

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

**Ústav pro dějiny umění**

**Obecná teorie a dějiny umění a kultury**

Podoby Orfea. Ikonografická studie o motivu Orfea v evropském a českém  
výtvarném umění 19. století

The Shape of Orpheus. The sketch of the iconography of Orpheus in European  
and Czech nineteenth-century visual arts

Dizertační práce

Mgr. Magda Machková

Vedoucí práce: prof. Lubomír Konečný

2014

## PROHLÁŠENÍ

„Prohlašuji, že jsem dizertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

Magda Machková

## PODĚKOVÁNÍ

Dovoluji si poděkovat školiteli prof. Lubomíru Konečnému za podporu a vedení této dizertační práce, kolegyním a kolegům ze sbírkových, muzejních a památkových institucí za konzultace a vstřícnost k mým žádostem, přátelům a blízkým za pochopení a trpělivost.

## ABSTRAKT

Ikonografická studie o podobách mýtického Orfea ve výtvarném umění se v dílčích sondách zaměřuje na české prostředí dlouhého 19. století a formou mikropříběhů se snaží ukázat potenciál orfeovské ikonografie jak v uměleckých dílech, tak u jejich tvůrců nebo interpretů. Divadelnické, básnické či výtvarné kontexty pracovaly dílem se zavedenou tradiční ikonografií Orfea pěvce, hudebníka, milovníka, tragéda, dílem ji transformovaly do novotvarů, které sice zůstaly neopakovány, nicméně pro konkrétního autora či situaci měly klíčový význam. Zvláštní pozornost je věnována fenoménu slovanského Orfea – vyšehradského Lumíra –, postavy z českého mýtického dávnověku, jenž měl oproti svému antickému prototypu na metaforické zrození, vyvržení i vyvanutí pouze jedno století.

## ABSTRACT

Who says there is only one Orpheus, the mythical singer, poet, lover, musician, tragedian? The pivotal term of this study 'Orpheus' potential' refers to a set of characteristic datas or qualities, encrypted into the iconography of this theme by the time of c. 3 000 years and deciphered and interpreted by artists for nearly equivalent period. Although the Czech lands of the nineteenth century were both metaphorically and literally distant from the Greek antiquity, we are able to trace a surprising volume of comments, receptions or appropriations of Orpheus' iconography in various fields of arts: visual arts, dramatic arts, poetry, opera. The transformation of typology is discussed on illustrative examples using the genre of micro-stories, the second part of the study focuses on the locally determined shape of 'Slavic Orpheus', the person from the pre-Czech mythology, Lumír, who was gifted by analogic talents like his prototype.

# OBSAH

ÚVOD: Pokus o monografii motivu -- 8

I. Úvod do ikonografie. Podoby Orfea -- 14

Orfeův medailon -- 15

Dochované literární, divadelní a výtvarné příspěvky. Primární a sekundární prameny klasické attické antiky, helénismu a římského umění -- 16

Helénismus -- 18

Literatura římského císařství -- 20

Orfismus -- 24

Thrácký orfismus -- 24

Řecký orfismus -- 25

Helénistický a římský (novo)orfismus -- 28

Křesťanství -- 29

Raně křesťanské exegeze -- 29

Křesťanský Orfeus -- 31

Středověk -- 33

Raně středověké recepce Ovidia a Vergilia -- 33

*Ovide Moralisé* -- 36

Romance -- 38

Renaisance -- 39

Protorenesanční hrdinové -- 39

Křesťanský novoplatonismus (novoorfismus) na Akademii v Careggi -- 40

Marsilio Ficino -- 40

Angelo Poliziano -- 44

Andrea Mantegna -- 45

Albrecht Dürer -- 46

Jacopo del Sellaio. Orfeův příběh jako novomanželské exemplum -- 49

Orfeus hraje zvířatům. Orfeus solitér. Ikonografický typ -- 50

Orfeus mezi nimi. Roviny (sebe)identifikace. Giorgione, Cosimo Medicejský -- 51

Renaisance. Manýrismus. Baroko -- 55

Orfeovské výtvarné vyvanutí. Tizian – –	<b>55</b>
Emblematická a teologická literatura 16. a 17. století – –	<b>58</b>
Zrození opery z Eurydiky a Orfea. Hudební realizace kolem roku 1600 – –	<b>59</b>
Jacopo Peri, Giulio Caccini – –	<b>60</b>
Claudio Monteverdi – –	<b>62</b>
Christoph Willibald Glück, Jacques Offenbach – –	<b>63</b>
Hudební nástroje. Muzikologie – –	<b>64</b>
Klasicismus, romantismus – –	<b>65</b>
Od klasicistní winckelmannovské estetiky k romantickým hrdinům jiné kategorie – –	<b>65</b>
Historicko-duchovní syntézy. Kontexty 19. století a orfeovské variace – –	<b>66</b>
Ohlasy orfismu v komparativních mytologiích: Georg Creuzer, Pierre Ballanche – –	<b>68</b>
Orfeus, mág pravdy a lásky: Eliphas Lévi – –	<b>70</b>
Cestou okultismu: Papus, Sâr Péladan – –	<b>72</b>
Mudrc teozofického poslání: Jelena Blavatská, Edouard Schuré – –	<b>76</b>
Salomon Reinach a panorfisté – –	<b>83</b>
Stylové fantazie. Výtvarné kontexty – –	<b>84</b>
Antikizující a senzuální akademismus – –	<b>84</b>
Melancholie a symbolismus. Camille Corot, Gustave Moreau – –	<b>86</b>
Myšlenky ve hmotě. Sochařství. Auguste Rodin – –	<b>89</b>
Vyznavači Velké lyry. Stéphane Mallarmé. Félicien Rops – –	<b>90</b>
Moderní kontexty – –	<b>92</b>
Guillaume Apollinaire. Rok orfického kubismu – –	<b>92</b>
Dušezpyt orfeovským obrazem, básní i mýtem. Oskar Kokoscha, Rainer Maria Rilke, Sigmund Freud – –	<b>94</b>
Orfeův Stříbrný věk (Serebrjanyj věk) v Rusku i emigraci. Ruský symbolismus a moderna – –	<b>99</b>
Marina Cvětajejovová – –	<b>99</b>
Vjačeslav Ivanov a noví tragičtí Orfeové – –	<b>100</b>
Michajil Vrubel – –	<b>104</b>

Druhé identity. Francouzská moderna s tradicí – – **105**

André Masson – – **106**

Jean Cocteau – – **107**

Pod divadelním dvojvládím. Divadelní teorie, Friedrich Nietzsche, budovy 19. století – – **109**

Friedrich Nietzsche – – **109**

Architektura a výzdoba divadelních budov. Teatrologická ikonografie Apollóna, Dionýsa a Orfea – – **114**

Berlín, Schauspielhaus – – **116**

Paříž, Opera Garnier – – **117**

Vídeň, Staatsoper – – **117**

Drážďany, Semperoper – – **120**

České reakce. Národní divadlo v Praze – – **121**

Rakouské inspirace na Německých divadlech v Brně a Praze – – **129**

Německé městské divadlo v Brně: Dionýsos – – **131**

Nové německé divadlo v Praze: Orfeus a živé obrazy – – **132**

Orfeus v nich. Mikropříběh – – **137**

Orfeovská identita v trojúhelníku Julius Zeyer – Klementina Kalašová – Jaroslav Vrchlický – – **137**

Jiří Karásek ze Lvovic – – **152**

Emanuel z Lešehradu – – **153**

Výtvarné reakce po 1900 – – **154**

Jaroslav Horejc, Jan Štursa, Bohumil Kafka – – **154**

Jindřich Štýrský, Adolf Hoffmeister, Josef Šíma – – **155**

II. Slovanský Orfeus – – **157**

Lumírův medailon – – **157**

Geneze lokálních Orfeů, Homérů a Amfiónů: skald Braggi Bodasson, bard Ossian, gusljar Bojan – – **157**

Vyšehradský Lumír – thrácký Orfeus – – **163**

Pseudolumírové: bardí, kronikáři, zapisovatelé. Záboj – – **164**

Pravý Lumír: zjevení, autentifikace a vzájemné interakce – – **169**

<i>Rukopis Královédvorský, Děvín, Slávy dcera</i>	<b>170</b>
Od <i>Karnevalu</i> po Lumírovu Múzu. Výtvarné projekce (1848–1899)	<b>175</b>
<i>Lumír Václava Levého</i>	<b>177</b>
<i>(Ne)Lumír Josefa Mánesa</i>	<b>178</b>
Vícenásobné <i>v(V)aryto</i>	<b>179</b>
Lumíří múzy. Augustin Němejc, Alfons Mucha, Antonín Häusler	<b>180</b>
Vivat domus Thaliae! Národní pěvec na nároží i ve foyer	<b>183</b>
Múza s varytem a divadelnická Libuše	<b>187</b>
Velký kvartet: Bedřich Smetana, Julius Zeyer, Jaroslav Vrchlický, Josef Václav Myslbek. Lumírovský mikropříběh	<b>188</b>
Hudební rozhledy. Lumír krakovský a žrec Vitoraz	<b>196</b>
Lumírovské vyvanutí. Vyšehradská legendistika (1913) a vltavská regata (1926)	<b>198</b>
ZÁVĚR: Orfeus a Lumír Revisited	<b>201</b>
TEXTOVÁ PŘÍLOHA	<b>203</b>
BIBLIOGRAFIE	<b>216</b>
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA (samostatná příloha)	
Seznam vyobrazení	

„Orfeus namísto strun měl na své loutně šlachy básníků, a když na ně začal hrát, železo i kámen změkly, tygři zkrotli, velryby začaly v moři tancovat.“<sup>1</sup>

„I my Češi máme svou antiku, pradávnu vzdělanost, na níž se můžeme obrozovati!“<sup>2</sup>

„Té, již tyto řádky svědčí a k níž já těkavec v přátelské úctě a duševní lásce provždy setrvati si žádám, přeji, aby povždy zůstala tím, čím jest: Ženou v citu a mužem v činu.“<sup>3</sup>

## ÚVOD: Pokus o monografii motivu

V mantinelech možností a limitů ikonografických studií, tedy s výhodou širokého záběru a zajímavých konotací a rizikem jisté rozbíhavosti a neohraničitelnosti, by se tato práce měla přiblížit umělecko-historickému žánru monografií; avšak nikoli jasně formulovanému a uzavřenému biografickému přehledu „život a dílo“, který sleduje gradaci tvorby od primitivních počátků k nejsofistikovanějším projevům, ale monografii starověkého motivu, pohybujícího se v paralelních světech, kroužícího po umělecko-historických křižovatkách a někdy končícího ve slepých uličkách.<sup>4</sup>

Je-li studovaným oborem výtvarné umění, generované faktorem lidské kreativity, bylo by omezující striktně trvat na konsekventní řadě progresivního vývoje motivu, kdy každá další ikonografická podoba by nezbytně nutně musela přinášet inovaci nebo významový či formální posun, což by se řekněme na pozitivisticky nastaveném grafu pěkně vyjímal jako stále rostoucí a pokračující přímka vyčerpávajícího seznamu výtvarných či jiných uměleckých děl. Naopak, přes tisíciletí perzistující motiv indoevropského světa, vedle šerodávných pravěkých dokladů duchovní či sociální aktivity typu Velkých matek a zoomorfních animistických představ jeden z nejdéle existujících figurativních elementů, si nutně tu získával, tu ztrácel pozornost, jeho vizuální i obsahové hodnoty se nepravidelně vracely k předchozím recepcím, odkláněly se mimo nastoupenou ikonografickou linii nebo se

<sup>1</sup> William Shakespeare, *Dva páni z Verony*, Praha 2008, s. 59–60.

<sup>2</sup> František Žákavec, *Chrám znovuzrození*, Praha 1918, s. 141.

<sup>3</sup> Citát zdravice pro Klementinu Kalašovou ze zadní strany portrétní fotografie tzv. Augusty. *Fond Klementina Kalašová –Varia* (č. ANM/81/63/001767, Literární archiv Památníku národního písemnictví)

<sup>4</sup> V případě finále mýtu o Orfeovi má termín dead-end (slepá ulice) doslovný význam.



s ohledem na individualizovaný názor zcela popřely. Oba výše zmíněné přístupy, sumáře i analýzy, mají svou legitimitu a účelové užití: pokud by bylo potřeba dopracovat se znalostí o všech klíčových aspektech orfeovského mýtu, mělo by se ideálně sáhnout do encyklopedicky sumarizovaného zdroje ikonografických motivů; zajímala-li by někoho diverzita hraničící až s výjimečnými marginálními, periferními nebo nízkými projevy (v polaritě k univerzálním, centrálním a vysokým), musel by se smířit s relativní neukončeností a nedefinitivností takových ikonografických podkladů. Tyto tendence nutně nestojí proti sobě a v socio-kulturně orientovaných společnostech by díky sdílenému myšlení ani jedna nemohla fungovat bez existence druhé.<sup>5</sup>

Jak tedy přistoupit k orfeovské ikonografii, pokud si zvolíme metodologii stopování motivu a sestavování galerie Orfeů? Strukturální filozofie a lingvistika nahlížela orfeovské momenty v rámci kulturních dějin jako vynořující-zanořující se, přicházející-odcházející („va-et-viens“), fluidní, dokonce fosforeskující, ozvuky nepřítomné vibrace,<sup>6</sup> modernističtí religionisté shledávali skrze své interpretační mřížky determinační fázi těchto motivů období klasického Řecka,<sup>7</sup> kulturní antropologie dovozovala jejich univerzalitu ve vzdálených metaforických projevech u mezo- či severoamerických indiánů,<sup>8</sup> feministické teoretičky z nich pionýrsky odfiltrovaly androcentrickou optiku ve prospěch Eurydiky a poukazovaly na genderové stereotypy manipulace, voyerismu, tabuizace, psychologizace.<sup>9</sup>

Také vzhledem ke specifikům výtvarných projevů se nejprínosnější inspirací ukázal přístup kunsthistorika Abyho Warburga, jenž příznačně skrze orfeovskou ikonografii postuloval celý svůj koncept reflexe vizuálního umění. V Dürerově rytině *Smrt Orfea* rozpoznával prvek emoční síly-energetické abstrakce zděděné z antiky a transportované dále, skrze nějž umělecké dílo osciluje mezi touhou po dosažení absolutní ideové dokonalosti a po

---

<sup>5</sup> Oproti extrémům v antropogenetických (tzv. vlčí děti) či technických (umělá inteligence, mutace) oblastech, v nichž by se při určitých podmínkách dal lidský faktor zcela eliminovat.

<sup>6</sup> Robert McGahey, *The Orphic Moment: Shaman to Poet-thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé*, New York 1994, s. 138.

<sup>7</sup> Marcel Detienne, *The myth of „Honeyed Orpheus“*, v: Richard L. Gordon (ed.), *Myth, religion and society*, Cambridge 1981, s. 102, 107.

<sup>8</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mythologica. Od medu k popelu*, Praha 2006, s. 131–142. Petr Kyloušek, *Indiánský mýtus o „Orfeovi“*, GRAECO-LATINA BRUNENSIA 14, 2009, s. 131–141.

<sup>9</sup> Liz Locke, *Orpheus and Orphism: Cosmology and Sacrifice at the Boundary*, Folklore Forum 1997, s. 1–27; Liz Locke, *Eurydice's Body. Feminist reflections of the Orphic Descent Myth in philosophy and film*, Indiana University 2000, [www.cgjungpage.org](http://www.cgjungpage.org); Nora E. Offen, *Eurydice without Orpheus*, Bard College 2011, [www.digitalcommons.bard.edu](http://www.digitalcommons.bard.edu).

zprostředkování všech kvalit plně smyslového prožitku.<sup>10</sup> Tento element, definovaný jako formule patosu, sice o nějakých dvacet let později upozadil ve prospěch tzv. dynamogramů – metaforických reprezentací, nadaných jak bakchickou emotivní energií, tak přesvědčivostí formy – nicméně vizuální i mentální zkušenost s orfeovskou ikonografií ho zasáhla natolik, že ji jako jeden z klíčových fenoménů zapracoval do svého nekonečného obrazového *Atlasu Mnemosyné (Mnemosyne Bilderatlas)*.<sup>11</sup>

Taková kritéria totiž Abymu Warburgovi umožňovala aranžovat jednotlivé fotografie a obrazové materiály na 63 panelech, byť s vědomím všech rizik, která přinášela interpretace renesanční interpretace antických uměleckých forem.<sup>12</sup> Svůj projekt *Mnemosyné*, mapující, doslova i přeneseně, putování kulturních projevů (na úvodních panelech byly dle podstaty atlasu prezentovány kartografické dokumenty pro ilustraci kulturních diseminací ze zeměpisného i časového hlediska), sestavoval od roku 1924 do okamžiku smrti v roce 1929 na dřevěných černou látkou potažených tabulích za pomoci černobílých fotografií a reprodukcí dalšího obrazového materiálu (mapy, výstřižky z novin a časopisů, detaily z rukopisů atd.). Koncepce a obsah jednotlivých panelů nebyly definitivně uzavřeny, číslování a nižší paragrafování umožňovalo tabule podřazovat nebo seskupovat dle časem vynořených nových nápadů nebo nutných korektur. Ve finále měl *Atlas Mnemosyné* zahrnovat nejméně 79, možná až 200 panelových souborů:

[Panel číslo 5] Motiv matky a ženy v různých expresivních výrazech a emočních stavech, mmj. *Divá žena.(Maináda, Orfeus, Pentheus / Rasende (beleidigte) Frau. Mänade, Orpheus, Pentheus)*: uprostřed třetího sloupce ve společné sekci 12 (12.1. – 12.4.) vertikálně seskupené fotografie čtyř děl se scénou smrti Orfea, respektive Orfea a Eurydiky.

[Panel číslo 41] *Děsivý patos. Oběť. Nymfa jako čarodějnice. Uvolněný patos (Vernichtungspathos. Opfer. Nympha als Hexe. Freiwerden des Pathos)*: uprostřed

---

<sup>10</sup> Aby Warburg, Dürer and Italian antiquity, v: *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles 1999, s. 555. Christopher Johnson, *Signale: Modern German Letters, Cultures and Thought: Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca 2012, s. 63.

<sup>11</sup> Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii*, Praha 2010, s. 17.

<sup>12</sup> Warburg se nijak nedistancoval od subjektivního nazírání na problematiku, oproti některým svým následovníkům, Panofskému, Gombrichovi nebo Wittkowerovi, jenž se snažili etablovat ikonografickou metodologii jako objektivní disciplínu. Naopak, subjektivní aspirace hraničící s psychologizujícími pohnutkami shledával zásadními jak pro renesančního umělce (či tvůrce jiného období) adaptujícího konkrétní pro něj zajímavý, inspirativní, oslovující antický model, tak pro badatele-historika umění sestavujícího encyklopedii obrazových metafor. Ve Warburgově případě nicméně podpořené celoživotní vědeckou erudicí na poli filozofie, literatury, kulturní historie a dalších oborů. Tamtéž, s. 142, pozn. 275; Johnson, cit. v pozn. 10, s. 64.

třetího sloupce vertikálně seskupené samostatně prezentované fotografie pěti děl z druhé poloviny 15. století (č. 11–14) z orfeovského příběhu, s centralizovanou (rozměrově i významově) grafikou anonymní ferrarské varianty Mantegna nedochovaného originálu *Smrti Orfea*.

[Panel číslo 57, bez podtitulu-motta]: o Dürerových nositelích patosu (Orfeus, Herkules), symbolických gestech postav a angažovaných pozicích, ilustrovaných na fotografiích kreseb, rytin i obrazů, včetně rozměrné reprodukce *Smrti Orfea*.

[Panel číslo 70] *Barokní patetické únosy. Divadlo*: v rámci širšího tématu dramatických scén s *Únosem Proserpiny*, nejčastěji rubensovským, první tři fotografie zaznamenávaly postsaveryovský obraz *Orfeus hraje zvířatům (Legenda o Orfeovi, kolem 1630)*, který technicky, kompozičně i ikonograficky nesmírně zajímavě pojednával celý příběh. Do této kategorie zařazen patrně pro divadelní kulisovou kompozici díla i polarizující napětí klidové přírodní scenérie a dynamických pohybových událostí v pozadí (včetně pronásledování Eurydiky).<sup>13</sup>

Zážitek ze studia takové téměř sto let staré vizuální férie (1905, resp. 1929), navíc na mnoha místech koncentrované na orfeovské motivy, se prostě nemohl neotisknout do konceptu této práce (2011–14), obdobně jako v posledních letech fascinoval moderní sémiotiky, literární kritiky, filozofy, teoretiky vidění či průkopníky počítačové umělé inteligence (konceptuální grafy/conceptual graphs Johna Sowy ze 60. let). Ti ve fenoménu Warburgova *Atlasu* rozlišovali množiny diskurzů okolo termínu „kopie/reprodukce“: původní antický model (originální socha, reliéf, freska) → jeho reprodukce → renesanční interpretace (či přímo kopie) antického modelu (obraz, socha, grafika) → její reprodukce → kombinování předchozích reprodukcí s dalšími tu více tu méně inspirovanými kopii (novinové obrázky) na panelech *Mnémosyné* → kopie *Atlasu* na černobílých fotografiích, jež jediné umožňovaly další poznávání a studium problematiky; a v takových konsekvencích nacházeli přínosnou a vlastně i nutnou distanci k pochopení migrace (nejen) kulturních motivů, řečeno lingvistickou terminologií k posunu od metafory k metonymii.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Pozdější sumarizační záhlaví od Gertrudy Bing, na základě Warburgových poznámek. Warburgův odkaz na fotografiích a v dalších dobových i současnými technologiemi umožněných dokumentech spravují archivy a knihovny Warburgova institutu v Londýně. (<http://warburg.library.cornell.edu>; <http://warburg.sas.ac.uk>). Martin Warnke (ed.) et al., *Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin 2000 (<http://www.peter-matussek.de/philipp/mnemo/frames.html>).

<sup>14</sup> Roland Barthes, v: Johnson, cit. v pozn. 10, s. 65. Úvahu o cíleném provedení renesančních kreseb, potažmo grafik, v grisaillové technice jako nástroji pro vizuální antikizující unifikaci „metaforického odstupu“ použil již

## Struktura práce, literatura, terminologie

Vlastnímu těžišti práce, mapování ikonografických podob Orfea v evropském a především českém výtvarném umění 19. století, předchází nutný chronologicky řazený kulturně-historický prolog od antických primárních i sekundárních pramenů přes renesanční reflexe po sondu do literárních, výtvarných a duchovních kontextů 19. století s přesahem do modernistických směrů. Cílem takové expozice bylo vystopovat různé ikonografické typologie, kanonizované i ojedinělé, univerzální i personalizované, které by pak pomohly objasnit v dílčích sondách prezentované mikropříběhy z domnělých periferií: thráckého orfismu (kapitola *Orfismus*), ruského symbolismu (kapitola *Orfeův Stříbrný věk*), německo-české výzdoby divadelních budov (kapitola *Pod divadelním dvojládím*), pražského trojúhelníku kolem Klementiny Kalašové (kapitola *Orfeus v nich. Mikropříběh*).

Obdobným konceptem je pojednána i druhá část o specifické variantě slovanského, respektive staročeského Orfea. Z ještě koncentrovanějších časově-místopisných podmínek vzrostlá galerie by se měla pokusit o rekapitulaci hypotetických (kapitola *Pseudolumírové*), autentických (kapitola *Pravý Lumír*) či symbolických (kapitoly *Od Karnevalu po Lumírovu Múzu, Vivat domus Thaliae!*, *Velký kvartet*) Lumírů, to vše s vědomím falzifikátorského původu jeho literárního pretextu.

Za vzorovou literaturu, vhodně kombinující obecné přehledy s konkrétními případovými studii, se pro příběh o Orfeovu dají považovat publikace John B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, New York 2000 pro období středověku; Dorothy M. Kosinski, *Orpheus in the Nineteenth-Century Symbolism*, London 1989 pro francouzský symbolismus; Robert McGahey, *The Orphic Moment: Shaman to Poet-thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé*, New York 1994 pro (psycho)analýzu literárního symbolismu; Kaja Silverman, *Flesh of my flesh*, Stanford 2009 pro širokospektrální umělecko-literární komparace; Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner. Krajiny se zvířaty*, Praha 2000 pro ideální příklad soustředěné ikonografické studie.

V práci uváděné české pojmy nejsou závaznými vědeckými termíny, spíše vystižením množin a podmnožin jistých faktorů za účelem deskripce nebo interpretace, a vzhledem k lexikální odlišnostem od primárních či sekundárních pramenů v anglickém, francouzském, ruském nebo německém jazyce mohou nést jiné konotace. Termín „orfeovský

---

sám Aby Warburg na panelu číslo 49, věnovaném výhradně Mantegnovi a jeho okruhu. K tématu také Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*, Paris 2002.

příběh“ zahrnuje veškeré přímé, odvozené i metaforizované varianty mýtu o thráckém mistru lyry Orfeovi; „orfeovský potenciál“ označuje nadřazený soubor veškerých významotvorných hodnot včetně eschatologického orfismu, opět v přímém či přeneseném vztahu k mýtu; „orfismus/orfický“ odkazuje na existenci, praktikování a pozdější apropriování duchovně-religiózního směřování v jeho nejprozkoumanější řecké variantě; „[kubistický] orfismus“ souvisí výhradně s vlastní stylovou teorií Guillaumea Apollinaira.

## I. ÚVOD DO IKONOGRAFIE: Podoby Orfea

Soliterní mladistvý pohledný muž se strunným nástrojem v gestu hry a zpěvu, upomínajícím na jeho hlavní talent a výrazový prostředek, by mohl být uzlovým bodem orfeovské ikonografické typologie, nejen výtvarných zobrazení, ale i literárních nebo performančních výstupů, napříč staletími, nebýt dvou zásadních faktorů v jeho nazírání: dobového kontextu a míry interpretace. Konkrétní orfeovské příspěvky se svým způsobem nutně vázaly na svou intelektuální nebo mentální zkušenost, která ať už vědomě či mimovolně nakládala s předcházející tradicí konstruktivně, destruktivně či inovativně a byla motivována autorsky, objednatelsky, materiálově, tendenčně k určitému výkladovému přístupu. Mohla-li tedy postava Orfea měnit formální věk, barvu pleti, výraz, oblečení, druhy nástrojů, objevovat se na lodi, v horách, v podsvětí, ve vodách i ve hvězdách ve společnosti bohů, lidí, stínů, zvířat i stromů, fungovat jako pozitivní, následováníhodný či negativní, odrazující prototyp jednání a chování nebo zhmotňovat abstraktní vize o básnictví, hudbě, zpěvu, lásce, duši, magii, teologii, vědění, věštění, nesmrtelnosti a slávě, zapříčinila to kombinace určitých vnějších vlivů s vnitřními motivacemi.

Taková míra relativizování sice zneřehledňovala terén a komplikovala orientaci v tématu, jež by ideálně chtělo být kategorizovatelné, encyklopedicky deskriptivní a sumarizační, na druhou stranu však vrstvení objektivních i subjektivních významů bylo při vkladu lidské kreativity neopominutelné a i při nejvyšších nárocích na pasivní reprodukci nevyhnutelné, takže jejich dešifrování, dobové i současné, skýtalo jistou formu výzvy. I v rámci tak na první pohled syntetizovaného období řecko-římského starověku, pro téma z antické mytologie samozřejmě esenciální, totiž zdroje informací pro následné nejen umělecké interpretace variovaly natolik, že pro současné bádání dochovaly dokonce několik Orfeů a jejich příběhů.

## Orfeův medailón

V antropocentrické tradici, sumarizující osobu a osobnost Orfea (Orfés-dórský dialekt; Orfén; Orfás; Yrfe-etrusky),<sup>15</sup> bez nároků na chronologickou linii, tedy od nejstarších zmínek po kodifikační římskou literaturu, a s cílem shromáždit pevná data k následným spekulacím, Orfeův rodokmen jmenoval za otce jak Oiagra, severořeckého říčního boha nebo thráckého krále, tak boha Apollóna, za matku jednoznačně múzu Kalliopé, za nevlastní sourozence Lina,<sup>16</sup> Hymenaia a Ialema, za manželku nymfu nebo dívku Eurydiku, s přídomkem Agriopé, za syna Musaia, za následovníka Eumolpa Eleusínského, za životní data dobu generace před Homérem. V mládí byl vychováván kentauřem Chirónem a proslul především svým po matce zděděným uměním písňového přednesu, doprovázeného na lyru, kterým dokázal okouzlit přírodu i člověka. Praktikami buď dionýského, nebo apollónského kultu si vypracoval pozici zasvěcence, duchovního iniciátora. Jako jednoho z nejpřednějších výtečníků Řecka jej povolali i mezi Argonauty, na jejichž plavbě plnil obě výše zmíněné pozice, když přezpíval Istivé Sirény, svým spolurekům recitoval o vzniku a principech světa, připravil je na návštěvu Samothráckých mystérií a komunikoval za ně s bohy. Díky tajemným zážitkům z Asie, Frýgie, Egypta a Lybie, kam jej zavedla zpáteční cesta lodi Argo, se vrátil do rhodopských hor Thrákie jako ještě civilizovanější hrdina a přinesl tak svému lidu nová vyznání a rituály, písmo, texty. Ihned po sňatku mu jeho mladá manželka zemřela na uštknutí hadem, nešťastnou náhodou, nebo když prchala před dotírajícím pastýřem Aristaeem, takže milující Orfeus sestoupil do podsvětí, aby si svou lásku, nyní stín duše, vyprosil zpět. Nádhernou hudbou i zpěvy pohnul všechny obyvatele i služebníky Hádovy říše, až mu tedy vládcové temnot Eurydiku slíbili, pod podmínkou neohlédnutí se na ní cestou mezi živé. Tu však Orfeus zmítán láskou a touhou porušil, takže se mu ženin stín rozplynul a duše odešla definitivně podruhé.

V několikaměsíčním až několikaletém truchlení v samotách thrácké divoké krajiny, které ještě prohloubilo jeho pěvecké a básnické umění a sblížilo jej s živou i neživou přírodou, se stranil žen, někdy ve prospěch náklonnosti k mladíkům, a jiných životních slastí. Takové troufalosti rozvzteklily thrácké ženy, nebo mainády za nepodléhání bakchickým orgiím, nýbrž vyznávání apollónských pravidel, takže jej napadly, zabily, údy roztrhaly, hlavu

<sup>15</sup> Křištof A. Erhart (ed.), *Orfeův sestup do podsvětí. Výbor z orfických textů*, Příbram 2011, s. 141.

<sup>16</sup> O orfeovském topoi a dvojnické existenci hrdiny Lina (a z ní odvozených ikonografických typech): hudebníka, Orfeova nevlastního bratra, učitele mladého Hérakla, jenž jej v návalu zlosti a vzteku při lekci zabil (dle Hérodota), a mladistvého předčasně zemřelého poloboha z „múzičké“ oblasti Helikónu, oplakávaného slavnými pohřebními písněmi (dle Pausánia). Mercedes Aguirre, Linus fr. 2: Music and Death, v: Miguel Herrero de Jáuregui (edd. et al.), *Tracing Orpheus : Studies of Orphic Fragments*, Berlin 2011, s. 355–359.

utrhly a společně s lyrou, jejíž mocí se chtěl chránit, vhodily do řeky Hebru. Ojedinělá alternativa hovořila o usmrcení Orfea Dioovým bleskem za zpřístupňování tajemství bohů lidem. Vlny je zpívající a hrající odnesly až do moře, po němž dopluly od thráckých břehů až k ostrovu Lesbu, kde byly vyloveny dívkami nebo nymfami a s poctami uloženy: hlava pohřbena v Bakchově chrámu, lyra deponována v Apollónově svatyni; případně uťatou hlavu zanořili do skalní pukliny, vymezili jí vlastní chrámový okrsek, odkud šířila věštby a proroctví. Orfeovo ubité tělo Múzy nebo za své ženy kající se thráctí muži sebrali a pohřbili na severní straně Olympu. Pěvcův nástroj byl z piety komemorativně připomenut na nebesích v souhvězdí Lyry. V posmrtné existenci se Orfeova duše na věky spojila se svou vyvolenou Eurydikou, nebo jinak, převtělila do labutě, aby mohla zase někdy zaznít v jiném básníkově, pěvcově životě.

Tato na první poslech homogenní plynulá biografická story se však konstituovala přes tisíciletí v širokém regionálním i jazykovém záběru, takže každá, byť drobná varianta v příběhu nesla svou příslušnou interpretační motivaci. Starověcí komentátoři měli k dispozici nepochybně více zdrojů informací a dojmů pro konstrukci orfeovského příběhu než mytologickou sumarizující tradici a orfické textové prameny, tak zásadní, neboť dochované pro novověké reflexe, především kulturně-antropologickou autentickou zkušenost z religiózních nebo společenských praktik, lokální orálně tlumočenou legendistiku, hudebně-divadelně-výtvarné performance pro běžné i privilegované publikum. Všechny tyto výše zmíněné parametry jim umožňovali dle vlastního naturelu a povahy jejich tvorby přistupovat k mytologickým sdělením v již tom nejranějším období různě: faktograficky, euhemeristicky, alegoricky, fantasticky, didakticky, filozoficky.

### **Dochované literární, divadelní a výtvarné příspěvky. Primární a sekundární prameny klasické attické antiky, helénismu a římského umění**

Konkrétnější kontury dostával Orfeův příběh až v klasickém období na attickém Peloponésu, což bylo zapříčiněno dílem aliterátností nejstarší kulturní tradice, dílem absencí této postavy nebo jejich činů u základních kamenů starověké literatury, epika Homéra a mytografa Hésioda. Nejstarší písemné zmínky o jméně Orfeus se dochovaly v solitérních zlomcích ze 6. století př. Kr. ve formě přídomkových titulů „Orfeus slavný“ (jihoitalský básník Ibykos) a „Orfeus se zlatou lyrou“ (apollinský lyrik Pindaros, *Pýthické ódy*), soustředěnější



charakteristiky přinesly až převypravované scény z jeho příběhu od velkých athénských dramatiků a filozofů 5. a 4. století. Hlavního hrdinu Orfea údajně zapracoval do své nedochované zpěvohry *Liščí mainády (Bassaridaes)* Aischylos s akcentem na jeho krutou smrt z rukou divošských Bakchových kněžek, které poslal bůh v žárlivé pomstě proti adoraci Hélie a Apollóna, což by odpovídalo běžné dobové praxi nechávat v dramatech vystupovat nějakého legendického barda jako kronikářskou a uměleckou autoritu (jinde například Thamyris nebo Amfión); dále jako komparační nepřítomnou postavu múzického pěvce, jehož písně byly nadány kouzelnou mocí propojit přírodu a člověka, jej doloženě zmiňoval Euripidés v *Bakchantkách (Bacchae)*, jako exemplární příklad vznešenosti a duchovnosti v demytizačních *Žábách (Bátrachoi)* Aristofana (ústý Aischyla):

„To by mělo být posláni básníků, už od nejstarších dob ukazovali, jak byli oni vznešení bardi prospěšní. Orfeus nás uvedl do mystérií a ochránil od zabítí.“<sup>17</sup>

Ve filozoficko-etických analýzách se tu kriticky, tu oslavně vyjadřoval k Orfeovým dvěma zásadním scénám (sestup do podsvětí, smrt) i Platón v *Symposionu (Simposión)* a *Ústavě (Políteia)*, jenž tak reflektoval především ony orfické kategorie:

„Orfea Oiagrova odeslali z Hádu s nepořízenou; ukázali mu jen přízrak ženy, pro kterou přišel, jí samé však mu nedali, neboť se jim zdálo, že jest příliš změkčilý – bylť kitharódem – a že neměl odvahy pro lásku zemřít jako Alkéstis, nýbrž vším způsobem chtěl vejít do Hádu živ. Proto jej tedy bozi potrestali a způsobili, aby se mu dostalo smrti rukama žen.“<sup>18</sup>

“Tak prý [Er] viděl, jak duše Orfeova si vybírala život labutě, protože z nenávisti k ženskému pohlaví pro smrt od nich utrpenou nechtěla přijít na svět ze ženy; dále viděl, jak duše Thamyrova si vybrala život slavíka; viděl pak také, jak labuť přecházela k volbě života lidského a zrovna tak jiní zpěvní ptáci.“<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Verš 187. Ve výčtu dalších následováníhodných výtečníků minulosti následovali Musaios, Hésiod nebo Homér, ovšem zcela mimo své umělecké disciplíny, ale v civilistně-faktografickém měřítku: jako zdroj informací pro léčitelství, zemědělství, vojenství atd. V Euripidově tragédii (verš 563–64) dosahoval Orfeus až polobožských dionýsovských hodnot (verš 726–27), oproti hloupému a omezenému králi Pentheovi. Tudíž se vlastně ve formátu umrčené, styčném bodě dionýsovského, pentheovského i orfeovského mýtu, asocioval s božstvem, byl poctěn, nikoli potrestán. Takové pojetí dokladovalo jednoznačnou orfickou inspiraci a hypotetizovalo Warburgovu ikonografii na panelu 5 v *Atlasu Mnémosyné*.

<sup>18</sup> Platón, *Dialog Symposion*, Praha 2005, 179d. Platón posuzoval motivace hrdinů a hrdinek k sestupu do království smrti kategoricky: věrná Alkéstis prosila o možnost připojit se v podsvětí ke svému milovanému manželovi, hrdinný Achilles se chtěl vzdát života pro přítele Patrokla, jen Orfeus si přišel Eurydiku odvézt.

<sup>19</sup> Platón, *Ústava*, Praha 2014, 620a.

V propojení pěvcovy duše s labutí a jejich další naznačené reinkarnační cykly podnítily v následujících staletích, respektive tisíciletích poetické analogie, jež dále aktualizovaly ikonografii orfeovského potenciálu.

Do vrcholného období attické antiky se také datovala nejstarší dochovaná vizuální zpodobení, která napomáhala kodifikovat orfeovskou typologii pro soudobé i budoucí interpretace, rozvíjet v literatuře nedeskribované charakteristiky a zapojovat faktory jako objednatel, lokální tradice, cílová skupina do ikonografického kontextu. Na desítkách červeno- i černofigurových váz, kráterů, amfor se v rámci širších mytologických syžetů objevovaly i stěžejní scény *Orfea hrajiho zvířatům*, *Orfea v podsvětí* a *Orfeovy smrti* (obr. 1-5). Dle celkové estetiky výzdoby a malířsko-řemeslné úrovně se typologie hlavní postavy vyvíjela od marginalizovaného vousatého muže v dlouhém plášti s kitharou po hieratizovanou figuru mladíka s hladkou pohlednou tváří, ověčenými vlasy, s lyrou v ruce, v souladu s attickou nebo exotickou stylizací buď v lehkém chitónu na nahém těle nebo v přezdobeném řasnatém rouchu s frygickou čapkou. Konkrétní druh hudebního nástroje vždy spadal do skupiny strunných se specifikací praktické přenosné sedmistrunné lyry, čtyřstrunného forminxu, odlehčené verze pro ženy s dlouhými úzkými rameny barbitonu, velké čtyřhranné koncertní 11tistrunné kithary.<sup>20</sup> Populární motiv *Ubití Orfea* doprovázela i tematika utáť orakulární hlavy nadané magickými schopnostmi, která těžila z vícevýznamového kontextu orfických rituálů a rezonovala s místopisnou legendistikou. Zcela zřetelnou souvztažnost klíčových scén s otázkou smrti, respektive posmrtné existence si idealizovaly výmluvné mramorové reliéfy z oltářních panelů, jako například *Orfeus*, *Eurydika a Hermes*, na nichž právě postava průvodce duší Psychopompa odkazovala na hlavní učení orfismu a přenesla tuto roli i na Orfea (obr. 6).

## Helénismus

Byť se reflexe duchovně-rituálního učení, pojmenovaného po svém legendickém inventorovi Orfeovi, inkorporovala do všech vrstev mýtu a odvozených vyprávění v příslušné

---

<sup>20</sup> Miroslav K. Černý, *Hudba antických kultur*, Praha 2006, s. 108–116. Standardní korpusy byly zhotovovány ze dřeva, želvoviny, rohů a kůže, struny ze zvířecích střev nebo vláken rostlinného původu, trsátka plétka ze slonoviny nebo tvrdšího kovu. Již na vyobrazeních klasického období mělo jít o jistou formu mytologické ikonizace, neboť od homérského věku byli pro performanční akce preferováni místo kitharodů rapsódi, jež eposy nezpívali, ale pouze melodicky recitovali bez hudebního doprovodu, ten nahradila gesta s holí (rhabdos) nebo vavřínovou ratolestí. Legendické muzikální dovednosti měly konvenovat s magickou funkcí hudby v méně rozvinutých společnostech severořecké Thrákie a Malé Asie. Prvním historicky doloženým kitharódem, vítězem v hudebním klání, byl Terpandros z ostrova Lesbu, jenž hrál přímo na tam zanechanou Orfeovu lyru. Tamtéž, s. 134–144.

míře od nějakého 12. století př. Kr., včetně ohlasů ve filozofiích platónismu a pythágořeismu, nejpřesvědčivěji se představila v *Argonautice* (*Argonautiká*, viz Textová příloha) Apollónia Rhodského, rozsáhlé kronice plavby lodi Argó za Zlatým rounem. V silně manipulované a egyptským synkretismem poloviny 3. století ovlivněné básni přednášel autor ústy svého ikonizovaného alter ega orfické myšlenky, citoval ze „svých“ *Hymnů* a *Orfické Argonautiky*, angažoval se v orfických aktivitách (zasvěcení spolubojovníků na Samothráce, obětní rituály, přemožení nečistých sil). Tato vzájemná autentifikace měla vřadit Apollóniův epos mezi velká faktografická díla homérovského stylu a zároveň zpětně verifikovat všechny Orfeovy role, včetně autorské – u orfických svatých textů, *Orfik* (*Orfiká*, historiograficky asi ze 6. století) – a cestovatelsky iniciační, civilizačně misionářské (ve směru na Peloponés). Řecky psané beletrizované dobrodružství do exotických krajů, plné aktraktivních zápletek a fantastických událostí, bylo intenzivně faktograficky vytěžováno jak v helenizovaném Středomoří, tak o pár století později v literatuře vrcholného i pozdního císařství. U Apollónia vykryštovaly dvě důležité polohy orfeovského potenciálu, přenášející se i do ikonografické typologie: Orfeus jako mistrný hudebník, neboť dokázal svým zpěvem a hudbou ovládnout i nestvůry (*Orfeus hraje před Sirénami*, *Orfeus uspává draka strážícího Zlaté rouno*) a Orfeus jako opravdový mág, mystik, tajemství strážící kouzelník, jenž provedením rituálních úkonů, vyzváním duchů a mícháním bylin a kamenů pomohl k dosažení vítězství. Tuto druhou charakteristiku, tolik akcentovanou v renesančních výtvarných i filozofických reflexích, adoranou alchymisty a přebíranou ezoteriky 19. století však postihla spekulativní mystifikace, respektive nepřesnosti v interpretaci pozdějších komentářů: k čarodějnickým praktikám k dosažení cíle se uchýlil sám rozporuplný hrdina Jáson, Médein partner, nikoli po všech stránkách pozitivní Orfeus.<sup>21</sup>

Helénistická záliba v mísení stylů a prolínání žánrů přinesla v případě řeckého elegického básníka Fanokla (zlomek básně *Lásky*, kolem 225 př. Kr.) ještě jednu interpretační inovaci, výrazně postihující budoucí orfeovskou ikonografii: akcelerátorem běsnění thráckých žen a důvodem usmrcení Orfea byla totiž jeho homoerotická láska:

---

<sup>21</sup> Jáson se například při temném magickém počínání zahaluje do svého purpurového pláště od královny Hypsipylé z Lémnu, tedy do suvenýru z jeho nočních milostných dobrodružství. Tuto dalekosáhlou dezinterpretaci zapříčinily asi volné překlady *Argonautiky* do latiny (Varro, polovina 1. století př. Kr.) a přepracované komentáře od Gaia Valeria Flacca (1. století po Kr.), které pak byly následně přejímány bez ohledu na řecký originál. Bylo celkem logické, že k takové záměně mohlo dojít, logika dosavadních událostí kolem plavby Argo tomu napovídala: funkci kněze, obětníka, zasvěcence, hudebního kouzelníka zastával právě thrácký Orfeus. Navíc, hyperorfický epos měl přímo citovat posvátné texty tohoto náboženství, tedy druhotně i například *Lithiku*, údajně Orfeovo pojednání o přírodní magii, jako pozdně antické (cca 4. století po Kr.) dekodováno až ve 20. století.

„Nebo jako thrácký Orfeus, syn Oiagra, / zahořel láskou pro Kalaida, syna Boreova. / Často sedával ve stinném háji a zpíval / o své touze, nebylo klidu v jeho srdci, / ale bezesné trápení jej stále trýznilo v duši, / když pohlédl na mladičkého Kalaida. / Bistonské ženy mu nastražily léčku, obklopily jej / a zabily špičatými ostrými meči, / protože jako první ukázal Thrákům lásku / k mužům a nevelebil po ženách touhu.“<sup>22</sup>

## Literatura římského císařství

### Vergilius

Tuto informaci později nejvlivněji rozpracoval Ovidius v *Proměnách*, jimž nicméně ještě předcházelo druhé, pro orfeovskou ikonografii kanonické, dílo, Vergiliova latinská báseň z *Georgiky* (*Georgica*, kolem 29 př. Kr., viz Textová příloha). Čtvrtou knihu *Zpěvů rolnických* rámovalo pojednání o včelách jako podobenství o správné společnosti, založené na práci, službě velitelce i za cenu vlastního zániku, jíž ale v hmyzí říši scházela láska a umění, a vyprávění o expedici pastýře a včelaře Aristaea, kterého postihla neúroda. Aby zjistil příčinu tohoto neštěstí, chytil a spoutal mořského boha Prótéa, věštce a proroka: Aristaeův neúspěch byl pokutou za jeho neřestné chování vůči krásné dryádě Eurydice a způsobenou mnohačetnou tragédií jejího manžela Orfea. Po úspěšné misi v podsvětí se totiž Orfeus přemožený citem lásky po své ženě ohlédl a zemřela mu tak definitivně:

„Jaký to šílený pud“, tak zvolala, „zahubil tebe, / zahubil ubohou mne? – Již podruhé ukrutný osud / volá mě zpět, již pokrývá sen mé hasnoucí oči. / Buď již zdrav, jsem hnána, a strašná mě temnota halí, / vztahuji, ne již tvá, své bezmocné po tobě ruce!“

...

A když thrácký Hebrus svým prudkým vířivým proudem / unášel pěvcovu hlavu, již urvaly od sněžné šíje, / volal „ó Eurydiko!“ sám hlas, byť stydl už jazyk, / „ubohá

---

<sup>22</sup> „Avšak když se bojovní Thrákové dovědeli o hrůzném činu svých žen, / všechny je pojala strašná bolest, / potetovali své manželky, aby měly v kůži temná znamení / a nikdy nezapomněly na svou příšernou vraždu. / Takovýto trest za zabití Orfea platí ženy / ještě dnes za svá provinění. ... Usekly mu hlavu bronzovým mečem a pak / ji vhodily do moře přibitou k jeho thrácké lyře, / aby je obě unášelo moře, / smáčené modrými vlnami.“ Erhart, cit. v pozn. 15, s. 170–171, 183. S principem ritualizovaného tetování žen v oblastech řecké Thrákie se Fanoklés mohl seznámit při návštěvách makedonských dvorů Alexandra Velikého, na nichž působil, takže zapracoval tento etnografický element jako verifikační motiv i do své verze orfeovského příběhu.

Eurydiko!“, když duch již prchal mu z těla; / volání „Eurydiko!“ je slyšet po celém břehu.“<sup>23</sup>

V rámci vergiliovského zemědělsko-politického kontextu hrály důležitou úlohu popisy přírody, zvířat, a geografické odkazy na mýtická pohoří, řeky a údolí, ovládaná za jeho časů mocí císařského impéria, o to více pak překvapil nevídaně aktivní, angažovaný, dokonce verbální projev doposud anonymizované manželky Eurydiky. Ta si dovolila nejen promluvit, ale i umírněně vyčíst Orfeovi jeho netrpělivost a neovládnutí se. Fatální selhání možná odčinila až jeho utržená hlava (bez lyry), když plavíc se po Hebru místo orakulárních proroctví volala její jméno, nebo i komplexně neštěstí a smrt, jež by měly předcházet znovuzrození všeho živého a nové šanci pokusit se dosáhnout nebeské harmonie. Za použití orfických kategorií se Vergilius vypořádal s povinností poděkovat se císařskému patronovi, novému, lepšímu Aristaeovi, ochránci včelstev, jenž nad takovým očišťováním směřujícím k harmonii bude bdít.<sup>24</sup>

## Ovidius

Do ještě emotivnějších turbulencí lovestory se pustil i Ovidius v desáté a jedenácté knize multižánrových *Proměn* (*Metamorphōseōn librī*, 8 po Kr., viz Textová příloha), v nichž buď přímo reagoval na Eurydičinu výtku u Vergilia:

„Podruhé umírajíc nic nevyčte manželů svému – nač by si naříkat mohla, než na jeho přílišnou lásku? – jenom poslední sbohem, jež sotva on zachytil sluchem, pronesla tiše a zpátky se propadla do říše smrti.“<sup>25</sup>;

nebo dále košatě varioval načrtnuté obrazy podsvětních obyvatel, vyvanutí Eurydičina stínu, kolem truchlícího pěvce shromaždiště stromů a okolnosti, průběh i dokončení Orfeovy smrti:

„Orfeus za doby smutku prý naučil národy thrácké jinochům věnovat lásku a užívat v rozpuku mládí krátkého života vesny a první květy v ní trhat. ... „Hled’te, zde je ten

---

<sup>23</sup> Vergilius, *Zpěvy rolnické a pastýřské. Georgika a Bukolika*, Praha 1937, verš 315–558. Příběh o Orfeovi a Eurydice nahradil původní oslavnou báseň na Vergiliova přítele Cornelia Galla, jenž mezitím upadl v nemilost u císaře Oktaviána. Drobná genealogicko-recenzní zmínka se objevila ještě v *Eklogách*: „Pak by mne nepředčil v písničkách ni thrácký Orfeus ni Linus, / třebaže jednomu matka a druhému pomáhá otec, / Orfeu Kalliopéa a Linovi Apolló sličný.“ Vergilius, *Ekloga IV.*, verš 55–57.

<sup>24</sup> David Konstan and Pura Nieto, *Orpheus Reunited with Eurydice*, v: Herrero de Jáuregui, cit. v pozn. 16, s. 347–348. O roli včelaře Aristaea v orfeovském mýtu a strukturalistické analýze fenoménu včel-včelstev v antické religionistice Detienne, cit. v pozn. 7, s. 96–109.

<sup>25</sup> Ovidius, *Proměny*, Praha 1974, s. 271. O motivu ohlednutí a a přestoupení podsvětních pravidel u Ovidia a Vergilia (z psychoanalytického a strukturalistického hlediska) Kaja Silverman, *Flesh of my flesh*, Stanford 2009, s. 47–52.

muž, jenž ženami zhrdá!“ a vrhla břechťanem věnčenou hůl, svůj thyrsos, na zpěvná ústa. Thyrsos ovitý listím sic udeřil, ale nezranil však ho. Druhá kamenem hodí, jenž, okouzlen pěvcovou písní, třebaže prudce byl vržen, se zastavil u jeho nohou, jakoby omlouvat chtěl svou zběsilou opovážlivost. Byl by každičkou zbraň zpěv Orfeův zneškodnil jistě, kdyby příšerný hlahol a ječení flétny a rohu, výskání zběsilých žen, jich tleskot a tlučení v bubny nebyly přehlušily hlas kithary. Teprve tehdy kamení zbarvila krev, krev pěvce neslyšeného. ... Hlava i lyra pak do moře vpluly a daleko vlasti na břeh ostrova Lesbu se dostaly po dlouhé pouti. Na cizí písek je vynesly vlny. Hle, had se žene na jeho tvář i vlasy, jež zalila crčící voda. Na štěstí přikvapí Foibos a hadovo uštknutí zmaří: jakmile otevřel tlamu a kousnout chtěl, změnil ji v kámen, široký zející chřtán, jak byl, mu ztuhl a ztvrdl. ... Eurydiku tam najde a sevře ji v toužebnou náruč. ... Bez trestu nenechal Bakchos ten zločin na Orfeovi; truchlil nad ztrátou muže, jenž pěvcem byl slavností jeho. Veškeré thrácké ženy, jež zločinu přítomny byly, kořeny propletenými hned připoutal po lesích k zemi.<sup>26</sup>

Spolu s mnoha dalšími syžetovými novinkami Ovidius připojil k orfeovskému příběhu dvě esenciální trestné metamorfózy, byť se netýkaly žádné z hlavních postav (proměna hada v kámen, proměna vražedkyně ve stromy), specifikoval fanoklovskou Orfeovu orientaci jako efébofilii a nechal milostný příběh dvou manželů vyústit v nečekaný happy-end. Na intelektuálně zdatné publikum cílil i konverzační, apelativní formou básnického vyprávění, v níž právě Orfeus a Eurydika, respektive jeho vložené navazující narativy o dalších podobách (ne)šťastné lásky mezi bohyní a smrtelníkem (*Venuše a Adonis*), sochařem a jeho výtvozem (*Pygmalion*), bohem a krásným mladíkem (*Ganymédés, Hyakinthos*), princeznou a královským otcem (*Myrrha*), suplovaly literární mise en abyme celého díla, koncentrát téže struktury, námětů a poslání kompletní knihy.<sup>27</sup> Odtud se již dalo nakročit k logické sebeidentifikaci autora Ovidia s pěvcem Orfeem, respektive v reverzibilní záměně perspektiv v případě příběhu o Venuši a Adonisovi ke ztotožnění Orfea s bohyní, milující, oplakávající,

---

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 294–296. Důležitá byla protektivní úloha obou hlavních orfeovských božstev, nevlastních bratrů Apollóna Foiba a Bakcha.

<sup>27</sup> Barbara Pavlock, *The Image of the Poet in Ovid's Metamorphoses*, Wisconsin 2009, s. 89, 166. Vložené zpěvy nazývány *carmina perpetua*. Akcentace Orfeova zájmu o mladé hochy nezpůsobovala žádné erotizující provokace, naopak odpovídala jak běžným dobovým zvyklostem v patricijských kruzích pěstovat si něžná přátelství s mladíky tak stěžejnímu tématu ovidiovské knihy: proměňování (se), v tomto případě pomíjivosti efemérní chlapecké krásy. Konstan – Nieto, cit. v pozn. 24, s. 349.

sestupující do podsvětí hledat svůj láskyplný protějšek, a nešťastně usmrčené Eurydiky s předčasně zemřelým Adonidem.<sup>28</sup>

### **Horatius, Hyginus**

Horatiovy víceméně současné příspěvky s vergiliovskými a ovidiovskými, těsně kolem přelomu letopočtu, spolupodporovaly topoi mýtického Orfea jako dokonalého básníka, pěvce, harmonizátora živé i neživé přírody, vedle Amfióna, Arióna a Múz ideální vzor pro římské lyriky (*Ódy/Odes* I, III, kolem 23 př. Kr., obr. 7). Navíc, v *O umění básnickém* (*De arte poetica*, kolem 10 př. Kr.) oživil aristofanovskou tezi o důležitosti socio-kulturní role básníka, pěvce, potažmo umělce vůbec, neboť ten má především chápat, poznávat a tlumočit své zkušenosti dále, ať už multidisciplinární formou „*Ut pictura poesis*“ nebo civilizačním posláním:

„Orfeus – kněz, z jehož úst zněly hlasy bohů – vzal předkům, / obývajícím les, chuť vraždit, slast z krvavé stravy: báje pak praví, že s lítými lvy svedl zkotit i tygry. ... Tak došli slávy a cti oni božští pěvci a jejich / písň. Až pak přišel Homér.“<sup>29</sup>

Pokud výše zmíněné hvězdy augustovské lyriky a epiky zapracovávaly starší zdroje spíše selektivně a účelově, tak jejich současník, knihovník a polyhistor Hyginus, chtěl opravdová astronomická tělesa podrobit faktografické analýze kompendiální povahy. Obširnému spisu *O astronomii* (*De astronomia*, kolem 10 př. Kr.) předcházely stručné mytologické excerpty k nedochovanému rozsáhlému elaborátu *Báji* (*Fabulae*), s celkem ordinárními hesly k orfeovskému příběhu (kapitola 14, 251, 273), v hvězdoprávní aitologii převyprávěl starořeckou genezi souhvězdí Lyry: že byla sestrojena Hermem, rozezvučena Apollónem a přenechána Orfeovi poté, co sám bůh vynalezl kitharu:

„Po Dionýsem iniciované smrti Orfea Múzy umístily z vůle Apollóna a Dia mezi souhvězdí obraz lyry, vytvořený z hvězd. Vedle se nachází souhvězdí Klečící, který by mohl být Orfeem, zabitým thráckými ženami, protože viděl Dionýsova mystéria.“<sup>30</sup>

Mnohé pozdější reedice Hyginovy knihy komentovaly souhvězdí Lyry v jednoznačně orfické terminologii správně naladěné kosmické hudby, což by konvenovalo i s jedním z možných

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 96–99, 103–105.

<sup>29</sup> Horatius, *O umění básnickém. De arte poetica*, Praha 2002, s. 51–52. „Básně jsou jako obrazy, malba je mlčící poezie, poezie mluvící malbou.“ Tamtéž, s. 49. Horatius, *Ódy* I, 12, s. 29; *Ódy* III, 11, 13, s. 87.

<sup>30</sup> Hyginus, *O astronomii (De Astronomia)*, Praha 2013, s. 78–80; Hyginus, *Báje (Fabulae)*, Praha 2013.

zdrojů informací pro astronomické pojednání, zlomkem básně *Lyra*, mylně připisovaným Orfeovi.

## Orfismus

Výše diskutované otázky orfismu jako náboženského směru bylo opět nutné korelovat s metodologickými principy kontextu a interpretace, aby se bylo možné dobrat relevantního povědomí o jeho významu na orfeovskou ikonografii. Různé kořeny a denominace orfismu thráckého, řeckého, žido-egyptského či římského totiž nakládaly s orfeovským příběhem dle své vlastní motivace a cílů, takže by bylo přínosné pokusit se v problematice zorientovat.

Moderní vědecké teorie 20. století o orfismu, ať už na straně akademických panorfistů nebo jejich odpůrců z řad skeptiků, byly odkázány na minimum dochovaných autentických písemných pramenů, takže se kritickou optikou soustředily jak na analýzu klasického mýtu, tedy orfeovského příběhu, tak na památky hmotnotné i duchovní kultury: sekundární prameny, archeologické nálezy, etnologické rekonstrukce.<sup>31</sup> Etablovanému náboženskému učení samozřejmě předcházela jeho starší nekodifikovaná varianta, kombinující autochtonní kmenovou magii s přicházejícími egyptsko-maloasijskými vlivy kolem poloviny 2. tisíciletí. Tato směřování se i vzhledem k nízké koncentraci obyvatelstva Peloponésu a neusazenosti etnik jihovýchodní Evropy nijak primárně nesjednocovala, takže mohl paralelně a celkem nezávisle koexistovat mykénský Orfeus z Pylu (obr. 8), patrně wanax, panovník s titulem Orfeus; severořecký Orfeus z Piereiy, vůdce z oblasti domova Múz kolem řeky Haliakmon pod Olympem; thrácký Orfeus Kikónský, král z oblasti mezi antickými řekami Hebros a Nestos; Orfeus Odrysijský.

