

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Eva Janáčková

Zobrazení věčného žida v českém a světovém umění

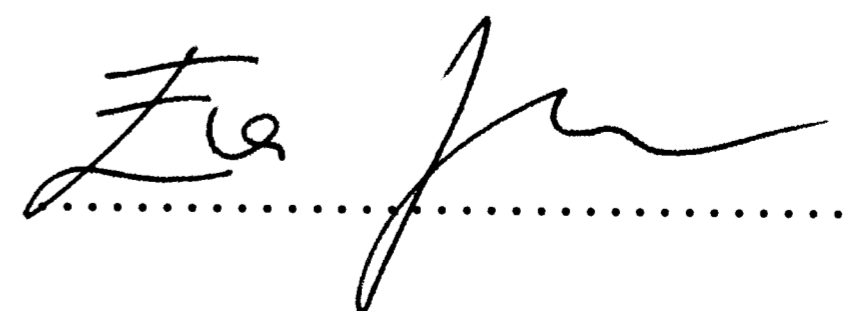
Magisterská diplomní práce v oboru Dějin umění

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Lubomír Konečný

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomní práci s názvem *Zobrazení věčného žida v českém a světovém umění* vypracovala samostatně a na základě uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne 31. srpna 2007

A handwritten signature in black ink, written over a horizontal dotted line. The signature is cursive and appears to be 'L. J.' or similar.

Poděkování

Chtěla bych tímto poděkovat nejprve Doc. Lubomíru Konečnému, který mne na svém ikonografickém semináři v akademickém roce 2004/2005 přivedl skrze Courbetův obraz *Dobrý den, pane Courbete* k motivu věčného žida ve výtvarném umění. Jeho připomínky v průběhu vedení mé diplomové práce se mi vždy ukázaly jako velmi podmětné a inspirující. Můj největší osobní dík mu však náleží za jeho nesmírně otevřený a nikým či ničím nespoutaný přístup ke všemu novému a neznámému, co mu přichází nejenom v profesním životě do cesty. Tohoto postoje si hluboce vážím a věřím, že mi i nadále bude velkým vzorem.

Dále bych chtěla vyjádřit své poděkování všem kolegům a přátelům, kteří mě nejrůznějšími způsoby podporovali v mém dvouletém úsilí porozumět ahasverovskému tématu, jmenovitě nejvíce Mgr. Petru Přikrylovi, s nímž jsem probírala nejeden odborný filosofický, lingvistický nebo historický problém, a historičce umění Mgr. Janě Staré, jež vždy věrně naslouchala mým starostem a přáním.

Obsah

Obsah.....	2
Úvod.....	4
I. ČÁST: VZNIK A VÝVOJ LEGENDY O VĚČNÉM ŽIDU.....	6
1. První písemné doklady o legendě.....	6
2. Vývoj legendy ve 14. až 16. století.....	11
3. Ahasverův příchod.....	16
4. Další život <i>Kurtze Beschreibung</i>	23
5. Rozvíjení legendy.....	27
6. Ahasverovi bratři.....	32
II. ČÁST: VĚČNÝ ŽID NA POLI UMĚLECKÉM.....	37
1. Světová literatura.....	37
2. Česká a slovenská literatura.....	44
3. Divadlo.....	56
4. Hudba.....	60
5. Film.....	63
6. Antisemitské proměny věčného žida v 19. a 20. století.....	66
III. ČÁST: VĚČNÝ ŽID VE SVĚTOVÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ...	70
1. Návrhy na identifikaci nejstarších zobrazení.....	70
2. Znázornění ve spisech ze 16. až 18. století.....	80
3. Lidová zobrazení v 19. století.....	85
4. Romantický věčný žid.....	89
5. Umělecká ztvárnění ahasverovského tématu.....	91
6. Antisemitská zobrazení.....	100
7. Židovští umělci.....	105

8. Ahasver po II. světové válce.....	114
IV. ČÁST: VĚČNÝ ŽID V ČESKÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ.....	118
1. Umění 19. a první poloviny 20. století.....	118
2. Knižní ilustrace.....	126
3. Novinová karikatura.....	130
4. Umění po II. světové válce.....	135
Závěr.....	140
Seznam použité literatury.....	144
Seznam vyobrazení.....	156
Obrazová příloha.....	165
Resumé.....	204

Úvod

Hlavním cílem této magisterské diplomní práce je na obecné rovině prozkoumání způsobu zobrazování takzvaného věčného žida ve světovém i českém umění.

Poměrně velký prostor bude nejprve věnován vzniku a následnému vývoji legendy o věčném židu, která byla ve svém základním rozvrhu písemně zaznamenána v západní Evropě již v první polovině 13. století. Jádrem příběhu se stalo uhození Ježíše, za což byl „věčný žid“ odsouzen k neustálému putování až do druhého příchodu Krista na zem.

Na tento přehled naváže část, v níž budu rozebírat ztvárnění ahasverovské látky na poli uměleckém: konkrétně v oblasti krásné literatury, divadla, filmu a hudby, a to jak ve světě, tak i v českých zemích.

Následovat bude poměrně obsažná kapitola, v níž zamýšlím chronologicky zmapovat osudy věčného žida ve světovém výtvarném umění. Začínám zprvu spíše pouhými návrhy na identifikaci jeho znázornění, neboť naplno se tradice lidového i uměleckého zpodobování Ahasverovy postavy rozvíjí teprve od 17. století. Století devatenácté bude pak již zcela nesené ve znamení nespočetného množství obrazů, grafik, ilustrací a karikatur s tímto námětem.

Poslední velký oddíl předkládané práce hodlám věnovat znázorňování věčného žida v českém umění. Tato část bude pravděpodobně nejvíce interpretativní, jelikož většina rozebíraných děl je na rozdíl od světového umění dobře dostupná v českých galerijních sbírkách či knihovnách, a byla by proto jistě škoda zůstat u pouhého popisu a konstatování fakt.

Ahasverovský motiv úzce souvisí s křesťansko-židovskými vztahy a s problémem antijudaismu či dokonce antisemitismu. Jako nezbytné se tedy ukázalo zasadit dané téma do širšího historického a náboženského kontextu. První dvě kapitoly této diplomové práce se proto zaměřují na zmapování fenoménu věčného žida v dějinách, společnosti a kultuře. Můžeme je vnímat jednak jako jakési obsažnější předpolí vedoucí k lepšímu porozumění ahasverovskému tématu obecně – tématu, jež dodnes nebylo v našem prostředí s dostatečnou důkladností zpracováno, tak také jako nezbytný odrazový můstek pro správné uchopení výtvarných zobrazení věčného žida v českém i světovém umění.

I. VZNIK A VÝVOJ LEGENDY O VĚČNÉM ŽIDU

1. První písemné doklady o legendě

Pověstinou se uvádí, že první doložená písemná zpráva pojednávající o věčném židu pochází z roku 1228. K nalezení je v anglické kronice *Flores historiarum* (*Květy paměti*), jejímž autorem byl benediktinský mnich z kláštera v St. Albans Roger z Wendoveru.¹ Téhož roku měl klášter podle kroniky navštívit arménský arcibiskup, který byl dotazován, zda viděl či slyšel něco o Josefovi, o němž se ve světě tolik mluví, protože měl být svědkem Ježíšova ukřižování a dodnes má být naživu. Již jen tento dotaz ze strany mnichů jasně ukazuje, že legenda už v tuto dobu pronikla do středověké Anglie. K údivu všech zúčastněných pak arcibiskup odpověděl, že s ním chvíli před odjezdem na západ povečeřel u svého stolu, ba dokonce že ho vídává a promlouvá s ním často.

Josef, původním jménem však Cartaphilus, měl dle vypravování Rogera z Wendoveru sloužit u Piláta jako dveřník, a když odtud Ježíše vyváděli, údajně jej udeřil rukou a posměšně mu řekl: „Jdi rychleji, Ježíši, jdi rychleji, proč otálíš?“ Ježíš se na něj prý podíval a odpověděl: „Já už jdu, ale ty budeš čekat, dokud se nevrátím.“ A tak Cartaphilus, který se nechal krátce po tomto incidentu pokřtít Ananiášem, jenž pokřtil také apoštola Pavla, zůstává v neustálém očekávání Ježíšova návratu. Vždy když dosáhne sta let, omládne znovu na třicet, tedy na stejný věk, jaký měl, když uhodil Ježíše. Dle arcibiskupa má pobývat především v Arménii a okolních východních zemích a mluví pouze tehdy, když je některým církevním hodnostářem dotázán. Charakterizován je jako

¹ Anglický překlad této zprávy, z které budu dále vycházet, je uveden v: ANDERSON George Kumler: *The Legend of the Wandering Jew*, Providence 1965, 18-19.

zbožný a velmi skromný muž, jenž se zvláštním zaujetím vypráví o utrpení Krista. Všechny dary, které jsou mu nabídnuty, odmítá, odívá se lehce a jí více než střídmě. Svou naději v posledku upíná k božimu vykoupení, protože hřešil v nevědomosti a neznalosti.

Následovník kronikáře Rogera z Wendoveru Matouš Pařížský, taktéž benediktinský mnich ze St. Albans, přejal tento příběh do své *Velké kroniky (Chronica majora)* z roku 1259. Zprávu z roku 1228 však obohacuje o několik upřesňujících okolností, z nichž mezi nejdůležitější náleží informace, že Cartaphilus očekává skutečně druhý příchod Ježíše, jenž má v ohni soudit tento svět, a potom svědectví dvou vznešených mužů, které vypovídá o jejich setkání s Cartaphilem v Arménii. Dále Matoušův záznam k roku 1252 líčí, jak poutníci z Arménie, kteří navštívili klášter, znovu potvrdili fyzickou existenci Josefa Cartaphila. Vyprávění o Cartaphilovi se v dané době stalo nepochybně velmi populární, protože obdobný příběh nalezneme také ve francouzské *Veršované kronice (Chronique rimée)* z roku 1243, sepsané Phillipem Mouskesem (či Mousketem), arcibiskupem v Tournai.

V tuto dobu již legenda, která bude později nazvána legendou o věčném, bludném či putujícím židovi, ve svém jádru obsahuje dva základní motivy: za první utrpení a strádání zapříčiněné urážlivým chováním vůči Ježíšovi a za druhé čekání na Kristův druhý návrat na zem. První prvek je vlastní staré legendě o Malchovi (česky případně také Malchusovi), druhý pak legendě o sv. Janovi, která je pravděpodobně ještě staršího data než vypravování o Malchovi.²

Legenda o Malchovi má svůj původ v Janově evangeliu. Křesťanská tradice ztotožnila postavou bezejmenného dveřníka, který v domě veleknězově udeřil rukou Ježíše do tváře (*J 18,22*), s Malchem, jedním ze strážců velekněze, jemuž Šimon Petr ut'al v Getsemanské

zahradě ucho (*J* 18,10),³ jež mu pak Kristus dotykem uzdravil (*L* 22,51). V jádru se de facto jedná o příběh provinění a trestu, jehož kořeny nalezneme již ve spisu *Leimonarion (Duchovní louka)* z pera Johannese Moscha (Eucrata) z konce šestého či začátku sedmého století. Postava Malcha zde není nikterak pojmenována, přesto si můžeme být jisti, že Etiopan, jenž dal Ježíši pohlavek na tvář, je vskutku jím.

Legenda o sv. Janu vychází opět z evangelií, v *Mt* 16,28 se dočteme, „...že někteří z těch, kteří tu stojí, neokusí smrti, dokud nespatří Syna člověka přicházejícího se svým královstvím.“ Jsme tedy svědky jakéhosi příslibu nesmrtelnosti, jenž měl být vztáhnut na některé Ježíšovy následovníky. Verše v *J* 21,20-23 však upřesňují, že tímto žákem by měl být pouze apoštol Jan, Ježíšův nejmilovanější učedník. Podle legendy, která se utvářela už od druhého století, sv. Jan nikdy nezemřel, ani v Efezu či na ostrově Patmu, nýbrž se z něj stal poutník čekající na druhý příchod Krista.⁴

Vhodným propojením obou legend – přičemž příběhu o Malchovi byl věnován nepochybně větší prostor – došlo v průběhu času k vytvoření legendy jedné. Důležitou roli jistě sehrála ústní tradice, skrze níž byl příběh šířen asi nejvíce, přesto je zarážející mezera šesti staletí, jež dělí první, velmi hrubý nárys příběhu z pera Johannese Moscha a první, již jasně rozpoznatelný útvar vyprávění o věčném židu, jak je lze nalézt v kronikách 13. století.

Významnou úlohu ve vývoji legendy sehrála také postava Antikrista, jejíž objevení má být podle křesťanské eschatologie nepochybnou známkou blížícího se druhého příchodu Ježíše na zem, a tudíž i očekávaného Posledního soudu. Již rok 1000 nebo později

² Ibidem 11-12.

³ V ostatních evangeliích (*Mt* 26,51; *Mk* 14,47; *L* 22,50) se vyskytuje obdobná zpráva, avšak pouze v *Janovi* nalezneme jméno daného strážce.

⁴ Legenda evidentně pracuje se ztotožněním minimálně dvou Janů, jež jsou zmiňováni v *Novém zákoně*: apoštola Jana a Jana zvaného Teologa, autora *Zjevení Janova*.

letopočet 1240, který odpovídal roku 5000 dle židovského kalendáře, byl mnoha tehdejšími křesťany spojován s takovými očekáváními. Lidé doslova na každém rohu hledali příznaky blížícího se konce, a když, jak se dovídáme z několika dobových zpráv, potkali někoho, kdo o sobě tvrdil, že je skutečně oním Antikristem, na kterého netrpělivě čekali, obdarovali ho almužnou a dokonce se vespolek radovali. Když však očekávaný rok minul a život šel nezměněně dál, zklamání křesťanští učenci se vrhli zpět k Písmu, aby zjistili, kde se v jejich výpočtech stala chyba. Zůstali však vzpomínky lidí, kteří údajného Antikrista viděli na vlastní oči, a tak se legenda o něm mohla pozvolna proměňovat. V průběhu doby začal být Antikristus, zprvu jen v ústním podání vedle mnoha jiných postav, ztotožňován se stejně podlým Malchem, který musí bez spočinutí putovat světem až do soudného dne.⁵

Přenesení příběhu z východu, kde legenda o Malchovi i o sv. Janovi vznikla, směrem na západ zprostředkovali pravděpodobně obchodníci a poutníci směřující z Evropy do Svaté země a ve 12. a 13. století pak především křižáci. Rozhodující roli distribučního centra v šíření legendy, zdá se, sehrála Itálie; nasvědčovala by tomu také skutečně první písemná zpráva zaznamenávající legendu o věčném židovi, jež se nachází v latinsky psané kronice boloňského původu *Ignoti monarchi Cisterciensis S. Mariae de Ferraria chronica et Ryccardi de Sancto Germano chronica priora*.⁶ Pro rok 1223, tedy o pět let dříve než ve *Flores historiarum* Rogera z Wendoveru, je zde uveden záznam pojednávající o jistém židovi pocházejícím z Arménie, jenž byl přítomen Ježíšovu utrpení. Když Kristus směřoval ke Golgotě, měl jej údajně

⁵ GAER Josef: *The Legend of the Wandering Jew*, New York 1961, 11-14.

⁶ V dřívější sekundární literatuře věnující se legendě byl vždy za první písemnou zprávu o věčném židovi pokládán záznam z kroniky *Flores historiarum*. Až George Kumler Anderson poukázal na starší boloňský pramen. Srov. ANDERSON (pozn. 1) 18; GAER (pozn. 5) 15.

napomenout, aby šel rychleji, za což teď musí čekat, dokud se Kristus podruhé nenavrátil.⁷

Srovnáme-li oba první písemně doložené prameny, zjistíme, že o něco málo mladší anglická verze je poněkud bohatší. Setkáváme se zde s Josefem, o němž však není nikterak řečeno, že by byl žid. Před křtem nesl jméno Cartaphilus, což je složenina dvou řeckých slov *kartos* a *philos*, v překladu znamenající „silně milován“, přičemž vazba k apoštolu Janovi, který byl díky Ježíšově náklonnosti ke své osobě přezdíván jako „miláček boží“, je více než zřejmá. Zpráva dále pracuje s určitými charakteristikami této postavy, jež se později stanou základem pro její další povahové rysy. Týká se to především zádumčivé povahy Cartaphila a jeho prostého způsobu žití, které mají být důsledkem velké kajícínosti. Boloňská verze je, jak už bylo řečeno, obsahově poněkud chudší, arménský poutník zde však byl pojímán jako žid, sice bezejmenný (*quendam Iudaerum*), čímž se nám však jádra legendy dotýká z druhé, neméně významné strany.

Postava věčného žida se ve 13. století vynořuje již poměrně zřetelně, pojmenování Cartaphilus však brzo ztrácí, a nahrazuje je nové jméno Buttadeus, jež asi pochází z latinského slovesa *batuere* (bít, udeřit někoho) a výrazu *deus* (bůh). A tak i přes špatnou gramatiku v základě tohoto jména jej můžeme přeložit jako „Bohabijec“ nebo „ten, kdo udeřil Boha“. Italské verze příběhu pak někdy pracují se jménem Botadeo, francouzské pak s Boutedieu. Italské Botadeo bývalo občas zkomoleno na Votadeo, jež můžeme přeložit jako „oddaný“ či „zasvěcený Bohu“, čímž se znovu dostáváme do blízkosti významu jména Cartaphilus, „silně milován“. Odtud už je jen malý krůček k „sloužícímu Bohu“, jenž se ve spojení s Janem objevuje u později hojně užívaného španělského a

⁷ ANDERSON (pozn. 1) 18.

italského označení věčného žida: Juan Espera en Dios a Giovanni Servo di Dio.

Kdy poprvé se jméno Buttadeus objevilo, už dnes samozřejmě nemůžeme přesně zjistit. Italský astrolog Guido Bonatti z Fiori, jenž zemřel kolem roku 1300 a byl tedy současníkem Dantovým, však ve svém spisu *De astronomia tractatus X (Deset pojednání o astronomii)* k roku 1267 o tématu dlouhověkosti píše, že viděl poutníka Johannese Buttadea směřujícího do Santiaga de Compostela, který žije na zemi od dob Ježíšových, jež udeřil, za což musí pykat. V tomto traktátu, který vyšel tiskem poprvé až roku 1491 v Augsburgu, je nejdůležitější přípis k již uvedenému roku 1267, protože Buttadea tak vřazuje do 13. století, kdy se příběh věčného žida začíná odvíjet také v rukopisech.

2. Vývoj legendy ve 14. až 16. století

Již v průběhu 14. století můžeme nalézt příklady částečného zanášení původního jádra legendy, jak k tomu dochází kupříkladu ve ztotožnění věčného žida s dlouhověkým štítonošem Karla Velikého, Janem van den Tydenem.⁸ V dobových popisech *Via Crucis* v Jeruzalémě pak nově nalézáme záznamy vztahující se ke zprvu neznámému místu, na němž měl Johannes Buttadeus uhodit Ježíše, jenž mu měl opětovat oněmi pamětnými slovy o jeho meškání zde na zemi až do druhého příchodu Krista.

K základnímu příběhu o věčném židu bývají v tuto dobu přidávány nejrůznější popisné detaily či další epizodní vyprávění. V tomto ohledu je jistě významný rukopis Antonia di Francesca di Andrea z období kolem roku 1450, ve kterém nalezneme postavu bosého

⁸ Tato postava spolu s Johannem Buttadeuem se vyskytuje v tzv. *Evreuxkém manuskriptu*, který je datován již do roku 1325.

Giovanniho Votaddia, jak ve františkánské kutně v horách během bouře zachraňuje chlapce, avšak v domě zachráněného nemohl zůstat déle než tři dny.⁹ Ve Vicenze je odsouzen za špionáž k pověšení, lano však pokaždé praskne, dokud se městská rada neodhodlá popravu ze strachu zrušit. Obdobně je tomu i na bojištích, jelikož Giovanni vždy jakoby zázrakem uniká téměř jisté smrti. Je obdařen schopností předpovídat budoucnost, najít poklady a znát všechny jazyky a nářečí světa, přičemž tuto jeho dovednost měl údajně přezkoumat i slavný humanista Leonardo Bruni Aretino. Dále umí Giovanni léčit lidi: popisován je případ těžce nemocné ženy, kterou uzdravil jeho řetízek. Někdy zmizí hned, jakmile se objeví, podle své vůle může být viditelný či naopak neviditelný. Peněz má vždy dost, vlastní prý bezednou peněženku, nikdy ji však nevyužije více, než je nezbytné pro jeho potřebu. Autor traktátu o něm tvrdí, že po Eliášovi a Enochovi je třetím velkým svědkem Boží moci na zemi, a jako jeden z prvních ho představuje jako věčného poutníka, neubírajícího se k žádnému přesnému cíli, při čemž však činí vše dobré, co je jen v jeho možnostech, a tak prý potvrzuje velikost a slávu Boží. Antoniova zpráva se díky bohatosti detailů stala velmi důležitým milníkem ve vývoji legendy o věčném židovi.¹⁰ Dohromady kombinuje nejrůznější motivy v onu dobu hojně rozšířené v ústní tradici, lhostejno, zda mají či nemají s příběhem o Buttadeovi něco společného.

Pokud se zaměříme ve sledovaném období na jednotlivé oblasti, zjistíme, že ve srovnání s Itálií, jež do vínku legendy přinesla hodně nového, například Španělsko a Portugalsko příběh o věčném židu v takové míře neobohatilo. Paradoxně by se naopak dalo očekávat, že právě násilné vyhnání židů z iberského poloostrova v letech 1492 a 1497

⁹ Zde poprvé se objevuje informace, která pak bude hojně používána, že Buttadeus nemůže na jednom místě zůstat déle než tři dny. Tato maximálně třídní přestávka od neustálého putování může být paralelou k třem dnům Kristova utrpení, smrti a vzkříšení. ANDERSON (pozn. 1) 27.

¹⁰ Anderson dokonce tvrdí, že žádná jiná verze legendy před rokem 1600 neposkytuje takové množství detailů. Ibidem.

mělo přinést vyprávění speciální stimul, a to především v oblasti lidové slovesnosti. Bohužel zde nalezneme pouze tři mince z peněženky Juana Espera en Dios, které byly později rozmnoženy na pět zlatáků, tedy na stejný počet, jako bylo při ukřižování ran Ježíšových.¹¹ Nezastupitelnou roli sehrál však Cristobal de Villalón, jenž ve svém satirickém díle nazvaném *Crotalon* přibližně z roku 1557 popisuje putujícího žida zcela nově jako jeruzalémského ševce,¹² který Krista uhodil namísto dřívější dlaně botou. Bota je jistě nejprůhodnějším atributem pro ševce – zde se však stala zvnějšněným symbolem aktu krutého násilí spáchaného na samotném Spasiteli.

V dobové Francii můžeme postavy Boutedieuho či Malca, jak jsou zde protagonisté věčného žida místy nazýváni, objevit rovněž v pašijových hrách, v Anglii pak explicitní zmínky nalezneme dokonce v anonymní poezii.¹³ Věčný žid se však v této zemi nevyhýbal ani literátům zvučného jména, například u Geuffreyho Chaucera nalezneme výraznou ozvěnu této postavy v *Odpustkářově povídce*, jež se nachází v cyklu *Canterburských povídek* z roku 1385.¹⁴ Bezejmenný zestárlý muž vrásčité bledé tváře s pronikavým pohledem usiluje o nalezení někoho, kdo by si s ním vyměnil jeho neblahý osud, protože Smrt se mu po celou dlouhou dobu obloukem vyhýbá. O tom, který z dobově rozšířených příběhů o věčném židovi Chaucer znal, můžeme jen

¹¹ Tři mince v peněžence se poprvé objevují u Eugenia de Salazar v roce 1560 a u Miguela de Cervantese v jeho *Galatei* z roku 1585, pět mincí se pak vyskytuje v díle Cristobala de Villalóna.

¹² Švec byl v minulosti obecně chápán jako člověk nezávislý a lehkomyšlný nebo dokonce jako místní skeptik či ateista. Anderson upozorňuje, že přidělit takovéto povolání člověku, který neustále putuje a obchodí tak nespočítatelné množství podrážek, nemuselo být vůbec záležitostí ironie náhody. ANDERSON (pozn. 1) 50.

¹³ Jedná se především o báseň objevující se v anglických rukopisech známou jako *Northern Passion*, která byla původně napsána již kolem roku 1300 a vykazuje velkou míru podobnosti s jednou francouzskou básní podobného obsahu.

¹⁴ V této jinak výtečné sbírce vyprávění nalezneme také antisemitské motivy, nejvýraznější z nich je obvinění židů z vraždy nevinného křesťanského chlapce, jež se tak na dlouhou dobu zapsalo do anglické literární tradice. Viz RUBIN Alexis P.: *Scattered among the nations: documents affecting Jewish history. 49 to 1975*, Toronto 1993, 106-107.

spekulovat,¹⁵ důležité však bezpochyby je, že díky romantickému vyznění děje, jež nemá v souvislosti s touto postavou v soudobé středověké literatuře pražádnou obdobu, autor předběhl vývoj legendy o několik století dopředu.

Vedle kupříkladu Skandinávie nalezneme zmínky připomínající legendu o věčném židu také v Čechách. Ve *Svatovítském rukopisu* ze druhé půle 14. století, dnes uchovávaném v Kapitulní knihovně v Praze, se nalézají staročesky zapsaná *Rozmluva panny Marie a sv. Anselma o umučení Páně*,¹⁶ která se oproti svému latinskému vzoru, dříve připisovanému sv. Anselmu z Canterbury, liší v přidání dvou kratších, do rozmluvy zakomponovaných textů. První se týká Jidáše a peněz vrácených židům, druhý pak vypravuje o rytíři Janovi, jenž byl svědkem Ježíšových muk, je stále živ a musí čekat na Kristův opětovný návrat a poslední soud.¹⁷

Dále je nutné uvést dochovanou pověst pocházející z českého prostředí, podle které se pražský tkadlec jménem Kokot vytrvale snažil nalézt poklad, jež jeho otec na neznámém místě uschoval. Jednou v zimní noci roku 1505, tedy za vlády krále Vladislava Jagellonského, jej navštívil cizí muž mluvící dokonalou češtinou, jménem Josef, který u něj nakonec setrval po několik dní. Přes den mu pomáhal s tkaním, večery zase trávil s dětmi vyprávěním o životě Ježíše. Jednou se mu Kokot svěřil o hledaném pokladu. Josef, o kterém se později dozvěděl, že se dříve jmenoval Cartaphilus a jako dveřník sloužil u Piláta, mu poradil, kde přesně je poklad zakopán, a na vysvětlení při tom uvedl, že jej společně s jeho otcem před několika desítkami let na daném místě ukryl.

¹⁵ Nabízí se možnost, že Chaucer se s touto legendou setkal na svých cestách v mládí po Itálii. ANDERSON (pozn. 1) 32.

¹⁶ V bibliografických záznamech se nachází odkaz na dnes bohužel nedostupný anonymní spis z 19. století, který byl možná převyprávěním této legendy. Viz *Věčný žid v legendě o sv. Anselmovi*, Praha (vyd. Beseda) 1875.

¹⁷ O údělu rytíře Jana pojednávají verše č. 479-498 v přetisku rukopisu. Viz *Svatovítský rukopis* (k vydání připravil Josef Patera), Památky staré literatury české 9, ř. 1, Praha 1886.

Dříve, než mu tkadlec stačil poděkovat, vytratil se a již se nevrátil. Pověst je s největší pravděpodobností produktem 16. století; tomu by odpovídala také určitá shoda týkající se objevení pokladu, s nímž se lze setkat také v o něco málo starším rukopise Antonia di Francesca di Andrea. Příběh se tak k nám mohl na začátku 16. století dostat přes Rakousy z Itálie, což by osvětlovalo i letopočet v pověsti zmíněný.¹⁸

Za zmínku nepochybně stojí taktéž záznamy cestovatelů, kteří navštívili Jeruzalém a jeho svatá místa. Vlám Jan Aerts van Mecheln podnikl cestu do Jeruzaléma roku 1484. V jeho zprávě stojí, že se zde setkal se záhadným židem, čekajícím na konec světa, s vlámským jménem Jan Baudewyn. Tento muž byl pečlivě strážěn za osmi dřevěnými a jedněmi železnými dveřmi v místnosti poblíž místa, kde se měl posmívat Ježíši. Měl dlouhé vlasy překrývající celé nahé tělo, stál nehybně, jen nahlas oddychoval a byl obdařen schopností přivést ke křesťanské víře každého, na nějž padl jeho zrak. Přibližně ve stejnou dobu pobýval v Jeruzalémě také Felix Fabri, který popisuje obdobného muže, uvězněného ve sklepení domu bývalého velekněze, kde popocházel neustále z místa na místo a lamentoval nad svými hříchy. V dalších cestopisných zprávách se můžeme kupříkladu dočíst, že na několik západů držený muž měl mít červenou hlavu¹⁹ a mluvil všemi jazyky, nebo že se jmenoval Malchus (nebo Marcus, Marco, Malco) a Krista udeřil železnou rukavicí, za což musí až do posledního soudu neustále chodit kolem sloupu. Podle tradice byl také Ježíš v Jeruzalémě

¹⁸ ANDERSON (pozn. 1) 32-33, 67, 115 (oddíl 21, pozn. odkaz 22). Anderson uvádí, že příběh nazvaný jako *Kokot* je otištěn v 18. čísle časopisu *Der Gesellschafter* z roku 1845, který je dnes bohužel nedostupný.; GAER (pozn. 5) 19-24. Gaer stejně jako Anderson jen převypravuje obsah legendy o Kokotovi.

¹⁹ Jidáš, který vedle Kaina ve středověku platil za symbol židovstva, byl ikonograficky často znázorňován s červenými vlasy, vousy a dokonce i načervenalou kůží. Není proto vyloučeno, že daný výtvarný motiv ovlivnil také literární zpracování Malchovy postavy. K ikonografii Jidáše ve vztahu k judaismu viz MELLINKOFF Ruth: Judas's red hair and the Jews, in: *Journal of Jewish Art*, VI, 1979, 31-46.

připoután ke sloupu v domě velekněze a tak se zdá, že ve slovesné tradici došlo ke ztotožnění těchto dvou sloupů.

Taktéž na Sicílii se dochovaly příběhy, jež sem pravděpodobně zanesli poutníci ze Svaté země, které Malchuse originálně umísťují do velrybího břicha Jonáše či na samotné mořské dno.

3. Ahasverův příchod

V průběhu 16. století docházelo především v německy mluvících zemích k vydávání dřívějších rukopisů pojednávajících o věčném židovi. Tiskem vyšla například jak *Chronica Majora* z pera Matouše Pařížského, tak opakovaně i traktát Guida Bonattiho z Forli, přičemž častým místem vydání se vedle Curychu stává hlavně Basilej, kde se v tu dobu již pár desetiletí živě rozvíjí protestantství.

Přestože se protestanti chtěli od katolíků v mnoha ohledech odlišit, určité postoje jim zůstaly společné. Na obecné rovině mezi ně přinejmenším patřil negativní vztah k židům. Připomeňme alespoň Lutherův silně antijudaistický spisek *Von den Juden und ihren Lügen* (*O židech a jejich lžích*) z roku 1543 či obecný pocit, že Antikrist a s ním i poslední soud a následný konec světa jsou skutečně za dveřmi. Legenda o Antikristovi, který v posledních dnech existence tohoto světa má vést vojsko Satana proti armádě Kristově, se často vtělila do tzv. antikristovských her, jež se v písemné podobě staly právoplatným inventářem křesťanství již začátkem vrcholného středověku, ač samotná legenda byla zaznamenána již v 10. století. Antikrist jako syn Satana a židovské panny či dokonce děvky je v nich postupně ztotožňován s židy jako takovými. O mongolských nájezdech ve 13. století či o násilných invazích Turků tlačících se v 16. a 17. století do Evropy se v tu dobu

psalo také jako o obrovské hordě židů vedených samotným Antikristem.²⁰

Do takovéto atmosféry se pak roku 1602 objeví osmistránkový spisek *Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden mit Namen Ahasverus* (*Krátké popsání a vyprávění o židu jménem Ahasver*), od teď známý jen jako *Kurtze Beschreibung*, jenž snad nejvýrazněji zasáhl do dalšího vývoje legendy o věčném židovi. Bez něho by tato postava byla předmětem zájmu pouze úzce specializovaných sběratelů pověstí.

Důležitou postavou příběhu je významný teolog a šlesvický biskup Dr. Paulus von Eitzen (1521-1598), jenž o svém setkání s Ahasverem rozmlouval dokonce několikrát s anonymním autorem tohoto krátkého pojednání. Podle spisku přijel v zimě roku 1542 Paulus von Eitzen ještě jako student do Hamburгу, aby navštívil své rodiče. V neděli po svém příjezdu se zúčastnil mše, při které si hned u kněžiště všimnul asi padesátiletého muže vysoké postavy s vlasy delšími než po ramena, jak bez bot a v nuzném dlouhém kabátci, sahajícím mu po paty, nehybně stojí, a pouze když je vyřčeno jméno Kristovo, uklání se hlavou, bije se do prsou a při tom všem hluboce vzdychá. Poté se Paulus von Eitzen dozvěděl, že neznámý se narodil jako žid v Jeruzalémě, nese jméno Ahasver a pracoval dříve jako švec. Byl přítomen Ježíšovu ukřižování a od té doby je neustále na cestách po všech možných zemích, přičemž jako důkazy svých tvrzení může uvést jakékoliv detaily ze života Ježíšova, apoštolů či dalších významných osob žijících v předchozích staletích, obzvláště na východě. Když se Paulus von Eitzen doslechl takovéto zprávy, snažil se usilovně s Ahasverem osobně seznámit a pohovořit s ním. Od něj samého se pak dozvěděl, že žil za dob Ježíše Krista, kterého v tu dobu považoval za bludaře a svůdce lidu,

²⁰ TRACHTENBERG Joshua: *The Devil and the Jews. The medieval conception of the Jew and its relation to modern antisemitism*, Jerusalem / Philadelphia 1993, 32-43

takže spolu s ostatními udělal vše proto, aby jej zatkli a soudili. Když poté Ježíše vedli před Piláta Pontského, křičel spolu s ostatními, aby byl ukřižován. Po Ježíšově odsouzení běžel rychle domů, do náruče vzal své malé dítě a stoupl si před dům, aby viděl, jak Ježíše povedou. Když pak Ježíš kráčel s křížem kolem jeho domu, na malou chvíli se o dům opřel, aby nabral síly. Ahasver se však rozzlobil a s klením odehnal Ježíše pryč, aby dál pokračoval ve své pouti. Nato se však Ježíš na ševce přísně podíval a odpověděl mu: „Já se zde zastavím a budu odpočívat, ty však musíš jít!“ Od té chvíle nemohl již déle zůstat ve svém domě a musel následovat Krista na Golgotu, kde přihlížel jeho poslednímu utrpení. Poté ucítil nutkání domů a k rodině se nevracet a tak začal putovat z jedné země do druhé, což tak činí až do dnešních dnů, neboť zde musí zůstat do posledního soudu jako živý svědek Kristových muk.

Paulus von Eitzen spolu s jiným hamburským učencem Ahasvera přezkoušeli ze znalostí reálií východních zemí, které navštívil, a byli jeho vědomostmi velmi udiveni. Když pak byl poutník po dobu svého přebývání ve městě k někomu pozván domů, mluvil jen tehdy, když se jej někdo na něco ptal, téměř nejedl a nepil a pokud mu někdo nabídl peníze, přijal jen pár drobných, které obratem rozdal chudým s poznámkou, že nepotřebuje peníze, protože Bůh mu vždy poskytne, co je třeba. Mluvil místním nářečím jako kdyby se zde narodil, na lidi působil jako tichý a do sebe uzavřený člověk. Při vyslovení božího jména prokazoval Bohu velkou úctu a jestliže někdo v jeho jménu klel, trásl se a ubožákovi prudce vyčínil. Ke konci spisku se pak dočteme, že dva jménem uvedení němečtí vyslanci narazili na podobného muže

v Madridu, a v úplném závěru, že byl naopak spatřen roku 1599 v Gdaňsku.²¹

Kurtze Beschreibung vyšlo roku 1602 celkem v devíti různých vydáních, přičemž jako nakladatelé jsou v jednotlivých výtiscích uvedeni buď Christoff Creutzer z Leydenu, Wolfgang Suchnach z Budyšina či Jakob Rothen z Gdaňska, přičemž obsah zůstal až na titulní stránku identický. Větší část výtisků vyšla v Budyšině, který se rozprostírá v Sasku nedaleko Drážďan, přesto se někteří badatelé na základě podrobné analýzy textu, který jsme zde právě převyprávěli, domnívají, že skutečný původ těchto vydání je severoněmecký, přesněji, že jeho anonymní autor pocházel ze Šlesvicka.²²

Přijímaná je také domněnka, že původcem brožurky byla osoba z okruhu Giovanniho Bernardina Bonifacia, markýze d'Orío (1517-1597), nábožensko-politického uprchlíka z Neapole a zapřísáhlého protestanta, který se se zmiňovaným Paulem von Eitzen osobně znal. V sedmdesátých a osmdesátých letech šestnáctého století markýz vlastnil velkou osobní knihovnu v Gdaňsku a provozoval zde něco na způsob intelektuálního či kulturního salónu. Mezi jeho přátele a tedy potenciální autory spisku patřil malíř Anton Moller, jemuž bylo vlastní speciální zalíbení pro Itálii, Dr. Welsius, profesor rétoriky a homiletiky, a tiskař Jakub Rhode, pravděpodobně totožný s Jakobem Rothenem, jenž v Gdaňsku vydal *Kurtze Beschreibung*. Gdaňské vydání se od ostatních osmi z roku 1602 velmi liší: v podtitulu má zaneseno jméno Buttadeus, stejně jako se zde jmenuje hlavní postava. Z toho můžeme usuzovat, že jeho autor mohl znát například traktát Guida Bonattiho z Forli, který se ostatně mohl nacházet v d'Oríiově knihovně, případně se o jeho obsahu

²¹ Přetisk spolu s přesným přepisem textu jednoho z dvaceti dnes dochovaných výtisků *Kurtze Beschreibung* byl publikován např. v: SEMAH Josef / VILLANUEVA Felix (eds.): *The wandering Jew. The wondering Christian*, Leiden 1998, 9-19.

²² S touto teorií poprvé přišel Leonhard Neubaur, autor největší bibliografie textů o věčném židovi, ve své práci *Die Sage vom ewigen Juden* z roku 1893.

mohl dozvědět přímo od sečtělého markýze. Za místo, kde legenda o Ahasverovi vznikla, se proto podle zastánců této hypotézy považuje právě Gdaňsk, který, jak je uvedeno v samotném závěru textu, věčný žid také navštívil. Toto město, tehdy náležící Polskému království, v němž však byla většina obyvatelstva německá, bylo stejně jako ostatní města plno očekávání v příchod Antikrista, jenž byl cítit doslova za dveřmi, jelikož roku 1601 a 1602, jak se dovídáme z dobových kronik, postihl oblast mor – jeden z dalších neblahých příznaků blížícího se konce světa. Všechny ostatní tisky vydané jinde než v Gdaňsku lze proto považovat za podvrhy, jež ve skutečnosti nebyly vytištěny v daných městech. Jeden jediný vydavatel chtěl pravděpodobně použitím několika jmen vydavatelů a míst vydání, což nebylo v této době vůbec neobvyklé, docílit větší důvěryhodnosti spisu a logicky jeho vyššího prodeje. Tato teorie má ale především tu výhodu, že načrtává možný vztah mezi Itálií, zemí, odkud se pravděpodobně legenda šířila na západ, a severním Německem spolu s přilehlým územím, kde nebylo vyprávění o věčném židovi až doposud písemně zaznamenáno.²³

Pokud srovnáme *Kurtze Beschreibung* s jednou z prvních zpráv o věčném poutníkovi, kterou zaznamenal Roger z Wendoveru a následně převzal Matouš Pařížský, dojdeme k závěru, že autor spisku z roku 1602 byl s největší pravděpodobností obeznámen s *Chronicou Majora* vydanou například v Curychu v roce 1582, jelikož v obou textech je hlavním zprostředkovatelem příběhu postava biskupa. Také hříšník je obdobně kající, tiše snášeje téměř věčný čas, jenž zde musí strávit do druhého příchodu Krista. Vyhýbá se sebenepatrnějšímu kletí či rouhání a působí vždy jako mravů si vážící člověk, takže se může téměř zdát, že jeho osobě nikdy nebylo vlastní nic špatného; naopak: jeví se takřka jako

²³ Velkým zastáncem této teorie je především George Kumler Anderson v: ANDERSON (pozn. 1) 43-44.

misionář, živý svědek Ježíšova utrpení a boží velikosti, což zdůrazňují oba výše uvedené texty. Oproti vyprávění Antonia di Francesca di Andrea je zde však Ahasver vylíčen s „asketičtější“ vyzněním, chtělo by se říci jako typický představitel německé reformace. Ve srovnání s jinými verzemi legendy je také poněkud otrhanější, je už věčným poutníkem, nikterak však omezeným: může setrvat, kde se mu jen zráčí, dokonce více než tři dny, které mu dříve byly maximem.

Uvedená knížka lidového čtení, jak její žánr můžeme nazvat, přichází roku 1602 také s něčím naprosto novým, a to se jménem hlavní postavy, v původní verzi Ahasverus, v počeštěné pak Ahasver či Ahašver. V biblické knize *Ester* se toto jméno objevuje v podobě Achašveróš, což je hebrejský přepis perského jména, do řečtiny překládaného jako Xerxés (lev či král).²⁴ Achašveróš byl manželem krásné židovky Ester, která spolu se svým strýcem Mordechajem odvrátila od svého lidu v celé perské říši pohromu, již pro něj chystal vladařův oblíbenec Haman. Veselá oslava záchrany židovského národa se pak stala základem svátku Purim, který je slaven vždy 14. dne měsíce adaru, podle křesťanského kalendáře buď ještě v únoru, nebo v březnu, kvůli čemuž se mu často říkalo „židovský masopust“. Již od 16. století jsou doloženy tzv. purimové hry, jež byly svým způsobem obdobami v tu dobu již hojně rozšířených německých *Fastnachtspiele* (masopustních her). Účastníci těchto rozverných taškařic nosili jednoduché kostýmy, tváře jim kryly masky a při předvádění her s humornými prvky v domácnostech nebo na ulicích ghett často užívali vulgární či dokonce obscénní jazyk. Narozdíl od křesťanských masopustních her byly tyto frašky, psané především v jidiš, zaměřeny

²⁴ Identifikace s konkrétní historickou postavou není jistá, nejčastěji se uvádějí perští králové Xerxés I. a jeho syn Artaxerxés I. žijící v 5. století př. n. l.

proti nežidům.²⁵ Předpokládá se, že autor *Kurtze Beschreibung* znal dobře tyto purimové hry. Hrdinský Mordechaj byl zde veleben k nebesům, očerňovaný Haman proklínán jako největší zlosyn a Achašveroš líčen jako váhající člověk, ne-li jako blázen či dokonce dříve jako idiot.²⁶ Otázkou pouze zůstává, proč si anonymní pisatel vybral právě postavu Ahasvera, jenž vlastně nebyl žid. Vysvětlení můžeme nalézt ve skutečnosti, že v průběhu 16. století bylo jeho jméno užíváno jako pokrytecké označení pro židy. A právě takové jméno se pisateli mohlo hodit do příběhu, jenž je ve své podstatě antijudaistický, i když se zde ještě nesetkáváme s pozdějším otevřeným útokem vůči židovskému národu jako takovému, nýbrž jen s obviněním nejvyšších židovských kněží, že označili Ježíše za kacíře a svůdce lidu.

Není také od věci otázat se, proč byl v tomto spisku použit jako zprostředkovatel vyprávění právě Paulus von Eitzen. Odpovědí může být kupříkladu jeho blízký kontakt s Philipem Melanchthonem, vůdčí osobností luterské reformace, který jej mohl přivést do blízkosti gdaňské skupiny, jejímž hlavním iniciátorem byl markýz d'Orio, s nímž se reformátor prokazatelně nejednou setkal. To, co však Paula von Eitzen paradoxně přibližuje k legendě nejvíce, je podle jeho životopisných údajů vlastnictví obrázku ukřižovaného Krista s Malchem či podobně zobrazeným římským vojákem.²⁷ *Kurtze Beschreibung* vyšlo poprvé až několik let po biskupově smrti, takže se nikdy nedovíme, jak by na ně reagoval. Užití jeho jména však mohlo sloužit jako jakési lákadlo, dnes bychom řekli chytrý marketingový tah, který měl zvýšit jak autenticitu

²⁵ Například výtisky *Akhashveroshshpil* vydané ve Frankfurtu nad Mohanem roku 1708 představitelé města nařídili spálit, pravděpodobně z důvodu popisu nevhodných a neslušných scén, a roku 1728 předvádění obdobných her dokonce v Hamburku zakázali. K purimovým hrám viz SHMERUK Chone: Purim-Shpil, in: *Encyclopaedia Judaica*, XIII (P-Rec), Jerusalem 1971, 1396-1404.; ABRAHAMS Israel: *Jewish life in the Middle Ages*, London 1932, 260-72.

²⁶ DAUBE David: Ahasver, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 37.

²⁷ ANDERSON (pozn. 1) 50.

příběhu, tak nepochybně také prodejnost spisku, protože skutečný von Eitzen byl váženým představitelem luterské církve.

4. Další život *Kurtze Beschreibung*

Prvních devět vydání *Kurtze Beschreibung* je anonymních, desáté, alespoň tak, jak je počítá Aaron Schaffer,²⁸ vydané údajně Christoffem Creutzerem v Leydenu roku 1603 pod názvem *Wunderbarlicher Bericht von einem Juden Ahasverus*, je připsáno Chrysostomu²⁹ Dudulaeusu Westphalusovi. Jméno tohoto autora se pak objevuje v záhlaví mnoha dalších edic tohoto spisku (zkráceně nazývaných jako tzv. Dudulaeusovy pamflety) v průběhu celého 17. století či dokonce později. Toto jméno je s největší pravděpodobností pseudonymem, a byť tak autorova identita zůstává neznámá, alespoň hypoteticky můžeme uvažovat o Doktoru Welsiovi, učiteli rétoriky z gdaňského okruhu, který byl paradoxně proslulý svým mumláním a huhňáním. To by odpovídalo výrazu „dudler“, označujícímu „toho, kdo mumlá“, což by pak mohlo sloužit za základ pro označení Dudulaeus.³⁰ Pokud upustíme brzdu naší fantazii, mohl by právě tento záhadný „mumla“, jak bychom česky řekli, být původcem předchozího *Kurtze Beschreibung*.

Rozdíl mezi Dudulaeovým spiskem a původním anonymním tiskem z roku 1602 není ve vyprávění příliš významný. Ahasver navštěvuje Hamburg jen o pět let později, roku 1547, a přidány jsou některé verše v latině. Důležitý je však jakýsi dodatek v podobě

²⁸ Rozbor několika prvních edic poskytuje: SCHAFFER Aaron: The Ahasver-Volksbuch of 1602, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 28, 30-32.

²⁹ V řečtině znamená „zlatouštý“, zde se můžeme domnívat, že se jedná o aluzi na povolání rétora, zkušeného mluvčího apod.

³⁰ ANDERSON (pozn. 1) 44.

teologického komentáře, nazvaný *Erinnerung an den Christlichen Leser von diesem Juden* (*Upomenutí křesťanskému čtenáři o tomto židu*), ve kterém se kupříkladu dočteme, že Kristova milost je věnována i Ahasverovi, který lstivě pronásledoval Ježíše „se lví zuřivostí, ale pak se obrátil od Saula k Pavlovi, od namyšleného opovržení hodného člověka k pokornému, od nejzazšího nepřítele k oddanému následovníku Vykupitele...“³¹ Tato upomínka vnesla do legendy o Ahasverovi nový prvek, který je možno vykládat již jako zcela antijudaistický, tedy úmyslně zaměřený proti židům jako příslušníkům jednoho národa a současně vyznavačům starého, myšleno překonaného náboženství. Odráží se zde velké napětí ve vztazích mezi nedávno vzniklou luterskou reformací a židovským národem jako takovým.

Židé nebyly ve středověku nejrůznějšími pogromy a pronásledováními zcela vyhlazeni jako kupříkladu Albigenští či jiné křesťanské hereze, mimo jiné také z toho důvodu, protože přetrvávala silná víra v druhý příchod Kristův, který se však podle jedné tradice nemůže odehrát, dokud nebudou všichni židé obráceni ke křesťanství. Židé proto museli být alespoň částečně uchráněni před naprostým vymýcením z povrchu zemského, jinak by totiž Ježíšův druhý příchod nebyl dle dobového přesvědčení vůbec možný.³² Když Martin Luther (1483-1456) reformoval církev, považoval svou verzi křesťanství za poslední slovo v ustavení pravého náboženství a usiloval o konverzi židů na novou víru, jelikož již brzy měl nastat konec světa, a nic už tedy jejich obrácení nebránilo. Židé však Luthera eufemisticky řečeno zklamali, a proto se z něj ve druhé půli života stal jejich vášnivý hanitel. Podobnými myšlenkami vztahujícími se k vynucené masové konverzi židů se však o století později zabývali jak luteráni, tak i katolíci, jimž

³¹ Cit. dle ANDERSON (pozn. 1) 51.

bylo očekávání konce věků v obdobné víře vlastní. Právě v tomto kontextu dochází k oživení zájmu o věčně putujícího žida, jenž dosvědčuje pravdivost křesťanské zvěsti, který se však v Dudulaeově pojetí stává postavou reflektující silné protižidovské nálady, jež v tomto případě vycházejí z protestantského prostředí.³³

Téměř každé vydání přidává k původní zprávě z *Kurtze Beschreibung* něco nového; tak kupříkladu v desáté edici nalezneme z druhé strany titulního listu báseň o šestnácti verších, jež v německé a možná i evropské poezii vůbec poprvé pojednává o věčném židu, zde již zvaném jako Aschverus. Postupem času narůstá počet stránek vydání: zprvu na dvanáct, později, když se k základnímu textu přidávají texty další – pojednávající nejprve o zprávách, komu a kde se Ahasver objevil (zmíněna jsou především německá města, následují Belgie, Francie, Anglie, Skandinávie a slovanské země: Prahu měl Ahasver navštívit již roku 1602), pak i o dalších tématech týkajících se převážně židovské problematiky –, stoupá rozsah na šestnáct, dvacet, ale i na čtyřicet šest stran jako v případě jednoho Dudulaeova pamfletu z roku 1793. Počínajíc dvacátým druhým vydáním z roku 1634 se pravidelně objevuje zpráva o dvanácti izraelských kmenech – co který z nich učinil zlého Pánu Kristovi, jak jej potupil a jak za své prohřešky musí být každý z nich potrestán. V následujících vydáních pak nacházíme připojeno vyprávění o Jidáši, Adamovi, Setovi atd. Od třicáté první edice, vydané v roce 1694, se o hlavní postavě hovoří jako o „*der ewige jude*“ (věčný žid), s určením, jež odráží aspekt věčného putování. V následující edici z roku 1697 se pak lze dále dočíst, co který z velkých rabínů v procesu proti Ježíšovi údajně pronesl.

³² Toto pojetí vychází z novozákonních textů hovořících o konverzi židů v posledních dnech světa. Srov. Ř 11, 25-27.

³³ MACCOBY Hyam: *The Wandering Jew as Sacred Executioner*, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 28, 239-240.

V podstatě čtyři ze všech těchto vydání vytvářejí základ legendy, badateli nazývaný jako tzv. Ahasverovská kniha (v německé oblasti pak tzv. *Ahasverus Volksbuch*). Jedná se samozřejmě o primární pramen *Kurtze Beschreibung*, který je vzorem pro všechny další edice, pak Dudulaeův explicitně antijudaistický pamflet s jeho *Upomenutím křesťanskému čtenáři*, dále spis s názvem *Gründliche und warhafftige Relation von einem Juden* (*Řádné a pravdivé zpravení o jednom židovi*), jenž přidává negativně vyznívající zprávy o židech, a nakonec *Unruhiger Wall-Bruder aus dem Jüdenthumb* (*Neklidný poutník z židů*), který zahrnuje obecné informace či dokonce až moralismy často pojednávající o věcech vnější povahy, jež jsou obsaženy kupříkladu v různých dopisech, namátkou římskému senátu, Tiberiovi apod.³⁴

Obecně můžeme konstatovat, že ve *Volksbuchu* protižidovské napětí s časem roste a jeho popularita je v průběhu dvou následujících staletí větší než věhlas tzv. Faustovské knihy, vydané na rozdíl od Ahasverovské knihy ve Frankfurtu v jediném roce 1587. Doktor Johann Faust byl stejně jako Ahasver hříšník, jenž se však Bohu zprotivil praktikováním alchymie a černé magie, které vykonával na nejrůznějších místech, z čehož plynulo neustálé cestování, a v posledku i smlouvou s ďáblem. V pozadí tohoto příběhu pak stojí nepochybně snaha tehdejších luteránů udělat z něj odstrašující případ pro všecken lid pravé víry.³⁵

Kurtze Beschreibung či jiné vydání příběhu o věčném židovi, které z něj vyšlo, začalo být brzy překládáno do jiných jazyků. Kupříkladu francouzsky legenda vyšla již roku 1609, anglický překlad existoval s jistotou v roce 1620, možná však již roku 1612,³⁶ následovala

³⁴ ANDERSON (pozn. 1) 52-53.

³⁵ SMEED John William: *Faust in Literature*, London 1975, 1-3, 224.

