje za škodlivé (Ibid.: 163-5, II, 9). Zmínit přitom nezapomene že Annu miluje, čímž však nemyslí skutečnou lásku, ale její vnější známky. O lásce totiž zjevně nemá tušení, i Annin románek považuje za ukájení živočišných vášní (Ibid.: 394, IV, 4), což je vidění, které ukazuje na rozumovou snahu pochopit, co se děje, v žádném případě však ne na citové zaujetí. I při druhé intervenci apeluje především na neslušnost lásky své manželky k Vronskému a nezajímá se o jejich citové vztahy, ale o vztahy vnější (Ibid.: 235, II, 29 a 347, III, 23). Když se tedy dozví, že Anna Vronského miluje, jednoduše žádá zachování vnějších forem slušnosti. Ví, že na lásku žádný mravní vliv nepomůže, ženinu nevěru je ochoten tolerovat, protože mu o její city vůbec nejde a jeho představa dobra a zla je vysloveně dětinská: „Ona musí být nešťastna, ale já jsem nic nespáchal, proto nemohu být nešťasten“ (Ibid.: 309, III, 13).

Dále však román velmi trefně ukazuje skutečnost, že citový život páru, pokud není „ředěn“ okolím – jinými společenskými kontakty, rodinou či přáteli – se mění v neúnosně blízký, stává se dokonce dusivým. Především Anna, oloupená o společnost, je na Vronském

³³⁰ V románu hraje významnou roli symbolika. Annin osud je předznamenán již při prvním setkání s Vronským, kdy jiná žena skočí pod vlak. Obdobně Vronskij poprvé pocítí, jaké je to způsobit nenapravitelné neštěstí vlastní vinou na dostizích, kdy si pod ním kůň zlomí páteř (Ibid.: 221, II, 25). Signifikantně má Vronskij způsobit podobné neštěstí Anně. K symbolice různých scén blíže viz Browning (2010).

³³¹ Turner (1995) si naopak myslí, že Tolstoj viní Annu za pouze podvědomé vrstvy její duše, což je podle něj svého druhu moralismus.

závislá a opakovaně uvažuje, že jí Vronskij již nemiluje, že mu je na obtíž a tudíž žárlí (Ibid.: 314, III, 15 dále 388, IV, 3 a 753, VII, 13 nn). Je přitom samozřejmé, že Vronskij má své chyby stejně jako Karenin (Browning 2000). Ovšem Anna je nejdříve vidět nechce a později se jim obsedantně věnuje jen proto, že je odříznuta od všeho ostatního. Žárlivost totiž u ní vychází z citového přetížení. Anně nezbyde nic než láska a vztah obou lidí je příliš blízký, postrádá okolí a kontext, protože z Anniny strany je to jediné, co má, čemu vše obětovala, ale co již ze své povahy nemůže vydržet a splnit všechna očekávání. Proto koketuje s Levinem a proto žárlí. Když jsou spolu, Anna Vronského miluje, avšak sotva odejde, nemá nikoho jiného, a tak u ní propuká touha mít z Vronského ještě víc, což ale nejde. Vronského etika je přitom jiná. Je zamilovaný a Anně v žádném případě nechce ublížit. Chce, aby jí společnost prokazovala všechnu úctu, jako by byla jeho ženou, o jejich poměru se však zároveň ve společnosti podle něj nesmí mluvit, aby nebyla dotčena Annina čest (Tolstoj 2012: 332, III, 20). To jsou však představy zcela nereálné, Anna se po skandálu v divadle společnosti vyhýbá a bojí se i jen napsat své přítelkyni Dolly (Ibid.: 655, VI, 18). Vronskij sám nakonec dojde k opovržení společností: jen bez ni je šťastný a klidný (Ibid.: 669, VI, 21).

Sama sexualita a její problémy jsou samozřejmě námětem, a to nejen v hlavní dějové linii. Kniha začíná líčením důsledků nevěry Štěpána Arkadžiče Oblonského a reakcí jeho ženy Dolly. Štěpán měl poměr s jejich francouzskou vychovatelkou, což sám chápe jako triviální a nechutné (Ibid.: 13, I, 2), jako chvílky poblouznění, které nemají co do činění s manželstvím (Ibid.: 21, I, 4). Povahu manželství ukazuje fakt, že Štěpán nelituje faktu, že do své ženy není zamilován, ale že se mu nevěru nepodařilo utajit. Svě ženě v ničem nepřekáží, ona vychovává jejich společné děti, v domácnosti si dělá, co chce, a na svého muže je jednoduše zvyklá. Jelikož nevěra ženy je nepřipustná, Dolly svého muže totiž milovat zkrátka musí a jeho poklesky chápe jako nenapravitelný morální úpadek, pro něž jsou i jejich děti ztraceny (Ibid.: 21, I, 4). Sama do manželství vstoupila nejen jako panna, ale zcela neznalá povahy pohlavního života³³². Proto jí překvapilo, když zjistila, že její muž měl před manželstvím i jiné ženy (Ibid.: 81, I, 19), své sokyni v lásce navíc vyčítá, že je mladá a krásná právě proto, že nemusela rodit děti. Dolly tak poznává realitu manželství jako stavu, v němž má její manžel doma jednu ženu, která mu rodí děti a stará se o rodinu, což z ní činí ženu poznanou, již nezajímavou, a především rutinně

³³² Ostatně vůbec i povahy pohlavního ústrojí. Teprve když jí Anna sdělí, že po těžkém porodu nemůže již mít děti, osvětlí se jí, proč některé páry mají jen dvě ratolesti, do té doby o tom totiž neměla tušení (Ibid.: 681, VI, 23).

lidskou³³³, zatímco milenka je pro něj neznámá, tajemná a postrádá všechny rysy mateřství, které jeho ženu mohou hyzdit. Manželka a milenka tak nejsou vlastně konkurentky, jejich úlohy jsou jiné, konkurentkami by však obě být chtěly, neboť jedna touží po roli druhé a naopak.

Manželství samo je tematizováno podobně jako ve *Vojně a míru*, kde Pierre spíše z povinnosti vysloví své „je vous aime“, jelikož se to dělá a jelikož je to tak vhodné a za dalšího půldruhého měsíce je již ženat a následně toho lituje (Tolstoj 2008: 266-268). I Levin přijede do Moskvy s úmyslem oženit se s Kitty, jelikož cítí, že „se musí zamilovat do jedné ze tří sester“ (Tolstoj 2012: 32, I, 6)³³⁴. Nabídka k sňatku je ovšem předmětem obchodu a substrátem, na němž jinak mocensky silně omezená žena staví svou cenu. Proto Kitty, která Levina odmítne, jelikož se jí líbí v té době již do Anny zakoukaný Vronskij, je jeho nabídkou potěšená (Ibid.: 67, I, 15).

Manželka Štěpána Oblonského záhy poznává, že přesto, že mu jeho nevěru odpustila – což bylo potvrzeno novým těhotenstvím a novým porodem – svému muži nevěří, zakouší muka žárlivosti a manželství je pro ni ponížením (Ibid.: 138, II, 2). Ve všech ohledech však zůstává manželkou, tedy zastává společensky uznanou ženskou roli. Pozici padlé ženy naopak ukazuje žena Levinova bratra, Marja Nikolajevna. Pochází z bordelu (Ibid.: 100, I, 14), a i když jí Levinův bratr miluje, je pouze jeho družkou, nikoliv manželkou. Od takové ženy (a od Anny, kdyby se rozvedla) se ovšem očekává přelétavost. Závislost na muži takovou ženu nutí po ochladnutí horoucí lásky přejít k jinému, perspektivnějšímu partnerovi a chovat se jako nevěstka (Ibid.: 462, IV, 22). Levin sám se proto bratrovy družky děsí, jako by byla ďábel, ale skutečnost je taková, že vina na podivném vztahu jeho bratra a Marji Nikolajevny je na obou stranách. Levinův bratr se jí totiž rád dočasně zbaví, když jej unavuje, že jej ošetřuje a chová se k němu jako manželka (Ibid.: 376, III, 31). Očekávané chování padlé ženy se navíc nenaplnuje ani v případě Anny, která skočí pod vlak kvůli tomu, že ji společensky vynucený mrav odřízl od společnosti a učinil ji naopak závislou na jediném muži, ani v případě družky

³³³ Dolly sama mluví o otroctví, v němž vše ztratila, zatímco vulgární, svěží stvoření (milenka) to pro jejího muže vše ještě může nabídnout (Tolstoj 2012: 82, I, 19).

³³⁴ Levin je totiž pravým opakem Vronského. Na rozdíl od něj si nedovede představit lásku k ženě bez manželství, přičemž manželství dokonce má lásku předcházet. Lásku k ženě pro něj navíc znamená rodinu a rodinný život (Ibid.: 109, I, 27) a rodinný život si představuje pod vlivem mravu jako sex (Ibid.: 515, IV, 15). Levin navíc v poslední části románu zmiňuje Schopenhauera a některá jeho prohlášení (Ibid.: 406, IV, 7) Schopenhauera velmi připomínají.

Levinova bratra. Ta o svého druhu nakonec pečuje, když umírá, a setkání se všemi ji děsí, jelikož si před nimi připadá špinavá.

Love (2008: 63, I, 14) si myslí, že zatímco *Vojna a mír* ukazuje, jak může být touha překonána, *Anna Karenina* ukazuje, jak překonána být nemůže. V tom s ním lze souhlasit, avšak Tolstého *Anna Karenina* říká více. Z hlediska symboliky je Vronskij tělem a Anna duší. Vronského těší radostné vědomí těla (Tolstoj 2012: 341, III, 22), Annu zase těší duševní pochody, kterými se probírá. Anna – jakožto duše – však nezapadá do od ní požadované, typicky ženské role a odmítá společenské představy o povaze ženy. Avšak zároveň je v sobě má vštípené a děsí se toho, že se jich nadržela. Vronskij je signifikantně malý, zatímco Anna je vysoká, oboje nejen v tělesných rozměrech³³⁵. Anna zároveň nepředstírá, že je zbožná, poslušná mravu a že je svěřice: přiznává například, že nemá dost velké srdce, aby milovala všechny děti v sirotčinci (Ibid.: 746, VII, 10).

Je zajímavé, že většina výkladů *Anny Kareniny* obviňuje Vronského a hledá u něj chyby (např. Adelman 1990)³³⁶, někteří dokonce vykládají závěr knihy tak, že je mu Annina láska na obtíž, proto jí opouští, což Anna řeší skokem pod vlak (Milička 2002: 75)³³⁷. Vronskij jistě anděl není, avšak etika sexuality v *Anně Karenině* je rozdílná pro muže a ženy, jelikož se liší jejich společenské postavení. Zatímco muži mají milenky a zapomínají na ně (Ibid.: 387, IV, 3), pro ženy je sex spojen s láskou a manželstvím, i když se tak někdy děje spíše ze zvyku, neznalosti a společenských očekávání. Jde též o souboj (doslova) mezi mravem a morálkou. Ten se nejzjevněji ukazuje ve chvíli, kdy si Anna po těžkém porodu myslí, že umírá. Ve chvíli naprostého tělesného vyčerpání Anna nemá na tento souboj sílu, ale i tehdy Kareninovi popisuje své rozpolcení:

„Jsem pořád stejná... Ale žije ve mně druhá, a té se bojím – ona se zamilovala do něho a já jsem tě chtěla nenávidět a nemohla jsem zapomenout na tu, co tu byla dřív. Ona není já. Teď jsem opravdová, celá. Teď umírám, vím, že umřu, zeptej se jeho“ (Ibid.: 444, IV, 17).

³³⁵ K síti významů malého a velkého, ponížení a pozdvižení v *Anně Karenině* viz de Sherbinn (2011)

³³⁶ Výborný průzkum literární kritiky a výkladů románu podává Turner (1993: Kap. 7).

³³⁷ Takový závěr je však velmi násilný. Po velké hádce s Vronským, kdy mu Anna vyhrožuje, že jej to bude mrzet, sice dochází k ochladnutí, v žádném případě však ne k rozchodu.

V Anně žije mravem vyžadovaná a Annou samou schvalovaná manželka Alexandra Alexandroviče Karenina. Proto nedokáže své hříšně stvořené malé děvčátko milovat (Ibid.: 711, VI, 32) a lituje svého manžela. Ovšem žije v ní též zamilovaná žena, která nedbá společenského mravu a podléhá lásce, na níž buduje vlastní novou morálku. Ta jí sice stojí řadu bojů a nepříjemností, ale stojí jí za to. Vronskij si zase je existence mravu vědom, ale podvědomě očekává, že je to něco, co se dělo za starých časů a že „otázka, zda budou či nebudou přijati ve společnosti, zůstává otevřena“ (Ibid.: 566, V, 28). V tom se však tragicky plete: štěstí v románu není uskutečněním touhy, to je výslovně uvedeno jako omyl (Ibid.: 498, V, 8). Anna, zbavená všech ostatních, totiž čeká od Vronského (těla) neutuchající lásku, avšak ta samozřejmě slábne, alespoň podle jejích měřítek. Teprve zde se Anna podobá Emě Bovaryové. Její závěrečný skok pod vlak tedy řeší oboje: Vronského jím chce potrestat za to, že ji nemiloval tak, jak by si přála, chce v něm vyvolat smutek a trápení. Zároveň jej však chce zbavit sebe samé, padlé ženy, která nedostála požadavkům mravu. Chce však sebe zbavit nejen jeho, ale všechny, včetně sebe samé. Její sebevražda je tak završením souboje mravu s morálkou, v němž nevíteží mrav sám, ale jeho rezidua. Vronského láska by totiž nikdy nemohla být dostatečná, měla-li by přehlušit celý zbytek společnosti, v níž se Anna dosud pohybovala.

14.4. ZOLOVA NANA

Situaci další ženy – tentokrát však skutečně prostitutky – sleduje i devátá kniha z rozsáhlého Zolova románového cyklu *Rougon-Macquartové*, která se odehrává za druhého císařství, jehož morálku otevřeně napadá. Cyklus *Rougon-Macquartové* se na rozdíl od pozdějších Zolových děl vyznačoval zachmuřeným pesimismem (Martínek 1910: 14), na druhé straně právě díky němu byl Zola ve své době viděn zároveň jako geniální spisovatel i jako povrchní pisatel pornografie (Ibid.: 11). Právě druhému vidění devátá kniha série jednoznačně nahrává. Sleduje osudy postavy, jež se objevila v autorově asi nejlepší knize, ve skandálním *Zabijákovi*, kde kromě alkoholu propadlé pradleny Gervaisy je i její dcera: Nana. Zola požadoval pozorování hrdiny ve stylu přírodních věd, roli vědecké aparatury přitom hrálo jeho vědomí (Nünning, Trávníček, Holý 2006: 541), snad právě proto jsou Zolovi hrdinové

zpravidla zcela ovládnutí svými vášněmi a pudy a Nana není výjimkou: je ztělesněním sexu³³⁸ bez všech ohledů, ovšem navíc také ztělesněním jednoduché hlouposti a morálního alibismu. Nana totiž spí se všemi, ze všech bezohledně saje peníze, všechny své milence zruinuje či dožene k sebevraždě, a přesto se dokáže vidět jako nevinnou, obětavou ženu, které by se mělo dostávat jen úcty. Nanin svět (spíše polosvět/demimonde) je zdánlivě dalek jakékoliv morálky, ale přesto jí vyjadřuje, Nana totiž právě s existencí morálky počítá.

Nejprve však děj: Nana je blondřatá krasavice, která – bez špetky talentu – vystupuje nahá v pařížském varieté. Její krása přitahuje spousty mužů, jimiž se nechává vydržovat a za jejichž peníze pořádá opulentní hostiny, Nana s nimi sice bez váhání má sex, nijak se v něm však nevyžívá, svými milenci naopak pohrdá. Má k tomu dobrý důvod, jelikož muži ze sebe v její přítomnosti sami dělají sluhy a ztrácejí všechny společenské i lidské ohledy: Nana je jako Kirké mění v prasata³³⁹ – v manipulovatelné sluhy svých chtíčů, kteří se smíří se vším, jen pro její krásu a sex³⁴⁰. Mezi jejími milenci je bankéř Steiner, který jí koupí vilu na venkově, i mladičkový paník Jiří – v podstatě dítě, jež Nana zasvěcuje do sexu, s nímž si hraje a jehož city se jí líbí, vzrušují jí, ale nic víc pro ni neznamenaají. I na Nanu má však vliv láska: zamiluje se do chudého herce Fontana, který ji připraví o vše, bije ji tak, až je pokrytá modřinami, a přesto se k němu vždy vrací³⁴¹. Zkušenost s láskou ji však mění: od té chvíle je z ní bezohledná dračice, která s chytří jiných manipuluje ještě virtuózněji. Okradená o vše se nejprve živí jako prostitutka z ulice, potkává kolegyni Sametku – s níž má také četné pohlavní styky – avšak prostřednictvím hraběte Muffata a jeho majetku se opět vyšvihne do vysoké společnosti – do role počestné ženy, kterou si vysnila. Muffat sám je *homme fatal* románu: jeho žena jej podvádí a on to těžce nese, sám si však Nanu vydržuje vzdor jejím milostným avantýrám se zbytkem Paříže, o nichž ví, ale jimž nedovede bránit. Nana se v závěru románu stává sexuální tyrankou: spí s mladičkovým Jiřím, jeho bratrem Filipem, s Muffatem, s bankéřem Steinerem, se Sametkou a s řadou dalších vysoce postavených mužů, od nichž dostává peníze. Filip se kvůli

³³⁸ Či jeho alegorií. Ostatně k popisu atmosféry varieté i Naniných večeří využívá Zola alegorií hojně. Když je tedy Nana ve svém budoáru nahá, je všude okolo těžký, zatuchlý vzduch jako ve skleníku, strašlivé horko a z pačuli v poháru stoupá omamná vůně (Zola 2011: 52). Blíže k síti skrytých významů v Naně viz Conroy (1978).

³³⁹ Pick (1989: 85) proto v Naně značně reduktivně vidí kastrátora, osudovou ženu i zvěstovatelku anarchie v jedné osobě.

³⁴⁰ Například bankéř Steiner byl již několika milenkami zruinován, jakmile se však postavil na nohy, stává se z něj v přítomnosti ženy „naprostý blb“ (Ibid.: 99, IV), chová se jako omámený, na tváři mu vyskakují skvrny a všemi rysy ztělesňuje hormonální poblouznění a naprostou posedlost chytřem.

³⁴¹ Je to právě Fontanova surová odlišnost od ostatních Naniných milenců, co jí vzrušuje a co jí k němu poutá. Nanu děsí, že by Fontana ztratila, protože je jiný než stovky jejích obdivovatelů.

ní zadluží a dostane se do vězení, Jiří spáchá sebevraždu na jejím koberci, Muffat se dostane do dluhů a Sametka i v nejlepší společnosti odbíhá šlapat na ulici, která její povaze vyhovuje nejlépe. Nakonec Nana umírá na neštovice a ihned po smrti se mění z alegorie hromady hnusu ve skutečný hnus. Stává se z ní „mršina, hromada mazu, lopatka masa hozená na polštář (...). Jed, kterým nakazila ostatní, jí proměnil obličej v beztvárovou hmotu hnisu“ (Zola 2011: 438-9, XIV).

Tak jako v předchozích dílech jiných autorů, i v Naně najdeme rozpor mezi požadovaným mravem – jehož se Nanini milenci naoko drží – a morálkou, která u nich podléhá jejich chtíčům. Mrav však nedodrží jen vzhledem ke svým manželkám a pařížské společnosti, ale i mezi sebou navzájem. Každý z mužů si právě prostřednictvím zásad mravu o sobě pěstuje obraz ctnostného muže, ač ve skutečnosti z nich Nana dělá prasata, v nichž chtíč stoupá jako ve zvířeti v říji (Ibid.: 31, I). Svě city k Naně nazývají láskou, protože právě to jim umožňuje udržet si iluzi vlastní důstojnosti, Nana sama však o jejich lásce nemá iluze: i samotný sex ji obtěžuje a pění vzteky, když některý z klientů oddaluje dosažení orgasmu (Ibid.: 49, II). Mrav je to, co naoko ctnostné společnosti umožňuje na venkově pohrdavě shlížet na projíždějící Nanu a její kumpány (Bender (2010:247-251) mluví přímo o střetu dvou světů). Vědomí vlastní veřejně prezentované ctnosti umožňuje dámám odsoudit Nanu jako „tu ženu“ a pánům vypadat jakoby nic, točit stéblem trávy v ruce či nezúčastněně si společnost prohlížet, ačkoliv ve skutečnosti všichni znají Nanu důvěrně. Z tohoto důvodu je neobyčejně zajímavý etický pohled Nany na sebe samu. Nana je sobec. Vidí pouze sebe. Není to však tak, že by nechápala etické dosahy toho, co dělá. Když například Muffetovi prozradí nevěru jeho manželky, ví, že neudělala dobře. Toužila mu jeho paroháčství vmést do tváře, ale když to udělala, snažila se situaci vylepšit tím, že všechny ženy, včetně sebe, pomluvila. Když zničený hrabě vyběhne z jejího bytu pryč, Nana si svou sobeckost omluví jednoduše: „No, já se snažila. Omluvila jsem se mu jako první a myslím, že dostatečně. A trochu si to zavinil sám, neměl mě rozčilovat“ (Zola 2011: 205, VII). Muffat se však vrátí a najde ji v posteli s jiným. Když po ní chce sex a teplo domova, Nanu to rozčílí, má totiž pocit, že ji všichni jen zneužívají, když si berou to, co ona nechce dát (Ibid.: 213, VII). Má pocit morální převahy nad všemi, a to i ve chvíli, kdy jí přítomnost jiného milence v posteli i přítomnost bankéře Steinera s penězi usvědčuje, že tomu tak není, že je pouhou děvkou:

„Mám ráda muže, kteří dávají, aniž si o to musím říkat. Ne, i kdybys mi nabízel milion, odmítla bych. Je konec, mám něco jiného. Běž pryč nebo za sebe neručím. Dopadne to špatně.“ Hrozivě k němu zamířila. Ani na okamžik nezapochybovala o tom, že je v právu, že je hodná holka a má morální převahu nad všemi těmi počestnými lidmi, kteří ji jen otravují“ (Ibid.: 214, VII)

Nana tudíž mezi mravem – reprezentovanými rádoby počestnými lidmi – a morálkou – kterou v sobě vidí především proto, že počestná není – rozlišuje.

Nanina morálka stojí na tom, že není mravná. Touží sice po dobré pověsti, ale jen pro své podnikání. Pro ni znamená morálka vzdorování obecně přijímanému pokrytectví společenských ohledů³⁴². To je ostatně důvod, proč se zamiluje do Fontana. Ten se mravu nedrží ani trochu: Nanu tluče a ona mu odpouští, jelikož k němu cítí respekt (Ibid.: 226, VIII)³⁴³. U ostatních ale s mravy i morálkou počítá. Když spatří u Sametky markýze de Chouard, který je „starý prasák“ (Ibid.: 246, VIII), nejde jí na rozum, že muži nemají žádné zábrany. Sama totiž zvrhlé touhy pro klienty hraje, ale oni je skutečně mají a Nana počítá s tím, že by je mít neměli, jelikož je to neetické. To se ovšem změní, když jí Muffat umožní, stát se „velkou dámou, rentiérkou, živící se hloupostí a mužskou zkažeností, markýzou mezi šlapkami“ (Ibid.: 283, X). Tehdy totiž začne hrát to, čím opovrhuje: počestnou ženu. Počestná samozřejmě není ani zdaleka, ale rouška mravu jí umožňuje dělat totéž, co dělají jiné dámy: mít společenskou úctu, i když si jí nezaslouží. Dokonce se vědomě staví do role podváděné manželky, ten koho však nechá, aby jí podváděl, není žádný muž, ale Sametka, kterou si bere do svého přepychového domu a ona jí opakovaně opouští, protože jí chybí chodník (Ibid.: 300, X).

Nana samozřejmě využívá svého pohlaví a jeho moci, přičemž však rozhodně není feministka³⁴⁴. Občas si stěžuje na muže, že jsou jen prasata, a spí raději se Sametkou (Ibid.: 252, VIII), to je však jen snaha obvinít druhé z vlastních činů. Nana muže potřebuje a její pomocnice jí chválí, jak se dává každému, protože podle nich „ženy jsou stvořené jen pro

³⁴² Muffatovi proto přiznává, že „všichni máme svou čest“ (Ibid.: 268, IX), ale svou čest vykládá tak, že chce, aby si jí muži vážili (Ibid.).

³⁴³ Fontan sám je v podstatě ubožák, který Nanu bije proto, že si není jistý sám sebou. Za to, že Naně odpustí, když jej o odpuštění za domnělé prohřešky prosí, požaduje sex. Je tedy také děvčkou, nechává si ale platit v měně, kterou postrádá: v prosbách za odpuštění právě tehdy, když si žádné nezaslouží, ale zaslouží si trest. Tak se ujišťuje o vlastní morálnosti: vyvolá situaci, za níž by měl být potrestán, ale je prošen, aby odpustil, což z něj činí nevinného (např. Ibid.: 238, VIII).

³⁴⁴ Kingcaid (2000) říká, že Nana netriumfuje nad patriarátem o nic víc než třeba Monica Lewinská.

tohle“ (Ibid.: 96, IV). Nana je totiž nádherným příkladem konzumerismu a kapitalistického uvažování (Nelson 2005). Muže získává slibem lásky, vykonstruovanou slabostí („ach, jak jsou ženy nešťastné“ (Zola 2011: 109, IV)) a svou krásou: mezi pány se například prochází jen v kalhotkách (Ibid.: 132, V). Avšak sama sebe jako děvku nevidí. Vidí tak naopak své klienty. Má pocit, že jí schválně ponižují – a ona si to nezaslouží – že jsou jen „banda děvek“ (Ibid.: 108, IV). Sex Nana chápe jako nudnou záležitost, přistupuje k němu podobně jako k jídlu: uspokojuje ji, ale nemá smysl po něm toužit, když jej lze uspokojit tak snadno³⁴⁵. Ostatně když otěhotní a potratí, rozčílí ji to, je totiž zvyklá se svým tělem zacházet jako s nástrojem a to, že pohlaví slouží i k rozmnožování, ji popouzí (Ibid.: 357, XII). Občas se v ní probudí morální zásady: když na venkově spatří důstojně vypadající a dobrým životem proslulou Irmu d'Anglars, zatouží po dobrém životě a uvědomí si svou nemravnost (Ibid.: 182-4, VI). Na několik dnů odmítne přijmout do postele Jiřího, protože pochopí, že se s ním kompromituje a že ničí rodinné hodnoty. Jak se však ukáže, na morálku si Nana pouze hraje: je to vidina sebe samé, ctnostné a úctyhodné, co se jí líbí, je to právě to, co nemůže mít.

Postava hraběte Muffata je z hlediska etiky asi nejzajímavější. Jeho dospívání se neslo ve zmatku z pohledu na myjící se nahou služku, oženil se jako panic a o svatební noci se choval jako nemehlo (Ibid.: 202, VII), u své manželky ovšem našel vždy při plnění manželských povinností pouze striktní poslušnost. Sám k sexu v manželství cítí odpor, jelikož je věřící katolík, podřizuje se tedy „strnulým náboženským praktikám“ (Ibid.: 136, V) a v očích okolí je ztělesněná ctnost. Ačkoliv k sexu jako takovému chová náboženský odpor, to, co jej k vydržování si Nany vede, je „rozkoš katolíka, kterého strach z pekla jen ponouká ke hříchu“ (Ibid.: 137, V), ale i „výčitky svědomí katolíka“ (Ibid.: 354-5, XII). Při pohledu na Nanu tedy ztrácí nejen katolické vychování, ale i důstojnost zralého muže, víru v podstatě odhazuje a podléhá síle sexu. Podléhá jí tak, že se dostane zcela do Naniny moci. Dlouhou dobu nechápe, že Naně jde o peníze, a Nana jej proto považuje za idiota (Ibid.: 192, VII). Hrabě má totiž pocit, že Naně plní všechny tělesné touhy, a její prodejnost ani nezvažuje, zatímco Nana sama bere jeho chování jako lakotu: finanční zainteresovanost do ní je přece samozřejmost, která vztah muže a ženy provází. Vystává tak vztah dvou manželů jako chladná sexuální povinnost určená k rození dětí, a vedle toho vztah muže a milenky jako čistá, zaplacená vášeň. Avšak touha po

³⁴⁵ Muffatovi říká: „Víš miláčku, musíš to pochopit. Nemůžu se přece odmítat svým ubohým přátelům“ (Ibid.: 380, XIII).

vášni se neobjevuje jen na straně muže. Když se Muffat od Nany dozví, že její žena podvádí, cítí hnus, stud a strach. Přestože sám svou ženu podvádí, cítí se zhrzen, cítí, že se bortí rodina, kterou považuje za důležitý pilíř společnosti (Ibid.: 199, VII). Rozpláče se a vydá se do kostela (Ibid.: 207-212, VII). Kdo je však pro něj bohem, se ukáže hned vzápětí. Zatímco v kostele je zima, neútulno a hlučno, hrabě nevědomky zamíří pro útěchu zpět k Naně, kde čeká nejen ukojení, ale i teplo domova. Bender (2010: 255-6) proto trefně říká, že city zakládající náboženství a sexualitu jsou si podobné. Manželku navíc Muffat s milenkou vůbec nesměšuje ani neporovnává a je mu nepříjemné, když o jeho devatenáct let trvajícím manželství začne Nana mluvit.

Naopak Jiří je dítě. Do Nany se zamiloval první věrnou láskou a nevádí mu, že jeho milá spí s kdekým. Přesněji řečeno mu to vadí, avšak je nesmělý, nezkušený a posedlý svou představou lásky. Ve všem se chová jako dítě: do role Nanina dítěte se vědomě situuje (Zola 2011: 290, X), na venkově se od Nany nechá převléct do ženského oblečení a libuje si v něm, jelikož je to oblečení Nanino (Ibid.: 163, VI). Jejich vztah je tak kvaziincestní (Kincaid 2000). To neznamena, že se nedokáže ujmout své mužské role: činí tak často a Naně poskytuje lásku, o které četla jen v románech. Padá mu tedy do náruče jako panna, hraje mu maminku, což v jejím pojetí znamená, že jej nevyužívá jako ostatní muže (ani by to nešlo), ale sdílí s ním pouze city kořeněné sexem. Po krátkou dobu Nana Jiřího skutečně miluje: je mladý a krásný, na rozdíl od obou starců – Muffata a Steinera – kteří jí platí. Ví však, že to nemůže vydržet – potřebuje peníze – a právě proto od Jiřího vyžaduje sliby věčné lásky, jimiž tiší špatné svědomí. Jiří nakonec pochopí, že to, co se od něj chce, nemůže dát. Požádá Nanu o manželství a když je odmítnut, probodne se nůžkami (Zola 2011: 393-5, XII).

Příběh končí očekávatelně. Nanino dítě, Ludvík, na jehož život neváhá křivě přísahat (Ibid.: 301, X), zemře na neštovice a Nana se začne bát vlastní smrti. Sobecká Nana – která místo citů dává přátelům zcela samozřejmě své tělo, jelikož to považuje za přátelství – se samozřejmě nedovede obvinít ze smrti Jiřího. Připadá si nejnešťastnější, nespravedlivě obviněná, dožaduje se potvrzení, že přece po nikom peníze nechtěla, vždyť si je může opatřit i s jinými, tak proč kvůli tomu někdo krade? V Muffatovi roste jeho náboženské přesvědčení, které po dlouhou dobu dusil (Ibid.: 397, XII). Když mu uteče manželka a pak se vrátí zpět, přijme ji, protože to chápe jako pokání. Krásná Nana prodá dům a odjede, vrátí se však zakrátko v Paříži umřít na neštovice a umře přesně s počátkem francouzsko-pruské války.

Nana jen stěží ukazuje vítězství přírodního řádu nad křehkou konstrukcí manželství, jak naznačuje Nelson (2005). Etika Nany je totiž etikou sobce, který není nikdy vinen, zato druzí ano, freeloadera, který spoléhá na fakt, že ostatní budou dodržovat zásady mravu, kterým se on vysmívá. Je to etika člověka, který si z vášně a pohlaví udělal mocenský nástroj a vodí jím za nos hloupé muže³⁴⁶. Jakkoliv sobecká však Nana je, to, co využívá, je chtíč bohatých mužů, zvyklých mít metresu. Taková situace je již sama o sobě nemorální, avšak všichni tito muži morálku očekávají. Porušení jednoho z pravidel pro ně totiž neznamená pád etiky jako celku, především proto, že jsou to oni, kdo ji porušili. K sexuálním dobrodružstvím se sobeckou metresou je vede vzrušení z překročení vlastních náboženských zásad a přitažlivost hříchu a narážejí právě na skutečnost, že očekávali morálku v nemorální situaci, kterou sami vytvořili. To ukazuje jeden významný ohled etiky: každý by rád etické zásady porušoval, aniž by ale postuloval jejich neplatnost. I člověk podvádějící manželku tedy čeká věrnost své milenky, ačkoliv svým chováním požadavek věrnosti ruší. Rozpor mezi mravem a morálkou je v Naně ještě hlubší než v předchozích dílech: mrav je pokrytecký a zaslouží si být porušován, avšak přesto se právě k němu lidé v nouzi uchylují. Je totiž zakotven společensky, nikoliv niterně, a tak reprezentuje cosi vnějšího, nezávislého na vlastním nitru, které roztoužení muži v žádném případě nedokáží ovládat.

14.5. GUY DE MAUPASSANT: MILÁČEK

Přestože Zolovy hrdinové – zdá se – pověděli o povaze mravu i morálky v oblasti sexu mnohé, Guy de Maupassant, Flaubertův přítel, může ještě hodně dodat. Známa je jeho povídka *Kulička*, o tlusté prostitutce³⁴⁷ cestující z Rouenu do Le Havru, s paničkami, se dvěma jeptiškami a zbytkem dostavníku. Dostavník zastaví pruský důstojník, který všem brání v cestě do doby, než mu Kulička bude po vůli. Ctnostné osazenstvo dostavníku rozprádá teorie o tom, proč to Kulička udělat musí: je to přece jen nevěstka, holka bez studu (Maupassant 2016: 13), nic jí to neudělá a konečně jako nevěstka nemá ani právo někoho odmítnout (Ibid.: 34). Vdané paní dokonce důstojníka považují za hodného – mohl by přece chtít sex s nimi, lidmi mnohem cennějšími, ale ne, on se spokojí s obyčejnou běhnou (Ibid.: 34). Kulička nakonec k sexu svolí a celá společnost pokračuje v jízdě, přičemž poniženou prostitutku zahrnuje ostentativním

³⁴⁶ McLean (2012) hledá vztah mezi Nanou a Darwinovou teorií přirozeného výběru, neboť podle něj Nana právě takový výběr provádí.

³⁴⁷ Pohorský (1999) spojuje tělnatost s požívačností, vidí v ní symbol tělesné lásky (amor carnalis).

pohrdáním. Její pláč si zbytek dostavníku vyloží jako pláč nad vlastní hanbou, a jeptišky se beze slova pomoci modlí.

Ještě zajímavější než *Kulička* je slavný Maupassantův román o muži bez charakteru, která sex používá ke svému vzestupu. Maupassantův *Miláček* – v originále *Bel-Ami* – je dílo slavné a slavná je i sama postava. Maupassant – Flaubertův chráněnc – se sám v dedikacích jako *Bel-Ami* podepisoval a s hrdinou se ztotožňoval (Macura a kol. 1988 II: 47)³⁴⁸. Název *Bel-Ami* též dostala v Bratislavě sídlící společnost produkující v devadesátých letech na svou dobu špičkovou gay pornografii a její majitel a scénárista dokonce zvolil umělecké jméno George Duroy (Mercer 2017: 96-9). Georges Duroy, hlavní postava knihy, má sice daleko do gay pornografie, ale rozhodně jde o muže, který zjistil, že kariéra se dělá nejlépe přes postel. Lee (2017) považuje *Miláčka* za knihu o kapitalismu jakožto životním stylu, jde totiž o „misionáře nové doby“ (Pohorský 1999) o hlasatele Darwinova učení, v němž přežijí jen ti nejzdatnější: v *Miláčkově* podání ti nejsobečtější, protože sobectví světu vládne. Maupassant, tento syfilitik a ctitel Schopenhauerovy filosofie, navíc ve svých dílech popírá Boha – který podle něj neví, co činí – a napadá náboženství jako podvod (Lagarde, Michard 2008: 493).

Děj líčí společenský vzestup zmíněné hlavní postavy. Georges je bývalý voják, intelektuálně průměrný, ale zcela bezohledný, kromě dobrých přátel však má také osobní kouzlo. Dostane se k psaní do novin, ačkoliv první článek mu pomůže napsat Madeleine, žena novináře Forestiera, ta se později, po smrti svého muže navíc stane jeho ženou. Georges však na mrtvého Forestiera žálí a touží po dalším vzestupu, což ho vede k mnoha milostným dobrodružstvím s mnoha dalšími ženami. Vyslouží si přezdívku *Miláček* (*Bel-Ami*) a získává podíl na finančních machinacích novin, do nichž dosud přispíval svými články. Změní si své jméno z Duroy na Du Roy de Cantel a přivlastní si baronský titul. Madeleine okrade o polovinu jejího dědictví, avšak protože mu jejich svazek brání v další kariéře, a není si jist její věrností, nechá ji zatknout jako cizoložnici a docílí rozvodu. Ten je nutný též proto, že již pronikl do nejvyšších sfér svedením Suzanne Walterové, jejíž rodiče přiměje pomocí Suzannina útěku a pohružky skandálem k souhlasu se sňatkem (Suzannina matka je předtím jeho milenkou, avšak svou vášnivou láskou jej obtěžuje). Špičky světa, do něhož se dostal, jsou stejně zkorumpované

³⁴⁸ Ostatně Maupassant sám onemocněl syfilidou a vypomáhal si éterem

jako on sám, Miláček si proto připadá jako ryba ve vodě. Pro své sexuální potřeby si pak nadále ponechává svou první milenkou, paní de Marelle.

I když Miláček v podstatě typem hlavního hrdiny navazuje na Stendhalův román *Červený a černý*³⁴⁹, Miláček sám se od Juliána Sorela liší. Oba sice používají sex jako nástroj k vzestupu, avšak Miláček je v tom daleko bezohlednější a co se lásky týče, zcela prázdný. U samotného hlavního hrdiny Maupassantovy knihy nelze totiž mluvit o morálce, je to všeho schopný lump. Ovšem Miláček má strach ze smrti, která jediná stanovuje v politicko-pohlavním propletení světa nějakou hodnotu. Jen ona je jistá a představuje bod, k němuž lze podle Miláčka natáčet morální kompas, na rozdíl od náboženství, která jsou „hloupá se svou dětinskou morálkou a sobeckými sliby“ (Maupassant 1999: 105, I, 6). Smrti se však lze vzpříčit právě jen sexualitou, je s ní spojená, protože jí na jedné straně svou rozmnožovací funkcí odolává, slastnými pocity a chtěnostmi navíc představuje její opak. Pro Georgese Duroye (později Du Roye a Miláčka) je tak středem jeho morálky právě existence smrti. Proto neváhá přísahat věrnost (Ibid.: 126-7, I, 7), být nevěrný, využívat žen a nechávat se vydržovat. Neexistuje pro něj totiž nic vyššího, na čem by šlo stavět, jediné smrt, jak poznává před soubojem s Langermontem, který vznikne pro Miláčkovo novinářskou senzacechtivost. Fakt, že v souboji nepadne, Miláčkovi posléze dodává oprávnění k dalšímu využívání žen, psaní falešných zpráv a dalším falešným přísahám. Protože sex je opakem smrti, je to jediná dobrá věc na světě (i když o něm Duroy mluví pokrytecky jako o lásce), vrchol lidského štěstí, který alespoň částečně uspokojuje lidskou touhu po nesmrtelnosti (Ibid.: 140, I, 8). Georges Duroy tedy chápe sex jako způsob úniku před smrtí, která jediná je nevyhnutelná, na rozdíl od mravu, s nímž si lze laškovně hrát, a od všech morálních zásad, které pro něj postrádají důvod. Stejně tak jako morálka, i náboženství pro něj neznámá nic. Zatímco paní Walterová se vrhá na knězovu sutanu a prosí o záchranu zpovědí, Miláček sám v kostele zažívá jen smutek nad utrpením lidí, křesťanské vidění historie světa od samého stvoření posoudí jako hloupé (Ibid.: 198-202, II, 4).

I když si s mravními pravidly pouze hraje a poslušnost k nim pouze předstírá, Miláček sám je mu občas podřízen: je to například strach ze ztráty iluze mravní dokonalosti, který jej vede k souboji. Mravu však nerozumí a necítí se jím vázán. Přímo před paní de Marelle proto

³⁴⁹ K rozdílu mezi nimi a tím také rozdílu mezi lety 1830 a 1885 viz Lee (2017).

Miláčka za „sviňáka“ a „pasáka“ označí Ráchel, prostitutka, která si jej vydržovala, avšak on k ní před svou milenkou projevuje okatou nevšímavost (Ibid.: 84-7, I, 5-6). Ráchel od Miláčka nechce vděčnost – spiklenecky na něj mrkne, když jej s paní de Marelle potká. Očekává však alespoň existencí jakéhosi spojenectví pokrytců: vzájemnou sounáležitost a podporu. Miláček je však bezohledný i v tomto ohledu: jde mu ve všech směrech o jeho cíle a sounáležitost vyjadřuje jen tehdy, když mu něco přinese.

Zpočátku je Georges ve svádění pasivní: je pohledný, atletický a je tudíž předmětem ženské žádostivosti, spaluje ho touha po milostném dobrodružství, na něž však pouze pasivně čeká (Ibid.: 4, I, 1). Ovšem záhy si uvědomuje že právě tuto žádostivost, obklopenou omezujícím právem a mravem, lze využít. Když mu Forestier řekne, že na něj ženy letí a že ony člověka dostanou nejrychleji nahoru (Ibid.: 15, I, 1), Miláček se chopí šance a překvapí jej, jak snadno lze vdanou ženu dobýt (Ibid.: 66, I, 5). Nenarazí na velkou obranu, Forestierova žena mu naopak řekne, že do karantény posílá všechny muže, kteří by jí snad vyznali lásku, protože je to nemoc, která je musí přejít (Ibid.: 88, I, 6). Zamilovaný muž se stává hlupákem a o nic lépe na tom není ani žena: nejde proto o hloupou romantickou lásku, jde o sex. Jeho společenský vzestup je tak vzestup přes postel, společnost je totiž značně sexualizovaná, což kniha dává okatě najevo: ženy v divadle proplouvají mořem samců (Ibid.: 14, I, 1), u Forestiera se s necudným pokrytectvím mluví téměř otevřeně o lásce nikoliv platonické a nikoliv zdrženlivé (Ibid.: 63, I, 5). Přestože je cizoložství chápáno jako něco trestuhodného a trestného (Ibid.: 20, I, 1), ženy hřeší na fakt, že trestat lze jen cizoložství odhalené. Sám Miláček proto jako kdyby pootáčel tvrzení Dekameronu, když říká:

„Kolik kouzelných, nádherných věcí by se nám mohlo v životě přihodit, kdybychom se mohli spolehnout na naprostou diskrétnost lidí kolem sebe. Ženy často, velmi často, ba skoro vždycky odradí strach z prozrazeného tajemství“ (Ibid.: 62, I, 5).

Avšak Duroy je především sobec. Nevadí mu ženy podvádět, ale nesnese, že by ony podváděly jeho. Když se ožení s Medeleine, poprvé pozná žárlivost. Není si jistý, jestli podváděla svého muže, a tak předpokládá, že bude podvádět jeho. Právě tehdy si Miláček poprvé řekne motto, kterého se přitom drží již od začátku: „Všechny ženy jsou děvky, musíme je využívat a nedávat jim nic ze sebe“ (Ibid.: 177, II, 2). Přitom od většiny žen nic nečeká. U

paní Walterové je mu zcela jedno, jestli před ním měla milence (Ibid.: 208, II, 4), protože k ní necítí žádnou lásku.

Je zajímavé, jak Maupassantův *Miláček* zobrazuje ženy. Jejich role je v dobové společnosti je samozřejmě omezena, a tak se realizují prostřednictvím svých manželů. Avšak ač jsou výrazně více omezeny zákonem i mravem, jsou to ony, kdo svádí muže, kdo poskytují finanční prostředky, přes které se dá vyšplhat do vyšší společnosti. Jsou to jejich tělesné touhy, které Miláček využívá. Na rozdíl od Byronova Dona Juana však Miláček není pasivní: svádí i je sváděn. Přitom jsou to ženy, které sice mluví o lásce, ale na rozdíl od Miláčka, ji hned neslibují. Madeleine Georgesovi na jeho vyznání lásky po sexu ve vlaku odpoví, že jej také miluje, dodá však „... snad“ (Ibid.: 159, II, 1), paní Walterová je sice zbožná, ale svou víru si se sexem s Duroyem srovná: začíná jej dokonce vidět v Kristově obraze (Ibid.: 270, II, 9), jelikož pro ni nabývá rysů Spasitele. To ji samozřejmě přeje. Když si Miláček bere její dceru, chce se jí v kostele křičet, že tento muže je její milenec a že celá svatba je hanebnost, ale neučiní tak.

Etika sexuality v Maupassantově *Miláčkově* je tudíž etika ve stylu anything goes³⁵⁰. Avšak všechno jde jenom proto, že jde o vlastní vzestup, že sex není sexem, ale nástrojem vzestupu a že nejde o lásku. Všechno též přestává jít ve chvíli, kdy bezcharakterní Miláček – tento naturalistický Don Juan (White 1999: Kap.3) – pocítí lásku a když začne žárlit. Jeho láska je však spíš utrpení, jehož se rychle zbaví, skutečná láska v *Miláčkově* neexistuje. V duchu realismu zobrazuje tato etika hedonistické monstrum, obklopené ovšem ženami, které se naučily zacházet s omezujícím mravem tak, aby se jich nedotkl. Tak jako v Boccacciově *Dekameronu* i v době realismu neroste ženám na čele roh po každém nemanželském sexu. Na rozdíl od *Dekameronu* je to však právě mrav a možnost dopadení, co ženy vzrušuje. Pikantnost galantních dobrodružství a zakázané ovoce je to, co ženy nutí svádět muže. A právě toto obcházení mravu a pokrytectví je žebříkem, po němž Miláček stoupá. Čeho se však děsí, je smrt, protože to je hodnota, již nemůže zrelativizovat. Jelikož však zemřít je nutné, stojí za to užít si před smrtí všeho dosyta, a to nejen jako slasti, ale i jako prostředku ke všemu, čeho se Miláčkově zachce dosáhnout. Georges Duroy je tedy v podstatě prostitut, avšak díky jeho pohlaví jej společnost jako prostituta nevidí.

³⁵⁰ Sám Maupassant ostatně v oblasti sexu zastával názor, že vášním neradno ustupovat. Ve velmi svérázném autorově životopisu líčí Ronald Kirkbride, jak Maupassant první polibky mladého chlapce chápal jako vymanění uvězněného zvířete, které i tak řídí všechny činy muže (Kirkbride 1949: 31-2).

15. Přelom 19. a 20. století – literatura meziválečná

Fin de siècle, první světová válka a meziválečné období jsou dobou různých hnutí a -ismů. Ať už jde o parnasismus – básnickou produkci doby francouzského druhého císařství, dekadenci – charakterizovanou bezútěšným pesimismem, stejně jako pachem smrti a rozkladu (Bělíček 2004: 222), nebo symbolismus, vitalismu, formalismus, avantgardu, existencialismus, poetismus, surrealismus či nový katolicismus Claudela a Mauriaca, všechny tyto směry se liší ale časově se prolínají. Konec ještě zdaleka není realismu, k němuž zle řadit Hemingwaye, ovšem objevuje se literatura experimentální (Proust či Joyce). *La fin de siècle* se tak vyznačuje nejen splendidním životem šlechty, který v *Rozkoši* překrásně zobrazil D'Annunzio³⁵¹, ale i dusivou atmosférou, šířícími se pochybami a nespokojeností. Sexualita je v literatuře zobrazována nejen stále častěji, ale stále uvolněněji. Rozvíjí se zamilovaný román: v Čechách později označený jako červená knihovna. Zatímco muži, tíhnoucí k větší erotické otevřenosti, se zasloužili za vpád sexu do literatury, ženy kladly důraz na citový aspekt a mezilidské vztahy, řešené ovšem v červené knihovně silně tradicionalisticky: pojetím lásky jako svatého citu (Mocná 1996: 325). I když tento typ literatury obsahoval erotické scény, málokdy spadaly do pornografie (sex se v nich totiž odehrával zpravidla v metaforickém náznaku bez technických detailů), přičemž tyto romány často vykazují moralistické tendence. Typicky tak adorují posvátnost rodinného krbu, či se staví proti mimomanželským vztahům (Ibid.: 69), i když obojího dosahují zcela nerealistickým způsobem a v romantických rekvizitách.

Válečná zkušenost mnohé změnila. Románová zobrazení sexuality po ní prodělávají změnu, jsou otevřenější, explicitnější a oproti předválečným také daleko popisnější. André Gide v *Penězokazcích* otevřeně mluví o homosexualitě, namísto alegorií nastupují otevřená zobrazení pohlavního aktu, v některých případech budící dojem až pornografický.

15.1. OSCAR WILDE: OBRAZ DORIANA GRAYE

Postavy literatury přelomu století si se sexem často zahrávají. Jarryho *Nadsamec* tak dovádí myšlenku, že „akt lásky je bezvýznamný, protože jej lze provádět do nekonečna“ (Jarry 2012: 7) ad absurdum. Hlavní postava, která v dětství vůbec jen myšlenku na vlastnictví pohlaví považovala za strašlivou nemoc (Ibid.: 27) se v dospělosti mění v nadsamce, který

³⁵¹ V jeho díle ovšem hraje významnou roli estetika a Nietzscheho filosofie. Andrea Sperelli, hrdina *Rozkoše* si svůj život tvoří jako umělecké dílo.

souloží bez oddechu jako divočák v kališti (Ibid.: 113). V Musilově *Muži bez vlastností* matematik Ulrich střídá milenky: vedle žravé prostitutky Leony, kterou Ulrich chce mít asi tak, jako je žádoucí „mít velkou lví kůži vycpanou kožešníkem“ (Musil 2008: 20), se zaplete s Bonadeou a dokonce s vlastní sestrou. Ulrich navíc se sexem spojuje surovost (Ibid.: 25). Paul Verlaine zase osciluje mezi touhou po lásce a něžnosti³⁵² a posměšky, divokými myšlenkami či úlety³⁵³. Homosexuální touhy střídají hned touhy explicitně heterosexuální (např. báseň *Bez kajícnosti* ze sbírky *Kdysi a nedávno* (Ibid.: 337-342)). Verlaine si je vědom, že vášním se pouze přezdívá láska, přesto se do nich opakovaně pouští, aby se utíkal zpět k Bohu a obviňoval ze svých vzplanutí okolí:

„Však dost! Copak to nejste vy,
démoni ženství, třikrát běda,
co burcujete přílivy,
v nichž pokojně se žítí nedá,

vy a jen vy, jimiž jsem štván
a pro něž zlo odporné není,
vy děvky, schopné krutých ran,
vy hrozné, hrozné, hrozné ženy? (Ibid.: 560).