### Thrácký orfismus

Zatímco severořecké regiony vlivem dórských invází vplynuly do politického i duchovního režimu centrální Attiky, periferní oblast Thrákie se jako nebezpečně barbarská izolovala a zakonzervovala tak specifickou formu orfismu, tzv. thráckého orfismu, který v duchovních a sociálních potřebách společnosti přetrval zdaleka nejdéle a vystřídal jej až hluboko v pozdní antice etablované křesťanství. Mocenské akropole se svatyněmi a rituálními místy ovládal

---

<sup>31</sup> Zásadní objevy autentických orfických textů na papyru nebo kostěných, respektive zlatých destičkách z nekropolí v Derveni u Soluně (1962) a Olbii na Sardinii (1951–78) posunuly debatéry ke vědeckému uznání orfismu, alespoň pro 5. – 3. století př. Kr. Václav Cílek, *Orfeus: kniha podzemních řek*, Praha 2009, s. 179–191.



lokální král (nebo jiný aristokrat) v roli kněze, zasvěcence, průvodce podsvětím, jenž vyvoleným předával vědění o kosmických, božských či posmrtných entitách v rámci mystických rituálů na magických přírodních místech: v umělých nekropolích, podzemních svatyních, přírodních útvarech typu jeskyní, megalitických bran, vyvýšených pahorků.<sup>32</sup> V aliterátské společnosti si iniciátoři předávali znalosti ústní tradicí v rámci rodinného klanu nebo uzavřeného teologického společenství, čímž se vyprofiloval elitní orfismus pro vznešené, jenž je měl povýšit do božských sfér (ve směru zdola-nahoru, orfik se blížil k bohu), oproti orfismu lidovému či obecnému, založenému na mystickém entuziasmu přijetí božích pravd a očištění (ve směru shora-dolů, od boha k orfikovi). Nedílnou součástí obřadů představovaly především deklamace posvátných promluv a zpěvů, požadavky na tělesnou i duševní čistotu a adorace prvotně Velké bohyně, později nahrazené jejím synem, v hypostazi chthonickým Dionýsem a slunečním Apollónem. Celý tento kulturně-antropologický režim se měl odvozovat od primárního představitele thráckého etnika, Orfea, jenž založil či ovládal všechny výše zmíněné parametry.

Jeho životní osudy a především události související s cestou do podsvětí a způsobem smrti si někdy po prvním tisíciletí vynutily jistou formu beletrizace do nepsaného mýtického příběhu o tzv. anthropodaimonovi (polobohovi), který získal nesmrtelnost, aniž by byl božského původu, nikoli však potřebu vizuálního zobrazení, která se dostavila až po 1. století po anexi Thrákie římským impériem.<sup>33</sup> Vinou, či díky absenci psaných a výtvarných snadno exportovatelných dokladů zůstal thrácký orfismus velmi intaktním socio-duchovním konceptem, lehce tajemným, exotickým, fantastické představy vzbuzujícím.

## Řecký orfismus

V neupřesněné fázi vývoje peloponéskeho Středomoří, v těsně posthomérském období kolem 10. až 8. století, se vlivem migrace populací, zintenzivněním obchodních a politických vazeb rozšířilo povědomí o orfismu jižněji do centrální Attiky a východněji přes Helléspont do Malé Asie, respektive na řecké ostrovy. Thrácké kořeny se promítaly do místopisné a genealogické mapy adaptovaného mýtu, další kruciální hodnoty vyznání, tedy dosažení harmonie, poznání

---

<sup>32</sup> Civilizační, sociální či náboženské charakteristiky thráckých etnik se rekonstruuji především na základě archeologických nálezů z pohřebních lokací a mohyl, z nápisů a textů na funerálních výbavách či fragmentů kamenné architektury v otevřené krajině (nejprozkoumanější lokality tzv. Údolí thráckých králů v oblasti Kazanluko, naleziště Rogozen v oblasti Vračansko, megalitické památky v oblasti Buzovgrad, nekropole u Alexandrova v oblasti Chaskovsko a jiné). Požadavky magických, rituálních, duchovních, astronomických aktivit se ve skalnatém a lesnatém prostředí severního Řecka a Bulharska přirozeně propojily příslušnými přírodními profily. Valeria Fol, *Orfej trakiect – Orpheus, the Tracian*, Sofia 2008, s. 30–33, 50–76.

<sup>33</sup> Thrácká společnost fungovala jako aliterátská (resp. existují, byť nerozluštěné psané záznamy thráckého jazyka v abecedě) a anikonická (nikoli abstraktní). Tamtéž, s. 94.

a nesmrtnosti duše, se symbiotizovaly s obdobně uvažujícími směry centrálního Řecka, respektive maloasijského či egyptského učení. Hypoteticky se i tyto tendence mohly titulovat orfismem, neboť základ v protoindoevropské etymologii „orbh-“ znamenal „oddělit se, vymezit“, v řecké „orphne“ – „temnota“, tedy obsahoval zásadní elementy tohoto náboženství, ale až apropiace thrácké varianty s učitelem (o)Orfeem je mohla přesněji pojmenovat. Propracovaností obřadů, dodržováním etických pravidel a kultickou hierarchizací by se řecký orfismus řadil mezi regulérní náboženství, důraz na jistou formu utajování a na preferenci verbálních projevů nad písemnými by zase odkazoval na sektářská mystéria. K etablování se do polytheistického systému docházelo asi postupně, historické doklady mohly dokreslit až situaci 6. – 5. století: orfické společnosti vzývaly boha Dionýsa Zagrea, zasvěcenci se po rituálním návratu z podsvětí (katabasis) stávali bakchy či mysty, za zakladatele učení, autora posvátných textů a účastníka setkání se svým božstvem skrze způsob smrti (roztrhání – sparagmos) považovali dávného thráckého Orfea.<sup>34</sup> Starořecký orfismus tvořil jakýsi vyladěný středobod mezi dvěma extrémními směry duchovních mystérií své doby: starým intelektuálním pythagoreismem na straně jedné a orgiastickými kulty Dionýsa na straně druhé.

Z fragmentárně zachovalých textových pramenů, zvaných dle svého pseudoautora *Orfika* (*Orfické zlomky, Hymny, Orfická Argonautika*) bylo možné abstrahovat základní postuláty učení o kosmogonii, teogonii, eschatologii, z archeologických nálezů a sekundárních pramenů pak spekulativně zrekonstruovat každodenní, zasvěcovací či posmrtné rituály: svět pocházel z primárního vejce a zrodil se z Noci a Chaosu, vygeneroval řadu božstev, z nichž nejdůležitějšími byl Zeus všemocný a jeho syn, Dionýsos. Toho jako dítě obloudili, roztrhali, uvařili a snědli Titáni, skrze zachráněné srdce božského syna pak Zeus oživil nového Dionýsa. Divoké a smyslné Titány za trest sežehl bleskem, z jejich popela pak povstali lidé, mající tudíž podvojnou přirozenost – negativní temnou titánskou náchylnost k přemíře, moci a pozitivní zářivou božskou dionýsovskou.<sup>35</sup> Lidská duše s touto polaritou

---

<sup>34</sup> K mytografii Dionýsa-Zagrea Albert Henrichs, *Dionysos Dismembered and Restored to Life: The Earliest Evidence*, v: Herrero de Jáuregui, cit. v pozn 16, s. 61–68. Ke komparaci mytologií a rituálů dalších usmrcených a znovuoživených božstev (maloasijský Attis, egyptský Osiris, Adonis, řecký Dionýsos, sumerská Inanna, urský Baal) Paola Corrente, *The Gods who Die and Come Back to Life: the Orphic Dionysus and his parallels in the Near-East*, v: tamtéž, s. 69–74. K tématu orfických mystérií Růžena Dostálová – Radislav Hošek, *Antická mystéria*, Praha 1997, s. 96–158.

<sup>35</sup> K ritualizovanému použití sádry/sádrové hmoty v orfické náboženské praxi (pomalování obličeje sádrou, tedy vytvoření krycí sádrové masky při zasvěcovacích obřadech v odkazu na pomazání se Titánů k oklamání a vystrašení malého Dionýsa) Oscar Patón Cordero, *The Role of Gypsum in Orphism*, v: Herrero de Jáuregui, cit. v pozn 16, s. 119–122.

zápasí celoživotně, respektive i po smrti, s cílem identifikovat se s onou světlou stranou síly.<sup>36</sup> Z eschatologického hlediska byla ideální duše považována za nesmrtelnou, po očištění se navracela z podsvětí zpět na slunce, v praktickém provedení se na tuto cestu připravovala ještě v jedincově fyzickém těle průběžným procvičováním básnických manter, tedy vlastních orfických hymnů, jež vzývaly obrazy Hádova domu, jezera Paměti, ochranu hvězdných sfér, přímlovu u Persefony, a které jí byly zapsány na zlaté či kostěné destičky nebo papyrové pásy a po tělesné smrti jako doporučující dopisy vloženy na hranici, do hrobu, do nekropole.<sup>37</sup> Běžnou existenci orfické vnímali jako purifikační přípravu k dalším fázím, proto se kontinuálně fyzicky i mentálně očišťovali, zřikali masa a krvavých obětí, odívali jen bílá roucha rostlinného původu (ne živočišnou vlnu, nejčastěji len):

„ [Orfici obětovali] s posvátným mlčením, v bílém rouchu a s čistým tělem... čistota se získává očišťováním, koupelemi, prorokováním, jakož i tím, že se člověk zdržuje styku s mrtvými, soulože a každé poskvrně, a dále tím, že se zdržuje masa ze zašlých zvířat, parem a ryb černoocasých, vajec a vejce snášejších zvířat, bobů a ostatních věcí, jež zakazují požívat i kněží, provádějících v chrámech mystické obřady.“<sup>38</sup>

Jelikož se menšinový orfismus celkem přirozeně zařadil mezi nabídku duchovních proudů, intelektuální dovednosti klasických mytografů celkem promptně zalidnily tyto představy, reprezentované a tlumočené prazdrojem Orfeem, pantheonem nižších i vyšších Olympanů, jejich lidských protegé, motivací a událostí: Orfeus se tudíž stal synem Apollóna, dle thrácké genealogie asi Hyperborejského, múzickou hrou na lyru a zpěvem zvěstoval lidem božskou a přírodní harmonii, společně s Hermem provázel (svou) Eurydiku z podsvětí, kde hrál před jeho vládci, umírňoval zběsilé orgie Dionýsa-Bakcha a zato byl roztrhán divými ženami. Jistá trivializace příběhu nijak neubírala na jeho intenzitě a doboví interpreti, dramatikové, malíři, sochaři, filozofové, si byli velmi dobře vědomi všech vrstev mýticko-mystické orfeovské konstrukce. Proto mohl například Platón zároveň respektovat orfická stanoviska k jednotě univerza a reinkarnaci duše (i té konkrétní Orfeovy do labutě) a zároveň despektovat jeho bájnou láskyplnou misi do říše smrti, případně Pythágorás adorat matematickou souvztažnost sedmi strun Orfeovy lyry s tonální harmonií sedmi kosmických sfér a jejich schopností komunikovat s mrtvými stejně jako orfickou purifikační askezi.

<sup>36</sup> Erhart, cit. v pozn. 15, s. 21.

<sup>37</sup> Tyto interpretativní rekonstrukce, doposud založené jen na primárních či sekundárních, často pseudorfických textech, zásadně zpřesnily až nálezy tzv. zlatých, respektive kostěných tabulek z funerálních nalezišť v druhé polovině 20. století. Vedle písňových invokací na podsvětní témata obsahovaly obvykle úroveň zasvěcení a jméno nebožtíka. Viz pozn. 31.

<sup>38</sup> Diogenés Laertios, Životy filosofů VIII, 33, v: Erhart, cit. v pozn. 15.

## Helénistický a římský (novo)orfismus

Orfické ohlasy v klasické řecké filozofii pro další vývoj jakoby autentifikovaly Orfeovu pozici teologa, zakladatele učení a autora posvátných, byť utajovaných textů, proto se aktéři helénistického duchovního synkretismus ve spojení s protořímskou vědeckou fixací na písemné zdroje snažili obohatit, zaktualizovat nebo lokálně zaangažovat Orfeovi připisovanou tvorbu *Orfiky*. Za takových okolností vznikl někdy kolem poloviny 3. století *Orfeův Testament*, řecká báseň z žido-egyptského podhoubí myšlenkově otevřených egyptských center o b(B)oží jednotě: filozof Orfeus, jenž jako přímý Mojžíšův žák nahlédl pravdu o monoteismu a o víře v židovského Boha, sepsal ke konci života pro své dědice, reálné i myšlenkové, do básně (svůj/Orfeův) *Testament / Odkaz*. Třebaže již v novověku bylo dílo odhaleno jako padělek anonymního helénistického židovského intelektuála nadaného básnickými vlohami, přesáhl jeho filozofický potenciál i propagandistický význam daleko za hranice geografické i chronologické. Řecky psané verše v hexamtru o neviditelné, o to však mocnější podstatě Božské existence, jejích projevech na Zemi i na nebi a jeho/Orfeově osobní cestě za tímto poznáním, dedikované synu Musaiovi, mají budít zdání archaické autenticity (tedy předhomérské periodizaci kolem 13. století př. Kr.) jak formou – použitím větné skladby homérovského stylu, vřazením básně k ostatním textům *Orfiky* – tak obsahem – nepřímé odkazy na fundamentální postavy židovského náboženství Abrahama a Mojžíše či citace z „vlastních“ orfických myšlenek v nové reflexi. Zapojení dávné, ale stále povědomé pololegendické postavy do aktuálních židovských náboženských stanovisek mělo oslovit různé okruhy čtenářů: směrem k helénistickému řecko-egyptskému prostředí chtěl *Testament* svou starodávnou platností upevnit intelektuální postavení Židů a pomáhat v autonomizaci svého monoteismu, směrem k vlastním souvěrcům měl za cíl rozšířit jinak neměnné kanonické náboženské texty o díla pohanských osvícených mudrců (vedle Orfea např. Sibylly) a hlouběji se ukotvit ve filozofické tradici antického světa.

V jihoitalských nebo severořeckých, samozřejmě včetně thráckých, provinciích se orfismus praktikoval vzhledem ke vzdálenosti od metropole celkem nerušeně, v italských centrech svým způsobem rezonoval jak v etruské eschatologii, z milieu republikánského novopythagoreismu asi povstala pseudo-Orfeova *Lyra* (kolem 1. století př. Kr.), zlomek orfické básně o harmonickém souladu sedmi strun na jeho lyře, připodobňovaném ke koexistenci sedmi kosmických sfér (Slunci, Měsíci a pěti planetám, pozorovatelným bez dalekohledu pouhým okem) a vztaženým k povznesení duše (Eurydichiny, potažmo každého člověka) z podsvětí. Původně anonymní básnický zlomek byl římskými spisovateli mylně

vsazen do *Orfiky* na základě mechanické úvahy o tématu (báseň o lyře) a jediném možném „vhodném“ autorovi (nejslavnější antický hráč na lyru Orfeus), takže druhotnou kombinací orfického kosmogonického mýtu s klasickým mýtem o Orfeově hudebním mistrovství vznikl pozdější vlivný fenomén: idea harmonie hvězdných sfér, lidské duše a orfeovské lyry.<sup>39</sup>

Vycházejí z takového ideovo-textového amalgámu na křižovatce tehdejších světových siločar, původní řecký klasický orfismus se umně zadaptoval do svých synkretizovaných variant, nicméně hlavní rysy si stále zachovával. Citoval-li Vergilius ve finále *Georgiky* podobenství o reinkarnaci všeho živého, odkrýval orfické hodnoty zapracované v populárním novopythagoreismu, stejně jako Ovidius v *Proměnách* akcentoval orfické rituály, dokonce s mistrovskou rolí hlavního zasvěcence i pro eleusínská mystéria:

„Pak jej [Siléna] v okovech z vínků ke králi Midovi vedli, jenž Bakchovi orgie světil, s Eumolpem athénským do nich byv zasvěcen Orfeem samým.“<sup>40</sup>

Jako nejpozdnější se do textového souboru „podle Orfea“ připojil spis o přírodních a jejich charakteristikách *Lithika*, dle recentních teorií z asi 4. století, jenž následně vykladače orfismu přivedl ke zmýleným interpretacím Orfeových kouzelnických schopností v Kolchidě (v komentářích k Apollónově *Argonautice*).<sup>41</sup>

## Křesťanství

### Rané křesťanské exegeze

I sekundární orfické příspěvky, například judeo-egyptský *Orfeův Testament* monoteismu, se ukázaly jako důležitý argumentační mezistupeň pro recepci antiky v raném křesťanství kolem přelomu letopočtu. Skrze starozákonní myšlení si relativně mladé náboženské hnutí logicky hledalo historickou i teologickou relativitu tu v židovském tu v řecko-římsko-egyptském prostředí, a to jak v pozitivním vztahu prototypu – paralely, tak v negativním vymezení a distanci. Mezi ranými křesťanskými apologetickými autoritami ve druhém až třetím století

---

<sup>39</sup> Francisco Molina Moreno, Non-musical Notes on the Orphic Lyra, v: Herrero de Jáuregui, cit. v pozn. 16, s. 147–151.

<sup>40</sup> Ovidius, cit. v pozn. 25, s. 297. Eumolpos byl legendický thrácký pěvec, Orfeův žák, Dionýsův kněz, hlavní praktik Démétriových mystérií v Eleusíně.

<sup>41</sup> O recepci textů tzv. orfické *Lithiky*, konkrétně díla *Idiophyé*, pojednání o přírodních esencích, výluzích a zpracování rostlin Irene Pajón Leyra, Extraordinary Orpheus. The Image of Orpheus and Orphism in the Texts of the Paradoxographers, v: Herrero de Jáuregui, cit. v pozn. 16, s. 333–338.

(Taciánus, Theofilus a další) převažovaly názory odsuzující, tu mírněji tu přísněji, Orfea, mimo jiné právě i na základě jeho *Testamentu*, jako falešného proroka a barbarského plagiátora Mojžíše. Produkovali-li křesťanští apologeté typu Taciána takové striktní teorie, dokládané především analýzami literárních pramenů všeho druhu, nelze se divit, že v běžném intelektuálně-uměleckém prostředí konvertibilních kultur, náboženství a etnik pozdní antiky/raného křesťanství se na orfeovský mýtus nahlíželo ambivalentněji. Konkrétní příklad snahy o vyladění těchto zdánlivých opozit nalezneme u významného teologa Klementa Alexandrijského (konec 2. století), jenž se postavě Orfea věnoval obzvlášť důkladně. Sám konvertita se širokým helénistickým vzděláním hledal způsob, jak zachovat z pohanské řecké myšlenkové či literární a umělecké tradice to zásadní a postoupit je do služeb křesťanské víry.<sup>42</sup> Četnými odkazy na orfické texty (stále ještě chápané jako autentické komplexní dílo autora Orfea) argumentuje při svém odhalování mimohelénské (tedy upadající nemorální civilizací nepostíženého) původu hlavních myslitelů starého Řecka: Pythágoras byl Toskánec, Platón se inspiroval v Egyptě, Orfeus pocházel z Thrákie, Homér byl Egyptan.<sup>43</sup> Dobová situace nicméně pokročila, emancipované křesťanské náboženství se po Milánském ediktu (313) stalo oficiálním státním vyznáním se vši institucionální podporou, tudíž široce pojatých syntetizujících pojednání již nebylo tolik zapotřebí a nové církevní autority již mohly k pohanské antice zaujmout jednoznačnější stanovisko. Tak například svatý Augustin varuje své čtenáře před nástrahami a neupřímností Orfeových myšlenek, jenž se sice stavěl do role propagátora jednoho Boha, ale svými modloslužebnými praktikami jej jinak veřejně popíral.<sup>44</sup>

Takové výše popisované exegetické pojetí orfeovské role v historii křesťanského lidstva v průběhu helénismu a pozdní antiky se vázalo výhradně k literárním či obecně textovým pramenům a sloužilo významným křesťanským intelektuálům k odborným argumentacím, byť s veřejným výstupem. Neméně důležitým prvkem v perzistenci starších, silně zakořeněných představ se nicméně ukázala i zobrazovací tradice, a to jak ve výtvarné formě, tak v ideovém naplnění. Je samozřejmé, že se supervizualizované řecko-římské umění muselo dostat do jistého napětí s rezervovaným postojem k zobrazování u zatím marginálního náboženského hnutí, ale nalezením jistých styčných ploch mezi oběma (či více) charakteristikami se mohli lidé kolem druhého, třetího, čtvrtého století pokusit vzájemně

---

<sup>42</sup> Eleanor Irwin, *The Songs of Orpheus and the New Song of Christ*, v: John Warden (ed.), *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, Toronto 1985, s. 51–83

<sup>43</sup> *Stromata*, závěrečný díl Klementovy teologické trilogie. John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, New York 2000, s. 33.

<sup>44</sup> Patricia Vicari, *Sparagmos: Orpheus among the Christians*, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 66.

pochopit svou imaginaci. Do jednoho z takových elementů se propracovala právě postava Orfea.

## **Křesťanský Orfeus**

Jako slavný hrdina mnoha bájných příběhů a zasvěcenec a praktik orfických mystérií se pro křesťanské prostředí ve velkých centrech etabloval především jako muž, jenž sestoupil do podsvětí a navrátil se zpět mezi živé, průvodce a ochránce duší, zastánce harmonie a lásky.<sup>45</sup> Takovými charakteristikami ale disponovala také osobnost Ježíše Krista.

První stoupenci nové sekty věřili sebevědomě a přesvědčeně, takže jistě nutně nepotřebovali hledat nějaký důkazní materiál v podobě exegetických prototypů svých idejí a obhajovat tak existenci Kristova poslání. Stejně tak je zřejmé, že se antické mýty, již v římské interpretaci, proměňovaly, obohacovaly a různě akcentovaly (od Vergilia a Ovidia po novoorfické sekty), takže obsahovaly další námětové linie, nejen výše uvedené. Nicméně v typu Orfea-Krista s hodnotí psychopompa se obě představy, vizuálně i teologicky, protnuly. Pokud křesťanští objednatelé i jejich umělci-souvěrci (ovšem nikoli nutně) chtěli pokračovat ve výtvarné tradici (což má zrovna při funerálních rituálech své univerzální významy bez ohledu na druh náboženství), neměli jinou možnost než si adaptovat obrazový slovník pohanské antiky. S věroučným těžištěm v Kristově příkladu o nesmrtelnosti duše a vzkříšení po Posledním soudu se asocioval typ novozákonního Dobrého pastýře, ochránce duší – v zobrazovacím modu Orfea, hrajícího zvířatům: mladý muž ve frygické čapce a plášti sedí na vyvýšeném pahorku a hraje na lyru okolo naslouchajícím zvířatům. V raných verzích je důraz kladen převážně na narativní vyznění scény s přehlídkou šelem, ptáků, exotických zvířat (tedy tam, kde to prostorové kapacity dovolí a jsme schopni dle stavu zachovalosti posoudit), po usazení zobrazovacího modelu dochází k abstrahování se od doprovodné scénografie a ikonografický typ se stává víceméně srozumitelným zástupným symbolem (obr. 9).<sup>46</sup>

Na reprezentativních mozaikách, kamenných sarkofázích či katakombálních freskách (již od 2. století) se tak etabloval budoucí ikonografický typ Orfea-Krista, který v různých modifikacích přetrval až do pozdního středověku a zajistil mytologickému hrdinovi duchovní či uměleckou pozornost. I zobrazení Krista-Dobrého pastýře samozřejmě v rámci výtvarných

---

<sup>45</sup> Vztah Orfeus-Kristus je vzhledem k socio-náboženskému kontextu své doby zkoumán z pohledu křesťanského vůči antickému/pohanskému (marginálního vůči majoritnímu), tzn. zobrazení by se dle této logiky mělo nazývat Kristus-Orfeus (Kristus v podobě Orfea), křesťanští umělci/objednatelé se projektovali do pohanské vizuality, křesťanští filozofové se vymezovali vůči pohanské historiografii atd.

<sup>46</sup> Vicari, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 73–74.

forem variovalo i jinak než orfeovsky: například stojící postava s ovečkou na zádech se modelovala podle moschoforů (božstev nesoucích zvíře, Hermes, Mithra). Hraničními ukázkami pokročilého praktického duchovního synkretismu by mohly být i drobné amulety s magickými obrázky a nápisy, často právě alexandrijské provenience. Pro novodobé badatele exkluzivním případem (pro pozdně antické věřící možná běžným, jen se nám pro takové tvrzení nedochovaly nálezy) je dnes již zničená hematitová gema s vyobrazením ukřižované postavy pod sedmi hvězdami a půlměsícem a s nápisem v alfabete: Orfeos Bakkikos (obr. 10).<sup>47</sup> Komparací s dalšími artefakty obdobné povahy (např. magickými prsteny, amulety či papyry s Kristem-Horem, Apolem-Mithrou-Heliem-Hermem atd.) lze vysledovat, že šlo bezpochyby o předmět s teurgickým posláním, který měl nositelově duši zajistit nesmrtelnou nebeskou existenci. Přímluvcem měl být Orfeus i Kristus, respektive Orfeus-Kristus, přeneseně kterékoli božstvo, jež by mohlo být nápomocno spasení duše.<sup>48</sup> Ve stejném duchu rituálních amuletů, avšak v ještě přímější orfeovské linii, se používaly výše diskutované zlaté či kostěné plíšky s konkrétními úryvky orfických textů i jmény orfických zasvěcenců.

Na druhou stranu nelze podléhat dojmu, že se identifikace Krista s Orfeem obešla bez výhrad. Recepce obrazových forem (v tomto případě pohanských) a jejich využití pro nové významy (křesťanské) fungovala hladčeji v praktickém vizuálním modu, než ve filozoficko-teologických teoriích. Dokazují to například teze výše zmiňovaného Klementa Alexandrijského, jenž se ve *Výtkách k neznabohům* (*Protrepticus*) vrací ke svému „favoritu“:

„Dionýsova mystérie jsou dokonale nelidská! Jak praví básník tohoto obřadu, thrácký Orfeus. ... Ani u tohoto obřadu nebude bez užítka předložit jeho neužitečná symbola k vašemu odsouzení: kostka, koule, čamrda, jablka Hesperidek, řehačka-točící se vlčky, zrcátko, chomáč vlny.“<sup>49</sup>;

oceňuje Orfeovo hudební a pěvecké umění přinášející harmonii a okouzující přírodu, nicméně s tímto darem nakládal nesprávně: používá jej k thráckým falešným mystériím, bakchickým orgiím a pozemskému modlářství; oproti němu Kristus ví, jak pomáhat lidstvu, i bez lyry či kithary: svou písní (dle Klementovy terminologie Nová píseň zastupuje Boží Slovo) a myšlenkou se obrací k nebesům, oslovuje nesmrtelnou duši, vše stvořené je prostředkem k hudbě Bohu. Obdobně, nejslavnější žalmista Izraele, David, také hrál na

<sup>47</sup> Původně v Pergamonu muzeu v Berlíně, 3. – 4. století po Kr.

<sup>48</sup> Friedman, cit. v pozn. 43, s. 59–66.

<sup>49</sup> Klémens Alexandrijský, *Pohádka Řekům*, 2, 17, 2, v: Erhart, cit. v pozn. 15. Tento výčet zvukových a haptických hraček měl v rámci mysterijních rituálů připomínat scénu ze Zagreovského mýtu: když chtěli Titáni unést božího synka Dionýsa, odlákali ho lesklými a hrajícími předměty.



strunný nástroj s thaumaturgickými účinky (žaltář/psalterium, harfu), ale dokázal s ním navíc vymýtat démony a uzdravovat nakažené duše. Dle jiných autorů se však s takovým úkolem kvalitně vypořádal i Orfeus v *Argonautice*, když zvládl potlačit šílenství způsobované zpěvem Sirén.<sup>50</sup>

## **Středověk**

### **Raně středověké recepce Ovidia a Vergilia**

Následující staletí se s dědictvím antiky vyrovnávala rozličně: intenzivněji ve středomořských oblastech, vlažněji v zaalpských krajinách, striktně a nekompromisně v ikonoklastických obdobích, otevřeněji v periodách středověkých „renesancí“ (karolinské, ottonské). Autoritou Církevních otců podpořené teze o pohanských výtečných osobnostech, jež sice nedosahují křesťanských hodnot, nicméně jistou roli v civilizačním či filozofickém snažení směrem k Boží vládě sehráli (vedle Orfea například Platón, Pythagoras), postupně doplňovaly další exegetické přístupy k fenoménu antických mýtů: výklady alegorizační, moralistní, etymologické, euhemeristické.<sup>51</sup> Tyto náhledy nebylo nutné nově konstituovat, v jistých formách existovaly evidentně již v helénismu či pozdní antice, pro středověké myšlení vymezené kanonickými knihami a soustředěné na ustálení definice předobrazů-obrazů / typů-prototypů / typologických paralelismů, však přinášely cenný potenciál. Vedle toho, pro stále ještě početné skupiny aliterátských věřících byly biblické texty suplovány nejkompexnějším dílem Božím, knihou přírody a světa. A pro jejich pochopení a zpřístupnění ideálně posloužil alegorizační a moralistní aspekt. Toto hledisko se již prakticky využívalo při křesťanských exegezích Starého zákona, potažmo celého Písma, jako pomůcka pro objasnění mnohých „nestandardních neuvěřitelných“ událostí a scén, nebyl tedy důvod neaplikovat je i na stále ještě atraktivní, s odstupem času od emancipačních snah mladého náboženství již ne tak nebezpečné, příběhy pohanské. Společně s mytografickými a historickými kompendii soupeřili o pozornost středověkých komentátorů ikonická díla Vergilia a Ovidia, v nichž, jak uvedeno výše, není o orfeovské stopy nouze. Tehdejšími intelektuálům či literátům nestačilo mýtus o Orfeovi jen převyprávět či dle diktátu přepracovat, hledali jinou perspektivu pro vykreslení nového portrétu. Přidruženým efektem

<sup>50</sup> Irwin, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 54–55. Zde si Klement asi řádně neprošel všechnu *Orfikou*, v níž právě údajný Orfeus-autor akcentuje duchovní a duševní stránku pozemské i posmrtné existence, dále např. Eusebius, 4. století. *Argonautika* Apollónia Rhodského viz Textová příloha.

<sup>51</sup> Vicari, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 64.

takového přístupu se stala redefinice Eurydiky jako lepší či horší poloviny manželského páru. V nejranějších verzích mýtu se její postava vůbec nevyskytovala, později byla narativními opisy nominována na vedlejší ženskou roli pasivního spouštěče akce, až ve Vergiliově zpěvu Eurydika poprvé promluvila (byť třemi větami). V některých středověkých komentářích zastupuje tělesný, vášnivý, chtivý aspekt jeho povahy, přivádějící Orfea do pekelné nicoty, nebo zcela opačně reprezentuje ducha a dobro, dokonce Církev či personifikaci Boží lásky, za něž stojí podstoupit všechna protivenství, včetně tragické krvavé smrti. Za klíčový moment orfeovského mýtu se tak začínal považovat vztah obou milenců a jeho konsekvence, moralistně alegoricky interpretované jako pozitivní či negativní model, naopak jeho argonautské historky či orfické texty včetně zasvěceneckých aktivit byly pozapomenuty.

Například vlivné exegetické teze mytografa Fulgentia, formulované ve třísvazkové *Mytologii* (*Mitologiae*, asi 6. století), jen podtrhují predestinační ideu raného středověkého nazírání na lidskou (tedy i řecko-římskou historickou) existenci: bytosti jsou vyšším úradkem předurčeny k jistému jednání a poslání, v tomto konkrétním případě nasměrovány etymologickým rozbořením svých řeckých jmen: Orfeus odvozeno od „oraia phone“ (skvělý hlas) – Eurydika od „eur dike“ (pronikavý úsudek). Dle Fulgentia tak oba aktéři milostného příběhu alegorizují podstatu hudebního umění: moc a krása slov pohne posluchačem a harmonie tónů osvíjí jejich mysl. Zbylý účastník vergiliovského trojúhelníku, pastevec a včelař Aristaeus, je jako hybatel komplexnějšího děje nahlížen nejpozitivněji: jako jeden z nejvýtečnějších mužů (Aristaeus od „aristos“ – ten nejlepší) chtěl dosáhnout na tajemství harmonie a pravdy (v rovině mýtu získat Eurydiku).<sup>52</sup> Fulgentiova etymologická alegorizace tak přidělila jejich mýtické existenci abstraktní kvality, což dílem poskytlo uměleckým zpracováním všeho druhu dostatečný manévrovací prostor na různé reprezentace, a dílem dovolilo se postavám v lidské podobě posunout na cestě k abstrahovanému symbolu.

Ještě detailněji rozebral orfeovskou báji filozof Boethius („poslední Říman“, 6. století), bez jehož příspěvku ve *Filozofii utěšitelce* (*De consolazione philosophiae*) si nelze představit pozdější úvahy o Orfeovi. Vybral si jej, ústy Dámy Filosofie ve 12. básni třetí knihy, jako ilustrativní exemplum osudu lidského intelektu: je to sice dávno, kdy si thrácký básník Orfeus vyprosil svou mrtvou ženu Eurydiku z podsvětí, ale omámen láskou nesplnil podmínku neohlédnout se po ní na cestě mezi živé a přišel o ni navždy, totéž však potká vás, již máte na dosah své duchovní prozření, v posledním okamžiku podlehnete materiálním

---

<sup>52</sup> Friedman, cit. v pozn. 43, s. 88–90.

tužbám a ztratíte tak vlastní ideový potenciál vedoucí k dokonalosti.<sup>53</sup> Pro takové příklady křesťanského snažení o sjednocení duše a mysli se zdrojem nejvyšší síly, Bohem, a vystříhání se tělesných či pomíjivě atraktivních nástrah si autor i čtenář nemohli zvolit vhodnější antickou paralelu. A zároveň se v evropském intelektuálním okruhu nepřímo udržely před nějakými tisíci lety obdobně formulované představy orfismu (zahrnuté v platonismu, traktát *Filozofie Utěšitelka* bývá někdy definován jako novoplatónská psychomachie), které sice náležely pohanskému starověku, nicméně nevyjadřovaly antitezi k aktuálnímu náboženství.

Boethiův didaktický traktát, nesmírně populární jak v intelektuálních či školních kruzích tak u epigonů, komentátorů a glosátorů od doby vzniku až do 14. století, se stal pro mnoho čtenářů iniciačním setkáním s ovidiovskou i vergiliovskou literaturou, byť interpretovanou moralistně alegorickými exegezemi založenými na filozofických premisách, a šikovně tak doplnil paralelní etymologické výklady orientované na oblast umění, rétoriky, výmluvnosti (eloquentia), hudby (například u Fulgentia, Martiana Capelly, Nicholase Triveta) či euhemeristické tendence dokazující historicitu příběhu (Remigius z Auxerre).<sup>54</sup>

Takto široce komentované popisy Orfeova jednání a uvažování uvozovaly jakési prazdroje autoprojekcí do čtenářova/divákova vlastního myšlení (které se zásadněji projeví až v následujících směrech), tedy jak by se měl zachovat on sám, a konstituovaly angažovanou, za svá rozhodnutí a činy Bohem/bohy příslušně „odměněnou“, roli thráckého pěvce a básníka. Z jeho stínu se pak tu a tam vynořuje spoluhráčka Eurydika: pasivní objekt pozitivní (duchovní, eternální) či negativní (tělesné, temporální) lásky; klíčová osoba pro dějové konsekvence, avšak totálně marginalizovaná ve vlastním projevu. Zapojování obou milenců do scénického kontextu se nezdá být samoúčelné, protože právě alegorické filozofování nad tímto tématem na pomyslném jevišti dramatizuje události a postavy do „černo-bílých“ antitetických rolí v rovině mysl vs. tělesnost – duch vs. vášně – ctnosti vs. nectnosti. Aplikováno na konkrétní příběh, jinotajný středověký Orfeus reprezentuje krásnohlasou (po matce múze Kalliopé) výmluvnost (etymologie Oraia Phone) a harmonickou (lyrou doprovázenou) moudrost (po božském otci Apollonovi) a jeho žena Eurydika promarněnou

---

<sup>53</sup> Boethius, *Filozofie utěšitelkou*, Praha 2012, s. 115–117; Friedman, cit. v pozn. 43, s. 91–93; Vicari, in: Warden, cit. v pozn. 42, s. 68–69.

<sup>54</sup> První relevantní studie o původní *Aeneidě* se datují do 9. století, o *Proměnách* až ze 12. Století. O používání textových podkladů ve středověké výuce více Friedman, s. 95–97. O dalších komentářích orfeovského mýtu v různých evropských centrech (Remigius z Auxerre, Martianus Capella, Notker Labeo, William of Conches/Vilém z Conches ze chartreské školy, Nicholas Trivet, Petr z Paříže, Bernardus Silvestris, Pierre Bersuire, Arnulf z Orleans a další). Friedman, cit. v pozn. 43, s. 98–115; Vicari, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 66–69. O pohanských mýtech jako skrytých popisech přírodních jevů ve středověku (Vilém z Conches) a renesanci Pierre Hadot, *Závoj Isidin: esej o dějinách ideje přírody*, Praha 2010, s. 84–88.

bystrou mysl (etymologicky Eur Dike), svázanou s bláznovstvím pozemského světa a stravovanou vášněmi (v podobě jedovatého hada). Takové abstrahované pojmy láska – rozum – mysl – duše – vášně – ďábel – smrt - peklo – píseň, zpětně zhmotněné opět do vnímatelného rozměru muž – žena – had - lyra, samozřejmě konvenovaly i výrazovým prostředkům právě se emancipujících světských aktivit typu her, románů, písní, básní či ilustrací.

### *Ovide Moralisé*

Pro budoucí zábavu skýtající díla byly nosné jak výše zmíněné symboly orfeovského mýtu, tak narativní potenciál báje a žánrová pestrost od lyriky, přes epiku až po krvavou tragédii. Vedle filozofické „vědecké“ literatury se koncem 13. a počátkem 14. století objevují i větší „populárně-naučná“ ovidiovská kompendia, která pružně reagují na poptávku po větším oživení antického dědictví, ale zároveň drží svůj přísně křesťanský kurz. Do takových informačně obsáhlých zdrojů bylo možné sáhnout pro inspiraci i konkrétní „fakta“, jelikož jejich autoři se museli vypořádat se všemi diskutabilními, ve starších filozofických tezích víceméně neřešenými podrobnostmi mytologických metamorfóz, chtěli-li dostát závazku komplexnosti. Jednou z nejintaktněji zachovalých variant je kniha *Ovide Moralisé*, připisovaná anonymnímu francouzskému františkánovi kolem roku 1300, která detailně rozebírá a v duchu křesťanské etiky vykládá téměř každý verš původních *Proměn*. Pozornosti komentátora pochopitelně nešel ani příběh o Orfeovi z X. a XI. knihy, rozpracovaný do sedmi, respektive dvou kapitol, prokládaných vždy příslušnými alegorickými a moralistními veršovanými výklady celku i detailů („Exposicion morale et allegorique“). Jistě, pro ilustrativnější provázání báje s exegezí se muselo sáhnout hlouběji do studnice znalostí křesťanství či kanonických (i apokryfních) knih, stejným dílem tak ale mohlo jít o čistě praktické řešení problému s argumentováním tak rozsáhlého textu. Pokud se v předchozích pojednáních mytologické postavy a události vykládaly pomocí jinotajů a abstrahování, v *Ovide moralisé* se pracuje se slovníkem ne nepodobným terminologii raně křesťanských autorit typu Augustina či Klementa Alexandrijského s jejich typologickým paralelismem: cituje se Nový i Starý zákon, Eurydika anticipuje pramáti Evu, had Satana, Orfeus Ježíše Krista a Davida, harfa/lyra kříž, sedm strun sedm ctností sedm sfér, sňatek milenců inkarnaci božské mysli do lidské podstaty; jeho zpěvem okouzlené stromy a zvířata se přirovnávají k apoštolům a učedníkům, sestup do podsvětí k zmrtvýchvstání, krvelačné kikónské ženy k proradným židům, Bůh Otec k Bakchovi (sic!), neboť oba potrestali viníky smrti svých

„hrdinů“ atp (obr. 11).<sup>55</sup> Hlavní ideový syžet, tedy příběh o Orfeovi a Eurydice jako alegorie duchovních a intelektových hodnot směřujících k nejvyšší pravdě a dobru, ale ze své cesty odkláněných pozemskými touhami až k posmrtné existenci, zůstává víceméně nezměněn, inovací se zdá být zvýraznění kontrastu mezi kladným mužským a záporným ženským potenciálem (na všech úrovních) a zatraktivnění motivu lyry/harfy, hry a zpěvu, a jejich magických schopností. S takto christianizovanou recepcí orfeovského příběhu se soudobý čtenář ještě nesetkal, byť na variantách se bezpochyby pracovalo. Z obdobných premis tak například vychází latinské *Alegorie (Allegoriae)* Giovanni del Virgilia (kolem 1325), které neopominuly ani originální romantický happy-end znovushledání milenců v posmrtném stavu: po neúspěšné misi v podsvětí bájný Orfeus nepřestával myslet na svou ztracenou Eurydiku a zavrhoval ostatní ženy, tedy moudrý a výmluvný rozum stále hledal svůj pronikavý úsudek a již poučen z cesty do pekla se stranil rozkoší a vášní. Svou lásku věnoval pěvec mužům, tedy mužský aspektům své podstaty – zdrženlivosti, zbožnosti, duchovnosti, takže z pohledu pozemských potěšení, byť se o něj pokoušely a trhaly jej na kusy, vlastně zemřel. A teprve nyní se Orfeus opět setkal se svou láskou Eurydikou, a člověk mohl znovu získat svou mysl.<sup>56</sup>

Je velkým pokušením snažit se stanovit jistou chronologickou hranici, na níž by končilo středověké pojetí orfeovského mýtu a začínalo renesanční, ať už v rovině literární, kulturologické nebo kunsthistorické. Navíc by to pomohlo striktnější kategorizaci určitých podob Orfea/orfeovských událostí, přehledně typizovaných pro jednotlivá historická období. Avšak, na takových principech ikonografické motivy nefungují. Prolínají se časově, lokálně, významově, což je činí pro čtenáře i diváka zajímavé, nicméně o to složitěji definovatelné. Stejně jako prostupují antické reminiscence do středověké kultury, tak z mediévistické literatury vyrůstají rozličné renesanční reprezentace. Nemístná generalizace by atraktivní tématice asi spíše uškodila.

Přesto se, řekněme od druhé poloviny 14. století, ve velkých intelektuálních světských centrech rodí protorenesanční díla (nikoli nezbytně pouze od profánních autorů), která přirozeně tlumočila výše zmiňované alegorizační mechanismy, ale navíc byla charakterizována ještě humanističtější názorem na věc. Zapracovávala standardní ověřené mytografické postupy (euhemeristický, alegorický, etymologický, tropologický, anagogický atd.), vedle toho byla ale schopna inovativních výkladů a akcentace nových hledisek,

---

<sup>55</sup> Cornelis de Boer (ed.), *Ovide moralisé en Prose*, Amsterdam 1954, s. 254–270, toto vydání bez ilustrací; Vicari, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 70–72.

<sup>56</sup> Friedman, cit. v pozn. 43, s. 122–124; Vicari, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 69.

soustředěných na prospěch a progres lidského potenciálu. Tímto způsobem se ze starších zdrojů „oprášila“ Orfeova hodnota civilizačního hérao, nadaného lidskými i uměleckými kvalitami, kněze, teologa, praktika umírněných rituálů, harmonizátora živé i neživé přírody, vznešeného muže. A nově se přidružila role milujícího dvorného manžela, věrného svému ideálu až do smrti. I postavě Eurydiky se dostalo jisté formy emancipace, třebaže mírné.

## Romance

S takto nastavenými parametry si není těžké představit, že vedle alegorizačního poslání začala čtenáře a čtenářky zajímat i světská složka orfeovské romance. Na kostru bájného milostného dramatu, dle potřeby tu s happy-endem, tu s tragickým vyústěním, se navlékly vznešené reálie a doplnily populární ideou kurtoazní lásky. Dal se využít i žánrový potenciál báje, v níž se často zpívá, básní, oslovuje, diskutuje, stejně jako pestré lokace událostí, umožňující líčení pohádkových krajin, popisy atraktivních kostýmů, fantaskních zvířat až na hranici ekfráze. Nepochybně, i o jiných antických hrdinech z trójské války, alexandrovských tažení, dobytí Théb se skládaly básně, nicméně pro sebestylizaci truvéra – autora a účinkujícího v jedné osobě – a naslouchající opěvované dámy posloužili vzorově právě hudební magií nadaný krásný rytíř Orfeus a jeho objekt touhy, nedosažitelná žena princezna Eurydika. Za takových okolností tudíž mohla vzniknout díla typu *Sir Orfeus* (*Sir Orfeo*, anonymní staroanglická romance o králi Orfeovi a královně Heurodis z Winchesteru, kdysi zvaném Thrácie, a jejich happy-endovém souboji s pohádkově démonickým králem z podzemní říše; kolem 1325, bez ilustrací, 1975 přeloženo J. R. R. Tolkienem), *Orfeus a Eurydika* Roberta Henrysona (*Orpheus and Eurydice*, skotská moralistní romance před 1500 o thrácké královně Eurydice a jejím vyvoleném (sic!) krasavci a pěvci Orfeovi, jenž ji sice z Hádu vysvobodil, ale pohlédl na ni před odchodem z podsvětí a ztratil ji navždy) či nespočet dalších drobnějších básní a kupletů (Martianus Capella *O svatbě* (*De nuptiis*), nedochovaná bretaňská báseň *Lai d'Orfée*)<sup>57</sup>; a inspirovat tak zásadním způsobem současné ilustrátory i „volně“ pracující umělce. Thrácký bard i lesní dryáda byli oblečeni do soudobých šlechtických šatů a účesů, Orfeus hraje na rebek (středověký strunný nástroj se smyčcem velikosti kytary) nebo harfu, v krajině za truchlícím mužem se koná lov, vchod do podsvětí je vystavěn do podoby hradní brány. Moc lásky zvítězí i nad peklem a smrtí a milenci se šťastně shledají, jak ukazuje v tomto období nejčastěji zpodobovaná scéna. Takové zpředmětnění citů však přesto neneslo

<sup>57</sup> Friedman, cit. v pozn. 43, s. 161, 175–210; Vicari, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 63, 74–76.

žádné známky blasfemické polarity světské versus posvátné, vždy bylo i v sebezábavnějším díle zachováno alegorické poslání a křesťanská symbolika (obr. 12).<sup>58</sup> Vyobrazení ve středověkých romancích 14. a 15. století sice nezkonstruovala žádný univerzální ikonografický typ Orfea, spíše rozšířila možnosti výtvarné reprezentace a zaktualizovala scény pro současného diváka.

## Renaissance

### Protorenesanční hrdinové

Také v rámci filozofických příspěvků se žánr popisných ovidiovských komentářů zdál již vyčerpán, nastoupila jiná formátování poučné literatury: encyklopedicky koncipovaná suma vědění čerpala tu z antických pramenů, tu z nedávno minulých tezí a sloužila lépe studentům historie či adeptům básnictví než účastníkům teologických disputací. V liberálnější atmosféře univerzit s již etablovanými „artes“ tímto způsobem zafungovaly kupříkladu *Rodokmen vznešených* (*Genealogia deorum gentilium*, kolem 1363–73) Giovanniho Boccaccia nebo *O Herkulových pracech* (*De laboribus Herculis*, před 1406) Coluccia Salutatiho. Oběma italským humanistům imponují hrdinské činy a velká dobrodružství antických bájí, hraničících s pohádkovými příběhy, z nichž si lze vzít etické následováníhodné poučení. I básníci mohou být reci a bojovat s nestvůrami a neřestmi, pozdvihovat lidstvo a stát mu příkladem k cestě za ctnostmi a slávou.<sup>59</sup> Právě do životopisného medailonu o Orfeovi se podařila vtěsnat doposud útržkovitě prezentovaná legenda v maximální obsažnosti: thrácký Orfeus byl jednoznačně Apollonovým synem, plavil se s Argonauty, prožil si příběh s Eurydikou, jeho hlava po krvavé smrti konala cestou na Lesbos zázraky. Takto definovaná rodová predestinace rezonovala s Boccacciiovým humanistickým názorem na pionýrskou roli umění a dovedností: lyru, nejvýtečnější nástroj pro šíření moudrosti a harmonie, daroval Orfeovi bůh Merkur, neboť v básníkovi a pěvci rozpoznal výjimečný hlasový a řečnický talent, kterým jediným pohnul strnulými stromy, tedy zatvrzelými a omezenými lidmi. Navíc, jeho odtržená hlava s lyrou neustávaly šířit Orfeovo jméno a umělecký věhlas ani po tragickém skonu, tak jako vynikající mužové za pomoci svého ideového nástroje nenechají

---

<sup>58</sup> Celine Richard, *La Légende d'Orphée et d'Eurydice au XVIe et au XVIIe siècles*, v: Catherine Camboulives – Michèle Lavallée (et al.), *Les métamorphoses d'Orphée*, Tourcoing – Strasbourg – Bruxelles 1995, s. 44; Friedman, cit. v pozn. 43, s. 172. Symbolika: had/drak-Đábel, podsvětí-peklo, idealizovaná krajina-ráj, Orfeus-křesťan zachraňující svou Eurydiku-duši.

<sup>59</sup> Friedman, cit. v pozn. 43, s. 136.

zaniknout svou slávu.<sup>60</sup> I z této stručné ukázky lze odvodit posun v teoretizování o etické povaze pohanské mytologie, který vygraduje ve vrcholně renesančním prostředí intelektuálních, především italských, center. Středověcí Orfeové plnili beze zbytku roli exemplárního pohanského antetypu přesně určených křesťanských hodnot, směřujících různými cestami k dosažení spásy duše a k vyhnutí se věčnému zatracení, často na základě „exaktních“ metod (etymologické rozbory, moralistní starozákonní či novozákonní paralely). Renesanční Orfeové své nadání rozvíjeli ve prospěch lidských ctností a kvalit, skrze božské šílenství (*furor divinis*) zhmotněných například do uměleckých výkonů, a jejich činy a osudy měly být připomenutím nebo varováním pro současnou křesťanskou existenci.<sup>61</sup>

### **Křesťanský novoplatonismus (novoorfismus) nejen na Akademii v Careggi**

Kde jinde by se měla vyjevit nejdůležitější ikonizace orfeovského mýtu pro výtvarné umění, ve smyslu konstitucionalizace a etablování novověkého symbolu, než v druhé polovině quattrocenta ve vzrůstajících se italských mocenských střediscích? Oč plynuleji se díky zkoumání a prohlubování znalostí o antické filozofii, literatuře či umění mytologie včlenila do běžného, nejen elitně intelektuálního, vnímání, o to variabilněji až hravěji s ní bylo nakládáno. Již se nevyžadovala striktní integrita výhradně řecko-římského mýtu, pracovalo se ve prospěch fantazijnějšího použití jednotlivých motivů až k hranicím se synkretismem (zapojením dalších „pohanských“ duchovních směrů jako například zoroastrismu, egyptského hermetismu, maloasijského pythagoreismu atd.).

#### **Marsilio Ficino**

Určujícím aspektem pro orfeovské interpretace a reprezentace napříč vévodstvími, městskými státy či republikami, i díky fluktuujícímu angažmá učenců, literátů a umělců mezi nimi, se ukázal křesťanský novoplatonismus, myšlenkový směr reagující jak na originální platónskou filozofii klasického Řecka, tak na druhou vlnu plátónského druhu v pozdním římském císařství. Idea se v symbióze místa, času, patronátu a finančních prostředků na několik desetiletí zhmotnila do ozvěny slavné Platónovy Akademie, tedy florentské Neoplatónské Akademie (*Accademia Neoplatonica*), místa intelektuálních, překladatelských a badatelských

<sup>60</sup> Friedman, cit. v pozn. 43, s. 140; Vicari, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 67–68.

<sup>61</sup> Vzorový příklad koexistence profánního a posvátného ve prospěch euhemeristické exegeze antiky představovaly reliéfní medailony na soklu florentské zvonice s vyobrazením prvních vynálezců, zakladatelů umění, řemesel, poznání: Orfeus jako otec poezie. Jean Seznec, *The survival of the pagan Gods*, New York 1953, s. 30–31.



aktivit. Dle recentních názorů spíše studijní „think tank“ než opravdový školní ústav byl mezi 1463–99 (rozpuštěna v 1522) formátován dle představ filozofa Marsilia Ficina za iniciační a materiální podpory Cosima Medicejského v jeho venkovské rezidenci v Careggi na okraji Florencie (zde také Cosimo zemřel v roce 1464, jeho vnuk Lorenzo Medicejský v roce 1492, Ficino v roce 1499).<sup>62</sup> V pozdějších textech se Ficino rozepisuje o dokonalém prostředí zahrady a klidných studoven pro provozování všech ducha a mysl povznášejících činností: výuka etika a dialektiky, hraní na lyru a zpěv, rétorická cvičení, právnické disputace, filozofické debaty o nebeských mystériích; nicméně taková idealizovaná vyjádření je třeba brát s rezervovaným ohledem na privilegovaného čtenáře „prvního mezi prvními“ a nového mecenáše vévodu Lorenza jako jistou formu poděkování a výraz vděčnosti, nikoli jako kronikářský popis reálné situace.<sup>63</sup> Hlavní přínos klíčové osobnosti careggijské Akademie se váže jednak na jeho překladatelské a komentátorské zpracování Platónových a hermetických děl Herma Trismegista, tak na intenzitu a rozptyl vlivu myšlenek o kulturním obnovování skrze platonismus na jeho žáky, interní i korespondenční, a následovníky všeho druhu.

Jak uvidíme dále, novoplatónské filozofické kategorie typu duše, krása, láska, harmonie, vědění se daly přirozeně aplikovat právě na mýtus o Orfeovi, jenž byl považován za Platónova předchůdce a jeho orfismus inkorporován do Platónových myšlenek. Avšak je důležité zmínit, že nešlo o samoučelnou argumentaci ve prospěch nějaké univerzalistické mytografie, naopak, renesanční myslitelé se odkazovali na „autentické“ projevy Orfeovy existence, středověké tradici nikoli neznámé, spíše nevyzdvihované: Orfeus jako zakladatel orfického monoteismu a autor orfických spisů, Orfeus civilizátor, Orfeus umělec. Kupříkladu, texty z *Orfiky* (*Argonautika*, *Orfická teogonie* a *Hymny*, asi 1462) byly jedněmi z vůbec prvních překladů, které Marsilio Ficino pořídil, třebaže nepublikoval, údajně kvůli ctění pravidla o zachování nejvyšších mysterijních tajemství, jež mají zůstat nezasvěcencům skryta.<sup>64</sup> Nebo populární teorie o přirozeném „evolučním“ vývoji lidského myšlení od antiky přes židovství až k vrcholné formě křesťanství, jehož kontinuita byla ilustrována řadou inspirativních individualit schopných vyšších výtvorů hodných následování: Abrahám, Mojžíš, Orfeus, Platón, Pythágorás, Zoroaster, Hermes Trismegistos, Ježíš Kristus (A mnoho dalších...Samozřejmě, takové „historické řady výtečníků“ sahají již do helénistických

---

<sup>62</sup> Christophe Poncet, *Ficino's little Academy of Careggi*, *Bruniana & Campanelliana* 2013, roč. 19, č. 1, s. 67–77.

<sup>63</sup> Předmluva k překladu kompletního Platónova díla 1484 a předmluva k překladu Plótínových *Enneád* 1492.

<sup>64</sup> Vydáno až posmrtně kolem 1500 ve Florencii. John Warden, *Orpheus and Ficino*, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 105, pozn. 36; L. Fallay-d'Este, *Un symbole néo-platonicien: La devise du silence au Studiolo d'Isabella d'Este*, v: Giarda C. – E.H. Gombrich – M. Shapiro (edd.), *Symboles de la renaissance*, Paris 1976, pozn. 4.

syntetizujících filozofií i raně křesťanských exegezí, nicméně v renesančním prostředí byly prvně jasněji artikulované a výtvarně reprezentované). Jednou z metod mentálního poznávání světa (vedle smyslového vnímání tzv. *fantasmat*, primárně zrakových zjevů) by mělo být, dle Marsilia Ficina, „orfické porovnávání“ (*Orphica comparatio*), tedy sledování a dešifrování obrazů či symbolů/alegorií, které tu odráží, tu skrývá esenci originálu. A mezi nejtalentovanější vykladače měl patřit právě Orfeus. V rámci pohanského světa se jeho duši podařilo dosáhnout nejvyššího stupně přiblížení se Bohu cestou naplnění všech čtyř stádií božského šílenství (*furor divinis*), nutných k upřímnému (nejen) uměleckému projevu: vytržení poetické, posvátné, prorocké a erotické. Ficinovi se jako jeden z nepovolanějších interpretů jevil právě thrácký hrdina: Orfeus básník, hierofant, zasvěcenec a milenec; konkrétně kategorii vítězné lásky jako neoplatónského prioritního principu existence vystihl beze zbytku: skrze lásku profánní humanistickou (k Eurydice, k ostatním lidem, k přírodě) se dobral k lásce Boží, univerzální.<sup>65</sup> Takto koncentrovaná orfeovská idea se mezi stoupenci florentského novoplatonismu šířila mimo zeměpisné i časové hranice, takže mohla být citována i v empiricky orientované „mimoantické“ anglické filozofii Johna Spensera, pro něž byly ovidiovské pohádky jako zdroj poznání *passé* ve prospěch myšlenek, činů a výtvorů lidské individuality, tedy Orfea zasvěcence, manžela a umělce svým přičiněním, nikoli instrukcemi Olympanů.<sup>66</sup>

Na souznění námětu právě s Ficinim působením poukazují i dobová metaforická svědectví, byť opět, nazíraná optikou umělecké licence: florentský básník Naldo Naldi reinkarnuje duši Orfea do Marsilia, jenž je stejně jako antický básník nadán božským darem pohnout přírodou a utiřit divoké šelmy hrou na lyru a zpěvem; portrétní busta v chrámu Santa Maria dei Fiori drží svazek Platóna stejně jako hudebník svůj nástroj (Andrea Ferucci); básník Poliziano dokonce převyšuje Orfea Ficinem, neboť ovládl umění lyry mnohem úspěšněji než Thrák, když se mu [Ficinovi] podařilo z podsvětí vyvést onu opravdovou Eurydiku, tedy platónskou moudrost (zde odkaz na etymologickou alegorizaci tradovanou již od Fulgentia); chorvatský humanista Janus Pannonius oceňuje jeho restaurování antických orfických hymnů a stvoření nových novoplatónských. A takových obdobných citací lze v okruhu kolem Akademie dohledat více. Kdyby se pokračovalo v psychologizující hře na symbolickou sebestylizaci, dala by se vykreslit Ficinova podobizna přímočaře jako Orfeus hrající na lyru nebeskou harmonii a podmaňující si živou, neživou i podzemní přírodu (stejně jako Ficino

<sup>65</sup> Vicari, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 78–79; Warden, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 97–103.