³⁶ Podrobná historie ahasverovské legendy v Anglii je k nalezení v: ANDERSON George Kumler: *Popular Survivals of the Wandering Jew in England*, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 76-104.

převedení do vlámštiny, jazyků slovanských (první do ruštiny roku 1663), ale také řečí severských zemí. V nich byl pojem „žid“ místním obyvatelům zřídka známy, protože se zde židé ještě pořádně neusadili. To značně komplikovalo práci překladatelům, kteří museli hledat způsob, jak čtenářům hlavní postavu přiblížit. V dánštině a finštině byl z tohoto důvodu Ahasver nazýván pouze jako „jeruzalémský švec“. Téměř každá národní verze legendy se však vyznačuje určitými detaily a specifiky, jež jsou vlastní pouze jí.

5. Rozvíjení legendy

Máme-li naši pozornost soustředit na oblast lidových vyprávění o věčném židu, můžeme nejdříve provést jejich základní dělení na ty, které pocházejí z východních oblastí, a na ty, jež mají svůj původ na západě. Východní pověsti, kterých je doloženo daleko méně než oněch druhých – pravděpodobně z důvodu později rozvinutého knihtisku a menší sběratelské aktivity –, lze charakterizovat jako příběhy ztělesňující spíše děj bližší trpícímu Malchovi nežli čekajícímu Cartaphilovi, přičemž putování hlavní postavy bývá omezeno na konkrétní oblast. Často se postava ptá, jaký je den, a zda Kristus stále žije, nad odpovědí pak vzdychá, pláče či jinak dává najevo utrpení své duše. Naproti tomu na západě, kde lidové příběhy o věčném židu v takové míře nepodléhaly „kontaminaci“ jinými pověstmi, převažuje motiv spíše cartaphilský či buttadeovský a do popředí se dostává námět neustálého putování a čekání na druhý příchod Ježíše. Pověstí tohoto ražení se v západní a střední Evropě celkem nasbíralo více než sto.³⁷

³⁷ Jednotlivá lidová vyprávění o Ahasverovi rozdělená podle zemí jsou velmi stručně zaznamenána v: ANDERSON (pozn. 1) 71-105.

Mým úkolem zde však není probírat jednotlivá vyprávění o věčném židovi, zaměřím se nyní proto jen na ta nejzajímavější a nejinovativnější podání jeho života. Kupříkladu jedna dlouhá francouzská lidová balada jarmarečným tónem vypráví, jak se tři občané setkali s neznámým starcem, který vyprávěl o svých útrapách v Africe i Americe a nesl jméno Isaac Lakedion. Toto či obdobné příjmení Laquedem, které s největší pravděpodobností vychází z hebrejského výrazu *kadmon* (starý, starodávný), nalezneme rovněž v mnoha dalších příbězích, kde bývá kromě toho udáváno také poutníkově stáří, jenž se odvíjí od toho, že když mu bylo dvanáct let, narodil se Ježíš Nazaretský.

V jiných vyprávěních se s věčným židem setkáváme jako s hříšníkem a zatrpklým člověkem, jenž se objevuje pouze během špatného počasí, za bouřek, hromů a vichrů, které jej spolu s morem a epidemiemi doprovázejí na každém kroku, a když se takové počasí blíží, lidé se mají podle doporučení společně modlit, aby jejich město Ahasver minul.

V některých slovanských pověstech je ahasverovská postava spojována s fázemi měsíce: když je měsíc nový, objevuje se i on jako mladý silný člověk. Když naopak měsíc dorůstá a blíží se úplňku, také putující žid zestárne a zeslábne. Jeho tvář navíc zbledne a pokryje se vráskami a jeho ruce se začnou třást.³⁸ Zaznamenána jsou též vyprávění, ve kterých se Ahasver proměňuje dokonce v domácí či jiná zvířata. Nebo pouhým dotekem ruky dokáže léčit nemocné. Údajně se zjevuje pouze těm, kteří jej skutečně potřebují, obzvláště však lidem plánujícím spáchat sebevraždu, jenž pak přesvědčuje o povinnosti každého člověka snášet svůj osud, ať už je jakýkoliv.

³⁸ Spojování věčného žida s fázemi měsíce si v ukrajinských lidových pověstech jako jeden z prvních povšimnul Aleksander Wesselofsky. Ahasver rodící se a umírající dle postavení luny v nich neputuje místy, ale drží stráž nad Ježíšovým hrobem v Jeruzalémě. Viz WESSELOFSKY Aleksander: Der Ewige Jude, in: *Archiv für Slavische Philologie* 5, 1881, 401.

Na severu Itálie v údolí Aosta byl zaznamenán zvyk zavěšovat na větve stromů tři jablka – to na památku Ahasverovy návštěvy během Velikonoc. Prý tudy kdysi procházel právě před těmito svátky, lidem povykládal svůj smutný příběh a za jídlo a pití, jež mu věnovali, je obdaroval třemi červenými jablky, která místní obyvatele měla uchránit před hadím uštknutím.³⁹

Ve Švýcarsku se dochoval příběh, ve kterém jednoho dne stanul pod Matterhornem poutník a s údivem a lítostí v očích se díval k vrcholu. Když se jej někdo optal, proč je tak smutný a udivený, odpověděl, že když na stejném místě stál před několika staletími, leželo zde vzkvétající město, a ne místo zarostlé lučným kvítím jako nyní; předpověděl však, že až se zde zase jednou podívá, a to bude v předvečer posledního soudu, bude se na tomto místě opět rozkládat město.

Díky nespočetným zprávám o věčném židovi začali lidé věřit, že takových poutníků existuje několik. Poměrně častá je informace týkající se jejich putování ve dvojici. První taková zvěst byla otištěna již roku 1645 v jednom vydání Dudulaeova pamfletu, kde se píše o dvou mužích, pohanovi a židovi, kteří byli účastni Kristova ukřižování a dodnes bloudí světem jako svědci „proti zaslepeným pohanům a nenapravitelným židům“.⁴⁰ Místy se objevují zvěsti, že se jedná o manželský pár, muže a ženu, kteří byli odsouzeni k věčnému putování, avšak každý se musí ubírat opačným směrem a pouze jednou za sto let se mohou na hodinu setkat. Martin Dröscher ve svém spisku *De duobus testibus vivis. Passiones Christi (O dvou živých svědcích. Utrpení Krista)* z roku 1668 naopak tvrdí, že Cartaphilus a Ahasver jsou dvě rozdílné osoby –

³⁹ Jablko většinou asociuje prvotní hřích, který měl být podle křesťanské tradice odčiněn Kristovým ukřižováním, avšak tato tři jablka mohou symbolizovat také tři pašijové dny. Rituál zavěšování jablka na větve stromů během Velikonoc může být proto vykládán jako oslava vítězství nad prvotním hříchem. Viz JACCOD Louis: *The Three apples of Easter. A Legend of the Valley of Aosta*, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 50-67.

⁴⁰ Cit dle ANDERSON (pozn. 1) 121.

zatímco jeden byl odsouzen k tomu, aby setrval ve svaté zemi, druhý naopak bloudí po zbytku světa. V 18. století se k těmto dvěma poutníkům někdy připojuje ještě třetí postava, Sameri, kterého dle Koránu proklel rozhněvaný Mojžíš a odsoudil k věčnému putování za výpomoc při zhotovování zlatého telete. Koncept tří „věčných židů“ však nebyl příliš rozšířen, největší oblibě se totiž těšila verze s dvojicí mužů, z nichž Cartaphilus dokonce získal nové jméno Krantz, ve spojení s původním Josephem: Joseph Krantz. Ve středověké křesťanské symbolice označoval věnec (německy *Kranz*) božsky posvěcenou osobu včetně krále; nabízí se proto hypotéza, že přízvisko Krantz může alegoricky souviset s korunou nesmrtelnosti, která mu byla nasazena samotným Ježíšem, nesoucím naopak korunu trnovou.⁴¹

Ahasver, který ovládal všechny jazyky světa, byl častým hostem akademických disputací pořádaných nejprestižnějšími univerzitami, jako jsou kupříkladu Oxford či Cambridge.⁴² Když profesori shledali určité nesrovnalosti mezi tím, co o dané historické události vypověděl věčný žid, a tím, co o ní bylo uvedeno v odborných knihách, vysvětloval to Ahasver vsutku chytrým odůvodněním: každý národ píše své vítězné dějiny, a proto mohou mít historici různých národností odlišné názory na jedny a ty samé děje minulosti. Vedle vědomostí týkajících se dějin starověkého Říma, Byzance či otomanské říše překvapoval věčný žid taktéž nevšedními znalostmi o islámu. Osobně se prý setkal s Mohamedovým otcem, kterého neznal ani sám prorok, protože zemřel ještě před jeho narozením.

⁴¹ ANDERSON George Kumler: Joseph Krantz. Twin of Ahasverus, in: *Germanic Review*, XXII, 1947, 193-200.

⁴² V románu Georga Sylvestera Vierecka a Paula Eldriga nazvaném *Mých prvních dva tisíce let: autobiografie věčného žida* z roku 1928 je popsáno, jak by takový křížový výslech Ahasvera na půdě oxfordské univerzity asi vypadal. Isaac Laquedem, skutečný putující žid, zde však správně namířenými otázkami všem akademikům ukázal, že domnělý Ahasver byl pouze všivý podvodník, který se za putujícího žida toliko vydával.

Pro badatele zabývající se tímto tématem se v dané souvislosti nabízí zajímavá otázka, zda je nutné považovat všechny údajně skutečné věčné židy za podvodníky, či ne. Lze se domnívat, že první zde byla legenda, kodifikovaná krátce po roce 1602, a až poté se objevili podvodníci, kteří ji využili předstíraje, že sami jsou jejími hlavními aktéry. Vymezit ale přesnou hranici může být velmi obtížné. Pokud se v příběhu neobjevuje přesné místo a datum objevení či dokonce jméno věčného žida, lze toto vyprávění považovat za místní lidovou pověst. Jestliže jsou naopak místo, čas a jméno uvedeny, můžeme tuto zprávu považovat za příklad jasného šarlatánství.

Větší část příběhů je charakteristická minimální historickou autenticitou, přesto se naleznou také záznamy, ve kterých lidé otevřeně prohlašují, že právě oni, a žádní jiní, jsou tím skutečným věčným židem, přičemž si tuto „pravdu“ nechají dosvědčovat i velmi ctihodnými a spolehlivými osobami. Vydávat se za Ahasvera dosáhlo nejvyšší oblíbenosti pravděpodobně v průběhu 17. a 18. století, přičemž mnoho takových případů nebylo jistě ani písemně zaznamenáno. Překvapivě i ve dvacátém století se objevili lidé, již o sobě tvrdili, že jsou věčnými židy. Kupříkladu jeden obyvatel New Yorku o sobě až do své smrti roku 1957 prohlašoval, že je jeho živoucí inkarnací.⁴³

Pakliže si uvědomíme, že každá varianta legendy i legenda samotná je pouze typem mýtu či symbolického vyprávění, které bylo reálným světem toliko inspirováno, například častým vyháněním a následným putováním židů středověkou, avšak i novověkou Evropou, klást si potom otázku, kdo z těchto Ahasverů byl či nebyl podvodník, nemá opodstatnění, neboť reálný Ahasver, alespoň podle všech relevantních, historicky ověřených záznamů, nikdy neexistoval.

⁴³ ANDERSON (pozn. 1) 106-107.

Obyčejní lidé obdivovali vědomosti a kouzla věčného žida, vzdělanci se však již v době reformace a následné protireformace dívali jak na tuto postavu, tak i na celou legendu s velkým despektem. Do této skupiny spadal například Pierre de L'Estoile (1546-1611), francouzský dějepisec a královský sekretář v jedné osobě. Akademici 17. a 18. století zabývající se legendou se téměř jednotně shodli ve veřejném odmítnutí pověsti, již považovali za pouhou fabulaci a fikci. Pozastavovali se mimo jiné nad krutostí trestu uvaleného na nebohého Ahasvera, protože pro ně nebyla slučitelná s nekonečnou boží milostí, o které se v tuto dobu ještě tolik uvažovalo.

6. Ahasverovi bratři

Budeme-li se poohlížet po Ahasverových nejbližších příbuzných, tedy osobách, jež jsou nuceny bez ustání putovat, narazíme hned na samém počátku Bible na jednoho z prvních lidí vůbec, na Kaina, který zabil svého mladšího bratra Ábela, když Hospodin odmítl jeho vlastní oběť z plodů země, zatímco Ábelovu přijal. Bůh pak dle *Genesis* 4,11-15 zemědělce Kaina proklel, vložil na něj znamení, aby byl chráněn před krevní mstou, a odsoudil jej k bezcílnému putování. Přestože se v následujících verších dočteme, že se Kain později usadil v zemi Nód na východ od Edenu a stal se zakladatelem měst a nositelem kultury, musí stejně jako Ahasver žít věčně, neboť nemůže prostě zemřít, ani být zabit. V některých verzích legendy je věčný žid s Kainem dokonce přímo ztotožněn. Oba mají nést znamení na čele: Ahasver planoucí kříž, jenž mu má stravovat mozek tak rychle, jak je obnovován, a Kain podle *Midraš raba* (jednoho z hebrejských komentářů ke Starému zákonu) znak ve tvaru písmene „C“, aby každý, kdo se s ním setká, věděl, že byl prvním mužem, který se dopustil bratrovraždy. V samotné Bibli je však

Kainovo znamení chápáno jako znak ochrany jeho života, a nikoliv jako symbol pohany a trestu, protože až jeho pozdějším přeznačením se z něj stal odznak morálního prohřešku.⁴⁴

Ve Starém zákonu nalezneme také praotce izraelského lidu, mezi něž se tradičně počítá Abraham, Izák a Jákob, z nichž každý svým způsobem opustil otcovský dům, aby se vydal na cestu a putoval do neznáma. Nejvýraznější je v tomto ohledu nejstarší z těchto tří patriarchů Abraham, který na boží pokyn vyšel z chaldejského Uru a přes Cháran po mnoha letech cesty dorazil až do země zaslíbené.⁴⁵ Téma dlouhého putování je v hebrejské Bibli aktualizováno mnohokrát, uveďme ještě pro příklad postavu Mojžíše, pod jehož vedením vyšli Izraelité z Egypta.

Vedle nesmrtelnosti a putování se v hebrejské bibli objevuje rovněž koncept dlouhověkosti. Především první předkové se měli dožívat skutečně vysokého věku. Vyniká mezi nimi hlavně Jered, který pobýval na zemi devět set šedesát dvě léta, a pak jeho vnuk Metúšelach, jenž žil ještě o sedm let déle.⁴⁶ Henoch, Jeredův syn a Metúšelachův otec, sice žil „pouze“ tři sta šedesát pět let, zato mu však nebylo dovoleno okusit smrt, poněvadž jej Bůh (podle *Gn 5,24*) vzal k sobě za živa. Lidová tradice vypráví, že poté, co Henoch vystoupil na nebesa, se jeho tělo ocitlo v nebeském ohni, obklopeném neustálým bitím hromů, blesky, vichřicemi a smrštěmi. Zajímavé je, že ještě na zemi měl být

⁴⁴ Eugen Isaac-Edersheim dává Kainovo, ale i Ahasverovo putování do kontextu s pradávnu nedotknutelností, s tabu, jež bylo uvaleno na jakéhokoliv bojovníka, lovce, a tedy i vraha, který se navrátil zpět do své původní komunity. Takovýto muž musel zůstat v izolaci do té doby, dokud se s ním duše zemřelých nesmířily. Jestliže by se tak nestalo, hrozilo by okolí velké nebezpečí. Viz ISAAC-EDERSHEIM Eugen: Ahasver. A Mythic Image of the Jew, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 200-201.

⁴⁵ Tématem putování ve vztahu k „jinému“ se obšírně věnoval také francouzský filosof židovského původu Emmanuel Lévinas (1905-1995), který konkrétně proti postavě Abrahama, jenž putuje z původního místa na „jiné“, jemu dříve neznámé a domů se už nevrací, postavil velkou postavu řecké mytologie Odyssea, který se kvůli trojské válce z rodné Ithaky vydává také na mnoholetou pouť, navrací se však nakonec tam, odkud vyšel. Tento rozdíl je dle Lévinase zásadní v rozumnění řecké a židovské tradici. LÉVINAS Emmanuel: *The Trace of the Other*, in: TAYLOR Mark (ed.): *Deconstruction in Context*, Chicago 1986, 345-359.

⁴⁶ *Gn 5,20; 5,27.*

Henoch dle pověstí ševcem. Proto někteří badatelé naznačují, že právě zde by bylo možné nalézt vysvětlení, proč byl Ahasver na svých poutích doprovázen obdobným špatným počasím.⁴⁷

Polibek smrti nepocítil ani prorok Eliáš, který, když nastal jeho čas, vstoupil na nebesa v ohnivém vozu doprovázeném taktéž vichrem.⁴⁸ Z tohoto důvodu se z Eliáše v pobiblické době stala významná postava židovské eschatologie; podle *Mal* 3,23 má být totiž právě oním prorokem, který ohlásí příchod mesiáše. Eliáš byl figurou velmi stimulující lidovou představivost, a proto se v nespočetných legendách spojovaných s jeho osobou můžeme dočíst, že polovinu času zbývajícího do příchodu mesiáše tráví putováním po zemi, kde lidem přináší útěchu a naději. Přítomen má být také každé obřízce, u níž je mu mimochodem vyhrazeno zvláštní místo na tzv. Eliášově křesle. V příbězích se zjevuje nejčastěji jako žebrák, nosič vody, šafář, ale také jako švec.

Podle jedné starověké rabínské legendy na světě neustále existuje takzvaných třicet šest spravedlivých (hebrejsky *lamed vav cadikim*), díky jejichž dobrotě a laskavosti je tento svět chráněn před zničením. Neobjevují se nikdy dohromady, nýbrž každý zvlášť, a to jako ti nejchudší z nejchudších, přičemž jejich častým povoláním je vedle krejčoviny také ševcovské řemeslo. Někteří z nich mohou spát až několik desítek let. Kupříkladu Honi spal podle palestinského Talmudu sedmdesát roků, a tak poté, co se probudil, už nikdo z jeho blízkých nebyl na živu. Nakreslil tedy na zemi kruh, vstoupil do něj a konečně zemřel.⁴⁹ Podobných příběhů, kdy spánek měl prodloužit lidem život, nalezneme bezpočet, uvedme jen namátkou pověsti o Josefu Arimatejském a svatém grálu, císaři Karlu Velikém pohřbeném v plné zbroji či kouzelníkovi Merlinovi ze dvora krále Artuše. Velmi známý je,

⁴⁷ GAER (pozn. 5) 80.

⁴⁸ *2Kr* 2,11.

vynecháme-li pohádkové vyprávění o Šípkové Růžence, také příběh o sedmi spáčích z Efesu, kteří se před pronásledováním za císaře Decia skryli kvůli své křesťanské víře v jedné jeskyni, kde nakonec spali celých tři sta šedesát let a probudili se až za vlády křesťanského císaře Theodosia. Překvapivá je na této legendě především skutečnost, že hlavní postava těchto sedmi spáčů nesla jméno Malchus.

Legenda o věčném židovi se s největší pravděpodobností stala základem vyprávění o třech nefitech v *Knize Mormon*, která byla zjevena Josephu Smithovi roku 1830. Tři nefité mají být stejně jako Ahasver staří muži s dlouhými vlasy, kteří na zemi obdobně setrvávají až do druhého příchodu Ježíše. Na rozdíl od Ahasvera však ne kvůli hříchu, jež by spáchali, nýbrž jako dar a z pocty, kterou si vysloužili díky oddanosti Ježíši. Většinou přicházejí po jednom, mohou však i dohromady. V mormonských tiskovinách v americkém státě Utah se během devatenáctého století poměrně často vyskytovaly zprávy o tom, že se jeden z nefitů někde objevil. Místy také došlo k diskusím, zda se jednalo skutečně o něj, či „pouze“ o věčného žida. Pokud postava odmítla pokřtít zájemce, běželo podle zažitého mínění „pouze“ o Ahasvera.⁵⁰

V řecké mytologii se setkáváme s hrdiny, kteří jsou také zatíženi trestem věčného utrpení či putování. Fryžský král Tantalos věčně stojí po pás ve vodě, Atlas na věky drží na svých zádech nebeskou klenbu, Prométheovi orel každý den vyklovává játra,⁵¹ Sisyfos věčně koulí velký kámen na horu a Odysseus by byl donucen do Ithaky putovat věčně, kdyby se za něj u Dia nepřimluvila bohyně Pallas Athéna. Žádná z těchto

⁴⁹ Honi Ha-me'aggel, in: *Encyclopaedia Judaica*, VIII (He-Ir), Jerusalem 1971, 964-965.

⁵⁰ GAER (pozn. 5) 62-67.

⁵¹ Postava Prométhea je v literatuře především na přelomu 19. a 20. století často spojována s věčným židem. Viz ANDERSON (pozn. 1) 302-312.

postav se však Ahasverovi nepodobá v té míře jako bludný Holaňďan,⁵² který se musí díky vraždě, již spáchal, plavit na lodi bez posádky až do skonání věků. Tato pověst má stejně jako legenda o věčném židovi středověké kořeny. V období rozvoje námořní plavby byla, nejen literárně, znovu objevována, a tak se můžeme setkat s mnoha jejími variantami. Základním prvkem je však vždy loď bez posádky, popřípadě s posádkou ožívající jen v noci, která se bezcílně plaví po moři a kolemplujícími lodím se snaží předat vzkazy pro dávno zemřelé.⁵³

Někteří badatelé spatřují také souvislost mezi věčným židem a postavami germánské mytologie, jako jsou kupříkladu bohové Wodan či Odin, oba charakterizováni jako tuláci bez odpočinku. V německy mluvících oblastech, například v Černém lese nebo v dnešním Švýcarsku, bylo pak v minulosti hodně rozšířené ztotožnění Ahasvera s tzv. věčným či divokým lovcem, jehož postava se měla vyvinout právě z pohanského Wodana. Divoký lovec musí podle jedné varianty příběhu věčně putovat až do druhého příchodu Krista, a to proto, že odmítl Ježíši dát napít čisté vody z řeky. Stejně jako věčnému židu se i mu, pokud není zrovna bos, připisuje chůze ve vysokých botách, jež mají být mistrovskou ukázkou jeho ševcovské práce. Občas boty zanechá v některém městě, kde jsou pak místními s chloubou ukazovány všem návštěvníkům kraje: v 19. století měly být údajně vystaveny dokonce v muzeích v Ulmu a Bernu.⁵⁴

⁵² Nebývale velké shody mezi oběma legendami si všiml již německý romantický básník židovského původu Heinrich Heine.

⁵³ FINGERLAND Jan: Ahasver – věčně na cestách, in: *Teologie & Společnost* 3, 2005, 36-37.

⁵⁴ BLIND Karel: Wodan, the Wild Huntsman, and the Wanderig Jew, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 169-189.

II. ČÁST: VĚČNÝ ŽID NA POLI UMĚLECKÉM

1. Světová literatura

Přibližně do poloviny 18. století byla legenda o věčném židovi poměrně jednotná. Objevovaly se sice nejrůznější, často místně podmíněné varianty příběhu, avšak jádro mýtu zůstalo v podstatě nezasazeno. Změna však přichází ve druhé polovině 18. století, kdy legenda o věčném židu začíná vedle neustále se rozvíjející lidové tradice pomalu pronikat do krásné literatury, která příběh místy zbavuje jeho pevných kontur a přeznačuje jej způsobem často velmi nenadálým.

Preromantičtí a především pak romantičtí autoři, kteří se ahasverovskou látkou zabývali na literárním poli jako jedni z prvních, a dodejme, snad i v největší míře vůbec, spatřovali ve věčném židovi tragického a osaměle putujícího hrdinu, jenž se staví proti tyranské, často božské autoritě, případně získává poznání stojící za hranicemi lidské všednodennosti a podobně. Romantický Ahasver je vždy individualistou, který stojí mimo původní kontext legendy, a proto v takové míře jako dříve neodráží napětí v židovsko-křesťanských vztazích, jež bylo jeho postavě předtím vlastní.

Úplný výčet romantických i dalších autorů pojednávajících téma věčného žida zde není možný, poněvadž by nejspíše připomínal obsáhlou příručku literární historie. Zaměříme se proto jen na ta nejvýznamnější díla.⁵⁵

Začneme poezií. Německý preromantický básník Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) napsal již roku 1783 báseň, jež

⁵⁵ Podrobnější seznamy literárních děl zabývajících se ahasverovskou tematikou a jejich odborné rozборы jsou k nalezení např. v: KÖRTE Mona: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik*, Frankfurt am Mein 2000.; KÖRTE Mona / STOCKHAMMER Robert (eds.): *Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom „Ewigen Juden“*, Leipzig 1995.

vyšla o čtyři léta později, nazvanou *Der ewige Jude. Eine lyrische Rhapsodie*, ve které se Ahasver trápí nesmírnou touhou po smrti, již nakonec nalézá s pomocí anděla v mořských vlnách pod horou Karmel.

O deset let dříve započal, avšak nedokončil (dochovalo se jen tři sta sedm zlomkovitých veršů), stejnojmennou epickou báseň také mladý Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), který v ní na pozadí Ahasverova příběhu satiricky shrnoval dějiny křesťanské církve, přičemž neopomenul zkritizovat ani její současný neblahý stav. O nových osudech hlavní postavy se však zde dozvídáme pouze tolik, že se Ahasver měl setkat s původem židovským filosofem, Spinozou.

Anglický básník William Wordsworth (1770-1850) ve své *Písni pro věčného žida*, napsané roku 1800, lamentuje nad jeho těžkým údělem a užívá podobenství, k nimž po něm sáhne řada dalších básníků – o tom, jak skutečně vše, jako třeba déšť, kamzík či mořský mlž nalézá svůj klid, jen neustále putující poutník nedochází svého cíle. Jiný anglický romantik Percy Bysshe Shelley (1792-1822) se legendy o věčném židovi dotkl v několika svých básních, nejsilněji se však vepsala do jeho *Královny Maab* z roku 1813, kde se hlavní postava vzpouzí proti diktátu božské tyranské autority stejně jako předtím Adam či Prométheus. Uštvaný a všemi opovrhovaný Ahasver (přičemž obdobně si údajně připadal i sám autor) se zde stává symbolem nebojácného protestu proti Bohu, případně svému osudu, avšak také znamením zatvrzelého ateismu, jenž vzbudil v čtenářích značnou nevoli poté, co byla práce prvně publikovaná. Rakouský básník Robert Hamerling (1830-1889) ve své básni *Ahasver v Římě* ztotožňuje věčného žida, ve kterém vidí věčného člověka nebo lépe celé nesmrtelné lidstvo, s Kainem, jenž jako první uvedl na zemi smrt. Ahasver, jehož touha po smrti není ničím jiným než přáním lidstva po odpočinku, pokoří nenasytného jedince, císaře Nera, nakonec však sám nenachází

vysvobozující smrt: „...chci v stínu vašeho si lehnout kříže, / ne abych pro věčnost si odpočinul, / – leč v sladkém klidu / bych jen trochu zdřímnul.“⁵⁶

Ahasverovského námětu se vedle mnoha jiných dotkli ve větší či menší míře také následující německy píšící básníci 19. století, které, jak se zdá, dané téma určitým způsobem přitahovalo více než ostatní tvůrce: jsou jimi Aloys Schreiber, Wilhelm Müller, Nikolaus Lenau, Adelbert von Chamisso, August Wilhelm Schlegel či Julius Mosen.

Posuneme-li náš zájem směrem k próze, narazíme na věčného žida již v jedné sekundární zápletce gotického románu *Mnich* z roku 1796 od Matthewa Lewise (1775-1818), jenž svou knihou přesáhl jisté meze konvenčnosti, když v tomto díle zabrousil do sféry erotických motivů a vztahů. Poněkud větší pozornosti se však Ahasverovi dostalo o rok později v románu *Rukopis nalezený v Zaragoze* (1797) z pera polského autora Jana Potockého (1761-1815), kde Ahasver vystupuje jako jeden ze zavržených poutníků, putující napříč světadíly. Důležitou postavou se stává rovněž v novele Williama Godwina (1756-1836) *Svatý Leon* (1799), která pracuje s motivem nesmrtelného člověka. Dále také v typicky gotickém románu *Poutník Melmoth* z roku 1820 od anglikánského, protikatolicky zaměřeného duchovního Charlese Roberta Maturina (1782-1824) nebo v próze *Salathiel: příběh minulosti, přítomnosti a budoucnosti*, jež vyšla anonymně poprvé roku 1828 v Anglii a později pod názvem *Zůstaneš, dokud se já nevrátím* dosáhla poměrně velkého úspěchu v USA. Jako autor se k ní později přihlásil kazatel George Croly (1780-1860), který chtěl skrze legendu o věčném židu kázat protestantům a obzvláště luteránům.

⁵⁶ HAMERLING Robert: *Ahasver v Římě. Báseň o šesti zpěvech* (přel. Jaroslav Vrchlický), Praha 1900, 256.

Mezi německy píšícími autory 19. století, kteří pojednali ahasverovskou látku, pak nalezneme například prozaiky Franze Horna, Levina Schückinga nebo dramatika Johanna Nepomuka Nestroye, dále málo známého dramatika českého původu Josepha Christiana Freiherr von Zedlitz či Ernsta Augusta Friedricha Klingemanna (1777-1831), který se stal s největší pravděpodobností předlohou Richardu Wagnerovi k postavě Ahasvera Klingemanna, o níž skladatel píše v závěrečných pasážích svého otevřeně antisemitského článku *Das Judentum in der Musik* v *Die Neue Zeitschrift für Musik* z roku 1850. Podobné negativní ozvěny se nacházejí i ve Wagnerově opeře *Létající Holanďan* (1843).

Mezi nejdůležitější zpracování daného tématu se řadí také temná poema v próze nazvaná jednoduše *Ahasvérus* (1833), kterou sepsal Francouz Edgar Quinet (1803-1875), v níž je hlavní aktér, kdekoliv se pohne, pronásledován neštěstím. Smrt a Láska nesoucí podoby ženského démona a anděla bojují o jeho duši, vykoupení nalézají jen na chvíli v lásce ženy – celé jeho počínání se nakonec uzavírá krachem. Quinetovou, ve své době velmi oblíbenou prací byl pak ve své novele nazvané *Isaac Laquedem* z roku 1853 ovlivněn také Alexandre Dumas starší (1802-1870).

Pravděpodobně nejslavnější dílo, díky kterému se také mnoho lidí obeznámilo s legendou o věčném židu, napsal francouzský prozaik Eugène Sue (1804-1857), který do něj nepokrytě vložil politické myšlenky vztahující se k dobovému socialismu a antiklerikalismu. Jeho *Le Juif Errant* začal na začátku čtyřicátých let vycházet nejprve po částech v novinách – v *Le Constitutionnel* dosáhl dohromady 169 pokračování – a v zápětí byl v letech 1844-1845 publikován knižně v celkem deseti dílech, protože dohromady román čítal přes osm set tiskových stran. Román je takřka historickou ságou o rodině Rannepontů, která díky svému protestantskému vyznání ztratila ve

Francii jak vysoké postavení, tak svůj majetek. To málo, co ze jmění zbylo, uschovali u jednoho židovského bankéře a smluvili se, že si jím rozmnožené peníze vyzvednou po sto padesáti letech jejich přímí potomci. Po uplynutí této doby se však nalezne pouze sedm pokračovatelů rodu, kteří musí o své dědictví urputně bojovat s představiteli jezuitského řádu. Věčný žid spolu se svou taktéž neustále putující sestrou Hérodiadou zde vystupují jako více méně vedlejší postavy, vytouženého posledního klidu dosahují až ve chvíli, kdy dva záporní protagonisté, náležící k zde záporně vylíčenému jezuitského řádu, umírají.

Věčný žid je v tomto románu ševcem, jenž urazil Ježíše. Kvůli němu musí také všichni ostatní řemeslníci trpět, což se autorovi nelíbí, a proto skrze jeho ale i další postavy bojuje proti utiskování a nespravedlnosti ve světě obecně. Ahasver představuje všechny chudé a utlačované, zpodobňuje věčnou mizérii nejnižších sociálních tříd. Tím Sue fakticky obrátil protižidovský motiv komplotu tak, že ti, do nichž je vtěleno zlo, nejsou židé samotní, nýbrž bohatí antisemité, kteří si přejí právě jejich konec. Věčný žid je přesto místy vylíčen podle zastaralých negativních schémat, například tehdy, když je pojmán jako zosobnění cholery, která jeho okolí pronásleduje, kdekoliv se ocitne, byť je však v celku popisován poměrně kladně. I když Sueův román vykazuje rozličné ideologické, moralistní i pedagogické aspekty, z našeho pohledu měla v minulosti bezpochyby nezanedbatelný význam především jeho schopnost dobře konkurovat velmi rozšířeným lidovým podáním legendy, která byla často nadměru protižidovská či dokonce vysloveně antisemitská.

Z dalších autorů, kteří se určitým způsobem tématu věčného žida dotkli, uveďme anglicky píšícího autora Rudyarda Kiplinga (1865-1936) a jeho povídku *Věčný žid* z roku 1891. Hledáme-li čistě židovský pohled

na ahasverovský námět, nalezneme jej již u německy píšícího liberálního žida Bertholda Auerbacha (1812-1882), a sice v jeho novele *Spinoza* z roku 1837. V závěru knihy přichází autor se scénou, v níž se spícímu filosofu Spinozovi ve snu zjeví věčný žid, pro kterého Ježíš Kristus nebyl a nikdy nebude pravým mesiášem, a zvěstuje mu, že doba pronásledování židovstva ustupuje a konečně přichází čas porozumění a tolerance. Ostatně židé v Auerbachově románu obecně vystupují jako nositelé pokroku, racionalistické etiky a univerzálního ducha.

Jen o pár desetiletí později vychází práce *Der ewige Jude* (1894) od nežidovského autora Josepha Seebera, někdy označovaného dokonce za protofašistu, která spojuje postavu Ahasvera s Antikristem. Obě mají společně využívat jak revoluční hnutí a Spinozovu panteistickou filosofii, tak také finanční prostředky, díky nimž si touží podmanit křesťanstvo.

Auerbachův či již Sueův optimismus ve vztahu k židům ovlivnil další literáty, kteří v Ahasverovi začali postupně vidět symbol přicházející moderny. Zajímavá je z tohoto hlediska povídka francouzského básníka, prozaika a dramatika Guillaumea Apollinaira (1880-1918) *Pražský chodec*, napsaná roku 1902 a zařazená do souboru *Kacíř a spol.* (1910). Autor, vlastním jménem Wilhelm Albert Vladimír Apollinaris Kostrowitzky, v ní popisuje svoji návštěvu Prahy z roku 1902. Údajně zde měl strávit pouhé dva dny, zvláštní kouzlo města na něj však prý zapůsobilo tak silně, že jej podnítilo k napsání uvedené povídky.⁵⁷ Spisovatelův chodec podniká téměř mystickou cestu romantickým i zhýralým městem, při níž jej doprovází bludný žid. Ten na konci neumírá, nýbrž jen prodělává omlazující nemoc, která ho postihuje vždy jednou za devadesát či sto let. Za pozornost stojí také

⁵⁷ V roce 1938 vydal Vítězslav Nezval (1900-1958) básnickou prózu *Pražský chodec*, která se otevřeně hlásí k Apollinairově povídce z roku 1902.

jedna kratší práce od švédského spisovatele Augusta Strindberga (1849-1912) z roku 1905, jenž se v ní vyrovnává s Ahasverovými obtížemi, které připodobňuje ke spletitostem moderního života. Lion Feuchtwanger (1884-1958) pak ve své satirické novele *Gespräche mit dem ewigen Juden* (1919), která předcházela jeho mnohem slavnějšímu románu *Žid Süs* z roku 1925, chápe Ahasvera jako symbol rušného moderního velkoměsta se svými obchodními bulváry, všudypřítomnou reklamou, prostitucí a kriminalitou.

Poněkud odlišný pohled na postavu věčného žida nalezneme v mysticky pojatém románu *Zelená tvář* (1916) od německy píšícího Gustava Meyrinka (1868-1932), jehož díla podstatně ovlivnila Praha, ve které také po delší čas žil a pracoval. Ahasverem je v tomto případě záhadný židovský starožitník-kouzelník Chidher Grün, muž olivové pleti, jenž žije v Amsterdamu. Dočteme se, že je jedním „z těch, kdož mají klíče k tajemstvím magie, zůstal na zemi a hledá a shromažďuje povolání. Tak jako *on* nemůže zemřít, tak nemůže zemřít pověst, která o něm koluje.“⁵⁸ Grün vládne neobyčejnými schopnostmi: proměňuje se jak v hada-lidskou mumii, tak v závěru v zelený strom nebo-li strom života.

V románu Georga Sylvestera Vierecka (1884-1962) a Paula Eldriga (1888-1982) nazvaném *Mých prvních dva tisíce let: autobiografie věčného žida* a vydaném roku 1928 v New Yorku, který byl brzy nato přeložen do němčiny, se setkáváme opět s poměrně tradičním přístupem k legendě. Zápletka začíná tím, jak dva američtí profesori v klášteře na řeckém ostrově Athos potkají záhadného pana Laquedema a jeho orientálně vyhlížejícího sluhu Kotikokuru, kteří jednomu z akademiků tvrdí, že si jej pamatují jako Ježíšova učedníka, svatého Tomáše. Příběh poté pokračuje vzrušujícím vyprávěním

Laquedema o událostech posledních dvou tisíců let. Americký židovský autor Philip Milton Roth (nar. 1933) vydal roku 1961 román *Letting go* (do češtiny překládaný jako *Ať se děje, co se děje*), v němž na postavu Ahasvera pohlíží z výrazně židovského pohledu. Roku 1981 pak vychází svým způsobem výjimečný román *Ahasver* z pera východoněmeckého autora Stefana Heyma (1913-2001), jehož původní jméno je Helmut Flieg. Pseudonym Stefan Heym přijal po roce 1933 v tehdejší Československu, kam kvůli svému židovskému původu utekl před nacisty. V případě jeho díla se jedná o fantaskní hru s nejrůznějšími dogmaty a ideologiemi, ale také o úvahu nad lidským osudem na pozadí antiky, luterské církve a brilantně karikatrovaného života v tehdejší NDR. Věčný žid se zde po boku ďábla objevuje jako padlý anděl, který však má naději se polepšit.

2. Česká a slovenská literatura

Zdá se, že ahasverovské téma v české poezii pevně zakotvilo již ve čtyřicátých letech devatenáctého století, kdy se v našem literárním prostředí objevuje pravděpodobně poprvé. Mezi první skladby s výraznou postavou věčného žida náleží lyricko-epická báseň *Protichůdci* (1844) od Václava Bolemíra Nebeského (1818-1882), která snad díky svému filosofickému obsahu, obzvláště hegelovským prvkům, avšak také mnoha alegoriím, nebyla ve své době příznivě přijata. Její název odráží romantizující protichůdnost jednajících osob, jimiž jsou dva jezdcí, mořská panna a Ahasver, který ostatní žádá o smrtelnou ránu. Nakonec spolu s jedním z jezdců „...zbožně klekli, / padnou v náruč si – / a umírají.“⁵⁹ O rok později vyšla krátká báseň, spíše však pouhá

⁵⁸ MEYRINK Gustav: *Zelená tvář*, Praha 1997, 159.

⁵⁹ NEBESKÝ Václav Bolemír: *Protichůdci*, vyd. Jaroslav Pospíšil, Praha 1844, 44.

rýmovanka, nazvaná *Ahasver* ve sbírce *Jahůdky ze slovanských lesů* (1845) od Jana Petra Jordana, což byl pseudonym básníka, filosofa a bývalého řádového kněze, Františka Matouše Klácela (1808-1882).

Jaroslav Vrchlický (1853-1912), velký zjev české poezie 19. století, vlastním jménem Emil Frída, o němž se dříve soudilo, že byl po dědovi z otcovy strany židovského původu,⁶⁰ složil pravděpodobně nejvíce básní na ahasverovský námět v Čechách vůbec. Motivem věčného žida se zabýval již jako student gymnázia, později se z dopisů psaných Sofii Podlipské, jež mu doporučovala ztvárnit náměty z židovských dějin a nabádala jej k náboženské toleranci,⁶¹ dovídáme, že chtěl na dané téma vytvořit řadu „...epických obrazů á la Kaulbach⁶² od pravěku až asi do 16. století. Ahasver měl býti myšlenkou zla, která během času a rostoucí vzdělanosti se stále menší, až se zvrátí v svou protivu, ve vítězství dobra.“⁶³ Vrchlický však ze svého velkého plánu – zamýšlel dokonce celou trilogii – ustoupil a složil pouze několik menších básní a poněkud obsáhlejší epickou práci *Kříž Božetěchův*.

Pokud se na básníkovu dílo podíváme chronologicky,⁶⁴ pak již v jedné z jeho prvních básnických sbírek, v *Duchu a světu* (1877), nalezneme báseň *Vlasatice*, ve které Vlasatice sama je jakýmsi Ahasverem prostoru a letíc do propasti se táže Boha, jehož je poslem, zda už přišel její čas. Do sbírky je dále zařazen *Jarní zpěv Ahasvera*, ve kterém je věčný žid vykreslen jako neklidný člověk prahnoucí po vědění, a báseň *Vyhnanci*, popisující vypuzeného Danta, jenž spolu s Ahasverem

⁶⁰ S tímto názorem se lze setkat ještě např. v: DONATH Oskar: *Židé a židovství v české literatuře 19. století. Od K. H. Máchy do Jaroslava Vrchlického*, díl I., Brno 1923, 75.

⁶¹ S myšlenkou náboženské tolerance se Vrchlický později ztotožnil např. v reflexních verších 24. básně ve sbírce *Písně poutníka* (1895): „Moslím, protestant i Žid i já – všichni jsme přec tvoje děti!“ VRCHLICKÝ Jaroslav: *Písně poutníka*, Praha 1895, 45.

⁶² Jedná se o narážku na dějově bohatý obraz Wilhelma von Kaulbacha. Viz s. 92-94.

⁶³ VRCHLICKÝ Jaroslav: *Dopisy Jaroslava Vrchlického se Sofií Podlipskou z let 1875 a 1876*, Praha 1917, 298.

⁶⁴ Přehledný seznam a rozbor jeho básní dotýkajících se židovských témat se nachází v: DONATH Oskar (pozn. 60), 73-118.

opouští Florencii. Oba se po dlouhé pouti, kdy Dante procházel peklem a Ahasver celičským světem, opět střetávají – básník našel již mír, věčný žid však nikoliv.

Roku 1878 vychází sbírka nazvaná *Mýty I.*, v níž je uveřejněna již zmiňovaná báseň *Kříž Božetěchův*, ve které Vrchlický použil mnoho ze svých dlouho strádaných plánů s věčným židem. Děj básně, kterou musíme vykládat spíše symbolicky, je poměrně skromný, převládá v ní reflexivní poloha. Božetěch, opat sázavského kláštera v době panování krále Vratislava II., se dopustil přestupku, když vsadil králi na hlavu korunu, čímž porušil výsady mu nadřazeného biskupa Kosmy. Ten mu dle kroniky určil za pokání vyřezat krucifix tak dlouhý, jako je on sám, a donést ho na zádech do Říma. S Ahasverem se Božetěch setkává na zasněžených stráních Alp, kde opat v modlitbě žádá Boha, aby na něj seslal smrt, poněvadž už trpěl za svůj malý prohřešek dosti. V tu chvíli se však objevuje ještě hůře zkoušený poutník Ahasver, který mu vypravuje o své minulosti, odpovídá na jeho otázky týkající se života a smrti a vezme jeho kříž na svá bedra. Za rozbřesku pronese Ahasver řeč, v níž přirovnává ducha člověka, jehož také on sám představuje, k vodopádu, který svým stálým proudem vody maří všechny překážky. Obdobně se tak má dít i s lidským duchem čelícím všemu zlému, který po dlouhé cestě také dojde vytouženého cíle, kdy se mu smrt podívá do tváře a on smířen se vším, zemře v pokoji. Po proslovu Ahasver náhle bez stopy zmizí, a už se neukáže.

Roku 1887 vyšla ve sbírce *Motýli všech barev* Vrchlického báseň *Český Ahasver*, ve které je za českého věčného žida považován překvapivě *Švanda dudák* Josefa Kajetána Tyla, který chodí bez odpočinku vsí i městem a přispívá k veselí lidu. Ve sbírce *Bodláčí z Parnasu* (1892) uveřejnil Vrchlický dvě satirické básně dotýkající se ahasverovského tématu: skladbu *Ahasver na věži Eiffelově*, v níž hlavní

protagonista navštíví slavnou pařížskou věž – reklamu města Paříže, a *Druhý list Ahasverův královně Semiramidě po deseti letech*, ve které věčný žid po deseti letech opět vystoupí na Eiffelovu věž. Zjišťuje, že se nic nezměnilo, lidstvo dál žije v bídě, i když má stovky nových vynálezů, a ke konci se Ahasver zcela vzdává naděje na zlepšení poměrů. Báseň *Ahasver jsem sám*, vydaná ve sbírce *Písně poutníka* (1895), líčí básníkovu tužbu po setkání s věčným židem. Jednou básník vstoupil do chatky, kde proti sobě spatřil stín, jež považoval za Ahasverův, vztáhl po něm ruku, a stín zmizel. Nato usnul, a když se ráno probudil, viselo naproti dveřím zrcadlo, v němž autor spatřil svou vlastní povadlou tvář a oči, v kterých mu kmital žár. Báseň *Smír Ahasverův*, otištěná ve sbírce nazvané *Votivní desky* (1902), je pak vším, co zbylo z třetího dílu kdysi Vrchlickým zamýšlené trilogie o Ahasverovi. Věčný žid cítí, že jeho dlouhá a přetěžká pouť se již blíží svému konci – za svůj život už viděl tolik ukrutností, že nabývá pocitu, že už jej nic nemůže překvapit a převažuje v něm pocit otupění vůči všemu okolo. Až bitva na Bílé hoře a poprava českých pánů roku 1621 ho opět natolik rozruší, že žádá Boha, aby mu konečně dopřál smrti, jelikož svou vinu již dostatečně odpykal a nemá sílu dále spatřovat útrapy svého (v tomto případě českého) národa. Ahasverovy modlitby byly vyslyšeny a na Staroměstském náměstí, místě tak významném, ve sladkém smíření skoná.

S postavou Ahasvera se lze setkat ještě v jednom z Vrchlického vrcholných děl, v *Bar Kochbovi* (1897). Určitým předobrazem této monumentální, čtyřsetstránkové skladby mu byla jeho vlastní, v první sbírce *Epické básně* (1875) uveřejněná báseň *Ben Akiba*, kde se nepřímo objevuje taktéž ahasverovský motiv: Akiba bloudí světem třicet let a je stejným duchem lidstva, jehož symbolem je rovněž Ahasver. Vrchlického báseň *Bar Kochba* se alespoň v hrubém obrysu drží

historické pravdy: Bar Kochba, v překladu z hebrejštiny „syn hvězdy“, byl vůdčí osobností židovského povstání proti Římanům ve 2. století n. l., rabínem Akibou byl dokonce prohlášen za mesiáše. Zprvu Kochba v čele svého vojska vítězil a dobýval římské pevnosti, později se však štěstí díky zradě jednoho muže obrátilo vůči němu zády a židovská armáda začala postupně ztrácet své pozice. Nakonec padla i poslední pevnost Betar a Bar Kochba byl zabit. Ahasver se v básni zjevuje Kochbovi celkem třikrát, vždy jako předzvěst porážky a záhuby – postava věčného žida zde tak získává poměrně negativní konotace, což je pro Vrchlického zcela netradiční.

Ahasverovské téma je k nalezení také u mnoha dalších českých básníků.⁶⁵ Za uvedení stojí především báseň *Věčný žid* ze sbírky *Za šera* (1880) od literárně činného katolického kněze Jana Ježka (1849-1913), jenž v ní přirovnává „pohled, slovo Ahasvera“ k ještě horšímu, nežli je

⁶⁵ Ahasvera a věčného žida ve svých básních zmiňuje mnoho českých básníků: jako okrajový motiv se vyskytuje například u Petra Bezruče (báseň *Škaredý zjev ze Slezských písních*), Roberta Bojka (ve sbírce *Zbytečný*), Svatopluka Čecha (báseň *Do světa širého* ve sbírce *Poslední verše* a ve sbírce *Petrklíče*), Otakara Červinky (ve sbírce *Aleš Romanov*), Jaroslava Durycha (báseň v próze *Skořice* ve sbírce *Hadí květy*), Františka Dohnala (báseň *Rabbi Eleazar* ze sbírky *Fantomy*), Viktora Dyka (báseň *Bez domova* ve sbírce *Domy*), Otokara Fischera (báseň *V amfiteatru* ve sbírce *Ozářená okna*, báseň *Horečný zrak* ve sbírce *Léto*), Josefa Václava Friče (báseň *Strážným duchům* ve sbírce *Různé básně*), Vincence Furchse (báseň *Golgothu chtěl přichystati* ve sbírce *Písně a balady z války uherské*), Aloise Gallata (báseň *Disputace* ve sbírce *Deklamace*), Freda Grygara (ve sbírce *Werther*), Vítězslava Háška (báseň *Mám bázeň, drahá, o Tebe* ve sbírce *Různé listy*), Adolfa Heyduka (báseň *Soud* ve sbírce *Sny královské III.*, ve sbírce *Cimbál a husle*), Šebestiána Hněvkovského (ve sbírce *Doktor Faust*), Josefa Holého (ve sbírce *Vašíček Nejlů II.*), Vladimíra Houdka (báseň *Voltaire* ve sbírce *V pavučinách nervů*), Bohdana Kaminského (báseň *Příteli, který má dobré srdce, ale mizerný rukopis* ve sbírce *Verše humoristické*), Jana Pravoslava Koubka (báseň *Vykladač znakův panských* v *Sebraných spisech veršem i prózou II.* a ve sbírce *Sebrané spisy veršem i prózou III.*), Elišky Krásnohorské (báseň *V stínech* ve sbírce *Vlny v proudu*, báseň *Velbloud biblický* ve sbírce *Bajky Velkých* a ve sbírce *Šumavský robinzon*), Petra Kříčky (ve sbírce *Světlý oblak*), Josefa Kubelky (báseň *Náš věk* ve sbírce *Kaleidoskop*), Beneše Metoda Kuldy (ve sbírce *Mojžíš*), Karla Legera (báseň *Mor v Kolíně I. P. 1680* ve sbírce *Fantastické povídky*, báseň *Labe* ve sbírce *Tři povídky*, dále ve sbírkách *Chvilku zas doma*, *Pohádka z naší vesnice* a *Přeludy*), Vojtěcha Lešetického (ve sbírce *Hynek a Ráchel*), Josefa Lukavského (báseň *Turniket* ve sbírce *Výstavní Pegas*), Emanuela Miřiovského (ve sbírce *Márinka*), Augustina Eugena Mužíka (báseň *Setkání* ve sbírce *Balady a legendy* a ve sbírce *Epištola českému dělnictvu*), Stanislava Kostky Neumanna (báseň *Malý naučný slovník* ve sbírce *Básně II.*, báseň *Branka šibeniční moudrosti* ve sbírce *Básně III.*), Petara Ranka (báseň *Don Píšťala* ve sbírce *Nemilostné písně*), Adolfa Racka (báseň *Třem v Čechách* ve sbírce *De profundis clamavi, non confundar in aeternum*, báseň *Dnů deset tisíc mých. Zacházím v samotu* ve sbírce *Lyrikův pád*, báseň *Nač poesie surrogaty* ve sbírce *Srdcové eso*), Františka Rajmana (ve sbírce *Poslední den a soud*), Antala Staška (báseň *Bořek* ve sbírce *Básně II.* a ve sbírce *Václav*). Viz Česká elektronická knihovna: plnotextová databáze české poezie 19. století a počátku 20. století (<http://www.ceska-poezie.cz/cek>, vyhledáno 20. srpna 2007.).

„hrozný chřestýš“, dále báseň *Memoiry Ahasverovy* ze slavné sbírky *Confiteor...* (1887) z pera předního představitele básnické moderny devadesátých let Josefa Svatopluka Machara (1864-1942). V Macharově satiricky pojaté práci si Ahasver již nechce vzít život – skákat do ohněm vroucích sopek –, nýbrž v tomto osvíceném, moudrém století vše k životu ho svádí: „Jsem v tomto věku chlapík jiný zcela, / (že víc ne ševcem, chápe snadno se!) / pálená kadeř vlní se kol čela / a zlatý cvikr trůní na nose, / má toaletta je dle mody skvělá, / holená brada, knír vždy v účese, / kolínské vody vůně ze mne vane, / mne tituluje sklepník: Milostpane –“⁶⁶ a dokonce si na inzerát nachází novou ženu.

Ve srovnání s básněmi *Věčný žid* (ze sbírky *Vytržené listy*, 1896) Karla Babánka (1872-1937) a *Ahasver* (ze sbírky *V dnech šerých*, 1901) Emanuela Lešehrada (1877-1955) se vyjímá práce Antonína Sovy (1864-1928) nazvaná možná poněkud nadneseně jako *Ahasver revoluce*, jež je věnována Jiřímu Mahenovi a obsažena ve sbírce *Zápasy a osudy* z roku 1910. Sovova báseň je plna určitého vzdoru a nespokojenosti a postava Ahasvera, která se však objevuje jen v záhlaví básně, je zde snad poprvé v české poezii zasazena do městského prostředí: „Jdu a jdu, Duch Pohrdání / šerým městem v podvečeru...“⁶⁷

Báseň nazvaná *Ahasverus* se nám dochovala i od německy píšícího židovského básníka žijícího v Praze, Hugo Saluse (1866-1929), což jen dosvědčuje neutuchající zájem židů o dané téma.⁶⁸ Za zmínku stojí také delší dramatická báseň *Ahasver*, dějově však nijak výjimečně pojatá, vydaná roku 1936, jejímž autorem je slovenský literát Martin Rázus (1888-1937), který byl vedle evangelického faráře také poslancem za Slovenskou národní stranu.⁶⁹ Současný slovenský autor Michal

⁶⁶ MACHAR Josef Svatopluk: *Confiteor...*, Praha 1887, 129.

