

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a komparatistiky



**Bakalářská práce**

Tereza Medková

**Postavy a prostor v legendách Jiřího Karáska ze Lvovic**

The Characters and Space in Legends of Jiří Karásek from Lvovice

2020

Vedoucí práce: prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem závěrečnou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité informační zdroje a literaturu. Tato práce ani její podstatná část nebyla předložena k získání jiného nebo stejného akademického titulu.

V Praze, dne 27. 12. 2020

Tereza Medková

### **Poděkování**

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu bakalářské práce prof. Dr. phil. Josefu Vojvodíkovi, M.A. za ochotné vedení práce, vstřícný přístup a množství podnětných rad a nápadů, které mi při vypracovávání velice pomohly. Chtěla bych také poděkovat Tereze Špundové, která mi pomohla s překlady cizojazyčných odborných prací. V neposlední řadě bych ráda poděkovala i sama sobě, protože jsem se po dlouhé odmlce vrátila k bakalářské práci a pokusila se dokončit studium.

## **Abstrakt**

Bakalářská práce je zaměřena na neobarokní legendistiku Jiřího Karáska ze Lvovic, přičemž je hlavní pozornost věnována především jeho legendám v *Posvátných ohních* (1921) a *Barokových oltářích* (1922). Cílem práce je zjistit, jakým způsobem zachází Karásek s žánrem legendy na základě charakteristiky protagonistů legend a jejich prostorového zakotvení. V teoretické části je nejprve předložen návrh obecně platných znaků legendy, které jsou vymezeny podle způsobu ztvárnění postavy světce. Dále jsou shrnuty hlavní rysy české dekadence. Na základě interpretace jednotlivých legend jsou stanoveny společné rysy Karáskovy legendistiky, které jsou následně srovnány s obecnými znaky žánru. Práce je rovněž okrajově zaměřena na problematiku aktualizace baroka v kontextu české moderny, zejména v souvislosti s Karáskovou tvorbou.

**Klíčová slova:** Jiří Karásek ze Lvovic, legenda, dekadence, próza, baroko, Posvátné ohně, Barokové oltáře

## **Abstract**

The bachelor's thesis focuses on the neo-baroque legends by Jiří Karásek from Lvovice, while the main focus is specifically on his legends in *Posvátné ohně* (1921) and *Barokové oltáře* (1922). The aim of the thesis is to examine how Karásek approaches the genre of a legend based on the characterisation of the protagonists and the space they reside in. Firstly, the theoretical part presents the general features of a legend, which are defined by how the figure of the saint is depicted in said legends. This thesis further summarizes the main characteristics of the Czech decadence. Based on the interpretation of the individual legends, common features of Karásek's legends are determined, which are then compared with the general features of legend as a genre. To a certain extent, the thesis also focuses on the issue of updating the Baroque in the context of Czech modernism especially in connection with Karásek's work.

**Keywords:** Jiří Karásek from Lvovice, legend, decadence, prose, Baroque, *Posvátné ohně*, *Barokové oltáře*

## Obsah

<b>1</b>	<b>Úvod .....</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>Legenda jako žánr.....</b>	<b>9</b>
2.1	Postava světce v legendě .....	9
2.2	Problematika zkoumání legend .....	11
2.3	Kanonizace a beatifikace .....	12
<b>3</b>	<b>Česká moderna a dekadence.....</b>	<b>15</b>
3.1	Individualita.....	16
3.2	Česká dekadence.....	17
3.3	Dekadence a baroko.....	20
<b>4</b>	<b>Jiří Karásek ze Lvovic .....</b>	<b>23</b>
<b>5</b>	<b>Posvátné ohně.....</b>	<b>26</b>
5.1	Genenda .....	26
5.2	Smrt Salomina. Nubický apokryf.....	30
5.3	Večere svaté Kláry.....	31
5.4	Legenda o kouzelníku Šimonovi .....	32
5.5	Růže svatého Šebestiána.....	34
5.6	Shrnutí .....	36
<b>6</b>	<b>Barokové oltáře .....</b>	<b>39</b>
6.1	Františkánská legenda.....	39
6.2	František s Jezulátkem.....	41
6.3	Pokání svaté Pelagie .....	42
6.4	Sen Lutgardin .....	44
6.5	Shrnutí .....	45
<b>7</b>	<b>Karáskova neobarokní legendistika .....</b>	<b>47</b>
7.1	Rysy Karáskovy legendistiky .....	47
7.2	Sakrální prostor.....	50
7.3	Aktualizace legend .....	52
<b>8</b>	<b>Závěr .....</b>	<b>54</b>
<b>9</b>	<b>Seznam použité literatury .....</b>	<b>55</b>
9.1	Primární literatura.....	55
9.2	Sekundární literatura.....	55

# 1 Úvod

Období přelomu 19. a 20. století, též označováno termínem *fin de siècle*, je spojeno s traumatem přechodné epochy. V konfrontaci se stále zrychlujícím se civilizačním pokrokem doléhá na jedince pocit individuální bezvýznamnosti a bezcennosti, jenž vede k hodnotové relativizaci (Bednaříková 2000: 11). Na tuto rozpornou dobu bylo pohlíženo jako na věk úpadku a rozpadu, spojeného se společensko-politickou krizí konce století, ale zároveň i nového počátku. Doba je charakteristická pocity nudy, cynismu, únavy a zmaru. Oproti nim kontrastivně vystupují materialistické a racionální hodnoty. Na tomto společenském základu se v evropském prostředí profiluje řada uměleckých fenoménů, mezi nimiž má významnou pozici dekadence<sup>1</sup>.

S podobným rozpadem společenských hodnot a pocitem krize na konci století se setkáváme i v českém kontextu, stejně tak i s uměleckým konceptem dekadence, s nímž je spjato jméno Jiřího Karáska ze Lvovic, jednoho z předních představitelů české symbolistně-dekadentní literatury a sběratele umění. Pod Karáskovou tvorbou se mnohým vybaví především jeho básnické sbírky, romány a případně literární kritiky, kdežto dramatická díla společně s legendami, na které je tato práce zaměřena, bývají poněkud upozaděny, což platí i pro zájem ze strany odborné literatury.

Žánr legendy je řazen především do období středověku, spojeného se silným mocenským postavením katolické církve. Jak je však patrné, legendy se zcela nevytratily z novodobého literárního prostředí. Pokusíme se tudíž nabídnout detailnější pohled na legendy z pera dekadentního autora, přičemž budeme věnovat pozornost převážně legendám v *Posvátných ohních* (1921) a *Barokových oltářích* (1922). Naším primárním cílem bude na základě interpretace jednotlivých legend ukázat, jak Karásek s tímto žánrem zachází. K dosažení stanoveného cíle srovnáme ztvárnění protagonisty v Karáskových legendách s obecnými znaky žánru, vymezenými na základě postavy světce. Je na místě upozornit, že záměrem této práce není předložení typologie postav, nýbrž pokus o postižení charakteristiky postav, ve kterých vidíme podstatu tohoto žánru, a jejich vlivu na jeho podobu. Jinými slovy řečeno, zaměříme se na to, jakým způsobem Karáskovo ztvárnění postav ovlivňuje či aktualizuje podobu legendy.

Dále bude věnována pozornost prostorovému zakotvení postav, zejména v souvislosti se sakrálním prostředím. Rovněž se okrajově zaměříme na aktualizaci baroka v kontextu české

---

<sup>1</sup> Ve francouzské historiografii je pojem dekadence užíván také v souvislosti s úpadkem antického Říma, což se promítlo do tematiky řady děl dekadentních autorů.

dekadence, jež se pro Karáskovu legendistiku jeví jako význačné. Abychom se mohli zabývat legendami, považujeme za přínosné nejprve věnovat pozornost obecnému teoretickému pozadí žánru. Neméně podstatným je také kontext české symbolistní-dekadence, jelikož se jedná o legendy, které svým pojetím z něj vychází.



## 2 Legenda jako žánr

Legendy, z latinského *ad legendum* (co se má, musí číst, co je určeno ke čtení), jsou definovány jako „*prozaické nebo veršované životopisy osob považovaných za svaté, zpravidla obsahující i líčení zázraků*“<sup>2</sup> (Čornej 2004: 337). Kostrou legendy je vyprávění o životě a smrti osoby, která svým příkladným životem a dobrými skutky dosáhla posmrtného ráje. Obecně lze toto vyprávění vyčlenit do tří částí: a) bližší okolnosti narození osoby, b) skutky vykonané v průběhu života (lat. *vita*), mnohdy doprovázené utrpením a strádáním, c) mučednická smrt (lat. *passio*) (tamtéž: 338). Je na místě podotknout, že ne všechny legendy musí nutně obsahovat všechny tři složky. Za stěžejní je považována druhá část, ve které je světec prezentován jakožto výjimečná postava. *Vita* nevypráví celý život světce, ale logicky uspořádané fragmenty, které představují světcovy ctnosti a vykonané zázraky (Jolles 2017: 31). Stejně tak není pravidlem, aby každý svatý zemřel násilnou smrtí.

S pojmem legenda se poprvé setkáváme ve sbírce *Zlatá legenda (Legenda Aurea)*, sestavené dominikánem Jakubem de Voragine a datované do poloviny 13. století. Avšak první životopisy svatých anebo vyprávění o životech mučedníků začaly vznikat už ve 2. stol. Velice populárními se staly v období středověku, v době upevněného postavení a moci katolické církve. Legendy, psané veršem i prózou, byly sestavovány do sbírek, které většinou vlastnila místní diecéze. Podle Nechutové legenda „*patří ve středověku k nejčastějším a nejrozšířenějším literárním projevům. [...] Středověká legenda je nejnápadnějším projevem vazby literatury na křesťanský základ života a kultury dané doby. Po celé dlouhé románské období byla vedle historického spisování jediným a bezkonkurenčně nejoblíbenějším žánrem*“ (Nechutová 2000: 36). Jednalo se o oficiální literaturu psanou až do období vrcholného středověku latinsky, která byla předčítána při bohoslužbách v den svátku daného svatého. Nelze tedy mluvit o literatuře dostupné široké veřejnosti. Nicméně postupně do nich začaly pronikat lidové prvky, začaly se psát v národním jazyce, „*a tak se legendy časem proměnily ve vyprávění o předivných ctnostech a neuvěřitelných zázracích*“ (tamtéž: 36).

### 2.1 Postava světce v legendě

Pro legendu je mimo jiné typická její schematičnost. „*Jasně rozložení kladů a záporů, jejichž nositeli jsou hlavní postavy, vyhovuje výchovnému i agitačnímu poslání žánru, jehož primární funkcí bylo předkládat věřícím vzor vhodný následování a podněcovat je k šíření a*

---

<sup>2</sup> Veškeré citáty v této práci jsou ponechány v původním znění bez úprav do dnešní pravopisné normy.

*dodržování křesťanských ctností*“ (Čornej 2004: 338). Legenda si tedy neklade za primární cíl zprostředkovat životní příběhy světců, nýbrž jejich prostřednictvím podat obraz ideálu svatého člověka, který se řídí božím zákonem a staví jej nad pomíjivé pozemské statky či vlastní touhy za cenu sebeobětování.<sup>3</sup> Avšak zároveň ukazuje lidem, že dokonce i světci mohou během svého života chybovat a mýlit se, což jen podtrhuje podstatu jejich lidskosti.<sup>4</sup> Svatými se nerodí, stávají se jimi v průběhu života svými skutky a činy.

Na svatého není pohlíženo jako na jedince, ale spíše jako na ztělesnění křesťanských hodnot. Zaniká jeho individualita, stává se souborem ctností, jež jsou hodny následování a nápodoby. Jolles tuto problematiku popsal pomocí latinských termínů *imitatio* (napodobovat) a *immutare* (přetvářet). „*Faktem je, že [světec] reprezentuje to, co můžeme vyhledávat k nápodobě, a zároveň poskytuje důkaz, že pokud ho budeme napodobovat, budeme konat skutečně ctnostně. Světec jako nejvyšší stupeň ctnosti je nedosažitelný; zároveň ale ve své předmětnosti zůstává v našem dosahu. Je formou, kterou vnímáme a poznáváme jako něco, co je obecně hodno o usilování [...]*“<sup>5</sup> (Jolles 2017: 29).

Legenda, stejně tak jako jiné žánry, prošla různými proměnami. Od prvotních počátků v době pozdní antiky, přes vrcholný středověk až do novodobé literatury si můžeme povšimnout značných obměn a vývoje. Legenda je především spjata s křesťanskou společností, jejím rozvojem a soudobými ideály křesťanství. Jak poznamenává Nechutová: „*Legenda se proměňuje spolu se středověkou křesťanskou společností. [...] Tak např. sv. Václav vyhovuje v legendách 10. stol. mnišskému asketickému ideálu, ve 12. a 13. století nabývá rysů křesťanského rytíře, v době Karla IV. je už vzorem křesťanského panovníka*“ (Nechutová 2000: 38).<sup>6</sup> Jedná se o totožnou postavu, která je v závislosti na soudobých požadavcích ztvárněna

---

<sup>3</sup> K tomu srov. Třeštík 1992: 13–14: „*Legendy nejsou ve své zdrcující většině žádnou velkou literaturou, jednak proto, že jsou vsutku ‚masovou‘ literaturou produkovanou převážně obyčejnými psavci, hlavně ale proto, že dobrou literaturou být nemohou, protože nelíčí živé lidi, nýbrž ideál svatosti. V tomto smyslu připomíná jejich hrdina ‚kladného hrdinu‘ socrealistů.*“

<sup>4</sup> K tomu srov. Jandourek 1998: 9.

<sup>5</sup> „*He represents in actuality that which we can seek to emulate, and at the same time he provides proof that, insofar as we imitate him, the activity of virtue is actually happening. Being at the highest stage of virtue, he is unattainable; yet in his objectivity he remains at the same time within our reach. He is a shape in whom we perceive, experience and recognize something that appears to us universally worthy of being striven for [...]*.“ Překlad T. M.

<sup>6</sup> K tomu srov. Kroupa 1992: 18: „*Propagace osvědčených křesťanských ctností, zvláště poslušnosti vůči Bohu a jeho pozemskému náměstkovi v Římě rozhodně nevede k nebezpečným reformním výstřelkům, které by rozkládaly církev zevnitř. Navenek se pak snaží ideu zbožnosti implantovat i světskému ideálu hrdinství – středověkému rytíři. Pro tento*

různými způsoby. Jinými slovy řečeno, v jednotlivých obdobích se lišily rysy ideálního křesťanského světce-panovníka a s nimi se obměňovalo i jeho vyobrazení. Poněvadž, jak již bylo zmíněno, primární funkcí legendy není vyprávění o životě světce, nýbrž podnícení k dodržování božího zákona, utváření kultu svatých a jejich následování.

## 2.2 Problematika zkoumání legend

Ještě se pozastavme nad faktem, že legendy se v průběhu dějin měnily v závislosti na soudobé společnosti, který byl zmíněn v předchozí podkapitole. S tím souvisejí možné problémy se zkoumáním legend. Pokud bychom se tedy chtěli zabývat legendami daného časového období, bylo by na místě charakterizovat soudobé kulturní a společenské poměry, zejména církevní, abychom legendám porozuměli v širším rozsahu. Podle Kroupy je legenda „*typickým útvarem určeným pro ‚societas‘ v nejširším slova smyslu a mění se tudíž s jejími proměnami. Pro legendu je totiž více než pro jiné útvary příznačná provázanost umělecké tvorby (ať už odpovídající nejvyšším estetickým normám, nebo pokleslé) se sociální potřebou, s mentalitou publika, jemuž je určena*“ (Kroupa 1992: 16).

Nicméně naším cílem není postupné sledování a charakteristika jednotlivých proměn žánru nebo návrh nového přístupu ke zkoumání legend. Avšak považujeme za důležité v krátkosti zmínit, že je nutné přistupovat k legendám v souvislosti s dobou, kdy vznikly, a neomezovat se pouze na literárněvědné metody, nýbrž na i na ostatní sociálně-kulturní vědy, jako např. historii, teologii, historii, dějiny umění apod. (tamtéž: 16).

Ačkoliv se to může zdát samozřejmé, je nutné rovněž brát v potaz, že legendy nejsou biografie. Podle Třeštíka „*[...] už proto ne, že v centru jejich zájmu nestojí život hrdiny, nýbrž jeho smrt. Světec žije jen proto, aby zemřel jako člověk a narodil se jako svatý. Hagiografické spisy nejsou biografie, nýbrž thanatografie*“ (Třeštík 1992: 10). Jak již bylo řečeno, v legendách nejsou vyprávěny životní příběhy jednotlivců, postavy světců odráží ideál soudobého křesťanství, sdílí obdobné rysy a osudy. Světec je utvářen legendou, stejně tak jako kterákoli jiná literární postava.<sup>7</sup>

---

*účel byla církevními kruhy aktualizována legenda o sv. Jiří, který se jako nositel všech atributů šlechtického stavu [...] stává patronem rytířstva.“*

<sup>7</sup> K tomu srov. Jolles 2017: 32: „*Language would not be language and verbal form not verbal form if what happens in life could not be fulfilled independently in the form. The verbal form thus is not only capable of representing the life of a saint in a commensurate way, but it also makes saints.*“ Dále srov. Rimmon-Kenan, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, str. 39–41.

Otázkou také zůstává, do jaké míry se dají legendy považovat za historické zdroje. Neslouží k historickému bádání, nejsou to biografie, naopak jsou určeny k „náboženskému povznesení a morálnímu poučení“ (Nechutová 2000: 36). Legendy si nekladou za cíl věrnou dokumentaci soudobého života, je tudíž nutné brát je jako historický zdroj se značnou rezervou.

Je na místě zmínit ještě jednu poznámku. Dosud jsme mluvili o legendě jako o vyprávění o životních osudech svatých či osob považovaných za svaté. Může se zdát, že takto podaná informace implikuje, že legendy byly sepsány až po smrti osoby a následném svatořečení. Není tomu tak pokaždé. Čornej uvádí, že „skutečnost, zda byla [osoba] oficiálně prohlášena za svatou (kanonizována) či blahoslavenou (beatifikována), není rozhodující; některé legendy vznikaly proto, aby kanonizaci či beatifikaci podpořily“ (Čornej 2004: 337). Čímž se dostáváme k následující podkapitole.

### 2.3 Kanonizace a beatifikace

Již byla několikrát zmíněna slova světec nebo osoba považovaná za svatou, aniž bychom se pozastavili nad prostou otázkou: jak se vůbec člověk stane svatým?

Nejprve byli za svaté spontánně prohlašováni první mučedníci (*martyrové*), později bylo toto právo přiděleno biskupům, kteří světcovo jméno zapsali do seznamu svatých. Samotné slovo kanonizace, z lat. *canonisatio*, znamená „být zapsán do kánonu“. Tento typ kanonizace se nazývá neformální, protože neproběhlo žádné ustálené řízení a přezkoumání ostatků světce. Takto zapsaný světec se stává svatým pouze v dané oblasti či diecézi. Pozdější, formální kanonizace zahrnovala oficiální potvrzení svatosti kanonizačním úřadem, vytvořeným po Tridentském koncilu. Opatření přijatá na koncilu mimo jiné značně zpřísnila kritéria pro svatořečení. Platnost formálního svatořečení pokrývala celou římskokatolickou církev, ne pouze místní diecézi.