<sup>66</sup> Patricia Vicari, *The Triumph of Art, the Triumph of Death: Orpheus in Spenser and Milton*, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 207–230.

sám parafrázoval umění a schopnosti Angela Poliziana titulem Herkules, Cristofora Landina titulem Amfión, Pico della Mirandola Foebus/Apollón – Pico reagoval oslovením „Dionýse, Bakchu“). Sám Ficino byl takové intelektuální metaforické zábavě nakloněn a především v osobní korespondenci, kde se mohl volněji rozepsat, ji rozváděl: v dopise Cosimovi Medicejskému konkrétně cituje z právě přeloženého (a přiloženého) orfického *Hymnu o stvoření světa*, který si sám nedávno zpíval „po orficku“ na uklidnění mysli.<sup>67</sup> Orfeus byl v rámci Ficiniho sumarizace (novo)platónské filozofie definován jako „poeta theologus“. Tato kategorie v sobě obsahovala všechny klíčové podstaty orfeovské „osobnosti“ (pro quattrocento opravdové osobnosti, nikoli postavy ve významu figury, role) a výchozí vzorec pro ikonografická zobrazení: poeta-umělec, harmonizátor, tvůrce plus theologus-myšlenkově orientovaný, ducha povznášející, lásku adorující, nejvyšší hodnoty hledající. I hrdinovu prostředku k šíření těchto idejí byla přisouzena příslušná symbolika. V návaznosti na starší interpretace napříč doktrínami od Pythágora (matematické) přes Plótina (kosmogonické) až k *Ovide moralisé* (christologické) byla orfická sedmistrunná lyra – či jiný používaný strunný hudební nástroj – mocna zprostředkovat harmonii sfér, božské existence či lidské podstaty, sedm strun symbolizovalo sedm planet, sedm tonálních intervalů obsáhlo princip celého universa:

„[O souhvězdí Lyry] Lyra je strunný hudební nástroj, zhotovený ze slach mořské želvy, z jejího krunýře a rohů býka či krávy boha Apollóna. A připisuje se bohu Merkurovi, který řečenou lyru rozezvučel tak, že její sladkostí hory skákaly a stromy tancovaly. Má sedm strun. Jakožto nebeský je Lyra složena z devatenácti hvězd.“<sup>68</sup>

Dokonce, dle dobových estetických polemik zvítězila v souboji o nejdokonalejší hudební projev: lyra, spojovaná s éterem, harmonií, rozumem, intelektem, předčí dechové nástroje, nehezky nadouvající tváře hráče a pitvořící obličej, které se váží na pudové pozemské elementy. Produkce na strunný nástroj vyžadovala sofistikované ladění a technickou přípravu, kdežto na flétnové zvuky si troufal každý, jak dokazovala báje o Marsyasovi.

---

<sup>67</sup> Warden, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 88. Zde dále autor zastává názor, že Marsilio Ficino i v reálném životě praktikoval a cvičil se ve hře na hudební nástroje a zpěvu, kterým přikládal velkou vážnost.

<sup>68</sup> Alena Hadravová – Lenka Panušková, *Středověká pojednání o souhvězdích*, Praha 2013, s. 97, 14, s. 196–198. Ikonická role „orfické“ lyry pro orfeovský mýtus byla vedle standardní rekvizity pěvce odvozována mmj. od básnického zlomku *Lyra* (asi ze 3. – 2. století př. Kr.) mylně přiřazenému k původním orfickým textům a atribuovanému samotnému Orfeovi. Francisco Molina Moreno, Non-musical Notes on the Orphic Lyra, v: Herrero de Jáuregui, cit. v pozn. 16, s. 147–151.

## Angelo Poliziano

V tak symbioticky pracujícím okruhu kolem Akademie v Careggi se svým způsobem nerozlišovalo mezi filozofickým textem, hermetickým překladem, básní či hymnem, takže s odkazem na ficiniovské novoplatónské kulturní obnovování lze i např. Polizianovu pastorální hru *Orfeus* považovat za filozofický postulát. Básníku z okruhu Lorenza Medicejského a překladateli Homérovy *Illiady* do latiny, Angelu Polizianovi, vnukl nápad zkomponovat velkou orfeovskou báseň údajně zážitek ze svatebních oslav prince Galeazza Sforzy a princezny Bony Savojské, k jejichž počtě již jako sedmnáctiletý geniální poeta složil báseň na stejné téma.<sup>69</sup> Nicméně oficiálně se italsky psaný milostný *Příběh o Orfeovi* (*Favola d'Orfeo*) datuje ke karnevalovému období roku 1480 a dvojitým zásnubním slavnostem na mantovském dvoře: Clary Gonzagové s Gilbertem de Montpensierem a politicky významnějším Isabelly d'Este s prvorozeným Francescem.<sup>70</sup> Dle přímého zadání kardinála Gonzagy Poliziano doplnil své satyrské drama křížené s ficiniovskými vizemi o vítězí moci hudby vergiliovskou atmosférou melancholické idyly (duch rodáka z mantovského kraje zůstával přítomný i přes tisíciletí) a ovidiovským motivem artikulované lásky, v klasickém vztahovém trojúhelníku Aristaeus-Orfeus-Eurydika a s tradičním pot(p)řením ženského elementu až na hranici misogynie (což by s ohledem na původní dedikaci hry mohlo překvapit, na druhou stranu je třeba si uvědomit načasování provedení, tedy karnevalové týdny): smrt Eurydiky se odehrála mimo scénu ve vloženém vyprávění, její muž oplakával „svůj“ nešťastný osud, zmizení manželčina stínu na cestě z podsvětí přirovnával k neštěstí, jež přitahují ženy obecně svou nestálou povahou, proto se jich také již na příště zříká.<sup>71</sup> Pro vznešeného gonzagovského posluchače/čtenáře se Poliziano snažil své nejslavnější dílo vybrousit k dokonalosti: atraktivitu zaručoval dramatický čistě pohanský příběh, intelekt měla poučít jazyková dialektová pestrost a formální virtuosita, srdce měly potěšit Orfeovy a Aristaeovy lyrické zpěvy, představitivost měly rozproudit fantastické férie šilících a křepčících

---

<sup>69</sup> Jakési legendické biografické topoi o genialitě velkých umělců, projevující se již v mládí. Další inspirativní spojitost, jak uvidíme dále, byly příležitosti svatebních oslav lásky, mládí a krásy s tématy happy-endového orfeovského příběhu (Peri, Caccini, Monteverdi). Polizianova báseň bývala ve starších teoriích definována jako „opera před operou“ (l'opéra avant opéra) také díky druhotné vkládaným jednáním (2. jednání v latinizované verzi *Orphei tragoedia*, asi kolem 1490) s chórem tančících dryád s baletním či pantomimickým potenciálem. Charles Fantazzi, Poliziano's Fabuli di Orfeo: a Contaminatio of Classival and Vernacular Themes, *Revista des Estudios Latinos* 2001, č. 1, s. 124, 134.

<sup>70</sup> Veřejná produkce v Mantově s hudební složkou v roce 1491; 1494 vyšlo tiskem až posmrtně. O scénografickém uvedení ve Florencii 1508–18 a roli Leonarda da Vinci v přípravě výpravy a technických rekvizit více Silverman, cit. v pozn. 25, s. 157–161.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 53–54.

mainád po sparagmatickém usmrcení hlavního hrdiny.<sup>72</sup> Třebaže tištěné italské libreto Polizianova dramatu vyšlo až posmrtně v roce 1494, mezi intelektuálními kruhy napříč centry již dříve kolovaly prepisované verze, které se snadno ujaly role transmittera mezi další umělecké aktivity.

### ***Andrea Mantegna***

Fungovalo-li tedy abstrahování symbolů z komplexnější ideje a postulování vyšších významů do konkrétních osob či scén v nezobrazivých disciplínách, muselo se nutně odrazit, rozvinout i ve výtvarných projevech. Ať už ve volném umění, užitém zpracování nebo umělecko-řemeslných a scénografických kusech, zde všude je třeba pro poučené nahlížení díla mít na mysli jeho kontext. Od sedmdesátých let 15. století se orfeovské téma těšilo nezpochybnitelné popularitě a hybatelem v pozadí byl mimo jiné Andrea Mantegna. Svým badatelským zájmem o starověké umění a antickou archeologii totiž vizuálně zpřítomnil klasická témata možná živěji a přitažlivěji než například historiografická kompendia, navíc v mistrovském provedení malířské kompozice, proporcí a figur. Mantegnova kariéra oscilovala mezi zakázkami pro Gonzagy v Mantově a papežským Římem a později ve formátu grafických reprodukcí daleko přesáhla hranice renesanční Itálie. Již v pozici dvorního malíře gonzagovských/estenských panovníků se podílel na freskové výzdobě tzv. Nevěstina pokoje (dnešní Camera degli Sposi) v mantovském paláci (kolem 1474) třemi scénami z mýtu: *Orfeus hraje zvířatům*, *Orfeus v podsvětí*, *Orfeova smrt*. V roce 1494 je variuje v Marmiolu a v roce 1497 motiv zapracoval do jednoho ze svých chef-d'oevrů, *Parnassu* (obr. 13). Složitě alegorické vrstvy obrazu pomáhaly rozklíčovat jak filozofie novoplatónských alegorií, tak pozdější inventáře, sestavené pouze tři roky po smrti objednatelky Isabelly d'Este a patrně zachycující přímo její osobní komentáře k dílům. V otevřené krajině se staticky i dynamicky prezentují dokonale tvarované mytologické postavy: na skalním oblouku v harmonickém propletení „kralují“ Mars a Venuše, po jejich pravici drobný Amor zahání božského kováře Vulkána, po levici ve spodním rohu si vykračuje sebevědomý Merkur vedle šedého Pegasa, uprostřed scény tančí a zpívá devět Múz, jež doprovází krásný hráč na lyru. Právě totožnost hudebníka by měla připoutat naši pozornost. Komentovaný inventář z roku 1542 identifikuje postavu jako Orfea, některé novodobé názory se připojují s racionalizovanou argumentací: hudebník nemůže být Apollón, neboť jeho figura je podstatně menší i významově marginalizovanější než ostatní božské bytosti, navíc nepředsedá Múzám na vrcholku Parnassu, jak by mělo být

---

<sup>72</sup> „Jsme, Bakchu, všechny tvé, evoé!“ Antologie italské renesance z pozůstalosti Václava Černého, *Souvislosti* 2002, s. 154–155. Více o textové analýze Polizianova Orfea, v: Fantazzi, cit. v pozn. 69, s. 121–136.

ikonograficky správné, ale sedí stranou mimo hlavní dění. Tudíž, mohlo by se jednat o jakési povýšení legendárního básníka mezi bohy, tedy Ficiniho slovníkem, lidské přiblížení se Božským podstatám (nebeská Venuše je harmonie, Mars je ctnost a síla, Merkur je moudrost, Múzy jsou tóny kosmické harmonie, Amor je láska, skalní útvary a stromy jsou stvořené přírodniny, jež přišly za Orfeovou hudbou), docílené skvělým až magickým uměleckým výtvořem.<sup>73</sup>

Nelze se ubránit ani sémantickému nahlížení obrazu: vzhledem k tomu, že na plátně je Orfeus jediný „člověk“, navíc kompozičně vydělený z olympské společnosti, daly by se jeho otevřená zpívající ústa, výraz tvůrčího vytržení i prostorová distance vykládat jako další narativ díla, tedy že starořecký Orfeus divákovi pěje své hymny o řádu světa, nebeské harmonii, kosmické hudbě a moci lásky; potažmo, malíř nám jeho ústy sděluje svou vizualizaci takových myšlenek. A odtud již není daleko k, pro pozdější interpretace orfeovského mýtu krucióální, podstatě orfeovského motivu, totiž sebeprojekci umělce/tvůrce do role a osudů Orfea.<sup>74</sup>

## Albrecht Dürer

I přes všechnu vizuální atraktivitu *Parnassu* Mantegna geograficky i chronologicky proslavil skromnější kus, dnes již nedochovaná kresba či rytina *Smrt Orfea*, přiznaně adaptovaná v anonymní ferrarské verzi (asi 1470–80), kresbě Marca Zoppa (asi 1465–70) a Dürerově rytině ze sbírky kreseb a grafik Hamburské Kunsthalle (1494, obr. 14). Ve všech třech variantách se tu propracovaněji tu schematictěji nakládá s námětem originálu: ubití Orfea divými ženami (mainádami) kvůli odmítání jejich lásky ve prospěch náklonosti k mladým mužům. V lesní samotě již vypadla oběť z ruky lyra (nebo loutna), kterou, rozehrávaje její struny, se jedinou mohl bránit, a nad podklesávajícím krasavcem vítězí rozvzteklé vražednice, zatímco malý chlapec zděšeně prchá pryč. O konsekvenciích vazbách prototyp-varianty či stylistických analýzách jednotlivých verzí byla postulována již celá řada teorií, z nichž některé se věnují specificky i ikonografickému zobrazení.<sup>75</sup> Jaké významy tedy mohl

<sup>73</sup> L. Fallay-d'Este, v: Giarda C. – E.H. Gombrich – M. Shapiro, cit. v pozn. 64, s. 85–86. Zde interpretace dalších detailů obrazu.

<sup>74</sup> Ostatně tento potenciál nebyl vzdálený ani Marsiliovi Ficinovi, viz výše.

<sup>75</sup> Detailněji včetně další bibliografie Giuseppe Scavizzi, *The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art, 1400–1600*, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 119–121, pozn. 16, 17, 18. Warburg, cit. v pozn. 10, s. 553–558, 729–731. Příspěvky ke konferenci *Dürer and Warburg: Interpreting Antiquity*, The Warburg Institute-The Courtauld Institute of Art, London 2013.

nést, s přihlédnutím k výše diskutovaným názorům, Mantegnův originál? Do jaké míry mohl formát této scény definovat zobrazovací ikonografický typ? Patrně se jednalo o solitérní scénu, respektive žádné další součásti upomínající na vícečetný cyklus se také nedochovaly, takže utíkající chlapec a odhozená loutna se daly chápat jako kauzální rekvizity předchozích a následných dějů.<sup>76</sup> I přes drobné rozměry byly kompozice i figury pojety v jisté heorické velikosti, k čemuž přispívala i krajina s rozeklanými skalisky a stromovým pozadím, vlající drapérie bakchantek i dokonale stavěný mužský akt, byť v pokořeném pokleku. Takové pojetí by potvrdzovalo domněnku, že se Mantegna inspiroval na nějakém antickém reliéfu či vlysu, což ostatně patřilo mezi jeho antikvářské záliby, a zaznamenal si tak vzorovou scénu Orfeovy smrti pro pozdější použití, jako například v obdobně monochromně vyvedených cviklových výplních nad lunetami na rozhraní stěn a stropu v mantovském pokoji (viz výzdoba Camera degli Sposi). Vedle střízlivějších pohledů, tedy že tato konkrétní kresba dle starší asi římské předlohy mohla sloužit „pouze“ jako zdrojový vzorník pro Mantegnův další výtvarný projev, a to již s proslulými alegorickými významy (obraz *Parnass*, výzdoba mantovské rezidence atd.), existují i ambicióznější hypotézy o Orfeovi jako symbolu Poezie, jejíž ideové a tvořivé kvality jsou ubity materiálními postoji, omezeností či nepřejícností.<sup>77</sup> Další interpretační otázku položila Dürerova adaptace z roku 1494, a to jak pro dobové diváky, tak moderní kunsthistorickou teorii o necelé půl tisíciletí později. Albrecht Dürer si studiiemi či kopiiemi z klasické mytologie jak cvičil techniku práce na papíře, tak zapracovával antické inspirace tlumočené italskou renesancí, ať už formou grafik či z autopsie (první severoitalskou cestu vykonal právě ve výše zmíněném roce).<sup>78</sup> I přes své relativní mládí se v hamburské kresbě *Smrt Orfea* dokázal nejen se ctí vypořádat s mantegnovským výtvarným projevem, ale doplnil ji několika detaily o další obsahovou rovinu. Jeho kompozice obsahuje dvě nové textové intervence: ve větvích stromu navinutou nápisovou pásku s titulkem ve švabachu „Orfeus, první pederast“ (Orpheus der erste puseran) a pod ní rozevřenou knihu, dále při spodním okraji iniciály AD a dataci 1494. Tyto dürerovské doplňky oproti „originálům“ byly již samozřejmě zkoumány, v některých případech dokonce jimi reverzibilně dokazovány

---

<sup>76</sup> Tato úvaha zatím s otazníkem, neboť Zoppova kresebná varianta má pandán ve *Smrti Penthea* (album Lorda Roseberyho, inv. č. 1920.02214.1.21, British Museum, Londýn), s níž také byla dříve námětově zaměňována; což by ukazovalo na možnou tematickou sekvenci krvavých dionýských rituálů z mantegnovské ruky.

<sup>77</sup> Scavizzi, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 120–121.

<sup>78</sup> Thomas Schauerte, *Extreme tensions. Literary Sources for the Pathosformel in Young Dürer's Woodcuts*, v: *Dürer and Warburg: Interpreting Antiquity*, cit. v pozn. 75. Zde více o spojitostech *Smrti Orfea* s dřevorytem *Herkules na rozcestí*. Warburg, cit. v pozn. 10, s. 556.

Mantegnovy myšlenky,<sup>79</sup> nicméně nejnovější příspěvky přinášejí další zajímavé názory. Argumentují, že třebaže jsou oba přípisy odlišné povahy a funkce (první se vztahuje k zobrazenému námětu, druhý etabluje autora díla), směřovaly ke společnému cíli: aktivně oslovit diváka, budoucího patrona. Přípis na pásce v němčině s benátským dialektem byl proveden stejným druhem tuše jako zbytek kresby a byl patrně adresován poučenému, možná norimberskému publiku jako kontextuální vysvětlivka mýtu: jak se lze dočíst u klasiků (odkaz na rozevřenou knihu visící pod titulkem), slavný Orfeus věnoval svou lásku mladým mužům, za což se mu odmítnuté ženy pomstily a zavraždily jej. Artikulace pěvcovy homoerotické orientace neznamenal žádnou stigmatizaci nebo negativní odsouzení ani v renesanční společnosti (natož v antice-viz citace láskyplných příběhů napříč pohlavími v Ovidiových *Proměnách* včetně orfeovské knihy X. a XI.), spíše měla poukázat na rozmanitý bájný svět, byť někdy těžko uvěřitelný až na hranici komiky. Druhým doplňkem, signaturou a datací, vypracovaným jinou tuší a variantním typem písma, se kresba měla jednoznačně osamostatnit: jak od Mantegnova modelu (a variant), tak od ostatních autorů.<sup>80</sup> Vedle dvou výše zmíněných psaných vkladů se Dürer intenzivně zrealizoval i v zobrazovací rovině: oproti ferrarskému anonemu propracoval mnohem detailněji Orfeovu zděšenou tvář nebo křečovitá gesta rukou a nohou, tudíž umocnil patetický potenciál figury, na němž německý kunsthistorik Aby Warburg poprvé formuloval svou teorii o perzistenci a recepci antiky skrze formule patosu (pathosformel – emoční síly).<sup>81</sup> Okolo Dürerovy kresby dokázal shromáždit celou řadu komparací, parafrázovaných nikoli jen na základě formálních znaků, ale především na energetické substanci scény: od řeckého vázového malířství, přes Pollaiuolův okruh až po postmantegnovské-postdürerovské ilustrace k Ovidiovi (1497), jak prokazují dokumenty k životnímu ideovému i badatelskému dílu *Atlasu Mnémosyné*, konkrétně k panelům číslo 5, 41 a 57.<sup>82</sup> Třebaže současný stav bádání faktograficky upřesnil nebo posunul některé Warburgovy atribuce a datace, oproti článku z roku 1905, stěžejní teze jak o Albrechtu Dürerovi, tak o Mantegnovi, potažmo o italském umění druhé poloviny quattrocenta vůbec, jsou inspirativní dodnes.

---

<sup>79</sup> Například, že Dürerova nápisová páska odkazovala na melancholické umělecké vytržení (furor melancholicus), kterým měl Mantegna uvrhnout básníka Orfeá do samotářství. Scavizzi, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 121.

<sup>80</sup> Stephanie Porras, The Death of Orpheus: Autonomy, History and the Social Network, v: *Dürer and Warburg: Interpreting Antiquity*, cit. v pozn. 75.

<sup>81</sup> Warburg, cit. v pozn. 10, s. 555. Johnson, cit. v pozn. 10, s. 62.

<sup>82</sup> Didi-Huberman, cit. v pozn. 11, s. 12–13.



## Jacopo del Sellaio. Orfeův příběh jako novomanželské exemplum

Výše zmiňovanou roli ideového i provozního kontextu by bylo možné přímo vzorově osvětlit na dalším příkladu výtvarné interpretace mýtu o Orfeovi: na výzdobě renesančních truhel zvaných cassoni, respektive na jejich malovaných deskách (dílem intaktně zachovaných v jednom kuse nábytku dílem vyňatých z původní konstrukce a upravených do podoby závěsných obrazů). Italským termínem cassoni (cassone) se definovala reprezentativní dřevěná svatební truhlice o rozměrech asi 150 x 50 x 50 cm, zhotovovaná obvykle jako součást věna pro nevěstinu novou domácnost, dekorovaná mistrovskými řezbářskými kusy a/nebo nákladně vypracovanými obrazy v nástavci či čelech truhly. Takové luxusní prvky párového nábytku měly reprezentovat bohatství a společenský status snoubenců, což hlásaly veřejně v ulicích v rámci slavnostního průvodu novomanželů do jejich budoucího sídla. V centrální Itálii s její sňatkovou politikou vznešených rodin se byznys s cassoni téměř vyrovnal církevním či panovnickým zakázkám a ne jeden velký „klasik“ se takovým pracím věnoval. Jedním z nich by mohl být i florentský malíř Jacopo del Sellaio, z jehož ruky a dílny se mimo jiné dochovaly tři dnes již fragmentarizované desky z orfeovské cassoni: *Aristaeus a Eurydika*, *Orfeus hraje zvířatům*, *Orfeus před Hádem* (kolem 1475–80). Tato prestižní realizace vycházela ze Sellaiových přechozích technických zkušeností na oltářních obrazech a zapadla do řady dalších zakázek obdobného typu ze 70. až 90. let: cassoni s boccacciovským cyklem Amora a Psýché či starozákonním příběhem o Ester. Zobrazované scény nesly ještě pozdně středověké rysy například v kostýmech Orfea jako orientálního filozofa či v postavě prchající Eurydiky uštknuté hadem, nicméně významově již patřily do renesančního 15. století. S ohledem na dobu a místo vzniku se nelze ubránit připomenutí Ficiniho mytologického favorita včetně ficiniovské novoplatónské interpretace Orfea jako zosobnění lásky, duchovní i milenecké, harmonizátora přírody a přemožitele smrti, kteréžto tři role byly alegorizovány právě na výše zmíněných fragmentech. Především *Orfeus hrající zvířatům* byl podán jako magický hudebník v hieratizované póze ve skalní archivoltě tišící divokou přírodu až k totální symbióze původních protikladů (pes vedle srnce, lev vedle laně atd.), až na několik dravých šelem ve vzdáleném levém rohu, k nimž se božskou ideu zprostředkovávající melodie lry da braccio ještě nedonesla, a tak se animálně perou a koušou. Nicméně, pro plné pochopení je nutné právě tuto ukázkou opatřit i praktickým kontextovým vysvětlením. Nynější solitérní obrazy původně patřily do jednoho nábytkového kusu a musely se tak vypořádat s konkrétními provozními parametry. Obdélníkové desky na bocích, víku či čele cassoni přímo volaly po horizontálních narativních scénách, v nichž lze buď rozvinout mytologický

děj, nebo nechat projít třeba tradiční ceremoniální procesí aristokratů. A užití takové truhly bylo také předem dané: zobrazený námět měl korespondovat se svatebními slavnostmi a počítat s umístěním v ložnici novomanželů (často přímo v nohou postele pod látkovým baldachýnem), umožňujícím nechat se okouzlit mistrovským provedením figur, barev či krajiny a v intimním prostředí se možná i inspirovat milostnými eskapádami zpodobovaných hrdinů a hrdinek. Sellaiovy desky s orfeovským příběhem takové zadání naplnily beze zbytku: bájný příběh dvou manželů (sic!), v němž nechybí vášně, svádění, napětí, idyla (a netřeba doříkávat, že to neskončí happy-endem, ale utrženou hlavou v krvi), se mohl líbit hrdinnému ženichovi i jeho křehké nevěstě, atraktivní exotické kulisy pastorální krajiny, divokých šelem a fantaskních bytostí či podsvětního království slibovaly dobrodružství a podněcovaly představivost. O tom, že taková argumentace není novodobě samoučelná, svědčí i jiné známé příklady obdobné syntézy filozofického pozadí díla s jeho reálným užitím, za všechny například Botticelliho původní součást postelového či ložnicového nábytku *Mars a Venuše* (asi 1485) a *Argonauti* Biagia d'Antonia na dvou dřevěných deskách k témuž účelu (asi 1465), s Orfeovou mágovskou figurou a milostným dramatem Jásona a Médey zcela v intencích helénistické „orfické“ *Argonautiky*, nepochybně ve Ficinově překladu. Znalost a interpretace mýtu o Orfeovi tak mohla nerušeně prostupovat skrze umělecké i teoretické disciplíny do dalšího století, navíc s ambicemi svého slavnostního „svatebního“ potenciálu, jak bylo zmiňováno v případě Polizianovy zásnubní hry, Sellaiových nevěstiniých cassoni a jak bude dále uvedeno, v případě speciálních novomanželských zakázek či svatebních oper kolem roku 1600.

## **Orfeus hraje zvířatům. Orfeus solitér. Ikonografický typ**

Povědomí o mýtických událostech bylo mezi tvůrci i diváky již natolik zakořeněné, že se Orfeova postava mohla jednoduše emancipovat od dějových souvislostí a z pozice symbolu a v podobě ikonografického vzorce fungovat samostatně (na rozdíl od Eurydiky, jejíž existence byla vždy vytyčena výhradně obrysy jejích spolu-protihráčů). Malíři a kreslíři se pevně chopili již diskutované scény *Orfea hrajícího zvířatům*, protože jim kromě možnosti předvést své mistrovství v pojetí mužského aktu, antické drapérie, galerie zvířat i bájných stvůr a krajinné scenérie nabízela i přímou cestu k zástupné „jednomužné“ metafoře zpěvu, poezie, harmonie, umění. Měl-li pozdně antický/raně křesťanský thrácký Orfeus na mozaikách nebo katakombálních freskách svou lyrou směřovat duše zemřelých v podobě zvířat za spásou (ať

už nebeskou nebo zászvětní), renesanční idealizovaný mladický krasavec s vavřínovým věncem v dlouhých kudrnách po 1500 plnil víceméně stejný úkol, jen v propracovanější estetice a v o něco méně eschatologickém angažmá: pokud i shromážděná živá i neživá příroda byla tolik očarována, tedy civilizována, Orfeovou hrou a zpěvem, tak co teprve dokáže inspirovaný zpěvák, hudebník, básník, tvůrce směrem k povýšení člověka? A to cestou uměleckého projevu? Ve světle převážně pozitivních asociací byla legalizována Orfeova predestinace z otce Apollóna a matky Kalliopé, z učitele kentaura Chiróna a vynálezce lyry Merkura, takže se mohl stát běžným ikonografickým symbolem stejně tak pro hudbu jako pro poezii a umění obecně (obr. 15, 16).<sup>83</sup> Oku i fantazii lahodící zvířecí soustředění okolo krásného hráče na lyru či harfu se stalo repertoárovou konstantou i pro malíře a kreslíře následujících staletí napříč výtvarnými formami, tu dílem s dominujícím přírodním živlem dle prototypu rajských či noemovských scén, jako například u vlámského krajináře Roelandta Saveryho z roku 1625,<sup>84</sup> tu dílem s tradičními harmonizujícími christologickými alegorizacemi postavy pěvce i zobrazených tvorů, jako například u Michaela Leopolda Willmanna či z něj vycházející Reinerovy nostické objednávky *Orfea hrajícího zvířatům* kolem 1720 s kryptoportétním potenciálem.<sup>85</sup>

### **Orfeus mezi nimi. Roviny (sebe)identifikace. Giorgione, Cosimo Medicejský**

Taková emancipace motivu s akcentací mužské figury, nebo dokonce jen poprsí či obličej, aby byla lépe čitelná grimasa právě probíhající umělecké tvorby, jak ji zachytil již například reliéf na florentské Campanille o nějakých sto let dříve – pootevřené rty ve zpěvu, pohled upřený vzhůru nebo naopak sklopený zcela dolů, úchop lyry/loutny/lyry da braccio a trsátka nebo smyčce – se nemohla neprotnout s dalším podstatným rysem orfeovského mýtu, tendencí k individuální projekci, ve vyhraněnější poloze k sebestylizaci až sebeidentifikaci. Samozřejmě, obdobný fenomén splnutí s rolí bylo možné detekovat již ve starší kulturní tradici, v níž Apollónius Rhódský sděluje své orfické představy o světě skrze Thrákova slova

<sup>83</sup> Dále například Francesco del Cossa, Uffizi; Cima da Conegliano, Uffizi; Baccio Bandinelli, Medici-Ricardi; Baldassarre Peruzzi, freskový vlys s *Proměnami* vile Farnesině se třemi „mantegnovskými“ scénami (*Orfeus hraje zvířatům*, *Orfeus v podsvětí*, *Orfeus ubit mainádami*). Scavizzi, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 132–135.

<sup>84</sup> Inv. č. O 1265, Národní galerie v Praze. Příspěvek k dešifraci konkrétních živočišných druhů orfeovských zvěřinců přinesl například Lubomír Konečný – Jaroslava Lencová, Roelandt Savery, Rudolf II and the Bird of Paradise, *Studia Rudolphina* 2011, 11, s. 133–135.

<sup>85</sup> Michael Leopold Willman, *Orfeus hrající zvířatům*, kolem 1670, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Vratislav. Obraz byl malován jako mytologický protějškový kus k *Apollónovi a Marsyasovi* v jasné múzicko-filozofické antitetické ikonografii. Václav Vavřinec Reiner, *Orfeus hrající zvířatům*, inv. č. DO 4286, Národní galerie v Praze. Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner*, Praha 2000, s. 57–59, 62–63.

a činy; kurtoazní truvér nebo veršotepec romancí se nepovažovali jen za autory písní a básní, ale též za jejich interprety a protagonisty; vlivného myslitele Marsilia Ficina považovali za nového hymnologa, filozofa, civilizátora Orfea; na svém *Parnassu* nám ústy bájného pěvce Andrea Mantegna tlumočí novoplatónské vize kosmického řádu, jak bylo probíráno výše. Přesto by následující dva příklady mohly ilustrovat proměnu, kterou tento motiv udělal směrem k osobní (někdy osobité) interpretaci, aniž by ztrácel ze zřetele prazdroje. I přes riziko spojené s generalizací by bylo možné na těchto dvou obrazech pokusit se demonstrovat metodologický přístup, který zajímá tuto práci, tedy napětí mezi studiem ikonografického motivu a hledáním možných obsahů. Třebaže se oba obrazy ani v době svého vzniku fyzicky ani v pozdějších komentářích teoreticky nekonfrontovaly, jejich současné dočasné sblížení, nikoli konfrontační komparace, by mohlo připravit půdu pro další úvahy nad tématem. Poučený divák by shledal na obou dílech jisté podobnosti, poučenější by odhalil ještě zásadnější rozdíly. Zobrazují mužskou polopostavu, s rukama svírajícími hudební nástroj, s ostrým pohledem upřeným na diváka, se scénou v druhém plánu na pozadí. Oba obrazy jsou titulovány jako *Orfeus*, a jak bude argumentováno níže, také se orfeovsky vyjadřují, byť každý jinou rétorikou. Originál připisovaný Giorgionovi (obr. 17) byl již od konce 17. století nezvěstný, patrně v souvislosti s nekontrolovatelnými přesuny sbírek arcivévody Leopolda Viléma po odchodu z Bruselu do Vídně, neboť figuroval ještě v inventáři z roku 1659 i v Teniersově tištěném katalogu *Theatrum pictorium*, k němuž právě malovaná newyorská maloformátová kopie (16,8 x 12,1 cm) patrně posloužila jako model. I přes své drobné rozměry zachycoval Teniersův obraz vše podstatné z vrcholně renesančního mistra po 1500: středněvěký muž giorgionovského typu s vavřínovým věncem ve vlasech sedí ve výklenku, možná okenním se závěsem, a v levici drží pod pláštěm housle. Pozornost přitahuje především tvář zpodoběného na mírně nakloněné hlavě, která je oživena pootevřenými ústy i aktivním pohledem. Kompozici jednoznačně dominuje mužská figura v popředí, jež je však odražena od výjevu v pozadí, krajinného nokturna se třemi postavami před skalisky a paláci. Tlumenou barevnost kompenzuje jen jeden zdroj světla – měsíční kotouč mezi mraky, tvář hlavního protagonisty je nasvícena zvenčí mimo obraz. Jménem Orfeus byl nazýván jak zpodoběný, k čemuž navádějí hudebně-básnické atributy (vavřínový věnec, housle, grimasa zpěvu, pohled uměleckého vytržení), tak jedna z postavíček na výjevu v pozadí, identifikovaném s otazníkem jako Orfeus vyvádějící Eurydiku z Hádova sídla.<sup>86</sup> Na jednu stranu se tedy opět objevil ikonografický typ solitérního apollónského bájného

---

<sup>86</sup> Další analýzy scény v zadním plánu Scavizzi, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 156, pozn. 50.

hudebníka uprostřed procesu tvoření (jako například u Marcantonia Raimondiho), na druhou se zřetelně diferencuje: postava výrazně distancovaná od dramatické noční předpekelné události v druhém plánu, naléhavě angažované oči komunikující s divákem, celková disharmonie obrazu. Takové pohnutí plné dojmy jsou v souvislosti s touto fází mýtu jistě relevantní, Orfeus ztratil svou ženu navždy a bude tím trpět do konce svých dní. To pouze předcházející díla akcentovala jím bližší polohu příběhu, hrající a zpívající o kráse, harmonii, přírodě a duši. Giorgionův Orfeus také zpívá, ale o svém nešťastném osudu a hrůzných zážitcích z pekelného paláce. Názor, že by scéna v pozadí tedy mohla být vloženým narativním perfektem samotného předsunutého Orfea, jenž jej sděluje přímo divákovi, by tak mohl být autentický.<sup>87</sup> Ověčený pěvec by tudíž byl pozorovatelův současník, partner v dialogu. A kdo by obsadil stejnou pozici v případě malířské analogie? Patrně autor sám, zde Giorgione osobně. Výše zmíněné myšlenky o alegorickém autoportrétu by mohly být podpořeny již etablovanými stanovisky o autobiografických rysech mnoha jeho děl, byť s přihlédnutím ke stále diskutabilnímu autorství u některých, a aktivním zájmem o hudbu, jak v rovině umělecky obecné – téma lásky a hudby v *Koncertu v přírodě* (*Le Concert champêtre*) – tak praktické.<sup>88</sup> Asi by bylo násilné kategorizovat tohoto *Orfea* výhradně jako Giorgionův kryptoportrét, navíc při neznalosti všech okolností vzniku obrazu, avšak konstatovat malířovu sebeprojekční inspiraci v Orfeově osobě by nemělo být troufalé.

Druhého ze studovaných Orfeů si lze prohlédnout v originále v pensylvánském Philadelphia Museum of Art (obr. 18).<sup>89</sup> Obrazu dominuje distorzovaný mladický akt s přivrácenou tváří, držící v levé ruce krk lyry da braccio a v pravé smyčec. Na skalnatém pozadí s úzkou stezičkou jsou usazeny dvě psí hlavy. Ve virtuózně malířsky vyvedeném díle sázel malíř Agnolo Bronzino na senzualní účinek perfektního mužného těla a krásné tváře i na hru s atributy, které identifikují postavu jednoznačně jako mýtického Orfea. Oděn jen do červené antické řízy právě sklopil hudební nástroj, s jehož pomocí již téměř ukolébal dvě ze tří hlav věčně bdělého strážce vstupu do podsvětí, psa Kerbera. Doposud by vše korespondovalo se známým ikonografickým typem Orfea hrající zvířatům, respektive mocí své hudby okouzlujícího i pekelnou nestvůru, Orfea civilizačního hrdiny. Jenomže mužova tvář nese jednoznačně konkrétní portrétní rysy, a to vévody Cosima Medicejského ve věku asi

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 136–143, pozn. 48–54.

<sup>88</sup> Vasari připomínal jeho hru na loutnu: „Byl vychováván v Benátkách, miloval odjakživa milostné příběhy a měl takové podivuhodné zalíbení ve hře na loutně, že ho pro jeho božskou hru a zpěv často zvali na různé koncerty a schůzky urozeného panstva.“ Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, II, Praha 1977, s. 33.

<sup>89</sup> Robert B. Simon, Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus, *Bulletin Philadelphia Museum of Art* 1985, č. 348, s. 17–28.

dvaceti let. Již ve starší provenienční historii bývalo dílo pojmenováno *Portrét Cosima Medicejského jako Orfea*, připsáno florentskému dvornímu malíři Bronzinovi a datováno asi k roku 1539. Fenomén alegorických portrétů panovníků a šlechticů (a samozřejmě i panovnic a šlechticů) se těšil popularitě v každém období, renesanční Florencii nevyjímaje, přesto lze Cosimovu podobiznu považovat za spíše raritní. Odhalený nechráněný trup, nahé končetiny, absence příslušných kostýmů a mocenských rekvizit odporuje poslání standardních alegorických podobizen aristokratů, kteří chtěli veřejně, byť jinotajně prezentovat svou slávu, udatnost, rozhodnost a další ctnosti, jak ostatně činil i sám Cosimo například na svých portrétních medailích ze stejné doby, na nichž byl připodobňován k Herkulovi.<sup>90</sup> Pokud ale nešlo o silovou vůdcovskou alegorii, s jakou jinou motivací tedy mohl obraz vzniknout? Úctyhodné rozměry desky (94 x 76 cm), mistrovské provedení malby i jasné portrétní rysy by ukazovaly směrem k oficiální roli obrazu, nicméně Cosimo nijak zvlášť nepraktikoval hráčské ani zpěvácké aktivity, aby se toužil prezentovat jako talentovaný umělec; obdivoval se řecko-římské kultuře a zajímal se o antické starožitnosti, ale asi nikoli natolik, aby se kvůli tomu nechal vysvléknout do nepřilíš heroického posedu, byť jistě ocenil Bronzinovu apropiaci římského *Belvedérského torza* pro svou muskulaturu, velkou nahou plochou a světlým inkarnátem upomínající na mramorovou texturu sochy. Pro další úvahy nad tématem byly klíčové dva faktory: datum vzniku díla a nedohledatelnost jakýchkoli soudobých zmínek, komentářů, kopií nebo variant obrazu. Totální absence reakcí na takto atraktivní nepřehlédnutelný kus se dokládala jediným možným vysvětlením, a to, že se o něm jednoduše nic nevědělo, ani mezi širší veřejností ani okruhem bližších přátel, zvaných k vévodskému dvoru. Bezpochyby se tak jednalo o striktně privátní zakázku mezi mladým panovnickým objednatelům a zkušeným dvorním malířem. Ikonografická typologie obrazu byla vypointována rokem vzniku, někdy mezi léty 1537–39. V této dvouletce se připravoval a v roce 1539 odehrál dynastický sňatek čerstvého florentského vládce se vznešenou sedmnáctiletou Eleonorou Toledskou. Partnerský svazek se později ukázal jako šťastné spojení Cosimovy politické inteligence a lidských kvalit s Eleonořiným rozhledem a agilitou, ale novomanželské začátky mohly být všelijaké. A co jiného by mohlo přesvědčit mladou nevěstu o citech, galantnosti a pohlednosti jejího dvacetiletého ženicha, než nádherně vyvedený symbol oddaného milence, odhodlaného pro svou lásku přemoci lítou šelmu a sejít se se smrtí? Tedy mužný krásný Orfeus zpřítomněný fyziognomií Cosima Medicejského, ideální alegorické portrétní *privatissimo* ke svatební příležitosti. S takto zacílenou motivací

---

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 22.

nebylo nutné do obrazu vnášet další dějové prvky mýtu či doříkávat tu tragický tu šťastný konec příběhu; ženich si dal za úkol nevěstu okouzlit, a s ohledem na senzuaální erotismus nahého těla i žádoucí pohled možná i svést. Třebaže se pro to nedochovaly žádné důkazy, nedá se předpokládat, že by musela existovat pandánová alegorická podobizna Eleonory jako Eurydiky.<sup>91</sup>

Tedy, do tohoto díla Bronzino s Cosimem Medicejským zapracovali standardní renesanční symboliku Orfea jako antického prototypu umělce i ovidiovsko-ficiniovskou personifikaci Orfea jako stoupence lásky; a navíc použili autoidentifikační sílu orfeovské postavy do vhodného žánru, alegorické podobizny, k účelu spojenému se svatebními událostmi. V posledně jmenované oblasti se koexistence námětu a účelu již slušně ujala a pro italské prostředí, později v rámci diseminace renesance i pro zaalpské, nastolila zvykovou kulturní tradici. Nejinak si počínal v roce 1565 tým Giorgia Vasariho, když navrhoval výpravu a výzdobu parádního ceremoniálního průvodu alegorických vozů k oslavě sňatku vévody Franceska Medicejského (Cosimova syna) a Johany Rakouské: na čtvrtém kočáře trůnil Orfeus jako symbol slunce, lásky a umění; případně Cosimův další syn Ferdinand I., když zadával svatební operu *Eurydiku* pro další generaci, svou dceru Marii Medicejskou.<sup>92</sup>

Dle čistě ikonografické matematiky by se měl Giorgionův i Bronzinův-Cosimův *Orfeus* nazírat obdobně, tedy jako symbol apollónského hudebníka, pěvce, umělce, milujícího muže, kontaktujícího diváka. Avšak nechová se, necítí ani neoslovuje stejně. Ani bájný Orfeus, ani aktuálně zpodoběný. A právě sledovat protínání similarit a odkrývání distinkcí na konkrétním motivu shledávám inspirativní.

## **Renesance. Manýrismus Baroko**

### **Orfeovské výtvarné vyvanutí. Tizian**

V na první pohled spíše okrajovém příspěvku ke své malířské produkci Giorgione zprostředkoval orfeovské téma i další perspektivě, esteticko-myšlenkovému proudu benátského manýrismu, zastupovaného například Tizianem. Z ruky a hlavy mladého následovníka a dílenského dědice vyšlo drobné plátno *Eurydika* (asi 1506–08), s viditelně

---

<sup>91</sup> Existuje řada oficiálních portrétů Eleonory jako panovnice či se členy rodiny od Bronzina od poloviny 40. let. Jednalo se o jednosměrné angažmá, od Orfea k Eurydice (nepřítomné), od Cosima k Eleonoře (divačce i recipientce pohledu, adresátce obrazu).

<sup>92</sup> Scavizzi, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 131.

převažujícími dvěma ve florentském milieu méně frekventovanými prvky: dívčina stopy o napadení hadem/drakem a její druhé z(a)tracení po manželově ohlédnutí plus divoká pobřežní krajina. Oba zmiňované elementy obrazu samozřejmě nebyly v rámci orfeovského příběhu nijak překvapivé, posunem však byla jejich prioritizace: důraz na tragické zážitky dvakrát umírající Eurydiky a disharmonická bouřná krajina plná přírodních i atmosférických jevů (respektive s ohledem na převažující poměry v obraze vlastně naopak: účinek krajiny jednoznačně dominuje nad figurální stafáží). Se vši pravděpodobností nešlo o konkrétní oficiální zakázku ani o ilustraci k nějakému převratnému textu, který by jej mohl předurčit k onomu zpracování motivu, spíše se mohlo jednat o Tizianovu učednickou impresu z antického mýtu, oproštěnou od giorgionovských sebeidentifikačních vkladů ve prospěch objektivního konstatování o smutném až nebezpečném světě, v němž byl osamělý jedinec či jeho křehká duše (Eurydika jako bájná žena či jako symbol myslí, úsudku) zmítání osudem a svými limity. Oč více se mohl v podstatě pesimistický negativní dojem z mytologického příběhu o Orfeově selhání lišit od jen o málo starší interpretaci adorující jeho schopnosti, vědomosti, umění, nadání a city? Jak se stalo, že po staletí druhotně existující Eurydika nahradila v zobrazovaném námětu doposud preferovaného hrdinu? Takový posun směrem k truchlivému fatalismu, podpořený dle některých názorů i jinými hodnotami vrcholně renesanční benátské estetiky či římského manýrismu,<sup>93</sup> vlastně jen demaskoval protěžovaný heroismus a mohl vedle dalších faktorů přispět k jistému vyvanutí orfeovské ikonografie z výtvarného umění v následujících dekadách. Ocenění antické kultury i jejích uměleckých projevů již bylo náležitě obhájeno a zapracováno, možná nazrál čas se v „současném“ umění posunout někam jinam. Po odhadem padesátiletém boomeru zpodobování, citování či parafrázování Orfea a jeho mytologického příběhu<sup>94</sup> se malířsko-sochařská pozornost obrátila k dalším alegorickým potenciálům vybaveným bájnými dvojicím: fantastický akt probíhající metamorfózy lidského těla ve vavřínový strom v případě boha Apollóna a zoufalé nymfy Dafné (připomeňme, že v pro pozdější ikonografickou inspiraci klíčovém textu Ovidiových *Proměn* se jediná transformace odehrála mimo hlavní protagonisty při trestném převtělení thráckých žen do stromů) nebo vizualizované-voyerské erotické napětí doprovázené silnou alchymistickou konotací žívlů v případě metamorfózy lovce Aktaióna v jelena jako důsledek trestu od bohyně Diany.<sup>95</sup> V poptávce po zobrazování takto polarizovaného napětí nemohl thrácký pár Orfeus a Eurydika obstát, když se v ovidiovské básnické „realitě“ setkal vlastně

---

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 143–149.

<sup>94</sup> Výčet italských děl mezi 1400–1600 s orfeovskou tematikou viz tamtéž, s. 158–162.

<sup>95</sup> Pro ilustraci Tizianova *Diana a Aktaión*, The National Gallery, Londýn, a další varianty.



jen na pár okamžiků; z předních příček quattrocentové popularity byl kolem roku 1600 sesazen emocionálně i fyzicky turbulentnějšími motivy *Únos Persefony/Proserpiny*, *Únos Europy* nebo *Únos Sabine*.

Potlačení orfeovské ikonografie pro výtvarné umění není třeba definovat jako kategorické vymizení bez výjimek, konkrétně Tizian se orfeovské-orfické podstaty zásadně, byť pro dnešní pohled enigmaticky dotkl v jednom ze svých posledních děl *Apollón a Marsyas* (asi 1550–76, Arcibiskupství olomoucké, Kroměříž, obr. 18.1). V kataraktickém vyvrcholení ovidiovského vyprávění o hudebním klání Apollóna a satyra Marsyase určil Tizian pěvci Orfeovi roli aktuálního komentátora událostí (stojícího v pozadí scény na apollinské straně se soudobou lyrou da braccio a otevřenými ústy v nepochybné grimase zpěvu a hraní), respektive tlumočnicka idejí, reprezentovaných v obraze: v duchu novoplatonismu, inkluze novoorfismu, by měla nad světem, univerzem i jeho živými i neživými fragmenty vládnout harmonie, soulad, krása a láska, nikoli pozemské nástrahy, vášně a nelad; a proto tudíž nutně zvítězila sedmistrunná lyra nad píšťalou či syringem, řád nad chaosem, Apollón nad Marsyem.<sup>96</sup>

Pokud bychom tedy byli nuceni načrtnout nějakou chronologicko-ikonografickou linku orfeovského motivu v rámci sledované oblasti výtvarných umění, dal by se Mantegnův mantovsko-florentský cyklus ze 70. let chápat jako vzorová typologie, Peruzziho „malovaná poezie“ v římské vile Farnesině z asi 1508 by pomohla tato zpodobení vyladit<sup>97</sup> a Tizianův orfeovský interpret by v kroměřížském obrazovém poetickém vyprávění („poesie“ a „favole“, dle tizianovské terminologie pro velká mytologická plátna) mu/si mohl zazpívat epitaf.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Dle legendy Apollón obrátil lyru vzhůru nohama a stále harmonicky hrála, což Marsyas nedokázal, tzn. nastal chaos, řád světa se porušil, ale božská lyrická energie mu dokázala vtisknout opětovnou harmonii; oproti satyrské píšťale, která zůstala vězet ve zmatku hlavou dolů, jako Marsyas.

<sup>97</sup> Alberti dle Horatiova „Ut pictura poesis“.

<sup>98</sup> Na ovidiovském freskovém pásu v Sala del fregio se *Orfeova hra zvířatům*, *Vyvedení Eurydiky z podsvětí* a *Orfeovo ubití mainádami* nachází v těsném sousedství s podobenstvím o *Apollónovi a Marsyasovi*, na němž bůh s lyrou svlékání z kůže jen dozoruje, s nožem aktivně pracuje pomocník. Interpretace kroměřížského obrazu stále vyvolává diskuzi především s ohledem na rozdílné výklady hrající postavy na apollinské straně, která by mohla nastínit, zda by se jednalo o alegorii nebo naraci a nakolik byla vzorová kompozice Giulia Romana z 1527 z Mantovy pro Tiziana závazná. Viz Lubomír Konečný, *Tizian. Apollo a Marsyas*, Praha 2004, s. 5–12. Dle mého názoru se jednalo opravdu o orfeovskou postavu, mimo jiné i s ohledem na bájně rodové kořeny obou protagonistů (Orfeus i Marsyas měli být syny Oiagra), jak se zmiňují *Báje (Fabulae)* připisované Hyginovi (Pseudo-Hyginus, cit. v pozn. 30, s. 108), a na jejich relativně frekventované sousedství s exemplární argumentací: správné harmonizující versus nesprávné chaotické nakládání s hudebním projevem, respektive s řádem světa. Další propojení s důležitým aktérem Tizianovy scény, Midasem, dokladovala i zmínka v *Proměnách* (Kniha XI.), že právě Bakchův kněz Orfeus jej zasvětil do rituálních orgií.

## Emblematická a teologická literatura 16. a 17. století

Na sestup z piedestalu ikonografické popularity mohla mít vliv i programová výměna inspiračních zdrojů, které byly umělci a řemeslníky využívány: v *Knize emblémů* (*Emblematum liber*, první vydání 1531) Andrea Alciati etické křesťanské hodnoty vysvětluje na řecko-římských paralelách celkem často, o Orfeovi ani jeho zážitcích se však nikde nezmiňuje.<sup>99</sup> Výjimku tvoří komentovaná rozšířená vydání emblematických knih z anglické renesanční produkce: pionýrské *Dvě stovky básní* (*Two Hundred Pooses*) Thomase Palmera (1566) a *Výbor emblémů* (*Choice of Emblems*) Geoffreyho Whitneyho (1586), v nichž byl nově přidán Orfeus prezentován jako pozitivní symbol výmluvnosti a hudebního, etického i civilizačního nadání.<sup>100</sup>

V pokračujících moralistně filozofujících pojednáních se orfeovskému příběhu místy pozornost věnovala, tu pochvalná tu kritická, nicméně již zdaleka ne tak častá jako v předchozím století. Na desítkách textových stran a ilustrací v ikonologické příručce Cesara Ripy (*Iconologia*, první vydání 1593) se objevilo jediné zcela okrajové exemplum u předvídatelného emblému *Armonia* (*Harmonie*): pod/vedle vyobrazení krásné muzicírující královny s korunou se nacházela zmínka o Orfeovi, jenž svými melodickými tóny dokázal procítit kameny a rozpohybovat stromy. V, na složitý vysvětlovací diskurz bohatém, *Souboru různých emblémů* (*Recueil d'emblemes divers*, 1638–39) francouzského akademika Jeana Baudoína se XIII. kapitola o *Účincích filozofie* sice plně věnovala příběhu o Orfeovi jako pravzoru přístupu k filozofii, převzatém z autorem překládaných teorií Francise Bacona a inspirovaném ilustracemi Antonia Tempesty k *Proměnám* (1606), přesto byl tento motiv zřetelně zastíňován jinými, barokní antikizující imaginací více přitahujícími obrazy s parafrázemi na duchovní atmosféru své doby, nejkonkrétněji události kolem mocenského spojení Pluta s Proserpinou.<sup>101</sup>

Obdobně následně, v barokních náboženských či přírodních vědách posuzovali osobnost Orfea s relativním respektem: teologičtí učenci schvalovali jeho monoteistickou

---

<sup>99</sup> Z variantních ikonografií například *Emblém 10* v kapitole Víra (Fides) o aliancích-harmonického souladu a svornosti je třeba jak strunám na loutně tak pro blaho státu a společnosti (obr. 19); *Emblém 90* v kapitole Chamtivost (Avaritia) o Ariónovi – nikoli však v souvislosti s pěveckým uměním, ale s věrolomností zlých lidí a pomoci přátelských ryb (delfinů); *Emblém 100* v kapitole Příroda (Natura) o Apollónovi a Bakchovi jako božské bratrské dvojici patronující jeden vínem, druhý (duchovní) potravou naše mláďi (obr. 20); *Emblém 184* v kapitole Vědení (Scientia) o apollinské labuti jako insignii básníků (obr. 21); *Emblém 185* o ladné a božsky harmonické hudbě lry.

<sup>100</sup> *Emblém 186*, *Orphei Musica*, ilustrace Orfeus hrající zvířatům. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>

<sup>101</sup> Richard, cit. v pozn. 58, s. 46–47.

spiritualitu; medici zastávali teorii o uzdravujících schopnostech harmonického zpěvu a hudby, neboť rozechvívá srdce, osvěžuje mysl a podporuje vitalitu ducha; v *Anatomii melancholie* Roberta Burtona (*Anatomy of Melancholy*, 1621), výboru z antického, středověkého a renesančního lékařství, tak Orfea započítali mezi „felicis animas“, kteří svým uměním doplňují moc přírody;<sup>102</sup> prominenti protireformační literatury dokázali v adaptaci Fulgentiových a Boethiových křesťanských exegezí vykreslit Orfea jako chybného, ale silného a dovedného božího bojovníka (s lyrou ve tvaru kříže) za záchranu Eurydiky, lidské duše, ze spárů heroizovaného ďábla v podobě svůdce Aristaea-pána pekla Háda, jako například Pedro Calderon de la Barca ve svých dvou hyperalegorických dogmatických autos sacramentales *Božský Orfeus* (*El divino Orfeo*, 1634, resp. 1663).<sup>103</sup> Obecně, španělská barokní literatura Zlatého věku (El Siglo de Oro) převzala od italského renesančního umění vládu nad orfeovským tématem a zpřístupnila své interpretace mýtu veřejnému mínění, ať už formou Calderónových teologických her-básnických kázání s didaktickým posláním o spáse a síle eucharistie, zjeveným skrze mytologický nebo starozákonní příběh, nebo veršovanými poemami Juana de Jáuregui *Orfeus* (*Orfeo*, 1624), v níž se básník a učenec dle starších vzorů ztotožnil s mytologickým zasvěcencem, vyznávajícím a praktikujícím (novo)orfismus. Takové mnohavrstevnaté konstrukce spletených významů však zpracování bájí někdy spíše přitížily, takže konec 17. století naopak reagoval ve prospěch napřímení vztahů, zjednodušení dějových motivací, odlehčenějších replik až k žánru burleskních výstupů a ovidiovských milostných scének (například romance *Orfeus pro svou ženu* (*Orfeo por su mujer*) Francisca de Queveda).<sup>104</sup>

## **Zrození opery z Eurydiky a Orfea. Hudební realizace kolem roku 1600. Peri, Caccini, Monteverdi**

Relativní marginalizace postihla orfeovský mýtus v 17. století především na poli výtvarných umění, oproti přetrvávajícím preferencím v literárních, hudebních i performativních disciplínách. Synonymem pro pionýrské počátky operního žánru se stal především díky hvězdné trojici hudebníků a interpretů, jejichž produkce měla to štěstí, že se dochovala a byla

---

<sup>102</sup> Vicari, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 77.

<sup>103</sup> Pedro León, Orpheus and the Devil in Calderón's *El Divino Orfeo*, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 183–206; Ane Gamechogoicoechea Llopis, *El mito de Orfeo en la literatura Barroca española*, Valladolid 2011, s. 136–144.

<sup>104</sup> Detailní přehled španělské barokní literatury zpracovávající mýtus o Orfeovi včetně srovnávacích textových analýz tamtéž.

rekonstruovatelná jako inspirační prazdroj pro následovníky. Florentin Jacopo Peri (1561–1633) a manýrista Claudio Monteverdi (1567–1643) sice uměleckým přínosem značně převýšili význam Giulia Cacciniho (1551–1618), nicméně pro logickou genezi tématu v operním prostředí, potažmo perzistenci tradice propojení svatebních příležitostí s orfeovským námětem, by neměl zůstat opominut.