Avšak nejzajímavější etiku lze najít v příběhu o oddělení morálního přesvědčení zakletého do obrazu a esteticky dokonalého těla, jehož autorem je nejtalentovanější stoupenec britské moderny: Oskar Wilde. *Obraz Doriana Graye* – krom touhy po nesmrtelnosti, mládí a morálním alibismu – ukazuje opovržení společenskými konvencemi i morálkou: hlavní hrdina se nebouří jen proti společenským zvykům, ale dokonce proti nezměnitelným zákonitostem přírody. Není příliš divu, že nakonec v boji s nimi prohrává vinou vlastního svědomí.

³⁵² Například v básni *Znechucení* ze sbírky *Saturnské básně* (Verlaine 2007: 19), v básni *Kythéra z Galantních slavností* (Ibid.: 86), snaha ujistit se láskou, jež je vždy nejistá, vyjadřuje báseň č. XIII. ze sbírky *Dobrá píseň* (Ibid.: 117), manželskou sexualitu zase *Závěrečné přání* ze stejné sbírky (Ibid.: 126). Cizoložstvím se zabývá báseň V. ze sbírky *Štěstí* (Ibid.: 540), naopak svatou čistotou báseň č. XII ze stejné sbírky (Ibid.: 556)

³⁵³ O sexu s ženou, které morálka „nepřirostla k tělu“ vypráví například pozdní báseň č. XVII ze sbírky *Písně pro ni* (Ibid.: 627), pokání od vlnosti zase báseň *Pokání* ze sbírky *Intimní liturgie* (Ibid.: 673).

Román, napadaný pro údajnou nemorálnost řady aforismů, maxim a poučných sentencí, které pronáší jedna z hlavních postav: cynické ztělesnění ďábla, lord Henry Wotton, má poměrně jednoduchý děj. Mladý a krásný Dorian Gray stojí modelem malíři Basilu Hallwardovi a nad dokončeným obrazem vysloví přání zůstat navždy mladý a stáří těla i tělesné projevy duše raději předat obrazu. To se stane skutečností, jak Dorian pozná, když kvůli němu spáchá sebevraždu herečka Sybila Vaneová, které Dorian nejprve nasliboval lásku a poté jí zradil: na obrazu se náhle objeví krutý úsměv. Dorian se vrhne do víru života bez starostí, že by něm cokoli z jeho nemorálností a nezákonností bylo vidět, obraz – reprezentující umlčenou duši – čas od času konfrontuje, aby se přesvědčil, jak se mění. Vzhledem k jeho strašlivým proměnám jej skrývá před lidmi, ukáže jej pouze Basilu Hallwardovi, kterého pak ale zavraždí. Dorian nestárne, ale postupně se proměny obrazu začne děsit a rozhodne se stát se lepším. Opustí dívku, aniž by ji svedl – jak byl do té doby zvyklý – avšak obraz reaguje jen pokryteckým výrazem v obličeji. Doriana popadne vztek a obraz probodne, tím však zabije sám sebe, sluhové jej naleznou pod obrazem starého a ohavného, zatímco obraz září mládím jako v den, kdy by namalován.

Poměrně zřejmá alegorie obrazu–duše postupně odkrývá svůj důvod. Dorian je nejprve svou krásou v obrazu (krásou své duše) okouzlen, je nezkažená, čistá. Avšak pod vlivem cynismů lorda Henryho – který je pro každou špatnost a vše dobré jej nudí – se duše i obraz mění. Objevuje se v ní krutost, vypočítavost, nikdy na ní nezasychá Basilova krev a celá postava vyjadřuje hnus. Stejně jako duše každého člověka je obvykle před veřejností skryta za řadou společenských frází, aforismů, okouzlujících oděvů a předstírání, i Dorian svou obrazovou duši neukazuje. Umělecké dílo se totiž povedlo, a proto nereflektuje jevový svět – to co se staví lidem na oči – ale skryté vášně a svědomí. Ovšem i společenské masce³⁵⁴ – tedy živému Dorianovi, jehož duše je zamalovaná v obraze – zůstává jistá sebereflexe a obrazu své duše se děsí: pokouší se o její nápravu. V duši je totiž jistá tělesnost a tělo zase vykazuje známky duchovnosti, určit, kde jedno končí a druhé začíná, je podle Wilda nemožné (Wilde 2011: 66). Morální svědomí je však neuplatitelné povrchním dobrem, smrtí tudíž všechno předstírání končí a objevuje se reálně obludný Dorian Gray, zatímco jeho duše je stejně krásná jako na

³⁵⁴ Která – je-li reprezentovaná oblečením – podle lorda Henryho navíc postrádá jakoukoliv barevnost a je ponurá a depresivní, z té zbyl pouze hřích.

počátku příběhu, už se však nepojí s tělem. Celý příběh je tak svého druhu moralitou a ukazuje nepodplatitelnost lidského svědomí (Macura a kol. 1988 II.: 374).

Krom tohoto hodnotného poselství je však příběh naplněn četnými amoralitami³⁵⁵. Nikoliv právě dějovými, ale ve frázích se v něm vyjadřují na svou dobu šokující, nikoliv však nutně nepravdivé názory na manželství, sexualitu i dobový mrav. Obviněním z amorálnosti se sice Wilde bránil předmluvou, v níž tvrdí, že „nic takového jako mravná či nemravná kniha neexistuje“ (Wilde 2011: 5), či že „žádný umělec netíhne k mravoučnosti“, která představuje neodpuštělný manýr (Ibid.), ale tím celkové vyznění románu nevyřešil. Hlavním původcem všech problematických aforismů v románu je lord Henry, jehož názor na manželství je přinejlepším cynický. Tvrdí, že fakt, že je ženatý, znamená, že neví, kde je jeho žena, a jeho žena neví, kde je on (Ibid.: 10), že ženy muže do manželství ženou (Ibid.: 85), že se podle něj vdávají proto, že jsou zvědavé, muži se žení proto, že jsou unavení a obě pohlaví manželství zklame (Ibid.: 54)³⁵⁶, a že muž může být šťastný s kteroukoliv ženou, pokud jí však nemiluje (Ibid.: 191), sám navíc své mládí hledá v opakování všech nerozvážností (Ibid.: 48). Dokonce i kladné známky manželství Henryho nudí: znamená totiž ztrátu sobeckosti a tím i individuality (Ibid.: 82). Obdobně se vyjadřuje i o milostných vztazích. Trvají podle něj o to kratší dobu, o co víc jsou prohlašovány za věčné (Ibid.: 30), navíc zatímco ženu považuje pouze za krásnou ozdobu, hmotu, jež je bez ducha (nad níž zvítězila), muže považuje za vítěze ducha nad morálkou (Ibid.: 55). Ženy jsou navíc uzpůsobeny k emocím a pro muže by neměly nic znamenat (Ibid.: 100). Pro lorda Henryho totiž být dobrý znamená být v souladu s vlastním já:

„Nesoulad vznikne, když je člověk nucen žít v souladu s jinými. Záleží hlavně na vlastním životě. Co se týče životů bližních, pokud se chce člověk stát mravokárcem či puritánem, může vyjadřovat své morální názory na ně, ale není to jeho starost. Krom toho individualismus sleduje ve skutečnosti vyšší cíle. Moderní morálka pozůstává v tom, že přijmeme standard doby. Ale já se domnívám, že pro kulturního člověka přijmout standard doby znamená nemorálnost nejhrubšího zrna“ (Ibid.: 86-7).

³⁵⁵ Wildeův vztah k morálce samé byl totiž rozporuplný. Své autobiografické *De profundis*, psané ve vězení otvírá tvrzením, že markýz de Sade může být lepším společníkem, než hrdina běžných dětských knih (Wilde 2009: 7).

³⁵⁶ Manželka pak začne viditelně upadat, nebo nosit klobouky, za které jí už platí jiný muž (Ibid.: 109).

To je ovšem způsob myšlení, který jen stěží umožňuje život s druhými. Lze jej chápat i jinak: Henry zde vlastně mluví o vzdorování mravů morálkou, avšak jeho morálka je zkažená: civilizovaný člověk podle něj nelituje rozkoše (Ibid.: 87). Navíc mravy (v podobě etikety–způsobů) jsou podle autora románu pro společnost daleko významnější než morálka (Ibid.: 152), což cele odpovídá pokryteckému ponechání duše doma na půdě, jak to činí Dorian, a místo ní prezentování společensky přijatelné maškary.

Henry ovšem svou pózou ovlivní ze všech nejvíc Doriana. Ví přitom – a Dorianovi to řekne – že každý vliv na kohokoliv je nemorální, jelikož znamená promítání vlastní duše do druhého (Ibid.: 23), navíc Doriana studuje jako hmyz. Doufá tedy například, že se Dorian do Sybily zamiluje, ožení se s ní a po půl roce si již bude hledat jinou: což by Henrymu poskytlo úžasný studijní materiál (Ibid.: 83). Dorian je hédonista par excellence, využívá navíc pohanskou symboliku (Reid 2008) a je výrazně ovlivňován sexualitou, v níž si libuje³⁵⁷. Jeho matka jej měla jako důsledek krátkodobé pošetilé vášně, po měsících „mlčenlivého utrpení“ těhotenství (Wilde 2011: 42). Snad právě proto Dorian adoruje mládí a pohlavní svěžest a děsí se stárí, kdy bude vzpomínat na bývalé vášně a skvostná pokušení a litovat jejich neuskutečnění (Ibid.: 29). Z toho však nemusí mít strach. Maje duši v obrazu, Dorian se nemusí odříkat žádného svodu, reprezentuje totiž pouhé tělo se všemi vášněmi, ale beze všech jejich důsledků. Dorian je tak vlastně myšlenkovým experimentem: zatímco podlehnutí vášni se lidstvo po staletí bálo, jelikož se musí projevit jak na těle, tak na duši, Dorian je tělo od jakýchkoliv škodlivých vlivů oproštěné. Užívá si jich tedy volně, ale přesto jej cosi nutí svou obrazovou duši, která následky jeho činů nese, čas od času konfrontovat a s takřka vědeckým zaujetím sledovat, jak škodlivé účinky jeho činů vypadají. Dorian je biolog, který pod mikroskopem poprvé spatřil duši. Sice zrovna svou vlastní, a to se mu vymstí, ale pozoruje jí téměř nezaujatě a má možnost studovat, jak ji svět a vše, čím prochází, mění. Láskou si však Dorian příliš hlavu neláme. Sybilu chce donutit, aby jej milovala, protože si o ní – v chybném pomýlení smyslů – myslí, že je geniální (Ibid.: 62). U Sybily to však není zapotřebí, je zamilována a vše co jí říká její matka a bratr je pro ni pouhou světskou prohnaností (Ibid.: 68-9): Dorianovi podlehnout chce a děsí se svobody (Ibid.: 76). Ostatně stejně jako Dorian i Sybila a její bratr pocházejí z mimomanželského a poněkud podivného vztahu jejich matky s vysoce postaveným

³⁵⁷ Čte například knihy Markéty Navarské (Ibid.: 52) a zjevně jí obdivuje, neboť o ní opakovaně mluví (Ibid.: 189). Čte též Elefentidiny necudné knihy (Ibid.: 155).

gentlemanem (Ibid.: 79). Dorian ji samozřejmě ve skutečnosti nemiluje. Obdivuje pouze její herectví a promítá si do ní vysoké kulturní představy – pro Doriana i pro ostatní postavy je totiž významná estetika³⁵⁸ – když však zjistí, že je Sybila nemá, řekne jí, že je jen povrchní, hloupá a opustí ji (Ibid.: 95).

Henry budí pocit homosexuála, avšak to se dá přičíst všem postavám v knize: nejvíce pak Hallwardovi³⁵⁹. Ten se k Dorianovi chová jako by po něm milostně toužil³⁶⁰, Dorian zase Henryho obdivuje v téměř pederastickém vztahu. Hallward sám se chová velmi citově i k Henrymu, nevěří jeho povídkám o manželství a vzdor zjevným důkazům jej považuje za hodného člověka, který sice nikdy neřekne nic mravného, ale pak se podle svých řečí stejně nezachová (Ibid.: 10). Věří totiž v dobro, a to i u Doriana, u nějž nemůže pochopit, že byl příčinou Sibyliny sebevraždy (Ibid.: 119). Právě ve vzteku nad tím, že malíř je tak dobrotivý a že nechápe, že „každý má v sobě nebe i peklo“ (Ibid.: 168), Dorian Basila zabije.

Etika sexu v *Obrazu Doriana Graye* tedy není zvlášť překvapivá: jde o rozkoš³⁶¹, o to, užít si jí co nejvíce. Zcela zatraceno je přitom manželství jako pokrytecké spojení muže a ženy. Existuje totiž jen proto, aby se navzájem oba podváděli: muž pro rozkoš, žena pro emoce. Překvapivé však je, jak je oddělena morálka (která v podobě obrazu na půdě neúprosně stárne, jak Dorian prožívá své bujaré radovánky) a mrav (který je pokryteckou přetvářkou, společensky vynucenou, ale nijak dodržovanou, a dokonce již i navenek o něm lord Henry mluví jako o snůšce nesmyslů). Dokonce i koketerie je prováděna jen navenek a před diváky (Ibid.: 216). Je to totiž etiketa, co zůstává stále mladé a stále stejné, navenek krásné, avšak uvnitř bez duše, zatímco morálka postav *Obrazu Doriana Graye* je pochybná, přesto však zajímavá. Podléhá navíc neúprosným pravidlům, což postuluje její nezávislost na mravu i tajemnost jejich kořenů: obrazová duše dokáže odhadnout city, které si sám Dorian ještě ani neuvědomil. Zatímco přijmout standard doby je tedy podle lorda Henryho hříchem, etická

³⁵⁸ K tomu blíže viz Gandraubur (2015), který tvrdí, že v celém románu je Dorianův pohled na svět čistě estetický, nikdy etický. Podobně si myslí Hilský (2017: 16), že Wilde románem převrací tradiční pojetí kopie (neměnného obrazu) a (proměnlivého) originálu a přisuzuje umění daleko aktivnější roli, než byla ochotna připustit tradiční mimetická estetika.

³⁵⁹ Nunoka (1995) vidí celý román jako milostný příběh, vlastně trojúhelník, jehož vrcholy tvoří Dorian, lord Henry a Basil Hallward.

³⁶⁰ Svěřuje se mu ostatně, že jej během malování jeho portrétu poutal víc a víc (Ibid.: 124), že se bál, aby se o jeho zbožňování Doriana nedozvěděli ostatní (Ibid.: 125), protože do obrazu vložil kus sebe.

³⁶¹ Propadnutí obdivu k rozkoši ostatně přiznával Wilde i svému životu (Wilde 2009: 22), přičemž tamtéž zavrhuje morálku (Ibid.: 28) a vede dlouhou meditaci o Kristu, jehož morálka byla samý soucit, „tedy právě to, čím má morálka být“ (Ibid.: 80).

individualita – morálka – postrádá cíl, k němuž by směřovala. Bez hodnocení od druhých nemá smysl být mravný. A protože postavy Doriana Graye jsou si sami sobě bohy a Dorian navíc své skutečné morální já nikomu neukazuje, jeho morální kompas obvykle neukazuje správným směrem. Nejde však o to, že by žádný směr nebyl správný: Dorian sám si je vědom, že páchá nepravosti, když čas od času pozoruje svůj obraz. Ví, kam směřovat, když se rozhodne se napravit, nicméně nakonec volí špatně. Pokus zcela odstranit své morální já a zabít duši pro něj končí smrtí.

15.2. HENRY BARBUSSE: PEKLO

Jestli se Dorian Gray pokusil své morální já odklidit z očí světa, postavy dalšího díla šly ještě dál, přestaly se zabývat mravem a podnikly pokus najít smysl bytí i sexuality a o ten morálku opřít. Henri Barbusse je slavnější svým protiválečným románem *Oheň*, ovšem pro etiku sexuality (a pro pozdější existencialisty) je daleko významnější jeho dříve vydaný román z roku 1908: *Peklo*. Dnes pozapomenutá kniha, která v době svého vydání vyvolala skandál (Boxall 2011: 260) pro explicitní sexuální scény a otevřený voyeurismus hlavní postavy, byla v roce 1917 ve Francii bestsellerem a ovlivnila tvorbu dalších autorů (viz např. Harris 2007). *Peklo* je symbolistické, plné existenciálních úvah a někdy až děsivých reflexí bytí. Že smyslem bytí je samo bytí a vše ostatní je peklo (Pospíšil 1969), že každý člověk je vrcholně osamělý, i vedle toho, koho miluje, i s dětmi, i bez nich, že samota a utrpení je to jediné, co lze najít, pokud se od čirého smyslu bytí (samého bytí) odchýlíme, totiž kniha dokazuje především prostřednictvím symbolů, z nichž mnoho je sexuálních.

Peklo lidské existence se vyjevuje vypravěči románu, osamělému, třicetiletému muži zdrženlivého vzhledu a menší postavy, který je rozčarovaný a lhostejný, a který filosofické diskuse pokládá za zbytečné a nejasně věří v Boha, daleko více než v články víry (Barbusse 1969: 10). Vypravěče děsí i přitahuje představa smrti, touží však po něčem nedosažitelném, je plný představ, a i ve své vyprahlosti nepřestává doufat v lásku a ženu po svém boku. Ve zdi svého pařížského pokoje objeví náhodou nad zazděnými dveřmi díru, jíž je možné nahlížet do sousedního pokoje, v němž se střídají různí nájemníci. Pozoruje tak převlékající se ženu, souložící heterosexuální pár, lesbický pár, narození dítěte i smrt na rakovinu. Voyeurství vypravěč propadne, není schopen se od díry ve zdi odtrhnout, a tak se stává součástí životů, do nichž pouze nahlíží a k nimž má odstup (je od nich oddělen zdí a faktem, že zůstává skryt):

oboje mu dává pocit všemohoucnosti a probouzí v něm pohlavní touhy. Nedosažitelnost ani lásku ovšem vypravěč nenachází. Nachází tělesnost, problematickou dvojakost představ před a po sexu, i problematičnost kázaných pravd a reality. Oddělenost od scén, které pozoruje, také vypravěči umožňuje jejich plnou reflexi, jíž nemohou být schopny samy jejich aktéři, které jsou *in media res*, ovšem jeho nutková touha pozorovat osudy lidí z vedlejšího pokoje jej zničí: končí s bolestí zad neschopen se zvednout a oslepený blíže neurčenou chorobou.

Prazvláštní etiku vyjadřuje už sám vypravěč: zmocňuje se nedaného, neboť pozoruje obyvatele vedlejší místnosti, čímž je znásilňuje pohledem, aniž by však oni o svém znásilnění věděli (Ibid.: 20, II): právě za to je v závěru potrestán. U převlékající se ženy tak vidí polohy nevěstky, touží po jejím bříše, má pocit, jako by jej vábila, a jeho pohled hledá pohlaví, jímž se pro něj žena jako celek stává, a k němuž se mužský pohled vždy prodírá „jako had do své díry“ (Ibid.: 40-41). To, co mu hned v prvním případě zabrání se na ženu vrhnout, a to co jej vede k dalšímu voyeurství, je strach z dopadení, mravní úhony a ztráty pověsti. Ovšem tuto nesnáz vypravěč obejde právě tím, že se stane zlodějem i obětí, jíž se všichni ukazují jako umělecká díla, ne jako podbízející se prostitutky (Ibid.: 42-3). Prostitutku si totiž sice lze koupit – a zaplatit za ní podle sazebníku – avšak bude pak dělat jenom to, co si zákazník bude přát. Skryt za zdí však dostává vypravěč víc: dostává vše, co je niterní a skryté. Jelikož však chápe svou etickou pozici jako zloděje intimity, trestá se za to sám: chápe se jako oběť, kterou sledovaná intimita ničí a zavádí do nečekaných duševních problémů. Dotčena je navíc i jeho schopnost žít normální život, na ulicích totiž hledá jen skryté pohledy a činy (Ibid.: 99), nikoliv veřejně ukazované. Konečné oslepenutí je jen završením sebemrskání.

Avšak zajímavé etické pozice vyjadřují postavy, které se potýkají se sexem před vypravěčovým zrakem: roztoužený mladý pár, žena a její milenec, stejná žena a její manžel, dvě lesbičky i rodící žena a její partner. První souložící pár si hledá v pokoji samotu k prvnímu sexu. K tomu se schyluje pozvolna, muž si není schopen o něj přímo říct a vypravěč v nich vidí přímo vzorové milence: opakují totiž věčnou nesmělost, rozechvělé obejmutí, ukradené polibky (Ibid.: 58), jako by hráli roli. Role dobyvatele se dále ujímá muž, když mu z rozepnutých kalhot trčí penis (Ibid.: 63) a při penetraci ženě sdělí, že toto je její pravý polibek (Ibid.). Sex je pro ně odevzdáním se a potvrzuje lásku.

Druhý pár jsou dva zadaní lidé. Vypravěč čeká, že se vrhnou do vášní sexu – do divošské, animální, neskonale blaženosti (Ibid.: 69) – avšak to se nestane, jejich setkání se podobá spíše rozchodu. Zatímco žena myslí na svého manžela, muž se výslovně zříká konvenční morálky (Ibid.: 71), která pro ně neplatí proto, že jsou stvořeni jeden pro druhého. To jsou však banality, které opakuje jen proto, aby dosáhl svého, láska se pro něj stává modlou (Ibid.: 72), je pro něj omluvou překročení vyžadovaného mravu, ale pravděpodobněji i vlastních morálních přesvědčení. Navíc, zatímco jeho přáním je jednoduše prožít orgasmus, přáním ženy je „dostat se z vyjetých kolejí svého života“ (Ibid.: 74), jde jí o únik a je jí v podstatě jedno, s kým bude unikat. Muž tedy lže – a je to na první pohled vidět – zatímco žena hledá lék na prázdnotu. Tu se již pokusila zaplnit náboženstvím, ale nikam to nevedlo, náboženství přesto zůstalo jejím řídicím morálním konceptem. Právě proto ji vzrušuje, že muži dává celé své tělo, které v duchu náboženských zásad nepovažuje zcela za své (Ibid.: 87). Porušením náboženských zásad objevila zlo, hřích, který ji může zachránit před nudou (Ibid.: 77). I žena tudíž ví, že jedná nemorálně, jedná tak schválně, protože právě tato nemorálnost jí dává pocit, že žije (Ibid.: 91). Ženu tudíž nevzrušuje samotný sex, ale unikání, schovávání se, temné pokoje, riziko, nebezpečí (Ibid.: 78). Na lásku nevěří. I když fakt, že si dva lidé mohou být souzeni, považuje za možný, spíše o něm pochybuje. Ženu tak daleko víc než sám její partner nebo láska – i když z jeho strany jen hraná a vylhaná – vzrušuje myšlenka na nebezpečí, na možnost dopadení. Oba spojuje hrůza (Ibid.: 86) z porušení norem mravu, i vlastního morálního hlasu. Etika (jmenovitě její porušení) je zde afrodisiakem. V druhém setkání obou milenců si žena připadá osamělá, protože si uvědomila, že štěstí ani ctnosti zlem nedosáhne (Ibid.: 129). Svůj hlavní důvod k sexu tak vlastně ztrácí, nicméně nachází jiné zdůvodnění: bolest a radost jsou od sebe neoddělitelné. Milování je peklo, nevede nikam, snaha oddělit radost od bolesti znamená ztrátu obojího. To jí vzruší, a začne ze sebe strhávat šaty. Muž ovšem chce opět především ukojení, a tak nad jejími úvahami jenom vrtí hlavou (Ibid.: 131).

Vše však jde daleko hlouběji. Nezaujatý vypravěč má možnost pozorovat mužův orgasmus: o ten muži jde, a je pro něj „nade všechno na světě“ (Ibid.: 89). A tím, že vypravěč stojí vně této rozkoše (za zdí totiž nemasturbuje, ale pouze pozoruje), poznává orgasmus jako rozkoš stojící nad zákony, rozkoš tak silnou, že ani Bůh jí nemůže zabránit, ledaže by zničil lidi, a to v něm vyvolává pochybu o boží všemohoucnosti (Ibid.: 88). Pozoruje mužův poloúsměv-pološkleb v okamžiku vyvrcholení a přirovnává ho k padlému či vznášejícímu se andělovi a

překvapuje jej, že se zdá jakoby muž ani netušil, jak bude orgasmus vypadat, jako by to, co v jeho těle uvolňuje, bylo nečekané a neznámé (Ibid.: 89). Při druhé souloži dokonce muž zřetelně (vypravěč to z jeho obličeje neomylně vyčte) myslí jen sám na sebe, miluje sám sebe a žena mu je jen prostředkem této lásky (Ibid.: 134). Mužova pohlavní rozkoš je tak vlastně masturbací, v níž roli ruky hraje žena. Myslí při ní sám na sebe a spěchá za svými pocity, žena je pro něj nástroj, jenž je nutno přesvědčit, aby dělal to, co se od ní čeká, nemá však větší hodnoty. Ženě rozkoš nepřisuzuje, prožívat ji má pouze z mužova vyvrcholení. Avšak po orgasmu přichází ukojení, stesk a lítost, i pocity, které se podobají spíše nenávisti. Muž se odtahuje od ženiných polibků, protože jsou mu nepříjemné (Ibid.: 90-91), a jeho zvolání: „Ach to je nade všechno na světě“, kontrastuje s ženiným: „Ach, není to nic, vůbec nic“ (Ibid.: 90). Zatímco žena totiž tajný sex opírala o potěšení z nemorálnosti – a toho se jí dostalo – muž chtěl tělesné ukojení a tato touha přehlušila vše ostatní. Toto „vše ostatní“ se však po orgasmu vrací ve vystřízlivění, nechuti ke všemu, co bylo v předchozích minutách provedeno a k morálním výčitkám. Při druhém pozorovaném sexu se ke znechucení připojuje poznání, že bez ohledu na počet proniknutí se druhého zmocnit nejde, že stále zůstává nedostupný, že všechno potěšení – včetně orgastického – pomine a člověk nakonec zůstane sám (Ibid.: 136)³⁶². Totéž s ním prožívá vypravěč:

„Kde jen je Bůh, kde jen je Bůh? Proč nezasáhne při této děsivé a pravidelné krizi? Proč nějakým zázrakem nezabrání tomu, aby se to, co je zbožňováno, nemuselo dříve nebo později změnit v cosi protivného? Proč nechrání člověka před pomalým zhroucením všech jeho snů a před skličující rozkoší, jež se zmocňuje jeho těla, aby vzápětí na ně dopadla jako slina pohany? (...) snad proto, že vše bestiální a násilnické zvláště poutá mou pozornost v podobném okamžiku, snad proto jsem tak zděšen nepřekonatelným odloučením těl“ (Ibid.: 93).

V tělesné rozkoši tedy není nekonečnost. Tělesná rozkoš jí sice slibuje, ale nedává, protože po ní přichází deprese, hluboké pohrdání vším, co před vyvrcholením bylo významné. U muže tak existuje dvojí etika: před orgasmem vedená touhou, schopná i zjevné a nijak dobře skrývané lži, ale po orgasmu se vrací k zásadám i „reálnému“ životu. Nekonečnost není ani v lásce.

³⁶² Pár následně v básni nachází zpodobnění svého údělu, konce, i symboliku Kaina a Ábela (Ibid.: 156-168).

Jak si povzdychává žena, láska není nikdy to, co se o ní říká (Ibid.: 79), je vylhaná: jde o konglomerát tužeb, tedy představu toho, jaká by láska ideálně být měla, nikoliv jaká ve skutečnosti je.

Tato rozpolcenost v milostném toužení, která převrací hodnoty a z pravdy dělá lež, se projevuje ještě výrazněji v pozorovaném sexu dvou lesbiček. Ty těší, že o jejich spojení nikdo neví, jen Bůh, který se dívá a ony splývají v rozkoši, jež lze dosáhnout jen v těle (Ibid.: 107-109). Obě milenky si totiž ve dne unikají, a jen v noci jedna druhé patří, patří si ale pohlavně, nikoliv společensky. Šílenství podobná náklonnost v nich zdánlivě dokládá skutečnost jejich milostných iluzí (Ibid.: 110). Jejich sex je tajný, tajený, a přesto si obě povzdychají, jaké by to bylo, kdyby o něm všichni věděli, a jak by jim záviděli. V tom se ovšem pletou. To, co by bylo možno závidět, spočívá totiž právě ve skutečnosti, že o jejich činech nikdo neví, svou slast získávají z vědomí, že o jejich sexu ví jen Bůh a nikdo jiný, že je nepovolený, a ve vzájemném ujištění se o chtěnosti svého pohlavního šílení. Obě milující se ženy jsou totiž mimo sdílené chvílky sexu vlastně samy.

Peklo bytí se ovšem dotýká i rodící ženy, i umírajícího muže. Toho se kněz na smrtelné posteli táže, kdy naposledy hřešil se svou (čerstvou) manželkou a považuje za nepřírozené, že s ní měl sex pouze jednou (Ibid.: 251). Umírající ovšem na smrtelné posteli k Bohu nepřilne. Považuje za ohavné utrpení dobrých lidí a za absurdní tvrzení, že Bůh nezná hodnotu duší, a tak je utrpením zkouší (Ibid.: 257). Sám vypravěč se tak dostává k otázce existence. Ve vedlejších pokoji zahlédl celý životní cyklus: první nesmělý sex, touhu po ukojení a odůvodňování sexu jinými pohnutkami, zrození dítěte, i smrt, a tak je konfrontován s tím, k čemu takový cyklus vede. Odpověď je prostá: „My všichni jsme stálou touhou nezemřít“ (Ibid.: 291), k čemuž sexualitu jistě využíváme. Poslední milostná scéna, kterou voyeurský vypravěč zahlédne, je tak signifikantně scéna milování z lásky. Vzájemný dar rozkoše je zde poutem, které povede k manželství (Ibid.: 326) a vypravěč se tak dostává k závěru, že krátké a nijak zajímavé tělesné vrcholení je osamělé a nahé, pokud je bez něhy, k skutečné něze a lásce je však nutno přispět všemi tradičními hodnotami: výlučností, sblížením a prostotou (Ibid.: 331). Ovšem i tento pár bude sám, jelikož život je kolotoč a všechny jeho dosud pozorované podoby jej proto čekají.

Barbussovo *Peklo* je tak dialog touhami soužených lidí s Bohem oproštěným svatých pravd a církevních obřadů. Je to dialog s vlastním nitrem, odvolání k arbitrovi světa, který – soustředíme-li se na jeho smyslovou stránku – připomíná peklo, jelikož v něm není možné dosáhnout skutečného ukojení, a i k tomu částečnému pomáhá spíše lež a hormonální oblouzení než láska, kterou každý slovně vyjadřuje, avšak nemůže cítit, jelikož je to velká neznámá. Jen stěží lze román vidět jako studii voyeurismu, jelikož o ten nejde v první řadě. Je sice potrestán, poznáváme jeho důvody i prožitky, ale má v knize vedlejší roli. Etika sexuality se nám nabízí především skrze mravní bídu milenců, hledajících v sexu jednoduché ukojení – a upadávajících do postorgastických depresí. Tato etika je přehlušena prudkou touhou, ustupuje do pozadí, aby se po sexu vrátila v podobě výčitek. I když je nabídnuta ideální podoba sexuality: tedy s něhou a láskou vedoucí k trvalému svazku dvou lidí, příhodami, které tomuto obrazu předchází jsme opakovaně ubezpečováni, že tento ideál nemá dlouhého trvání. Láska, kterou by sice pohlavně se stýkající postavy *Pekla* rády měly za centrum morálních představ, je navíc prohlédnuta jako lež, jako rétorická fráze, o níž se opřít nelze, jelikož za ní není nic, a tak by i morálka založená na lásce byla prázdná.

Pohlavní styk se tudíž pojí s láskou, kterou ve slovech dvojice používají, nikoliv však prožívají. Pojí se se lží, manipulací a nádechem zakázaného ovoce, o kterém nikdo neví, a Bůh je jen pozoruje bez možnosti zasáhnout. Lesbická láska, nevěra, tajná těhotenství, nutnost hledání manžela *in extremis* (tedy ve vrcholném stupni těhotenství) i animální touha po ukojení totiž lásku předstírají tak často, že jsou od její skutečné podoby (je-li jaká) neoddělitelné. Barbussovo *Peklo* je tak nejen peklem existence, ale i peklem morálním. Sexualita v něm čelí smrti a osamělosti, nikoliv však úspěšně. Náboženství poskytuje již jen mravní rámec, jež je dobré mít, protože je dráždivé vědět, kdy jsme již za hranicích hříchu. Morálka navádí k lásce, něžností a výlučností manželství, avšak přehlušuje ji touha, jejíž sílu stěží překoná. Taková skutečnost je surová, nevzhledná a filosoficky diskutabilní, avšak je-li smyslem bytí jen bytí a vše ostatní je peklem samoty, od něž nelze nalézt úlevu ve vyvrcholení ani ve smrti (Pospíšil 1969), nemá sexualita všechny krajky lásky a manželských ctností, kterými jí dříve obklopoval v knize jen okrajově zmíněný mrav.

15.3. D. H. LAWRENCE: MILENEC LADY CHATTERLEYOVÉ

Pokud Barbusse našel peklo v lidských vztazích, následující válka jej ukázala mnohem explicitněji v hničících zákopech a hrůze z náletů. Krátce po válce (1920) napsaná idyla *Petr a Lucie* Romaina Rollanda zobrazuje idealizovanou lásku dvou milenců, kteří nakonec zahynou při náletech na Paříž. Příběh zobrazující kontrast mezi obrovskou láskou – lhostejným úsměvem přírody (Kopal 1964: 49) – a válkou žádný sex neukáže: avšak přesto jde o souboj dvou femininních postav, které o Petra stojí. Na jedné straně vlast, která vyžaduje jeho tělo ve válce (Rolland 2017: 10), na druhé straně v metru náhodně potkaná Lucie. Oba milenci se shlížejí v tělech druhého (Ibid.: 40, 76, 96), po Paříži se vodí jako Eros s Psyché (Ibid.: 67), ovšem jsou chvíle, kdy je jim stydno, že jsou lidé, obyčejní, ubozí, oškliví (Ibid.: 79). Domluví na společném sexu o Velikonocích, protože Petr nechce odejít do války, aniž by Lucie byla jeho³⁶³, jenže skutečné propadnutí vilnosti je velikosti jejich lásky nehodno, a tak Petr umírá přitisknut v mateřském gestu na prsa své milé v řítící se katedrále.

Válku naopak ostentativně ignoroval James Joyce, jehož *Odysseus (Ulysses)* je kniha, kterou lidé zpravidla používají na to, aby četli v ní, spíš, než ji (Pokorný 2012), kniha obluda, která při čtení sebere mnoho sil (Pokorný 2008: 9). Kniha je záznamem jednoho všedního dne Leopolda Blooma (*Odyssea*) a co se etiky týče *Odysseus* rozlišuje mezi etikou muže a ženy, sex se významně pojí s rozmnožováním (v tom je vidět katolickou výchovu autora) a slavný je popis Bloomovy masturbace a následné únavy v třinácté scéně. Muž je pronikajícím principem, je tělesně i duševně uzpůsoben pro aktivní polohu a pro „pohánění pístu válcem“ (Joyce 1993: 489, ep. 17), žena je tělesně i duševně trpná. Oba principy se však mísí právě v hlavní postavě. Bloom ve čtvrté epizodě pečuje o svou ženu stejně jako v šestnácté a sedmnácté epizodě pečuje o Štěpána, a právě homoerotický nádech vztahu obou mužů oddělenost sexuality oslabuje.

Avšak mnohem zajímavěji a explicitněji než Joyce vyjádřil svou filosofii erotiky a sexu jiný modernista: D. H. Lawrence. Ten se tématem vztahu mezi lidmi, síly vášně a instinktu, stejně jako vztahem lidí k přírodě zabýval opakovaně (například v románech *Synové a milenci*, *Ženy milující*). V pozdních esejích – vydaných až po *Milenci Lady Chatterleyové* – odsoudil volnou lásku, degradující erotiku, i pornografii jako pokusy pošpinit sex a degradovat tělo,

³⁶³ Vyjádří to však jemněji, společensky přijatelněji když se zeptá „Kdy budu tvůj?“ (Rolland 2017: 72).

odmítl též představu hygienického sexu: tedy biologické nutnosti (Hilský 2017: 246-7). Jeho představa sexuality v *Milenci lady Chatterleyové* má totiž daleko do volné lásky, i když si s ní v intelektuálních úvahách členů vyšší společnosti zahrává, co však v jejím uskutečnění brání, jsou pravidla mnohem nižší: je to sama tělesnost, z ní pocházející žárlivost a sice přízemní, zato však neobyčejně silná touha. Kniha však již tak daleko nemá do pornografie: *Milenec lady Chatterleyové* má s Joyceovým *Odyseem* společný skandál, který jeho vydání vyvolalo³⁶⁴. Vzhledem k důrazu na kontrast mezi vysokou intelektualitou a nízkou tělesností navíc kniha heroizuje falus a až směšný důraz je kladen na erekci. Mužské postavy knihy totiž erekci neztrácejí ani po orgasmu, v čemž lze snadno najít odraz skutečnosti, že tuberkulózou sužovaný Lawrence byl v době psaní románu impotentní (Hilský 2017: 256), a že tedy do svých mužských postav vtělil jakýsi idealizovaný obraz samce, jakým v době psaní nebyl.

To je významné především z hlediska děje. Kniha totiž kontrastuje nízké a vysoké, bohaté a chudé, a v neposlední řadě též vzdělaně morální či mravné a selsky rozumové či „přirozeně“ dobré. Obrazy postav jsou proto značně nadsazené a vytvářejí jakési weberovské ideální typy. Nejdříve však děj samotný. Constance (Connie) Chatterleyová, dívka, která vystudovala a své první pohlavní zkušenosti si odbyla v Drážďanech, žije v anglickém Wragby se svým od pasu dolů ochrnutým – a tudíž impotentním – manželem Cliffordem. Connie trpí neuspokojenou pohlavní touhou, což jí vede k tomu, že si po čase začne hledat sexuální úlety. Michaelis, její první milenec, je sice z její společenské třídy, je však dětský, trpí předčasnou ejakulací a je závislý na mravem šířených představách o mužské a ženské roli v sexu. Zato druhý milenec, hajný Mellors, je muž hrubého jazyka i zvyků, Connie mu doslova propadne. Mellors má se ženami špatné zkušenosti – je ženatý s hrubou a bezcitnou ženou, která jej využívá a ničí, i když spolu nežijí – a zamilovat se nechce v žádném případě, tělesně je však velmi aktivní, sexuálně žádostivý a své představy o sexu nezakládá tolik na mravu a erotických pověrách – které namnoze ani nezná, protože jsou vysoko nad jeho úroveň – ale na prostém instinktu. Mellorsův náhled na svět je navíc pochmurný, nechce do něj ani přivádět děti, avšak vzhledem ke své jednoduchosti se poddává síle lásky a Bohem řízenému osudu. Tím překonává dualismus duše a těla: jeho duše je totiž založená velmi prostě, nebojí se mluvit o sexu a duše i tělo pro něj splývají, nic není vysoké ani nízké, vše je prostě a nepromyšleně spojené. Zatímco

³⁶⁴ Společný mají též fakt, že se oběma dostalo psychoanalytického výkladu. K použití archetypů v Lawrenceově románu viz např. Madran (2016).

Connie propadá lásce k Mellorsovi, Clifford se stává duševně závislým mrzákem, regreduje k dětskému vzdoru a velikášství, které mu sice vynesou cit paní Boltonové, jež se o něj stará, ale na hony jej vzdalují od Connie. Jejich manželství je sice intelektuální, to však nestačí. Oba spolu již dříve diskutovali případné Connino těhotenství s někým jiným – v intelektuální rovině by nebylo problémem, naopak by Cliffordovi zajistilo dědice – ovšem prakticky je to věc obtížně proveditelná. Když tudíž Connie s Mellorsem otěhotní, snaží se nejprve celou situaci vyřešit v rámci své třídy (falešným manželstvím s Duncanem Forbesem). Avšak to je řešení polovičaté a nikam nevede. Závěr románu je tudíž otevřený, oběma milencům dává naději na budoucí společný život, který však bude z důvodů jejich manželství problematický. V knize sice hraje významnou roli kontrast dvou sociálně odlišných prostředí a tříd, už fakt, že Wragby Hall je hornická vesnice, je významný pro rozpor mezi přežívajícím viktoriánstvím vyšší společnosti a podřízeným služebnictvím společnosti nižší³⁶⁵, v následujícím se však budu soustředit jen na ohledy sexuální etiky.

Z hlediska etiky sexu je významný způsob, jakým je sex vůbec prezentován. Connie se svou sestrou Hildou si totiž první sexuální zkušenosti „odbydou“, a chápou je jako návrat k primitivitě (Lawrence 2008: 9, I). Sexualita je totiž opěvována muži, nikoliv ženami, které ji vidí jako nedůstojnou a mužům se pouze podvolují, skrze sex je manipulují a neodevzdávají své svobodné já, což však je ovšem právě to, co muži „jako psi“ vyžadují (Ibid.: 10, I). Ostatně právě muži (jmenovitě Connin otec) mají strach, že s ochrnutým Cliffordem žena nemůže žít jako polopanna (Ibid.: 22, II): jsou to totiž muži, kdo si život bez sexu nedovede představit. Mrav obklopující pohlavnost je přitom tradiční: požaduje pasivní ženu a aktivního muže. Jak u žen, tak u mužů z vyšší společenské třídy je však sex – tedy touhy těla přičící se vzletnosti duše – základem nepřekonatelného dualismu. Právě proto se Connie kdysi zamilovala do tehdy ještě neochrnutého Clifforda. Je to muž z vyšší společenské třídy, jejich důvěrnosti přesahují pouhé ukojení a sex je jenom přídatkem (Ibid.: 16, I). Vyšší společnost o sexu žertuje, jeho nemístné provozování přirovnává k močení v rohu salónu (Ibid.: 40, IV), ale zároveň sní o jeho volném provozování s kýmkoliv (Ibid.: 41, IV). Tam, kde se prostáccí snaží etické ohledy nevidět, si tudíž vyšší společnost představuje zcela volné tělesné styky založené eticky: rozumem chtějí vyřešit žárlivost a všechny ostatní problémy. Volný sex tedy bude připomínat

³⁶⁵ Román též tematizuje odcizenost člověka přírodě, zaviněnou industrializací, ta má též na svědomí odcizení muže a ženy (viz např. Bo 2018).

rozhovor obklopený pravidly mravu a etikety, avšak žena při něm bude partnerem pasivním (Ibid.: 50 IV), mlčícím a jen opakujícím fráze tohoto „rozhovoru“, který bude plně v mužských rukou.

Avšak to je pouze mužská iluze, žena totiž chce v *Milenci lady Chatterleyové* více: má své vlastní touhy. V knize se opakovaně objevuje ženino vyvrcholení jako věc dosažená teprve na uspokojeném muži, který slouží ženě za nástroj (Ibid.: 10, I; 36, III; 66, V). Zároveň je toto ženino vyvrcholení i pohlavní požitek vykreslen jako pro muže nedosažitelné mystérium: bez ohledu na to, jak se muž snaží, jak je něžný milenec a nemyslí jen na sebe, žena – jakožto společensky definovaná bytost, která má jisté mravní zásady – se mu jen dává a víc to pro ni neznamena (Ibid.: 33, II). Ovšem taková role je nutně ponižující: Michaelis, první Connin milenec, má tak ihned po sexu pocit, že nyní jej Connie musí nenávidět (Ibid.: 33, III), protože postkoitální nenávisť se u sexem ponížené ženy přece předpokládá. Předpokládá též, že vyznání lásky by bylo jen frází, která takovou nenávisť zakrývá, oceňuje proto, když mu Connie nevyznává lásku, ale jen jej ujistí, že je milý a že nemá důvod jej nenávidět (Ibid.: 34, III). Dosažením vlastního orgasmu až na uspokojeném muži, stejně jako prosté „dávání se“ muži“ je způsob, jakým si Connie zachovává svobodu a vlastní intimitu, které jinak přijetím tradičně ženské role vydává penetrujícímu muži všanc. Michaelis při své hrdinně udržované (Ibid.: 66, V), postorgasticky perzistující erekcii zažívá pýchu (Ibid.: 36, III). I když se Connie uspokojuje vlastně sama, je to jeho neobvyklá mužná síla, co jí k tomu slouží. Avšak zároveň jej rozčiluje, že se porušují pravidla sexuální etikety: žena má vyvrcholit společně s mužem (nebo to alespoň předstírat). Michaelis totiž nechce, aby Connie měla navrch (Ibid.: 66, V), jeho dětskost a předčasná ejakulace vyžadují alespoň iluzi samecké nadvlády, kterou mu však Connie svou aktivitou bere. Zdánlivá (a chtěná) jednoduchost sexu je navíc iluzí, sex totiž i nechtěně vytváří pouta. Právě proto Michaelis Connie žádá o rozvod a o ruku (Ibid.: 64, V): a je následně odmítnut.

Connina etická pozice vyplývá z její situace – z manželství s ochrnutým mužem neschopným sexu – její činy se zdají být pochopitelné. Z etického hlediska však nejde o ženu, která zkrátka potřebuje sex, a ten jí manžel nemůže dát, a tak jde za jiným. Connie nechce, aby se Clifford o jejích vztazích dozvěděl: nechce mu způsobovat bolest. Na nemanželském sexu přitom neshledává nic špatného (Ibid.: 33, III). Zastává názor, že co oči nevidí, srdce nebolí. Snaha nezpůsobit bolest je na jedné straně ohleduplná, ovšem na druhé straně je přiznáním:

Connie ví, že vzhledem ke svému manželovi nejedná dobře, a proto nemůže být upřímná. Ostatně podobnou pozici zastává zprvu Clifford. Tvrdí, že by se svou ženou mohl sexuální záležitosti zvládnout právě tak, jako se zvládá návštěva u zubaře (Ibid.: 55, V) a teoreticky by mu nevadily Conniny úlety, pokud jejich podstatou bude návrat k němu (Ibid.). To však funguje pouze v teorii. Ve skutečnosti Clifford trpí děsem, že by jej Connie opustila a stává se na ní tím víc závislý, čím víc se ona od něj vzdaluje (Ibid.: 130, X). Když Connie oživí rozhovory o tom, že by měla dítě s jiným mužem, Clifford se dokonce začne opájet představou, že se mu schopnost erekce vrátí a že by mohl přeci jen mít vlastní dítě (Ibid.: 131, X). Cliffordova impotence je přitom v knize přehrávána jak na explicitní, tak na implicitní rovině. Když totiž Mellors musí jeho rozbitý vozík tlačit do kopce, Clifford se vidí jako nemohoucího –impotentního – a se vztekem přiznává, že právě svému hajnému je vydán na milost (Ibid.: 223, XIII). Situace přitom nijak nenasvědčuje tomu, že by se tak sir Clifford cítit měl, krom rozbitého vozíku není nijak omezován, celá scéna tak spíše naznačuje, že jeho impotenci musí řešit jeho hajný: a to nejen impotenci pohybu, ale i impotenci pohlavní.

Pro Connie ovšem rozhodující morální roli hraje zprvu její aktivita a její uspokojení při sexu. První milostný akt s Mellorsem jí ještě přijde spíše směšný a cítí po něm k němu odpor: je to přece jen její nádeník, má neotesanou mluvu a zve jí k sobě do hájenky, jako by to byla věc nad slunce jasnější (Ibid.: 148, X). Ve feministickém duchu – který kniha do značné míry prosazuje³⁶⁶ – se tak Connie k Mellorsovi staví jako k nositeli falu, který je roztrhán, když si odslouží svoje (Ibid.: 159, X). Když tedy pozoruje sebe a svého milence při sexu, uvědomuje si směšný fakt, že „lidé pohlavním aktem pohrdají, ale přesto ho provádějí“ (Ibid.: 202, XII). Tehdy ještě Connie hraje stejnou pohlavní roli, již se naučila v Drážďanech: sex „si odbývá“, jelikož jej potřebuje. Tehdy je ještě nad věcí. Ale po prvním společném orgazmu, o němž Mellors otevřeně hovoří, se Connie zamiluje do mužského těla, odhodí snahu o vlastní převahu a všechny své intelektuální náhledy na sex. Paradoxně se zamiluje právě do samotné mužskosti, do toho, co jí předtím ponižovalo: do plodnosti³⁶⁷.

³⁶⁶ Bo (2018) mluví například o ekofeminismu. Simone de Beauvoir naopak knihu kritizovala jako maskulinní.

³⁶⁷ Connina regrese k nízkosti je vidět i v odmítnutí jakýchkoliv intelektuálních úvah, které po jejím návratu z Mellorsovy chaty rozpřádá Clifford. Všechny zesměšní, převede na rovinu naprosté jednoduchosti a proti povznášení postaví zadek, který člověka táhne dolů (Ibid.: 273-5, XVI).

„Krása! Jaká krása! Náhle jí probleskl pramínek nového poznání. Jak je to možné, tahle krása v tom, co jí předtím tak odpuzovalo? Nevýslovná krása z doteku teplého živého těla. Život v životě, čirá, teplá a mohoucí (*potent*³⁶⁸) nádhera. A ta podivuhodná tíha koulí mezi jeho nohama. Jaké tajemství! Jaká podivná tíha tajemství, které může měkce a těžce spočívat na její dlani“ (Ibid.: 205, XII).

Oproti tomu Mellors je láskou zraněný muž, který touží po samotě. Je také velmi jednoduchý. Nepřemýšlí o antikoncepci, klidně si užije orgasmus a pak se zeptá Connie, zda si dávala pozor (Ibid.: 198, XII). Neřekne Connie, že ji miluje, ale pragmaticky odpovídá, že má rád, že může do ní (Ibid.: 207, XII). Ve snaze smířit všechny společensky zamlčované tělesné ohledy s ideály lásky obdivuje dokonce i vylučovací funkce těla (Ibid.: 261, XV). Lásce ke Connie však podlehne, ovšem na rozdíl od příslušníků vyšší třídy Mellors dualismus těla a duše překonává. Láska a sex jsou totiž v románu ztotožněny (viz Burack 1997). Mellors se tudíž neohlupuje ideály věčné lásky, jelikož nahlas přiznává, co je pro něj na Connie nejlepší: neváhá jí oslovit jako svou kundičku, což je termín, který Connie ani nezná (Lawrence 2008: 208, XII), právě tuto část na ní totiž považuje za nejhezčí. I ve fázi postorgastického smutku hodnotí dobrou ženu jako takovou, do které se dá jít hluboko (Ibid.: 248, XIV)³⁶⁹. Jelikož však ví – ač je dalek pochopení důvodů – že sex provází nedílně komplikace (Ibid.: 138, X), jako problém vidí Connino manželství s bohatým Cliffordem. Co se etiky týče, Mellors svědomí identifikuje jako „strach ze společnosti nebo strach před sebou samým“ (Ibid.: 141, X). Strach před sebou samým – stud – však nemá, nechápe sex s vdanou paničkou jako hřích nebo nepravost, vidí ji jako samičku, „do které vstoupil a po které znovu toužil“ (Ibid.). Ovšem společnost je v jeho očích nepřítelna bestie, která Connie může uškodit. Ví, že je hluboko pod požadavky Conniny třídy, že Clifforda nemůže na společenské rovině trumfnout a že společnost takovou situaci odsoudí. Mellors by tedy byl rád, kdyby etika fungovala ve stylu *anything goes*, se svým svědomím se srovná, protože na sexu s vdanou paní nevidí nic špatného: rozhodující je pro něj jeho touha, která situaci dělá správnou. Zároveň si však uvědomuje, že všechno nejde, že jej

³⁶⁸ Použití slova ovšem souvisí s již zmíněnou Lawrenceovou impotencí pod vlivem tuberkulózy.