Proces kanonizace byl ustanoven a standardizován až papežem Urbanem VIII. o necelých sto let později. Aby mohl začít proces svatořečení, musí od smrti kandidáta uplynout nejméně padesát let. Prvním krokem je úspěšné prohlášení za blahorečeného (*beatifikace*). Přezkoumání potřebné k blahorečení probíhá způsobem podobným soudnímu řízení. Přistupuje k němu obhájce kandidáta a jeho žalobce, kteří zvažují kandidátovy ctnosti a vykonané zázraky. „Na jedné straně stojí promotor fidei čili advocatus diaboli (tj. d'áblův advokát) jako odpůrce a shromažďovatel námitek proti svatořečení, na druhé pak procurator sacri palatii čili advocatus Dei (tj. advokát Boží) jako obhájce a prosazovatel kandidátovy svatosti“ (Buben 2003: 205).

Pokud advokát Boží dokáže svatost kandidáta na základě jeho skutků a provedených zázraků, je kandidát prohlášen za blahorečeného.

To ovšem ke svatořečení nestačí. Nastává druhý krok, při kterém je celý případ je znovu zvážen. Je také přezkoumáno, jestli kandidátovy ctnosti vyhovují křesťanskému ideálu svatého. Konkrétně se jedná o ctnosti teologické – naděje (*spes*), víra (*fides*), milosrdenství (*caritas*); a morální – spravedlnost (*justitia*), moudrost (*prudentia*), statečnost (*fortitudo*), střídmost (*temperantia*) (Jolles 2017: 22). Je patrné, že kanonizace se podobá blahorečení, avšak s tím rozdílem, že je vyžadováno, aby byly představeny nové, posmrtné zázraky<sup>8</sup> kandidáta. Pokud je vše v pořádku, kandidát je slavnostně prohlášen za svatého a zapsán do listiny.

Můžeme si povšimnout, že zázraky plní dvojí roli. Podle Jollese nejprve při blahorečení slouží jako důkaz o svatosti kandidáta, zázrak je vykonán z boží vůle jako znamení ctnosti a dobroty člověka. Ve druhém případě jsou provedeny až posmrtně, stávají se znamením moci samotného blahorečeného či svatého, který je vykonává z vůle vlastní ve jménu Boha (tamtéž: 26). Posmrtné zázraky se zpravidla pojí s předmětem, který zastupuje daného světce, může jím být např. světcův hrob nebo ostatky. Takovýto předmět se nazývá relikvie.

Svatým se tedy může stát člověk, který žije ctnostným životem, řídí se božím slovem, koná dobré skutky ve prospěch ostatních a v neposlední řadě jej doprovází zázraky. Takovýto člověk může být po smrti prohlášen za blahorečeného, pokud jsou dokázány jeho ctnosti a provedené zázraky během života. Dosahuje svatosti v momentu, kdy on sám posmrtně koná zázraky ve jménu Boha nebo ve prospěch lidí, kteří ho žádají o pomoc. Formální proces kanonizace a beatifikace má formu podobnou soudnímu řízení, při kterém kandidáta na svatořečení nebo blahorečení obhajuje advokát boží a na druhé straně advokát ďáblův vznáší námitky proti. Pokud jsou všechny náležitosti obhájeny a kandidát je vskutku hoden svatosti, je zapsán do listiny a oficiálně se stává světcem.

Jak již bylo zmíněno, proces svatořečení je srovnatelný se soudním řízením, jak jej známe z vlastních zkušeností. K této poznámce stojí za povšimnutí, že soud disponuje pouze jednou složkou státní moci – a to soudní. V případě kanonizace je tomu jinak. Podle Kroupy je důležitým faktem, „že kanonizační proces byl plně v rukou církve, která připravovala důkazy

---

<sup>8</sup> K tomu srov. Kroupa 1992: 22. Kroupa podotýká, že důraz na pravdivost zázraků je spojen s rozvojem věd založených na racionálním poznání. Silnými podněty z tomu byly pravděpodobně útoky Martina Luthera a protestantských teologů související s odmítnutím uctívání relikvií, obrazů svatých apod., jelikož jediným možným zprostředkovatelem mezi věřícími a Bohem je Ježíš Kristus.

*pro případné uznání světce, hodnotila je, vynášela konečný soud, organizovala a vykonávala jeho kult. V přeneseném slova smyslu bychom mohli konstatovat, že ve svých rukou ideálním způsobem soustředila moc zákonodárnou, soudní i výkonnou [...]“ (Kroupa 1992: 22).*

V předchozích odstavcích byl ve stručnosti představen žánr legendy, byly zmíněny charakteristické rysy legendy a shrnuty problémy, které se pojí s jejím studiem. Rovněž byl navrhnout způsob, jak by bylo možné definovat svatého na základě jeho ctností a předvedených zázraků, zkoumaných během procesu svatořečení. Zároveň však musíme upozornit na fakt, že předložené shrnutí zdaleka nepokrývá celkovou problematiku, stejně tak jako jsme si vědomi toho, že byly zcela pomínuty legendy přítomné v jiných náboženstvích, než je křesťanství.

Jednotlivá zjištění můžeme shrnout do několika obecně platných znaků legendy, se kterými budeme dále pracovat. Přepokládejme, že a) legenda zobrazuje vlastnosti považované za ideální, které jsou přeneseny na konkrétního světce-protagonistu; b) tyto vyzdvihované vlastnosti jsou charakteristické pro dané společenství a historické období; c) světec slouží jako příklad hodný následování; d) šíření, prezentování a vytváření legendy a kultu svatého je omezeno na mocensky silnější skupinu osob, která ovlivňuje podobu legend.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Podobné obecné rysy legendy shrnuje Kroupa 1992: 24. S jeho návrhem ale pracovat nebudeme.

### 3 Česká moderna a dekadence

Jméno Jiřího Karáska ze Lvovic je neodmyslitelně spjato s českou dekadencí. Podívejme se tudíž ve stručnosti nejprve na obecnou charakteristiku poetiky dekadentů, než přejdeme konkrétně ke Karáskovu dílu. Je důležité úvodem upozornit, že se toto shrnutí nebude snažit postihnout celou šíři problematiky české dekadence, a světové už vůbec ne. Považujeme ale za přínosné zmínit kontext, ve kterém Karásek tvořil.

Období konce 19. století lze charakterizovat jako dobu pocitu selhání společenských jistot. V 90. letech nastává politická a společenská krize, která vyústila do krachu státoprávní politiky. Politika již není schopna konstituovat sjednocující národní program. Návaznost na obrozenecké tradice je pociťována jako „žurnalistická a životní fráze“ (Med 2006: 38), již dávno překonaná. Centrálním činitelem národní aktivity se stává kultura, která má za úkol realizaci toho, co politika uskutečnit nemohla. Umění je podřízené české politické situaci a národním zájmům, navíc neexistuje jednotný umělecký program (tamtéž: 38–39).

Nastupující mladá generace umělců si uvědomovala, že politické zájmy ochuzují uměleckou tvorbu a její přirozený vývoj. Obdobné tendence se objevovaly již v předešlých letech – u generace lumírovců. „[N]eustálou oscilaci mezi požadavkem národní služebnosti umělecké tvorby a estetickým ideálem doby“ (tamtéž: 38) nalezneme např. v polemice Jaroslava Vrchlického s Eliškou Krásnohorskou. Krize 90. let vyústila do společenské, politické a kulturní diferenciaci. Mezi příslušníky mladé generace se prohlubuje pocit skepse a zoufalosti, pociťují potřebu zásadních změn – vytvoření nového estetického ideálu, který nebude podřízen politickým a společenským potřebám, ale bude jej vymezovat umění samotné. Toto období se stalo mezníkem pro začátek moderní české kultury, jež se odlišovala od předchozích období. „Odlišnost byla záměrně zdůrazňována a byla nejzřetelněji uskutečněna v malbě, literatuře, ale zřetelná byla i v hudbě a jiných oborech tvorby, třebaže s nestejnou výrazností. Pojem modernosti a moderního byl sice užíván dlouho před devadesátými lety, ale nyní se stal označením pro tvorbu přetrhávající spojnici s minulostí“ (Marek 1998: 209).

Na tomto společenském pozadí se vytváří Česká moderna s programovým základem v Manifestu české moderny z roku 1895. Prohlášení sestavili a podepsali spisovatelé (O. Březina, A. Sova, V. Mrštík, J. K. Šlejhar a J. S. Machar, který připravil text), literární kritici (F. V. Krejčí, F. X. Šalda, J. Třebický) a političtí publicisté (J. Pelcl, V. Choc, K. Koerner, F. Soukup). Společným požadavkem příslušníků moderny byl především odstup od současné kulturní situace a odpoutání umění od politiky za účelem vytvoření nového estetického

programu. Bylo rovněž požadováno, aby se literární kritika stala svébytným a rovnocenným umělecko-vědeckým žánrem. Jediným jejím kritériem měla být estetická hodnota díla.

### 3.1 Individualita

Klíčovými pojmy se stávají individualita a síla opravdovosti. „*Chceme individualitu. Chceme ji v kritice, v umění. Umělce chceme, ne echa cizích tónů, ne eklektiky, ne diletanty. [...] Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, jíž je normou jen její nositel – individuum.*“<sup>10</sup> Pozornost se odvrací od nacionálního cítění ve prospěch umělcovy individuality. Totiž pouze umělcova subjektivita, odtržená od dobových tendencí, a kvalita jeho tvorby zaručuje estetické hodnoty díla, tím pádem jeho nadčasovost. „*Individualistický postoj byl výrazem odporu vůči měšťácké společnosti a vůči většině jejích hodnot. Přitom zračil zesílené sebevědomí osobnosti, která chtěla nést svůj díl historické odpovědnosti za činy a myšlenky své doby. Individualismus zpochybňoval racionalismus realistické literatury a scientistní prvky v naturalismu ve jménu intuice a snu*“ (Med 2001a: 43). Umělec se odvrací od racionálního poznání k sobě samému, od skutečnosti k duševnímu prožitku.

Takovýto umělec-individualista se ocitá ve společenské izolaci. Jednou z příčin je zřejmě fakt, že samotná silně diferencovaná společenská situace neposkytovala zakotvení v kontinuitě celku. Na druhou stranu se umělci často ani nechtěli do ní radit (Med 2006: 41). Opovrhovali měšťáckou společností a jejími přízemními hodnotami, které zastiňovaly pravou podstatu věcí. Navíc ještě neexistovaly možnosti opory v domácí tradici, které by „*dávaly umělci předpoklady sublimovat jeho individualistický protest do protiměšťácké revolty*“ (tamtéž: 41). Uvědomme si, že umělci sice usilovali o estetickou a tvůrčí výlučnost, ale zároveň se u nich objevovala zdánlivě paradoxní touha po společenském ohlasu. Věděli, „*že osobní autonomie a estetická výlučnost k seberealizaci individua nepostačují: umění je přímo nuceno svou nejvnitřnější zákonitostí usilovat o objektivaci v mimoestetické oblasti, protože každé sémantické gesto, ať chce či nechce, odkazuje k souvislostem mimoestetickým*“ (tamtéž: 45).

Hledání „individuální pravdy“ neboli hlubšího vztahu ke skutečnosti přineslo značné experimentování s výrazovou formou. Díky tomu období konce 90. let vneslo do české literatury množství nových vývojových tendencí a estetických směrů, které se navzájem ovlivňovaly nebo vyvracely – mezi nimi i stěžejní symbolismus a dekadenci.

---

<sup>10</sup> Česká moderna. In: *Rozhledy národohospodářské, sociální, politické a literární* 5, č. 1, 1896, str. 1–2.



### 3.2 Česká dekadence

Pojem literární dekadence vstoupil do uměleckého povědomí jako posměšný výraz *décadence* (v překl. úpadek), který vymysleli francouzští básníci Beauclair a Vicaire. Tímto označením chtěli zesměšnit skupinu francouzských básníků, kteří se hlásili k dílu Charlese Baudelaira.<sup>11</sup> Skupina básníků v čele s Paulem Verlainem naopak posměšné označení přijala a nadále pod ním vystupovala. Na konstituování literárního hnutí měly podíl především tři vlivy: a) životní postoj a dílo Ch. Baudelaira; b) všeobecný úpadkový stav a krize společnosti na konci 19. století; c) filozofické dílo Friedricha Nietzscheho. Uvážíme-li jeho „*aristokratický důraz na individualitu, jeho vyvázání se z pout jakékoli sociability a kolektivní užitečnosti [...]. Nietzscheův bytostný odpor vůči všemu měšťácky průměrnému, jeho zásadní nedůvěru v scientistické řešení problémů, jež neustále převádí na iracionálně antropologické jmenovatele, uvážíme-li dále jeho anticipaci všeho temného a pudového v lidském vědomí [...]*“, dojdeme k závěru, že jeho myšlenky sehrály důležitou roli ve formování evropské dekadence (Med 1985: 122).

Mezi dekadencí a symbolismem, stěžejními proudy české literární moderny, nelze vytyčit vymežující předěl. Prvky obou směrů se navzájem prolínají, hranice mezi nimi je značně propustná, vyvstávají ze stejného pocitového rozpoložení. O literární dekadenci by bylo proto vhodné mluvit jako o „*modifikaci symbolismu, absolutizující výchozí symbolistické principy*“ (tamtéž: 124). Symbolismus klade důraz na proměnu vztahu básnického jazyka k realitě, usiluje o vytvoření nového jazyka, který by vyňal slovo z konvenčního užívání a zdůraznil jeho symbolický význam. Nemělo by popisovat skutečnost, ale odkazovat a zachycovat vztahy mezi věcmi. Dekadence obsahuje navíc i jistý hodnotící pohled na svět.<sup>12</sup> Nahlíží na něj jako na úpadkovou skutečnost. Pro dekadenty neexistuje jiná možnost, než je únik „do věže ze slonové kosti“. Tyto rysy výstižně popisuje Med: „*Symbolismus šel za vyslovením skutečnosti skryté pod povrchem jevů; dekadence hlásala úplný odvrát od skutečnosti. Symbolisté pociťovali vyprázdňenost znakových soustav, především jazyka, dekadenti pak vyprázdňenost životních*

---

<sup>11</sup> Baudelaire se ve své poezii snažil zachytit niterné pocity člověka a jeho subjektivitu prostřednictvím souvztažnosti smyslových vjemů, v nichž „barvy, tóny, vůně odpovídají si“. Jeho básnická díla se zaměřují na spojení subjektivních prožitků s výrazovou formou. Svou poetikou vidění krásy v ošklivosti reagoval mimo jiné na přízemní hodnoty soudobé měšťácké společnosti. Dal tak vzniku nového typu básníka, který přerhal veškeré vazby se společností a postavil estetický prožitek na význačnou pozici.

<sup>12</sup> K tomu srov. Med 1985: 120. Med upozorňuje na problematiku prolínání pojmů dekadence jako typu duševní nálady a dekadence, která je literárněhistorickým vymezením programu básnického hnutí.

osudů a hodnot. Symbolismus se stavěl příkře proti soudobým emotivním a imaginativním stereotypům, chtěl v protikladu k nim začlenit do umění iracionální živelnost, která by „vytrhla“ umělecký materiál – slovo – z mechanismů a závislosti pozitivisticky „utříděné“ skutečnosti a dala mu svěžest prvotního magického výrazu“ (Med 2001a: 48–49). Karásek v předmluvě ke své sbírce *Sodoma* (1905) vyslovil pohrdání každodenní všední skutečností ve prospěch snu a niterných pocitů. „A přece nelze zapomenouti, že umělecká a životní pravda jsou dvě dosti rozdílné věci. Lze skoro říci, že tam, kde umění má pravdu, život má téměř vždy nepravdu, a že smysl věcí nám neřekne svět reální, ale pouze náš sen“ (Karásek 1905: 6). Jinými slovy řečeno, jde o sblížení literárního díla s hudebním či výtvarným uměním, hledání nových vztahů za cílem vytvořit novou, uměleckou podobu skutečnosti, důraz je kladen na smyslovost a subjektivní prožitek, který zachycuje jedinečné ztvárnění světa.

V poetice českých autorů se podle evropských symbolistně-dekadentních vzorů<sup>13</sup> objevují prvky morbidity, erotismu, záliby v aristokratismu, pocity zmaru či únavy, evokace uzavřených prostorů a v neposlední řadě opovrhování přízemní každodenností a všedností. Výše zmíněná individualita subjektu je dekadenty uváděna do krajnosti (patrné je to obzvláště u Jiřího Karáska ze Lvovic). „Umělec by měl být podle jejich představ ryzí individualista, hrdý a opovrhlivý k davu, chápající pojem lidového a národního umění jako neslučitelný protiklad“ (Med 2006: 47). Podle Šaldy je individualismus a jedinečnost dokonce podstatou dekadence. „Já odtrhuje se od společnosti, od hromady, od celku – ale jen proto, že je hromadou, společností, celkem samo. Tzv. jedinec musí přetížít hromadu, aby se mohl odstřediti od ní a ustřediti na sobě“ (Šalda 1895: 386).

Symbolistně-dekadentní básník přestává být „pěvcem“, místo toho se stává „mluvčím“ svého já, který se odvrací od světa a společnosti. Na objektivní realitu je pohlíženo jako na nedůvěryhodnou iluzi<sup>14</sup>. Objevují se snahy vytvoření obrazu světa, který by „zpředměťňoval samu podstatu bytí, byl by vnitřně jednotný a vládla by v něm ,Krása“ (Med 2001a: 48).

---

<sup>13</sup> Na českou dekadenci měl značný vliv především Ch. Baudelaire, P. Verlaine a S. Mallarmé. Kromě nich se v českém prostředí objevovala díla a myšlenky autorů jako byl Joris-Karl Huysmans, Ernest Renan, Maurice Barrès, Joseph Péladan, Pierre Louys, Richard Wagner a další.

<sup>14</sup> K tomu srov. Bednaříková 2000: 16: „Popis není motivován potřebou zachycení materiálního prostoru [...] celková perspektiva se mění: interiér je interiorizován, objektivní je podřazeno vnitřnímu diskurzu, což podněcuje iluzivní efekt klamání oka („trompe l’oeil“) a výsledná deformace se stává jedním z ústředních postupů zobrazujícího modelu dekadence – nikoliv realita, ale představa subjektu o ní.“

Kvalita uměleckého díla je posuzována na základě jeho originality a umělecké hodnoty. Jinými slovy řečeno, čím odlišnější a apartnější dílo bylo, tím více bylo oceňováno. Snaha dosáhnout co největší originality byla vyhrocena až takové míry, že příslušníci symbolistně-dekadentního proudu považovali chorobné duševní stavy lidské mysli za znaky geniality. Protože, jak tvrdí Med, „*jedině apercpcí rozpadu a rozkladu lze dojít k nejvyšším uměleckým hodnotám: ty může postihnout toliko umělec s až chorobnou senzibilitou, jehož nervová soustava trpí každým dotykem skutečnosti*“ (tamtéž: 59). V obdivu k šílenství lze rovněž spatřovat gesto odporu vůči hodnotám měšťácké společnosti, která naopak vyzdvihovala šťastný a spokojený život. Není sporu o tom, že díla symbolistních-dekadentů šokovala a provokovala soudobé čtenáře, a tudíž si mezi nimi nenašla široké publikum.