### **Jacopo Peri, Giulio Caccini**

Jelikož se dobové prameny<sup>105</sup> zmiňují především o slavných individualitách hostujících u Medicejských kolem, na rozdíl od běžného hudebního provozu či existence nižších hudebních a zpěváckých složek, lze vysledovat, že nejvytěžovanější období sezóny představovaly týdny karnevalových oslav na dvorech ve Florencii, Pise či vévodských vilách na venkově. Jacopo Peri se u medicejského dvora objevil v roce 1588, v necelých třiceti letech, a ihned se zapojil do hudebních aktivit a *intermedii* (muzikální cézury v divadelních inscenacích). Zkraje kariéry zazářil jako skladatel i protagonista ve svých autorských kompozicích ku příležitosti svatebních oslav velkovévody Ferdinanda I. a nevěsty Kristýny Lotrinské v květnu 1589: o jeho výkonu v 5. vstupu v roli bájněho pěvce Ariona, jímž pohnul publikum až k slzám, se tradovaly legendy.<sup>106</sup> Svými úspěchy se Peri etabloval mezi přední dvorní musici a byl předurčen k zásadní spolupráci na nejvýznamnější florentské hostitelské události nadcházejících let: svatební slavnosti pro princeznu Marii Medicejskou a budoucího francouzského krále Jindřicha IV. v roce 1600. Tyto prestižní zakázky slibovaly nejen značné finanční ohodnocení pro umělce, nýbrž i udělení nesmazatelného kreditu pro jejich dílo i kariéru, v případě úspěchu na takto sledované akci. Proto také došlo k „souboji *Eurydik*“ (na totéž libreto), když konkurenční skladatel Giulio Caccini tolik spěchal s vydáním své hudební kompozice *Eurydika* (*Euridice*) s cílem upoutat na sebe pozapomenutou pozornost a předstihnout Periho (byť se Cacciniho kus jevištního uvedení dočkal až v prosinci 1602). Melodrama *Eurydika*, byť opera ještě zdaleka nebyla nejpopulárnějším uměleckým žánrem a technika recitativního přednesu se dokonce stala terčem hudebně-estetické kritiky, měla symbolizovat kulturní i politickou obnovu slávy a dobré vlády florentského velkovévodství, stejně jako povýšení městského státu na úroveň rodiště královny Francie.<sup>107</sup> Nepochybný polizianovský model musel básník Ottavio Rinuccini přizpůsobit dvěma klíčovými

---

<sup>105</sup> Například účetní záznamy, na nich je založena kniha Tim Carter – Richard A. Goldthwaite (edd.), *Orpheus in the Marketplace. Jacopo Peri and the Economy of Late Renaissance Florence*, Cambridge - London 2013

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 219–253, 255. Stejně jako o Apollonovi v Dafné (1597–98) a o Orfeovi v Eurydice. V roli a kostýmu mýtického Ariona s lyrou se mimo jiné zachovala jediná Periho podobizna.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 296–297.

okolnostem: za první, jednalo o vznešenou veselku, takže běsné řádění divých žen nad Orfeovou smrtí z finále Polizianovy adaptace bylo nutno nahradit optimističtější vyústěním; za druhé, na přestavení byl přítomna z páru pouze snoubenka Marie Medicejská, neboť její partner se s ní setkal až v lyonské katedrále v prosinci, tudíž bylo záhodno akcentovat a oslavit především ženský element mýtu, doposud neviditelnou osobnost Eurydiky. I přes jistou distinkci od tehdy propagovaných aristotelovských zásad dramatiky, obou úkolů se libretista zhostil úspěšně, tedy po vysvobození z říše stínů už nestojí štěstí milenců, provázených ficiniovskou Venuší, nic v cestě a je záhodno dát průchod životu a oslavě lásky také (ne)přítomných vznešených novomanželů. A obvykle efemérní er-forma ženy, Eurydika, byla obdařena nejen zjevem a hlasem, ale i myšlenkou a názorem, byť nymficky idealizovaným, citovanými v prvním a čtvrtém jednání. V rodícím se operním principu ladné syntézy syžetu a hudebního projevu tudíž zcela přirozeně zakořenil výše diskutovaný potenciál orfeovského mýtu: milostný (ať už tragický nebo happy-endový) příběh a umění hudební harmonie. Nicméně, Periho vlastní angažmá při uvedení *Eurydiky* 28. května (ukázková předpremiéra v Palazzo Pitti), respektive 6. října (slavnostní uvedení v soukromých komnatách nevěstina bratra v Palazzo Pitti) 1600, hrálo částečně i na osvědčenou identifikační osobní notu: jeho Orfeus představoval bájného hudebníka a pěvce, jenž dokázal svým dokonalým uměním oslovit i všemocného krále a královnu podsvětí; taktéž Peri právě stvořil a interpretoval nezapomenutelnou hudbu, jež dojala i budoucí vládkyni Francie.<sup>108</sup> Ani kariérní ani soukromé Periho aktivity nedokazují, že by si sebestylizační orfeovský obraz budoval nějak cílevědomě, přesto se tato kombinace do evropské hudební kultury 17. století inkorporovala tak silně, že byl jako autor dobovými komentátory titulován klasickými epitétami topoi: „nový Orfeus“, „jedinečná labuť z nebes“, „dokonale naladěná loutna“, „pravý Davidův dědic“, „nebeský harfotepec a lyrotepec“.<sup>109</sup> Obdobným slovníkem byl aplaudován i například Philipp de Monte (1521–1603), přední madrigalista s italskými zkušenostmi na Maxmiliánově i Rudolfově pražském dvoře: „...skály ty jak Orfej hýbeš i sám Acheron.“<sup>110</sup> Pro vizuální ikonografickou reprezentaci orfeovského námětu je jen na škodu, že tištěné vydání florentské *Eurydiky* nebylo vybaveno vybranějším obrazovým doprovodem, možná by díky své fantastické popularitě (adaptované pro budoucnost především v Monteverdiho kuse) zasáhla i do výtvarných umění: Periho titulní list byl pojat jednoduše a striktně informativně, oproti Cacciniově časově předcházejícímu ikonograficky opulentnímu

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 366. Hudební analýza Periho skladeb viz Timothy McGee, *Orfeo and Euridice, the First Two Operas*, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 167–179.

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 305. Transkripce a překlad anonymního oslavného sonetu, s. 438–439.

<sup>110</sup> Jan Bařa, Philippe de Monte. Orfeus na dvoře Rudolfa II., *Harmonie* 2003, č. 7, s. 28–29.

vydání se zdobným orámováním, alegorickými figurativními skupinami, průhledy na antické ruiny a personifikací říčního boha (patrně řeka Arno či Tibera?).<sup>111</sup> Motivace Jacopa Periho pro vydání tištěné verze písní ze své opery se zdá být dvojitá: jednak, včas zareagovat na Cacciniho přesně mířenou smeč (Cacciniho dedikace svému patronovi Giovannimu de' Bardimu datována ke 20. prosinci 1600 versus Periho dedikace Marii Medicejské k 6. únoru 1601), jednak, jaksí osobně přispět (doslovně, sám si náklad financoval) k ohlasům na úžasný úspěch svatebních oslav, aby jeho spolupráce nebyla zapomenuta (samotné Rinucciniho libreto vyšlo tiskem už na konci roku 1600). S obdobnými ambicemi jednal například i další florentský skladatel, hudebník a nadšený mecenáš Jacopo Corsi (1561–1602), mimo jiné Periho spolutvůrce opery *Dafné* a hráč na harpsichord/cembalo při představení *Eurydiky*, když si nechal na soukromou objednávku zhotovit u sochaře Cristofora Statiho sochu *Orfea* jako veřejnou připomínku své účasti na těchto slavnostních událostech.<sup>112</sup>

### **Claudio Monteverdi**

O proslulosti Periho florentské *Eurydiky* svědčilo i to, že ji Claudio Monteverdi toužil ve svém mantovském *Orfeovi* (*Orfeo*) překonat a umělecky převýšit. Jeho gonzagovský patron na týdny trvající florentské svatbě hostoval a patrně byl i osobně přítomen při jejím premiérovém uvedení, což by naznačovalo, že vedle tištěné verze z 1600, respektive 1601, se libretista Alessandro Striggio, toho času tajemník vévody Vincenza Gonzagy, mohl s Perio průkopnickým představením seznámit i z autopsie (Monteverdi sice byl ve dvorských službách již od 90. let a se svým chleboďárcem běžně cestoval po Evropě, nicméně na tento termín byla jeho přítomnost doložena u rodinného krbu). O skromném premiérovém představení pro Akademii „zapálených“ (Accademia degli Invaghiti – kroužek kultury- a hudbymilovných aristokratů) v karnevalovém období roku 1607 se nedochovaly žádné bližší podrobnosti, ale předpokládá se, že u vrchního kapelníka Monteverdiho byla hudební složka ke Striggiovu básnickému textu objednána přímo z vůle gonzagovského panovníka. Libreto za pomoci vložených písní, lyrických pasáží, emotivních zvrátů a rekvizit klasického řecko-římského dramatu rekapituluje Polizianův i Rinucciniho příběh Orfeova (ne)šťastného vztahu s Eurydikou, zakončeného známým krvavým rituálem, podle textu publikovaného v Mantově 1607, nebo odloženým happy-endem po druhé Eurydičině smrti, k němuž dojde až po intervenci boha Apolóna, jenž oba milence pozvedne na nebesa k naplnění nesmrtelného citu,

---

<sup>111</sup> Základní kompozice Cacciniho titulu byla převzata ze staršího tiskařského vzorníku (kolem 1550) a byla již dříve použita např. pro pojednání *Dialogo della musica antica, et della moderna* (1581) Vincenza Galileiho. Obě verze *Eurydiky* pocházely z téže florentské knihtiskařské dílny. Carter – Goldthwaite, cit. v pozn. 105, s. 298.

<sup>112</sup> Dnes v Metropolitan Museum of Art, New York. Tamtéž, s. 301.

dle kompletního benátského vydání opery v roce 1609. O různorodém určení a kýženém účinku florentské *Eurydiky* a mantovského *Orfea* hovořily i scénáristicko-muzikální odlišnosti: svatebně milé milieu harmonických monodických recitativů bylo vystřídáno dramatictější interpretovanou polyfonií a alegorickými postavami úvodní Hudby nebo Naděje, adresovanými intelektuálně a múzicky náročnému publiku.<sup>113</sup> Prvních pár víceméně komorních, byť velmi pochvalně revidovaných repríz připravilo půdu pro klíčový úspěch opery v následující dekádě, již inscenované na větších dvorských jevištích ve Florencii, Cremoně, Miláně či za účasti i dámského auditoria. Tyto realizace jednoznačně zastínily původní inspirační zdroj, Periho *Eurydiku*, ve světle Monteverdiho košaté skladby a Striggiova napínavějšího libreta patrně příliš jednoduchou a méně tvůrčí.

Jelikož stabilnější prostředí a více příležitostí pro operu nabízely v 17. století Benátky, jako větší, kosmopolitnější, bohatší město s pulzujícími aktivitami a oslavami všeho druhu, nezávislé na událostech panovnického dvora, s mezinárodním publikem, k jehož pobavení či pohnutí mohla představení posloužit (první operní dům v Benátkách otevřen 1637), Claudio Monteverdi se po mantovské misi přesunul tam, na pozici katedrálního regenschoriho a později lídra divadelní opery. V tomto comebackovém angažmá si nicméně vybral k uvedení místo sofistického *Orfea* srozumitelnější *Ariadnu* (*L'Arianna*, druhá mantovská opera z 1608), kterou později krátce před smrtí doplnil dalšími čtyřmi novými kusy.<sup>114</sup>

### **Christoph Willibald Glück, Jacques Offenbach**

Orfeovská nadvláda nejen v Monteverdiho podání pomalu uvadala a přes poslední nadechnutí v roce 1638, kdy byla v Drážďanech prezentována první německá opera *Orfeus a Eurydika* (*Orpheus und Euridice*, skladatel Heinrich Schütz, libreto August Buchner), nebo 1647, kdy byl z iniciativy kardinála Mazarina jako první italská opera uveden na francouzském dvoře *Orfeus* (*Orfeo*) skladatele Luigi Rossiho, se na svůj piedestal vrátila až za téměř dvě staletí v Glückovu koncentrátu klasicistní nejen hudební estetiky v italské verzi *Orfeus a Eurydiky* (*Orfeo ed Euridice*, libreto Ranieri de' Calzabigi, 1762, Burgtheater ve Vídni pro císařovnu Marii Terezii), respektive ve francouzské úpravě *Orphée et Euridice* (libreto Pierre-Louis Moline, 1764, Théâtre du Palais-Royal v Paříži pro dauphinku Marii Antoinettu),<sup>115</sup> a v revivalu samotného italského manýristy koncem 19. a počátkem 20. století.

<sup>113</sup> McGee, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 164–167. Hudební analýza tamtéž, s. 168–179.

<sup>114</sup> Carter – Goldthwaite, cit. v pozn. 105, s. 246.

<sup>115</sup> V Berliozově úpravě z roku 1859 byl Orfeův part přepsán na mezzo-soprán, tedy pro ženský hlas, u nás například Klementina Kalašová.

Obdobně, jako se literární téma po interpretačním zatížení obrátilo ke komice a zjednodušování, i v hudebních žánrech se od Glückerovy jímavé opery odrazila ultrapopulární parodická zpěvohra buffa Jacqua Offenbacha *Orfeus v podsvětí* (*Orphée aux enfers*, libreto Ludovic Halévy, 1858, Théâtre des Bouffes-Parisiens v Paříži) s nezbytnými aktualizovanými gagy, férijními scénami a příhodně pokřivenými charaktery postav: manželé Orfeus a Eurydika se potouchle podvádějí, polidštění Olympané jednají ve prospěch svých chutí a vášní, všudypřítomná láska a hudební harmonie se překrývá se žádostivostí a divokým kankánem.

### **Hudební nástroje. Muzikologie**

Vedle syžetové dimenze se orfeovská muzikologická ikonografie prosadila i v praktické složce hudebních projevů, tedy ve vývoji či zdokonalování hudebních nástrojů, odkazujících se na Orfeovu (sedmi)strunnou lyru: od renesančních viol (viola da braccio/da gamba – rozměrnější houslový typ se smyčcem do ruky / mezi kolena) přes barokní orferóny (orphéoréon – kovové vydrnkávací loutny s bohatým zdobením), orfeony (orphéon – strunný klávesový nástroj) a orfiky (orphica – kombinace ruční harfy a klaviatury, obr. 22, 23)<sup>116</sup> až k preromantické aiolské harfě, open-air strunném nástroji s dřevěným korpusem, rozechvívané větrnými vibracemi.<sup>117</sup> Ať už měli hudební nástrojaři potřebu vřadit se do orfeovské tradice etymologicky (orfeony atp.) nebo obsahově („hra“ na aiolskou harfu jako živelná produkce přírodních a božských sil), vždy citovali klíčové hodnoty její zvukové kreativity: harmonii, soulad, emotivní účinek.

---

<sup>116</sup> *Nouveau Larousse illustré. Dictionnaire universel encyclopédique*, Paris.

<sup>117</sup> Shelley Trower, Nerves, Vibration and the Aeolian Harp, *Romanticism and Victorianism on the Net* 2009, č. 54. Kulturně-historická studie o inovativních poznatcích z rané neurovědy a fyziologie konce 18. a začátku 19. století, dokládané na komparacích s funkcemi a účinky hudební produkce na aiolskou harfu, respektive s celkovou romantizující poetikou a estetikou. Vědecké teorie popisovaly nervový systém nově jako konstrukci z pevných strunových vláken, jejichž vnějšími vjemy rozechvělé ozvuky se donesou až do lidského mozku, centra sensibility a myšlení, a vyvolají příslušnou reakci. Takové vibrace byly chápány spíše mechanisticky, instrumentálně, dějící se nezávisle na jedincově vůli (stejně jako aiolská harfa neměla svého hráče, neboť souzvuk vyluzoval přímo přírodní živel), teprve jejich vyhodnocení mentálními centry již mohlo být, dle individualizovaných faktorů, libé, povznášející a uzdravující nebo naopak dráždivé, škodící až bolestivé. Z pohledu tělesných funkcí následovala konkrétní motorická reakce: gesto, postoj, pohyb, tvorba, myšlenka. Exemplární příklad orfeovské pastorální harmonie, propojené múzickým citěním, přírodní a atmosférickou fascinací a preromantickou estetikou zděděnou po Claudu Lorrainovi či Nicolasi Poussinovi představuje Turnerův obraz *Aiolská harfa básníka Jamese Thomsona* (*Thomson's Aeolian Harp*, 1809, Manchester City Galleries). Všechny výtvarné i obsahové složky obrazu byly sladěny ve prospěch okouzlujícího vizuálního i intelektového dojmu na břehy soudobé Temže.



## Klasicismus, romantismus

### Od klasicistní winckelmannovské estetiky k romantickým hrdinům jiné kategorie

Direktoriát nad revivalem antické kultury přebírala kolem poloviny 18. století po politicky roztržštěných italských centrech především německá univerzitní a sbírková střediska, která disponovala obsáhlým antikvářským materiálem i podpůrnými prostředky na vyslání svých expertů do stále aktivních jihoitalských archeologických nalezišť či římských knihoven a archivů. Pokud byl například severoněmecký, původně amatérský, historik umění a archeolog Johann Joachim Winckelmann ochoten konvertovat ke katolicismu, aby mohl pokračovat ve svých studiích římského, respektive řeckého umění, a zkoumat z autopsie nálezy z neapolských a pompejských vykopávek, dosvědčovalo by to přesun klasicistní adorace starověku směrem k anglosaskému severu. Díky svým vývojovým dějinám umění v obrazech, postulovaným především v *Dějínách umění starověku* (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764) a v *Nepublikovaných antických památkách* (*Monumenti Antichi Inediti*, 1767), se včlenil mezi iniciátory evropského klasicismu a klíčové inspirátory uměleckých projevů *all'antica*. Aniž by cíleně budoval nějaký přesný metodologický přístup k ohledávání antických děl, svými pozorovacími mechanismy a kontextuálními i úvahami jak u jednotlivých kusů tak u celokulturních teorií budoval základy moderní kunsthistorické vědecké disciplíny. Za pomoci Mengsových studií a kresebných záznamů se dobral k signifikantní řecké podstatě římských kopií, doposud nevytěžované distinkci mezi originální ideou a jejím druhotným zapracováním do materiálu, která mu posloužila jako esence idealizovaného kánonu klasických řeckých výtvarných děl a vysoké civilizační úrovně obecně: jen vznešené, slunné, politicky i eticky rozvinuté milieu se mohlo projevit v tak harmonicky krásné estetice. Osvícený starověký umělec si vybíral své vzory v okolním světě a přírodě a skrze svůj jedinečný ideový i kreativní vklad je přetvořil do nejdokonalejšího projevu lidského snažení, uměleckého díla. Tento přístup k umění i k životu vůbec by měl být hoden následování i pro Winckelmannovy současníky. S takovou rétorikou o příslovečné „ušlechtilé prostotě a tiché velikosti“ samozřejmě vhodněji korespondovala ikonografie heroických či božských postav Herkula, Apollóna, Dionýsa nebo Jupitera homérovského panteonu (vedle ženských bohyň a heroin) než spíše magická nehrdinská osoba bájného pěvce, reprezentujícího dórský pravěk severní divoké periferie, dost vzdálené od kvetoucího centra řeckých městských či ostrovních států. V archeologických sbírkách se navíc

nenacházelo žádné Winckelmannem tolik sledované reprezentativní sochařské zobrazení Orfea (vyjma několika reliéfních panelů), které by mohlo atakovat jeho primární pozornost.

Tudíž ani klasicistní výtvarné umění se až na výjimky orfeovské tematice příliš nevěnovalo (obr. 24, 25). Francouzská Davidovská hegemonie se realizovala ve scénických ilustracích ke klasickým historiím (Homér, Vergilius, Tacitus) nebo aktualizovaným apoteózám, německý výmarský klasicismus promlouval především teoriemi Goetha a básněmi Schillera, obdivující totální iluzivní harmonii antické literární, dramatické i výtvarné kultury. To, že vyznávali klasicistně-osvícenskou primordialitu lidského myšlení, rozhodování a tvoření se především v Goethových úvahách vlastně nijak nevyklučovalo s jistou naivitou až sentimentalitou, hraničící s proromantizujícími postoji, v německém prostředí například hnutí Bouře a vzdor (Sturm und Drang). Taková polarita až diverzita teoretických názorů mohla jen dokreslit víceznačnost a proměnnost konkrétního uměleckého díla. Rozptyl od klasicismu po romantismus lze vysledovat i v námětových inspiračních zdrojích: dogmatické autority slunečné řecké velikosti se proměnily v rozervanější sebestředné postavy, chaoticky zápasící s vnějšími i vnitřními nepřáteli (Faust, Prométheus, Werther), nebo v doposud okrajové autochtonní hrdiny, determinované lidovou orální tradicí, lokální historií a přírodními fenomény (Niebelungové, Shakespearovské postavy, Ossian, poutníci v krajině, postavy slovanské mytologie). Určité tvůrčí i povahové typy autorů sice stále oslovovala legendární hudebnost a citovost Orfeových projevů, která se protínala s romantickým ideálem múzické tonálně-ideové synestetiky zvuku a slova, nemimetického, nezátíženého, velmi přirozeného, prvopočátečního výronu kreativní energie, případně diskutovaný sebestylizační potenciál orfeovské osobnosti, vyvolaný citovými bouřemi a adresovaný světu skrze hymnické lamentace (například Klement Brentano), nicméně stále se jednalo o předzvěst k fantastickému boomu orfeovských citací v evropských humanitních vědách, literatuře, teatrologii i výtvarném umění od poloviny 19. století.

### **Historicko-duchovní syntézy. Kontexty 19. století a orfeovské variace**

Vztahování se k řecko-římské antice jako zdroji civilizačního dědictví tvořilo integrální součást evropského studia víceméně ve všech oborech napříč staletími v rámci center i periferií od začátku jejího konce. Praxe křesťanského náboženství sice změnila periodizaci času, hodnoty makro- i mikrokosmu a existenciální cíle, nicméně stále přetrvávalo lidské vědomí starší prechristologické tradice, která se mohla buď popírat, následovat nebo zkusit

překonávat. Společně s rozvojem, zrychlením a zefektivněním logistických či informačních sítí se koncept klasické starožitné antiky rozšiřoval o atraktivní regiony Egypta (napoleonské výpravy do Egypta), východní Asie až na hranice s Indií (oblasti staré Mezopotámie a Summeru) a maloasijské či ostrovní provincie řeckých expanzí (Trója, Kréta). Důkazy o socio-kulturní úrovni nových existencí měly přinášet především předměty hmotné povahy, vyzvednuté z archeologických nalezišť, pečlivě písemně i obrazově zaznamenané a v univerzitních intelektuálních centrech Evropy příslušně interpretované ve světle platných encyklopedických znalostí. Od desátých, dvacátých let 19. století se takto aplikovaná archeologie soustřeďovala i na sledování památek duchovní kultury, dle požadavků akademických historiků co nejautentičtějších a nejpravdivějších. Za ideální zdroje zkoumání tak měly posloužit mysterijní texty či záznamy o náboženských či kultických procesech, které by v sobě, oproti konvenční oficiální řecko-římské literatuře, skrývaly onu tajnou, zasvěcenecky tradovanou pravdu. Pokud se jednalo o aliterátskou civilizaci či se písemné prameny nedochovaly, nebo nebyly dosud uspokojivě rozluštny, zpracovávaly se mytologické koncepty, jejich představitelé a příběhy. Za pomoci klasických i orientálních filologů a mytografů se komparativní metodologií, z dnešního kritického pohledu někdy silně manipulovanou a cíleně hierarchizovanou, sestavovala velká historicko-teologická kompendia indoevropského záběru, založená právě na primární analýze a finální syntéze duchovních projevů sledovaných etnik, národů, kmenů, hnutí. A kreativní produkce výtvarné či umělecko-řemeslné povahy se samozřejmě počítala mezi jednu z nich, ať už ve formě konkrétního díla nebo zástupného symbolu. Většinu historiků a literátů fascinovala dominance a univerzálnost solárně-civilizačních mýtů, v nichž si prapředci řešili kazuistiku spojenou se vznikem okolního světa i lidstva, životem pozemským i posmrtným. Jestli chtěli soudobí autoři tyto tendence nejen popisovat, ale i konstruovat komplexnější celky, nejlépe progresivně se vyvíjející směrem k vrcholné metě, tedy evropské křesťanské zvěsti, bylo nutné nalézt uzlové civilizační body, které tyto tendence definují či prezentují. Tudíž, bylo-li by možné tyto signifikanty symbolizovat, personifikovat, nebo ještě ideálněji, přímo ztotožnit s některou (pseudo)historickou postavou, tím lépe pro argumentaci, účinek a obecnější pochopení sdělení. A jak uvidíme dále, právě osobnost thráckého Orfea byla shledávána jako exemplární.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Syntetizující kompendia oproti encyklopedickým sumarizacím používala u svého předmětu často právě komparativní metodologii jak pro širší záběr srovnávacího materiálu, tak pro argumentaci vývojový posunů nebo směřování. V této kapitole se hovoří o intelektuálním kontextu, sdělovaném především texty a literárním materiálem, ale podobné synteticky kompendiální uvažování platí i pro výtvarné umění.

Dohledáváním indoevropských kořenů „starého kontinentu“ si své touhy po kontinuitě velkých kulturně-duchovních dějin plnily nejen velké anglosaské a frankofonní jazyky, ale i menší národy, slovanské, potažmo české. V rámci obrozenecké emancipace se indoevropskému dědictví ve slovanských jazycích, mytologii či etnologii věnují i takoví klasikové jako Jan Kollár ve *Slávi dceři* (1832), Josef Jungmann v *Historii literatury české* (1825) nebo František Palacký v *Dějínách národu českého v Čechách a v Moravě* (1848), v Polsku buditel Walenty Skorochood-Majewski v *O slovanech a jejich příbuzných. Výklad sánskrtského jazyka (O Słowianach i ich pobratymcach. Rozprawy o języku sanskryckim, 1816).*<sup>119</sup>

## **Ohlasy orfismu v komparativních mytologiích: Georg Creuzer, Pierre Ballanche**

Relativní orfeovskou neopominutelnost v rámci srovnávacích mytologií podporovala také existence důležitých edic tehdy dostupných a nezpochybňovaných orfických textů, chápaných jako esenciální doklad orfického duchovního hnutí a připisovaných civilizátorovi, zasvěcenci a praktikovi orfismu předhomérské doby, thráckému Orfeovi. Klasickými historiky a filology opečovávané soubory *Orfik (Orphica)* obsahovaly obvykle *Argonautiku, Hymny, Lithiku, Zlomky a Apospasmata* (Výňatky a citace u dalších autorů) v řečtině, někdy s latinskými přepisy a komentáři, a od druhé poloviny 18. století do konce 19. století jich především německá a francouzská nakladatelství knižně či časopisecky vyprodukovala desítky. Například, ve vydavatelském eldorádu, Lipsku, vyšly jak pionýrská verze z roku 1764, tak velmi vlivné komentované publikace z roku 1805 (ed. Gottfried Hermann), 1818, 1824, 1829 (ed. Christian Loebeck) a další široce dostupné výběry.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> „[Jan Kollár] Do sanskrtu tak sem se zanesl, že bych téměř chuť měl katedru zde zaraziti a čtení držeti.“ Jan Kollár – Martin C. Putna, *Slávy dcera. Báseň lyricko-epická v pěti zpěvích. Překlad a výklad Slávy dcery z panslavistického mýtu do kulturní historie*, Praha 2014, s. 134. Novodobě k tématu například Martin Golema, Kosmova a Dalimilova Dívčí válka jako metafora indoeurópskej vojny funkcí, v: Jiří J. K. Nebeský – Libor Pavera (edd.), *Žena v české a slovenské literatuře, Sborník z literárněvědné konference konané v Opavě 14. a 15. září 2004*, Opava 2006, s. 14–33.

<sup>120</sup> Výběr bibliografie o orfismu, orfických textech a orfických nálezech ze středoevropské produkce (chronologicky): Gesner Johannes Matthias, *Orphei Argonautica, Hymni, Libelus de Lapidibus et Fragmenta*, Lipsko 1764; Hermann Gottfried, *Orphica*, Lipsko 1805; *Orphica: nova editio accvratata in vsvm praelectionvm academicarvm et scholarvm*, Lipsko 1818; *Orphica*, Lipsko 1824; Loebeck Christian August, *Aglaophamus, sive de theologiae mysticae Graecorum causis libris tres*, Lipsko 1829; Comparetti Domenico, *The Petelia gold tablet*, v: *The Journal of Hellenic Studies*, III, 1882; Abel Eugen, *Orphica*, Lipsko a Praha 1885; Kern Otto, *De Orphei*, Berlín 1888; Kern Otto, *Empedocles und die Orphiker*, v: *Archive für Geschichte der Philosophie*, I, 1888; Kern Otto, *Theogoniae Orphicae fragmenta nova*, v: *Hermes*, XXIII, 1888; Kern Otto, *Orphischer*

V atmosféře historického synkretismu byly orfeovské ozvuky zhusta vkomponovávány do větších literárních, potažmo výtvarných, celků, vzhledem k tradičně chronologicky konsekventnímu řazení obvykle do počátečních fází vývoje – dle filozoficko-teologického dogmatu tu lineárního, tu cyklického, tu vzestupně/sestupně spirálovitého) – do symbolického objektu jej osamostatnilo až poetické, dramatické a výtvarné umění druhé poloviny 19., respektive první čtvrtiny 20. století. Bouřlivé intelektuální debaty se vedly jak nad vyloženě akademicky komparativními tezemi typu *Symbolika a mytologie starých národů* (*Symbolik und Mythologie der alten Völker*, 1810) heidelbergského Georga Friedricha Creuzera, jež vyznávaly vývojovou religionistiku a vyzdvihovaly fundátorskou roli předhelénského hierofanta Orfea v translaci východních mystérií a civilizačních principů přes Egypt na řecký Peloponés, tak nad generalizovanými průřezovými syntézami historie, filozofie, eschatologie, křesťanství, které hledaly anticipační propojitelné momenty na horizontální časové linii minulost-současnost-budoucnost.<sup>121</sup> Tímto schématem se inspiroval například literát Pierre-Simon Ballanche ve svém torzálně dochovaném panhistorickém cyklu (1827–33), v němž měl první díl *Orfeus (Orphée)* definovat pohanský předstupeň ke křesťanské podstatě duchovního poslání lidstva skrze symbolickou entitu řeckého starověku (respektive pravěku), Orfea. Z dnešního pohledu cíleně manipulované antické mýty se ohýbaly dle hlavní myšlenky knihy, tedy že lidstvo se repetitivně propadalo do zatracení a bylo vyzdvihováno ke spasení, tudíž z orfeovské legendy Ballanche zužitkoval především roli Orfea zasvěcence, sdělovatele pravdy, pohanského monoteistu, psychopompa, zcela v duchu známé orfické ikonografie.<sup>122</sup>

---

*Totenkult*, Berlín 1890; Dietrich Albrecht, *De Hymnis Orphicis capitula quinque*, Marburg 1891; Gruppe Otto, *Orpheus*, v: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 1897. Detailněji Erhart, cit. v pozn. 15.

<sup>121</sup> Dorothy M. Kosinski, *Orpheus in the Nineteenth-Century Symbolism*, London 1989, s. 50–55. Filozoficko-teologické vymezení předmětu zkoumání bylo víceméně jasné: sdělení a pochopení christologických dogmat v různých světových názorech. Geografický kontext světových civilizací zahrnoval známý indoevropský region až k hranicím tehdejších imperiálních velmocí, nicméně stále používal optiku centra a periferie, v níž se vzdálenější oblasti Afriky, Ameriky, eurasijské Evropy včetně Slovanů do zorného pole příliš neprosadily. Tyto okrajové entity, z pohledu dominantních jazykovo-mocenských skupin, si později musely formou obrozeneckých hnutí či postkoloniálních emancipací hledat své místo mezi světovými syntézami samy.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 57–59. Ballanche si vybíral a upravoval orfická pravidla tak, aby mu souhlasila s nosnými idejemi díla: „[Magie v Řecku]... Tvoření je dílem božské magie, věčné a trvalé. / Vše živé nakonec umírá. / Velké kosmogonické mystérium pokračuje v lidské existenci, a to spojením v manželství. / Tak jako Bůh a příroda jsou v jednotě. / Manželství-láskyplné spojení je sjednocení se stromem života; zhýralost od něj odvrací a vede ke smrti.“ Éliphas Lévi, *Histoire de la Magie. Avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères*, Paris 1860, s. 86–96.

## Orfeus, mág pravdy a lásky: Eliphas Lévi

Ještě hlouběji do lidského a dějinného vědomí než univerzalističtí historici a synkretičtí mytografové před nimi sáhli stoupenci okultních směrů, slibujících nezátíženou interpretaci, a vyznavači ezoterně sdělených pravd. Pokud se dřívější autoři snažili syntetizovat pojmy ve prospěch spojitosti na duchovní vodorovné ose, alternativci pořádali analytické sondy do hlubších světů po vertikále, s využitím magických či mimosmyslových zdrojů. Podkladový materiál psaných textů a mytografických „faktů“ byl rozšířen o nesdělitelné prožitky pod nejhustšími závoji, odhalovanými jako opravdu hyper-autentické. Jenže, k rozluštění takto složitě skrývaných významů, umně šifrovaných dávnými ochránci pravdy do symbolů, bylo zapotřebí mudrců, umělců i proroků a magiků. A jedním z nich, přesněji všechny požadované role naplňujícím typem, mohl být i Orfeus, jak jej tituluje francouzský katolický religionista a okultista Eliphas Lévi v *Dějinách magie (Histoire de la Magie. Avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères, 1860)*. V tomto nesmírně vlivném a mezi evropskými intelektuály běžně čteném díle<sup>123</sup> se ve vzájemně utilitární ambici protínají (proto)katolické hodnoty s okultními metodami skrze dějiny:

„Krása formy a nádhera pravdy [la beauté de la forme et la splendeur du vrai] ve své nejvyšší formě se vyjevily právě díky Orfeovi, na jeho moudrost navazuje škola božského Platóna, pohanského otce křesťanské filozofie, z orfických mystérií vycházejí jak Pythagoras, tak alexandrijští učenci. Proces zasvěcení zůstává neměnný, napříč staletími.“

Pátou kapitolu *Magie v Řecku* opanoval široce rozkročený orfeovský příběh se všemi klíčovými aktéry a rekvizitami:

„Magie hudebního umění na sedmistrunnou Orfeovu lyru vychází ze starších chaldejských vzorů, jež však ještě obohacují o nový prvek: krásu a harmonii. Orfeův poetický zpěv zkultivuje pralesy a pustiny, zkrátí divoké šelmy, pohne duby, přetvoří skaliska. ... Orfeus vdechne život mnoha věcem a ukáže lidem opravdovou krásu. ... Antická tradice vypráví o Orfeovi jako jednom z hrdinů, plavícím se na lodi Argo za zlatým rounem, stal se tedy pradobyvatelem velkého díla. Protože zlaté rouno je symbol slunce, zdroj světla, velké tajemství dávné magie. ... Až žáci a následovníci Orfeovi tlumočili tento starověký příběh správně jako eposej okultních nauk. ...

---

<sup>123</sup> Viz *Katalog Zeyerovy knihovny*-Oddíl francouzské literatury, v: Tereza Riedelbauchová, *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře*, Praha 2010, s. 65, 313–334.

Postava Orfea - Argonauta, jednoho z nejvýznamnějších civilizátorů starého Řecka a věhlasného pěvce a básníka, ať už ji chápeme jako postavu mystickou či bájnou - bude žít stále a je nesmrtelná! Jeho příběh lze chápat jako dogma, posvátné sdělení, zjevení nového kultu krásy, povýšení lásky na ideál. Orfeus sestoupil do podsvětí, aby našel svou Eurydiku, nesměl se však po ní cestou zpět mezi živé ohlédnout. Také tak muž, chce-li získat ženu-manželku, měl by se naučit ji vyznávat, a ne po ní jen smyslně toužit. Takto bychom jen ztratili svůj objekt vášně, jenž si však zaslouží být chápán jako opravdová láska. Obdobně čistě a nevinně snilo křesťanské rytířství. Chtěl-li vyrvat svou Eurydiku ze spárů pekel, nesměl na ni byť pohlédnout! ... Hierofant je však také člověk, tudíž podlehl, zapochyboval, otočil se. ... Ah miseram Eurydicem! ... A již zmizela! Neštěstí se stalo, pokání začíná; z Orfea je vdovec, čistý, panický. Se svou Eurydikou se nestihl opravdu sblížit, rozhodl se zůstat nedotčen, neboť básník nemá dvě srdce. A proto jej lidstvo vždy milovalo a obdivovalo. Věčné touhy a sny po ideálu, s nimiž se shledáme možná až ve smrti; zvolil si osamění, aby dosáhl posvátného umění [veuvage consacré a la muse sacrée – vyvolené vdovství ve prospěch posvátné múzy]. Jakých vyšších zjevení a inspirací se mu pak ještě dostane! Orfeus je v srdci přehluoce raněn, až sama smrt ho utěší; ano, i ona umí léčit bolesti duše či těla; Orfeovi se rozhodnutí zůstat čistým stane osudným, umírá stejným způsobem jako jiní velcí zasvěcenci a proroci; hlásal víru v jediného Boha a jednotu lásky, což se stalo základem orfických mystérií. Jeho věhlas překonal svou dobu, později mu bylo připisováno i umění věštecké, magické či hvězdopravecké, dále znalost magických kamenů a alchymie. Orfeův legendický příběh tak zosobňuje tři základní prvky velkého lidského díla: pravé zasvěcení, pád / sestup mimo tento svět, napravení / návrat, tedy zásady orfické nauky.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> „Civilizace antického Řecka je založena na mystických alegoriích a tradicích skrytých významů, nicméně není třeba za jejich vyprávěními a bájemi vždy dosazovat reálnou historickou osobu nebo její příběh. Velcí muži této doby sepsali spíše dějiny idejí, jež formou básní a písní ústy bohů a héroů sdělují lidstvu. ... Putování za zlatým rounem vlastně reprezentuje zasvěcení řecké civilizace do hermetické magie. Získat zlaté rouno a stát se vládcem světa znamená dosáhnout velkého tajemství světla – bájná loď Argo je postavena z fošen z posvátných dubů ze svatyně v Dódóně, plavidlo mluví a pronáší proroctví, jako bárka bohyně Isis, Osiridova plovoucí rakev, archa božského znovuzrození. Vůdce Jáson zosobňuje různé lidské vlastnosti a ctnosti včetně odvahy (oproti Herkulově brutální síle, která však nepomáhá k dosažení cíle, takže výpravu ještě na cestě opouští), cíl cesty - asijská Kolchida – v sobě ukrývá stará učení Zoroastera, k nimž klíč leží v rukou mocné kněžky a vědky Médey. Jásonův souboj s dračí příšerou o zlatý poklad je zápasem adepta o přístup k magickému zasvěcení. Řecký hrdina sice zvítězí a velké tajemství světla získá, ale na moudrost a pravdu v něm skryté nedosáhne, také vinou temně vášnivě osudové ženy Médey, neboť baží spíše po moci a bohatství. ... Je-li tedy první část báje o Argonautech a zlatém rouně odkazem na tajemství orfické nauky, druhá část se zabývá uměním obrany proti temné magii.“ Lévi, cit. v pozn. 122, s. 86–96.

Magickými prostředky sdělovaná, či zastíraná tajemství mikro- i makrokosmu posuzoval Lévi dichotomickou optikou: zda vedou ke světlému pravdivému vyššímu cíli nebo svedou do temných ničivých hlubin nevědomosti. Tuto klasickou gnostickou polaritu opakovaně aplikoval na ženský prvek, přesněji v rámci femininního elementu: pozitivní aspekt ženství zosobňuje panenská trpící Eurydika (mariánského stříhu) nebo polovina nejbožštější stvořené bytosti, prvního Adama – androgyna, jenž v sobě ještě snoubil kvality obou pohlaví, versus negativní síly strhly Médeu, Kirké, sirény či kněžky lidového Bakcha, nebo pozdější strygy a účastnice černých mší, do chaosu čarodějnictví, krvavých rituálů, frenetických tělesných projevů a nestřídmosti, orgiastických vášní, nelítostných akcí.<sup>125</sup> Takto živelná misogynská charakteristika synonymizovala jak přitažlivost silných femme fatale, toužících muže jen ovládnout a zničit jejich duši, tak psychoanalytický strach z duševního, fyzického i sexuálního usmrcení z rukou zavilých žen, Bakchantek, které zničily Orfeovo umění, roztrhaly jeho existenci a ještě se pomstily jeho maskulinní exkluzivitě. Až méně dualistní názor, oproštěný od vyhraněných katolických dogmat mohl Orfeovu smrt z rukou extatických, tedy v bohem posedlých, mainád klasifikovat jako žádoucí, pro umělecké tvoření i duchovní prozření prospěšný akt dematerializace, synergetické splynutí s extrémním zážitkem, po němž už může následovat jen pravdivější inspirativnější existence. Výtvarné umění si pro to kodifikovalo výstižný ikonografický vzorec Orfeovy orakulární hlavy (symbolisté Gustave Moreau, Jean Delville, Alexander Séon, Odilon Redon, modernista Jean Cocteau a jiní).

## **Cestou okultismu: Papus, Sâr Péladan**

Budeme-li považovat Léviho *Dějiny magie* (1860) za pokus o srozumitelné vysvětlení starověké magické vědy, aniž by bylo nutno zjevovat všechna tajemství jejích mystérií, jeho následovníci z okruhu lyonských okultistů se cítili povoláni k odhalování i těch dosud nejskrytějších zjevení, metodou totálního synkretismu, až na hranici srozumitelnosti. Zatímco martinista, kabalista, okultista Gérard Encausse, zvaný Papus (Lékař, Uzdravovač), působil v 80. a 90. letech především jako angažovaný člen různých řádů a lóží, fundátor badatelských a diskuzních kroužků a editor okultních revuí, kterážto „školitelská“ role mu zajistila respektované ohlasy daleko za hranicemi Francie, jeho kolega z řádu Růže + Kříže (L'Ordre Rose + Croix, 1887, Les Salons Rose + Croix Catholique, 1892–96), Joséphin Péladan, sebetitulovaný po assyrsku Sâr Mérodac, se široce rozkročil od katolické teologie, přes

---

<sup>125</sup> Kapitola II., *Ženské elementy (Influence des femmes)*. Tamtéž, s. 238–244.



hermetickou alchymii až k rosikruciánské estetice a výtvarnému umění, sdělovanými světu formou grafomanských esejů, románů, divadelních dramát a didaktických traktátů. V takovém amalgámu myšlenek, směrů, praktik a reprezentací se nicméně dokázali zorientovat především malíři a kreslíři symbolistního směřování (například Puvis de Chavannes, Félicien Rops, Barbey d'Aurevilly), kteří splňovali Péladanova umělecká a estetická kritéria, postulovaná v *Dekadentní estetice* (*La Décadance esthétique*, 1888–1910) a průvodcích k populárním *Salonům Růže + Kříže* (*Le Salon Rose + Croix. Geste esthétique*, 1892). V rámci Péladanových těkavých zájmů se ve společnosti jeho kruciálních postav mistrů jediné pravdy objevoval i Orfeus, zasvěcenec světla: v *Citovém zasvěcení* (*L'initiation sentimentale*, 1886–87, ilustrace Félicien Rops; třetí díl literárního opusu *Latinská dekadence* (*La décadence latine*) putují po současné Paříži platonik pan Nebo (jedna z mnoha autorových inkarnací) a princezna Pavla za jejím sebepoznáváním v hodnotě androgyna, a formou dialogu diskutují:

Snivec-platonik: „Lidská vyvýšenost má jenom dva typy zhoubce nebo věštce: toho, jenž dává smrt, toho, jenž hlásá věčný život: Nimroda a Orfea ... Tento hierofant a básník, vznešený verbíř ideální legie, výtečný svodič veškeré spirituálnosti, hlásá krvežiznivému lidstvu slovo lásky, a to, když jej bylo potupilo, zabije ho a zapomene na něj. Velkolepé pozemské drama se odehrává mezi potomky Nimrodovými a syny Orfeovými.“

Princezna: „Váš původ z Orfea plane ve vašich očích, a ačkoli o něm nesvědčí žádný div, jeví se mi váš genius; je potřeba i něha a smyšlenka Eurydiky.“

Snivec-platonik: „Rozvířil jsem jako velký Kithairovec lodivoda výpravy do Kolchidy vášní, vaši atmosféru; a vaše duše jako Argo, jež ležela nehybně na pobřeží, spustila se do proudů zvědavosti; vyrval jsem vás z argonautské nečinnosti na Lemnu; a nyní... vyvolám trojdobou Hekatu, aby nám osvětlila temný les lidských citů; jako Thrák přehlušoval svými zpěvy hlas sirén, zabráním vám slyšení šeptavé hlasy hříchu, hle, jsme dosud na stygijských březích; budu vás moci opět přivést k androgynnímu životu; Euridiko, Euridiko, nevrátíte se dříve, než proděláte poslední zkoušku zasvěcení?“

Princezna: „Dovolte mi vyslovit podiv, že jste po vzoru Thráka, syna Apollonova, nevykonal dílo světla.“<sup>126</sup>

Zdá se až s podivem, že ani v tak narativně převrstveném textu se neztratila obvyklá triáda orfeovského mýtu s odkazy na své antické zdroje: čistý zasvěcenec orfických mystérií (*Argonautika*), múzický harmonizátor živé i neživé přírody (*Vergilius, Hymny*), stoupenec velké lásky (*Ovidius*). A stylizoval-li se sám Péladan do pozice Orfea, měla to být role vždy kladná a následováníhodná, v konfrontaci k postavě barbarského Nimroda, reprezentanta ničivých, politických, mocenských vlivů na lidstvo.<sup>127</sup>

V *Umění státi se mágem (Comment on devient mage, 1892)* si Péladan stanovil eticko-estetický kodex pro nazírání minulosti, současnosti i budoucnosti, tedy soubor definic, rad a návodů, jak se v duchovní či umělecké rovině rozvinout až k dosažení nejvyšších hodnot, jak dokazuje autor na sobě – sám Mág Sâr: východní Orphakasd (chaldejský Orfeus-*pra*Orfeus, žák východního Moschého-chaldejského Mojžíše) zanechal v *Hymnech* své dědictví, které by mělo být následně zjevováno vždy nějakým povoláním Sârem,<sup>128</sup> dostatečně purifikovaným:

„Ale jsou Orfeové, zasvěcenci, zavrhovali nízkých rozkoší, kteří prchají před Menadami, dovedou žít pro jméno a zemřít pro sen: Eurydiku.“<sup>129</sup>;

případně poučeným z aktuálního socio-politického dění:

„Nesmíme se dát klamat formami a způsoby trvalých faktů, Orfeus okouzlující netvory se blíže nás nazývá Lamartin, děsící revoluci lyrickou frází.“<sup>130</sup>

Péladan zde také silně artikuloval svůj koncept umění jako dalšího náboženství, v němž by poslání kněží, proroků, vládců naplňovali inspirovaní tvůrci:

„Dle chaldejské astrologie existuje sedm planetárních kreativních typů. ... Leonardo je typ solárního člověka, Beethoven lunárního, Michelangelo, Dante a Wagner saturnského, Rubens a Tizian jupiterského, Ribera martovského, Rafael venušina

---

<sup>126</sup> Joséphin Péladan, *Citové zasvěcení*, Praha 1903, s. 26–27. Již v době vydání českého překladu bylo dílo kritizováno za dikci křečovitého patetismu, dekadentní exhibicionismus, arbitera ezoterismu, exaltovanou erotiku, zkrátka literární kýč, který zní hlučně, ale hluše, a lze jej chápat pouze v historickém kontextu.

<sup>127</sup> Michele Besnard-Coursodon, *Nimroud ou Orphée: Joséphin Péladan et la société décadante, Romantisme* 1983, č. 42, s. 134–136.

<sup>128</sup> Joséphin Péladan, *Umění státi se mágem*, Praha 1997, s. 11, 21.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 30.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 59. Mínen Alphonse de Lamartin.

člověka. ... Zasvěcenče, budeš vzdávat kult Pythagorovi i Phidiovovi, Orfeovi i Leonardovi, Fabru d'Olivetovi i Delacroixovi.“<sup>131</sup>

Multitalentovanou osobnost Leonarda da Vinciho pasoval ve svém široce komentovaném překladu *Traktátu o malířství (Traité de la Peinture. Sur le Codex Vaticanus, complété par de nombreux fragments tirés des musgrits du maitre, ordonné méthodiquement et accompagné de commentaires par Péladan, 1910)* na archetypální ideál uměleckého, filozofického i duchovního génia a vyznavače nejvyšších idejí, vědce, experimentátora, učitele v otevřených lekcích na Academia Leonardí v Miláně a protektora svých žáků. Všechny aspekty Leonardova díla Péladan bezmezně obdivoval a současné francouzské umění, respektive od klasicismu mladší, jimi poměřoval.<sup>132</sup> V souladu se svými estetickými teoriemi si kodifikoval pravidla tělesného kánonu i u klasického figurativního umění ve prospěch juvenilních androgynních typů oproti starším královským podobám bohů Dia a Poseidóna nebo mužným heroickým postavám Jásona či Thésea:

“Tito dobrodruzi opravdu nemusejí mít tělesnou konstrukci jako Orfeus nebo Dionýsos.“<sup>133</sup>

Péladanův roztržštěný zájem o orfeovský potenciál vyvrcholil v nedokončené hře *Orfeovo království (La Terre d'Orphée)*, které se raritně uvedlo v domácím Théâtre de la Rose-Croix v roce 1900 a spolu s dalšími díly zamýšlené trilogie (*La Terre du Sphinx-Egypt* a *La Terre du Christ-Palestine*) mělo tvořit dramatickou syntézu pohanských a staro- a novozákonních mýtů Orfea a Eurydiky, Kaina a Ábela a Kristova osudu. Vinou značně nesrozumitelného a manipulovaného obsahu se hry nesetkaly u publika s úspěchem a zůstaly jen v rovině rukopisů.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Tamtéž, s. 21, 60. Orfeus vřazen mezi filozofy, se svým uměleckým partnerem Leonardem.

<sup>132</sup> Leonardo da Vinci, *Traité de la Peinture*, Paris 1921, s. 1–5. Péladanem hodnoceni kladně byli francouzští klasici Carpeaux, Ingres, Delaroche, Delacroix, Poussin ve věci výtvarného pojetí krásy; Watteau ve věci nahoty a sensualismu; Puvis de Chavannes ve věci světlé tonality barev; Corot, Ingres, Delacroix ve věci hierarchizace výtvarných žánrů; vlámský žánrista Gérard Dou *Femme* v rámci inovace námětů; Delacroixovy *Potopa* a *Prám Medusy* ve věci expresivity.

<sup>133</sup> Tamtéž, pozn. 276, s. 111. Podrobnější rozbory fyzické i duševní podstaty androgyna v Joséphin Péladan, *Androgyn (L'Androgyn)*, Paris 1910.

<sup>134</sup> Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 60–61.

## Mudrc teozofického poslán: Jelena Blavatská, Edouard Schuré

Ze synkretické metodologie se za několik dekád stal běžný interpretační nástroj jak pro historiky a náboženskými filozofy, tak pro okultisty či umělce, byť každý názorový směr ji aplikoval za jiným účelem: raná komparativní filologie a mytologie pátrala po prazákladu indoevropské jazykové skupiny – a našla jej v sánkrtu; religionisté hierarchizovali rozličné duchovní směry podle míry obsahu křesťanské zvěsti; okultní aktivisté pátrali po nejvyšších pravdách, odhalitelných pouze za hranicemi smyslového či materiálního světa; výtvarní umělci si vytvořili obrazovou symboliku, jíž mohli aktivovat fantazii a poskytovat prostor pro intuici. Jistý posun od rozsahem ohromujících až fantastických synkretických konstrukcí ke koncentrovanému směřování za vnitřním probuzením a k hledání osvíceného poznání představovala oficializace takových úvah v duchovní vědě, teozofii. Ta přinášela jak v osobnosti fundátorky Jeleny Petrovny Blavatské, tak z pozice početné a relativně otevřené organizace Teozofické společnosti (pátevní Theosophical Society založena v New Yorku v roce 1875, v době největšího rozmachu jí na provozní aktivity přispívalo až jeden milion členů a předplatitelů) přístupné materiály a argumenty pro ony stoupence, kteří hledali inspiraci pro své životní naplnění, završené vhodnou iniciací. Jak už vyplývalo z rétoriky (nirvána, bráhmanismus) i metodiky poznávání (jasnovidectví, spiritismus, reinkarnace, šamanství), teozofie se ideově i materiálně vztahovala k indické duchovní kultuře (přesun hlavního sídla společnosti z Ameriky do Adjaru financovali místní rádzové). Samotná Jelena (Helena) Blavatská (1831–1891) údajně disponovala neobyčejným charismatem, erudicí a psavostí, tudíž se její názory mohly volně a čile šířit euroamerickými, respektive indoevropskými regiony, včetně českého prostředí. Ve zpětně rekonstruovaných apoteózách jí biografové přisuzovali legendické až anekdotické schopnosti: navzdory pevné vojenskošlechtické výchově v ruské Jaroslavl již v dětském věku inklinovala k jasnovidectví, historii, přírodním vědám a uzdravovala z vážných nemocí; od ponižujících manželských povinností v 16 letech uprchla za dobrodružných okolností do Egypta a vrátila se až po deseti letech; v touze po poznávání světa často cestovala a zapojovala se do extrémních situací své doby, například se v převlečení za muže účastnila portugalsko-jihoamerické války.<sup>135</sup> Tyto adrenalinové zážitky doplňovala o záznamy ze setkávání s exotickými duchovními kulturami a z provádění okultních, ezoterických i spiritistických praktik, jimiž po několik sezon zásobovala především americké časopisy. Pokus o sumarizaci dosud v periodikách neuspořádaných poznatků představovala dvojdílná *Odhalená Isis (Isis Unveiled, 1877)*,

---

<sup>135</sup> Jorge A. Livraga, *Záhada jménem H. P. B.*, Praha 2013.

obsahující kusé informace z cest, detailní teoretické studie o společenských i přírodních vědách či náboženství a nekonečný poznámkový aparát.<sup>136</sup> Madam Blavatská se držela dvou obecně nejdostupnějších zdrojových materiálů, tedy záznamů o orfických mystériích a textech a klasické orfeovské mytologie, aby na nich argumentovala existenci teosofických hodnot i v pravěkém Řecku:

„Orfická mystéria se značně lišila od lidových bakchických rituálů, třebaže Orfikové (Orphikoi) jsou zmiňováni jako následovníci Bakcha. Učení Orfeovo se však zakládá na nejčistší morálce a přísném asketismu, což je zcela v rozporu s lascivností a nízkostí ostatních běžných rituálů. Příběh o Aristaeovi pronásledujícím Eurydiku a její smrt po uštknutí zlým hadem je velmi jasná a jednoduchá alegorie: Aristaeus je ona brutální přízemní síla, útočící v lesích na Eurydiku – etickou nauku, kde ji usmrtí had – emblém slunečního boha napříč civilizacemi. Ten tudíž usiluje o to, aby se pravda stala ještě ezoteričtější a hledala útočiště v podsvětí, které však neznamená peklo v pojetí našich teologů. Navíc, Orfeův vlastní konec, když je rozsápán Bakchantkami na kusy, v sobě skrývá další alegorické poselství: povrchní a široce rozšířená uctívání budou praktikována vždy častěji, než božská, byť jednoduchá pravda. Toto vše

---

<sup>136</sup> Soslloví „Odhalená/zahalená Isis/Isida“ provází lidské vztahování se k duchovnímu či materiálnímu poznávání od starověku, kdy božská strážkyně vědění, egyptská Eset (počečtěno na Isis), jedinci zpřístupňovala či odepírala, dle míry iniciace, své pravdy. Tento alegorický princip byl verbalizován do Hérakleitova výroku „Příroda se ráda skrývá.“ nebo Plútarchovy citace Isidina kultického kréda „Žádný smrtelník neodhalil můj závoj.“ a antropomorfizován do podoby ženské bohyně, respektive pro řecko-římský svět do podoby ikonické sochy Artemidy Efeské, matky všeho živého, jež své obličejové či postavy zahalovaly závoji. A na adeptovi duchovního osvětlení či vědci, v případě přírodních věd, spočíval úkol jejich postupného odkrývání až na Isidin-Artemidin božský korpus, jádro poznání. Vizualní reprezentaci od renesance po novověk dominoval ikonografický typ do drapérií zahalené ženské postavy, které tu mužská postava lidská (vědec, filozof) nebo božská (Apollón), tu alegorizované vědní disciplíny (nejčastěji putti s atributy) odhrnují závoj z těla. Osvícenecká afinita k vědeckým analýzám obohatila závojovou symboliku o motiv reálného osvětlení temnoty, když putti nahlíželi do záhybů pláště bohyně s rozžatou svíčkou (k tématu například Hadot, cit. v pozn. 54, s. 219–294). Dobové kontexty posunuly tento ikonografický motiv Isidiných závojů do dalších rovin, ať už parodické, kdy se vědecká motivace nahradila smyslovou zvědavostí, s níž mladí hoši nakukují pod sukně zralých žen, nebo existenciální, v níž se sváří symbolika skrývaného tajemství ženského elementu s mužskou touhou po stržení tisícovky jejích závojů i za cenu sebezničení (k tématu například báseň a překlady Jaroslava Vrchlického *Leconte de Lisle* (sbírka *Sonety Samotáře. Juliu Zeyerovi* (1885), pozn. 253). V Nietzschevské argumentaci posloužila „nahá bohyně“ jako obojí i subjekt dvojího přístupu k pozorování pravdy, uměleckého a vědeckého: „Pokaždé, když se odhalí pravda, ulpí umělec svým nadšeným pohledem pouze na tom, co i teď, po jejím odhalení, je ještě zahalující rouškou; teoretický člověk naproti tomu kochá se a vzněcuje rouškou, který byla odhozena, a nejvyšší slasti mu dopřává, může-li na vlastní vrzb se zdarem ji znova odhalovati.“ Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie*, Praha 2008, s. 128. V diskutovaném období se *Závoj Isidin* (*Le Voile d'Isis*) objevil v titulu vlajkové revue francouzských okultistů (1890–1935). Třebaže Blavatské kniha *Isis Unveiled* kladla důraz na humanitní vědy, srovnávací religionistiku či kulturní antropologii, dokázala reflektovat i vývoj v exaktních oborech: obecně se o nejnovějších technických, fyzikálních či chemických vynálezech a experimentech vyjadřuje pochvalně a s erudicí (Edisonova žárovka a Bellův telefon), nicméně tyto „novinky“ respektovala jen jako novodobé objevení již existujících, ve starých kultech dříve praktikovaných a v přírodě běžně fungujících aktivit – energie, magnetismus, přesuny energií, komunikace na dálku atd.

ukazuje na zásadní distinkci, jež musela existovat mezi esoterickým a běžným lidovým uctíváním. ... Tradice napovídá, že Orfeus si své učení přinesl z Indie.<sup>137</sup>

Z četných odkazů na orfeovský příběh vystupují dvě zásadní myšlenky: východní indicko-egyptský původ orfismu a synkretické zapojení postavy Orfea do společnosti od Buddhy po Krista. Orfeus jako jeden z vhodných adeptů na zasvěcení a šíření monoteistického kultu měl odejít do Egypta seznámit se s přírodní filozofií a teologií, které pak přeformuloval v kosmogonických *Hymnech o Diovi* do konceptu demiurga, aktivního hybatele, emanaci neviditelné síly a aktivity, energetického zdroje předfeidiiovského antropomorfizovaného typu.<sup>138</sup> Zcelujícím prvkem s jinými učenými a praktikami se zdála i Orfeova cesta do podsvětí, v podstatě jedna z fází mimosmyslového zasvěcování například u bakchických rituálů a křesťanství, stejně jako umění zkrotit hrou a zpěvem divoká zvířata a utišit přírodu, což bylo topoi shodné s Křišnovými skutky či obecně s činnostmi indických fakírů, již se učí hudbou ovládat divoké tygry nebo hady tajnými metodami v pagodách.<sup>139</sup>

V následující sumarizaci teozofické doktríny, v *Tajné nauce (The Secret Doctrine, 1885)*, pak Blavatská jen kodifikovala kořeny své vědy: pravá moudrost a vědění se nacházely napříč velkými i malými náboženstvími a byly sdělovány a zjevovány v mystériích osvícenými osobnostmi starého věku: Platónem, Buddhou, Pythágorem, Kristem. Teozofické publikace se díky funkční síti předplatitelů a výukových center lavinovitě šířily mezi své evropské i americké podporovatele, takže se staly běžnou součástí intelektuálně zaměřených oborových i privátních knihoven (exkluzivní Teozofická lóže založena v Praze 1891, oficiální Česká teozofická společnost s redakcí *Lotusu* 1897).