³⁶⁹ Martha Nussbaum (1995) velmi vhodně (a zajímavě) mluví o ztotožnění postav v Lawrenceově románu s jejich pohlavními orgány, když mluví o objektivizaci.

každá hořkost raní a že raní i ženu, kterou miluje (Ibid.: 167, X), i když všechnu vinu za taková zranění připisuje závistivé a zlé společnosti.

Protože na společenské rovině Clifforda nepřevyšuje, snaží se o to na rovině tělesné, kde má každopádně navrch. Clifford je pro něj tedy bez mužnosti – bez kulek (Ibid.: 230, XIV) – ostatně když líčí svůj předchozí pohlavní život a ženy, které jej v mnohém ranily, shrnuje celou situaci tak, že jej připravily o kulky (Ibid.: 236, XIV). Protože etická správnost je pro něj záležitostí touhy, Mellors Cliffordovi řekne, že právě proto, že on žádné kulky nemá, nemá jemu právo pohlavní touhy vyčítat (Ibid.: 313, XVII). Varlata totiž hrají rozhodnou roli, z nich (alespoň obrazně) vychází touhy, které omlouvají vše, jsou-li vzájemné, bez nich naopak lze jen moralizovat. Mellors má také svou kategorizaci žen: jedny podle něj obvykle nechtějí sex, ale mužského, a sex berou jako povinnou součást celé transakce, druhá sorta jsou takové, které dobře hrají, muže vydráždí a pak nechají bez ukojení, třetí sorta jsou pak ženy, které chtějí hrát prim, ty šmahem odsuzuje jako lesbičky (Ibid.: 238, XIV). S tím ostatně souvisí Mellorovy adorace penisu, k nimž se později přidává i Connie (Ibid.: 246-7, XIV a znovu 257, XV, znovu 290, XVI) a adorace mužství, kterou nabídne jako odpověď Hildě, Connině sestře, když jej obviní z pouhé vulgárnosti a sledování sobeckých chťičů³⁷⁰ (Ibid.: 287, XVI). Mellors rozhodně netouží po sexu, v němž by nebyl dominantní, koitus je pro něj možnost jít do ženy hluboko, a ženská podřízenost muži je pro něj samozřejmostí.

Poslední z postav, jejíž sexualita je zajímavá, je paní Boltonová. Ta se Clifforda ujme poté, co jej jeho žena opustí. Její role je však jen mateřská. Clifford Chatterley, zklamaný dopady své nemohoucnosti a postavený před nízkou sexualitu, které se snažil oponovat, si užívá možnosti osahávat paní Boltonovou, je dítětem a chlápým dospělým mužem zároveň a paní Boltonová si jako *magna mater* užívá a stydí se zároveň. Její vztah s Cliffordem je jistě sexuální, avšak nehrají v něm roli pohlavní orgány a kopulace. Pro Clifforda je to náhražková sexualita, snaha dohnat to, z čeho byl obviněn, že nemá: dokázat si potenci. I Clifford tedy přijme Mellorovu teorii kulek jako argumentu, který z moralizování dělá morálku. Paní Boltonová a „čistý sex“ s ní či pouhé dotyky, mají dávají Cliffordovi možnost cítit se dost silný nato, aby moralizoval a viděl Connie s Mellorse jako ztělesněné bahno a sebe jako ztělesněné dobro (Ibid.: 345, XIX). Clifford se tedy nakonec zařazuje mezi pohlavně aktivní

³⁷⁰ To jo, milostpaní. Eště že na světě zbylo pár mužských jako jsem já. Jenže vy si zasloužíte, co máte: aby vo vás ani nezavadili“ (Ibid.: 287, XVI).

jedince. Protože však jeho sexualita je daleka skutečných tělesností, odsuzuje Connie a Mellorse, jež propadli přesnému opaku.

Z hlediska etikety román přichází s explicitně vulgárním slovníkem a adorací donedávna skrytých pohlavních orgánů, čímž ovlivnil řady dalších popkulturních děl, a to nejen literárních (k rozboru jeho vlivu na celou škálu děl viz Lehman, Hunt 2010). Z hlediska etiky se však v románu objevuje zvláštní verze Mellorsova antinatalismu (naprosto nenaplněná, jelikož Connie otěhotní a Mellors sám se nesnaží, aby k tomu nedošlo). Dále odmítnutí mravu založeného na infernalizaci sexuality a tělesnosti, které zakládá zvláštní podobu hédonismu: založeném na vlastních sexuálních prožitcích a na pudovém chápání etických ohledů. Etika sexu v *Milenci lady Chatterleyové* je sice rozdílná pro různé společenské vrstvy, avšak jedno je v ní společné: sex je pro jedince záležitostí pudů a z rovině osobní morálky je bezproblémový, pokud jde o touhy sdílené: Mellors proto věří, že „kdyby chlapi dokázali přeříznout ženskou s vřelým srdcem a ženské to stejně vřele přijímaly, bylo by všechno v pořádku“ (Ibid.: 242, XIV). Avšak dříve nebo později v sexu musí dojít k problémům (Ibid.: 239, XIV) ze strany závistivé a nepřející společnosti a tedy mravu. Morálka milenců je tak s mravem v přímém rozporu, mrav totiž touhy a hormonální saturaci nezohledňuje, v nejlepším případě pokrokově smýšlející vyšší společnosti pouze dovoluje sex jako rozhovor. Překonání dualismu těla a duše se tudíž děje poklesem k čiré animalitě, v níž se sází na správnost přirozených pudů a na jejich morálnost.

Překonání dualismu má být tedy překonáním mravu vytvořením k okolí poměrně bezohledné morálky tužeb. Ovšem to se daří jen do té míry, do jaké jsou tělesné lásce propadlí jedinci osamoceni. Román je proto v podstatě bez konce, jelikož konec by nutně znamenal vyřešení citového pobláznění návratem k intelektuálnějšímú nazírání světa u Connie a bolestným zklamáním u duševně jen málo si uvědomujícího Mellorse³⁷¹. Pudy, na nichž je jejich vztah založen a na nichž chtějí založit i etiku, jsou totiž prchavé. Má-li tedy román apelovat na jejich krásu a schopnost překonat rozpory, nemůže situaci dovádět daleko. Jak Connie, tak Mellors tudíž věří ve společný plamínek, v city v a počaté dítě. Že však po jeho

³⁷¹ Zásadně nesouhlasím s tvrzením, že se Connie vymanila z manželovy kontroly i z kontroly ze strany společnosti (Ting Wen 2019). Zatímco vliv manžela Connie totiž překonala, vliv společnosti překonat nemůže, spíše v něj na konci románu doufá, je to však doufání neuzavřené.

narození budou muset svou citovou i morální situaci řešit rozdílně, je nasnadě, nemá-li vše skončit v čiré utopii.

15.4. ALDOUS HUXLEY: BRAVE NEW WORLD

A právě utopie, vlastně její opak, je žánrem dalšího díla. Huxleyho dystopie známá též pod českým názvem *Konec civilizace* vznikla v situaci hospodářského propadu ve Velké Británii roku 1931 (psaná byla ovšem ve francouzském Sanary) a situaci masové nezaměstnanosti a nejistoty do značné míry odráží, jelikož v ní celá společnost stojí na požadavku zajistit stabilitu, v níž nebudou již lidmi, ekonomikou i společností zmítat nepředvídatelné poryvy citů. Jako všechny pochmurné vize budoucnosti, i *Brave New World* je od svého vzniku často citován v souvislosti s všemožnými ideologiemi³⁷², i když Huxley, který se později propracoval ke své poněkud mystické „*Perennial Philosophy*“ – spojující imanentní Tao či Logos s transcendentním Brahman (viz Huxely 2009) – měl v době psaní *Brave New World* do ideologa daleko, byl pouhým skeptickým estétem (Bloom 2004: 7). Kniha byla psána nejprve jako parodie na Wellsův přehnaně optimistický román *Lidé jako bozi* a rozvíjí téma, jímž se autor zabýval již dříve³⁷³. O tři roky dříve v *Kontapunktu* totiž řešil neschopnost člověka sloučit racionalitu s emocemi a sporem těla a duše, pomíjejícínosti a věčnosti (Macura 1988 I, 370), v *Brave New World* však v tom dosáhl daleko většího úspěchu. Postava divocha Johna, postaveného do kontrastu ke zbytku vždy šťastné společnosti, v níž se již lidé nerodí, totiž mistrovsky ukazuje, že vášně a touhy sice skutečně společnosti ve štěstí brání, že však jsou jedinci, kteří za jejich existenci obětují i život. Shakespeare dal knize nejen četné citace a její název (pochází z Mirandinina proslavu v *Bouři*), ale je i jakýmsi antipodem totalitní společnosti románu. Romeo a Julie umírající pro monogamní lásku jsou totiž zcela nepochopitelní tam, kde láska je vymýcena a sex zcela volný. Ve společnosti, kde se za slovo matka, otec či sloveso „narodit se“ lidé stydí tak, jako se v naší společnosti stydí za veřejně vyslovená pojmenování pohlavních orgánů či sloves označujících sexuální aktivitu, totiž byla sexualita zcela osvobozena od reprodukce. Bokanovského proces umožnil výrobu zástupů blíženců,

³⁷² Václav Klaus (2004: 10) například – vzhledem ke své ideologii jen stěží nečekaně – spojuje stabilitu společnosti v románu i celosvětový stát se současnou Evropskou unií.

³⁷³ Kniha reaguje na dobové ideologie. Malthusánský pás, s pilulkami, které brání nechtěnému těhotenství tak připomíná T. R. Malthuse a jeho *Essay on the Principle of Population*, v níž tvrdí, že nebude-li vášeň držena na uzdě, populace se bude geometrickou řadou zvětšovat. Celá společnost se dále modlí ke svému zakladateli, Fordovi (jehož sériová výroba se projevuje ve výrobě lidských jedinců). Hlavní postava nese též příjmení Marx, objeví se i Trocký a další. Ke jménům a jejich politickým aluzím viz McGiveron (2004).

predestinovaných podprahovým učením jako alfy, bety, delty, a třeba i epsiloni, ale vždy šťastných ve své pozici. Gestace v lahvích a následná dekantace (proces nahrazující porod, tedy vyjmutí ze zárodečné lahve) se staly prostředkem výroby, a právě okolo lahví největší množství lidí odvážného nového světa pracuje.

Nejprve však děj: Ten se odehrává na Zemi v roce 632 po Fordovi, kdy již existuje pouze jeden totalitární světový stát, v němž jsou všichni šťastní, bohatí a užívají si tělesných radostí. Aby však takový svět existoval, musí být lidé vyráběni sériově z jednoho vajíčka (proces Bokanovského), vyrůstat v láhvích, a je nutno je pro jejich budoucí osud predestinovat (mimo jiné hypnopedií – procesem podvědomého vštěpování informací během spánku). Manželství je zákonem zakázáno. V této společnosti žije Bernard Marx, predestinovaný jako Alfa +, avšak odmítající brát všeobecně užívanou, štěstí navozující somu, a vyžívající se v alespoň prchavé existenci opovrhovaných citů. Bernard spolu s mladou Leninou Crowneovou vyjedou na vědecký pobyt do rezervace, v níž lidé žijí postaru a rodí děti. Naleznou tam však Lindu, která se tam kdysi ztratila jiné expedici, otěhotněla a porodila dítě: Johna. Bernard a Lenina vezmou oba do své civilizace. Když se do ní však John, zvyklý recitovat Shakespeara, dostane, zažije jednak kulturní šok, dále však jeho chování nutí k uvážení významu svobody a štěstí. Vychován byl totiž ve stylu nového světa, avšak ve společnosti rezervace, má tedy něco z obojího. John lidstvo nového světa shledává bez duše, a tak – zatímco jeho matka propadá otupujícím účinkům somy – John se zamiluje do Leniny, představuje si svůj příběh s ní ve stylu Romea a Julie, avšak mění se mu v jakousi zvrhlou verzi Othella. Lenina kulturně podmíněná neschopnost skutečných citů a myšlení, stejně jako naprostá citová prázdnota společnosti, do níž se dostal, jej nakonec dovede k sebevraždě.

Vzhledem k tomu, že nová společnost stojí na řízené výrobě jedinců a plodnost pro ni působí jen potíže (Huxley 2011: 12)³⁷⁴, hraje v díle významnou roli sexualita a samozřejmě nechybí její etika³⁷⁵. Sexualita sama je v novém světě prostředkem potěšení, stejně jako pocitová kina. Dívky jsou pneumatické, partnery nejen že střídají, ale střídát musí. V takové společnosti samozřejmě působí směšně divochova touha dokázat své milé, že ji miluje. Nepochopitelné je proto pro Leninu, když na její nabídku sexu reaguje divoch křikem: „Děvko!

³⁷⁴ Ženy a dívky, které nebyly zbaveny plodnosti, nosí kolem boků malthusiánský pás plný antikoncepčních prostředků (např. Huxley 2011: 40-41).

³⁷⁵ Ta je v dystopiích ovšem přítomna obvykle. Kromě Huxleyho díla lze jmenovat též Zamjatinovo „My“. Mnohem podrobněji téma sexuality v sci-fi popisuje Stratmann (2015).

Ty nestydatá kuběno!“ (Ibid.: 145), zatímco pro divocha je stejně nepochopitelné, že dívka samu sebe chápe jako maso a ptá se, zda je dostatečně pneumatická (Ibid.: 48, 71). Jako kus masa vidí Leninu i Bernard, kterému snad díky chybě v predestinaci zůstává jisté množství citů a vlastního myšlení (Ibid.: 71).

Lidé odvážného nového světa totiž za perversi považují cudnost (Ibid.: 31), a i ve výchově děti podporují v sexuálních hrách, které eliminují neurózy, autoerotismus a homosexualitu (Ibid.: 26-7). Ovládní pudu je nesmysl a Lenině zní podobně, jako by současníkovi znělo tvrzení, že je třeba souložit na chodníku s každým kolemjdoucím. Lehkost, s jakou jedinci odvážného nového světa se sexem souhlasí, se na druhé straně zdá být přitažlivá. Všichni si náleží navzájem, je neslušné dlouho chodit s jediným mužem či ženou, protože se tak upírá šance ostatním (Ibid.: 33). Krásná těla žen i mužů, kteří umírají v šedesáti (jak jinak než pod dohledem) s těly stále dokonalými, ladí s erotickými představami. Sexualita sloužící pouze k potěšení ovšem není zcela prosta všech ohledů, které v normálním světě nese. Bernard je díky svému handicapu (výšce, kterou připomíná spíše deltu než alfu (Ibid.: 37)) nerad, když o něj nejeví ženy zájem, když se však proslaví přivedením divocha, žen má náhle dostatek, dostává žvýkačky se sexuálními hormony (Ibid.: 116) a množství žen mu zvedá sebevědomí. Právě jeho případ je zajímavý. Dokud se mu ženy vyhýbají, je intelektuální a hledá něco jako lásku, které v jeho světě ovšem neexistuje. Jakmile se mu však ženy začnou hrnout do postele stane se beznadějně promiskuitním a John se pro něj stane pouhým cenným majetkem. Ovšem cenou za všechno potěšení je ztráta svobody ale především citů: existují a sem tam se objeví, aby byly ale pouze přehlušeny somou či hormonální injekcí. Drama boje rozumu s tělesností a vášněmi tedy skončilo právě naopak než v *Milenci lady Chatterleyové*: vítězstvím rozumu. Cena za to je však veliká, a ne každý je ochoten jí platit. To, co totiž v *Brave New World* chybí, je vášeň, touha po fyzickém spojení s danou osobou, pro níž nelze najít žádný důvod (Horan 2007).

Lidé sice stále potřebují porušení norem a stále se z nich radují, toto porušení však spočívá v pouhém sledování návratu citů na scénu. Ředitel, s nímž kdysi v rezervaci otěhotněla Linda, se tak hned zbavuje podezření, že by s někým z rezervace měl nedovolený poměr: tedy něco citového. Naopak, vše podle něj bylo zdravé a normální: tedy bez citů (Ibid.: 74). Podobně v pocitovém kině náhle černochoch beta-plus unáší svou milou do oblak, aby se tam po několik dní věnoval naprosto antisociálnímu sexu s jedinou ženou. Učiní tak sice po pádu na hlavu,

keré obrátí jeho predestinaci v prach, a žena je nakonec alfami zachráněna, spojení sexuality s touhou po porušení norem (i když pouze zážitkovém) je nicméně zřetelné (Ibid.: 125-126). Propadnutí citům se však děje pouze v kinech a vyvolává hrůzu, zároveň však umožňuje zbytky citů nějak realizovat, uvolnit a dostatečně vyděsit diváky od napodobování. Naprosto odstraněné je ovšem tabu incestu. Ve společnosti, kde se jedinci líhnou z lahví, je nemožné příbuznost vůbec zjistit.

Dále se nám ukazuje nová etiketa: když Johnova matka v nemocnici pro umírající v Park Lane čeká pod dohledem bokanyzovaných delt na smrt, John, její syn (což samo o sobě neuvěřitelně pohoršuje) se zlobí, že smrt jeho matky je součástí predestinace delt. Tam, kde současník očekává cit, se totiž v novém světě malé děti učí zbavovat se strachu ze smrti právě tím, že na umírající civí. Na hrůzu z matčiny smrti, která se zračí v Johnových očích, ošetřovatelka reaguje připomenutím: „Což se neumíte chovat slušně?“ (Ibid.: 154). Etiketa se tedy v novém v duchu své povahy změnila. Slušnost stále znamená neohrožovat ostatní svými city a za žádnou cenu je nevést do rozpaků. Protože cílem společnosti je štěstí všech, které znamená obětování jednice, samoty, citů, umění a emocí, etiketa směřuje k ochraně těchto hodnot, bez ohledu na jejich správnost. Je tedy neslušné být živorodý a vůbec o porodech jenom mluvit (Ibid.: 20 nn), či dělat jakékoliv scény v souvislosti se smrtí (například plakat), ovšem je tomu tak proto, že se při tom ukazují city a lidská přirozenost, které jsou nebezpečné. Ukázána je též skutečnost, jak mrav jedné civilizace působí jako nemrav civilizace druhé. Linda, ztracená v rezervaci, tak měla sex s mnoha muži, jak byla zvyklá, avšak ostatní ženy jí za to pronásledovaly nenávistí (Ibid.: 91-95)³⁷⁶.

Huxley ovšem výchovou mladých delt prováděnou tím, že se jim ukazuje smrt, aby se jí nebály, říká více. Ukazuje, proč je sex (v naší společnosti) či živorodost (ve společnosti nového světa) brána jako něco neslušného. Oboje totiž vyvolává city, které jsou neovladatelné a nutí Johna plakat či milence se skrývat. Propadnutí citům je nebezpečné, etiketa i mrav okolo sexu v první řadě toto propadnutí skrývají. I kdyby se totiž za veřejné milování nestyděli sami milenci, jak tomu v hlubokém propadnutí vášním někdy je, stydět se musí všichni, kdo jsou takovému chování svědky, protože vidět propadnutí tělesnosti, chtíčům, a tedy dočasnou ztrátu statutu člověka jako racionálního tvora, znamená být vystaven tabuizované realitě. Být

³⁷⁶ Warren (1999: 47) chápe Lindu jako symbol selhání totalitní společnosti v prosazení svých požadovaných mravů u celku světa.

zahlédnut při močení či defekaci v jiném, než tomu určeném prostředí, sebou nese podobné ohledy. Ukazuje to člověka jako oběť vrtochů těla, jako zvíře determinované přírodou, nikoliv jako rozumného vládce přírody. 30 % žen, které zůstávají v světě Huxleyho dystopie plodné, mohou být matkami, ale raději by zemřely, než by se jim něco tak strašného stalo. Stejně tak v našem světě prožívají nechtění svědci soulože dvojice v parku za keřem mravně podmíněné znechucení nad tím, že „takhle se to nedělá“ (tedy mrav to tak běžně neumožňuje).

Brave New World nabízí ještě víc, než bylo zmíněno³⁷⁷: dalo by se uvažovat nad stykem konzumní kultury zážitkových kin s Johnovou oblibou Shakespeara, o spotřebě, která je motorem společnosti, o vládci Mustafovi Mondovi a jeho způsobu tvorby politické totality³⁷⁸, či o tom, jak John hledá ve vyprázdňené společnosti bez bolesti právě bolest a Boha, protože jsou pro něj silnými prožitky. Avšak pokud se přidržíme pouze eticko-sexuální stránky románu, pak lze říci, že sexualita je v něm síla, která člověku pomáhá být šťastný, nesmí však být spojována s láskou či jiným silnějším citem, v zájmu čehož je nutné partnery střídat. Zcela zbavena byla též reprodukce, i jen mluvit o této její funkci je neslušné. Spojování sexuality s reprodukcí je směšné, dokonce je předmětem hlubokého studu, protože reprodukce se sexem nic společného nemá. Hluboké city přináší osamělost, bolest a nestabilitu. Hlavní látkou navozující štěstí je samozřejmě soma, ale i hypnopedické znalosti, kterým se jedinec nemůže vyhnout a které jej pro celý život predestinují. Malthusianské pásy zase děvčatům nezbaveným plodnosti umožňují předcházet případnému těhotenství. Morální (či mravná, což se ve společnosti, kde je autonomie do co největší míry potlačena, z velké části kryje) sexualita je tedy taková, která nevede k rozmnožování. Etika sexuality Huxleyho dystopie je tedy etikou zvláštní. Sexualita slouží k potěšení a k vytváření štěstí v unifikovaném světě, je zbavena vší individuality a specifičnosti, nicméně není o nic méně přitažlivá. Morálka a mrav Huxleyho doby jsou tak převráceny nohama vzhůru. Střet takové etiky s etikou divocha Johna (tedy

³⁷⁷ Za zmínku též stojí Huxleyho pozdější *Brave New World Revisited* (vydáno 1958), který je k budoucnosti ještě pesimističtější, a příchod dystopie předpokládal v rámci jediné generace.

³⁷⁸ Strach z totalitní společnosti, který odráží hrůzy války i poválečného uspořádání, lze najít v mladší, ale obdobně jako Huxleyho *Brave New World* slavném Orwellově románu *1984*. Nechybí v něm ani sexualita, ovšem na rozdíl od Huxleyho vize jde tentokrát o sílu, která totalitě oponuje, osvobozuje od ní, a právě proto se románová Strana pokouší pohlavní pud umrtvit, nebo alespoň pošpinit, na sexualitu se totiž pohlíží jako na zámek ne nepodobný klystýru (Orwel 2009: 62). Winston Smith a jeho Julie spojují cudnost s politickou ortodoxií (Ibid.: 120) a touží, aby již neexistovala žádná ctnost, protože to v jejich pojetí znamená také zánik totality (Ibid.: 113).

etickou pozicí Huxelyho časů) je tak smrtící. Kde se jeden bičuje a mluví o smilném plemeni, tam druzí bezmyšlenkovitě střídají partnery a sex používají jako drogu štěstí.

16. Literatura druhé poloviny 20. století

Druhá světová válka přitom ovlivnila hluboce jak literaturu, tak následující politickou situaci. Poválečný politický posun doleva prakticky ve všech evropských zemích (Ort 2000: 129) znamenal vítězství labouristů, komunistů, změnu italského království v republiku. Dynamický rozvoj vědy a průmyslu měl zase vliv i na duchovní struktury a v umění výrazně ovlivnil autory k hledání reality moderní společnosti (Lynton 1981: 182). S tím přišla dekolonizace a rozdělení Evropy na dva mocenské bloky. Poválečný komunismus i SSSR však utrpěly velké škody a ztratily mnoho ze své prestiže po nezdařeném československém pokusu o obrodný proces v roce 1968. Přesto nepřestal být komunismus a marxistická filosofie lákavé, a to i v literatuře³⁷⁹. Převratné změny přinesla sexuální revoluce 60.-80. let³⁸⁰, převratné změny do politiky zase vnesl rok 1989: pád Berlínské zdi, Sametovou revoluci do ČSSR a následující otázku znovusjednocení Německa, i naopak rozklad Jugoslávie. S nadšením z konce binárního rozdělení Evropy počátku devadesátých let přišla však i porce naivity: například Fukuyama ohlásil svůj konec dějin ve snaze věřit v trvalé vítězství liberální demokracie.

V literatuře prodělává již od počátku století bouřlivý vývoj její populární odnož. Není to sice fenomén nový, avšak s rozmachem techniky a komunikací nabývá na síle. Přitažlivost

³⁷⁹ Pokus o komunistické řešené společnosti ukazuje v sexuálním smyslu Merleho *Malevil*. Ten vypráví o skupince lidí z francouzského venkova 70. let, kteří shodou náhod ve sklepení starého hradu přežijí atomový výbuch a následně pod vedením Emanuela Comta vytváří komunistickou společnost. Když je na Malevil přivedena němá dívka Miette, navrhne Emanuel zcela volný sex všech mužů s ní (Merle 2013: 182-3). Kromě něj jsou však všichni neschopni vzdát se instituce manželství i výlučného práva jednoho muže na jednu – vlastně jedinou – ženu a s volným sexem nesouhlasí. Miette si však mylně vyloží Emanuelovu pozici (myslí, že má jinou ženu) a pochopí napjatost situace: každou noc začne poskytovat sex spravedlivě všem, kromě Emanuela. Dochází tak k paradoxní situaci. Všichni zastánci přísné monogamie, se vzdávají každou noc svých zásad a s dívkou spí, zatímco jediný zastánce polygamie, zůstává na ocet. Situace se nakonec vyřeší a Miette poskytuje sex všem: etika sexuality je tak na Malevilu komunistická (zmíněn je dokonce marxismus (Ibid.: 298), ale je odmítnuta, protože se váže na průmyslovou společnost a „ve společenství prvobytně pospolném je k ničemu“ (Ibid.)) v tom, že jediná žena patří spravedlivě všem. Avšak zatímco muži mají na výběr, žena na výběr nemá: dříve nebo později by byla znásilněna.

³⁸⁰ Pro generaci beatníků byly rozhodně významné Ginsbergovy básně. Ty sice ukazují explicitní homosexualitu, avšak se sexuální symbolikou si spíše hrají. V *Milostné básni na téma z Whitmana* ze sbírky *Zelený automobil* se tak básník stává pozorovatelem soulože, v básni *Opravdu lev* ze sbírky *Kadiš a jiné básně* masturbuje v zaparkovaném džípu a v samotném slavném *Kvílení* se v rytmizovaném dechu slova „kteří“ objevují ti, „kteří se nechávají mrdat do prdele od svatouškovských motocyklistů (...), kteří kouřili ocasy a nechali si je kouřit od těch lidských serafínů, námořníků...“ (Ginsberg 1990: 35).

takové literatury spočívá především ve snadné dostupnosti: westerny, detektivní próza i sci-fi jsou její významnou složkou (Pospíšil a kol. 1999: 31-39). Morálku 50. let, která kázala především stálost v milostných záležitostech, překvapila Françoise Saganová svým románem *Dobrý den, smutku*, v němž se tvrdí, že láska musí být bezradná a zapomětlivá, nekonvenční zobrazení mládeže se navíc stalo biblí tehdejších francouzských teenagerů. Obdobně Salingerův Holden Caulfield z románu *Kdo chytá v žitě* by mohl být spokojený, ale místo toho je deprimovaný, poflakuje se po New Yorku s pubertální paličatostí a představou, že mu nikdo nerozumí, a končí v psychoterapeutickém sanatoriu.

16.1. ALBERTO MORAVIA: ŘÍMANKA

Zajímavou studii lidského charakteru, který se dostal do styku se sexualitou prodejnou je v roce 1947 vydaná kniha Alberta Moravii (či vlastně Alberta Pincherleho) ve stylu Gramscim pojmenovaného surového neorealismu. Moravia se etikou zabýval opakovaně, ostatně již jeho první, v roce 1927 vydaný román *Lhostejní* se zabýval morálním rozkladem společenské smetánky, onou lhostejností je právě pasivní postoj k životu a nezáměr o morální problémy. V rok před koncem války vydaném příběhu *Agostino* zase dětský hrdina poznává sílu sexuality, ovšem právě jejím poznáním též objevuje konformitu sociálních vztahů³⁸¹. Ve stejném tématu pokračoval Moravia i později. *Pohrdání* analyzuje milostné vztahy manželů, v šedesátých letech vydaná *Nuda* zase téma neschopnosti komunikace, prázdnot života vyšší vrstvy i sexualitu narušující sociální vazby.

Římanka je román o prostitutce i román o italském fašismu doby habešské války, na jehož pozadí se příběh této prostitutky odehrává. Je to ovšem také román o zhoubném vlivu peněz na bohaté a o prodejnosti hodnost (Parisi 2011), je to novodobé zpracování *Manon Lescaut*. Hlavní příběh je sice především v druhém díle značně zašmodrchaný, avšak jednoduše jej lze shrnout takto: Adriana je naivní mladá a krásná dívka. Touží sice po rodině a životě, který jí připadá normální, avšak je silně pod vlivem svého okolí. Zatímco ona totiž vykazuje poměrně morální myšlení, její okolí je vysloveně nemorální, je to však Adriana, kdo představy svého okolí uskutečňuje. Pod vlivem maminky – světem protřelé ženy, která nechce, aby její dcera skončila stejně jako ona, tedy jako chudák – se v pouhých šestnácti stane modelkou a pózuje nahá. Pod vlivem své kamarádky Gisely – která jí životní nadšení, sílu i morální pevnost závidí

³⁸¹ K bližší analýze sexuality v románu viz Krifa (2015).

– se zase dostává k prostituci. Pod vlivem zjištění, že její milenec – muž jehož si touží vzít a s nímž chystá proti vůli své maminky svatbu – je ve skutečnosti ženatý muž s dítětem, se zase stane zlodějkou a ukradne zlatou pudřenku. Sex za peníze pro ni není problémem a rozhodně jej nedělá jen z povinnosti, vykonává jej dokonce svědomitě, s jakousi zvláštní odpovědností a překvapivě si uchovává nejen lidskou důstojnost, ale i svá morální přesvědčení. Ta v ní ovšem slábnou: právě díky ukradené pudřence se zaplete s vrahem Sonzognem, s nímž otěhotní. Zamiluje se do zakomplexovaného Mina – člena protivládní organizace a studenta neschopného upřímnosti – který nakonec raději páchá sebevraždu jako trest na sobě samém za slabou vůli, i za to, že všechna protistátní tajemství vyzradil policii. Pletky má i s Astaritou, fašistickým pohlavárem od tajné policie, který je i v sexualitě stejně brutální jako při výsleších. Když však Adriana zjistí, že v sobě nosí vrahovo dítě, rozhodne se plně koncentrovat na něj a připravit mu lepší život, než jaký měla sama, čímž v podstatě přenáší morální snahu na své dítě stejně, jako její matka přenesla svůj strach z bídy na ni. Adriana je po celý děj románu naivní a dobrosrdečná, vykazuje snahu ponížít sebe sama, přesto v mnoha ohledech rozporuplná. Její etické představy jsou jednoduché, také naivní a často vysloveně pokrytecké.

Adrianina maminka vidí v dceřině kráse bohatství, které je nutno využít (Moravia 1967: 17, I, 1), a tak dceru v podstatě prodává malířům jako model. Maminka morálku odvrhuje kvůli prospěchu, a když je vystavena Ginově námitce, že prodávat dceru nahou malířům není morální, reaguje právě odkazem ke snaze užít si co nejvíc bez ohledů na to, kam to povede: „Člověk je jenom jednou na světě, a když natáhneme brka, dobrou noc... že se můžete jít vycpat vy i s tou vaší morálkou“ (Ibid.: 39, I, 2). Adrianina maminka je tak zobrazením kapitalismu bez morálky, Adriana pak má volně zobrazovat marxistickou tezi o zlobnosti všeho, co je na prodej (Hanne 1983). Malíři sami jsou ovšem na nahé modelky zvyklí, mají-li nějaké pochyby o morálnosti šestnáctileté dívenky, která v jejich ateliéru pózuje nahá, pak si je omlouvají vysloveně naivně. Jeden z nich Adrianě například řekne, že když bude pózovat nahá, brzy se vdá a skončí s houfem dětí (Moravia 1967: 24, I, 1), což je však pravým opakem toho, kam nejpravděpodobněji nahá modelka dojde.

Stejnou představu správného chování ženy – mít děti, manžela a domácnost – vykazuje i Gino (Ibid.: I, 2). Na něm Adrianu přitahuje jeho smysl pro mravnost i to, že jí hned po prvním polibku řekne, že se mohou považovat za snoubence (Ibid.: 32, I, 2). Při prvním sexu sice Adriana není naivní, ví, do čeho jde a sama se do sexu hrne, avšak je to Gino, kdo se ujme

iniciativy a dostane to, co chce. Adriana sice po sexu trpí strachem, že si jí teď Gino nevezme – manželství má tedy být především ochranou před postkoitálním prozřením – ale Gina takové tvrzení urazí (Ibid.: 57, I, 3) Urazí jej to však pouze teoreticky: sám sebe potřebuje vidět jako mravného člověka, proto odmítá podezření z nemravnosti, je však ve skutečnosti ženatý a Adrianu pouze svádí slibem manželství. Přestože ví, že si ji vzít nemůže, snaží se jí nejen ukazovat jako arbitr morálky, ale i jako budoucí manžel. Zakáže jí proto například stýkat se s lehkou Giselou, která se s muži tahá pro peníze (Ibid.: 68, I, 3). Peníze totiž k sexu z lásky nepatří: pro Gina by nebyl problém najít si dívku za peníze, avšak upřednostňuje přetvářku. Jako platící zákazník by si připadal nemorální: jeho morální přesvědčení totiž nevychází z reality ale z nereálného obrazu sebe sama, který si pěstuje. S Adrianou je tedy svobodný muž, který si bude brát ctnostnou ženu (takovou ji chce mít), a doma u své ženy pro něj zase neexistuje Adriana, milenka, které nasliboval manželství, jen aby nedošlo k placení, které by jej z milence ponížilo v zákazníka. Morálním centrem je jeho chtění: chce manželku a rodinu, chce milenku. Když kněz Adrianě při zpovědi zakáže mít do svatby sex, má Gino dokonce odvalu jedovatě jí vyčíst, že se bojí, že by se snad ukázal natolik nemravný, že by si ji nevzal (Ibid.: 104, I, 5). Právě o tom uvažuje sama Adriana, když říká:

„Často jsem si všimla, že lidé dělají ze své slabosti věci, o nichž vědí, že jsou špatné; a právě ve chvíli, kdy se k nim chystají, pokoušejí se ospravedlnit a vykoupit své jednání tím, že hovoří o vyšších problémech, takže vystupují před sebou a před jinými ve světle nezištnosti a ušlechtilosti; a jsou na míle vzdáleni toho, co dělají nebo co dovolují dělat“ (Ibid.: 151, I, 7).

Když je tedy Gino odhalen, jako důvod pronese jen, že vše dělal proto, že měl Adrianu rád (Ibid.: 161: I, 8). Ostatně sám sebe nevidí nikdy jako podvodníka. Dokonce i když se dozví o ukradené pudřence, řekne Adrianě, že je zlodějka, a lituje se, jak by býval naletěl, kdyby si ji vzal, a to přesto, že nic podobného nikdy udělat nechtěl a ani nemohl.

Gisela je sice Adrianina kamarádka, ale v její ctnosti vidí neustálou výčitku vůči svému lehkému chování (Ibid.: 69, I, 3). Adrianu k sexu s Astaritou v podstatě donutí, zamkne dveře a ve chvílích jejího váhání si vypomáhá jednoduchým: „co je v tom zlého?“ (Ibid.: 85, I, 4). Gisela sama se klientům staví za písárku, dámu z dobré společnosti, ale zároveň začne smlouvat o ceně, a tak se dostává do příkrého rozporu s vlastním tvrzením. Ne však s vlastní

představou, tu si udržuje, aby sama sebe viděla jako mravnou. Když jí jeden z klientů připomene, že je kurva z ulice, a dodá, že na tom není nic zlého, považuje to Gisela za hulvátství (Ibid.: 188, II, 1): za kurvu se nepovažuje. *Římanka* tak ukazuje významný ohled pokrytecké etiky: stačí sám sebe chápat jako mravného a výčitky svědomí se tím nejen otupí, ale často i umlčí. Nikdo totiž není dokonalý, na ničem v podstatě není nic špatného a ve všem lze najít něco dobrého.

To je ostatně vidět i v Adrianině útěchách k náboženství. Když se s Ginem vyspí, přestane chodit ke zpovědi, protože počítá s tím, že se vyzpovídá před svatbou a dostane za všechno rozhrěšení (Ibid.: 96, I, 5). Modlí se však k Panně Marii: je to také žena a může ji pochopit. Vrhá se na kolena v kostele a prosí o smilování, protože jí připadá, že visí v nicotě, trpí existenciálním strachem, a tak dochází k přesvědčení, že „všichni lidé bez výjimky jsou hodni soucitu, když pro nic jiného, tak proto, že žijí“ (Ibid.: 191, I, 9). Z toho ostatně čerpá i vědomí své morálnosti, v níž podle ní nejde ani tak o činy, jako o to, že je dělá s dobrým srdcem:

„utěšovala mě představa, že existuje Bůh, který vidí jasně do mého srdce a vidí, že v něm není žádné zlo, a že mě zbavuje viny skutečnost, že žiji; a to je případ všech ostatních lidí. Věděla jsem, že tam Bůh není proto, aby mě soudil a zavrhl, ale aby ospravedlnil moji existenci, která může být jenom dobrá, protože závisí na něm“ (Ibid.: 222, II, 2).

Takové představy ovšem vedou k naprostému morálnímu relativismu. Adriana vidí vinu jenom tam, kde si dotyčný vinu připustí, dokáže omluvit každého a nemorálnost je podle ní dílem okolností a je člověkem nezaviněná. Proto má pocit, že musí-li se vůbec mluvit o vině a nevině, pak jsou všichni vinni i nevinni (Ibid.: 251, II, 3). Existuje pro ni však i jiné řešení, jsou chvíle kdy Adriana pochopí, že jedná nemorálně, když má každou noc jiného zákazníka, tehdy začne sama sebe ponižovat. Pudřenku v domě Ginovy paní ukradne tedy proto, že když spí s muži za peníze, může již i krást (Ibid.: 171, I, 9). Snaha po morálce je u Adriany ostatně snadno viditelná i v úvahách o penězích: Má pocit, že cena vyjadřuje náklady, nikoliv chtěnost, a tak trpí pocitem, že ji sex nic nestojí, a přesto si za něj bere peníze, má proto problém svou cenu stanovit (Ibid.: 166, I, 9).

Sex z lásky se v románu pojí se vzájemnou bolestí, vypadá to, jako by oba milenci bojovali o život a chtěli si způsobit tu nejhorší bolest (Ibid.: 49, I, 3). Mino zase Adrianě při

jejich prvním setkání bolestivě zkroutí prst – aby věděl, že Adriana existuje – ačkoliv jinak se o sex nesnaží (Ibid.: 202-207, II, 1). Sex za peníze však považuje za cosi, co se blíží zločinu: dělá se z hlouposti, chlípnosti, závisti či – a tuto vlastnost Adriana připisuje sobě – z nezkušenosti (Ibid.: 93, I, 4). Ze strany muže zase Adriana nachází dilema touhy po vlastnictví: dokud jí Astarita nedostal, byl nešťastný, když ji dostal, je zase nešťastný, protože nedostal ji, ale pouhý sex (Ibid.: 89, I, 4). Adrianu ani sebe na druhou stranu neohlupuje: když ji láká do svého domu, neslibuje nic víc, než že bude žít jen: „jako by byla“ jeho žena (Ibid.: 119, I, 6). Je to však proto, že se dívá na lásku i sex jen jako na prostředek ohlušení se, navíc na prostředek, který není o nic příjemnější nebo důležitější než každý jiný prostředek vedoucí ke stejnému cíli (Ibid.: 417, II, 11). Touha mít se ale nezastavuje u tělesných hrátek, jde dál, a tak i od prostitutky muž očekává lásku, musí se mu dát celá. V tom ovšem hrají roli i peníze. Jeden z Adrianiných zákazníků chce za své peníze dobře odvedenou službu: má podle svých představ na její tělo právo – na právu je přece služba platícímu zákazníkovi založena – a za své peníze se lakomě snaží dostat co nejvíc (Ibid.: 145, I, 7).

Láska je v románu spojena s existenciální nemožností druhého mít. Když se Adriana zamiluje do Mina, je to právě proto, že ji jako jediný z klientů nejen nechtěl, ale dokonce odmítl (Ibid.: 209, II, 2). Minova láska se ostatně dokáže jako k největší oběti vybičovat jen k tomu, že trpně leží a nechává Adrianu, aby se na něm uspokojovala sama (Ibid.: 289, II, 5). To ji ovšem dostává do neřešitelných dilemat. Mravnost po ní chce, aby nebyla prostitutkou, příroda od ní žádá, aby měla děti, vkus od ní žádá, aby žila obklopena nákladnou krásou. Jenže jedno podle ní vylučuje druhé a uspokojit všechny požadavky lze jedině, když člověk omezí sám sebe, něco si odřekne, Adrianinými slovy: „jen za cenu oběti svých nejlepších nadějí“ (Ibid.: 258, II, IV). To Adrianu popuzuje: je od maminky vychovaná právě k tomu, aby své naděje uskutečnila a nenechala se omezovat požadavky mravu nebo přírody. Jejím cílem je bohatství, ovšem za to musí zaplatit morálkou, což jí vadí. Je signifikantní, že nakonec Adriana nosí Sonzognovo dítě: dítě vraha, který jí chce ubližovat, a pro kterého sex znamená potvrzení si života právě ve chvílích, kdy již ví, že má se životem namále (Ibid.: 384, II, 10). Adriana ovšem své otěhotnění Sonzognovi připisuje zpětně jen proto, že s ním zažila mohutný orgasmus (způsobený právě onou hrubostí, směsí rozkoše a hrůzy) (Ibid.: 393, II, 10).

Etika *Římanky* překrásně ukazuje, že kde se člověk chová neeticky, v rozporu nejen se společenským mravem, ale i s vlastním morálním svědomím, přispěchá obvykle k záchraně

sebe sama freudovský reaktivní výtvar. Jak Gino, tak Gisela vidí sami sebe jako morálně dobré, a nijak jim v tom nevádí realita, v níž Gino je ženatý, a přece slibuje manželství svobodné dívce, či v níž Gisela je zkrátka sebestředná běhna. Vytváření pohádkové představy o sobě samém oba zachraňuje před náhledem na realitu: nebyl by to pěkný pohled. Adriana sama sebe sice realisticky vidí³⁸²: je si ale jistá, že jí Bůh odpustí, protože nic špatného vlastně nedělá. Adriana si tudíž na rozdíl od Gisely a Gina vytváří představu světa, v němž vina neexistuje a garantem této nevinu všech je Bůh, který vidí do srdcí a zcela odhlíží od nedůležitých výsledků a následků jednání.

16.2. NABOKOVA LOLITA

Tam, kde *Římanka* v podstatě přehrává a aktualizuje příběh Manon Lescaut, slavná Nabokova *Lolita* otvírá téma okrajovější formy sexuality, zato však patřičně brizantní. Avšak přestože je *Lolita* považována za vrcholně sexuální, ve skutečnosti se v ní však čtenář o sexu příliš nedozví, a to ani o jeho perverzních podobách³⁸³. Kniha spíše nabízí pohled do duše pedofilně orientovaného čtyřicátníka a odhaluje v ní bolestné boje, takže samotný Humbert Humbert působí spíše dojemně než jako děsivý zvrhlík³⁸⁴. To je sice především dílem jeho mystifikace – kniha je totiž fiktivně sepsaná jako jakási „Obrana Humberta“, jejíž cílem je odpoutat pozornost od faktu, že má být souzen za vraždu a strhnout ji spíše na sexuální deviaci (Sýkora 2004: 58-60)³⁸⁵ – kvůli tomu se příběh mění v poučnou moralitu, jejíž vyznění však není zdaleka jediné³⁸⁶. Pozornému čtenáři sice kniha poskytuje četná vodítka pro dešifrování celého příběhu, důležitý význam v ní nesou jména postav³⁸⁷, avšak většina čtenářů k ní raději přistoupí s očekáváním štvavnatého, zvrhlého příběhu. Takové očekávání se sice cele nenaplní

³⁸² Stojí ovšem stále za pozornost, že Adriana je produktem spisovatele muže. Zde je zajímavý názor, který vyjádřil Hanne (1983), že Moravia penetruje ženské podvědomí, aby je vlastnil a ovládal jejich prostor.

³⁸³ Pokud bychom Nabokova chápali jako ruského autora, pak v jeho zemi vznikla díla sexuální daleko perverznější. Plný vulgarizmů, hetero i homosexuálních praktik je například román *To jsem já, Edáček* Eduarda Limonova. Limonov s Nabokovem navíc sdílí exulantství.

³⁸⁴ Zvrhlé podoby sexuality nejsou v poválečné literatuře nijak zvláštní. Připomenout stačí Burgessův *Mechanický pomeranč*, kde je sex líčen v podstatě jako znásilnění a penis jako zodpovědná osoba: „přestaly vesele skrímovat a musely se podrobit divnejm a výstředním choutkám Alexandra Obrovského, který byl díky Deváté a bahýnku čuděsnej a remkovej a strašně žádostivej“ (Burgess 2002: 38). Témata, která by šlo považovat za zvrhlá, se ovšem v poválečné literatuře objevují opakovaně.

³⁸⁵ Tato Sýkorova interpretace je dále rozvinuta, nicméně zdaleka není jediná. Jiní autoři si všímají vlivu mýtů o Salome, Lilith (viz Beaugendre, Foster, 2016), nebo nacházejí faustovské aluze (Walker 2009).

³⁸⁶ Nabokov sám o Lolitě mluvil jako o vysoce mravné knize (viz Connolly 2009: 48).

³⁸⁷ Sama *Lolita* – Dolores Haze znamená „bolestné zastření mysli“, *Quilty* – Lolitin únosce a vysvoboditel z otcova sexuálního tyranství je zase „dekař“, jelikož její únos velmi obratně zastře atd. K významu jmen viz Sýkora (2004: 57-76).

– v knize není jediný obscénní výraz – ovšem samozřejmě téma sexu s dvanáctiletou dívkou je tématem natolik hraničním, že se *Lolita* neprávem stala Nabokovou nejslavnější knihou. Vzhledem k rozruchu, který vyvolala po svém vydání, a který zcela neutichl dodnes, je nutné říci, že se v následujícím textu nezabývám úvahami nad tím, zda *Lolita* učinila pedofilii společensky akceptovatelnější, protože stejně jako Vickers (20089: 229) takovou otázku považuji za „tak hloupou, že nezasluhuje odpovědi“. Místo toho se soustředím na další sexuálně etické otázky, které kniha nabízí.

Děj je zajímavý. Humbert Humbert je přitahován dívkami mezi dětstvím a dospělostí, které si sám pojmenuje nymfičky (jejich mužskou obdobou jsou fauni), sám kořeny této své záliby hledá ve smrti své dětské lásky Annabel (Nabokov 2007: 15, I, 1). Po pobytu ve Francii přijede do Nové Anglie, kde se ubytuje u Charlotty Hazeové, hlavním důvodem volby této ženy je ovšem její dcerka Dolores – *Lolita*. Humbert v trýznivých úvahách spřádá kolem Dolores své touhy, ovšem jeho si zatím vyhlédne *Lolita* matka Charlotta – která svou dceru příliš v lásce nemá – a napíše mu vyznání. Jelikož Humbert od *Lolity* nechce odejít, s Charlottou se ožení, plánuje dokonce její vraždu, kterou však nedokáže provést. Charlotta se po čase o jeho touze po dceři dozví, než však stihne cokoliv udělat, přejede jí před domem náhodou auto. Nyní ovdovělý Humbert si zajede pro *Lolitu* na letní tábor a následně s ní cestuje po celých Státech. Nejprve s ní chce souložit ve spánku, ale *Lolita* sama zdaleka není nezkušená panna – o panenství přišla na táboře a má za sebou dokonce již i lesbickou zkušenost – Humbert má nakonec pocit, že to byla vlastně ona, kdo jej svedl. *Lolita* je na otčímovi existenčně závislá, a tak jí nezbývá než činit to, co po ní chce, nedělá to však s odporem. Užívá si cestování a peněz, problémy začnou vyvstávat teprve když Humbert začne žárlit na její vrstevníky ve škole i na cestách. *Lolita* totiž za dva roky cestování dospěje a jako patnáctiletá dívka již má jiné plány než chlápěného nevlastního otce. Od Humberta nakonec uteče a když se mu po třech letech znovu ozve, je již vdaná, těhotná a chce znovu peníze. Humbert se dozví, že od něj kdysi utekla k majiteli porno studia, kde se účastnila natáčení de Sadovy *Justýny*, a znovu zahoří žárlivostí. *Lolita* dá daleko větší částku, než po něm požadovala, vydá se však k bývalému porno producentovi Quiltymu – jenž je zároveň bývalým hostem v domě *Lolity* matky a také zřejmě prvním mužem, jemuž *Lolita* seděla na klíně, a který u toho dosáhl orgasmu – a zabije jej. Uvězněn je tak za tuto vraždu. Kniha – v předmluvě uvozena jako Humbertovy paměti – ještě prozrazuje, že Humbert v cele zemřel na infarkt a *Lolita* zemřela při porodu.

Zásadní pro děj je fakt, že je vyprávěn z Humbertova hlediska, nedozvíme se o skutečných pocitech a myšlenkách Lolity³⁸⁸. Humbertův způsob sebeobhajoby je psychoanalytický, což souvisí s Nabokovou nedůvěrou ve „freudovskou víru“ a její morální důsledky (Sýkora 2004: 61)³⁸⁹. Ačkoliv je tedy Lolita líčena jako sexuznalá svůdnice, její skutečná povaha je záhadou, z Humbertova vyprávění vychází spíše jako dívka, která svého otce využívá: chce po něm peníze, cestování a uskutečnění svých pubertálních představ, přičemž sex je pro ni vedlejší a jen stěží z něj má požitky. Humbert se ale do Lolity, kterou původně toužil v omámení sedativy znásilnit, hluboce zamiluje. Přestože jeho pohlavní touhy nacházejí vývod v nymfičkách a Lolita již později nymfičkou není, stále po ní touží a bolestně, sebetrýznivě ji miluje. Trýzeň je obecně jeho hlavním znakem. Týrá se za všechno, jeho touhy jsou pro něj ostatně právě proto zajímavé, že jsou trýznivé. Humbert ovšem sám sebe nelíčí jako anděla. Své touhy považuje za ďábelské (Nabokov 2007: 68, I, 12) a jejich provedení jej na mnoha stránkách mučí. Naopak Lolita je rozpustilá puberťačka, která se od začátku (alespoň podle Humberta) chová jak, jak by se nikdy chovat neměla (Ibid.: 65, I, 11).