Na tomto místě okrajově zmiňme, že prvky dekadence v české literatuře nalezneme i v předchozích letech. Konkrétně ve sbírkách Jaroslava Vrchlického z druhé poloviny 80. let (*Hudba v duši* nebo *Život a smrt*) nebo ve sbírce *Imortely* (1879) Irmý Geisslové. Avšak s hlavními představiteli tzv. predekadentů se pojí jména básníků, kteří navazovali na dílo Vrchlického, a to Jaroslava Kvapila (*Růžový keř*, 1890; *Relikvie*, 1890; *Padající hvězdy*, 1889), Jaromíra Boreckého (*Rosa mystika*, 1892) a Otakara Auředníčka (*Verše*, 1889; *Zpívající labuť*, 1891). První vlna české symbolistně-dekadentní literatury tvořila předěl mezi lumírovci a novou nastupující generací (tamtéž: 45). Postojové tendence dekadentů se projevovaly i mimo českou modernu, např. v tvorbě Jakuba Demla nebo Ladislava Klímy.

Česká dekadence je spjata s časopisem *Moderní revue*. Časopis založili v roce 1894 Arnošt Procházka a Jiří Karásek ze Lvovic, ke kterým se přidali Karel Hlaváček a Hugo Kosterka. *Moderní revue* představovala středisko modernistických snah, svým zaměřením<sup>15</sup> přitahovala především osobnosti mladé generace<sup>16</sup>. Publikovaly zde starší básnické osobnosti jako např. Stanislav K. Neumann, Otakar Březina, Antonín Sova, ale i mladší Jiří Mahen, Viktor Dyk, Karel Toman, Fráňa Šrámek a mnoho dalších. Podstatnou náplň časopisu tvořily i překlady zahraničních autorů, mezi nimiž dominovala mimo jiné jména Ch. Baudelaira, F. Nietzscheho, S. Przybyszewského, P. Verlaina, M. Maeterlincka a O. Wildea.

Procházka se snažil časopis profilovat tak, aby otištěné literární dílo bylo „*zcela moderní a svrchovaně umělecké*“. Jinými slovy řečeno, aby „*mělo obsahově i tvarově co nejbliže*

---

<sup>15</sup> K tomu srov. Med 2001a: 58. Symbolistně-dekadentní skupina okolo časopisu *Moderní revue* neměla žádný ucelený program.

<sup>16</sup> K tomu srov. Karásek 1903: 8. Dekadence je u Karásků spojena s generací umělců, považuje ji za „*přechod*“.

*k uznávaným evropským vzorům symbolistně-dekadentní literatury“ (tamtéž: 58). Díla měla odvracet svou pozornost od popisu objektivního světa. Naopak byl kladen důraz na subjektivitu, uzavřenost a estetické prožitky vnější skutečnosti, které jako jediné nabývají opravdových hodnot. „Všechno objektivní a neestetické má podstatně nižší hodnotu než subjektivní niterná skutečnost. Ono ‚Já‘, jež chce být zároveň subjektem i objektem, využívá proto objektivní realitu pouze látkově jako nutný konkrétně smyslový aparát, s jehož pomocí vzniká obraz pravé ‚skutečnosti fikcemi snu“ (tamtéž: 59).*

Závěrem se ještě jednou podívejme na nejvýraznější rysy české dekadence a shrňme je do několika bodů. V první řadě je to absolutizace subjektu, vypjatý individualismus a estetizace vztahu ke skutečnosti. Objevuje se rovněž usilování o co nejoriginálnější pojetí umění, spojené s obdivem k chorobným stavům mysli, a aristokratickou autostylizací (tamtéž: 59).

### 3.3 Dekadence a baroko

Období konce 19. století a nástup české moderny představuje nové možnosti pro zkoumání a interpretaci baroka. Baroko v pojetí národního obrození, které je spojeno s nacionálními tendencemi, představovalo diskontinuitu národních dějin a bylo považováno za protičeské období temna (Brabec 2003: 7). Oproti tomu se začíná objevovat zájem o baroko a nové přístupy k němu, ať už po stránce literárněhistorické nebo umělecké. Právě česká dekadence *„jdoucí za dobovým ideálem aristokrata z fin de siècle, která první povšimla si hlouběji tohoto údobí, vábícího ji právě svým aristokratismem, jeho velikých palácových a chrámových architektur, jeho výtvarného bohatství a jeho duchovního života vůbec“ (Kalista 1934a: 41).*

Podobně jako tomu bylo v případě společenské krize a pocitu únavy na konci 19. století i v době baroka se setkáváme s „křizí duše“. Nové poznatky přírodních věd, pocit opuštěnosti a samoty v nekonečném řádu světa, důraz na racionalitu a smyslové poznání představují pro ni hrozbu. Hledání životních a mravních jistot vyústilo do vzpoury proti duchu renesance (Černý 2005: 53). *„Osířelá, poděšená touží znovu po autoritě, v jejímž klíně by se ukryla, hledá, kde spočinout v tom kolotání všeho, kde nic nestojí pevně, kde zítra neplatí, co platilo dnes. Chce se skrýt, chce prchnout [...]. Utíká se do staré víry, na příval nové hmoty a jejích problémů odpovídá odvrácenou tváří a stupňovanou askésí“ (Šalda 1937: 81).* Baroko, reagující na dobový pesimismus, se snaží odvrátit pozornost od neustálých proměn a vědeckého poznání, působí na jedince svou ohromností a velkolepostí. Jak ale poznamenává Šalda, nikdy se mu nepodaří překonat pesimismus úplně. *„Jako spodní proud ohrožuje jej stále a zvrát do něho je*

*stále na dosah ruky; do každé jeho expanse zní znova a znova ‚memento mori‘ a ‚vanitas, vanitatum vanitas‘, mumlané bezkrevními rty mnišského askety“ (tamtéž: 82).*

V české moderně, době prolínání množství uměleckých slohů a koncepcí, můžeme spatřit návrat k náboženské tematice. *„Nad jiné významná byla obnovena přitažlivost víry a náboženství, nikoliv jen náboženských symbolů a motivů. Od devadesátých let došlo po desetiletích k renesanci katolicismu jako inspirace umělecké tvorby nezanedbatelné ceny“* (Marek 1998: 211). Návrat ke katolicismu tak nejen dal vzniku katolické moderny, ale i prostoupil do poetiky jiných autorů, a to především dekadentů. Michel dokonce vidí dekadenci jako prodloužení baroka. *„České baroko 17. století vzniklo jako odpověď na rozpad hodnot. Baroko se místo toho, aby po vzoru klasicismu vytvořil[o] umění založené na pořádku a ústřední moci panovníka, snaží zmatek zvládnout tím, že myšlenky konfliktu, nesouměrnosti a iracionality povyšuje přímo na svůj princip. Na dekadenci a umění secese je proto třeba pohlížet jako na jeho prodloužení, jako na nový výboj baroka“* (Michel 2010: 100).

Barokní velkolepost, odvrát od tělesnosti, ambivalentní dualita, prvky mystiky, pocity zmaru a únavy, princip synestezie, důraz na senzualitu a smyslovost – to vše můžeme nalézt v Karáskově poezii, ale především v próze. Karásek rovněž čerpal z námětů barokních legend, jak je patrné zejména v *Barokových oltářích* (1922). Zároveň ale upozorníme, že modernistický zájem o baroko se neprojevoval pouze u dekadentů, nalezneme jej rovněž pozdějších letech v dílech Karla Schulze, Jaroslava Durycha, Jana Čepa, Jana Zahradníčka a mnoha dalších.<sup>17</sup> Karáskovy neobarokní legendy sice vycházejí z pojetí symbolistně-dekadentního, ale dobově zapadají do kontextu zájmu o baroko 20. let.

V Karáskově tvorbě z 20. let můžeme nalézt barokní motivy obzvláště ve spojení s prostředím Prahy.<sup>18</sup> *„A protože byl neoromantik, vzrušovala ho především její barokní tvář, přítomná v kostelech, palácích a zákoutích staré Prahy; zde nacházel zdroj všeho tajemna a fantaskna, jímž jeho pražské romány a povídky překypují“* (Med 2001b: 20). Za stěžejní místa, která ztělesňují v Karáskově próze ducha španělského baroka, Med považuje: klášter bosých karmelitánek na Hradčanech s ostatky Marie Elekty z Ježíše, Loretu se sochou vousaté „svaté Starosty“, malostranský kostel Panny Marie Vítězné se zázračnou sochou Pražského Jezulátka

---

<sup>17</sup> K tomu podrobněji Bauer, Michal – Šťáštka, Viktor (eds.): *Reflexe baroka v české literatuře XX. století*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2003.

<sup>18</sup> K tomu srov. Bednaříková 2000: 72–73. Prostor Karáskových próz je charakteristický prolínáním „*imaginativních postupů s konkrétními lokacemi a toponymy, která se vztahují zejména k oblasti Malé Strany a Smíchova*“.

a barokní chrámový komplex na Bílé Hoře (tamtéž: 23). Je nutno podotknout, že se v Karáskově díle objevovaly i implicitní spojitosti s pražskými barokními památkami, např. v legendě Sen Lutgardin (*Barokové oltáře*, 1922) můžeme vidět souvislost mezi hlavní postavou Lutgardis a barokním sousoším Sen svaté Luitgardy M. B. Brauna, jenž byl dříve umístěn na Karlově mostu.

Med rovněž podotýká, že v Karáskových prózách situovaných do prostředí barokní Prahy „je také nejviditelnější Karáskova katolicita, jejíž podoba stále kolísala mezi estetickým prožitkem náboženských mystérií, podněcovaným atmosférou chrámů, a dávnou ozvěnou dětské jistoty, která žila pod svrchovanou mocí zázračného Jezulátka“ (tamtéž: 23). Za názorný příklad může sloužit kontrast dvou děl z mysteriózní trilogie *Romány tří mágů*, situovaných do rudolfínské Prahy, a románu s autobiografickými prvky *Ztracený ráj* (1938), v němž se příběh matky Anny a jejího syna Viktora odehrává na pozadí pražských ulic a chrámů.

#### 4 Jiří Karásek ze Lvovic

Přejdeme k dílu Jiřího Karáska ze Lvovic, jednoho z nejvýznamnějších představitelů české dekadence, básníka, prozaika, literárního kritika a dramatika. Narodil se v Praze roku 1871 do zchudlé katolické rodiny. Vystudoval malostranské gymnázium, ale finanční poměry jeho rodiny mu neumožnily dále pokračovat ve studiích na vysoké škole. Nicméně krátce studoval teologii na bohoslovecké fakultě. Pracoval několik let jako poštovní úředník a později byl jmenován ředitelem Poštovního muzea a archivu. Téměř celý život strávil v Praze a blízkém okolí, věnoval se především své literární tvorbě a sběratelství obrazů a vzácných knih. Nedá se tvrdit, že by (jakožto dekadent) žil bohémským životem, vše se u Karáska „*soustřeďovalo na vášnivou adoraci umění, jemuž sloužil bezvýhledně a jež bylo vlastně jediným skutečným smyslem jeho života*“ (Med 2006: 52). Navzdory skromným rodinným poměrům si začal při vstupu do literární scény připisovat ke jménu šlechtický přídomek ze Lvovic (zřejmě odvozený od Cypriána Lvovického ze Lvovic, hvězdáře a matematika ze 16. století). Tímto gestem se chtěl nepochybně stylizovat do potomka šlechtického rodu, což lze považovat pro dekadenty za typické.

Vstoupil do literatury na počátku 90. let kritickým přehodnocení dosavadní tvorby. Prosazoval nový typ literatury, pojatý jako „*osobitý výraz tvůrčí individuality*“ (Med 2001a: 72). Společně s Arnoštem Procházkou založil časopis *Moderní revue* a stal se jedním z jeho hlavních mluvčích. Karásek vycházel z naturalismu (jeho prozaickou prvotinou byl neúspěšný román *Bezcestí*, 1893), ale ve své básnické prvotině *Zazděná okna* (1894) se začal stylizovat do básníka symbolistně-dekadentního rázu, jenž opovrhne všední skutečností a staví proti ní niterné pocity a sen jakožto jediné zdroje inspirace. „*Zazděná okna spolu s dalšími Karáskovými sbírkami z devadesátých let (Sodoma, 1895; Kniha aristokratická, 1896; Sexus necans, 1897; Hovory se smrtí, 1904) představují patrně nejucelenější básnickou realizaci dekadentních snah v české literatuře*“ (tamtéž: 72).

Karáskova poezie je prostoupena pocity smutku, únavy a odloučenosti lyrického subjektu, který pohrdá přízemností každodenního života. Využitím neobvyklého básnického slovníku tematizoval látky dosud společensky tabuizované (zejména z oblasti sexuality<sup>19</sup>). Obzvláště zjevné u něj je stavění dvou protikladných jevů do kontrastu, který nepřipouští žádné střední polohy, pouze krajní extrémy. „*Na jednom pólu byl obdiv k vášnivé pohanské*

---

<sup>19</sup> K tomu srov. Med 2006: 53. Karásek chápal sex jako klam, past přírody, nepřiznává mu životodárnou hodnotu. Erós je přítomen pouze v absolutně zduchovnělé lásce, jíž je hodno pouze „Umění“.

*smyslovosti a k nespoutané síle výjimečného jedince, na druhém pólu stála melancholie, umdlenost a obdiv k nábožensko-mystickým kultům a formám“* (tamtéž: 73). Na přelomu století z Karáskovy tvorby postupně mizí provokativní stylizace, kterou nahradila melancholie a dualita života a snu.

Co se týče charakteru Karáskova prozaického díla z přelomu století, lze jej nazvat jako pozorování „příběhu duše“, odrážející nesmyslnost lidského jednání. Pro tato díla je typická rezignace na dějovou linii, což vede ke značné fragmentárnosti a statickosti textu. Nedějovost je nahrazena lyrizací a psychologickou analýzou pocitů rozvráceného protagonisty, kterého nelze společensky charakterizovat. Svět příběhu je černobílý, zastřený v mlze a pozbývá jakékoliv barevnosti. Základní osu vyprávění tvoří sledování citlivého, až psychicky narušeného či degenerovaného hrdiny a rozboru jeho niterných stavů a nálad (tamtéž: 73). Nejvýrazněji jsou tyto rysy manifestovány v románech *Gotická duše* (1900), *Mimo život* (1897) a novele *Stojaté vody* (1895). Protagonista *Gotické duše* (1900) je degenerovaný potomek šlechtického rodu, jenž bloudí pražskými barokními chrámy a labyrintem ulic a snaží se najít smysl života, svoji společenskou a lidskou identitu. Poté, co nedokáže splynout s Bohem, obrací se na hodnoty češství, které mu rovněž nejsou přístupné. Pout' ukončuje v chrámu-hrobce karmelitek, kde umírá.

Podobně jako tomu bylo v případě poezie, na počátku 20. století se proměnil i charakter Karáskovy prózy, která „*směřovala stále výrazněji k epičnosti, k bohatému ději, plnému romanticky fantaskních rekvizit a motivů“* (tamtéž: 73). Předchozí protiklad skutečnosti a umění se mění v „*melancholický dualismus života a snu“* (Med 2001b: 20). Svými rysy se podobá neoromantismu, děj často bývá zasazen do prostředí tajuplných chrámů a ulic, podobně jako tomu bylo v *Gotické duši*. Na rozdíl od předchozího období je však próza prostoupena barvitostí a romantickým, záhadným dějem. „*Tajuplné příšeří chrámů a starých paláců, rudolfínská Praha se svými alchymisty a mágy i Španělsko mystiků a inkvizitorů – to je svět Karáskových romaneskních vizí a snů, do něhož unikal na své pouti za chimérou výlučné krásy“* (Med 2006: 57–58). Ve 20. letech zpracoval v řadě krátkých próz látku středověkých pověstí a legend (např. *Posvátné ohně*, 1911; *Zlatý triptych*, 1919; *Legenda o Sodomovi*, 1920; *Barokové oltáře*, 1922), podobně jako Zeyer v případě *Tří legend o krucifixu*. V trilogii *Romány tří mágů* (*Román Manfreda Macmillena*, 1907; *Scarabeus*, 1908; *Ganymedes*, 1925) se Karásek vrací do barokní rudolfínské Prahy s jejími tajemnými chrámy a zákoutími. Hledá uměleckou oporu v minulosti, přičemž zaměňuje velikost s bizarností, svatost či mystičnost s výjimečností (Med 2001b: 20). V tomto období byla Karáskova tvorba ovlivněna zejména španělským barokem, ve kterém



„viděl spíše zdroj estetismu než opravdové zbožnosti a pokory, zřejmě právě tato španělská barokně mystická exaltovanost vzrušovala svou výjimečností: vypjatá zbožnost se v ní někdy podobala k nerozeznání hrůze a děsu“ (Med 1991: 240).<sup>20</sup>

V Karáskově tvorbě nalezneme řadu autostylizačních postav: „od ‚starého flagelanta‘, ‚zachmuřeného kněze‘ a ‚morózního básníka, jenž cítí každou muku‘, přes estetický symbol antického Narcise až k obrazu starého básníka, jehož minul život“ (Med 2006: 54). Autostylizace, podobně jako návraty do dávných historických období, je jedním ze způsobů úniku ze skutečnosti. Karásek se obracel k epochám plným mysteriózních jevů, romantických motivů, krásy, ale i únavy a skepse. „Zatímco jeho próza nacházela nejvhodnější scénérie v renesanci a baroku, básník Karásek promítal své vize a představy především do světa antiky“ (tamtéž: 54).

Sen o úniku z reality do světa umění a krásy byl s příchodem první světové války zničen. Po smrti A. Procházky a zániku *Moderní revue* v polovině 20. let se Karásek začínal stranit společnosti a lidských kontaktů, prohlubovala se u něj společenská i umělecká izolace. Z dřívější aristokratické stylizace se nyní z básníka stává pouhý zklamaný „stín, jenž cosi přežil“ a stylizuje se do postavy tuláka. Propadá těžké melancholii, protože jeho dosavadní životní dráha nevedla k poznání opravdové krásy, ale k iluzi (tamtéž: 56). „Chtěl se opít životem a tesknil po tom, že skutečný život, jehož bizarní a hříšné podoby si vysníval, mizí jako ztracený ráj. Zato současné všední starosti a zájmy vnímal nejvýš jako překážku, jež mu brání v rozvíjení snů a fantazií. S jejich vzýváním začínal a v jejich zajetí pak zůstával i stárnoucí dekadentní básník. V muzeu vlastních snů a fantazií setrval až do konce“ (Pohorský 1977: 278). Tyto pocity se promítají nejen do básnických sbírek *Písně tulákovy o životě a smrti* (1930) a *Poslední vinobraní* (1946), ale i do prózy, např. do autobiograficky laděného románu *Ztracený ráj* (1938), ve kterém vzpomíná s jistou dávkou sentimentality a naivity na své dětství. Je slabým a citlivým chlapcem, vychovávaným pouze ženami, který nalezne útočiště v kráse poezie. Karásek, téměř zapomenutý, umírá v Praze roku 1951.

---

<sup>20</sup> K tomu srov. Michel 2010: 106–107. Karásek nejprve ve svých začátcích v *Moderní revui* odmítal křesťanství, které je podle něj „uvězněné ve smutných a tmavých kostelích“, a dával přednost antice. Později však k němu přilnul společně se zálibou v okultismu a ezoterismu.