⁶⁷ SOVA Antonín: *Zápasy a osudy*, Praha 1937, 26.

⁶⁸ *Das Jüdische Prag. Eine Sammelschrift*, Prag 1917, 23.

⁶⁹ RÁZUS Martin: *Ahasver*, Turčiansky Svätý Martin 1935.

Slavka nedávno vydal svým vlastním nákladem autorské pojednání nazvané *Ahasver. Legenda o věčnom Židovi* (1995), v němž uveřejnil také několik svých básní soustředěné na toto téma.⁷⁰

Z českých tvůrců uvedme Vladimíra Vokolka (1912-1988), který ve své sbírce *Tichý a temný* (1941) uveřejnil báseň *Ahasverův stín*, ovlivněnou válečnou atmosférou,⁷¹ dále Naděždu Plíškovou (1934-1999), která však byla především výtvarnicí – spolu se svým manželem Karlem Neprašem byla členkou *Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu*. V jejím výboru poesie nalezneme krátkou, bohužel nedatovanou báseň, pojmenovanou *Ahasver*: „Dům od domu. / Nekoukej pořád do země! / Dlažební kostky / vrůstaj do mých marteensek / co jsou letos v módě. / KRÁTKÝ ŽIVOT MŮJ... / AHASVER.“⁷² Prozatím posledním českým obroditelem ahasverovské legendy je básník a textař písni Pavel Vrba (nar. 1938), který v roce 2003 vydal poemu *Můj Ahasver*, jež končí následující slokou: „Dává mi všechno / potom bere mi to / když někam mířím / mění hned svůj směr / umím i vzdechnout / vždyť jsme jedna bytost / olovo s chmýřím / je MŮJ AHASVER.“⁷³

Obrátíme-li pozornost směrem k próze, měli bychom nejprve uvést anonymní knížky či lépe řečeno brožurky lidového čtení pojednávající o Ahasverovi, jež jsou sice psané v češtině, avšak s největší pravděpodobností vycházejí ze starších německých předloh nebo jsou jimi alespoň inspirovány. Nejstarším takovýmto známým dochovaným titulem je šestnáctistránkový spisek nazvaný *Wěčný žid Ahaswer*, který měl dle nejstarší pověsti sepsat jakýsi J. R a vyjít tiskem

⁷⁰ SLAVKA Michal: *Ahasver. Legenda o věčnom Židovi*, Stará Turá 1995.

⁷¹ VOKOLEK Vladimír: *Ahasverův stín*, in: idem: *Vyprodaný čas*, Brno 1999, 123-124.

⁷² PLÍŠKOVÁ Naděžda: *Plíšková sobě*, Praha 2000, 174.

⁷³ VRBA Pavel: *Můj Ahasver*, Praha 2003, 45.

Jos. Bergerové v Litomyšli roku 1874.⁷⁴ Text, vysázený gotickým písmem, líčí, jak Ahasver u svého domu nedovolil Ježíši odpočinout si a spílal mu do buřičů lidu, za což jej pak postihl trest věčného putování. Z Jeruzaléma odešel do Libanonu – pobožní lidé před ním prý utíkali jako před Kainem –, odtud zase do Říma, pak cestoval po celé Itálii, na to se opět vypravil do Jeruzaléma, kde ho Římané zajali a odvěkli do Říma; tam ho pak mučili. On však necítil žádnou bolest a údajně měl ďábelskou radost, když trýznili křesťany. Poté, co z žalářů vyvázl živ, doputoval k sopce Etně, jejíž oheň ho popálil na celém těle; vydal se do Egypta, kde zprvu žil v horách mezi pobožnými bratry, pak sám přebýval v poušti – živil se kořínky a bylinami a činil jen dobro. Tak mu údajně uplynulo několik staletí, jež mu však přišla jen jako krátký čas. Když se s novou vírou objevil prorok Mohamed, zdálo se, že právě jemu uvěřil. V Jeruzalémě hodlal zapálit chrám božího hrobu, v kostele se mu však zjevil Ježíš, vstav z hrobu, a tak Ahasver konečně došel obrácení a nechal se pokřtít. Trest mu však odpuštěn nebyl. Začal žít velmi pobožně, bojoval proti muslimům a při návštěvě Jeruzaléma doprovázel křesťany k Ježíšovu hrobu.

Brožura, která o pár let později vyšla ještě přinejmenším jednou,⁷⁵ byla díky jednoduchosti děje a chybějícím historickým údajům určena především lidovým, méně vzdělaným vrstvám. Obdobně tomu bylo i s druhým dochovaným spiskem, který nese název *Wěčný žid. Powěst z doby umučení Krista Pána* a poprvé byl vydán v Uherské Skalici v roce 1881, přičemž jeho obsah je velmi podobný prvnímu

⁷⁴ Tato brožura vychází z německy psaného spisku: *Ahasverus. Der ewige Wanderer*, Litomyšl 1850. Srov. *Wěčný žid Ahaswer*, dle nejstarší pověsti sepsal J. R. (vyd. J. Bergerová), Litomyšl 1874.

⁷⁵ Viz *Wěčný žid Ahaswer*, dle nejstarší pověsti sepsal J. R. (vyd. V. Augusta), Litomyšl 1899.

textu. Další třicetičtyřstránková vydání, tištěná taktéž švabachem, následovala v letech 1894 a 1896.⁷⁶

Legenda o Ahasverovi se nám v poněkud pozměněné podobě zachovala také v českých pověstech. Jako příklad uveďme severočeskou pověst nazvanou *Věčný žid*, v níž domkař přišel o všechn svůj majetek, aby zaplatil lékaře své ženě, která přesto zemřela. Do uzlíčku tedy svázal, co mu zbylo, a vypravil se s dětmi hledat štěstí jinde. Tu ho potkal věčný žid, který ho zpravil, že na místě, co právě stojí, Švédové před staletími zakopali válečnou pokladnu. Muž se dal do kopání a skutečně našel truhlici plnou peněz, za které vykoupil zpět svůj domek i políčko.⁷⁷ Na Hradecku se zase zachovala pověst, podle níž věčný žid přinesl jednomu statkáři neštěstí, i přestože mu ten dal předtím najíst a napít a nechal jej na seníku přespat. Když se pak před ním věčný žid znovu ukázal, chtěl ho statkář ve zlobě zabít. Věčný žid se ho však zeptal: „Copak nevíš, že kdo by mě zabil, nastoupí místo mě se všemi strašnými mukami, které já budu muset snášet věčně?“⁷⁸ Věčný žid mu pak pod podmínkou, že udělá nějaký dobrý skutek, pověděl, kde může najít poklad. Pokud by však statkář svůj slib nesplnil, postihl by ho ještě větší trest. Truhlice plná zlatých peněz, kterou statkář vykopal, mu dopomohla k jeho dřívějšímu majetku a za zbylou část peněz nechal odlít zvon ke cti a slávě Panny Marie.

Postava věčného žida se zapsala také do lidových rčení. Podle sběratelů existuje v češtině minimálně od konce 19. století úsloví: „chodí jako bludný žid“, což značí, že dotyčná osoba chodí bezradně z místa na místo.⁷⁹

⁷⁶ Ve vydání z roku 1896 je na titulní stránce uvedeno, že spisek vydali dědicové Josefa Škarnicla – lze se domnívat, že se jedná o jméno možného autora. Viz *Věčný žid. Pověst z doby umučení Krista Pána* (vyd. Dědici Josefa Škarnicla), Uherská Skalice 1896.

⁷⁷ LINHART Jan / LINHART Tomáš: *Báje a pověsti ze severních a západních Čech*, Český Těšín 2001, 38-39.

⁷⁸ LINHART Jan / LINHART Tomáš: *Pověsti z Pardubicka a z Hradecka*, Český Těšín 2000, 134.

⁷⁹ Viz ZAORÁLEK Jaroslav: *Lidová rčení*, Praha⁴ 2000, 561.

Zaměříme-li se na beletrii, pak jednu z prvních zmínek o věčném židovi, ne-li vůbec první, nalezneme u příležitostného prozaika a především básníka generace ruchovců, Svatopluka Čecha (1846-1908), který v roce 1870 napsal fejeton nazvaný *Návštěva věčného žida*, v němž líčí, jak jej navštívila právě tato postava, když si zrovna nevěděl rady s námětem pro fejeton. Host vyprávěl o tragickém osudu města Vinety, ze kterého se zachránili pouze dva zbohatlí řemeslníci, a přitom kreslil něco na podlahu. Po jeho odchodu našel autor na zemi fosforeskující hebrejská písmena, z nichž si vyvodil jednou krátké slovo, a to bylo „kšeft“. Roku 1882 napsal Čech satiru nazvanou *Věčný žid*, v níž se programově vyjadřuje k otázce židovské. Ahasver jako hauzírník, podomní prodejce, přichází k básníkovi a německy mu nabízí nějaké zboží. Když mu ten odvětlí, že německy neumí, věčný žid odpoví: „Ach tím lépe! Jsem také Čech a vlastenec.“⁸⁰ Ahasver je charakterizován jako člověk, který neustále mění své oblečení: od poutnických šatů přes plášť se žlutým kolečkem jako znakem svého židovství po polský kaftan, a v budoucnu bude možná k vidění v salonním kabátě s blyštivými řády na prsou – není prostě na světě obleku, do nějž by se nemohl přestrojit. Čech popisuje Ahasvera v podstatě velmi antisemitsky: „Nehleďte na můj chudobný krámeček – jinde probírá se má ruka miliony. Držím otěže, jimiž ovládati lze tento svět: dvě ty otěže jsou zlato a důvtip. Jsem svrchovaným králem v říši peněz; na zlatých nitkách mých visí mnozí národové a mocní tohoto světa jako loutky, jimiž hráti mohu po své chuti na jevišti dějin; tisíce obratných per dělají pro mne veřejné mínění; můj vkus stává se již i mocným činitelem v říši umění; můj duch vniká vítězně i do oboru věd.“⁸¹ V závěru autor varuje věčného žida, a tím i celé židovstvo, před nejnebezpečnějším a nejhorším z jeho nepřátel. Aby

⁸⁰ ČECH Svatopluk: *Věčný žid*, in: *Třetí kniha povídek a črt*, Praha 1914, 174.

⁸¹ *Ibidem* 177.

mu jej ukázal, vzal zrcátko a podržel mu jej před obličejem. Na to pravil: „Nežertuju; ty sám jsi předním svým škůdcem... Ale přestaň i ty omezovati se stále ještě svou kmenovou výlučností a sobeckostí... Zapomněv na dávnou vlast, přilni plným srdcem k zemi, jež přijala tě za syna svého, přitul se upřímnou láskou k národu, jenž uhostil tě v lůně svém!“⁸²

Dalším významným českým spisovatelem, který se dotkl ahasverovského tématu, byla vůdčí osobnost májovců, Jan Neruda (1834-1891). 11. dubna 1874 otiskl v Národních listech fejeton *Věčný žid*, ve kterém po načrtnutí historického vývoje ahasverovské legendy vysvětloval jeho symboliku takto: „Ahasver stal se obrazem celého lidstva, hynoucího a zas se omlazujícího, bloudícího bez zcela jasného ponětí, co vše ještě podstoupiti musí, ale přece stále dál se ženoucího za cílem již jasným – za konečnou všeobecnou humánností.“⁸³ 18. dubna 1881 uveřejnil ve stejných novinách fejeton nazvaný *Velikonoční rozprava o Židech*, v němž autor očekává příchod Ahasvera do Prahy, protože se přesně před sto lety ukázal v Kutné Hoře. A skutečně jej potkává v Libni, kde se mu věčný žid jako hanzovník snaží vnutit nějaké své zboží. Tento Nerudův článek, ve kterém mimo jiné píše o něčem skutečně svátečním, jako je třeba zabíjení židů, byl mnohokrát kritizován (antisemity naopak oceňován), a byl považován za doklad spisovatelova antisemitismu, ačkoliv se do antisemitského postoje jen stylizuje a celou látku ironizuje.⁸⁴

Podle textu Apollinairova *Pražského chodce* měli o Ahasverovi pojednat ještě Pražané Max Haushofer a muž jménem Suchomel.⁸⁵

⁸² Ibidem 178-179.

⁸³ NERUDA Jan: *Věčný žid*, in: *Studie, krátké a kratší*, II. díl, 104.

⁸⁴ MIKULÁŠEK Alexej / ŠVÁBOVÁ Jana / SCHULZ Antonín B.: *Literatura s hvězdou Davidovou II. Slovníková příručka k dějinám česko-židovských a česko-židovsko-německých literárních vztahů 19. a 20. století*, Praha 2002, 104.

⁸⁵ Bohužel žádný odpovídající text těchto autorů nebyl nalezen. Viz APOLLINAIRE Guillaume: *Pražský chodec*, in: *ibidem: Kacíř a spol.*, Praha 1965, 17.

Kolem a po přelomu století se pak v českých židovských sbornících objevuje poměrně mnoho textů zacházejících s postavou věčného žida. Jedná se buď o původní či přeložené povídky, básně nebo o historická či literární shrnutí legendy.⁸⁶

Literát a osvětový pracovník Eugen Stoklas (1882-1963) vydává roku 1918 menší spisek nazvaný *Tři povídky o Ahasverovi*, jenž obsahuje nejprve kratší shrnutí legendy a pak, jak název napovídá, tři povídky, z nichž první dvě: *Zakleté město* a *Putující hůl* byly převzaty od německého spisovatele a sběratele pohádek Ludwiga Bechsteina (1801-1860); třetí pak, *Ahasver a Božetěch*, vychází z básně Jaroslava Vrchlického *Kříž Božetěchův*. V roce 1924 vyšel soubor sociálně podbarvených povídek *Dusilův hřích a jiné příběhy* z pera Gustava Rogera Opočenského (1881-1949), v němž je obsažen rovněž příběh nazvaný *Vesnický Ahasver*. O dva roky později Karel Kettner (1865-1938) v edici *Zábavy večerní* vydává populárně pojatý historický román *Věčný žid* (1926). Z období druhé světové války je pak doložena anonymní dvacetidevítistránková brožura poněkud pochybného obsahu, jež se jmenuje *Ahasver mezi Východem a Západem* (Přešov, asi 1941).

V průběhu druhé poloviny devatenáctého století dochází k prvním překladům zahraničních děl pojednávajících o bludném židovi čili Ahasverovi: již roku 1850 jsou publikovány první dva díly Sueova

⁸⁶ Chronologický seznam všech prací pojednávajících o Ahasverovi v židovských tiskovinách: ŽALUD Josef: Věčný žid, in: *Kalendář česko-židovský*, XV, 1895-1896, 141-142.; HEIJERMANS Herman: Ahasver: drama o 1 dějství (přel. Jaroslav Leyder), in: *Kalendář česko-židovský*, XVIII, 1898-1899, 114-125.; LEVI David: Věčný žid (přel. Jaroslav Vrchlický), in: *Kalendář česko-židovský* IXX, 1899-1900, 85-88.; FISCHER Otokar: Ahasver, věčný žid, in: *Kalendář česko-židovský*, XXIII, 1903-1904, 149-160.; FISCHER Otokar: Ahasver v moderních literaturách, in: *Kalendář česko-židovský*, XXVI, 1906-1907, 104-109.; DRAST: Uzdravení Ahasverovo, in: *Kalendář česko-židovský*, XXXVI, 1916-1917, 84-88.; RYNER Han: Ahasver se objeví u Jacquů (přel. Ladislav Meyr), in: *Kalendář česko-židovský*, XXXIV, 1924-1925, 59-66.; BROD Lev: Setkání s Ahasverem, in: *Židovská ročenka na rok 5721*, 1960-1961, 101-103.; TAUSINGER Karel: Ahasver od tří topolů, in: *Židovská ročenka na rok 5730*, 1969-1970, 122-130.

Historický přehled ahasverovské legendy je vedle prací Otokara Fischera k nalezení ještě v: URBÁNEK František: *Věčný Žid a Židé*, Praha 1902.; PELLEXOVÁ Johanna: *Die Sage vom Ahasver in der deutschen Literatur besonders bei Seligmann Heller* (dipl. práce), Praha 1921.; BRODSKÝ

románu *Věčný žid*, přičemž jeho zbytek následuje o rok později a další vydání tohoto slavného díla se pak objevují v letech 1874, 1915 a 1926. Poměrně hojně čteným byl také román belgického spisovatele Augusta Vermeylena (1872-1945) nazvaný taktéž *Věčný žid* (česky 1926), který přeložil a doslovem opatřil již několikrát zmiňovaný překladatel, teoretik, básník a univerzitní profesor německé literatury Otokar Fišer (1883-1938), či práce francouzského spisovatele Alberta Londrese *Věčný žid před cílem* (česky 1931), jejíž překlad pořídila Helena Teigová.⁸⁷

Ahasver se také objevuje jako pseudonym některých českých a slovenských literátů – konkrétně u národohospodářského publicisty Jána Alojze Wagnera (1864-1930), u novináře, prozaika, dramatika, ale také ilustrátora a malíře Pavla Františka Malého (1882-1952) nebo u katolického básníka, prozaika a překladatele Rudolfa Linharta (1883-1915). Folkloristicky zaměřený povídkář z Valašského Meziříčí Adolf Bogner (1875-1947) pak používal pseudonymu „Valašský Ahasver“.⁸⁸ Postavu Ahasvera do svého uměleckého jména přijal také fotograf Pavel Hudec Ahasver (nar. 1941 v Kysaku na východním Slovensku), jenž proslul zejména svými dokumentárními snímky z období ruské okupace. Přízvisko Ahasver však získal již v druhé půli šedesátých let, kdy se oddával hojnému cestování.

3. Divadlo

Výčet divadelních her, které pracují s motivem legendy o věčném židu, by byl obdobně jako u krásné literatury neskonalé dlouhý,

Vladimír: Zánik legendy, která obletěla celý svět. (Ahasver), in: *Křesťanská revue* 33, 1966, 181-182.; SLAVKA Michal: *Ahasver. Legenda o věčnom Židovi*, Stará Turá 1995.

⁸⁷ Později, roku 1966, vyšel slovenský překlad tří větších povídek nazvaný *Barabáš. Sibyla. Ahasver* od švédského spisovatele Pära Lagerkvista. Taktéž do slovenštiny převedený Sueův román *Večný Žid* vyšel v roce 1971 v Bratislavě, opětovně byl vydán rovněž v letech 1991 a 1992.

⁸⁸ Viz VOPRAVIL Jaroslav: *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře (anagramů, kryptogramů, značek jmen původních, přijatých, dvojitých, polatinštěných apod.)*, Praha 1973.

zaměříme se proto opět jen na ta nejdůležitější díla.⁸⁹ První doložitelný doklad divadelního zpracování ahasverovského tématu nacházíme již v roce 1797 v Anglii, kdy byla v *Theatre Royal* v Drury Lane v Londýně uvedena komedie Andrew Franklina nazvaná *The Wandering Jew, or Love's Masquerade* (*Věčný žid aneb Milostná maškaráda*), ve které vystupují dva zprvu otcem odmítnutí nápadníci dvou mladých slečen: jeden z nich se převlékne za věčného žida, pana Metuzaléma, druhý za jeho téměř stejně starého sluhu Jubu – to vše z toho důvodu, že otec dívek přislíbil, že je provdá za nejstarší muže v Anglii. Nakonec však dívky pochopitelně dostanou svolení vzít si své předchozí, tedy poněkud mladší nápadníky. Uvedená hra dokazuje, že v Anglii konce osmnáctého století byla postava věčného žida divadelním divákům již poměrně známá, poněvadž se zde neseťkáváme s pouhým převyprávěním předlouhého života Ahasverova, nýbrž s tím, že někdo jiný se za něj ve fraškovitém přestrojení vydává.

V roce 1812 byla v La Gaieté v Paříži uvedena hra Louise-Charlese Caignieze, která motivu věčného žida využívá, v Německu pak roku 1827 Ernst August Friedrich Klingemann (1777-1831) sepsal pětiaktovku nazvanou, jak jinak, *Ahasver*.

Dánský dramatik, básník a především všem známý pohádkář Hans Christian Andersen (1805-1875) uvedl poprvé roku 1847 na jevišti drama nazvané *Ahasverus*, ve kterém vyprávění o věčném židu posouvá ještě dál, když hlavní postavu představuje jako anděla pochybností, který se snad narodil ve stejnou hodinu jako Ježíš, a proto lidstvo dostalo do vínku víru i pochyby zároveň. Ahasverus je chytrým a všemi sousedy oblíbeným ševcem v Jeruzalémě, nevěří však v nové proroky a svými pochybovačnými řečmi o nich nakazí i Jidáše, který bude chtít zkusit,

⁸⁹ Nejlépe rozpracovaná kapitola o ahasverovském tématu na divadle je k nalezení v: GAER (pozn. 5) 134-144.

zda je Ježíš skutečný mesiáš. Zradí ho tedy, aby mu umožnil dokázat své schopnosti a božské poslání. Ježíš je však ukřižován, což potvrzuje Ahasverova pochybovačná slova, a tak se tento nevěřící anděl vydává po dlouhá staletí putovat do světa, aby hlásal a rozšiřoval nevíru v nového proroka. S Kryštofem Kolumbem se nakonec dostane do Nového světa, kde získá ztracenou víru a skrze ni také spásu. Andersenovo drama silně ovlivnilo původem židovského tvůrce třídílné epické básně *Ahasver* (1865-1868) Seligmanna Hellera (1831-1890), který se narodil v Roudnici nad Labem a v době vzniku své rozsáhlé skladby, jež do děje přivádí také postavu doktora Fausta, působil v Praze jako učitel němčiny a editor německy tištěného deníku *Bohemia*.

Následuje skutečně celá plejáda divadelních her pojednávajících o Ahasverovi. Zajímavá je jistě jednoaktovka *Ahasver* (1893) líčící perzekuci židů v Rusku z pera holandského prozaika a dramatika Hermanna Heijermanse (1864-1924). Syn si v ní chce tváří v tvář událostem zachránit alespoň holý život, a proto konvertuje ke křesťanství. Otec ho však za tento čin prokleje, čímž se sám odsoudí k bezdomoví a věčnému putování. Drama bylo již za necelých pět let od svého prvního uvedení přeloženo do češtiny a publikováno v *Kalendáři česko-židovském*,⁹⁰ což jasně ukazuje na dobový zájem českých židů o ahasverovskou tematiku. Za zmínku stojí také jednoaktová hra *Věčný žid* z roku 1906, napsaná v jidiš Davidem Pinskim (1872-1959), jež byla o pár let později přeložena do angličtiny pod názvem *The Stranger*. Její hebrejský překlad byl uváděn divadelním souborem *Habima*, který zprvu působil v Moskvě, avšak nakonec zakotvil v Tel Avivu. Pinski při psaní svého dramatu vycházel z jednoho rabínského komentáře k biblické knize *Pláč Jeremiášův*: hospodář pracuje na poli, když tu se náhle jeden

vůl zastaví a začne smutně bučet. Zjeví se starý muž s dlouhým vousem, který hospodáře žádá, ať zvíře nebije a přestane pracovat, protože právě v tuto chvíli je ničen jeruzalémský chrám. Když starce uposlechně, začne hlasitě bučet druhý vůl, na což cizinec odpoví, že se právě narodil mesiáš. Hospodář se poté vydá ono dítě hledat, avšak unese jej velká bouřka, a tak se z něj stává poutník, který prochází celým světem ve snaze nalézt pravého mesiáše.

Kolem dvacátých let se objevuje celá řada ahasverovských her: poetické drama *Ahasver. Der ewige Kampf!* z roku 1919 od Frida Grelleho, dále *Ahasverus. A Persian Play* z následujícího roku od Davida Mackinnona či ze stejného roku hra *The Wandering Jew. A Play in Four Phases* z pera Ernesta Templa Thurstona, která byla s úspěchem hrána v Anglii i Spojených státech amerických. Ahasver se v posledně uvedeném díle objevuje postupně ve čtyřech časových úsecích: v prvním nese jméno Matatiáš a svede vdanou ženu, která vážně onemocní a uzdraví se, až když jí Ježíš řekne, aby se navrátila zpět ke svým opuštěným dětem. Proto mu Matatiáš, když Ježíše vedou na Golgotu, plivne do tváře, kvůli čemuž se z něj stane věčný poutník, opět až do Kristova druhého příchodu. Druhá část se odehrává v desátém století, kdy se putující žid neúspěšně pokouší o lásku jedné dámy, třetí o téměř tři století později, kdy ho opět opustí žena, která raději vstoupí do řádu, domnívající se, že na sobě nese prokletí díky tomu, že se provdala za žida. Čtvrtý díl probíhá ve Španělsku, kde inkvizice věčného žida nakonec upálí. Z dvacátých let minulého století stojí za uvedení ještě pětiaktová tragédie *Ahasverus* (1928) od Wilhelma Gruendlera a jednoaktovka *Spikenard* (1929) z pera Charlese E. Lawrence. Roku 1931 vydal irský spisovatel Sidney Royce Lysaght tiskem drama nazvané

⁹⁰ HEIJERMANS Hermann: *Ahasver* (přel. Jaroslav Leyder), in: *Kalendář česko-židovský*, IIXX, 1898/1899, 114-125. Později publikováno jako: HEIJERMANS Hermann: *Ahasver: činohra o 1*

Nesmrtelný žid, ve kterém však hlavní hrdina není židem a dokonce není ani nesmrtelný – umírá, „jen“ jeho duše je nesmrtelná a vtěluje se do různých těl. Hra se odehrává z větší části v Čechách v 19. a na začátku 20. století, kdy Ambrose Skala musí řešit stejné milostné problémy jako později jeho syn Stefan. Obecně řečeno, předává se zde od jedné generace ke druhé problém vztahu mezi srdcem a rozumem.

Z české původní divadelní tvorby stojí alespoň za krátkou zmínkou audiovizuálního představení, jež spojuje hraný film a černodivadelní techniku, nazvané *Ahasver – legendy magické Prahy* (obr. 1) v provedení Černého divadla Jiřího Srnce, které byla poprvé uvedeno roku 1994. Ahasver je zde převlečen za strašidelně vyhlížejícího šaška, který diváka provází starou rudolfínskou Prahou a prožívá s ním legendy o Faustově domě, rabínu Löwovi a jeho kamenu mudrců, o Golemovi nebo v závěru také příběh Mistra Jana Hanuše a pražského orloje.

4. Hudba

Ani hudebnímu světu nezůstalo ahasverovské téma dlouho neznámé. Nejpozději od 17. století se o věčném židu zpívalo v lidových písních a baladách, z Francie 19. století známe pak dokonce dva autory textů takovýchto populárních popěvků, a to Pierre-Jeana de Bérangera (1780-1857) a Ernesta Dorého.

Omezíme-li náš zájem pouze na oblast tzv. klasické hudby,⁹¹ nelze se pro začátek nezmínit o tom, že autorem jednoho z prvních hudebních počinů inspirovaným naším tématem byl německý, ve Vratislavi narozený skladatel Christian Friedrich Hermann Uber (1781-

jednání (přel. Oskar Fantl), Unhošť u Prahy 1905.

1822), který ke hře Ernsta Augusta Friedricha Klingemanna (1777-1831) nazvané *Der ewige Jude* složil krátce před svou smrtí hudbu. Roku 1823 rakouský skladatel Ignaz von Seyfried (1176-1841) zkomponoval pod vlivem melodií Wolfganga Amadea Mozarta hudební drama pojmenované *Ahasverus, der nie Ruhende*. V Lipsku roku 1834 pak Johann Carl Gottfried Loewe (1796-1869) představil písňový cyklus stejného názvu, založený na textu Adolfa Schreibera.

Po vydání rozsáhlého, čtenáři však velmi oblíbeného Sueova románu *Le Juif errant* se ve druhé půli čtyřicátých a počátkem padesátých let objevuje v podstatě po celé Evropě větší množství ahasverovských hudebních děl: v roce 1848 kupříkladu rakouský komponista Franz Suppé (1819-1895) uvedl v textové úpravě Karla Schmidta dramatickou skladbu *Der ewige Jude*, ve Varšavě roku 1850 zase polský skladatel Józef Stefani (1800-1876) vytvořil obdobné dílo, ovšem ve zpracování J. T. S. Jasińskiego, který vycházel opět ze Suea. Polský skladatel Wiktor Kazyński (1812-1867) však již roku 1840 ve Vilniusu představil obecnstvu své dílo nazvané *Zyd wieczny tulacz*, takže Józef Stefani nebyl ve své zemi zdaleka prvním, kdo dané téma hudebně zpracoval. Roku 1852 byla v Paříži uvedena opera *Le Juif errant* od francouzského skladatele Jacquesa-Francoise-Fromental-Élieho Halévyho (1799-1862), který se o dva roky dříve proslavil svou operou *La Juive* (*Židovka*), v níž vylíčil lásku křesťanského muže a židovské ženy. Halévyho *Věčný žid* vychází taktéž z textu Sueova románu, libreto k němu napsali Eugène Scribe (1791-1861) a Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1801-1875).

Belgický komponista Jean Théodore Radoux (1835-1911) v roce 1871 představil v Liége svou operu o věčném židovi, přičemž libreto k ní

⁹¹ Podrobnější informace o ahasverovských motivech v hudbě je možno nalézt v: *Grove music online* (<http://www.grovemusic.com>, vyhledáno 20. srpna 2007.).

dodal P. Bracaval. O deset let později, roku 1881, napsal jeden z předních skladatelů své doby Franz Liszt (1811-1886) pro orchestr a klavír hudební melodrama *Der ewige Jude*, vycházející přitom z textu stejnojmenné básně složené roku 1783 německým básníkem Christianem Friedrichem Danielem Schubartem (1739-1791). V devadesátých letech pak na libretu pro ahasverovskou operu pracoval německo-italský autor Ferruccio Busoni (1866-1924), jenž od tohoto plánu sice nakonec upustil, přesto obdobné téma společenského vydědění a problému nesmrtelnosti zpracoval ve svých následných libretech pro opery *Doktor Faust*, *Leonardo da Vinci* či *Dante*.

Kolem a po přelomu století se opět objevuje vícero hudebních prací na námět života věčného žida: Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910) uvedl v roce 1901 v Paříži na podkladě textu C. Grandmougina hudební drama nazvané *La légende du Juif errant*, o rok později pak norská skladatelka a pianistka Agathe Backer Grøndahl (1847-1907) představila svůj soubor šesti písní nazvaný *Ahasverus*, jež složila na texty B. S. Ingemanna.

V prvním desetiletí dvacátého století byl na francouzských divadelních prknech uváděn Sueův *Věčný žid* s hudbou Clauda Debussyho (1862-1918), doprovázený novými filmovými efekty. Za druhé světové války švédský komponista židovského původu Hilding Rosenberg (1892-1985) složil na podkladu textu V. Rydberga melodrama *Prometheus och Ahasver*, jež bylo poprvé uvedeno ve švédském rozhlase roku 1941. Ahasverovské téma však žije v hudebním světě i dnes. Dokladem toho může být scénické oratorium *Ahasver* od současného německého skladatele Volkera Davida Kirchnera (nar. 1942), na němž pracoval mezi léty 1998-2000 a které bylo poprvé uvedeno následujícího roku v městském divadle v Bielefeldu.

Obrátíme-li se na stranu českých hudebních skladatelů, s explicitním ahasverovským tématem se setkáme pouze u Karla Háby (1898, Vizovice – 1972, Praha), mimo jiné autora čtvrttónové hudby, který roku 1927 zkomponoval na poezii Antonína Sovy vokální skladbu nazvanou *Ahasver*, která je určena pro mužský sbor.

5. Film

První, samozřejmě němý film natočený na motivy legendy o věčném židu vznikl již v roce 1913 ve společnosti Roma-America a vycházel z románu Eugèna Suea. O deset let později byl v Anglii uveden taktéž němý snímek *The Wandering Jew* (1923), inspirující se však divadelní hrou Eugèna Templa Thurstona, jež se ve dvacátých letech s úspěchem hrála na jevištích v Londýně i na Broadwayi, přičemž v Británii působící herec Matheson Lang ztvárnil titulní roli jak v divadelním představení, tak i v uvedeném filmu. V roce 1933 byl americkou židovskou společností Jaffa Production natočen stejnojmenný film v jidiš, v němž si hlavní roli zahrála jedna z předních osobností jidiš divadla v USA, Jacob Ben-Ami. Ve stejné době vznikal v anglických Twickenham Studios podle předlohy již zmiňované Thurstonovy hry film nazvaný – jak jinak – *Věčný žid* (1933-1935), v němž titulní roli ztvárnil německý herec Conrad Veidt. Snímek byl však uveden v době, kdy sílila nacistická protižidovská propaganda, a tak se ani tento film, který byl nebývale brzy stáhnut z oběhu, nedočkal většího ohlasu.

Roku 1940 byl v Německu natočen nacistický propagandistický film *Der ewige Jude* (obr. 2), který se stal velmi volnou parafrází ahasverovské legendy. Režisérem šedesátidvouminutového snímku byl Fritz Hippler, jenž ovšem pracoval na základě přesně stanoveného

rozvrhu daného samotným nacistickým ministrem propagandy, Josephem Goebbelsem. Scénář snímku pak napsal vysoce postavený člen jeho ministerstva, Eberhard Taubert. Film účelně kombinuje dokumentárně vyhlížející pasáže s novým materiálem, který byl natočen krátce po německé okupaci Polska, v němž žily na tři milióny židů tvořících přibližně deset procent polské populace. Židé jsou zde zobrazováni v duchu národně socialistického antisemitismu úmyslně negativně: jsou pojímáni jako putující parazité, kteří na rozdíl od tzv. árijců, nacházejících zalíbení ve fyzické práci a vytváření pevných hodnot, nalézají potěchu v hedonistickém způsobu života a penězích. Žijí ve špinavých a nemocemi prolezlých domech, i když si mohou dovolit lepší bydlení. Židovské etnikum, které je zde vyličeáno jako nízké a sprosté, je údajně odpovědno také za jevy, jež se ve velké míře protivily nacistické doktríně, jako bylo moderní umění, kulturní relativismus, anarchismus, socialismus, sexuální svoboda a podobně. Jeden z úvodních záběrů filmu ukazuje hejno krys, jež se právě vynořuje z kanálu a je porovnáváno se zástupem židů jdoucím ulicím. Stejně jako krysy jsou odpornou havětí zvířecí říše, i židé jsou zrůdami lidské rasy, šířícími nemoci a korupci. Na rozdíl od krys – pokračuje vypravěč – však mají židé podivnou schopnost měnit svůj vzhled, přičemž kamera nabízí scénu, jak se čtyři vousatí muži v tradičních židovských oblecích přemění v hladce oholené muže v nažehlených oblecích a komentář doplňuje, že jen vytrénované oko na nich pozná tzv. židovské rysy. V dalších scénách jsou ukázáni představitelé židovství jako kupříkladu Albert Einstein, který měl mít v podání filmu co do činění s kontrolou pornografického průmyslu, či zastánkyně socialistických idejí Rosa Luxemburgová a dokonce i Charlie Chaplin, jenž sice nebyl žid, pobouřil však nacisty svým filmem *Diktátor*. Ke konci snímku, poté, co byli židé ukázáni jako ti, co jsou vinni úpadkem umění, vědy a obchodu,

se objevuje nechutná a časově úmorná scéna porážení dobytka židovským řezníkem. V posledních větách filmu je pak samotným Hitlerem poměrně jasně naznačeno konečné řešení židovské otázky.

Film *Der ewige Jude* měl navázat na úspěch obdobného nacistického snímku *Jud Süß* (1940), patřícího do řady pseudouměleckých děl, jež měla německou společnost propagandisticky získávat pro protižidovskou politiku. Film *Der ewige Jude* byl proto cíleně nasazován do kin také tam, kde se chystaly deportace židů. Místy jej museli povinně shlédnout celé vesnice, patřil také k součásti výuky Hitlerjugend a chodili na něj v podstatě povinně také příslušníci policie, armády, personál koncentračních táborů a jednotky SS. Ve srovnání s filmovým historickým dramatem *Jud Süß* měl film nesrovnatelně menší ohlas, podle hlášení tajné policie na snímek chodili jen politicky nejaktivnější diváci, zatímco typické filmové publikum se tomuto dílu vyhýbalo. Goebbels nakonec usoudil, že některé scény jsou natolik ostré, že nechal sestříhat mírnější verzi pro ženy a děti. Dnes je v Německu film zakázáno promítat, povolení shlédnout jej mají pouze akademici a univerzitní studenti, kteří prošli speciálním kurzem o holocaustu.⁹²

Po druhé světové válce byl v Itálii roku 1948 natočen film *L'ebreo errante*, jež režíroval Goffredo Alessandri a titulní roli v něm sehrál Vittorio Gassman. Snímek líčící osudy židů během nacistické nadvlády byl později s velkým úspěchem pod názvem *The Sands of Time* promítán také v USA.

Ve filmu *Sedmá pečeť* (1988) režiséra Carla Schultze se objevuje postava pátera Lucciho, který sám sebe označuje za Cartaphila, Pilátova

⁹² AHREN Yizhak / HORNSHOJ-MOLLER Stig / MELCHERS Christoph B.: *Der ewige Jude. Wie Goebbels hatzte. Untersuchungen zum nationalsozialistischen Propagandafilm*, Aachen 1990.; MANNES Stefan: *Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm. Jud Süß und Der Ewige Jude*, Köln 1999.

dveřníka, jenž se účastnil Ježíšova mučení ještě před ukřižováním, za což musí až do skonání světa neustále putovat po zemi.

V české kinematografii nalezneme jen jeden snímek, který se určitým způsobem dotýká legendy o věčném židu. Jedná se o němou filmovou komedii nazvanou *Ahasver*, která měla premiéru 21. května roku 1915 v Praze. Jejím režisérem, scénáristou a autorem námětu byl kupodivu přední režisér Národního divadla Jaroslav Kvapil (1868-1950), kameru měl na starosti Josef Brabec. Exteriéry byly točeny na Starém městě, vltavském nábřeží a ve Zbraslavi. Snímek vyprodukoval menší soukromý ateliér Lido-Bio. Děj filmu je jednoduchý: malířka Sidonie Pimzliková, kterou ztvárnila herečka Růžena Nasková, se trápí tím, že nemůže dokončit obraz věčného žida Ahasvera. Pošle proto svého poslušného manžela Valentina, kterého si zahrál Karel Hašler, aby ve městě našel vhodný model. Muž po strastiplném hledání nakonec objeví vhodný objekt – starého harfeníka Břinkala s dlouhým plnovousem (obr. 3), jež si zahrál Vladimír Merhaut, a pozve ho na určitou hodinu k nim do bytu. Malířka je však velmi překvapena, protože místo vousatého starce u ní zazvoní čerstvě ostříhaný a oholený muž (obr. 4), který se domníval, že se tak bude malířce více líbit.⁹³

6. Antisemitské proměny věčného žida v 19. a 20. století

Především román *Le Juif errant* (1844-1845) od Eugèna Suea učinil ve francouzské společnosti z Ahasvera pozitivního hrdinu a symbol humanity, který se dokonce na čas stal socialistickou ikonou. Tento kladný obrat ve vnímání věčného žida však netrval dlouho. Antisemitismus začal postupně pronikat i do vzdělané společnosti,

například německý filosof Friedrich Schopenhauer (1788-1860) ve svém pozdním díle *Parerga und Paralipomena* (1851) předkládá jasně antisemitský postoj, když doporučuje židům, aby konvertovali ke křesťanství nebo uzavřeli manželství s nežidy; „pak za sto let zůstane jen velmi málo židů a brzy bude jejich duch úplně vymýcen. Ahasuerus bude pohřben a vyvolený lid už nebude vědět, kde jejich domov byl.“⁹⁴

Roku 1893 francouzský neurolog a psychiatr Henry Meige (1866-1940), působící na slavné psychiatrické klinice *La Salpêtrière*, kde u profesora Jeana-Martina Charcota (1825-1893) krátce předtím studoval i Sigmund Freud, uveřejnil v odborném časopise vydávaném samotným ústavem poměrně dlouhý článek, nazvaný *Věčný žid v Salpêtrière: studie některých neurotických tuláků*. Zde zkombinoval poznatky svého učitele Charcota, týkající se údajných nervových problémů postihujících hlavně židovské obyvatelstvo, se svojí vlastní interpretací ahasverovské legendy. Dle Meigova mínění anonymní autoři rozšiřující příběh o věčném židovi již dříve správně odpozorovali v tuto dobu nově zjištěný lékařský „fakt“, že židé jsou postiženi něčím, co bylo zkráceně nazýváno jako „cestovní šílenství“ čili „neuróza z cestování“. Klinikou v tuto dobu navštěvovali také židovští pacienti, kteří často absolvovali dlouhou a náročnou cestu z východní Evropy, odkud utíkali, aby si zachránili život před neustále hrozícími pogromy. Obecná představa lékařů byla, že právě díky neustálému stěhování z místa na místo, ale také kvůli jejich násilnému vyhánění v minulosti, jsou židé náchylnější k psychickým nemocem. Meige tento dnes naprosto odmítaný předpoklad ve své studii částečně potvrdil, když napsal, že příčina jejich neustálého putování není nadpřirozená, jako například trest

⁹³ *Český hraný film I. 1898-1930*, (filmografie, obsah, poznámky a rejstříky Eva Urbanová, Blažena Urgošíková; filmové materiály a úvod Vladimír Opěla; soudobá dokumentace Jitka Panznerová; prameny a bibliografie Ivan Klimeš), Praha 1995, 25-26 (č. 6 v katalogu).

⁹⁴ SCHOPENHAUER Friedrich: *Parerga and Paralipomena. Short Philosophical Essays*, II, Oxford 1974, 261.

za jejich účast při odsouzení Krista, nýbrž naprosto přirozeně související s větším sklonem k neurózám u židovské populace než u jiných národů, čímž se snažil vyvrátit křesťanské zakořenění ahasverovské legendy. Tato představa, že židé jsou oproti jiným více disponováni k psychickým problémům, se stala vlastní tzv. psychiatrickému antisemitismu konce 19. století, jenž byl ztělesněn také v novém obrazu věčného žida jako psychopatologického člověka, který je nucen neustále cestovat.⁹⁵ Dodejme jen, že freudovsky a obzvláště jungovsky orientovaná psychologie a psychoanalýza na tuto antisemitskou linii naštěstí nenavázala a snažila se postavu věčného žida vysvětlit především na základě archetypů a principu kolektivního nevědomí.⁹⁶

Na Meigeho či Charcota navazovali často lidé nelékařsky vzdělaní, jako byl kupříkladu novinář, spisovatel a zakladatel nechvalně známé *Antisemitské ligy Francie* Edouard Drumont (1844-1917), pro nějž byla neuróza vždy „nesmiřitelným neduhem židů“. O doktoru Jean-Martinovi Charcotovi, jenž vedl kliniku Salpêtrière, psal jako o někom, kdo přišel s tím nejpřekvapivějším možným odhalením týkajícím se východních židů, protože jinak by prý své nemoci pečlivě skrývali ve svých palácích.⁹⁷ Drumont se však angažoval i v Dreyfusově aféře, hýbající francouzskou společností v letech 1894 až 1906, na konci které byl Alfréd Dreyfus (1859-1935), židovský důstojník francouzského generálního štábu, zproštěn všech vykonstruovaných obvinění. Právě

⁹⁵ GOLDSTEIN Jan: The Wandering Jew and the Problem of Psychiatric Anti-Semitism in Fin-de-Siecle France, in: *Journal of Contemporary History (Medicine, History and Society)* 4, XX, 1985, 521-552.

⁹⁶ Carl Gustav Jung se tématu věčného žida věnoval již ve své rané práci *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912), kde se zmiňuje o tom, že postava Ahasvera může mít vztah k některým biblickým postavám jako například ke Kainovi či Eliášovi. Neopomíjí však ani možnou souvislost se slunečními božstvy či slunečním principem jako takovým. V pozdějších pracích se pak věnuje problému projekce a nevědomí ve vztahu k této legendě. Viz JUNG Carl Gustav: *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, Leipzig / Wien 1912, 84 f., 192.; JUNG Carl Gustav: *Essays on Contemporary Events*, London 1947, 3.

Ahasverovským motivem se zabývalo také mnoho dalších psychoanalytiků. Viz např. KOHUT Heinz: *Obnova Self*, Praha 1991, 124.

⁹⁷ GOLDSTEIN Jan (pozn. 95) 536-537.

tehdy došlo dle svědectví dobových novinových článků k silnému antisemitskému znovuoživení legendy o věčném židovi. Ahasver byl zde na jedné straně popisován jako ten, komu díky neustálému putování není vlastní loajalita a spolehlivost ve vztahu k národním zájmům, a je proto nebezpečný pro celou společnost, a na druhé straně jako postava vládoucí světu peněz v postupně se sekularizující Francii, jež židům podobně jako některé další státy volně otevřela své státní úřady a vysoké školy. Věčný žid byl také místy spojován s nově vzniklou postavou tzv. státního žida, který spíše než ekonomickým vlivem disponoval politicko-administrativní mocí, a proto se o Ahasverovi v tuto dobu hovoří také jako o „ministroví zítřka“, jenž mohl být dokonce mocnější než samotný kapitán Dreyfus.

Německá společnost se od té francouzské lišila: figura státního žida se zde nevyskytovala, existovala vůči ní naopak protikladná postava tzv. dvorského žida, jež do politické sféry, obdobně jako „německý“ věčný žid, integrována nebyla.⁹⁸ Ahasver se podle jednoho badatele stal pro část obyvatel na konci 19. století až jakousi inkarnací *Judenhass* (židovské nenávisti) a věčným nepřítelem nordické rasy, tedy antitezí legendárního Siegfrieda.⁹⁹

Na obecné rovině byl však věčný žid chápán jako zástupce veškerého židovstva, pomocí čehož antisemité nejen z konce století zpochybňovali přítomnost židů ve společnosti a jejich status jako právoplatných občanů konkrétní země. Jak si povšiml Adolf L. Leschnitzer, Ahasver přestal být v tuto dobu historickou postavou přítomnou u Kristova ukřižování a tím i důležitým svědkem křesťanské zvěsti, nýbrž se z něj stala symbolická figura, podle některých dokonce

⁹⁸ BIRNBAUM Pierre: Le retour du Juif errant. Juif errant, Juif de Cour et Juif d'État, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps*, Paris 2001, 133-134.

⁹⁹ Ibidem 128.

„mýtická“, která reprezentovala židovstvo v sekularizovaných pojmech.¹⁰⁰

Protižidovské stereotypy bohužel v části společnosti nezmizely ani v prvních letech dvacátého století: hojně je přiživili například *Protokoly sionských mudrců*, jež na pokračování začaly vycházet již roku 1903. V obrovských nákladech byl tento plagiát, odvolávající se mimo jiné na některé ahasverovské charakteristiky, vydáván za občanských nepokojů v Rusku, kde přímo podnítil celou řadu židovských pogromů. V Německu se dočkal několika desítek vydání a po nástupu Adolfa Hitlera k moci v roce 1933 se stal dokonce povinnou školní četbou. Nacisté pak postavu věčného žida ve velké míře využili ve své důmyslné propagandě především jako zosobnění židovské vykořeněnosti, korupce, nestability a zkaženosti.

III. VĚČNÝ ŽID VE SVĚTOVÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ

1. Návrhy na identifikaci nejstarších zobrazení

Jean-Claude Schmidt přichází ve své studii *La genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du Juif errant*¹⁰¹ s domněnkou, že nejstarší zobrazení věčného žida by mohla pocházet již z poloviny 12. století, což znamená, že by byla dokonce starší než první písemné zmínky o Cartaphilovi, které pocházejí ze 13. století. V této souvislosti upozorňuje na dvě kresby obsažené v rukopise, jenž byl zhotoven ve 12. století v Řezně a dnes je uchováván v Mnichově. Manuskript vzniklý před rokem 1165, u něhož známe dokonce jméno písaře a tedy i

¹⁰⁰ LESCHNITZER Adolf: The Wandering Jew. The Alienation of the Jewish image in Christian Consciousness, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 227.

¹⁰¹ Jean-Claude Schmitt: *La genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du Juif errant*, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 55-75.

možného autora kreseb – mnicha Witela z benediktinského kláštera v Prüfeningu –, obsahuje dva texty: komentář k *Pláči Jeremjáše* od Gilberta Universala, který od roku 1128 zastával post londýnského biskupa, a traktát svatého Augustina k *Epištole sv. Jana*. Obě perokresby se nacházejí vždy na samostatné straně, nejsou tedy zakomponovány v textu, přičemž každá z nich se nalézá za jedním ze dvou zmíněných traktátů. Datace kreseb je velmi obtížná, většinou se udává rok 1140, možné však je, že byly dotvořeny později, než byl opsán samotný text, čímž by se jejich vznik posunul směrem ke 13. století.

Na jedné kresbě (obr. 5) můžeme spatřit starce s dlouhým vousem obtáčejším se kolem hole, kterou muž drží v levé ruce, druhou se pak na prsou dotýká vousu. Na hlavě figury je posazen veliký špičatý klobouk, který připomíná tzv. židovský klobouk. Dolní část postavy je velmi špatně čitelná, světlým inkoustem jsou pouze jemně naznačeny nohy. Délka vousů snad evokuje vysoký věk znázorněného, což by samozřejmě s legendou velmi dobře korespondovalo. Způsob uchopení vousu by pak mohl odkazovat na smutek či dokonce pokání, které postava vykonává. Na foliu chybí jakýkoliv nápis, který by nám více objasnil zobrazenou osobu, nabízí se proto také možnost chápat tuto postavu jako proroka Jeremjáše, ke kterému se první část rukopisu vztahuje.¹⁰² Na druhé kresbě (obr. 6), provedené načervenalým inkoustem, spatříme obdobného starce s vousem a holí. Hlava s kloboukem je však vymazána, viditelné jsou především spodní partie postavy. Muž narozdíl od první kresby nestojí, nýbrž sedí na kouli, jež v sobě obsahuje menší polokouli či kulovou úseč, na níž má stařec položena svá chodidla. Celý výjev poněkud připomíná ikonografii *Majestas Domini*, výkladu ukazujícímu směrem ke Kristu trůnícímu na

glóbu však odporuje předlouhý vous a tyč připomínající řecké písmeno *tau*. Pod kresbou je sice umístěno majuskulní „R“, existují však oprávněné pochyby, zda se skutečně vztahuje k zobrazenému, a chybí taktéž identifikační nápis, který by námět objasnil. Nelze tedy vyloučit, že se jedná o sv. Jana, miláčka Páně, jenž nikdy nezemře – už z toho důvodu, že se kresba nachází za traktátem věnovaným jeho epištole.

Identifikovat postavu věčného žida ve středověkých rukopisech je, jak je alespoň z řečeného patrné, problematická a ošemetná záležitost. První poměrně jistě určitelné zobrazení nalezneme až v textu, který jako jeden z prvních zmiňuje osobu Cartaphila, jenž již nese výrazné prvky věčného žida, i když židem jako takovým v tomto podání není. Jedná se o samotnou *Chronicu Major* od Matouše Pařížského, v současnosti uchovávanou v Cambridgi, v níž na konci jedné stránky nalezneme kresbu (obr. 7), vytvořenou asi v letech 1240-1251, která s největší pravděpodobností pochází z ruky samotného autora kroniky. Je na ní z profilu zobrazen shrbený Cartaphilus v poutnickém rouše, obrácený a prstem ukazující směrem k Ježíši nesoucímu kříž na Golgotu, který se také zastavuje a otáčí se směrem k poutníkovi. Vedle postav se nacházejí dvě tzv. mluvící pásy. Na první z nich, té, která směřuje od Cartaphila k Ježíši, je latinsky napsáno: „*Vade, Jhesu, ad iudicium tibi preparum.*“ (Jdi, Ježíši, k soudu tobě připravenému.); na druhé pak, umístěné od Krista směrem nalevo: „*Vado sicut scriptum est de me. Tu vero expectabis donec veniam.*“ (Jdu, jak psáno je mi. Ty však budeš čekat, dokud nepřijdu.) Textová složka odpovídá tedy stránce obrazové. Cartaphilus je zde zobrazen s poměrně krátkým plnovousem, výrazným, řekli bychom až „židovským“ nosem a dále s oblým kloboukem přichyceným na zádech, který ovšem špičatý či hranatý klobouk, jež

¹⁰² Tato postava stejně jako osoba z druhé kresby byla pravděpodobně poprvé identifikována jako věčný žid v: LEIDINGER Georg: *Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in*

nosili jako své povinné označení židé ve středověku, nepřipomíná. Mimo to je Cartaphilus zachycen s motykou, která již tradičně náleží k ikonografii Kaina,¹⁰³ za bratrovraždu odsouzeného k životu bez konce. Za zmínku jistě stojí, že toto znázornění vzniklo nedlouho po roce 1208, kdy papež Inocenc III. vydal bulu, ve níž mimo jiné ukázal, jaká je dějinná úloha židů, a typologicky je přirovnal ke Kainovi: „Bůh učinil z Kaina tuláka a psance na zemi, avšak označil jej znamením, aby jej nikdo nezabil. Tak i židé, ačkoli proti nim křičí Kristova krev, nesmí být zabiti, dokud křesťané nezapomenou na Boží přikázání, nýbrž musejí zůstat poutníky na zemi, dokud se jejich tvář nezahalí studem a dokud nevyhledají Pána Ježíše Krista.“¹⁰⁴ Na čtvrtém lateránském koncilu, konaném roku 1215, pak též papež potvrdil řadu protižidovských výnosů, mezi které náležela kupříkladu úplná segregace židovských obyvatel či povinnost nosit zvláštní označení. Cartaphilus a Kain byli tedy skrze atribut motyky určitým způsobem propojeni, a jelikož byl Kain po dlouhá staletí chápán jako symbol židů,¹⁰⁵ mohl být také Cartaphilus díky této spojitosti s Kainem a potažmo židovstvem jako takovým ikonograficky vylíčen jako žid, byť v *Chronice Major* se o Cartaphilovi jako židovi, na rozdíl od boloňské kroniky z roku 1223, nehovoří.