Humbertova sexualita je přitom namnoze směšná. Již jeho dětské pokusy o sex s Annabel, které jsou podle něj příčinou jeho pedofilie, skončily směšně: když se pokusil o penetraci „vystoupili z moře dva vousatí plavci, mořský stařec a jeho bratr, a začali nás oplzle povzbuzovat“ (Ibid.: 20, I, 4). Ze sexu tak sešlo. Humbert ovšem dokáže mít sex i se staršími ženami, považuje je za hygienický, tedy ukojující pohlavní pud, nikoliv však jeho pedofilní touhu po palčivějším blahu. Na Charlottě jej vzrušuje, když se oblékne do noční košile své dcery, nebo fakt, že v jejím bříše kdysi Lolita byla (Ibid.: 90, I, 18). V jejich vztahu je navíc zřídkakdy dominantní, i jen letmý záchvěv jeho dominance přitom Charlottu silně vzruší (Ibid.: 107, I, 21). Nejde také o to, že by nebyl pohledný. Je naopak urostlý, krásný a výjimečně mužný (Ibid.: 33, I, 7), avšak jak sám říká, za jeho chlapeckým úsměvem se skrývá žumpa hniječích příšer (Ibid.: 55, I, 11). Své zaměření se Humbert sám pro sebe snaží omlouvat. Tvrdí proto, že v některých provinciích Indie je běžné manželství před pubertou, stejně tak jako správně odkazuje na fakt, že Petrarca se s Laurou setkal, když jí bylo dvanáct (Ibid.: 27, I, 5), odvolává

³⁸⁸ Dokonce ani o jejím skutečném vzhledu. Obrázek Lolity s rudými rty olizujícími lízátka a brýlemi ve tvaru srdce na očích patří teprve ke Kubrickovu filmu, nikoliv ke knize (k rozdílům mezi filmem a knihou viz Pilinská 2015). Nabokov zcela vyloučil, že by knižní vydání Lolity měla na obalu jakýkoliv obrázek dívky (Vickers 2008: 8).

³⁸⁹ Tedy ve fakt, že každý vrah může argumentovat tím, že byl v dětství týrán a očekávat, že se mu za to dostane polehčující okolnosti (viz Sýkora 2004: 61).

se na fakt, že na mnoha místech země čtyřicetiletý grobián s požehnáním kněze vniká do patnáctileté nevěsty (Ibid.: 155, I, 31), či tvrdí, že nikdy nezjistil, jak na tom vlastně s Lolitou byli před zákonem (Ibid.: 195, II, 3). Přesto jej děsí policie, neustále se bojí zatčení a skutečnost, že to, co s Lolitou dělá, je nezákonné, jej do značné míry vzrušuje. Právě z tohoto pohledu je paradoxní, že se nakonec do vězení dostane za vraždu prezentovanou jako pokus pomstít Lolitinu nevinost – ačkoliv ta kvůli němu dávno žádnou neměla.

Samotná snaha Lolitu dostat se zprvu projevuje velmi skrytě: Humbert dosáhne tajně orgasmu, když mu dívka laškovně hodí na sedačce nohy do klína (Ibid.: 72, I, 13), dotýká se Lolity úzkostlivě, jen jakoby náhodně. Když pak s Lolitou cestují, zprvu všechny její dotyky a úsměvy chápe jako nevinou hru, parodii na milostný románek (Ibid.: 131, I, 27). Ve všem hrají roli náznaky, hra se slovy i jakoby mimochodem prováděné pohyby. Když se poprvé připravuje na sex s Lolitou, sejde do hotelové restaurace, kde narazí na staršího opilého pána, jenž v něm neomylně pozná kolegu pedofila. Rozhovor se odehrává v duchu přeheknutí – Humbert je v tu chvíli vrcholně sexuálně nabuzen a neschopen jasného myšlení.

„Kdes ji sakra našel?

Cože?

Povídám, měsíc dávno zašel.

Zdá se.

Kdo je ta děvenka?

Moje dcera.

Lháři – není.

Cože?

Povídám, přešlo mrholení. Kde je její matka?

Umřela.

Aha. Tak pardon“ (Ibid.: 146, I, 28).

Lolita nakonec svede Humberta, když se jej zeptá na masturbaci a pak jí na něm provede, aby mu ukázala, že ví, jak se to dělá (Ibid.: 152-3, I, 29). Ovšem po sexu přichází vystřízlivění, u Humberta však nemá povahu odtažení. S odlivem rozkoše jej pronásleduje pocit děsu (Ibid.: 157, I, 32), což ale neznamená, že se Dolores vzdá. Naopak, ochraňuje jí a žárlí na ni, protože

z ní vyzraňuje vzrušující žár, který připisuje milostnému výcviku: s nevlastní dcerou totiž již spí všemi způsoby a zcela běžně.

Když pomineme celkovou krutost i vypočítavost, s jakou je kniha sepsána, pak je pro Humbertovu etickou situaci důležité, že se jedná o pedofilii, jednak však o kvaziincest: Lolita je jeho nevlastní dcerou. Humbert navíc touhám jen nepodléhá, vysloveně po nymfách pase. Avšak přestože nejedná v mezích zákona, sleduje jisté morální zásady. Lolitu miluje a lásku považuje za důležitou: proto mu vadí, že jej dívka podvádí, ač to vzhledem k situaci je víc než přirozené. Morálka je pro něj navíc významná: jde o vzdělaného muže, který ví, co dělá. Proto se (a nás) mnohokrát ubezpečuje, že porušuje sice právní normy, ale že jeho láska ke dvanáctileté dívence je morální. A právě proto nakonec i spáchá vraždu. Jeho setkání s Lolitou je pro něj totiž nehezké: dělá vše, aby se nedotkl jejího těhotného břicha, a sám fakt, že Lolita má dítě s kdovíkým, jej pobuřuje. Zároveň si ovšem nepřipouští, že to byl on, kdo jí zkazil – což je navíc vzhledem k úhlu pohledu, z něž dívku líčí, sporné. Uvítá proto, když se dozví o Lolitině porno-zkušenosti, kterou navíc dívka vyličí slovy: „Šílený, odporný věci. Řekla jsem ne, ani za nic nebudu (použila zcela nevědomky neotisknutelný vulgarismus) ty tvoje hnusáky, protože chci jenom tebe“ (Ibid.: 313, II, 29). Uvítá též, že Lolita sama sebe líčí jako ženu, která chtěla být věrná, ale byla Quiltym zneužitá, pro Humberta to totiž znamená možnost svést svou morální vinu na někoho jiného. Právě to jej vede k závěrečné vraždě, kterou poruší nejen zákon (znovu), ale i mrav. Teprve vraždou překračuje ze svého hlediska jakési meze, a tak jede po opačné straně silnice, uniká před policií, aniž by se však bál uvěznění. Humbert totiž ve svém vidění sebe sama teprve v tu chvíli porušil morálku a její dosavadní pedofilní a kvazi-incestní porušování má vedle tohoto posledního činu vypadat jako nic: má být omluvitelné.

Pro Lolitinu etickou situaci je zase významné, že jak čtenář, tak Humbert si nemůže být jistý, že v případě sexu s Lolitou nejde o znásilnění. Dívka se sice zdánlivě poddá víc než ráda, ale později na jejich první sex jako na znásilnění vzpomíná (Ibid.: 230, II, 13)³⁹⁰. Obecně ovšem Humbert považuje sex za „nízké choutky“ (Ibid.: 181: II, 2), vyvrcholení je v podstatě žalostné (Ibid.: 53, I, 11). To se však netýká jeho touhy po nymfičkách. Když ještě v Paříži navštíví prostitutku, jde o záležitost poměrně nechutnou: přijde do špinavého bytu, sama prostitutka

³⁹⁰ A fakt, že to Humbert nezamlčí, hraje proti vidění celého románu jako jeho cynické apologie.

má špínu za nehty. Ovšem je drobná a dívčí, a tak jeho touhu po nymfě uspokojí (Ibid.: 30-31, I, 6). Lolita zase svého otčíma uspokojuje proto, že jí to přináší jednak pocit bezpečí, jednak chce odvést pozornost od faktu, že jej podvádí s mladými chlapci (Ibid.: II, kapitoly 20-25). Podvádění Humberta – což je sám o sobě zvláštní termín, jde totiž o jejího otčíma, se kterým sex mít vůbec nemá – Lolita bere jako lekci v herectví, které jí baví (Ibid.: 260, II, 20). Humberta vidí jako otevřenou peněženku, na druhé straně má však pocit, že si peníze odpracovává. Humbert i Lolita tedy vidí situaci jinak. Lolita jí vidí jako svého druhu zneužití, za něž však dostává to, co chce, Humbert ji chápe jako lásku. Z hlediska psychoanalýzy se vyžívá v roli otce, právě tím Lolitě je a své otcovství myslí tak vážně, že s ní provozuje i tělesnosti. A právě k roli ochraňujícího žárlivého otce se vrací, aby potrestal Quiltyho. V duchu téže role Lolitu v úplném závěru knihy v myšlenkách poučuje:

„Bud' věrná Dickovi. Nedovol, aby na tebe sahal někdo jiný. Nedávej se do řeči s jinými lidmi. Doufám, že budeš mít svoje dítě ráda. Doufám, že to bude kluk. Doufám, že tvůj muž na tebe bude vždy hodný, jinak na něho přijde můj duch, černý jak dým, jako pomatený obr, a nerv po nervu ho roztrhá na cucky“ (Ibid.: 348, II, 36).

Etika v Nabokově *Lolitě* je tedy za prvé etikou člověka, který porušuje zákon. Porušuje i všechny mravní normy a je si toho vědom. Humbertova obhajoba vlastního chování v posledku spočívá k odkazu k přirozenosti tužeb – pouze následuje přírodu – a k postavení těchto tužeb do opozice k mravním hodnotám společnosti. To je však trik poměrně laciný a ukazuje Humbertovu cyničnost. Je těžké vyslovit jakýkoliv soud o etice Lolity, protože ji spatřujeme jen skrze Humbertovu clonu mystifikací a ta nás vrací k etice samotného Humberta. Ten ctí věrnost, kterou vyžaduje, sex zakládá na lásce, ovšem pouze na své, nikoliv na lásce opětované. Na druhé straně pro ukojení svých tužeb lásku nepotřebuje a neváhá jít ani k užití sedativ, aby Lolitu mohl znásilnit (Ize-li mu věřit, pak se mu to stejně nepovedlo a jeho pokusy o zvrhlou zločinnost jsou vysloveně směšné). Na druhé straně je to vzdělaný muž, který na přítomnost etických zásad sází a jejich porušování si uvědomuje. Rodgers (2011) proto přirovnává etiku *Lolity* k „sublimaci“ etiky v nietzscheovském duchu.

Humbertova etika je však daleko spíše etika bezohledného, narcistního muže, který se výběrem polodětské partnerky záměrně stává dominantním, který má sex se (z povahy jejich

věku a postavení) submisivními nymfami a jejich submisivnost je mu prostředkem prosazení vlastních zájmů. Lolita nikdy neřekne sexu ne (alespoň pokud víme). Neřekne sice ani ano, ale pohlavní aktivity jí předpokladatelně přitahují, což Humbertovi za „ano“ stačí. To vyjevuje hranice a problematičnost souhlasu k sexu jako základu etiky: „ano“ je často nevyřčené, zato vyjádřené aktivitou, jde však stále o „ano“?

I když Humbertova situace s Lolitou je extrémní, zobrazuje přexponovanou situaci v podstatě každého sexuálního vztahu³⁹¹ dvou stran, kde jedna je dominantnější a druhá submisivnější. Dominance musí vždy těžit ze submisivnosti, ale je nesnadné poznat, kdy již jde za hranice chtěného, stejně tak submisivnost se vždy nechává do jisté míry využít, ale je obtížné poznat, kdy jde již o využití bolestné a nechtěné. Budí-li tedy Humbertův příběh v čtenáři sympatie, je to především proto, že tuto nejistotu přechodu od ne nechtěného k už nechtěnému v sexu exponuje (spíše přexponovává). Humbert svou situaci líčí jako situaci muže sice za hranicí zákona i obecně sdílených mravních norem, ale muže svedeného chtivou pubertální dívkou, která nepřítomnost svého nesouhlasu k sexu podmiňuje využíváním bohatého otčíma. Netřeba říkat, že právě to je pozice násilníků tvrdících, že „to znásilněná sama chtěla“, a všech těch, kteří se k morálce – a alespoň podvědomému pocitu, že nejsou špatní, ale špatný je systém kolem nich – utíkají jako k poslední instanci, když je jejich vina nade vší pochybnost dokázána.

16.3. JOHN FOWLES: MÁG

John Fowles se sice proslavil především *Francouzovou milenkou*, velmi zajímavou etickou pozici však vyjádřil již v starším *Mágovi*. Kniha vydaná sice v roce 1965 (v revidované verzi v roce 1977) je totiž v podstatě příběhem o hře se sexualitou a etickými pravidly, která ji obklopují. Zatímco v pozdější *Francouzově milence* se však dozvíme o morálce viktoriánské, o Anglii, v níž je nutné 80 000 londýnských prostitutek považovat za oběti zkosené na oltář předstírané monogamie (Schopenhauer 2011: 348), *Mág* nás uvádí do morálky sexuality mužské, pochybné, sobecky založené na vlastním chtíči, a pro etiku tohoto typu je knihou vysloveně ilustrativní.

³⁹¹ Celý příběh by totiž šlo brát jako rozvěklou historii jedné soulože: nejprve seznámení, opatrné přiblížování, pak jistota nadcházejícího koitu. Humbertovo roční cestování s Lolitou po Americe je „bodem, z něhož není návratu“, následuje postorgastické vystřízlivění v podobě Lolitinych úletů, a nakonec snaha učinit tuto vrcholně nemravnou soulož mravnější tím, že je vina hozena na Quiltyho a ten je zabit.

Děj knihy – stejně jako u trojí závěr nabízející *Francouzovy milenky* – má daleko do jednoznačnosti, především proto, že se točí kolem „božské hry“ série mystifikací rozmlžujících realitu a pohrávajících si s fiktivními světy, s jakýmsi druhem interaktivního divadelního představení, v němž jsou všichni jednak herci (ne všichni však dobrovolně) a jednak diváky. Tuto hru provozuje bohatý miliardář Maurice Conchins na řeckém ostrově Fraxos, kam se jako učitel angličtiny dostane hlavní hrdina románu Nicholas Urf. Nicholas je sebestředný mladíček, který ženy využívá jednak pro sex, ale jednak jako potvrzení vlastní důležitosti. Na Fraxos do školy Lorda Byrona v podstatě uteče před románkem s nevyrovnanou Australankou Alison Kellyovou, s níž sice v Londýně provozuje častý sex, ale kterou nebere o nic vážněji než nábytek svého bytu na Russell Square. Jejich vztah sice odchodem ukončil, na Fraxu se však cítí osamělý, když v tom se seznámí s Conchinsem, žijícím ve vile na odlehlém mysu Burani a provozujícím jakýsi vlastní svět. V něm nachází dvě dívky, dvojčata, jež opakovaně udávají jiná jména (Rose a Lily – znázorňující typické atributy v rukou Mága: růži a lilii; Julii a June – znázorňující zase anglická jména letních měsíců: června a července). Především do Lily-Julie se zamiluje, když se však znovu ozve Alison, kterou její povolání letušky zaválo do Athén. Nicholas se s ní sejde, vystoupí s ní na Parnas a znovu zapadnou do neurotického vztahu, jaký vedli v Londýně, něco se však mění: Alison náhle v Nicholasovi vyvolá hlubší city. Ty však hned po návratu na Fraxos přehlušuje dobrodružství s neznámou a věčně unikající Lily-Julii i hra, kterou s nimi tu zjevně, tu skrytě Conchins hraje. Hra se stává stále osobnější, propracovanější a intenzivnější, stejně jako Nicholasova touha po sexu s Lily-Julii. Tu na okamžik přehluší zpráva o tom, že Alison spáchala sebevraždu, z níž Nicholas neomylně obviní sám sebe, ale ani to jeho touhu neohlušuje. Conchinsova hra však přesně v okamžiku, kdy se Nicholas konečně s Lily-Julii vyspí, končí jako divadelní představení: Nicholas je sérií mysteriózních výstupů ubezpečen, že šlo o hru, že nic z toho, co si myslel, že zažil, nebylo myšleno vážně, ze školy dostává výpověď a vržen je zpět do starého života v Anglii. Snaží se sice domoci reality, pátrat po Conchinsovi i dívkách, ale jediné, co si uvědomí je, že Alison ve skutečnosti nezemřela. S ní se nakonec setkává – zmoudřelý hrou, která s ním byla sehrána a v níž zůstává nejasné, zda Alison byla její iniciátorkou, náhodnou dějovou peripetii či obětí – a tentokrát již je lásky k ní schopen.

Celá kniha si zahrává s jungovskými symboly a symbolická jsou i jména. Nicholasovo příjmení sice odkazuje k autorovi *L'Astrée*, Nicholas je ale vše, jen ne zjemnělý Seladon, který raději skočí do řeky, než by jen na okamžik žil s vědomím zpochybnění své lásky. Avšak jako

Seladon I Nicholas musí o svou vyvolenou bojovat, smůlou mu však je, že po většinu románu neví, kdo tato vyvolená je, jestli vyvolená je a co ho vůbec láká. Symboliku skrývá ovšem i příjmení Alison: Kelly byl šarlatán, mág a zručný podvodník, Conchins zase pro svou schopnost skrývat se ukrývá anglické „conch“- ulitu i jiný název conchiolinu – proteinu, ke stavbě mušle nezbytnému³⁹². Nicholas s Alison vyráží symbolicky na Parnas jakožto Apollón se svou múzou, roli hraje i literáty oblíbené a bizarní architekturou proslavené londýnské Russell Square ..., ve výčtu symboliky by šlo pokračovat.

Jelikož celá hra s ubohým Nicholasem (a jak se ukáže, v předchozích letech i s jinými muži) vede nakonec k nápravě jeho sexuálních a citových zvyklostí, je ústředním motivem románu právě Nicholasova neschopnost hlubších citů a pubertální, hraná znuděnost³⁹³. Nicholas sám má na svádění žen metodu: předvede směs nevypočitatelnosti, cynismu a lhostejnosti, následně odhalí své osamělé srdce (Fowles 2014: 24, I, 3), aby se pak stáhl do své splendidní samoty a vztah ukončil. Nejde mu pouze o pohlavní ukojení, pociťuje samolibou důvěru v důležitost svého životního stylu. Ačkoliv ženy svádí on, rád si představuje, že svádějí ony jeho. Právě proto Lenz (2008: Kap. 2) chápe knihu jako konflikt genderových perspektiv³⁹⁴. Dokonce i když si totiž Nicholas uvědomuje, že Conchinsova hra s Lily je hrou, je připraven nechat se svést, protože je „smyslník, dobrodruh a zkrachovalý básník“ (Fowles 2014.: 239, II, 32). Alison u něj velmi trefně hned od počátku odhalí, že kdyby se zabila, měl by radost, že se zabila kvůli němu, což by potvrdilo jeho sebestřednost (Ibid.: 48, I, 5), když však na to skutečně dojde, Nicholas je již zájmově vázán jinde a hledá potvrzení své důležitosti ve svedení Lily-Julie. S Alison si sice začne náhodou (objeví se na večírku pořádaném nad jeho bytem), láká ho však na ní, že je Australanka a pro něj – Angličana – tedy do jisté míry méněcenná, také to, že je o deset let starší než Nicholas (kterému je 25). Alison trpí představou, že je coura (Ibid.: 35, I, 4) a že jí muži využívají, Nicholase to však nijak nepřinutí k tomu, aby ji nevyužil, miluje se s ní dokonce, zatímco ona pláče (Ibid.: 36, I, 4), když mu chybí, pak jen jako řešení palčivosti pohlavní touhy (Ibid.: 62, I, 7).

³⁹² Matosoglu (2015) chápe Conchinse jako vysloveně záhadnou postavu, která uniká vysvětlení.

³⁹³ Jiný pohled ovšem nabízí Cooper (1991: 60-62), který knihu vidí jako alegorii tvůrčího procesu a morální stránku nechápe jako nejdůležitější.

³⁹⁴ Jako problém konstrukce maskulinity na poli osobním, politickém i sociálním zase knihu chápe Strout (2017).

Láska je totiž pro Nicholase bojem, v němž vyhrává ten, kdo miluje méně (Ibid.: 55, I, 6), protože se do celé záležitosti neinvestuje, zůstává nezraněn, nad věcí, osamocen, ale vědom si všeho. Druhá strana lásky-sexu je pro něj důležitá jen v těch ohledech, které se jej dotýkají. Na Fraxu si je tudíž jistý, že „tu holku“ (tedy Alison) nemiluje a byl s ní proto, že neměl nikoho jiného, vůbec jej přitom nenapadne, že možná ona dosud nemá nikoho kromě něj (Ibid.: 245, II, 33). Sexualitu pak bere jako morální tehdy, je-li s ní spojena alespoň předstíraná láska. Tato láska nesmí být obtěžující – za to jistě pohlavní uspokojení panu Urfovi nestojí – a nemusí se s pohlavností pojít nutně. Při návštěvě athénské bordelů se Nicholas wildeovsky ubezpečí, že je povinností básníka a cynika být amorální (Ibid.: 62, I, 7) – to se mu ostatně vymstí, protože si z bordelů přinese syfilis.

Právě v mezích této sebeidentifikace vidí Nicholas svůj vztah s Alison. Conchinsovi jej vylíčí vědomě přibarvený, zdůrazní, že to byl on, kdo dal dívce košem (Ibid.: 169, II, 23). Když se s Alison znovu setká v Athénách, nedělá mu potíže být věrný Lily-Julii, kterou má „rozjednanou“ na Fraxu (Ibid.: 296, 38). To ovšem jen do chvíle, kdy se ocitnou spolu v chatce na úpatí Parnasu. Tehdy Alison začne chtít, ne jako jí samotnou, ale jako dívku, která je v danou chvíli vedle něho (Ibid.: 312, II, 41). A právě při tomto krátkém prozření na Parnasu si Nicholas uvědomí, že mezi ním a Alison by mohly být hlubší city – hned vzápětí jim zamezí v propuknutí hádkou – a že by chtěl mít ji, ale zároveň objevovat Lily-Julii, že je musí mít obě, nikoliv jednu víc než druhou, zkrátka, že musí mít vše, co se mu nabízí (Ibid.: 319, II, 42). To je právě důsledkem Nicholasovy sebestylizace. Je zvyklý na projevy lásky, hraje je pravidelně, a erotiku s ní zaplétá. Právě to si na Parnasu uvědomí:

„Vlna lásky a něhy, která mě zaplavila, spolu s jakýmsi šokujícím prozřením (...) že nemoc, která mě postihla, není nic tak vyléčitelného jako syfilis. Že jde o něco mnohem banálnějšího a daleko strašnějšího, o vrozený sklon k promiskuitě“ (Ibid.: 313, II, 41).

Alison v Nicholasovi poznává jednoduchého sobce, který se rád vidí jako komplikovaný básník, protože přiznané sobectví by jej ohrožovalo a rušilo by životní styl, kterému uvykl. Ví, že Nicholas ji jen využil, že ji miluje jen slovy. Na druhou stranu je pro ni Nicholas tajemný, uniká jí, čímž ji vzrušuje. Svou situaci mu vylíčí alegoricky, v dopise se jej zeptá, jaké by to pro něj bylo, kdyby se vrátil na Fraxos a dívky i Conchins by byli pryč (Ibid.: 329-330, II, 42). To je

totiž její situace, a na základě toho také spáchá fingovanou sebevraždu, kterou prezentuje jako sebevraždu z nešťastné lásky (Ibid.: 475-7, II, 51).

Lily-Julie a Rose-June jsou děvčata, která Conchins nejprve představí v rámci vyprávěného příběhu jako duchy. Příběh, který je uvede na scénu, je odpovědí na Nicholasovo vyprávění o vztahu s Alison a je situován do konce první světové války, přičemž hlavní postavou je Lily. Rose-June po celý děj knihy spíše sekunduje a stojí v pozadí. Dokud se dívka představuje jako Lily, hraje upejpavou, klopí oči a jen naznačuje možnou erotiku (Ibid.: 199, II, 27, Ibid.: 230, II, 31). Nicholas však vidí erotiku a svádění v každé hře, bez ohledu na to, co je jejím cílem, důležité pro něj však není dosažení sexu – jediné co od Lily-Julie má, je po dlouhou dobu jen polibek – ale vědomí, že má vše v rukou, že on vede situaci. Dvojčata přitom mají Nicholasovi ukázat nejednoduchost osobnosti: když ve tmě nevědomky políbí June místo Julie a následně si záměnu dvojčat uvědomí, připadá mu to jako komplikace, neuvědomělá stránka Juliiny osobnosti, bez níž by se klidně obešel (Ibid.: 374, II, 45).

Stejně jako pro dívky je celá situace pouze hra, i Nicholas hraje: stačí přehrávat vnější projevy lásky, nikoliv lásku pociťovat, aby jednání vedlo k cíli – sexu – a zároveň působilo jako morální. Obě strany jsou totiž k sexu ochotné právě tehdy, když se odehraje na pozadí alespoň předstírané lásky. Zatímco Nicholas ale tuto hru hraje podvědomě, Lily-Julie hraje s plným vědomím toho, že jde o hru, jak se ukáže, když hru po sexu ukončí (Ibid.: 587, II, 58). Neudělá tím samozřejmě nic jiného než Nicholas, ale dělá to jednak jemu, a dělá to otevřeně, bez etikety.

Následující dějový zvrat, detoxikace, která Nicholasovi předvede, jaká hra s ním byla sehraána, a zároveň hru ukončí, boří všechny předstírané kulisy. Nicholas sice Lily-Julii obviní, že je „kurvička“ (Ibid.: 596, II, 59), to však jen proto, že tentokrát je na opačné straně: je to on, kdo je podveden, od koho si dívka vzala sex a kdo zůstává využitý. Conchinsův ansámbl jej v průběhu detoxikace odhalí jako mizerného herce, který je uspokojivě schopen zahrát jen roli sexuálního partnera (Ibid.: 619, II, 61), promítnut je mu pornografický film, který převrací role – Nicholas náhle pozoruje černocho kopulujícího s Lily-Julii a ocitá se tak v roli Conchinse a jeho společnosti (Ibid.: kap. 62).

V situaci poškozeného se náhle Nicholas utíká k viktoriánské morálce, vyvolává příznaky nutnosti pohlavní věrnosti ženy, zkrátka moralizuje. Když se mu podaří objevit matku

dvojčat, paní de Seitasovou, útočí na ní především tím, že se s ním Lily-Julie vyspala, že tak učinila bezohledně a jen pro své pohlavní touhy. Matka dvojčat mu tehdy objasní sexuální morálku intelektuálů kolem Conchinse. Ta není „předpotopní“ (Ibid.: 729, III, 72), a nerespektuje běžná tabu týkající se pohlavního chování: sex je pro ně totiž něco nepodstatného, zatímco mravy z něj zákazy dělají mystérium a staví jej daleko výše, než si zaslouží (Ibid.: 730, III, 72). Společnost kolem Conchinse nežije – slovy paní de Seitasové – „ve světě, který vám diktuje, co si máte myslet a jak se máte chovat“ (Ibid.: 731, III, 72). Matka obou dívek tím chce říci, že se povznesly nad mrav, že jej odvrhly a na jeho místo dosadily zcela autonomní morálku, která však ve srovnání s heteronomním mravem působí nemorálně. I to je ale jenom pokračováním hry. Nic takového se totiž na ostrově nestalo. Pohlavní morálka dívek sice může stavět na jakýchsi vlastních představách, ovšem může tak činit jedině proto, že počítá s přítomností předvídatelného mravu u Nicholase.

Hra sehraná s Nicholasem v *Mágovi*, je totiž velmi křehká. Stačí, aby se Nicholas na Lily-Julii vrhnul, a ve chvílích, kdy se otevřeně vystavuje v plavkách, ji znásilnil. Stačí, aby si šel přímo za svým – tedy za pohlavním ukojením – a žádnou hru by s ním nikdo hrát nemohl (to se ostatně Conchinsovi a jeho ansámbli stalo v předchozím roce s kapitánem Mitfordem). Ovšem nic takového neudělá právě proto, že je řízen křehkými pravidly mravu a etikety a jen na jejich pozadí uskutečňuje vlastní morálku (která je čistě sobecká). Křehkost celé hry si uvědomuje (Ibid.: 421, II, 47), ale právě to jej přitahuje. V celé hře, která je s Nicholasem sehraná je mu totiž sice dána naprostá svoboda volby, jak si všímá Pamela Cooper (1991: 79), avšak přesto jej něco omezuje. Otevřená poválečná sexualita, v níž si lidé navzájem dávají svá těla a sex, totiž znamená ztrátu světa jemných citů a tajemství (Fowles 2014: 175, II, 23). To, co Nicholas dostává, je ale právě tento jemný svět. *Mág* je tedy z hlediska etiky sexuality příběh o tom, jak v uvolnění od dřívějších svazujících zásad považovaných teď za puritánské lze bez odsudků partnerky střídat a svou sexualitu uskutečňovat velmi volně, avšak nelze se zbavit zásad mravu a etikety, vůči nimž se oponuje vlastní – v případě Nicholase sobeckou, v případě paní de Seitasové a jejích dcer krajně podezřelou – morálkou. Naopak, právě mrav a etiketa dělají dobývání dívek na Fraxu pro Nicholase zajímavým, bez nich by mnohé chybělo a obě dvojčata by byla jen dalšími postelovými známostmi v řadě. V neposlední řadě kniha ukazuje jakési napravení proutníka. Nicholasova etika totiž přechází od sobecké morálky až

k morálnímu napravení a schopnosti skutečné lásky³⁹⁵. To symbolizuje závěrečný verš z básnické oslavy Venuše:

„cras amet qui nunquam amavit

Quique amavit cras amet“³⁹⁶ (Ibid.: 795, III, 78).

16.4. MILAN KUNDERA: NESNESITELNÁ LEHKOST BYTÍ

Stejně jako Fowlesovy i Kunderovy romány mají daleko k jednoduchosti – naopak jsou pro ně typické složité úvahy, o kýči, o charakteru času v lidském životě, o vzájemném unikání si, o koketerii³⁹⁷, o Bohu – a hledat v nich jen etiku sexu znamená nutně šířit i hloubku jeho románů omezit a o mnohé bolestně přijít. Přesto je Kunderův román pro etiku sexuality zajímavý. Jak si totiž všimla Hana Voisine-Jechová (2012), Kunderovy románové postavy jsou odsouzeny k tomu, aby nebyly nevinné³⁹⁸. Již ve své rané hře *Majitelé klíčů* (podle autora samého pouhé opožděné školní práci (Kundera 2007: 359)) totiž předvedl jednak svou vášeň rozvíjet najednou hned několik dějových linek a témat, ale i úvahy sexuálně etické³⁹⁹. Nesmírně zajímavé téma ztráty identity ve hře jménem *sex* ukázal v povídce *Falešný autostop* ze *Směšných lásek*, téma pokoření sexualitou, téma unikání toho, co chceme mít, ostatně i fakt, že „tělesná láska jen zřídka splývá s láskou duše“ (Kundera 2007: 225), zase probíral *Žert*. Zdaleka nejslavnější (i když je diskutabilní, zda nejlepší) je však jeho román *Nesnesitelná lehkost bytí*.

Tématizuje lehkost bytí, které však jde vždy pouze dopředu – zatímco štěstí je v Nietzscheho věčném návratu – v němž jednou učiněné volby ruší možnosti voleb alternativních a nelze se již nikdy dozvědět, jak by vše bývalo bylo při volbě jiné. Jestliže se navíc vše děje jen jednou, nic nemá velkou váhu či důležitost (*einmal ist keinmal*) – tu by

³⁹⁵ Právě význam lásky jako nadějí západní kultury hledá v *Mágovi* Lorenz (1996).

³⁹⁶ „Zítřka ať miluje, kdo nikdy nemiloval, a i ten kdo miloval, ať zítřka miluje“ citace je z *Pervigilia Veneris*,

³⁹⁷ Z hlediska tohoto bádání je zajímavá právě koketérie: Jde totiž o nezaručený slib souložce (Ibid.: 153, IV, 8), naznačuje, že sex je možný, i když je to jen možnost a jen teoretická (Ibid.: 157, IV, 10). To je důvod, proč koketérii lze chápat jako něco neetického: pokud je chápána v tomto kunderovském duchu, pak slibuje, ale nedodrží.

³⁹⁸ Na druhé straně stojí za to zmínit názor, že sexualita v Kunderově díle je podmíněna snahou proniknout na daleko lukrativnější masový knižní trh a podbízet se čtenářskému průměru, v podstatě by mělo jít o honbu za popularitou (viz Steiner 2012).

³⁹⁹ Pomineme-li žárlivost Jiřího na Alenu vyjádřenou právě malicherným „vlastněním“ klíčů, pak je zajímavá III. Vize, kde se dozvíme, že: „Miláčkové nám stále unikají a je jen jeden způsob, jak je absolutně mít (...). Svlékat si je... do prádla, do kůže, do kostí, do prázdna“ (Kundera 1962: 71).

naopak mělo vše, co se opakuje a věčně navrací – takové bytí je vlastně prázdné, je lehké nesnesitelně. Román je ovšem dále pokusem o „filosofický bestseller“: rozvíjí složité úvahy, avšak disponuje i vševědoucím vypravěčem⁴⁰⁰. Nejde tedy o knihu pro pár zaujatých čtenářů filosofických spisů, ale pro široké publikum. Nejen z těchto důvodů, ale i proto, že se odehrává na pozadí totalitního režimu a jeho důsledků pro hlavní postavy, je téma *Nesnesitelné lehkosti bytí* etické. Jelikož se však dále točí kolem osoby notorického proutníka zaskočeného romantickou láskou, v níž sex není nejdůležitější, je jeho téma i sexuálně etické.

Děj je komplikovaný, paralelně se v něm rozvíjí a prolínají dva příběhy, které navíc do značné míry ovlivňuje totalitní režim. Soustředíme-li se na ústřední milostný příběh, pak jde o dvojici, kterou tvoří Tereza a lékař Tomáš. Tomáš – kombinace Tristana a Don Juana (Chvatík 1994: 95) – je proutník, zvyklý od žen čekat sex, Tereza je dívka, která na první rande přijde s *Annou Kareninou* pod paží (ostatně drama Anny Kareniny Kunderův román poznamenává a pes Terezy a Tomáše se nejmenuje nadarmo Karenin). Tomáše s návštěvou Terezy sice zaskočí romantická láska, pocity křehkosti jeho partnerky a ochranná touha, zároveň jí však nedokáže být věrný. Tereza se jeho touze po sexu s jinými ženami zase snaží porozumět, ale právě kvůli tomu ji trápí noční můry a pocity nejistoty. Když přijde přelomový rok 1968, Tomášovi se naskytne možnost emigrace do Curychu, tam však trpí Tereza. Vráť se tedy do Prahy a Tomáš – neschopen ani zbavit se milenek, ani žít bez Terezy – se vrací za ní, ovšem v Československu odmítne spolupráci s tajnou policií, a tak místo medicíny myje okna. Z Prahy se posléze odstěhují na venkov, kde nachází jakýs takýs mír, zprostředkovaně se dozvíme, že později oba zemřeli při autonehodě. Vedle této dvojice se rozvíjí příběh Sabiny – jedné z Tomášových milenek – a Franze. Sabina je umělkyně s odporem ke kýči, chybí jí však morální zásady a potýká se s prázdnotou. Tam kde Tomáš a Tereza nachází možnost vzájemné závislosti v lásce, Sabina nenachází nic. Franz zemře při demonstraci a ona sama není trvalého vztahu schopna.

V románu hraje roli nepřekonatelný dualismus duše a těla⁴⁰¹, který je znát především u Terezy. Právě ona těžce nese, že jí kručí v břiše právě při první milostné návštěvě Tomáše (Kundera 2006: 50, II, 2), i její matka se jí vysmívá, že se „nechce smířit s tím, že lidské tělo čurá

⁴⁰⁰ Vypravěč přitom poukazuje k osobě Kundery (Zandová 2012), mezi vypravěčem (promlouvajícím jako „já“) a čtenářem (oslovovaným jako „vy“) se navíc rozvíjí dialog.

⁴⁰¹ V Češkově pojetí dualismus těla x tváře (Češka 2005: 86). Pro Češku je však u těla významný i dohled (Ibid.: 62-83).

a prdí“ (Ibid.: 56, II, 6). Neuvědomuje si totiž, že „bez hovna (...) by nebylo sexuální lásky, jak ji známe: doprovázené bušením srdce a oslepením smyslů“ (Ibid.: 263, VI, 4). Tělo, které táhne milující duši z oblak k zemi se Tereza snaží při sexu překřičet (Ibid.: 66, II, 13). Ví, že Tomášovy milostné úlety jsou jen tělesné, ale i tuto tělesnost chce kamsi pozvednout, povýšit, a tak s ním v duchu Platonova *Symposia* touží srůst v jedinou hermafroditní bytost. Touží také být u všech jeho tělesností – vždyť se týkají jejich společného hermafroditního těla (Ibid.: 75, II, 19). Tereze jde totiž o duševní prožitky (a to překvapivě i v tělesnosti, a proto dochází k přesvědčení, že láska k psovi je lepší než k člověku, jelikož je na rozdíl od člověka láskou nezištnou (Ibid.: 315, VII, 4)).

Tomáš je v románu osoba dominantní, Tereza je naopak submisivní, i když toto rozvržení se na konci převrací. Tomáš je zvyklý sex zahajovat příkazem „Svlékni se“ (Ibid.: 79, II, 22) a být poslechnut, na ženách miluje nejvíce jejich řitní otvor (Ibid.: 220, V, 11), protože jde o oblast nejintimnější, nejosobnější, oblast, skrze níž se ženy zmocní nejsnáze v nejnvtřnějších místě. Když se poprvé setkají, Tereza ví, že ji v podstatě čeká jen sex: chová se ale hlučně, hraje, předstírá, že je v Praze náhodou, jen aby později vyjevila, že tomu tak není (Ibid.: 18, I, 4)⁴⁰². Tomáš však tehdy Terezu uvidí jako dítě v košíku poslaném po vodě, které právě on musí zachránit, a nejen že se jí zbavit nedovede, ale ani o to již nestojí. Tehdy totiž poznává, že zatímco souložit se dá s nespočtem žen, společně spát lze pouze s jednou (Ibid.: 23, I, 6). Přitom Tomáš má zkušenosti s tím, jak se milenek zbavit. Jeho etika sexuality je individualistická, dodržuje pravidlo čísla tři: „Buď je možno se vídat s jednou ženou krátce po sobě, ale v tom případě nikdy ne více než třikrát. Anebo je možno se s ní stýkat dlouhá léta, ale za podmínky, že mezi jednotlivými setkáními uplynou nejméně tři týdny“ (Ibid.: 21, I, 5). Jeho milenky samozřejmě nepředpokládají exkluzivitu, vědí, že jich je víc, a že nejsou jediné, ovšem důvod, že jim to nevadí, leží v nepřítomnosti lásky. To, co s nimi Tomáš má, je díky pravidlu čísla 3 jednak vždy omezené, jednak se předpokládá, že láska nepatří žádné z nich, Tomáš je pro své milenky lásky neschopen. To jej nicméně nedělá citově pokřiveným a zavrženíhodným, naopak je to přitažlivé. Láska by komplikovala jednoduchost setkávání za účelem dobrého sexu.

⁴⁰² Má totiž odložený kufr v úschovně, pod nímž čte Tomáš metaforu odložené nabídky jejího života (Češka 2012)

Terezina submisivnost je přitom nejen jejím povahovým rysem, ale od Tomáše je vyžadovaná. V jeho sukničkářství totiž v žádném případě nejde o vzájemné povolení si sexu s kýmkoliv. Když si jen představí, že by mu Tereza byla nevěrná, Tomáše ta představa zraňuje (Ibid.: 25, I, 7). Zatímco tedy Tereza musí být věrná – jde přece o lásku – on sám věrný být nemusí, protože jeho avantýry jeho vztah s Terezou nijak neohrožují. Nemůže jich nechat, rozvrátilo by jej to (Ibid.: 30, I, 10), ale z druhé strany očekává věrnost. Tomáš tudíž nejen že nehledá vzájemnost a stejnost v právech na sex s jinými. To si povoluje pouze sobě, Terezu si vybírá mimo jiné právě pro její submisivnost a pro fakt, že pro svou závislost mu nevěrná velmi pravděpodobně nebude. Ovšem ve chvíli, kdy jedné ženě dává lásku, a druhé pouze sex, se mu milenky mstí. Každá z nich náhle není jedna mezi rovnými, ale existuje jedna, která má to, o co ony sice možná nestojí, ale co jim dáváno v žádném případě není. Tam, kde tedy Tereza má strach, že není první mezi mnoha, a je dokonce ochotná obětovat se natolik, že by chtěla, aby ji Tomáš na své zálety bral s sebou (Ibid.: 75, II, 19), tam milenky vědí, že Tereza má něco, co ony mít nemohou.

Tereza tedy hledá etiku v submisivnosti nejen k Tomášovi, ale i jeho milenkám. Ostatně i při náhodném sexu s inženýrem celou situaci navlékne tak, že v podstatě vypadá jako znásilnění, což ovšem jednak oba vzrušuje, jednak je ale celá nevěra vyznáním lásky Tomášovi (Češka 2005: 149). Tereza tak dosahuje orgazmu a plive přitom inženýrovi do tváře (Kundera 2006: 165-7, IV, 16-17)⁴⁰³. Když se zase Tereza nechává od Sabiny fotit, je nahá, odzbrojená, je napospas (Ibid.: 79, II, 22), vydává se jí tak proto, že je v submisivnosti zvyklá hledat etičnost sexu. Právě proto se poddává, a tím nejen smývá dualitu těla – které dává cele všanc a očekává, že do obnažené tváře nebude uhozena – ale i celou sexualitu ospravedlňuje. Mravní odpovědnost totiž nechává na dominantním partnerovi. To nemůže pochopit Sabina, je to pro ni anachronizmus a omezenost (Ibid.: 85, II, 25), avšak to jen proto, že je na opačné straně barikády: Franz je submisivní a ona je dominantní. Sabina je na tom přesně naopak než Tereza. Když se Franz se svou nevěrou svěří své ženě, Sabina je nerada, považuje to za vniknutí cizí ženy (Franzovy manželky) do své intimity. Nevadí jí, že Franz není jen její, o to jí totiž vůbec nejde. Vadí jí, že se stává sokyní jiné ženy (Ibid.: 127, III, 8), ale především, že je na ní Franz teď závislý, že má jen jí, což ohrožuje její nezávislost.

⁴⁰³ Stojí za připomenutí, že Kundera jinde chápe vztah muže a ženy jako freudovský souboj dvou principů (Haman 2012).

Franz se totiž milované ženě odevzdává na milost a nemilost, stejně jako to činí Tereza (Ibid.: 96, III, 1). Právě pro svou submisivnost svou nevěrou se Sabinou trpí. Má totiž manželku, ale trápí jej, že se své milence právě díky manželčině existenci nedává cele (Ibid.: 97, III, 1). Jeho etika sexu je založena na věrnosti, ta je pro něj nejvyšší ctností (Ibid.: 104, III, 3). Avšak této ctnosti se zjevně nedrží, čeká pouze, že jí Sabinu okouzlí. Franz tedy etiku, kterou by od sebe v ideálním případě vyžadoval, používá ke svádění žen. Ohromuje hodnotami, ačkoliv se jich nedrží. Franz ostatně žije spíše ve světě představ. Při sexu má vždy zavřené oči, Sabina si připadá jako by souložila s nemluvnětem (Ibid.: 128, III, 8)⁴⁰⁴ a Franz si zřejmě představuje sebe morálnějšího, Sabinu krásnější, zkrátka dává přednost nereálnosti před realitou. To ovšem pro Sabinu není problém⁴⁰⁵. Chápe totiž, že žít v pravdě lze jen bez publika. Když víme, že jsme pozorováni, přizpůsobujeme se očím pozorovatelů a nic z toho, co děláme, již není pravda (Ibid.: 124, III, 7). Oba milenci se tak zcela zásadně minou. Sabina dá do poslední soulože vše, protože to pro ni je naposled a má soulože s nemluvnětem dost, Franz to naopak chápe jako její touhu žít s ním navěky (Ibid.: 128, III, 8).

Sexualita sama je v podstatě zmocnění se „miliontiny nepodobného“, které každého člověka odlišuje. Zmocnění se této nepodobnosti či osobní zvláštnosti se podle Kundery děje sexem právě proto, že v sexu je tato nepodobnost ukrytá, vyžaduje svádění, dobývání, odkrývání, a tím je zajímavá. Ovšem to je odděleno genderově, Kundera totiž mluví jen o dobývání ženy. I když tedy popisuje sukničkáře a dělí je na ty, podléhající lyrické touze (hledat v ženách sebe sama a zklamávat se) nebo epické (hledat vše, a proto se nevydat všanc zklamání, protože „něco“ se najde vždy), vždy mluví o mužích (Ibid.: 216, V, 10). Žena je subjekt, je submisivní, jde o adeptku mužské lásky, často vyznačenou jen přezdívkou (Češka 2012), nebo v případě Sabiny je submisivnosti (a tak lásky a spokojeného života) neschopna, a tak selhává.

Etika Tomáše v *Nesnesitelné lehkosti bytí* je tedy etika dobyvatele. Jde o muže, který si ze sexu pamatuje jen samotné dobývání (Ibid.: 223, V, 12), a který lásku nedovede pochopit. Má pocit, že jí v něm Tereza vyvolala právě tím, že jí dostal odhalenu (Ibid.: 224, V, 12), spojuje ji s nahodilostí mozkových procesů a vůbec ji od sexu odlišuje: „Připoutat lásku k sexu, to byl

⁴⁰⁴ Češka (2005: 208) chápe Franzovu absenci mužské síly při souloži jako jednu z Kunderových kastrálních metafor.

⁴⁰⁵ Chvatík (1994: 97) si všímá, že Franze disponovala láska k matce opuštěného mužem k soucitu, zatímco Sabina bere lásku jako únik z reality světa povinností.

jeden z nejbizarnějších nápadů Stvořitele“ (Ibid.: 253, V, 22). Protože sexualita je pro Tomáše dobývání a vzrušení, uvažuje Kundera nad tím, že v ráji nebylo vzrušení, ale jen rozkoš (Ibid.: 263, VI, 4). Je to totiž vzrušení, nutnost dosažení erekce, dotek čehosi nepoznaného, co ženu odlišuje, co muže vzrušuje, co jej nutí se jí zmocnit, a tak ji poznat. To je ovšem vůbec umožněno faktem, že bytí je nesnesitelně lehké: nevrací se, každá poznaná žena je pokaždé poznána jinak, i kdyby s ní Tomáš souložil v duchu svého pravidla třikrát za sebou nebo v rozestupu tří týdnů. Vrátit se k dobytému, a tedy jej poznat dokonaleji, je nemožné, touha tedy dobyvatele žene stále dál, a láska stojí pro Tomáše jaksi mimo ni, s dobýváním se nepojí. Ovšem celá tato komplikovaná filosofie je přesně to, co Tomáš k ospravedlnění svého sukničkářství používá, aby vypadalo morálně. Sám se sebou je spokojený právě proto, že sex oddělil od lásky, připsal mu principiální neuspokojitelnost, a tedy nutnost jej stále znovu provozovat. Též neopakovatelnost – zaviněná lineárním průběhem bytí, v němž se nic nevrací, a které je nesnesitelné – je jen rétorická figura umožňující sám sebe si vážít, své počínání chápat jako morální: Tomáš totiž vlastně svými zálety, které Terezu trápí, řeší nedosažitelnost ženy. Díky absentujícímu rozlišení mezi nestydatostí (ve smyslu popření cudnosti) a nestoudností (ve smyslu mravním) (Haman 2012) je těžké mluvit o mravu. S požadavky mravu (s věrností jedné ženě) Tomáš nesouhlasí, překonává je osobní morálkou, složitě vykonstruovanou vypravěčem knihy. Ovšem je to morálka založená vysloveně sobecky: jde o uspokojení Tomášových tužeb, o radost z dobývání nedobytného, které je ukryto pod celou metafyzickou stavbou *Nesnesitelné lehkosti bytí*.

Zatímco Tomáš dualizmus těla překonává sestupem k němu – obdivuje řitní otvor a tělesnosti – Tereza se tento dualizmus snaží překřičet, zrušit tělo tím, že jej nedílně spojí s láskou, jejíž výši ovšem tělo neustále zrazuje. Ovšem – alespoň z mužské pozice vševědoucího vypravěče – ani sama láska jako koncept, který činí sex morální, na tom nakonec není lépe než pohlavní uspokojení. I jí je vlastně nemožné dosáhnout s člověkem a daleko lépe se daří jí dosáhnout proti všem očekáváním se psem, od něhož se nemusí bát nevěry:

„Možná, že nejsem s to milovat právě proto, že toužíme být milováni, to jest, že chceme něco (lásku) po tom druhém, místo abychom k němu přistupovali bez požadavků a chtěli jen jeho pouhou přítomnost“ (Kundera 2007: 315, VII, 4).

Kde se tedy sex má ideálně zmocnit odlišnosti a dobýt, tam láska se má ideálně radovat jen z přítomnosti druhého, což se ovšem nemůže dařit především tehdy, když tento „druhý“ nestojí jen o přítomnost milované, ale o její dobytí a když tedy intence obou jsou významně rozdílné. Rozdílnost je však nutná: kdyby Tereza byla stejná jako Tomáš, jejich vztah by byl nemožný, Tomáš by její nevěry nesnesl⁴⁰⁶. Navíc ačkoliv nutné kontinuální dobývání v sexu, stejně jako chtění pouhé přítomnosti druhého jsou koncepty chimérické, jsou stále lepší než Sabinina touha po opravdovosti. Sabina ví, že všichni v přítomnosti druhých hrají, ale Franz, který se na ní v zajetí vlastních morálních představ – viděných jen se zavřenýma očima – zmítá, je jí odporný⁴⁰⁷. *Nesnesitelná lehkost bytí* tedy sice chválí erotické přátelství (Le Grand 1998: 177), avšak romantický snílek i pragmatický děvkař hledají nakonec to stejné.

16.5. MICHEL HOUELLEBECQ: PLATFORMA

Věštit ze současné literatury díla v budoucnosti snad kanonická je nemožné, proto poslední vybrané dílo je spíše zajímavostí současné literární scény než knihou kanonickou. *Platforma* je roce 2001 vydaná kniha francouzského autora známého provokativními texty. Má být zprávou o průměrném jedinci z 21. století. Taková teze je sama o sobě provokací: tématem knihy je totiž sexuální turistika, které se jistě nevěnuje právě každý. Michel Houellebecq sám se za *Platformu* dočkal obvinění z rasismu (z muslimské strany) a ve Francii rozsáhlé diskuse o svobodě projevu⁴⁰⁸. Kniha totiž západní civilizaci vidí jako beznadějně pokryteckou, zamýšlí se nad jejími alternativami, velmi kriticky se vyjadřuje k islámu a velmi otevřeně líčí sexuální scény. To samozřejmě u Houellebecqa není nic nového. Již v *Elementárních částicích* z roku 1998 odsoudil západní mravy jako degenerované, a to obzvlášť v oblasti lásky a něhy, protože příběh dvou bratrů, z nichž jeden se v alternativně zaměřeném kempu věnuje sexu v podstatě neustále (a to například i v podobě swingers party), zatímco druhý se mu nevěnuje vůbec, dopadá velmi signifikantně. První z bratrů končí v psychiatrické léčebně, druhý – s pocitem že prožil velkou lásku, což je však pouze koncept, kterým klame sám sebe, milován snad byl, ale on nemiloval v žádném případě – se vrhá do víru vědy a klonování⁴⁰⁹. Vztahy západní

⁴⁰⁶ Terezinu nevěru s inženýrem je nutné chápat spíše jako pokus o vzepření se této nerovnosti, který jí ale zase vrací zpět k Tomášovi, jemuž patří.

⁴⁰⁷ Dítě je v Kunderově románu významné svou absencí tělesnosti (Češka 2005: 33).