## 5 Posvátné ohně

Nejprve budeme věnovat pozornost pěti legendám v Karáskových *Posvátných ohních*. První vydání z roku 1911 nese podtitul *Novely*, avšak u dalšího vydání z roku 1921, z něhož budeme nadále vycházet, je podtitul změněn na *Legendy*. Obě vydání jsou téměř totožná, liší se jen v několika případech, např. v prvním vydání čteme: „*Bystrá hlava dona Iniga, cisterna, již dosud plnil život hybným svým proudem, proměnila se v stojatou nádrž [...]*“<sup>21</sup>, kdežto ve vydání z roku 1921 text zní: „*Bystrá hlava dona Iniga, studna, již dosud plnil život hybným svým proudem, [...]*“ (Karásek 1921: 67). Na nevhodné použití slova cisterna totiž upozornil F. X. Šalda ve své ostré kritice *Posvátných ohňů*. Tvrdil, že Karásek obrací staré legendy v „*trapnou moderní trivialitu a banálnost*“ (Šalda 1954: 36), František a Klára byli geniální lidé, kteří pozvedli církevní život, ale „*[t]ato krásná prostota ovšem p. Karáskovi nestačí; musí ji strhnout do své problematické fantastiky a učinit z Kláry moderní hysterickou erotomanku: napsat pod zámlinkou krásné staré legendy špatnou a povrchní povídku o neukožené a rozčarované ženě*“ (tamtéž: 36). Tuto „*malichernou zdobnělinu a rozbředlinu*“ společně s Karáskem odsuzuje jakožto „*příznačný zjev své generace*“ a „*moderní české nedorozumění*“ (tamtéž: 39).

### 5.1 Genenda

Genenda, hlavní postava příběhu, je krásná židovka, která miluje křesťanského rytíře Iniga. Děj legendy se odehrává ve španělském Toledu v době, kdy byli židé pronásledováni inkvizicí. Genenda a její otec se tudíž museli stát zdánlivými křesťany, aby nemuseli opustit město a vzdát se majetku. Na rozdíl od svého otce, který nadále tajně ctí židovské tradice, Genenda je vůči náboženství lhostejná, „*ale za to tím větší zájem k němu měla jako k mytu, k pohádce, jež napínala její zvědavost*“ (Karásek 1921: 13). Lákaly ji nové, neznámé biblické příběhy společně se starými a tajuplnými židovskými pověrami. „*Žila v ní tradice talmudu, báje, jež slýchala v nejtělejší dětství, [...]. Ale stejně nyní žily v ní také posvátné tradice křesťanské*“ (tamtéž: 13). Náboženství pro ni znamenalo vše, co bylo tajemné, záhadné, výjimečné a především krásné. „*Náboženství – to byly legendy, jež čítala v otcově knihovně, v starých orientálních svazcích, oděných v šarlat a hedvábí, v deskách ze slonoviny, ze safiánu, z pergamenu, jež se uzavíraly sponami z drahých kamenů jako biskupské pluviály*“ (tamtéž: 15). Dvě tradice, paralelně vedle sebe postavené, se prolínaly nejen v nitru Genendy, ale i v Toledu. Prvky křesťanství a židovství se mísily společně s arabskou kulturou v souvislosti se

---

<sup>21</sup> Karásek ze Lvovic, Jirí: *Posvátné ohně*. Praha: F. Adámek, 1911, str. 38.

společenskými změnami. Genenda, procházející se městem, jako by přecházela z jednoho historického období do druhého, když míjela křesťanské kostely, zbudované na základech synagog. *„Od křesťanství se vracela zase k židovství, když procházejíc Santou Marií la Blanca s vlysy, zářícími barvami a zlatem, již Arabům vzali židé a židům křesťané, v nádvoří viděla studnu, u níž židé kdysi vykonávali svůj obmývací rítus“* (tamtéž: 14–15).

Během šábesových oslav Genendu a jejího otce přistihl vrchní inkvizitor, muž *„strašlivých tváří, tváří umrlčích a strhaných jako po zápase s démony“* (tamtéž: 41), a nechal je odvést do vězení. O několik dní později se v Toledu konalo slavnostní autodafé. Genenda, vedena na konci průvodu k hranici, ale nemyslela na smrt, naopak myslela na dona Iniga a to, že už jej nikdy neuvidí. *„Konec, konec všemu. Má zemřít, a ničeho nežila. Marně se zrodila. Je to možno, že zhyne, a nepozná života, nebude odechnuta jeho žhavým, vzníceným dechem?“* (tamtéž: 49). Opravdovým životem se pro ni staly poslední kroky před smrtí, do nichž vložila svou duši, celou lásku k Inigovi koncentrovala do jednoho posledního pohledu, kterým jej uchvátila. *„Byl to okamžik, byla to vteřina. Nadpřirozeným zářením se dotkla dona Iniga, strhla jeho zraky k sobě, rozechvěla jeho rty, promítla se jeho tělem, ponořila se v jeho nitro – a po prvé a naposledy v životě don Inigo soustředil v extázi své zraky na tvářích Genendiných, užaslý její krásou, prolnut jejím ohnivým fluidem“* (tamtéž: 57–58).

Inigo byl z rodu conquistadorů, toužících po dobrodružství, obklopovalo jej mnoho přátel a žen, ale obracel se raději do snových představ, byl *„básníkem, ač nepsal veršů, neboť stále žil ve snech a v světě, jehož, jak je jisto, v skutečnosti není a jenž přes to, jak se zdá, jest nejhlubší skutečností“* (tamtéž: 63). Inigo, očarovaný pohledem neznámé krásné židovky, zešlel. Poznal, že jeho dosavadní život byl preludem a že opravdový život mu přinesly až oči krásné dívky. Vstoupil do kláštera, kde hledal úkryt před Genendiným pohledem, který ho neustále pronásledoval – viděl ho ve šperku, jenž nechal zhotovit pro madonu, i v plamenu svíce na matčině oltáři. Avšak Inigo nenašel v klášterních zdech útěchu. *„Nikdy don Inigo nechápal více marnosti a prázdnoty všeho lidského bytí než v této chvíli, kdy posypával popelem nicoty nejen svou skráň, ale i své srdce. Jakým zoufalým úsilím se mu jevily životy světců, chtějících vstoupiti do řad andělů po zkrváceném žebříku do řad andělů!“* (tamtéž: 74).

Nicméně ho jedna světice záhadně přitahovala, poněvadž, aniž by si to uvědomoval, podobala se Genendě v den, kdy s otcem slavila poslední šábes. Právě k této světici se kdysi modlila Genenda a prosila ji o lásku Iniga. Líbal ruce sochy, *„[t]ak se spojoval dech jeho úst s dechem úst Genendiných. Mrtvá milenka se vracela donu Inigovi v těchto klenotech. Vstřebávala se do jeho bledého těla. Ponořovala se do jeho srdce, do celého jeho nitra...“*

(tamtéž: 76). Jedné půlnoci se Inigo tajně vplížil do chrámu ke světici a daroval jí prsten své matky, jeho poslední majetek. „*Sňal prsten a navlékal jej soše na ruku k ostatním posvěceným prstenům. Bylo mu, jako by se zasnuoval s něčím tajemným*“ (tamtéž: 80). Socha procitla a její přízračná tvář nabyla podoby Genendy. Inigovi vypadl kahanec z ruky a přízrak zapálil, ale Genenda jej sevřela v náruči a společně klesli do plamenů „*jako do svatebního lože*“ (tamtéž: 83).

Hlavní postavy, Inigo a Genenda, pochází z diametrálně odlišného prostředí. Genenda se sice narodila do bohaté židovské rodiny, ale jejich dům (včetně celé židovské čtvrti) byl ponurý a šedý, čímž zdůrazňoval jejich ponížení a odsun na okraj společnosti. „*Mrtvo, hluchó bylo na místech, kde se hrnuli žáci v učebny nejslavnějších židovských učenců, nejproslulejších kabbalistů, [...] Pod spáry tohoto příšerného mrtvého ticha se zachvívala duše Genendina*“ (tamtéž: 19). Avšak palác dona Iniga „*s fasádou oranžového tónu, s okny, jež byla zakryta věčně zřasenými měkkými kašmírovými záclonami, byl nejnádhernější mezi ostatními budovami barev ponuře hnědých nebo teple bílých, zahalených v růžovost kvetoucích platanů*“ (tamtéž: 21). Pro ubohou Genendu je Inigův palác velkolepý jako katedrála. Zato jejich dům, přirovnáván ke sklepu „*umrlčího stínu*“, se zdá být více „*skladištěm starobylých věcí než lidským příbytkem*“ (tamtéž: 22–23). Je zasazen do neproniknutelné minulosti, ukrývá drahocenné šperky a krásné starožitnosti jako truhla – nebo spíše jako hrobka? Život, „*to bylo vše, co bylo mimo temné, starobylé stěny tohoto domu...mimo vše, na čem lpěl její otec*“ (tamtéž: 40).

Vzhled postav je často přirovnán k neživým, až smrtelně bledým sochám. Čím poníženěji si Genenda ve srovnání s Inigem připadala, tím chorobnější a nevzhlednější podoby její tvář nabývala. „*Hubla a měnila se, jako by ji schvacovala tajná, záludná choroba. Její pleť, jež se jí zdála dříve jako ze sloni, byla teď bez lesku a zešedlá jako povrch staré voskovice*“ (tamtéž: 23). S pocitem marnosti a ztráty těsně před svou smrtí se opět proměňuje její podoba. „*Byla za živa proměněna v bledou náhrobní sochu. Podobala se za živa mrtvole. Schránka jejích prsou skrývala jen marnost. Její srdce bylo prázdné...*“ (tamtéž: 49–50). Obdobně se její podoba zjevuje Inigovi ve tváři sochy světice. Také očarovaný Inigo, „*chladný jako mramor*“, se proměňuje v neživou sochu, stojící mimo svět dnů. „*Ale don Inigo jako by se proměnil najednou v sochu, necitelnou ke všem dojmům, jimiž mohl působiti vnější svět na jeho nitro*“ (tamtéž: 58). V neposlední řadě je přirovnán k mrtvole, když jde půlnočním chrámem za přízrakem své milenky. „*Byl stále stejné bledosti, ale dnes, vnořen do své představy, s tímto šílenstvím, jež vrývalo do jeho hlavy drásavou trnovou korunu, podobal se oživené mrtvole [...]*“ (tamtéž: 78). V této mystické atmosféře ožívají i chrámové sochy světců a proměňují se

v démonické přízraky. „*Sochy jako mátohy z mramoru a ze stříbra se vztyčovaly nad oltáři fantastických, kroucených linií. Svět stínů tu rozehrál příšerné hry chapadel hned se natahujících, hned zase svíjejících, děsivé hry tvarů, za dne ztrnulých a nehybných a teď tajemně oživených a vzepjatých apokalypticky ve strašidelné přízraky*“ (tamtéž: 78–79).

V okamžiku, kdy Genenda uviděla Iniga s jinými ženami, rozhodla se opovrhovat celým světem. Stala se tak onou čarodějkou, jejíž pohled dovedl Iniga k šílenství. „*A opět žárlivost zasykla v hloubi jejího pokořeného srdce jako had na dně hnízda. Jiskra vyšlehla ze zeleného zlata jejích očí jako nenávistný výtrysk z jejího znepokojeného srdce*“ (tamtéž: 25–26). Klíčovým momentem byl ten, kdy soustředila všechnu svou lásku k Inigovi do posledního uchvacujícího pohledu. „*Nenadálý záblesk se rozžehl v zřítelnicích, plujících v zelenavém zlatém fluidu jejích zraků. Tato myšlenka vnesla v její duši palčivou vzrušenost, jako nepřátelské víry vnášejí oheň v obležené město*“ (tamtéž: 50–51). Již nadále nebyla onou nesmělou dívkou, která tajně ze stínů pozorovala svého milence, stala se „*démonickou uchvatitelkou*“, žádostivou a vzrušující. „*[B]yl to teď plamen despotického rozhodnutí, jež Genenda roznítla v sobě v těchto posledních chvílích svého bytí, žár, jenž vítězstvím prostoupil celou její bytost [...]. A téměř v deliriu, Genenda soustředila všechno citové fluidum, všechnu svou psychickou sílu k náhlému vydechnutí, jako v úmorném žáru strom vytryskává prudkými kapkami všechnu v sobě nahromaděnou pryskyřici. Zasnoubí se s donem Inigem před tváří smrti. Bude jeho nevěstou, než vstoupí do plamenů*“ (tamtéž: 54–55). Plameny, které ji usmrtily, se stanou Inigovi osudnými, jelikož v plamenu pokaždé uvidí přízrak Genendy – vidí ji v plamenu svíce na oltáři, stejně tak jako v ohnivém přízraku v klášterní hrobce. „*Znova hořelo její [Genendino] tělo požárem, v němž se vztyčily ruce průsvitné bělosti, dávno zmizelé, jako by chtěly tragicky vzdorným pohybem zahroziti samému nebi... Ne, tentokráte Bůh nevyrvé Genendě jejího milence. Sevřela jej v plamenný svůj kruh. Stiskla jej v ohnivou náruč*“ (tamtéž: 82).

Přirovnání lásky k plamenům nalezneme rovněž v barokní extatické mystice sv. Terezie z Ávily. Smyslovostí, vystupňovanou do erotické nábožnosti, zprostředkovala čtenáři duševní stavy, které prožívala láskou k Bohu. Ve vzpomínkách popisuje, jak se jí v extatickém stavu zjevil seraf, který „*držel v ruce dlouhé zlaté kopí, na jehož železném hrotu vyšlehoval plamen, jak se mi zdálo. Měla jsem dojem, že mi jím vícekrát proklál srdce a strhl je hluboko do útroh; když pak kopí vytrhával, zdálo se mi, že mi je vyrve ven, ponechávaje mne ve výhni lásky*“.

*Mučivá palčivost rány byla tak živá, že se mi draly přes rty vzlyky [...]*<sup>22</sup> Sv. Terezie vroucně popisuje svoji lásku k Bohu, stejně tak jako Genenda, která miluje dona Iniga. Nicméně spalující oheň Genendiných očí nepochází z čisté lásky, ale z žádostivých plamenů, které zničily Inigovu duši. Genenda se vzpírala Bohu, jenž jí během života nedopřál Inigovu lásku, a tudíž jej po smrti očarovala z vlastní, démonické vůle.

## 5.2 Smrt Salomina. Nubický apokryf

Židovská princezna Salome denně navštěvovala chudého, ale krásného Séhona. Ačkoliv Salominu lásku neopětoval, protože byla stará, Salome zůstávala hrdá. Netoužila po tom, aby ji litoval, ale miloval. Jednoho večera však uviděl na okamžik její ruce, dosud zahalené v drahých látkách, netušíc, že to jsou ruce, které kdysi držely hlavu Jana Křtitele. Séhona její ruce uchvátily, v ten okamžik si Salome svlékla šaty a začala tančit. Ve dnech svého mládí bývala nádherná, *„její mládí bylo nenasytnou propastí, jež pohlcovala mužství za mužstvím. [...] Její rty, planoucí bezmeznou krutostí, byly rozežhavenější než rubíny, splývající jí v náhrdelníku na prsa, a její černé oči, téměř hrozné, měly větší ohně než nejčernější, nejtajemnější granáty“* (Karásek 1921: 90–91). Její kdysi ohnivá krása se proměnila v *„mrazivou krásu slonoviny“*, jen smutné, temné oči jí planuly. V myšlenkách se vracela do své minulosti, vzpomínala na mládí, kdy tančila o hlavu Jana Křtitele, a zázrakem omládl. *„Její vzpomínky žalostně probíhaly mrtvou minulostí jako hyeny hřbitovy Východu“* (tamtéž: 94). K smrti unavená dotančila a proměnila se zase do původní zestárlé podoby. *„Viděl její barvená obočí a brvy, její natřené rty, lesk jejího líčidla, krůpěje na čele, smrtelně studeném, jako sraženou rosu na bílém mramoru“* (tamtéž: 95). Následující den jako pokaždé přišla k Séhonovi její otrokyně, ale tentokrát mu přinesla hlavu Salome, *„vrhající úděsné paprsky, rudé jiskry, propalující výčitkou do nejskrytější hlubiny jeho nitro...“* (tamtéž: 97).

Opět se zde setkáváme s krásou spojenou s mrtvou minulostí. Salome, nyní stará a ošklivá, se tancem dostává do doby svého mládí. Tanec se stává spojnicí mezi přítomností a dávnou minulostí. Salome, která svou téměř krutou krásou v mládí uchvacovala muže, se ve stáří před Séhonem proměňuje ve smutnou a zoufalou postavu. *„Ona, jejíž paže, jejíž hrud', jejíž kyčle vytryskávaly kdysi jiskrami, pod jichž silou se hroutili nejsilnější muži, byla nyní bez moci vůči tomuto hochovi, po jehož těle barvy temného jantaru tolik nenasytně toužila“* (tamtéž: 89). Ačkoliv její tělo ztrácelo s léty krásu, temné, plamenné, ale zároveň smutné oči se nezměnily.

---

<sup>22</sup> Sv. Terezie od Ježíše: *Život*. Vimperk: Tiskárny Vimperk, 1991, str. 257.

### 5.3 Večeře svaté Kláry

Večeře svaté Kláry se poněkud liší od předchozích dvou příběhů. Zde se vypravěč stává součástí příběhu, ale zároveň stojí nad ním, vědomě stylizuje své vyprávění do podoby legendy. „*Je-li třeba legendy k tomu, zde jest. Vynasnažil jsem se jen, prodchnouti ji něčím mrazivým jako závoj ranních, bledých mlh, tako ticho, jež spí mrtvě hluboko pod korou ledu...*“ (tamtéž: 102–103). Oslovuje zestárlou sv. Kláru, která hledala milence, ale byla zrazená světcem. Pozoruje ji, jak líbá nohy, chladné jako mramor, svého mystického přítele Františka z Assisi a vzpomíná na její život.

Klára byla krásná, bohatá dívka, do které byl zamilován jeden muž, pronásledoval ji a toužil po ní. Avšak Klára jeho lásku neopětovala, chodila poslouchat kázání chudého Františka. „*Šla jste za ním, uchváčena jím, aniž jste věděla o tom. Poslouchala jste jej v San Rufinu a v San Giorgiu domnívajíc se, že jdete za slovem Kristovým, ale šla jste jen za sladkým světlem jeho zraků, byste je pila, jako žíznivé rty pijí vodu z pramene*“ (tamtéž: 106). Omámena láskou k Františkovi, odešla z rodného domu, vzdala se bohatství a krásy, jen aby byla hodna jeho lásky. Sám František ostříhal její zlaté vlasy, aby se mohla symbolicky oddat Bohu a navždy tak opustit světský život. Klára zestárla, stala se abatyší kláštera benediktinek, starala se o chudé a denně rozbíjela důtkami „*alabastrovou nádobu svého těla*“ (tamtéž: 112). Avšak od doby, kdy se zaslíbila bohu, neviděla Františka. Zůstával pro ni nedosažitelným, veškeré jeho vzkazy vyřizovali bratři. Každou noc, stejně krásná jako v den, kdy vstoupila do kláštera, chodila do chrámu k soše Ukřižovaného, jehož nohy kdysi líbal František. Vedle sochy hořel tentýž plamen od doby, co jej František před desítkami let zapálil. Socha každou noc ve světle lampy ožila a vzala na sebe Františkovu podobu. „*Plápolavý plamének lampy vrhal na tělo Kristovo stín tak chvějivý, že se zdálo, jako by oživoval obličej sochy [...]. A Klára přitiskla vášnivě své rty na místo, které zlíbal před lety František, a bylo jí, jako by směsovala tím své rty s rtoma světce přítele*“ (tamtéž: 115–116).