Obdobný výjev, avšak bez zobrazení motyky, nalezneme také v *Knize hodinek*, jež vznikla kolem roku 1240 pro jistou anglickou laičku a byla iluminována dílnou oxfordského malíře Williama de Brailes. Frontispis k sextě obsahuje v ornamentálním rámci celkem čtyři symetricky umístěné medailony vztahující se ke Kristovým pašijím: setkání s Ježíšem, nesení kříže, svlékání Ježíše a Ježíše stojícího s biřici

München, VIII, Munich 1924, 66, 109.

¹⁰³ SCHAPIRO Mayer: Cain's Jaw-bone that Did the first Murder, in: *Art Bulletin*, XXIV, 1942, 209.

¹⁰⁴ Cit. dle: FINGERLAND Jan (pozn. 52) 37.

¹⁰⁵ Ve výtvarném umění toto téma detailně zpracovala: MELLINKOFF Ruth: Cain and the Jews, in: *Journal of Jewish Art*, VI, 1979, 16-38.

pod křížem. Vlevo nahoře vidíme první výjev (obr. 8), na němž je znázorněn muž v plášti, jak prstem téměř výhružně ukazuje k Ježíši, který je k vyzyvateli natočen a prst jeho levé ruky k němu směřuje obdobně. Za postavou, která byla mimo jiné díky zvláštnímu šatu sahajícímu od hlavy až k patám – podobný oděv nosili ve středověku židé –¹⁰⁶ rozpoznána jako předobraz věčného žida, stojí dvě mužské figury s hněvivým výrazem ve tvářích. Identifikaci s Cartaphilem potvrzuje také doprovodný text: „...regarde et dit e tu remeins ices desque ieo reveine“ („...pohlíží a říká: ty zde zůstaneš do té doby, než se vrátím“).

Legenda o věčném židu vychází z jedné půle ze staré legendy o Malchovi, který podle křesťanské tradice Ježíše udeřil rukou do tváře, odplatou za což mu Petr uťal ucho, jež mu pak Ježíš uzdravil. Motiv useknutí Malchova ucha mečem se poměrně často objevuje jako součást ikonografie zrady Krista čili Jidášova polibku nebo také zatčení Ježíše.¹⁰⁷ Námět se v evropském umění vyskytuje minimálně od 10. století,¹⁰⁸ a to jak v knižní, nástěnné (Giotto) a deskové malbě či grafice (Albrecht Dürer), tak také v sochařském reliéfu (Giovanni Pisano). V rukopisech vážících se určitým způsobem k našemu území nalezneme tento námět ku příkladu v *Kodexu vyšehradském*, pocházejícím z 11. století (obr. 9), který bývá nazýván taktéž jako *Korunovační evangelistář* a jenž tvořil

¹⁰⁶ ZAFRAN Eric: *The iconography of Anti-semitism 1400-1600* (dis. práce na New York University), New York 1973, 10.

¹⁰⁷ SCHILLER Gertrud: *Iconography of Christian Art*, II, New York 1972, 52. V obrazové části knihy se pak nalézají několik znázornění Jidášova polibku, na kterých Petr uřezává Malchovi ucho - jedná se zejména o obr. 169, 171-180.; MERHAUTOVÁ Anežka / SPUNAR Pavel: *Vyšehradský kodex*, Praha 2006, 131-132 (odkazy na tento námět v rukopisech).; MORGAN Nigel J.: *Early gothic Manuscripts 1250-1285*, II. Catalogue, (Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles IV.), London 1988, fig. 30, 302, 385.; SANDLER Lucy Freeman: *Gothic Manuscripts 1285-1385*, II. Catalogue, (Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles V.), London 1986, fig. 18, 307.

¹⁰⁸ Jedno z nejstarších zobrazení se nachází v *Kodexu Egberti* z ostrova Reichenau (datace přibližně 980-990), který je dnes umístěn v Trevíru. Viz SCHILLER Gertrud (pozn. 107) fig. 169.

pravděpodobnou předlohu a zdroj *Hnězdenskému evangelistáři*, v němž nalezneme také obdobné Malchovo zobrazení.¹⁰⁹

Zajímavou se jeví postava muže často zpodobňovaného v židovském klobouku, s napřaženou rukou směřující k Ježíšovi, který by čistě hypoteticky mohl být také Malchem či dokonce Buttadeem, jehož jméno, jež se v literatuře objevuje již ve druhé polovině 13. století, můžeme přeložit, jak již zaznělo, jako „Bohabijec“. Zobrazení se vyskytuje na některých zpodobeních posmívání Kristu, bičování, nasazování trnové koruny či nesení kříže. V ikonografii posmívání Kristu, bičování a nasazování trnové koruny můžeme tuto mužskou figuru interpretovat jako jednoho z biřiců a drábů, kteří se snaží Ježíše ponížit. Je samozřejmě možné, že postava tohoto typu pronikla také do ikonografie nesení kříže. Především v jeho pozdně gotických vyobrazeních s velkým počtem doprovodných osob spatřujeme muže se zaťatou pěstí po boku strážců, kteří nejrůznějšími biči, holemi, metlami a dalšími mučícími nástroji popohánějí Ježíše na jeho poslední cestě. V souvislosti s probíranou legendou se však nabízí poněkud odvážná možnost interpretovat tuto figuru jako věčného žida. V prvních literárních dokladech této legendy je sice líčeno, jak uhodil Ježíše, když jej vyváděli od Piláta, v pozdějších verzích, písemně zaznamenaných sice až v 17. století, se však dočteme, že Ježíše udeřil, když nesl kříž směrem na Golgotu. V této souvislosti narážíme na problém ústní lidové tradice a písemné fixace ústního podání, ke které může dojít až o několik století později. Říci proto jednoznačně, že v období vrcholného a pozdního středověku ještě daná verze příběhu neexistovala, je velmi zavádějící a svým způsobem nepřesné.

¹⁰⁹ Polibek Jidášův s useknutím ucha Malchovi nalezneme v *Hnězdenském evangelistáři*, chovaném v Arcidiézním archívu ve Hnězdně (sig. MS 1a), na fóliu 41v. Viz BRODSKÝ Pavel: *Iluminované rukopisy českého původu v polských sbírkách*, Praha 2004, 39.

Nepřímým důkazem podporujícím spojení postavy věčného žida s událostí nesení kříže může být zpráva v kronice Florent'ana Sigismonda Tizia, žijícího v letech 1459 až přibližně 1538 v Sieně, který v úvodu zápisu k roku 1400 zmiňuje jistého Johannese Buttadea, jenž surově udeřil Ježíše, když jej odváděli od Piláta. Při této příležitosti také poznamenává, že jedna malba od sienského malíře Andrea di Vanni (asi 1330-1413) ukazuje přesně takovouto scénu s Kristem nesoucím kříž. Tato malba se však do dnešních dnů pravděpodobně nezachovala,¹¹⁰ proto si bohužel nemůžeme udělat konkrétní představu o tom, jak byl věčný žid v tomto období výtvarně znázorňován.

Zaměřme nyní svou pozornost na dvě ukázky ikonografie nesení kříže, na nichž by se hypoteticky mohla vyskytovat postava věčného žida. V Knihovně Národního muzea v Praze se nachází pasionál vzniklý po polovině 15. století a pocházející ze západního Německa, v němž se nalézají iluminace nesení kříže (obr. 10), v jejíž centru je zobrazen Ježíš s křížem, kolem kterého jsou rozmístněny celkem čtyři osoby, z nichž jeden s orientální pokrývkou hlavy drží pravou rukou Krista za šat pod ramenem a druhou má výhružně zaťatou v pěst nad jeho hlavou, jako by se právě chystal Ježíše udeřit. Druhým příkladem je deska Nesení kříže (obr. 11)¹¹¹ z *Rajhradského oltáře*, dnes také nazývaného *Oltář nalezení sv. kříže z Olomouce*, který je v českých dějinách umění různě datován, nejčastěji však mezi léta 1420-1430.¹¹² Rajhradské mnohafigurální nesení kříže upoutá v prvním plánu středovou postavou Ježíše, kterého zatnutou pěstí hodlá udeřit vedle stojící muž v červeném oděvu,¹¹³

¹¹⁰ ANDERSON (pozn. 1) 24.

¹¹¹ Za upozornění na tuto desku v souvislosti s možným zobrazením věčného žida děkuji Mgr. Janě Staré.

¹¹² K problému datace oltáře viz HLOBIL Ivo / PERŮTKA Marek (ed.): *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550*, III. díl – Olomoucko, Olomouc 1999, 431-432.

¹¹³ Na výjevech Kristova utrpení se především v období pozdního středověku objevují výrazná gesta rukou jednotlivých Ježíšových trýznitelů; diváci jim rozuměli, poněvadž patřila jak k dobovým malířským konvencím, tak k lidovým prostředkům výsměchu. Srov. SCHMITT Jean-Claude: *Svět středověkých gest*, Praha 2004, 196-199, obr. 25.1, 25.2.

příčemž druhou rukou drží Ježíše za šat na hrudi. Napřážený muž se znatelně liší od ostatních postav vojáků a drábů, jeho klobouk ani jeho tvář však není jednoznačně „židovská“. V obou právě probíraných případech máme tedy co do činění s mužskými postavami, které mají velmi podobná, téměř by se chtělo říci zaměnitelná gesta rukou. Odpovědět v těchto případech na otázku, zda se skutečně jedná o předobraz či dokonce zobrazení samotného věčného žida, není v rámci této práce možné, jelikož objasnění ikonografie těchto postav si vyžaduje podrobnější výzkum.¹¹⁴

V 15. a 16. století se jak podle již zmíněného Jeana-Clauda Schmitta, tak také dle Diane Wolfthal¹¹⁵ objevuje několik možných zpodobení věčného žida. Na desce Ukřižování z *Tabuly Magny* z Targensee (1445-1446) (obr. 12), jež je dnes součástí sbírek Germanisches Nationalmuseum v Norimberku, se vlevo dole nachází na zemi sedící muž s bílou čapkou na hlavě, který si nazouvá vysoké boty. Obvykle je Ježíš zobrazen, jak jde ke Kalvárii bosý, přesto se Wolfthal domnívá, že tyto boty patřily původně Kristu a zobrazený muž se jich zmocnil, aby se připravil na své nekonečné putování. Stařec v ústech svírá klacík, jenž by snad měl odkazovat k tomu, že byl také jedním z Ježíšových trýznitelů.¹¹⁶ Podobné zobrazení obouvající se postavy nalezneme na střední desce *Oplakávání* z antverpského oltářního

Zde zobrazená zaťatá pěst s palcem ven by mohla odpovídat gestu tzv. pugna, které označuje boj a je zpodobeno např. v: BULWER John: *Chirologia or the naturall language of the hand. Composed of the speaking Motions and discoursing Gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or, the Art of Naturall Expressions, digested by Art in the Hand as the chiefest instrument of Eloquence. Historical Manifestato s exemplified Out of the Authentique Registers of Common life and civill Conversation*, London 1644, 212-213. Uvedeno dle: DOBALOVÁ Sylva: *Pašijový cyklus Karla Škréty*, Praha 2004, 30, pozn. 36. Dobalová také jako obr. 16 reprodukuje Bulwerovu tabuli s *pugnem* na téže straně.

¹¹⁴ Vedle toho bych chtěla upozornit na jeden z nástrojů Kristova umučení, a to na tzv. ruku vojáka. Nabízí se v tuto chvíli čistě spekulativní otázka, zda se nemůže jednat o ruku věčného žida, jenž uhodil Ježíše.

¹¹⁵ WOLFTHAL Diane: *The Wandering Jew: Some Medieval and Renaissance Depictions*, in: CLARK William W.: *Tribute to Lotte Brand Philip, Art Historian and Detective*, New York 1985, 221-227.

¹¹⁶ *Ibidem* 223.

triptychu (1508-1511) holandského malíře Quentina Massyse (1464-1530). V zadním plánu pod třemi kříži na Golgotě vidíme muže sedícího na zemi, jak si nazouvá kožené boty. Na zádech má zavěšenu cestovní láhev spolu s malým trychtýřkem, vedle něj je položena poutnická hůl. Skobovitý charakter nosu, vous a celkový charakter tváře indikují jeho židovský původ.

Jiný návrh na identifikaci znázornění věčného žida zosobňuje postava poutníka na *Ukřižování* z konce 15. století, jež se nyní nachází v Bavorském národním muzeu v Mnichově. Téměř přesně pod hlavním křížem dole je zobrazen kráčeující shrbený muž poutnického vzezření s holí a tlumokem na zádech. Tato postava byla pravděpodobně převzata buď z jedné práce německého grafika a malíře Martina Schongauera (1430-1491) nebo z jiných předloh podobné kompozice. V Schongauerově *Nesení kříže* (obr. 13) z let 1475-1480 spatřujeme v pravém dolním rohu podobnou figuru poutníka, jež se především ve tváři odlišuje od pozdějšího mnichovského zobrazení tuláka, který je nejen starší, ale hlavně má v obličejí výraznější a odpudivější rysy, jež možná souvisejí s jeho úlohou Ježíšova trapitele. Na mnichovském *Ukřižování* se vedle poutnickovy hole nachází lebka, jež je odkazem na Adamův hrob na Golgotě. Adam neuposlechnutím božího příkazu přinesl lidstvu smrt, Kristus – typologicky nový Adam – ji však má svou obětí a příslibem věčného života zrušit. Adam a věčný žid zde mají být takto navzájem propojeni, oba totiž zhřešili a za své provinění nesli těžce odplatu.¹¹⁷

Někteří badatelé jako kupříkladu Philip Leider¹¹⁸ navrhnou spatřovat věčného žida také na některých malbách obtížně interpretovatelného nizozemského malíře Hieronyma Bosche (1450-

¹¹⁷ Ibidem 225.

¹¹⁸ LEIDER Philip: The Identity of Hieronymus Bosch's Wayfarer, in: *Assaph* 6, 2001, 233-242.

1516). Jedná se hlavně o obraz *Poutníka* (obr. 14), vytvořený kolem roku 1510, který se dnes nachází v Boymans – van Beuninger muzeu v Rotterdamu, a vnější stranu triptychu *Vůz sena* (1495-1500), na níž je znázorněn podobný muž odhánějící holí štěkajícího psa od svých bot. Rotterdamský poutník se od toho druhého z *Vozu sena* odlišuje především svým stářím, rozedranějším šatem a ševcovským šídlem, jež má zapíchnuté na klobouku. V pozadí tohoto výjevu vidíme krávu či spíše vola, který bývá vedle mnoha jiného vykládán také jako symbol židovstva (tvrdohlavosti), a na stromě je pak zobrazena sova, jež odkazuje na slepotu, v tomto případě na zaslepení židů vůči pravé víře. Na obou malbách dále nalezneme detaily, jež souvisejí s astrologickým symbolismem planety Saturn, která ovládá především kriminálníky, žebráky, mrzáky, blázny atd., tedy všechny ty, jež jsou postiženi tzv. acedií čili zvláštním typem apatie, jakým je kupříkladu melancholie. Pro krajiny ovládané Saturnem jsou typické šibenice a pranýře, které nacházíme také na rotterdamském obrazu, dále výjevy krádeží, vražd, znásilnění a podobných kriminálních jevů zpodobených na obou malbách, a také zemědělských prací, neboť Saturn je zemským znamením. Poblíž postav ovládaných touto planetou se často znázorňuje prase, a stejně je tomu i v případě obou poutníků. Totožné zvíře se taktéž téměř pravidelně vyskytuje v blízkosti židů, přestože nebo spíš právě proto, že mají jeho maso zakázané. Již svatý Augustin na začátku 4. století považuje Saturna za boha židů a středověká křesťanská tradice tuto spojitost dále rozvíjí. Určitá spřízněnost mezi figurami, které jsou označovány jako „melancholici“ a „židé“, se stává zřejmou, jak přesvědčivě ukázal Eric Zafran ve své studii *Saturn and the Jews*,¹¹⁹ i na

¹¹⁹ ZAFRAN Eric: Saturn and the Jews, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1979, 16-27.

poli výtvarného zobrazování. Boschovy poutníky můžeme proto s jistou dávkou licence interpretovat také jako věčné židy na své cestě ke spáse.

2. Znázornění ve spisech ze 16. až 18. století

V roce 1581 vyšel anonymní protižidovský štvavý tisk nazvaný *Ware Beschreibung der Juden guten Tugent...* (*Pravý popis židů pravých ctností...*), jenž je lehce zkrácenou německou obměnou původně českého pamfletu sepsaného pražským měšťanem a kupcem Janem Folkem.¹²⁰ Na titulní straně německy psané verze, která byla v roce 1605 přiřazena k obdobně antijudaisticky zaměřenému spisu *Juden Feind* (*Židovský nepřítel*) od Georga Nigrina (zemř. 1602), se nachází dřevořez (obr. 15), na němž je zachycen putující žid v dlouhém plášti a kožešinové čepici, s holí v jedné a měšcem na peníze v ruce druhé. Na prsou má pak připevněn tradiční odznak židů – tzv. rotu (dvě soustředné kružnice). Dané vyobrazení se s téměř nepatrnými odchylkami objevuje také v mnoha dalších německých spisech, někdy je tato postava dokonce pojmenována jako „Jobst Mellern von Prag“,¹²¹ přičemž někteří badatelé tuto figuru interpretují jako věčného žida.¹²² Podobných židovských postav s holí a měšcem v ruce však kolují nejen v německé literatuře desítky; jediným důvodem, proč tedy chápat tohoto žida jako „věčného“, a tudíž jako možný předobraz Ahasvera, je pouze jeho zachycení v pohybu.

Roku 1602 vyšla poprvé již zmiňovaná knížka lidového čtení *Kurtze Beschreibung*, která se stala bezpochyby jakýmsi kánonem ahasverovské legendy. V daném roce byl spis vydán celkem devětkrát,

¹²⁰ K pozadí spisu více: VESELÁ-PRUDKOVÁ Lenka: *Židé a česká společnost v zrcadle literatury. Od středověku k počátkům emancipace*, Praha 2003, 93-95.

¹²¹ SCHRECKENBERG Heinz, *Die Juden in der Kunst Europas. Ein historischer Bildatlas*, Göttingen / Freiburg im Breisgau 1996, 365, abb.7.

¹²² Ibidem.

v následujících letech byl pak pamflet s nejrůznějšími úpravami či přídavkami tištěn téměř po celé Evropě, a to nescíslněkrát. Nedlouho po prvním vydání *Kurtze Beschreibung* se objevily také tiskové verze, jež nesly na první straně poměrně jednoduchý dřevořez, dřevoryt či jiný typ grafiky zobrazující na pozadí krajiny či města lehce rozpoznatelnou postavu věčného žida. Na titulní straně německého spisku *Der immer in der Welt herum wandernde Jude* (Žid neustále putující po světě) od poloanonymního Chrisostoma Dudulaea Westphala se nachází dřevoryt (obr. 16), na němž je v popředí staticky zobrazen starý vousatý Ahasver v dlouhém poutnickém šatu s kloboukem na hlavě, brýlemi na tváři, holí v jedné a svítkem v druhé ruce, který pozorně čte. Případně se na předních stránkách objevuje grafika (obr. 17), kde je taktéž vepředu znázorněna velká postava věčného žida, která je však vizáží o poznání mladší a je zachycena v chůzi, zatímco v zadním plánu je na úpatí kopce zobrazen Ježíš, jak se klátí pod tíhou kříže a někdo jej kope do hýždí (možná Ahasver), a dále zástupy lidí směřujících nahoru na Golgotu. Mimo to se až do 18. století na titulních stránkách jednotlivých pojednání o věčném židu objevují ponejvíce buď osamocené statické či kráčející postavy Ahasverů, případně i figury modlících se vousatých Ahasverů, nebo také výjevy s římským vojákem ozbrojeným mečem a štítem (věčný žid je v některých legendách líčen právě jako římský voják) či s Ježíšem na kříži a dvěma svatýma okolo (pravděpodobně se jedná o sv. Jana a Pannu Marii).¹²³

Vedle nejrůznějších moralistních spisků vycházejících původně z *Kurtze Beschreibung* se od 17. století objevují také jednostránkové letáky s vyobrazením věčného žida, které byly stejně jako knížky

¹²³ Srov. MAGUET Frédéric: Le développement du thème du Juif errant dans l'imagerie populaire en France et en Europe, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 82 (fig. 6); 86 (cat. 24); 87 (cat. 26); WAMBACH Lovis M.: *Ahasver und Kafka. Zur Bedeutung der Judenfeindschaft in dessen Leben und Werk*, Heidelberg 1993, 173-174 (popis zobrazení u jednotlivých spisů).

prodávány po trzích, poutích či formou podomního prodeje. Z legendy o věčném židovi se brzy stal výnosný obchod, jenž nepochybně napomáhal jejímu dalšímu rozšiřování mezi lidovými vrstvami. Postupně se tak v tomto prostředí ustanovila určitá vizuální představa věčného žida, jež zůstala v podstatě nezměněna až hluboko do 18. či dokonce do 19. století.¹²⁴

Na některých grafikách můžeme Ahasvera spatřit ve společnosti dvou měšťanů, což odkazuje na jeho návštěvu daného města, jehož název je pak spolu s rokem a dalšími podrobnostmi uveden v následném textu. Někdy je věčný žid zobrazen, jak jednomu z měšťanů předpovídá budoucnost: prstem mu na dlani ukazuje jeho čáry života (obr. 18). V jiných vydáních se pak lze setkat se schematickými vyobrazeními měst blíže určených popiskou, která měl Ahasver na své pouti navštívit. Zajímavé jistě je, že tyto spisky velmi často nebyly tištěny ve městech, do nichž měl podle vyprávění zde zaznamenaných Ahasver zavítat, nýbrž byly vydávány na jiných, často poměrně vzdálených místech.¹²⁵

Roku 1616 vytvořil Karel Collaert (1598-1654), pocházející ze slavné rytecké rodiny v Antverpách, grafickou předlohu letáku s narativním znázorněním legendy, která pak byla mnohokrát přetiskována (obr. 19) a s lehkými úpravami šířena ještě v 19. století. Ve středu kompozice se nachází velká postava naboso kráčejícího Ahasvera, který je oděn v dlouhý svrchní plášť, na jehož rameni je připevněna rota, zatímco na hlavě mu sedí zešikma posazený baret. Až na rotu a výrazný nos v tváři nenalezneme u této figury žádné další antijudaistické zabarvení; naopak díky upravenému a poměrně elegantnímu zevnějšku odpovídajícímu dobové módě působí věčný žid na diváka v podstatě kladným dojmem. Po stranách jsou umístěny výjevy vztahující se

¹²⁴ MAGUET Frédéric (pozn. 123) 92.

¹²⁵ Ibidem 97.

k legendě: vlevo setkání Ahasvera, jenž v náruči drží dítě, s Ježíšem nesoucím kříž, vpravo pak setkání se dvěma měšťany jedoucími na koních ven z města.

Pravděpodobně prvním, kdo se pokusil o seriózní studii zobrazování věčného žida, byl Jules François Felix Fleury-Husson (1820-1899), francouzský výtvarný kritik píšící pod pseudonymem Champfleury. V roce 1869 poprvé vydal *Histoire de l'imagerie populaire (Historie lidového zobrazování)*, jejíž podstatná část je věnovaná právě našemu tématu, neboť zde probírá kupříkladu nejstarší německá či francouzská znázornění Ahasvera. Z Francie 17. století zmiňuje nejprve grafiku od Le Blonda, na níž je zobrazen starý muž bez specifických rysů. Tato práce dle Champfleuryova úsudku není špatná, její autor však prý stěží rozuměl legendě lépe než tvůrce baletu pojednávající stejný námět.¹²⁶

Dále Champfleury popisuje dřevoryt pocházející z Normandie 17. století, který ho zaujal „extrémní krutostí“.¹²⁷ Po vzoru starých tisků se skládá ze čtyř částí: v první Ahasver s kladivem a v pracovní kožené haleně odchází ze svého obchodu, aby sledoval Ježíše na cestě k jeho utrpení a urazil jej, ve druhé Ježíš upadá pod křížem a následně je ukřižován mezi dvěma zloději, ve třetím výjevu čtyři muži uvnitř hospody nabízejí věčnému židovi sklenici vína, on přijímá, avšak nesmí si sednout – musí zůstat stát. Ve čtvrté, vskutku kruté scéně (obr. 20) se pak věčný žid nachází uprostřed čtyř vojáků – dva stojí na každé straně –, kteří na něj míří puškami. Vzadu u jeho nohou leží již zastřelený člověk, Ahasver však stojí nehnutě dál: žádná kulka ho nemůže díky jeho prokletí zranit, natož pak připravit o život.

¹²⁶ CHAMPFLEURY: French images of the Wandering Jew, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 69.

¹²⁷ Ibidem 70-72.

Ze Švédska se nám zachovalo několik zobrazení věčného žida, která byla otisknuta v místních novinách. Nejstarší pocházejí už z 18. století, vycházejí však z ještě starších předloh – rozšířených v Německu v 17. století. Některé ahasverovské postavy zde zpočátku nenesou téměř žádné židovské rysy, jsou lehce zaměnitelné za lesní muže či lovce, častá je také ztráta lidských znaků a přeměna těchto figur ve fantaskní a démonické bytosti, což překvapivě odpovídá také některým dochovaným švédským příběhům o věčném židovi.¹²⁸ V 19. století se pak častěji objevují zřetelněji rozpoznatelná znázornění Ahasvera (obr. 21), který si na zádech nese tlumok s odstřížkami kůže a náhradní pár holínek, aby si je vyměnil, až ten, co má na nohou, prošlape.

Na závěr této kapitoly uveďme na rozdíl od předcházejících, poměrně lidových znázornění věčného žida jedno velmi odlišné. Jeho autorem je malíř, grafik a rytec polského původu Daniel Niklaus Chodowieczki (1726-1801), který působil v době rokoka a klasicismu v Německu. V roce 1785 vyšel v Rize druhý díl Reichardovy *Bibliothek der Romane (Knihovna románů)*, v němž nalezneme umělcovu grafickou ilustraci pasáže (obr. 22), jež popisuje rozloučení mužů lepší společnosti s Ahasverem. Chodowieczki se přesně držel textu, který měl výtvarně doprovodit: čtyři vznešení pánové stojící kolem stolu s pivními džbány a dýmkami na tabák dávají sbohem a přejí šťastnou cestu věčnému židovi, který se s nimi loučí zednářským znamením.¹²⁹ Ahasver je stejně jako muži vedle něj oděn v lepší šat, na hlavě má kratší paruku, v ruce klobouk. Jediné, co jej skutečně odlišuje od okolní společnosti, je jeho výrazný orlí nos. Kdybychom proto nečetli oddíl, ke kterému grafika

¹²⁸ KLINTBERG Bengt: *The Swedish Wanderings of the Eternal Jew*, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 165-168.

¹²⁹ Srov. ENGELMANN Wilhelm: *Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche. Werkverzeichnis*, Leipzig 1857, 280 (n. 538).

náleží, pravděpodobně bychom vůbec nepoznali, koho daný muž představuje.

3. Lidová zobrazení v 19. století

Současný badatel Frédéric Maguet¹³⁰ se domnívá, že ahasverovský námět byl ve výtvarném umění okrajovým tématem přibližně až do roku 1815, tedy do začátku restaurace Bourbonů ve Francii. Postupem času se stával populárnějším mezi moralistními tématy, kam náležel, a nakonec se stal poměrně velmi úspěšným, což mu přineslo skutečně masivní reprodukci, především ve Francii.

Byla to právě beletrie spolu s legendickou literaturou, co po dlouhou dobu připravovaly recepci výtvarného znázornění věčného žida. Stejně jako dříve i nyní se zobrazovala jen určitá část nebo části příběhu, přičemž centrální místo v kompozici zaujímal vždy velká postava Ahasvera – ostatní figury v pozadí byly o poznání menší.

Podle Frédérica Magueta vznikly ve Francii na počátku 19. století celkem tři kanonické kompoziční typy věčného žida, jež se pozvolna vyvinuly vzájemným lišením a uplatnění našly především na jednolístech a v novinách, kde pospolu koexistovaly až do počátku 20. století. První typ je nejstarší a věčný žid zde není oproti druhému a třetímu typu vylíčen v pohybu, nýbrž poměrně staticky. Druhou a třetí skupinu charakterizuje naopak kráčeující postava Ahasvera, kterou můžeme chápat jako ikonický symbol běhu času, a tedy nejen jako pouhou vizuální alegorii; čas má svůj počátek (uhození Ježíše) a také svůj konec (poslední soud).¹³¹

¹³⁰ MAGUET Frédéric (pozn. 123) 96.

¹³¹ Ibidem 98.

První typ s největší pravděpodobností výtvarně zafixoval orléanský grafik Huet-Perdoux někdy mezi léty 1814 až 1816. Za příklad této ikonografické skupiny nám může sloužit jeho jednolist nazvaný *Le Vrai Portrait du Juif errant (Pravdivý portrét věčného žida)*¹³² (obr. 23), který se, jak se v záhlaví dočteme, vztahuje k Ahasverově údajné návštěvě Avignonu ze dne 22. dubna roku 1784.¹³³ Dodatečně kolorovaný dřevoryt, jenž byl tisknut a rozšiřován přinejmenším ještě v roce 1835, je umístěn uprostřed listu, zatímco po stranách se nachází text líčící trpké životní osudy hlavního aktéra. Stejně jako některé staré listy je také tento tisk rozdělen do několika částí, přičemž největší část prostoru zaujímá veliká, zpřímá stojící postava Ahasvera, jejíž horní polovina je mírně natočena doprava směrem k divákovi. Zdá se, že pravá ruka, jež stejně jako levá, v níž drží poutnickou hůl, prodlužuje jeho i pozorovatelův pohled, ukazuje na někoho, kdo je situován vpravo mimo obraz. Figura hříšníka je oblečena v jednoduchý šat, na nohou má uvázané sandály, na hlavě klobouk a tvář je zarostlá plnovousem, který jí sahá skoro až po pás. Zobrazené postavě překvapivě schází výrazný židovský rys, jakým by bylo kupříkladu označení rotou či specifický výzor tváře. Pokud by se kolem této postavy nenacházely výjevy z jejího života a nedržela by hůl, mohli bychom ji považovat za obyčejného poutníka nebo dokonce – díky dlouhému vousu a téměř lesnickému typu klobouku – za myslivce.

Na pravé straně nahoře je za Ahasverem schematicky zobrazena Golgota se dvěma klasickými kříži a třetím ve tvaru stromu, asi nejvíce připomínajícím palmu, zcela nahoře jsou pak naznačeny mraky. Dole vidíme jednoduše znázorněný dům, který buď symbolizuje Ahasverův

¹³² Totožný název *Le Vrai Portrait du Juif errant* mají také často jednolisty od jiných autorů. Obecně se jednalo o zažitý název pro grafické práce s ahasverovským námětem.

¹³³ Champfleury reprodukoval tento dřevoryt na titulní stránce své studie *Histoire de l'imagerie populaire*. Mylně se však domníval, že měl co dočinění s tiskem od Bonneta, jenž měl svůj ateliér na ulici Saint-Jacques v Paříži. CHAMPFLEURY (pozn. 126) 70.

původní domov, jež musel navždy opustit, nebo se stavba vztahuje ke spodnímu výjevu vlevo, kde jsou zobrazeni dva měšťané v oblecích z doby Ludvíka XV., jak konverzují s věčným židem. V tomto případě by dům odkazoval k městu, z kterého měšťané pocházeli. Možné jsou ale také obě právě popsané varianty současně. Nad výjevem setkání s měšťany spatříme Ježíše, upadajícího pod tíhou kříže, a zcela nahoře mladého Ahasvera v pracovní zástěře, jak tuto událost spolu se svou manželkou pozoruje z jejich ševcovského krámků. Věčný žid ukazuje ke Kristu rukou, čímž ho pobízí, aby, jak říká krátká francouzská popiska pod ním, šel dál. Obdobné popisky se zde nacházejí téměř u každého výjevu a pomáhají čtenáři upřesnit daný děj.

Pro první typ je tedy charakteristická veliká statická postava věčného žida umístěná do popředí, jejíž pohled míří doprava (na zrcadlově převrácených tiscích doleva), v zadním plánu se pak nacházejí minimálně tři epizodické výjevy: urážka Ježíše před Ahasverovým obchodem, pád Krista obklopeného vojáky pod vahou kříže a setkání s měšťany před městem.

Druhý ikonografický typus je první skupině velmi podobný: pozadí je téměř totožné, odpadá jen statická postava hlavní postavy. Věčný žid je zde znázorněn většinou v profilu a v pohybu, kráčí zleva doprava a také jeho pohled, pokud grafika není zrcadlově obrácená, je upřen stejně jako předtím na pravou stranu. Předlohou k tomuto typu, jenž se začal prodávat mezi léty 1810-1815, se pravděpodobně stala grafika pocházející již z roku 1805 z rukou tvůrce, který nesl jméno Jean a působil v Paříži.

Ve třetí typické skupině se v popředí opět nalézá zdůrazněná figura kráčejího Ahasvera. Zadní plán je však výrazně pozměněn: přímořská krajina se stromem vlevo a lodí (ponejvíce plachetnicí) plující na moři do dálky nahradila narativní výjevy z legendy. Postava věčného

žida je oproti dřívějším znázorněním dynamičtější, její tvar má podobu písmene X (v liniích levá ruka – pravá noha, pravá ruka – levá noha). Levá ruka je pozvednutá, loketní část je vodorovná s mořskou hladinou, což rovněž přispívá ke zvýraznění vnitřního pohybu figury. Tento ikonografický typus se začal utvářet ve druhém desetiletí 19. století na východu Francie. S jistotou víme, že tento druh znázornění byl ke své dokonalosti doveden v Épinal, kde v jedné z dílen pracoval grafik François GeorGIN (1801-1863), původním povoláním voják, jenž v roce 1826 vytvořil kolorovaný tisk *Le Juif errant* (obr. 24), který se minimálně ve Francii 19. století stal nejrozšířenějším zobrazením věčného žida a byl tištěn téměř beze změn až do roku 1910. GeorGIN evidentně zkopíroval rozvržení hlavní figury od Jeana, upravil však kompozici pozadí, změnil měřítko stromu a lodi a postavu věčného poutníka umístil do středu, což napomohlo scelit celkovou kompozici obrazu a vytvořit tak poměrně atraktivní, exoticky vyhlížející tisk, jež si lidé rádi kupovali.

Champfleury asi ve snaze demonstrovat oblíbenost ahasverovského tématu udává, že od začátku 19. století zdobily i ty nejchudší francouzské chatrče dva obrázky: jeden byl vždy podobiznou Napoleona, druhý pak věčného žida.¹³⁴ Oblíbenost legendy o věčném židu byla vskutku nevídaná, vždyť za jeden týden jedna tiskařská dílna vyprodukovala až 7500 letáků s ahasverovským námětem a jedna grafika proto mohla být v období velkého zájmu tisknuta až ve statisícových nákladech.¹³⁵ Některé tisky jsou anonymní, jiné, většinou ty technicky a výtvarně kvalitnější, nesou jméno svého autora či dokonce tiskárny spolu s její adresou, na které byly vytisknuty.¹³⁶

¹³⁴ CHAMPFLEURY (pozn. 126) 69.

¹³⁵ MAGUET Frédéric (pozn. 123) 97.

¹³⁶ Seznam nejčastěji uváděných autorů ahasverovských grafik. Rozděleno dle kompozičního typu a místa, kde působili. Ibidem 107, pozn. 10.

Vedle těchto tří kompozičních typů se samozřejmě v průběhu 19. století uplatňovaly také jiné druhy znázornění věčného žida. Oblíbené byly například ilustrované písně o věčném židovi, kde vedle textové a obrazové složky nechyběl ani notový záznam jednoduchého popěvku. Populárním se stalo taktéž vylíčení Ahasverových osudů na jednom listu v přibližně šestnácti až dvaceti malých obrázcích spolu s vespod umístěným popisem – jednalo se tedy o jakéhosi předchůdce dnešního komixu (obr. 25). V tuto dobu se také osamostatnil motiv smrti věčného žida: Ahasver žádá smrtku, aby jej vysvobodila z jeho soužení, avšak ona sama nic nezmůže, teprve Ježíš Kristus sesílá na hříšníka vytoužený odpočinek (obr. 26). Námět věčného žida pronikl v 19. století bez nadsázky téměř všude, setkáváme se s ním jako s dekorem na keramickém talíři, objevuje se na potisku látky či ke konci století byl dokonce využit pro reklamní účely: pomáhal propagovat čokoládu, likér, ale i boty, které měly vydržet stejně dlouho jako obuv Ahasverova.¹³⁷

4. Romantický věčný žid

Bylo to právě 19. století, v jehož průběhu se zrodilo nejvíce literárních zpracování ahasverovské látky. V roce 1833 vyšla tragická poema v próze *Ahasvérus* z pera Edgara Quineta, jež byla v dalších vydáních doplněna o ilustrace, stejně jako tomu bylo například u obsáhlé básně Christiana Friedricha Daniela Schubarta *Der ewige Jude*, jež byla v roce 1818 publikována s barevnými grafikami Johanna Michaela

1. typ: Toulouse: Abadie Cadet; Caen: Dedouit; Orléans: Huet-Perdoux, Rabier-Boulard; Le Mans: Leloup; Lille: Martin-Delahaye; Amiens: Lefèvre-Corbinière, Ledien-Canda; Nantes: Roiné-Dumoutier, Mouillé; Chartres: Garnier-Allabre; Paris: Bonnet, Julienne, Gambin; Cambrai: Hurez.

2. typ: Caen: Picard-Guérin; Nantes: Roiné; Paris: Glémarec, Jean.

3. typ: Épinal: Georgin, Pellerin; Nancy: Desfeuilles; Metz: Dembour a Gangel; Metz:Gangel; Montbéliard: Deckherr; Rennes: Pierret.

¹³⁷ Viz *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 187 (cat. 74, 75); 188 (cat. 78-80).

Voltze (1784-1858).¹³⁸ Zdá se, že na rozdíl od Schubartova textu¹³⁹ Quinetova práce inspirovala více výtvarníky než hudební umělce. Francouzská sochařka Marie d'Orléans (1813-1839), žačka malíře Aryho Scheffera, o němž bude později ještě řeč, vytvořila po roce 1833 sérii několika basreliéfů, jenž byly přímo inspirovány dějem Quinetova pochmurného díla. Reliéfnímu cyklu dominoval neoklasicistní duch, zvláštní pozornost autorka věnovala ženským postavám, mimo jiné také Ráchel, se níž se na jednom výjevu (obr. 27) Ahasver, znázorněný vždy jako mladý muž, opětovně setkává v doprovodu chóru znovu obživlých žen.

Francouzský písničkář a skladatel Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) složil na začátku třicátých let devatenáctého století několik písní o věčném židovi, jež se záhy staly velmi oblíbenými a žádanými. Není proto divu, že vyšly již roku 1833 tiskem. V jejich pozdějších vydáních nalezneme také ilustrace (obr. 28), na nichž je věčný žid zobrazen v souladu s romantickou estetikou jako mladý, do sebe pohroužený muž, jenž se zmítá ve svých vlastních myšlenkách. Znázorněním nechybí ani určitá dávka exotismu nebo orientalismu, projevující se především ve stylu šatu a okolní architektuře.

V roce 1844 začal knižně vycházet Sueův politicky zbarvený román *Le Juif errant*, který se i díky dobře odvedenému výtvarnému doprovodu stal brzy bestsellerem. Mezi jeho přední pařížské ilustrátory náleželi Gavarni – vlastním jménem Sulpice Hippolyte Guillaume Chevalier (1804-1866),¹⁴⁰ který text doprovodil pěti sty menšími

¹³⁸ Viz ibidem 189 (cat. 84, 85).

¹³⁹ Schubartova báseň *Der ewige Jude* inspirovala například hudebního skladatele Franze Liszta a písničkáře Pierre-Jeana de Bérangera.

¹⁴⁰ Gavarni patřil ve své době k nejobdivovanějším francouzským umělcům. Zakázku na grafický doprovod k Sueovu románu proto nedostal náhodou, šlo jistě o promyšlený obchodní tah. Umělec za svůj život vytvořil celkem na čtyři tisíce ilustrací, především pro nejrůznější francouzské noviny a časopisy. Byl často porovnáván s Daumierem, na rozdíl od jeho výjevů zobrazujících především veřejný život se Gavarni ve svém díle snažil zachytit soukromý život 19. století. MELOT

grafikami, dále Karl Girardet (1813-1871), jenž vytvořil dvanáct velkých kompozic, Alexandre Ferdinandus (zemř. 1888) nebo rytec skrytý pod pseudonymem Lengeval. Do dnešních dnů se zachovaly také dobové plakáty s ukázkami ilustrací lákajících ke koupi Suova obsažného románu.¹⁴¹ Podobné plakáty zvaly také k návštěvě divadel, kde přední herci vystupovali v roli věčného žida.¹⁴²

Romantismus nacházel zvláštní zalíbení v mladých hrdinech, a proto nalézáme také několik zobrazení věčného žida jako poměrně mladého muže. Příkladem může být malba *Ahasvérus* (obr. 29) z let 1833-1834 od původem holandského, avšak ve Francii žijícího malíře Aryho Schaffera (1795-1858), jež pojilo se spisovatelem Edgarem Quinetem pouto přátelství. Na plátně je širokými tahy štětce namalován poměrně mladý, zadumaný muž s dlouhým tmavým plnovousem, jehož tvář je plna vnitřního smutku. Věkem i výrazem podobného věčného žida vytvořil roku 1883 již zmiňovaný ilustrátor a malíř Alexandre Ferdinandus, který mu však navíc přiřkl určité kristovské rysy a gesta. Celková kompozice výjevu (obr. 30) tak připomíná ikonografii dobrého pastýře, přestože ovečka za krkem hlavní postavě schází.¹⁴³

5. Umělecká ztvárnění ahasverovského tématu

V roce 1846 domaloval Wilhelm von Kaulbach (1804-1874), dvorní malíř krále Ludvíka I. Bavorského, po několika letech velkoformátové plátno nazvané *Zničení Jeruzaléma* (obr. 31),¹⁴⁴ kde

Michel: Gavarni, Paul, in: *Grove Art Online*, <http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.031076>, vyhledáno 11. srpna 2007.

¹⁴¹ Viz *Le Juif errant* (pozn. 137) 117 (cat. 106); 195 (cat. 105, 106, 108).

¹⁴² Viz *ibidem* 196 (cat. 111, 113); 197 (cat. 112).

¹⁴³ HOOG Anne Hélène: *L'Ami du peuple ou „Le Juif errant“ d'Eugène Sue*, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 118.

¹⁴⁴ Kaulbach získal zakázku už roku 1836 od kontesy Angeliny Radziwill, která také byla původcem námětu, po dvou letech však ztratila trpělivost a objednávku zrušila. Na konci roku 1841 se Ludvík I. Bavorský doslechl, že pruský král Fridrich Vilém IV. spatřil olejovou skicu malby, která jej natolik

zobrazil mimo jiné i věčného žida. Do této doby nebyl ahasverovský motiv zahrnut v tak významném a drahém díle, ani – a to je o to smutnější – nebyl nikdy dříve prodchnut takovou nenávisť vůči židům jako zde. V roce 1840, tedy šest let před dokončením obrazu, vydal Kaulbach brožuru, v níž objasnil ikonografický obsah práce a vysvětlil každou figuru, již později zobrazil. Jeho příručka je pro nás dnes hlavním zdrojem k správnému porozumění obrazu, osvětluje nám dokonce jeho ideologicky podbarvený podtext. Malířův ikonografický program byl do té doby v mnoha ohledech nevídaný: historickou událost dobytí Jeruzaléma Římany roku 70 n. l. alegoricky interpretoval jako boží trest seslaný na židy za jejich nepřijetí Kristovy zvěsti. Tento výklad má za sebou dlouhou tradici, jeho počátky však nalezneme již u církevních otců, například u Tertulliana. Zaměříme-li se na dílo samo, pak zcela nahoře spatříme čtyři světlem ozářené hlavní starozákonní proroky: Izajáše, Jeremiáše, Ezechiela a Daniela, jak v rukách drží otevřené knihy. Ty podle malířova vysvětlení odkazují k jejich proroctvím týkajících se zničení Jeruzaléma a rozptýlení lidu Izraele. Pod nimi se pak vznášejí sedm apokalyptických andělů přinášejících obdobnou špatnou zprávu jako proroci nad nimi. Dole pak lze zhlédnout poměrně násilné scény, které Kaulbach převzal z *Židovské války* Josepha Flavia, jenž byl živým svědkem posledních dnů starého Jeruzaléma. Židé neumírají pod rukama římských vojáků, raději svobodně volí pro sebe a své blízké sebevraždu. Uprostřed umírajících těl je zobrazen velekněz, který si poté, co zabil svého syna, vráží dýku do hrudi. Zcela vlevo u

uchvátila, že si již teď chtěl pro sebe zajistit tento nenamalovaný obraz. Ludvík I. ale neváhal a dané plátno objednal u malíře první. Celkem za něj zaplatil 35 000 guldenů, což byla nejvyšší suma, která byla do té doby v Německu zaplacená za samostatný obraz. V roce 1853 bylo plátno nainstalováno na čestném místě v hlavní síni Neue Pinakothek v Mnichově, již téhož roku Ludvík I. slavnostně otevřel. Pruský král se však nedal zcela odradit a požádal Kaulbacha, aby mu namaloval repliku tohoto obrazu do freskového cyklu schodištní haly nového muzea v Berlíně. RONEN Avraham: Kaulbach's Wandering Jew: An Anti-Jewish Allegory and Two Jewish Responses, in: *Assaph* 3, Studies in Art History, Section B, 1998, 243-244.

okraje plátna spatřujeme postavu vyděšeného věčného žida, jak prchá z hořícího města. Pronásledují ji tři okřídlení démoni, jenž jsou mužskou variantou bohyní pomsty, řeckých Erinyí či římských Fúrií. V rukách drží hady, kteří jsou symbolem božího hněvu a pohromy. Co je však obzvláště zajímavé: Wilhelm von Kaulbach zde přichází s novou, doposud neznámou interpretací staré legendy: Ahasverovo věčné putování nezačíná setkáním s Kristem, ale až nyní, kdy utíká z hořícího Jeruzaléma. Věčný žid pyká za svůj vlastní prohřešek, ale také za všechny židovský lid, neboť malíř ho chápe jako metaforu židovského národa. Na pravé straně obrazu nalezneme na stejném místě, kde se vlevo nachází Ahasver, křesťanskou rodinu, jejíž členové, zobrazení se vši krásou a ušlechtilostí, odcházejí z města v klidu, bez zranění – dokonce ve zpěvu a v modlitbách, v rukách držíce palmové ratolesti. Nad nimi se vznášejí tři andělé-ochranitelé, jenž tvoří pandán ke třem démonům pronásledujícím věčného žida. Andělé nesou zářící eucharistický pohár, symbol vítězné křesťanské církve, jehož světlo dopadá na zbožnou křesťanskou rodinu. Kontrastující výjevy „poraženého“ žida a „vítězící“ křesťanské rodiny odpovídají již od středověku tradičnímu zobrazení *Synagogy* a *Ecclesie* v křesťanském umění. Nikterak překvapivé také není umístění věčného žida v temné části obrazu vlevo a křesťanské rodiny v pravém, jasně osvětleném rohu plátna. Ostatně pandánové pozice těchto dvou protipólných symbolů mohl Kaulbach převzít například z některých alegorických prací Lucase Cranacha staršího (*Zákon a milost, Pád a spása* apod.).¹⁴⁵ Malířovo dílo nezůstalo samozřejmě bez odezvy, nejsilnější reakce vzbudilo u židovských umělců, jako byli Maurycy Gottlieb a Shmuel Hirszenberg, o kterých bude řeč ještě později.

¹⁴⁵ Ibidem 250.

Také přední francouzský ilustrátor a karikaturista Gustave Doré (1832-1883) se ve své tvorbě několikrát dotkl tématu věčného žida. V roce 1852 teprve jako dvacetiletý vytvořil pro *Le Journal pour rire* (*Časopis pro smích*) karikaturu Ahasvera (obr. 32), která vychází z ilustrace od Amédée de Noéa (1818-1879), pracujícího pod uměleckým jménem Cham. Ten ji vytvořil pro knihu Charlese Philipona a Louise Huarta *La Parodie du Juif errant* (*Parodie o věčném židovi*) vydanou roku 1845.¹⁴⁶ Chamův stejně jako Doréův Ahasver je nakročený do velkého kroku, chvátá, seč mu všechny síly stačí, i když paradoxně nemá kam. Doré jeho figuru obohatil vizuálním napětím, když k vyzáblému tělu připojil nepoměrně větší hlavu orámovanou dlouhými hustými vlasy a bohatým vousem vanoucími za ním ve větru. Znamení červeného kříže na čele připomíná Sueova věčného žida. Výraz tváře spolu s velkým nevzhledným nosem a vystouplým spodním rtem však odkazuje na některá antisemitská zobrazení Ahasvera.

Jestliže karikatury, které Doré publikoval v *Časopisu pro smích*, reagovaly na aktuální kulturní a politické události, pak cyklus dvanácti grafik (obr. 33) z roku 1862,¹⁴⁷ vztahující se přímo k legendě o věčném židu, přináležel k Dorého programu ilustrování literárních děl, jež započal v roce 1855. Grafický soubor, který měl na svou dobu výjimečný formát, pomohly proslavit také Bérangerovy písně o věčném židu, ke kterým skládal melodii Gustavův bratr Ernest Doré. Chceme-li

¹⁴⁶ Srov. *Le Juif errant* (pozn. 137) 197 (cat. 114).

¹⁴⁷ Seznam názvů Dorého grafik z cyklu *Věčný žid* (1862).

1. Budeš putovat sám více než tisíc let.
2. Jednal jsem se svým spasitelem příliš krutě.
3. Nikdy neviděli tak vousatého muže.
4. Vstupte do tohoto hostince. Ctihodný starče.
5. Spravedlivé nebe! Ať je má občůzka pro mne strastiplná!
6. Každý umírá, když je na něm řada. A já stále žiji.
7. Ať se jeho nešťastný osud jeví smutný a nepříjemný.
8. Na horu Kalvárie nesl Ježíš svůj kříž.
9. Viděl jsem... bitvy a srážky, které stály mnoho životů.
10. Přecházím přes moře, řeky a potoky.
11. Smrt mi nic nemůže udělat. To si dobře uvědomuji.

charakterizovat výtvarné pojetí Dorého Ahasvera, zjistíme, že umělec vycházel z několika verzí legendy a musel při tom znát jeho starší znázornění. Nepřijal v tu dobu moderní romantizující interpretaci Ahasvera-mladíka, nýbrž převzal jeho tradiční zobrazení jako starého a časem znaveného muže. Jeho život však intenzivně zdramatizoval a zasadil jej do velmi odvážných, řekli bychom až fantasmagorických scénérií. Věčného žida spatřujeme mezi starými brabantskými domy, za bouře, během povodně, v borovém lese, ale také mezi krokodýly, hady a jinými exotickými příšerami. Téměř vždy je však osamocen, pronásledován jen vidinou Ježíše nesoucího kříž nebo ukřižovaným Kristem, jenž mu připomíná jeho neodpuštělný prohřešek vůči jeho osobě. A tak se hlavním námětem Doréhoho grafik, které se právě kvůli svému zvláštnímu aranžmá nelíbily kupříkladu Champfleurymu,¹⁴⁸ stává především nezměrná beznaděj vnitřní samoty.¹⁴⁹

Poněkud odlišné myšlenky vnesl do svých znázornění Ahasvera francouzský malíř a grafik Gustave Courbet (1819-1877), přítel Champfleuryův, který jej zcela jistě obeznámil s tradicí výtvarného zobrazování tohoto motivu. Umělce jistě zaujala také soudobá socialisticky orientovaná interpretace legendy, v níž byl osud věčného žida ztotožněn s nelehkým údělem chudého dělníka či dokonce obyčejné ženy, kteréžto motivy literárně rozvíjel rovněž Sueův román. V roce 1850 vytvořil Courbet dobově podmíněnou, socialistickou myšlenkou prodchnutou variantu věčného žida, nesoucí název *Apoštol Jean Journet vydávající se za dobytím světové harmonie*. Jedná se o litografii, na níž je zpodoběn v tu dobu dobře známý radikální misionář Jean Journet, kterou na zbytku letáku doprovází text písně. Mužská figura zde jednoznačně

12. Poslední soud ukončí tvé utrpení

¹⁴⁸ CHAMPFLEURY (pozn. 126) 74.

¹⁴⁹ HOOG Anne Hélène: 139. Gustave Doré, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 202.

nese rysy klasické ikonografie věčného žida: zarostlá tvář se středně dlouhým vousem, tulácký šat, brašna na zádech, klobouk a hůl v ruce. Na pozadí grafiky spatřujeme město, jež Ahasver – Jean Journet, transformován do aktivního svědka nového sociálního řádu, opouští.