### **Edouard Schuré**

I přes neoddiskutovatelný vliv osobnosti a textů Jeleny Blavatské na etablování teozofie mezi nejpřednější duchovní směry druhé poloviny dlouhého 19. století, pro výtvarnou recepci se zásadnějším zdrojem staly literární příspěvky spisovatele, filozofa a muzikologa Edouarda Schurého, jak pro jeho beletrističtější styl, tak pro blízké osobní kontakty s konkrétně francouzskými uměleckými kruhy. Ezoterická nakladatelství a redakce pořádaly diskuzní setkání okultních literátů se symbolistními básníky a výtvarníky, ve druhé vlně i s postimpresionistickými.<sup>140</sup> Nebyl by tedy důvod nevěřit doporučení v revue *Psyché*

<sup>137</sup> H. P. Blavatsky, *Isis Unveiled*, I, II, California 1877, s. 129–130.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 24, 262–263.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 514, 623.

<sup>140</sup> Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 62–63.

k prvnímu českému vydání Schurého kruciálního díla *Velcí zasvěcenci. Tajné dějiny náboženství: Rama, Krišna, Hermes, Mojžíš, Orfé, Pythagor, Platón, Ježíš (Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrete des religions, 1889)* z roku 1926, že:

„Tato kniha bude po celý život důkladnou a bohatou příručkou.“<sup>141</sup>

Fantazii uspokojující obrazy i seriózně se tvářící analýzy zdrojů zařídily publikaci bezprecedentní popularitu desítek vydání a jazykových mutací. Schuré své synkretické *Velké Zasvěcence* koncipoval jako hierarchizovaného průvodce uzlovými body na cestě hledání a nalezení „živoucí podstaty, kterou nazvali Bohem, jejímž světlem dají se pochopit lidé a bytosti vůbec“, <sup>142</sup> diseminaci vlivů od prazákladních pravidel (Ráma) po nejvyšší naplnění (Ježíš) nahlížel z časového hlediska (teoreticky nejstarší až nejmladší) kombinovaného s lokálně zakotvenými mysterijními sděleními: Orfeův příspěvek se nacházel jako pátý vývojový stupeň, po Mojžíšovi – před Pythágorem (Kniha I. Rama (Cyklus arijský) – Kniha II. Krišna (Indie a zasvěcení brahmanské) – Kniha III. Hermes (Taje Egypta) – Kniha IV. Mojžíš (Poslání Israele) – Kniha V. Orfeus (Taje Dionysovy) – Kniha VI. Pythagor (Taje delské) – Kniha VII. Plato (Taje v Eleusis) – Kniha VIII. Ježíš (Poslání Kristovo). Jako zdroje Edouard Schuré využíval kanonické knihy velkých náboženství: bráhmánismus, buddhismus, egyptská alexandrijská škola, judeo-křesťanství, platonismus, hermetismus, orfické hymny, pythagoreismus, kabala, ezoterismus křesťanský). V souladu s teozofickou didaktikou propojoval, z dnešního pohledu, izolované či nezávisle se etablující jevy v principiální řetězec, vrcholící nadsmyslovou, jasnou, organickou a bezvadně harmonickou pravdou. Jako k ní došli „staří theosofové, mudrci, hvězdy na nebi duchovním, buditelé duší, ideologové svých myšlenkových hnutí“ cestou dějin zevních-zjevných, tedy sdělovaných veřejně a oficiálně formou dogmat a mýtů, a dějin vnitřních-skrytých, formulovaných tajně, okultně ezotericky například zážitky z duševního vytržení, tak by ohromnou práci staletí měl dokončit i současný teozof v ideální syntéze vědy, umění a intelektuální spirituality. Pomáhat by adeptovi měly i aktuální poznatky moderních věd, jež, aniž by si toho byly vědomy, pracovaly se stejnými pravzory a postupy, které již dávno znala moudrost starých chrámů a disponovala příslušnými klíči k jejich praktikování:

<sup>141</sup> *Psyche: Revue věnovaná mystice, okultismu a metapsychice* 1926, roč. 3, č. 8, s. 179.

<sup>142</sup> Edouard Schuré, *Velcí zasvěcenci. Tajné dějiny náboženství*, Havířov 1996, s. 7.

„V této sérii Rama ukazuje jen přístup k chrámu, Krišna a Hermes dávají nám klíče; Mojžíš, Orfé a Pythagor nám ukazují vnitřek a Ježíš Kristus představuje jeho svatyni.“<sup>143</sup>

Svůj pátý oddíl *Orfeus* verifikoval Schuré citacemi z textových zlomků *Orfických hymnů*, jejichž revidované edice se po boomu v první čtvrtině století opět mohutně oživily v osmdesátých letech, a známých vergiliovsko-ovidiovských příběhů, ovšem bez pastorální idyly, s cílem potvrdit hodnotu orfismu jako důležitého, přelomového a celoevropsky vlivného náboženství a Orfea jako civilizačního hierofanta. Historiograficky datoval události do 13. století před Kristem a lokalizoval je do hornatého nepřístupného severního Řecka, kulticky ovlivněného viditelným přírodním animismem Velkých matek, bohyň života a smrti, oproti neviditelným mužským božstvům tušeným na vrcholcích hor či v nebesích, jako byl například Hyperborejský Apollón a Zeus Stvořitel.

Syžet i narativní formát *Orfea* plně cílily na čtenářovu fantazii a inspiraci: anonymní učedník ve společnosti patrona Orfea procházel zasvěcovací poutí, cestovatelsky doslovnou i přeneseně prohlubující stupně poznávání, a na učitelových vložených vyprávěních z jeho fyzického i duchovního života se měl náležitě poučit. Beletrizovaný příběh o Orfeově dětství vykresloval jeho matné vzpomínky na idylický apollónský okrsek, v němž byl vychováván, avšak po smrti matky obluzován v mládí rozkošnickými divými bakchantkami kultu magické Hekaty a temného Bakcha pod vedením mocné kněžky Aglaoniky.<sup>144</sup> Přesto zvolil lásku ke krásné, nevinné a slunečné Eurydice, kterou však ze zlobné msty vrchní čarodějka otráвила. Po fyzické smrti své milované se zoufalý Orfeus vydal hledat její duši po celém Řecku, až vyčerpán klesl do nejhlubších jeskyní k ohnivým jezerům, způsobujícím vyvoleným mystická vidění. Tam s ním naposledy promluvil a rozloučil se Eurydičin duch a tento niterný zážitek ze setkání se smrtí ho nasměroval k hledání Pravdy:

„Bylo to z lásky, že znovu oblékl jsem oděv lněný a věnoval se velkému zasvěcení a životu asketickému; bylo to z lásky, že vnikl jsem do magie a hledal jsem vědu božskou, bylo to z lásky, že prošel jsem jeskyněmi Samothrackými, studnami Pyramid

---

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 7, 14, 17. V rámci soudobé akademické filozofie, psychologie a religionistiky respektoval tu plně, tu s výhradami k chybným závěrům materialismu a skepticizmu konkrétní vědce či jejich učení, dle Blavatské vzoru: Baconova empirie, Descartova filozofie, pozitivistická škola Augusta Comta a Herberta Spencera, Bellovy fyzikální experimenty, Darwinova zoologie, srovnávací antropologie, výzkumná psychologie; versus kategorický nesouhlas s nepřijatelnou kodifikací klerikální teologie. Tamtéž, s. 12.

<sup>144</sup> Legendická první ženská astronomka Aglaonice z Thesálie, proslulá magickými a astrologickými schopnostmi, z asi 2. století př. Kr. Schuré tedy celkem typicky svévolně nakládá s informacemi ve prospěch celkového účinku sdělení.



a hrobů Egyptských. Prohledával jsem smrt, abych v ní našel život a tudy a za životem viděl jsem předpekli duše, průhledné sféry a Ether Bohů. Země otevřela mi své propasti, nebe své planoucí chrámy. Vyrval jsem vědu skrytou pod mumii. Kněží Isidy a Osirida vydali mně své taje. Oni měli jen své Bohy; já měl Erose! Jím mluvil jsem, zpíval jsem, vítězil jsem. Jím volal jsem slovo Hermesovo, slovo Zoroasterovo; jím vyslovil jsem slovo Jupiterovo a Apollonovo! Avšak hodina přišla, abych svou smrtí zpečetil své poslání. Ještě jednou musím sestoupit do pekel, abych pak vystoupil do nebes.“<sup>145</sup>

Očekávaná záhuba přišla v noční scéně z rukou a mečů hněvivých bakchantek a jejich stoupců, obávajících se o svou moc nad Thrákií a Thessalií. Následně uťatá Orfeova hlava v posledním neurotickém záchvěvu otevřela na své protivníky osudově oči a ústy vydechla:

„Eurydiko! ... Tak Thrakové opěvovali jako proroka toho, kterého co zločince zabili a který je svou smrtí obrátil. Tak slovo orfické vniklo tajemně do cév Helenie tajemnými cestami svatyní a zasvěcováním. Bohové jeho hlasem se usmířili, jako usmířil v chrámu sbor zasvěcenců při zvuku neviditelné lyry a duše Orfeova se stala duší Řecka.“<sup>146</sup>

Nedá se předpokládat, že by ani oddaně nitrovědně naladěné publikum přijímalo text jako výhradně historicky a archeologicky relevantní, naopak počítalo s určitou dávkou subjektivní licence, která byla u ezoterických děl respektována. Nicméně hlavní sdělení považovalo za správné a pravdivé: následováníhodný Orfeus osvítil vírou v krásu, dobro a jednotu již řecký pravěk, vycvičil ho v pokročilých duchovních cvičeních, především na základě hlasových modulací, a nasměroval jej dionysiánským impulsem k pravdě o duši.<sup>147</sup> Tudíž, stejnými hodnotami by se měl inspirovat i teozofický čtenář, chtěl-li by porozumět své duchovní vědě. Ambicióznímu Schurému však nešlo pouze o ideové postuláty, vysvětloval a kategorizoval svůj symbolický slovník, kterým měl hovořit intelektuální spiritualismus své doby: Orfeova lyra nemusela nutně zastupovat jen hudební nástroj, ale spíš metonymizovala manipulaci s hlasem a zvukem, divá zvěř utišená jeho hrou neznamenalala výhradně šelmy a ptáky, ale okouzlené v kůži oděné bakchantky a bojechtivé vojáky, sestup do temnot nepředstavoval

---

<sup>145</sup> Schuré, cit. v pozn. 142, s. 184–186. V apologetickém chvalo zpěvu na ideálního Orfea Schuré zcela pominul zlomový moment jeho voyerského selhání a příčinu definitivního zmizení Eurydiky.

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 189.

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 161. Dle ezoterické a spiritistické metodiky Schuré kategorizuje pozitivní deklamační mantry (inoantace - nebeská zařikávání; inkantace - zpívaná hesla k mystickým tajemstvím; evokace - vyvolávání inspirativních duchů) versus negativní invokace - temně čarodějnická zařikávání s ničivými důsledky.

reálnou cestu za Hádem a Persefonou, nýbrž usebrání se do svého vlastního zásvětí, aby se mohl vrátit purifikován s novou nadějí.

Jeho obrazové konstrukce, podrobné popisy postav a líčení krajiny v *Orfeovi* patrně nebyly hlavním Schurého cílem, nicméně spřízněným umělcům 90. let mohly skýtat příhodnou estetickou inspiraci. Téměř inovativním námětem se stala scéna s pohřbem Eurydiky, ukládáním jejího popela do hrobky a truchlícím Orfeem;<sup>148</sup> líčení nočních mystérií v chrámových okrcích, přírodních svatyních, na rozkvetlých loukách, v hlubokých soutěškách, s charakteristickými oděvy a rekvizitami jednotlivých kultů zase ovlivnila scénografickou vizualitu:

„Thrákové...náleželi k silnému plemeni bílému, k této velké dórské záloze Řecka. Plémě mužné v pravém slova smyslu, odlišovalo se krásou výraznou, určitostí povahy. ... Mladý muž královské krve a svůdnosti zázračné. Jeho libozvučný hlas měl zvláštní něhu, zdál se býti inspirován. Jeho plavý vlas, pýcha to dórská, padal ve zlatých vlnách na jeho ramena, a hudba, jež vycházela z jeho rtů, propůjčovala jim sladkou a smutnou kresbu. Jeho oči temně modré zářily silou, mírností a magií. ... Velekněz [Orfeus] vychází z chrámu oděn ve lněné bílé říze, ověnčen myrtou a cypřišem. V ruce nese ebenové žezlo s hlavicí ze slonové kosti, a kolem beder má zlatý pás, v němž září krystaly tajemnými ohni – symbol to království Tajů. ... Hierofant Orfeus oblečen v purpur s lyrou ze slonové kosti a zlata. Orfeus zářil věčným mládím.“<sup>149</sup>

Zcela v duchu této deskripce provázely vizuální i textová zobrazení konstanty jako světlý, osvícený, umný, tichý, laskavý, učitelský, přátelský, něžný, bez ohledu na tragické či šťastné události na scéně. Snad jen onen určující znak zářivě plavých vlasů býval na obrazech a kresbách ztlumen na tmavší až hnědý, patrně pro odlišení od ikonicky světlovlasého Apollóna.

Je neoddiskutovatelné, že Schurého personifikovaná a exemplifikovaná učebnice teozofie představovala pro duchovně-intelektuální společnost absolutní syntézu všech dostupných pravd, včetně orfeovské. Pokud se tedy po několika dekádách z ní odštěpující antropozofie Rudolfa Steinera jakýmkoli zmínkám o mytologickém hrdinovi vyhýbala, mohlo by to být dílem přesyceností starověkými mysterijními zážitky a dílem silnější inklinací ke křesťanské typologii a ikonografii ve prospěch například legendy o svatém Grálu.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 185. Gustave Moreau, *Orfeus truchlí u Eurydičina hrobu*, 1891–97.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 164, 167, 168, 176.

## Salomon Reinach a panorfisté

Umělecky zaměřená produkce od osmdesátých let po přelom století dokázala z teozofie čerpat svou artovou inspiraci, ale empiričtější obory, despektované jako nudně hmotařské,<sup>150</sup> potřebovaly pokročit dále. Na základě studií z klasické archeologie, religionistiky a antropologie sestavil Salomon Reinach svou badatelskou fresku *Orfeus. Obecné dějiny náboženství* (*Orpheus. Histoire générale des religions*, 1907), která svými novátorskými přístupy k interpretaci starověké civilizace přinesla oživení nejen mezi vědecké kruhy. V *Předmluvě* se Reinach vymezil oproti doposud používané diferenciaci duchovní kultury na marginalizovanou nezajímavou nízkou a protěžovanou sofistikovanou vysokou, naopak se snažil tento nepoměr zvrátit ve prospěch lidově praktikovaného náboženství, které mělo mít autentičtější a pravdivější podobu než akademiky oslavované klasické období. Předhelénský animismus, autochtonní totemismus, zoomorfní proměňování, tělesné rituály a další aspekty socio-náboženské praxe souvisely především s reálným způsobem života a obživy více než s nějakými složitými myšlenkovými konstrukcemi.<sup>151</sup>

Podle Reinacha byl v nejranějším období u pastevecko-kočovného etnika severovýchodního Řecka božský element, Orfeus (respektive anonymní vůdce s titulem „orfeus“), hlavní postavou totemického kultu, dle členství v určitém kmeni příslušně antropomorfován (například, byl-li protektorem kmene Lišek, odíval se do liščí kůže atd). Jeho mužský představitel řídil hmotné, sociální i duchovní potřeby svého společenství, dokud nenastal čas rituálního souboje, v němž byl svými vyznavači, kněžkami obřadně roztrhán na kusy, aby se mohl spojit se svým božským zdrojem a zase se navrátit v plnější síle. Ono krvavé rozervání sparagmos sice mohlo v nejarchaičtějších dobách opravdu probíhat formou lidské oběti, což samozřejmě nebyla v rámci pravěkého indoevropského prostoru ojedinělá situace, ale záhy bylo nahrazeno buď zvířecí obětinou, opět konkrétním druhem dle příslušnosti ke kultické orientaci, nebo zástupným rituálem zmizení orfeovské postavy či odloučení od kmene na dobu potřebnou ke znovuobjevení. V souladu s přirozeným civilizačním vývojem se po usazení kmenů a připoutání se k půdě zemědělskými činnostmi proměnily i do té doby kočovně-agresorské kultury v usedlé, klasické, orientované na příslib úrody, plodnosti, pomocných přírodních jevů a materiálního bohatství. Taková kultura již nepotřebovala tolik živelných mocenských rituálů, jako naopak více institucionalizovaných

---

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>151</sup> Toto střízlivé pojetí orfeovské mytologie začátku 20. století, založené na antropologických, etnografických i archeologických zdrojích, v podstatě odpovídalo i pozdějším zjištěním o existenci thráckého orfismu či nálezcům z provinčních nekropolí (viz kapitola *Thrácký orfismus*).

magických a mysterijních obřadů. Tento antropologický bod zlomu považoval Reinach za kruciální moment pro interpretaci různých fází orfismu: od pravěkého totemického anonymního orfea → přes fundátora orfického náboženství a zasvěceneckých praktik uctívajících reinkarnovaného Dionýsa, předhomérského autora *Hymnů*, v podstatě historické postavy pojmenované po svém pozičním titulu Orfeus kolem poloviny 2. tisíciletí, → po kodifikaci orfismu a jeho filozofické interpretace u Pythágora a především Platóna v 6. a 5. století → ke souznění s raným křesťanstvím v prvních staletí. Jiné další příběhy a události okolo orfeovských postav, seskupené do mýtu o Orfeovi, byly jen pomocné narativy a výplody cílené lidské kreativity, jak dokazuje například absence jakýchkoli zmínek o Eurydichině existenci.<sup>152</sup> Že si autor do titulu své vlivné knihy (1909) zvolil právě Orfea jako ikonu náboženských transformací časově i názorově souznělo s teoriemi tzv. panorfistů, předních klasických historiků a filologů počátku 20. století (například Otto Kern, Erwin Rohde, W. H. Roscher), kteří vědecky obhajovali kompaktnost a propracovanost orfického náboženství jako zásadního formovacího momentu pro klasickou filozofii, a dále ovlivnilo modernistické vnímání nejširšího ranku od psychoanalýzy přes poezii a dramatiky až k výtvarnému umění, jak je diskutováno níže.<sup>153</sup>

## **Stylové fantazie. Výtvarné kontexty**

### **Antikizující a senzuální akademismus**

Konstantními estetickými standardy vybavené výtvarné příspěvky produkovali kolem poloviny 19. století pochopitelně autoři akademického vyznání pro obdobně naladěné objednavatele. Parametry antické krásy, oduševnělé řecké tradice a idealizovaného mytologického světa, spojené s precizním malířským projevem, celkem nerušeně žily jako podobory historické malby a logicky vycházely z o čtyři, pět dekad starších klasicistních premis. Výjevy z orfeovského příběhu účinkovaly jako statická obrazová stopa v mýtickém bezčase a bezdějí, byť by se jednalo o dramatické akční události, tu s atraktivními

---

<sup>152</sup> Salomon Reinach, *Orpheus. A General history of Religions*, London 1909, s. 82–84. I přes inovativní a analytické pojetí religionistiky se Reinachovo dílo nedokázalo oprostít od centralizované optiky anglosaského, respektive frankofonního pohledu, takže kapitola o slovanských bozích byla očekávatelně strohá, povrchní a obecná, s informacemi maximálně o hlavním panteonu různých slovanských etnik. Tamtéž, s. 142–148.

<sup>153</sup> Akademičtí panorfisté prvních dekad se sice měli držet striktně vědeckých informačních zdrojů a postulovat čistě objektivní teorie, nicméně se nevyhnuli jistému ideovému syntetizování, když si kuse doložený orfismus kolem 1500 př. Kr. definovali religiozními koncepty mnohem pozdějších hnutí, respektive křesťanstvím. Svá místa přepjatá stanoviska tak přirozeně museli obhajovat proti hyperkritickým skeptikům, jež orfické sektářství datovali nejdříve do pozdní helénistické periody. Detailněji Ekhart, cit. v pozn. 15.

středomořskými akcenty, jako v obraze Alexandra-Augusta Hirsche *Kalliopé učí svého syna Orfea* (*Calliope enseigne la musique au jeune Orphée*, 1863, obr. 26), tu ve stoické pochvalně teatrální statické římské ražení, jako u Feuerbachova *Orfea a Eurydiky* (*Orpheus und Eurydike*, 1869, obr. 27).<sup>154</sup> Kovaní akademičtí klasicisté netrvali na narativním sdělitelném poslání scény, soustředili se na winckelmannovský estetický a s ním propojený etický kánon lidské postavy, potažmo uměleckého díla. Vrcholnou podobu beaux-artovému akademismu, tolik aplaudovanému tehdejšími návštěvníky expozic, vtělil Émile Lévy do *Orfeovy smrti* (*La mort d'Orphée*, 1866, obr. 28). Velkoformátová vizuální férie propracovala antikizující pompézní sensualismus k dokonalosti: extrémní fyzické stavy (pasivní mrtvé tělo, aktivní extatické pozice bití, tance), mladistvá ženská i mužská krása, zvířecí elementy, živelná krajina. Vizuálně smyslný obraz dával za pravdu spíše Lévyho pověsti mistrovského žánristy a portrétisty, než oslavným interpretativním recenzím, vykreslujícím čtyřicetiletého malíře jako dědice Orfeova ducha a jeho uměleckého talentu, jejichž mýtický nositel sice zemřel, ale svou univerzálně platnou hodnotou vlastně přežívá v dílech tohoto typu.<sup>155</sup> Obdobný účinek by patrně skýtala i jakákoli jiná žánrová scéna typu tizianovských bakchanálií a dionýsovských průvodů, nicméně ikonografie smrti Orfea ji pro znalé doplnila o elektrizující napětí mezi polaritami: ženský bakchický živel versus mužský apollinský klid, hlučné perkusní a dechové nástroje versus harmonická lyra, vzhledem k probíhajícím okolnostem ovšem s prasklou strunou, měkké údy a vlající drapérie versus ostrý hrot vražedného sekáčku. Budoárové nymfy zastínily i na paralelní výstavě prezentovanou Moreauovu *Thráckou dívku nesoucí Orfeovu hlavu* natolik, že Lévyho plátno bylo obratem zakoupeno do státních sbírek.<sup>156</sup>

Obdobné formální ikonografické schéma použil i dekoratér pařížské Opery, Paul Baudry, pro opulentní freskovou výzdobu stropních panelů velkého předsálí (1865–73). Univerzalistické téma poetických, hudebních a tanečních prvků napříč křesťanskými legendami, antickými mýty a biblickými příběhy samozřejmě referovalo i o tradičních orfeovských charakterech: Orfeus s lyrou mezi posluchači v roli poetického civilizátora, Orfeus v podsvětí v roli hudebníka, Orfeova smrt z rukou extaticky roztančených mainád (obr. 29), v symbióze se symbolickými sousedy Salomé, Davidem, Marsyasem.

<sup>154</sup> Zajímavé poznámky o miniaturní postavě satyra Marsyase jako dekoraci na Orfeově lyře. Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 118, pozn. 10.

<sup>155</sup> „Říká se, že Lévy cestoval po Thrákii, kde viděl Orfea, Lina a Múzy.“ Camboulives – Lavallée, cit. v pozn. 58, kat. č. 70, s. 156.

<sup>156</sup> Jen minimum reportérů ze Salonu 1866 kritizovalo Lévyho za překombinovanou kaskádovitou kompozici, rozostřené kontury a plochost objemů, a naproti tomu místy chválilo Moreaua za melancholickou atmosféru, krásu dívčího obličje a správně přezdobenou barbarskou róbu.

## Melancholie a symbolismus. Camille Corot, Gustave Moreau

Pokud studium na standardních akademiích nebo příslušnost k estetickým arbitrárním kruhům mohla ovlivňovat výtvarný projev či výběr témat, je příznačné, že nejkoničtější osobnosti orfeovské reprezentace neprošli oficiálním edukačním režimem ve prospěch soukromých lekcí ve spřízněných ateliérech nebo regionálních školách; což však neříkalo nic o jejich případných ambicích se do akademické kariéry, zajišťující živobytí i prestiž, zapojit. Zdá se, že díky tomu mohli být otevřenější k absorpci či testování nových přístupů a ochotnější zapojovat se do nemainstreamových experimentů.

Melancholickou až tragickou atmosféru scén s nešťastným Orfeem si z klasicistních obrazů do svých převzal například Camille Corot, ale psychologizací krajiny a sugestivní náladou jim vtiskl fantastičtější symboliku. Podsvětní prostředí v *Orfeovi odvádějícím Eurydiku* (*Orphée ramenant Eurydice des enfers*, 1861) už nemuselo být deskriptivně podmíněno jako striktně elysejské nebo tartarské, mělo působit jako atmosféricky náznakové, vágní, bájně, monochromní, pocitově smutné. Od symbolu, jak jazykového tak výtvarného nebo duchovního, se již nepožadovala definovaná reprodukční funkce, ale zástupná prezentace, manifestace idejí. V symbolistní estetice blízké platónskému uvažování by materiální svět byl eidetickým odrazem transcendentálních pravd, ať už náboženských, existenciálních nebo etických, proto bylo možné hledat univerzálně platné substituce, symboly, k jejich vyjádření a sdělení. Umělecká kreativita měla být pověřena takovým posláním a umělec jej měl zprostředkovávat, v duchovně angažované rétorice symbolismu tak postoupilo umění na pozici náboženství a tvůrce na post kněze a vykladače.<sup>157</sup>

Ve spojitosti s teozofickými a spirituálními textovými inspiracemi tlumočila tuto estetiku v antických kulisách vedle fenoménu sfingy právě orfeovská ikonografie, respektive soliterní postava Orfea. Nejsoustředěněji se tématu věnoval Francouz Gustave Moreau (1826–1898), pro nějž byla repetitivnost námětů nejen věcí osobní fascinace, ale i metodou, jak abstrahovat z děl myšlenku (a následně kunsthistorické analýzy vyzorovaly tyto abstrahující tendence i u výtvarného projevu, v němž se měl posunout od liniové kresby v nejranějším orfeovském obraze až k impresnímu pojetí koncem 90. let). Moreau se programově hlásil k eklekticismu a syntetizmu ve prospěch mentální hodnoty obrazu, linie,

---

<sup>157</sup> Důležitý fenomén studia symbolů jako metaforických-metonymických zástupných elementů ve filologii, komparativní mytologii první poloviny století pro umělecký symbolismus druhé poloviny viz Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 50–55. Francouzský symbolismus si dokázal zkoncentrovat své myšlenky do jednoobrazového reprezentanta, kdežto například esteticky spříznění angličtí prerafaelité je chtěli vtělit do narativní ilustrující formy a viktoriánští akademici je věnovali především krizovým momentům Eurydichiny existence v příběhu.

arabeska, barva a objem měly být evokacemi myšlenky. V komentářích ke své tvorbě často používal až horatiovské lingvistické příměry, že výtvarný projev by měl být krásný, neboť hovoří božským jazykem. Všichni jeho Orfeové, či tělesné relikty, si podrželi víceméně tradiční ikonografii, mladistvý krásný plavý typ s lyrou v melancholickém až truchlivém rozpoložení, to až inkorporovaná idea z něj vytvořila talisman symbolismu.

Za velkoformátovou *Thráckou dívkou s Orfeovu hlavou* (*Jeune Fille thrace portant la tête d'Orphée*, 1865, obr. 30) již aktuální salonní kritika tušila nějaký skrytý mystičtější kontext, ale považovala jej spíše za důvod k odsouzení a satirické denunciaci. Nicméně v mimoakademických kruzích si obraz postupně vydobýval pozornost až k druhotné apropriální vlně motivu Orfeovy hlavy v 90. letech, obdivovatele fascinovala veristická propracovanost správně thráckých rekvizit, soulad mlčenlivé krajiny s kontemplativním „dialogem“ dívky s mrtvým pěvcem. Tím, že Moreau nezobrazil kauzální událost sadoerotizující smrti přímo,<sup>158</sup> vtiskl do reprezentace samotné lehce aureolované hlavy na masivní lyře (patrně spíše kithaře) svou symboliku, interpretovanou tu jako psychologizující tragický osud všech dobrých umělců, tu jako mučednický prostředek iniciace, jež právě podstupuje panenská duše.<sup>159</sup> Od tohoto obrazu se odvinula celá samostatná ikonografická linie hieratizovaných hlav na lyře či plujících ve vodách Hebru, nevědomky revidující starověký motiv Orfeovy orakulární hlavy. Na těchto zpracováních se již neobjevovala nymfická nálezkyně, ani jiný partner k očnímu kontaktu, tolik apelativnímu na Moreauvě chef- d'oeuvre, takže vizuální komunikace se musela přenést vně obrazu – na autora či diváka v roli účastníka mytologické události (obr. 31–35). Intenzivním vtažením do příběhu o Orfeově odtržené hlavě se beze zbytku naplňovala esteticko-etická kréda krásy a tragiky, bolesti a transcendence symbolistní estetiky, nejen výtvarné, ale i básnické, dramatické či filozofické (viz Lévi, Péladan, Schuré, Nietzsche). Do tří čtyř dekad rozprostřenou celkem pevně kodifikovanou ikonografií si jednotliví interpreti zapojovali do svých životních či uměleckých konceptů: Moreau vedle orfeománie podlehl všeobecné salománii a obě imaginace propojil v motivu polobožské hlavy uťaté a konejšené rukou ženy (byť smrt Jana Křtitele chápal jako nekrofilní destruktivní čin, kdežto Orfeova dematerializace vedla k purifikaci a přiblížení k mystériu); Delvillova idealizace orfeovské tváře i Séonova bazální minimalizace konvenovaly s péladanovskou androgynní morfologií a názory na sakralizované poslání umělecké tvorby až na (za) hranici sebeobětování; pasivní, odevzdané Redonovy plovoucí

---

<sup>158</sup> Obr. 28.

<sup>159</sup> Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 194–198; Camboulives – Lavallée, cit. v pozn. 58, s. 158–163.

hlavy nesly stopy mučednictví a agrese vnějšího světa stejně jako jeho Šebestiánové či Kristové. Angažovaní umělci nepocit'ovali potřebu se doslovně inkarnovat do podoby Orfea, například formou vlastního portrétu ve tváři solitérní hlavy, neboť autostylizační potenciál a symbolistní ideologie této ikonografie byly v druhé polovině 19. století a počátku moderny již natolik zřejmé a sdělné, že nevyžadovaly další instruktivní komentáře.

Nicméně nejpřesvědčenějším tlumočником orfeovského symbolismu byl právě Gustave Moreau s téměř sedmdesátkou děl s konkrétním názvem nebo podtitulem v průběhu čtyřicetileté kariéry. Své synestetické teorie o intelektuální a umělecké bázi lidské kreativity propojil s oblíbenou komparatistikou vývojových cyklů, jak byla aplikována na duchovní vědy či religionistiku, aby mohly být sděleny v jeho stylově i ideově stěžejním díle, *Životu lidstva* (*La vie de l'humanité*, 1886). Symetrický polyptych z devíti desek s podélnou i příčnou významovou osou si propracovával už od sedmdesátých let a poprvé prezentoval na své první monografické výstavě. Spíše než o cyklus šlo o mentální rastr s prefiguracemi v nástavci dominujícího Krista, respektive antropomorfizovanými symboly kruciálních fází člověčenstva, v makro- i mikro- měřítku. Do předpokládané židovsko-křesťanské ikonografie zakomponoval jedinou pohanskou osobnost, byť dle rodokmenu také polobožskou, Orfea. V horizontálním registru definoval vrchní linii jako zlatověkou, nevinnou, dětskou, symbolizovanou figurou Adama; spodní jako železný věk, materializovaný Kainovou zralostí; střední jako dobu stříbrnou mladickou, v němž Orfeova poetika, moudrost, oduševnělost, stejně jako bolest a smutek byly obsaženy lépe než v biblických parabolách téže doby. Trajektorie triptychy byla navozena titulem prvního panelu „raný, inspirativní“, kulminovala ve druhém „polední, zpěvný“ a opět klesala ke třetímu přípisu „večerní, truchlivý“. Tuto gradaci umně kopírovaly všechny složky Moreauovy výtvarné práce: umělecká energie začínala Orfeovým učením, vystoupala k vrcholné kreativě a sesunula se k melancholické reflexi; figurální kompozici uvozovala sedící postava, poté povýšila na trůnící, aby se nakonec schoulila do zesláblé pózy; Orfeovu hlavu v ikonografickém detailu okrašlovaly v rané fázi květiny, v kulminační zlatavý nimbus, v zasloužilé vavříny. Každá epizoda tak měla reprezentovat jiný stupeň orfeovského, potažmo lidského osudu, přesto hlavní myšlenku manifestovaly standardní poeticko-umělecké atributy lyra, múza, génius, labuť, výraz zpěvu, gesta deklamace.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> Detailnější analýzy polyptychu Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 69–73.



Pokud předchozí pojetí bájného oblíbence manifestovala především umělecké a ideové stanovisko, v *Orfeově smutku / Orfeus u Eurydichina hrobu (Orphée sur la tombe d'Eurydice, 1891)* převážila osobní sebeidentifikační poloha mýtu. Smrt své celoživotní přítelkyně Alexandrine Dureux v roce 1890 prožíval Moreau se stejným zoufalstvím a opuštěností jako i v bolesti krásný Orfeus v potměšlé funerální krajině s lyrou, odevzdaně zavěšenou na pahýlu stromu. Autor i protagonista zůstali bez duše a inspirace ve svém smutku osamoceni.<sup>161</sup>

Pevných kontur symbolistní ikonografie se přidržel i okruh kolem Puvis de Chavannes (*Truchlíci Orfeus, 1883; Orfeus hrájící, 1890; Orfeus 1896*) a jeho následovníka Alexandra Séona (*Truchlíci Orfeus, 1883; Básník (Orfeus), 1895; Truchlíci Orfeus, 1896; Orfeova lyra, 1898*) s drobnou inovací v motivu solitérního truchlíciho pěvce: místo obvyklé vertikální kompozice figury i lesní či katafalkové scény (obr. 36, obr. 24) umístili plačícího gracilního Orfea do ležící pozice na horizontálně geometrizovanou neživou abstrahovanou pobřežní krajinu, již předznamenávající blížící se dekapitační události.<sup>162</sup> Obdobně, pokud se například americká piktorialistická fotografická produkce po 1900 chtěla přiblížit svým evropským vzorům a la Puvis, stylizovala své objekty i prostředí do mytologizujících či legendických výjevů zjevně orfeovské nebo šebestiánovské ikonografie.<sup>163</sup>

## **Myšlenky v hmotě. Sochařství. Auguste Rodin**

Pokud kresebné či malířské výtvarné prostředky povolovaly symbolistní estetice vyjadřovat požadovanou orfickou dematerializovanou mysterijní podstatu například archaizovanou linií nebo subtilní efemérní barevností, plastický projev logicky musel vycházet z hmoty. Tato taktilní definice ovšem nutně nemusela znamenat kontraindikaci k orfeovskému tématu, vždyť koexistencí hmoty a ducha se zabýval jak přímo orfeovský mýtus, tak jeho interpreti.<sup>164</sup> I orfické hymny byly verbalizací myšleného, mysterijní rituály

<sup>161</sup> Do stejného období začátku 90. let spadají obdobně emocionálně poznamenané kusy *Smrt Orfea, Smrt Sapphó, Prométheus zasažený bleskem* a další.

<sup>162</sup> O subtilním skeletu a efébním zjevu správně symbolistních Orfeů jako o určující ikonografické kategorii referoval i Joséphin Péladan ve svých rosikruciánských výtvarných teoriích: akci či pohybu odpovídající postava Apollóna kitharóda [či Orfea] hranatá závorka by měla být jemná, klidná až zženštilá. Péladan, cit. v pozn. 132. Tento Péladanův veřejný pozitivní estetický požadavek patrně převážil nad méně známým odsuzujícím negativním morálním stanoviskem u Platóna: Orfeus byl charakterově změkčilý, neboť „byl kitharódem.“

<sup>163</sup> Reprezentativním zástupcem byl například americký queer fotograf a vydavatel F. Holland Day se svými mladickými akty s lyrou. Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 168.

<sup>164</sup> „V hierarchizaci esoterické doktríny... duch jest jediná skutečnost; hmota je podřízený proměnlivý výraz, dynamismus jeho síly v prostoru a času; tvorba je věčná a nepřetržitá jako je život.“ Schuré, cit. v pozn. 142, s. 12.

naznačováním tajného, hvězdná Lyra zvěčněním poeticky prchavého. V kontextu díla Augusta Rodina tak orfeovský příběh mohl rezonovat ve více symbolických polohách: jako exemplum nenaplněné, unikající, frustrující lásky a touhy (naznačeno ve *Fugit Amor*, 1884 nebo v *Orfeovi a Eurydice v bráně pekel*, 1893), jako prototyp dialogu mezi umělcem a inspirací, ústícího ve tvoření (*Orfeus vzývající bohy*, 1892; *Orfeus s lyrou* 1892), jako parafrázi tělesného i duševního stavu po ataku agresivního nechápajícího světa (*Orfeus a Mainády*, 1889, obr. 37).<sup>165</sup> V Rodinových modelačních schopnostech bylo překonat od renesance po klasicismus praktikovaný kánon kontrapostové solitérní konzistentní mužské figury s hudebním nástrojem, v případě páru s Eurydikou s příslušnou narativní i speciální distancí, tím, že figury nechával splývat se sádrovým či kamenným blokem nebo levitovat proti přirozené gravitaci, aby se ve svém osudovém pocitu musely opravdu angažovat, energizovat.<sup>166</sup>

## Vyznavači Velké lyry: Stéphane Mallarmé. Félicien Rops

Jestliže se v rámci symbolistní synestetiky jednotlivé kreativní výpovědi básnictví, malířství, sochařství, hudebnictví, dramatiky generalizovaly do titulatury Umělce, zdálo se přirozené, aby Baudelairovu postavu rozervaného Básníka s korunou mystické zářivosti v básni *Žehnání (Květy zla / Les fleurs du mal*, vydání z roku 1888) ilustroval právě Rodinův Orfeus, taktéž aby frontispis k Mallarméovým *Básním (Les Poésies de Stéphane Mallarmé*, 1899) představovala grafika *Velká lyra (La grande lyre*, 1887, obr. 38) Féliciena Ropse. Trůnicí aureolovaná laureátka jen přidržuje gigantickou devítistrunnou lyru (tedy jednoznačně orfeovskou), na niž drnkají umělcovy fragmentarizované ruce stejně jako po staletí dříve prsty dnes již mrtvých ověčených básníků, zvěčněných na podstavci společně se skeletem poetického Pegasa a připisem „Ke hvězdám“ na imitaci soklového vlysu. Dominantní struny dosahovaly výšky kosmických a hvězdných sfér, jejichž ozvuky by pravá poezie měla

<sup>165</sup> Starší výtvarná tradice ovidiovské fugitivní aspekty lásky zobrazovala celkem často, konkrétně v orfeovském příběhu polarizovala dvě polohy: žádostivý chtíč Aristaea na zděšeně prchající Eurydiku verus tragickou touhu fatálně chybujícího Orfea, lapajícího po mizejícím Eurydičinu stínu. V obou případech je vášnivá láska (amor, eros) nositelkou disharmonie a neštěstí, oproti křesťanské milosrdné caritas. Isabelle Fessaguet, *Les images d'Orphée en Italie a la Renaissance*, v: *Camboulives – Lavallée*, cit. v pozn. 58, s. 41. Byť si Rodin *Fugit amor* ztotožňoval s dantovskými Paolem a Franceskou, lokalizace k bráně pekelné i drama neodvratně unikající lásky z náručí muže umožňovala i orfeovskou interpretaci. Obdobně to působilo i na soudobé diváky: „Zamyslete se nad *Prchající láskou*, jež symbolizuje marnost touhy dvěma těly, k sobě připoutanými a přece v nicotu strhanými, kde pohled mužův marně hledá zraku ženina, odvráceného od něho na vždy v nekonečné prázdno.“ Jiří Karásek ze Lvovic, *Renaissanční touhy v umění*, Praha 1903, s. 82.

<sup>166</sup> Pro přímé Rodinovy sebestylizační citace v korespondenci Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 159–162; Tristan Téméau, v: *Camboulives – Lavallée*, cit. v pozn. 58, s. 173.

obsahovat. Postoje Stéphana Mallarmého k duchovní podstatě byly okultní a k umění symbolistní, s kruciálním významem umělce-tvůrce-alchymisty v jejich tlumočení ve svém Velkém díle. Básníka, či umělce, instrumentalizuje natolik, že jej identifikuje přímo s magickým sdělovacím prostředkem, tedy slovem, rýmem, knihou, hudbou, lyrou, strunami, aby mohl plnit své orfické poslání, tedy nábožně naslouchat a zachytávat zvuky a slova, jež emanují vibrační tenze vyšší inspirace.<sup>167</sup> V sebeidentifikační rovině se měl sám Mallarmé v obdobích svého mentálního a psychického vypětí cítit jako „napjatá struna na zapomenutém nástroji“, který už nevydá žádný zvuk.<sup>168</sup> Tuto přechodnou bezduchou, neinvenční skepsi, ne nepodobnou truchlení bájného pěvce nad ztrátou milované ženy, propojoval se svými názory na opravdovost lyrické poezie, která má být múzická, autentická, esenciální, orfická, tedy ona předhomérská, tradovaná Orfeem, a na filozofický (doslovně novoplatónský), umělecký (zjevně Nietzschevský) a religionistický (převážně solárně teozofický) aspekt orfeovské postavy:

„Orfeus je hranice mezi Dionýsem a Apollónem, zjevivši se v okamžiku splnutí jednoho s druhým. ... Orfeus je stínový odraz na stěnách Jeskyně. ... Orfeus reprezentuje nejstarší přirozenou hudbu, takovou jako když větry povívají větvemi stromů. ... V legendě ožívá idea prastarého denního cyklu, v němž Orfeus cestuje za svou krásnou aurorou Eurydikou, usmrcenou temnotou večera a staženou do království noci.“<sup>169</sup>

Mallarmého entuziasmus k osobnosti a projevům ideálního básníka jej pasoval dle symbolistní stylizace na následovníhodnou „reinkarnaci Amfióna a Orfea“, neboť jako onen druhý zmiňovaný syntetizoval nebe a zemi skrze své hymny.<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> Robert McGahey, *The Orphic Moment: Shaman to Poet-thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé*, New York 1994, s. 98–101; Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 64.

<sup>168</sup> McGahey, cit. v pozn. 167, s. 82–84. Což mohla být nejen existenciální metafora, nýbrž v případě 80. let 19. století i relevantní konstatování, že na antickou starožitnou lyru již není nikdo schopen zahrát. Také možná proto byla v Mallarmého poetické imaginaci pro pozitivní nadějně obrazy někdy zastupována loutnou, symbolizující navíc i ovoidní plnost, početí, zrození. Obecněji, symbolisté uměli pracovat se stejnou strunovou představivostí, v některých případech navazující až na boschovské pekelné exaltace, v nichž byli nazí hříšníci napínáni mezi struny harfy nebo křižováni na krk loutny: napjaté struny – vibrující tělesnost – hypertonické končetiny – extatické postoje – nervní vypětí – vypjatá mentální i fyzická situace. Taková ikonografie nemusela být nutně disharmonická nebo tragická, spíše odkazovala na intenzivní energetický impulz, například v tvůrčím nebo duchovním vytržení, oproti pasivnímu odevzdání, neuropatologické necitlivosti, symbolizované svalovým hypotonem zhroucených figur. K tématu Trower, cit. v pozn. 178.

<sup>169</sup> Stéphane Mallarmé, *Starověcí bohové (Les Dieux Antiques)*, 1880). McGahey, cit. v pozn. 167, s. 19, 63. O orfických momentech a orfických kvalitách v díle Mallarmého, byť autor sám žádnou báseň Orfeovi nededikoval, se vede odborná diskuze, McGahey je jejich obhajovatelem.

<sup>170</sup> Paul Valéry, báseň *Orfeus (Orphée)*, 1891). Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 247–249; Silverman, cit. v pozn. 25, s. 133–140.

## Moderní kontexty

Jistě i díky své široce-hluboce reflektované symbolistní favorizaci promluvila orfeovská ikonografie i do uzlového bodu v genezi evropského výtvarného umění, nástupu moderny a zjevení abstrakce. Textové disciplíny si takovými apokalyptickými výzvami již prošly, pokud měly sdělovat například mimosmyslová tajemství orfických mysterijních rituálů (studie o okultismu, teozofická pojednání) nebo zaznamenávat niterná mentální hnutí básnického tvoření, bylo však otázkou, zda by v nadcházející defragmentované vizualitě a dekódování jiných komunikačních forem obstál tak bytostně figurativní motiv jako antický Orfeus. Tím, že moderní uvažování o umění mohlo experimentovat se svými stanovisky v rámci nějakých třech dekád v závěru dlouhého devatenáctého století, respektive nebylo nuceno podstoupit nějaký programový velký třesk k určitému konkrétnímu období, perzistovalo povědomí o orfeovských momentech ještě daleko do předválečných let, stejně jako vlivné intelektuální kontexty teozofie, mysticismu, zednářství, orientalismu. Jak bylo diskutováno výše, takový potenciál disponoval vším, na co se soustředili výtvarníci, literáti, hudebníci či dušezpytci nového výrazu: formou mýtu jako odrazu primárního stavu lidstva; otázkou tvoření, inspirace a jejich materializace; (dis)harmonickou mocí hudby a zvuku na živou, neživou či zásvětní podstatu; sebeidentifikačním rozměrem mužského fatálního či zvoleného utrpení. Takové charakteristiky vzbuzovaly v umělcích a interpretech povětšinou pozitivní konotace, tedy že i přes životní turbulence a hraniční zážitky ze setkání s božským, smrtícím, ženským elementem by měl být Orfeus kladným hrdinou, s mírnou nadsázkou byla orfeovská ikonografie pobírána jako konvenční fakt, s nímž lze kreativně nakládat.

### Guillaume Apollinaire. Rok orfického kubismu

Nemělo by tedy být překvapením, že asistovala i při početí teoretické i praktické moderny. Ani progresivní básník a kritik Guillaume Apollinaire ji historiograficky nerelativizoval, když ve svých přednáškách (1908) tituloval mladé symbolistní básníky „novými Amfióny, novými Orfeji... jež pohnou kameny a utiší divou zvěč“, nebo jen mírně manipuloval ve prospěch mallarméovské poetiky v *Bestiáři, aneb Průvodu Orfeově (Le Bestiaire, ou Cortège d'Orphée, 1910–11)*, ve spolupráci se simplexními dřevořezy Raoula Dufyho. Patero básnických hříček idealizovalo Orfeův harmonizující a hudebně-poetický přínos, zprostředkovávající lidstvu Božské světlo, inspiraci. To skrze syntézu Orfeus-struny-dílo přinášelo (pra)člověku hodnotu

morální (světlo se stalo dobrem), tonální (světlo je obsaženo ve všem viděném i nespátřeném) i poetickou (světlo se stalo slovem), tudíž i současný umělec by měl stát o zasvěcení do tohoto světelného mystéria.<sup>171</sup>

Nejpregnantněji se vyjádřil v roce 1912 na Salonu Zlatého řezu v komentované přednášce, na níž tři vystavené nefigurativní obrazy Františka Kupky označil za čisté pravé malířské příklady orfismu, respektive v programovém prohlášení *Kubističtí malíři (Les Peintres cubistes, 1913)* s výkřikem:

„Z Kubismu povstává nový kubismus / Kubismus je mrtev, ať žije kubismus ... Začíná vláda Orfeova!“

„A právě tak existují nové proudy i v moderní malbě; za nejvýznamnější považují na jedné straně Picassův kubismus, na druhé Delaunayův orfismus. Orfismus vzešel z Matisse a z fauvistů, zvláště z jejich světelných a protiakademických tendencí. ... Obě zmíněná hnutí jsou čistým uměním...poněvadž se pozvedají ke vznešenosti. ... Hodně se už hovořilo o orfismu. Tato tendence se představuje poprvé. Patří k ní malíři dosti rozdílného založení a všichni dospěli ve svém hledání k niternějšímu, obecnějšímu a básničtějšímu vidění světa. ... Nový je jen název; řadu umělců překvapilo, že sem byli zahrnuti.“<sup>172</sup>

Exemplární Delaunayovy a Kupkovy barevné skladby, přeneseně i doslovně, měly formovat nové synestetické interdisciplinární nemimetické umění na půl cesty mezi kubismem a abstrakcí, tedy orfický kubismus, k němuž se v určité fázi své tvorby připojili i Picasso, Léger, Picabia či Duchamp, potažmo italští futuristé. Sečtělý Apollinaire samozřejmě užil religionisticko-mytologického termínu záměrně, inspirovaný jak teozofií, antropozofií, tak Péladanovým rozikrucianstvím, v nichž nebyla o orfické citace nouze. Taková argumentace jistě konvenovala například s kupkovskou duchovní a estetickou orientací, stejně jako kritikův názor na malířství jako světelný jazyk a obraz jako ozvučnou, rezonanční desku pro barvu a zvuk.<sup>173</sup> S ideálem zhmotněného akordu a viděné hudby po Mallarmého vzoru František Kupka experimentoval intenzivně již dříve třeba v *Klávesách Piana* (1909), a stejně tak o pár

<sup>171</sup> Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 251.

<sup>172</sup> Guillaume Apollinaire, *O novém umění*, Praha 1974, s. 154, 156, 286.

<sup>173</sup> Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 250–253.

let později bude zkoušet své orfické sférické vize v *Kosmických jarech* (1913–14, 1920), nicméně s Apollinairovým vřazováním do teoretických vývojových schémat nesouhlasil.<sup>174</sup>

## **Dužezpyt orfeovským obrazem, básní i mýtem. Oskar Kokoscha, Rainer Maria Rilke, Sigmund Freud**

Poslední dekády dlouhého devatenáctého století nechávaly zaznít i příspěvky ke kulturnímu, uměleckému i vědeckému životu z dosud periferních částí Evropy, více či méně vzdálených od pulzujících center v Paříži či Londýně. Ambice amerických megalopolí východního pobřeží navázat na anglo-francouzskou kulturní vyspělost byly zjevné, stejně jako konzistentní emancipace německých měst (Berlín, Výmar) na pařížském rivalovi. K nim se připojily progresivní výtvarno-řemeslné a literární novinky z Vídně, respektive Moskvy a Petrohradu.

### **Oskar Kokoschka**

Již po staletí se o sebezpytných možnostech orfeovského leitmotivu přesvědčovali jeho interpreti, ať už v kreativní nebo destruktivní identifikaci. Pokud jej symbolistní ikonografie proklamovala jako multifunkční aplikaci na (téměř) každou emocionální či intelektuální situaci, autoři sensitivní na introspekci si jej vypořádali k obrazu svému, doslova. Sadoerotické reminiscence v orfeovských a autoportrétních dílech art-nouveauského malíře a kreslíře Gustava-Adolfa Mossy z let 1906–08 se sice vyjadřovaly psychoanalytickým slovníkem, když soudobě upravené bakchantky s dýkami vlně sledovaly křehkého Orfea s rysy autora (nevědomé a tabuizované mladické kastrální strachy), nicméně ani on ani tak sebezpytná osobnost jakou byl Oskar Kokoschka se se Sigmundem Freudem přímo nekontaktovali. V případě Kokoschky to bylo dvakrát neobvyklé, neboť byl v té době usazen ve Vídni. (Na rozdíl od své osudové partnerky, Almy, která se s ním ještě za Mahlerova života stýkala na svých společenských akcích.) Jeho psychopatologické obrazy *Větrná nevěsta* (*Die Windsbraut*, 1913), *Dvojportrét s Almou / Orfeus a Eurydika* (1913), grafiky (1917–18) ani drama *Orfeus a Eurydika* (1915, resp. 1919) však bohužel neměly pro

---

<sup>174</sup> Stejně jako titulovaný zakladatel orfického kubismu Robert Delaunay, jenž Guillauma Apollinaira po intenzivní kooperaci během roku 1913 dokonce žádal o vyřazení z kroužku orfistů, což kritik, zakládající si na své pionýrské stylové analýze a –ismových definicích, nelibě nesl. Pierre Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire*, Praha 1981, s. 361. O Kupkově pseudoorfickém angažmá a dalších piktorálních ekvivalentech hudby recentně například Markéta Theinhardt, František Kupka. Klávesy Piana. Jezero, 1909, v: Andrea Rousová (ed.), *Vivat Musical*, Praha 2014, s. 79–80; Lenka Pastýřiková, Abstraktní umění a barevná hudba, v: tamtéž, s. 94–107.

Kokoschku kýžený terapeutický přínos, z naprosté citové paralýzy, misogynního poraženectví a nervového kolapsu, vyvěrající z rozervaného dvouletého vztahu s Almu, tehdy Mahlerovou, jej dostala časem až rituální dekapitace a usmrcení Almina figurativního efiéie – fetišistického idolu (1919), čímž se také uzavřela jeho obsese navracet mrtvou lásku do života. Zpětně ale Freuda uznával jako jednoho z mála funkčních psychoterapeutů, dokonce postuloval estetickou tezi o uměleckém expresionismu jako o komplementární variantě k Freudově psychoanalýze.<sup>175</sup> V duchu standardní orfeovské ikonografie si Kokoschka ve výtvarné kritické sebedprojekci zcela přivlastnil roli Orfea, pro Almu logicky aproprioval postavu Eurydiky. Třebaže oba milence manipuloval do blízkého kontaktu nebo objetí, čišela z kompozice energetická nevyrovnanost jejich vztahu: Kokoschka se zobrazoval nahý, zranitelný, afektovaný, Almu chtěl mít, na rozdíl od reality, pasivní, odevzdanou, konvenčně zahalenou. Takové nervní napětí, podporované v obrazech výraznou barevností versus jemnou linií, vyvěralo i z obecného dětského a dospívajícího pocitu o okolním světě jako místě sériových vyčerpávajících konfliktů mezi lidmi, věcmi, smysly, vůči nimž je potřeba se vyhranit. Pod vlivem svých partnerských zkušeností se tak v orfeovské roli vymezoval především oproti nadvládě ženského elementu, tedy Eurydice, sirénám nebo mainádám.<sup>176</sup>

Pokud do obrazů či kreseb s Eurydikou a Orfeem (cca desítka z téměř 450 děl s fantomatickými vyobrazeními Almy) ukryl Kokoschka byt' jen špetku naděje na znovuoživení zapuzené vyvanuté lásky, básnická hra s totožným názvem byla explicitně degradující. V metaforických svárech mužských a ženských principů manifestoval své konkrétní intimní prožitky, třeba cílený potrat jeho a Almina jediného dítěte nebo halucinační fantazie po válečném zranění na ukrajinské frontě, tak, že dával neomezený průchod všem svým pocitům, ve smyslu expresionistického výrazu nic nekorigoval: klamavé idyle rozpadajícího se disfunkčního vztahu Orfea s Eurydikou; žárlivosti na Gustava Mahlera, stylizovaného do role Háda; víře v univerzálnost mýtu o Érótovi a Psýché. Kokoschkovo drama bylo poprvé inscenováno roku 1921 ve Frankfurtu, 1923 dopsal Ernst Krenek, mj. zeť a spolupracovník Almy, nyní Gropiusové, budoucí Werflové, hudbu, opera měla premiéru 1926 v Kasselu.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Judith Bernstock, *Under the spell of Orpheus: the Persistence of a Myth in 20th century art*, SIU Press 1991, s. 67.

<sup>176</sup> Tamtéž, s. 64–69.

<sup>177</sup> Synkretická směs mytologických parabol a symbolů celkem odpovídala dobovým okultním a teozofickým představám. O divadelní hře Kateřina Bohadlová, Orfeus Kokoschka a jeho Eurydiké, v: Oskar Kokoschka, *Orfeus a Eurydiké*, Praha 2011, s. 83–99.

## Sigmund Freud

Možná i proto, že se jeho neurotická epizoda odehrávala v čistě ovidiovsko-vergiliovských kulisách, jen obsazených aktuálními herci a herečkami, neprotnula se s místně i časově příbuznými Freudovými interpretacemi mýtů, ovšem těch striktně předcivilizačních. Světového průkopníka v psychiatrických metodách zajímaly všechny podoby a projevy extrémních stavů napříč věkem i věky, takže dle jeho teorií se soudobými neurastenickými diagnózami vlastně jen manifestovaly obdobné problémy, s nimiž se potýkala prvotní lidská společenství a z poučných, nebo odstrašujících důvodů je kódovala do mytologických parabol. Pro faktografické údaje se Sigmund Freud obracel do aktuálně pokrokových religionisticko-antropologických opusů Salomona Reinacha nebo Jamese Georga Frazera, na něž často odkazoval nebo je přímo citoval ve své zásadní mytografické studii *Totem a tabu. O podobnostech v duševním životě divocha a neurotika (Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, 1913)*.<sup>178</sup> Komparativními postupy a ilustrativními příklady z pravěku, starověku i novověku se Freud chtěl dobrat podprahových životních instinktů na bázi nejnižších primitivních hodnot, jakými byl například Eros, láska, touha, žádostivost po někom či po něčem, analogicky k Orfeovu případu touha po Eurydice, ať je to kdokoli-cokoli, po jejímž opakovaném ztracení se propadl do neuspokojitelné neurózy a impotence (pohlavní i tvůrčí) končící smrtí.<sup>179</sup> V eseji *Totemu a tabu* se prolínaly orfeovské motivy s freudovskou pivotální figurou Oidipem, jenž se měl v mytologické tradici dopustit ještě vážnějšího přestupku s celospolečenským-celoživotním dosahem, než že se „jen“ ohlédl a ztratil svůj objekt touhy: zabil otce, oženil se s matkou, stal se králem. Tento příběh byl dle Freuda uhlazenější verzí praktik rodových společenství, v nichž dominantní vůdce vyhnal své konkurenty-syny, vzal si všechny ženy, ovládal všechny majetky. V rámci darwinovského přirozeného výběru si synové, či následovníci obecně, vyřešili svůj vztah k primordiálnímu otci (nejen genealogickému, ale hierarchickému) jeho zavražděním, roztrháním a pozřením, aby se tato vůdcovsko-

---

<sup>178</sup> Reinach, cit. v pozn. 152, poslední díl z trilogie *Minerva* (1890) a *Apollón (Apollo)*, 1904); James George Frazer, *Zlatá ratolest (The Golden Bough: A Study in Magic and Religion)*, 1890, revidované edice 1900, 1906–15. Ve své době představovala díla převratnou, avšak přístupnou interpretaci běžně známých mytologických příběhů analýzou jejich mimo kontext složitě dešifrovatelných sdělení, založených na civilizovaným čtenářům již vzdálených magických praktikách. Poválečná pokročilejší strukturální antropologie a etnologie shledávala tato generalizující kompendia jako příliš akademická, konstruovaná „od stolu“, málo spjatá s terénním výzkumem, nicméně pro intelektuální a umělecké kruhy první třetiny až poloviny 20. století fungovala jako vhodné inspirativní zdroje.

<sup>179</sup> V prvopočátcích Freudem nasměrovanou cestu o výhradně nejprimitivnějších elementech v psychice člověka posunul pokračovatel Jung výkladem o archetypech a nevědomých pohnutkách k většímu podílu lidského intelektu a kreativity: v přímých citacích mýtu pojmenovával tradičně ego jako Orfea, duši jako Eurydiku, jejich (ne)úspěšné protínání a hledání se jako alchymistickou touhu po syntetickém konjugálním velkém díle.



autoritativní role mohla zrodit opět v nich. Znamé magické dionýsovské sparagmos popisoval jako již ritualizovanou, tedy přehrávanou součást orfických mystérií, které pak přešly do filozofických škol starého Řecka.<sup>180</sup> Tuto konkrétní problematiku shledával Freud odvěkou, pro současnou terapii racionalizovanou do oidipovského komplexu, stejně jako nepojmenovaná, byť evidentně orfeovská, traumata ze ztráty, z konečnosti, osamělosti.