Zestárlá Klára přijela jednoho dne do chrámu, kde se kdysi oddala Bohu, aby povečeřela s Františkem a bratry. Jenže ji při návratu do tohoto osudného místa čekalo pouze zklamání. „*Čekala na mocné pohnutí, až zase spatří tato místa – ale to, co se ozývalo teď z hlubin její bytosti, byl jen smutek z marnosti všeho*“ (tamtéž: 120–121). Stejně tak jí František připadal chladný a cizí, podobal se oživené mrtvole než jejímu milenci. Během večeře mluvil František o Bohu s takovým zanícením, až si lidé v okolních městech mysleli, že chrám hoří. Avšak Kláрино srdce bylo jediné, které nepodlehlo tomuto božskému ohni. Cítila, že celý svůj život obětovala marné lásce, vše se jí teď zdálo být pošetilostí a klamem. „*Rouhala se Bohu, ona, již*

*bylo souzeno se státi světicí. Ale v této chvíli, kdy se shledávala s milencem, byť mystickým, byla jen ženou“* (tamtéž: 123). Vzpomínala na své mládí a krásu, kterých se vzdala pro Františka, jenž se pro ni stal „*chladnou sochou*“. Toužila se vrátit k životu, „*k polibkům, k vášním, kde není nic než milenec a milenka a láska, kde se pozbývá rozumu ne jako zde pro Boha, ale pro lásku samu*“ (tamtéž: 124). Při odchodu zpět do kláštera uviděla v jednom z bratrů onoho mladého muže, jenž ji kdysi „*zbožňoval tak marně a tak smutně a jenž z celé své lásky neměl posléze více než kytičku sedmikrás, zdviženou z prachu silničního*“ (tamtéž: 126–127). Od té doby už nechodila v noci do chrámu k soše Krista, přestala myslet na Františka. Sedávala až do smrti u svého záhonu lilií a zamyšlená pozorovala mraky. Jen jedna věc se nezměnila, až do smrti si zachovala „*bystré, krásné oči, modré jako tyrkysové hlubiny*“ (tamtéž: 129–130). Po smrti se stala světicí, její obraz zůstal v chrámě Santa Maria degli Angeli, svírající lilií s „*melancholickým vědomím veškeré její marnosti...*“ (tamtéž: 131).

Večeře svaté Kláry je příběhem marné lásky ženy ke světcí. Ačkoliv byla Klára svým příkladným životem v klášteře a péčí o chudé prohlášena za svatou, její skutky nebyly motivované láskou k Bohu, nýbrž k muži. František se od ní naopak láskou k Bohu vzdaloval. Stává se tak v Klářiných očích sochou z mramoru, ale na rozdíl od předchozích příběhů ne kvůli své podobě či vnitřním pohnutkám, nýbrž chladným chováním a odstupem. Klára po celou dobu milovala představu Františka, kterou v noci vídala v soše Krista. Poté, co se toužila vrátit zpět do života, daleko od ponurých a chladných klášterních zdí, uviděla v jednom bratru podobu muže, jenž ji kdysi miloval. Podobně jako se František od ní vzdaloval, tak i ona utíkala před oním mužem, jenž pro ni zůstává vzpomínkou na téměř minulý život.

I zde se setkáváme s motivem planoucí lásky – a to ve dvojí podobě. Jednou z nich je Františkova duchovní láska k Bohu, která byla natolik silná, až vyvolala zdání skutečného požáru. František byl ale zároveň chladný ke všemu světskému a pozemskému. Naopak Klářina světská láska je ukrytá v jejím nitru. Projevuje se pouze skrze plamen lampy, jenž ozařuje noční sochu, a stíny, proměňující podobu sochy.

#### 5.4 Legenda o kouzelníku Šimonovi

V Legendě o kouzelníku Šimonovi se dostáváme do doby antického Říma, kdy „*Šavel hubil ještě církev*“ (tamtéž: 135). Ve městě Samaří žil kouzelník Šimon, o němž lidé tvrdili, že disponuje boží mocí, neboť je dokázal uchvátit pouhým pohledem. Síla jeho osobnosti ostatní natolik přitahovala, že jej následovali, kdekoli se objevil, „*jako by vyšel sám bůh z podsvětích stínů, by uzřel v zářném zrcadle slunečním krásu věcí, chvějících se světelnými vlnami*“ (tamtéž:



136). Avšak Šimonovi byli lidé lhostejní, pohrdal jimi a jejich obyčejnými, přizemními životy. „*Šimon pohrdal lidmi, prohlédaje jich malichernost a nízkost. Hnusili se jemu, jenž obcovoal s éterickými stíny podsvětí [...]*“ (tamtéž: 137). Jedinou jeho radostí bylo posměšné poukazování na nedostatky lidského poznání a vysmívání se lidem. Putoval světem a na cestách jej doprovázel učedník Zoar, jehož oživil v Alexandrii. Dalo by se tvrdit, že to byl jeho jediný přítel, jelikož byl stvořen jako dokonalejší bytost, „*byl něco ušlechtilejšího, než jsou tito dokonale všední tvorové*“ (tamtéž: 150).

Při příchodu do Říma si je nechal předvolat císař Nero, aby také viděl Šimonovy zázraky. Ale Šimon, jenž slyšel o tyranově zálibě v krveprolití, se mu chtěl vysmát a nechal si slavnostně utít hlavu, aniž by umřel, nebo se nechal se Zoarem zavřít do hořící věže, ze které zázrakem unikli. Časem ho však i tohle omrzelo a odešel do světa přízraků. Ani pobyt mezi přízraky jej neučinil šťastným, protože poznal vše ze světa živých, teď i mrtvých, nic nezůstalo tajemným. Nepoznal bytost, která by vzdorovala jeho moci. „*Šimon cítil, že po nudě života mezi lidmi následuje nuda života mezi duchy...*“ (tamtéž: 146).

Mezitím přišel sv. Petr do Říma, aby odvrátil lid od falešné víry a oslabil mágovou moc. Šimon ho posměšně vyzval, ať po něm napodobí jeho zázraky. Zoarus si ten den všiml proměny Šimonových jindy zářících očí. „*Jeho živé a jasné oči byly dnes zkalené, zdálo se, že mají barvu shnilých oliv. Pod višňovou tunikou se stříbrnými okrasami se zachvívalo chvílemi tělo, jako by se ho zmocňovala choroba*“ (tamtéž: 149). Šimon, čím dál zhnusenější světem, se společně se Zoarem vznesl daleko od této falešnosti a přizemnosti s pomocí stínů přivolaných z podsvětí. Čím výše stoupal, tím volněji si připadal. „*Jeho oči zrcadlily světlo slunce, jež teď jako by mělo v sobě více záře a více zlata než dole na zemi*“ (tamtéž: 151). Jedině absolutní samota, kterou nikdy předtím poznal, jej učinila šťastným. „*Zde není hranic, není věku, zde jest jediné: samota*“ (tamtéž: 153).

Šimon stoupal stále výš k oblakům, ale Zoara a stíny z podsvětí, jež ho nadnášely, ničila sluneční záře a lehkost výšin. „*Tiha země spočívá i na těch, kdo odešli v podsvětí. Nezapomínají života, jež kdysi prožili. Vzpomínka na něj jest krutým strážcem i jich snů, když překročili plynoucí proud Styxu, by bloudili makovými poli...*“ (tamtéž: 156). Ale Šimon se odmítl vrátit zpět na zem, našel svobodu v samotě, žádné vzpomínky ho netížily, nenáležel ke světu, a proto nařídil svým průvodcům, aby ho opustili. Bez opory stínů se Šimon zřítíl k zemi a zemřel. Společně s ním odešlo z Říma veškeré pohanské božstvo do bran podsvětí. „*Bledé brány Erebu se zavřely tiše za posledním stínem, jenž tam pak vešel na asfodelovou louku, za stínem, jehož*

*někdejší bytí dovedlo změřiti před svým pádem nejen prázdnotu života, ale i lhostejnost výšin“* (tamtéž: 158).

Není pochyby o tom, že je legenda prostoupena hned několika antickými mýty.<sup>23</sup> Objevuje se zde námět Daidala a Ikara, kteří chtěli uniknout z Kréty pomocí křídel sestrojených z peří a vosku. Ikaros i přes otcovo varování, aby neklesal blíže k mořské hladině, ani nestoupal ke slunci, neuposlechl, letěl nebezpečně vysoko, slunce rozpustilo vosk a zapříčinilo tak jeho nevyhnutelný pád a smrt. Podobně Šimon nedbal slov stínů a vznášel se výš a výš ke slunci, čímž se vysmíval samotnému Bohu a přirovnával se k němu. Jeho duše společně s pohanským božstvem vstoupila branami Erebu na asfodelovou louku, která tvoří první část Tartaru – podsvětí. Připomeňme, že tohle nebyla Šimonova první cesta do podsvětí. Již během života dobrovolně odešel ze světa živých, aby utekl před lidmi. „*Zhnusiv si lidi, Šimon šel mezi přízraky, odňav čar zapomenutí proudům Lethiným“*<sup>24</sup> (tamtéž: 146).

Šimon svými činy netoužil po slávě nebo obdivu, toužil po věcech jemu dosud neznámých a tajemných, snažil se rovněž překonat nudu a životní zmar. Opovrhoval lidmi, protože pro něj nepředstavovali žádné tajemství, stejně tak ho neuspokojovala moc, kterou vládnul podsvětí. Jedině samota přinesla Šimonovi osvobození od všech bytostí, jimiž pohrdal. Na okamžik poznal všechny aspekty existence – život, smrt i absolutní samotu. „*Nebylo ničeho, jen jeho bytost. Rozuměl teď věcem všeho míra. Byl Bohem“* (tamtéž: 157). Osudným se mu stal moment, kdy vykřiknul své jméno. Až tehdy vyslyšel Bůh modlitby sv. Petra a svrhnul Šimona k zemi. „*Vykřikl extatickými rty své jméno do prostoru, své vítězné, jásavé jméno –“* (tamtéž: 157). Jeho duše po smrti společně s pohanskými bohy odešla do podsvětí, ale tentokrát se Šimon nedokázal opět oživit. Lidé totiž poznali, že takovou mocí disponuje pouze křesťanský Bůh a přestali věřit Šimonovým zázrakům.

## 5.5 Růže svatého Šebestiána

Růže svatého Šebestiána se poněkud liší od předchozích legend. Nevypráví příběh neopětované lásky, jak tomu bylo v případě Genendy, Salome a Kláry, nebo kouzelníkovu touhu po poznání a překonání zmaru. Dalo by se říci, že se děj blíží kanonickému znění legendy o svatém Šebestiánu, postavy známé především z výtvarného umění.<sup>25</sup> Karáskův Šebestián byl

---

<sup>23</sup> K řecké mytologii podrobněji Graves, Robert: *Řecké mýty*. Praha, Levné knihy KMa, 2004.

<sup>24</sup> *Léthé* (v překl. zapomenutí) je řeka v podsvětí, která se vlévá do řeky Styx. Stejným jménem je označováno jezírko vedle paláce boha Háda.

<sup>25</sup> V kontextu českého výtvarného umění byl významný zejména Kubištův obraz sv. Šebestiána.

rytíř na dvoře císaře Diokleciána v době, kdy „[s]taří bohové upadali v zapomenutost“, stávaly se z nich mýty (tamtéž: 162). Namísto starého pohanského náboženství se čím dál více lidí hlásilo ke křesťanství. Ačkoliv byl Šebestián mladý a krásný, měl všeho dostatek, necítil se šťastný. „Více, více chtěl Šebestián od života, vyšší cíl a větší hrdinství. Ale dosud toho nebylo. Myslí-li na svůj dosavadní život, jeho vzpomínky narážely na marnou minulost, jako kapky ponurého deště narážejí na náhrobní stelu“ (tamtéž: 164). Jednoho dne, kdy se vracel od císaře, uslyšel, jak nějaký záhadný hlas volá jeho jméno. Šebestián poznal, že jej volá někdo mocnější než císař a musí hlas následovat. „Cítil, že je nutno, poslechnouti toho hlasu, jíti za ním, ať přichází odkudkoliv, ať zaznívá z nesmírné rozlohy azurového nebe, z jeho útočného světla, ať jde z podsvětí, z hloubek propastí, kde Hades hlídá svých stínů“ (tamtéž: 168–169).

Za Šebestiánem přišel přítel Fabián, aby pomohl jeho sestře Lucině, kterou nechal císař uvěznit, jelikož byla křesťanka. Když ji šel Šebestián navštívit do vězení, poznal, že Lucina je nejen překrásná dívka, ale také je skutečně šťastná. „Její oči s temnými oblouky žehly tlumenými ohni štěstí, neznámého Šebestiánu. Na jejím čele zářila radost jako paprsek zlata na bílém mramoru“ (tamtéž: 172). Na Šebestiánovu prosbu nechal císař předvést dívku, aby se přede všemi vzdala své víry a uznala Diokleciánovo božství. Lucina odmítla a musela se za trest projít po rozžhavených pánvích. Necítila však bolest, protože se místo pánví procházela po růžích. V ten okamžik Šebestián opět uslyšel onen tajemný hlas a poznal, že ho k sobě volá Bůh, zřekl se věrnosti k císaři a prohlásil se za křesťana. Druhý den byl na císařův příkaz přivázan svými přáteli legionáři ke stromu za městem a zabit šípy. V noci se u něj tajně sešli křesťané, aby s náležitým obřadem slavnostně pohřbili světcovo tělo. Lucina, jež šla v čele průvodu, objala Šebestiána a všimla si, že po krvavých ranách není památky, místo nich krásné tělo porostlo růžemi, vytvářejícími na zemi cestu, po níž Lucina následovala Šebestiána, stejně tak jako když šla přes rozpálené pánve.

Je patrné, že i v této legendě nalezneme odkazy na antickou mytologii – tentokrát římskou. Doba, v níž se příběh odehrává, je uvedena do spojitosti s Dianou, bohyní lovu a divoké zvěře, která sice stále oplývala krásou, ale již na ní byl znát „stín stáří“, související s nástupem nové doby a nového náboženského kultu. Diana bývá zobrazována s lukem a toulcem šípů, v čemž můžeme vidět podobnost s šípy, které zabili Šebestiána poté, co přijal křesťanství jako jedinou právoplatnou víru. Dále císař daroval Šebestiánovi šperk, na němž je vyobrazen jako Jupiter a Šebestián jako krásný Ganymédes. V neposlední řadě je Lucina, zde vystupující jako oddaná křesťanka, bohyně porodu a ochránkyně rodiček.

Objevuje se zde rovněž výrazný kontrast krásy a ošklivosti. Mocný, ale stárnoucí císař Dioklecian je zahalen do krásných látek a drahokamů, jeho obličej je namalován líčidly, aby zakryly stárnoucí pleť, stejně tak se obklopuje společností krásných chlapců včetně svého oblíbence Šebestiána. *„Vypadal zestárle, a jeho tváře se odrážely zsinale od stěn, pomalovaných granátovou barvou. Šebestián si všiml, že má císař ruce ověšeny příliš bledými perlami, když mu podával gemmu, což znamenalo jeho chorobnost, a připadlo mu, že ruce císařovy jsou drobné a jemné, ale vrásčité jako ruce stařeniny“* (tamtéž: 165–166). Dále čteme: *„Vlasy císařovy, potřené arabem, sepiaty byly diadémem, bílou, perlami posázenou čelenkou, bez níž císař nikdy nevycházel. Zpod temně fialového hedvábného roucha se zjevovaly střevíce, posázené drahými kameny“* (tamtéž: 174). Oproti císaři vystupuje krásná, mladá křesťanka Lucina, která se zdála *„býti přízrakem v modravém nádechu temnot“* (tamtéž: 171). Přízračná bledost dívky je postavena do kontrastu s jejím planoucím pohledem, odrážejícím nebeskou záři. Císař, jenž se obklopuje krásou a mládím, je sám skleslý a slabý, kdežto krásná Lucina je šťastná i v zatuchlém, plesnivém žaláři.

Protikladně vystupující jevy krásy a ošklivosti, v tomto případě i děsu, se střetávají v popisu Šebestiánovy postavy během popravy. Jeho krásné tělo je surově zničeno šípy. *„A v lázni krve se topí celé tělo, strašlivé teď, rozedrané a přece stále půvabné, vzdušného kouzla, vytáhlých, štíhlých tvarův, ač jeho alabastr je potlučen trhlinami a šarlatovými děrami, ač jeho váza ze slonoviny přetéká purpurem krve jako obětním vínem do kalužiny pod nohama mučedníkovými“* (tamtéž: 185). Podobně jako tomu bylo v případě Luciny, tak i Šebestiánovy oči září plameny. *„Obličej světcův, úděsně krásný, smrtelné a přece planoucí bledosti, s očima, jež hoří jako zapálené voskovice po obou stranách svatostánku, vytryskuje nebeským jasem, zalévá se nadzemským štěstím“* (tamtéž: 184). Všimněme si ještě jednoho detailu. Během první konfrontace Šebestiána s Bohem, Šebestián, dosud pohan, označil nebeské světlo za *„útočné“*. Po popravě se stává světcem a jeho tělo se rozzářilo silným světlem, které natolik vyděsilo vojáky, až před ním utekli.

## 5.6 Shrnutí

Než přejdeme k dalším legendám, podívejme se ještě jednou na legendy v *Posvátných ohních* jako na celek. Protagonisté nevystupují jako ztělesnění ideálních vlastností a křesťanských ctností, snad až na jednu výjimku – sv. Šebestiána. Jejich činy jsou motivovány světskou touhou. V případě Genendy, Smrti Salominy a Večeře svaté Kláry je to láskou k muži. Genenda je navíc židovka, pro kterou má náboženství mýtickou povahu, neřídí se jím, propojuje prvky křesťanství se starými mýty židovské tradice, protože v náboženství nehledá pravidla,

nýbrž tajemno a krásu. Čaroděj Šimon netouží po lásce, ale po nedosažitelném poznání a překonání marnosti, navíc je jedinou postavou bez víry. Důvodem může být fakt, že on jediný dokázal nemožné, nic pro něj nezůstalo mystickým. Rozuměl lidským pohnutkám, ovládal mrtvé duše v podsvětí, dokonce i poznal absolutní samotu, čímž se sám na okamžik stal Bohem.

Jak značí název knihy, hlavním motivem, který hraje podstatnou roli v každé legendě, je oheň, spojený převážně s očima. Prostřednictvím „ohnivých zraků“ Genenda očarovala Iniga, byla upálena na hranici a následně se zjevovala Inigovi v plamenech, dokud je požár nespojil v extatickém manželství. Klára se setkávala se svým milencem prostřednictvím plamenu lampy, který oživoval Kristovu sochu hrou stínů. Nezapomeňme také, že svatý František mluvil o Bohu s takovým zanícením, až vyvolal zdání skutečného požáru. Čaroděj Šimon svým ohnivým pohledem omámil lidské duše, živé i mrtvé, které ho následovaly. Na rozdíl od Genendy to nečinil pro lásku k nim, naopak lidmi opovrhoval. Pro Salome byly zářivé, planoucí oči to jediné, co zbylo z jejího půvabu mládí. Rovněž v Růži svatého Šebestiána se setkáváme s planoucí září, ale tentokrát v podobě lásky k Bohu, a to konkrétně v Lucininých očích a zmučeném těle sv. Šebestiána. Zmíněné ohně či plameny mají dvojí povahu, jedná se o démonické plameny, nebo božský oheň.