⁴⁰⁸ Důležitý je i fakt, že Houellebecq rozhodně není typický francouzský *écrivain engagé* (viz Williams, Sweeney 2019).

⁴⁰⁹ K analýze *Elementárních částic* i z hlediska sexuality viz Morrey (2013: 14nn).

společnosti končí osaměním, tichem a smrtí, Houellebecq totiž tuto společnost vidí jako místo utrpení, jehož záchrana je naprosto iluzorní.

Takové vidění sexuality zdaleka není na současné literární scéně ojedinělé. Současná literatura totiž často uniká do iracionálna: Haruki Murakami například ve svém díle *Kafka na pobřeží* (ostatně jako ve většině svých prací) nechává kočky mluvit, otvírá dveře do jiných dimenzí, lidem upírá stín a sexualita pro něj hraje roli jakési technikálie⁴¹⁰. Ztopořený penis je tedy „jen část těla nic víc“ (Murakami 2006: 110), pohlaví se rozmlžuje v osobě pana Óšimy, který vypadá jako muž, je žena a zároveň gay a k sexu používá výhradně konečník (Ibid.: 211). To má samozřejmě především magický účel, Óšima jakožto jakýsi strážce brány nemá pohlaví, je čistý, neurčitý. Avšak tato magie se odehrává ve světě, který je docela jistě „náš“ a vyjadřuje etickou pozici: Kafka má sex s ženou, která je velmi pravděpodobně jeho matka a je mnohokrát zdůrazněno, že do ní ejakuloval (Ibid.: 330, 369, 375), znásilní dívku, která je velmi pravděpodobně jeho sestrou, a ačkoliv ta po něm chce, aby okamžitě přestal, Kafka si raději nalže že cítí „tělesnou rozkoš, kterou zakouší“ (Ibid.: 436).

Murakamiho jmenovec Rjú Murakami do magických světů neuniká, k úniku mu ale slouží sexualita až neuvěřitelně drsná. V knize *Čáry* představuje čtenáři kritiku konzumní společnosti prostřednictvím scén brutálního sexu a dívek v sadomasochistických salónech, které rozpráví o magii, zatímco mají v puse mužův penis (Murakami 2009: 90) a jakékoliv strádání a touhy po čemkoliv řeší masturbací či anonymním sexem (Ibid.: 170). V *Nekonečné, téměř průzračné modři*, oceněné prestižními literárními cenami, zase představuje velmi ponurý příběh, jehož hlavní protagonisté se zabývají výhradně sexem, drogami a rokenrolem. Sexuální scény jsou děsivé, drastické a postrádají jakoukoliv etiku. Dívky souloží s každým, muži je po souloži odhazují jako použité kapesníky, souloží se téměř výhradně ve skupinách, a sex se bere jako způsob vyžití, jako úleva slasti, která se však již ve chvíli prožitku mění v bolest (viz Murakami 2011: 37-39, 54-55, 108-109).

Houellebecqova *Platforma* se sice vydává zcela jiným směrem, není však o mnoho lepší. Hlavním hrdinou knihy je cynický čtyřicátník Michel, zaměstnanec Ministerstva kultury, který se k životu staví až překvapivě bez emocí, místy dokonce s nihilismem. Pokud má něco

⁴¹⁰ Hlavní postava knihy má například sex s mladou Sakurou, nejprve spolu spí v posteli, když Sakura ucítí jeho erekci řekne: „Musí to být hrozný, chápu. A nedá se to zastavit, co?“ (Murakami 2006: 108).

rád, pak je to alkohol a kvalitní sex, přičemž druhé řečené hledá u thajských prostitutek. Jeho otec je zavražděn – což citově zcela prázdného Michela nijak zvlášť nevzruší – a on odjede do Thajska za sexuální turistikou. Má sex s četnými prostitutkami (jeden dokonce vědomě nechráněný, s očekávaným rizikem nakažení HIV), obeznámí nás se svými problémy s erekcí, s neuspokojivostí sexu, a nakonec se seznámí s Valérií – pracovnící cestovní kanceláře – která se od všech žen v jeho životě liší. Jejich vztah je plný odsudků o citové vyprahlosti, avšak s trochou odstupu by se dal nazvat láskou. Bisexuální Valerie mu ukáže nejen ve vysloveně pornografických pasážích líčený sex, hromadné soulože a soulože na veřejnosti, ale i lásku, což je cit, kterému Michel dlouho nemůže uvěřit, protože jej považuje za vymizelý, neexistující, avšak kulturně vyžadovaný a tudíž hraný. Spolu s Valérií založí Michel projekt sexuálního turismu, plánují služby, které svým klientům budou poskytovat, nacházejí-li však spolu nějaké štěstí (což je vzhledem k hanebnosti Michela a sexuální protřelosti Valerie sporné) je ukončeno teroristickým útokem islámských radikálů, při němž Valerie umírá. Michel, neschopný po celou dobu jakýchkoliv významnějších citů, upadá do nenávisti.

Pomineme-li fakt, že Houellebecqovy hrdinové tradičně zápasí s nedostatkem sexu (způsobeným například chybějící erekcí), sexualita je v knize především viděna jako náhrada ze chybějící mezilidské vztahy, kterých současná západní civilizace není už schopna. Ne že by tyto vztahy nahrazovala beze zbytku, naopak, je prázdná, poskytuje jen dočasnou úlevu a spíše vylepšuje existenci, která je – vzhledem k Houellebecqovu pesimismu – pochopitelně tragická. Bez sexu by byl život jenom bojem s tuhnoucími klouby a zubními kazy (Houellebecq 2008: 172). Zní to, jako by popisoval realitu neuspokojivých milostných vztahů, ale mluví o sexu, když se zamýšlí nad faktem, že několik milionů lidí na západě má dnes vše, co chtějí, s výjimkou skutečného pohlavního uspokojení, které opakovaně hledají, nenacházejí, znovu hledají, krátce nacházejí, ztrácejí a znovu hledají, aby zjistili, že život strávili hledáním a že byl v podstatě bědný. Cynický Michel v sexu spatřuje řešení problémů světa, jelikož vybíjí frustrace v přehnaně individualizované společnosti. Pohlavní orgány a existence sexu obecně jsou podle něj zdrojem vší rozkoše, jíž se na světě lze domoci: Bůh, jemuž je kladeno za vinu, že nás stvořil pomíjivé, ješitné a kruté, nám sexem zároveň poskytl chabou formu náhrady (Ibid.). To je síla sexuality, společnost vyznávající ekonomickou filosofii však na této síle staví: Rozdíl v přístupu k sexu mezi současností a minulými stoletími spatřuje Michel především ve skutečnosti, že sexualita se oddělila od reprodukce. Aby lidstvo udrželo genetickou hodnotu

druhu, muselo přikládat prvořadý význam kritériím zdraví, síly, mládí, fyzické zdatnosti – a krása byla jen jejich praktickou syntézou. Ani dnes krása neztratila nic ze své hodnoty, ale stala se zpeněžitelnou, narcistickou, je to druh směnného statku, univerzální zprostředkovatel peněz (Ibid.: 235-6).

I takto obchodní přístup k sexu ovšem vyžaduje nějakou etiku, je však založena na peněžním vyrovnání. Sex je uskutečňován jako potřeba, poskytující v prázdném, krutém světě alespoň nějaké potěšení, a především není nijak limitován. Bylo by totiž nesmyslné limitovat zdroj jediné životní rozkoše, jedinou možnost náhrady za pomíjivost. V případě Michela je záliba v ženských pohlavních orgánech to jediné, co v sobě spatřuje jako lidský rys (Ibid.: 55). Z hlediska hodnot je přínosná dokonce i sexuální turistika. Nejen proto, že vybijí frustrace bohatých mužů ze západu, ale i proto, že místním ženám dá vydělat peníze a zlepšit si vlastní životní úroveň. Z hlediska prostitutky je ovšem každý muž jen zákazníkem, je dobré, když vypadá „quiet“, jak pronese Michelova devatenáctiletá milovnice v klubu (Ibid.: 45), když je v něm „much need“ (Ibid.), protože takový zákazník je rychle odbytý, služba je vykonána tam, kde o ní byl nejen zájem, ale i potřeba a takový zákazník službu nereklamuje.

Ovšem věc není tak jednoduchá. Na jedné straně je totiž sex sice zdrojem jediné rozkoše, na druhé straně však Michela sexuální touhy obtěžují. Když pozoruje švába ve vaně a rozvíjí úvahy o tom, že proti bez emocí kopulujícím švábům, kteří plní svět svých rychlým rozmnožováním, jsme bezmocní, masturbuje, aby měl jasnou hlavu na četbu (Ibid.: 47) a pár kapkami semene se zbavuje případných tužeb, které by jej rozptylovaly. Když je tělo nasycené, veškerý neklid je pryč, toto ukojení tužeb a chvilkové zbavení se neklidu přirovnává citově vyschlý Michel k Bohu (Ibid.: 132)⁴¹¹. Vzhledem k individuálnímu uzavření se před okolní společností sex není nijak spojen s láskou, a to již ani rétoricky. Stále ještě obsahuje prvek odevzdání se, přijetí stavu závislosti a slabosti (Ibid.: 196), postavu Michela však charakterizuje, že ač tyto prvky pokládá za nezbytné, nachází je v Thajkách a jejich nepřítomnost vyčítá celé západní civilizaci, potažmo i sobě. Zatímco v minulosti snad byly příčinou tohoto nedostatku příliš úzkoprsé mravy, současnou příčinu nachází v pornografii, jejímž standardům žádné tělo neodpovídá dokonale, a kvůli níž se tedy každý za své tělo stydí a tělo druhého jej nepřitahuje (Ibid.). Sex je nicméně jen obyčejná oboustranná potřeba

⁴¹¹ Právě to je ostatně důvodem proč Betty (2016) přirovnává Houellebecqovu literaturu k hororu, který zobrazuje lidskou existenci zbavenou všech metafyzických očekávání

založená na principu: ty dáš, já dám. Když například Michel a Jerome společně orálně souloží se svými (v danou chvíli navíc prostřídanými partnerkami), řeší zcela běžné záležitosti, orgasmus je přitom spíše jakousi žádanou slabostí, v žádném případě ne nebem:

„Vykládal mi o nových rytmických systémech o 4/3 a 7/9 taktu, po pravdě jsem tomu moc nerozuměl. Přímo uprostřed věty překvapeně vykřikl a obrátil oči v sloup: naráz se udělal a prudce vystříkl Valerii do pusy. Teda dostala mě... řekl téměř se smíchem. Tys mě teda dostala“ (Ibid.: 206-7).

Z hlediska praktik není nic zakázané: muži i ženy k sexu běžně používají řitní otvor (Ibid.: 172-3, 247), souloží se ve vlaku vedle spolucestující, která předstírá, že nic nevidí (Ibid.: 223-5), swingers party jsou zhruba stejně zajímavé jako autostop, protože lidi už nechtějí mít nic společného, dokonce ani sex ve skupině, který by je – i když anonymně – spojoval (Ibid.: 194). Muž přesto zůstává dominantní a žena submisivní a velká část textu, která se zabývá ženami, je značně misogynní⁴¹².

Etika sexu v *Platformě* je tedy etika technické záležitosti, směny, obchodu s jednou z mála radostí, které život nabízí (Ibid.: 251). Přítomnost pohlavních tužeb je v knize brána jako samozřejmá, lidé se jich jednak zbavují sexem a dosahují prchavého potěšení, ale i masturbací, protože jde o touhy rušící, nedávající klid k úvahám i práci, a zneklidňující. Uskutečňování sexu jakýmkoliv způsobem není dobré nebo špatné, co zůstalo, je pouhá bazální etiketa této činnosti (pravidelné lékařské prohlídky prostitutek, hygiena, to, co z člověka dělá „dobrého zákazníka prostitutky). Sexuální mrav vychází z faktu vysoce individualizované oddělenosti jednotlivců, kteří do pohlavního styku vstupují, z nezájmu o vazby, a nutnosti bodavou sexualitu uspokojovat a zaměňovat nepříjemné pocity za příjemné. Vše zahlazují peníze a vzájemná nutnost uspokojení potřeb. Závislosti, které se s pohlavním chováním pojí, se kupují, nebo se právě v nich (ovšem jen chvilkově!) člověk masochisticky vyžívá. V neposlední řadě Houellebecqova kniha uvažuje o morálních limitech uvržených na sexuální turistiku. Základní myšlenka nepostrádá zajímavosti: nebylo by lepší uvolnit sexuální turismus jako cosi jednoduše běžného, a tak dát vydělat ženám třetího světa, namísto předstírání, že sexuální

⁴¹² Viz Morrey (2013: 16).

turistika neexistuje nebo je odsouzeníhodná? I zde jde o ekonomické ohledy, nikoliv ovšem o morální.

Houellebecqova kniha se tak pokouší sex etiky zcela zbavit, anatomizovat jej, ekonomizovat. Při tom je zcela nemilosrdná jak k mužům, tak k ženám a jejich tělům⁴¹³. Sex má sice řešit problémy světa typu válek, frustrací a vzájemných nenávistí, selhává v tom však především díky existenci jiných než západních kultur. Teroristický útok na konci románu totiž znamená víc než jen dramatický zvrat. Odstraňuje ze scény Valerii, a Michela po chvíli smutku vrhá zpět do náruče erotických masážních salónů, kde po nějakém čase začne dosahovat erekce a ejakuluje (Ibid.: 280). Odstraňuje však také podnik sexuální turistiky, který Valerie s Michele rozjeli. V žádném případě jej neodstraňuje docela, ale velmi drastickým, krutým a v každém případě nezákonným způsobem na zkaženost západu jaksi upozorňuje. Houellebecqovo vidění islámu je sice negativní, ale jinak negativní než v případě západu. Zatímco u islámu jde v jeho vidění o zoufalou obranu a snahu popřít realitu bezcitným útokem, u západu jde o jednoduchý úpadek, citovou prázdnotu páchnoucí egoismem, masochismem a smrtí (Ibid.: 282).

⁴¹³ Moorey (2009) si všiml, nemilosrdnosti v líčení žen, obzvláště těch starých, ve skutečnosti však Houellebecq není o nic milosrdnější k mužům.

III.

Shrnutí a diskuse

Pohlavní život není řemeslo, kterému se lze naučit, musí pro nás zůstat vždy největším uměním, jemuž se naučit je nám dáno životem.

Robert Musil, Muž bez vlastností

17. Shrnutí

Rozsáhlou analýzu lze nyní snad přehledněji shrnout podle časové osy:

17.1. ANTIKA

Byer a Sheinberg (1994: 36) považují za nejdůležitější příspěvek antiky pro etiku sexuality nedůvěru, s níž v ní byla pohlavní slast nahlížena. Tvrdí, že ani Řekové, ani Římané nebyli schopni integrovat sexualitu do vztahů, jejich dědictvím jsou tedy pochybnosti v pohledu na pohlavní chování a jeho přísné omezení. Vezmeme-li v úvahu etiku pohlavního chování naznačovanou v analyzovaných dílech, lze s nimi souhlasit. Lze souhlasit i s Auerbachem, který tvrdí, že zobrazení antické sexuality měla sklon k převaze smyslovosti nad racionalitou a nad etickým řádem (Auerbach 1968: 64). Homérské eposy mužskou sexualitu totiž prezentují na jedné straně jako sílu, jíž nemá smysl odporovat a již je třeba ukojit, zároveň si však všímají důsledků, které toto ukojování nese. Ženská sexualita má být jen nástroj k uspokojení manžela, je nepochybně věrná, na druhé straně však i manipulativní a v nevázané podobě schopná muže měnit v prasata. Už pro Homéra je tedy sexualita konflikt zásadně nevěrného muže a nuceně věrné ženy, či sexualitou nestydatě se holedbajícího muže a stydlivé ženy. Nejen tedy pochybnosti v pohledu na pohlavní chování, ale i tento konflikt nutně vyžadují restrikce a pravidla. Lze tak říci, že Homérova díla ukazují vlastně teprve nutnost sexuální etiky a její odůvodnění.

Ženský sněm, Ovidiova milostná poezie a *Zlatý osel* již ženskou sexualitu vidí podobně jako mužskou. Přesto se obě pohlaví ve svých žádostech stále liší. Muži sice již nejsou hrdinové, ale nad svou sexualitou by v optimálním případě měli vládnout, nepropadat jí, a v případě *Zlatého osla* dokonce směřovat nad ní. Ženami touhy cloumají, jsou dravé, nevěrné, s muži jako oběťmi manipulující. Zatímco ve starším *Ženském sněmu* je však uskutečnění ženských pohlavních tužeb v podstatě absurdní, v mnohem mladší milostné poezii i ve *Zlatém oslu* jsou již uskutečňovány. Jeden typ ženy však přetrvává od dob *Iliady* až ke *Zlatému oslu*. S výjimkou cynického Ovidia totiž ženy a jejich sexualita nejsou líčeny jen negativně: existují velké vzory, věrné a ctnostné ženy, které nabízí nejen manipulativní sex a které nad svými touhami vládnou. Tyto ženy jsou vždy mírné, trpělivé a očividně idealizované: jsou předobrazem Panny Marie. U mužů je tomu sice jinak, jak si však všiml Stenhdal (1951: 241), básníci milostné

poezie byli sice často nevěrní, ale nikdy nestálí. I když se sexu věnují leckde a s leckým, mají milostná pouta, k nimž se navrací.

Foucault (2003a: 91) na základě analýzy prací Galénových, Plutarchových a Pseudo-Lúkiánových považuje pro římskou sexualitu za určující kultivaci sebe sama, pro níž je typická snaha získat nadvládu nad sexuální slastí a zakusit nerušenou radost oproštěnou od touhy. I s tímto tvrzením lze souhlasit. Pohlavní touhy v analyzovaných dílech mají děsivé následky, dokonce děsivě působí i samy o sobě. Ostatně Afrodité (či Venuše) byla sice plná lásky a touhy, ale i klamu a podvodů, stejně tak Eros byl – obzvláště ve svých raných reprezentacích – děsivý, obklopený nemocemi, šílenstvím a ohněm, zkrátka vše jen ne hravý andílek (Stearns 2009: 35). Právě proto *Aeneis* vytyčuje římský sexuální ideál: muže, který nikdy nepropadne vlastní žádosti a lásce natolik, aby to ohrozilo jeho poslání. Ovidius k tomu přidává návody, jak podobného nadhledu dosáhnout či jak se nechtěného propadnutí zbavit.

Otázkou pochopitelně je (a to nejen zde v antice, ale i v dalších obdobích), do jaké míry tyto reprezentace ukazují skutečnost. Stearns (2009: 35) považuje za nezpochybnitelné, že stejně jako současná Amerika, i řecká a římská kultura byly ve svých uměleckých reprezentacích mnohem erotičtější než skutečný život většiny lidí. V tom se sice zřejmě neplete, avšak i kdyby literární zobrazení neukazovala realitu, ale spíše zbožná přání a na osobních zklamáních založené předsudky, jejich vliv na to, co lze od lásky, pohlavního chování a sexuálních partnerů očekávat, je pro realitu nezanedbatelný.

17.2. BIBLE

Bible a na ní závislá apokryfní literatura podává obraz zvláštní sexuální etiky. Na mnoha místech vychvaluje sexualitu manželskou, a dokonce povoluje pouze ji, na druhé straně v ní však najedeme četné případy cizoložství (David, Tamar či Ježíšovo chování k cizoložným ženám), které není potrestané. Zcela mimo pozornost jsou všechny formy manželských sexuálních problémů, naprosto proto nelze souhlasit s tvrzením, že *Bible* nabízí upřímné a detailní vysvětlení toho, jak má být sex provozován a k čemu je (např. Akintunde 2011). Sexualita v manželství je totiž v *Bibli* vždy dobrá, zatímco mimo něj je destruktivní, což ovšem pravdu pokřivuje, nikoliv popisuje. *Bible* dále zobrazuje sex jako zvířecí činnost, dobytčnou, ponižující. Prostřednictvím sexu mají být poniženi a přivlastněni cizinci v příběhu Sodomy a v knize *Soudců*, již sama nahota pobuřuje a znečišťuje, sexualita je tedy síla nedůvěryhodná a

samo tělo člověka od výšin božích požadavků zrazuje⁴¹⁴. V *Bibli* proto najdeme milostnou lyriku *Velepísně*, stejně jako přísné omezení pohlavních aktivit, jemuž se – spolu s předpisy upravujícími kálení – právem vysmíval Voltaire. Kniha ovšem nezobrazuje sexualitu rozbouřených hormonů: biblická sexualita totiž vyžaduje zralost, vzdor skutečnosti, že s neodbytnými touhami se nejvíc musí potýkat právě ti, jež do zralosti mají daleko.

Evangelia a obzvláště mnohem mladší apokryfní literatura extremizují požadavky *Starého zákona*. Je sice pravda, že mimo zákaz rozvodů nespočívají četné církevní regule vztahující se k sexu na Ježíšových výročí: ostatně sám Ježíš si vybral pro svůj první zázrak právě svatbu, což by jistě neudělal, kdyby pohlavní aktivitu, jež po svatbě měla následovat, spatřoval jako špatnou. Avšak již Pavel radí spíše ke stavu bez ženy a manželství – jedinou preferovanou formu sexuálního vžití – vidí jako ústupek. Apokryfy pak vidí sexualitu vůbec jako špinavou a odpornou, tedy tak, jak ji vidí Bataille (2001). Kdybychom od *Bible* jako literatury vzhledli ke křesťanství, které na ní stojí, najdeme 2000 let pochybně temné křesťanské morálky, o níž píše Denzler (1999). Kořeny sexuální církevní doktríny se nachází v myšlenkovém světě *Starého zákona*, stoiků a perských manichejců (Ibid.: 214) a vedou až k Alfonsovi z Liguori a jeho úvahami nad tím, jak těžký hřích je pozorovat pohlavní orgány druhého člověka z různých vzdáleností či zda je smrtelným hříchem odmítnout čtvrtou soulož v průběhu jediné noci (Bellinger 1998: 288). Vyřazení sexuality do animální oblasti však není dílem církve a křesťanství. Sama *Bible* totiž odlišuje animálnost pohlavních tužeb od kultury Boha (zobrazené prostřednictvím jeho vyvoleného lidu). *Bible* však není nutně knihou nesexu, tou jsou až apokryfy a následný svět středověkých legend, v nichž se světci raději vrhají do náruče smrti, než by povolili vlastnímu tělu.

Bible přesto překrásně zobrazuje neustálé kolísání mezi vysokými požadavky, které na sebe a svou tělesnost lidstvo klade, a mezi pocitem hříšnosti a nutnosti odpuštění sobě samým, které porušení těchto vysokých zásad nutně přináší. Snaha vyskočit nad tělo a realita pádu místo takto požadovaného vzestupu vytváří napětí, které právě *Bible* tematizuje. Šalomounovu moudrost tudíž táhne k zemi harém osouložených žen, Davidův zpěv žalmů zase

⁴¹⁴ Je zajímavé, že sexualita ponižuje nejen v *Bibli*, ale například i v hierarchii zločinů. Murín (1999: 47) popisuje, že ve vzájemném kastování vězňů jsou „prckoši“ (tedy odsouzení ze znásilnění) považováni za spodinu vězeňské hierarchie.

jeho netečnost k pohlavní etice vůbec. Zbožnost naopak povyšuje prostitutku Ráchab a Ježíš nás ubezpečuje, že ten, kdo hřeší, bude vítán při návratu do otcova domu.

Misogynie některých biblických pasáží či odsouzení žen do silně inferiorních pozic je sice dobově normální, v čem však Bible zarazí: sexuální touhu, nevěru a cizoložství přisuzuje výhradně ženám, jako by necizoložily s muži, ale samy mezi sebou. Pryč je neovladatelná, a tudíž nutně kdekoliv uspokojovaná hrdinská mužská sexualita Dia, Odyssea či Aenea. Žena je po pohlavní stránce viníkem, k ní je přirovnán Boží lid, ona touží po smilstvu. Z bahna takového moralismu ženy sice zachraňuje Marie, ovšem zachraňuje je za vysokou cenu: správná žena je panna, která je schopna nejen počít, ale i porodit bez ztráty panenství. Mariino panenství je nutné pro početí Mesiáše, neboť každý muž – i prorok a Mesiáš – vychází z ženy a ta je vilná. Skutečnost, že v *Bibli* samé nacházíme Marii jako pannu pouze do doby Ježíšova narození – následně s Josefem má sex a rodí další syny – zcela popřou apokryfy, které přiřknou neposkvrněné početí nejen Ježíšovi, ale i Marii. Neposkvrněné početí však neznamená neexistenci prenatálního života, porod, či pobyt v lůně matky. Neposkvrněné početí kupodivu vyřazuje muže, ačkoliv ten v *Bibli* bývá jen zřídka obviněn z cizoložství a pohlavní hříšnosti. Etický přístup k obou pohlavím je tedy podivný: za neustálou nevěru kritizovaná žena a duchovnu se oddávající muž – prorok. Avšak právě od muže, jeho semene a způsobu, jímž se do ženy dostává, chrání Ježíše Mariino panenství. Je tedy sice sporné, zda Marie neprožila při neposkvrněném početí orgasmus, s jistotou však lze tvrdit, že jej při něm neprožil žádný muž.

Tím se však dostáváme k zmíněnému pohlaví samotného Boha. Neexistuje. Právě tomu se chtějí podobat všichni panicové a panny. Bezpohlavnosti Boha však stojí v cestě jeho patriarchálnost, fakt, že se svým lidem zachází jako s nevěrnou ženou (nikoliv mužem) a hrůza z mužské homosexuality, podrývající maskulinitu a jí připsanou přivlastňující roli. Bůh ale také disponuje zcela ženským typem sexuality: odmítá výbušnou a rychlou ejakulaci, egoistické šílenství mužské rozkoše, ale spíše tíhne k snaze po zachování důstojnosti dané pravidly, což je typicky ženské (Gödtel 1994: 24).

17.3. STŘEDOVĚK

I legendy jsou z hlediska sexuality žánrem značně extrémním. Ukazují sice jak s pohlavností doslova zatočit, stěží se však lze ubránit podezření, že sami legendisté propagovaný standard nemohli dodržet. Raní legendisté sexualitu a probuzené tužby staví na

roveň mučení, takovému stavu lze čelit jinou bolestí a světci/hrdinové neváhají mučit svá těla až do krajnosti. Panenství a panictví si legendy cení nade vše, i když není vždy zřejmé, proč je takovým pokladem: panenství totiž před touhami nechrání. Ovšem nemít tělesné touhy znamená nemít co překonávat, a tedy nemít žádné zásluhy, duše je utrpením těla totiž vysvobozována. Je-li světice k sexu nucena, není rozhodně nucena mít z něj potěšení, hřích tedy nespočívá v samotném aktu, ale v touze po něm a v radosti z něj. Etika legend a exempel je směrem k pohlavnímu chování tedy tvrdá: sexualita špiní duši, je to ďábelské hnutí, kterého se ani na kost vyhublí muži v poušti nedovedou zbavit, avšak kterému přesto nesmí nikdo polevit.

Píseň o Nibelunzích sexualitu nezavrhuje: vypráví o hrdinech, pro něž sex je jedním z odměn za jejich snažení. Zamilování je krátké a intenzivní, po něm však následuje tragédie a dlouhý zápas o spravedlnost. Sexualita se s ním pojí nedílně, ale zatímco mužova pohlavnost je divoká, heroická a patří mezi jeho způsoby boje, se ženskou sexualitou je těžké si vědět rady. Pouze panenská žena nepatří muži, je nepřivlastněná, je heroinou a tudíž je nebezpečná a vyžaduje zkrocení. Vdaná žena je však v *Písni* prodloužením muže: chvástá se jeho výkony, mstí jeho smrt a je mu věrnou družkou, přičemž vzhledem k touze je vždy pasivní.

Nejinak proces dobývání a svolení k sexu vidí i *Román o růži*. Žena je zde pasivní, je dobývána, po většinu času pouze dlí v hradu. Kdo musí projít světem, setkat se s řadou poučení udílejících osob a hrad s Růží dobýt, je ovšem mladík. Etika, která se mu nabízí, však odstraňuje vše individuální – to lze řešit s prostitutkami – a naopak zavádí velmi robustní etiketu sexuality, která je sledem stanovených postupů. Čtenář se proto neubrání dojmu, že svádění je jako recept z kuchařky. Osciluje se neustále mezi touhou a jejím potlačením, kurtoazní etiketa znesnadňující přímočaré dosažení cíle vyvolává pochyby, zda boj s láskou spojený vůbec stojí za to. Milenec totiž nedosáhne svého bez dodržení rituálů, které představu lásky alespoň navenek evokují. Zároveň je však sexualita obestřena neobyčejným pokrytectvím: není přímočará, a tak je snadné ji pokřivit. Milenci tudíž milují vsкрыtu, pouze kurtoazní obřadnost je předváděna navenek. *Román* se proto v oblasti sexuality soustředí spíše na zachování vnějších požadavků kurtoazie než na řešení reálného etického konfliktu, který sexualita přináší.

Gödtel (1994: 24) píše, že zatímco mužská rozkoš nepotřebuje morálku a je ovládána egoismem, žena si přeje, aby v milostném vztahu zůstala zachována důstojnost daná společenskými pravidly. Je-li toto tvrzení pravdivé, pak je středověk pod vládou ženy. Té stejné ženy, která je pasivní, dobývaná, k sexu pouze svolující. Středověké vidění sexu je totiž buď vidění nesexu v legendách, nebo kurtoazní etiketa, zachovávající důstojnost a vůbec nenahrávající „nemorální“ mužské rozkoši. Není tomu tak ovšem v legendách, které se přehnaně soustředí na sexualitu ženy: ta je přitom nepochybně klíčem k sexu muže. Misogynie a esenciálně odlišná pohlaví jsou proto typicky středověká. Huiziga (2010: 125) považuje *Román o růži* za vykročení k renesanci a minimálně obranou pozice neprávem utlačované ženy. Renesance však půjde ještě dál.

17.4. RENESANCE

Morus (1969, II: 5) vidí renesanci jako dobu pravého odhalení těla. Jiní (Schwanitz 2019: 229-271) teprve do renesance zasazují vznik velkých děl evropské literatury. Jak jsme však viděli, renesance startuje spíše etikou nesexu než sexu. V *Božské komedii* jsou tělesné slasti umístěny do Pekla. Dábové hlasitě pouští větry a častují se sexuálními narážkami, neboť jen mezi ně tyto nízké věci patří. *Komedie* nevidí smilstvo jako nejhorší hřích, dokonce se zdá, že i homosexualita není tak zavrženíhodná, jak by se dalo očekávat. Přesto však nejde o hříchy malé, sama láska je vynášena jako věc čistě duchovní a tělesné slasti ji pouze špiní.

Dekameron oproti tomu po duchovní lásce netouží, plně se věnuje tajemství lásky tělesné a jejím peripetiím. Poměrně trefně je zarámován strachem ze smrti (z morové rány), která vede k důrazu na pohlavní myšlenky a touhy. *Dekameron* zpochybňuje totalizující etické soudy: umrtvování těla je hloupost, užívání si (nejen) sexuální slasti, se stává životním programem a vůbec nejvyšším, čeho jde v životě dosáhnout. Nízká sexualita se ze své nízkosti vymaňuje především tím, že je z nedostupných výšin stažena láska, jejíž nedotknutelnost je zapomenuta, a jež je ztotožněna se sexem. Láska krom sexuální rozkoše totiž podle *Dekameronu* nic vyššího nabídnout nedokáže. Odsouzeno je moralizování, avšak jako samozřejmé se zavádí měšťácké pokrytectví: sexu se lze oddávat bez zábran pouze tehdy, nedozví-li se o něm veřejnost. Existuje tak dvojí morální metr: na věci veřejné a na věci soukromé. Nejpregnantněji je pohlavní etika *Dekameronu* vyjádřena v desátém příběhu druhé dne: etika pohlavní zdrženlivosti je vlastně etika impotentních, kteří ke své impotenci nutí

ostatní. Takové zjednodušení zní lákavě, avšak zcela opomíjí lásku jako vyšší cit a rezignuje na jakoukoliv metafyziku.

Cervantesova parodie na rytířské romány se – co se etické pozice týče – *Dekameronu* podobá, je však umírněnější. Sexualita je v ideálů zbaveném světě, s nímž je Quijote neustále konfrontován, prožívána volně, bez velkých morálních ohledů, přesto platí zásada lásky, která má být věrná, i když tomu tak ve většině případů není. Věrná láska až za hrob je tak sice možná, rozhodně však není standardní. Don Quijote ukazuje impotenci ideálů, na něž nelze spoléhat, zároveň však ukazuje, jak ideály slouží k zakrytí a větší přípustnosti toho, co skrývají: sexuální tužby totiž nelze porazit, lze před nimi utéct, nebo se jim podvolit. Bláznivý rytíř musí hledat čaroděje tam, kde jeho představa o světě stojí v přímém rozporu se skutečností, avšak ve stejném duchu musí každý použít idealizovanou lásku, aby jí zakryl nízkost a nepřípustnost vlastních (obzvláště realizovaných) tužeb. Takto mravně upravená sexualita je prožívána volně a podobně jako v *Dekameronu* se s ní mnoho morálních ohledů nepojí.

Shakespeare má na etiku sexu, manželství a na lásku názor poměrně vyhraněný. *Romeo a Julie* znovu prezentují lásku centrálního páru jako věc nadzemskou, vzdálenou sexualitě. Hra zobrazuje ideál romantických milenců, jež zbožňují svá těla jen jako obrazy svých duší, zároveň však názorně ukazuje konflikt společensky vynucovaného mravu s individuální morálkou milenců. Láska milenců vykreslená na kontrastu obhroublosti jejich okolí – především cynického Merkuria – tudíž nestanoví pro společnost výhodné mravní chování, ale vytyčí ideál, k němuž milenci budou směřovat. Stejně tak *Othello* reprezentuje lásku „proti přírodě“ a odvrhnutí mravu. Do hry však navíc vstupuje žárlivost: věčná nejistota milencovou láskou, majetnická snaha mít, co vlastnit nelze. Othellova žárlivost je podnícena předpokládanou nevypočitatelností ženy – která je však paradoxně velmi vypočitatelná a věrná. *Othello* proto proti sobě staví dvě podoby sexuální etiky. Dobrou: založenou na lásce, ztělesněnou černým mužem a špatnou: vše redukující jen na nedůvěryhodný chtíč, ztělesněnou bílým Jagem. Žárlivost vzniká mezi muži, kteří se vzájemně postrkují a sledují své cíle: Desdemona je vzhledem k celému zvratu lásky pasivní. Vzájemné nepochopení obou pohlaví však dělá v *Othellovi* vztahy marnými. Dokonalý vztah je možný jenom k obrazu, v němž se Desdemona promění teprve po své smrti, ne k reálnému člověku, jenž je vždy nejistý a jeho city neempirické.

Renesanční etika sexu je tedy mnohem liberálnější k ženinu panenství, sexuálnímu touhám a pohlavnosti obecně. Zásada „*Humana non sunt turpia*“ vede k mnohem volněji zobrazovaným tělesným touhám. Ovšem sex stále stojí v příkrém kontrastu s láskou, ponižuje ji, a mezi skutečné milence typu Romea a Julie proto patří pouze nevysloveně. Konflikt sexu a lásky lze vyřešit ve stylu *Dekameronu*: jednoduchou rezignací na lásku jako na vysoký cit. To je však etická pozice, která rozhodně nevyhoví všem. Lze jej ovšem vyřešit i pokrytectvím, zakrytím tužeb pláštíkem ideálů, či rozdělením lásky a sexu mezi dvě odlišné osoby (a někdy i pohlaví).

17.5. BAROKO A KLASICISMUS

Baroko jako by se vydalo oběma cestami. *Nová Astrea* sexualitu zbavuje dimorfismu: muž je (krom některých ohledů) v podstatě ženou: jemností, něžností, neobyčejným zaujetím pro lásku a čest. Muži a ženy jsou si proto podobní, obě pohlaví se jaksí sbližují, avšak nečiní tak v samotném pohlavním aktu (kde je něco podobného nemožné), ale v oblasti lásky. *Astrea* se tudíž obrací k sexualitě rajske: k mytickým časům, v nichž lze hledat mravní vzor. V ní lze najít sexualitu beze studu, bez chůtice, plnou nekonečných ohledů a ve všem naplněnou láskou.

Svět Molinova *Sevillského svůdce* stojí v přímém protikladu. Ukazuje sexualitu neidealizovanou. Sexualita Dona Juana sleduje jednoduchou strategii: rozsévá semeno především všude tam, kde být nemá, jelikož Juanovy okamžiky pohlavní slasti jsou vždy ukradeny někomu jinému. Avšak na rozdíl od *Astrey* přichází Molinův *Sevillský svůdce* s opačným přístupem: chladné kalkulace záletnictví jsou pro oko pozorovatele nerozlišitelné od skutečné lásky a dobře použitá slova nemusí skrývat žádné skutečné významy, musí však vést pouze k předem stanovenému cíli. Tam, kde tedy *Nová Astrea* prezentuje postavy, u nichž pohlavní touhy zcela splynuly s láskou, prezentuje *Sevillský svůdce* postavy, u nichž je láska vedlejší. Etika pohlavního chování je zcela zbavena morálního rozměru, vše se odehrává v mravu: jde především o mínění druhých a vnější zdání, nikoliv o vlastní niterné prožívání. To samozřejmě vede k pokrytectví, jehož významnou stránku akcentuje později *Moll Flandersová*: v dané chvíli, kdy je nutné se rozhodnout, nevypadá mravní přečin zas tak nevábně, jak vypadá při zpětném pohledu.

Di Molinovy postavy si však vysoce cení manželství. Zdá se být jakousi magickou ochranou před chůtíčem, stavem, v němž není možné provádět nic neetického. Je jedno, že sám

Don Juan tuto představu porušuje: má sex jen se zadanými, a dokonce čerstvě vdanými ženami, takže manželství je evidentně ochranou bezzubou. Čeho by však ochranou být mělo, překrásně dokumentuje *Kněžna de Cléves*. Ta totiž myšlenkově čerpá z *Astrey*. I po smrti nemilovaného manžela se proto neoddá své lásce či pudovým potřebám, jelikož manželství je pro ni svátostí i po jeho přirozenému zániku. Žena v *Kněžně de Cléves* musí být též muži vděčná za jeho lásku, za to, že právě jí dal muž přednost před mnoha jinými. *Kněžna de Cléves* je dále vzorem řešení situací manželského trojúhelníku. Je nevyhnutelné, že se dva lidé zamilují či že jiné lidi, jimž se láskou cítíme povinování, nemilujeme. Avšak chování (zamilování se) nepodmiňuje alespoň v *Kněžně de Cléves* jednání (propadnutí této lásce a uskutečnění pohlavních tužeb).

Pro etiku významná je však i skutečnost, že neopětovanost a protivy city druhé strany povzbuzují. Milenec zkrátka miluje o to víc, o co víc ví, že daná žena nemiluje jeho. Toho využívá Defoeova *Moll Flandersová*. Na mužské touze mít právě to, co není dostupné, staví svou manželskou kariéru. Moll je přitom protikladem kněžny de Cléves. Kde druhá si cení manželství nade vše a je mu věrná až za hrob, ačkoliv je bez lásky, tam druhá používá manželství jako obchodní strategii. Z Moll číší ve všem jejím jednání otevřenost a naprostá netečnost k ideálům, které by sice měla sledovat, ale nesleduje. To neznamená, že nejsou v jejích úvahách, ale u úvahy se zůstává, na praktický život hrdinky nemá v podstatě vliv. Ovšem i zde je vidět rozdíl mezi muži, kteří ovládli manželskou burzu, a ženami, které mají stále v rukou dost prostředků, jak se za svou proměnu ve zboží manželského obchodu mstít. Moll právě touto pomstou své pohlavní jednání omlouvá.

17.6. OSVÍCENSTVÍ A PREROMANTISMUS

Tak jako se postavy v *Sevillském svůdci* utíkají do manželství, které by je mělo před sexualitou ochránit a zbavit jejích škodlivých účinků, utíkají se postavy Diderotovy *Jeptišky* do kláštera. Ctnostná Zuzana je sice v podstatě asexuální, ovšem to neplatí pro ostatní postavy v klášteře. Stejně jako manželství je spíše amuletem, který v podstatě nechrání před ničím, i klášter je místem, kam lidé utíkají před sexem jen proto, aby je vzápětí dohonil.

Ještě hůř to vypadá v Laclosových *Nebezpečných známostech*, kde se sexualita mění v lov, jehož zajímavost zvyšuje snaha neporušit veřejně prezentovaný, mravem vyžadovaný obraz sebe sama. Cílem lovu je nadvláda nad druhými, postavy *Nebezpečných známosti* totiž

nehrají o sex nebo lásku, ale o moc. Sexualita je pro ně navíc jedině prvkem ponížení či vítězství (v závislosti na pohlaví), jde však o hru s ohněm, která může mít nebezpečné následky: lze propadnout skutečným vášním a zamilovat se.

To slavná *Manon Lescaut* se zamilovává hluboce. Odděluje ale lásku těla a lásku duše. Prvním si vydělává na živobytí a nevidí v tom nic špatného, protože její milý je z vyšší třídy a o vydělávání se mu ani nesní. V druhém je však neskonale věrná, a dokonce je ochotná zemřít. Manon odděluje mrav – tedy požadovanou sexualitu – od morálky – sexuality, kterou daná osoba chápe jako správnou. Ovšem vyjevují se zde problémy morálky: ta Manonina nedorůstá vysoko, protože Manon je poměrně prostá a rytíř de Grioux ji zase zakládá na okolí: co dělají všichni je pro něj správné. Nedodržuje tedy veřejně prezentovaný mrav, ale reálně dodržovaný mrav: Manon tudíž ukazuje dobové pokrytectví a dvojí morálku vyšších kruhů. K mravu se ale rytíř nakonec navrácí a z jeho hlediska Manon kritizuje. Manon sama je však alibistka, zastává pravý opak konsenzencializmu. Nejde jí o to, jak jednání dopadne, ale o to, že jej zamýšlela správně. Na první pohled tedy slavný příběh ukazuje Manon jako sobeckou krásku využívající svého těla a plundrující city ubohého rytíře, skutečnost je však právě opačná. Manon je prostá, do značné míry hloupá a v mezích svého rozhledu se chová morálně, zatímco rytíř je sobec, který si skutečnost uzpůsobuje tak, aby se mu hodila a aby elasticky padla požadavkům jeho morálního hlasu.

Z důvodu rozporu mezi společensky vyžadovaným mravem a vlastní morálkou (či její neexistencí) tedy v přístupu k sexu nacházíme významnou porci pokrytectví. Rozpor mezi mravem a morálkou se však neodehrává na úrovni žertu či výsměchu: má neobyčejně krutou podobu. Etika pohlavního chování se tak v tomto období vyznačuje příkrým kontrastem mezi tím, co by člověk udělat měl (krom čeho Diderotovu *Jeptišku* nic jiného ani nenapadne) a tím co obvykle udělá (tedy co rytíř de Grioux zdůvodní faktem, že k tomu tělo tíhne). Reálná sexualita ovšem budí pocit zkaženosti a odkazuje proto k ideální podobě sexu v ráji či ve světě pastýřů.

17.7. ROMANTISMUS

Romantická sexualita je závislá na lásce, přičemž tato láska je adorována jako svatý cit, kterému nejen že nelze odporovat, ale kterému vše ustupuje z cesty. V tom, aby tento cit dosáhl svého, ale do značné míry brání mrav. Ten může u žen (ač zdaleka ne výhradně u nich)

nabývat podoby nedostupnosti: je vrcholně mravná, požadovaná, avšak zároveň je největší překážkou lásky. Ne sexu samotnému, ten lze totiž provádět bez závanu lásky, což činí Evžen Oněgin. Sex je ostatně i na pozadí lásky uskutečňován jaksi hygienicky. K lásce samozřejmě má sloužit, ovšem zdaleka ne jenom k ní. Sexualita je tak morální, je-li posvěcena vzájemně projeveným citem, o jehož existenci se oba milenci ujišťovali, jak nám říká *Šarlatové písmeno*.

Vůči mravu se tudíž obrací satira. Byronův *Don Juan* je výsměchem jeho slabým místům: obrací se neustále k nevěře žen, které Juana svádí, vysmívá se manželství jako hranicím, v nichž lze provádět lásku, jelikož manželství existuje podle Byrona zpravidla bez lásky a láska bez manželství. Manželství samo se totiž považuje za legální rámec uskutečňování sexu, ovšem něco takového je velmi křehké a společnost tak trestá jakékoliv důkazy skutečnosti, že manželství sexualitu nelimituje, ale spíše znásilňuje. Právě to je důvodem trestu Hester v *Šarlatovém písmeni*.

Zatímco mrav na jedné straně lásce brání, na druhé její prožívání umožňuje: v pozadí morálky romantické literatury stojí totiž představa přirozené lásky, v níž nemají místo slova, ale pouhé city viděné v očích partnera. Na něčem takovém ale nelze stavět společnost, a už vůbec ne manželství: jde totiž o cit naprosto nevyzpytatelný. Taková láska je osudová, stojí za to, pro ni zemřít a ani po smrti se na ní nic nemění, je to totiž láska k individu, jež je nenahraditelné. Perverzi tohoto citu ukazuje Hugův Frolo z *Chrámu Matky Boží v Paříži*: svým touhám po lásce propadl, a jejich uspokojení považuje za nutné, nestojí ale o pouhý sex, stojí o sex s romantickou láskou. Romantismus se nicméně obrací spíše k celibátnímu vidění milenců, kteří svou lásku konzumují pohledy a letnými dotyky, očekáváním a toužením, nikoliv právě činy. Vrcholně morální je tak vlastně láska nenaplněná: láska bez sexu.

Důraz na lásku totiž neznamená, že romantismus nezná postavy hledající jen pohlavní ukojení, které jeovou stránku etiky – mrav – alespoň pokrytecky dodržují. Hra s jeho porušováním poskytuje značné vzrušení a slouží k mocenským účelům. Morální přesvědčení se sice může pojit s popsanou podobou romantické lásky, ale jak ukazuje postava Sorela, není tomu tak nutně. V *Červeném a černém* se tak objevují tři podoby morálky sexu: jedna se točí kolem vidiny sebe samé jako nenahraditelné osoby, sází na lásku a navenek budí pocit šílenství (Matylda), druhá sice laškuje s mravem, jeho požadavky nicméně nakonec přijímá a je jim

poslušná (paní de Rênal) a třetí si s morálkou zahrává jako s přežitkem, jde totiž ve skutečnosti o moc (Julián Sorel).

17.8. REALISMUS A NATURALISMUS

Realismus ukazuje především sílu peněz a zvyky penězům uvyklé společnosti. Sex lze koupit, u zkušené kurtizány lze dokonce koupit i iluzi lásky, a peníze vše omlouvají. Zaplacené je tak etické, jedinou nemorálností, které by bylo lze se dopustit, by bylo nezaplacené. To je základní rys morálky v *Lesku a bídě kurtizán*, o níž nás informuje Balzac, i v Zolově *Naně*. Neznamená to, že neexistuje mrav, právě s ním se úlety ke kurtizáně hraje, s ním se žongluje nevěrou, která může být odhalena. Mrav je však v realistických románech zkonstatelný systém, který v podstatě nic neříká.

Proti mravu se tudíž pokouší vzbouřit *Anna Karenina*. Ví, že jej porušuje, a cítí se za to vinná, avšak dává přednost lásce, které dokonce obětuje i svého syna. To však v ní samé vyvolává rozpor, porušení mravu jí navíc zbavuje přístupu do společnosti. Dvojitá morálka tak vlastně znamená rozštěpení mravu a morálky: kde první je veřejně ukazované, druhé je prožívané. Mrav realistických románů je však jiný pro muže a ženy, jelikož se liší jejich společenské postavení. Zatímco muži mají milenky a zapomínají na ně, pro ženy je sex spojen s láskou a manželstvím, nebo s pozicí ženy padlé: kurtizány. V tomto mravu samozřejmě nehraje roli skutečná láska, pouze její vnější známky, které neberou ohled na skutečnou existenci citů. City jsou totiž nebezpečné, což ví Karenin, když své ženě vyčítá její románek s Vronským tvrzením, že zabývat se city považuje za nebezpečné. Balzac i Tolstoj sdělují to stejné: centrem mravu je manželství, ale manželství je formální záležitost, předpokládá existenci milenek. Manželka a milenka zároveň nejsou konkurentky, jejich úlohy jsou jiné, konkurentkami by však obě být chtěly, neboť jedna touží po tom, co má druhá.

Mrav je na jedné straně jistě obtěžující a zamilovaným ženám brání v uskutečnění jejich lásky, je však na druhé straně jakousi jistotou i v případě, kdy morálka absentuje. To se děje u Maupassantova *Miláčka*. Ten se požadavky mravu kryje a hraje si s ním, jeho morálka se však zakládá jen na strachu ze smrti. Vzhledem k tomu, že však po smrti nečeká nic náboženského – náboženství považuje za blud – smrt je Miláčkově měřítkem činů, jejich konečnosti a tím nutnosti dosáhnout více. Smrt je měřítkem morálky (spíše nemorálnosti) i pro Zolovu *Nanu*. Avšak to jí nebrání chovat se podobně jako Miláček v ženské podobě: Etika Nany je etikou

sobce, který není nikdy vinen, zato druzí ano, freeloadera, který spoléhá na fakt, že ostatní budou dodržovat zásady mravu, kterým se ona vysmívá, etika člověka, která si z vášní a pohlaví udělal mocenský nástroj a vodí jím za nos hloupé muže.

Morálka je – oproti mravu – založená u hrdinů vybraných románů různě a liší se dokonce i v případě stejného centrálního konceptu. Anna Karenina i Ema Bovaryová mají totiž v centru své morálky lásku, avšak každá si pod ní představuje něco jiného. Morálka Emy Bovaryové je na lásce striktně založená. Bohužel však je tato láska těžce definovatelná, představy o ní jsou nereálné, a tudíž nenaplnitelné a Ema proto svou představu morálního sexu – tedy sexu z naprostého propadnutí idealizované lásce – nenaplnuje ani mimo manželství. Ema navíc ukazuje pozici milenky, která není kurtizánou, a jejíž milenec není dostatečně bohatý, aby penězi omluvil jejich sex. Naráží na skutečnost, že řeč lásky je stejná, ať jde o skutečné city nebo o sex, a pro toho, komu jde o sex, není rozlišitelné, že je mu nabízeno více. Emu její milenci nemilují, ani jí neplatí, naopak si nechávají platit od ní. Ženy realistických románů jsou tedy na jedné straně omezeny mravem, na druhé však svými pohlavními touhami mužům pomáhají vzhůru. Miláček se přes jejich postele vyšplhá nahoru, Emini milenci se dočkávají svého ukojení.

17.9. PŘELOM STOLETÍ – MEZIVÁLEČNÁ LITERATURA

Doba předválečná a meziválečná si mnohem výrazněji všímá dualismu těla a duše a snaží se jej řešit. Ať už na rovině bájně, jak to činí *Obraz Doriana Graye*, nebo pokusy o jeho překonání v *Milenci lady Chatterleyové* či v utopickém *Brave New World*. Konec století tak přichází s dekadentním hédonismem. Cílem je užít si co nejvíce, zcela zatraceno je přitom manželství jako pokrytecké spojení muže a ženy a individualismus se obrací zády k mravu. To ovšem ihned ukazuje důsledky. Hodnocení druhých lze sice chápat jako pokrytecké strkání nosu do věcí, do kterých nikomu nic není. Jenže bez pohledu druhých – či bez možnosti si jej alespoň představit – je morálka nemožná. Ztrácí se tak směr a rozmazává se dobré se špatným. Barbussovo *Peklo* tak ukazuje sexualitu jako dialog s vlastním nitrem, odvolání se k arbitrovi světa, který – soustředíme-li se na jeho smyslovou stránku – připomíná peklo, jelikož v něm není možné dosáhnout skutečného ukojení, a i k tomu částečnému pomáhá spíše lež a hormonální oblouzení než láska, kterou každý slovně vyjadřuje, avšak nemůže cítit, jelikož je to velká neznámá.