Dříve než se budeme obšírně věnovat umělcovu vrcholnému dílu *Dobrý den, pane Courbete*, zastavme se ještě nad malbou *Žebrákova almužna* z roku 1868, která sice nepatří mezi Courbetova mistrovská díla, zachycuje ale jeho další uchopení legendy o věčném židu. Ve středu kompozice stojí žebrák, který nese až na dlouhý vous všechny typické atributy Ahasvera. Vedle něj je namalován malý otrhaný cikánský chlapeček, jenž je vlastně ještě nešťastnější bytostí než žebrák sám, protože k němu natahuje ruku pro almužnu. Při komponování tohoto obrazu musel Courbet určitě vycházet z letáků, kde byl zvěčněn věčný žid, jak vhazuje minci do klobouku, který k němu natáhl vedle stojící žebrák. Zde se pouze vyměnila postava dospělého za dětskou figuru, pravděpodobně proto, aby se docílilo ještě většího efektu Ahasverovy dobročinnosti: chudý věčný žid obdarovává ještě méně majetného. Champfleury k tomuto motivu napsal: „...Věčný žid je zde konečně ukázán jako člověk. Jeho úloha došla konce. Je zachráněn. Trestaný za nedostatek své dobromyslnosti je povznesen právě svou dobromyslností.“¹⁵⁰

V roce 1854 Gustave Courbet namaloval jedno ze svých vrcholných děl, *Dobrý den, pane Courbete* (obr. 34), které je známé také pod názvem *Štěstěna sklání se před géniem* či především v anglosaském prostředí pod jménem *Setkání*. Až do publikování eseje Lindy Nochlin *Gustave Courbet's 'Meeting': A portrait of the Artist as a Wandering*

¹⁵⁰ CHAMPFLEURY: *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris 1969, 77. Cit. dle NOCHLIN Linda: Gustave Courbet's 'Meeting': A portrait of the Artist as a Wandering Jew, in: *The Art Bulletin*, XLIX, 1967, 215.

*Jew*¹⁵¹ roku 1967 se na obraz nahlíželo jako na přesné, věrné zaznamenání události, během které se malíř na cestě z Montpellier do Sète setkal se svým přítelem a mecenášem Alfredem Bryasem a jeho sluhou. Dílo bylo chápáno ve shodě s Courbetovým programem realismu jako výsledek odpozorované reality nebo jako příklad autorova přehnaného sebevědomí či dokonce narcisismu, protože oba muži se umělci klaní. Teprve Linda Nochlin upozornila na vizuální zdroje, z nichž autor vycházel. Courbetovým ikonografickým předobrazem bylo setkání dvou měšťanů s věčným židem, například takové, s nímž se lze setkat na titulní stránce *Histoire de l'imagerie populaire*¹⁵² od jeho blízkého přítele Champfleuryho. Pokud srovnáme kompozici Courbetova obrazu a tento lidový tisk, zjistíme, že se jedná o stranově obrácené verze. Nezodpovězenou otázkou proto zůstává, zda malíř vycházel právě z této konkrétní předlohy, kterou pak obrátil, aby zdůraznil svou vlastní osobu v pravé části malby, nebo použil jinou, již stranově pozměněnou verzi tisku, totožnou s jeho rozvržením obrazu.

Jestliže se Courbet na svém plátně zpodobil jako věčný žid, neučinil tím nic revolučního. Již dříve se někteří výtvarní a literární umělci převážně romantického zaměření zobrazovali na metaforické rovině jako méně významné bytosti či dokonce věční poutníci, jenž nejsou nikde doma. Francouzský spisovatel Honoré Balzac kupříkladu sám sebe charakterizoval jako: „věčného žida myšlenky...věčně bosého, vždy v pohybu, bez odpočinku, bez emocionálního uspokojení...“¹⁵³ V úvahu musíme také vzít skutečnost, že mnoho Courbetových současníků, především mladých realistů, rádo podnikalo dlouhé pěší výlety, které pro ně představovaly cesty sebepoznávání a dalšího objevování zároveň. Sám malíř se o tuláctví ve svých dopisech vyjádřil

¹⁵¹ NOCHLIN Linda (pozn. 150) 209-222.

¹⁵² Viz obr. 23, výjev zcela dole.

nadmíru pozitivně. Umělec se zde nezobrazil nejen jako poutník, ale také jako cestovatel. Linda Nochlin se domnívá, že tomu tak bylo právě proto, že se považoval za „cestujícího apoštola realismu“, nikterak nepodobného náboženskému mesiáši Jeanu Journetovi.¹⁵⁴ John Hutton zase zastává názor, že se Courbet v daném obraze snažil spojit postavu věčného žida s figurou vagabunda, putujícího rebela nebo sociálního reformátora, prostě někoho, kdo byl v anarchistických spisech druhé poloviny 19. století označován jako tzv. trimardeur.¹⁵⁵

Malíř se na plátně zpodobil poměrně sebevědomě: hlavu má zakloněnou lehce dozadu, černý kratší vous odstává a pohled, který věnuje mužům, působí velmi nadřazeně, přičemž celé postavě dominuje sebejisté a pevné držení těla.¹⁵⁶ Navíc pouze jeho figura vrhá stín. Courbetovo autoritativní zdůraznění sama sebe nebylo v dobové společnosti nijak výjimečné, umělec v ní byl obecně ceněn velmi vysoko, dokonce byl přirovnáván ke knězi či prorokovi, který je jako jediný schopen vést lidstvo dál kupředu. Courbetův obdivovatel a mecenáš Bruyas mu dává na obraze svou úctu veřejně znát, když jej zdraví vážným a téměř až obřadným gestem, které však částečně vychází z lidové předlohy, v níž měšťané vítají věčného žida obdobným sundáním klobouků. Skutečně nezávislý umělec poloviny 19. století má právo nechat se pozdravit jako první. Zajímavá je nepochybně také postava Bruyasova sluhy, který v obraze figuruje jako náhrada za

¹⁵³ Cit. dle NOCHLIN Linda (pozn. 150) 216.

¹⁵⁴ Ibidem 216.

¹⁵⁵ HUTTON John: ‚*Les Prolos Vagabondent*‘: Neo-Impressionism and the Anarchist Image of the *Trimardeur*, in: *The Art Bulletin* 2 (June), LXXII, 1990, 297-298. Hutton dále píše, že anarchistická ikona vagabunda původně vycházela ze dvou odlišných zdrojů: z romantické verze středověké legendy o věčném židovi, kdy platil Ahasver za symbol věčného pronásledování chudých, a z postav putujících rebelů nebo sociálních reformátorů, kteří vybízeli lid k nápravě stavu věcí či dokonce k otevřené vzpouře.

¹⁵⁶ Robert L. Alexander se domnívá, že Courbet se na tomto plátně zpodobil jako asyrský vládce Sargon II. Důvodem měla být jeho domnělá podobnost (lehce odstávající vous, vzpřímená postava držící tyč) se vzhledem asyrských panovníků zobrazených na reliéfech, které tehdejší umělecký svět právě objevoval. ALEXANDER Robert L.: Courbet and Assyrian Sculpture, in: *The Art Bulletin*, XLVII, 1965, 447-448.

jednoho z měšťanů. Postavou sloužícího chtěl možná autor vyjádřit svou solidaritost a souznění s obyčejným lidem – Courbet sám byl velice pyšný na svůj neurozený venkovský původ. Na závěr tohoto oddílu se zmiňme ještě o slavném Courbetově obraze *Malířův ateliér* s podtitulem *Pravdivá alegorie shrnující sedm let mého uměleckého života*, který byl vytvořen roku 1855. Malba má dle již zmiňované Lindy Nochlin dalekosáhlé důsledky. Plátno můžeme totiž číst následujícím způsobem: věčně putující žid konečně dorazil domů, domovem se mu stal ateliér, který je pln výtvarného umění i odpozorované reality. Věčný žid přestává být tím, kým byl po staletí, stává se umělcem.¹⁵⁷

Symbolistně orientovaný malíř Gustave Moreau (1826-1898) vytvořil roku 1875 na výšku velké plátno s příznačným názvem *Věčný žid* (obr. 35). K tomuto obrazu se zachoval jak malířův popis z výstavního katalogu, tak také několik menších přípravných kreseb tužkou, jež nám dovolují lépe pochopit umělcův záměr. Ikonografie je na první pohled podobná jedné Doréově grafice věčného žida, Moreau však na rozdíl od něj užil výtvarně bohatší scénu. Na pozadí hornaté krajiny umístil téměř proti sobě dvě postavy, což je ostatně v jeho díle časté schéma. Překvapený Ahasver stojí v údivu před křížem, který najednou ožil: Ježíš s pažemi na kříži se k němu v gestu odpuštění a boží milosti sklání. Postava věčného žida vykazuje všechny známky překvapení – tvář je vyděšená, ústa otevřená, vlasy nad čelem stojí, dlaně jsou sepnuty do gesta modlitby. Zcela jistě se schyluje k poslednímu soudu, Ahasverovu konci – věčný žid je však evidentně zaskočen, ve své vysvobození už dávno přestal doufat. Při líčení tohoto výjevu vyšel Moreau nepochybně z románu Edgara Quineta, čemuž také odpovídá hůl v rukách věčného žida, která je spíš suchým stromem se stejně uschlými kořeny vespod jako i větvičkami nahoře. V popisu obrazu

¹⁵⁷ NOCHLIN Linda (pozn. 150) 220.

v katalogu z roku 1897 se pak malíř zmiňuje o krvi, co stéká Kristovi po tváři. Na velkém plátně ji však na rozdíl od menších obrázků z let kolem roku 1885 nenamaloval. V přibližně stejné době autor dále vytvořil menší malbu na papíře, která je spíše malířskou skicou, na níž velmi schematicky zobrazil prokletého a zároveň bloudícího muže v krajině, který může být jak Kainem, tak také Ahasverem, případně oběma zároveň.¹⁵⁸

Moreauův žák ze slavné *École des Beaux-Arts* Adrien-Alexandre Gilles (1870-1898) namaloval roku 1895 také velkorozměrné plátno nazvané *Le Juif errant*, na němž zobrazil tři lidské věky: jinocha, muže a starce. Všichni tři vedle sebe stojí na pobřeží za východu slunce, kdy na nebi jdou ještě vidět zářící hvězdy. Věčný žid s orientální látkou kolem hlavy představuje v centru trojúhelníkové kompozice nejstarší věk. Celý výjev působí silně orientálním i symbolickým dojmem zároveň, zdvižený ukazováček jedné z postav pak odkazuje na obraz sv. Jana Křtitele Leonarda da Vinciho.¹⁵⁹

Uměleckou galerii věčných židů nyní uzavřeme prací z roku 1913 od Georga Rouaulta (1871-1958), jenž v ní pouze výraznými černými tahy a kontrastem černé, šedé a bílé barvy zobrazil věčného žida, který je z výtvarného hlediska velmi moderní, po ikonografické stránce však velmi tradiční: hlavu má skloněnou, záda nahrbená, v ruce hůl.¹⁶⁰

6. Antisemitská zobrazení

Antisemitská znázornění věčného žida se začínají objevovat v novinách již před polovinou 19. století. Zdůrazňují určité

¹⁵⁸ Viz *Le Juif errant. Un témoin du temps* (pozn. 137) 204 (cat. 141).

¹⁵⁹ Viz *ibidem* 206 (cat. 148).

fyziognomické rysy, které byly obecně spojovány s židy. Velký, skobovitě ukončený nos, spadlá víčka, výrazné váčky pod očima, shrbené tělo apod. Jako zcela nové se však v souvislosti s Ahasverem objevují výtvarné motivy peněz, moci a korupce, které místy přetrvávají až hluboko do 20. století. Věčný žid začíná být pozvolna představován také jako ten, kdo spolu s dalšími židy ovládá celý svět a může za všechny negativní jevy ve společnosti. Někdy je spojován s d'áblem, který má údajně moc nad jeho duší, a tak můžeme kupříkladu na grafice Émila Bernarda (1868-1941) spatřit Ahasvera s měšcem peněz v ruce a malého nevzhledného pekelníka vedle něj.¹⁶¹

Deník *Le Courrier français* otiskl roku 1885 poměrně velikou karikaturu nazvanou *Židé a svatý týden* od Adolpha Willeta, jež podle Phillipa Cata ustanovila základní ikonografické prvky protižidovské obraznosti na následujících patnáct let.¹⁶² Kresba vznikla několik let před začátkem Dreyfusovy aféry, přesto ukazuje židovstvo s takovou záští, až je to téměř k neuvěření. Dlouhý zástup roztodivných lidí, vždy však s tzv. židovskými rysy směřuje od burzovního paláce nahoru ke kříži na Golgotě, který má představovat kapitalismus, jemuž se všichni zobrazení chtějí poklonit. V davu vidíme muže s prasečím výrazem ve tváři, nahé ženy ověšené šperky, korpulentního člověka označeného jako „Baron De“, sedícího na kočáře s nohama položenýma na Mojžíšových deskách zákona, muže nesoucí oltář se zlatým teletem a samozřejmě také věčného žida s deštníkem, jenž nahradil původní hůl. Z textu u obrázku se dovídáme, že věčný žid nyní dobyl všechny burzovní domy světa,

¹⁶⁰ Viz ibidem 207 (cat. 149).

¹⁶¹ Viz ibidem 209 (cat. 151).

¹⁶² CATE Phillip Denis: *The Paris Cry: Graphic Artists and the Dreyfus Affair*, in: KLEEBLATT Norman L. (ed.): *The Dreyfus Affair: Art, Truth and Justice*, Berkeley / Los Angeles / London 1987, 65.

pošlapal všechn lid, nechal jej, aby mu sloužil, a spoutal dokonce celou Francii. Následuje prý pouze jeden zákon – zákon zlatého telete.¹⁶³

Mezi další výtvarníky, kteří vytvořili antisemitsky podbarvené karikatury věčného žida, můžeme počítat také Alcida Josepha Lorentze (1813-1891), Chama (pseudonym) (obr. 36), Killa (pseudonym), Henriho Rivièreho (1861-1951), Ferdinanda Hodlera (1853-1918) nebo Franse Masereela (1889-1971).

Otázkou zůstává, zda k tomuto seznamu připojit také slavného Henriho de Toulouse-Lautrec (1864-1901). V roce 1897 pracoval na sérii ilustrací a návrhu titulní stránky pro knihu *Au Pied du Sinai* (*Na úpatí Sinaje*) od Georga Clemenceau (1841-1929), který v Dreyfusově aféře aktivně stál na straně kapitána Dreyfuse. Lautrec měl ve shodě s obsahem spisu výtvarně vylíčit židovský život ve východní Evropě. Z dnešního pohledu se však jak kniha samotná, tak i Lautrecovy kresby zdají být díky přinejmenším implicitnímu uplatnění antisemitských stereotypů ptožidovské.¹⁶⁴ Postavu vyhublého, zpustlého a nekonečnou cestou vyčerpaného věčného žida vtělil do postavy Mojžíše, jenž je ve výsledku jakýmsi křížencem mezi Ahasverem a d'áblem, plazícím se ze všech posledních sil k vrcholu hory Sinaj, kde na něj místo Boha čeká bílá holubice Polska (z Polska pocházelo v tehdejší Francii nejvíce židovských uprchlíků). Tato kresba měla být původně umístěna na přední stránce knihy, Clemenceau ji však odmítl a Lautrec ji záhy poté nahradil méně komplikovanější verzí rohatého Mojžíše klečícího na

¹⁶³ COHEN Richard I.: The Visual Dreyfus Affair – a New Text? On the Dreyfus Affair Exhibition at the Jewish Museum, New York, in: COHEN Richard I. / MENDELSON Ezra (eds.): *Art and its Uses. The Visual Image and Modern Jewish Society*, Studies in contemporary Jewry, Vol. VI., New York 1990, 76-78.

¹⁶⁴ Obdobně jsou hodnoceny taktéž ilustrace, které Toulouse-Lautrec v devadesátých letech připravil pro dvě knihy Victora Joze (pseudonym polského spisovatele Victora Dobského) *Reine de Joie* a *La Tribu d'Isidore*. MURRAY Gale B.: Toulouse Lautrec's Illustrations for Victor Jozé and Georges Clemenceau and their Relationship to French Anti-Semitism of the 1890's, in: NOCHLIN Linda / GARB Tamar (eds.): *The Jew in the text: Modernity and the Construction of Identity*, London 1995, 57-58.

vrcholu Sinaje před dvěma deskami desatera, tedy „řešením“ méně vyzívajícímu k antisemitské interpretaci.

Prohlásit dnes o Toulouse-Lautrecovi, že byl antisemita, je asi velmi zavádějící. Antisemitismus určitě nebyl na rozdíl od kupříkladu Edouarda Drumonta hlavní motivační silou jeho života, zdá se však, že sdílel či spíše promíjel tehdy bohatě rozšířenou averzi vůči židům. Problém posouzení jeho vztahu k židům je komplikován také tím, že dané práce jsou ilustracemi k textům. Nemůžeme si být jisti tím, zda reflektují pouze obsah textu, který výtvarně doprovázejí, nebo jsou projekcí osobního postoje k židům. V každém případě však tím, že Lautrec knihu ilustroval, akceptoval negativní protižidovské stereotypy v ní vylíčené a připojil se tak ke sdílení antisemitských předsudků v tehdejší většinové společnosti.¹⁶⁵

V současnosti lze odlišit dvě úrovně antisemitismu: první je spíše ideologická, založená na strukturovaném a intelektualizovaném systému idejí, který se snaží uplatňovat určitá skupina lidí. Takovéto pojetí antisemitismu se stalo poměrně novým fenoménem v pozdním 19. století, kdy antisemitismus jako koherentní ideologie teprve vznikal. Daleko více byl v tuto dobu rozšířen druhý typ antisemitismu, vágnější a latentní, který se uplatňoval především ve sféře sociální a kulturní, kde překrýval celou řadu přístupů k židům – od odmítavého postoje a držení se tradičních stereotypů až k diskriminačnímu chování vůči nim. Tato druhá, plíživá forma antisemitismu byla na přelomu 19. století v Evropě široce tolerována a akceptována všemi společenskými třídami, často i židy samými.¹⁶⁶

Prohlásit proto o výtvarnicích, od nichž pocházejí méně či více implicitní antisemitské znázornění věčného žida, že byli antisemité, by

¹⁶⁵ Ibidem 57-58, 82.

¹⁶⁶ Ibidem 81-82.

bylo určitě nepřesné. Vždyť kupříkladu Lautrec, i když byl autorem z dnešního pohledu – zdůrazňuji z dnešního, protože je obrovský rozdíl, co se za antisemitské považovalo dříve, a co nyní – antisemitských kreseb, byl současně členem uskupení kolem uměleckého časopisu *La Revue Blanche*, jež vlastnili židé a jehož redakce byla silně prodreyfusovská, a rovněž někteří jeho nejbližší přátelé jako Thadée Natanson či spisovatelé Tristan Bernard a Romain Coolus byli židovského původu.

Ideologický antisemitismus vyvrcholil nepochybně v období druhé světové války. Negativně podbarvená zobrazení věčného žida nalezneme v tehdejších pronacisticky orientovaných denících a časopisech. Ještě před začátkem války, v roce 1937, však nacisté uspořádali putovní výstavu nazvanou *Der ewige Jude*, jejíž snahou bylo ukázat, jak jsou židé pro svět nebezpeční, a odhalit jejich pravé tužby. Expozice byla poprvé otevřena v Knihovně Německého muzea v Mnichově (od 8. listopadu 1937 do 31. ledna 1938, otevřeno od 10 do 21 hodin denně), pak se přemístila do Nordwestbahnhalle ve Vídni (2. srpen – 23. říjen 1938) a nakonec se divákům představila v Berlíně (12. listopad 1938 – 31. leden 1939). Za součást výstavy byly účelově vybrány jak podobizny všech významných a mocných židů minulosti, mezi které měl podle autorů výstavy náležet kupříkladu již starověký panovník Chamurapi, tak také v podstatě soudobé fotografie chudých židů z Východu a arabských zemí, jež měly ukázat jejich zaostalost, bídu a špatné hygienické podmínky, ve kterých žili. Představena byla rovněž konfiskovaná díla opovrhovaných židovských umělců, jež spadala pod hlavičku tzv. *entartete Kunst* (zvrhlého umění). K výstavě byly vydány speciální pohlednice, jež měli napomoci propagaci výstavy, a také

katalog s 265 obrazovými dokumenty,¹⁶⁷ na jehož titulní stránce je přes celou její výšku znázorněna postava východního žida, která se objevila i na velkorozměrných plakátech umístěných nad hlavním vchodem do expozic (obr. 37). V jedné ruce Ahasver drží zlaté mince, ve druhé bič (náhrada za hůl), vedle něj se pak nachází mapa Sovětského svazu, uprostřed níž je červeně namalován srp a kladivo. Přestože má věčný žid, Kapitalista a Komunistu v jedné osobě, zavřené oči, hlavou a vlastně i celým tělem se mírně naklání k levé dlani, ve které mu cinkají peníze, čímž dává najevo, co je pro něj nejdůležitější. Mamon a násilí, po kterém má takto znázorněný Ahasver v očích diváků jistě toužit, podtrhuje ještě žluté agresivní pozadí obálky.

7. Židovští umělci

Kaulbachův obraz *Zničení Jeruzaléma* z roku 1846 vyvolal ve druhé polovině 19. století jistě zaslouženě mnoho diskusí. Výrazná reakce na něj přišla rovněž ze strany židovských umělců. Původem polský malíř židovského původu Maurycy Gottlieb (1856-1879) vytvořil roku 1876 obraz nazvaný *Ahaswer* (obr. 38), ve kterém se dle některých historiků umění identifikoval právě s postavou Ahasvera na Kaulbachově plátně.¹⁶⁸ Zajímavé jistě je, že taková malba by určitě nemohla vzniknout ještě v průběhu Gottliebova pobytu na krakovské Akademii umění, kde dříve, než se přesunul do Mnichova, původně studoval. Teprve po trpkém národnostně a nábožensky podbarveném incidentu s polskými studenty se začal intenzivně zajímat o dějiny a tradice svého lidu.

¹⁶⁷ *Der ewige Jude*, 265 Bilddokumente (uspoř. Hans Diebow), Berlin / München 1938.

¹⁶⁸ RONEN Avraham (pozn. 144) 251.

Na tomto obraze, který připomíná rembrandtovské autoportréty, zobrazil sám sebe jako perského krále Achašveróše (Ahasvera), jenž na naléhání své manželky Ester odvolal výnos o vyhlazení židů ve své říši, jež předtím vydal, jsa ovlivněn lstivým Hamanem. Gottlieb tak učinil pravděpodobně proto, že si uvědomoval obě interpretační možnosti jména Ahasver. Zlatý diadém a náušnice, které jej zdobí, proměnily Kaulbachova poraženého věčného žida ve vítězí královskou figuru, která zachránila židovské obyvatelstvo před jistou smrtí. Zamyšlený či dokonce melancholický výraz v jeho tváři z něj však současně činí soucitného a shovívavého panovníka. Tímto autoportrétem malíř zároveň vyjádřil přijetí svých vlastních kořenů, byť smutné oči odrážejí jeho osobní vnitřní problémy.¹⁶⁹

Druhou vizuální odpovědí na Kaulbachova antisemitského věčného žida se dozajista stal obraz ze štětce taktéž polského umělce židovského původu Samuela Hirszenberga (1865-1907), který obdobně studoval na Akademii výtvarných umění v Mnichově a měl tak dostatek příležitostí si Kaulbachův obraz v Neue Pinakothek detailně prostudovat. Roku 1899 Hirszenberg namaloval své zásadní dílo *Věčný žid* (obr. 39), na němž zobrazil staršího muže s delším bílým vousem, až na bederní roušku zcela nahého, jak utíká z krajiny poseté stovkami vztyčených dřevěných křížů a na zemi mrtvými těly ležícími jedno přes druhé. Podle Avrahama Ronena¹⁷⁰ malíř vědomě transformoval Kaulbachova urážce Krista do oběti a mučedníka křesťanského pronásledování, kvůli čemuž jej zobrazil také jako soudobého zesláblého žida z východní Evropy, odkud v tu dobu židé kvůli nesčetným pogromům houfně utíkali. Hirszenberg taktéž nahradil pseudo-historické pozadí křesťanské

¹⁶⁹ K životu a dílu Mauryce Gottlieba více: MENDELSON Ezra: *Painting a People: Maurycy Gottlieb and Jewish Art*, Hanovre / London 2002.

¹⁷⁰ RONEN Avraham (pozn. 144) 253.

alegorie symbolickým lesem křížů¹⁷¹ a bezvládných těl, jež měly odkazovat na křesťanský útlak židů obecně, věčného žida pak konkrétně. Ahasver má v běhu vztyčené ruce a zdá se, že jednou rukou si snaží zakrýt oči, aby nespatriily okolní pohromu. Žádní démonové pomsty ho nepronásledují, stíhá jej už jen děsivá minulost.

Samuel Hirszenberg odjel v roce 1907 i s plátnem věčného žida do Jeruzaléma, kde byl pozván původem bulharským sochařem Borisem Schatzem, aby se stal ředitelem ateliéru malby nedávno založené výtvarné školy *Bezalel* (1906). Po Hirszenbergově smrti Schatz přiřkl obrazu čestné místo v přilehlém muzeu, protože podle jeho názoru bylo vynikajícím příkladem židovského umění, a mohlo proto podnítit mladé židovské umělce k tvorbě obrazů v podobném duchu.¹⁷²

Stejně jako Gottlieb a Hirszenberg také sochař Alfred Nossig (1864-1943), jenž roku 1899 v kameni ztvárnil *Věčného žida* (obr. 40), pocházel z Polska. Vytesal nakročeného proroka-vizionáře s dlouhým hustým vousem a holí v ruce, jak hledí nebojácně vpřed, třímaje na prsou Tóru. Tradičně sehnutého a vychrtlého Ahasvera proměnil po vzoru nové sionistické estetiky ve svalnatého sebejistého muže, který se nebojí pohledět zpřima do budoucnosti. Zamyšlený a věkem sešlý výraz v obličeji však Ahasverovi zůstal. Středobodem jeho figury je svitek Tóry, na němž je zobrazen *magen David* (štít Davidův),¹⁷³ který má Ahasver posazen taktéž na čele, na místě původního Kainova znamení,

¹⁷¹ Symbolický les křížů kolem hlavní postavy pravděpodobně není původní Hirszenbergovou invencí, obdobné kupy křížů se objevují už daleko dříve. Například u Thomase à Kempise (*Imitatio Christi*), Lelia Orsiho (*Ježíš mezi kříži*) či u Philippa de Champaigne. Ibidem 253-254.

¹⁷² *Le Juif errant. Un témoin du temps* (pozn. 137) 154-155.

¹⁷³ *Magen David*, česky „štít Davidův“, není původním židovským symbolem. Stává se jím až roku 1354, a to překvapivě v Praze, kde se poprvé objevuje hexagram jako oficiální znak židovské komunity. Tohoto roku propůjčil císař Karel IV. pražským židům privilegium nosit prapor, jenž měl být dle pramenů ozdoben velkým Davidovým štítem. Skutečně úchvatná kariéra hexagramu jako židovského symbolu začala teprve v 17. a 18. století. Z Prahy se zvyk používat Davidův štít jako heraldický znak rozšířil nejprve do židovských obcí v Čechách a na Moravě, později do Rakouska. Svého posledního potvrzení se *Magen David* dočkal v roce 1948, kdy byl umístěn do středu vlajky státu Izrael, a stal se tak vedle *menory*, která je autentickým znakem židů, oficiálním symbolem

které se objevuje hojně například na Dorého grafikách. Davidova hvězda se v danou dobu stala obecně srozumitelným kódem právě vzniklého sionistického hnutí, jež usilovalo o návrat židů do Izraele. Z Nossigova věčného žida se tak stává sionistický myslitel, který je však stále silně svázán s Tórou, která je pro něj symbolem nezdolnosti a schopnosti přežít.¹⁷⁴

Sochařských ztvárnění tématu věčného žida není mnoho, proto se nyní ještě zmiňme o práci židovského sochaře Mosese Kottlera (1899-1977), kterého cesty osudu zavály z rodné Litvy až do Jihoafrické republiky, kde v roce 1936 dokončil sérii drobnějších sošek, mezi nimiž byla také jedna nazvaná *Věčný žid*. Představuje staršího muže s delším vlnitým vousem a holí v ruce, zahaleného pouze do bederní roušky, jak silnými pažemi objímá, chrání sám sebe. Hlavu má v myslitelském gestu mírně nakloněnu na stranu, jeho figura míří do kroku, zdá se však, že neví, kam přesně chce jít.¹⁷⁵

Máme-li pokračovat v líčení vlivu sionismu na ahasverovská zobrazování, nesmíme opomenout především grafika a ilustrátora Ephraïma Mosese Lilienu (1874-1925). Jako mladý se Lilien ještě v Polsku nadchl pro sionistické ideály, stal se oficiálním výtvarníkem národního židovského hnutí¹⁷⁶ a roku 1901 se dokonce jako delegát účastnil V. sionistického kongresu. Známa je jeho pohlednice z tohoto oficiálního setkání, na němž však není zobrazen žádný výjev ze zasedání či slavnostní zdravice, jak bychom mohli očekávat, nýbrž na secesně stylizovaném dřevořezu spatřujeme mladistvého anděla, jak nataženou

Izraele. SCHOLEM Gerschom: *Davidova hvězda*, Praha 1996, 61–92.; SCHOLEM Gerschom: Magen David, in: *Encyclopaedia Judaica*, XI, Jerusalem 1972, 687–697.

¹⁷⁴ Nossigova socha věčného žida je v současnosti neznámá, zůstala pouze fotodokumentace hotového díla.

¹⁷⁵ YOSEF Ben U.: Moses Kottler's „Wandering Jew“, in: *Jewish Affairs* 6 (November / December), XXXIII, 1988, 35-36.

¹⁷⁶ K Lilienově výtvarnému dílu ve službách sionistických idejí viz: HEYD Milly: Lilien: Between Herzl and Ahasver, in: SHIMONI Gideon / WISTRICH Robert S. (eds.): *Theodor Herzl. Visionary of the Jewish State*, Jerusalem 1999, 265-293.

paží ukazuje starému, do sebe schoulenému starci, jenž je podobný věčnému židu, cestu. Ruka anděla ukazuje na obzor, kde muž, ozáren paprsky velikého přívětivého slunce, oře se zapřaženými zvířaty půdu.¹⁷⁷

Rovněž v secesním duchu ilustroval Lilien v roce 1903 básnickou sbírku Morris Rosenfelda *Lieder des Ghetto (Zpěvy ghetta)*, napsanou původně v jidiš, kde opět použil figuru Ahasvera, i když se o něm v básni, ke které je grafika přiřazena, nemluví. Postava věčného žida se však vyskytuje v následujících básních, a tak umělec tímto způsobem odhaluje skryté významy textu, jež odkazují k ostatním částem sbírky. V ilustraci drží Ahasver v jedné ruce ranec, z kterého nenápadně vypadává listí, ve druhé již tradiční hůl. Oblečen je do dlouhého moderního kabátu, z pod něhož vykukuje vestička, a na hlavě má posazenu dělnickou čepici. Na pozadí, okopírovaném jak z japonských dřevořezů,¹⁷⁸ spatřujeme moře s plachetnicemi zápasícími uprostřed rozbouřených vln, nad nimiž se vznáší hejno ptáků.¹⁷⁹ Jistě poetické zobrazení cizokrajných dálek, kterými Ahasver za svou pouť musel nesčíslněkrát projít.

Lilienův mědiryt nazvaný nikterak překvapivě *Ahasver* (obr. 41) z roku 1919 se od předcházejících dvou znázornění věčného žida naprosto liší. Poutník je zde oblečen do tmavého dlouhého kaftanu, na hlavě nese tradiční pokrývku zbožných židů a celkově působí dojmem starého unaveného ortodoxního žida. Neobklopuje jej ani žádný krajinný výjev: vyjmut z jakéhokoliv kontextu, kráčí osamocen ve středu abstraktního kruhového prostoru. Jeho oči, zasazené do zvrásněného ustaraného obličejce, se však ztrápeně a tázavě obracejí k divákovi. Tento věčný žid vržený mimo čas a prostor snad nejlépe vystihuje Lilienovy

¹⁷⁷ Viz Ibidem 279 (fig. 1).

¹⁷⁸ K Lilienově inspiračním zdrojům více: HEYD Milly: Lilien and Beardsley: „To the pure all things are pure“, in: *Journal of Jewish Art*, VII, 1980, 58-70.

¹⁷⁹ Viz *Le Juif errant. Un témoin du temps* (pozn. 137) 217 (cat. 167).

vnitřní pocity rozčarování a rozervanosti, které v době vzniku díla okupovaly jeho mysl. Již dříve přestal být zapáleným sionistou, zůstal však roztržštěn na půli cesty mezi náboženskou ortodoxií a liberálním sekularismem, ale také judaismem a pro něj nově objeveným křesťanstvím.¹⁸⁰

Ještě před svou emigrací do Palestiny v roce 1933 vytvořil také původem polský výtvarník Joseph Budko (1888-1940), jenž byl silně ovlivněn tradicí německého expresionismu, několik znázornění věčného žida. V letech 1916-1917 pracoval na grafickém doprovodu k *Hagadě*,¹⁸¹ v němž několikrát zobrazil muže osamoceně kráčejícího na cestě bez jasného cíle, který nese všechny klasické ahasverovské atributy a můžeme ho bez větších obtíží interpretovat jako implicitní zobrazení věčného žida. Obdobně je tomu i s Budkovou ilustrací z roku 1923, která doprovodila epickou báseň *Rabín z Bacherachu* od Heinricha Heineho. Budko na ní zpodobil rabína, který musel opustit svou ženu, domov a rodný kraj. Na dřevořezu však vidíme pouze starého shrbeného muže se středověkým židovským kloboukem na hlavě, jak se zády otáčí ke kříži, jenž je personifikací příčiny, proč rabín musí odejít pryč. Vnitřní nesouhlas a boj umělce s křesťanskou vírou se stává také námětem dalšího Budkova dřevořezu z roku 1926, který nese prostý název *Kříž* (obr. 42). Starý ortodoxní žid míjí kříž s Kristem. Na černobílém výjevu je však zobrazena pouze dolní část svislého břevna s nohama ukřižovaného Ježíše, níže pak horní polovina Ahasverova těla, přičemž

¹⁸⁰ HEYD Milly: 168. Ephraïm Moses Lilien, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 216.

¹⁸¹ Rozumí se tzv. pesachová hagada, která je tradičním vyprávěním o záchraně Izraelitů z Egypta a čte se na židovský svátek Pesach.

I mnoho dalších židovských umělců ilustrovalo Hagadu, pro niž je právě typické téma putování. Vzpomeňme například Jacoba Steinhardta (1887-1968), jehož silně expresionistická Hagada vyšla tiskem roku 1922 a jejíž některé ilustrace můžeme bez problémů chápat jako aluzi na téma věčného žida. Viz *Le Juif errant. Un témoin du temps* (pozn. 137) 165 (cat. 30).

jeho dolní končetiny jsou rámem obrazu useknuty, čímž umělec ještě více zdůrazňuje napětí mezi oběma figurami.

Postava věčného žida zaujímala u Josepha Budka významné místo, stala se mu nejen prostředkem k vyjádření osobního postoje ke křesťanství, ale také výrazem sionistické víry v lepší budoucnost židovského národa. Příkladem tohoto dějinného optimismu je i jeho dřevořez z roku 1930 *Člověk takový jako já neutíká*. Z černoty vystupují dvě figury: dolní náleží starému židovi, jehož zrak míří přivřenými očima spíše dolů, horní naopak mladému muži bez vousů a bez pokrývky hlavy, jehož oči směřují bez bázně do dále. Oba však drží jednu a tutéž hůl, oba se tedy vztahují k jedné a téže náboženské tradici. Ortodoxní žid představující „diasporu“ čili „minulost“, od které se sionisté chtěli odpoutat, se o ni opírá vratce, mladý sionista ji na rozdíl od něj tiskne pevně a důrazně. Věčný žid spolu se svým věčným putováním je tak použit jako příklad starého řádu, s nímž chtěli sionisté navždy skoncovat.¹⁸²

V roce 1919 vznikly dva svým výtvarným výrazem již zcela moderní obrazy vztahující se k tématu věčného žida. Autorem prvního je židovský umělec Reuven Rubin (1893-1974), jenž se narodil v Rumunsku, avšak výtvarně byl zformován v Paříži a Jeruzalémě, kde navštěvoval uměleckou školu Bezalel. Rubina vždy zajímaly náměty pocházející z náboženského prostředí, které jej obklopovalo v dětství. Nebál se ani konfrontace židovství a křesťanství, jejíž ukázkou může být také obraz *Ježíš a žid* nebo-li *Setkání* (obr. 43). Zde sedí na každém konci lavičky dva muži: vlevo starý ortodoxní žid ošacený v tmavém plášti, opíraje si čelo o zkřížené ruce, jimiž drží hůl, vpravo pak Ježíš v bílém dlouhém šatu se stigmaty v dlaních, jenž má hlavou se zavřenými očima natočenou směrem k židovi, který se k němu ale

obrací zády. Za každou postavou je znázorněn kmen stromu se spodními větvemi: na straně žida je větev se zelenými lístky natočena směrem dolů, připomíná usychající vrbu, na Kristově půli naopak větve směřují nahoru. Na Ježíšově straně se pak vedle kmenu tyčí ještě malý stromeček, který je prozatím osazen jen pupeny. Uprostřed obou hlavních postav strmí do výše majestátní kopec, pod nímž je zobrazena vesnice, jež se může klidně podobat rumunské vsi, v níž Rubin jako malý žil. Otázkou zůstává, jak interpretovat plátno plné tolika symbolů. Hora může symbolizovat kupu problémů po staletí navršených mezi křesťany a židy. Stromky poukazují na staré a nové náboženství, co však městečko v údolí, kde žijí, stejně jako tomu bylo během Rubinova dětství, lidé obou vyznání?

Obraz pojmenovaný *Věční poutníci* namaloval téhož roku Lasar Segall (1880-1957), který se narodil židovským rodičům v Litvě, pak studoval a výtvarně tvořil pod vlivem druhé vlny expresionismu v Německu, odkud před nacisty odešel do Brazílie. Na plátně jsou lehce abstrahujícím způsobem znázorněny typicky segallovské postavy s velkými hlavami a malými těly. Jejich velké, mandlovitě tvarované oči melancholicky zírají na diváka. Je třeba poznamenat, že námět neustálého putování či věčného žida je v této práci na rozdíl od Rubinova díla pouze implicitní.¹⁸³

Nejvýznamnější osobou mezi židovskými umělci, kteří se zabývali ahasverovským motivem, byl pravděpodobně Marc Chagall (1887-1985). Věčného žida chápal jako výsostně osobní téma, které mu bylo symbolem jeho vlastní existence a životní cesty.¹⁸⁴ Malíř měl mnohé zkušenosti se samotou, nejistotou, stěhováním, putováním a

¹⁸² Viz Ibidem 159 (fig. 28); 160 (fig. 29); 162 (cat. 172); 210 (cat. 173).

¹⁸³ BARON Stephanie: „*Degenerate Art*“: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York 1991, 350 (fig. 391), 351.

¹⁸⁴ COHEN Richard I.: Entre errance et histoire, interprétations juives du mythe de Gottlieb à Kitaj, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 166.

exilem – tedy vším, co charakterizuje také Ahasverovu postavu, a proto není divu, že měl k této látce intimní vztah, který uměl také přetvořit do širšího historického kontextu. V roce 1914 Chagall namaloval plátno nazvané *Nad Vitebskem*, na kterém je zachycen věčný žid, jak se vznáší nad malířovým rodným městem, pravděpodobně tak zobrazil sám sebe. Na hlavě má dělnickou čapku, na zádech ranec a v ruce hůl. Tvář má brčálově zelenou, chápat ji však jako odkaz na Meyrinkův román *Zelená tvář* by bylo zcela zavádějící, neboť ten vyšel tiskem poprvé až roku 1916. Také postava *Rudého žida* (1915), kterou Chagall vytvořil během svého kratšího pobytu ve Vitebsku, bývá někdy interpretována jako znázornění věčného žida. Obraz se stal malířovou aktuální reakcí na pogromy a diskriminační opatření vyhlášená vůči židům. Na plátně je zobrazena sedící postava postaršího žida v pokrčeném obleku, jehož vlasy i delší vous jsou výrazně rudé barvy, stejně jako domy znázorněné v pozadí. Celý obraz se jakoby točí v jednom rudém ohni, zcela vzadu je hebrejsky napsán úryvek z *Lech lecha*, klíčové pasáže Starého zákona, ve které Bůh vyzývá Abrahama těmito slovy: „Odejdi ze své země, ze svého rodiště a z domu svého otce do země, kterou ti ukážu.“ (*Genesis* 12,1), a proto i figura postaršího žida je definitivně odhodlána k odchodu. Putování zde není představeno jako dobrovolná a svobodná volba, nýbrž jako vynucený výsledek protižidovských persekucí a pogromů.

Explicitního *Věčného žida* namaloval Chagall někdy mezi léty 1923 až 1925, tedy v době, kdy už definitivně opustil Rusko a usadil se ve Francii. V Moskvě předtím spolupracoval s židovským divadelním souborem *Habima*, jenž měl ve svém repertoáru hru Davida Pinskiho *Věčný žid*, kterou malíř určitě několikrát shlédl. Postava Ahasvera (obr. 44) zabírá na rozdíl od předchozích zobrazení, které vždy vztahovala jeho figuru k okolnímu kontextu, téměř celou plochu plátna. Na pozadí

sice vidíme strom, domy, kostel či kozu, ty však nemají žádný podstatný význam ve vztahu k hlavní postavě, která se stává jak alegorií samotného putování, tak také zosobněním židovské přítomnosti ve světě.

Pod vlivem španělské občanské války umělec roku 1937 namaloval podélné plátno nazvané *Nástin revoluce*, které je spíše Chagallovou osobní vzpomínkou na ruskou revoluci v roce 1917. V centru kompozice vidíme svérázné trio: ortodoxního žida, umělce a Lenina, jenž stojí vzhůru nohama na jedné ruce. Celou tuto bizarní společnost doprovázenou revolučními hordami užasle pozoruje Chagallův tradičně zpodoběný věčný žid se zelenou tváří, jenž je zobrazen při spodním okraji plátna. Malířův poutník se tak zde, stejně jako tomu bude i na dalších plátnech, ocitá v roli tichého svědka dějin. Marc Chagall vytvořil ze všech umělců 20. století pravděpodobně největší počet znázornění Ahasvera na světě. V podstatě neustále mu však přisuzoval jednu a tutéž podobu, podobu ortodoxního žida s dělnickou čapkou na hlavě, dlouhým tmavým kabátem, rancem na zádech a nepostradatelnou holí v ruce, tedy tvářnost, jež se v jeho pojetí stala ustáleným ikonografickým typem židovského uprchlíka.¹⁸⁵

8. Ahasver po II. světové válce

Větší část zobrazení věčného žida vzniknuvších po II. světové válce pochází opět od židovských umělců. Zmíňme v této souvislosti například Jankela Adlera (1895-1949),¹⁸⁶ Sama Hercigera (1917-1981) či Williama Meyerowitze (1898-1981),¹⁸⁷ v jejichž díle nalezneme po

¹⁸⁵ Postava věčného žida se dále objevuje například na Chagallových obrazech *Bílé ukřižování* (1938), *Padlý anděl* (1947), *Přechod Rudého moře* (1948), *Válka* (1964-1966). Srov. AMISHAI-MAISELS Ziva: *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford 1993, 21-25, 327.

¹⁸⁶ Ibidem 251.

¹⁸⁷ Viz *Le Juif errant. Un témoin du temps* (pozn. 137) 211.

ikonografické stránce klasický implicitní či dokonce explicitní, umělec dílo takto nazval, ahasverovský námět. Věnovat se všem zpodobením věčného žida, jež vznikla po roce 1945, není samozřejmě možné, vyberme proto jen ta, které nově a neotřele rozvíjejí výtvarný osud Ahasvera.

Příkladem takového „implicitního“ díla nám může být obraz nazvaný *Rue Férou* z roku 1952, pocházející od amerického výtvarníka Man Raye (1890-1976), který působil delší čas také ve Francii. Na plátně, které zobrazuje pařížskou ulici, kde si umělec v roce 1951 po svém návratu z USA zařídil ateliér, vidíme v aranžmá podobném Chiricovým obrazům muže, jak před sebou tlačí vozík. Můžeme jej interpretovat po vzoru Sisyfa jako univerzální symbol marného lidského úsilí, Milly Heyd však nabízí obzvláště pro nás zajímavější výklad této osamocené postavy. Staví ji do kontextu s rodinnou historií Man Raye, který se původně jmenoval Emmanuel Radnitzky a pocházel z rodiny židovských přistěhovalců z Ruska. Jeho dědeček z otcovy strany se živil jako hauzírník, tedy podomní prodejce všeho možného, a Heyd si proto na základě určitých vývodů, především psychologické povahy, dovoluje vykládat onu tajemnou figuru jako ztělesnění židovského hauzírníka, který bez přestání putuje z jednoho místa na druhé a je tak dle jejího názoru moderní variací postavy věčného žida.¹⁸⁸

Mnoho židovských umělců, kteří se na rozdíl od Mana Raye nesnažili zastříti svůj původ, se po II. světové válce muselo vyrovnávat s nelehkým dědictvím holocaustu. Tohoto problému se ve své tvorbě dotkl i původem irácký žid Mordecai Moreh (nar. 1937), který emigroval do Izraele. Roku 1968 vytvořil grafiku nazvanou *Věčný žid*, na níž zpodobil vedle zvířat, která se před potopou zachránila na nejrůznějších

pramicích, tradičně vypadajícího Ahasvera s rozpřaženými rukama přibitými na kříži, intenzivně připomínajícího ukřižovaného Ježíše.¹⁸⁹

Některá téměř současná zobrazení Ahasvera se stala poměrně složitými intelektuálními hříčkami, které již neodrážejí pouze obecné téma putování či výraz osobní sounáležitosti s údělem postavy, jako tomu bylo například u Marca Chagalla, nýbrž odkazují na další historické, kulturní a náboženské roviny, jež nezasvěcenému divákovi zůstávají často skryty. Příkladem takového díla je práce izraelského výtvarníka Michaela Sgan-Cohena (1944-1999) *Věčný žid* (obr. 45), jež vznikla roku 1983 v New Yorku, kam autor původně odjel se záměrem pracovat na své doktorské práci z dějin umění, místo toho zde pro sebe objevil povolání umělce. Na více než dva metry dlouhém plátně zobrazil pouze černým výrazným obrysem lidskou siluetu, k níž připojil barevnou fantastickou ptačí hlavu se středověkým špičatým kloboukem, jehož nošení se pro židy stalo po IV. Lateránském koncilu v roce 1215 povinným. Ptačí hlava, odkazující zase na německé iluminované Hagady ze 13. a 14. století, je vlastně samostatným „obrazem v obraze“. Vedle, na hlavním plátně, je namalována černá ruka, jejíž ukazováček směřuje obdobným způsobem jako hlaveň pistole v některých komixech k mozku. Sgan-Cohen se zřejmě nechal inspirovat tvorbou Philipa Gustona, jehož komixový pseudohrdinský styl mu dovolil poodstoupit od závažnosti tématu a zironizovat jej.¹⁹⁰ V horní části plátna vidíme pak Boží ruku, jak se vynořuje z nebes v gestu požehnání. V prvním plánu před kráčející postavou ptačího muže je znázorněna židle, obrácená směrem k němu. Židle, jež je obvykle spojována s odpočinkem, se stává

¹⁸⁸ HEYD Milly: Man Ray / Emmanuel Radnitzky: Who is behind *The Enigma of Isidore Ducasse*, in: BAIGELL Matthew / HEYD Milly (eds.): *Complex Identities. Jewish Consciousness and Modern Art*, New Brunswick / New Jersey / London 2001, 135-139.

¹⁸⁹ Detailní rozbor symboliky viz: AMISHAI-MAISELS Ziva (pozn. 185) 193.

¹⁹⁰ Podobná ruka se objevuje i na Gustonově práci *Scared Stiff (Vyděšený k smrti)*, kde ukazuje k autoportrétu umělce jako člena Ku Klux Klanu.

novým atributem věčného žida oloupeného o svou tradiční hůl a ranec na zádech. Tato židle odkazující jak na Goghovy motivy židli, tak na Matisovu slavnou větu o uměleckém díle, jež se má podobat dobrému křeslu, však v sobě ukrývá paradox: Ahasver si na ni nemůže nikdy sednout, nikdy na ní nemůže najít spočinutí. Podobných skrytých významů a odkazů bychom v obraze našli nespočet.¹⁹¹

Malba *Židovský cestující* z let 1984-1985 (obr. 46), jejíž autorem je americký malíř židovského původu Ronald B. Kitaj (nar. 1932), se svou mnohovýznamovostí předchozímu dílu naprosto vyrovná. V kupé jedoucího vlaku sedí současný židovský intelektuál, který má být portrétem umělcova přítele, historika umění Michaela Podra, jehož kniha *The Critical Historians of Art (Kritičtí historikové umění)* z roku 1982 leží zavřena na přihrádce pod oknem. Do sebe zahloubaný novodobý věčný žid však zároveň sedí na koni, předchůdci moderního vlaku, takovým způsobem, že jeho postoj nutně odkazuje na Rembrandtův obraz *Polský jezdec*. Okolo v pohybu utíká dočervena zbarvená krajina se dvěma symboly křesťanského a židovského mučednictví: s křížem a kouřícím komínem. Vpravo v uličce vlaku pak lze spatřit průvodčího s bičem v ruce, jenž už z dálky připomíná nacistického pohlavára. Věčný žid, představující osud šesti milionů židů, byl deportován, odsouzen ke své poslední cestě vlakem směrem k vyhlazovacím táborem a jejich krematoriím. Obraz můžeme interpretovat jako symbolický popis holocaustu, malíř však odvážně zachází i dál, nebojí se obvinít katolickou církev z podílu na této tragédii.¹⁹²

Vztah mezi křesťanstvím a judaismem se snažil ve svém rozsáhlém projektu *The Wandering Jew / The Wondering Christian*

¹⁹¹ K dalšímu výkladu díla viz: HEYD Milly: 177. Michael Sgan-Cohen, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 218.

¹⁹² K dalšímu výkladu díla viz: SUJO Glenn: 178. Ronald B. Kitaj, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 220.

(*Věčný žid / Udivený křesťan*) prozkoumat také vizuální umělec Joseph Semah (nar. 1948), původem babylonský žid z Bagdádu, který od roku 1981 žije v Amsterdamu. Na jaře roku 1998 uspořádal v galerijních i mimogalerijních prostorech univerzity v Leidenu stejnojmennou výstavu, na které představil své vlastní grafické práce a prostorové instalace vztahující se exkluzivně k ahasverovskému tématu. Inspirován pravděpodobně druhým přikázáním židovského desatera, postavu věčného žida nikdy nezobrazil, pouze tématicky kroužil skrze nejrůznější asociace kolem jeho legendického a literárního života.¹⁹³

IV. VĚČNÝ ŽID V ČESKÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ

1. Umění 19. a první poloviny 20. století

V českých zemích nalézáme nejstarší nezpochybnitelná znázornění věčného žida teprve v 19. století. Žádné lidově ztvárněné ahasverovské jednolisty, tolik rozšířené ve Francii 18. a 19. století, se v našich sbírkách nedochovaly. První zobrazení Ahasvera jsou proto překvapivě umělecká – pocházejí od předních českých umělců.

V soupisu díla malíře historických a náboženských výjevů Josefa Vojtěcha Hellicha (1807-1880) nacházíme k roku 1841 zmínku o obraze s názvem *Ahasver*, jež zakoupila pešťská umělecká jednota.¹⁹⁴ Dnes není známo, kde se plátno nachází, zachovala se však umělcova bohužel nedatovaná perokresba (obr. 47), kterou Hellich vytvořil dle námětu epické filozofické básně *Ahasver* (1838) německého básníka a

¹⁹³ Srov. SEMAH Joseph / VILLANUEVA Felix (pozn. 21).

¹⁹⁴ Obraz nazvaný *Ahasver* je v soupisu stejně jako další Hellichova díla *Duch Daliborův*, *Galilei ve vězení* a *Dobry pastýř* uveden k roku 1848. Celý seznam je řazen chronologicky – před tímto letopočtem jsou obrazy podřazeny pod rok 1840 a poté pod rok 1842, domnívám se proto, že zde došlo k tiskové chybě. Místo roku 1841 zde byl mylně uveden rok 1848, který se pak znovu objevuje o pár řádek dál a jsou k němu připojena zcela jiná díla. Srov. JELÍNEK Břetislav: Hellich Josef Vojtěch: in: *Ottův slovník naučný*, XI. díl, Praha 1897, 73.

spisovatele Julia Mosena (1803-1867) a jež by mohla být námětově totožná se ztraceným obrazem. Kresba se váže k části básně, v níž je popisován odchod věčného žida z Římany dobitého Jeruzaléma. Ahasver oděný v poutnický šat s kloboukem, holí a rancem v ruce pozoruje průvod ozbrojených vojáků, jak odvádí skupinku židů pryč. Ve předu průvodu se vznáší malý okřídlený andělíček držící v ruce lebku, symbol smrti a záhuby. Bosý, na skále sedící poutník vše sleduje s klidnou tváří, je si zřejmě vědom svého osudu, který mu nedovolí zemřít v ruce římských vojáků.