Rovněž se zde objevují proměny podoby postav. Protagonisté jsou přirovnáváni k sochám nebo mramoru, často spojením s chorobností nebo bledostí, ale ne vždy ze stejného důvodu. Setkáme se s mrtvolnou bledostí šilence, bloudícího chrámem za přízrakem mrtvé milenky (Genenda), krůpějemi potu na k smrti bledém, mramorovém čele (Smrt Salomina), láskou chladnou jako mramor (Večeře svaté Kláry), obličejí krásném jako bílý mramor (Růže svatého Šebestiána) a mnoha dalšími případy.

Podle Bednařikové se jedná o jeden typ transformace dvojího světa<sup>26</sup>, jímž se vyznačují Karáskovy prózy (i poezie). Konkrétně se jedná o jeden typ přetváření fyzis, „*kterým je model estetizované transfigurace a který ve svých důsledcích směřuje do oblasti dobového esoterismu*“ (Bednařiková 2000: 61–62). Postavy získávají „*statut samostatných estetizovaných objektů*“, avšak k dosažení svatosti a spirituality je nutné zničení jejich těla jakožto reprezentace fyzis (tamtéž: 62). Připomeňme, že jedním ze základních principů estetiky dekadence bylo vztažení chorobnosti a smrti ke kráse, slovy Bednařikové: „*přirozené a zdravé nemůže být krásné, a co*

---

<sup>26</sup> K tomu srov. Bednařiková 2000: 57–58. Bednařiková považuje „*předzjednanou*“ dualitu jako výchozí myšlenkový model. Prožitek dvojího světa je v Karáskově díle motivován „*problémem vztahu mezi žitou, a tedy determinující skutečností, a následně jejími možnými stylizacemi, které získávají interpretativní a transformativní statut*“.

*je krásné, nemůže být přirozené“ (tamtéž: 63). K tomu, aby se postavy mohly stát estetickými či sakrálními objekty, musí být zničeny. Dalšími důležitými leitmotivy jsou v neposlední řadě kontrast mladé krásy a ošklivého stáří, hledání krásy v mrtvé minulosti, marnost života a distancovanost postav.*

## 6 Barokové oltáře

### 6.1 Františkánská legenda

Protagonistou legendy je krásný, mladý malíř Ugo, jenž žil v Sieně. Nebyl však šťastný, distancoval se od skutečnosti, snažil se vyhýbat lidem, jedině dálka, tajemno a neurčitost mu přinášely klid. „*Oživoval jen ve světě neskutečna, ve světě mystiky*“ (Karásek 1922: 8). Podobným způsobem přistupoval i k víře. „*Miloval Pannu Boží, Ježíše, anděly, ale jen proto, že mu nepřipomínali lidí. Díval se na posvátné obrazy horoucně, neboť protáhlé obličejové světců, dlouhé jich šíje, ruce bledosti sloně, štíhlé paže, vše mělo nádech neskutečna a nemožna*“ (tamtéž: 8–9). Odešel ze Sieny, ale nenašel místo, kde by byl šťasten, dokud nepřišel do chrámu františkánského kláštera v Assisi. Skrže záři pod schody oltáře uviděl hrob sv. Františka. „*Měl pocit, že na tomto místě stanul čas, že je zde věčnost, a že světlo, jež ozařuje tento malý kout, přichází ze samé nekonečnosti*“ (tamtéž: 10). Na tomto místě poznal, že svůj dosavadní život promarnil, vstoupil do kláštera a stal se mnichem.

O několik let později byl Ugovi svěřen úkol vymalovat poslední část chrámové kaple. Rozhodl se, že namaluje fresku, jak sv. František žehná před smrtí Assisi. Ačkoli již nějakou dobu žil v klášteře, znal pouze žebráckou a chorobnou tvář města. Poznal, že „*nezná podoby města ani zběžně, že se nepodíval nikdy na tvary jeho věží, na barevný odstín jeho střech, na stíny, na mlživé závoje, věsící se na obraz města v dáli*“ (tamtéž: 14). Musel tedy vylézt na blízkou horu a podívat se na město, jehož pravé podobě se dosud vyhýbal. „*Měl dojem tajemného zjevení. Pod tmavě modrým umbrickým nebem, pod nekonečným nebem, stvořeným pro snílky, pro jich stálé pohledy do výšin, leželo město, jako ponořené v ovzduší snu, a přece skutečné, žijící, dýchající*“ (tamtéž: 15–16). Sklopil oči opět k zemi a vrátil se do chrámu namalovat město podle vzpomínky. „*Kouznil vše pod šikmými paprsky slunce. Mísil zlato světla s odstíny purpuru a šafránové žluti*“ (tamtéž: 17). Do jasných, krásných barev však začal přimíchávat temnější odstíny, jelikož ty nejkrásnější barvy jsou určeny pouze pro ztvárnění světce.

Ugo dokázal vystihnout „*vnitřní, nepojmenovatelné světlo*“ a „*viditelnou hudbu šeptajících rtů*“ svých bratrů, ale nedokázal namalovat profánní život města. V horečkách probděl noc ze strachu před svými hříšnými myšlenkami, ale musel jít do města, aby poznal opravdovou krásu a vášeň světského života, na které zapomněl, a mohl tak dokončit fresku. Pod tíhou dojmů usednul na schody paláce, ale „*za chvíli cítil, jak se ho dotýkají nějaké neviditelné lichotné prsty...*“ (tamtéž: 22). Po dlouhých letech, kdy se stranil života a uzavřel se do prosté klášterní cely, ucítil, jak se ho zmocňuje „*jakýsi hlad, jakási žízeň po světle, po kráse světa, jak*

*tento okamžik pije jako vřelé purpurové víno, jež rozechřává mráz jeho zubů, jež vešlehává plamen do jeho nitra...*“ (tamtéž: 23). Zděšen vlastními pocity, stáhl si kápi přes oči a odešel do kláštera přenést své dojmy na fresku. Téměř šílený ji dokončil, zbývala už jen postava světce, kterou nedokázal ztvárnit. Až jednoho večera *„náhle ruka jeho se vztyčila, jako by ji zvedla záhadná démonická nějaká síla“* a Ugo poslepu domaloval sv. Františka (tamtéž: 25). O půlnoci téhož dne se odhodlal podívat na dokončenou fresku, ve které namísto světcovy postavy uviděl d'ábla. Dalšího dne jej bratři našli mrtvého a fresku opět nedokončenou.

Františkánská legenda je příběhem umělce Uga, jenž se sice stranil společnosti a utápěl v melancholii, ale zůstávalo pro něj důležité umění včetně jistého prahnutí po tajemnu, jenž můžeme vidět v jeho oblibě mystiky a vzdálených, nedosažitelných míst. V průběhu celé legendy se objevuje podstatný prvek – a to barevnost. Jelikož byl umělcem, vnímal svět, jeho krásu a tragédii prostřednictvím barev. *„Barevné sny plnily jeho hlavu“* (tamtéž: 7). V líčení Ugových melancholických stavů čteme: *„Pak zaléval smutek jeho srdce, když krvácející, rubínové slunce zhasínalo mezi větvemi oliv, dlouhý, kvílivý vítr šlehal v toskánskou krajinu, a tma tlumila odstíny barev“* (tamtéž: 8). Posléze se stal mnichem, uzavřel svůj život do prázdných, ponurých místností a z města viděl pouze špínu a chudobu. Již dříve se distancoval od světa, ale až nyní zcela přestal vnímat podobu obyčejného života. Poté, co poprvé viděl z dálky město Assisi, se tomuto pohledu snažil vyhýbat do takové míry, že z toho zešlel.

Během přímé konfrontace s běžným životem v Assisi nejprve viděl v ostatních lidech hříšníky, ale zároveň začal vnímat jejich krásu. *„Och, život, život! Jakou sladkou kořist z něho uchvátí pro své umění, pro svůj obraz! Tyto krásné muže, v jejich tvářích vášně a síla zapalují střídavě plameny a hned je činí bledšími než smrt a hned zase žhavějšími než láva, [...]. A hřích těchto žen, těchto krásných neřestných žen se pokloní, zdeptán laskavým úsměvem Františkovým...“* (tamtéž: 21–22). Čím déle setrval obklopen profánní krásou, přestával ji vidět prismatem mnicha, nýbrž obyčejného člověka, začal toužit po životě. *„Nyní však osmělil se už... Touha, touha života... Má se jí hroziti? Ne, ne...vždyť je to jen na chvíli, na vteřinu [...]. Viděl i sebe teď krásným, jako tehdy, kdy chodil ulicemi sienskými, podoben rytíři Giorgionovu, hlavu plnou barevných snů“* (tamtéž: 23). Společně s ním se změnilo i jeho vnímání okolního prostředí, přestal v lidech hledat hříšníky, viděl jen jejich smyslnou krásu. *„Kadeře žen voní jako myrha, těla jich se zachvívají pod tíhou vonných látek. [...] Ruce, jejich dlaně jsou tak hebké jako nejrozkošnější samet, ústa, jejich zuby se zatínají chtivě do krvácejících hroznů“* (tamtéž: 23–24).



Ugův vnitřní boj mezi duchovním životem světce, který se vzdal světského života a jeho krásy, a umělcem, žijícím právě z těchto hříšných vášní, se v závěru legendy přenáší do jeho fresky. Na jednu stranu do ní vložil duši umělce, jenž až v maniakálním stavu vnáší do podoby lidí hříchy jejich smyslné krásy, ale pozbyl tím svou svatost, jelikož se sv. František podobal spíše „*šedému, seschlému starci*“ než světci.

## 6.2 František s Jezulátkem

V legendě František s Jezulátkem se setkáváme se slabomyslným a ošklivým Františkem, který neměl pro nic nadání a každému byl jen na obtíž. Rodiče ho v dětství vyhnali z domova do Alcalý, kde rovněž nenašel vlídné přijetí. Kdekoli se octnul, byl zbit a vyhozen na ulici, protože budil dojem zloděje nebo všechno zkazil. Vyhodil ho kočí ze svého domu, správce nemocnice i kněz, až se nešťastný František objevil na skládce, kde našel staré a nehezky zhotovené Jezulátko. „*Ubohý, třesoucí se chlapec drží je v rukou jako kus božského srdce a cítí opojení, jímž zapomíná všech útrap. Ano, ano, tebou, Jezulátko, dobudu světa, tebou se stanu potřebným světu*“ (tamtéž: 35). František odešel s Jezulátkem žebrať. Nejprve se lidé vysmívali grotesknímu pohledu na žebráka s Jezulátkem, ale brzo jim začali dávat almužnu. František celý rok šetřil peníze, aby mohl na Štědrý večer uspořádat chudým a nemocným hostinu. Během večere František posluhoval, už nebyl nemotorný jako dříve, proměnil se v krásného „*nebeského prince*“. „*Oči jeho jsou jako dvě křišťálová zrcadla, a rty se usmívají jako rozpuklé granátové jablko*“ (tamtéž: 37). Nezavděčil se však ani chudým, zbili ho, jen co zjistili, že už nemá další peníze.

Po dlouhá léta takto šetřil každý den s Jezulátkem na štědrovečerní hostinu, dokud se sám nestal starcem a nemohl nadále žebrať. „*Skutečnost mu byla jen takovým zmateným vzdušným šumem, jehož si ani neuvědomoval, jímž se jen potácel, mysle na jediné: na lásku k chudým a na almužnu, by jí mohl chudým připravit hod v den, kdy se narodil Kristus Pán*“ (tamtéž: 39–40). Přijali ho karmelitští mniši a poprvé v životě se někdo staral o něj. Avšak František myslel jen na jediné, trápilo ho, že tento rok nemůže zaplatit večeri pro chudé. Pozoroval hvězdy a prosil je za odpuštění. „*Nekonejšete mne, ó nebeské přítelky, nesmiřujte mne s mou nemohoucností: zdvihám ruce, ale jsou prázdné, a moji chudí přátelé dnes hladovějí*“ (tamtéž: 41). Přišel k jeho lůžku Kristus a odvedl Františka k nebeské hostině, aby mu pomáhal roznášet dary lidem poníženým jako sám František. Stal se z něj světec, který byl nejkrásnějším cherubem božího trůnu.

Ačkoliv se prostoduchý František po celý svůj bídny život nesetkal s vlídným jednáním, nikdy nebyl nešťastný. Dokázal vidět krásu i v obyčejných věcech a pokaždé, když pozoroval nebe, cítil v něm přítomnost Boha. „*Slunce, slunce... toto slovo si říkal místo modlitby, a cítil sladkou závrať, jako by se omamoval slovem božím...*“ (tamtéž: 28). Toho večera, kdy jej rodiče vyhnali z domova, rovněž pozoroval hvězdy, aby v nich našel útěchu. „*František se díval na hvězdy, jak se rozsvěcují, připadaly mu jako svíce na oltáři. [...] A díval se na lunu, jak se řine její tekuté a chvějivé stříbro s nebes, jak se tetelí v modravém ovzduší noci, --ach, to není luna, to je Panna Maria, [...]*“ (tamtéž: 29). Stromy viděl jako „*nebeské vojsko*“ a modlil se k nim. „*Nejsou to zase stromy, jsou to černí obrové. [...] Klesne pod ně, jako viděl klesati lidi u pat kříže v kostele villpalazském... a bude se k nim modlit*“ (tamtéž: 31). Potřetí viděl v kostele drahokamy, které mu připomínaly měsíční a sluneční záři. „*Bylo tam plno drahých kamenů, zlata a stříbra na oltářích, a František myslil na slunce a na hvězdy a na měsíc, není-li to všechno zlato a stříbro pochyťáno ze sítě jich paprsků, ze třpytivých jisker jich světel*“ (tamtéž: 32). Po všech třech zmíněných případech následovalo bití od kočího, správce a kněze. Těsně před smrtí František opět promlouvá s hvězdami, prosí je za odpuštění, protože neměl peníze pro chudé. Tentokrát však umírá a stává se světcem.

František našel smysl svého života, obětoval ho pro nevděčné žebráky, jenž miloval. Dával jim najíst a posluhoval, jenže to nestačilo, musel chudým dát i své tělo. „*Dělil jsi se s chudými o peníze, ale je třeba, Františku, dáti ještě více: je třeba, rozdělit se o své srdce, dáti chudým jísti své tělo, napojiti je svou bolestí a dáti jim píti z nádoby, plné své krve*“ (tamtéž: 42). Aby mohl s Kristem sloužit poníženým, musel se vzdát i těla. Jinými slovy řečeno, musel zemřít.

### 6.3 Pokání svaté Pelagie

Pelagie byla krásná a bohatá umělkyně s mnoha obdivovateli. Po divadelních vystoupeních se pak všichni scházeli v jejím domu, kde pokračovali ve slavnostech. Předváděla s dvanácti dívkami mystický tanec jako bohyně Ceres. Byl do ní zamilován také mladý Aredius, přestože ho Pelagie po většinu času ignorovala, nedokázal ji opustit. „*Jako poslušný otrok sledoval Pelagii, kam šla. Ale Pelagie ani dnes si ho nevšímala. Hoch byl smuten. Jen chvílemi, když pohleděl na Pelagii, jeho pohledy zářily novým jasem a novou nadějí*“ (tamtéž: 46). Jednoho dne zaslechla před kostelem kázání biskupa Nonna proti rozmařilosti. Pelagie nejprve pobaveně přihlížela kázání, ale posléze ji biskupova slova zasáhla. Při návratu do svého domu viděla, že „*žehnul do noci rudými světly jako zlověstnými znameními*“ (tamtéž: 49). Rozhodla

se, že se vzdá dosavadního světského života a bude následovat Krista. Vyměnila si šaty s Arediem, který se měl za ni vydávat během půlnočních tanců, a odešla z domu.

Na cestách vyhledávala křesťanské chrámy a shromáždění, aby se naučila vše o Kristu, jehož milovala. Nakonec zůstala v Olivové zahradě, ve které Kristus pobýval před smrtí. Žila v jeskyni několik let jako poustevník, stranila se okolního světa s jeho veškerým smyslovým pokušením. „*Nepodobala se již ženě, stěží se podobala lidskému tvorů, byla neskutečná jako přízrak*“ (tamtéž: 52). Čekala na smrt v uzavřené jeskyni, nemohlo jí však být odpuštěno. Zjevil se před ní přízrak jejich minulých hříchů. „*Viděla zase svůj dům, ozářený smolnicemi, šířícími všemi prostory vůni, viděla v něm tváře mužův, ozářené plameny, viděla sebe zase krásnou, okouzující přítomné. Tančila na koberci nahá, a diváci vyráželi výkřiky podivu a smyslnosti, zpíjeli se jejím tělem jako číši přetékajícího vína*“ (tamtéž: 52–53). Hříchy jí mohly být prominuty jen zásluhou Aredia, jenž se jí snažil vyhledat poté, co opustila dům. „*Touha po Pelagii jej vnitřně stravovala, ale pozbyl-li naděje, že ji kdy spatří, chtěl se s ní spojit v jediném zdroji útěchy jich obou – v Kristu*“ (tamtéž: 54). O několik dní později ji mniši, mezi nimiž byl i Aredius, našli mrtvou. Téhož večera při pohledu na noční oblohu Aredius pocítil, že Pelagie zemřela. „*Rozevřel široce své fialkové oči, vztáhl ruce k modlitbě – ale pak je položil zase na kolena, maje náhle dojem, že položil prsty na víčka mrtvé...*“ (tamtéž: 55).

V Pokání svaté Pelagie se setkáváme s barokním námětem kající se neřestné kurtizány a jejím obratem ke zbožnosti, jenž tak vytváří kontrast svůdné rozmařilosti dosavadního života a asketického trápení. Její zábavou bylo mimo jiné to, že provokovala shromáždění křesťanů svou krásou. „*Lehký šum provanul zástupem, když se přiblížila Pelagie se svým průvodem. Oblak vůně ji sledoval. Mladí i starí hýřilové, shledávající její rozmar nádherným, šli před ní, razíce jí cestu, čela ověncená květy a s vlajícími purpurovými tunikami, jak byli přichystáni k hodům u své zbožňované hetéry*“ (tamtéž: 47). Ačkoliv Pelagie přijala křesťanství a žila asketicky v jeskyni jako poustevník, hříchy jejího předchozího života nemohly být prominuty. Pouze čistá láska chlapce Aredia, který ji po celý život zbožňoval do takové míry, že vstoupil do kláštera, jen aby jí mohl být nablízku alespoň po duchovní stránce, se stala její jedinou možností vykoupení. Pelagie milovala pouze Krista a chtěla mu sloužit jako Máří Magdaléna, kdežto Aredius se stal mnichem ne pro lásku k Bohu, ale protože miloval ji. Tento rozdíl se patrný rovněž v závěru legendy, kdy se chce Aredius v noci pomodlit za duši Pelagie, ale neučiní tak, jelikož je spojila světská láska, ne duchovní.

## 6.4 Sen Lutgardin

Legenda Sen Lutgardin je retrospektivní pohled nemocné sestry Lutgardis, vzpomínající na svůj život v klášteře a příchod do něj. Lutgardis procházela nočním klášteřem ke kapli, ale byla již dlouhá léta slepá. Zнала celý klášter z paměti, viděla jej jasně ve svých vzpomínkách, které však odrážely dávnou minulost. „*Je v předsíni kaple. Je třeba, by četla slovo: Pax, napsané na zdi předsíně? Ví o něm, čtyřicet let je šeptá. A kdo ví, nevybledla-li barva, již je psáno, -a není-li to slovo teď ve vzpomínce pro ni jasnější než pro zraky ostatních vidoucích sester?*“ (tamtéž: 59). Stejně tak před sebou vidí ve vzpomínkách oltář s růžemi a bledými svícemi. Usedla ke svému místu v kapli, modlila se a vzpomínala.