Etika sexuality se nám nabízí především skrze mravní bídu milenců, hledajících v sexu jednoduché ukojení – a upadávajících do postorgastických depresí. Tato etika je přehlušena prudkou touhou, ustupuje do pozadí, aby se po sexu vrátila v podobě výčitek. Ne však nutně. Connie a Mellors v Lawrencově *Milenci Lady Chatterleyové* problém touhy a deprese po jejím ukojení překonávají: stávají se pouhými těly, na jejichž touhách zakládají svou vizi etiky. Je to sice etika hédonistická: jde o ukojení, a člověka redukuje na pouhé pohlavní orgány. Ovšem dokáže se tak postavit nepřekonatelnému rozdílu mezi mravně požadovaným obrazem sebe sama, který nepostrádá důstojnost, a zcela nedůstojnému propadnutí vášni realizovanému prostřednictvím pohlavních orgánů, považovaných tradičně za inferiorní.

Milenec lady Chatterleyové vidí etiku jako problém, který uskutečnění sexuality brání. Chce ji překonat, zrušit, aniž by však nabídl rovnocennou náhradu. Překonání dualismu tělesnosti a rozumu se totiž děje poklesem k čiré animalitě, v níž se sází na správnost přirozených pudů a na jejich morálnost, které má vyplynout sama od sebe. To funguje ve chvílích, kdy jsou milenci o samotě. Jakmile jsou však obklopeni společností, musí sledovat morální i mravní ohledy, což jejich z pudů vycházející etiku oslabuje.

V *Brave New World* dualismus tělesnosti a rozumu končí naopak vítězstvím rozumu, děje se tak však za cenu odstranění citů, které jsou nepředvídatelné a neovladatelné. Individuální svoboda těla je tak postavena do kontrastu k diktátorskému rozumu stabilní společnosti a jejího vůdce. Vítězství druhého je však tristní, pudy samozřejmě odstraněny nejsou, jsou však odstraněny mravy, které je spojovaly s city. Sexualita je tak uspokojována volně, bezproblémově, avšak jen pokud je bez citů. Rozum však potlačil lidskost, zakázané a démonizované city. Huxleyho román tak ukazuje etiku sexu neodstraněnou, ale invertovanou, zakázané je v nové společnosti dovoleným a naopak. Zcela zbavena byla sexualita reprodukce, i jen mluvit o této její funkci je neslušné. Morální sexualita je tedy taková, která nevede k rozmnožování a která se nepojí s city. Etika však není o nic slabší než v našem světě, nechybí ani etiketa.

17.10. LITERATURA DRUHÉ POLOVINY 20. STOLETÍ

Konečně druhá polovina 20. století se významněji soustředí na okrajové formy sexuality: *Lolita* ukazuje pedofila s jeho palčivými touhami a jeho pokus o etickou sebeobhajobu, *Mág* zase mladíka, který v době po sexuální revoluci žije jen vysněným

obrazem sebe sama, a ve skutečnosti je schopný všeho, jen aby si užil. Moraviova *Římanka* zase ukazuje sexualitu prodejnou. Právě v *Římance* je však zajímavé sledovat, jak lidé, kteří se chovají nemorálně, a jsou si toho vědomi, nedají svůj vysněný obraz sebe samých jakožto osob vrcholně mravných zadarmo. Nestane se tudíž, že by si Adriana řekla: Jsem prostitutka, a to je špatné, jsem nemorální. Nestane se, že by si Gino řekl: Jsem ženatý muž a svádím mladé dívky na slib manželství, který nesplním. To by vedlo k diskrepanci mezi obrazem sebe sama a skutečností: k nepříjemnému stavu, který Leon Festinger (1957) nazval kognitivní disonancí. Takovou disonanci lze ovšem řešit změnou chování, k čemuž však nedochází. Lze ji řešit též odstraněním konfliktu kognice a chování, nebo též popřením konfliktu mezi nimi. Právě to používají postavy z *Římanky*. Gino si i ve chvíli, kdy je jeho jednání prozrazeno, stále nepřipouští, že si vlastně sváděné dívky nejen vzít nechce, ale ani nemůže (popře tedy své chování a uchová si kognici sebe sama jako mravného chlapce, který hledá manželku). Adriana zase nevěří, že by někde vůbec byla vinna, důsledky jednání jsou nedůležité, protože Bůh dokáže soudit srdce, ne manifestní stránku činů (popře tedy kognici, která jí říká, že se chová nemravně).

Etika *Lolity* je zase etikou člověka, který porušuje zákon a mravní normy, který si je tohoto porušení vědom, ale kterého oboje zajímá mnohem méně než vlastní pohlavní uspokojení s nedospělou dívkou. Humbert Humbert signifikantně porušuje mrav (navíc i zákon), ale dovede si to dobře ospravedlnit. Humbertova etika je etika bezohledného, narcistního muže, který se výběrem polodětské partnerky záměrně stává dominantním, který má sex se submisivními nymfami a jejich submisivnost je mu prostředkem prosazení vlastních zájmů. Kniha tak přexponovává (a to velmi silně, ostatně proto se stala tak slavnou, a proto tak kontroverzní) vztah nadvlády a podřízenosti. Dominance musí vždy těžit ze submisivnosti, stejně tak submisivnost se vždy nechává do jisté míry využít. Budí-li Humbertův příběh v čtenáři sympatie, je to proto, že Humbert svou situaci líčí jako situaci muže sice za hranicí zákona i obecně sdílených mravních norem, ale muže svedeného chtivou pubertální dívkou, která nepřítomnost svého nesouhlasu k sexu podmiňuje využíváním bohatého otčima. Nepřítomnost nesouhlasu však není souhlas, což je navíc zesíleno skutečností, že v Humbertově případě jde o kvaziincest a pedofilii.

Ani Nicholas ve Fowlesově *Mágovi* nečeká na jasný souhlas. Jde totiž o muže sebestředného, pro něhož přístupnost sexu znamená touhu po moci, po nadvládě nad ženou.

Tu získává tím, že ženu svede a opustí: nezamíloval se, neprohrál, vybalancoval situaci na ostří nože a nepořezal se. Pro Nicholase jsou tak sex s láskou adrenalinovými sporty, a hra, kterou s ním na Fraxu Conchinsova společnost sehraje, mu má ukázat, že v takové hře zůstávají oběti. Celou hru, které se Nicholas stane obětí, lze přitom brát jako příběh o tom, jak v uvolnění od dřívějších svazujících zásad – považovaných teď za puritánské – lze bez odsudků partnerky střídat a svou sexualitu uskutečňovat velmi volně, avšak nelze se zbavit mravu a etikety. Ty jsou totiž v celé hře významné, ty si Nicholas netroufne porušit, a ty jsou právě tím nožem na jehož ostří s takovou oblibou adrenalinově balancuje. V závěru jde tedy vlastně o etiku napraveného proutníka. Nicholasova etika totiž přechází od sobeckého sebeospravedlnění ke schopnosti skutečné lásky.

Tomáš v *Nesnesitelné lehkosti bytí* je na tom stejně: potřebuje zálety a submisivní partnerku. S požadavky mravu (s věrností jedné ženě) Tomáš nesouhlasí, překonává je osobní morálkou, která je ale založená vysloveně sobecky: jde o uspokojení Tomášových tužeb, o radost z dobývání nedobytného. Avšak na rozdíl od *Mága* ukazuje *Nesnesitelná lehkost bytí*, jak důležitá je vztahová nerovnost (bez ní by vztah Tomáše s Terezou neexistoval), a že ani láska nečiní sex morální. Tomáš totiž Terezu jistě miluje, oba jsou však odlišní a oba odlišně řeší dualismus duše a těla. Jeden k němu sestupuje a druhá před ním utíká.

Konečně v *Platformě* je etika sexu etikou technické záležitosti, směny, obchodu s radostí, která prosvětluje jinak temný život. Přítomnost pohlavních tužeb je v knize brána jako samozřejmá, lidé se jich zbavují sexem a dosahují potěšení, protože jde o touhy rušící, nedávající klid k úvahám, a zneklidňující. Uskutečňování sexu jakýmkoliv způsobem není dobré nebo špatné, co zůstalo, je pouhá etiketa této činnosti, vše zahlazují peníze a vzájemná nutnost uspokojení potřeb. Houellebecqova kniha se tak pokouší sex etiky zcela zbavit, ekonomizovat jej. Prostituce je zaplacená a tím mravná, touhy nikdo nepřehlušuje, ale jejich uspokojování se provozuje zhruba stejně, jako se jí v restauraci moučník. Jako kdyby znovu ožil Dógenes ze Sinópy, který stejně tak masturboval na tržišti, jako na něm snídal, a toužil se zbavit stejně snadno hladu třením břicha, jako se lze zbavit pohlavní žádosti (Dógenes Laertský 1972: 414).

18. Přístupy k etice sexuality

Jak již bylo řešeno v kapitole zabývající se definicemi, etické přístupy k sexualitě stojí na hlubších, filosofických kořenech a lze je dělit do sedmi skupin. V analyzovaných knihách se ovšem zřídka objevují v čisté podobě. Nenajdeme tedy často přístup zcela čistě hédonistický, čistě romantický, a dokonce i s tradicionalistickým – jež by vzhledem k vlivu církve bylo možné očekávat například ve středověku nejvíce – je potíž. Liší se navíc etika jednotlivých postav dané knihy, někdy je pak etika odlišná pro obě pohlaví. Z důvodu této košatosti reprezentací etiky v analyzovaných dílech je velmi problematické každé zjednodušení, avšak kdybych (velmi zjednodušujícím přístupem) měl heslovitě tyto reprezentace shrnout, přehled by vypadal takto:

	Název díla	Převažující etika sexuality
	ANTIKA	
1	<i>Ilias</i>	Muž = heroický hédonismus (užívá si slasti). Žena = tradicionalistická morálka (sex pouze s jedním mužem v manželství).
2	<i>Odyssea</i>	Muž = heroický hédonismus. Žena = romantická sexualita založená na lásce (Penelopé, Kalypsó), demonizována je sexualita nevypočitatelná (Kirké).
3	<i>Ženský sněm</i>	Nahrazení etiky právem. Snaha o marxisticko-feministický přístup (očistění sexu od mocenských významů) v realitě však jen převrácení rolí.
4	<i>Aeneis</i>	Vyzvednutí povinnosti k mravu nad individuální morálku. Ta je založena idealisticky (na snaze očistit sex od skrytých významů) a romanticky (na sjednocení s jedním milovaným).
5	<i>Milostná poezie</i>	Kultivace pohlavních tužeb ve smyslu vnějšího zdání, pravidel etikety. Pokrytecký hédonismus.
6	<i>Zlatý osel</i>	Přístup asketický. Smyslný svět míří ke světu milosrdenství. Zdůrazněna existence okrajových forem sexuality.
	BIBLE	

7	<i>Bible</i>	Tradicionalistický přístup. Sledovatelný je však posun od heroické sexuality přivlastňující (Sodoma, Soudců) k asketické sexualitě (deuterokanonické knihy).
8	<i>Apokryfní knihy</i>	Přístup tradicionalistický až asketický. Sexualita je démonizována jako celek.
STŘEDOVĚK		
9	<i>Legendy a exempla</i>	Preferovaný je přístup asketický (panenství i v manželství), v praxi však převládá přístup tradicionalistický.
10	<i>Píseň o Nibelunzích</i>	Muž = heroický hédonismus (ve stylu Homérových eposů). Žena = romantický přístup s prvky tradicionalismu (ohled plození převažuje). Oboje však kultivováno pravidly kurtoazie, morálka je potlačena ve prospěch mravu.
11	<i>Román o růži</i>	Romantický přístup (ohledy lásky převažují nad plozením). V mravu však vládne kurtoazní etiketa umožňující důsledné pokrytectví a důraz na vnější zdání.
RENESEANCE		
12	<i>Božská komedie</i>	Asketický přístup. Láska a sexualita jsou odděleny, sex je umístěn do pekla, láska je nesexuální.
13	<i>Dekameron</i>	Důsledné pokrytectví v mravu, zesměšněn je přístup tradicionalistický i romantický. Z hlediska morálky převládá hédonismus.
14	<i>Romeo a Julie</i>	Romantický přístup. Kurtoazní mrav je poražen morálkou lásky.
15	<i>Othello</i>	Romantický přístup, jemuž se však staví do cesty střet dvou mravů (černý x bílý) a uměle vzbuzená žárlivost.
16	<i>Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha</i>	Idealizovaně romantický přístup, nad nímž však převládá hédonismus. Mrav je totiž nedodržovaný, morálka chimérická.
BAROKO A KLASICISMUS		
17	<i>Nová Astrea</i>	Romanticko-asketický přístup. Kultivace sexuality pravidly mravu došla až k potlačení sexu ve prospěch lásky a jejich úplnému ztotožnění.

18	<i>Sevillský svůdce a kamenný host</i>	Hédonismus Dona Juana, který kořistí z pokrytecky předstíraného mravu a zesměšňuje jej. Podpora tradicionalistické etiky již není z tohoto světa (ale ze záhrobí).
19	<i>Kněžna de Clèves</i>	Tradicionalistický přístup. Upřednostněna však není reprodukce, ale jednání z povinnosti a ukázkové řešení konfliktu neovladatelných citů (lásky) s rozumem.
20	<i>Moll Flandersová</i>	Liberální přístup. Sexualita jako součást ostatního chování slouží k utilitárním cílům, sex je použit jako nástroj mocenských manipulací (což znamená pravý opak marxisticko-feministického přístupu).
OSVÍCENSTVÍ A PREROMANTISMUS		
21	<i>Manon Lescaut</i>	Romantický přístup, v němž však roli hraje roli morální alibismus (u Manon založený na dobrotě v úmyslu, u rytíře na porovnání s okolím).
22	<i>Jeptiška</i>	Asketický přístup Zuzany proti hédonistickému pohledu matky představené. Zuzana je v pohlavní oblasti zcela poslušná mravu.
23	<i>Nebezpečné známosti</i>	Konflikt mravem požadovaného tradicionalistického či alespoň romantického pohledu s morální realitou, která je cynická, hédonistická a především manipulující.
ROMANTISMUS		
24	<i>Don Juan</i>	Hédonistický přístup v každodenní realitě, avšak romantický jako žádána hodnota.
25	<i>Červený a černý</i>	Romantický pohled. Sex je však utilitárně využíván jako nástroj k vlastním cílům. Sexualita je tedy vrcholně zatížena mocenskými významy (opak marx.-fem. pohledu)
26	<i>Chrám Matky Boží v Paříži</i>	Romantický přístup, který však vyjevuje své nedostatky. Právě díky tomu, že láska není nutně opěťovaná, jde o etiku nesexu.
27	<i>Evžen Oněgin</i>	V mravu tradicionalismus i romantismus, oboje je však terčem výsměchu. Morální vášeň i láska naráží na mravnou asketickou nedostupnost.

28	<i>Šarlatové písmeno</i>	Mravu vládne tradicionalistický pohled, individuální morálce však pohled romantický.
REALISMUS A NATURALISMUS		
29	<i>Lesk a bída kurtizán</i>	Mrav vyžaduje tradicionalismus či alespoň romantický přístup, avšak v realitě je sex nástrojem zisku na jedné straně a požitků a slasti na druhé.
30	<i>Paní Bovaryová</i>	Romantický přístup u Emy, avšak hédonisticky požívačný u jejích milenců. Mrav zůstává tradicionalistický.
31	<i>Anna Karenina</i>	V morálce romantický přístup, avšak v mravu panuje tradicionalistický pohled. Díky mravu Anna tragicky selhává v uskutečnění svých morálních představ.
32	<i>Nana</i>	Mrav freeloadera. Sex je použit jako nástroj k dosažení cílů ze strany Nany, na straně mužů, které využívá, jde však o romantický hédonismus.
33	<i>Miláček</i>	Mrav je tradicionalistický, morálka však v podstatě absentuje, sex slouží jako nástroj. Nejde však o hédonismus, sex je přetížen mocenskými ohledy a je zcela oproštěn ohledů morálních.
PŘELOM 19. A 20. STOLETÍ – MEZIVÁLEČNÁ LITERATURA		
34	<i>Obraz Doriana Graye</i>	Hédonismus, v němž za slast slouží mimo jiné i skutečnost, že jsou na oko dodrženy požadavky mravu a morálka zůstává mimo dohled světa.
35	<i>Peklo</i>	Porušení mravních norem slouží jako afrodisiakum, útočiště před peklem existence je však nacházeno v romantické lásce, ta je však spíše sériově výlučná, než na celý život.
36	<i>Milenec lady Chatterleyové</i>	Snaha o liberální přístup, ve skutečnosti však romantický pohled na sexualitu, se stopami antinatalismu u Mellorse a feminismu u Connie.
37	<i>Brave New World</i>	Antinatalistický a hédonistický postoj (sledován je princip slasti, ale i požadovaného neplození), které se dostávají do konfliktu s pohledem romantickým.

DRUHÁ POLOVINA 20. STOLETÍ		
38	<i>Římanka</i>	Postavy se snaží sledovat tradicionalistickou a romantickou etiku, aby si sebe mohly vážit, avšak v praxi upadají do pokryteckého hédonismu.
39	<i>Lolita</i>	V teorii snaha o romanticky založenou etiku, v realitě však vysloveně nemorální zneužití vztahu dominance x submisivnost. Sexualita zatížená výrazně mocensky.
40	<i>Mág</i>	Marxisticko-feministický pohled s rezidui pohledu romantického. Sexualita má být nezatížena mocenskými významy (obzvláště genderovými), avšak má být milující.
41	<i>Nesnesitelná lehkost bytí</i>	Romantický pohled se snahou o liberálnost. Pohlavní role jsou však ostře odděleny ve smyslu dominance x submisivnost, věrnost x nevěra.
42	<i>Platforma</i>	Liberální pohled (sex je provozován stejně jako jakákoliv jiná činnost) se sklony k hédonismu (sobecky je akcentována slast sexu).

Jak z přehledu vyplývá, mrav a morálka očekávatelně nesouzní. Morálka je sama ze své definice jistým vzdorem proti mravu, snahou nepřidat se k většině, pokud s jejím jednáním nesouhlasíme, proto lze očekávat, že morálka na mravu sice bude závislá, ale bude mu oponovat, v některých ohledech se od něj lišit či jej upravovat. I když morální přesvědčení nejsou v analyzovaných knihách založena tak individuálně, že by nespádala do žádného z vyjmenovaných přístupů, mnohé z nich kombinují a ve dvou případech (*Lolita*, *Miláček*) morálka úplně chybí, nebo prodělává takové výkyvy, že o její existenci v podstatě nelze mluvit. Mrav s morálkou v podstatě souzní v antické literatuře, v *Aeneidě* je dokonce posazen vysoko nad morálku, Ovidius se ve své „etiketě sexu“ zabývá právě mravem. Mrav od morálky poprvé důsledně odděluje *Dekameron*. Právě ten se vysmívá jeho zásadám, nabádá k pokrytectví. V analyzovaných Shakespearových dílech je rozdíl mezi mravem a morálkou ještě zřetelnější. Romea a Julie se svou nezemskou láskou mravu vzpírají, *Othello* je o zápasu dvou rozdílných mravů. I když *Nová Astrea* mrav s morálkou znovu ztotožňuje, činí tak zjevně zcela nerealisticky, navíc již ve *Svůdci sevillském* je mrav jen maskou, které se Don Juan vysmívá. V dílech z následujících období mrav stojí v konfliktu s morálkou (*Nebezpečné známosti*), avšak

jindy s ní souzní (*Kněžna de Clèves*). Na konci romantismu a v epoše realistických autorů je ovšem mrav od morálky již oddělen ostře, stává se předmětem výsměchu, hry, žongluje se s ním, ale jen zřídka stojí v centru morálních konceptů jednotlivců. Právě pro nedůvěryhodnost přestává být mrav v sexualitě zdůrazňován v druhé polovině 20. století (to neznámá, že mizí!), v té době totiž upadá do pouhého moralizování.

Výše popsané rozdělení do sedmi přístupů zde ovšem vyjevuje své limity. Především není vyčerpávající. Postavám *Aeneidy* by tak bylo možné přisoudit marxisticko-feministický přístup, avšak rozhodně jim nejde ani o třídní ani o genderové manipulace, které sexualitu obestírají. Jde jim však o oproštění sexu od všech ostatních mocenských významů. Přístup marxisticko-feministický tak nepatří jen marxismu, který zbavuje sex ohledů směny mezi třídami, či feminismu, který jej zbavuje ohledů směny mezi muži a ženami. Jelikož v něm jde o to, zbavit sex všech manipulací – jde o sex pro sex samý – bylo by daleko vhodnější nazvat jej přístupem idealistickým – což také činím. Sází totiž na ideál sexuality zbavené všech ohledů okolního světa a povinností: sex má být provozován jako vyznání lásky pro sex samý. To ukazuje, že požadavek sexu bez mocenských a společenských manipulací rozhodně nepatří jen k marxismu a feminismu.

Láska v analyzovaných dílech stojí v centru morálních konceptů často, jen zřídka je to však v duchu scrutonovského romantického přístupu. Do něj sice řadu děl řadím, ovšem jedině s výhradami. Románové reprezentace romantického přístupu k sexualitě totiž často po úplném ztělesnění druhé osoby netouží, nebo jej nedosahují, protože přímo jejich cílem není. Tím naopak je vzájemná láska, nikoliv však v tak totalitní podobě, jak si ji představoval Scruton. Problémy jeho představy se nejlépe vyjevují v Hugově *Chrámu Matky Boží v Paříži*. Právě tam je z důvodu lásky, která však v žádném případě nemusí být opětována (toho si všiml již Cervantesův *Don Quijote*), sexualita nemožná a neuskutečnitelná, v přísném slova smyslu tak jde o etiku nesexu. V Barbussově *Pekle* se tak ukazuje láska jako základ etiky sexu, avšak jde o lásku věrnou jen po určitou dobu, než vznikne k jiné osobě.

Naprostu nelze souhlasit s Kellyho (1996) tvrzením, že hédonismus je zastáván zřídka. Vedle romanticky orientované etiky sexuality se naopak objevuje jako druhý nejčastější. Ostatně hédonismus je obzvlášť problematickým konceptem. Pojí se totiž s jinými ohledy, než je pouhé sledování slasti. Heroický hédonismus je tak koncept, v němž hrdina svou sexualitu

uspokojuje volně, sex je mu dobýváním žen, jím si ženy podrobuje a uskutečňuje nad nimi nadvládu. Nejde tedy jen o jeho potěšení, ale i o nadvládu, hrdinskou sílu. Pokrytecký hédonismus je zase sice sledování vlastní slasti, avšak u vědomí etických ohledů, které tím vznikají. Ty jsou potlačeny a jsou stanovena pravidla, jak je obejít, vyhnout se jejich důsledkům. Důraz je přitom kladen na vnější zádní (lásku, city), jež je však předstírané a neskrývá skutečnost. Sledování slasti se tak děje kultivovaně, pod pravidly připomínajícími etiketu. Romantický hédonismus pánů podléhajících Naně nebo pařížským kurtizánám obecně je zase sice snahou o sledování vlastní slasti, jejíž etickou podmínkou je však alespoň předstíraná láska. Že tato láska není skutečná, dokazuje Nanina bezostyšná prostituce, stejně jako skutečnost, že za tuto lásku musí pánové platit. Avšak romantický hédonismus je touhou po (klidně i zaplacené) představě lásky, která k slasti sexu patří tak nedílně, že bez ní sex nemá svou cenu.

Samozřejmě se však tyto přístupy sváří, doplňují, různě prolínají. Nejde tedy jen o konflikt mravu a morálky, ale o konflikt dvou přístupů, na nichž se morální představy staví. *Jeptiška* tak ukazuje souboj asketismu s hédonismem, *Brave New World* zase souboj antinatalismu a hédonismu s romanticky založenou etikou, romantika Emy Bovaryové se sváří s požívačným hédonismem jejích milenců. Jindy zase románové postavy chtějí vycházet z některého z konceptů, ale v realitě se tak neděje. Moraviova *Římanka* se tak sice snaží založit etiku tradicionalisticky, když v tom selže, tak romanticky, v realitě ale upadá do pokryteckého hédonismu. Legendy a exempla zase vyzdvihují přístup asketický, v realitě však alespoň částečně musí „poklesávat“ k přístupu tradicionalistickému.

Z pochopitelných důvodů je nejméně zastávaným přístupem antinatalismus (najdeme jej v *Brave New World*, objevuje se však v náznacích u Nany a v *Milenci lady Chatterleyové*). Hned za ním ovšem stojí přístup liberální. Ten je jednak mladý – představa, že etika sexu se neliší od etiky čehokoliv jiného, je dráždivá a nedá spát konzervativcům – ale jednak těžce odhalitelný: i když totiž etika sexu není založena jinak než etika jiného chování, stále může spadat například do hédonismu či asketismu. O liberální založení etiky sexu se tak postavy analyzovaných děl sice někdy snaží (*Milenci lady Chatterleyové*, *Moll Flandersová*, *Platforma*), ne vždy jej však dosahují.

19. Sexuálně-etická témata

Na základě výše analyzovaných knih lze konečně pojmenovat některé problémy etiky sexuality vybraných beletrických děl. Do těch nezahrnuji v úvodu zmíněná „tradiční“ témata, jimiž se po staletí etika sexuality zabývala s obsesí hraničící úporností: onanii, homosexualitu, předmanželský sex a další. Jde totiž o témata nejen ohraná, ale problematická zpravidla pouze z hlediska tradicionalistického pohledu, neschopného zahlédnout důležitost nereprodukčních významů sexu. Jde také o témata do jisté míry zástupná. Kdyby totiž se sexem žonglující dvojici z *Nebezpečných známosti* netvořila žena a muž, ale dva homosexuálové, jejich přístup k sexualitě by to neučinilo o nic morálnější či nemorálnější. Mnohé by se nezměnilo ani kdyby Zolova Nana nutkavě masturbovala: neměla by snad tak časté styky se Sametkou, svým tělem by však zřejmě vydělávala dál. V těchto případech totiž nehraje roli pohlaví, orientace, a dokonce ani samotné praktiky, ale spíše ji hraje prostituce, manipulace a mocenský zápas: chování, které se za sexualitou skrývá, a které by nijak nevyšel například vstup do manželství, jež je jako „lék“ prostoduše doporučován Donu Juanovi v *Sevillském svůdci*. Místo těchto povrchového problémů, které navíc obrovský korpus sekundární literatury řeší po staletí, se chci spíše soustředit na problémy hlubší, a ne tak manifestní jako je pohlaví, počet či manželský stav partnerů.

19.1. SEX JAKO NEŘEST A CTNOST

Z nejširšího hlediska lze sexuální chování jako celek chápat jako ctnost či neřest. Nejde přitom o jednotlivé činy (masturbace, vaginální či anální styk, ...) nebo jednotlivé partnerské kombinace (heterosexuální chování, homosexuální chování, pohlavní styk s nezletilými, vynucený pohlavní styk, ...), ale o pohled na sex jako takový.

Vytyčíme-li si vysoké duševní ideály, pak je existence pohlavních tužeb, které z výšin člověka strhávají do „bahna“ tělesnosti, vysloveně klackem pod nohy. V takovém případě se sexualita ukazuje jako neřest, do níž se z duchovních výšin padá, a již se pohrdá. Světičky *Zlaté legendy* tak o svatební noci sdělují manželovi, že je pouhý „troud hříchu a pastva smrti“ (de Voragine 2012: 88), apokryfy velebí panenské manželství (Dus 2007: 122-3, Otázky Bartolomějovy) a muž si raději ukousne jazyk, než by se (svázaný!) nechal pohlavně laskat (Jeroným 2002: 47, VSP 3). Je to touha, již je nutno odolat, je to obtěžující neřest, již lze přemoci a nad níž se můžeme pozvednout. Takový přístup nepatří pouze středověkým a

pozdně antickým legendám či apokryfům, ale najdeme jej i v pohádkovém *Zlatém oslu*. Pohrdání sexem (či tělem obecně) znamená zavržení sexuality jako nízké, bezvýznamné. To ovšem přináší významný psychický rozpor mezi vlastními tělesnými tužbami a mentálním obrazem sebe sama jako bytosti vyšší, těmto tužbám nepodléhající⁴¹⁵, řešení tohoto rozporu je každopádně kategorií etickou. Pohrdání sexem může mít řadu forem: od naprostého zavržení, přes zklamání nad zvrhlostí světa, až po usazení sexu do jistého právně či mravně vymezeného rámce (manželství), v němž (nebo pouze v němž) jej bude možno provozovat. Avšak ostré vymezení takového rámce má za následek nejen jeho dodržování (tedy manželskou věrnost), ale jak nás informují příběhy *Dekameronu*, *Lesk a bída kurtizán*, *Miláček* a další, i pokrytectví: dodržování tohoto rámce pouze navenek, avšak značnou – a obecně známou – sexuální volnost ve skutečnosti.

Problémem odmítnutí sexuality jako neřesti je dále fakt, že nedostupnost je erotická kategorie, nedostupné musí být dobýváno a nedostupné je zároveň přitažlivější. Jestliže tedy v *Evženu Oněginovi* stojí nedostupnost jako důvod, proč jsou lidé žádaní, středověká světica by musela být doslova sexbombou. Jak si navíc všímá rytíř de Grioux v *Manon Lescaut* (Prévost 1983: 39), ctnost (tedy nesex, nebo sex pouze v daném mravním rámci – manželství) lze nad tužby postavit jen tehdy, když si člověk pohlavní tužby nejprve uměle znechutí. Jinak je jejich slastný akcent natolik silný, že je ctnost v žádném případě nepřebije. Před sexualitou se tak lze ukrýt do prostředí, v němž se očekává přehlušení tužeb a poskytnutí požadovaného mravního rámce. Avšak ochrana před sexem v klášteře se ukazuje směšná v *Jeptišce*, navíc potlačení sexu vyvolává nejen daleko horší a temnější stránky lidské povahy, ale stejně nevede k požadovanému cíli. *Jeptiška* je navíc ironická tím, že jediná postava, která je skutečně asketická a vhodná pro život v klášteře, je zároveň právě ta, která se pro tento život shledává nevhodnou a snaží se z něj všemožně odejít. V neposlední řadě pak pohled na sexualitu jako na neřest může být genderově oddělený (o tom ještě bude řeč). V *Odyssei* tedy sice nalezneme neskonalé věrnou Penelopé, ale hrdinně souložícího Odyssea. Platí ovšem, že v takovém případě je genderové rozdělení záležitostí preskriptivního mravu a vzpírá se mu osobní morálka. Vedle Penelopé tak stojí Kirké, vedle ctnostné Růžičky z *Románu o růži* stojí moudrá a světem prošlá stařena radící k prostopášnosti. Vlastní ctnost (a to nejen sexuální) je navíc

⁴¹⁵ Freudovsky by se dalo říci, že jde o rozpor mezi Id a Superegem. Obdobně by celou situaci zřejmě chápal i Norbert Elias (2006; 2007).

předmětem pohlavního vzrušení, jak nám ukazuje *Kněžna de Clèves* (La Fayetteová 1995: 94, III).

Pohlavní touhy jsou však obecně nutkové povahy a je nesnadné je přehlušit. Přestože jsou nezbytné k rozmnožování, převážná většina pohlavních styků prováděná pro rozmnožení není, obzvláště v postmoderní společnosti je dokonce procento záměrně rozmnožovacích pohlavních styků v podstatě mizivé. V *Platformě* a *Mágovi* tak v sexu jde vysloveně o ukojení vášně, v *Brave New World* se dokonce plození stává ostrakizovaným ohledem. Avšak ani v literatuře z dřívějších dob se nezdá být plodivá funkce sexuality právě vyhledávaná: v příbězích *Dekameronu* o rozmnožování rozhodně nejde, Defoeova *Moll Flandersová* se o svých dětech zmiňuje jen okrajově a bez většího zájmu, Zolovu Nanu těhotenství nemile překvapí jako konsekvence vysloveně nežádaná ..., šlo by pokračovat. Na základě analyzované literatury tedy lze říci, že sexualita obecně svou rozmnožovací funkci plní jakoby mimoděk, spíše nechtěně, a rozmnožení je v ní ne vždy přímo obávanou (Moll Flandersová, Connie Chatterleyová a další), ale jen zřídka žádanou komplikací.

Právě tehdy, když přistoupíme k sexualitě jako prostředku dosažení požadované tělesné i duševní rozkoše, zhlédneme ji jako slast, blaženost, ctnost: něco, k čemu lidé svým jednáním spějí. V takovém případě je ovšem neřestí pravý opak: sex si (či jiným) odpírat. Tomáš z *Nesnesitelné lehkosti bytí* tak jednoduše nemůže být bez svých milostných avantýr a v sexu hledá potěšení, to stejné činí i Nicholas z *Mága*. Jelikož jde o předchozí vidění vzhůru nohama, světice, nazývající svého manžela troudem hříchu, se stane psychicky nemocnou hysterkou a muž, který ukousnutí vlastního jazyka preferoval před pasivním vystavením se laskání, dostane od lékaře pravděpodobně psychofarmaka. Z toho je ostatně vidět, že obě zmíněná vidění sexu (jako neřesti i jako ctnosti) jsou vidění extrémní a pochybná, nicméně obě se v analyzované literatuře objevují. Zatímco první je záležitostí konce antiky a středověku, druhé je mnohem současnější. Avšak vidění sexu jako ctnosti působí často jako problém: Nicholas je celým příběhem, který v *Mágovi* prožije, poučen, že sex zkrátka není jen pouhá slast bez morálního ohledů. Divoké ženy ze *Zlatého osla* jsou zase neukojitelné, podléhají zvířeckosti, matka představená, která v *Jeptišce* propadla lesbickému sexu, zase propadne šílenství a Dorian Gray podlehne rozkoši natolik, že se jeho na půdě ukrytá lidskost změní v příšeru. I prohlášení z *Dona Quijota* o tom, že sex je k tomu, aby se všichni hlavně pobavili, pronáší kuplíř (Cervantes 1955: 303-4, I, 22). Bezhlavé propadnutí sexu totiž znamená ztrátu

významné části lidství: rozumu. Jde o posun k animalitě. Zajímavé také je, že obě vidění (sex jako ctnost, sex jako neřest) neinterferují s erotickou a romantickou láskou: je bezvýznamná pro světce stejně jako pro proutníka.

19.2. SEX JAKO VYJÁDŘENÍ LÁSKY

Přestože sexualita se v ideálním případě pojí se zamilováním a romantickou láskou, není tomu tak vždy a není tomu tak nutně. V ideálním případě však sexualita má lásku vyjadřovat. Takové spojení dvou v podstatě odlišných jevů je pochopitelné především na základě faktu, že se obě tyto síly vymykají kontrole společnosti. Sexualita jako neukojitelná silná vášeň, stejně jako láska – touha po druhém člověku – totiž nejsou ovladatelné a vedou až k fatálním důsledkům. Romantické pobláznění i vzájemná hluboká láska totiž nejsou z tohoto světa. Láska Romea a Julie je tak od počátku stavěna do kontrastu ke světu, který je všechno, jen ne zamilovaný a romanticky šeptající. Ideál romantických milenců ukazuje etickou pozici sexuality, po níž každý bude toužit, i když ne každý jí dosáhne. Milenci, zbožňující svá těla jen jako obrazy svých duší, jsou ideálem, vysoce položenou modlou všech zamilovaných, jejichž realita bývá ovšem daleko přízemnější. Takový ideál je morální, ukazuje individuální cit, kterému ani společnost nemůže zabránit, ač mu oponuje, seč může. Sledování tohoto cíle ovšem vede k vážným problémům: platí zásada lásky, která má být věrná, i když tomu tak ve většině případů není. Příběhy párů z *Dona Quijota* mají sice happy end lásky a manželství, ovšem cesta k němu byla jednak trnitá, zdaleka ne bez morálních škobrtnutí a její cíl – samo manželství – se jeví jaksi nedůvěryhodně. Věrná láska až za hrob je sice možná, rozhodně však ne standardní.

Dovedena do důsledků je navíc představa sexu pouze z lásky vlastně nesexuální, jak ukazuje *Nová Astrea*. Seladon se stává napůl ženou, pohlavní role se průměrují, vše je plné lásky a postrádá krutou a žhavou vášeň, avšak to znamená v podstatě neexistenci sexu. Otupení prudké sexuality láskou totiž znamená, že v kontrastu k něžnému a ohleduplnému citu, respektujícímu druhého jako modlu dávající život či smrt, bude každý sex nutně znásilněním. Takto extremizovaná láska dvou milenců je a navždy zůstane platonickou, protože právě v tom leží její počestnost. Pohlavní pudy jsou tak v *Nové Astrei* vyhnány mimo lásku dvou lidí. Etika pohlavního chování se tak mění v etiku lásky: tu je nutno udržovat – nic

jiného ostatně nezbyvá, jelikož láska přemůže vše a bez ní člověk zemře – ale nelze od ní očekávat přílišná tělesná potěšení.

Je to právě tato extrémní podoba lásky, která vede k významným morálním problémům, dokonce k citovému utrpení knižních hrdinů. Romantické ideály, které se s ní pojí, jsou sice krásné, vyhledávané a dokonalé, realismus však na velkých portrétech žen (Anna Karenina, Ema Bovary) ukazuje, že jsou nesplnitelné. I když hluboká jedinečná láska v *Anně Karenině* existuje a má na svědomí všechny peripetie románu, není to láska jen mezi dvěma lidmi. Okolní společnost jí dává rámeček a nezbytné „rozředění“, bez něhož je příliš blízká a vede k šílenství. Do toho upadá Anna, kterou petrohradská společnost ostrakizuje natolik, že se jí raději straní. Romantická závislost na jednom člověku je totalitní, chce si jej zcela přivlastnit, čímž ovšem daného člověka ztrácí. Přitom už *Román o růži* – který lze chápat jaká návod k romantické lásce, svádění ženy a uskutečnění pohlavních tužeb – radí zejména k nevěře, pokrytectví a zamlčení všech ohrožujících ohledů, které sexualita může nést. Vedle toho je v něm však vyvolená žena vyvolenou navždy, stěžovat si lze pouze Bohu, vzájemný svazek bude sice protknut nevěrou, vzájemnými ústupky a problematickým soužitím, avšak pravidla hry – prohnane vybudovaná etiketa – osten takové budoucnosti ulamuje. Romantická láska tak o sobě nedává vědět až od konce 18. století, jak tvrdí Giddens (2012: 50), ale je nejméně středověká⁴¹⁶. Romantické je však odmítnutí této prohnane budované etikety, snaha po lásce absolutní, jakou nacházíme u Quasimoda z *Chrámu Matky Boží v Paříži*. Právě tu hledá Ema Bovaryová, ale nenachází, protože její představa je již příliš krajní. Láska, kterou Ema nachází, totiž nemá romantickou podobu a neskrývají se pod ní pubertální vzdychání se vzájemným uctíváním. Skrývá daleko přízemnější cíle.

Problémem lásky, který nese četné morální implikace, dále je, že nevzniká vždy symetricky: zamilování jedné strany a její touha po sexu nijak neimplikuje zamilování druhé a její touhu po tomtéž. Z hlediska sexuality šablonovitě idealizovaná středověká *Píseň o Nibelunzích* sice lásku jako symetrickou záležitost ukazuje: žena se zkrátka nemůže nezamilovat, když se do ní zamiluje muž. Avšak to je věc, které se už v renesančním *Donu Quijotovi* podivuje pastýřka Marcela (Cervantes 1955: I, 14). Láska ani pohlavní touha rozhodně symetrické nejsou. Ovšem ten, kdo touží po druhém člověku a jehož touha není

⁴¹⁶ Ve skutečnosti je ještě starší, nalézáme ji například v Catullově milostné poezii.

opětována, zcela zřejmě sahá po etice, aby nemilující stranu obvinil z nemorálnosti. Činí tak jinak sobecký Nicholas v *Mágovi*, když zjistí, že jeho zamilovanost nejen že nebyla opětována, ale stala se osou ironické hry. Bolestnou skutečností, že se jedna strana zakouká, ale druhá ne, chtějí vyřešit požadavkem absolutní rovnosti ženy v *Ženském sněmu*: zakládají pohlavní komunismus. V něm je nutné poskytnout sex stejně každému bez ohledu na city, zálibení, věk, dokonce i bez ohledu na příbuznost. K dosažení této rovnosti ovšem musí zrušit pravidlo svobody: rovnost lze nastolit pouze příkazem, příkaz navíc v sexualitě není tolik platný například u muže, kde situaci jednoduše zhatí chybějící erekce.

19.3. JAZYK LÁSKY

Avšak se skutečností, že opětovaná láska či vzájemná pohlavní touha jsou vlastně vzácné a zamilovaný či toužící je ochotný za ujištění o vzájemnosti a opětovanosti mnohé obětovat, vyplývají dva důležité důsledky. Jednak lze opětovanost citů i tužeb pouze proklamovat, aniž by byly pociťovány, jednak však lze také s roztouženým a zamilovaným člověkem prostřednictvím jazyka lásky velmi snadno manipulovat. Ztotožnění lásky se sexem najdeme v *Dekameronu*, v Dantově *Božské komedii* či v *Aeneidě*, ve všech případech jde o snahu povýšit činnost poměrně přízemní.

Fakt, že slovník lásky zní stejně dobře a přesvědčivě, i když je použit člověkem, který o lásce nejen že nic neví, ale ani o ní nestojí, se v analyzovaných dílech objevuje opakovaně. Di Molinův Don Juan ví, že chladné kalkulace záletnictví jsou pro oko pozorovatele nerozlišitelné od skutečné lásky a že vhodně použitá rétorika nemusí skrývat žádné skutečné významy. Zároveň však svým chováním využívá pokrytectví světa, v němž je sice pro ženu nejsvětější panenství (Molina 1984: 151), ale muži se vzájemně plácají po ramenech za jeho zneuctění, ženu následně mají za běhnu, a samy ženy se panenství až příliš ochotně vzdávají. Slovník lásky totiž je součástí mravu: jsou to slovní pravidla přede hry či jí dalece předcházejících rituálů svádění. Avšak problémem mravu je jeho důraz na jevovou stránku věci, přičemž díky jeho vybroušenosti nelze často postřehnout, že se pod ním neskrývá jednoduše nic. To je případ Emy Bovaryové, která sice pod slovníkem lásky nabízí mnohé, avšak její milenci, zvyklí podobné fráze poslouchat nebo je používat rutinně, neslyší nic. Emin slovník je totiž ve skutečnosti skutečným odrazem jejích citů, ale vzhledem k tomu, že je zároveň případem citů předepsaný romantickým mravem, není nutné, aby pod ním reálné city byly.

Morální ohledy ovšem z hlediska jazyka nenesou jen pouhé ohlupování vážně nemyšlenými frázemi. Používaný jazyk je totiž eufemistický a téměř nikdy neříká to, co říci má. Stává se tak, že se člověk některou z frází zaváže k něčemu, co říci nechtěl, ale důsledky čehož jsou od něj později požadovány. Když tedy chlapec řekne dívce, že doufá, že její tuto noc již nenechá trpět, může dívka horoucně souhlasit: pod utrpením totiž může vidět jednoduše nepohodlnou postel či kručící žaludek. Ve chvíli, kdy se po ní ale takovým souhlasem roztoužený chlapec začne sápat, najde jak dívka (chápující chlapcovo jednání jako brání si nedaného) tak chlapec (chápující odmítnutí jako zradu a nedání slíbeného) v situaci na opačné straně morální pochybení. Fráze jsou totiž součástí mravu a jsou často idiomatičké. V *Nebezpečných známostech* se tak dozvíme, že říci „miluji tě“, znamená říci „vzdávám se“, láska je uznána za hodnotu, již nelze oponovat: její vyznání je příčinou sňatku, i koncem svádění. Že samo vyznání lásky (Pierre ve *Vojně a míru* proto lituje svého „Je vous aime“) vůbec neříká nic o skutečných citech a že ty mohou mluvit samy za sebe (avšak mnohem méně jasně), je lhostejné. Stejně tak láska používaná v *Dekameronu*, *Nebezpečných známostech* a dalších jako synonymum sexu, je eufemismem, který má zakrýt pravou povahu věcí nejen sváděné straně, ale i svádějící. I ta si totiž musí vážít sebe sama, přičemž přiznat si, že jí jde o pouhou kopulaci, je bolestné a ponižující. Slovník lásky tak umožňuje zakrýt podstatu věcí a udržet si vyšší mínění o sobě samém (oběma stranám). Svůdné řeči – jak ukazuje Léon v *Paní Bovaryové* – nemají tedy jen ohlupovat sváděnou stranu, ale mají též pomoci straně svádějící udržeti si představu o vlastní etické úrovni. Je totiž těžké žít v jedné kůži s darebákem, avšak snazší cesta, než je cesta dobré morálky, je cesta pokrytectví. Sám sebe přesvědčit o tom, že nejde jenom o sex, ale že je vyjádřena skutečná láska a skutečná morální hodnota, je významné (ačkoliv se to nakonec ukáže falešné, to ovšem svůdník omluví vlivem okolností). Svůdníkovi to pomáhá vidět sebe sama v etickém standardu, kterého by chtěl dosahovat. Pokrytectví tedy není uplatňováno pouze k okolí, ale i k sobě samému.

Možná chiméričnost slovníku lásky, fakt, že se za ním skrývá pokrytectví, či že se za ním dokonce neskrývá vůbec nic a jde jen o nic nevyjadřující fráze, nás ovšem vede zpět ke zmíněnému rozštěpení lásky a sexu (u Cecilie v *Nebezpečných známostech* nevědomé, u jiných ve stejném románu zcela účelové) a ukazuje, že vzdor slovníku se láska se sexem nepojí nejen nutně, ale nečiní to zřejmě ani příliš často.

19.4. SEXUALITA A MANIPULACE

Druhý z výše zmíněných důsledků skutečnosti, že opěťovaná láska a sdílená touha nejsou samozřejmostí, je fakt, že zamilovaného a toužícího je možno velmi snadno vodit skrze jeho touhy a lásku za nos. Vodit jej tak lze obzvlášť snadno tehdy, když druhý žádné romantické poblouznění nebo pohlavní touhu nepociťuje. Finančník Nucingen z *Lesku a bídy kurtizán* se tak nechává finančně vysávat zkušenou kurtizánou. V tom hraje roli již zmíněná erotičnost nedostupnosti, ale též fakt, že Ester jej nemiluje v žádném případě. Obdobně Georges Duroy vodí ženy za nos, a obzvlášť dobře se mu to daří – a k jeho společenskému vzestupu přispívá – když za něj vodí ty, které jsou do něj alespoň částečně zamilované. Nana vysávání svých milenců prostřednictvím jejich tužeb bere dokonce za takový standard, že ji uráží obvinění z nemravnosti takového činu: je přece hodná holka a nikoho k tomu, aby se nechal vodit za nos, nenutí (Zola 2011: 398).

V situaci, kdy sex není obklopen jinými pravidly než společenskými (mravem), jej sice morální přesvědčení mohou spojovat s láskou, ale jak ukazuje postava Juliána Sorela z románu *Červený a černý*, není tomu tak nutně. Sorel sám je pozoruhodně bez pohlavních tužeb, respektive pokud je pociťuje, pak jim nedává přednost před svými plány. Sexualitu používá jako nástroj, a i když touhám tu a tam podléhá, jsou pro něj podružné. Nejinak je na tom Maupassantův *Miláček*: i on stoupá po žebříku tvořeném obcházením mravu. Vlastní morálka totiž může být založena na obcházení mravu: je to vzrušující, je to hra, v níž lze prohrát, ale unikání prohře nese radost gamblera.

Tužby tudíž mohou sloužit jako obojek, za něž je toužící strana voděna. Je-li tedy v antické literatuře dobyvatelem muž a dobytá je žena, může ovšem muž toužící po vítězství lehce být podveden, aniž by podvod mohl jakkoliv reklamovat – může být totiž dobyt. To se děje Odysseovým vojákům zakletým do prasat – tedy proměněným vlastní touhou v méně než lidi. Ovšem tito muži o to, být voděni na řemeni, stojí. Právě to je vzrušuje, dobývání a zdlouhavé okolky jsou to, co jinak krátký a v podstatě bezvýznamný sex dělá zajímavým.

Znovu se totiž dostáváme k faktu, že opěťovaná láska shoří, zatímco neopěťovanost a protivy city druhé strany povzbuzují. Hra na „hard to get“ je ovšem jak etická – přehrává přehnaně požadované, tedy ctnost a nedostupnost – tak i neetická: slibuje, ale pouze napíná. Ten, kdo nemiluje či právě nepociťuje pohlavní touhu po druhém, se tudíž nechce dát jen tak,

ovšem právě tím svádí, jelikož nedostupnost je afrodisiakem, zatímco dostupnost je nechtěná, trapná, prodejná, obtěžující. Evžen Oněgin tak Taťanu odmítne a s nadnesenou vševědoucností ji poučí o správném chování, stejný náhled ale ztrácí ve chvíli, kdy po již vdané Taťaně zatouží sám.

Manipulace však nemusí být pouze mocenské: di Molinův Don Juan například krade okamžiky intimity určené pro jiného, svou oběť pak slovníkem lásky vmanipuluje do toho, čeho chce dosáhnout. Je totiž zajímavé, že intimita patří vždy dvěma lidem, avšak voyeuricky je zajímavá i pro další, Don Juan si tudíž přivlastňuje vítězství jiného muže, tím nad ním triumfuje. V rovině sexuální morálky je freeloaderem: bere si to, co nedobyl.

19.5. HYGIENICKÁ SEXUALITA

V případě hygienické sexuality jde vlastně o způsob, jak se pohlavních tužeb zbavit a zachovat požadovaný mravní rámec (například manželskou věrnost). Hygienická sexualita je uplatňovaná podle zásad etikety. Nabádá k ní Ovidius, ovšem je signifikantní, že je nutné s ní zacházet opatrně, aby zůstala hygienickou. Etickým problémem je však situace, kdy jedna strana k sexu přistupuje hygienicky, ale druhá romanticky a očekává víc. Právě v těchto situacích radí Ovidius, jak se nezamilovat či se zase rychle odmilovat. Hygienický přístup sexu je chápající, ovšem vzhledem k vazbám, které sexualita vytváří, je nutné pěstovat u něj minimálně částečné pokrytectví. To je v sexualitě záležitostí etikety, k níž nabádá – v její kurtoazní podobě – *Román o růži*. Složitá pravidla svádění jednak hygienickou sexualitu znesnadňují, avšak zkušeným milovníkům jejich znalost cestu k cíli beze ztráty pověsti a bez nutnosti citových závazků také umožňuje. I dnes není hygienický přístup k sexu bezproblémový z hlediska vytvářených citových vazeb, odhalené intimity a s ní spojenými očekáváními, v dřívějších dobách nebyl zase jednoduchý kvůli regulacím sexuality ze strany společnosti, církve atd. Hygienickou sexualitu odhaluje i Tolstého *Kreutzerova sonáta*, která ale ústí v antinatalistické vidění světa a k demystifikaci lásky.