Dalším umělcem, jenž na svém plátně ztvárnil Ahasverovu trýzeň, byl mánesovským lyrismem ovlivněný česko-německý malíř Gabriel Max (1840-1915). Roku 1875 namaloval obraz pojmenovaný *Ahasver* (obr. 48), na kterém zobrazil starého otrhaného muže, jak stojí plně ponořený ve smutku a vnitřní bolesti u kolébky mrtvého dítěte. Emotivně silně nabitý námět, jež podbarvují drobné detaily jako například kvítko umístěné na okraji lůžka, představuje věčného žida v momentu vlastního zoufalství, které lze snad nejlépe vyjádřit otázkou: „Proč ono, a ne já?“

Největší počet Ahasverových zobrazení v českém umění pochází od malíře a kreslíře novoromantického zaměření Hanuše Schweigera (1854-1912). Umělec byl k práci na tomto tématu údajně inspirován četbou básně Nikolause Lenaua,¹⁹⁵ výběr této figury ale zcela odpovídal jeho zájmu o nejpodivuhodnější lidské i nelidské existence, pocházejících často ze světa pohádek a legend, jako byl kupříkladu *Vodník* a *Krysař*, na nichž pracoval ve stejném období. První velký akvarel (obr. 49) s námětem věčného žida pochází z roku 1881, kdy Schweiger po svém odchodu z vídeňské Akademie pobýval na panství Seebarnu v Dolním Rakousku u hraběte Hanse Wilczka staršího, který se

stal na čas jeho podporovatelem a mecenášem.¹⁹⁶ Ahasver je zde znázorněn spíše jako rozedraný tulák než jako alegorická postava. Tomu dle Miroslava Lamače, autora prozatím největší umělcovy monografie, odpovídá také tulácký charakter figury, jež je zpodobena na studijní kresbě tužkou k této práci (obr. 50).¹⁹⁷ Kresba představuje poměrně mladého člověka v roztrhaných šatech s holí v ruce, jenž vytřeštěnýma očima zírá před sebe. Na výsledném akvarelu z roku 1881 je krácející figura znázorněna s vousem a je daleko staršího věku. Poblíž ní vidíme zimou prokřehlé pasáčky ovcí, kteří se strachem krčí k zemi, a u ohýnku tajemnou postavu schýlenou pod pytlem, přehozeným přes hlavu a záda. Na druhé straně výjevu je namalované malé medvídko, které se chystá napadnout právě procházejícího poutníka, jehož stín vidíme v pomalu vysychající kaluži. Podzimní krajině v pozadí dominuje dlouhý, pomalu se rozpadající plot, na uschlých větvích sedí nebo okolo poletují havrani. Na druhé variantě – akvarelu pocházejícímu buď z roku 1884 nebo 1885 (obr. 51),¹⁹⁸ stejně jako na třetí, poslední verzi – temperě z roku 1885, je už Ahasver proměněn v přízrak, jenž se těžce prodírá mlhou rozprostřenou kolem své postavy. Figura ještě více zestárla a nahrbila se, vlasy i vous má už zcela bílé. Odraz v kaluži zmizel, místo něj se však za věčným židem objevil dlouhý tmavý stín, který se stal nedílnou součástí jeho osoby.

Schweigera v tuto dobu nepochybně přitahovaly všechny mýtické i reálné postavy vandráků, žebráků, pijanů a dalších outsiderů

¹⁹⁵ LAMAČ Miroslav: *Hanuš Schweiger*, Praha 1957, 27.

¹⁹⁶ VYKOUKAL Jiří: *Hanuš Schweiger, 1854-1912* (kat. výst.), Cheb 1999, 18-20.

¹⁹⁷ O kresbě nelze podle Lamače rozhodnout, zda zachycuje naaranžovaný model, či zda byla kreslena dle reálné postavy ze skutečnosti. Jedná se údajně o jednu z prvních dochovaných postav Schweigerových ztroskotanců a vyvrženců. LAMAČ (pozn. 194) 27.

¹⁹⁸ Lamač uvádí, že druhá i třetí verze pochází shodně z roku 1885, na jedné druhé verzi, která se dnes nachází ve sbírce Galerie hlavního města Prahy, je však vpravo dole vedle signatury uveden letopočet 1884. V katalogu *V barvách chorobných* je pak reprodukován další příklad druhé verze, která je v majetku Antikvy – Dr. Hořava v Jindřichově Hradci. Srov. ibidem.; URBAN Otto M.: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914* (kat. výst.), Praha 2006, 122 (obr. 138).

lidské společnosti, kteří souviseli s jeho zájmem o staré vlámské a holandské malířství – Pieter Brueghel patřil mezi jeho nejoblíbenější malíře. Schweiger se se svými postavami určitým způsobem dokonce identifikoval; *Krysaře* kupříkladu přijal za svou osobní legendu, když tak zpodobil na jednom obraze sám sebe.¹⁹⁹ Umělcovi bylo z tohoto důvodu jistě blízké také ahasverovské téma, jinak by je nezpodobil na minimálně třech větších formátech a nespočtu menších studií a skic.²⁰⁰ Považovat však tato zobrazení za jeho nepřímé autoportréty by bylo příliš odvážné.

Malíř historických obrazů a podobizen Theodor Hilser (1866-1930) vytvořil roku 1888 plátno s názvem *Ahasver*, jež se dnes nachází ve sbírkách Národní galerie v Praze. V prvním plánu obrazu spatřujeme věkem vetchého staříka zahaleného do poutnického roucha, který schován za kámen a křoví pozoruje poblíž stojící pár líbajících se andělů. Scéna je zasazena do idealizující antické krajiny, bosý věčný žid opírající se o poutnickou hůl, která je na tomto výjevu jediným tradičním ahasverovským atributem, je snadno zaměnitelný za jakoukoliv jinou postavu starce či poutníka. Pokud by proto obraz nebyl pojmenován jako *Ahasver*, neměli bychom v podstatě žádný důvod hledat v něm znázornění věčného žida.

Z konce devadesátých let 19. století pocházejí také dvě dodnes zachované skicy (obr. 52)²⁰¹ k nezvěstnému obrazu *Ahasver*²⁰² od malíře symbolických a alegorických představ Maxmiliána Pirnera (1854-1924).

¹⁹⁹ PRAHL Roman: Malířství v generaci Národního divadla, in: LORENZOVÁ Helena / PETRASOVÁ Taťána (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění 1780 / 1890*, III/2, Praha 2001, 101.

²⁰⁰ V sbírce Národní galerie v Praze se dnes nachází skica se čtvercovou sítí k první verzi z roku 1881 (K 13410), studie hocha první verze (K 13004) a náčrt Ahasvera v krajině (K13030), který však neodpovídá žádné výsledné verzi. Ve sbírkovém fondu Galerie hlavního města Prahy je pak umístěn akvarel s druhou verzí, datace 1884 (K1144). V majetku Antikvy – Dr. Hořava v Jindřichově Hradci se nachází taktéž jeden akvarel s druhou verzí, datace 1885. Lamač v seznamu k obrazové části knihy uvádí další čtyři zobrazení Ahasvera, která se dnes nacházejí neznámo kde. LAMAČ (pozn. 195) 90 (č. 7 – 10).

²⁰¹ Obě dvě skicy, provedené na tónovaném papíru pastelem a akvarelem, nejsou signovány a datovány. Jedna se nachází ve sbírce Galerie výtvarného umění v Ostravě (Gr 1984), druhá, rozměrově menší, je v podzimní nabídce 2007 aukčního domu Meissner & Neumann. Viz. <http://www.aukce-neumann.cz/gallery-cz.html>, vyhledáno 20. 8. 2007.

Věčný žid je zde zpodoběn jako vyzáblý stařec připomínající nejen svými dlouhými pramínky vlasů postavu pohádkového vodníka, sedícího u potůčku s nohama ponořenýma v tůni. Kolem pasu má bederní roušku, přes záda ledabyly přehozený plášť. Romantická idyla však okamžitě zmizí, uvědomíme-li si, že se postava naklání k měšci, ze kterého sype na dlaň zlatáky, které počítala. Mince jsou taktéž rozesety vedle poutnické hole umístěné vpravo. Kolem figury s velkým výrazným nosem, což je další prvek, který nás nenechává na pochybách, s jakýmžto zlosynem máme tu čest, pozorujeme na skalnatých terasách polonahé umírající dívky. Kosa klátí tyto nevinné oběti stejně rychle jako Ahasver, který už není onou postavou meditující nad nespravedlivostí smrti, tak jak ji známe například z obrazu Gabriela Maxe, stíhá počítat své peníze. Zprvu nevinná alegorie se nám proměnila v obraz plný protižidovské zášti a stereotypů po staletí spojovaných s židy. Jak jinak interpretovat postavu nenasatného starce toužícího jen a jen po penězích, který si díky svému zanícení nevšímá okolo panující Smrti, jenž je symbolizována kosou?

Naprosto odlišné je v tomto ohledu tématicky spřízněné plátno plzeňského malíře Josefa Mandla (1874-1933), který byl silně ovlivněn romantizujícím symbolismem právě zmiňovaného Maxmiliána Pirnera. Jeho *Ahasver* (obr. 53) se při měsíční noci sklání nad vedle ležícím kostlivcem třímajícím v rukou kosu, jež se jej však ani vánkem nedotkla, a proto vyčítavě obrací zrak k nebi. Věčný žid se zdá být posledním žijícím tvorem na zemi, už i samotná Smrt došla svého zaslouženého konce, jen Ahasver dál zůstává.

Implicitní zobrazení ahasverovského osudu můžeme nalézt na *Zoufání*, prostředním obraze z cyklu *Jidáš Iškariotský*, na němž v letech 1896 až 1897 pracoval kutnohorský rodák nacházející zalíbení

²⁰² Reprodukován v: *Dílo* 9-10, XVII, 1923-1924, obrazová příloha (nepag.).

v monumentálním dekorativismu, Felix Jenewein (1857-1905). Podle Otto M. Urbana je to nejen téma trestu, jež spojuje věčného žida s novozákonním Jidášem, který zradil Ježíše Krista, nýbrž také motiv vyvrženého, zoufajícího si člověka, odsouzeného k nepochopení a samotě.²⁰³ Malířův Jidáš se samým zoufalstvím sklání až k zemi, vnitřní pochybnosti ho tíží stejně intenzivně jako Ahasvera jeho často zpodobované břemeno, které není ničím jiným než zhmotněným symbolem jeho nelehkého osudu.²⁰⁴ Na některých verzích obrazu se vedle postavy zrádce objevuje také měšec peněz a poutnická hůl, které, obzvláště pak druhý prvek, jsou obvyklými atributy věčného žida.

Zcela zřejmou ahasverovskou postavu nacházíme také na secesně vyvedené novoročence pro rok 1907 (obr. 54) od pražského grafika a malíře Jiřího Jílovského (1884-1958).²⁰⁵ Jedná se o alegorii dvou věků: starého, odcházejícího roku, který zosobňuje věkem sešlý stařec se zavřenýma očima, ohýbající se pod tíhou rance, a mladého, nově příchozího roku, jež představuje malý baculatý chlapeček s doširoka rozevřenýma očima hrající radostně na píšťalu. Vyhublý stařec má na sobě uvázané poutnické roucho, na hlavě posazenou židovskou jarmulku a v ruce drží sukovitou hůl. Vzhledu věčného žida odpovídá také dlouhý prošedivělý vous a bosá chodidla figury. Jílovský si byl zřejmě velmi dobře vědom tradiční ikonografie této postavy, neměl proto snahu ji nikterak měnit, pouze ji zasadil do nového, pro ni příhodného kontextu, jenž podtrhl vnitřní variabilitu a mnohoznačnost ahasverovské figury.

Dříve než se zastavíme u dalších znázornění věčného žida, uveďme nejprve dva dnes nezvěstné obrazy s ahasverovským námětem, které pocházejí z období po přelomu století. Autorem jednoho z nich je

²⁰³ URBAN Otto M. (pozn. 198) 124.

²⁰⁴ Srov. MUSIL Robert: *Felix Jenewein: 1857 – 1905* (kat. výst.), Praha 1996, 239 (obr. 98, 99, 100b).

²⁰⁵ K životu a dílu Jiřího Jílovského: PAŘÍK Arno: *Jiří Jílovský: pražský malíř a grafik* (kat. výst.), Praha 2005.

plzeňský malíř August Němejc (1861-1938); o jeho plátně nazvaném *Ahasver* a vzniklém před rokem 1904²⁰⁶ se však nic bližšího neví. Obdobně je tomu s dílem *Kristus před domem Ahasvera* od Františka Thieleho (1868-1945).²⁰⁷

Přibližně z roku 1910 pochází kresba *Ahasvera* (obr. 55) od česko-německého výtvarného umělce Alfréda Kubína (1877-1959), který se především v cizině proslavil svou svébytnou fantaskní tvorbou. Její ozvuky však do této jeho ranné práce pronikly málo. Věčný žid má všechny své tradiční atributy, jeho postava je výrazně esovitě prohnutá, ve tváři má ustaraný a v nic již nedoufající výraz. Na zemi před ním vidíme mrtvého ptáka, vzadu pak uschlé větvoví bizarních tvarů. Kubínova postava působí pochmurně: je zosobněním těžkého osudu a prokletím zničeného života.

Expresivně-symbolistickým příkladem, jež však bohužel na našem území nenalzáme, může být obraz z roku 1927 pojmenovaný již tradičně jako *Ahasver* (obr. 56) od slovenského malíře Zoltána Palugyaye (1898-1935), jenž náležel k předním osobnostem malířské moderny na Slovensku. V době vzniku tohoto oleje, přesněji v letech 1926 až 1928, u něj vrcholila výtvarná tendence s psychologicko-filozofickým podtextem.²⁰⁸ Krácející temnou figuru věčného žida zobrazil z profilu, nevidíme jí do tváře, hlavu má skloněnou téměř až na hrudník, nejvýraznější je paradoxně obrovitá ruka držící dřevěnou poutnickou hůl, která se zdá být jediným pevným bodem obrazu. Tmavé barevné plochy spolu s pruhem světla na horizontu stupňují dramatický výraz výjevu.

²⁰⁶ Pouze zmínka o tomto obraze se nachází v seznamu obrazové části *Zlaté Prahy* na konci ročníku z roku 1904 v oddílu „Obrazy, kresby a díla plastická“. Srov. *Zlatá Praha*, XXI, 1904, (nepag.).

²⁰⁷ Srov. Thiele, František, in: TOMAN Prokop: *Nový slovník československých výtvarných umělců*, II. díl: L-Ž, Praha 1951, 588.

²⁰⁸ ABELOVSKÝ Ján / BAJCUROVÁ Katarína: *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890 – 1949*, Bratislava 1997, 20.

Další zpodobení Ahasvera pochází až z válečných let. Jeho autorem je malíř a kreslíř Karel Rélink (1880 – 1945), žák Václava Brožíka, který už od dvacátých let dvacátého století veřejně vystupoval proti židům, a to nejen ve svých antisemitských karikaturách.²⁰⁹ Jeho dnes ztracený obraz *Věčný žid* (obr. 57),²¹⁰ představený na jeho výstavě *Židobolševismus – nepřítel lidstva*, která byla uspořádána v pražském Myslbeku v roce 1942,²¹¹ ukazuje figuru vystrašeného muže držícího v rukou knihu a ranec. Na zemi leží hůl, umístěná vedle klobouku, na němž je přišita rudá pěticípá hvězda, která má divákovi prozradit, jaké je Ahasverovo politické smýšlení. V levém horním rohu pak vidíme světelně zářící štít s nacistického křížem uprostřed, jenž svou špičatou hranou směřuje jako vražedný meč k poutníkovi. Věčný žid – komunista už nemusí čekat na druhý příchod Krista, zánici fašisté, mezi které náležel také Rélink sám, se o něj a další jeho souvěrce už postarají...

Desítky, ba dokonce stovky shrbených a na kost vychrtlých postav s pomačkanými klobouky na hlavách, malými ranci na zádech a holemi v rukou dnes spatřujeme na kresbách židovských umělců vězněných v koncentračním táboře v Terezíně. Výtvarníci, jako byli kupříkladu Ferdinand Bloch (1898-1944), Charlotta Burešová (1904-1983), Leo Haas (1901-1983) či Karel Fleischmann (1897-1944),²¹² si k nim však nenechávali složitě aranžovat modely: viděli je všude, kam jen pohlédli, a nezdědka se sami později stali jedněmi z nich. Všechny tyto figury mají ahasverovské atributy, často jim nechybí ani dlouhý vous nebo věkem, v jejich případě však především obavami a děsem, zestárlá tvář.

²⁰⁹ Viz MIKULÁŠEK Alexej: *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století. Teoretická a historická studie*, Praha 2000, 127.

²¹⁰ Reprodukce tohoto obrazu se nachází v: NOVÁK Rudolf (ed.): *Protižidovská čítanka. Příručka k židovské otázce v českých zemích*, Praha 1944, 119.

²¹¹ *Árijský boj* 13, III, 4. duben 1942, 5.

²¹² Srov. reprodukce otištěné v: *Kultura proti smrti*, Stálá expozice Památníku Terezín v bývalých Magdeburských kasárnách, Praha 2002, 89, 104-105, 126-127.

Haasova kresba pojmenovaná dodatečně až po válce jako *Ulice v Terezíně* (obr. 58) představuje právě jednoho z takovýchto terezínských Ahasverů. Jejich svobodnou volbou také nebylo dobrovolně se stát věčnými poutníky koncentračních a vyhlazovacích táborů. V porovnání s legendickým věčným židem nenesli na svých bedrech žádný trest za svůj hřích, přesto byli nuceni zaplatit za svoji víru a původ stejným způsobem jako Ahasver, který svůj trest nepřijal jenom za svůj poklesek, nýbrž také za to, že byl žid.

2. Knižní ilustrace

Zaměříme se nyní pro změnu na oblast knižní ilustrace. Drobný spis lidového čtení nazvaný *Wěčný žid Ahaswer*, jenž byl v češtině poprvé vydán roku 1874 v Litomyšli, v němčině již roku 1850, nese na své přední stránce mědirytinu s ahasverovským námětem (obr. 59).²¹³ V centru výjevu je zobrazen věčný žid v dlouhém tmavém rouchu, jež překrývá ještě delší světlou suknicí, na hlavě má pak posazen neobvykle vysoký klobouk podivného tvaru, jenž však středověké židovské klobouky vůbec nepřipomíná; naopak, je podobný pokrývkám hlavy, které dodnes nosí pravoslavní kněží. Tvář je rámovaná delšími vlasy a hustým vousem, nic než špičatý nos ale na její židovský původ neodkazuje. Figura může být proto snáze zaměnitelná s putujícím knězem, obzvláště když vedle cestovní hole drží v ruce ještě knihu, pravděpodobně Bibli. Z města, jež představuje zámek či klášter na obzoru, k němu po cestě přicházejí dva muži v dlouhých pláštích připomínající taktéž kněze. Jedná se evidentně o přepracování motivu setkání věčného žida se dvěma měšťany, v tomto případě však v poněkud klerikálním hávu.

Další zobrazení věčného žida (obr. 60) pochází od jednoho z nejvýznamnějších kreslířů a ilustrátorů 19. a začátku 20. století, Mikoláše Alše (1852-1913). Z kreseb vzniknuvším roku 1902 k národním pohádkám a pověstem se zachovala jedna práce nazvaná *Ahasver*.²¹⁴ Spatřujeme na ní starého shrbeného věčného žida s výraznou vrásčitou tváří a dlouhým vousem, jak prochází tradičně poalšovsku ztvárněnou českou vesnicí. Manželé s dítětem vzadu se zastavili a beze studu ho sledují, stejně tak činí i starší žena pozorující vše z otevřeného okna. Okolo nervózně pobíhá štěkající pes, za nímž utíká chlapec a prstem ukazuje na otrhaného muže, který u všech vyvolává zájem a pozornost. Aleš zasadil věčného žida do prostředí české vesnice 19. století, přijmutím jeho obvyklých atributů, jako jsou hůl, ranec a klobouk, z něj však neučinil žádného cizince, nýbrž jej spíše pojal jako každoročního návštěvníka vesnice.

Výtvarně ztvárněné titulní stránky nalezneme také u českých překladů Sueova románu *Le Juif errant*. První dvě česká vydání z let 1850 a 1874 však žádný takový doprovod neobsahují, teprve čtyřdílný překlad Ervína Brennera z roku 1915²¹⁵ má na přední stránce každé části celostránkovou ilustraci (obr. 61) postsecesní stylizace, jejímž autorem byl podle podpisu jistý Frith. Uprostřed kamenné trnité cesty spatřujeme muže jemnějších mravů, asi středního věku, který je oblečen v dlouhý rozevlátý plášť, na hlavě má posazen klobouk, v jedné ruce drží hůl a druhou se přidržuje skály. Jeho pohled zračící se obavami je namířen nahoru do neznáma. Co se mu však honí myslí, je obtížné uhodnout. Možná otázka: Bože, jak dlouho ještě budu putovat? Věčný žid zde

²¹³ *Věčný žid Ahaswer*, dle nejstarší pověsti sepsal J. R. (vyd. J. Bergerová), Litomyšl 1874.

²¹⁴ V soupisu Alšova díla tato perokresba překvapivě vůbec nefiguruje, není reprodukována ani v žádné dnes dostupné knize, kterou ilustroval. Jediná reprodukce se nachází v: *Květy*, XXIV, 1902, 331.

²¹⁵ SUE Eugène: *Věčný žid*, (přel. Ervín Brenner, vyd. Alois Hynek), Praha 1915.

zobrazený nepůsobí dojmem utmáčeného otrhaného poutníka, spíše nám může připomínat umělce, který si vyšel na procházku a ztratil se.

Roku 1926 vyšel další čtyřdílný překlad Sueova románu od Emmy Horké.²¹⁶ Na titulní stránce nalezneme celostránkový kolorovaný dřevořez (obr. 62) nesoucí signaturu F. Š., jenž se hlásí k tradici ahasverovských lidových tisků ze 17., 18. a svým způsobem i 19. století. Krajině plné bouřících černých mraků dominuje osamocená krácející figura starého muže s dlouhým bělavým vousem a holí v ruce. Postavu vidíme nejvíce zezadu: věčný žid se sice otáčí hlavou, avšak nemůže se zastavit, musí dál a dál putovat po cestách svého trpkého osudu.

Výbor povídek Guillaumea Apollinaira *Fantasie* vyšel roku 1924 ve dvou stech číslovaných výtiscích.²¹⁷ Součástí je také autorova práce *Pražský chodec*, kterou stejně jako ostatních pět výtvarně doprovodil Jan Konůpek (1883-1950). Konůpkovy ranné práce z počátku 20. století jsou silně ovlivněny mystikou, vizionářstvím a symbolismem, avšak určité vlivy z tohoto období přetrvaly i v jeho dalším díle. Na leptu (obr. 63) k Apollinairově povídce spatříme tajuplnou pražskou uličku s gotickými a renesančními domy a katedrálu sv. Víta vyčnívající z pozadí. Vepředu kráčí do sebe ponořený Ahasver, nevšímá si však ani architektury, ani kyprých poloobnažených žen zvoucích ho k návštěvě přilehlých vykřičených domů. Ač obé zanechalo v Apollinairových vzpomínkách silné stopy, bludný žid připomínající tak trochu Golema rabiho Löwa si ničeho takového nevšímá, nevnímá dokonce ani muže za sebou – chodce s rysy Apollinaira. Ahasver, zosobnění také „pražského chodce“,²¹⁸ zadumaně sleduje jen svoji vlastní cestu, nic víc, nic méně, možná proto

²¹⁶ SUE Eugène: *Věčný žid*, (přel. Emma Horká, vyd. František Topič), Praha 1926.

²¹⁷ APOLLINAIRE Guillaume: *Fantasie*, (přel. Jan Zaorálek, vyd. Arno Šánka), Brno 1924.

²¹⁸ Historik umění Josef Kroutvor považuje „pražského chodce“ za výslovně pražské téma, téma pražské mytologie, stejně jako je jím například Faust, Golem a Kafkuv Josef K. KROUTVOR Josef: *Pražský chodec. Dějiny českého plakátu 1890-1945*, Praha 1985, 81.

ani neví, že se stal tajuplným průvodcem básníka, jenž o něm a o Praze v zápětí napíše slavnou básnickou povídku.

O dva roky později byl vydán Apollinairův soubor *Kacíř & spol.* s ilustracemi Josefa Čapka (1887-1945),²¹⁹ který měl k básníkovi blízký vztah mimo jiné také díky svému bratru Karlovi, jenž Apollinairovu tvorbu z francouzštiny často překládal. Kniha vyšla vedle obvyklého vydání na papíře „Antik“ také v padesáti číslovaných výtiscích na speciálním papíře „Japan Banzay“. Povídka *Pražský chodec* je doprovázena dvoubarevným Čapkovým linořezem (obr. 64), na němž vidíme shluk stylizovaných obušinkovaných postav, kterému dominuje tmavá silueta Ahasvera s židovským kloboukem, výrazným špičatým nosem a delším vousem. V pozadí je pak symbolicky znázorněna stověžatá Praha.

Apollinairova povídka z roku 1902 je svým literárním i jazykovým pojetím výsostně modernistická, soudobými prostředky se snaží zachytit odvěké téma cesty a pohybu. Obdobně je tomu i u Čapkova linořezu, výtvarné techniky veskrze moderní, jež zde zpodobňuje totožný motiv. Všechny figury jsou zachyceny v chůzi, dokonce i věčný žid se chystá nakročit – nakročit však proti směru pohybu většiny postav. Možná je to první krůček k jeho konečnému vysvobození, možná jen našlápnutí k omlazující proměně, která ho, jak již zaznělo, očekává na konci Apollinairova textu.

V roce 1926 bylo v češtině vydáno dílo belgického spisovatele Augusta Vermeylena *Věčný žid*,²²⁰ jež výtvarně, včetně návrhu vazby upravil již uvedený Jan Konůpek. Na leptu ve frontispisu (obr. 65) je zobrazen Ježíš se svatozáří kolem hlavy, který svým upřeným pohledem odsuzuje vedle stojícího Ahasvera k věčnému putování bez odpočínutí.

²¹⁹ APOLLINAIRE Guillaume: *Kacíř & spol.*, (přel. Jaroslav Sarý, vyd. Rudolf Škeřík), Praha 1926.

Věčný žid je zpodoběn jako mladý člověk, jenž dokonce ještě nenese žádný tradiční atribut svého budoucího života. Lehce se vzpírá, gestem otevřených dlaní však naznačuje, že svůj nelehký osud přijímá. Ve srovnání s Konůpkovou ilustrací *Pražského chodce* se stává tento věčný žid konkrétní osobou, není stylizovanou figurou ploužící se ulicí jako temný stín, tvoří již téměř reálnou postavu z masa a kostí.

Knihla nazvaná *Věčný žid před cílem* od Alberta Londrese byla z francouzského originálu přeložena do češtiny roku 1931.²²¹ Obálku, na které spatříme poměrně realistický portrét do sebe ponořeného ortodoxního žida v chasidském kožešinovém klobouku na hlavě a modlitební šálou kolem krku, navrhl Josef Kaplický (1899-1962), žák Maxmiliána Švabinského, který se vedle malby a grafiky věnoval také sochařství a architektuře. Jak je patrné, o přímou ilustraci ahasverovského námětu se tedy nejedná, neboť takovýto motiv může doprovázet jakoukoliv knihu vztahující se k tématu židovství, odbornou či beletristickou.

3. Novinová karikatura

Ve srovnání s francouzskými periodiky 19. a začátku 20. století se v českých novinách ze stejného období objevuje daleko méně zobrazení věčného žida. Francie byla, obrazně řečeno, ahasverovskou velmocí, do Čech a na Moravu se díky vzdálenosti a odlišnému kulturnímu a politickému klimatu dostaly pouze lehké ozvuky Ahasverovy novinové slávy, kterou v zemi galského kohouta rozvíjel například Gustave Doré či kreslíř pracující pod pseudonymem Cham.

²²⁰ VERMEYLEN August: *Věčný žid*, 23. svazek edice Symposion (přel. Otokar Fischer, vyd. Rudolf Škeřík), Praha 1926.

²²¹ LONDRES Albert: *Věčný žid před cílem*, (přel. Helena Teigová, vyd. Václav Petr), Praha 1931.

Ilustrace či karikatury věčného žida se v českých novinách začínají objevovat až poměrně pozdě – kolem roku 1900. Určitý vliv zde v tuto dobu pravděpodobně sehrála tzv. Hilsnerova aféra, největší antisemitská kampaň v českých zemích až do protektorátu Čechy a Morava, která trvala od dubna roku 1899 do listopadu následujícího roku, kdy byl polenský žid Leopold Hilsner odsouzen za údajnou vraždu Anežky Hružové k trestu smrti.²²² V dobovém tisku se nevyskytují žádné karikaturní zpodobení Hilsnera, která by evidentně odkazovala na tradiční zobrazení věčného žida. Přesto je zřejmé, že tehdejší antisemitismem a dalšími židovskými otázkami zjitřená atmosféra ve společnosti podnítila některé ilustrátory a kreslíře k většímu zájmu o židovské výtvarné náměty,²²³ jež je následně mohly přivést k ahasverovskému tématu.

Když se roku 1900 začíná postava věčného žida objevovat v českých periodikách, překvapivě na sebe kromě svého tradičního židovského vzhledu neváže další antijudaistické nebo antisemitské prvky. Na grafice (obr. 66) neznámého autora, otištěné spolu s kratší rýmovanou prózou Jaromíra Vejra v humoristickém časopise *Švanda dudák*²²⁴ (vycházel v letech 1882-1914 a 1924-1930), spatříme překvapeného otrhaně vyhlížejícího Ahasvera, který právě na své cestě

²²² K širším historickým a společenským okolnostem Hilsnerova případu viz: ČERNÝ Bohumil (ed.): *Hilsneriáda. K 100. výročí 1899 – 1999*, Polná 1999.; PAVLÁT LEO (ed.): *Hilsnerova aféra a česká společnost 1899-1999*, Sborník přednášek z konference na Univerzitě Karlově v Praze ve dnech 24.-26. listopadu 1999, Praha 1999.

²²³ Dokladem mohou být karikatury z *Humoristických listů a Šípů*, ve kterých se v letech 1899-1900 objevuje ve srovnání s předchozími léty daleko větší počet karikatur s židovskými tématy. Mezi časté náměty náleží kapitán Dreyfus po boku Hilsnera, Hilsner s výraznými židovskými rysy (např. *Šípy*, 5. května 1900), Masaryk obklopený židy žádající revizi polenského procesu (např. *Humoristické listy*, 16. února 1900) nebo také židovští podomní obchodníci.

Již tradičně antisemitsky zaměřené periodikum *Brněnský drak* přidává v tuto dobu k obecně protižidovským výtvarným motivům náměty, jež se taktéž dotýkají Hilsnerovy aféry. Počet antisemitsky naladěných zobrazení je však s předchozími či následujícími léty v podstatě totožný. K novinářskému zpravování o procesu s Hilsnerem v časopise *Brněnský drak* viz: HERMAN Daniel: *Antisemitský časopis Brněnský drak v době Hilsneriády*, in: PÁLKA Petr (ed.): *Židé a Morava*, Sborník příspěvků přednesených na konferenci konané v Muzeu Kroměřížska dne 13. listopadu 2002, Kroměříž 2003, 232-241.

²²⁴ *Švanda dudák* 31, IXX, 28. červenec 1900, 265.

lehce fantaskní krajinou potkal Smrt. Věčný žid se z podřepu a s vyděšením v obličeji dívá sebevědomě stojícímu kostlivci do tváře. Ten za sebou drží dlouhou kost, kterou se patrně bude snažit ubít svou dosud unikavší kořist, již, jak se dovídáme z připojeného textu, vyhledává vždy jednou za sto let.

Naopak do sebe pohrouženého věčného žida můžeme spatřit na ilustraci (obr. 67) Karla Stroffa (1881-1929), jež doprovází anonymní milostnou báseň *Ahasver* otištěnou rovněž ve *Švandovi dudákovi*.²²⁵ Jeruzalémský švec, podobný spíše přestárlému melancholickému pošťákovi v rozevlátém plášti, se ocitá na náměstí starého města, tiskne se ke zdi a naslouchá sladkým hlasům milenců: „Ty moudrosti stáří! chmurný, / zasmušilý Ahasvere, / myslím, věčně budeš bloudit / a naslouchat budeš věčně / v samotách všech milujících / sladkým hlasům jejich touhy / na posměch svým moudrým vráskám / do skonání světa, věčně: / ,věčně...věčně...“²²⁶

V českých novinách prvního desetiletí 20. století se objevovala také jasně zpolitizovaná ztvárnění bludného poutníka nesoucí často názvy jako „Rakouský..“ nebo „Rakousko-uherský věčný žid“. Jejich autorem byl povětšinou ilustrátor a malíř Josef Friedrich (1875-1929), který vedle jiných novin spolupracoval také s politicko-satirickým týdeníkem *Humoristické listy* (vycházely od roku 1858 do roku 1935), kde se daná zobrazení objevují nejvíce. Široce rozkročený věčný žid (obr. 68), oděný do jednoduchého tuláckého šatu, směřuje podle cestovního ukazatele z Vídně do Pešti, na hlavě má tzv. kipu, tradiční židovskou pokrývku hlavy, na zádech plný pytel a v ruce hůl. Postava je zohnuta dopředu nejen vahou rance, ale také tíhou „krise“ (napsáno na Ahasverových hýždích), kterou věčný žid zosobňuje. Z velkého a

²²⁵ *Švanda dudák* 12, XXIII, 19. březen 1904, 101.

²²⁶ *Ibidem*.

výrazného nosu připomínajícího nejvíce okurku mu kape a celkově působí znaveným a utmáčeným dojmem. Na jiném, velmi podobném výjevu je pak Ahasver podle nápisu na rouchu zosobněn za „jazykové otázky“.²²⁷

Svébytným karikaturním zpracováním motivu věčného žida jsou tzv. Ahasverky (obr. 69), lhostejné ženy táhnoucí dětský kočárek, které patrně nemají mimo české země obdobu. Karel Nejedlý (1873-1928) je ztvárnil na základě stejnojmenné anonymní rýmovanky ve *Švandovi dudákovi* z roku 1904: „...Kočár dětský sunou po chodníku / a v něm děcko – ať spí neb zpívá, / ať se slunci, hladu brání v křiku, / ať si řve neb srdce pláčem zrývá - / Ahasverkám lhostejno je všecko, / velkým krokem jen se sunou dál, / ať si z vozu třeba zmizí děcko, / ať si celý svět jim v zlobě lál...“²²⁸ V cyklu čtyř karikatur je skutečně zobrazena žena ve vesnickém oděvu s šátkem uvázaným kolem hlavy, jak před sebou tlačí dětský kočár, kterým v zapomnění najede do vedle stojících dětí a ženy prodávající cukrlata, za což ji odvádí policista pryč. Až na oblibu dlouhých cest a shrbenou postavou, v tomto případě nad kočárkem, nemají Ahasverky s věčným židem skutečně nic společného, dokonce ani ve tváři nemají žádné tradičně chápané židovské rysy.

Ke konci 19. a v prvních dvou desetiletích 20. století noviny doslova okupují nejrůznější figury židovských vetešníků, hauzírníků či jiných podomních obchodníků, které někdy více či méně postavu věčného žida připomínají (obr. 70). Shrbené tělo, otrhaný šat, výrazný nos, dlouhý vous, klobouk na hlavě, ranec na zádech, jen hůl někdy chybí – nahrazena bývá ale deštníkem. Výčet všech ahasverovských atributů, můžeme proto tato zobrazení vykládat jako implicitní podoby věčného žida.

²²⁷ Srov. *Humoristické listy* 8, IL, 3. únor 1906, 1.; *Humoristické listy* 9, VL, 2. březen 1902, 8.

²²⁸ *Švanda dudák* 9, XXIII, 7. únor 1904, 76.

V období mezi léty 1940 až 1945 vycházel v Čechách silně antisemitsky zabarvený týdeník *Árijský boj*, jež vydávala Protižidovská liga v Praze. Mezi protižidovsky zaměřenými ilustracemi najdeme jednu, která je explicitním zobrazením Ahasvera (obr. 71). V roce 1941 ji ztvárnil karikaturista a kreslíř Dobroslav Haut (1906-1945), který během války úzce spolupracoval s fašistickým tiskem a stejně jako již zmiňovaný Karel Rélink v posledních dnech II. světové války spáchal sebevraždu. Název karikatury zní *Magický kruh kolem věčného žida: v čem všem měl a dosud má své špinavé prsty!* V centru výjevu se nachází vsutku odpudivá postava žida s velikým hrbem na zádech, nepředstavitelně velkým nosem, špičatýma odstávajícíma ušima a pokřivenými prsty u rukou, z kterých jí odpadávají velké kapky krve. V kapse má smotané noviny s nápisem „Světový tisk“, poblíž sebe pytel se sto dolary a velký nůž, kterým, podle kaluže krve za sebou, zřejmě někoho zabil. Okolo této hrůzostrašné figury jsou do kruhu uspořádány reprodukce fotografií s popiskami připomínající všechno zlo ve světě, které věčný žid údajně spáchal: „ožebračení všech národů, lichva a falšování všech potravin a potřeb, války – nepokoje, úpadek umění,²²⁹ zrady národních zásad a zamořování všeho židovským kultem, politické vraždy, atentáty, krise – úpadky, stávky – sabotáž, nezaměstnanost, utajené zločiny, protináboženské štvánice, vykořisťování zemí.“²³⁰ Dané zobrazení věčného žida spolu s koláží všech možných obvinění jeho osoby, a tím pádem i všech židů, náleží mezi nejsilněji antisemitská znázornění Ahasvera, která byla v českém, ale i evropském prostředí vytvořena.

²²⁹ K *úpadku umění* je připojen výřez z obrazu Václava Špály *Pradleny* (1919).

²³⁰ *Árijský boj* 10, II, 15. březen 1941, 8.

4. Umění po II. světové válce

V období po II. světové válce se setkáváme s explicitním zobrazením věčného žida nejprve u autodidakta, malíře amatéra Vavra Oravce (nar. 1915). Oravec pocházel ze Slovenska, vystudoval medicínu, během II. světové války byl deportován do vyhlazovacího tábora v Osvětimi a odtud do pobočky tábora Gross Rosen v Blechhammeru. Po skončení války pracoval jako zubní lékař a ve volném čase maloval. Navštěvoval kurzy kreslení u Jana Baucha a později se spřátelil se členy skupiny *Máj 57*, mezi které náležel kupříkladu Robert Piesen, Josef Balcar, Zdeněk Sekal a další. Před svou emigrací do švýcarského Bernu v roce 1968 uspořádal v Praze celkem tři samostatné výstavy, mezi nimiž také jednu z roku 1965 v Galerii na Karlově náměstí, kde mimo jiné vystavil obraz z let 1964-1965 nazvaný *Ahasver*, o němž v současnosti není známo, kde se nalézá.²³¹ Na plátně je zobrazena krajina, nad níž se jako stín vznáší světlá silueta Ahasvera, do které jsou vepsaná hebrejská písmena. Oravcovi byly židovské motivy vždy blízké,²³² věčný žid pro něj představoval jeden z nich.

V roce 1987 vytvořil grafik Jindřich Pileček (1944-2002) drobný lept – akvatintu *Ahasvér* (obr. 72), na němž zobrazil oživlý lidsko-zvířecí jehlan v poušti, který je připoután ke dvěma špulkám nití, jedné černé a druhé bílé. Autorův symbolicky ztvárněný věčný žid se paradoxně nemůže nikam hnout, jedině čas může obrousit jeho ostré hrany a zbavit jej jeho prokletí, které je fakticky totožné s věčným putováním.

Grafiku (obr. 73) obdobných rozměrů nazvanou *Ahasver* vytiskl v roce 1994 malíř a grafik Josef Istler (1919-2000), jenž vždy nacházel zalíbení ve fantazijně bohatých strukturách. Do abstraktně zrnitého

²³¹ Jediná jeho reprodukce se zachovala v: *Výtvarná práce* 10-11, XIII, 4.

pozadí vložil krácející stylizovanou mužskou postavu, která má stejně jako Istlerovy figury již ze čtyřicátých let hlavu ve tvaru těstovinového vřetena,²³³ které odkazujíc pravděpodobně na symboliku Freudova podvědomí, se stejně jako těstovina vařící se ve vodě neustále vynořuje nahoru a zanořuje dolů.²³⁴ Velké pozorující oko uprostřed hlavy je pak zřejmou aluzí na dílo Maxe Ernsta. Istlerovi byly vždycky blízké nejrůznější struktury: jednu, fyzickou, ve formě jemného pletiva, do které je jinak nahý Ahasver jako rytíř oblečen, vidíme i na naší grafice. Druhou, mentální, představuje věčný žid sám. Není hmotnou, reálnou postavou, je jen výplodem myslivých struktur lidí, kteří do něj promítli své dlouho utvářené představy o židech. Ahasver byl a dodnes je jakýmsi jemným sítem těchto představ – přesně takovým, jakým má Istlerův věčný žid překryto tělo.

Budeme-li chtít srovnat právě uvedený lept s grafikou (obr. 74) současného ostravského výtvarníka Jiřího Neuwirta (nar. 1948) z roku 2000, určitě dojdeme k závěru, že porovnání není možné. Istlerova práce v sobě na rozdíl od této grafiky ukrývá mnoho významových rovin, zatímco Neuwirtova mezzotinta jde více méně po povrchu a soustředí se pouze na náboženskou dimenzi Ahasverovy osoby. Okolo tváře s výrazným nosem jsou znázorněny symboly židovského života jako Davidova hvězda, sedmicípá menorah, šabatový svícen, hvězdy a měsíc odkazující na začátek a konec tohoto svátku, dále žehnající kohenské ruce a několik hebrejských písmen.

V roce 1994 bylo poprvé uvedeno představení nazvané *Ahasver – legendy magické Prahy* v provedení Černého divadla Jiřího Srnce, ke

²³² 34 Oravcových obrazů se dnes nachází ve sbírce Židovského muzea v Praze, větší část z nich má za námět židovské motivy.

²³³ Ve čtyřicátých letech Istler někdy používá tvar těstovinového vřetena i pro jiné části těla než pouze pro hlavu. Srov.: ISTLER Josef: *Josef Istler. Grafika 1945-1995*, Praha 1995, 4 (č. kat. 21); 5 (č. kat. 38, 40).

²³⁴ Děkuji za upozornění na tento motiv prof. Petru Wittlichovi.

kterému byl vydán plakát (obr. 75) výtvarně ztvárněný grafikem Františkem Vlachem (nar. 1941). Vidíme na něm tvář starého vousatého žida s velkým nosem a zavřenýma očima, jenž ve své fantaskní mysli přemítá o pražské architektuře, krásných dámách, královských kočkách, prostě všem, co můžeme spatřit v Srncově audiovizuálním programu. Plakát je v první řadě reklamou na divadelní představení, přesto v sobě zahrnuje určité grafické kvality.

V roce 2005 připravil sochař Aleš Veselý (nar. 1935) na objednávku Židovského muzea v Praze environmentální projekt *Tři brány*, cílený do prostoru Pinkasovy uličky v Praze. Navrhl tři brány z kamene a kovu, jež mají obsahově odrážet několika tisíciletou pouť židovského národa spolu s hledáním jeho dočasných domovů. Autor projekt chápe jako svou osobní výpověď založenou na vlastní zkušenosti. Z ahasverovského hlediska je pro nás je asi nejzajímavější prostřední brána, jež „je kusem skály vyzdviženým mezi dvěma ocelovými deskami. Je v ní úzký koridor, který musíme projít lehce sehnutí. Tato brána je možnou spojnicí dlouhého putování a může znamenat i přetrvávající podvědomou touhu po Jeruzalému.“²³⁵ Na skice (obr. 76) k této bráně vidíme kráčející mužskou postavu, jak se sklání do otvoru kamenného bloku. Nakreslená lidská figura sochařovi v první řadě sloužila jako jakési měřítko poměrů a velikostí, přesto v ní a přilehlém kusu kamene vyjádřil obecně platné principy dlouhé, nikdy nekončící cesty, která je stejně jako pro židovský národ charakteristická také pro věčného žida samého. Aleš Veselý má rád, když jeho práce neztrácejí univerzální charakter a nikdy nepřipouští pouze jedinou možnost jejich výkladu. Proto je také možné sochařův návrh na druhou

²³⁵ VESELÝ Aleš: *Tři brány. Projekt pro Pinkasovu ulici v Praze: židovská přítomnost v současném vizuálním umění – Místa paměti*, Galerie Roberta Guttmana, 20. ledna – 13. února 2005 (úvodní text Leo Pavlát, Michaela Hájková), Praha 2005, 19.

bránu či přímo celý projekt do Pinkasovy uličky pojímat jako implicitní znázornění osudu věčného žida.

Malíř Ivan Bukovský (nar. 1949) vytvořil roku 2006 obraz s názvem *Ahasver* (obr. 77), na němž zobrazil imaginární portrét svého otce, který byl během II. světové války vězněn v koncentračním táboře v Terezíně a byl zde znám právě pod touto přezdívkou.²³⁶ Na plátně spatřujeme schoulenou, nahrbenou figuru staršího žida se zachmuřenou tváří, ze které vystupuje ostrý orlí nos, na němž jsou posazeny velké kostěné brýle. Ruce má složené v klíně a zdá se, že stejně jako jiné postavy z Bukovského pláten čeká na něco, co nepřichází. Autor začal pracovat na tématu věčného žida již roku 2003, od té doby namaloval několik jeho znázornění, která jsou si však vzájemně velmi podobná: na kost vyhublá mužská postava s obličejem otce, za nímž vidíme svatozář, podle slov malíře „běžný západ slunce“. Bukovský nebyl první, kdo zpodobil svého předka jako Ahasvera, i když zde samozřejmě hrála roli také jeho přezdívka. Kupříkladu rakouský malíř židovského původu Ernst Fuchs (nar. 1930), který byl představitelem vídeňské školy fantastického realismu, namaloval za mlada obraz, jež pojmenoval *Ahasver – věčný žid. Portrét mého dědečka* (1945).²³⁷ Na něm zobrazil tradičně vyhlížející postavu krácejícího věčného žida s rancem na zádech a holí v ruce. Na Bukovského obrazu není ani jeden z těchto typických atributů, přesto portrét jeho otce stejně výstižně jako Fuchsovo plátno zpodobňuje podstatu Ahasverovy figury. Místo dynamického věčného putování, ke kterému dané atributy odkazovaly, je u Bukovského meditativní pózou vyjádřen moment přemítání nad trpkým osudem, jenž

²³⁶ Malíř také uvádí, že spisovatel František Kraus, který k nim domů po II. světové válce chodíval na časté návštěvy, nazýval jeho otce „Ahas“.

²³⁷ Srov. NATTER Tobias G.: *Phantastisches – Wien, Jüdisches Museum. Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser*, Wien 2006, 47.

se stává také legitimním ikonografickým zosobněním postavy věčného žida.

Závěr

Na úplný závěr bych především ráda vyzdvihla některé vazby probíraného tématu k českému prostředí a následně se zaměřila na shrnutí hlavních ikonografických rysů či typů výtvarného zpodobování věčného žida.

První písemné zprávy zaznamenávající jádro legendy se objevují v Itálii a Anglii v první polovině 13. století, v Čechách se s ozvukem příběhu setkáme již ve druhé polovině 14. století ve *Svatovítském rukopise*, kde nalezneme vyprávění o rytíři Janovi, jenž byl svědkem Ježíšových muk a údajně má být stále naživu, protože čeká na Kristův druhý návrat na zem. Do roku 1505 je pak zasazena pověst o pražském tkadleci jménem Kokot, jež jednou v noci navštívil tajuplný návštěvník, který mu o sobě pověděl, že se dříve jmenoval Cartaphilus a sloužil jako dveřník u Piláta Pontského. Na oplátku pak svému hostiteli prozradil, kde má najít poklad, po kterém již dlouhou dobu usilovně pátral.

Drobný, avšak svým významem neopomenutelný spis *Kurtze Beschreibung*, jenž byl vydán v roce 1602, kdy věčného žida poprvé obdařil jménem Ahasver, či jiné knížky lidového čtení z něj vycházející nenašly na našem území velký ohlas. Překvapivě až roku 1871 vyšel svým stylem i námětem obdobný český spis nazvaný *Wěčný žid Ahaswer*, na který navázala druhá dochovaná knížka *Wěčný žid. Powěst z doby umučení Krista Pána* z roku 1881.

Do české krásné literatury tato figura pronikla již v básni Václava Bolemíra Nebeského *Protichůdci* (1844), největší počet českých básní s ahasverovským námětem však složil Jaroslav Vrchlický, který byl mimo jiné ovlivněn Kaulbachovým obrazem *Zničení Jeruzaléma*. Z próz zasazených do českého prostředí alespoň dějem vyniká nejvíce povídka *Pražský chodec* z roku 1902 od francouzského autora Guillaumea

Apollinaire, který téhož roku navštívil Prahu, jejímiž uličkami ho „doprovázel“ věčný žid. Ten však v závěru textu neumírá, nýbrž omládne, tak jak tomu u něj bývá každých devadesát či sto let.

Svým mladým vzhledem překvapí také postava věčného žida v českém němém filmu *Ahasver* z roku 1915, který režíroval Jaroslav Kvapil. Z původní divadelní tvorby si pozornost zaslouží audiovizuální představení *Ahasver – legendy magické Prahy* v provedení Černého divadla Jiřího Srnce.

Legenda o věčném židu vychází jednou polovinou z příběhu o Malchovi, který uhodil rukou Ježíše do tváře, za což mu Petr odplatou ut'al ucho, jenž mu Kristus následně uzdravil. Motiv useknutí Malchova ucha se poměrně často objevuje jako součást ikonografie zrady Krista Jidášem či zatčení Ježíše. V rukopisech vázících se určitým způsobem k našemu území tento námět nalezneme například v *Kodexu vyšehradském* a *Hnězdenském evangelistáři* z 11. století. Možným zpodobením věčného žida se také jeví postava muže se zařatou pěstí chystající se udeřit Ježíše, která se poměrně často objevuje na středověkých zobrazeních nesení kříže. V českém prostředí spatříme danou figuru kupříkladu na desce Nesení kříže *Rajhradského oltáře* z první poloviny 15. století.

Postava žida v dlouhém plášti a kožešinové čepici, s holí v jedné a mešcem na peníze v druhé ruce, pojmenovávaná někdy jako „Jobst Mellern von Prag“, která se objevuje například na dřevořezu k německy psanému spisu *Ware Beschreibung der guten Tugent* z roku 1581, se již zdá o něco jistějším znázorněním věčného žida.

V českém výtvarném umění panuje poté období dlouhého klidu a teprve v 19. století se u nás setkáme s prvními nezpochybnitelnými zpodobeními věčného žida. Hellichova kresba z konce třicátých nebo začátku čtyřicátých let 19. století náleží mezi zcela první. Nejvýrazněji

se však do umělecké galerie českých Ahasverů zapsaly práce Hanuše Schweigera, v nichž věčného žida představil dvěma způsoby: v první verzi z roku 1881 jako roztrhaného tuláka, ve druhé a třetí z let 1884 a 1885 jako přízrak prodírající se mlhou. Vedle explicitních zobrazení pocházejících od umělců, jako byli Gabriel Max, Theodor Hilšer, Maxmilián Pirner, Josef Mandl či Alfréd Kubín, nalezneme také implicitní zpodobení Ahasverovy osoby u malířů Felixe Jeneweina a Jiřího Jílovského.

Věčný žid však nepronikl pouze do sféry tzv. vysokého umění, jeho četná zobrazení jsou k vidění také v oblasti knižní ilustrace a novinové karikatury, z níž si pozornost jistě zaslouží téma tzv. Ahasverek, žen tlačících kočár s dítětem, tedy téma, jež v zahraničí pravděpodobně nemá obdoby.

Českému prostředí se nevyhnula ani antisemitská vlna znázornění věčného žida, jež byla nejsilnější během II. světové války. Od konce osmdesátých let dvacátého století pak dochází v domácím umění k znovuoživení zájmu o Ahasverovu osobu. Vedle grafik Jindřicha Pilečka, Jiřího Neuwirta a Františka Vlacha nacházíme námět věčného žida v obrazech Ivana Bukovského a jeho implicitní motiv v projektu *Tři brány* Aleše Veselého.

Budeme-li se chtít na postavu Ahasvera podívat z většího nadhledu a nezůstávat v omezení pouze českým uměním, zjistíme, že se v průběhu staletí ustálily určité atributy, které jsou dodnes tradičně spojovány s osobou věčného žida. Náleží mezi ně klobouk či jiná pokrývka hlavy, jako je kupříkladu židovská jarmulka, dále ranec či pytel nebo v modernějších verzích ruksak a nakonec nepostradatelná poutnická hůl, kterou od konce 19. století občas nahrazuje také deštník. Ahasver bývá nejčastěji znázorňován jako starý, věkem sešlý muž,

ohýbající se pod tíhou svého nákladu neseného na zádech, jenž není než zhmotněním jeho údělu.

Zaměříme-li se na hlavní způsoby výtvarného zobrazování Ahasvera, můžeme vyzdvihnout pět základních rysů či momentů, které doprovází jej či jeho zpodobení. Jsou jimi:

1) *Chůze*. Věčný žid je znázorněn v pohybu, kráčí odnikud nikam, a při svém věčném putování si nemůže odpočinout.

2) *Setkání*. Ahasver se na své cestě shledává ponejvíce s dvěma měšťany.

3) *Dlouhověkost*. Smrt je na Ahasvera vždy krátká, neboť žije po staletí a pouze Ježíš jej může osvobodit od břemene dlouhověkosti.

4) *Meditace*. Ponořený sám do sebe, Ahasver začasto přemítá nad svým osudem i nad okolním světem.

5) *Autoportrét*. Sám umělec se stylizuje do postavy věčného žida a jako takový se také zobrazuje.

Těchto pět hlavních námětů se volně prolíná, jádrem vizuálního ztvárnění však vždy zůstává Ahasverova figura, která na sebe bere různé podoby.

I proto mi závěrem nezbyvá než shledat, že věčný žid prošel úspěšně dějinami výtvarného umění od středověku až po dnešní dobu. V žádném slohovém ani stylovém období nenašel svůj zasloužený klid, a tak díky vnitřní variabilitě a mnohoznačnosti této figury si můžeme být téměř jisti, že Ahasver bude výtvarným uměním metaforicky řečeno bloudit až do konce věků.