Než se oddala Bohu, měla se provdat za syna otcova přítele. „*Byl krásný, hrdý, svalovitý, osmahlé pleti v tvářích, jež měly ve svých rysech záblesk něčeho zlého, ukrutného. Ale zraky jeho, ještě trochu jako dětské, vyplašené, nejisté modři, odrážely se svou změkčilostí od celkové mužnosti jeho zjevu*“ (tamtéž: 61). Lutgardis ho však odmítla a odešla z domu do kláštera. V průběhu ordinace cítila, že ji něco znepokojuje, snažila se zapudit tyto myšlenky, ale marně. Během života v klášteře se onoho pronásledujícího pocitu nedokázala zbavit, čím více si přála být odloučená od života a vzpomínek, tím vzdálenější od Boha si připadala. Chtěla se odvrátit od všech světských věcí a pocitů, toužila po tom, aby ji obklopovala temnota a mohla se tak plně oddat Kristu. „*Zavírala oči před světem, dívala se jen do svého nitra. Zavírala oči i před svými sestrami, toužila, by ji obklopovala temnota dlouhými, černými závoji, v nichž by neviděla nikoho než Ukřižovaného. Neboť jedině v Ukřižovaném je krása. Vše ostatní je pokušení a hřích*“ (tamtéž: 66). Lutgardiny strasti byly často doprovázeny zázraky, které ji o to silněji utvrzovaly v domnění vlastní hříšnosti. Jednoho dne Bůh vyslyšel její zoufalé modlitby a oslepla. Avšak ani tak nenalezla klid, neboť o to častěji myslela na krásu světa a během modliteb vzpomínala na zahrady kolem rodného domu. Snažila se zahnat jakékoli pocity štěstí, které by ji odvracely od duchovního prožitku.

Dostáváme se nyní ke konci retrospektivní pasáže. Lutgardě se v noční kapli poprvé zjevil Kristus – krásný a mladý. „*Ale není to Kristus jejích představ, Kristus v hloubi chrámové, již vlhkost a stáří zatemnilo stínem. Nelze ani vysloviti dojemného kouzla, tajemné něhy jeho obličej, usmívajícího se na Lutgardu, – obličej tak laskavého a krásného, že Lutgardis cítí z něho nebeskou rozkoš*“ (tamtéž: 75). Říká jí, že čím více zapírala svůj život, tím vzdálenější mu byla. Kvůli Bohu opustila Adriaena, jejím rozhodnutím se z něj stal nečestný člověk. Od doby, kdy vstoupila do kláštera, ji pronásledovala tíha Adriaenova osudu, jehož obětovala k dosažení svatosti. „*Bloudí [Lutgardis] klášteřem, když družky spí, a stále jako by se chvěla*

*nad stopami někoho nepřítomného, ale přece jen stále s ní kráčejícího“ (tamtéž: 64). Lutgardis se celý život odvracela od zázraků, které jí ukazovaly cestu k pravému dosažení svatosti. Až nyní poznala, že pouze láskou a životem lze najít cestu k Bohu, a spokojeně usnula na boku Ukřižovaného, kde ji posléze našly sestry mrtvou.*

Sen Lutgardin je příznačná barokní legenda. Karáskova Lutgargis, podobně jako Ugo ve Františkánské legendě, se celý život snažila vymanit z pokušení, jež spatřovala ve světské kráse a lásce. Odvracela se od světa do takové míry, že i pohled na zdobnou iniciálu nebo na slunce se jí zdál hříšný. *„Lutgardis se zachvívala ted' strachem před světským pokušením, jak se vzbouzela ráno ve své cele, a jak slunce vnikalo prvými paprsky oknem. Slunce! Vzbouzí vzpomínky na svět, vzbouzí pocit toho, že žijeme. [...] Rozevřela knihu žalmů, chtěla se modliti, ale přistihla se za chvíli, že pozoruje se zálibou iniciálku, provedenou svěžím tónem rubínové barvy, propletenou zelenými snítkami“ (tamtéž: 69–70). Často pozorovala sochu mrtvol, aby zahnila světské myšlenky. Představovala si ji jako kdysi krásnou, hříšnou ženu, jež se po smrti proměnila v „hnilobu a hnus“. *„Ale – jaký smysl je v životě, jenž se proměňuje již v době, kdy tělo ještě žije, v hnilobu a smrt? Nepáchne Lutgardis rozkladem, není takovou mramorovou mrtvolou, když se potácí z kláštera do kaple a z kaple zase do své cely?“ (tamtéž: 68–69). Lutgardis se nevědomky stávala onou mrtvolou, ale ne svými hříchy a marností, jak se obávala, ale odpíráním si života.**

Upozorněme rovněž na to, že se veškeré její životní strasti, které doprovázely zázraky, odehrávaly u oltáře nebo v jeho blízkosti. Po prvním setkání se svým budoucím mužem utekla do pokoje, kde se u modlila matčina oltáře; během ordinace klečela pod oltářem; modlila se před křížem na Velký pátek a v neposlední řadě se jí chvíli před smrtí zjevil Kristus v kapli u oltáře. Lutgardis je postavou, jež žije pouze v minulosti. Její nevidomý „pohled“ odráží pouze vzpomínky z dob, kdy viděla. Stejně tak se ve svých vzpomínkách vrací do dávno uplynulého dětství. *„Poslouchala do dále. Větr donášel zvonění vzdáleného města. Zdálo se jí, že jsou to zvony, jež slýchala za svého dětství“ (tamtéž: 66–67).*

## 6.5 Shrnutí

Společným pojátkem všech legend v *Barokových oltářích* je distancovanost hlavních postav od okolní společnosti, ať z vlastního rozhodnutí, nebo přičiněním vnějším. Ugo se jednak snažil zapomenout na krásy světa, viděl z nich pouze ponuré klášterní chodby nebo špinu a chudobu města, ale také se obracel do snových iluzí, než se stal mnichem (Františkánská legenda); ošklivý František se ocitá na okraji společnosti jako žebrák (František s Jezulátkem);

Pelagie se ukrývá před světským životem a jeho pokušením v jeskyni jako poustevník (Pokání svaté Pelagie) a Lutgardis touží oslepnout, aby tím zahнала hříšné myšlenky, neviděla krásu obyčejných věcí a uzavřela se do temného světa, který jí umožní věnovat celé vědomí duchovnímu životu (Sen Lutgardin).

Stejně tak postavy vzpomínají, ač se tomu brání, na uplynulý život, což můžeme považovat za jistou obdobu distancovanosti – v tomto případě od přítomnosti. Ugo si v konfrontaci se světským životem vzpomene na své mládí, kdy procházel ulicemi Sieny; Pelagii se před smrtí zjeví přízračná vidina jejího mládí, kdy nahá tančila před muži; Lutgardis během modliteb vzpomíná na zahrady plné květin u rodného domu. Postavy se marně snaží dosáhnout boží lásky. Ugo umírá v šílenství poté, co uviděl d'ábla místo obrazu sv. Františka; hříchy Pelagie nemohly být odpuštěny, pouze přičiněním Aredia; Lutgaris se natolik snažila přiblížit Bohu, až se od něj ve výsledku vzdalovala. V posledních chvílích před smrtí se dozvídají, že pravá cesta k Bohu vede skrze život a krásu. Jak prozrazuje název, důležitou roli v legendách hrají oltáře. Ugo beze smyslu procházel životem, hledal dálku a neurčitost, dokud nestanul u oltáře ve františkánském kostele, kde našel věčnost – zemřel; František ve hvězdách viděl zapálené svíce na oltáři; hlavní mezníky Lutgardina života se odehrávaly u oltářů nebo v jejich blízkosti.

## 7 Karáskova neobarokní legendistika

### 7.1 Rysy Karáskovy legendistiky

Věnujme krátce pozornost společným rysům Karáskových legend, uvedených na základě rozboru *Posvátných ohňů a Barokových oltářů*. V první řadě se jedná o legendy čerpající z barokní tematiky a náboženské mystiky. Avšak souběžně se v nich objevují motivy antické mytologie, zejména v Legendě o kouzelníku Šimonovi, Růži svatého Šebestiána a Pokání svaté Pelagie. Jak již bylo zmíněno, Karáskovy legendy zůstávají svými kořeny symbolistně-dekadentní, ale v dobovém kontextu 20. let se vyskytují souběžně s modernistickým pojetím baroka v dílech K. Schulze, J. Durycha, B. Reynka, J. Zahradníčka a dalších.

Ačkoliv se rysy Karáskovy tvorby z 20. let liší od předchozích děl z počátku století, symbolistně-dekadentním autorem zůstává i nadále, což je patrné i na jeho legendách. Téměř všichni protagonisté legend se potýkají s melancholií a marností svých životů, distancují se od okolního světa útekem do snových iluzí nebo minulosti, nabývají přízračné podoby, v některých případech až zešílí a zpravidla na konci umírají. Zázraky nebo klíčové momenty vyprávění se odehrávají v noci, případně během večera. Je kladen důraz na estetizaci vnější skutečnosti prostřednictvím barevnosti, exotických prvků a vnímáním kvality materiálu. Příběhy legend jsou vystavěny na protikladných opozitech, setkáváme se např. s kontrastivními dvojicemi krása – ošklivost, bohatství – chudoba, život – smrt, barevnost a exotika – ponurost, světská láska – duchovní. Stará židovská princezna se zamilovala do chudého, ale krásného lovce gazel (Smrt Salomina); krásná a bohatá Klára dobrovolně vstoupila do ponurého kláštera jen proto, aby byla hodna lásky sv. Františka, jenž miloval pouze Boha (Večere svaté Kláry); krásný malíř Ugo se při hledání věčnosti odvrátil od života včetně jeho všedních půvabů do temnoty klášterních chodeb a špíny městských ulic (Františkánská legenda); starý a nevhledný císař se obklopoval přepychem a nádhernými mladíky, kdežto krásná křesťanka byla uvězněna v hnilobné kobce (Růže svatého Šebestiána) a mnoho dalších příkladů.

Leitmotivem legend je duchovní a světská láska, vystupňovaná do erotického prožitku a primárně ztvárněná modelem muž – žena nebo muž/žena – Bůh. Neplatí to však zcela bezvýhradně. V Legendě o kouzelníku Šimonovi vidíme, že čaroděj pohrdal lidmi, téměř se mu hnusila jejich společnost, kdežto Zoara, kterého stvořil, považoval za svého jediného přítele a společníka. Stejně tak se setkáme v Růži svatého Šebestiána s císařovu lásku ke krásnému Šebestiánovi. Je příznačné, že Šebestián v legendě nabývá androgynní podoby. „*Jeho tělo se zdá útlé, dívčí*“ (Karásek 1921: 183). Nejedná se o ojedinělý případ, připomeňme, že v Pokání svaté Pelagie si Pelagie vyměnila oblečení s Arediem, který se měl za ni vydávat během

půlnočních tanců, zatímco Pelagie putovala v přestrojení za hochu a po několika letech strávených v jeskyni jako poustevník plně pozbyla své ženskosti. „*Putovala řadu dní a nocí. A poněvadž měla vzezření mladého hochu, nikdo jí neznepokojoval*“ (Karásek 1922: 50).

Ke zmíněným rysům podotkněme, že jsou charakteristické i pro jiné Karáskovy legendy, neomezují se pouze na *Posvátné ohně* a *Barokové oltáře*, kterým byla věnována pozornost. Například v *Legendě o Sodomovi* (1920) čteme příběh zhýralého malíře Giovanniho Antonia Bazzi, zvaného Sodoma, jenž na opatovo přání přijel do kláštera namalovat fresky ze života sv. Benedikta. Společně s ním přišla i zvířata, která Sodomu po celou dobu následovala. Mniši se domnívali, že je Sodoma čaroděj, jelikož v cele kouřil a četl kabalou, kdežto opat, jenž se sám zajímal o antickou kulturu, mu rozuměl. Sodoma namaloval na klášterní zeď podobu kurtizány Beatricie, která takto zůstane navždy krásnou, a přítele Riccia, jehož miloval, podle předlohy sv. Šebestiána. Ale nedokázal fresku dokončit. Ochuzený o život, jenž věnoval umění a strávil v klášteře mezi přízraky mnichů, namaloval svůj portrét mezi fresky-přátele a odešel společně s havranem, který jako jediný ze zvířat přežil. „*Zůstaň tu, hovořil [Sodoma] k svému portrétu, zůstaň tu, opravdový, nepomíjející, věčný, skvělý. Opouštím toto bytí, nechci slávy, chci život. Nechci krásy, zbarvované vlastní krví, vykupované vlastní trýzní... Chci míti sám pro sebe své dni. Nechci snu, by rozněcoval jiné, a až se probudím, by mne nechával zoufalým, oloupeným. Zůstaň tu, podobo, nejsi již mnou, teď jsem zase sám sebou, mám zase své srdce, svou vášeň...*“ (Karásek 1920: 34–35).

Ačkoli by větší pozornost této legendě byla přínosná, ponechme ji pouze takto obecně uvedenu. Vidíme zde hříšného umělce, jenž trpí v ponurém chrámu-hrobce a touží po vášních života a svém příteli. Jeho přátelé ožívají v obrazech na stěnách chrámu, stejně tak jako on, jenž do obrazu vložil svou duši. „*Fikce se změnila v skutečno, že umění bylo teď životem, řinoucím se sice z obraznosti, ale přece majícím skutečné barvy, skutečné radosti a skutečné bolesti...*“ (tamtéž: 33). Upozorníme také na zjevné aluze na dekadentní vzor O. Wildea v motivu portrétu krásného muže, do něhož je přenesena zhýralá osobnost onoho objektu malby, a stejně tak havrana ze stejnojmenné básně E. A. Poea.

V souvislosti s Karáskovou legendistikou připomeňme přínosný pojem *imitatio*, se kterým pracuje André Jolles ve svém pojednání o legendách. Právě téma *imitatio* se jeví nosným již od počátků Karáskovy básnické tvorby. Jako názorný příklad může sloužit autostylizační vstupní báseň sbírky *Sodoma*.



[...]

*Jsem dítě Sodomy, v sny marně zatoulané,*

*Jsem starý flagelant, jenž boky šlehá zdrané,*

*Jsem drsný námořník pod stěžněm rozbitým.*

*Jsem zachmuřený kněz, jenž rozhřešení dává,*

*Jsem žena zhýřilá, jež hrám se divým vzdává,*

*Jsem básník morosní, umučen dílem svým.<sup>27</sup>*

Lyrický subjekt je zde stylizován jakožto „starý flagelant“, „zachmuřený kněz“ a ústí v podobě „Jsem básník morosní, umučen“. Tuto autostylizaci lze interpretovat jako podobu pseudonáboženského (umělecko-estetického) *imitatia*. Téma náboženského, uměleckého a erotického mučednictví se zde navzájem prolíná. Podívejme se v této souvislosti na úryvek závěru Genendy: „S nejprudším paroxysmem don Inigo dával se prožehovati plameny, necítě bolestí, jako fakír, zabrán do své vidiny, necítí mečů, vražených do svého těla. Směsoval se, maje zařaty zuby, se svou milenkou. Tiskl ji na řadra, zatím co se pronikala navzájem jich těla. Nebylo už vědomí života v mozku, jenž obsahoval jedinou představu, představu lásky, sloučené se smrtí a s ohněm“ (Karásek 1921: 82–83). I zde můžeme vidět téma mučednictví jako eroticko-náboženského prožitku. V Růži svatého Šebestiána<sup>28</sup> vidíme obdobnou scénu: „Ale pak již jiný šíp se zarývá do jeho [Šebestiánova] těla, do bledého jeho masa, do něžné tkáni mléčné barvy, a pronikavá červeň zabarvuje v kapkách kůži pod bradavicí prsou a stéká ke kyčli“ (tamtéž: 183–184). Jak je zřejmé, oba úryvky se značně liší. V Genendě se odehrává scéna spojení dvou milenců upálených v ohni, kdežto Šebestiánova smrt je popsána na základě kontrastu krásného mučedníkovy těla a jeho strašlivé smrti.

---

<sup>27</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Sodoma*. Praha: vl. nákl., 1905, str. 12.

<sup>28</sup> Identifikaci s křesťanským mučedníkem lze u Karáska interpretovat jako homoerotickou motivaci jako je tomu v případě básníka německého *biedermeieru* Augusta von Platena, jehož dílo Karásek znal. Platenovy *Ghasely* (1821) promítají motivy erotického prožitku do tematiky náboženské mystiky. K Platenovi podrobněji Detering, Heinrich: *Das Offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen, 2002.

## 7.2 Sakrální prostor

Jedním z výrazných rysů Karáskovy tvorby, básnické i prozaické, je evokace uzavřeného, mrtvého prostoru, která se objevuje i v jeho legendách. Častým příkladem je přirovnání chrámu nebo kláštera k hrobce. V Genendě Inigo prochází nočním chrámem: „*Záhy po půlnoci se světlem v rukou vstupoval s ostatními mnichy do chrámu, jenž se podobal v této chvíli strašlivé hrobce, v níž hřměly varhany své příšerné, duté, neútěšné rekviem*“ (Karásek 1921: 73). Dále čteme: „*Ovzduší smrti vanulo chrámem. Sochy jako mátohy z mramoru a ze stříbra se vztyčovaly nad oltáři fantastických, kroucených linií*“ (tamtéž: 78–79). Ve Františkánské legendě se Ugo vrací z Assisi do „*chmurného, chladného kláštera*“ (Karásek 1922: 24). K hrobu nejsou přirovnávány jen křesťanské kostely, ale i ponurá židovská čtvrť společně s Genendiným domovem. „*Pod spáry tohoto příšerného mrtvého ticha se zachvívala duše Genendina. Bylo jí, jako by zdrcovala ji samou náhrobní deska, již tu vítězné křesťanství přivalilo na hrob zdeptaného židovstva*“ (Karásek 1921: 19–20). Během šábesových oslav Genenda „*[p]oslouchala slova modliteb otcových, jako by ležela v rakvi a naslouchala pohřebním zpěvům nad vši radostí svého života*“ (tamtéž: 39).

Prostor církevní stavby<sup>29</sup> je specifický svou symbolickou funkcí, chrám není jako ostatní budovy určen k praktickému účelu, má naopak člověka vytrhnout z běžného života, odpoutat jeho pozornost od každodenních myšlenek, „*tato stavba je prostředkem dočasného popření utilitarit, prostorem transcendence*“ (Kubínová 1997: 129). Chrám je po vertikální i horizontální ose<sup>30</sup> vybudován tak, „*aby jako celek i v jednotlivostech symbolizoval nekonečný prostor univerza*“ (tamtéž: 130). Slouží jako místo, kde probíhají náboženské obřady a setkání, kdežto s prázdným chrámem se pojí negativní konotace stísněného, tajemného až děsivého prostoru. Sakrální prostor (obzvláště v případě gotických katedrál) rovněž působí posvátně a vznešeně. Prostřednictvím negativních prvků tmy a mlčení vytváří mystický dojem a bázeň (Otto 1998: 74). Umění Východu hojně pracuje i s jiným prvkem vyvolání dojmu posvátna – prázdnotou. V této souvislosti připomeňme závěr Legendy o kouzelníku Šimonovi, kdy se jeho

---

<sup>29</sup> Kubínová ve svém pojetí zahrnuje i prostory či předměty mimo církevní stavby, které jeví znaky osobitého vztahu člověka k Bohu, např. modlitební knihy, růžence, modlitby pronášené v soukromí, jiná konkrétní nebo prostorově neuchopitelná místa atd.