Hygienický sex samozřejmě nemusí mít nic společného s láskou, to však neznamená, že ji slovně nevyjadřuje. Souvisí s ním ale představa *Dekameronu*, že sexualita je chápána především jako síla přírodní, „přirozená“ a oponovat jí je marná práce s výsledky právě opačnými, než chce člověk dosáhnout. Umrtvování těla je tedy nejen hloupost, ale člověk by dokonce měl existenci tužeb hédonisticky podněcovat. Avšak takové podněcování člověka

nutně degraduje v jeho lidství do role pouhého předmětu vášní, až na výjimky navíc člověk nebývá pohlavně aktivizován 24 denně 7 dní v týdnu. Protože existují periody, v nichž se člověk pouhou pohlavní bytostí být necítí, a protože existuje okolí, podezírající imanentně z kontinuální neexistence tužeb, a tudíž sledující s odporem všechny, kdo je mají, je nutné tyto touhy tajit. Člověk je tedy bytost s touhami, jimž je neradno odporovat, o tom, že jim neodporuje, však nikdo nesmí vědět.

Takové uskutečnění tužeb však může být bezohledné v případě, kdy jednak použitý slovník lásky neodpovídá účelu – hygienické sexualitě – ale také tam, kde druhá strana pouhou hygieničnost nečeká. Jak bolestná je sexualita oddělená od zbytku života a uplatňovaná jen jako zábava ve volných chvílích, poznává v *Aeneidě* Didó. U Aenea jde totiž v „lásce“ k ní o formu hygienické sexuality, tedy takové, která nepřehluší všechny ostatní cíle jedince, jde vlastně i o pohrdání tělem, neboť sex je brán jako nepodstatný, stejně jako láska, která se s ním může pojit. Aeneas Didó sice nějakým způsobem miluje, ale to není nic proti jeho poslání. Láska nejen že neznamena vlastní dané osoby, ale neznamena ani nutně přerušení všech jejích předchozích vazeb, cílů a způsobů jednání. Didó sice čeká naprostou oddanost, vlastně čeká nový život, do něhož staré cíle mohou přejít, ale jedině s tím, že se podrobí novým cílům: lásce. To se však neděje, protože sexuální i citové vazby nejsou to jediné, co v životě člověka hraje roli: Didó proto končí smrtí vlastní rukou na hranici a Aeneas si jen cynicky povzdechne, když její hranici vidí z lodi.

Avšak u hygienicky uskutečňované sexuality je zajímavá preference harémového chování před promiskuitním. Preferencí je totiž udržovat si harém, tedy například manželku a milenku, které jsou pro daného muže obě exkluzivními vztahy, tedy s oběma má slíbenou věrnost, která se v rámci dané vrstvy (milenka/manželka) skutečně zachovává. Promiskuitní chování je méně časté: v něm například muž má četné pohlavní vztahy, z nichž je ale exkluzivní právě jeden (manželka) nebo není exkluzivní žádný. Harémově se chovají postavy z *Dekameronu*, harémově se chová Tomáš z *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Ačkoliv se harémové chování může zdát bezpečnější (minimálně z hlediska pohlavních chorob takové také je) a morálně lepší, je tomu naopak. Tam kde totiž promiskuitní chování je rovnocenné (oba strany víceméně čekají sex na jednu noc a nepočítají se závazky, nebo čekají sex každou středu a nic víc), tam je harémové chování disproporční. Pro hygienický sex určená milenka je totiž jednak vždy druhá v řadě, když půjde o společné dovolené, pomoc se stěhováním nebo zkrátka citové

potřeby. Avšak dále, pokud je navíc sama svobodná, ale zachovává věrnost milenci, nutně dává to, co by dávala v manželství (věrnost), ale totéž nedostává: milenec je jí možná věrný jako jediné milence, ale ne jako jediné ženě. Optimálně je tedy hygienická sexualita placená – tak se to děje v *Platformě* – jelikož peněžní vztahy jako by odstraňovaly vztahy ostatní. Zaplacený sex je tedy poskytnutá služba, a stejně jako prodejce televize nemůže po zákazníkovi chtít, aby jej každou neděli pustil do svého bytu podívat se na film, ani zaplacená milenka nemůže po svém milenci nic požadovat.

19.6. SEXUALITA JAKO LOV

Sex se dále pojí se vzrušením z lovu. Ovšem dobývání ženy například v *Iliadě* sebou přináší dvě strany: dobývanou, a nakonec dobytou na jedné straně (nikoliv nutně ženu i když zde stojí ženský rod), a dobývající na druhé. Tato dialektika ovšem ustanovuje odlišné strategie, ale i odlišné důsledky. Zatímco dobývající slaví na konci vítězství, jimiž se jako Zeus v *Iliadě* následně vychloubá a přidává je ke své sebedefinici (staví na nic sebeúctu a potvrzuje si jimi svou cenu), dobytá strana je ta, která ztrácí. To je ovšem přesně to, co učinit nechce, dobytá strana proto hledá jiné zisky, které by jí sexualita nesla, může se proto uchýlit k manipulacím (jak to činí v *Iliadě* Héra). Jinou možností je těšit se z dobyté pozice, z toho, kolik poblázněných „vítězů“ udělalo tolik hloupostí pro takovou drobnost. To je pozice, kterou může zaujímat Helena či kterou zastává Zolova Nana. Lze také na hrdinném dobývání svého muže participovat v tom smyslu, v jakém to činí Kriemhilda z *Písně o Nibelunzích*: chlubit se jím a považovat jej za základ vlastní ceny, tak, jak jej za základ vlastní ceny může považovat muž.

Sex jako lov, který je zajímavý teprve tehdy, když kořist uniká, agónie se prodlužuje, nebo kořist neví, že je dobytá, ukazují *Nebezpečné známosti*. V nich se láska mění v pouhou hru, v níž výhra je sex, láska je naopak prohrou, pokořením, zkrocením lovce a ztupení jeho zbraně. V *Sevillském svůdci* se dokonce celá strategie svádění mění v koridu, v níž panny (býk) utíkají seč mohou, ale přesto ochotně nabíhají na toreadorův meč. Ženy jsou v tomto vidění lovená zvěř, která je každým sexem zneuctěna a po sexu (ideálně ještě před ním) by mělo následovat manželství, které je od zneuctění zachrání. Manželství je však posvěceno Bohem, garantem ženina navrácení do stavu neposkvrněných tedy není muž či světská síla. Muž touží dobývat, žena touží podlehnout jen v manželství, ovšem podléhá (alespoň v di Molinově *Sevillském svůdci*) často mimo něj: a to je právě to, o co jde Donu Juanovi.

Jak také ukazuje na příběhu Manon založená (a jen zmíněná) *Dáma s kaméliemi* A. Dumase syna: „Dobýt“ roztouženou mladou dívku je lehké a lze si toho dopřát kdykoliv: taková dívka totiž žije obklopena iluzemi lásky, sex má za zajímavé tajemství a ráda se do obojího vrhne. Zato dobýt zkušenou kurtizánu, která ví, jak lásku vyvolat, udržet její iluzi, a která její vnější známky (nikoliv nutně ji skutečnou) poznala tisíckrát, kurtizánu, která sex bere jako prostopášnost a pro kterou sex nemá tajemství, to je pro muže výrazně větší triumf. Pro ženu je to však matoucí: nemůže sex poskytnout jako důkaz lásky, jelikož z praxe ví, že sex lásku nedokazuje vůbec.

Dialektika vítěze a oběti (v takto přehnané expozici) ovšem vyžaduje rozdílné strategie přístupu k boji. Strana, jež bude poražena, nutně vyžaduje spíše skrývání a nechce se svým „podlehnutím“ chlubit, zatímco strana dobývající by se chlubila ráda. Vzniká tak záležitost týkající se především etikety: ohled bránící vítězi svá vítězství vykřikovat, pokud chce, aby se takové vítězství vůbec někdy ještě opakovalo.

19.7. POHLAVNÍ ROLE V ETICE SEXUALITY

Právě na posledním zmíněném ohledu je založen etický rozdíl mužské a ženské pozice, který se v interpretovaných dílech objevuje. Mužská heroicky rozsévačná sexualita vyžaduje nutně přísun žen, do nichž bude rozséváno. Avšak rozmnožování a nutnost starosti o potomky zase vyžaduje jednu věrnou ženu, u níž si muž bude jistý, že s ní žádný jiný muž neobcuje. To je ovšem problém. Všechny situace paroháčů z *Dekameronu*, stejně jako biblické vidění Izraele jako nevěstky – tedy ženy, která je muži nevěrná – ukazuje na to, že vlastnictví jedné ženy, ale sex s mnoha ženami se vzájemně překrývají a naráží na sebe. „Jediná“ žena jednoho muže, je jednou z mnoha obsévaných žen druhého. Takováto pozice tedy nutně vede k demonizaci ženské sexuality – je to totiž ona, která muže očekávajícího doma věrnost, ale všude okolo povolnost, zradí – a k vytvoření představ o odlišnosti obou pohlavních rolí. Ta do jisté míry existuje: Dokonce i *Ženský sněm*, který se snaží ukázat rovnost v sexualitě, nemůže popřít nutnost žen rodit děti a možnost erektilní dysfunkce u mužů. Rozdíly postavené do polohy esenciálního rozdílu mezi mužem a ženou však vedou k problémům, o kterých nás informuje *Othello*. Právě rozdílnost obou pohlavních rolí a jejich vzájemná nesourodost vede ke snaze obě prolnout, což zase činí například markýze de Merteuil v *Nebezpečných známostech*. Ta sice využívá typicky ženské mravní výhody – předpokládanou bezúhonnost, pohlavní

asketismus a počestnost – její reálná mravní pozice je však role mužská. Tento hybrid – muž v morálce, avšak žena v mravu – je pak smrtelně nebezpečný především všem, s nimiž si hraje. Nebezpečný je rozdílem mezi očekáváním (očekává se žena, kterou markýza hraje) a realitou (reálně se objevuje velmi cynický, bezohledný muž), jde tedy o nečekané pokrytectví a hru na ohledy od ostatních při naprosté vlastní bezohlednosti.

Rozdílnost etických pozic se také vyjevuje v případě panenství. Zatímco u muže je panictví nedokazatelné, u ženy jej dokázat lze. V případě panenství nejde vždy o jistotu muže, že případní potomci budou jeho. Di Molinův Don Juan po potomstvu netouží, ale touží po pannách. I když dnešního muže většinou panna spíše znechutí – je nezkušená, naivní – pravověrného muslima čeká jeho pověstných (vlastně jen legendárních) 72 panen. Panenská žena tedy znamená pro muže rozkoš a panenství je erotická kategorie. Důvodem je ovšem především zmíněná dualita dominance a submisivnosti: muž s panenstvím ženy získává převahu, zbavuje ji něčeho, pro co je ceněna. Významná je též zmíněná kategorie boje: žena zbavená panenství nenávratně prohrála a muž vstupuje na vyhrané území jako první. Ovšem na druhé straně je pro ženu ztráta panenství jedině vhodná. V *Románu o růži* se slovy cynické stařeny ženy touží vdát proto, aby byly panenství zbaveny a mohly si konečně užívat sexu bez důkazů. I v *Chrámě Matky Boží v Paříži* se dozvíme o vdovách, které jsou lačné sexu, jehož si nyní mohou užívat volně. A právě o to jde i v mužské rozkoši: u panny si je muž jistý, že je první, že spolu s ním poznává panna sex jako takový, což ho jednak zbavuje obav ze sexuálních selhání (poprvé znamená, že vše je správně právě tak, jak se to přihodí), ale za druhé jej to ujišťuje o jeho významu: první je pouze jeden.

Nerovnost v zobrazených reprezentacích etiky sexuality je často vůbec podmínkou, aby sex mohl proběhnout. Tereza s Tomášem v *Nesnesitelné lehkosti bytí* totiž stěží budou moci spolu být, pokud budou oba nenapravitelní proutníci. Vztahy založené na dominanci a submisivitě pak nemohou být rovnostářské v žádném případě, platí to však i o vztazích poměrně rovnoprávných: skutečná rovnost je nemyslitelná, není-li uměle nařízena a udržována. Proti tomu však vždy existuje na potlačované straně silný odpor, který zdánlivou rovnost ukončí. V tomto případě však již neexistuje důvod, proč by submisivní stranou měla být právě žena.

Amour, amour, quand tu nous tiens, on peut bien dire : adieu prudence.

Jean de La Fontaine

20. Závěr

Zatímco Jean de La Fontaine mluví v souvislosti s láskou pouze o ztrátě rozumu, v úvodu zmiňovaný Michael Jackson mluvil v souvislosti s vášní přímo o šílenství. Právě tento rozdíl by bylo možné přičíst etice: záleží jistě na zastávaném etickém přístupu a individuální morálce jedince, zda se posedlost vášní a pohlavní touhy promění v šílenství se všem důsledky, nebo zda se jen rozloučí s opatrnou moudrostí. Záleží také na etickém přístupu, zda lze sexualitu s láskou ztotožnit, a tak se zmíněného šílenství opatrně zbavit, nebo zda je slovo láska pouhý eufemismus, kterým se šílenství zakrývá.

Tato práce si v úvodu vytyčila za cíl interpretaci etiky sexuality ve vybraných kanonických dílech evropské literatury. Snahou bylo zaměřit se na proměny preferovaných základů, na nichž etika sexuality v daných dílech stojí, dále analýza vyjádřených etických postojů, a konečně vyzdvihnutí některých etických témat, která se v souvislosti se sexualitou objevila. Důraz byl kladen na rozdílnou povahu dvou etických vrstev: společného mravu a individuální morálky, která se od většinového mravu může zcela lišit, protestovat proti němu, nebo jej dále rozvíjet. Že se etika sexuality v průběhu staletí ve vybraných dílech měnila, jistě není nijak převratné zjištění, jelikož je to základní předpoklad, z něhož tato práce vyšla. Její proměny však jsou nejen proměnami jednotlivých přístupů, preference jednoho či oslabování druhého, ale i posilování či oslabování pozice mravu. Ten totiž zvláště v sexualitě často plnil roli pokrytecké masky, kterou si společnost například Balzacovy doby ráda nasazovala, ale jejíž požadavky se plnit ani příliš nesnažila. Očekávatelné byly též rozdíly v mravu pro obě pohlaví. Zatímco však jde říci, že se etika v průběhu staletí v krásné literatuře proměňovala, nelze říci, že by se ubírala jediným směrem (zcela beze smyslu je tedy v tomto ohledu evolucionistické vidění mravu a morálky sexuality) či že by vždy věrně zrcadlila svou dobu. Lze proto souhlasit s Morusem (1969 III: 69), že sexuální život lidí není jednosměrný, ale plný protichůdných proudů, rozporů a často i kalamit.

Zatímco tedy antika spolu se středověkou *Písní o Nibelunzích* stíhá nedůvěrou ženskou sexualitu, a i ta mužská přináší problémy, středověk se sex snaží limitovat. Nabízí k tomu dvojí

řešení: pohrdání tělem a sexem světců, a tedy zavržení sexuality, nebo obklopení sexu komplikovanými pravidly, která ji navenek činí mravným. Již sám středověk ústy *Románu o růži* však ví, že druhé řešení není kompletní: proto radí k důsledně zatajovanému mimomanželskému sexu žen i mužů i ke kultivaci vnějšího zdání: tedy etikety sexu.

V tom pokračuje i renesance. Oba ohledy (nesex světic i pokrytectví staré ženy z *Románu o růži*) se tak uplatňují zároveň, ovšem pro svou neslučitelnost pokrývají jiné ohledy pohlavního života. *Dekameron* sice sexualitu znázorňuje velmi volně, avšak radí zejména k pokrytectví, oba středověkem oddělené ohledy sexuality – vnější zdání a skutečnou praxi – tedy od sebe ještě více odděluje. S průběhem času románové reprezentace etiky toto rozdělení sexu ještě radikalizují: baroko přichází s láskou zmrávajícím Seladonem na jedné straně, ale sexuálně požívačným podvodným Donem Juanem, který jazyk lásky pouze využívá, na straně druhé. Ukazuje, že se lze držet povinnosti jako kněžna de Clèves, nebo pouze využívat situací a morálku jim pružně přizpůsobit, jak ukazuje Moll Flandersová.

Osvícenství a preromantismus si rozštěpení veřejně prezentované sexuality a jí reálně prisuzovaných morálních ohledů všímá hlouběji a nebojí se je ukázat velmi barvitě v podobě Manon a dvou cyniků z *Nebezpečných známostí*. Avšak již romantismus se vydává zase zpět. Důrazem na lásku tak nereálnou, že později kvůli ní Ema Bovaryová dokonce zemře, dodává reálnému sexu jinou, těžce splnitelnou podmínku. Nejde již jen o manželské ohledy a pokrytecky prezentovaný tradicionalismus. Sex musí nyní ještě naplnit požadavky velké lásky, musí ji zobrazit a dokázat, musí s ní být totožný. Opět se tak objevují dva ohledy: sex neuskutečnitelný pro Quasimoda a Frolla, sex zcela volný ale bez lásky Byronova *Dona Juana*. Staré rozštěpení přitom nezmizelo: Julián Sorel si stále pohrává s mravem a vydělává na něm, přičemž jeho morálka je při nejlepším pochybná, navíc však musí být naplněn požadavek lásky. Ne že ta by sex dělala mravnou: jak ukazuje *Šarlatové písmeno*, láska je jednou, ne jedinou podmínkou, která sex může mravným udělat.

Vůbec největší rozdíl mezi mravem a morálkou nalezneme v realismu. Anna Karenina i Balzacova Ester jsou ženy mravem odsouzené, Nana si s ním zase pohrává. Pánové s navenek spořádaným chováním vedou druhé životy u svých kurtizán, Nana si sice na mravnou nehraje, nestydatě však mravnost ostatních využívá. Nejinak to činí Miláček. Ovšem o tom, že mrav je jen společenská maskara, se obecně ví. Právě to ukazuje *Obráz Doriana Graye*. V jeho době je

již mrav od morálky oddělen natolik, že morálku jde vůbec nechat na půdě a užívat si s pouhou maskou mravu. Ta je ovšem předem známá, kontroluje se jen, jestli dobře sedí. Právě toto rozštěpení (a jeho hloubka) před válkou přivádí lidstvo do morálního pekla, vyobrazeného Barbussem.

Literární reprezentace etiky sexuality tedy na počátku 20. století oscilují od duše k tělu – jejichž dualismus je nevyřešitelný – reprezentace etiky sexu pak oscilují od masky mravu – v té době již prázdné, obecně směšné a vrcholně pokrytecké – k vlastní morálce (jež je individuální, a tak se liší). Lady Chatterleyová se přiklání k tělu a odklání od zkostnatělého mravu své společnosti, *Brave New World* zase raději odstraňuje nebezpečné city a lásku. Ta se se sexem sice pojí ideálně, nikoliv však tak jednoduše již reálně. Velká láska je totiž nesexuální, jak ukázala Dantova *Božská komedie*, a má strašlivé následky, jak ukazuje *Romeo a Julie*, i *Othello*. Romantismus ji zdůraznil, ale realismus nad ni postavil zase povinnost mravu. Tu zanedbala Anna Karenina, což odsoudila petrohradská společnost. Podle ní se totiž láska prodělává jako dětská nemoc a nemá smysl jí propadat. *Brave New World* tak lásku staví mimo mrav (a tím mimo společensky vynucovaný zákon) stejně jako rozmnožování. Ze sexu zbývá jenom hedonistická rozkoš.

Druhá polovina 20. století si všímá daleko více okrajových forem sexuality: pedofily, prostitute, sexuální turistiky, přičemž láska ustupuje do pozadí. Ustupuje do něj i sama etika sexuality. Rozštěpení mravu a morálky mizí. Mrav je stále směšnější a stále méně vlivný: v *Římance* ještě hraje roli, v *Mágovi* slouží k nápravě morálky sobeckého mladíka, ale v *Nesnesitelné lehkosti bytí* se s ním již spíše hraje, aby v *Platformě* degradoval do pouhých peněžních vztahů. Ty jsou jistě lépe zjištělné a zaznamenané než mrav, avšak plně jej zdaleka nenahrazují, jak ukazuje duševní prázdno hlavní postavy *Platformy*.

Co se týče možných přístupů k etice sexuality, místo Primoratzových (2013) čtyřech jsem sice vyjmenoval sedm, jak však pohled na interpretovanou etiku sexuality ve vybrané literatuře ukazuje, nejsou dostačující. Problém je především s marxisticko-feministickým přístupem, který nazývám raději idealistickým, jelikož v něm rozhodně nejde jen o marxistické třídní manipulace, či o feministické genderové manipulace. Obsah však pod jiným jménem zůstává stejný: idealistický přístup je tedy takový, který se snaží sex oprostit od všech mocenských manipulací, a provádět jej jen pro sex samý. Podobně však nesedí ani Scrutonem

vytvořený romantický pohled na sexualitu. Zatímco pro Scrutona je totiž láska všeobjímající, téměř nesvětská touha po ztělesnění druhé milované osoby, takový přístup se ve vybraných dílech ukazuje být zcela neproduktivní: Romeo a Julie umírají, Annu Kareninu odstřihuje od pokrytecké společnosti, Hugův Quasimodo i Esmeralda sice tonou v lásce, ale ta je bolestná, neuskutečněná a v sex ani v požadované ztělesnění nepřejde. Romantickým přístupem tak lze spíše zvat etiku založenou na požadavku lásky. Problémem jistě je, že láska je různě definovatelná a že pod ní lze schovat leccos. Ovšem scrutonovská láska se nezdá být o nic reálnější, než je pro Quasimoda možnost sexu s krásnou Esmeraldou. Vedle romantického základu etiky se nejčastěji objevuje touha po hédonismu, ten však není v čisté podobě, ale pojí se s jinými ohledy. Rozdělil jsem proto heroický, pokrytecký a romantický hédonismus. Očekávatelně se ovšem tyto přístupy v základech etických úvah o sexu mísí a málokdy jsou zastávány bez výhrad (to platí nejen o romantické přístupu, ale i přístupu tradicionalistickém, který tenduje k asketismu či k romantice).

Co se vyzvednutých etických témat týče, pozornost byla věnována především primárnímu vidění sexu jako ctnosti či jako neřesti: každé z nich je totiž základem jiného etického přístupu a předznamenává postoje, které lidé k sexualitě zaujmají. Pozornost byla věnována i faktu, že sex může vyjadřovat lásku a její etické problémy, činit tak však rozhodně nemusí, ke ztotožnění s láskou a k jejímu vyjadřování se ale často uchyluje slovně. To však nutně neznamená, že za slovy vyjádřenou láskou existuje láska skutečná a nese to sebou výše zmíněné etické implikace. Díky síle pohlavního pudu a jeho nesnadnému přehlušení totiž sexualita jen zřídka přímočaře vyjadřuje jednu věc (lásku, plazení, ...), ale daleko častěji slouží za nástroj k něčemu jinému. Pozornost byla proto věnována skutečnosti, že sexualita slouží často za nástroj k manipulacím či že může připomínat lov (boj) a skrývá pod sebou i samotné vzrušení z něj i jeho možné etické důsledky pro obě strany. Opomenuta nebyla hygienická sexualita a konečně rozdílnost požadovaných etických pozic pro obě pohlaví.

Pozornost naopak nebyla věnována etice sexu z hlediska psychologie (takový přístup by totiž spíše než do filosofie, spadal do rámce sociálních věd). Šlo by tedy posuzovat, v jakých úrovních morálního vývoje podle Lawrence Kohlberga (prekonvenční, konvenční či postkonvenční) či jejich jednotlivých stádiích (např. orientace na společenskou smlouvu či ve stádiu univerzální etiky v případě postkonvenční úrovně) (viz Krámský 2015: 116-120) se postavy vybraných literárních děl nachází. Šlo by též uvažovat, v jakém stádiu vývoje ega

v kontextu seberegulace popsaném Jane W. Loevingerovou (viz Thorová 2015: 218-220) se tyto postavy nachází, jelikož v obou teoriích není vývojem nutně dosažen nejvyšší stupeň morálky. Limitem této práce je též její metoda: nejedná se o reprezentativní sociálněvědní průzkum literatury jakožto dokumentů, nelze tedy na základě popsaného vývoje ve vybraných dílech usuzovat na stejný vývoj ve skutečné etice mimo fikční světy.

Když ve svých *Světových dějinách sexuality* Morus (1969 III: 78) v závěru říká, že pohlavní život po tisíciletí ovládala hrůza z nechtěného zplození potomka, spolu s obavami z neukojení či zrazení vlastního pohlavního pudu ze strany pudu partnera, a že se tyto obavy pozvolna daří zahánět, vyvolá jeho optimismus úsměv. První hrůzu sice pomohly utlumit antikoncepční prostředky, avšak neodstranily ji zcela: roli stále hraje ztráta rozumu v žáru vášně a žonglování s nebezpečím, které je erotickou kategorií a k sexu tudíž patří⁴¹⁷. Zato druhá obava je dnes jen stěží o něco menší než v Morusových (tedy Lewinsohnových) dobách. Je jistě úkolem etiky se právě těmito obavami zabývat, avšak není to jejím úkolem jediným. Pod povrchem omšelých diskusí o nebezpečí onanie, pornografie, či kromě vlastního zhnusení nic nevyjadřujících tvrzení o „nepřirozenosti“ orálního a análního sexu totiž leží témata mnohem významnější, která se navíc netýkají jenom sexuality, přesto zůstávají málo povšimnuta. Patří mezi ně mocenské a sexistické manipulace, skrývání utilitárních tužeb za marketingově vybroušené romantické fráze, hygienická sexualita prováděná jako součást kultu těla zcela bezohledně, akceptovatelnost ekonomizace citových a intimních investic (tedy snaha dostat jich co nejvíce při co nejmenších nákladech z vlastní strany), ostatně i samo prezentování sexu jako věci esenciálně démonické či esenciálně andělské. Bylo částečně cílem této práce k těmto tématům přitáhnout pozornost.

⁴¹⁷ Stojí za to zmínit například fenomén bareback (tedy záměrný sex bez kondomu i v prostředích, kde je velká pravděpodobnost nakažení pohlavní chorobou) mezi gayi (srov. Shernoff 2006).

Použitá literatura

PRIMÁRNÍ LITERATURA

APULEIUS, Lucius (1974). *Zlatý osel*. Praha: Svoboda. Překlad: Václav Bahník.

ARISTOFANES (1915). *Ženský sněm*. Praha: Akademie F. Josefa pro vědy, slovesnost a umění.
Překlad: Augustin Krejčí.

BALZAC, Honoré de (1985). *Lesk a bída kurtizán*. Praha: Odeon. Překlad: Eva Outratová.

BARBUSSE, Henry (1969). *Peklo*. Praha: Odeon. Překlad: Věra Smetanová a Miroslav Drápal.

BIBLE (1991). *Písmo svaté starého a nového zákona včetně deuterokanonických knih*. Praha: Česká biblická společnost.

BOCCACCIO, Giovanni (1965). *Dekameron*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. Překlad: Radovan Krátký.

BURGESS, Anthony (2002). *Mechanický pomeranč*. Praha: Volvox Globator. Překlad: Ladislav Šenkeřík.

BYRON, George Gordon (2006). *The Works of Lord Byron, Volume 6*. E-book. Project Gutenberg. Online: <http://www.gutenberg.org/ebooks/18762>

BYRON, Lord (1919). *Childe-Haroldova pouť*. Praha: Jan Otto. Překlad: Eliška Krásnohorská.

CATULLUS (1964). Katulus str. 7-92 in: KATULLUS, TIBULLUS, PROPERTIUS, *Triumvirové lásky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. Překlad: O. Smrčka, R. Mertlík.

CERVANTESS, Miguel, Saavedra (1955). *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*. Praha: SNKLHU. Překlad: Zdeněk Šmíd.

COOPER, James Fenimore (1963). *Stopař*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy. Překlad: Vladimír Henzl.

D'URFÉ, Honoré (1620). *L'Astrée. Troisième partie*. Dostupné online: http://astree.humanum.fr/Astree_1620.php

DANTE, Alighieri (2009). *Božská komedie*. Překlad: Václav Mikeš. Praha: Academia.

DE HEISTERBACH, Caesarius. (2009). *Vyprávění o zázracích: středověký život v zrcadle exempel*. Praha: Vyšehrad. Překlad: Jana Nechutová.

DE LORRIS, Guillaume (1977). *Román o růži*. Praha: Odeon. Přeložil O. F. Babler.

DE LORRIS, Guillaume, DE MEUN, Jean (1992). *Le roman de la rose*. Paris: Librairie generale francaise.

- DE VORAGINE, Jakub (2012). *Legenda Aurea*. Praha: Vyšehrad. Překlad: Václav Bahník, Anežka Vidmanová, Irena Zachová.
- DEFOE, Daniel (1986). *Moll Flandersová*. Praha: Odeon. Překlad: Greta Pospíšilová.
- DIDEROT, Denis (1963). *Jeptiška*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. Překlad: Věra Smetanová.
- DOLEŽALOVÁ, Pavla (2017). *Nová Astrea. Překlad s výkladem nejen o Seladonovi a nových Arkádiích*. Brno: CDK.
- DUMAS, Alexandre ml. (2008). *Dáma s kaméliemi*. Praha: XYZ. Překlad: Jiří Žák.
- DUS, Jan (2007). *Proroctví a apokalypsy. Novozákonní apokryfy III*. Praha: Vyšehrad.
- DUS, Jan a POKORNÝ, Petr (2006). *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I*. Praha: Vyšehrad.
- DUS, Jan (2003). *Příběhy apoštolů. Novozákonní apokryfy II*. Praha: Vyšehrad.
- FLAUBERT, Gustave (2004). *Paní Bovaryová*. Frýdek-Místek: Alpress. Překlad: Eva Musilová.
- FOWLES, John (2014). *Mág*. Zlín: Kniha Zlín. Překlad: Josef Línek.
- GINSBERG, Allen (1990). *Kvílení*. Praha: Odeon. Překlad: Jan Zábrana.
- GOETHE, Johann Wolfgang (2008). *Utrpení mladého Werthera*. Praha: XYZ. Překlad: E. A. Saudek.
- GRACIÁN, Baltasar (1984). *Kritikon*. Praha: Odeon. Překlad: Josef Forbelský.
- GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von (1976). *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus. Kronika třicetileté války*. Praha: Odeon. Překlad: Jaroslav Zaorálek.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1962). *Šarlatové písmeno*. Praha: Mladá fronta. Překlad: Jarmila Fastrová.
- HOMÉR (2012). *Odysseia*. Praha: Academia. Překlad: Vladimír Šrámek.
- HOMÉR (2010). *Ilias*. Praha: Academia. Překlad: Vladimír Šrámek.
- HOUELLEBECQ, Michel (2008). *Platforma*. Praha: Garamond. Překlad: Alan Beguivin.
- HUGO, Victor (2009). *Chrám Matky Boží v Paříži*. Praha: Academia. Překlad: Milena Tomášková.
- HUXLEY, Aldous (2011). *Konec civilizace. (Brave New World)*. Praha: Maťa. Překlad: Josef Kostohryz a Stanislav Berounský.
- CHAUCER, Geoffrey (1941). *Canterburské povídky*. Praha: Družstevní práce. Překlad: František Vrba
- IBSEN, Henrik (2006). *Hry I*. Praha: Divadelní ústav v Praze. Překlad: František Fröhlich.

JARRY, Alfred (2011). *Nadsamec*. Praha: XYZ. Překlad: Růžena Steklačová.

JERONÝM (2002). *Legendy o poustevnících: Vitae eremitarum*. Praha: OIKOYMENH. Překlad: Jiří Šubrt.

JOYCE, James (1993). *Odysseus*. Praga: Argo. Překlad: Aloys Skoumal.

KOMENSKÝ, Jan Amos (2005). *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha: Wald Press.

KUNDERA, Milan (2007). *Žert*. Brno: Atlantis.

KUNDERA, Milan (2006). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis.

KUNDERA, Milan (1962). *Majitelé klíčů*. Praha: Orbis.

LA FAYETTOVÁ, Marie de (1995). *Kněžna de Clèves*. Praha: Mht. Překlad: Karel Šafář.

LACLOS, Choderlos de (2013). *Nebezpečné známosti*. Praha: Leda. Překlad: Dagmar Steinová.

LAWRENCE, David Herbert (2008). *Milenec lady Chatterleyové*. Praha: Academia. Překlad: František Vrba.

LEWIS, Gregory Mathew (2015). *Mnich*. Frýdek-Místek: Alpress. Překlad: František Vrba.

LONDON, Jack (1987). *Martin Eden*. Praha: Svoboda. Překlad: Eva Masnerová.

MARTIALIS, M., V. (1983). *Posměšky a jízlivosti*. Praha: Československý spisovatel. Překlad: Radovan Krátký.

MATURIN, Charles Robert (1972). *Poutník Melmoth*. Praha: Odeon. Překlad: Tomáš Korbař.

MAUPASSANT, Guy de (2016). *Kulička*. Praha: Dobrovský. Překlad: Jiří Guth.

MAUPASSANT, Guy de (1999). *Miláček*. Praha: Ikar. Překlad: Dana Melanová.

MELVILLE, Hermann (1968). *Bílá velryba*. Praha: Odeon. Překlad: Marie Korbelová, S. V. Klíma.

MERLE, Robert (2013). *Malevil*. Praha: Argo. Přeložila: Věra Dvořáková.

MILTON, John (2015). *Ztracený ráj*. Praha: Vadim Charkovský. Překlad: Jos. J. David.

MOLIÉRE (1954). *Hry II*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Překlad: Svatopluk Kadlec.

MOLIÉRE (1953). *Hry I*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Překlad: Svatopluk Kadlec.

MOLINA, Tirso di (1984). *Sevillský svůdce a kamenný host*. Praha: Odeon. Překlad: Vladimír Mikeš.

MORAVIA, Alberto (1976). *Římanka*. Praha: Odeon. Překlad: Václav Čep.

MURAKAMI, Haruki (2006). *Kafka na pobřeží*. Praha: Odeon. Překlad: Tomáš Jurkovič.

MURAKAMI, Rjú (2011). *Nekonečná, téměř průzračná modř*. Praha: Argo. Překlad: Jan Levora.

MURAKAMI, Rjú (2009). *Čáry*. Praha: Argo. Překlad: Jan Levora.

MUSIL, Robert (2008). *Muž bez vlastností*. Praha: Argo. Překlad. Anna Siebenscheinová.

NABOKOV, Vladimir (2007). *Lolita*. Praha, Litomyšl: Paseka. Překlad: Pavel Dominik.

ORWELL, George (2009). *1984*. Brno: Levné knihy. Překlad: Eva Šimečková.

OVIDIUS (1990). *O lásce a milování*. Praha: Svoboda. Překlad: Rudolf Mertlík, Dana Svobodová.

PETRARCA, Francesco (1965). *Sto sonetů Lauře*. Překlad Václav Renč. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.

PÍSEŇ O NIBELUNZÍCH (1974). Praha: Odeon. Přeložil: Jindřich Pokorný.

PRÉVOST, Antoine Francois (1983). *Manon Lescautová*. Praha: Odeon. Překlad: Jaroslava Votrubová-Koutecká.

PROPERTIUS (1964) Propertius str. 167-314 in: KATULLUS, TIBULLUS, PROPERTIUS, *Triumvirové lásky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. Překlad: O. Smrčka, R. Mertlík.

PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. (1975). *Eugen Oněgin*. Praha: Lidové nakladatelství. Překlad: Josef Hora.

RABELAIS, Francois (1968). *Gargantua a Pantagruel*. Praha: Odeon. Překlad. Karel Šafář.

ROLLAND, Romain (2017). *Petr a Lucie*. Praha: Odeon. Překlad: Pflimplová Alexandra.

SCOTT, Walter (1989). *Ivanhoe*. Praha: Albatros. Překlad: Jaroslav Kraus

SHAKESEPRE, William. (2011). *Sonety*. Brno: Atlantis. Překlad Martin Hilský.

SHAKESPEARE, William. (2006). *Romeo a Julie*. Praha: Knižní klub. Překlad: Martin Hilský.

SHAKESPEARE, William. (2002). *Othello*. Praha: Knižní klub. Překlad: Martin Hilský.

SHAKESPEARE, William (2001). *Zimní pohádka*. Praha: Knižní klub. Překlad: Martin Hilský.

SHAKESPEARE, William. (1999). *Sen noci svatojánské*. Praha: Knižní klub. Překlad Martin Hilský.

STENDHAL (2009). *Červený a černý*. Praha: LEDA. Překlad: Otakar Levý.

STENDHAL (1951). *O lásce*. Praha: Melantrich. Překlad: Svatopluk Kadlec.

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. (2018). *Kreutzerova sonáta*. Praha: Odeon. Překlad: Jakub Šedivý.

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič (2012). *Anna Karenina*. Praha: Leda. Překlad: Taťjana Hašková.

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič (2008). *Vojna a mír*. Praha: KMA Levné knihy. Překlad: Jan Mareš, Lída Durdíková.

VERGILIUS, Publius Maró (2011). *Aeneis*. Praha: Academia. Překlad: Otmar Vaňorný.

VERLAINE, Paul (2007). *Básnické dílo*. Praha: Vyšehrad. Překlad: Gustav Fencel.

WILDE, Oscar (2011). *Obraz Doriana Graye*. Praha: Odeon. Překlad: Kateřina Hilská.

ZOLA, Émile (2011). *Nana*. Praha: Československý spisovatel. Překlad. Jiří Žák.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

Encyklopedie a slovníky

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André (1994). *Filosofický slovník*. Praha: Ewa.

KOMENSKÉHO SLOVNÍK NAUČNÝ (1938). *Svazek VIII Míle – Pernštejn*. Praha: Nakladatelství a vydavatelství Komenského slovníku naučného.

KON, Igor Semjonovič a kol. (1978). *Etický slovník*. Pravda: Bratislava.

MACURA a kol. (1988). *Slovník světových literárních děl*. Praha: Odeon.

MÜLLER, Richard a ŠIDÁK, Pavel (eds.) (2012). *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia.

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ (eds.) (2006). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce-osobnosti-základní pojmy*. Brno: Host.

OTTŮV SLOVNÍK NAUČNÝ (1901). *Ilustrovaná encyklopedie všeobecných vědomostí, díl XVII*. Praha: J. Otto.

PETRÁČKOVÁ, Věra; KRAUS, Jiří a kolektiv (1998). *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia.

RAHNER, Karl; VORGRIMLER, Herbert (2009). *Teologický slovník*. Praha, Vyšehrad.

THE NEW ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (1994). 15th ed. Chicago: Encyclopaedia Britannica

UNIVERZUM (2001). *Univerzum: všeobecná encyklopedie*. Praha: Odeon.

VELKÝ SLOVNÍK NAUČNÝ (1999). *Svazek m/ž*. Praha: Diderot.

VLAŠÍN, Štěpán a kol. (1984). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel.

Ostatní

ABBOTT, Elizabeth (2005). *Historie celibátu*. Praha: BB/art.

ABÉLARD, Pierre (2004). *The Story of My Misfortunes*. Project Gutenberg. Dostupné online: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/14268/pg14268-images.html>

ABRAMS, M. H. (2009). *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Wadsworth.

ABRAMS, Richard (1985). Illicit Pleasures: Dante among the Sensualists (Purgatorio XXVI). *MLN* 100, 1, str. 1-41.

ADELMAN, Gary (1990). *Anna Karenina: The Bitterness of Ecstasy*. Boston, MA: Twayne Publishers.

- ADORNO, Theodor, W., HORKHEIMER, Max (2009). *Dialektika osvícenství. Filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH.
- AKINTUNDE, Dorcas OF Olubanke (2011). Sexual sin in New Testament times: Biblical and contextual perspectives in Nigeria. *Ilorin journal of religious studies*, 1, 1, str. 33-45.
- ALBANESE, Ralph, Jr. (2014). Classical Discourse in La Princesse de Clèves. *Literature Criticism from 1400 to 1800. Vol. 230*. Detroit: Gale.
- ALBANESE, Ralph, Jr. (1992). Aristocratic Ethos and Ideological Codes in La Princesse de Clèves. Str. 87-103 in: HENRY, Patrick (ed.), *An Inimitable Example: The Case for the Princesse de Clèves*. Washington DC: Catholic University of America Press.
- ALTER, Charlotte (2017). *The New Scarlet Letter*. TIME Magazine, 190, 2-3, str. 60.
- ANDERSON, Eric (2012). *The monogamy gap: men, love, and the reality of cheating*. New York: Oxford University Press
- ANZENBACHER, Arno (1994). *Úvod do etiky*. Praha: Zvon.
- ARISTOTELÉS (2009). *Etika Nikomachova*. Praha: Petr Rezek.
- ARISTOTELÉS (2009a). *Politika*. Praha: Petr Rezek.
- ARISTOTELÉS (2008). *Poetika*. Praha: OIKOYMENH.
- ARMSTRONGOVÁ, Karen (2012). *Velká transformace*. Praha: Academia.
- ARROYO, Christopher (2017). *Kant's Ethics and the Same-Sex Marriage Debate – an Introduction*. Providence: Springer.
- AUERBACH, Erich (1968). *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v evropských literaturách*. Praha: Mladá fronta.
- AUGUSTINUS, Aurelius (2012). *Vyznání*. Praha: Kalich.
- AUGUSTIN, Aurelius (2007). *O obci boží*. Praha: Karolinum.
- AUGUSTIN, Aurelius (2000). O manželském dobru. S. 264-293 in: HOŠEK, Radislav (ed.) *Aurelius Augustin: Říman, člověk, světec*. Praha: Vyšehrad.
- AUGUSTINE, Aurelius (1998). *The City of God against the Pagans*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. (2007) *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo.
- BARTHES, Roland (2008). *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda
- BARTHOLOMEW, Craig (2004). Text a jeho zvěst, str. 58-59 in: ALEXANDER, Pat a David, *Průvodce Biblií*. Praha: Česká biblická společnost.

- BATAILLE, Georges (2001). *Erotismus*. Praha: Hermann a synové.
- BAUER, Alois (2005). *Přehled literatury: stručný přehled literární teorie a historie pro maturanty*. Olomouc: Rubico.
- BAUER, Hermann, PRATER, Andreas (2007). *Baroko*. Praha: Slovart
- BAYM, Nina (1970). Passion and Authority in The Scarlet Letter. *The New England Quarterly*, 43, 2, str. 209-230.
- BEAUGENDRE, Flore, FOSTER, Jessica (2016). *Lolita by Vladimir Nabokov (Book Analysis): Detailed Summary, Analysis and Reading Guide*. [France]: BrightSummaries.com. E-pub.
- BĚLÍČEK, Pavel (2009). *Dějiny literární estetiky I. Od antiky až k romantismu*. Praha: Urania.
- BĚLÍČEK, Pavel (2004). *Dějiny literární estetiky II. Od romantismu po meziválečnou avantgardu*. Praha: Urania.
- BĚLINSKÝ, Vissarion Grigorjevič (1899). *Evžen Oněgin. Kritická stať*. Praha: Josef Pelcl.
- BELLINGER, Gergard, J. (1998). *Sexualita v náboženstvích světa*. Praha: Academia
- BELLIOTTI, Raymond Angelo. (2011). *Dante's deadly sins: moral philosophy in Hell*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- BĚLOUSOV, Roman Sergejevič (1974). *Knihy o tom mlčí*. Praha: Mladá fronta.
- BENATAR, David (2017). *The Human Predicament*. New York: Oxford University Press.
- BENATAR, David (2016). *Druhotný sexismus. O genderovém teroru proti mužům*. Praha: Dauphin.
- BENATAR, David (2012). *Nebýt či být*. Praha: Dybbuk.
- BENDER, Niklas (2010). *La lutte des paradigmes : la littérature entre histoire, biologie et médecine (Flaubert, Zola, Fontane)*. Amsterdam: Brill | Rodopi.
- BERNARDO, Aldo S. (1990). Sex and Salvation in the Middle Ages: From the Romance of the Rose to the Divine Comedy. *Italica*, 67, 3, str. 305-318.
- BETTY, Louis (2016). *Without God: Michel Houellebecq and Materialist Horror*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- BIANCHI, Gabriel (2011). Subjektivnost sexuality in: ŠULOVÁ, Lenka; FAIT, Tomáš; WEISS Petr a kol. *Výchova k sexuálně reprodukčnímu zdraví*. Praha: Maxdorf.
- BÍLEK, Petr (2007). Kánon, kanoničnost a kanonizace jako literárněhistorické konstrukty. S. 7-18 in: WIENDL, Jan (ed.) *Literatura a kánon*. Praha: Univerzita Karlova.
- BÍLEK, Petr (2003). *Hledání jazyka interpretace*. Brno: Host.

- BLAHUTKOVÁ, Daniela, ŠEVČÍK, Miloš (2014). *Patočkovy interpretace literatury*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- BLOOM, Harold (2004). *Bloom's Guide to Aldous Huxley's Brave New World*. Philadelphia: Chelsea House.
- BLOOM, Harold (2000). *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků*. Praha: Prostor.
- BLUM, Carol (1973). Styles of Cognition as Moral Options in La Nouvelle Héloïse and Les Liaisons dangereuses. *PMLA*, 88, 2, str. 289-298.
- BO, Ting (2018). An Analysis of Lady Chatterley's Lover from the Perspective of Ecofeminism. *Theory and Practice in Language Studies*, 8, 10, str. 1361-1364.
- BOOTH, Wayne C. (2008)., Resurrection of the Implied Author: Why Bother? Str. 76-88 in PHELAN, James a RABINOWITZ, Peter J. (eds.) *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell Publishing.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- BOXALL, Peter (2011). *1001 knih, které musíte přečíst, než zemřete*. Praha: Albatros.
- BRENNER, Athalya (1996). Pornoprophetics Revisited: Some Additional Reflections. *Journal for the Study of the Old Testament*, 21, 70, str. 63-86.
- BRETT, Vladimír (1954). Předmluva. Str. 7-37 in: MOLIÉRE. *Hry II*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- BRIAN, Nicholas (1980). Is Tartuffe a Comic Character? *The Modern Language Review*. 75, 4, str. 753-765.
- BROOKS. Cleanth (1991). Remaking of the Canon. *Partisan Review*, 1991, 2, str. 50-387.
- BROWN, Frederick (2006). *Flaubert. A Biography*. New York, Boston: Little, Brown and Company.
- BROWN, Peter. (2000). *Tělo a společnost: muži, ženy a sexuální odříkání v raném křesťanství*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- BROWNING, Gary (2000). Peasant Dreams in Anna Karenina. *The Slavic and East European Journal*, 44, 4, str. 525-536.
- BROWNING, Gary L. (2010). *Labyrinth of Linkages in Tolstoy's Anna Karenina: Studies In Russian and Slavic Literatures, Cultures and History*. Academic Studies Press: Boston, MA.

- BRYCE, Trevor R. (1974). The Dido-Aeneas Relationship: A Re-Examination. *The Classical World*, 67, 5, str. 257-269.
- BURACK, Charles M. (1997). Mortifying the reader: the assault on verbal and visual consciousness in D.H. Lawrence's "Lady Chatterley's Lover." *Studies in the Novel*, 29, 4, str. 491-511.
- BURCH, Laura J. (2006). 'Ceci n'est pas mon corps': ecriture, lecture et culture de l'imprime dans La Religieuse de Diderot. *French Forum*, 31, 3, str. 1-22.
- BURRUSOVÁ, Virginia (2015). *Sexuální životy svatých. Erotika ve starověké hagiografii*. Praha: Academia.
- BYER, Curtis. O. a SHAINBERG, Louis. W. (1994). *Dimensions of human sexuality. 4th ed.* Boston: WCB.
- BYRON, George Gordon (1972) *Selected Prose*. Harmondsworth: Penguin Books.
- CALABRESE, Michael. (2003). Male piety and sexuality in Boccaccio's Decameron. *Philological Quarterly*, 52, 3, str. 257-276.
- CALDER, Andrew (1976). Molière, "Le Tartuffe" and Anti-Jesuit Propaganda. *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 28, 4, str. 303-323.
- CAMERON, Deborah; KULICK, Don (2003). *Language and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CANFORA, Luciano (2001). *Dějiny řecké literatury*. Praha: KLP.
- CARERI, Giovanni (2004). Umělec. Str. 277-299 in VILLARRI, Rosario (ed.). *Barokní člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad.
- CARMICHAEL, Calim (2010). *Sex and Religion in the Bible*. New Heaven: Yale University Press.
- CARSON, D. A. a MOO, Douglas, J. (2008). *Úvod do Nového zákona*. Praha: Návrat domů
- CASE, M.L. (2017). Cunning Linguists: Oral Sex in the Song of Songs. *Vetus Testamentum*, 67, 2, str. 171-186.
- CASTILLO, David (2010). *Baroque Horrors : Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CLARK, Christina, A. (2008). The Poetics of Manhood? Nonverbal Behavior in Catullus 51. *Classical Philology*, 103, 3, str. 257-281.
- CLEWES, Howard (1950). *Stendhal. An Introduction to the Novelist*. London: Arthur Baker Ltd.
- CLIQUET, Robert (2010). *Biosocial Interactions in Modernisation*. Brno, Masaryk University Press.

- COATES, Ken (2016). *Anti-natalism: Rejectionist Philosophy from Buddhism to Benatar*. Sarasora, FL: First Edition Design.
- COCHRAN, Peter (2010). *Byron and Women (and Men)*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- COLERIDGE, Ernest Hartley (2006). Introduction to Don Juan in: BYRON, George Gordon. *The Works of Lord Byron, Volume 6*. E-book. Project Gutenberg. Online: <http://www.gutenberg.org/ebooks/18762>
- CONNOLLY, Julian W. (2009). *A Reader's Guide to Nabokov's "Lolita."* Boston: Academic Studies Press.
- CONROY, Peter V. (1978). Metaphorical web in Zola's Nana. *University of Toronto Quarterly*, 47, 3, str. 239–258.
- CONTI, Gian Biagio (2003). *Dějiny římské literatury*. Praha: KLP.
- COOPER, Pamela (1991). *The Fictions of John Fowles : Power, Creativity, Femininity*. Ottawa [Ont.]: University of Ottawa Press.
- CORVINO, John (2013). *What's Wrong with Homosexuality*. Oxford: Oxford University Press
- CRUCEANU, Roxana Diana (2014). The Myth of the Commendatore in the Don Juan Legend and Its Reinterpretation in Byron's "Don Juan." *Revista Academiei Fortelor Terestre*, 19, 2, str. 168–175.
- CUILLEANÁIN, Cormac Ó. (1980). Man and Beast in the "Decameron." *The Modern Language Review*, 75, 1, str. 86-93-
- CURTIUS, Ernst, Robert (1998). *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda.
- ČERNÝ, Václav (2009). *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. 4. Pseudoklasicismus, preromantismus, romantismus a realismus*. Praha: Academia.
- ČERNÝ, Václav (2005). *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. III. Baroko a klasicismus*. Praha: H a H.
- ČERNÝ, Václav (1998). *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. II. Podzim středověku a renesance*. Praha: H a H.
- ČERNÝ, Václav (1996). *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. I. Středověk*. Praha: H a H.
- ČEŠKA, Jakub (2005). *Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery*. Praha: Togga.