### **Rainer Maria Rilke**

Takovými existenciálními pocity na hranici bytí a nebytí si v letech 1913–14 právě procházel jeho zprostředkovaný poetický přítel Rainer Maria Rilke, jak o tom přemítal Freud v lyrické eseji *O pomíjivosti (Das Land Goethes, 1915)*. Víceméně múzické úvahy, tolik vzdálené jeho analytickým psychiatrickým metodám, o respektu k velkému smutnění, pesimismu, exaltovanému truchlení jako prostředku pro překonání tragických životních i duchovních ztrát souzněly s Rilkovým stavem natolik, že sám básník psychanalytickou terapii zvažoval, jako východisko z nervové lability po smrti sestry a odcizení matky, nicméně nakonec ji nepodstoupil a naordinoval si samoléčbu tvůrčím psaním. Nejen freudovské názory na lidskou mysl mu tlumočila i později především jeho tvůrčí družka a nedostupná milenka Lou Andreas-Salomé, německo-židovská spisovatelka, psycholožka-Freudova žačka, kompanistka Friedricha Nietzscheho.<sup>181</sup>

Doposud anonymní Rilkovy stavy myslí se sice personifikovaly do postavy Orfea až v *Sonetech Orfeovi (Sonetten an Orpheus, 1922)*, ale kořenily jistě již v předchozím desetiletí. Během několika týdnů vytvořil dva cykly o celkem 55 sonetech, které byly věnovány „muži se štíhlou lyrou“. Z orfeovského příběhu tematizoval všechny ústřední body klasického mýtu: Orfeovu dokonalou hudbu a zpěv, jímž ovládal živou i neživou přírodu; lásku k Eurydice a neúspěšnou pouť pro její duši; krutou smrt z rukou žárlivých žen; zachování jeho hlavy a lyry pro věčnost. V rámci sebeprojekčního potenciálu se však zdál nejautentičtější jednak v melancholické poloze tvůrčí osamělosti uprostřed přírody bez lidského elementu, jak dokládalo i reálné vyobrazení *Orfea hrajícího zvířatům* od renesančního mistra Cimy da Conegliano (kolem 1500), které si dle dobových svědectví nechal umístit v tištěné reprodukci nad pracovní stůl ve svém švýcarském domě, jednak v pesimistické, bezradné fázi, zpochybňující svou-Orfeovu maskulinitu a schopnost ochránit nebo navrátit k životu své

---

<sup>180</sup> Takový posun od „Orfeus Rex“ k „Oidipus Rex“ identicky odpovídá socio-duchovním pramotivacím neusazených kmenů dle Reinacha. Obdobnou terminologii používá i Silverman, cit. v pozn. 25, s. 37.

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 10, 25–30, 38–46, 62.

milované.<sup>182</sup> Rilke s Orfeem v zásadě sympatizoval, respektoval jeho proslulost, nicméně některé aspekty konání neobhajoval: vydal se sice pro Eurydiku do Hádu, ale pouze pro svou touhu a utišení bolesti, bez ohledu na její přání. Obdobnou výtku deklamoval básník již ve svém nejranějším orfeovském příspěvku, básni *Orfeus, Hermés, Eurydika (Orpheus. Eurydike. Hermes, 1904)*. Afinitu k řeckému, respektive starověkému dědictví evropské kultury podpořil i jeho chladný vztah ke křesťanství, jež podle něj vymýtilo z životů smrt a konečnost ve prospěch nesmrtelnosti, takže svět je méně definitivní, méně pozemský, méně živý než v antice nebo u necivilizovaných národů.<sup>183</sup> V symbolických a metaforických obrazech, založených často na formátu otázek a odpovědí, pracoval Rilke s celkem standardní orfeovskou ikonografií (mladistvý básník, lyra, zpěv, stíny v podsvětí atd.), poetika vizualizovaných obrazů a důležitost nonverbální gestiky byla připisována jeho raným básnickým skicám na motivy výtvarných děl a především blízkým osobním i tvůrčím kontaktům s Augustem Rodinem, „mistrem v životě i v umění“, pro nějž v době svého pařížského pobytu přímo pracoval.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 56, 64–92. Zcela fatálně zasáhla život René-Rainera Marii Rilkeho smrt jeho starší sestry a odcizení matky, spouštěcím impulzem k sestavení *Sonetů* byla dopisní zpráva o skonu mladičké rodinné přítelkyně Wery Oukam van Knoop. Detailněji Rainer Maria Rilke, *Sonety Orfeovi*, Praha 2013, s. 7.

<sup>183</sup> Tamtéž, s. 28, 69–74. Pro další interpretace by měla být důležitá i postava Herma v této triádě, jenž svou mytologicky nepodloženou přítomností jasně odkazuje na své poslání psychopompa. Pro ikonografickou imaginaci se možná obrátil ke klíčovému antickému vyobrazení tohoto trojúhelníku (obr. 6). Podle Rilkových apoletů šlo v *Sonetech* o vyvrcholení orfického hlasu skrze písně, básně, o jakési poslední prorocství odtržené plovoucí hlavy, promlouvající již ze zřevění či nadsvětí. McGahey, cit. v pozn. 167, s. 76.

<sup>184</sup> *Sonety Orfeovi V. Cyklus první: Pomník mu nestavte. Ať pouze růže / jej tím, že v létě kvetou, pochválí. / Orfeus prostě je. Přítomen může / být tam i zde. Proč bychom pátrali / po jiných jménech? Říkejte si navždy: / je Orfeus, když zpívá a k nám blíže jde. / Není už div, že jenom na okamžik / přežije o zpěv plátky růže zmučené? / Jak musí pomíjet, než dosedne / i na vás jeho teskno z ulpívání! / Jen slovem přelétne to, co je zde, / a už je tam, kam nedohlédáme. / Jej netisní mříž ze strun lyry v dlani. / On naslouchá, a vše tím přesáhne. Rilke, cit. v pozn. 182, s. 23, překlad Aleš Misař. „Francouzský sochař Rodin, který jej všemu naučil, co ještě předtím nevěděl. ... Tajuplným způsobem se /v Rilkově lyrice/ vskutku spojily podstatné prvky výtvarného umění s tvořivou mocí řeči ku zcela novým účinkům. ... V duchové sféře, které průměrný čtenář sotva dosáhne, naplnilo se později, v posledních a snad nejvýznamnějších knihách Rilkových, toto kouzelné přetvoření a znovutvoření uměleckých poznatků získaných z tvorby Rodinovy: v *Sonetten an Orpheus* a v *Duineser Elegien*. Tam nalézají se souhlasnosti básnického a výtvarného díla, které snad jsou zcela zjevně pouze přesnému znalci obou umělců, ale v každém případě dávají tušit, že životní dílo Rodinovo, že vedoucí idea tohoto gigantického díla určovala způsob nazírání Rilkeho až do poslední básně.“ Otto Pick, Rainer Maria Rilke a výtvarné umění, v: *Volné směry* 1927–28, roč. 25, s. 44–46. Z pražského mladického angažmá v 90. letech bývají zmiňovány básně na Liebscherovu kartonovou skicu *Národní píseň* nebo Knüpferův obraz *Poslední pozdrav slunce*.*

## Orfeův Stříbrný věk (Serebrjanyj věk) v Rusku i emigraci. Ruský symbolismus a moderna

### Marina Cvětajevová

Pokud byl středoevropan Rilke v mládí okouzlen osobní návštěvou Ruska, *Sonety* oslovily zase jeho ruské obdivovatele, rozesteté vinou politických událostí napříč metropolemi. Básniřka a novinářka Marina Cvětajevová se ve své pražské (1922–25) i pařížské (1926–39) emigraci cítila s jeho básněmi natolik propojena, že iniciovala intenzivní epistolární přátelství, sdílené s literárním partnerem Borisem Pasternakem a ukončené až Rilkeho smrtí. Dopisovali si vždy párově, avšak provázaně o Orfeovi v roce 1926, každý ve svém exilu (dobrovolném i nuceném): Cvětajevová v Praze a Paříži, Pasternak v Moskvě, Rilke ve Švýcarsku, kam jim také básník zaslal osobně dedikované výtisky *Elegií* a *Sonetů Orfeovi*:

„...Mně by se podařilo přesvědčit Orfea: neotáčej se! Orfeovo ohlédnutí – to je práce Eurydichiných rukou („Rukou“ – přes celou chodbu do Podsvětí!) Orfeovo ohlédnutí – je buď zaslepenost její lásky, neschopnost nezvládat ji (rychleji, rychleji!) nebo – Borisi, je to hrozné – vzpomeň si, rok 1923, březen, hory, verše:

Orfeus nesmí sestoupit k Eurydice, bratři nemají znepokojovat sestry –

Anebo je to příkaz otočit se – a zahubit. To všechno, co v ní ještě milovalo – poslední vzpomínky, stín těla, jakýsi cípek srdce, ještě nedotčený jedem nesmrtnosti, vzpomínáš?

...Zmijím uštknutím nesmrtnosti končí se vašeň ženy!

To všecko, co se v ní ještě hlásilo k jménu ženy – to všecko ho následovalo, ona nemohla nejít, i když už možná nechtěla. (Tak v obměněném a vyšším smyslu si představuji rozchod Asji a Bělého: nesměj se – neměj strach...)

O Rilkovi. Už jsem Ti o něm psala (nepíšu mu). Teď je ve mně mír naprosté ztráty – její božské tváře – odmítnutí. Přišlo to samo.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> Cvětajevová–Pasternakovi, 25. května 1926, v: Marina Cvětajevová – Boris Pasternak – Rainer Maria Rilke, *Korespondence*, Praha 1986, s. 44, 64, 76–78. Nejen za náhodu považovala Cvětajevová i zjištění, že Rilke bydlel v mládí také ve Švédské ulici, stejně jako její rodina.

V ohlasech u Mariny Cvětajevové 20. let vygradovala ruská reflexe orfeovské ikonografie, počínající se někdy v 80. letech 19. století a spojená především s explozí kulturního hnutí Stříbrného věku (Serebrjanyj věk /Серебряный век) po přelomu století, retrospektivně označeným obdobím nastupující moderny (se stejně převratným účinkem pro ruské umění jako puškinovský Zlatý věk první třetiny o necelé století dříve).

## Vjačeslav Ivanov a noví tragičtí Orfeové

Faktografické základy pozdějším fantaziím o Orfeovi položil například Vjačeslav Ivanov, multidisciplinární i multigeografický spisovatel a zapálený čtenář aktuální teozofické a filozofické literatury, o níž nadšeně diskutoval s prominentními hosty na svých petrohradských salonech. Při studiích v Berlíně se aktivně zajímal o antiku a řecko-římské umění, v Rusku doposud považované za výhradně dekorativní, což mu v roce 1902 zprostředkovalo stáž na Německém archeologickém institutu v Aténách a učinilo z něj helénofila, stejně jako z většiny německých intelektuálů v období 1750–1970.<sup>186</sup> Z citací je zřejmé, že četl vlivné panorfiky, tudíž nepochyboval o existenci centrálního teurga Orfea a o vlivu orfického náboženství, a to na starověkou, raně křesťanskou i současnou (carskou!) společnost:

„V každém z nás je kus atavizmu a výstřednosti: orfici věřili v prvotní hřích: lidský rod pochází z popela titánů, které Zeus sežehl bleskem za roztrhání Dionýsa. ... Orfeus – tvůrčí Slovo ... Vzyvat Orfeovo jméno znamená vyvolávat božsko-organizační sílu Logu z nejposlednějších hlubin individua ... fiat Lux!“<sup>187</sup>

Dle běžných zvyklostí ruských movitých vrstev se díky jazykové vybavenosti čile pohyboval po evropských centrech, odkud udržoval písemné kontakty s domácími ideovými souvěrci a referoval jim o zážitcích.<sup>188</sup> V rámci esteticko-filozofických oborů se Ivanov považoval za kritika naturalismu a dekadence ve prospěch univerzalistického symbolismu, který definuje

<sup>186</sup> D. O. Solodkoj – N. A. Bogomolova (edd. et al.), *Vjačeslav Ivanov – Lidija Zinovjeva-Annibal: Perepiska 1894–1903*, I, II, Moskva 2009, s. 19.

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 233. Aram Asojan, *Orfičeskij mif i kul'tura Serebrjanovo věka / Арам Асоян, Орфический миф и культура Серебряного века*, С.-Петербург 2007, <http://vestnik.rsuh.ru/article.html?id=73548>. Ivanov o Orfeovi také v knize *Dionýsos a pradionýství (Dionis i pradionisijstvo, 1923)*, kapitola *Orfický Dionýsos (Dionis orfičeskij)*. O akademických panorfikách v čele s německými badateli a historiky viz kapitola *Salomon Reinach a panorfisté*.

<sup>188</sup> O fenoménu korespondence ruských symbolistů kolem přelomu století jako zdroji informací Ivanovův esej *Dionýsos nebo Próteus. Dopisy jako kulturní memoáry (Dionis ili Protěj. Perepiska kak pamjatnik kul'tury)*.

symboly jako krystaly lidové paměti, se dvěma pro západ i východ iniciačními figurami: Dionýsem a Orfeem. Obě (polo)božské postavy měly být mýtickým reprezentantem pro stavy duše a mysli, z nichž v dionýské tragické epizodě rozsápeme svoje bytí a tím se spojíme s bohem, tento proces byl svěřen umění divadla a byl správně diagnostikován Nietzsche, a v orfeovském stádiu vyladíme své múzické schopnosti, třeba hudební, neboť hudba byla nositelkou patosu, či jiné kreativní talenty s cílem překonat božské vzory na cestě k nesmrtelnosti.<sup>189</sup> Ivanovovo angažované pojetí teatrologie zcela korelovalo s boomem zájmu o resuscitaci žánru antické tragédie, a to nejen jako zdroji mytologického námětu, ale i jevištního tvaru, zahrnujícího anachronické složky chorálních komentářů, odhalujících vnitřní vědomí či vědění postav, satyrské výjevy, lyrické deklamace, písňové strofy, neartikulované vokalizace, amfiteátrovou scénografii. V duchu evropského uměleckého symbolismu, okořeněném například rosikruciánskou teorií dramatu, shledávali v lyrické truchlohře ideální prostředek k vyjádření problematiky duchovního, někdy i fyzického zápasu jedince o svou existenci a perspektivní novotvar pro avantgardní umění, nastupující po románovém fin de siècle. Jelikož se divadelnickou energií nechávali strhnout i básníci a filozofové, jejich slovně strhující a ambiciózně zvukné příspěvky byly i pro nadšené čtenáře těkavě spekulativní, nesrozumitelné, až na výjimky neinscenovatelné. Vedle Ivanovova prométheovského *Orfea* (*Orfěj*, 1904) si cílenou modifikací standardizované ikonografie napomáhala i bakchická tragédie *Thamyris Kitharód* (*Famir-kifared*, 1906) básníka a filologa Innokentije Annenského nebo citové drama *Faidra* (*Fedra*, 1928) Mariny Cvětajevové. Básnířka vsadila konflikt mezi řádem a chaosem, intelektem a vášní do kulís známého tragického syžetu o Faidře, Hypolitovi a Théseovi, který doplnila o figuru Orfea, amalgám všech nešťastných, zoufalých, v podstatě však blouznivě nevinných postav, zmítaných fatálními okolnostmi.

V *Kitharódovi*, motivován volně rekonstruovat a aktualizovat nedochovaného Sofoklova *Orfea*, přičkl Annenskij hlavnímu hrdinovi oidipovské znaky a stvořil z něj mučedníka harmonické hudby, pro niž byl ochoten podstoupit a obětovat vše, včetně ztráty ostatních smyslů. Ve správném poměru se vyvažovalo modernizované existenciální napětí mezi lidskou kreativitou a neovlivnitelným systémem běhu světa, obvykle s tragickými

---

<sup>189</sup> Esej *O Dionýsovi* (*Dionis*, 1904–05) s akcentací esenciálního dionýského koloběhu poznání-umírání-znovuzrození, tragédie *Orfeus* (*Orfěj*, 1904) s nově zkonstruovaným syžetem rouhavého bohaborce, odsouzeného za své revolučně-anarchistické činy k tartarským mukám. Boj hlasatelů věčné orfické pravdy proti autoritativním temným pořádkům tematizoval v *Orfeovi a Argonautech* a *Orfeovi a Eurydice* i básník Valerij Brjusov (sbírka *Stéphanos-Věvec* (*Vjenok*, 1903–04). Tento motiv byl dále rozváděn v prométheovské ikonografii, pro ruské prostředí třetí modelové figuře z antické mytologické tradice. Maria Campatelli, Svět Vjačeslava Ivanova, v: Vjačeslav Ivanov, *Subjekt a kosmos*, Olomouc 2010, s. 5–19.

důsledky, a lyrické popisy atmosféry se symbolickou barevností jednotlivých dějství od modré, bílé až ke stříbrné, měsíční, zářivé.

V klasičtější, tedy přístupnější poloze, nicméně obdobně „stříbrověce“ stylizované, se ruskému publiku představila nová inscenace Glückovy sensitive opery *Orfeus a Eurydika* v petrohradském Mariinském divadle v sezóně 1911. Grandiózně vypravená, obsazená a nákladná představení proslavila jak dirigenta Eduarda Nápravníka i výtvarníka a architekta Alexandra Golovina, tak titulního sólistu Leonida Sobinova, jenž se s využitím autoidentifikačního potenciálu dočkal charakteristiky „Orfeus Stříbrného věku ... s klasickým profilem, světlou tváří a temně zlatým vavřínovým věncem v plavých vlasech.“<sup>190</sup>

Pokud mohla být orfeovská figura pro francouzský symbolismus 80. a 90. let jakýmsi tlumočnickem duchovních idejí, a to v případě „svých“ textů doslovným, ruský stříbrný věk z ní o dvě tři dekády udělal neuralgický bod v psychosomatickém vývoji jedince v etické, politické či náboženské společnosti, když ji předefinoval do jakéhosi stupně orfeovskosti. Nový esejistický časopis *Práce a dni (Trudy i dni)* zahájil své působení v roce 1912 publikováním dvou cíleně koexistenčních pojednání o Orfeovi, od Vjačeslava Ivanova a literáta Andreje Bělého. Do interpretací orfeovského mýtu oba zkoncentrovali všechny své předchozí výklady o jeho ohlasech v individuální existenci, mytologické i soudobé: Ivanovův text byl trestí jeho teatrologického vidění nerozlučitelné dvojí podstaty intelektu a kreativity, jež se sjednotila v Orfeovi, mystickém Múzagétovi a jejíž synergií by měl vyhledávat ten, kdo by se chtěl stát teurgem (umělcem-zasvěcencem, jehož dílo nese stopy boha); Bělého oslovovala alegorická rovina příběhu, v níž se Orfeus-člověk v prefiguraci Krista setkával se svou Eurydikou-duší, jak dle autora dokládaly prototypově křesťanské *Orfické hymny*. Úvahy obou autorů se v některých názorech sice rozcházely, ale jedné hodnotě orfeovského příběhu společně přikládali výjimečnou důležitost: nesmrtelnost, aktuálnost pro člověka tkví v sebeidentifikačním potenciálu, tedy že každý umělec, básník, muž si prošel stádiem Orfea, podle toho, zda šlo o citový vztah k tvorbě nebo ženě.<sup>191</sup> Podobnost s psychoanalytickou argumentací se zdá být přes všechny indicie opravdu náhodná, neboť nebyly dohledány žádné přímé ani nepřímé kontakty s freudovskou literaturou, jedinou styčnou plochou mezi

---

<sup>190</sup> Aram Asojan, cit. v pozn. 187.

<sup>191</sup> V souladu s formálními parametry textu se ani Ivanov ani Bělýj nevěnovali historiografické autenticitě orfeovské postavy, kterou považovali stejně jako jiné mytologické hrdiny a hrdinky za symbolické, tudíž nehmotné a neverifikovatelné reprezentanty, což jim však nijak neubíralo na naléhavosti. Psychologický rozměr orfeovské ikonografie byl formulován výhradně z mužského angažovaného pohledu, takže ženské elementy, především u Ivanova, zastávaly role nedostižných cílů, myšlenkových objektů, inspirativních impulzů (svou ženu tituloval „maináda“).

Freudem a Ivanovem byl jejich obdiv k Dostojevskému. Ivanov spíše upozadoval mikrokosmickou introspekci ve prospěch touhy člověka po nějakém generalizujícím pochopení tendování světa a jeho funkce v něm. V několika málo ohlasech reflektoval Junga, s nímž sdílel názory o archetypální symbolice mytologie, konkrétně favorita Dionýsa.<sup>192</sup>

V obdobných intencích asi fantazírovala v úvodu zmiňovaná Marina Cvětajevová, když ještě za moskevských nocí skládala cyklus *Básně Blokovi (Stichi k Bloku, 1921)*, jimiž adorovala čerstvě zesnulého básníka a idola ruského symbolismu Alexandra Bloka, autoritu s „mélickou všestekou lyrou“.<sup>193</sup> Směsici svých představ a Blokových veršů verbalizovala pomocí tradičních rekvizit orfeovské ikonografie (hudba, umění, Eurydika, podsvětí, smrt, stíny), kterou rozšířila o biografické prvky a osobní vsadky. Cíleně stylizovala Bloka do Orfea, jenž také dokázal procítit kameny a skály, jeho animu do Eurydiky, aby mohla spekulovat nad pěvcovými motivacemi k tak nebezpečné cestě do podsvětí. Ruský lyrik totiž vysvětloval peklo jako umění, takže sestup až do jeho útroh, k jeho podstatě byl pro Orfea nevyhnutelný. Jako vedlejší identifikační linie pro blokovské asociace používala obrazy s christologickou a labutí tematikou, v níž poetika příslušné krásy a zpěvu, přírody i Lohengrina vědomě či nevědomě reflektovala platónovskou informaci o reinkarnaci Orfeovy duše v labuti. Tento apoteózní dialog s mrtvým básníkem však vedla i reversibilně, když se v rámci mytologické scény projektovala i do, pro ženskou interpretku nezvyklé, pozice Orfea: po smrti Bloka vídala všude po Moskvě jeho stín a považovala se za jeho největší lásku, fatální, ale neuskutečnitelnou, nenaplnitelnou.<sup>194</sup>

Lesk Stříbrného věku byl zatemněn rusko-sovětskými socio-politickými převraty, takže jak Marina Cvětajevová, tak Vladislav Chodasevič, spolu s ní druhý vrchol první vlny ruské emigrace, se mohli realizovat až z pařížského, respektive berlínského exilu. Rané básně z prvního desetiletí ještě vyznávaly idylickou atmosféru orfeovských chvalozpěvů, odchod z vlasti však Chodaseviče zdrtil natolik, že ve sbírce *Těžká lyra (Tjažolaja lira, 1921)* jednoznačně převládly mystické hymnický monumentální elegie: polomrtvé tělo truchlého

---

<sup>192</sup> K tématu Aram Asojan, cit. v pozn. 187.

<sup>193</sup> Chodasevič, *Těžká lyra*, Česká Skalice 2003, s. 222.

<sup>194</sup> Jekatěrina Dajs, Ajd, Orfěj i tabu / Дайс Екатерина, Аид, Орфей и табу. Pro nabuzení Cvětajevové afinity k orfeovským stylizacím pak už stačilo jen málo, jak bylo diskutováno výše na příkladu vztahu k Raineru Marii Rilkeovi a jeho *Sonetům Orfeovi*. O Platónově vizi proměny duše v labuť Platón, cit. v pozn. 19.

schouleného Orfea (autora) proniká až nová sílicí hudba a zpěv, jež mu pomáhají napřimit se a znovu vstát.<sup>195</sup>

## Michajil Vrubel

Třebaže se tématika těšila grandiózní pozornosti ruských symbolistních literátů z řad těch nejexkluzivnějších, i oněch méně zručných a zvučných, víceméně jen variovala standardní ikonografickou typologii, byť s výjimkami v mytologických novotvarech u tragických dramát Ivanova nebo Annenského. Rozmanitěji se bohužel neprojevily ani obrazové příspěvky v rámci výtvarné obdoby literárního Stříbrného věku, romantizujícího symbolismu 80. a 90. let a nastupující moderny při spolkové platformě Světa umění (Mir iskusstva, po 1900), respektive zcela marginálně. Ikonická osobnost protomoderního malířství, Michajil Vrubel, ctitel rafaelovské kresby, staroruských fresek a ikon, všestranný portrétista i kreslíř, se sice věnoval antickým námětům, literárním adaptacím i múzickým melancholím, nicméně orfeovskou ikonografií nikdy významněji nerozpracoval.<sup>196</sup> Jako bytostný figuralista dokázal obsáhnout jak romantizující literární inspirace (*Hamlet a Ofélie, Romeo a Julie, Faust a Markétka*), tak i živelné fantazie (*Sirény, Mořská carevna, Carevna labuť*), oboje s úžasnou symbolickou barevností a inovativní formou. Domácí publikum okouznil Vrubel svými variacemi na Lermontovova *Démona*, nejcitlivěji se orfeovského tématu dotkl ve fantastně realistickém nokturnálním *Panovi* (*Pan*, 1899), jenž ve starořecké stylizaci koncentruje věkovitou moc přírody a božských sil, ne tak vzdálených od kosmogonických idejí *Hymnů*, a především ve *Snivé princezně* (*Princezna Grjeza*, 1896), velkoformátovém pano s vlastní pavilónovou instalací na Celoruské výstavě v Nižném Novgorodě. Námět zakázky převzal z aktuálně inscenované hry Edmonda Rostanda *Vzdálená princezna* (*La Princesse Lointaine*, 1895), kterou autor dedikoval v Théâtre de la Renaissance divě Sarah Bernhardtové. Moderní *Roman de la Rose* se sice opíral o reálné historické zdroje, ale univerzální hodnoty všemocné lásky, touhy po ideální vizi či ženě, nezlokného lidského snažení už zastupovaly symboly. Raně středověký šlechtic, básník, trubadúr Jofroy Rudel dle kronik opravdu opěvoval

---

<sup>195</sup> Báseň *Balada*. „Svou ztěžklou lyru si Vladislav Chodasevič přivezl do ruské Paříže, v níž se bude ještě dlouho cítit cizincem. Na lyře, kterou mu podával jeho otec, cestou popraskaly struny. Proto její zvuky velice často nepřijemně řezaly do uší. ... Navíc si básník...řikal o roli Orfea ruského exilu.“ Vladislav Chodasevič, cit. v pozn. 193, s. 77, 255.

<sup>196</sup> Byť se v memoárových pramenech tradují skazky o jeho školním úkolu na Akademii: Vrubel přes jednu noc dokončil a dokonale vyvedl akvarel Orfeus v podsvětí s téměř stofigurovou stafáží, jimž ohromil pedagogický sbor. Spíše než o zásadní informace šlo v tomto případě o umělecké biografické topoi, anticipující malířovu budoucí genialitu a výkonnost.



v kurtoazních sonetech krásu, laskavost a ctnost bezejmenné paní, ztotožnitelné snad se zbožnou a milosrdnou kněžnou Melissindou z Tripolisu nebo její matkou, vévodkyní Odiernou, v Rostandově fabulaci byla jeho platonická fantomatická vidina tak intenzivní, že se za ní vydal přes protivenství všeho a všech až do vzdálené země, kde se již vyčerpaný, umírající, ale stále milující se svou vyvolenou v posledním okamžiku shledal. S vědomím, že život byl vlastně jen strastiplnou cestou za hledáním ideálů, šťastně skončil. Takové kulminující unikání objektu touhy na hranici smrti za zvuku lyry se nemohlo neprotnout s orfeovskou imaginací, třebaže Rostand i Vrubel stylizovali scénu do křesťanských rytířských kulis. Do mnohametrového lunetového formátu vtěsňoval malíř se svými pomocníky finální moment splnutí toužícího s vytouženým, setkání polomrtvého pěvce se zářivou princeznou na palubě lodi. Záměrná dematerializace ženské postavy eternální krásou, fluidním pohybem i spiritistickou barevností zpochybňovala, zda se vlastně jednalo opravdu o fyzický kontakt milenců nebo jen agonické zjevení. Vrubel se přidržel i princezniných charakteristických atributů, rozevlátých vlasů, světlých šatů a diadému z lilií, které by odkazovaly spíše ke druhému výkladu. Se stejnou akcentací přistoupil ke kostýmní a dekorační výpravě pařížského představení, včetně inzertních tiskovin, Alfons Mucha, když připravoval stylizaci Sarah Bernhardtové s proslulou liliovou korunou. Dalo by se tedy předpokládat, že Michajil Vrubel tento muchovský vizuál viděl a náležitě zpracoval.

Nezaměnitelným výtvarným projevem i pohnutými životními zvraty v posledním desetiletí (psychická onemocnění, ztráta zraku, přemalovávání již hotových obrazů) fascinoval mladou generaci symbolistů, že si z něj stvořila fenomenální figuru zvěstovatele jiných světů, i řadu epigonů a následovníků, kteří jeho umění inkorporovali do svého, byť kvalitativně kolísavé. Takže například Kuzma Petrov-Vodkin v *Orfeovi (Orfěj, po 1904)* nepopíraně citoval *Sedícího Démona*, ale s ohledem na své výtvarné limity a novoklasicistický vkus (patrně i objedavatelův) již nepřebíral Vrubelovu fantastickou lehkost a skladbu plánů. Z melancholického mladického pěvce s hieratizovanou harfou v pobřežní krajině se vytratil jakýkoli ikonografický potenciál a zůstala jen prvoplánová dekorace.

## **Druhé identity. Francouzská moderna s tradicí**

Třebaže ruskojazyčný Stříbrný věk dodýchal v největší evropské emigrantské diaspoře, Paříži, jeho prominenti či prominentky tam byli odsunuti do existenčního i tvůrčího pozadí

progresivními turbulentními vlnami francouzských avantgard a uměleckých experimentů. Tento poválečný drive se se svébytnou energií odrazil od předcházejících teorií a –ismů formou distance, respektu nebo ignorance. Fúzními kanály byl spekulativní teozofický symbolismus nahrazen logičtějším antropozofismem, orfický kubismus rané moderny se rozpustil ve futurismu, okultní zážitky se promísily s psychoanalýzou. A přestože formální výrazové prostředky a mediální metody rozšířily svůj rejstřík o abstrakci, disharmonii, technické prvky, materiálové novinky a další, jistá úroveň ikonografické gramotnosti u tradičních námětů (antika, křesťanství, lidová kultura) v nich persistovala. S ohledem na tematiku se nepředemětná malba mohla vyjadřovat především k mentálním orfickým kategoriím kosmogonie světa a světla či konstrukce-destrukce harmonického řádu, zobrazivý surrealismus si aproprioval fyzické rozměry orfeovského příběhu: citové angažmá, tělesná defragmentace, psychická introspekce, reinkarnace, mužsko-ženská-zvířecí polarita, voyerství.

## **André Masson**

Pokud například přední surrealista André Masson experimentoval ve 20. a 30. letech s automatickou kresbou, jeho psychoanalyzované nevědomí, nebo možná podvědomá vizuální kulturní tradice, toť otázka, nejednou použilo prvky standardní orfeovské ikonografie: struny, torza, hlava, lyra. Svě přátele a kolegy z literárních i výtvarných kruhů běžně portrétoval symbolikou orakulární uťaté hlavy vznášející se na vodní nebo nebulózní hladině, zřetelně odkazující na sensitivní *Orfeovy hlavy* Odilona Redona, z nichž si chtěl převzít jejich důstojnou aureolu a transcendentní klid. Takovou ikonizací plánoval zajistit surrealistickým velikánům odpovídající věšteckou autoritu a nesmrtelnost, jaké si vysloužil jejich mytologický prototyp. K orfeovskému potenciálu citlivý Masson jej dokázal vytěžit i ve zcela kontradiktních příspěvcích z téhož období, v nichž tematizoval násilí, agresi, extrémní tělesnost, sexualitu, strachy ze smrti a bolesti, jako v kresebném albu *Oběti bohům* (*Les Sacrifices*, 1936) s doprovodným textem George Bataille. V něm byla v podstatě klasická *Orfeova smrt* rukama běsnících mainád vřazena mezi další temně magické rituály známých mytologií: Mithra zabíjí býka, ukřižovaný muž, minotaurovské spojení zvířete se ženou, Osiris.<sup>197</sup> Na první pohled antonymické vyznění Massonových kreseb však nebylo tak neslučitelné, jak už dokládala koexistence Lévyho a Moreauova obrazu na Salonu 1866 o

---

<sup>197</sup> Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 262–263.

téměř století dříve, jen šlo o dvě perspektivy téže surrealistické problematiky: spojení lásky a smrti.

## Jean Cocteau

Násobně více pohledů multiplikoval ve své tvorbě všestranný umělec Jean Cocteau, jehož orfeofilie jej na více než pětatřicet let naprosto pohltila. S narativem mýtu volně manipuloval ve prospěch svých uměleckých i existenciálních názorů na roli básníka, výtvarníka v rámci vlastního tvoření či vnější recepce, na tajemství smrti, zrození, sexuality, za pomoci standardní, až novoklasicistní ikonografie manifestoval výsledky svého sebepozorování až na vrchol totální autoidentifikace. Cocteau urputně pracoval na tom, aby se stal sám sobě mytologickou legendou s individualizovaným slovníkem, což by vedlo k reciproční uvěřitelnosti Cocteau=Orfeus.<sup>198</sup>

V divadelních hrách, baletu, desítkách kreseb, malbách, freskách, ilustracích, básních, filmech (cca 1925–59) si řešil svou fascinaci orfeovskými hodnotami velmi sofistikovanými postupy tak, aby obstál před publikem a kritiky. Ať by byl obsah sebefantastičtější, hyperimaginativní, jeho provedení má být přesné a realistické, řádné, harmonické, vážně a opravdově míněné. Nejen tato drezura dokonalosti, despekt k inspirativní roli snů a k levicové orientaci, nesouhlas s kvazinihilistickým obrazoborectvím některých směrů, ale i osobní antipatie s uměleckými oponenty a celkově nesnášenlivá, narcisistní, dle něj elitářsky nepochopená povaha vyřadila Cocteaua z majoritních surrealistických kruhů:

„[Breton:]Dnes všelijaké, více méně pochybné tendence, obrazy a básně nazývají se surrealistickými, ačkoli jsou to v podstatě díla abstraktivistická. ... Podobná díla mají někdy se skutečným surrealismem tak nepěkné sousedské styky, že se mohlo dokonce stát, že do surrealistických podniků a výstav v Americe a v Japonsku vloudilo se odpuzující jméno Jean Cocteau.“<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Hned na počátku své orfeovské kariéry, ve 20. a 30. letech, se Cocteau záměrně zacyklil ve vlastní orfeovské imaginaci, kterou již dále nikam nevyvíjel, jen propojoval, zahušťoval, vrstvil. Proto si byly všechny jeho výstupy víceméně podobné, vizuálně i ideově: Orfeus, lyra, andělé, smrt, masky, koně, krása, zrcadlo, hvězdy, sochy... Sám sebe nazýval „charmer“ nebo „enchanter“, jako psychopompos uváděl duši čtenáře-diváka k Poezii, jako zasvěcenec prošel tranzitem do jiných světů, jako civilizátor zvěstoval umění, jako oběť kritiků byl rozsápáván na kusy. Artur B. Evans, *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity*, New Jersey 1977, s. 42-45, 65–83.

<sup>199</sup> Karel Teige, André Breton o surrealismu v poesii a v malířství. Přednáška v Mánesu, *Volné směry* 1935, roč. 31, s. 180–181. „Je známa úloha, kterou ... hrál Jean Cocteau, podivná postava, panovačná a roztomilá, milující

Nikdy přímo neteoretizoval o tom, proč se považoval za moderní inkarnaci antického hrdiny, doufal, že si ho publikum skrze umělecká díla s tímto géniem samo propojí a příslušně oslaví. Za nepřímý spouštěcí impuls k seznámení s Orfeem, byť nedoložený, se považoval ničivý zážitek ze smrti jeho mladého intimního přítele a zpráva o vydání Rilkových *Sonetů Orfeovi* (1923).<sup>200</sup> Jednoaktová hra *Orfeus (Orphée)*, 1925, premiéra 1926 v Theatre des Arts) se měla původně věnovat rodičovským vztahům Marie a Josefa, ale Cocteau je příznačně nahradil orfeovským tématem: zrození poezie odpovídá zrození božského dítěte. V burleskních soudobých scénkách a svižném tempu se rozehrál tragický příběh o básníku Orfeovi, jenž ve své touze po nejdokonalejší poezii ztratil svou ženu Eurydiku. Doprovázen přítelem Huertebisem/Hermem se skrze soustavu zrcadel ve vlastním domě dostal do jiných světů, v nichž již vládne Smrt, která mu sice nakonec ženu vydá, avšak pod známou podmínkou. Tu frustrovaný Orfeus porušil, takže Eurydika zemřela podruhé, a po návratu domů byl roztrhán na kusy rozvzteklými ženštinami, fanynkami nové mladé básnické superstar. Ve finálním výstupu při výslechu na policejní stanici odpovídala mučednický odtržená hlava na vyšetřovateli otázku signifikantně:

„Jak se jmenujete?“ ...

„Jean Cocteau.“<sup>201</sup>

Po dramatu následovaly ve vytříbené imaginaci a Cocteauovské ikonografii filmy *Básníková krev (Le Sang d'un Poet)*, 1932), *Orfeus (Orphée)*, 1950) a *Orfeův testament (Le Testament d'Orphée)*, 1961) (obr. 39–42). Pokud hra ze dvacátých let měla být ještě avantgardní hrou sondou do tragického údělu básníka, filmy již zcela ovládla Cocteauova dramaturgická i režisérská introspekce, v případě filmového epitafu i herecká, popisující stavy repetitivní smrti jako metody znovuzrození, kýžené k opravdovému uměleckému tvoření. Také proto se Orfeus vrátil do zásvětí pro svou pozemskou ženu, aby se opět mohl protnout se svou fatální láskou, princeznou Smrtí.<sup>202</sup>

---

slávu i tajemství. ... Byl vždy prvním, jenž tyto projevy proměňoval v módy a také prvním, který je jako módy potíral. Je to virtuos, prestidžitátor a bere vši pochyby jeden z nejinteligentnějších lidí dneška.“ Jean Cassou, Několik současných básníků francouzských, *Lumír* 1932–33, č. 2, s. 74–75. Evans, cit. v pozn. 198, s. 86–87.

<sup>200</sup> Svou náklonnost k Rilkově rekonstruoval Cocteau i zpětně, neboť se údajně mohli setkat v hotelu Biron, kde v roce 1912 bydlel a kam básník se svým zaměstnavatelem Rodinem také docházel; Rilke mu měl pochválit hru Orfeus, inscenovanou 1926 v Berlíně. Tamtéž, s. 80.

<sup>201</sup> Tamtéž, s. 102–105; Kosinski, cit. v pozn. 121, s. 264.

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 115–117. Třebaže Cocteau ilustroval Orfeovu panmýtickou story na základě jeho touhy po ženě/ženách, ve skutečnosti k nim zastával až misogynský postoj, nehledě na jeho reálnou a netajenou homosexualitu, takže fatální ženský element v tragédii či ve filmu by se měl dekodovat genderově spíše jako

## Pod divadelním dvojládím. Divadelní teorie, Friedrich Nietzsche, budovy

### 19. století

Disciplína teorie dramatu v evropské kulturní historii reflektovala vedle formálních a žánrových náležitostí především etickou rovinu díla, která popisovala, jak se postavy chovají, jednají, hovoří, nejčastěji pod vlivem emocí a osobních motivací, a jak by se dle obecně platných morálních pravidel chovat měli. Zda bylo dosaženo konvergence nebo divergence a jaké hra nesla etické poselství, pak ohlašovalo, z čích hledisek ony morální parametry vycházely: buď z optiky autora, jenž poplacen svému uměnonázoru sledoval univerzální etickou (dis)harmonii celého příběhu, nebo akademické anonymní teorie, která dbá čistě na dodržení předem dohodnuté a očekávané kodifikace prvků, nebo z pohledu postav, jež si řeší vlastní vnitřní konflikt v mikrokosmu svého výstupu, nebo ze sedačky diváka, který se dle míry své divadelní gramotnosti a osobní zkušenosti nechává poučit, potěšit či pohnout. Takovými kategorickými otázkami se zabývali filozofové i kritici od klasické antiky, nicméně je aplikovali především na typy etablovaných, seriózních, elitních dramát; ony lidové, všobecně přístupné formy divadla tyto teorie nejednou ignorovaly. Od druhé poloviny 18. století s gradací po půlce 19. století, v úzké souvislosti s osamostatněním divadelních aktivit ve společnosti, rozšířením investičních možností do stavby budov, dekastováním publika a obrozeneckými motivacemi jednotlivých jazykových, respektive národnostních etnik (často kombinace všech aspektů najednou), teatrologické teoretizování i praxe nabývaly na intenzitě, navíc s rovnoběžným prolínáním esteticko-etických programů různých dobových –ismů na relativně krátkém časovém segmentu cca 150 let přinášely jejich relativizování, zpochybňování, nestabilitu.<sup>203</sup>

### Friedrich Nietzsche

O tom, že se orfeovský příběh stával objektem dramatických zpracování, v případě klasických her dokonce zdrojem informací pro následnou konstrukci mýtu o Orfeovi a u hudebních dramát navíc synonymem pro vznik a rozvoj opery se diskutovalo výše (Euripidés,

---

zástupný maskulinní, nebo zcela alegoricky jako Pozemský život (v případě manželky) nebo vytoužená Smrt (v případě Princezny).

<sup>203</sup> O různých žánrových formách podporujících či popírajících klasicistické, romantické, idealistické, realistické, naturalistické, symbolistní, dekadentní či avantgardní divadelní tendence například Martin Bernátek, *Úvod do teorie divadla. Vybrané kapitoly*, Brno 2014.

Aristofanés, Peri, Caccini, Monteverdi, Glück),<sup>204</sup> ale revival umělecko-religionistického zájmu o postavu a postavení tohoto mýtického poloboha od poloviny 19. století z něj několikrát stvořil i ideový subjekt. Pokud renesanční ficiniovští intelektuálové toužili komponovat paralely k orfickým hymnům a za rané symbolisty hovořila ústa a struny odtržené hlavy na lyře, v teatrologickém filozofování se orfeovský mýtus stal simulakrem pro analýzu vývoje dramatiky, konkrétně tragédie, v druhém plánu umění obecně. Taková stanoviska tlumočil především původem klasický filolog Friedrich Nietzsche ve svém mladickém, významném, ale obtížně prosazovaném eseji *Zrození tragédie (z ducha hudby / čili helénství a pesimismus)* (*Die Geburt der Tragödie (aus dem Geiste der Musik / Oder: Griechenthum und Pessimismus*, 1872, resp. 1886). Jelikož v textu sám apeloval na čtenáře angažovanou rétoriku, nemělo být s podivem, že ve vrcholně estetickém pojednání pracoval i s etickými pojmy, především v kritice soudobé německé umělecké produkce. Nietzscheho vývojovou analýzou prazdrojů pokračovala totální grekofilie od druhé poloviny 18. až začátku 19. století se známým mottem „Řecko uzurpuje Německo“, jen s otevřenějším drivem.<sup>205</sup> V roli pionýra dionýsovske neuropsychologie v tragickém, potažmo hudebním duchu (byť nefilozofoval o standardní tonální hudbě mousiké, tu chápal jako intaktní složku dramatu) personifikoval dvojici esenciálních živlů dvěma „hmatatelnými postavami svého Olympu“: „snivou svobodu bez divokých pudů a poklidnou moudrost individua boha výtvarníka“ Apollóna a „sborovou podstatu opojení“ dionýských mocností.<sup>206</sup>

Třebaže Nietzsche navozoval mnoho orfeovských momentů, které soudil ambivalentně, bohužel pro ikonografii tématu je jen výjimečně konkrétně tituloval. V duchu mystického religionizmu reflektoval několik druhů předklasických Dionýsů: Dionýsa řeckého, helénského, nositele onoho tragického živlu; Dionýsa barbarského, uctívaného „hnusnou směsí vilnosti a krutosti, jež se do Řecka draly po všech cestách moře i souše“; Dionýsa Zagrea, jehož trpitelství, individuace, roztrhání titány a reinkarnace byly tradovány v

---

<sup>204</sup> Viz příslušné kapitoly.

<sup>205</sup> „The tyranny of Greece over Germany“. Stejnomená kniha Elizy Marian Butler (1935).

<sup>206</sup> „Může být dionýské šílenství i neurózou zdraví?“ Hlavní linie celého textu sice spočívala na diskuzi o abstraktních hodnotách, pocitech, energiích, jejich zobrazivé zhmotnění však nepovažoval za irelevantní. Vzhledem k Nietzscheho klasickému vzdělání by se dalo předpokládat, že uvažoval především o sochařských zpodobeních, což by dokládala i identifikace apollinského statutu s architekturou a výtvarným uměním: „I spatřujeme nejprve nádherné postavy bohů olympských: stojí na štítech této budovy a boží skutky jsou v podobě reliéfů, do daleka zářících, znázorněny na jejich vlysech. ... Epos nebo oduševnělá socha dokáže toho, že oko je nuceno ke klidnému zírání a k rozkoši ze světa individuace.“ Oproti standardizované imaginaci Apollónových epitét „krásný“ a „zářící“ Dionýsa jako boha nikde přesněji nedeskriboval, což by mohlo pramenit jak v jeho tezi o distinkci mezi individualitou a sborovostí, tedy mezi „apollinsky zjasňující silou“ - jednodušeji představitelným singulárem a „dionýskými mocnostmi“ – obtížně personifikovatelným plurálem, tak v archeologické realitě, v níž bylo známo nepoměrně více reprezentativnějších soch Apollóna než Dionýsa. Nietzsche, cit. v pozn. 136, s. 12, 27, 30–33, 209.

„nádherných mýtech“; Dionýsa-prefigurovaného Krista v romantické zkratce a la Novalis.<sup>207</sup> Literatura klasického Řecka pak opustila hodnoty původního mýtu kvůli povrchní deifikaci olympského panteonu, takže:

„Nevrle a zklamán odvrátí se od těchto Olympanů, kdo by, v srdci svém chovaje jiné náboženství, hledal u nich mravní výšku, ba svatost, netělesné oduševnění či soucitné pohledy lásky. Zde nic neupomíná na askezi, duševnost povinnost.“<sup>208</sup>

Toto reformní náboženské hnutí sice nebylo dále definováno, avšak v kontextu výše zmiňovaných dionýských charakteristik a Nietzscheho požadavků na purifikovanou cestu duše, anticipujíc prvotní křesťanství, by se dalo usuzovat na orfismus a jeho očišťovací mystéria. Latentně absentující Orfeus by z této religionistické kategorie měl tedy vyjít jako inspirativní následováníhodná figura, zasvěcená do těch správných dionýských rituálů.

V analýze hudební složky aplaudované tragédie pracoval se zavedenou muzikologickou ikonografií pro polaritu strunných versus dechových a bicích hudebních nástrojů, jejich zvuků a interpretů, tentokrát ve prospěch bakchických projevů. V nedostatku dionýského a nesprávném užití apollinského živlu také viděl degradaci lyrické básnictví a novověké opery:

„Představme si, co mohl proti tomuto démonickému lidovému zpěvu znamenati Apollónův jednotvárně deklamující umělec, s tím strašidelným zvukem harfy! Múzy, jež byly záštitou uměn „zdání“, bledly před uměním, jež ve svém opojení mluvilo pravdu. ... Lyrické básnictví napodobuje vyzařování hudby do obrazů a pojmů.“<sup>209</sup>

Ze stejného důvodu si oblíboval lidové písně jako napodobitelky vysoké hudby i veršů, ale zároveň obsahující i stopy původního dionýského opojení. Oproti tomu recitativní „kulturu operní“ despektoval jako naivní, hýřivou, nuceně optimistickou (odhlédnuto od tragických námětů), uměle generovanou představami o „rajském umělci“. Opera byla dle Nietzscheho výplodem teoretického, ne uměleckého člověka, kritického laika, nepovedenou imitací řecké tragédie.<sup>210</sup> Třebaže situaci ani aktéry nepojmenovával přímo, jednoznačně kritizoval

---

<sup>207</sup> Tamtéž, s. 36. „Z úsměvu tohoto Dionýsa [Zagreia] vznikli Olympští bohové, z jeho slzí lidé.“ Zde se měl nacházet zdroj řeckého či s tímto postojem souhlasícího, tedy i nietzscheovského člověka pro pesimistické nazírání umění (viz druhotný podtitul *Čili helénství a pesimismus*). Tamtéž, s. 92. O romantických christologických interpretacích temnějšího Dionýsa oproti winckelmannovskému slunnému Apollónovi McGahey, cit. v pozn. 167, s. 53–58.

<sup>208</sup> Tamtéž, s. 39–40.

<sup>209</sup> Tamtéž, s. 48–49, 62.

<sup>210</sup> Tamtéž, s. 162–163.

florentské a mantovské počátky opery z období kolem 1600. Zdá se, že u autora by Orfeus ve své nejsilnější disciplíně, hře na lyru a harmonickém zpěvu lyrických písní, tedy rozhodně neobstál.

Pro Nietzscheho příznačná slabost pro dichotomii a napětí protikladů, dle soudobých biografů extrémně vyhrocená až za hranici pozdějšího šílenství, se na orfeovských momentech manifestovala i v hlavní syžetové linii díla, vývoji tragického dramatu. Stejně jako komplementarita obou živlů měla symbolizovat dialektický vztah přirozených energií, z nichž pak lidská kreativita vytvářela starořecké drama, respektive tragédii, tak orfeovský potenciál byl vyvažován obojetně, jako insuficience a suficience dionýského zároveň. Pakliže standardního mytologického Orfea přímo nezmiňoval, dalo by se to přičítat paradoxně přesycenosti tímto tématem, zdánlivou vyčerpaností, polobožský hérós byl na Nietzscheho příliš individualistický a recitativní, chyběl mu kýžený chór a dithyramb. Navíc se o jeho (love)story nedochovala žádná vrcholná attická tragédie, oproti v eseji běžně citovaném Oidipovi, Orestovi a favoritu Prométheovi, jehož považoval za „zosobněnou dvojmo bytost“ a v aischylovské odpoutané pozici ji oslavil na medailonové viněťě prvního lipského vydání *Zrození tragédie*. Respektive se mihl jen marginálně, byť jednoznačně pozitivně v Euripidových *Bakchantkách*, jejichž autora však stejně považoval za kata tragédie, neboť s ní nakládal nesprávně a promíchal ji s lehkovážnou komedií:

„I mohly by se obtížný poměr apollinství a dionýství v tragédii opravdu symbolizovati bratrským svazkem obou božstev: Dionýsos mluví jazykem Apollónovým, Apollón však posléze jazykem Dionýsovým: a to je nejvyšší cíl tragédie a umění vůbec. ...

Pokud však byl [Euripidův] boj namířen proti dionýsovskému živlu staršího umění, poznáváme v Sókratovi odpůrce Dionýsova, nového Orfea, který se proti Dionýsovi vzepjal a byl odsouzen býti roztrhán mainádami athénské dvora, ještě i přemocného boha zahání na útěk: Dionýsos pak, jenž kdysi, utíkaje před edonským králem Lýkúrgem, zachránil se do hlubin mořských, nalézá teď podobné útočiště a spásu v mystickém proudění tajuplného kultu, jenž poněnáhu se šíří po celém světě.“<sup>211</sup>

V jasné narážce opět na orfismus a jeho podzemní praktiky, včetně ritualizované smrti, si Nietzsche nevyvaroval nekonzistentnosti, otázkou zůstává, zda vědomé či nevědomé: klasický Orfeus, lyrický pěvec, mistr hry na lyru a apollinský guru monteverdiovského operního

---

<sup>211</sup> Tamtéž, s. 114, 186–187. O roli mýtického Prométhea ve starořeckou tragédii i romantických interpretacích, s. 91.



experimentu slyšet být neměl, kdežto mystický fundátor orfických hodnot a zasvěcenec vyvolený k dionýsovskému splynutí katabasí rozhodně hovořit měl. Stejně nepřesnosti se dopouštěl, když v jediné konkrétní poznámce nerozlišil ony dva Dionýsy, krvavého a reinkarnovaného, třebaže jeho klasické vzdělání i soudobé znalosti o orfismu by měly svědčit o opaku.

Odpovídající zastání našlo správné tragické cítění u Richarda Wagnera jako esence čistě uměleckého výtvoru, který nesměl být zastíněn filozofickou myšlenkou, neboť každý umělec by měl být napodobitelem bezprostředních uměleckých stavů přírody, nikoli intelektu. Běžný divák takového ponoru do nitra díla nebyl schopen, ve své moderní existenciální i estetické změkčilosti nedokázal nahlédnout syrovost, moudrost přírody, všeobjímající pohlavní puzení starořeckého satyra ve prospěch jeho přijatelnější kulturní varianty, lichotivého obrazu rozmazleného, vyšňořeného, na flétnu hrajícího zženštilého pastýře, ať už na poli hudebních pastorálií nebo výtvarného akademického sensualismu.<sup>212</sup> Avšak ti citliví vnímatelé si byli vědomi koexistence dvojice živlů, i když je možná nepojmenovávali dionýství a apollinství, takže nakonec i oni by mohli zažít stejný pocit, jaký měl antický divák:

„Vpravdě estetičtí diváci potvrdí mi však, že ona současná existence obou stavů náleží k nejvlastnějším účinkům tragédie. Kdo tento úkaz přenese z estetického diváka na obdobný proces odehrávající se v nitru tragického umělce, pochopí vznik tragického mýtu.“<sup>213</sup>

Friedrich Nietzsche ve *Zrození tragédie* sice pro potřeby vhodné ilustrace vyzdvihoval jiné řecké mýty než orfeovský, nebylo možné ale nevnímat obrovský aluzivní potenciál pro další interpretativní imaginaci, ať už návodně pro oblast divadelnictví, nebo kreativně pro příspěvky z literatury, poezie či výtvarného umění. Právě ezoterická symbolistní lyrika, v čele

---

<sup>212</sup> Tamtéž, s. 34, 122. „Satyr a idylický pastýř naší nové doby, ti oba jsou výplody touhy, pnoucí se po stavu prvotním a přirozeném.“ s. 72. Ve věci názoru na wagnerovské postoje o umění jako novém náboženství, jehož zasvěcení a zvěstovatelé mají umělci být a dokazovat to svými gesamtkunstwerkovými počiny, došlo u Nietzscheho k posunu od mladické apoteózy přes distanci až k despektu k jeho severskému romantizujícímu pesimismu, deklamujícímu citovou i fyzickou bolest, mučednictví, patetická vykoupení, v kontrapunkci k jižnímu, světlému, dionýskému pesimismu, sice také děsivému a atakujícímu, ale z hrůzy tvořícímu svět umění, přírody, tvarů, barev. Hadot, cit. v pozn. 54, s. 246–268.

<sup>213</sup> Tamtéž, s. 203. O přirozeném propojení obou božských nevlastních bratrů doslovně hovořila i novověká emblematika. Epigram melancholicky vzýval patrona vína a patrona (duchovní) potraviny, zobrazené v tradiční ikonografii jako modly na oltářní desce: „Vítejte, synové Jupitera, mladí a bezvousí, jeden zrozen z Latony, druhý ze Semelé! Oba kvetete svým věčným mládím, kéž aby tak i to mé bylo z vaší vůle dlouhotrvající. Ty (synu Semelé) o nás pečuješ vínem, ty (synu Latóny) ulehčuješ od potíží potravou tak, že stáří by se mohlo přiloudat až pomalu.“ (obr. 20)

například s Mallarmém, Nietzscheho současníkem, zůstavila mýtickému Orfeovi syntetizující poslání mediátora mezi oběma živly, které se skrze jeho hymnické dílo propojily na (po)zemském povrchu tak, že apollinská hegemonie tam propadla (décadence) z nebeských sfér a dionýství se vynořilo z temných hlubin. O takovém přirozeném setkání na půl cesty uvažoval později i Nietzsche:

"Hle, zde jsou naděje; co z nich však můžete užít a uslyšet, jestliže jste nezakusili ve svých vlastních duších zář a žár a červánky? Mohu je připomínat – víc nemohu! Pohnout kameny, proměnit zvířata v lidi – to ode mne chcete? Ach, jste-li ještě kamením a zvěří, pak hledejte nejprve svého Orfea!"<sup>214</sup>

## **Architektura a výzdoba divadelních budov. Teatrológická ikonografie Apollóna, Dionýsa a Orfea**

Logickou platformou, v níž se nietzscheovská optika mohla manifestovat, byla teatrologie, teoretická i aplikovaná. Klasicky vzdělaní zájemci o antickou kulturu samozřejmě věděli o původu řeckých tragických trilogií, doplněných do čtveřice menší satyrskou hrou a dovozujících rané komedie, vše, především z Aristotelovy *Poetiky*, takže jim propojení divadelnictví s Dionýsovým patronátem nebylo neznámé. V rámci velkých dionýsií, pořádaných městem v určitých obdobích roku na athénských agorách v mobilních jevištních i hledištních konstrukcích, se konala kontestní představení nejslavnějších řeckých dramatiků. Divácká poptávka, scénické požadavky i ekonomické parametry provozovatelů si od klasické éry 5. století vynutily oficializaci míst konání, takže se stavebními zásahy upravovaly geomorfologické podmínky athénských svahů, aby do nich mohly být vsazeny kamenné amfiteátry typu Dionýsova divadla pod Akropolí. Třebaže byly klasické dramatické aktivity spojeny se slavnostmi dionýského cyklu, patronát nebo jejich směřování mohla určovat jakákoli olympická denominace, jak dokládal divadelní prostor pro múzickou sekci Pýthijských her v proslulém chrámovém okrsku a věštitně v Delfách, primárním kultickém místě boha Apollóna. Ona dionýská charakteristika se tedy historicky vztahovala k performativní složce attických slavností, nikoli k organizačnímu procesu nebo

---

<sup>214</sup> Friedrich Nietzsche, *Radostná věda*, Praha 2001, kapitola 286, s. 151. Pro Mallarmého se hledání balančního svorníku mezi oběma živly projevilo jak v oblíbené orfeovské tematice, tak v jejím sebeidentifikačním potenciálu, když se tím mediátorem prezentoval i básník sám. U Nietzscheho k takovému ego-paralelizování logicky nedocházelo, z pozice kritického filozofa a teoretika nehledal pro svá slova básnická lyrická ústa. McGahey, cit. v pozn. 167, s. 75.

náboženskému vyznání<sup>215</sup>. V kunsthistorickém kontextu byla nositelkou divadelnické ikonografie v mikrokosmu jednotlivých představení především scénická výprava, masky a kostýmy, v univerzálním pohledu výzdoba divadelních stánků a budov. Z antických amfiteátrů se samozřejmě zachovaly jen materiálově stabilní fragmenty hledišť a jevišť, hlavní dekorativní plochy na střešních a vstupních konstrukcích pocházely z netrvanlivých materiálů, a to jak na území velkého Řecka a v jeho maloasijských nebo jihoitalských koloniích, tak v římském impériem ovládaném celém Středomoří. Zánik západořímské říše a oficializace nových náboženských i eticko-estetických pravidel zapříčinily zavírání velkých amfiteátrů v 5. století a přesun pozdějších performancí do gesce i na půdu církve. Po fázi středověkých putovních představení způsobilo revoluci renesanční vnitřní uspořádání divadelního prostoru do kukátkové perspektivy a emancipace teatrálních budov v rámci městského, potažmo sídelního urbanismu. V těchto novověkých obdobích už divadelní architektura představovala vrcholnou formu stavebnického a výtvarného umění, v případě novostaveb i exemplární stylový impakt, nicméně se vyjma technických a prostorových požadavků nepodřizovala žádným pevným pravidlům. Ikonografie neplenérových divadelních budov, kompilovaná často dle vzorů z královských nebo císařských center (Paříž, Londýn, Benátky, Vídeň), vyjadřovala cíleně buď patrilokální a mocenský význam jejich objednatele, developera, mecenáše nebo univerzální múzické hodnoty uměleckých alegorií, oboje pod neoddiskutovatelným protektorátem antického Apollóna. Musela zaujmout jak pořadatelské aristokratické publikum, tak první nezkušené návštěvníky z bohatých středních vyšších vrstev, kteří nebyli pro divadelní show doposud dostatečně privilegovaní. Z podnikání se zábavou se stal od konce 18. století regulérní ekonomický segment, a to už nejen na straně výdajů, často opulentních, ale i příjmů, které plynuly do investorského účetnictví formou vstupného a předplatného, což zajišťovalo vzájemně prospěšnou periodicitu a pravidelnost produkcí. Ve stavbách divadelních budov se angažovaly různé politické, sociální i jazykové tlaky, obzvlášť v multinárodnostních soužitích středoevropského typu, takže často měly nové projekty formu a kadenci programových prohlášení.<sup>216</sup>

## **Berlín, Schauspielhaus**

---

<sup>215</sup> Dle archeologických a kulturně antropologických výzkumů vývoj primitivního dramatu šel od rituálních chórových deklamací, extatických pohybových produkcí, zvukových aranží, maskovaných průvodů k jejich literární adaptaci a umění, dle komparativní mytologie měl tento postup ilustrovat odklon od autochtonního totemického „kozího“ Dionýsa k mysterijnímu maloasijskému.