<sup>30</sup> Chrám se jeví jako střed světa vyprávění. Na horizontální rovině bývá umístěn do středu města, případně se objevuje v centrálním bodu pomyslné časové osy vyprávění, po vertikální ose se snaží výškou věží a kleneb dosáhnout absolutna a povznést ducha od pozemské skutečnosti.

existence na okamžik ocitla v absolutní samotě daleko ode všech bytostí. Právě v tomto momentu nejsilněji pociťoval boží přítomnost, až se sám přirovnával k Bohu.

Pokud pomineme legendy, zobrazení chrámu či kostela jakožto tísnivého, úzkostného prostoru je příznačné pro Karáskův román *Gotická duše*. Podle Bednařikové je sakrální prostor v románu esteticky přehodnocován, což vede k jeho posunutí směrem k panoptikální iluzi (Bednařiková 2000: 73–74). „*A barokové oltáře, nad nimiž viděti obraz Rubensův nebo Škrétův. A plno ztuchliny. A malby na stropě. Nad oltáři skleněné rakve. V nich mrtvolý balzamované. Plno zlata, jež pozbylo odlesku. Stříbro, jež je nehybně kalné*“ (Karásek 1991: 14). Dále vidíme noční podobu prázdného chrámu přirovnanou ke hřbitovu: „*Ještě jednou se rozhlédl [protagonista] chrámovým prostorem. [...] Zdi, vztyčené v závratnou výši, působily dojmem holého a bezútěšného černa žalárního. K nim přiléhající stíny se podobaly hřbitovním cypřišům a tújím. Strnulé řady lavic se tměly jako hroby. Bylo zde jako na hřbitově, kam sestupuje o půlnoci Minulost se vzpomínkami jako s velikým smutečním procesím. Vše tu svíralo a drtilo... Zde bylo možno jen úpěti a hlavou bít o zemi. Nebylo možno rozjímati a modliti se. Oltáře se tyčily jako neforemné pohřební katafalky*“ (tamtéž: 30).

Podívejme se také na úryvek z autobiograficky laděného románu *Ztracený ráj* (1938): „*Usedli [Anna a Viktor] do zčernalé, staré lavice blízko kazatelny, před hlavním oltářem. Viktor mohl na ní oči nechati. Chvilí se bál soch čtyř evangelistů s podivnými zvířaty obklopujících kazatelnu ve všelijakých rozmávlých postojích. Zdálo se mu, že mu hrozí jeden z těch bílých posupných starců vztyčenou rukou. Rychle se ukrýval za maminku, málem ji chtěl prositi, aby už šli ven z kostela, že se zde bojí. Ale poněvadž se ti vousatí, bílí starci nehýbali, upokojilo se dítě a spojilo si je s představou kamenných soch, jež vidělo na malostranském hřbitově nad hroby*“.<sup>31</sup>

S obdobným prožitkem atmosféry chrámu se setkáme i v *Románu Manfreda Macmillena* (1907): „*Něco neodolatelného vždy mne vábí ke všem zázračným sochám, oblečeným v tajemné zlaté látky, obtíženým drahokamy, zahaleným do vůní. [...] Tento grandiosně chmurný chrám má něco feudálně slavného, španělsky katolického v sobě. Čím jest jen napojen a posvěcen vzduch uzavřený do tohoto zdiva, omšného věky! Jak vejdete, jako by vás zajal přízrak Středověku a zatopil vás svými tmavými, minulými stíny. Všechn živý svět, z něhož tam vcházíte, jako by najednou zhasl a zmizel: a není, než tento fantastický chrám*“.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Ztracený ráj*. Praha: Československý čtenář, 1938, str. 102.

<sup>32</sup> Karásek ze Lvovic, Jiří: *Román Manfreda Macmillena*. Praha: K. Neumannová, str. 27–28.

Tentýž svatojakubský kostel je v obou případech přirovnán ke hřbitovu nebo místu zasazenému do mrtvé minulosti. Ale zároveň vyvolává v obou postavách pocit přitažlivé bázně až fascinace. Z naivní dětské perspektivy malého Viktora působí strašidelně, kdežto hrabě v něm pociťoval mystickou vznešenost posvátného prostoru.

Závěrem upozorněme na fakt, že stěžejním prvkem náboženské zkušenosti nejsou jednotlivé nauky a zvyklosti, nýbrž afektivní vztah k numinozitě. Otto jej popisuje prostřednictvím „*pocitu stvořenosti*“, pocitu „*božího tvora*“, který se propadá do své vlastní nicoty, čelí téměř existenciální krizi v konfrontaci s nezměrnou a nedosažitelnou iracionální existencí toho, co spočívá nad vším stvořeným (Otto 1998: 24). Posvátno neboli numinozitu („*numinose*“) nelze sdělit v pojmech, jedná se o pocitové naladění mysli, na niž působí. Za základní prvek náboženského prožitku Otto považuje „*mysterium tremendum*“, pocit tajemného úděsu, který „*může proniknout myslí mírným tokem v podobě poklidného zbožného rozjímání. Takto může přejít do trvalého plynoucího ladění duše, které dlouho setrvává a rezonuje, až nakonec dozní a duše se opět ponoří do všednosti. Může také v duši propuknout náhle, jako bleskem. Může vést k podivným vzruchům, k opojení, k vytržení, k extázi*“ (tamtéž: 26).

S uchvácením mysli, naplňujícím člověka bázní, se pojí moment moci a převahy, který o to více prohlubuje pohroužení se do vlastní nicoty a prázdnoty. Konfrontace s touto až hrůzu nahánějící silou je zároveň zdrojem přitažlivé fascinace. „*Tajemno je mu nejen podivuhodné, ale i divuplné. Nejenže jej mate, ale také jej uchvacuje, strhuje, nadchne, a to se někdy stupňuje až do vytržení a až do extáze, [...]*“ (tamtéž: 45). V této souvislosti můžeme připomenout dvě legendy z *Posvátných ohňů*<sup>33</sup>: Genendinu lásku k Inigovi, která jej stavěla na úroveň Boha, lásku k němu přirovnávala ke „*krutému oltáři*“ a očarovala ho pohledem „*mystické uchvatitelky*“. Podobně kouzelník Šimon disponoval silou „*pouhým pohledem lidi uchvacovati. Jeho slova padala do jich duše jako temné kapky jedu do hrdel číší*“ (Karásek 1921: 135).

### 7.3 Aktualizace legend

Dosud jsme pracovali s předpokladem, že tato díla považujeme za legendy. Můžeme však opravdu tvrdit, že se jedná o legendy v tradičním slova smyslu, resp. v čem spočívá Karáskova aktualizace tohoto žánru? Abychom mohli odpovědět na tuto otázku, ve stručnosti připomeňme obecné znaky legendy, které jsme uvedli v první kapitole. Legenda tedy především zobrazuje ideální křesťanské vlastnosti, které jsou přeneseny na konkrétního světce. Tyto vlastnosti jsou

---

<sup>33</sup> Upozorněme na samotný název *Posvátné ohně*, jenž se pojí s momentem *mysteria tremenda* a fascinující bázní.

dále charakteristické pro dané společenství a historické období, ve kterém legenda vzniká. Postava světce tudíž slouží jako příklad hodný následování a nápodoby (*imitatio*). V neposlední řadě je vytváření, šíření a prezentování legend a kultu světce omezeno na menší, mocensky silnější skupinu.

Zaměříme se nejprve na první bod – světec-protagonista legend představuje křesťanský ideál. Karásek naopak ve svých legendách vytvořil prototyp světce, založeného ne na ideálních duchovních hodnotách, nýbrž světských. Připomeňme svatou Kláru, která obětovala svůj život a vstoupila do kláštera pro lásku k muži, ne světci. Důkladně vykonávala udělené povinnosti, aby se mohla přiblížit sv. Františkovi. Klára se netoužila stát sveticí, ale byla považována za svatou za cenu marného života. Sen Lutgardin přináší opačný případ. Lutgardis odmítla lásku svého budoucího manžela a namísto svatby vstoupila do kláštera, kde se toužila oprostít od pozemských myšlenek. Avšak její rozhodnutí zapříčinilo, že se z Adriaena stal nečestný člověk a z ní samé, jež byla považována za svatou, přízrak bez života. Světci-protagonisté Karáskových legend nejsou schematizováni, nelze jednoznačně tvrdit, zda je možné některého z nich považovat za kladnou postavu či nikoliv. Mají však s tradičními světci společnou jednu charakteristiku – v průběhu života všichni z nich vykonali zázrak nebo byl vykonán v jejich prospěch.

Co se týče druhého rysu, je nutné vzít v potaz dobový a literárněhistorický kontext dekadentního symbolismu. Jak již bylo uvedeno výše, Karáskovy legendy jsou svým pojetím dekadentní, postavy upadají do melancholických nebo snových stavů, v legendách se objevují prvky marnosti, nudy, exaltované lásky, erotiky, smrti, šílenství a mnoha dalších. V tomto ohledu si dovolme přehodnotit a upravit tvrzení prvního bodu – světci-protagonisté legend neztělesňují ideály křesťanství, nýbrž představují umělecko-estetické ideály dekadence. Jsou to postavy, které jsou definovány svými negativními vlastnostmi, distancují se od společnosti, prahnou po lásce či kráse, hledají smysl života, ale většinou bezvýsledně. Třetí rys žánru ponechme bez detailnějšího komentáře, jelikož nelze mluvit o mocenském postavení literátů počátku 20. století, jenž se pojí s výrazným ovlivňováním společnosti. Tento rys považujeme za charakteristický pouze pro legendy spadající do středověku, období jejich vrcholné popularity a silného postavení církve v soudobé společnosti.

## 8 Závěr

V předchozích kapitolách byla věnována pozornost nejprve teoretickému pohledu na problematiku literárního žánru legendy s cílem naléznout jeho obecné znaky, které byly následně aplikovány na konkrétní legendy Jiřího Karáska ze Lvovic v *Posvátných ohních* (1921) a *Barokových oltářích* (1922). Legenda byla vymezena především na základě postavy světce-protagonisty, v níž spatřujeme centrální podstatu žánru. Světec v legendě představuje ztělesnění ideálních hodnot křesťanství, jenž se jeví hodno následování a nápodoby ze strany recipientů. V teoretické části jsme se rovněž pokusili nastínit literárněhistorický kontext české dekadence společně s její aktualizací baroka, která se v Karáskových legendách odráží.

Při rozboru jednotlivých legend jsme zjistili, že ačkoliv se Karáskova tvorba 20. let liší od jeho předchozích děl z přelomu století, dekadentním autorem zůstává i nadále, což se projevilo i na jeho neobarokní legendistice. Setkáváme se zde s postavami, jež se potýkají s melancholií a marností svých životů, distancují se od společnosti, lpí na snových iluzích, touží po duchovní či světské lásce a estetickém prožitku krásy, v některých případech zešílí a zpravidla všichni umírají. Pozornost byla rovněž okrajově věnována evokaci sakrálního prostoru v legendách a dalších prozaických dílech jakožto uzavřeného, stísněného a mrtvého místa. Tuto evokaci považujeme za typický rys Karáskovy tvorby.

Na základě předložené interpretace legend a jejím srovnání s obecnými znaky žánru shledáváme, že Karáskův prototyp světce-protagonisty nepředstavuje ztělesnění křesťanských ctností, nýbrž umělecko-estetické ideály dekadence. Karáskova aktualizace žánru spočívá v relativizaci hodnot, jež jsou prezentovány jako ideální a hodny následování, a společných rysech legend, vycházejících ze symbolistně-dekadentního pojetí pohledu na svět jakožto estetického odrazu individuální subjektivity.

## 9 Seznam použité literatury

### 9.1 Primární literatura

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří: *Barokové oltáře*. Praha: K. Janský, 1922.

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše a jiné prózy*. [Uspořádal Jaroslav Med], Praha: Vyšehrad, 1991.

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří: *Legenda o Sodomovi*. Praha: Ludvík Bradáč, 1920.

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří: *Posvátné ohně*. Praha: F. Adámek, 1911

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří: *Posvátné ohně*. Praha: Rudolf Šimek, 1921.

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří: *Román Manfreda Macmillena*. Praha: K. Neumannová, 1907.

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří: *Sodoma*. Praha: vl. nákl., 1905.

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří: *Ztracený ráj*. Praha: Československý čtenář, 1938.

### 9.2 Sekundární literatura

BEDNAŘÍKOVÁ, Hana: *Česká dekadence: kontext, text, interpretace*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000.

BENOIST, Luc: *Znaky, symboly a mýty*. [Přel. Zdeněk Hrbata], Praha: Victoria Publishing, 1995.

BRABEC, Jiří: Bádání o baroku v čase moderny. In: Bauer, Michal – Šťástka, Viktor (eds.): *Reflexe baroka v české literatuře XX. století*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2003, str. 7–16. Rovněž in: Brabec, Jiří: *Panství ideologie a moc literatury. Studie, kritiky, portréty (1991–2008)*. [Uspořádali Jiří Flaišman a Michal Kosák], Praha: Akropolis, 2009, str. 68–78.

BUBEN, Milan: *Encyklopedie heraldiky*. Praha: Libri, 2003.

ČERNÝ, Václav: *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti 3. Baroko a klasicismus*. Jinočany: H&H, 2005.

Česká moderna. In: *Rozhledy národohospodářské, sociální, politické a literární* 5, č. 1, 1896, str. 1–4.

- ČORNEJ, Petr: Legenda. In: Mocná, Dagmar – Peterka, Josef (eds.): *Encyklopedie literárních žánrů*. Litomyšl: Paseka, 2004, str. 337–348.
- GRAVES, Robert: *Řecké mýty*. [Přel. Jiří Hanuš], Praha: Levné knihy Kma, 2004.
- JANDOUREK, Jan: *Svatí a kacíři světových náboženství*. Praha: Portál, 1998.
- JOLLES, André: *Simple Forms. Legend, Saga, Myth, Riddle, Saying, Case, Memorabile, Fairytale, Joke*. [Přel. Peter J. Schwartz], London: Verso, 2017.
- KALISTA, Zdeněk: *České baroko. Studie, texty, poznámky*. Praha: Evropský literární klub, 1941.
- KALISTA, Zdeněk: Úvod do politické ideologie českého baroka. In: Chudoba, Bohdan (ed.): *Baroko. Pět statí*. Praha: Ústředí katolického studentstva, 1934a, str. 40–90.
- KALISTA, Zdeněk: *Z legend českého baroka*. Olomouc: Edice Krystal, 1934b.
- KARÁSEK ze Lvovic, Jiří: K vývoji moderního umění. In: Karásek ze Lvovic, Jiří: *Impressionisté a ironikové. Dokumenty k psychologii literární generace let devadesátých*. Praha: H. Kosterka, 1903, str. 5–9.
- KROUPA, Jiří K.: Legenda a její funkce v proměnách křesťanské společnosti. In: Kroupa, Jiří K. – Svatoš, Martin – Šroněk, Michal (eds.): *Legenda, její funkce a zobrazení. Příspěvky z mezioborových setkání konaných 29. října a 10. prosince 1991*. Praha: Ústav pro klasická studia ČSAV – Ústav dějin umění ČSAV, 1992, str. 15–26.
- KUBÍNOVÁ, Marie: Prostory víry a transcendence. Kostel, chrám a boží muka v novodobé české literatuře. In: Hodrová, Daniela a kol.: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, str. 125–176.
- MÁCHAL, Jan: *Boje o nové směry v české literatuře (1800–1900)*. Praha: Jednota českých filologů, 1926.
- MAREK, Jaroslav: *Česká moderní kultura*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- MED, Jaroslav: Básník přeludných a tajemných příběhů. In: Karásek ze Lvovic, Jiří: *Gotická duše a jiné prózy*. [Uspořádal Jaroslav Med], Praha: Vyšehrad, 1991, str. 234–241.
- MED, Jaroslav: Česká symbolistně-dekadentní literatura. In: Janáčková, Jaroslava – Hrabáková, Jaroslava (eds.): *Česká literatura na předělu století*. Jinočany: H&H, 2001a, str. 43–92.



MED, Jaroslav: Literární svět Jiřího Karáska ze Lvovic. In: Assmann, Jan N. a kol.: *Sen o říši krásy. Dream of the Empire of Beauty. Sbíрка Jiřího Karáska ze Lvovic*. Praha: Obecní dům – Tigris, 2001b, str. 18–24.

MED, Jaroslav: *Od skepse k naději: studie a úvahy o české literatuře*. Svitavy: Trinitas, 2006.

MED, Jaroslav: Symbolismus – dekadence (Ze studie k připravovaným Dějinám české literatury). In: *Česká literatura* 33, č. 2, 1985, str. 119–126.

MICHEL, Bernard: *Praha. Město evropské avantgardy 1895–1928*. [Přel. Jana Vymazalová], Praha: Argo, 2010.

NECHUTOVÁ, Jana: *Latinská literatura českého středověku do roku 1400*. Praha: Vyšehrad, 2000.

NEŠKUDLA, Bořek: *Encyklopedie bohů & mýtů starověkého Říma & Apeninského poloostrova*. Praha: Libri, 2004.

OTTO, Rudolf: *Posvátno. Iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě*. [Přel. Jan J. Škoda], Praha: Vyšehrad, 1998.

PIHERTOVÁ, Vítězka: *Praha Jiřího Karáska ze Lvovic. Problémy dekadence a demonie*. Praha: vl. nákl., 1923.

POHORSKÝ, Miloš: Ztracený ráj aneb Paradoxy Jiřího Karáska. In: Karásek ze Lvovic, Jiří: *Ztracený ráj*. Praha: Melantrich, 1977, str. 270–280.

ŠALDA, F. X.: K otázce dekadence. In: *Rozhledy národohospodářské, sociální, politické a literární* 4, 1895, č. 6, str. 385–389.

ŠALDA, F. X.: *Kritické projevy 9. 1912–1915*. [Uspořádali Rudolf Havel a Ludmila Lantová], Praha: Československý spisovatel, 1954.

ŠALDA, F. X.: *Studie literárně historické a kritické*. Praha: Melantrich, 1937.

TÁBORSKÁ, Jiřina – JEDLIČKOVÁ, Alice: André Jolles. Jednoduché formy (Einfache Formen, 1930). In: Macura, Vladimír – Jedličková, Alice (eds.): *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, 2012, str. 387–396.

Sv. TEREZIE od Ježíše: *Život*. Vimperk: Tiskárny Vimperk, 1991.

TŘEŠTÍK, Dušan: Křesťanství, svatí a legendy. In: Kroupa, Jiří K. – Svatoš, Martin – Šroněk, Michal (eds.): *Legenda, její funkce a zobrazení. Příspěvky z mezioborových setkání konaných 29. října a 10. prosince 1991*. Praha: Ústav pro klasická studia ČSAV – Ústav dějin umění ČSAV, 1992, str. 5–15.

VOJTĚCH, Daniel: Na radikálním křídle moderny. K pojmu dekadence jako životnímu a uměleckému úběžníku konce 19. století. In: Urban, Otto M. (ed.): *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha: Obecní dům, 2006, str. 21–40.

VOJTĚCH, Daniel: *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Praha: Academia, 2008.