- ČEŠKA, Jakub (2012). Metonymie v pozdní románové tvorbě Milana Kundery. S. 126-135 in: FOŘT, Bohumil; KUDRNÁČ, Jiří; KYLOUŠEK, Petr (eds.) *Milan Kundera anebo co zmůže literatura. Soubor statí o díle Milana Kundery*. Host: Brno.
- DAICHES, David (1971). *Sir Water Scott and his World*. London: Thames and Hudson.
- DAVIDSON, James N. (2007). *The Greeks and the Greek Love: A Radical Reappraisal of Homosexuality in the Ancient Greece*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- DE JEAN, Joan, E. (1991). *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*. New York: Columbia UP.
- DE MORRIS, Desmond (1971). *Nahá opice*. Praha: Mladá fronta.
- DE SADE, Donatien Alphonse François (1795). *La Philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux dialogues*. Online: [https://fr.wikisource.org/wiki/La Philosophie dans le boudoir/Texte entier](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Philosophie_dans_le_boudoir/Texte_entier)
- DE SANCTIS, Francesco (1959). *Dějiny italské literatury*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- DEATHRIDGE, John (2018). Introduction and Synopses in: WAGNER, Richard. *The Ring of the Nibelung*. UK: Penguin.
- DENZLER, Georg (1999). *Zakázaná slast. Dva tisíce let křesťanské sexuální morálky*. Brno: CDK.
- DESMOND, Marilyn (2014). Venus's Clerk: Ovid's Amatory Poetry in the Middle Ages Str. 161-173 in: Miller, J. F. a Carole E. (eds.) *The handbook to the reception of Ovid*. Chichester: John Wiley & Sons.
- DILLIARD, Raymond B. a LONGMAN, Tremper III. (2011). *Úvod do Starého zákona*. Praha: Návrat domů.
- DÍOGENES LAERTSKÝ (1972). Dógenés ze Sinópy s. 398-418 in: *Antická próza III. O cizích osudech*. Praha: Odeon.
- DIRDA, Michael (2011). *Introduction* s. XI-XXVIII in: *Love poems, Letters, and Remedies of Ovid*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- DOHMEN, Christoph; STEMBERGER, Günter (2007). *Hermeneutika židovské Bible a Starého zákona*. Praha: Vyšehrad.
- DOLEŽALOVÁ, Pavla (2017). *Nová Astrea. Překlad s výkladem nejen o Seladonovi a nových Arkádiích*. Brno: CDK.
- DOORMAN, Maarten (2008). *Romantický řád*. Praha: Prostor.

- DUBROVIC, Simone (2011). The paternal Mystery of Alexandre Dumas s. 33-90 in: MARTONE, Eric. *The Black Musketeer : Reevaluating Alexandre Dumas Within the Francophone World*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing
- DÜLMEN, Richard van. (1999). *Kultura a každodenní život v raném novověku (16.-18. století)*. Praha: Argo.
- DUS, Jan (2007). *Proroctví a apokalypsy. Novozákonní apokryfy III*. Praha: Vyšehrad.
- DUS, Jan a POKORNÝ, Petr (2006). *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I*. Praha: Vyšehrad.
- DUS, Jan (2003). *Příběhy apoštolů. Novozákonní apokryfy II*. Praha: Vyšehrad.
- DVIGUBSKI, Anna (2013). "And what of my Onegin?" Displacement and Reinvention of the Hero in "Eugene Onegin". *Russian Review*, 72, 1, str. 1-23.
- EAGLETON, Terry (2010). *Úvod do literární teorie*. 2. vydání. Praha: Plus.
- EATON, A. W. (2016). Literature and Morality. S. 433-450 in: CARROL, Noël; GIBSON, John (eds.) *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*. New York, London: Routledge.
- ECO, Umberto (2007). *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo.
- EHRlich, Paul a Ehrlich, Anne (1990). *The Population Explosion*. London, Hutchinson.
- EISNER, M. G.; SCHACHTER, M. D. (2009). "Libido Sciendi": Apuleius, Boccaccio, and the Study of the History of Sexuality. *PMLA*, 124, 3, str. 817-837.
- ELIADE, Mircea (2008). *Dějiny náboženského myšlení I. Od doby kamenné po eleusinská mystéria*. Praha: OIKOYMENH.
- ELIAS, Norbert (2007). *O procesu civilizace II*. Praha. Argo.
- ELIAS, Norbert (2006). *O procesu civilizace I*. Praha: Argo.
- ELIAS, Norbert (1987). *The Court Society*. New York.
- ELLIOT, Mark; TRAVIS, Stephen (2004). Knihy deuterokanonické, s. 515-519 in: ALEXANDER, Pat a David, *Průvodce Biblií*. Praha: Česká biblická společnost.
- ELLIS, James (1980). Human sexuality, the sacrament of matrimony, and the paradox of the fortunate fall in The scarlet letter. *Christianity and Literature*, 29, 4, str. 53–60.
- ENGELS, Friedrich. (1985). *The Origin of the Family, Private Property and the State*. Harmondsworth: Penguin
- FAIRCLOUGH, Norman (2003). *Analysing discourse: textual analysis for social research*. New York: Routledge

- FANTUZZI, Marco (2012). *Achilles in Love. Intertextual Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- FARNETI, Roberto. (2009). Naturalizing Humanity: Genealogy and the Politics of Storytelling in Boccaccio's Decameron. *The Review of Politics*, 71, 3, str. 363-388.
- FARRON, S. (1980). The Aeneas-Dido Episode as an Attack on Aeneas' Mission and Rome. *Greece & Rome*, 27, 1, str. 34-47.
- FESER, Edward (2003): „The Role of Nature in Sexual Ethics.“ *National Catholic Bioethics Quarterly*, 13, 1, str. 169–76.
- FESTINGER, Leon (1957). *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanfrod, CA: Stanford University Press.
- FILIPÍ, Pavel (2012). *Křesťanstvo. Historie, statistika, charakteristika křesťanských církví*. Brno: CDK.
- FINIS, J. 1997. Law, Morality and „Sexual Orientation“ str. 31-43 in: CORVINO, J. *Same sex: debating the ethics, science, and culture of homosexuality*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.
- FISHER, Mary Pat (2011). *Living Religions*. London: Lawrence King Publishing.
- FISCHER, Jan O. (1990). Stendhalův román z Itálie s. 497-509 in STENDHAL, *Kartouza parmská*. Praha: Svoboda.
- FISCHER, Jan O. (1985). Balzakův dobrodružný realistický román s. 519-524 in: BALZAC, Honoré de. *Lesk a bída kurtizán*. Praha: Odeon.
- FISCHER, Jan O. (1979). *Kritický realismus (Balzac, Stendhal a základní otázky realismu)*. Praha: Svoboda.
- FISCHER, Jan O. a KOL. (1966). *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*. I. 1789-1870. Praha: Academia.
- FISCHEROVÁ, Sylva; STARÝ, Jiří, (eds). (2016). *Starodávné bejlí: obrysy populární a brakové literatury ve starověku a středověku*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.
- FLAVIUS, Josef (2004). *Válka židovská I., Válečná předehra*. Praha: Academia.
- FOA, Pamela (1977). What's Wrong with Rape. Str. 347–359 in VETTERLING-BRAGGIN, M. et al. (eds.), *Feminism and Philosophy*. Totowa, NJ: Littlefield, Adams & Co.
- FORBELSKÝ, Josef (1984). Život a dílo Baltasara Graciána. Str. 7-20 in: GRACIÁN, Baltasar. *Kritikon*. Praha: Odeon.
- FOUCAULT, Michel (2003). *Dějiny sexuality III. Péče o sebe*. Praha: Herrmann a synové.

- FOUCAULT, Michel (2003a). *Dějiny sexuality II. Užívání slasti*. Praha: Herrmann a synové.
- FOUCAULT, Michel (1999). *Dějiny sexuality I. Vůle k vědě*. Praha: Hermann a synové.
- FREUD, Sigmund (1993). *Vybrané spisy II. – III.* Praha: Avicenum, Universe.
- FUCHS, Jiří (2015). *Iluze skeptiků. Systematický kurz noetiky*. Praha: Academia Bohemica.
- FURET, Francois (ed.) (2010). *Člověk romantismu a jeho svět*. Praha: Vyšehrad.
- FUTH, Barbara; HOHMANN, Gottfried. (2006). Social grease for females? Same-sex genital contact in wild bonobos. Str. 294-315 in: SOMMER, Volker; VASEY, Paul L. (eds.) *Homosexual Behaviour in Animals*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GABEL, John B.; WHEELER, Charles B.; YORK, Anthony D.; CITINO, David (2006). *The Bible as Literature. An Introduction*. Fifth Edition. Oxford University Press: New York, Oxford.
- GAISSER, Julia H. (2007). *Catullus*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- GALÁN, Juan Eslava (2004). *Milostný život ve starém Římě*. Praha: Knižní klub.
- GANDRABUR, Dorin (2015). Dorian Gray's Syndrome. *Intertext*, 9, 3/4, str. 291–294.
- GANS, Eric Lawrence (1989). *Madame Bovary: The End of Romance*. Boston, MA: Twayne Publishers.
- GANZ, Melissa J. (2005). 'Moll Flanders' and English Marriage Law. *Eighteenth Century Fiction*; 17, 2, str. 157-182.
- GARIN. Eugenio (2003). Renesanční člověk. Str. 9-18 in: GARIN, Eugenio (ed.). *Renesanční člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad.
- GIDDENS, Anthony (2012). *Proměna intimacy*. Praha: Portál.
- GIMENEZ, Martha E. (1980). Feminism, Pronatalism and Motherhood. *International Journal of Women's Studies*, 3, 3, str. 215-240.
- GIRARD, René (1998). *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Dauphin.
- GIVONE, Sergio (2010). Intelektuál. Str. 211-238 in: FURET, Francois (ed.). *Člověk romantismu a jeho svět*. Praha: Vyšehrad.
- GÖDTEL, Reiner (1994). *Sexualita a násilí*. Praha: Český spisovatel.
- GOLLNICK, James (1999). *The Religious Dreamworld of Apuleius' Metamorphoses: Recovering a Forgotten Hermeneutic*. Waterloo, CA: Wilfrid Laurier University Press.
- GONZÁLES, Eduardo (2004). Odysseus' Bed and Cleopatra's Mattress. *Comparative Literature Issue*, 119, 5, str. 930-948.
- GOODMAN, Martin (2007). *Řím a Jeruzalém*. Praha: Rybka Publishers.

- GORFKLE, Laura (1993). The Seduction(s) of Fiction and the Gendered Reader in/of Don Quixote: Dorotea's Tale. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17, 2, str. 281-295.
- GORFUNKEL, Alexandr Chaimovič. (1987). *Renesanční filosofie*. Praha: Svoboda.
- GRAVES, Robert (2010). *Řecké mýty*. Praha: Československý spisovatel.
- GREENBERG, Mitchell. (1992). *Subjectivity and Subjugation in Seventeenth-Century Drama and Prose: The Family Romance of French Classicism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GREGORIO, Laurence A. (1982) Implications of the Love Debate in L'Astrée. *The French Review*, 56, 1, str. 31-39.
- HAIG, Stirling (1989). *Stendhal: The Red and the Black (Landmarks of World Literature)*. Cambridge: Cambridge University.
- HALADA, Jan (1984). *Osvícenství – věk rozumu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- HAMAN, Aleš (2012). Eros, sex, tělo a stud v tvorbě Milana Kundery. Str. 68-78 in: FOŘT, Bohumil; KUDRNÁČ, Jiří; KYLOUŠEK, Petr (eds.). *Milan Kundera anebo co zmůže literatura. Soubor statí o díle Milana Kundery*. Host: Brno.
- HANNE, Michael (1983). Alberto Moravia's La Romana: The Appropriation of Female Experience. *Italica*, 60, 4, str. 351-359.
- HARRIS, Richard C. (2007). Barbuse's L'enfer: A Source for "Coming, Aphrodite!" and "The Novel Démeublé." *Cather Studies*, 7, 1, str. 106–118.
- HASTINGS, Robert (1975). *Nature and Reason in the Decameron*. Manchester: Manchester University Press
- HAUSER, Michael (2007). Marxova dynamická sociologie in: ŠUBRT, J. (ed.) *Historická sociologie*. Plzeň: Aleš Čeněk
- HAVELKA, Miloš (2007). Dějiny sociologie u Maxe Webera. Str. 73-96 in: ŠUBRT, J. *Historická sociologie*. Plzeň: Aleš Čeněk.
- HAWKING, Stephen; MOLODINOW, Leonard (2011). *Velkolepý plán*. Praha: Argo, Dokořán.
- HAWKINS, Peter (2004). Tough Love: Dante among the Sodomites. *The Yale Review*, 92, 3, str. 55-67.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1966). *Estetika. Sv. 1*. Praha: Academia.
- HELMINIAK, Daniel A. (2007). *Co vlastně říká Bible o homosexualitě?* Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- HILSKÝ, Martin (2017). *Modernisté*. Praha: Argo.

- HILSKÝ, Martin (2015). *Shakespeare a jeviště svět*. Praha: Academia.
- HILTNER, Steward (1953). *Sex, Ethics and the Kinsey Reports*. New York: Association Press.
- HINKLY, Jemma (2012). Early Feminism in Eighteenth-Century British Literature. *ASEBL Journal*, 8, 1, str. 8-12.
- HLAVINKA, Pavel (2014). *Dobro a ctnost pohledem etických a náboženských koncepcí*. Praha: Triton.
- HOLMEROVÁ, Iva (2014). *Minimum akademického bontonu, aneb, jak neuklouznout nejen na akademické půdě*. Praha: Grada.
- HOOPER, Richard W. (1985). In Defence of Catullus' Dirty Sparrow. *Greece & Rome*, 32, 2 str. 162-178.
- HORAN, Thomas (2007). Revolutions from the waist downwards: Desire as rebellion in yevgeny zamyatin's *We*, george orwell's 1984, and aldous huxley's *Brave New World*. *Extrapolation* 48, 2, str. 314-339.
- HOWE, Elizabeth Teresa (1985) Hell or heaven? providence and Don Juan. *Renascence*; 37, 4, str. 212-219.
- HRBATA, Zdeněk; PROCHÁZKA, Martin (2005). *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum.
- HRBEK, Jiří (2012). *Evropa a absolutismus v 17 a 18 století (1648-1789)*. Praha: Triton.
- HUIZINGA, Johan. (2010). *Podzim středověku*. Praha: Paseka, 2010.
- HUXLEY, Aldous (2009). *The Perennial Philosophy*. New York: HarperCollins.
- CHADIMA, Martin. (2009). *Dějiny erotiky a sexuality v náboženství*. Hradec Králové: Gaudeamus.
- CHATMAN, Seymour (2008). *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host.
- CHEJNOVÁ, Pavla (2014). Povinná školní četba v českém společenském kontextu. Str 41-48 in: *Otázky kánonu v literatuře a vzdělávání*. Praha. Karolinum.
- CHVATÍK, Květoslav (1994). *Svět románu Milana Kundery*. Brno: Atlantis.
- IM HOF, Ulrich (2001). *Evropa a osvícenství*. Praha: NLN.
- ISER, Wolfgang (2009). *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum.
- ISMAIL, Hanita Hanim, WAN Yahya, WAN Roselezam, BARANI, Forough (2017). Heterotopias and the Enabling of Masculine Power in Richardson's *Pamela* and Defoe's *Moll Flanders* and *Roxana*. *GEMA Online Journal of Language Studies*, 17, 1, str. 147-161.

- JAVOREK, Henriette (2005). The Development and Increasing Feminization of the Don Juan Myth in the Mediterranean. *Mediterranean Studies*, 2005, 14, str. 185-202.
- JEFFERY, Peter (2007). *The Secret Gospel of Mark Unveiled: Imagined Rituals of Sex, Death, and Madness in a Biblical Forgery*. New Heaven: Yale University Press.
- JENNER, Bryan a Stefan TITSCHER (2000). *Methods of text and discourse analysis*. Thousand Oaks [Calif.]: SAGE.
- JENNINGS, Theodore (2005). *Jacob's Wound: Homoerotic Narrative in the Literature of Ancient Israel*. New York, London: Continuum.
- JOHNSON, Carroll (1983). *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to "Don Quixote."* Berkeley: University Of California Press.
- JOHNSON, M.; RYAN, T. (2005). *Sexuality in Greek and Roman Society and Literature. A Sourcebook*. London, New York: Routledge
- JOHNSON, Paul (2004). *Dějiny renesance*. Praha: Barrister & Principal.
- JOHNSON, Paul (2007). *Tvůrci*. Brno: Barrister a Principal.
- JORDAN, Mark. D. (2002). *The Ethics of Sex*. Oxford: Blackwell Publishing.
- JULIE W. de SHERBININ. (2011). The Dismantling of Hierarchy and the Defense of Social Class in "Anna Karenina." *Russian Review*, 70, 4, str. 646-662.
- KANT, Immanuel (2014). *Základy metafyziky mravů*. Praha: OIKOYMENH.
- KANT, Immanuel (1963). *Lectures on Ethics. Translated by Louis Infield*. New York: Harper and Row.
- KAPS, Helen Karen (1968). *Moral Perspective in La Princece de La Clèves*. Eugéna: University of Oregon Books.
- KAVOLIS, Vytautas (1993). *Moralizing cultures*. Lanham: University Press of America.
- KELLY, Gary F. (1996). *Sexuality Today: the Human Perspective. 5th ed.* Madison, WI: Brown & Benchmark
- KERMODE, Frank (1997). Changing Epochs. Str. 162-168 in: KERNAN, Alvin (ed.). *What's Happened to the Humanities?* Princeton: Princeton University Press.
- KINGCAID, Renée (2000). Babes from the Cabbage Patch: hysteria as ungendered personality in Zola's Nana. *Psychoanalytic Studies*, 2(3), 229–240.
- KIRCHER, Timothy. (2001). The Modality of Moral Communication in the Decameron's First Day, in Contrast to the Mirror of the Exemplum. *Renaissance Quarterly*, 54, 4, str. 1035-1073.

- KIRKBRIDE, Ronald (1949). *Citový život Guy de Maupassanta*. Praha: Nakladatelské družstvo Nová osvěta.
- KITSON, Michael (1972). *Barok a rokoko*. Praha: Artia.
- KLAUS, Václav (2004). Glosy moderátora o Aldousu Huxleym in: KOLEKTIV AUTORŮ, *Aldous Huxley a jeho Brave New World. Půl století po autorově smrti*. Praha: Institut Václava Klause. Epub.
- KOPAL, Josef (1964). *Romain Rolland*. Praha: Orbis.
- KOUMAR, Jan (2019). Pět přístupů k etice sexuality? Důsledky asymetrického argumentu Davida Benataru pro etiku pohlavního chování. *Filosofie dnes*, 10, 1, str. 64–81.
- KOUMAR, Jan (2018). Ethics of Sexuality: the Qualitative Research of the Moral Values of EU Citizens. str. 885-889 in: *Recenzovaný sborník příspěvků vědecké interdisciplinární mezinárodní konference QUAERE*. Hradec Králové: MAGNANIMITAS
- KOUMAR, Jan (2017). Přístupy a tendence v současné etice sexuality. str. 959-964 in: *Recenzovaný sborník příspěvků z Mezinárodní Masarykovy konference pro doktorandy a mladé vědecké pracovníky*. Hradec Králové: MAGNANIMITAS.
- KOUMAR, Jan (2016). *Etické souvislosti sexuality. Diplomová práce*. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií.
- KRÁMSKÝ, Dušan (2015). *Filosofické základy psychologie morálky*. Liberec: Bor.
- KRATOCHVÍL, Zdeněk (1994). Archaická moudrost. Str. 45-170 in: BOUZEK, Jan, KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Od mýtu k logu*. Praha: Hermann a synové.
- KREJČÍ, Karel (2008). *Sociologie literatury*. Praha: Grada.
- KRIFA, Amira (2015). Fantasie erotiche nell'opera Agostino di Alberto Moravia". *Studii și cercetari filologice. Seria limbi romanice*, 2015, 18, str. 29-37.
- KUPPER, Nelly Grossman (2008). A Woman's Choice: Duty and Desire in La Princesse de Clèves. *Literature Criticism from 1400 to 1800, vol. 144*. Detroit: Gale.
- LAGARDE, André a MICHARD, Laurent (2008). *Francouzská literatura 19. století*. Praha: Garamond.
- LACHANCE, Charles (1998). "Don Juan," "a problem, like all things." (Lord George Gordon Byron). *Papers on Language & Literature*, 34, 3, str. 273-301.
- LATTERI, Natalie (2016). On saints, sinners, and sex in the Apocalypse of St. John and the Sefer Zerubbabel. *Women in Judaism*, 13, 1 str. 34-34.
- LE GOFF, Jacques (2003). *Zrození očištění*. Praha: Vyšehrad.

- LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas. (2006). *Tělo ve středověké kultuře*. Praha: Vyšehrad, 2006.
- LE GRAND, Eva (1998). *Kundera aneb Paměť touhy*. Olomouc: Votobia
- LEE, Susanne (2017). Bel-Ami and the Poverty of Enrichissement. *The Romanic Review*, 108, 1–4, 217-231.
- LEHÁR, Jan (1977). Starofrancouzský „Román o růži“. Str. 7-19 in: DE LORRIS, Guillaume (1977). *Román o růži*. Praha: Odeon.
- LEHMAN, Peter, HUNT, Susane (2010). *Lady Chatterley's Legacy in the Movies: Sex, Brains, and Body Guys*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- LENZ, Brooke (2008). *John Fowles: Visionary and Voyeur*. Amsterdam: Brill | Rodopi.
- LEPAPE, Pierre (2006). *Země literatury*. Brno: Host.
- LI, Na (2015). Symbolic meanings of red and black. *Theory and Practice in Language Studies*, 5, 6, str. 1313-1317.
- LISTÍKOVÁ, Renata (2014). Literární kánon ve vzdělávání z pohledu francouzské a české tradice. Str. 17-26 in: Praha. Karolinum
- LIVERMORE, Ann (1963). The Origins of Don Juan. *Music & Letters*, 44, 3, str. 257-26
- LORENZ, Paul H. (1996). Heraclitus against the barbarians: John Fowles's 'The Magus.'(John Fowles Issue). *Twentieth Century Literature*, 42, 1, str. 69-87.
- LOVE, Jeff (2008). *Tolstoy: A Guide for the Perplexed*. London: Continuum
- LOVEMAN, Kate (2013). 'A Life of Continuo'd Variety': Crime, Readers, and the Structure of Defoe's Moll Flanders. *Eighteenth Century Fiction*. 26, 1, str. 1-32.
- LYNE, Charlotte (2009). *Shakespeare a jeho svět*. Praha: Brána.
- LYNTON, Norbert (1981). *Umění 19. a 20. století*. Praha. Artia.
- LYTLE, Ephraim (2003). Apuleius' Metamorphoses and the Spurcum Additamentum (10.21). *Classical Philology*, 98, 4, s. 349-365.
- MACKINNON, Catharine A. (1989). *Towards a Feminist Theory of the State*. Cambridge: Harvard University Pres
- MADRAN, Cumhur Yilmaz (2016). D. H. Lawrence's Usage of Archetypes in Lady Chatterley's Lover. *Celal Bayar University Journal of Social Sciences / Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14, 1, str. 47–63.
- MAGGIONI, Giovanni Paolo (2008). Chastity Models in the Legenda Aurea and in the Sermones de Sanctis of Jacobus de Voragine. *Medieval Sermon Studies*, 2008, 52, str. 19-30.

- MAJOR, Ladislav (1998). Schopenaheurova filosofie člověka. *Filosofický časopis*, 46, 5. str. 775-791.
- MALINA, Jiří (ed.). 2007. *Kruh prstenu: světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti*. Brno: CERM.
- MANDELŠTAM, Osip (1968). *Rozprava o Dantovi*. Praha: Lidové nakladatelství.
- MAPPES, Thomas, A. (1997). Sexual Morality str. 150-6 in: MAPPES, T. A; ZEMBATY, J. S. *Social Ethics: Morality and Social Policy*. 5th ed. New York: McGraw-Hill.
- MARTÍNEK, Vojtěch (1919). *Emil Zola*. Praha: K. Ločák.
- MATOSOGLU, Aleks (2015). Decentred Centre in John Fowles's *The Magus*. *Journal of History, Culture & Art Research / Tarih Kültür ve Sanat Arastirmalari Dergisi*, 4, 2, str. 158–168.
- MAUROIS, André (1979). *Životopis lorda Byrona*. Praha: Academia.
- MAUROIS, André (1966). *Tři Dumasové*. Praha: Mladá fronta.
- MAYNARD, Mary (1994). Methods, Practise and Epistemology: The Debate about Feminism and Research in MAYNARD, M., PURVIS, J. (eds.) *Researching Women's Lives from a Feminist Perspective*. New York: Taylor and Francis.
- McALPIN, Mary. (2009). The Rape of Cécile and the Triumph of Love in *Les Liaisons dangereuses*. *Eighteenth-Century Studies*, 43, 1, str. 1-19.
- McGIVERON, Rafeeq O. (2004). On the literary and the Political Allusions Behind Huxley's Choice of Names. Str. 92-95 in BLOOM, Harold. *Bloom's Guide to Aldous Huxley's Brave New World*. Philadelphia: Chelsea House.
- McLEAN, Stephen. (2012). "The Golden fly" Darwinism and degeneration in Emile Zola's *Nana*. *College Literature*, 39, 3, str. 61-83.
- McLEISH, Kenneth (1972). Dido, Aeneas, and the Concept of 'Pietas'. *Greece & Rome*, 19, 2, str. 127-135.
- McVEIGH, D. M. (1995). The Western Canon: Bloom, Dante and the limits of Agon. *Christianity and Literature*, 44, 2, str. 181-194.
- MERCER, John (2017). *Gay Pornography. Representations of Sexuality and Masculinity*. London: I. B. Taurus.
- MERETOJA, Hanna (2018). Hermeneutics. Str. 341-364 in STOCKER, Barry. *The Palgrave handbook of philosophy and literature*. New York, NY: Springer Berlin Heidelberg
- MESTON, Cindy & BUSS, David. (2007). Why Humans Have Sex. *Archives of sexual behavior*. 36, 4, str. 477-507.

- MIGIEL, Marilyn. (2016). *The Ethical Dimension of the Decameron*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- MICHAUD, Stephane (2010). Žena. Str. 91-123 in: FURET, Francois (ed.). *Člověk romantismu a jeho svět*. Praha: Vyšehrad.
- MIKEŠ, Vladimír (1984). První Don Juan světové literatury. S. 9-26 in: MOLINA, Tirso di. *Sevillský svůdce a kamenný host*. Praha: Odeon.
- MIKULEC, Jiří (2013). *Náboženský život a barokní zbožnost v Českých zemích*. Praha: Grada.
- MILIČKA, Karel (2002). *Od realismu po modernu. Světová literatura 3*. Praha: Baronet.
- MILL, John Stuart (1978). *On liberty*. Indianapolis, IN: Hackett.
- MILLS, Sophie (2000). Achilles, Patroclus and Parental Care in Some Homeric Similes. *Greece & Rome*, 47, 1, str. 3-18.
- MITOSEK, Zofia (2010). *Teorie literatury: historický přehled*. Brno: Host.
- MOCNÁ, Dagmar (1996). *Červená knihovna. Studie kulturně a literárně historická. Pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha, Litomyšl: Paseka.
- MORALES, Manuel Sanz; MARISCAL, Gabriel Labuna (2003) The Relationship between Achilles and Patroclus according to Chariton of Aphrodisias. *The Classical Quarterly New Series*, 53, 1 str. 292-295.
- MORAVOVÁ, Magdalena; NODL, Martin. (2011). *Ráj, peklo a očistec ve středověkých viděních*. Praha: Argo, 2011.
- MORREY, Douglas (2009). Sex and the Single Male: Houellebecq, Feminism, and Hegemonic Masculinity. *Yale French Studies*, 2010, 116/117, str. 141-152.
- MORREY, Douglas (2013). *Michel Houellebecq: Humanity and Its Aftermath*. Liverpool: Liverpool University Press.
- MORTIMER, Armine Kotin (1997). Naive and devious: La religieuse. *The Romanic Review*, 88, 2, str. 241-250.
- MORTON, Jonathan (2015). Le Roman de la rose. *French Studies*, 69, 1, 1, str. 79–86.
- MORUS (Lewinson, R.). (1969). *Světové dějiny sexuality*. Praha: Horizont.
- MURÍN, Gustáv (1999). *Sex kontra kultura*. Praha: Hynek.
- NAVRÁTILOVÁ, A. (2006). Nahota v obřadní tradici české kultury. Str. 55-72 in DOLEŽALOVÁ, Iva, Eleonóra HAMAR a Luboš BĚLKA (eds.). *Náboženství a tělo*. Brno: Masarykova univerzita.

- NELSON, Brian (2005). Driven to Excess: Nana and Consumerism. *Australian Journal of French Studies*, 42, 2, str. 185–191.
- NELSON, John, Charles (1976). Love and Sex in the Decameron. Str. 339-350 in: MAHONEY, P. Edward (ed.) *Philosophy and Humanism. Renaissance Essays in Honor of Paul Oscar Kristeller*. Leiden: E. J. Brill.
- NEW, Christopher (2001). *Philosophy of Literature. An Introduction*. London, New York: Taylor and Francis e-Library.
- NEWBOLD, Ron (2003). Benefits and moral Development in Apuleius' Metamorphoses. *Ancient Narrative*, 2003, 3, str. 88-107.
- NODL, Martin. (2015). *Středověk v nás*. Praha: Argo.
- NØRREKLIT, Lennart (2006). The double hermeneutics of life world: A perspective on the social dialogue and interpretation. *Philosophy and Science Studies*, 2006, 5, str. 1–12.
- NOUVET, Claire. (2000). An allegorical mirror: the pool of Narcissus in Guillaume de Lorris' Romance of the Rose. *The Romanic Review*, 91, 4, str. 353-365.
- NOVOTNÝ, František (2014). *O Platónovi. Díl třetí. Filosofie*. Praha: Nová Akropolis.
- NOWAK, P. (2014). The City of Women. *Value Inquiry Book Series*, 271, str. 27-35.
- NUNOKAWA, Jeff. (1995). *Oscar Wilde*. New York: Chelsea House.
- NUSSBAUM, Martha (1995). Objectification. *Philosophy & Public Affairs*, 24, 4, str. 249-291.
- NUSSBAUM, Martha C. (2012). *Philosophical interventions: book reviews, 1986-2011*. New York: Oxford University Press.
- NUSSBAUMOVÁ, Martha C. (2003). *Křehkost dobra. Náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*. Praha: OIKOYMENH.
- OANA-ROXANA, Ivan. (2012). "Don Quixote - A Traditional Text in a Postmodernist Interpretation". *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica* 2012, 2, str. 141-150.
- O'KEEFE, Charles (2008). The Princess, Dido, Diana: Lunar Glimpses in La Princesse de Cleves. *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 34, 69, str. 671-685.
- OLSEN, Thomas Grant (2001). Reading and Righting "Moll Flanders". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 41, 3, str 467-481.
- ORRELLS, D. (2015). *Sex Antiquity and its Legacy*. London, New York: IB Tauris.
- ORT, Alexandr (2000). *Evropa 20. století*. Praha: Artista.
- OSSOWSKA, Maria. (2012). *Měšťanská morálka*. Praha: Academia.

- OTČENÁŠEK, Jiří (2019). České lidové pohádky s legendárními motivy. *Dějiny a současnost*. 41, 2, str. 21-23.
- OTIS-COUR, Leah. (2002). *Rozkoš a láska: dějiny partnerských vztahů ve středověku*. Praha: Vyšehrad.
- OVEČKA, Libor (2011). "Člověče, bylo ti oznámeno, co je dobré": česká katolická morální teologie 1884-1948. Praha: Karolinum.
- PALOUŠ, Radim (1992). *Komenského Boží svět*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- PAPOUŠEK, Vladimír. (2007). Restylizace kánonu. Str. 31-42 in: WIENDL, Jan (ed.) *Literatura a kánon*. Praha: Univerzita Karlova
- PARISI, Luciano (2011). Recurring Plots in Alberto Moravia's Fiction. *Forum for Modern Language Studies*, 47, 3, str. 319–331.
- PASCAL, Blaise (1937). *Pensées*. Paris, Nelson.
- PAVEL VI. (2011): *Humanae Vitae: O správném řádu předávání lidského života*. Online, dostupné z: <http://teologietela.paulinky.cz/d/Humanae-Vitae.pdf>
- PEQUIGNEY, Joseph (1991). Sodomy in Dante's Inferno and Purgatorio. *Representations*, 132, 36, str. 22-42.
- PEŠEK, Antonín. (2015). *Tristan a Isolda. Úvahy o jednom kulturním námětu*. Praha: Karel Minařík. Professional Publishing.
- PETOIA, Erberto (1998). *Mýty a legendy středověku*. Praha: Volvox Globator.
- PHILLIPS, John (2008). Mme de Chartres' role in the Princesse de Cleves. *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 35, 69, str. 687-705.
- PICK, Daniel (1989). *Faces of Degeneration: a European Disorder, c. 1848-c.1918*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PILINSKA, Anna (2015). *Lolita Between Adaptation and Interpretation: From Nabokov's Novel and Screenplay to Kubrick's Film*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- PLATÓN (2008). *Timaios, Kritias*. Praha: OIKOYMENH
- PLATÓN (2005). *Ústava*. Praha: OIKOYMENH.
- PLATÓN (2003). *Spisy, Svazek III*. Praha: OIKOYMENH.
- PLATÓN (2003a). *Symposion*. Praha: OIKOYMENH.
- PLATÓN (1993). *Faidros*. Praha: OIKOYMENH.
- PLATTER, CH. L. (1995). Officium in Catullus and Propertius: A Foucauldian Reading. *Classical Philology*, 90, 3 str. 211-224.

- POHORSKÝ, Aleš (1999). Bel-Ami. Str. 283-6 in: MAUPASSANT, Guy de. *Miláček*. Praha: Ikar.
- POKORNÝ, Martin (2012). Život bez příběhu. Str. 605-609 in: JOYCE, James. *Odysseus*. Praha: Argo.
- POKORNÝ, Martin (2008). *Odezvy a znaky: Homér, Dante a Joyceův Odysseus*. Praha: Jitro.
- POKORNÝ, Petr a HECKEL, Ulrich (2013). *Úvod do Nového zákona. Přehled literatury a teologie*. Praha: Vyšehrad.
- POLLARD, Patric (1981). Colour symbolism in Le rouge et le noir. *Modern Language Review*, 76, 2, str. 323–331.
- POSPÍŠIL, Ivo a kol. (1999). *Světové literatury 20. století v kostce*. Praha: Libri.
- POSPÍŠIL, Josef (1969). Doslov. Str. 367-369 in: BARBUSSE, Henry. *Peklo*. Praha: Odeon.
- PRIMORATZ, Igor (2013): „Sexual Morality.“ In LAFOLLETTE, Hugg, *The International Encyclopedia of Ethics* (ed.), Blackwel Publishing Ltd.: Chi-chester.
- PRIMORATZ, Igor (1999). *Ethics and Sex*. London, New York: Routlege.
- PROCHÁZKA, Martin (2000). Hlas autoritáře zní z chaosu. *Literární noviny*, 26, 2000. str. 8-9.
- PROCHÁZKA, Martin (1986). Kdo je paní Flandersová. Str. 272-279 in: DEFOE, Daniel. *Moll Flandersová*. Praha: Odeon.
- PROVENCAL, Vernon (2005). Glukus Himeros: Pederastic Influence on the Myth of Ganymede. *Journal of Homosexuality*, 49, 3-4, str. 87-136.
- PRUDKÝ, Libor a kol. (2009). *Inventura hodnot. Výsledky sociologických výzkumů hodnot ve společnosti České republiky*. Praha: Academia.
- PRUS, Robert (2013). Love, Despair, and Resiliency: Ovid's Contributions to an Interactionist Analysis of Intimate Relations. *Qualitative Sociology Review*, 9, 3 str. 124-151.
- PUTNA, Martin C. (2015). *Obrazy z kulturních dějin ruské religiozity*. Praha: Vyšehrad.
- PUTNA, Martin C. (2012). *Křesťanství a homosexualita: Pokusy o integraci*. Praha: Torst.
- PUTNA, Martin C. (2011). Vergilius, učitel Evropy str. 431-73 in: VERGILIUS, P. M. *Aeneis*. Praha: Academia.
- PUTNA, Martin C. (2008). *Obrázky z kulturních dějin americké religiozity*. Praha: Vyšehrad.
- RÁKOS, Petr (1968). Kniha o vztahu stylu a reality in: AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Zobrazení skutečnosti v evropských literaturách. Praha: Mladá fronta
- REID, Kelly Anne (2008). The Love Which Dare Not Speak its Name: An Examination of Pagan Symbolism and Morality in Fin de siecle Decadent Fiction. *Pomegranate*, 10, 2, str. 130–141.

- RICHLIN, Amy (1993). Not Before Homosexuality: The Materiality of the Cinaedus and the Roman Law Against Love Between Men. *Journal of the History of Sexuality*, 3, 4. str. 523-73.
- RICHLIN, Amy (1992). *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*. Oxford: Oxford University Press.
- ROBERTS, Mary Louise (2014). *Válka a chtíč: sex a američtí vojáci za II. světové války ve Francii*. Praha: Grada.
- ROBINSON, Jenefer (2010) Emotion and the Understanding of Narrative. Str. 71-92 in: HAGBERG, Garry a Walter JOST. *A companion to the philosophy of literature*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- RODGERS, Michael (2011). Lolita's Nietzschean Morality. *Philosophy and Literature*, 35, 1, str. 104-120.
- RÖMER, Thomas (2006). *Skrytý Bůh. Sex, krutost a násilí ve Starém zákoně*. Jihlava: Mlýn.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2017). *Vyznání*. Praha: Rybka Publishers.
- ROUSSEL, Roy (1981). The Project of Seduction and the Equality of the Sexes in Les Liaisons dangereuses. *MLN*, 96, 4, str. 725-745.
- ROVELLI, CARLO (2018). *The order of Time*. UK: Penguin Random House
- ROVELLI, Carlo. (2018a). *Realita není, čím se zdá*. Praha: Argo a Dokořán.
- RUBÁŠ, Stanislav (2009). *Já píši Vám. Evžen Oněgin v českých překladech*. Brno: Host.
- RUDOLF, Kurt (2010). *Gnóze. Podstata a dějiny náboženského směru pozdní antiky*. Praha: Vyšehrad.
- RUSSEL, Bertrand (1971). *Manželství a mravnost*. Praha: Aventinum.
- RYAN, Christopher, JETHÁ, Cacilda (2014). *Na počátku byl sex. Kořeny moderní sexuality. Jak se dáváme dohromady a proč*. Praha: Argo.
- SADLIER, D. J. (1997). Bloom, Harold. The Western Canon: The Books and School of the Ages. Recenze. *Luso-Brazilian Review*, 1, 97, str. 146-8.
- SARTRE, Jean-Paul (2006). *Bytí a nicota. Pokus o fenomenologickou ontologii*. Praha: OIKOYMENH.
- SARTRE, Jean-Paul (1948). Qu'est-ce que la littérature. In: STARTE, Jean-Paul. *Situation II*. Paris: Gallimard.
- SCRUTON, Roger (1986). *Sexual Desire, A Philosophical Investigation*. London: Weidenfled a Nicolson.

- SENECA, Lucius Annaeus (2018). *Dopisy psané stoikem (Epistulae morales ad Lucilium)*. Praha: Rybka Publishers.
- SHERNOFF, Michael (2006). *Without Condoms. Unprotected Sex, Gay Men and Barebacking*. New York: Routledge.
- SCHALWYK, David (2008). *Shakespeare, Love and Service*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHOENE, Adam (2018). Embodying law in diderot's la religieuse. *Law and Humanities*, 12, 1, str. 5-16.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1998): *Svět jako vůle a představa II*. Nová tiskárna Pelhřimov, Pelhřimov.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2011). *Parega a Paralipomena. Drobné filosofické spisy*. Svazek II. Pelhřimov, NTP.
- SCHWARTZ, Marco (2002). *Láska v Bibli*. Praha: Euromedia Group.
- SİLİNDİR, Gülten (2016). Comic Vision and Comic Elements of the 18th Century Novel Moll Flanders by Daniel Defoe. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 2016, 1, str. 230-238.
- SINGER, Irving (1975). Erotic Transformations in the Legend of Dido and Aeneas. *Comparative Literature: Translation: Theory and Practice*, 90, 6, str. 767-783.
- SKOBLÍK, Jiří (2006). *Morálka v dialogu: křesťanský pohled na morální problémy dneška*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- SKOBLÍK, Jiří (2006a). *Transsexualismus: morálně a duchovně-teologické aspekty*. Praha: Karolinum.
- SKŘEJPEK, Michal (2010). Vladimír Šrámek a jeho Ilias. Str. 5-21 in: HOMÉR, *Ilias*. Praha: Academia.
- SLABOCHOVÁ, Dana (1990). „Hříčky“ a „hříšky“ básníkovy zrání. Str. 7-26 in: OVIDIUS. *O lásce a milování*. Praha: Svoboda.
- SLOANE, Andrew (2008). Aberrant textuality? the case of Ezekiel the (porno) prophet. *Tyndale Bulletin*, 59, 1, str. 53-76.
- SMARR, Janet. (2014). Clergy in the Decameron: Another Look. *Heliotropia*, 11, 1-2, str. 55-64.
- SMITH, Martin (2013). *No Baby No Cry*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- SMITHERS, Gregory D. (2017). *Science, Sexuality, and Race in the United States and Australia, 1780-1940. Revised Edition*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.

- SOCHOROVÁ, Marie (2007). *Kompletní přehled české a světové literatury*. Praha: Fragment.
- SOKOL, Jan (2014). *Etika, život, instituce: Pokus o praktickou filosofii*. Praha. Vyšehrad.
- SOKOL, Jan (2010). *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. Praha: Vyšehrad.
- SOKOL, Jan (2007). *Moc peníze a právo*. Plzeň: Aleš Čeněk.
- SOKOL, Jan (2004). *Člověk a náboženství*. Praha: Portál.
- SOKOL, Jan (2002). *Filosofická antropologie. Člověk jako osoba*. Praha: Portál.
- SPENCER, Herbert (1898). *O studiu sociologie*. Praha. Josef Pelcl.
- SPUNAR, Pavel (1972). Středověké národní literatury. Str. 144-172 in: SPUNAR, Pavel (ed.). *Kultura středověku*. Praha: Orbis.
- STEARNS, P. N. (2009). *Sexuality in world history*. New York: Routledge.
- STEINER, Petr (2012). Spory o symbolický kapitál. Str 217-223 in: FOŘT, Bohumil; KUDRNÁČ, Jiří; KYLOUŠEK, Petr (eds.) *Milan Kundera anebo co zmůže literatura. Soubor statí o díle Milana Kundery*. Host: Brno.
- STENDHAL (1951). *O lásce*. Praha: Melantrich.
- STEWART, Eric Clark (2015). Sending a boy to do a man's job: hegemonic masculinity and the 'boy' Jesus in the Infancy gospel of Thomas. *Hervormde theologiese studies*, 71, 1 str. 1-9.
- STIERLE, Karlheinz. (2012). Le "Roman de la rose" de Guillaume de Lorris est-il un fragment? In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. 122, 3, str. 259-277.
- STRATMANN Henry G. (2016) Sex in Science Fiction. Str. 3321-359 in: STRATMANN, H. G. *Using Medicine in Science Fiction*. Springer: Cham.
- STROUT, Irina (2017). Nicholas Urfe's Masculine Trap or the Construction of Manhood, its Ambivalences and Limitations in John Fowles's The Magus. *Anglica. An International Journal of English Studies*, 26, 1, str. 73-86.
- STRUBEL, Armand. (1992) Introductin. Str. 5-37 in DE LORRIS, Guillaume, DE MEUN, Jean. *Le roman de la rose*. Paris: Librairie generale francaise.
- SÝKORA, Michal (2004). *Vladimír Nabokov. „Americká témata“*. Brno: Host.
- ŠLAJCHRT, Viktor (2011). Paradoxy restrikce str. 9-22 in: KOPÁČ, R. a SCHWARZ, J. (eds.). *Pohlavní sklony v pořádku? Erotika v kultuře, kultura v erotice*. Praha: Artes Liberales.
- ŠPAČEK, L. (2017). *Moderní etiketa pro každého. Etiketa*. Praha: Mladá fronta.
- ŠPIČKA, Jiří. (2010). *Petrarca: Homo politicus*. Praha: Argo.
- ŠUBRT, J. (2005). *Římská literatura*. Praha: OIKOYMENH.

- ŠUBRT, Jiří (2002). Sv. Jeroným, volání pouště a legendy o poustevnících. Str. 7-40 in: JERONÝM, *Legendy o poustevnících. Vitae eremitarum*. Praha: OIKOMYMH.
- TAINÉ, Hyppolite (1909) *Philosophie de l'art, Vol II*. Paris: Hachette
- TAYLOR, Craig (2012). *Moralism. A Study of a Vice*. Durham: Acumen
- THOMPSON, Mel (2004). *Přehled etiky*. Praha: Portál.
- THOMPSON, N. S. (1996). *Chaucer, Boccaccio and the Debate of Love: A Comparative Study of The Decameron and The Canterbury Tales*. Oxford: Clarendon Press.
- THOROVÁ, Kateřina, JŮN, Hynek (2012). *Vztahy, intimita a sexualita lidí s mentálním handicapem nebo s autismem*. Praha: Apla.
- THOROVÁ, Kateřina (2015). *Vývojová psychologie. Proměny lidské psychiky od početí po smrt*. Praha: Portál.
- TING WEN (2019). Is Connie a New Woman on the Way to Happiness?—An Analysis of Connie in Lady Chatterley's Lover from the Perspective of Feminism. *Theory & Practice in Language Studies*, 9, 8, str. 1020-1024.
- TOCQUEVILLE, Alexis de (2012). *Demokracie v Americe*. Praha: Leda.
- TODOROV, Tzvetan (1969). *Grammaire du Décaméron*. Paris: The Hauge.
- TODOROV, Tzvetan (2000). *Poetika prózy*. Praha: Triáda.
- TOURNIER, Michel (1998). *Meteory*. Praha: Melantrich.
- TRAVIS, Stephen a ELLIOT, Mark (2004). Schválený seznam – biblický „kánon“. Str. 70-73 in: ALEXANDER, Pat a David, *Průvodce Biblií*. Praha: Česká biblická společnost.
- TROJAN, Jakub S. (2012). *Etické vztahy v ekonomice*. Praha: OIKOYMH.
- TROYAT, Henri (1999). *Balzac*. Praha: Mladá fronta.
- TŘEŠTÍK, Dušan (1972). „Věk středu“ a naše kultura. Str. 9-36 in: SPUNAR, Pavel (ed.). *Kultura středověku*. Praha: Orbis.
- TUGENDHAT, Ernst (2004). *Přednášky o etice*. Praha: OIKOYMH.
- TURNER, C. J. G. (1995). Psychology, Rhetoric and Morality in Anna Karenina: At the Bottom of Whose Heart? *The Slavic and East European Journal*, 39, 2, str. 261-268.
- TURNER, C. J. G. (1993). *A Karenina Companion*. Wilfrid Laurier University Press: Waterloo, ON.
- UNWIN, Timothy (2004). Gustave Flaubert, the hermit of Croisset. Str. 1-13 in: UNWIN, Timothy (ed.) *Cambridge Companion to Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press.

- UZEL, Radim (2004). *Pornografie aneb Provokující nahota*. Ikar, Praha.
- VACLAVÍK, Antonín (1959). *Výroční obyčeje a lidové umění*. Praha: Československá akademie věd.
- VANNOY, Russell (1980). *Sex without Love: A philosophical Exploration*. Buffalo, New York: Prometheus Books.
- VERNANT, Jean-Paul (2001). *Vesmír, bohové a lidé (nejstarší řecké mýty)*. Praha: Paseka.
- VESELÁ, Lenka (2010). Feministické reflexe vědy. Str. 80-107 in: ŠUBRT, J. (ed.), *Soudobá sociologie IV*. Praha: Karolinum.
- VICKERS, Graham (2008). *Chasing Lolita : How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again*. Chicago, Ill: Independent Publishers Group.
- VIDMANOVÁ, Anežka (2012). Spletitá cesta Zlaté legendy do české literatury. S. 9-36 in DE VORAGINE, Jakub (2012). *Legenda Aurea*. Praha: Vyšehrad.
- VIDMANOVÁ, Anežka (1972). Středověká latinská literatura. Str. 121-143 in: SPUNAR, Pavel (ed.). *Kultura středověku*. Praha: Orbis
- VILLARRI, Rosario (ed.) (2004). *Barokní člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad.
- VODIČKA, Felix (1992). *Svět literatury I*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- VOISINE-JACHOVÁ, Hana (2012). Charakteristika postavy a etické a filosofické poselství v románech Milana Kundery. Str. 24-33 in: FOŘT, Bohumil; KUDRNÁČ, Jiří; KYLOUŠEK, Petr (eds.) Host: Brno.
- WALKER, Steven F. (2009). Nabokov's "Lolita" and Goethe's "Faust": The Ghost in the Novel. *Comparative Literature Studies*, 46, 3, str. 512-535.
- WARREN, Paul (1999). *Cliffs Notes on Huxley's Brave New World and Brave New World Revisited*. Lincoln (NE): Columbia University.
- WATZLAWICK, Paul; BEHAVIN Janet H.; JACKSON, Don D. (1999) *Pragmatika lidské komunikace: interakční vzorce, patologie a paradoxy*. Hradec Králové: Konfrontace
- WEINRICH, James D. (1982). Is Homosexuality Natural? Str. 198-208 In W. Paul, J. D. Weinrich, J. C. Gonsiorek, M. E. Hotved (eds.) *Homosexuality: Social, Psychological, and Biological Issues*. Beverly Hills, CA: Sage.
- WELLS, Stanley. (2004). *Věčný Shakespeare*. Praha: BB art.
- WHITE, Nicholas (1999). *The Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILDE, Oskar (2009). *De profundis. Zápisky ze žaláře v Readingu a Čtyři listy*. Praha: XYZ.

- WILLIAMS, Russell; SWEENEY, Carole (2019) Introduction, 'La France, ce n'est pas Michel Houellebecq'. *Modern & Contemporary France*, 27, 1, str. 1-9.
- WOLFGANG, Aurora. (2016). *Gender and Voice in the French Novel, 1730–1782*. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge.
- WOLFSON, Susan (1987). "Their she Condition": Cross-Dressing and the Politics of Gender in Don Juan. *ELH*, 54, 3, str. 585-617.
- ZAHRÁDKA, Miroslav (2005). *Ruská literatura XIX. století v kontextu evropských literatur (Osobnosti a dialog literatur)*. Olomouc: Votobia.
- ZANDOVÁ, Getraude (2012). Modelování čtenáře v díle Milana Kundery – na příkladu románu Nesnesitelná lehkost bytí. Str. 89-95 in: FOŘT, Bohumil; KUDRNÁČ, Jiří; KYLOUŠEK, Petr (eds.) *Milan Kundera anebo co zmůže literatura. Soubor statí o díle Milana Kundery*. Host: Brno.
- ZELENKA, Jakub (2014). Sedláčka v mikině neměli na předávání vyznamenání pustit, tvrdí Špaček. Lidovky.cz. 29. 10. 2014. Dostupné online: http://www.lidovky.cz/sedlacka-v-bunde-nemeli-na-predavani-vyznamenani-pustit-tvrdi-spacek-1jk-/zpravy-domov.aspx?c=A141029_094201_In_domov_jzl.
- ZVĚŘINA, Jaroslav (2008). Změny lidské sexuality a sexuální morálky. Str. 119-128 in: VYBÍRAL, Jan (ed.) *Pastorální a etické výzvy v oblasti manželství, rodiny a sexuality*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.