<sup>216</sup> O kategorizaci divadelní architektury Igor Kovačević (ed. et al.), *Beyond everydayness. Theatre architecture in central Europe*, Prague 2010.

S estetickými normami klasicismu se snoubila adorace vrcholného attického Řecka, takže kdo požadoval opravdového antického ducha i v divadelní novostavbě, musel kopírovat ve své době dostupné archeologické rekonstrukce athénských veřejných budov s vyhovující monumentalitou, bez ohledu na neteatrální původ: propylaje, sloupové předsíně, dominantní tympanony nad architráfovými konstrukcemi. A vzhledem k tomu, že vykopávkové práce vedli a studovali především němečtí historici, nebylo s podivem, že berlínské královské divadlo Schauspielhaus od Karla Friedricha Schinkela z let 1818–21 bylo navrženo jako stupňovitý chrámový komplex a první Semperova opera v Drážďanech ze 40. let jako přísně řádový palác. Touto grekofilií byla postižena především pruská architektura, další z desítek kamenných divadelních novostaveb od poloviny 19. století řešily svůj urbanisticko-umělecký úkol eklektickými novocitacemi z renesance nebo baroka. Nicméně ikonografický program výzdoby se samozřejmě bez ohledu na stylový plášť přidržoval odpovídající představy o idealizované múzické antice, takže berlínský Schauspielhaus korunoval predikovatelný angažovaný Apollón na gryfovském voze, pod ním triumfující Amor a na vrcholcích vstupního portiku múzické alegorie Tragédie, Komédie a Hudby. Na první pohled triviální syžet výzdoby však pracoval s vícevrstevnatou pandánovou symbolikou, která se připisovala především intelektuálnímu podhoubí tvůrčího sochařského týmu Christiana Friedricha Tiecka a Christiana Daniela Raucha kolem roku 1821. Vyplnit hlavní i boční trojúhelníkové štíty narativními mytologickými reliéfy odpovídalo striktním principům řecké výzdoby, vložit do nich konkrétní významotvornou scénu znamenalo intelektuální argumentaci o poslání divadla. Do jižního tympanonu byla vkomponována vzorově klasicistně vyvedená beletrizovaná verze orfeovského mýtu *Orfeus před Hádem a Persefonou*, jak s ovidiovskou fantazií o okouzlených hříšných obyvatelích Tartaru (vlevo ukolébané Lítice, zastavené Ixiónovo kolo, odpočívající Sysifos, zkrotlý Kerberos) a podsvětních vládcích s Eurydičíným zahaleným stínem, tak s fantastičtěji nakombinovanými elementy nahého angažovaně pějícího Orfea s frygickou čapkou, masivní lyrou a s malým géniem smrti u nohou, za nimiž se řítí Hélios na svém čtyřspřeží, doprovázený Múzou s prapůvodní lyrou a dvěma delfinky. Formálně průběžný vlys vyznával v rámci svého výjevu opozitní orientaci podsvětní–pozemský/nadsvětní v hlavních, respektive vedlejších postavách děje, s ohledem na komplexní ikonografický program budovy tvořil hudebně-lyrický protějšek k severnímu tympanonu s *Triumfujícím Dionýsem a Ariadou*, personifikacemi bakchického tance, zvuků, veselí, komických masek a bájných stvoření v mnohafigurovém průvodu. V takto symbiotickém souznění, se svými manželkami po boku, představovali oba hrdinové v klasicistní interpretaci dvě podstaty umění a lásky, dozorované Apollónem a moderním

hieratickým Amorem, ve variantní škále, nikoli protipólovém souboji. To, co mohlo být pro renesanční ikonografický dualismus struny a píšťaly příčinou krvavého finále (viz Apollón a Marsyas), zharmonizoval Thieckův eklektický klasicismus do plastické kompozice *Génius hudby s lyrou jede na pardálovi* (1851).<sup>217</sup>

### **Paříž, Opera Garnier**

V bezprecedentně aplaudované novostavbě pařížské Opery (1861–75) Charles Garnier podřídil bohatou sochařskou výzdobu dominantním pylonovým alegorickým skupinám *Harmonie* a *Poezie* s příslušnými atributy (sochař Charles Gumery), podléhající hegemonii *Apollónovy lyry* na vrcholu kopule (sochař Aimé Millet). Dotyk se starořeckou tematikou na jedné straně a podporu lidské kreativity a intelektu nad rozlétanou představivostí na straně druhé měly vyjadřovat dvě akroteriové *Vozatajky, krotící Pegase* (sochař Eugene-Louis Lequesne). Exteriér divadelní budovy opanovala moc apollónského bez diskuze obdobně jako Napoleon III. ovládl francouzskou společnost, na spekulativní komparativní mytologii včetně orfeovského příběhu došlo v Baudryho grandiózní výzdobě Velkého foyer (obr. 29).

### **Vídeň, Staatsoper**

Ambicemi nabitá, ale v podstatě konzervativní středoevropská metropole se samozřejmě musela také vyslovit k boomu urbanistických zásahů a plánování veřejných novostaveb druhé poloviny dlouhého století, a to například jednou z prvních reprezentativních realizací na Ringstrasse, novorenesanční budovou Vídeňské státní opery (1860–69) architektů Eduarda van der Nülleho a Augusta Sicarda von Sicardsburg. Po událostech druhé světové války rekonstruovanou vstupní fasádu završovali na nárožních pylonech standardní vzpínající se Pegasové a jejich múzické jezdkyňe *Harmonie a Poezie* a uvnitř lodžiových arkád také bronzové personifikace operních teatrálních emocí: heroismus, tragédie (zpívající Melpoméné), fantazie, komedie (Thálie), láska (drážďanský sochař Ernst Julius Hähnel, 1876).<sup>218</sup> Oč střízlivěji byl traktován exteriér Opery, o to fantastičtěji asi účinkovala vnitřní výzdoba a vybavení. Důležité zakázky, v nichž se mělo o to méně experimentovat, oč více

<sup>217</sup> Motivům na bočních tympanonech odpovídaly nárožní Múzy s maskarony: pro Orfea tragická Melpoméné, pro Dionýsa komická Thálie; koncentrát řeckého divadelnictví zhmotňoval centrální reliéf *Smrt Niobiných dětí*. Od takto reprezentativní a sledované stavby se jistě očekávala nezpochybnitelná ideová i výtvarná programovost, v celku i v detailu. V případě orfeovského výjevu měly být patrně uspokojeny jak múzicko-básnické konotace (literární inspirace, atribut delfína, v některých interpretacích identifikovaný bůh na voze jako Apollón), tak v první třetině 19. století oblíbené orfické rozměry události (katabasis, přítomnost Herma Psychopompa, Hélios jako monoteistická entita *Hymnů*, partnerství s Dionýsem, východní frygická čapka). Ve formální ikonografii se Tieck přidržel osvědčených vzorů z klasického vázového malířství a sochařství včetně proslulého mramorového basreliéfu s *Orfeem, Eurydikou a Hermem*, obr. 6)

<sup>218</sup> Kovačević, cit. v pozn. 216, s. 160–163.

reprezentovat, ladit, vysvětlovat, zde získali přední akademici vídeňských, potažmo rakouských škol, včetně profesora historické malby a portrétisty Eduarda von Engertha. Jeho pracovní kariéra v době ředitelování na pražské Akademii (1854–64) lehce uvádala, takže portrétování císařského páru (1861), nabídka k návratu na stejný post do Vídně a s tím spojené možnosti na pracích pro novostavbu jej vrátily zpět do procesu.<sup>219</sup> Že se i přesto do českého kontextu přeci jen zapojil, dokladuje zmínka o dnes nezvěstném obraze *Vlasta u čarodějnice Strady* (asi 1860–63) na motivy německého eposu *Vlasta* (1823–29) českého vlastence Egona von Eberta. Na provinční epizodu nakonec sám rezignoval ve prospěch kumulace funkcí vídeňské profesury (1865–77) a ředitelování Obrazárny v Belvederu (od 1871). Výběrových soutěží na malířskou výzdobu interiérů Opery se zúčastnil návrhy na vlysy do císařských pokojů na téma *Figarovy svatby*, k jehož scénkám v hravém, barevném, ornamentálně pestrém provedení připravil ještě i technicky sofistikovanou, monochromní, antikizující alternativu na téma *Mýtu o Orfeovi*. Adept Engerth prošel s figarovským námětem konkurzem úspěšně, navíc v průběhu prací stavební komise postoupila i ony původně variantní návrhy k realizaci a vynesla (doslova) orfeovský grisaillový cyklus na zlatém podkladě do převýšeného prostoru panovnického schodiště.<sup>220</sup> V průběhu necelých tří let (1865–68) Engerth práci na návrzích, přípravných kresbách, prováděcích kartónech a freskové výmalbě absolutně propadl, do posledních chvil před realizací měnil postavy, atributy, gesta, drapérie ve prospěch jak jejich příslušně tragicko-operního poslání, tak vizuální aluze na obdélné panely reliéfních vlyců římských sarkofágů, které si prohlížel na svých stipendiích v Itálii. Nešlo však o vědecké archeologické rekonstrukce, jež by stejně neodpovídaly kulturnímu poslání operního stánku, ale o Engerthovu recepci helénistické estetiky, filtrovanou přes canovovský klasicismus kolem 1800 a akademickou disciplínu školních kurzů kresby. Na dvanácti panelech se přidržel tradičního orfeovského syžetu z literárních zdrojů Ovidia či Vergilia i známé nespekulativní ikonografie o fatalitě nešťastné lásky a síle hudebního projevu, s aktivně milovnickým Orfeem a pasivně objektivizovanou Eurydikou, tolik jiné oproti paralelně realizovaným orfeovským příspěvkům výrazného

---

<sup>219</sup> Eduard rytíř von Engerth (1818–1897), absolvent vídeňské Akademie a studijních pobytů v Římě (1837–45) se etabloval jako spolehlivý producent historických a náboženských maleb a portrétů, takže mu bylo nabídnuto vedení stejného oboru na škole v Praze (1854–64): „Za jeho ředitelství v Praze byla uvolněna kázeň a počet žáků nápadně poklesl.“ Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, Praha 1936, heslo *Engerth*.

<sup>220</sup> Stavební komise ocenila kompletní spolupráci ve smlouvě ze 4. 10. 1867 na 10 000 zlatých za zakázku *Figarovu svatbu* do císařských salonů a na 7 000 zlatých za zakázku *Mýtu o Orfeovi* na císařské schodiště. Ruediger Engerth, Eduard Ritter von Engerth (1818–1897). *Mahler, Lehrer, Galeriedirektor und Kunstschriftsteller. Beiträge zu Leben und Werk*, Wien 1994, s. 59–63.

Baudryho v pařížské Opeře nebo angažovaného Moreaua.<sup>221</sup> Přesto materiálové komparace ukázaly, že i na první pohled konvenční scény Engerth v detailech varioval, aby nesly jasně definovatelný názor: na přípravné kresbě k *Orfeovi odvádějícímu Eurydiku* ukazuje cestu z podsvětí Amor, na fresce již jasně identifikovatelný anděl smrti s planoucí pochodní (obr. 43, 44); v následující tragické scéně *Zmizení Eurydiky* s již vyhaslou skloněnou (obr. 45). Interpretace mýtu se tedy posunula od apotézy lásky (Amor, Eurydika-žena) k alegorii uměleckého osudu (génius smrti, Eurydika-duše). V sépiové kresbě ke *Svatbě Orfea a Eurydiky* se zase vzorně propojila apollinská linie s bakchickou: novomanželské květinové veselí se odehrávalo za zvuků lyry, píšťaly i trianglu, v doprovodu nymf, puttů i charakteristického dionýsovského dvojspreží lva a pardála s thyrsovou ojí (obr. 46). (Dobové komentáře k návrhům a technické specifikaci provedení viz *Zeitschrift für bildende Kunst-Kunstchronik*, 15. 6. 1866).

Kritika i pulbikum shledaly Engerthovy práce potěšující a vhodné natolik, že z nich autor mohl derivovat i komerční úspěchy na sklonku života, když přes výroční výstavu Akademie odprodal do Prahy svou velkoformátovou variaci na *Smrt Eurydiky* (1877, Národní galerie v Praze, obr. 47).<sup>222</sup> Kompozičně, prostorově i v detailech opulentně vyvedená scéna se správně krizovým momentem uštknutí hadem o svatební noci a vyladěnou tragicko-komickou, tedy apollinsko-bakchickou symbiózou si v kontextu akademického sensualismu ničím nezadala se scénou z opačného spektra mytologické události, Lévyho *Smrti Orfea* (obr.

---

<sup>221</sup> I. *Orfeus hraje zvířatům*, II. *Orfeus jako pastýř*, III. *Svatba Orfea a Eurydiky*, IV. *Smrt Eurydiky*, V. *Orfeus u Eurydichina hrobu*, VI. *Orfeus pluje přes řeku Styx*, VII. *Orfeův sestup do podsvětí*, VIII. *Orfeus před Plutem*, IX. *Orfeus odvádí Eurydiku*, X. *Zmizení Eurydiky*, XI. *Orfeus pronásledován Bakchantkami*, XVII. *Génius vsazuje Orfeovu lyru mezi souhvězdí*. Při bombardování zničeno 10 ze 12 freskových obrazů, ty zachované (panel IX., X.) byly přetransferovány do depozitářů Památkového ústavu, všechny velkoformátové kartóny v původní šedožlaté barevnosti, sépiové návrhové listy, přípravné kresby, přenášeči pauzy dnes ve sbírkách Albertiny a Historisches Museum der Stadt Wien. Tamtéž, s. 95–97, 134–136.

<sup>222</sup> Eduard von Engerth, *Smrt Eurydiky*, olej na plátně, 292 x 489 cm, sign. a dat. Eduard Engerth Wien 1877, inv. č. O 741. Komentováno ve Feuilleton: Prager Salon 1896, v: *Politik* 1896, č. 128. Jako položka č. 728 uvedeno v *Průvodci Obrazárnou v Rudolfinu 1912*, s. 62. Proti realizacím pro Operu zmiňováno i v Tomanovi, cit. v pozn. 219. Ikonograficky hyperantikizující scéna vypočítávala všechna pravidla klasicistních citací helénické estetiky: mokré drapérie, květinové festony, emoční gesta a výrazy, důraz na lidskou figuru, multiplikovaný oční i fyzický kontakt. Obdobně jako u grisaillové scény pro císařské schodiště v Opeře si Engerth vypůjčil od dvojího kořene dramatického umění příslušnou symboliku: vrcholně láskyplnému splnutí duší umělce a nevinné nymfy asistovaly bakchické reje plné vína, tance, divokosti, jak dokazoval blížící se triumfální průvod s Dionýsovým a Ariadniným vozíkem v zadním plánu obrazu. Zajímavým ikonografickým prvkem byla lyra/kithara zavěšená do větví vavínového stromu nad Orfeovou hlavou, postihující dvě situace ze scén s pěveckými hrdiny: praktické a bezpečné odložení nástroje pro uvolnění rukou k další akci a propojení s přírodním, přirozeným, respektive božským elementem v umělecké tvorbě, jelikož jsou to vlastně přírodní živly (vítr, větve posvátného stromu) či božská inspirace (runy na jazyku, platonická láska ke vznešené paní, hudba sfér), kdo používají strunny k vyjevení svých idejí. Ať už je to hudební nástroj fyzický, nebo alegorický, tedy i umělec, pěvec, vštec sám (Orfeus, truvér, skald Bragi, Ossian, Lumír, Záboj).

28) nicméně rakouskému teatrálnímu klasicistovi prostě scházelo pařížské salónní napětí, erotismus, drncivý pocit z prasklé struny (u Lévyho doslova).

### **Drážďany, Semperoper**

Vykročení alternativní ikonografie z univerzálně platného apollónského stínu paradoxně napomohl devastační požár v roce 1869, při němž byla zničena konstrukce i plášť první stavby Gottfrieda Sempera (1838–41). Při novobarokní rekonstrukci (1871–78) se ještě více akcentoval jednobodový vstup do objektu, přitahující pozornost formou vícepatrové představené exedry a především jejím sochařským vyvrcholením: do volného prostoru čnicímu páru *Dionýsa s Ariadou na pardáli kvadrize* (sochař Johannes Schilling, obr. 48). Pro dobového návštěvníka muselo být první setkání s bronzovým sousoším iniciačně ohromující i bez moderní osvětlovací dramaturgie: v obrysech nesmírně účinná skupina lidských těl a šelmích drápů se jevila jako čelo triumfálního průvodu, který přišel šířit své umění a učení do divadelní budovy a dobýt saskou metropoli. Revoluční, až avantgardní užití motivu na tak ideově i opticky exponovaném místě vyvažovala jeho umírněná ikonografie: mladický atletický bůh krásné tváře s révovým věncem, pláštíkem z kůže a thyrsovým opentleným žezlem se vine k sošné nahé nevěstě s charakteristickou vzdudou drapérií závoje, sportovní vozík tahnou čtyři zkrocení pardálové v příslušném zapřažení a nakročení.<sup>223</sup> Dionýsos ve své osvícené, láskyplné, dynamické variantě se stal vítěznou mocností nad divadelnictvím, nicméně v roli názorového vůdce si vzal na pomoc tradiční anticko-teatrologické praktiky: nebeského Apollóna s Gráciemi (vnitřní výmalba kaloty v prvním patře) a pozemské autory s jejich postavami (sochy Shakespeara, Goetha, Moliéra na soklech u vestibulu od Ernsta Julia Hähnela). V rámci středoevropského prostoru se pionýrská dionýsovská reprezentace setkala s užaslými pochvalnými recenzemi a stala se následováníhodnou inspirací, jak bude diskutováno dále.<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> Avantgardně anarchistické ve smyslu nemainstreamové, proti proudu, mimo zavedené pořádky, překvapivé. Zajímavým elementem v dionýsovské ikonografii je zoologická druhová specifikace šelem, účastnících se jeho triumfálního průvodu: ve zjevné narážce na divokost, nespoutanost, líderství a východoasijský původ jsou do parádního vozu zapřaženi jednodruhově či v kombinaci pardálové (obvykle poddruh panter obláčkový kvůli charakteristické kresbě srsti, aby vynikla i na Dionýsově oděni; v pozdějších komentářích docházelo k záměně pardála za pantera černého nebo pumu, což bylo dílem „ztracením v překladu“ kvůli odlišné terminologii v německém a anglickém jazyce, dílem setřením barevnosti při technice odlévání do bronzu), lvi, lvice, tygři, býci, výjimečně fantastická zvířata jako chiméry, gryfové, kentauři atd.

<sup>224</sup> Nejen vzhledem k časovým diskrepancím se nedalo předpokládat, že by si profesorský monumentální tradicionalista Schilling bral nějaké ideové příklady z raného polemického díla mladého Nietzscheho (*Zrození tragédie* v Lipsku 1872; model *Dionýsa a Ariadny* v Drážďanech kolem 1870, realizace 1877), spíše jej mohla ovlivnit konkrétní pracovní zkušenost v berlínském ateliéru u Raucha v 50. letech a drážďanském u Hähnela. Střídání patronátů nad divadelnickými disciplínami samozřejmě hýbalo intelektuálně-estetickou debatou obecně,



## České reakce. Národní divadlo v Praze

Po prvotních vlnách všeobecné emancipace neprivilegovaných vrstev a uvolnění restriktivních státních pravidel za josefínských reforem koncem 18. století, které obě otevřely dveře divadelních sálů i nižším třídám napříč jazykovým spektrem, respektive jen s ohledem na ve francouzštině, italštině, němčině či latině uváděné představení, se situace domácí kulturní politiky po turbulentních obdobích po 1815, kolem 1848, po 1859 apod. vyvíjela jednoznačně podle jazykové, později národnostní kalibrace. Vedení menších i větších měst celkem ochotně propůjčovala své komunitní prostory poloprofesionálním spolkům k jejich produkcím, přispívala na přestavby či novostavby kamenných divadelních základen, to vše pro nasednutí na módní vlnu, pobavení občanů a, neopomenutelně, pro manifestaci svého politického postoje. V pestrém Rakouském císařství, později Rakousko-uherské monarchii, se rakousko-německo-české tenze odrážely v divadelnictví o to více, oč se „česká“ dramatika snažila prezentovat jako vyšší, kvalitnější, tedy i vlivnější varianta k lidové kultuře a folklóru. Původně kočovné společnosti herců, hereček, autorů a režisérů hledali své pevné existenční i ideové body v lobbingu za stavbu pevných budov, kteréžto požadavky se úspěšně svezly s ekonomickým rozkvětem a relativní politickou balancí druhé poloviny 19. století na vlně boomu divadelní architektury cca 1870–1914.<sup>225</sup> Všechny tyto motivace, a mnoho dalších, jak bude v ikonografii „slovanského Orfea“ diskutováno dále, stály u zrodu teoretických i praktických plánů na stavbu Národního divadla v Praze, jež mělo hovořit jak ryze českým jazykem (metaforicky i doslova), tak vysoce uměleckou rétorikou, která by evokovala historickou, až univerzalistickou kontinuitu a schopnosti národa. V obdobně vymezených mantinelech se pohybovala i výzdoba exteriérů, potažmo interiérů budovy jako nositelky programového názoru a učebnice nejlepších výtvarných výtvorů domácích mistrů, druhotně titulovaných generací Národního divadla. Ve dvoudekádovém rozptylu od prvních architektonických soutěží v 50. a 60. letech po *Slavnostní číslo Světozoru 5. 1881* k otevření,

---

u Nietzscheho docházelo k jejímu zesyrovení, které nebylo ve své době akceptováno. V kontextu této konkrétní prezentace *Dionýsa s Ariadou* byl zajímavější Nietzscheho blouznivě básnivý příspěvek *Dionýské dithyramby* (*Dionysos-Dithyramben*, 1888), v němž zpětně verbalizuje své rozervané citové angažmá k femme fatale Lou Salomé ze společného cestování v roce 1882 v sebeidentifikačním modu Dionýsos-Nietzsche + Ariadna-Salomé. Poetické výkřiky formou dialogů mezi oběma aktéry byly poznamenány již postupující filozofovou psychickou labilitou.

<sup>225</sup> K historii českého divadelnictví, od sborového kulturního život a jeho institucionalizace po 1848 až k založení první stálé české profesionální scény Prozatímního divadla v roce 1862 s ideou budoucího Národního divadla Václav Štěpán – Markéta Trávníčková, *Prozatímní divadlo 1862–1883*, I, II, Praha 2006, s. 11–24. V Prozatímním divadle se vyprodukovalo 5144 představení, další divadelní stánky, v nichž hostoval/pronajímal si soubor Prozatímního divadla (sezonní, dočasné, často zakládané a financované mocenskými „protihráčskými“ skupinami): Novoměstské divadlo, Divadlo na Žofině, Letní divadlo Na hradbách (aréna vedle dnešního Národního muzea), Nové české divadlo (v místě domů dnešní kav. Demínka), Národní aréna (dnešní křižovatka Vinohradská-Italská).

respektive znovuootevření v roce 1883 po požáru, doprovázel všechno dění okolo Národního divadla historik umění a estetik Miroslav Tyrš, guru teoretického i praktického uměleckého dění v Praze.<sup>226</sup> Jeho konzultace k návrhům a komentáře k realizacím byly pro umělce i publikum návodem k interpretaci nejen Národního divadla, ale i dějin umění obecně, neboť své veřejně publikované texty prokládal argumentací na příkladech dalších evropských nebo antických děl.

Pro Zítkovu novorenesanční fasádu, vinou urbanistické stísněnosti obtížně pozorovatelnou, se hledalo optimální řešení formou honorovaných sochařských konkurzů (1877), oproti předcházejícím opakovaným neúspěšným architektonickým a následným rozporuplným výtvarným hodnocením jako zdárné a velice potěšitelné, reliéfní vlysové a ornamentální prvky z lodžie byly již součástí architektonické dodávky (do 1876).<sup>227</sup> K edukativnímu poslání budovy měla přispět i jasně dešifrovatelná nekonfliktní teatrogická ikonografie a odpovídající slohové provedení, jejichž zárukou byl ve spolupráci s architektem Zítkem právě sochař Bohuslav Schnirch: v horizontálních i vertikálních osách lodžie se odehrával vývoj jak divadelního umění v disciplínách činohra a opera (chronologicky), tak sochařské estetiky (hmotově).<sup>228</sup> Nebylo až tak triviální smysluplně pojednat všechny elementy masek na klenácích, figurálních reprezentantů ve cviklech a zoomorfně-ornamentálních vlysech, ve směru od přízemí k římsě, takže se dostalo i na dionýsovský prazdroj dramatického umění (středové pole: maska mladistvého Dionýsa v břečťanu, bukolický pastýř a maináda s thyrssem a pardálí kůží ve ciklech, zuřivé šelmy v révoví kolem amfory a thyrů v reliéfu) či pionýrskou roli Orfea v zárodcích opery (levý bok lodžie: maska divoké mainády s hrozny a vinnými listy, rytíř Lohengrin a pseudoantický Orfeus s vavřínovým věncem, tógou s meandrovým vzorem, lyrou ze želvího krunýře a býčích rohů, zpívající a deklamující před Kerberem ve cviklech, delfíni flankující lyru na vlysu). Tento

---

<sup>226</sup> Slavnostní číslo vyšlo jako zvláštní příloha *Světozoru* 1881, č. 22, ze dne 27. 5., proto se v něm některé textové i obrazové příspěvky dublují. O Tyršově působení v záležitostech Národního divadla: „Kolem Národního divadla soustředila se skorem po deset let práce nejlepších z našeho umělectva a zde právě Tyrš také byl mladému umění poprvé průkopníkem ve výsledku. ... V prvních letech osmdesátých došlo k řešení celé řady úkolů sochařských, o jichž zadání rozhodováno na základě konkursů – na popud Um. Besedy a také osobní intervencí Tyršovou v obyčej uvedených. Tyrš byl členem všech těchto porot.“ Renáta Tyršová, v: Miroslav Tyrš, *Úvahy a pojednání o umění výtvarném*, II, Praha 1912, s. 60.

<sup>227</sup> František Adolf Šubert, *Národní divadlo v Praze. Dějiny jeho i stavba dokončená*, Praha 1881, s. 223–224. První etapa: návrhy pro trigy a Apollóna s Múzami (realizace Bohuslav Schnirch), druhá etapa: návrhy pro skupiny dramatu a opery a Lumíra a Záboje (realizace Antonín Wagner).

<sup>228</sup> „Stavba moderní, divadlo, propaguje svou výzdobou vědění učenců o divadelnictví. ... Bohuslav Schnirch byl zásluhou slohové přesnosti.“ Žákavec, cit. v pozn. 2, s. 10, 15. „Pole pak prostřední zaujímá mladistvý Dionýsos jako zakladatel umění dramatického. Hlavy ty naznačují tedy jaksi sumárně účel budovy. ... V souhlasu s uspořádáním tímto potkáváme se v hlavním poschodí a ve velkém vlysu s vyličením dramatického umění co do rozličných forem svého vývoje.“ V. W., *Národní divadlo, Světozor* 1881, roč. 15, č. 22, s. 262–263.

správnými atributy vybavený mýtický pěvec však patrně zpodobňoval spíše svou objektivizovanou variantu v roli Orfea, ať už Periho, Monteverdiho nebo Glückova, jak by dokládaly všechny jeho cviklové protějšky, jež byly rovněž postavami a rolemi, nikoli autory a interprety.<sup>229</sup>

Didakticky komponovaná lodžiová výzdoba pak gradovala devítkou solitérních Múz a jejich předností, Apollónem Kitharódem Musagétem, na korunní římse, čímž se stvrzoval univerzálně platný umělecký patronát tohoto boha nad svým novým stánkem. Nad touto ikonografickou programovou komponentou, vřazující pražskou stavbu do množiny apollónských divadelních, respektive operních harmonií typu Schauspielhaus (Berlín), Opera Garnier (Paříž), Staatsoper (Víděň), se nevedly ve schvalovacích výborech ani mezi odbornou veřejností žádné větší debaty, naproti tomu vrcholová pylonová zakončení, Schnirchovy trigy, byly podrobeny municiézním analýzám a sofistickým argumentacím. V praktických otázkách se pod dozorem drážďanského experta Hähnela řešily technické odlišnosti od bronzu a stabilita celé konstrukce, v gesci Miroslava Tyrše se vyvíjely ideové a estetické parametry návrhů, skic a modelů: osobitost levé umělecké a pravé národnostní vozatajky Niké, počet a pohyby koní, diskutabilní alternativní varianty. Právě na obhajobu trig vynesl Tyrš příklady z nejaktuálnějších evropských realizací, jež dle něj měly představovat vrcholnou kvalitu a pražská novostavba na ně svým způsobem reagovala:

„Komu opera pařížská dosud živě v mysli utkvěla, toho napadnou zajisté krásné skupiny z postav allegorických se skládající, které nad risality facady hlavní se povznášejí. Avšak nezapomeňmež, že Garnier tam všechnu jinakou sochařskou ozdobu facady té velice podřídil; kdežto u nás netoliko Apollo s devíti Musami ballustradu nad hlavním průčelím roubí, nýbrž také na facadě k Vltavě obrácené ihned zas rozložené skupiny jednotlivými postavami allegorických doprovázené následují. ...

Slyšeli jsme hlasy, které pro jednotlivého koně okřídleného, pro Pegasa tedy se ozývaly, jiné zas, které k oři se vzpínajícímu jinošskou postavu krotitele družili. ...

Míníme tím náhled, že by snad vhodno bylo, aby na každém pylonu čtyři pardalové, vůz Dionysův táhnoucí, se umístili. Osm pardalů na Národní divadlo – přiznáváme se, že se s myšlenkou tou jen ztěžka spřáteliti můžeme. K tomu nemáme za možno, aby

---

<sup>229</sup> I přes zřetelnou ikonografii se v soudobé ani těsně sekundární literatuře této identifikaci nevěnovala žádná pozornost, celé lodžiové pole bylo interpretováno jako operní, oproti protilehlému činohernímu. „Vedle tragédie řecké co nejbližší stupeň k vývoji opery nalézáme representanty tak zvané favola pastorale (pastýřské). ... Další pak části architektury na této straně fasady zaujímá líčení vývoje opery až po naše dny.“ Tamtéž.

postava tak individuální, jako Dionýsos, dvakrát na divadle se opakovala, k čemuž přistupuje, že mythus o něm již ve vysokých relievecích průčelí výrazu svého došel. Toliko jednou očiňuje se čtyřspřeží pardalové na divadle drážďanském na prostoru daleko rozměrnějším, především pro pohled zpředu vypočítáno jsouc a v pohledu tom a při distanci volné ovšem náležitě účinkujíc. Na pylonech Národního divadla musili by pardalové značně vysokí být. ...

Trigy však, jež v původní intenci architekta ležely ... spatřili jsme již na projektu, jenž stavbu předcházela.<sup>230</sup>

V explicitních odkazech na vrcholovou výzdobu pařížské, vídeňské a drážďanské budovy vlastně nevědomky zesumarizoval výše diskutované apollónsko-dionýské patronátní konsekvence, časově předcházející pražské realizaci, a metodologii spekulativní historie by byl jistě překvapen, kam až se o několik let později posunuly. Pouze v komentáři k autenticitě trigové ideje se Tyrš nevyjadřoval zcela pregnantně, neboť na Zítkových pracovních návrzích z období ještě před konkurzy byly na pylonech naskicovány osedlané kráčejší šelmy, ne nepodobné Tieckovým *Géniûm na pardálech* z berlínské budovy.<sup>231</sup>

Pro orfeovské nárazy v Národním divadle stěžejní, ovšem v kontextu Schnirchovy práce i pozdějších reflexí marginalizovaný význam představovala sochařská výzdoba tympanonu nad proscénium. Prostor jeviště a stropní konstrukce byl postižen po požárem ze 12. srpna 1881, takže po následných bezpečnostních zásazích, prohloubení portálu pro osazení železné plátové opony a zvýšení stropu, se objevila potřeba prázdný prostor nad horním okrajem nějak pojednat.<sup>232</sup> Ikonický vlys „Národ sobě“ samozřejmě musel zůstat nejdůležitějším prvkem, jemuž nebudou žádné doplňky konkurovat, takže byl opět osloven spolehlivý a esteticky nekonfliktní matador sochařské výzdoby divadla. Schnirch dostal k dispozici relativně velký trojúhelníkový štít s bohatou antikizující ornamentikou, volnou ruku

---

<sup>230</sup> „Vždyť Niké nebyla Řekům pouze zosobněným triumfem vítězství na poli válečném, ona jest súčasťou pri všetkých závodoch jak gymnických, tak musických, ona jest symbolem každého úspěchu, každého dokonání šťastného. ... Více symbolem než individuem může se Niké i vícekrát dle sebe opakovat.“ Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 54–62, 150–152)

<sup>231</sup> Zítek se proslavil svými stavbami pro Výmar v 60. letech, takže ukázky reprezentativního veřejného německého stavitelství velmi dobře znal. Kresby ve sbírkách Národního technického muzea v Praze.

<sup>232</sup> Protipožární železné, drátěné nebo celokovové opony moderně reagovaly na tristní statistiku 700 vyhořelých divadel za cca 120 let. Byla zavěšována před slavnostní malovanou pohledovou oponu k zakrytí jeviště a výtvarnému dokončení interiéru, za níž se již nacházela látková plyšová lehce ovladatelná rozhrnovací opona se středovým vstupem. Kategorizace malovaných opon odlišovala nefigurativní architektonické, krajinné nebo drapériové prospekty z palety dekorátérů od programově komponovaných obrazů s univerzálně múzickou nebo národně orientovanou ikonografií z rukou kvalitních malířů. K tématu Jiří Valenta, *Malované opony divadel českých zemí*, Praha 2010.

pro obsahovou náplň a velmi krátký termín na realizaci. S legendickou rychlostí pak během roku 1882, v němž byl zaměstnán především opravami shořelých trig, vypracoval model a ke znovuotevření 1883 osadil svou apoteózu divadelního umění (obr. 49–56): pod vrcholovou akrotérií s lyrou a hvězdami trůní okřídlená alegorie s hvězdou nad hlavou, věnčící symetricky z pohledu diváka vlevo Múzu s tragickou maskou, za ní klečícího mladíka s lyrou, za ním plující pár labutí a delfína, vpravo Múzu se satyrskou maskou, za ní dřepícího mladíka s thyrsem, krácejícího pardála a zátiší s tamburínou, amforou a hrozny. Víceméně volné sochy, vtěsnané do příslušných rozměrů zužujícího se tympanonového rámce, měly i přes jistou propojenost spíše formu aditivně sesazované teze, než průběžné narace, tudíž bylo pro její objasnění potřeba příslušné identifikace. Do té se pustili jak v první vlně Miroslav Tyrš, tak v sekundární literatuře kunsthistoričtí klasikové a recentní experti na umění 19. století. Středová ženská postava bývala titulována jako Slavie, Čechie, Niké, Bohemie, Viktorie, Minerva, Múzy jako tragická Melpomené a komická Thálie, klečící muži jako „(apollinský) jinoch s lyrou; Apollón“ a „postava z kruhu Dionysova; dionysský mladík; Dionýsos“, ikonografie celku měla evokovat „alegorické elementy umění divadelního; dvojí kořen dramatického umění; Nietzscheovskou antitezi“ s osově rozdělenými polovinami na vlevo „reprezentanty hudby, jež tragedii řeckou doprovázela, s níž zároveň nejstarší formu hudbodramatu tvořic; pěvecké atributy; morálku, rozum, civilizaci, historii, intelektuální náročnost tragického žánru“ a vpravo „živel komický; nevázanost, přírodu, svobodu a bezčasí mýtu, nezodpovědnost komedie“. Třebaže by se dalo předpokládat, že Schnirchovi blízcí současníci v čele s Tyršem měli nejpřesnější zdroj informací pro správné dekodování jeho tympanonu, nelze se v pokusu o interpretaci spolehnout výhradně na ně, stejně jako by bylo zavádějící použít pro esenciální argumentaci o významu díla formulaci o Nietzscheovské antitezi retroaktivně.<sup>233</sup> Vzhledem ke Schnirchově umírněnému, vrcholně standardizovanému, až kanonickému uměleckému i povahovému rysu se patrně nedá předpokládat, že by se v tak exponované výtvarné zakázce z roku 1882 obrátil pro inspiraci k rozpačité přijímanému, v podstatě teatrologickému pojednání mladého filozofa z 1872, jemuž začala být v českém prostředí věnována pozornost až po 1900. Přísná souměrnost tympanonové

---

<sup>233</sup> Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 62–63; Šubert, cit. v pozn. 227, s. 342; František Kovárna – Antonín Matějček – V. V. Štech, *Národ sobě. Národní divadlo a jeho umělecké poklady*, Praha 1940, s. 228; Jan Bažant, Friedrich Nietzsche v Národním divadle v Praze?, *Divadelní revue* 2002, roč. 13, č. 2, s. 22–28; Roman Prahel – Petr Šámal, *Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny*, Praha 2012, s. 33. Článek Jana Bažanta *Friedrich Nietzsche v Národním divadle v Praze?* se jako jediný věnuje výlučně problematice tympanonu a stal se víceméně iniciátorem zájmu o orfeovské konotace v českém výtvarném umění, ústícím do této dizertační práce. Pro Jana Bažanta bylo klíčové stanovisko Antonína Matějčka z 1940, resp. 1954 o „dvojím kořeni dramatického umění“ a „Schnirchově formulaci antiteze Dionýsa a Apollóna, jenž ukazuje na Nietzscheho“. Bažant, cit. v pozn. 233, s. 24, pozn. 29.

kompozice sice mohla svádět k vyhraněnému polarizování jednotlivých ikonografických elementů ve stylu negace jednoho druhým, souboje o nadvládu nad dramatem, takové antagonizmy by ale nekorespondovaly ani se spekulacemi o nietzscheovském vlivu, natož se Schnirchovým bytostně harmonizujícím vyklidněným pohledem na umění.<sup>234</sup>

Spíše tedy než o příspěvek k polemice o síle mýtu a míře pesimismu ve starořecké tragédii šlo sochaři o intelektuální a ikonografický soulad, jímž by měly být umělecké kreativity, v tomto případě divadelní, korunovány. Tedy doslova věnčeny, neboť centrální okřídlená postava ze svého trůnu přiřkla ocenění všem tympanonovým symbolům. Antikizující personifikace by měla být bezpochyby Uměna, nikoli lokální patronka, na což poukazovaly jak příslušené univerzální atributy, hvězda nad hlavou, lyrová akroterie, nelipový věnec, tak ve vzájemné provázanosti obdobně pojímané lodžiové „korunující alegorie“ trigové vozatajky nebo Tulkovy Poezie z lunety *Písně slávy a hrdinství*.<sup>235</sup>

V kontextu výše zpochybňovaného antagonizmu protilehlých stran tak sedící Múzy jednoduše jen reprezentovaly, nikoli konfrontovaly dvě ukázky divadelnictví: Melpoméne s dramatickou maskou, velkou kitharou a dýkou tradicionalizovala tragédii, Thálie se satyrskou maskou, lyrou a pastýřskou holí odkazovala spíše na satyrský doplněk ke klasickému konceptu tragických trilogií, než přímo na komedii. Již od počátků ideje Národního divadla požadovanou didaktičnost, programovou návodnost Schnirch naplňoval i v tympanonové ikonografii, tudíž bylo klíčové správně číst i detaily, jak na schvalovacích

---

<sup>234</sup> Janem Bažantem uvažovaná apollinsko-dionýská dichotomie se navíc vztahovala především na koncept tragédie, případně hudby „moušiké“, v intencích přesunu energií, nedostatku jednoho v druhém, tedy nikoli na celkovou dramatickou disciplínu ve zjednodušené kategorizaci komedie-tragédie. Dále, pokud bychom přistoupili na psychologizující a sebeidentifikační potenciál obou žvlů u zmiňovaných aktérů, tak Nietzsche již z podstaty svého oboru inklinoval k Dionýsovi, zatímco Bohuslav Schnirch by se měl projevovat jednoznačně apollinsky, mimeticky, sochařsky, ideově, snově. I vlivné kulturní kruhy sledovaly v 80. a 90. letech Nietzscheho filozofování s rozpaky, byť Dionýsa samotného oslavovaly (překladová báseň Jaroslava Vrchlického *Dionýsos* (1877), cit. v pozn. 136): „Pln odporů je! – Věřím, páni draží, / však oč je, pravím, lepší jeho doba? / Ta v masce proroka a masce snoba / na jednu kartu jak on všecko sází. / A sama neví dnes již, co je frásí, / hned pokrytecky líbá pouta roba, / pak třese jimi a své rány Joba / si hladí sama, neví, co jí schází. / Ach, vůle, dobro, zlo! – Ó samé cetky! / Na hůlce Čiňan motýlky tak pouští! / Ó kaleidoskop, jak to hrá a víří! / Na místo skutků, myšlenek jen zmetky, / pláč Niobin, co Šílenství kdes v houšti / již otvírá svá křídla netopýří.“ Jaroslav Vrchlický, *Nietzsche (LII. sonet)*, sbírka *Portréty básníkův*, s. 52. ... „Nietzsche sedí teď v blázinci, byl vždy konfusní, pouze aforistická, fragmentární hlava, kterou jen jednostranný kult několika adeptů mohl nadmouti k takovému významu.“ Jaroslav Vrchlický, Max Nordau o „Úpadku“ moderní literatury, v: Jaroslav Vrchlický, *Nové studie a podobizny*, Praha 1897, s. 142.

<sup>235</sup> O požadavku na komplexní ikonografický a estetický účinek lodžiové sochařské i freskové výzdoby, včetně konkrétních ideových linek, se zmiňuje Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 11–12. Pokud tedy Tulkova rozpraženými rukama věnčící alegorie, ve skicové variantě *Vlast, jenž věnčí vítěze a krále korunuje*, v realizaci *Písně slávy a hrdinství*, měla citovat uměleckou ohvězďenou Viktorii na pylonu, v interiérovém tympanonu mohl Schnirch oplátku použít stejné gesto pro v podstatě totožný námět. Trivializováno, věnčení oběma rukama nemusí nutně znamenat jen dva možné vítěze, v generalizovaném pohledu by mělo jít o všeobecnou oslavu a ocenění, pouze omezené na dva vinou fyzických proporcí dvou horních končetin u člověka.

modelech, tak na finálním provedení. Tragická Múza má ve vlasech révový věnec s hrozny a u nohou vavřínový na znamění vítězství v soutěži, řekněme satyrské Múze sochař vyměnil původní květinový vínek za révový ve prospěch jejího „podionýsovštění“. Obě zkonvencionalizované personifikace patřily tedy standardně mezi Apollónovy družky se strunnými nástroji, jen se však zároveň účastnily velkých či malých dionýsií.<sup>236</sup> Největší interpretační otazníky pokládaly mladické postavy za nimi, dle zužujících se odvěsen klečící, respektive dřepící. Bez hlubší analýzy přebírané vysvětlení o Apollónovi a Dionýsovi by nemělo obstát, jednak jeden Apollón již Národnímu divadlu předsedal, a to na příslušně hieratizované pozici na korunní římse lodžie s epitétem Kitharóda Musagéta, jednak si Schnirch k bohu Dionýsovi odpovídajícího partnera již privilegoval, a to mýtického Orfea ve cviklu na boční straně lodžie. Důležitým spojovacím prvkem těchto postav byl typ atributu, tedy primární přírodní lyra z želvího krunýře a býčích rohů, monumentalizovaná kithara, dle klasické mytologie ještě vznešenější, neboť zářivým bohem vynalezený nástroj, patřila Apollónovi. Ani zdánlivě marginalizované postavení-poklek a velmi mladické vzezření by neměly být takovému ikonografickému čtení na překážku, neboť byly použity záměrně, Orfeus při okouzlování zvířat také seděl a Dionýsos se sklonil ke hře s panterem, ať už mu nabízel misku s pitím jako na modelu nebo hrozen vína jako na realizaci, a ve finální úpravě monumentalizovány zlacením a podtrhnutím detailů (stuhy ve vlasech a na thyrsu, mohutná kožená drapérie, břechťanový věnec místo květinového). I pro standardně vzdělaného návštěvníka Zlaté kapličky nemusela být orientace v tématech nijak složitá, neboť ve školení o mýtickém Orfeovi, nejstarším a nejslavnějším pěvci řeckém, héróovi umění músického, jasně dominovala jeho nepřekonatelná hudební a pěvecká kariéra na všech úrovních příběhu: poeticko-tonálními schopnostmi několikrát pomohl Argonautům, obměkčil vládce podsvětí, rozpohyboval stromy a kameny.<sup>237</sup>

Že vybalancovaná koexistence Orfea s Dionýsem v rámci teatrologické ikonografie nebyla ničím neobvyklým, připomněla již výše zmiňovaná Tieckova výzdoba jižního a severního tympanonu na berlínském divadle: Orfeův a Dionýsův mýtus – strunné a dechové, resp. bicí nástroje – hudba a tanec v kompoziční i významové rovnováze. Ve všeobecném Uměnou chváleném souladu se měly jistě nacházet i zvířecí, respektive trofejové symboly

<sup>236</sup> Jan Bažant aplikoval apollínsko-dionýskou ze *Zrození tragédie* na celý tympanon, tzn. i na Múzy, jež měly v roli Melpoméne a Thálie tuto interpretaci podporovat. Nicméně Nietzsche sám ani jednomu ze žvlů žádnou personifikaci nepřiděloval, múzický koncept považoval za pozdější kulturní konstrukt, na dionýské straně viděl jako hlasatele výhradně Siléna. Nietzsche, cit. v pozn. 136, s. 48–49.

<sup>237</sup> Mytologické výtahy pro potřeby školní výuky: Tůma Cimrhanzl, *Mythologie čili bájesloví Řekův a Římanův*, Plzeň 1879, s. 177–179, 181–182; Václav Petřů, *Obrazy ze života starověkých národů*, Praha 1874, s. 19; Leo František Saska, *Mythologie Řekův a Římanův pro gymnasia*, Praha 1868, s. 188–189.

z rohů tympanonu, labutě a delfin vlevo, pardál a zátiší s tamburínou, amforou, vinnými hrozny a želvičkou vpravou. Obě zoomorfní skupiny se přirozeně družily ke svým pánům, absolutně přesně v duchu výzdoby lodžiových polí opery a dramatu, nikoli v šiku vodních živočichů proti divoké šelmě.<sup>238</sup>

Schnirchův tympanon jednoduše nelze vyjmout z kontextu jeho ostatních prací pro Národní divadlo, takže využití již existujícího ikonografického vzorníku skýtalo kýženou programovou kontinuitu i praktickou výhodu vyzkoušených motivů. A to jak vlastních, tak převzatých nebo zprostředkovaně inspirovaných. Kresebnou studii *Bakcha hrajícího si s pardálem* (obr. 57) z Lýsikratova památníku v Athénách pořídil na základě kopírování odlitků nebo grafik patrně za svých raných římských pobytů, nicméně ji stačilo mírně rozpracovat, stranově převrátit a esteticky zhelénizovat, aby mohla s trochou nadsázky posloužit později například jako kompoziční prototyp k tympanonovému pravému rohu. Pokud se chtěl promptně zorientovat v aktuálních sochařských tendencích na divadelních budovách, mohl si zalistovat v osvědčených materiálech na berlínském divadle nebo drážďanské a vídeňské Opeře, což všechno byly realizace nějakým způsobem spojené s osobou profesora drážďanské Akademie a významného realizátora velkých zakázek Ernsta Julia Hähnela. S Bohuslavem Schnirchem se setkali konkrétně nad projektem trig, takže nelze vyloučit, že spolu mohli konzultovat i budoucí program tympanonu, neboť Hähnelova dekorativní proslulost spočívala v mistrném podání volných i reliéfních alegorií a bakchických scén, od sedmdesátých let, dovedených k virtuozitě koncem 80. let v hybridní ikonografii Bakcha s lyrou. Schnirchův panumělecký ikonografický amalgám nad proscénium Národního divadla by tak bylo možné zcela bez ostychu vřadit po boku výše zmíněných mezi přední ukázky sochařské výzdoby divadelních novostaveb.

Porotce Hähnel se účastnil i druhé vlny konkurzů na zakázky pro nábrežní fasádu, v nichž byl prosazen ve Vídni od roku 1857 žijící a pracující Antonín Wagner se skupinami *Zpěvohry* (obr. 58) a *Činohry*. Bylo s podivem, že soutěž na prestižní realizaci vyhrála práce s tak od počátku nevysvětlitelnou ikonografií jako v případě sousoší na balustrádě rizalitu blíže k lodžii, navíc v motivickém chaosu se současnými Myslbekovými ležícími supraportami

---

<sup>238</sup> Jinak na tympanonové analýzy nezvykle skoupý Miroslav Tyrš to takto seskupil: „...ve smyslu antickém representantí, hudby, jež tragedii řeckou doprovázela, s níž zároveň nejstarší formu hudbodramatu tvoříc. Jinoch s lyrou, labutě, v samém rohu delfin, octnuli se právem na straně té.“ Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 62. Oproti tomu Jan Bažant je poštal proti sobě: „Apollón a Dionýsos tu tvoří protiklad, který nemůže být nikdy uveden v soulad, podobně jako nebude nikdy možné smířit pantera s labutěmi.“ Bažant, cit. v pozn. 233, s. 25. Nutno dodat, že s přihlédnutím k orfeovskému mýtu naopak přesně v téhle idylické harmonii měla spočívat Orfeova nejproslulejší schopnost.



*Dramatu a Opery*. Dvě solitérní postavy, opera buffa a opera vážná, flankovaly zprava a zleva trojici figur, jíž dominovala uprostřed sedící ženská personifikace Opery, vpravo mladík s houslemi a sfingou za patami, vlevo s harfičkou a orlem. I na Wagnerovy sochy měla platit základní pravidla o umělecko-divadelnické naučnosti fasády, nicméně konkrétně na tomto sousoší se to hrubě nevyvedlo. Již ani soudobí recenzenti nebyli schopni řádně charakterizovat dosud neosazené jednotlivé elementy, takže je oproti podrobným deskripcím pandánové *Činohry* s tématem Libušina soudu shrnuli do teze: „Druhá skupina jest pouze fantasijní.“<sup>239</sup> Tato přealegorizovaná kompozice byla evidentně dědictvím Wagnerovy vídeňské zkušenosti, tlumočené patrně přímo proslulejším kolegou a sochařskou autoritou Hähnelem, konkrétně jeho soklovými reliéfy na Beethovenově pomníku v Bonnu z roku 1854, běžně distribuovanými ve formě grafických listů, a operními personifikacemi na Staatsoper. Symbol fantazie, tedy sfinga u houslistových nohou, totiž propojovala všechny výše zmíněné ikonografické reprezentace týkající se hudebního, potažmo uměleckého projevu. Stejně jako na Hähnelovu reliéfním medailonu, na němž rozevlátá žena jela na sfince, zosobňoval i Wagnerův usebraný mlčenlivý mladík instrumentální hudbu, která je založena na představivosti, neboť i z provozního hlediska se při hře na housle nedá zpívat, oproti vokalizované složce opery, charakterizované otevřenými ústy, deklamačními gesty mladíka a orlí bystrostí v úsudku.<sup>240</sup> Toto sousoší bylo v jubilejní otevírací sezóně jedním z nejpozději osazovaných, byť vysoutěženým již o čtyři roky dříve, takže jistý spěch na kompletaci sochařské výzdoby možná zapříčinil i jistou rezignaci na rozumnější ikonografii.<sup>241</sup> Na tyto Wagnerovy hyperalegorizace hähnelovského typu se žádné orfeovské konotace nevztahovaly, neboť nehovořily ani antikizujícími, natož mytologizujícími nebo moderně symbolistním slovníkem.

### **Rakouské inspirace na Německých divadlech v Brně, Bratislavě a Praze**

Děním okolo Národního divadla domácí elity i městské a venkovské vrstvy intenzivně žily po téměř dvě dekády, a i v následujících desetiletích od otevření stavby se českojazyčná

---

<sup>239</sup> Šubert, cit. v pozn. 227, s. 336. Jiné zmatení pojmů se objevilo i v reprezentativních článcích ke slavnostnímu otevření: „Plna nadšení Musa myšlenky své zaznamenává na desku, kdežto vlevo hudba, vpravo zpěv reprezentují statné mužské postavy. Orel a sfinga, zdá se, že naznačují sílu, vzletnost, tajuplnost zpěvu a hudby. Dalším seskupením bude Wagnerův Ballet.“ *Světlozor* 1881, cit. v pozn. 228, s. 266. „Skupina uprostřed zpěv, koncepci hudební a hudbu výkonnou představující, je s velkou rutinnou provedena a velmi obratně a pěkně zkomponována.“ Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 53.

<sup>240</sup> Motiv sfingy jako symbolu tajemství, představivosti a fantazie byl zcela běžný, v kombinaci s muzicírující alegorií také (viz obr. 91). V některých propletenějších kompozicích chytá dokonce orlí zobák sfingu za hadí ocas, aby zkontrol její divokost a nespoutanost.

<sup>241</sup> „Necht' octnou se tedy sochy a skupiny co nejdříve hotové na místě svém, na divadle samém, jehož sochařská ozdoba jimi se dovrší.“ Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 54.

dramatika řešila v rámci pozitivního pragocentrismu především na půdě Zlaté kapličky. Nicméně v multinárodnostních regionech rakouské monarchie si svůj socio-politický obraz budovaly i další skupiny obyvatel, konkrétně v českých zemích německy mluvící měšťanské vrstvy, a to jak v pohraničních oblastech, tak ve větších centrech. Zcela přirozeně a v souladu s celoevropskými tendencemi i jejich spolkový a kulturní život cirkuloval kolem divadelních aktivit, které se sice nemusely ve smyslu českých, respektive slovanských cílů obrozovat nebo etablovat, ale jistou formu velkoněmecké vysoké kultury bezpochyby manifestovaly. Uvnitř městských hradeb jednotlivých aglomerací pak logicky probíhaly mezi zainteresovanými skupinami mocenské tahanice o co nejprestižnější lokaci pro kamennou novostavbu na právě urbanisticky pojednávaných pozemcích. Jak si konkrétní výbory pro výstavbu v takovém politicko-ekonomickém lobbingu vedly, symptomaticky dokládaly přeci jen stísněné nábřežní parcely pro Prozatímní, respektive Národní divadlo versus pohledově i hmotově velkorysé prostory německých divadel například v Praze, Bratislavě, Brně, Liberci či Karlových Varech. I ve věci exteriérové a interiérové výzdoby by se při mírném zjednodušení dalo konstatovat, že zatímco česká divadelní budova potřebovala zformulovat svůj esenciální program triádou umělecké kosmopolitnosti, národní specifikace a slovanské vzájemnosti, rakousko-německé enklávy již měly tento tradicionalismus za sebou ve Vídni, Berlíně nebo Drážďanech, takže se jimi angažovaní umělci mohli, měli-li na to potenciál a invenci, v perifernějších realizacích více uvolnit, experimentovat, variovat. Schopnostmi takové nekonečné alternace kombinované s profesní jistotou a firemními zárukami disponovala vídeňská projekční kancelář Fellner & Helmer specializovaných architektů Ferdinanda Fellnera a Hermanna Helmera, jenž za 43 let spolupráce vyprodukovali téměř padesátku divadelních budov po celém mocnářství. Pro genezi zkoumané apollínsko-dionýské, potažmo orfeovské ikonografie v kontextu divadelní architektury se ukázaly jako zásadní jejich projekty pro Brno (1882) a Prahu (1887), v rámci českých zemí nejvýpravnější návrhy, a najmutí sochaře a dekorátéra Theodora Friedla.<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup> Sumarizace divadelních projektů firmy Fellner a Helmer viz Kovačević, cit. v pozn. 216, s. 175–223. Spolupráce s vídeňským sochařem Friedlem se projevila ještě na dnešním Slovenském národním divadle v Bratislavě (1886, sousoší *Thálie*) a dnešním Městském divadle v Karlových Varech (1886, sousoší *Múz*). Realizace pro projekty firmy Fellner a Helmer mu zajišťovaly jistou reputaci, nicméně i vinou konkurenčního přetlaku v rakouské metropoli byl Friedl nucen později hledat uplatnění i samostatně v okrajových regionech, což se mu podařilo například ve výzdobě kopule muzea v Opavě nebo reliéfech pro novostavbu liberecké radnice.