Seznam použité literatury

- ABELOVSKÝ Ján / BAJCUROVÁ Katarína: *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890 – 1949*, Bratislava 1997.
- ABRAHAMIS Israel: *Jewish life in the Middle Ages*, London 1932.
- AHREN Yizhak / HORNSHOJ-MOLLER Stig / MELCHERS Christoph B.: *Der ewige Jude. Wie Goebbels hatzte. Untersuchungen zum nationalsozialistischen Propagandafilm*, Aachen 1990.
- ALEXANDER Robert L.: Courbet and Assyrian Sculpture, in: *The Art Bulletin*, XXXXVII, 1965, 447-452.
- AMISHAI-MAISELS Ziva: *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford 1993.
- ANDERSON George Kumler: Joseph Krantz. Twin of Ahasverus, in: *Germanic Review*, XXII, 1947, 188-201.
- ANDERSON George Kumler: Popular Survivals of the Wandering Jew in England, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 76-104.
- ANDERSON George Kumler: *The legend of the Wandering Jew*, Providence 1965.
- APOLLINAIRE Guillaume: *Fantasie*, (přel. Jan Zaorálek, vyd. Arno Sáňka), Brno 1924.
- APOLLINAIRE Guillaume: *Kacíř & spol.*, (přel. Jaroslav Sarý, vyd. Rudolf Škeřík), Praha 1926.
- APOLLINAIRE Guillaume: Pražský chodec, in: ibidem: *Kacíř a spol.*, Praha 1965.
- BARON Stephanie: „*Degenerate Art*“: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York 1991.

Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona, přel. Ekumenické komise pro Starý a Nový zákon, Česká biblická společnost, Praha 1993.

BIRNBAUM Pierre: Le retour du Juif errant. Juif errant, Juif de Cour et Juif d'État, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 127-139.

BLIND Karel: Wodan, the Wild Huntsman, and the Wanderig Jew, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 169-189.

BROD Lev: Setkání s Ahasverem, in: *Židovská ročenka na rok 5721*, 1960-1961, 101-103.

BRODSKÝ Pavel: *Iluminované rukopisy českého původu v polských sbírkách*, Praha 2004.

BRODSKÝ Vladimír: Zánik legendy, která obletěla celý svět. (Ahasver), in: *Křesťanská revue* 33, 1966, 181-182.

CATE Phillip Denis: The Paris Cry: Graphic Artists and the Dreyfus Affair, in: KLEEBLATT Norman L. (ed.): *The Dreyfus Affair: Art, Truth and Justice*, Berkeley / Los Angeles / London 1987, 62-95.

COHEN Richard I.: Entre errance et histoire, interprétations juives du mythe de Gottlieb à Kitaj, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 166.

COHEN Richard I.: The Visual Dreyfus Affair – a New Text? On the Dreyfus Affair Exhibition at the Jewish Museum, New York, in: COHEN Richard I. / MENDELSON Ezra (eds.): *Art and its Uses. The Visual Image and Modern Jewish Society*, Studies in contemporary Jewry, VI, New York 1990, 71-90.

ČECH Svatopluk: Věčný žid, in: *Třetí kniha povídek a črt*, Praha 1914, 173-179.

ČERNÝ Bohumil (ed.): *Hilsneriáda. K 100. výročí 1899 – 1999*, Polná 1999.

Český hraný film I. 1898-1930, (filmografie, obsah, poznámky a rejstříky Eva Urbanová, Blažena Urgošíková; filmové materiály a úvod Vladimír Opěla; soudobá dokumentace Jitka Panznerová; prameny a bibliografie Ivan Klimeš), Praha 1995.

Das Jüdische Prag. Eine Sammelschrift, Prag 1917.

DAUBE David: Ahasver, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 36-38.

Der ewige Jude, 265 Bilddokumente (uspoř. Hans Diebow), Berlin / München 1938.

DOBALOVÁ Sylva: *Pašijový cyklus Karla Škréty*, Praha 2004.

DONATH Oskar: *Židé a židovství v české literatuře 19. století. Od K. H. Máchy do Jaroslava Vrchlického. Díl I.*, Brno 1923.

DRAST: Uzdravení Ahasverovo, in: *Kalendář česko-židovský*, XXXVI, 1916-1917.

ENGELMANN Wilhelm: *Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche. Werkverzeichnis*, Leipzig 1857.

FINGERLAND Jan: Ahasver – věčně na cestách, in: *Teologie & Společnost* 3, 2005.

FISCHER Otokar: Ahasver, věčný žid, in: *Kalendář česko-židovský*, XXIII, 1903-1904.

FISCHER Otokar: Ahasver v moderních literaturách, in: *Kalendář česko-židovský*, XXVI, 1906-1907.

GAER Josef: *The Legend of the Wandering Jew*, New York 1961.

GOLDSTEIN Jan: The Wandering Jew and the Problem of Psychiatric Anti-Semitism in Fin-de-Siecle France, in: *Journal of Contemporary History (Medicine, History and Society)* 4, XX, 1985, 521-552.

HAMERLING Robert: *Ahasver v Římě. Báseň o šesti zpěvech*, přel. Jaroslav Vrchlický, Praha 1900.

- HEIJERMANS Herman: Ahasver: drama o 1 dějství (přel. Jaroslav Leyder), in: *Kalendář česko-židovský* 18, 1898-1899, 114-125.
- HEIJERMANS Hermann: *Ahasver: činohra o 1 jednání* (přel. Oskar Fantl), Unhošť u Prahy 1905.
- HERMAN Daniel: Antisemitský časopis Brněnský drak v době Hilsneriády, in: PÁLKA Petr (ed.): *Židé a Morava*, Sborník příspěvků přednesených na konferenci konané v Muzeu Kroměřížska dne 13. listopadu 2002, Kroměříž 2003, 232-241.
- HEYD Milly: Lilien and Beardsley: „To the pure all things are pure“, in: *Journal of Jewish Art*, VII, 1980, 58-70.
- HEYD Milly: Lilien: Between Herzl and Ahasver, in: SHIMONI Gideon / WISTRICH Robert S. (eds.): *Theodor Herzl. Visionary of the Jewish State*, Jerusalem 1999, 265-293.
- HEYD Milly: Man Ray / Emmanuel Radnitzky: Who is behind *The Enigma of Isidore Ducasse*, in: BAIGELL Matthew / HEYD Milly (eds.): *Complex Identities. Jewish Consciousness and Modern Art*, New Brunswick / New Jersey / London 2001, 115-141.
- HEYD Milly: 168. Ephraïm Moses Lilien, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 216.
- HEYD Milly: 177. Michael Sgan-Cohen, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 218.
- HLOBIL Ivo / PERŮTKA Marek (ed.): *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550*, III., Olomoucko, Olomouc 1999.
- Honi Ha-me'aggel, in: *Encyclopaedia Judaica*, VIII (He-Ir), Jerusalem 1971, 964-965.
- HOOG Anne Hélène: L'Ami du peuple ou „Le Juif errant“ d'Eugène Sue, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 109-126.
- HOOG Anne Hélène: 139. Gustave Doré, in: *Le Juif errant. Un témoin*

du temps (kat. výst.), Paris 2001, 202.

HUTTON John: ‚*Les Prolos Vagabondent*‘: Neo-Impressionism and the Anarchist Image of the *Trimardeur*, in: *The Art Bulletin* 2 (June), LXXII, 1990, 296-309.

CHAMPFLEURY: French images of the Wandering Jew, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 68-75.

ISAAC-EDERSHEIM Eugen: Ahasver. A Mythic Image of the Jew, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 195-210.

ISTLER Josef: *Josef Istler. Grafika 1945-1995*, Praha 1995.

JACCOD Louis: The Three apples of Easter. A Legend of the Valley of Aosta, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 50-67.

JELÍNEK Břetislav: Hellich Josef Vojtěch: in: *Ottův slovník naučný*, XI. díl, Praha 1897, 73-75.

JUNG Carl Gustav: *Essays on Contemporary Events*, London 1947.

JUNG Carl Gustav: *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, Leipzig / Wien 1912.

KLINTBERG Bengt: The Swedish Wanderings of the Eternal Jew, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 154-168.

KOHUT Heinz: *Obnova Self*, Praha 1991.

KÖRTE Mona: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik*, Frankfurt am Mein 2000.

KÖRTE Mona / STOCKHAMMER Robert (eds.): *Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom „Ewigen Juden“*, Leipzig 1995.

KROUTVOR Josef: *Pražský chodec. Dějiny českého plakátu 1890-1945*,

Praha 1985.

Le Juif errant. Un témoin du temps (kat. výst.), Paris 2001.

LAMAČ Miroslav: *Hanuš Schweiger*, Praha 1957.

Kultura proti smrti, Stálá expozice Památníku Terezín v bývalých Magdeburských kasárnách, Praha 2002.

LEIDER Philip: The Identity of Hieronymus Bosch's Wayfarer, in: *Assaph* 6, 2001, 233-242.

LEIDINGER Georg: *Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, VIII, Munich 1924.

LESCHNITZER Adolf: The Wandering Jew. The Alienation of the Jewish image in Christian Consciousness, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 227-235.

LEVI David: Věčný žid (přel. Jaroslav Vrchlický), in: *Kalendář česko-židovský*, IXX, 1899-1900, 85-88.

LINHART Jan / LINHART Tomáš: *Báje a pověsti ze severních a západních Čech*, Český Těšín 2001.

LINHART Jan / LINHART Tomáš: *Pověsti z Pardubicka a z Hradecka*, Český Těšín 2000.

LONDRES Albert: *Věčný žid před cílem*, (přel. Helena Teigová, vyd. Václav Petr), Praha 1931.

MACCOBY Hyam: The Wandering Jew as Sacred Executioner, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 236-260.

MAGUET Frédéric: Le développement du thème du Juif errant dans l'imagerie populaire en France et en Europe, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 91-107.

MACHAR Josef Svatopluk: *Confiteor...*, Praha 1887.

MANNES Stefan: *Antisemitismus im nationalsozialistischen*

- Propagandafilm. Jud Süß und Der Ewige Jude*, Köln 1999.
- MELLINKOFF Ruth: Cain and the Jews, in: *Journal of Jewish Art*, VI, 1979, 16-38.
- MELLINKOFF Ruth: Judas's red hair and the Jews, in: *Journal of Jewish Art*, VI, 1979, 31-46.
- MENDELSON Ezra: *Painting a People: Maurycy Gottlieb and Jewish Art*, Hanovre / London 2002.
- MERHAUTOVÁ Anežka / SPUNAR Pavel: *Vyšehradský kodex*, Praha 2006.
- MEYRINK Gustav: *Zelená tvář*, Praha 1997.
- MIKULÁŠEK Alexej: *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století. Teoretická a historická studie*, Praha 2000.
- MIKULÁŠEK Alexej / ŠVÁBOVÁ Jana / SCHULZ Antonín B.: *Literatura s hvězdou Davidovou II. Slovníková příručka k dějinám česko-židovských a česko-židovsko-německých literárních vztahů 19. a 20. století*, Praha 2002.
- MORGAN Nigel J.: *Early gothic Manuscripts 1250-1285, II. Catalogue*, (Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles IV.), London 1988.
- MUSIL Robert: *Felix Jenewein: 1857 – 1905* (kat. výst.), Praha 1996.
- MURRAY Gale B.: Toulouse Lautrec's Illustrations for Victor Joze and Georges Clemenceau and their Relationship to French Anti-Semitism of the 1890's, in: NOCHLIN Linda / GARB Tamar (eds.): *The Jew in the text: Modernity and the Construction of Identity*, London 1995, 56-82.
- NATTER Tobias G.: *Phantastisches – Wien, Jüdisches Museum. Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser*, Wien 2006.
- NEBESKÝ Václav Bolemír: *Protichůdci* (vyd. Jaroslav Pospíšil), Praha 1844.

- NERUDA Jan: Věčný žid, in: *Studie, krátké a kratší*, II., 100-104.
- NOCHLIN Linda: Gustave Courbet's 'Meeting': A portrait of the Artist as a Wandering Jew, in: *The Art Bulletin*, XLIX, 1967, 209-222.
- NOVÁK Rudolf (ed.): *Protizidovská čítanka. Příručka k židovské otázce v českých zemích*, Praha 1944.
- PAŘÍK Arno: *Jiří Jílovský: pražský malíř a grafik* (kat. výst.), Praha 2005.
- PAVLÁT LEO (ed.): *Hilsnerova aféra a česká společnost 1899-1999*, Sborník přednášek z konference na Univerzitě Karlově v Praze ve dnech 24.-26. listopadu 1999, Praha 1999.
- PELLEXOVÁ Johanna: *Die Sage vom Ahasver in der deutschen Literatur besonders bei Seligmann Heller* (dipl. práce), Praha 1921.
- PLÍŠKOVÁ Naděžda: *Plíšková sobě*, Praha 2000.
- PRAHL Roman: Malířství v generaci Národního divadla, in: LORENZOVÁ Helena / PETRASOVÁ Taťána (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění 1780 / 1890*, III/2, Praha 2001, 60-113.
- RÁZUS Martin: *Ahasver*, Turčiansky Svätý Martin 1935.
- RONEN Avraham: Kaulbach's Wandering Jew: An Anti-Jewish Allegory and Two Jewish Responses, in: *Assaph* 3, Studies in Art History, Section B, 1998, 243-262.
- RUBIN Alexis P.: *Scattered among the nations: Documents Affecting Jewish history 49 to 1975*, Toronto 1993.
- RYNER Han: Ahasver se objeví u Jacquů (přel. Ladislav Meyr), in: *Kalendář česko-židovský*, XXXXIII, 1924-1925, 59-66.
- SANDLER Lucy Freeman: *Gothic Manuscripts 1285-1385*, II. Catalogue, (Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles V.), London 1986.
- SEMAH Josef / VILLANUEVA Felix (eds.): *The wandering Jew. The wondering Christian*, Leiden 1998.

- SHMERUK Chone: Purim-Shpil, in: *Encyclopaedia Judaica*, XIII (P-Rec), Jerusalem 1971, 1396-1404.
- SCHAFFER Aaron: The Ahasver-Volksbuch of 1602, in: HASANROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 27-35.
- SCHAPIRO Mayer: Cain's Jaw-bone that Did the first Murder, in: *Art Bulletin* 3 (September), XXIV, 1942, 205-212.
- SCHILLER Gertrud: *Iconography of Christian Art*, II, New York 1972.
- SCHMITT Jean-Claude: La genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du Juif errant, in: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 55-75.
- SCHMITT Jean-Claude: *Svět středověkých gest*, Praha 2004.
- SCHOLEM Gerschom: *Davidova hvězda*, Praha 1996.
- SCHOLEM Gerschom: Magen David, in: *Encyclopaedia Judaica*, XI, Jerusalem 1972, 687-697.
- SCHOPENHAUER Friedrich: *Parerga and Paralipomena. Short Philosophical Essays*, II, Oxford 1974.
- SCHRECKENBERG Heinz, *Die Juden in der Kunst Europas. Ein historischer Bildatlas*, Göttingen / Freiburg im Breisgau 1996.
- SLAVKA Michal: *Ahasver. Legenda o věčnom Židovi*, Stará Turá 1995.
- SMEED John William: *Faust in Literature*, London 1975.
- Svatovítský rukopis* (k vydání připravil Josef Patera), Památky staré literatury české 9, ř. 1, Praha 1886.
- SOVA Antonín: *Zápasy a osudy*, Praha 1937.
- SUE Eugène: *Věčný žid*, (přel. Ervín Brenner, vyd. Alois Hynek), Praha 1915.
- SUE Eugène: *Věčný žid*, (přel. Emma Horká, vyd. František Topič), Praha 1926.
- SUJO Glenn: 178. Ronald B. Kitaj, in: *Le Juif errant. Un témoin du*

temps (kat. výst.), Paris 2001, 220.

TAUSINGER Karel: Ahasver od tří topolů, in: *Židovská ročenka na rok 5730, 1969-1970*, 122-130.

Thiele, František, in: TOMAN Prokop: *Nový slovník československých výtvarných umělců*, II. díl: L-Ž, Praha 1951, 588.

TRACHTENBERG Joshua: *The Devil and the Jews. The medieval conception of the Jew and its relation to modern antisemitism*, Jerusalem / Philadelphia 1993.

URBAN Otto M.: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914* (kat. výst.), Praha 2006.

URBÁNEK František: *Věčný Žid a Židé*, Praha 1902.

Věčný žid v legendě o sv. Anselmovi, Praha (vyd. Beseda) 1875.

VERMEYLEN August: *Věčný žid*, 23. svazek edice Symposion (přel. Otokar Fischer, vyd. Rudolf Škeřík), Praha 1926.

VESELÁ-PRUDKOVÁ Lenka: *Židé a česká společnost v zrcadle literatury. Od středověku k počátkům emancipace*, Praha 2003.

VESELÝ Aleš: *Tři brány. Projekt pro Pinkasovu ulici v Praze: židovská přítomnost v současném vizuálním umění – Místa paměti*, Galerie Roberta Guttmana, 20. ledna – 13. února 2005 (úvodní text Leo Pavlát, Michaela Hájková), Praha 2005.

VOKOLEK Vladimír: Ahasverův stín, in: idem: *Vyprodaný čas*, Brno 1999, 123-124.

VOPRAVIL Jaroslav: *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře (anagramů, kryptogramů, značek jmen původních, přijatých, dvojitých, polatinštěných apod.)*, Praha 1973.

VRBA Pavel: *Můj Ahasver*, Praha 2003.

VRCHLICKÝ Jaroslav: *Písně poutníka*, Praha 1895.

VRCHLICKÝ Jaroslav: *Dopisy Jaroslava Vrchlického se Sofií Podlipskou z let 1875 a 1876*, Praha 1917.

- VYKOUKAL Jiří: *Hanuš Schweiger, 1854-1912* (kat. výst.), Cheb 1999.
- WAMBACH Lovis M.: *Ahasver und Kafka. Zur Bedeutung der Judenfeindschaft in dessen Leben und Werk*, Heidelberg 1993.
- Wěčný žid Ahaswer*, dle nejstarší pověsti sepsal J. R. (vyd. J. Bergerová), Litomyšl 1874.
- Wěčný žid Ahaswer*, dle nejstarší pověsti sepsal J. R. (vyd. V. Augusta), Litomyšl 1899.
- Wěčný žid. Powěst z doby umučení Krista Pána* (vyd. Dědici Josefa Škarnicla), Uherská Skalice 1896.
- WESSELOFSKY Aleksander: Der Ewige Jude, in: *Archiv für Slavische Philologie* 5, 1881, 401-402.
- WOLFTHAL Diane: The Wandering Jew: Some Medieval and Renaissance Depictions, in: CLARK William W.: *Tribute to Lotte Brand Philip, Art Historian and Detective*, New York 1985, 217-227.
- YOSEF Ben U.: Moses Kottler's „Wandering Jew“, in: *Jewish Affairs* 6 (November / December), XXXXIII, 1988, 35-36.
- ZAFRAN Eric: *The iconography of Anti-semitism 1400-1600* (dis. práce na New York University), New York 1973.
- ZAFRAN Eric: Saturn and the Jews, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXXII, 1979, 16-27.
- ZAORÁLEK Jaroslav: *Lidová rčení*, Praha⁴ 2000.
- ŽALUD Josef: Věčný žid, in: *Kalendář česko-židovský*, XV, 1895-1896, 141-142.

Noviny

- Árijský boj* 10, II, 15. březen 1941.
- Árijský boj* 13, III, 4. duben 1942.
- Dílo* 9-10, XVII, 1923-1924.

Humoristické listy 8, IL, 23. únor 1906.

Humoristické listy 9, VL, 2. březen 1902.

Květy, XXIV, 1902.

Švanda dudák 9, XXIII, 27. únor 1904.

Švanda dudák 12, XXIII, 19. březen 1904.

Švanda dudák 31, IXX, 28. červenec 1900.

Výtvarná práce 10-11, XIII, 1965.

Zlatá Praha, XXI, 1904.

Internetové odkazy

<http://www.aukce-neumann.cz/gallery-cz.html>, vyhledáno 20. 8. 2007.

<http://www.ceska-poezie.cz/cek>, vyhledáno 20. srpna 2007.

<http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.031076>,
vyhledáno 11. srpna 2007.

<http://www.grovemusic.com>, vyhledáno 20. srpna 2007.

Při transkripci relevantních hebrejských výrazů se v této práci držím systému, který popsal Bedřich Nosek ve svém překladu *Pirkej avot. Pirkej avot – Výroky otců. Traktát Babylónského talmudu s paralelním českým překladem a komentářem* (přel. Bedřich Nosek), Praha 1994, 182-4. V citacích z Bible ponechávám přepis užitý v českém ekumenickém překladu, jedná se zejména o vlastní jména.

Řecké výrazy transkribuji konvenčním způsobem, jenž je uveden v *Encyklopedii antiky. Encyklopedie antiky* (kol.), Praha 1973.

Seznam vyobrazení

Obr. 1: Ahasver – legendy magické Prahy (snímek z představení Černého divadla Jiřího Srnce, Praha). Foto: Černé divadlo Jiřího Srnce.

Obr. 2: Der ewige Jude, plakát, Německo, 1940. Foto: archiv autora.

Obr. 3: Ahasver (snímek z filmu, režie J. Kvapil, 1915). Národní filmový archiv, sign. 042/344482. Foto: archiv autora.

Obr. 4: Ahasver (snímek z filmu, režie J. Kvapil, 1915). Národní filmový archiv, sign. 042/147283. Foto: archiv autora.

Obr. 5: Rukopis, fol. 89v, návrh na zobrazení věčného žida, Prüfening, 1140, Bayerische Staatsbibliothek v Mnichově, sig. Clm 13085. Foto: archiv autora.

Obr. 6: Rukopis, fol. 183v, návrh na zobrazení věčného žida, Prüfening, 1140, Bayerische Staatsbibliothek v Mnichově, sig. Clm 13085. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 174 (cat. 1b).

Obr. 7: Matouš Pařížský: *Chronica Majora*, fol. 70v, Ježíš a věčný žid, Anglie, 1240-1251, Corpus Christi College v Parker Library v Cambridgi, sig. C. C. C. Ms 16. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 63 (cat. 2).

Obr. 8: Žaltář, fol. 6v, Ježíš a Kain, Anglie, 1240-1251, Saint John's College Library v Cambridge, sig. MS K26. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 57 (cat. 3).

Obr. 9: Kodex vyšehradský, fol. 40v – 3. registr, Petr utíná Malchovi ucho, Čechy, 11. století, Národní knihovna v Praze, sig. XIV A13. Foto: archiv autora.

Obr. 10: Pasionál, fol. 15v, Nesení kříže, Německo, po polovině 15. století, Knihovna národního muzea v Praze, sig. XV F 13. Reprodukce

z knihy: Brodský Pavel: *Katalog iluminovaných rukopisů knihovny Národního muzea v Praze*, Praha 2000, 233 (obr. 256).

Obr. 11: Rajhradský oltář, Nesení kříže, olej, dřevěná deska, 1420-1430, Moravská galerie v Brně, sig. A 626. Foto: archiv autora.

Obr. 12: Mistr z Targensee: Tabula Magna, Ukřižování, Targensee, 1445-1446, Germanisches Nationalmuseum v Norimberku. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 67 (fig. 8).

Obr. 13: Martin Schongauer: Nesení kříže, Německo, 1475-1480, Musée du Petit Palais v Paříži, sig. G.Dut.862. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 71 (cat. 5).

Obr. 14: Hieronymus Bosch: Poutník, olej, dřevěná deska, Nizozemí, 1510, Boymans-van Beuninger Museum v Rotterdamu. Foto: archiv autora.

Obr. 15: Ware beschreibung der Juden guten Tugent..., karikatura žida, s. l., 1581, Strahovská knihovna v Praze, sig. CT IV 3. Reprodukce převzata z: VESELÁ-PRUDKOVÁ Lenka: *Židé a česká společnost v zrcadle literatury. Od středověku k počátkům emancipace*, Praha 2003, 94.

Obr. 16: Chrisostomus Dudulaeus Westphalus: Der immer in der Welt herum wandernde Jude..., tit. stránka, s. l., před 1650, Stadt-und Universitätsbibliothek ve Frankfurtu nad Mohanem, sig. 17/670. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 81 (cat. 8).

Obr. 17: Chrisostomus Dudulaeus Westphalus: Gründliche und warhafftige Relation. Von einem Juden auss Jerusalem mit Nahmen Ahasverus..., tit. stránka, s. l., 1634. Reprodukce převzata z: WAMBACH Lovis L.: *Ahasver und Kafka. Zur Bedeutung der Judenfeindschaft in dessen Leben und Werk*, Heidelberg 1993, 168.

Obr. 18: Gad ben Arod (pseud.): Věčný žid předpovídá budoucnost dvěma měšťanům, 1640, dřevoryt, papír. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 84 (cat. 17).

Obr. 19: Pravý portrét žida jménem Ahasverus..., grafika podle Karla Collaerta, 1616, dřevoryt, papír. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 76 (cat. 31).

Obr. 20: Vojáci míří na Ahasvera, jednolist, 17. století, dřevoryt, papír. Reprodukce z knihy: CHAMPFLEURY: French images of the Wandering Jew, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 73.

Obr. 21: Ahasver nesoucí holínky, švédské noviny, 1833. Reprodukce z knihy: KLINTBERG Bengt af: The Swedish Wanderings of the Eternal Jew, in: HASAN-ROKEM Galit / DUNDES Alan: *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington 1986, 168.

Obr. 22: Daniel Chodowieczki: Věčný žid, před 1785, lept, papír, 149 x 90 mm, Národní galerie v Praze, sig. R 32160. Foto: Národní galerie v Praze.

Obr. 23: Huet-Perdoux: Pravdivý portrét věčného žida, 1814-1816, dřevoryt, papír, Musée national des Arts et Traditions populaires v Paříži, sig. 52.67.5 C. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 102 (cat. 39).

Obr. 24: François GeorGIN: Věčný žid, 1826-1830, barevný tisk, papír, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme v Paříži, sig. MAHJ 95.41.1. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 90 (cat. 49).

Obr. 25: Pont-à-Mousson (pseud.): Historie věčného žida, před 1890, dřevoryt, papír, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme v Paříži, sig.

MAHJ 91.12.69. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 183 (cat. 62).

Obr. 26: Smrt věčného žida, 1890-1900, barevný tisk, papír, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme v Paříži, sig. MAHJ 53.86.3139 C. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 186 (cat. 73).

Obr. 27: Marie d'Orléans: Ahasver se setkává s Ráchel – chór znovu oživlých žen, 2. čtvrtina 19. století, basreliéf, sádra, Musée de Brou v Bourg-en-Bresse, sig. 876.4. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 194 (cat. 100).

Obr. 28: Tony Johannot: Věčný žid, 1834, mědiryt, papír, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme v Paříži, sig. MAHJ 00.30.1. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 193 (cat. 89).

Obr. 29: Ary Scheffer: Ahasvérus, 1833-1834, olej, plátno, Dordrechts Museum, sig. DM/S/51. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 119 (cat. 101).

Obr. 30: Alexandre Ferdinandus: Věčný žid, 1883, litografie, papír, Musée de la Publicité v Paříži. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 118 (fig. 14).

Obr. 31: Wilhelm von Kaulbach: Zničení Jeruzaléma, 1841-1846, olej, plátno, Neue Pinakothek v Mnichově. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 29 (fig. 4).

Obr. 32: Gustave Doré: Věčný žid, Journal pour rire 5. června 1852, Bibliothèque nationale de France v Paříži, Département des estampes et de la photographie, sig. Tf 484a. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 202 (cat. 136).

Obr. 33: Gustave Doré: Každý umírá, když je na něm řada. A já stále žiji, 1862, dřevoryt, papír, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme

v Paříži, sig. MAHJ 97.32.1. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 12 (cat. 137.6).

Obr. 34: Gustave Courbet: Dobrý den, pane Courbete, 1854, olej, plátno, Musée Favre v Montpellier. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 24 (fig. 1).

Obr. 35: Gustave Moreau: Věčný žid, 1850-1875, olej, plátno, Musée Gustave Moreau v Paříži, sig. Cat 197. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 204 (cat. 140).

Obr. 36: Cham (pseud.): Věčný žid, asi 1845, litografie, papír, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme v Paříži. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 120 (fig. 17).

Obr. 37: Der ewige Jude, reklamní leták, 1937, litografie, papír, Kunstbibliothek, Staatliche Museen v Berlíně. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 135 (fig. 21).

Obr. 38: Maurycy Gottlieb: Autoportrét jako Ahasver, 1876, olej plátno, Národní muzeum v Krakově. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 213 (cat. 162).

Obr. 39: Samuel Hirszenberg: Věčný žid, 1899, olej, plátno, Izraelské muzeum v Jeruzalémě. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 153 (fig. 25).

Obr. 40: Nossig Alfred: Věčný žid, 1899, socha, pískovec, dnes nezvěstná. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 156 (fig. 26).

Obr. 41: Ephraïm Moses Lilien: Ahasver, 1919, mědirytina, papír, soukromá sbírka v Tel Avivu. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 217 (cat. 168).

Obr. 42: Joseph Budko: Kříž, 1926, akvatinta, papír, Muzeum umění v Tel Avivu. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 150 (cat. 171).

- Obr. 43:** Max Fabian: Ahasver, 1902, olej, plátno, Muzeum umění v Ein Harodu. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 163 (cat. 164).
- Obr. 44:** Marc Chagall: Věčný žid, 1923-1925, olej, plátno, Petit palais – Muzeum moderního umění v Ženevě. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 215 (cat. 165).
- Obr. 45:** Michael Sgan-Cohen: Věčný žid, 1983, akryl, plátno, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 219 (cat. 177).
- Obr. 46:** Ronald B. Kitaj: Židovský cestující, 1984-1985, olej, plátno, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst v Oslu. Reprodukce z knihy: *Le Juif errant. Un témoin du temps* (kat. výst.), Paris 2001, 221 (cat. 178).
- Obr. 47:** Josef Vojtěch Hellich: Ahasver, kolem 1840, kresba dle J. Moseny, papír, Národní galerie v Praze, sig. K 21859. Foto: Národní galerie v Praze.
- Obr. 48:** Gabriel Max: Ahasver, 1875, olej, plátno, 98 x 120 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: URBAN Otto M.: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914* (kat. výst.), Praha 2006, 122 (obr. 139).
- Obr. 49:** Hanuš Schweiger: Ahasver I., 1881, akvarel, papír. Reprodukce z: LAMAČ Miroslav: *Hanuš Schweiger*, Praha 1957, nepag. (obr. 7).
- Obr. 50:** Hanuš Schweiger: studie k Ahasverovi, 1881, uhel, papír. Reprodukce z: LAMAČ Miroslav: *Hanuš Schweiger*, Praha 1957, nepag. (obr. 8).
- Obr. 51:** Hanuš Schweiger: Ahasver II., 1885, akvarel, papír. Reprodukce z: LAMAČ Miroslav: *Hanuš Schweiger*, Praha 1957, nepag. (obr. 9).

Obr. 52: Maxmilián Pirner: Skica k Ahasverovi, konec 90. let 19. století, tempera a akvarel, papír, Meissner – Neumann aukční dům. Foto: archiv autora.

Obr. 53: Josef Mandl: Ahasver, kolem 1900, olej, plátno, 73 x 129 cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z: URBAN Otto M.: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914* (kat. výst.), Praha 2006, 123 (obr. 140).

Obr. 54: Jiří Jílovský: Novoročenka na rok 1907, 1906, lept – akvatinta, karton, 10 x 7 cm, Židovské muzeum v Praze, sig. 82.970. Foto: archiv autora.

Obr. 55: Alfréd Kubín: Ahasver, asi 1910. Reprodukce z: RONEN Avraham: Kaulbach's Wandering Jew: An Anti-Jewish Allegory and Two Jewish Responses, in: *Assaph 3*, Studies in Art History, Section B, 1998, 255 (fig. 8).

Obr. 56: Zoltán Palugyay: Ahasver, 1927, olej, plátno, Slovenská národní galerie v Bratislavě, sig. 05269. Reprodukce z: ABELOVSKÝ Ján / BAJCUROVÁ Katarína: *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890 – 1949*, Bratislava 1997, 228 (obr. 247).

Obr. 57: Karel Rélink: Věčný žid, před 1944, olej, plátno, dnes nezvěstné. Reprodukce z: NOVÁK Rudolf (ed.): *Protizidovská čítanka. Příručka k židovské otázce v českých zemích*, Praha 1944, 119.

Obr. 58: Leo Haas: Ulice v Terezíně, asi 1943, tužka, papír, Památník Terezín, sig. PT 1775. Foto: archiv autora.

Obr. 59: Věčný žid Ahasver, mědirytina na tit. stránce, 1874, Knihovna Národního muzea v Praze, sig. 95 I 141. Foto: archiv autora.

Obr. 60: Mikoláš Aleš: Ahasver, z kreseb k národním pohádkám a pověstem, 1902. Reprodukce z: *Květy*, XXIV, 1902, 331.

Obr. 61: Frith: Věčný žid, tit. stránka ke knize Věčný žid od Eugèna Suea (přel. Ervín Brenner), Praha, 1915. Foto: archiv autora.

- Obr. 62:** F. Š: Věčný žid, tit. stránka ke knize Věčný žid od Eugèna Suea (přel. Emma Horká), Praha, 1926. Foto: archiv autora.
- Obr. 63:** Jan Konůpek: Pražský chodec, lept k Apollinairovým *Fantasiím*, Brno, 1924, Památník národního písemnictví v Praze, sig. 15/67-4626. Foto: autor.
- Obr. 64:** Josef Čapek: Pražský chodec, linořez k Apollinairově knize *Kacíř & spol.*, Praha, 1926. Foto: archiv autora.
- Obr. 65:** Jan Konůpek: Věčný žid, lept ve frontispisu ke knize *Věčný žid* od Augusta Vermeylena, Praha, 1926. Foto: archiv autora.
- Obr. 66:** Ahasver, karikatura, *Švanda dudák* 31, XIX, 28. červenec 1900, 265. Foto: archiv autora.
- Obr. 67:** Karel Stroff: Ahasver, karikatura, *Švanda dudák* 12, XXIII, 19. březen 1904, 101. Foto: archiv autora.
- Obr. 68:** Josef Friedrich: Rakousko-uherský „věčný žid“, *Humoristické listy* 8, IL, 23. únor 1906, 1. Foto: archiv autora.
- Obr. 69:** Karel Nejedlý: Ahasverky, karikatura, *Švanda dudák* 9, XXIII, 27. únor 1904, 76. Foto: archiv autora.
- Obr. 70:** Včera (postava hauzírníka), karikatura, *Brněnský drak* 4, XVII, 15. únor 1902, 1. Foto: archiv autora.
- Obr. 71:** Dobroslav Haut: Magický kruh kolem věčného žida: v čem všem měl a dosud má špinavé prsty!, karikatura, *Árijský boj* 10, II, 15. březen 1941, 8. Foto: archiv autora.
- Obr. 72:** Jindřich Pileček: Ahasvér, 1987, lept – akvatinta, papír. Foto: Art Bohemia.
- Obr. 73:** Josef Istler: Ahasver, 1994, lept, papír. Foto: archiv autora.
- Obr. 74:** Jiří Neuwirt: Ahasver, 2000, meztinta, papír. Foto: archiv autora.
- Obr. 75:** František Vlach: Ahasver – legendy magické Prahy, plakát, 1994. Foto: autor.

Obr. 76: Aleš Veselý: Detail z návrhu Druhé brány, projekt Tří bran pro Pinkasovu ulici v Praze, 2005, uhl, papír. Foto: archiv autora.

Obr. 77: Ivan Bukovský: Ahasver, 2006, olej, plátno, Památník Terežín, sig. PT 13687. Foto: autor.

Obrazová příloha



Obr.1:
Ahasver – legendy magické Prahy (snímek z představení Černého divadla Jiřího Srnce, Praha).



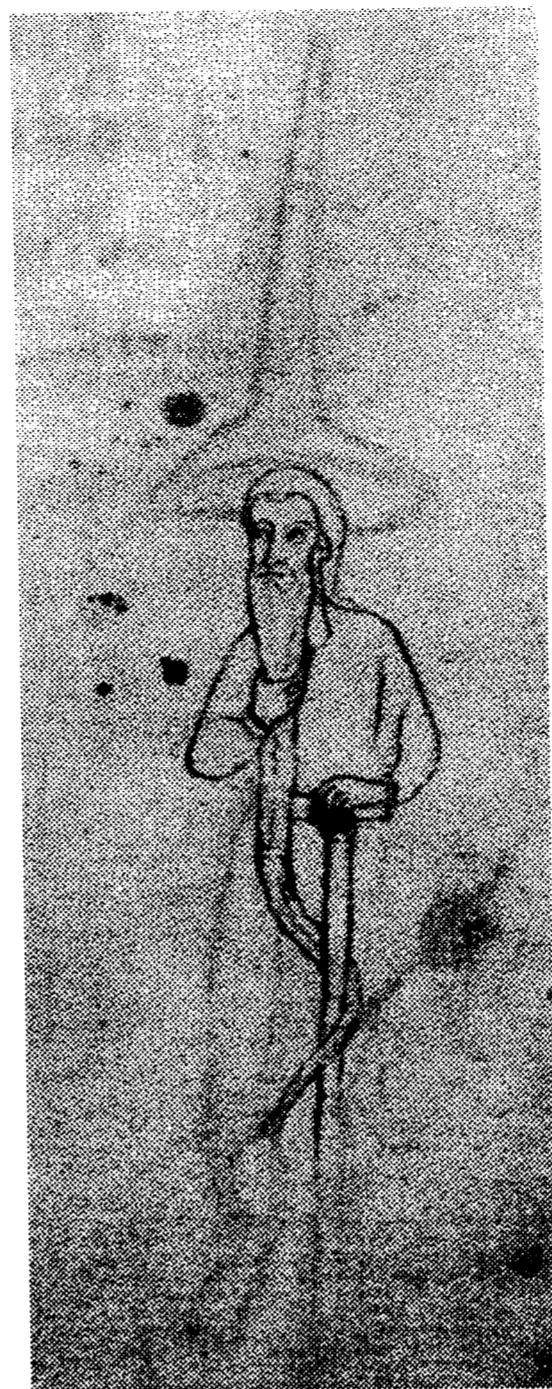
Obr.2:
Der ewige Jude, plakát, Německo, 1940.



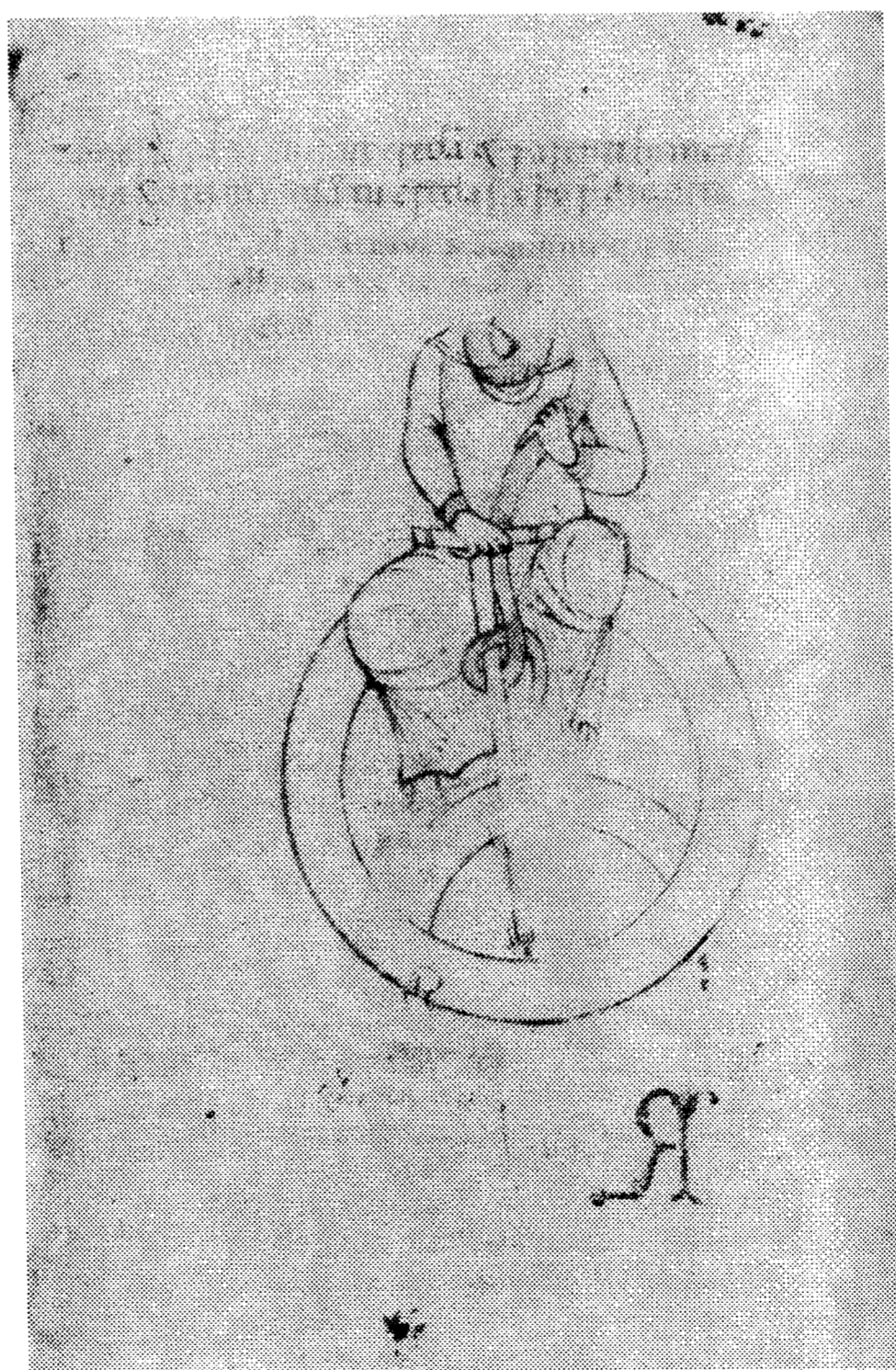
Obr.3:
Ahasver (snímek z filmu, režie J. Kvapil, 1915). Národní filmový archív,
sign. 042/344482.



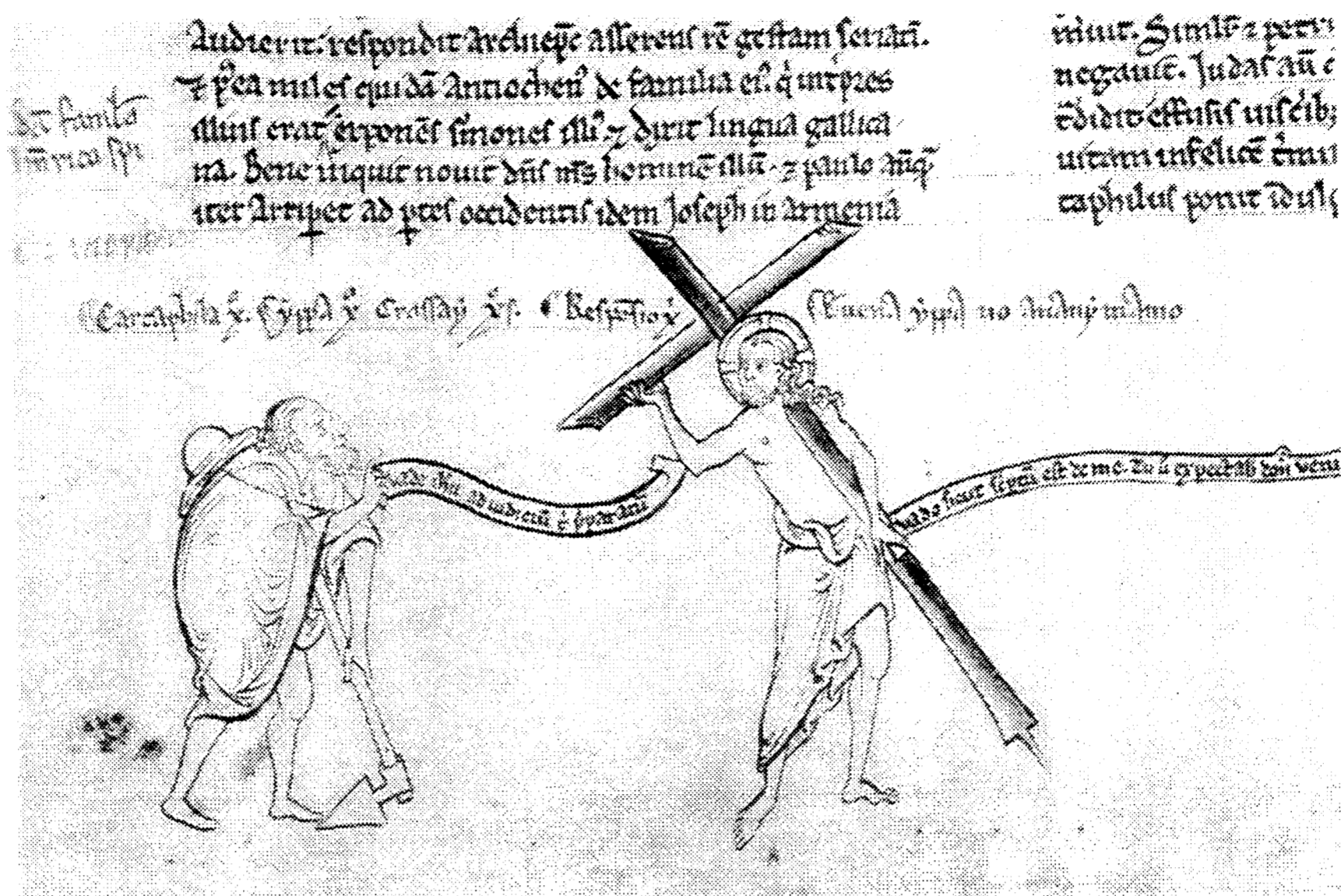
Obr.4:
Ahasver (snímek z filmu, režie J. Kvapil, 1915). Národní filmový archív,
sign. 042/147283.



Obr.5:
Rukopis, fol. 89v, návrh na zobrazení věčného žida, Prüfening, 1140,
Bayerische Staatsbibliothek v Mnichově, sig. Clm 13085.



Obr.6:
Rukopis, fol. 183v, návrh na zobrazení věčného žida, Prüfening, 1140,
Bayerische Staatsbibliothek v Mnichově, sig. Clm 13085.



Obr.7:
 Matouš Pařížský: Chronica Majora, fol. 70v, Ježíš a věčný žid, Anglie,
 1240-1251, Corpus Christi College v Parker Library v Cambridgi, sig. C.
 C. C. Ms 16.



Obr.8:
 Žaltář, fol. 6v, Ježíš a Kain, Anglie, 1240-1251, Saint John's College
 Library v Cambridge, sig. MS K26.



Obr.9:
Kodex vyšehradský, fol. 40v – 3. registr, Petr utíná Malchovi ucho,
Čechy, 11. století, Národní knihovna v Praze, sig. XIV A13.



Obr.10:
Pasionál, fol. 15v, Nesení kříže, Německo, po polovině 15. století,
Knihovna národního muzea v Praze, sig. XV F 13.



Obr.11:
Rajhradský oltář, Nesení kříže, olej, dřevěná deska, 1420-1430,
Moravská galerie v Brně, sig. A 626.



Obr.12:
Mistr z Targensee: Tabula Magna, Ukřižování, Targensee, 1445-1446,
Germanisches Nationalmuseum v Norimberku.



Obr.13:
Martin Schongauer: Nesení kříže, Německo, 1475-1480, Musée du Petit
Palais v Paříži, sig. G.Dut.862.



Obr.14:
Hieronymus Bosch: Poutník, olej, dřevěná deska, Nizozemí, 1510,
Boymans-van Beuninger Museum v Rotterdamu.



Obr.15:
 Ware Beschreibung der Juden guten Tugend..., karikatura žida, s. l.,
 1581, Strahovská knihovna v Praze, sig. CT IV 3.



Obr.16:
 Chrisostomus Dudulaeus Westphalus: Der immer in der Welt herum
 wandernde Jude..., tit. stránka, s. l., před 1650, Stadt-und
 Universitätsbibliothek ve Frankfurtu nad Mohanem, sig. 17/670.

Gründliche und Warhafftige
RELATION.

Son einem Juden
auff Jerusalem / mit Nahmen
Ahasverus / welcher sirtgibt / er sey bey der Creutz-
gung Christi gewesen / vnd bisshier durch die All-
macht Gottes bey dem Leben erhalten
worden.

Desgleichen ein Bericht / von den zwölff Jüdischen
Stämmen / was ein jeder Stamm dem Herrn Christo zur
Schmach gethan / vnd was sie bisshier auff heutigem Tag / dafür
leiden müssen.



Durch
CHRYSOSTOMUM DUDULAEUM.
Westphalum.

Obr.17:

Chrisostomus Dudulaeus Westphalus: Gründliche und warhafftige
Relation. Von einem Juden auss Jerusalem mit Nahmen Ahasverus...,
tit. stránka, s.l., 1634.



Obr.18:

Gad ben Arod (pseud.): Věčný žid předpovídá budoucnost dvěma
měšťanům, 1640, dřevoryt, papír.



Obr.19:
Pravý portrét žida jménem Ahasverus..., grafika podle Karla Collaerta,
1616, dřevoryt, papír.



Obr.20:
Vojáci míří na Ahasvera, jednolist, 17. století, dřevoryt, papír.



Obr.21:
Ahasver nesoucí holínky, švédské noviny, 1833.



Obr.22:
Daniel Chodowieczki: Věčný žid, před 1785, lept, papír, 149 x 90 mm,
Národní galerie v Praze, sig. R 32160.



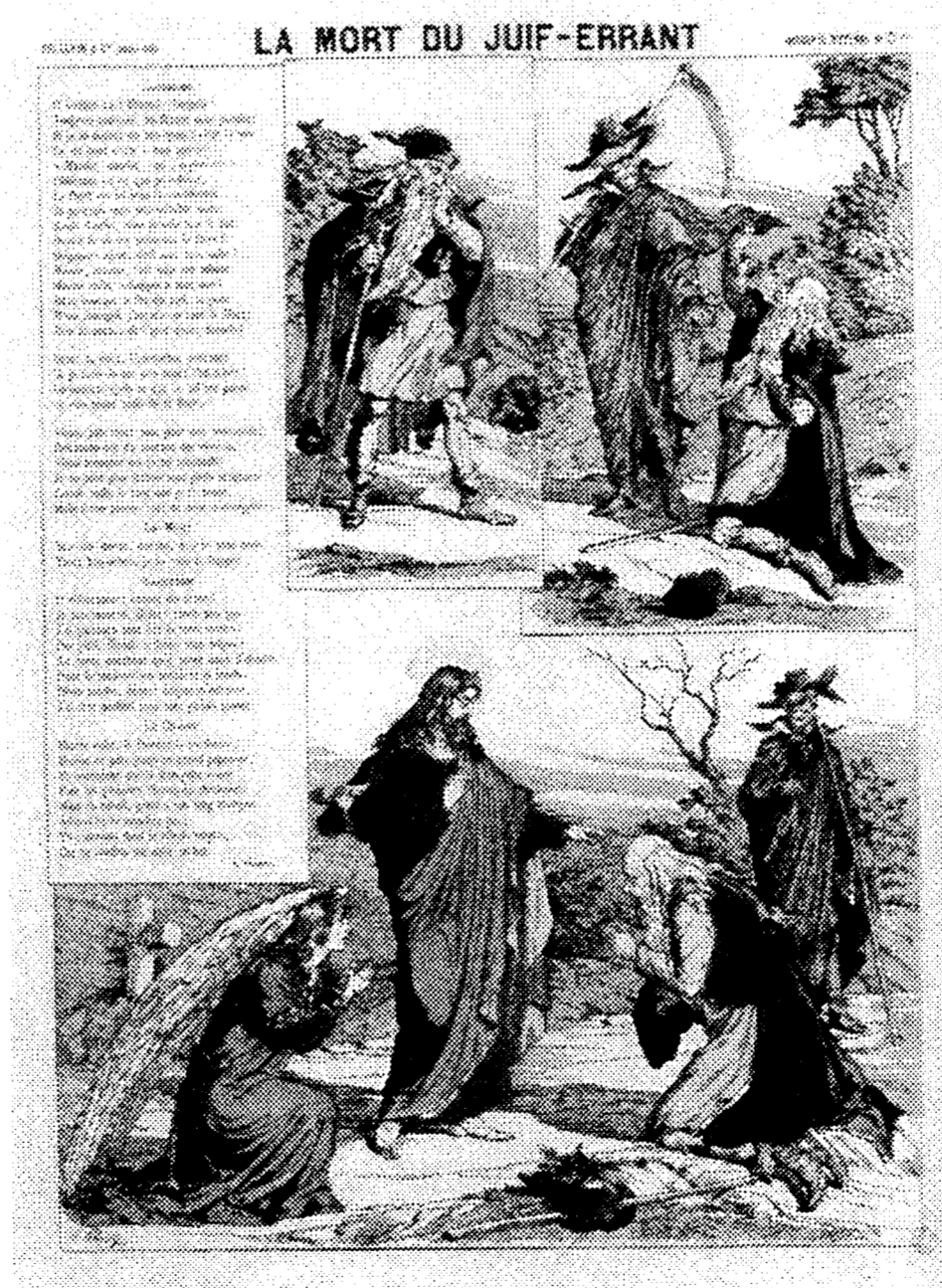
Obr.23:
 Huet-Perdoux: Pravdivý portrét věčného žida, 1814-1816, dřevoryt,
 papír, Musée national des Arts et Traditions populaires v Paříži, sig.
 52.67.5 C.



Obr.24:
 François Georjin: Věčný žid, 1826-1830, barevný tisk, papír, Musée
 d'art et d'histoire du Judaïsme v Paříži, sig. MAHJ 95.41.1.



Obr.25:
 Pont-à-Mousson (pseud.): Historie věčného žida, před 1890, dřevoryt,
 papír, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme v Paříži, sig. MAHJ
 91.12.69.



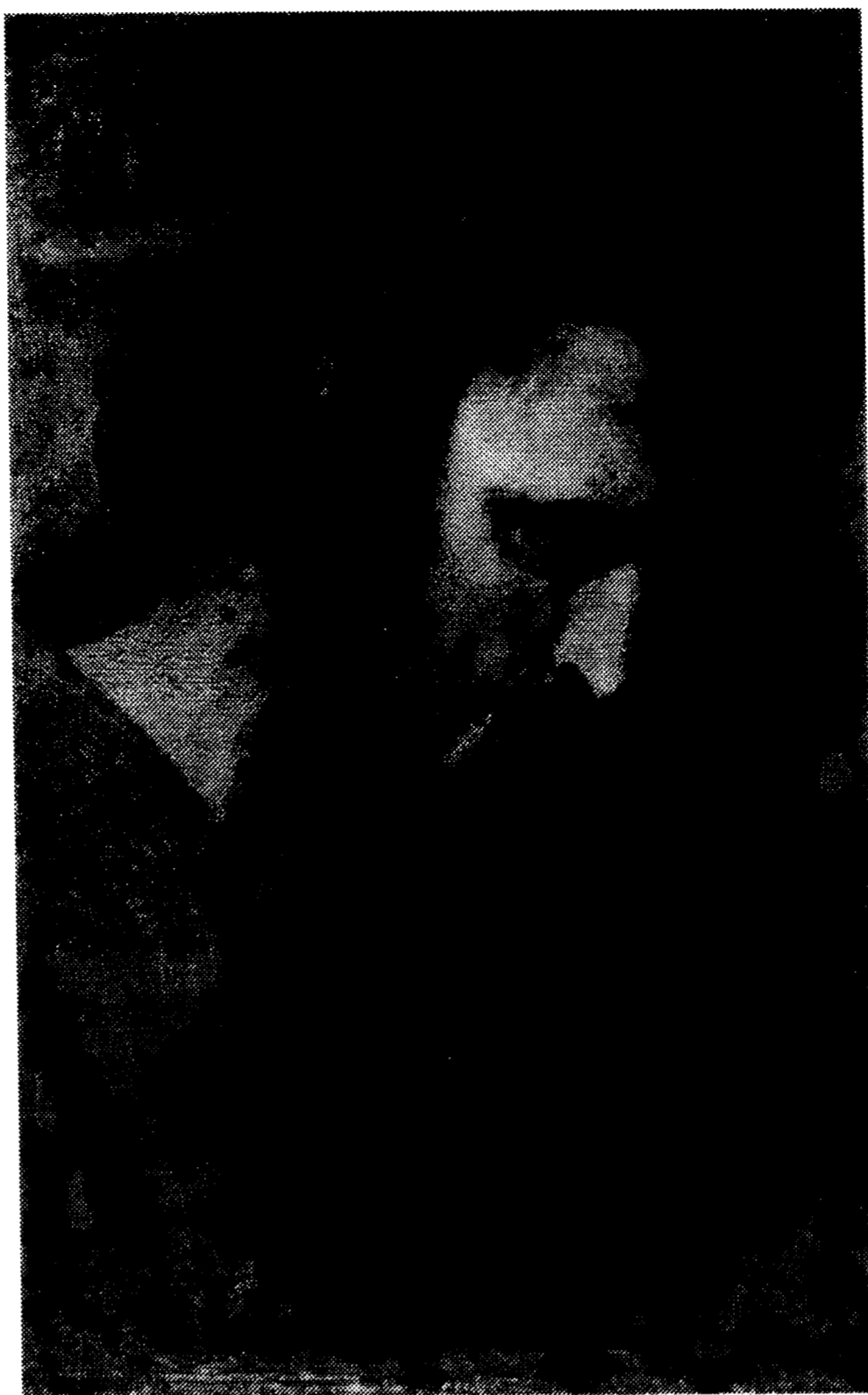
Obr.26:
 Smrt věčného žida, 1890-1900, barevný tisk, papír, Musée d'art et
 d'histoire du Judaïsme v Paříži, sig. MAHJ 53.86.3139 C.



Obr.27:
Smrt věčného žida, 1890-1900, barevný tisk, papír, Musée d'art et
d'histoire du Judaïsme v Paříži, sig. MAHJ 53.86.3139 C.



Obr.28:
Tony Johannot: Věčný žid, 1834, mědiryt, papír, Musée d'art et
d'histoire du Judaïsme v Paříži, sig. MAHJ 00.30.1.



Obr.29:
Ary Scheffer: Ahasvérus, 1833-1834, olej, plátno, Dordrechts Museum,
sig. DM/S/51.



Obr.30:
Alexandre Ferdinandus: Věčný žid, 1883, litografie, papír, Musée de la
Publicité v Paříži.



Obr.31:
Wilhelm von Kaulbach: Zničení Jeruzaléma, 1841-1846, olej, plátno,
Neue Pinakothek v Mnichově.



Obr.32:
Gustave Doré: Věčný žid, Journal pour rire 5. června 1852, Bibliothèque
nationale de France v Paříži, Département des estampes et de la
photographie, sig. Tf 484a.



Obr.33:
Gustave Doré: Každý umírá, když je na něm řada. A já stále žiji, 1862,
dřevoryt, papír, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme v Paříži, sig.
MAHJ 97.32.1.



Obr.34:
Gustave Courbet: Dobrý den, pane Courbete, 1854, olej, plátno, Musée
Favre v Montpellier.



Obr.35:
Gustave Moreau: Věčný žid, 1850-1875, olej, plátno, Musée Gustave
Moreau v Paříži, sig. Cat 197.



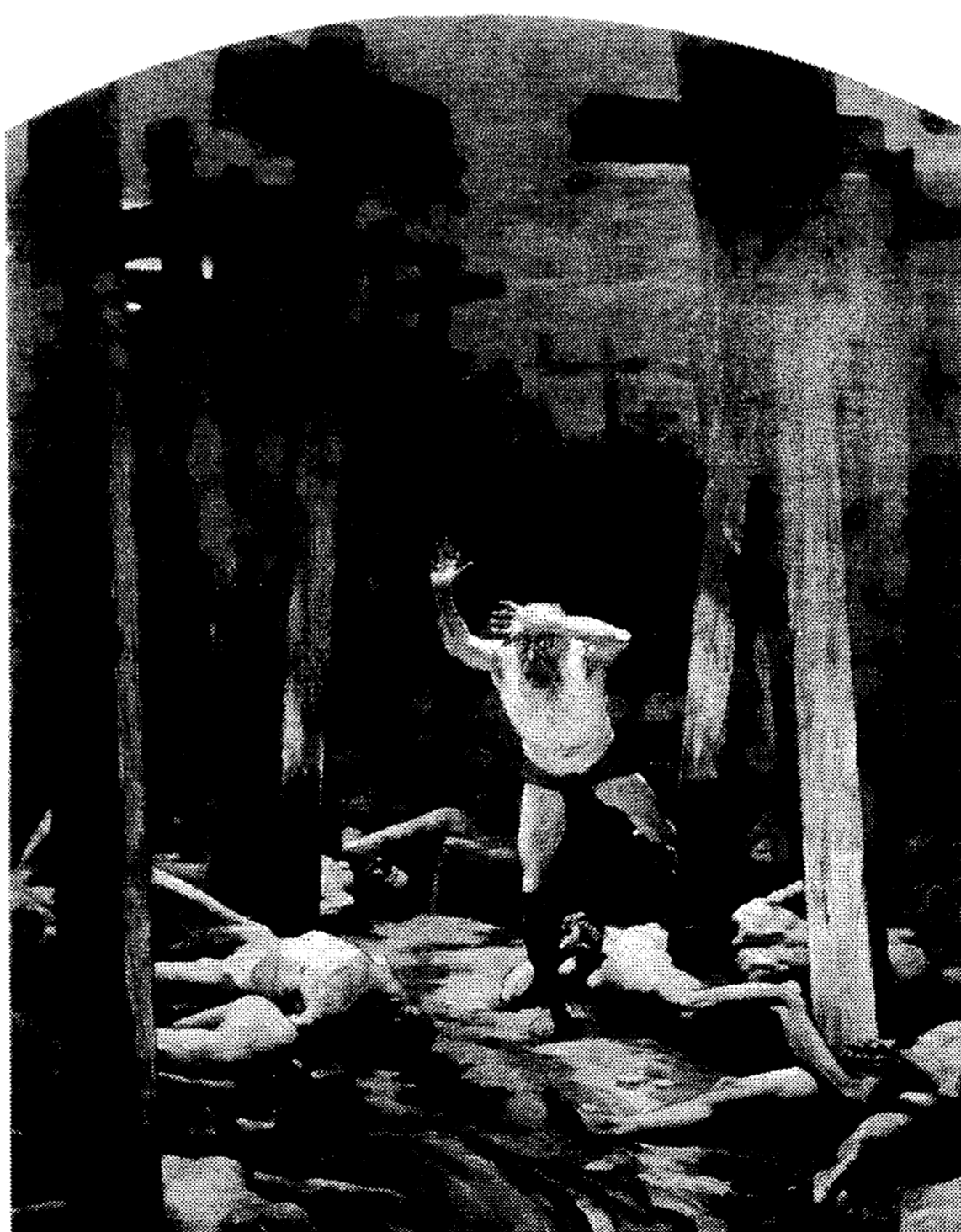
Obr.36:
 Cham (pseud.): Věčný žid, asi 1845, litografie, papír, Musée d'art et
 d'histoire du Judaïsme v Paříži.



Obr.37:
 Der ewige Jude, reklamní leták, 1937, litografie, papír, Kunstbibliothek,
 Staatliche Museen v Berlíně.



Obr.38:
Maurycy Gottlieb: Autoportrét jako Ahasver, 1876, olej plátno, Národní
muzeum v Krakově.



Obr.39:
Samuel Hirszenberg: Věčný žid, 1899, olej, plátno, Izraelské muzeum
v Jeruzalémě.



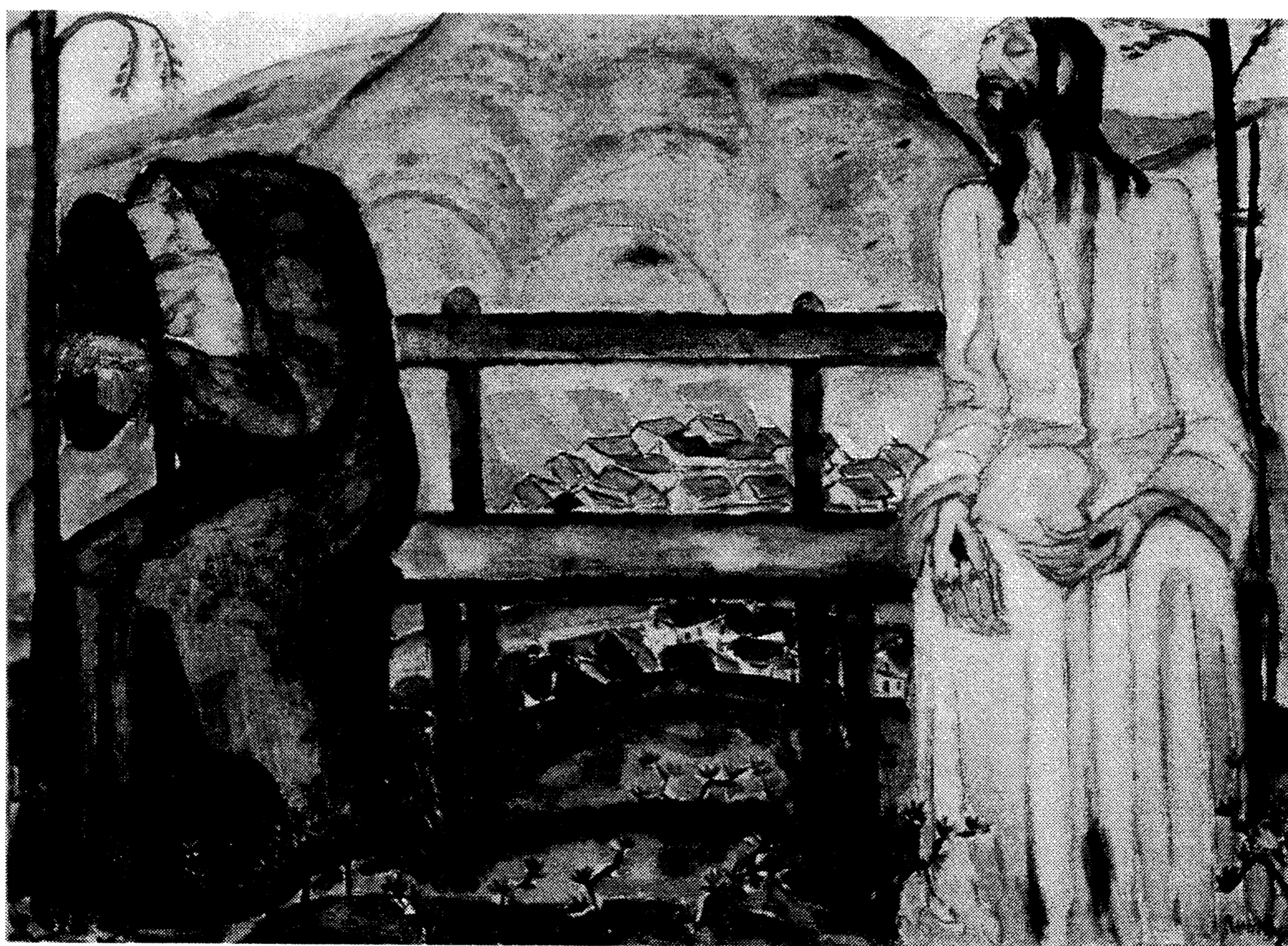
Obr.40:
Nossig Alfred: Věčný žid, 1899, socha, pískovec, dnes nezvěstná.



Obr.41:
Ephraim Moses Lilien: Ahasver, 1919, mědirytina, papír, soukromá sbírka v Tel Avivu.



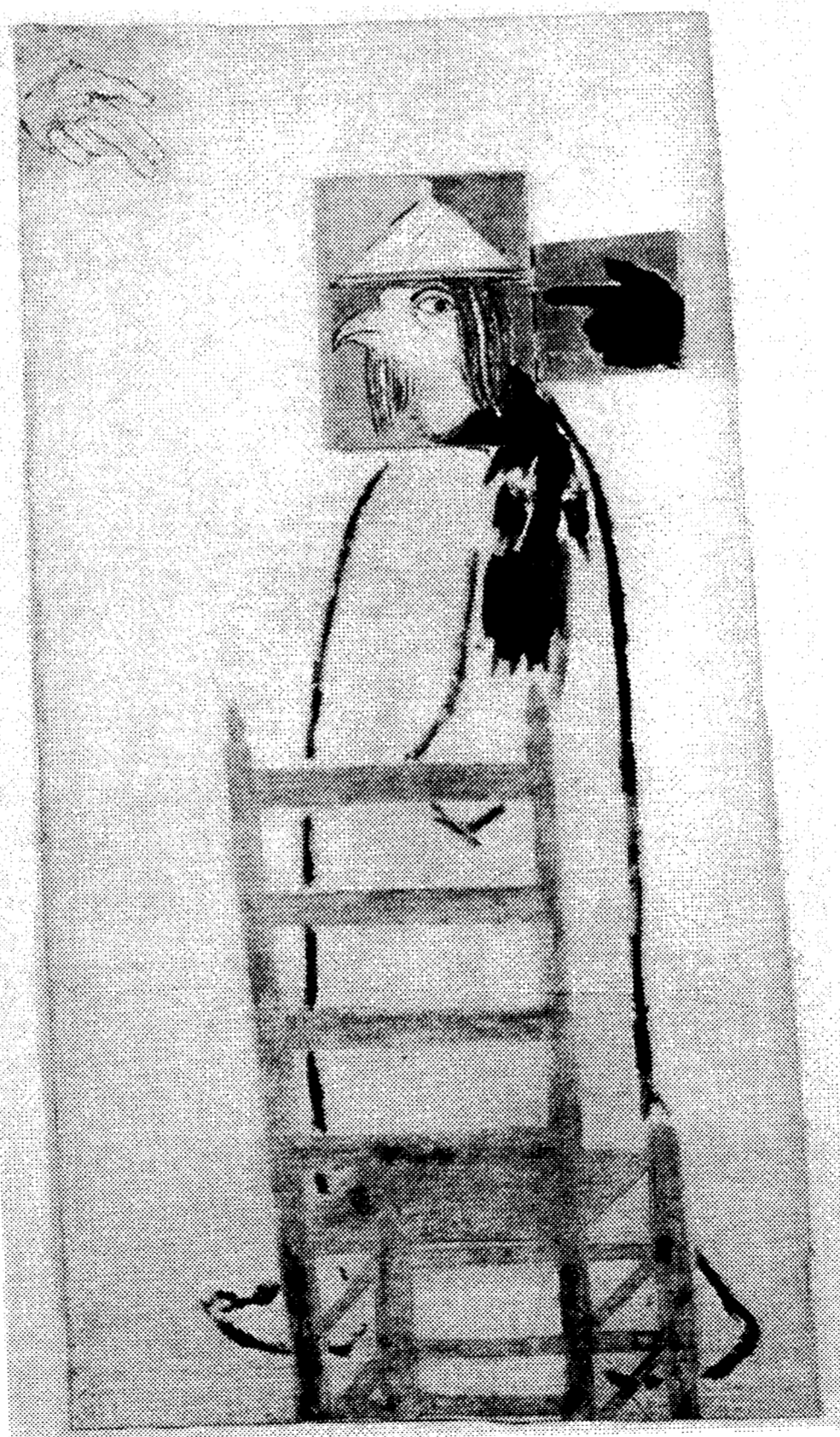
Obr.42:
Joseph Budko: Kříž, 1926, akvatinta, papír, Muzeum umění v Tel Avivu.



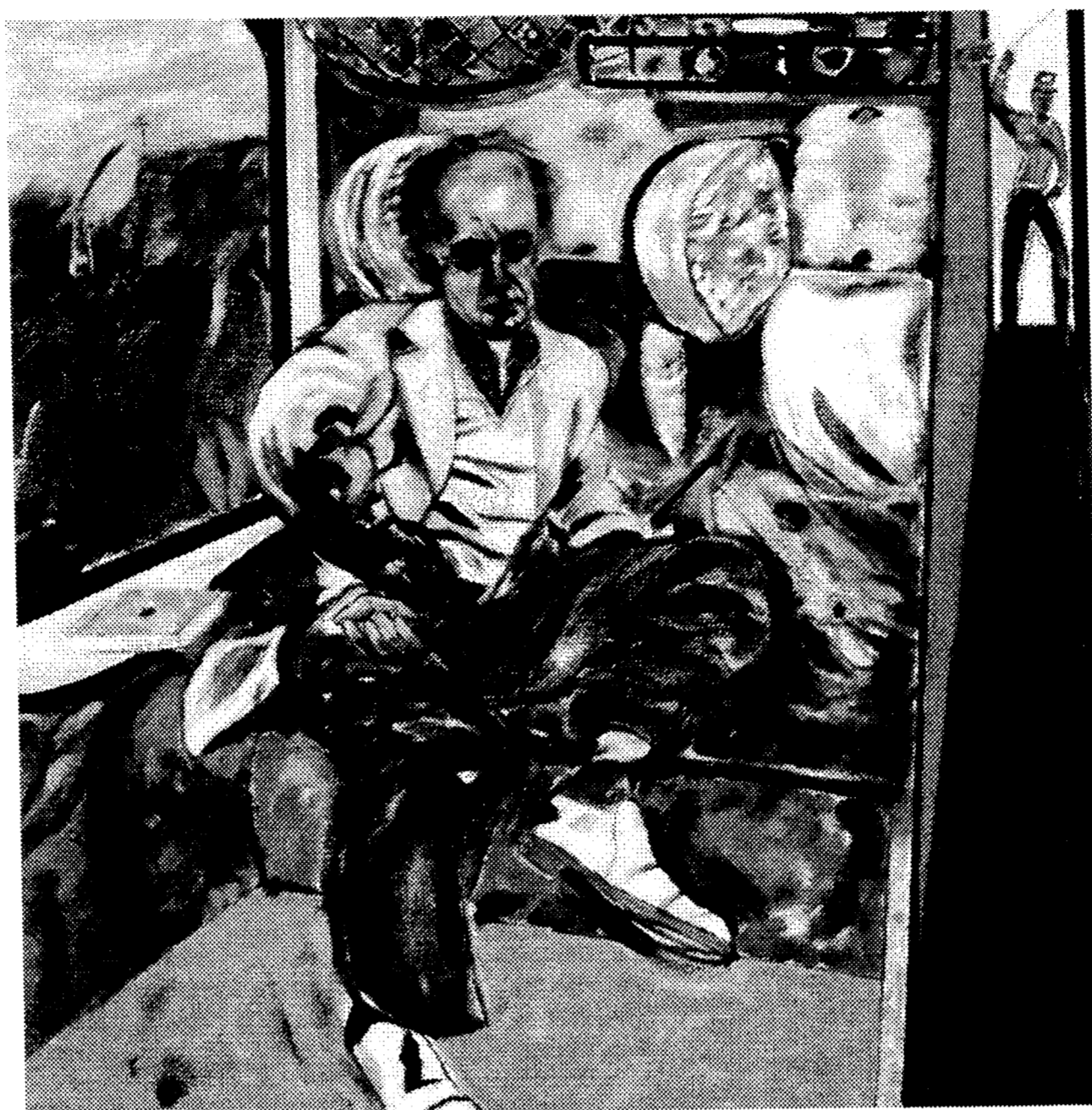
Obr.43:
Max Fabian: Ahasver, 1902, olej, plátno, Muzeum umění v Ein Harodu.



Obr.44:
Marc Chagall: Věčný žid, 1923-1925, olej, plátno, Petit palais –
Muzeum moderního umění v Ženevě.



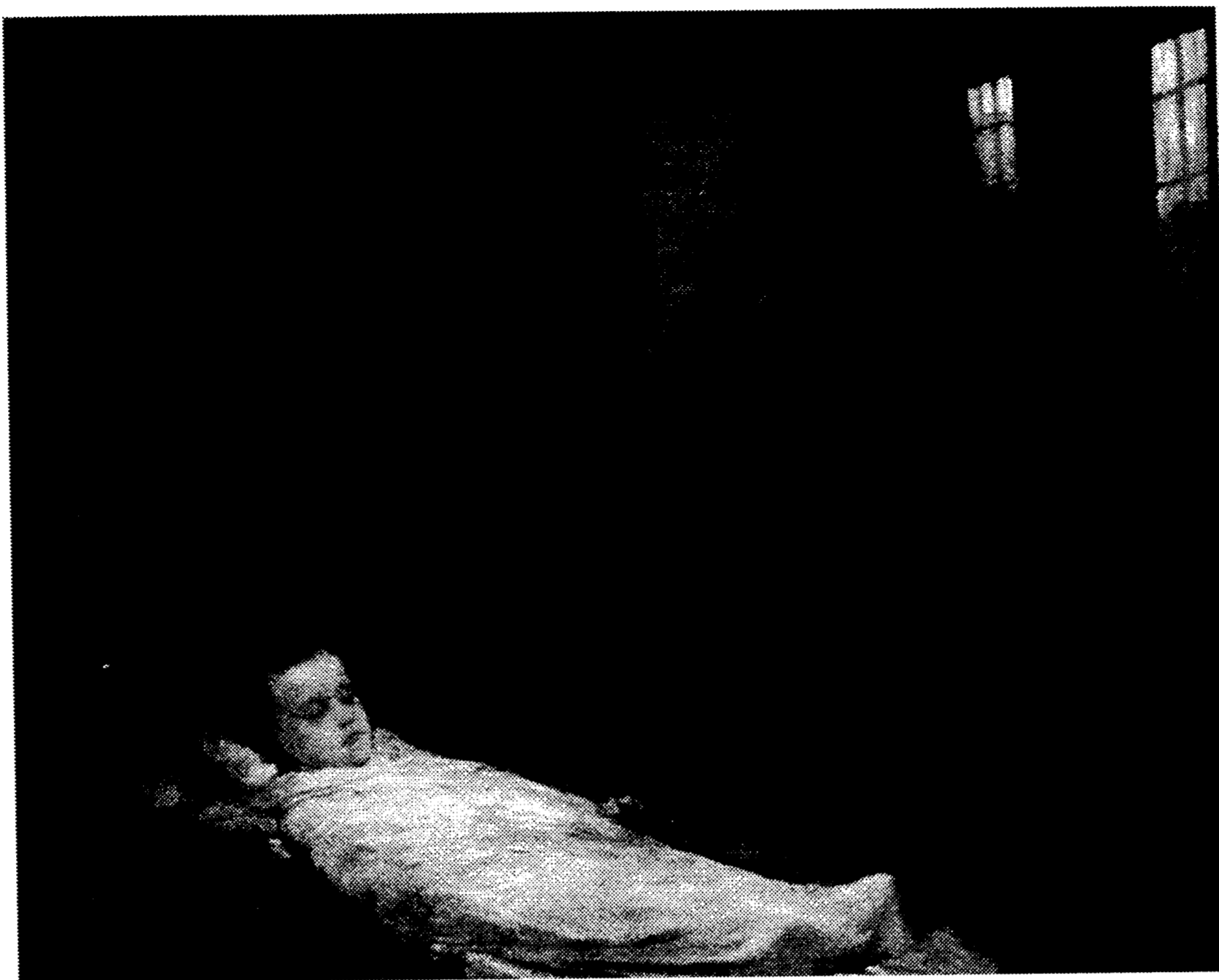
Obr.45:
Michael Sgan-Cohen: Věčný žid, 1983, akryl, plátno, soukromá sbírka.



Obr.46:
Ronald B. Kitaj: Židovský cestující, 1984-1985, olej, plátno, Astrup
Fearnley Museet for Moderne Kunst v Oslu.



Obr.47:
Josef Vojtěch Hellich: Ahasver, kolem 1840, perokresba dle J. Mosena,
papír, Národní galerie v Praze, sig. K 21859.



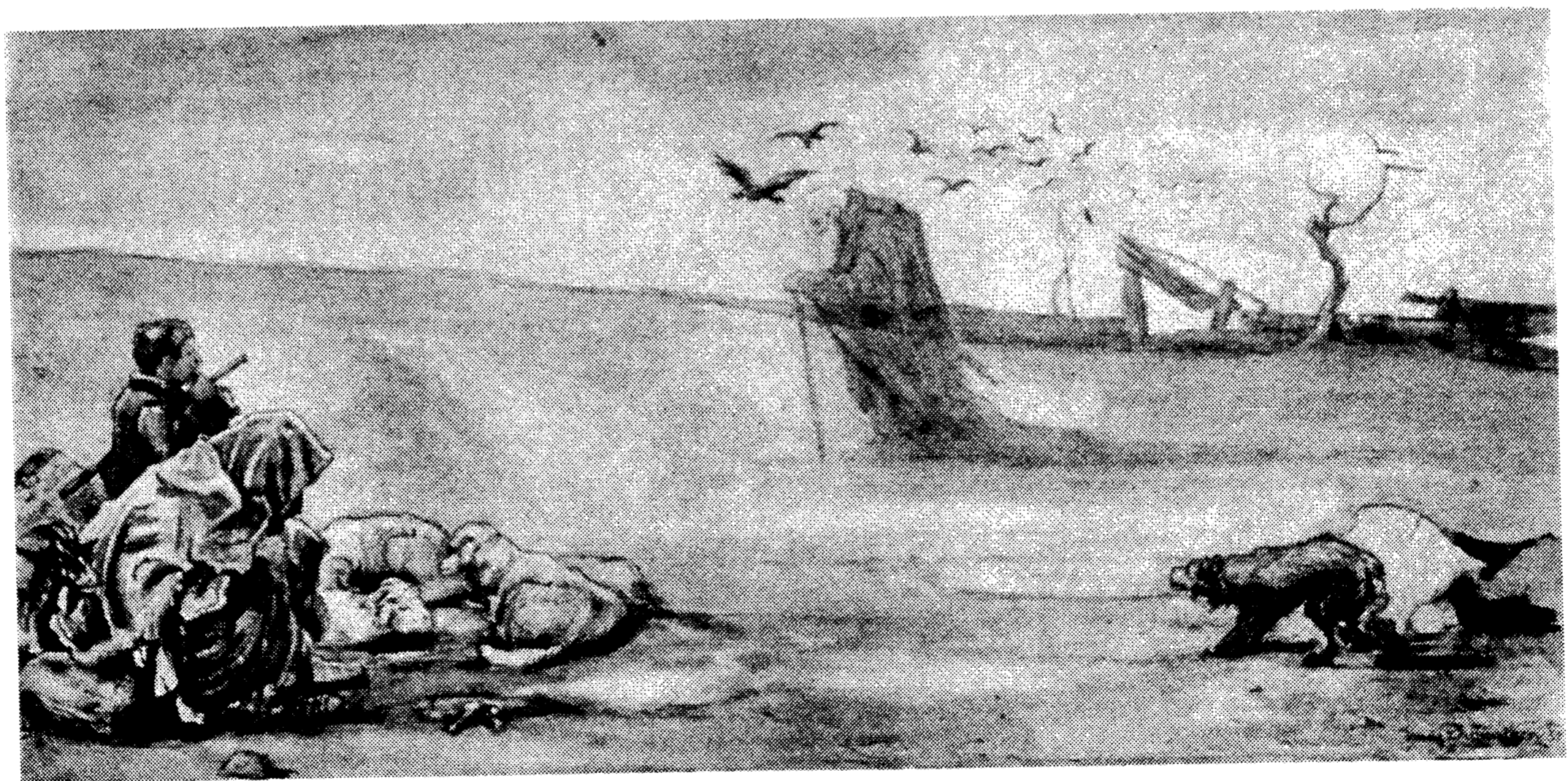
Obr.48:
Gabriel Max: Ahasver, 1875, olej, plátno, 98 x 120 cm, Národní galerie
v Praze.



Obr.49:
Hanuš Schweiger: Ahasver I., 1881, akvarel, papír.



Obr.50:
Hanuš Schweiger: studie k Ahasverovi, 1881, uhel, papír.



Obr.51:
Hanuš Schweiger: Ahasver II., 1885, akvarel, papír.



Obr.52:
Maxmilián Pirner: Skica k Ahasverovi, konec 90. let 19. století, tempera
a akvarel, papír, Meissner & Neumann aukční dům.



Obr.53:
Josef Mandl: Ahasver, kolem 1900, olej, plátno, 73 x 129 cm,
Západočeská galerie v Plzni.



Obr.54:
Jiří Jílovský: Novoročenka na rok 1907, 1906, lept – akvatinta, karton,
10 x 7 cm, Židovské muzeum v Praze, sig. 82.970.



Obr.55:
Alfréd Kubín: Ahasver, asi 1910.



Obr.56:
Zoltán Palugyay: Ahasver, 1927, olej, plátno, Slovenská národná galéria
v Bratislavě, sig. 05269.



Obr.57:
Karel Rélink: Věčný žid, před 1944, olej, plátno, dnes nezvěstné.



Obr.58:
Leo Haas: Ulice v Terezíně, asi 1943, tužka, papír, Památník Terezín,
sig. PT 1775.



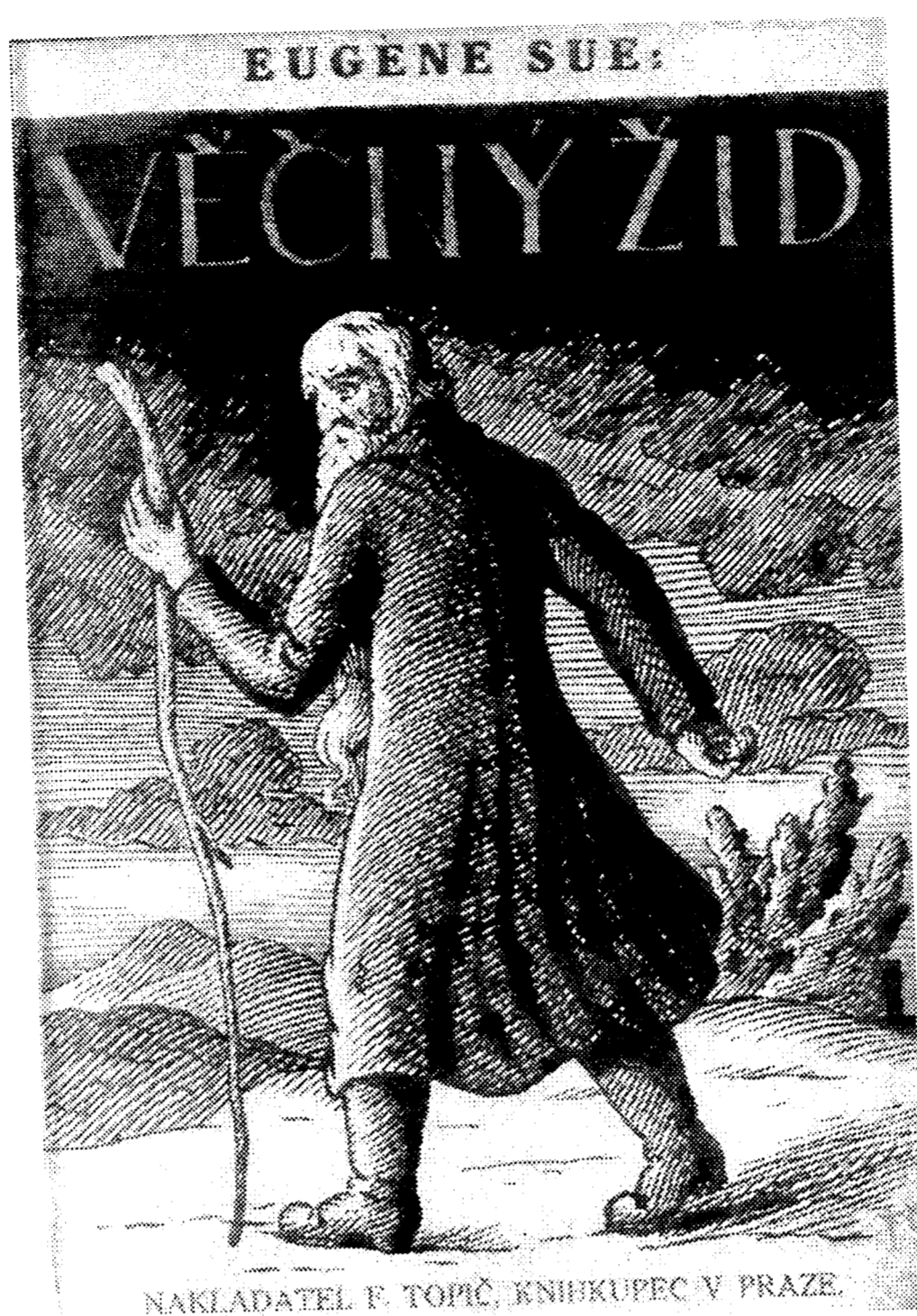
Obr.59:
Wěčný žid Ahaswer, mědirytina na tit. stránce, 1874, Knihovna
Národního muzea v Praze, sig. 95 I 141.



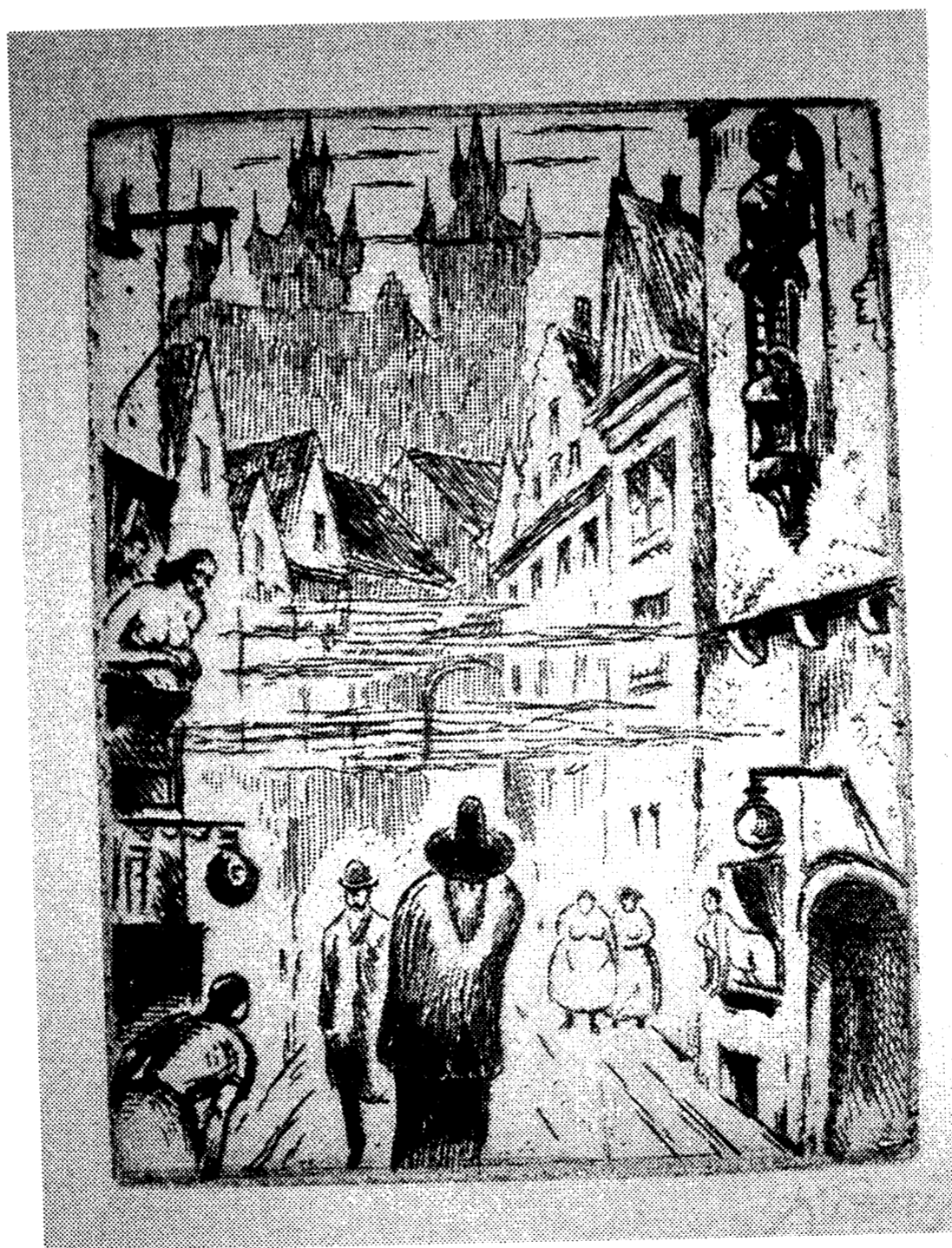
Obr.60:
Mikoláš Aleš: Ahasver, z kreseb k národním pohádkám a pověstem,
1902.



Obr.61:
Frith: Věčný žid, tit. stránka ke knize Věčný žid od Eugèna Suea (přel.
Ervín Brenner), Praha, 1915.



Obr.62:
F. Š: Věčný žid, tit. stránka ke knize Věčný žid od Eugèna Suea (přel.
Emma Horká), Praha, 1926.



Obr.63:
Jan Konůpek: Pražský chodec, lept k Apollinairovým *Fantasiím*, Brno,
1924, Památník národního písemnictví v Praze, sig. 15/67-4626.



Obr.64:
Josef Čapek: Pražský chodec, linorež k Apollinairově knize *Kacíř & spol.*, Praha, 1926.



Obr.65:
Jan Konůpek: Věčný žid, lept ve frontispisu ke knize *Věčný žid* od Augusta Vermeylena, Praha, 1926.



Obr.66:
Ahasver, karikatura, *Švanda dudák* 31, XIX, 28. červenec 1900, 265.



Obr.67:
Karel Stroff: Ahasver, karikatura, *Švanda dudák* 12, XXIII, 19. březen 1904, 101.

Rakousko-uherský „věčný žid“.



Putuje stále z Cis do Trans a z Trans opět do Cis. Ana stává se to, že je současně tu i tam. Pokoje však nemá nikde. A také ho není.

Obr.68:

Josef Friedrich: Rakousko-uherský „věčný žid“, *Humoristické listy* 8, II, 23. únor 1906, 1.

Ahasverky.



Znáte je — ty ženy rázovité,
venhova anebo města dcerky,
které často po ulicích zrite
táhnou, jako bludné Ahasverky,
v pravo, v levo, vzhůru ani napřed
pro ně neřádí ten bidný svět,
jak by v sny jim osad hlavo zapřel!
Jdou a jdou jen bezohledně v před.



Kočár děšný mnou po chodníku
a v něm děcho — ať si spí neb zpívá,
ať se slunce, hlada brání v křiku,
ať si lve neb srdce plácan zryvá —

Ahasverkám hrostejno je všecko,
velkým krokem jen se smou dál,
ať si z vozu třeba zmizi děčko,
ať si celý svět jim v zlobě tál.



Jdou a jdou — chodí velké jejich noby
drží vás, co do cesty se stává,
drobni děcka, velkoobchod mnohý
zdrut krokem — úkol jim to bravý.

Jdou a jdou tak v zamyslení mákem,
tyto vyvolené ze všech žen,
jak by za sluncem či měsíčem
veliký je lakal srdce sen.



Očlem přihodi se často dosti,
svět že nechlípe jich dosti vše
a že ráme strážce bezpečnosti
přeruší ty jejich kroky směle.

ale zásvit svobody zas ráty
velké ženě té je znova pán —
pak zas v kolejích své staré dráhy
srka vozík v dějin ocean.

Obr.69:

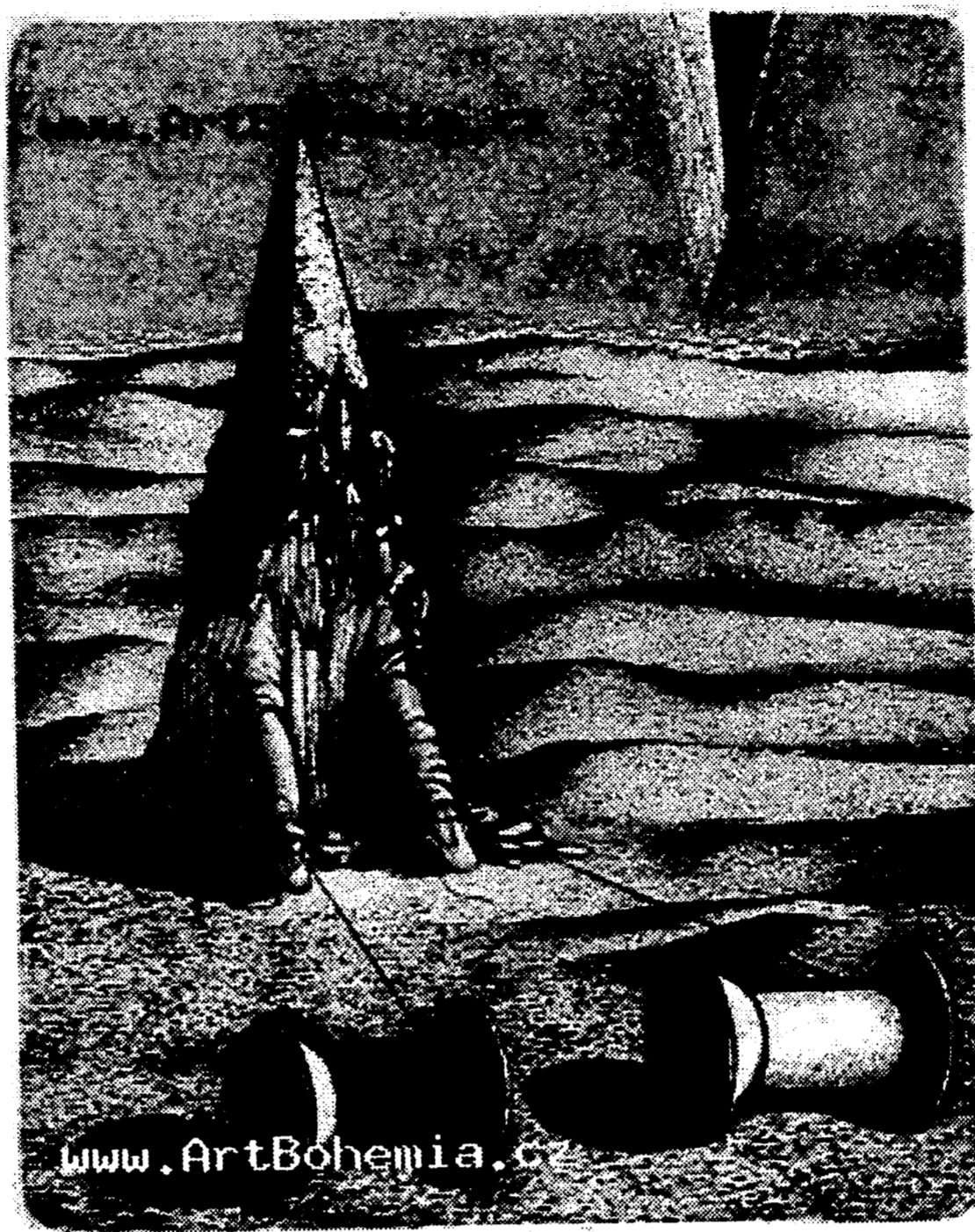
Karel Nejedlý: Ahasverky, karikatura, *Švanda dudák* 9, XXIII, 27. únor 1904, 76.



Obr.70:
Včera (postava hauzírníka), karikatura, *Brněnský drak* 4, XVII, 15. únor 1902, 1.



Obr.71:
Dobroslav Haut: Magický kruh kolem věčného žida: v čem všem měl a dosud má špinavé prsty!, karikatura, *Árijský boj* 10, II, 15. březen 1941, 8.



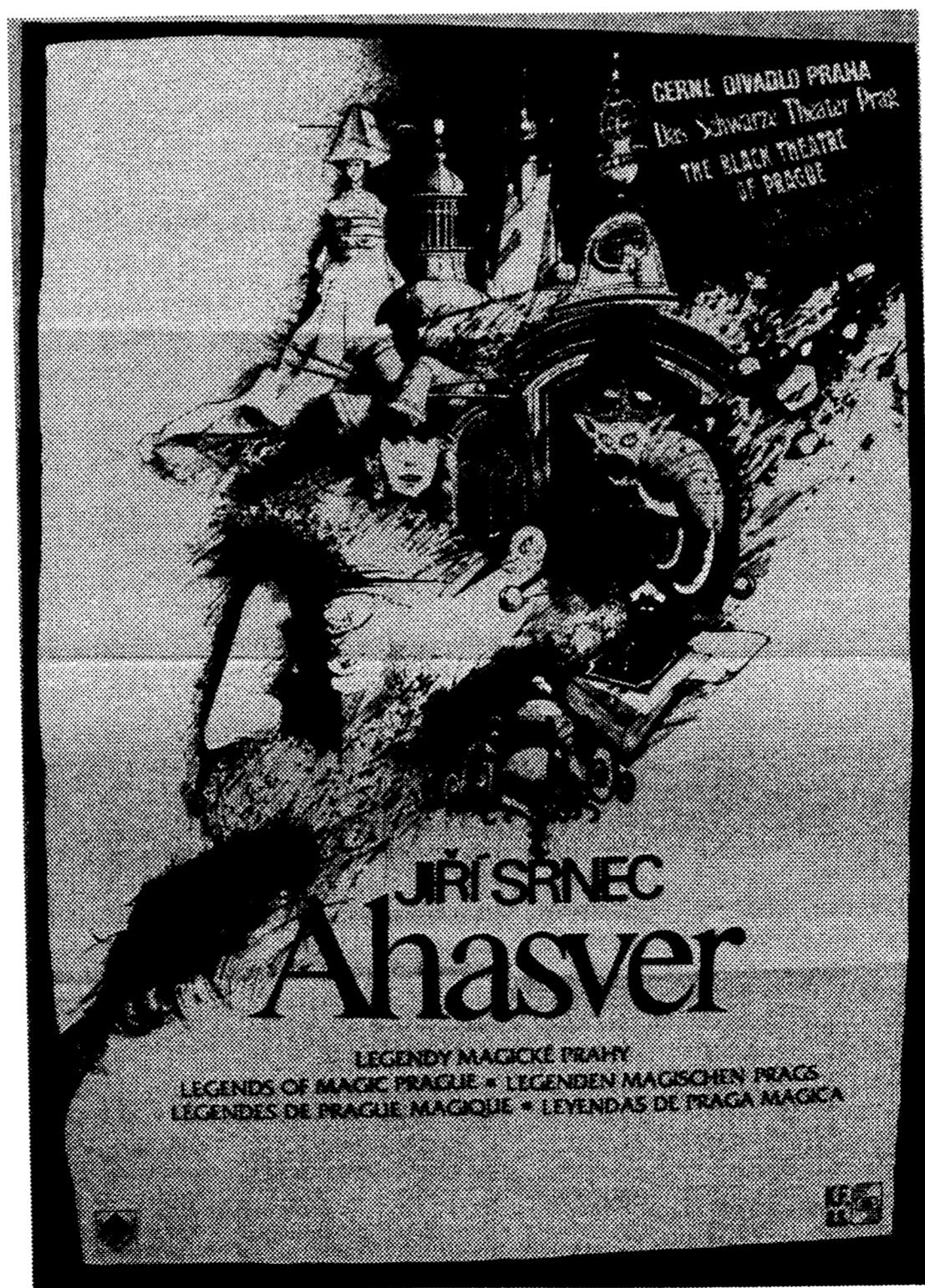
Obr.72:
Jindřich Pileček: Ahasvér, 1987, lept – akvatinta, papír.



Obr.73:
Josef Istler: Ahasver, 1994, lept, papír.



Obr.74:
Jiří Neuwirt: Ahasver, 2000, mezzotinta, papír.



Obr.75:
František Vlach: Ahasver – legendy magické Prahy, plakát, 1994.



Obr.76:
Aleš Veselý: Detail z návrhu Druhé brány, projekt *Tři bran* pro
Pinkasovu ulici v Praze, 2005, uhl, papír.



Obr.77
Ivan Bukovský: Ahasver, 2006, olej, plátno, Památník Terežín, sig. PT
13687.

Resumé

Hlavním cílem této magisterské diplomní práce je na obecné rovině prozkoumání ikonografie věčného žida v českém i světovém umění.

Určitý prostor je nejprve věnován historickému vývoji legendy o věčném židovi, jenž je zprvu nazýván Cartaphilem či Malchem, později pak Ahasverem, a který podle vyprávění, jež bylo v západní Evropě ve svém základním rozvrhu písemně zaznamenáno již v první polovině 13. století, údajně uhodil Ježíše, za což jím byl odsouzen k neustálému putování až do Kristova druhého příchodu na zem.

Po zmapování ahasverovského tématu v širším kontextu české i světové literatury, hudby, divadlu a filmu následuje nejrozsáhlejší část, věnovaná výtvarnému umění. První zobrazení věčného žida by podle některých badatelů mohla pocházet již ze 12. století, serióznější návrhy pak pracují s obdobím mezi 13. až 16. stoletím; přitom nelze vyloučit, že některá znázornění věčného žida vycházejí z ikonografie nesení kříže. Od počátku 17. století se ikonografie Ahasvera rozvíjí naplno: nejznatelnější je vývoj od prvních, poměrně statických znázornění k pozdějším figurám zaznamenaných v pohybu. K původním lidovým dřevořezům a letákovým grafikám s ahasverovskou tematikou, šířeným nejčastěji podomním prodejem, se od 19. století začínají přidávat knižní a novinové ilustrace věčného žida, ale taktéž jeho sochařská, malířská a grafická zpodobení od předních umělců, jakými byli kupříkladu Wilhelm von Kaulbach, Gustave Doré, Gustave Moreau, Georges Rouault či Marc Chagall.

Z českých výtvarníků se pak ahasverovského motivu dotkli Gabriel Max, Josef Vojtěch Hellich, František Thiele, Mikuláš Aleš,

Hanuš Schweiger, Maxmilián Pirner, August Němejc, Vavro Oravec, Josef Istler, Ivan Bukovský, Jiří Neuwirt aj.

Summary

In general terms, the principal aim of this MA thesis is to explore the iconography of the Wandering Jew in both Czech and world fine art.

Initially, some room is dedicated to the historical evolution of the legend of the Wandering Jew, who is originally referred to as Cartaphilus or Malchos, later Ahasverus. According to a narrative, taken down already in the first half of the thirteenth century in its essential set-up, the so called „Wandering Jew“ had punched Jesus, for which he was condemned by him to a ceaseless wandering until his second advent on earth.

The delineation of the ahasveric topic in the broader context of Czech and world literature, music, drama and cinematography is followed by a rather extensive section dedicated to the field of visual arts. According to some scholars, the first depictions of the Wandering Jew could have originated already in the twelfth century. However, more serious proposals situate their first emergence into the period between the thirteenth and the sixteenth century. Furthermore, it cannot be fully excluded that some figurations of the Wandering Jews are inspired in the iconography of the Carrying of the Cross. Since the beginning of the seventeenth century the iconography of Ahasverus reaches its full development: the most noticeable is the progression from initial and rather static depictions towards latter figures captured in motion. Original popular woodcuts and graphic pamphlets dealing with the ahasveric theme, which were being spread predominately through door-to-door trade, are since the nineteenth century joined by book and

newspaper illustrations of the Wandering Jew, as well as by sculptural, painted and graphical figuration by prominent artists such as Wilhelm von Kaulbach, Gustave Doré, Gustave Moreau, Georges Rouault and Marc Chagall.

As far as Czech artists are concerned, the ahasveric motive has been treated by Gabriel Max, Josef Vojtěch Hellich, František Thiele, Mikuláš Aleš, Hanuš Schweiger, Maxmilián Pirner, August Němejc, Vavro Oravec, Josef Istler, Ivan Bukovský, Jiří Neuwirt and others.