## Německé městské divadlo v Brně: Dionýsos

Historie brněnského bývalého Německého městského divadla, dnešního Mahenova vzorově kopíruje mocensko-finanční ambice tehdejšího vedení města vyrovnat se především vídeňským, ale také pražským konkurentům.<sup>243</sup> Přísně historizující eklektická architektura opláštila palácovou hmotu a akcentovala předsunutý sloupový vstup se dvěma stupňovitě složenými štíty: nižším trojúhelníkovým tympanonem na portikovém kladí a vyšším střešním obloukem. V estetizované syntéze klasicistního architektonického tvarosloví a Friedlovy novobarokní plastiky zaujala i kompozitní ikonografická koncepce čelní fasády, s centrálním mladistvým Dionýsem na lvím a pardálovém čtyřspřeží, génii vítězství a slávy a ležícími múzickými alegoriemi s atributy na tympanonu a personifikace Divadla na gigantické labuti, doprovázená mužským a ženským trubačem na vrcholu střechy (obr. 59). Z přímého pohledu oba sochařsky pojaté štíty splývaly v jeden celek, což byl jistě záměr nejen estetický, ale i významový, stejně jako v bas-reliéfu vyvedené panely v prvním patře balkonu s tančícími putti s divadelními rekvizitami a figurální ženská a mužská suprafenestra. Zručný figuralista z vídeňské Akademie na první subdodávce pro kolegy-architektky vyjevil všechny své silné i slabší stránky: ladnými proporcemi a atraktivní senzualitou obdařené lidské i zvířecí figury se v trojúhelníkovém štítu i přes veškerou symetričnost kompozičně presují a různě omezují, hloubkové elementy se do mělké římsy nevtěsnají, vrcholová letící labuť i její pasažérka se zase ztrácí v drapérii a doplňcích. Spíše než progresivní ikonografických koncept evokovala Friedlova sochařská výzdoba skládku z atributové učebnice teatrologie, když se soustředil výhradně na binární kategorizaci tragédie-komedie (šaškovské hůlky-meče a dýky v ruce amorků na reliéfech; ženská postava s lyrou, mečem a věncem-mužská s komickou maskou, holí a výrazem smíchu nad okny; pololežící alegorie epiky s knihou, svitky, lyrou a bukoliky s pastýřskými rekvizitami a thyrem) a místy proložil klasicistními génii, o to více překvapila Dionýsova přítomnost na nejexponovanějším místě fasády. A navíc fantasticky monumentalizovaná gestem pozdravného žehnání a vzdušnou drapérií, evokující společně s nakročenými šelmami jeho triumfální příjezd. V promyšlené gradaci tak i trubači z labutího sousoší nad ním ohlašovali vlastně Dionýsovu brněnskou misi, dle heraldovské hole vlastně posláním, žezlem a lyrou vládnoucí umělecká alegorie byla jen jejím objektovým naplněním. Hieratický vítězný Dionýsos na kvadrize jako patron divadelnictví nebyl již žádnou novinkou,

---

<sup>243</sup> O architektuře divadla Pavel Zatloukal, *Brněnská okružní třída*, Brno 1997, s. 100–104. Do nově otevřeného divadla se začaly sjíždět i odborné exkurze, hned v prosinci 1882 z Prahy členové stavební komise Národního divadla a z Vídně dvoustěčená výprava Rakouského spolku architektů a inženýrů.

viz drážďanské sousoší, přesto Friedlova práce nepřesvědčovala o jeho smysluplném, úderném použití (obr. 60). Nebýt břečťanové koruny a charakteristických pardálů a lvů, byl by bez zaváhání zaměnitelný s Apollónem, jenž by přirozeněji zapadal do představeného ikonografického rámce: krásný mladistvý typ bez sebemenších stop po révovi, hroznech, pardálí kůži, thyrsech, hudebních nástrojích, živelné energii, naopak v harmonické oduševnělé intronizaci mezi domácími mazlíčky, kteří se nechají hladit po hřívě (géníem s pochodní) nebo krotit za květinový obojek (géníem s věncem). S tímto hybridním bratrským křížencem salónního typu z roku 1882 by se propagátor dionýských živelů Nietzsche asi nesrovnal, naopak takové Péladanově rosikruciánské estetice by konvenovat mohl. Dalo by se tedy dovodit, že Friedlova sochařská výzdoba Nového německého divadla se prostě jen pohodlně svezla na evropské vlně módních Dionýsů a představila brněnského objednatele a jeho publikum jako znalce uměleckých trendů, byť samozvaných, aniž by nutně suplovala argumentačně složitý ikonografický program. Nicméně i přes zřetelnou dominanci univerzálně teatrologických motivů v akademickém podání si zadavatelé neodpustili drobné národnostně-politické heslo: na reliéfních panelech i cviklových výplních nad vchodem, tedy v místech návštěvníky bezproblémově pozorovatelných, se větvemi posvátného apollónského vavřínu hustě proplétají dubové ratolesti s listy a žaludy (obr. 61).<sup>244</sup>

### **Nové německé divadlo v Praze: Orfeus a živé obrazy**

Z formálních nedostatků a ikonografické nepřesvědčivosti se Theodor Friedl poučil při pražské zakázce kanceláře Fellner a Helmer, stylově i hmotově přísnější variantě starší moravské realizace.<sup>245</sup> Obdobně jako na brněnském vstupním sloupovém portiku si i tento klasický trojúhelníkový tympanon a štítové pylony říkaly o antickou tematiku, respektive antikizující jako v případě žehnajícího apollónského Dionýsa s génii. Oproti jeho předchozí

<sup>244</sup> K momentálnímu dojmu jisté umělosti, až sádrovosti sochařské výzdoby přispělo i razantní restaurátorské očištění nepolychromovaných vápencových plastik (2001), v případě vrcholového labutího sousoší nahrazení kopiemi z umělého kamene (1996–97), a vyzlacení atributů plátkovým zlatem, oproti původnímu šedofialovému nátěru. O restaurování detailněji Josef Krososka, *Restaurátorská zpráva. Průčelí; Restaurátorská zpráva. Sousoší Múz*. Obecně se ženské elementy na výzdobě daly považovat spíše za budoirové polonahé krásky s příslušnými vzorníkovými doplňky než za sofistikované alegorie, natož božské dcery Dia a Mnemosyné, takže zjednodušené titulatury múz Kalliopé (vlevo), Melpoméné (vpravo) a Thálie (na vrcholu) jsou značně suspektní.

<sup>245</sup> Spolková komise 1883, plány 1885, stavba 1886–87 na místě dřevěné letní scény Stavovského divadla z Ovocného trhu, tzv. Novoměstského divadla. Relativní rychlost stavby i výtvarných subdodávek, a to i na brněnském divadle, souvisela s firemním know-how vídeňského ateliéru, který pracoval s již ověřenými materiály, postupy, modely, vhodně a promptně poskládanými do poptávaného výsledku, navíc smluvní a exekutivní partneři zakázky řešili případné návrhy napřímo bez dozoru „Národa sobě“, což oproti realizaci Národního divadla nevyžadovalo žádné velké návrhové prezentace, obšírné konkurzy a veřejné debaty, prodlužující stavbu. O budově a produkci Nového německého divadla/Smetanova divadla/Státní opery Praha Tomáš Vrbka, *Státní opera Praha. Historie divadla v obrazech a datech (1888–2008)*, Praha 2010.

afektované nepraktické symetričnosti zdejšímu účinku prospělo rozvolnění do narativního příběhu, kde dynamika kompozice, konsekvenční pohyby a výrazy figur, interní komunikace, tedy Friedlovy sochařské plusy, dávaly smysl. Také náročné spaciální prvky jako triumfální vozy nebo vzpínajícího se Pegasa nechal funkčně vyniknout v solitérní volnosti, respektive výmluvném poloprofilu.<sup>246</sup> Společně s formou se do nezvyklých turbulencí vytočil i obsah tympanonové dekorace: od Orfea ubitého mainádami vlevo, přes vylovení jeho lyry vodními nymfami vpravo, po mladického héraa s Pegasem uprostřed. Pyramidální siluetu kopírují v druhém plánu na vrcholu trubačka Fáma s vavřínovou ratolestí a na pylonech bigy tažené lvem a pardálem a vezoucí vlevo Dionýsa a vpravo ženskou figuru diskutabilní identifikace (obr. 62–68):

„Vídeňský sochař Theodor Friedl stvořil na hlavním štítě hotový figurální klenot. ... Nad Mainádami ubitým Orfeem vidíme básníka (Dichter), jehož (Orfeovu) lyru právě přebírá z mořských vln, aby se na Pegasovi vydal na cestu věčné slávy. A zatímco Múza oplakává smrt svého syna, Amor triumfuje v písni lásky. Tympanon je korunován uprostřed Fámou, s troubou a palmovou ratolestí, vpravo trůní Thalíe, vlevo Dionýsos na voze taženém lvem a pardálem.“<sup>247</sup>

Znalý divák byl i přes hyperfigurativní sestavu schopen příběh lyry sledovat a dle míry své ikonografické zkušenosti dedukovat její významy, nicméně všechny Friedlovy detaily prostě nebylo možné bez druhotné interpretace vysledovat a vstřebat. Dvě zcela nahé rozvášněné mainády si v pokleku předávají smrtící thyrsos přímo nad ležícím tělem mýtického Orfea, jehož totální bezvládnost podtrhává přes mantinel přepadávající hlava, poloha na zádech a rozprostřené končetiny, hotové k odtržení. Pěvcova muskulatura, krásná tvář a bohaté vlasy jsou ve stylu senzuačního akademismu obdivuhodně heroické a smyslné i v okamžiku skonu. Také jeho poetické doplňky se odvracejí od drsné scény, větvička vavřínu odpadá na římsu,

---

<sup>246</sup> K takovému přístupu dospěl Friedl i po technicko-materiálové stránce, když solitérní štítové sochy vypracoval z jemnozrného pískovce a opatřil se světlou fasádou ladícím nátěrem, naopak ve vysokém reliéfu tympanonu inovoval štukovou techniku typu kufstein, která mu umožnila rozmáhlejší formy se zárukou stability. Plastiky byly natřeny bíle s šedou patinací za účelem imitace klasických mramorových sousoší. Po rekonstrukcích v roce 1992 materiál odstraněn a nahrazen kopií z umělého kamene na bázi epoxydu. O restaurování tympanonů a štítových sousoší podrobněji v Archivu Státní Opery: Petr Vitvar, *Restaurátorský průzkum barevnosti fasády Státní Opery*, 2004; Petr Vitvar, *Restaurátorská zpráva. Sochařská výzdoba tympanonů*, 2006; Česaný – Líbal – Radkovský, *Dílčí restaurátorská zpráva. Zhotovení sádrovo-lukoprérové formy a výdusku sousoší hlavního tympanonu Smetanova divadla*, 1992.

<sup>247</sup> Das neus deutsche Theater in Prag, *Bohemia* 1887, roč. 60, s. 1 (Příloha). Německý list na svých stránkách již od založení Theaterverein poctivě a podrobně referoval o finančních donacích jednotlivců i podniků, oslavný článek o úspěšném pokračování a dokončování stavby Nového německého divadla v Praze se tympanonové ikonografií věnoval jen minimálně. Stejnou dešifraci cituje i Prahl – Šámal, cit. v pozn. 233, s. 36; na rozdíl od zavádějící interpretace o dvou vozatajkách s dionýskými a apollónskými atributy Bažant, cit. v pozn. 233, s. 23, pozn. 16, 17, 18.

labuť zděšeně prchá k vedle sedící Múze, dle vzorového účesu, bohaté drapérie, rozevřené knihy a masivního pera Kalliopé, mistryni epického básnictví. Jelikož co jiného, než thrillerově akční situace se zde právě odehrávala. Avšak truchlivé gesto skloněné hlavy v dlaních a přitulená labuť by měly odkazovat ještě na jednu fatální vazbu se scénou vlevo: Kalliopé byla Orfeovou matkou a do před smrti zpěvné labuť se reinkarovala Orfeova duše. Poněkud nejasná charakteristika se vázala k ženské postavě za plačící bohyní, neboť nebyla identifikována ani atributem ani přímým zapojením do programu, jen její uspořádaný účes, úpravné šaty a apelativní gestikulace směrem ke Kalliopé a jejímu poslání by mohl napovídat, že šlo o pozitivní sílu, snad další múzickou družku. Příběh Orfeovy lyry pak na vlně Hebru přeplul na pravou stranu tympanonu, v níž ji vodní polobožští živlové vylovili, osušili a předali centrální postavě. Ze směsi sladké (ve cviklu ležící personifikace thrácké řeky s trojzubcem a amforou, leknínové porosty) a slané vody (mořský kentaur, rybí najáda, delfin s puttem) se odpoutával Amorek s předimenzovaným šípem a lukem, jenž spíše než opravdu triumfální přinášel pocity milostné, lyrické, ať už v komplementaritě k epické poezii u Kalliopé na druhé straně, nebo ještě pravděpodobněji v upomínce na poslední láskyplné zpěvy Orfeovy hlavy a lyry, věnované Eurydice, bylo-li by nutno přidržet se písňové terminologie z autentického komentáře v *Bohemii*.<sup>248</sup> Celá sochařská story kulminovala dějově i opticky v nejvyšším místě vnitřku štítu: z vrcholu kopce se k mořské nymfě sklání oduševnělý atletický mladík, aby přebral Orfeovu lyru, korunoval ji vavřínovým věnce, zvěčnil ji v básních (svitek v pravé ruce) a na hřbetě nakročeného Pegasa ji vynesl ke hvězdné slávě. Takto afektovaná interpretace by neměla být vzhledem ke kontextu místa a použitého sochařského výrazu nepřiměřená, neboť okřídlený kůň jako symbol obrazotvornosti, uměleckého ducha a energie zvláště na divadelních budovách běžně fungoval a nebyl-li krocen (silovým intelektem), povznesl svého kreativního jezdce k ještě vyšším metám.<sup>249</sup> Projekční tým takový ideový kulminační bod celé výzdoby schválil patrně i z praktických důvodů, jelikož Friedl se vypracoval na kariérního experta rozepjatých křídel, dynamických koňských siluet, vzdušných drapérií, jež tak zaručovaly odpovídající vizuální atraktivitu.

---

<sup>248</sup> Takto výpravný reliéf na hranici s volným sousoším byl neodmyslitelně spjat s předchozími literárními, respektive vizuálními zdroji, tedy minimálně v oné mytologické fázi příběhu. Friedl do svého tympanonu v duchu syntetizujících bájeslovných kompendií nakombinoval ovidiovskou story o ubití mainádami s vergiliovským popisem milostně zpívající odtržení hlavy na lyře.

<sup>249</sup> Taková idealizovaná alegorie uměleckého tvoření sice neměla nic společného s mytologickým příběhem Bellerofóna nebo Thésea, nicméně ve výtvarných či básnických kruzích zcela zdomácněla až k lokálním sebestylizacím typu Šebestían Hněvkovských-Šemík (jezdec/autor-Pegas) (viz pozn. 334) nebo satirickým douškám o dnešním údělu Pegasa jako tažného zvířete, jehož hodnota zůstává básníkům nepoznána (Jaroslav Vrchlický, *Nové sonety samotáře*, Praha 1890, s. 137). O pegasovských variantách k trigám na Národním divadle pozn. 230).

Na šíření obou věhlasů, jak Orfeovy lyry, tak básnickových příspěvků, se podílela jistě i Fáma s trubkou a vavřínovou ratolestí na soklu za vrcholovou lyrovou akroterii, jež obdobně jako na brněnském štítu patřila k výjevu pod sebou. V nečekaném relativismu k tradiční teatrologické ikonografii nebylo ani stopy po Apollónovi, jehož uvolněnou pozici zvěstovatele umění promptně nahradil i na Novém německém divadle v Praze Dionýsos (obr. 67). Na levém nárožním pylonu se na heraldickém dvojspřeží veze ztepilý odhalený bůh s břechťanovou korunou, poutnickou holí, s do soukolí zaklesnutým vavřínovým věncem, šaškovskou hůlkou a sistrem. Citovat starší brněnskou variantu (obr. 60) bylo jistě praktické i vhodné, naštěstí ji Friedl účelněji a sofistikovaněji rozpracoval: Dionýsova vzduť drapérie, žehnající gesto i majestátnější postoj na voze místo posedu vynikly v trojdimenzionálním potenciálu, ezoteričtější hodnoty svého kultu (oproti výhradně dramatickým na předchozím zpodobení) demonstroval poutnickou holí a staroegyptským chrastítkem, užívaným v hudebních složkách mysterijních rituálů.<sup>250</sup> Totální absencí jinak neodmyslytelných bakchických atributů, falického thyrsu, révoví, hroznů vína, se manifestovala Dionýsova civilizační, uměnilovná, zasvěcenecká hodnota, nutně synchronní s účelem novostavby a s tympanonovou scénou pod ním, v níž jeho stoupenec, zasvěcence a propagátor (sic!) ubily thysem divoké pološílené mainády (tedy orgiastické bakchické ženy, nikoli Dionýsovy mystické nymfy bakchantky).

Sousoší na pravém pylonu (obr. 68) se nejčastěji ztotožňovalo s Thálií, bez dalších komentářů nebo poznámek, což v natolik spekulativním ikonografickém programu, který se objevil na pražské budově, nutně vzbuzovalo pozornost. Chyběly mu totiž, potažmo přebývaly identifikační prvky k takové jednoznačné tituluře: figura neměla komickou, ani žádnou jinou masku jako atribut divadelní múzy, případně lyru, hvězdu či křídla jako Uměna; naopak ve zjevné ženské pandánové pozici k Dionýsovi se zcela nahá s vlajícími závoji triumfálně vezla na totožné šelmí bize s plamennou pochodní a vavřínovým věncem. A kdo býval Dionýsovou divadelní partnerkou na korbě vozu? Krásná vyvolená Ariadna například na Semperoper v Drážďanech (obr. 48). Na možnost takové dešifrace by ukazovala jak poziční rovnocennost s božským manželem, tak identická verze triumfálního spřežení, které by se spojením obou polovin stalo kanonickou kvadrigou, případně s jistou dávkou fantazie rozpoznatelný princeznovský diadém ve vlasech, upomínající na mytologický svatební dar později komemorovaný jako souhvězdí Ariadniny koruny (Corona Borealis). Pokud by tedy divadelnická tematika (Dionýsos s atributy) mohla být doplněna milostnou motivací,

---

<sup>250</sup> Výběr specifických hudebních předmětů odkazoval na magické předměty z orfického mýtu o Dionýsu-Zagreovi, viz pozn. 34, 35.

hybatelkou všeho lidského konání (Ariadna s hymenovskou slavnostní pochodní), dostalo by se logičtějšímu námětovému propojení i s ikonografií tympanonu pod pylonovými sousošími: levá strana s dramatuhodnou Orfeovou smrtí pod žehnající levicí božského manžela, pravá strana s aktivním Amorem v láskyplném světle mezi bohy povýšené manželky.<sup>251</sup> Ať už se ikonografický otazník vznášel nad Ariadnou nebo Thálií, jak si tedy vysvětlit celý tak nevyklý koncept výzdoby tympanonu? Pokud se pražské Nové německé divadlo svým repertoárem hlásilo k německé opeře, scéna se otevírala 5. ledna 1888 Wagnerovými kusy *Mistři pěvci norimberští*, *Tannhäuser*, *Siegfried*, respektive v únoru se připomínalo pětileté výročí Wagnerovy smrti tetralogií *Prsten Nibelungův* během jednoho týdne, architektonické řešení i sochařská výzdoba vyjadřovaly jednoznačně univerzalistický umělecký dojem anticko-evropské kulturní tradice, bez nároku na historickou autenticitu pojaté žadaným eklektickým stylem (vyjma bust tří německých, resp. rakouských uměleckých výtečníků, Schillera, Goetha, Mozarta, v portikových okulech, odstraněných po druhé světové válce v rámci angažované denacifikace). Theodor Friedl se v příběhu Orfeovy lyry odklonil od očekávané heslovité teze o poslání divadla a složkách dramatu, jak naznačoval ještě na brněnské fasádě, směrem ke zpředmětnění jejich náplně. Celý propletený výjev s vraždou, apoteózou, kodifikovanou symbolikou, extrémními emocemi působil spíše jako ukázka z repertoáru budoucích produkcí této divadelní budovy nebo slavně roztrubovaná a laureovaná pozvánka (viz Fáma nad tympanonem) na představení o lásce, smrti a umění. Do jednotlivých jednání rozloženou kompozicí Friedl prostě evokoval živý obraz, do trojúhelníkového jeviště inscenovanou scénu s vlastními nezávislými kulisami. Tedy nikoli vysoký reliéf korespondující s řádovými architektonickými elementy (římsou, profilací, ornamentikou, symetrií), ale volné skupiny figur aranžované na zcelujícím kufsteinovém podkladě do melodramatického libreta. Dnešní strukturální lingvistika, potažmo vizuální studia by takové úvahy podpořily i komentáři k fenoménu vložených vyprávění, respektive zcizování autorských rolí na tympanonu, neboť na něm byli zachyceni minimálně tři konsekventní performeři příběhu: Orfeus jako interpret svých písní, Kalliopé jako autorka-kronikářka tragické smrti, novodobý básník na Pegasu jako kreativní beletrizátor celého mýtu a dědic fyzické i pomyslné lyry, skrze niž by své vlastní verše předával světu. Plus čtvrtý absentující, ale všudypřítomný autor, hlasatel myšlenkového syžetu, sochař Theodor Friedl (či

---

<sup>251</sup> Zpodobení solitérní Ariadny by na divadelní budově takové prestiže působilo nelogicky, v tom případě ale obvykle cestovala samostatně na vozíku taženém bílými kozlíky. Navíc, v římské variantě dionýsovského kultu se s jeho patronátem prolula natolik, že ji titulovali dle Ovidiových *Svátků* (*Fasti*) Libera. Že slavnostně-svatební-divadelnické téma nebylo výtvarníkům z okruhu firmy Fellner a Hellmer neznámé připomínala i opulentní opona *Triumf Ariadny* (1874) Hanse Makarta pro tehdejší Divadlo komedie (Komischen Oper) ve Vídni.



jeho ideový poradce). Pokud tedy divadelní gesamkunstwerky firmy Fellner a Helmer byly plánovány na principu kategorického historizujícího informačního exteriéru jako reálného entré do hypersenzuálně, především vizuálně bombastického interiéru, tak v pražském Novém německém divadle se ona afektovaná exploze přenesla z vnitřku budovy, jak z hlediště tak jeviště, i na její vnějšek.

Nicméně stále zůstávala nedořešena otázka míry autorské invence a případných inspiračních zdrojů sochařské výzdoby. Vídeňský akademik Friedl svým sochařským projevem anticipoval spíše salónní vkus než nějaké progresivní protosecesní tendence, takže by se dalo předpokládat, že se v rámci svých divadelních realizací mohl poohlížet po jiných, časově i místně spřízněných zkušenostech. Asi by bylo násilné a nelogické hledat nějaké paralely se Schnirchovým tympanonem (1882, obr. 69), byť oba vycházely z obdobných motivů a ikonografických vzorců, ale výtvarným projevem i funkcí v architektuře se nemohly lišit více, na druhou stranu s povědomím o Engerthově dvanáctidílném *Orfeově cyklu* pro vídeňskou Operu (1868, resp. velkoformátový obraz 1877, obr. 44–47) mohl být seznámem buď z autopsie nebo hojných tištěných reprodukcí, které svou monochromností ještě lépe podtrhovaly sochařsky reliéfní účinek grisaillové techniky: Friedlova biga na pylonových sousoších zcela korespondovala se spřežením ze *Svatby Orfea a Eurydiky* (panel III., obr. 46) i v detailech lva, pantera, thyrsového oje, drapérie přehozené přes hřbet lva; motiv alegorického pozdvihování Orfeovy lyry na tympanonu byl blízký *Géniovi umístujícímu lyru na nebesa* z XII. panelu.

## **Orfeus v nich. Mikropříběh**

### **Orfeovská identita v trojúhelníku Julius Zeyer – Klementina Kalašová – Jaroslav Vrchlický**

V domácím prostředí se vedle sochařských divadelních makroprezentací, doslova vzhledem k měřítku, přeneseně k trvanlivosti a apelativnosti účinku, odehrával v přibližně stejném období i jeden orfeovský mikropříběh. V češtině s pražskými kulisami, přesto se zaoceánským rozmachem; velmi intimní, subtilní, přesto s fatálními turbulencemi mytologických rozměrů. Zjitřené divadelní, srdeční a sebezpytné emoce, nakombinované se znalostmi soudobé francouzské a italské literatury i umění a náklonosti k zobrazivosti všeho druhu, se jednoduše nemohly nevyjevit mimo jiné i v potenciálu orfeovského mýtu. Všechny

tří aktéry první vlny orfeovské anticipace, Julia Zeyera – Klementinu Kalašovou – Jaroslava Vrchlického, propojovaly různé stupně a formy osobních vazeb, a aniž by bylo nutné uměle konstruovat nějakou dogmatickou vlivologii, lze se pokusit o načrtnutí jejich mentálních map i reálných projevů. Zpětným dedukováním úvah a motivací se sice riskuje jistá manipulativní samoučelnost, navíc když se nedochoval nějaký přímý empirický příspěvek k tématice nebo ikonografii, nicméně v tomto případě se s primárními i sekundárními zdroji dalo pracovat s relativní nespekulativností. Dle naturelu a zaměření jednotlivých účastníků se za informační prameny považovaly u introvertního Julia Zeyera dopisy, knihovní sbírky a vlastní tvorba, u angažovaného grafomana Vrchlického jeho básně, překlady a přednášky, u zcestovalé Klementiny Kalašové její korespondence a zásilky i osobní charisma, hojně reflektované veřejně i soukromě.<sup>252</sup> Toto platonické kulturní milieu neuzavřeného trojúhelníku by se pro účely orfeovského mikropříběhu mohlo rámcově vymežit lety 1880–85, respektive 1889–95, v nichž rezonoval nejsilněji. Přední Lumírovci Zeyer i Vrchlický se ve vzájemné symbióze etablovali na pražské literární scéně již od sedmdesátých let a i přes turbulence v osobních afinitách po 1880 stále zůstávali důležitými subjekty i objekty událostí na kulturní scéně i v literárních salonech, například Anny Lauermannové-Mikschové v Zeyerově libocké vile (po jeho odstěhování 1877 do Vodňan) nebo domě Luna-Sol rodiny Kalašových na Újezdě. Vedle aktuálně poptávané tematiky angažovaných národních mýtů, zamýšlených oběma autory pro dramatická uvedení, se rádi nechávali okouzlovat dějinnou kontinuitou evropských i mimoevropských civilizací a jejich mytologickými či legendickými symboly: Zeyerova novoromantická imaginace obsáhla francouzskou epiku, východní mysticismus, ideové křesťanství, duchovní synkretismus i keltské balady, vyživované náruživou četbou a inspiračními cestami, panhelénista Vrchlický se v námětech i žánrech vracel do olympické antiky, respektive renesanční kolébky novověké kultury i na základě svých překladatelských aktivit. Tyto pasivní výlety do francouzské, italské, německé či anglické poezie, oproti

---

<sup>252</sup> Soupisy rukopisné literární i soukromé pozůstalosti Julia Zeyera (*Fond Julius Zeyer*, *Fond Josef Hlávka*) a Jaroslava Vrchlického (*Fond Jaroslav Vrchlický – Různé básně II., III., IV.*) byly již zanalyzovány a nacházejí se v Literárním archivu Národního písemnictví, pestrý materiál k osobnosti Klementiny Kalašové byl sice shromážděn a kompletován její sestrou Marií již za jejího života i komemorativně, nicméně je rozřazen k různým fondům tamtéž: *Fond Julius Zeyer/Fond Barbora Bůvová – Korespondence Julia Zeyera s Marií Kalašovou o Klementině Kalašové* (dopisy z let 1878–1900/14 dopisů z let 1885–1900); *Fond Julius Zeyer – Korespondence Julia Zeyera s Klementinou Kalašovou* (11 dopisů z let 1879–88); *Fond Marie Kalašová – Varia Klementiny Kalašové* (vlastní kresby, upomínkové předměty, programy, fotografie, umělecké reprodukce); *Fond Klementina Kalašová – Varia* (výstřižky, fotografie, ohlasy v tisku); *Fond Jaroslav Vrchlický – Různé básně III.* (nepublikované básně k E Morta). Korespondenci Julia Zeyera s matkou a sestrami Kalašovými editoval Jaroslav Zikmund, *Ve stínu Orfea. Julius Zeyer a rodina Kalašových v dopisech*, Praha 1949; rukopisné básně, dramata a koncepty přednášek Jaroslava Vrchlického vyšly téměř kompletně tiskem v různých sbírkách a antologiích (viz Bibliografie); osobnost i dílo Julia Zeyera byly v posledních dvaceti letech recentně a komplexně zkoumány v rámci literárních, výtvarných i knihovnických kontextů (viz Bibliografie).

Zeyerovým mnoha zrealizovaným cestám po evropských regionech, mu umožnily pružně reagovat na víceméně aktuální, maximálně jednu dvě dekády zpožděné tvůrčí trendy. S grafomanskou erupтивností pojednával od konce 70. let, s těžištěm v první polovině osmdesátých, všechny nosné motivy evropského symbolismu: sfingu, labuť, Fatum, Sappó, Sirénu, Narcise, Echó, Nimroda, Pana, Dionýsa, Marsyase, Isidu, Hermafrodita, Psyché, autoritu umělce; z výtvarného umění ikonizoval staré mistry, Böcklina, Rossettiho, Puvise de Chavannes či Moreau. Aby dodal svým mytologickým obrazům patřičnou údernost, sdružoval je Vrchlický do významových cyklů, jež měly čtenáře didaktivně navádět k jejich dle básníka aktualizovaným reinterpretacím, ovšem za použití standardizované, místy až neinvenční ikonografie.<sup>253</sup> Oproti tomu čteně reflektovanou postavu Orfea zpracovával, až na výjimku, jako solitérní, samonosný útvar, aplaudující pěvcovo mládí, umění, smrt i dědictví. Se zkušenostmi ranného věku i stylu básníka konvenoval první ofeovský příspěvek, rozsáhlá iniciačně erotická báseň *Mladost Orfeova* (kolem 1880, sbírka *Perspektivy*, 1884), dedikovaná polskému kolegovi Miriamovi o výchově u moudrého kentaura Chiróna a tápáním mezi zlatou lyrou a vášnivou bakchantkou při hledání pravých hodnot, následovaný ekfratickým rozjímáním nad antickým reliéfem s idealizovanou sebeidentifikací *Orfeus. Věnováno Josefu Maudrovi* (kolem 1880, sbírka *Dojmy a rozmary*, 1875–80):

„Nad závist davu, zmiji jedovatou, / jsi vzlétl stejně, jak nad Had řeku! / Ty pastýři a králi básníků, / kde duše milionů slavíků, / jenž pěly v tobě? Kde ty světy krásy? / Či

---

<sup>253</sup> Do jisté míry symptomatickým příkladem Vrchlického imaginativních limitů by mohla být ikonograficky křečovitá titulka ke sbírce *Poutí k Eldorádu* (1879–81, obr. 70). Do tří tematických souborů rozdělené básně o lidské lásce a kráse (*Eros*), o přírodě a živlech (*Pan*), o umění, myšlení, tvoření, duši (*Psyché*) byly vizualizovány novoklasicistním portálovým rámcem se spíše sentimentální, než antikizující výzdobou Psyché s motýlími křídly vlevo, lehce androgynní Eros vpravo, na soklu Panova hlava v roli chrlice, uprostřed místo niky tajemně poodhrnutá draperie s prorůstajícím keřem, v rozeklaném tympanonu obdélná kartuše se autorovým jménem, ve vrcholu se stylizovanou okřídlenou lyrou a dívčí hlavou s vavřínovým věncem a vlajícím stužkovým ornamentem. Z výše diskutovaných symbolistních motivů téměř všechny hovoří konvenčními obraty: *Isis* („Kdo moudrý, jde jen kolem a zastavit se bojí. ... Ta Isis závoje své rozhalila; tys nahléd v ně.“); *Hermafrodit* („Snad právě při tobě ve věčném sváru / se příroda s dávnými bohy střetla, / a tys jen smělý pokus fantastický. / Muž sílu, žena kouzlo tvému tvaru / a bozi dali zářný paprsek světla, / však příroda – jen výsměch ironický.“); *Já narodil se také v Arkadii* („Já narodil se také v Arkadii, / jak onen mistr děl: Jsem malíř též!“ / Ó luzní snové, jak se sladce svíjí, / kdo nesouhlasí, mluví jistě lež. / „I mně Hymettu včely poesii / kdys kojily, ji u mne nalezněš!“ / Jak zní to krásně luznou utopií / čas kopne tě řka klidně jdi! – A jdeš!“); *Dionýsos. Leconte de Lisle* („Jak Touha hrdý je, jak Světlo krásný jest... / Já plodím, ničím zas, jak sen mne promění; / Kde život se smrtí se pojí v objetí, / já trysknou divoce, jsem Mladost v roznětí, / jsem svaté velké Nadšení! / Můj thyrus to je klíč všech tajů plamenných, / kdo se mnou umírá, ten vstává s bohy všemi“). O Vrchlického komentářích k soudobé literatuře a estetice viz Jaroslav Vrchlický, *Dilettantismus v nové literatuře*, v: Vrchlický, cit. v pozn. 234, s. 75–80; tamtéž, s. 120–148. Básně v rukopisech nejsou datovány, zařazení do sbírkových výborů bylo jen jedno z chronologických hledisek, neboť konkrétní básně byly publikovány i samostatně časopisecky nebo v rámci sborníků.

nad lidstvem přec Zev se smiloval / a každému z nás díl tvé duše dal, / že píseň má se k tobě, otci, hlásí?<sup>254</sup>

Vrchlický se celkem nepokrytě hlásil k renesančním i soudobým literárním vzorům, mimojiné i s osobními ambicemi dosahout tak jejich nesmrtelné slávy, avšak idealizované topoi prvotního umělce, básníka a trpitele si zhmotnil do mýtického Orfea, jehož reflexe vrcholila mezi léty 1880–85 ve sbírce *Sonety Samotáře. Juliu Zeyerovi* (1885). V básni *Hesiod* jej použil jako ideový prototyp v chronologicky řazeném seznamu poetických výtečníků (*Homér, Aischylos, Virgil, Horác, Dante, Milton, Leconte de Lisle* a další básně):

„On chyběl bohům, Olymp nebyl celý / bez jeho písně, Orfeus byl zoře...“<sup>255</sup>

ve *Smrti Orfea* chápal jeho tragický úděl jako krvavou, ale nutnou úlitbu na cestě ke zbožštění:

„Dav šílených žen thyrsy místo zbraně / jej ubil uštvaného a pak s těla / šat servala mu divá smečka smělá / a v tygrů plen jej vrhla. Kolem stráně / se tměly jeho krvi. V houšti laně / se chvěly děsem, hrůzou oněměla / druž ptačí, skála, která k nebi čněla / se třásla, vraštic hněvem chmurně skráně. / Smrt hrozná to a přece velkolepá! / Žil nadšením a toto gigantické / jej schvátilo a jak Bůh padl velký. / To lepší přec. Nás uštve závist slepá / a to co v nás velké bylo a lidské / i nad hrobem se brousí rozum mělký.“<sup>256</sup>

a v závěrečném *Epilogu* jeho nedostižné laureované umění vytyčil za cíl i svým „révovým“ současníkům, respektive sobě:

„K své slávě básník byť byl apatický, / jsa roven stromu, jenž o listech neví, / co spadly s něho, byť dál svoje zpěvy / jak ptáče hvízdal vesele a vždycky; / Přec společný mu v tom je osud lidský: / Rád slyší potlesk hřmít a nerad hněvy, / a když ne laur, má aspoň snítku révy / rád v odměnu za zpěv svůj bukolický. / Kdys ovšem za Orfeem všecko spělo: / pták, hádě, kámen. – Básník doby nové / má skromnější a

---

<sup>254</sup> Jaroslav Vrchlický, *Dojmy a rozmary*, Praha 1880, s. 29.

<sup>255</sup> Jaroslav Vrchlický, *Sonety samotáře. Juliu Zeyerovi*, Praha 1885, s. 45.

<sup>256</sup> Tamtéž, s. 12.

přece sladší věno. / Když v cestu tmavou jedno dívčí čelo / plá jemu. – Splnění jste, moji snové, / mně v zpěv i srdce patříš ty, má ženo!“<sup>257</sup>

I dva stěžejní ezotericko-mystické motivy své doby, Orfeovu orakulární uťatou hlavu a učednickou pout' na lodi Argo za nejtajnějšími mystérii, podřídil Jaroslav Vrchlický ikonografickému vergiliovskému kánonu v básni *Lesbos* (kolem 1880, sbírka *Dojmy a rozmary*, 1880) a popěvkovém sebeidentifikačním v *Argonautech* (mezi 1882–85, sbírka *Jak táhla mračna. Stíny v duši*, 1885):

“Bakchantky rozvášněné / když lyru zdrtily i věnec zablácené, / uřízly Orfeovi hlavu / tu sladší než jich srdce roztoužené / já přijal jsem ji, v perli mořských splavů / můj proud ji kolíbal / jí rány políbal / s ní k břehu spěchal / a tam ji ležet nechal / jak oběť nymfám a růžím davu. / Tu rty své otvírajíc / jak poupě růže znovu políbena / tu hlava zachvěla se, i zvěstujíc / své drahé Eurydiky jméno.“<sup>258</sup>

„V mládí a veselí / šťastně si vyjeli, / jim z lodě průčelí / Orfeus pěl. ... / V mládí a veselí / my také vyjeli, / bázně jsme neměli, / přátelů tlum. ... / Po letech kolik z nás / zůstane věrných as, / k té zemi čarných krás / či dojde člun? ... / Když i dal nadšení v mrazu a plameni, / ve vášní soptění / neznámý bůh, / dá mi též sílu snad / bouří té vzdorovat, / skonejšit v smír a lad / vír sporných tuch...“<sup>259</sup>

Pokud výše zmíněné orfeovské ohlasy vykazovaly povahu běžně dostupné, byť vrcholně proškolené antické, renesancí a klasicismem tlumočené námětové zkušenosti, tak báseň *Gustave Moreau* (po 1880, sbírka *Sonety samotáře. Juliu Zeyerovi*, 1885) propojovala nejaktuálnější umělecké orfeovské nálady přímo, a nepřímou skrze překlady italského literáta Giosue Carducciho (kolem 1880, antologie *Poesie italské nové doby (1782–1882)*, 1885). Vrchlický Moreaua počítal mezi „zapadlé hvězdy“ a zcela ve svém stylotvorném koncentrátu motivů malíře charakterizoval na základě výčtu jeho po horaciovsku elitních obrazů:

„Odi profanum vulgus každým tahem / zní z tvého štětce, veliký a vřelý / jenž z věků pradávných svět kreslí celý / v despotu šklebů, v žen objetí nahém. / Hle, Salomé, žár

<sup>257</sup> Tamtéž, s. 157. V rukopisné verzi existují dvě pracovní verze s ještě silnější adorací Orfeova umění: „„Za Orfeem kdys všecko tryskem spělo / pták, hádě, balvan, taká zpěvu síla / žel básníkům jen malá část z ní zbyla.“ Vrchlický, *Různé básně II.*, s. 1088, 1137.

<sup>258</sup> Jaroslav Vrchlický, *Lesbos, Různé básně IV.*, rkp., s. 447.

<sup>259</sup> Jaroslav Vrchlický, *Jak táhla mračna*, Praha 1885, s. 107.

vášně v oku vlahém, / před Herodem jak křepčí svůj rej smělý! / Jak jaro básnil Sandro Botticelli / svět začíná ti za skutečna prahem. / Odi profanum vulgus! Duše cizí / z tvých barev dýše opojná a snívá, / jak Orfeova píseň velká, ryzí. / I chápu, necháš dav, jenž kol se žene, / Tvá duše upřeně se do hvězd dívá / k rtům věčné Sfingy ucho nakloněné.<sup>260</sup>

V antologii italské poezie předcházejících sta let vyzdvihl erudici, ediční počiny i vlastní tvorbu zasloužilého boloňského profesora literatury a filologie Giosue Carducciho, jehož básně hojně překládal i varioval (*Carducci. Sonet XXVI.*, sbírka *Portréty básníkův*, 1897) a nemohlo mu tak být neznámé italské Carduccim komentované nejnovější vydání Polizianova *Orfea* z roku 1863:

„Jak barabr vtrh'jsi v poesie nivy, / vše modly všednosti ty's rozbil pěstí, / a o svobodě hřimající zvěstí / jsi přehlušil skřek korybantů lživý. / Jak had se mih' bič tvého smíchu mstivý, / a přece ocenil jsi lidské štěstí / snít nad kolébkou, dívčí vlasy plésti, / jak vjíždět rukou lvům v kosmaté hřívý. / Věř, Sapfo, kdyby žila v této době, / teď s jáсотem by místo v šumné moře / se vrhla v otevřenou náruč tobě. / Nad troskami ti svítí lidstva zoře, / ji vítá tvojí písně věnec květný, / jak v hromů řev zní ton lesbické fletny.<sup>261</sup>

A do této Vrchlického, samozřejmě nejen orfeovské, imaginace přijížděla zpět do Čech na, jak se v běhu událostí ukáže, nečekaně krátké angažmá světová operní diva, kultuřmilovná a osvícená vlastenka Klementina Kalašová, nejstarší a nejslavnější dcera ze známé v Praze usazené rodiny Kalašových. Domácí biografii Klemény/Klementy Kalašové/Clemence Calasch/ Climene Callas/Calla/Kalasc (1850 Dolní Bečkovice – 1889 Bahia), dle varianty jejího jména v rámci světových turné, ovlivňovala již za jejího života permanentní nepřítomnost v Praze a adorující péče matky Amálie a sester Marie a Zdeňky o její ohlasy a posmrtný odkaz, tudíž na základě epistolární komunikace s rodinou, přáteli a obdivovateli, pochvalných recenzí a desítek nastudovaných rolí na nejprestižnějších scénách se vykresloval obraz dokonalé mezo-sopranistky s nejširším literárním, estetickým i jazykovým rozhledem,

<sup>260</sup> Vrchlický, cit. v pozn. 255, s. 129. V rukopisné verzi tvořil *Gustave Moreau* reverzní dvojici s básní *Puvis de Chavannes*, v níž ekfraticky opěvuje kompoziční, tonální i námětovou harmonii patrně *Rybářovy rodiny* (?), a byl součástí celého cyklu „výtvarných“ reflexí společně s *Distichy z Louvru* a *Kopisty z Louvru*. Jaroslav Vrchlický, *Různé básně II.*, rkp., s. 1069, 1070, 1081–82.

<sup>261</sup> Jaroslav Vrchlický, *Portréty básníkův*, Praha 1897, s. 33. Další Carducciho překlady například Jaroslav Vrchlický, *Tři knihy vlaské lyriky*, Praha 1894, s. 116–147. O tom, že novodobou edici Poliziana vlastnil přímo kolega Julius Zeyer Lubomír Konečný, Zeyer, Donatello, Michelangelo: K předlohám básníkových inspirací v dějinách umění, v: Tomáš Vlček (ed.), *Julius Zeyer. Texty, sny, obrazy*, Písek 1997, s. 90, pozn. 20.

okouzlujícím charismatem a vlasteneckým cítěním. Legendická topoi zahrnovala obrozenecko-umělecké kvality, k nimž ji měli již v mládí přivést Josef Mánes, když ji slyšel zpívat na slavnosti svěcení svého roudnického praporu v roce 1864, a Bedřich Smetana a František Pivoda při jejím hudebním studiu mezi léty 1865–70, i následnou zářnou kariéru operní sólistky ve Wagnerovi, Verdim, Glinkovi na nejpřednějších evropských scénách (Petrohrad, Moskva, Londýn, La Scala, Řím, Benátky) před odjezdem na brazilské a severoamerické turné (1880–82). Beletrizovaně vrcholným, ale zároveň krizovým momentem měla být vidina jejího domácího úspěchu, která se však vinou provinčního nepochopení rozplynula a Klementinu již nikdo kromě sester, a to jen nakrátko při hostování ve Vídni, nespatriil, neboť zemřela r. 1889 na žlutou zimnici v brazilské Bahii (dnešní město Salvador ve státě Bahia, smrt oficiálně potvrzena až 1901, fotografii náhrobku přivezl do Prahy až A. V. Frič).

Všechny tyto charakteristiky v nejbarvitějším podání lícily od 80. let nejdříve lokální, na svou rodačku patřičně hrdé, plátky (*Podřipan* 1880, 1881), aby se v upoutávce na její plánovaná vystoupení v Praze v sezóně 1883/84 strhla úžasná mediální kampaň, předstupující obdobnou ohlasovou reakci po Klementinině tragické smrti.<sup>262</sup> V době připravovaného i realizovaného entrée na domácí kulturní scénu jí bylo těsně nad třicet let a v odlesku zahraničních úspěchů jen zářila (obr. 71):

„Přichází na to domů k nám, aby klassickým „Orfeem“ Gluckovým okouzlovala své krajany. Umění opernímu a vůbec divadelnímu nastává na tom našem světě doba nová. A doby té jsou české umělkyně věštnými holubicemi.“<sup>263</sup>

Komentář o proslulé performanci zásadně nasměrovala nejen soudobou reflexi o jejím pěveckém a uměleckém poslání, nýbrž i její pozdější raritní ikonografickou orfeovskou typologizaci. Pro Klementinu pěvecky i dramaticky atraktivní, nicméně nijak nevybočující role fatálně zasáhla na melancholickou lyriku naladěné pražské publikum, jež sice Glückovu

---

<sup>262</sup> Přetištěné dopisy sestrám Marii a Zdeňce zprostředkovaly osobní zážitky, exotické dojmy, etnografické i přírodní zvláštnosti z prvního velkého jihoamerického turné i plaveb na zaocenánských parnicích. Klementinou zasílané suvenýry a artefakty se staly základem budoucích sbírek Náprstkova muzea, s jehož iniciačními postavami byla celá rodina spřízněna přes Americký klub dam. *Podřipan* 1880, č. 16, 17, 20; *Podřipan* 1881, č. 1, 5, 9, 10. Severoamerické úspěchy s důrazem na vlastenecké postoje přinášely krajanské týdeníky *Svornost* z Chicaga, *Denní dělnické listy* z New Yorku. Z českých periodik se jejím zjevení se v Praze, respektive úmrtí věnovaly například *Humoristické listy*, *Dalibor*, *Domácí krb* a další. Obecně, Klementina Kalašová stále ještě čeká na svou vědeckou, ideálně muzikologickou biografii, primární i sekundární literatura je značně nevyvážená, ovlivněná dobovým, osobním nebo ideovým prizmatem: *Ottův slovník naučný*; Otakar Špecinger, *Klementina Kalašová*, Ústí nad Labem, 2006.

<sup>263</sup> *Humoristické listy* 1883, 18. srpna 1883, č. 33.

operu *Orfeus a Eurydika* znalo z dřívějších uvedení v Prozatímním divadle, ale doposud nebylo obsazeno hvězdou takového formátu, navíc českou vlastenkou. Pro méně znalého diváka bylo překvapením, že se Klementina představila v roli Orfea, nikoli Eurydiky, neboť hlasová úprava Hectora Berlioze pro ženský kontraalt nebo mezzosoprán v hlavní roli měla premiéru relativně nedávno, v roce 1859. Tato původně čistě praktická revize, zcivilňující původní vysokou vokalizaci pro kastrátní hlasy, se nijak nedotkla melodické orchestrální složky, takže Glückova klasicistní totální harmonie působila stejně, jen ji obohatil orfeovský „ženský“ citový projev.

Jako ideální recipient v kontextu místa, času a děje se ukázal právě rozjitřený Julius Zeyer, oboustranně ceněný přítel sester Kalašových, jenž udržoval přímo s Klementinou dopisovou komunikaci, vzhledem k jejím cestám i Zeyerově přemýšlivé prolongaci nepříliš častou, ale hutnou, s frekvencí cca dvakrát ročně mezi léty 1879–88. Romantický milovník literatury si s o deset let mladší divou korespondoval vzletnými formulacemi o umělecké inspiraci, principech tvoření, trpké samotě a nepochopení, takže příslib její orfeovské emance jej silně pohnul:

„Odpusťte, že Vás snad zasmušuji chmurnými náhledy, Vás kterou ozařuje slunce slávy. Vás ale sláva neoslňuje, v duši Vaší hoří svatý plamen nadšení, který přezáří zevnější ten lesk. Když na Vás myslím, volá to ve mne jen vždy: Orfeo! Orfeo!

Dvacetkrát jsem měl již v ruce pero, abych napsal svého, vlastně Vašeho Orfea, ale vždy mi zase schází odvaha. Proč jste vykouznila ten velkolepý, olympický fantom, který mi uniká vždy a vždy, jako thráckému pěvci luzný stín Eurydiky? Ale učiním přece jen un effort supreme, ať to dopadne jakkoli.“<sup>264</sup>

S přihlédnutím k dataci dopisu se nabízí otázka, o jakém Klementinině Orfeovi to Zeyer fantazíroval, jestliže byla tou dobou již třetím rokem za oceánem? Klíčovou stopou pro tyto úvahy se ukázala ateliérová kostýmní fotografie s Klementinou v roli Orfea, na reverzu tužkou připsáno 1882 (obr. 72), přidružená ke dvěma dalším civilním snímkům z téhož ateliéru v zasněženém provedení (kožešinové oblečení, umělé závěje), což by ukazovalo na současné pořízení v zimních měsících téhož roku, vše ve složce pozůstalosti Marie

---

<sup>264</sup> Julius Zeyer–Klementině Kalašové v odpověď na její nedochovaný dopis z New Yorku, podtržení v textu dopisu je autentické; Bonn, 3. března 1882. *Fond Julius Zeyer*, cit. v pozn. 252. Známy motiv mizející Eurydichiny postavy pojal Zeyer oproti předchozí větě pozičně opačně: Zeyer-Orfeus; Klementina/mýtus/úkol-Eurydika.



Kalašové.<sup>265</sup> Julius Zeyer tedy dle všeho viděl na některém ze setkání s rodinou Kalašových v zimě 1882 Klementininu stylizaci na fotografii, jež ho vizuálně pohnula natolik, že se chtěl tématem Orfea intenzivně zabývat. Idea spojená s Klementinou v něm rezonovala tak silně, že ji ještě ve vítacím dopise identifikoval s bájným pěvcem:

„Snad uslyším opět Orfea? Bude mi jako těm bludným stínům v podsvětí, kterým velké harmonie jeho lyry choré duše hojí? Jak krásné máte posláni! Buďte tedy vítána v té staré, temné, na smrt chorobné Praze a pomozte ji křísit a k životu budít.“<sup>266</sup>

Samotnou premiéru ani reprízy na jevišti Nového českého divadla na Vinohradech v týdnech od 12. do 28. srpna 1883 neshlédl, mimojiné i z důvodu antipatií proti vedení Národního divadla, a tak zůstalo tehdy i do budoucna jen u teoretizování:

„Teď mám Orfea v práci, dávnou myšlenku, vrátil jsem se k ní, vida starý hellénský svět zářit mi z mramoru vstříc. Tak přišla mi také ta první dávná myšlenka, Brandon, při studiu středověkých maleb. Renesance mě vábí k psaní Psyché. A všechny ty tři básně a předměty se zdají tak různé i povahou i dobou, mají, tak jak si je myslím, něco společného, totiž to velké, mocné tíhnutí k ideálu. Brandon, Orfeus i Psyché hledají něco více než zemského, bojují a vítězí, najdou to království, které není z toho světa. Odpuť ten canc. Chtěl jsem jen tak naznačit.“<sup>267</sup>

Julius Zeyer si pěvce Orfea vždy objektivizoval, ať už jej ztotožňoval s oduševnělou Klementinou nebo v něm hledal starověký prototyp duchovního hledání. Tuto poetickou symbiózu si, jak bylo diskutováno výše, však již ve stejných letech hojně testoval Vrchlický, takže dedikace celé sbírky *Sonety samotáře*, obsahující četné orfeovské básně, právě staršímu příteli Zeyerovi mohla být motivována i takto. Ke třetímu vrcholu mikropříběhového trojúhelníku se Vrchlický samozřejmě vztahoval také, když Klementině Kalašové přímo věnoval devótní básně *Probuzení Pana* (asi 1883, sbírka *Perspektivy*, 1884) o polobožském živlu, probuzeném po dlouhém spánku po zániku klasického pohanského Řecka a procházejícím pro něj novou křesťanskou kulturní krajinou, a *Klementině Kalašové* (asi 1883, sbírka *Sonety samotáře. Juliu Zeyerovi*, 1885) o povaze tvoření a touze umělce být pochopen, především v domácím prostředí.

<sup>265</sup> Provenience: N.Y., ateliér Aaron, 37 Union sqr. *Fond Marie Kalašová – Foto, Varia*, cit. v pozn. 252.

<sup>266</sup> Julius Zeyer–Klementině Kalašové. V Praze, 12. července 1883. *Fond Julius Zeyer*, cit. v pozn. 252.

<sup>267</sup> Julius Zeyer–Josefu Václavu Sládkovi. Řím, 15. února 1884. Tereza Riedelbauchová, cit. v pozn. 123, s. 58.

To se operní divě v souboru Národního divadla nepodařilo, takže po neshodách na obsazování sólových rolí z původně plánovaného dlouhodobého angažmá odešla a novou sezónu 1884/85 již zahajovala opět v Itálii. Až do své smrti pak udržovala s pražskými kruhy jen korespondenční kontakty:

„Přišlo psaní z Prahy od slečny Klementiny a tam mluvila o poesii a tvoření - a kupodivu slova její a nálada, v které jsem tu psal, byly v takové shodě, že jsem byl frappován. Slečna Klemeňa asi dávno zapoměla, jakou báseň si tenkrát žádala, aby někdo napsal – ale bylo to cos podobného – ovšem že jsem zůstal daleko dole, nízko pod tím ideálem, který si tvořila.“<sup>268</sup>

„Slečna Klementina...jako ten sladký úsměv slunce v šeré oné krajině. Chovala se tak přátelsky, tak upřímně, otevřeně ke mně, že mě hluboce dojala. Jest to v pravdě duše elitní.“<sup>269</sup>

Že tou stále se zvětšující zeměpisnou distancí osobnost Klementiny Kalašové nesešla z mysli, dokladovaly i ohlasy na její po několik měsíců nevyjevené úmrtí, které v sad-endovém finále orfeovské ministory ohlásila Jaroslavu Vrchlickému adresátce nedoručená obálka s portugalským přípisem „é Morta“ (Mrtvá). V druhém srpnovém týdnu 1889 přinesla periodika četné nekrology a vzpomínky na Klementinu, v drtivé většině nějak reflektující její Orfeovské vystoupení:

„Její Orfeus byl vlastností těch [nevšední duševní nadání a hluboké vzdělání] nejznamenitějším obrazem.“<sup>270</sup>

„Klemena žila život zářícího meteoru ... byla zjevem imponujícím svou majestátní postavou a oslňující jak hlasem tak i půvabem celého chování ... kráčela světem s vavřínem nevadnoucím na skráních.“<sup>271</sup>

a vzpomínku na ni mramorizoval vrchní obdivovatel v souboru elegií dedikované matce Amálii *E Morta. Slavné a drahé památce Klementiny Kalašové* (3. října 1889), v němž I. a V. žalozpěv pojednával o zemřelé konkrétně a v ostatních metaforicky, symbolizován klasickou

---

<sup>268</sup> Julius Zeyer–Marii Kalašové. V Praze, 5. října 1885. *Fond Bůvová Barbora*, cit. v pozn. 252.

<sup>269</sup> Julius Zeyer–Marii Kalašové. V Praze, 16. června 1887. Tamtéž. Kromě Orfea v Glückově kuse se představila v například *Prorokovi* Giacoma Meyerbeera a *Troubadouroví* Giuseppe Verdiho. Štěpán – Trávníčková, cit. v pozn. 225, s. 150, civilní foto č. 28, s. 239.

<sup>270</sup> *Hlas národa* 1889, 9. srpna 1889, č. 218.

<sup>271</sup> *Podřipan* 1889, 15. srpna 1889, č. 33.

poeticko-křesťanskou ikonografií labutě-duše, labutě-poslední písně, záře, světla za temnotou, známé i z orfeovských aluzí:

„Zářící labuť vylétla / s písní se noříc do světla. / A tíhla výš a zpívala / v dál světa, jež se stmívala. / Hrud' každou blahem zvlnila. / Však na ní se báj splnila, / že, má-li znít labutí zvěst, / pták musí smrt v svých nadrech nést.“<sup>272</sup>

Do nového vydání 1890 přidal Vrchlický ještě orfeovsky, respektive „eurydicky“ naladěnou báseň *In memoriam*, v níž v podsvětí bloudící stín (tušené Eurydiky-Klementiny) zaslechl hlasy své matky a sestry, a chtíc se za milými rozletět, iluze se rozplynuly jako marný sen, jen vzpomínky jako útěcha pro blízké naštěstí zůstaly. Naopak do tisku nezařadil báseň *M.K.*, hommage Marii Kalašové jako obětavé pomocnici:

„Ty sestro, která celý život dlouhý / vše mládí, sny a naděje a touhy / svět lásky v čistém plání / chceš zasvětit památce její svaté ... / Ty jako Magdalena svými vlasy / kdys nohy Kristovy též objala jsi, / památku její, duše milá, / svět nechápe – však já to cítím v duchu / a v stínech noci šeptám svému srdci / Tys nejlepší cíl vyvolila!... / Tím byla Ona, sestra umělkyně / Ty v duši chováš obraz její...“<sup>273</sup>

Neuvěřitelně fatálního rozměru se orfeovské identifikaci Klementiny Kalašové dostalo v souvislosti s epizodní událostí proslovení komemorativní přednášky a recitace elegií *E Morta* dne 11. května 1894 v literárním klubu Slovanské besedy vídeňským krajanům, jejichž nadaná mladá interpretku Adéla Horová přesně rok poté zemřela. A tuto tragickou shodu shledávali komentátoři ve *Feuilletonu: Kytička na hrob † Adélce Horové* jako osudově symptomatickou, mýtickou, erydikovskou (v případě úmrtí slečny Adélky) a orfeovskou (v případě Klementinina umění):

„V kruzích její rodině blízkých se vypravovalo, že při jedné cestě do zámoří, kdy loď byla hrozně zmítána, že samotní námořníci si již zoufali, neztratila jediná Klementina duchapřítomnosti – bouří a přírodou o závod, počala jako Orfeus kdysi pěti a upoutala pozornost všech přítomných, že se nějakou dobu utišili, vysílení, zmalátnělí plavci nabyli důvěry v záchránění, nových sil a jako vyšším řízením počala se i bouře utišovati. Uvažme jaký dojem scéna tato způsobila!“<sup>274</sup>

<sup>272</sup> Jaroslav Vrchlický, *È Morta*, Praha 1894, s. 16.

<sup>273</sup> Vrchlický, *Různé básně III.*, cit. v pozn. 252, s. 249.

<sup>274</sup> Adéla Horová, *Věstník. Časopis spolků česko-slovanských ve Vídni* 1895, 18. května 1895, roč. 13, č. 20.

V českém prostředí tedy po více než desetiletí rezonovala raritní transgenderová identifikace osobnosti Klementiny Kalašové s její rolí Orfea (s připomínkou, že se v Praze odehrály pouze tři reprízy!) s takovou razancí, že podrobnější studium materiálů by možná přineslo další příspěvky k tématu. Ne všichni autoři však byli tohoto speciálního ikonografického kontextu znalí, takže vědomě či nikoli prostřídali pozice a motivace Orfea a Eurydiky dle doposud praktikovaného úzu. Esejista Arne Novák v upomínce na 40-ti leté výročí žalozpěvného výboru *E Morta* (1929) obdivoval Vrchlického, že dokázal vzkřísit z vyvanulé šedi a temnoty vzpomínky na předčasně zemřelou krásnou a oduševnělou ženu, metaforicky jako pěvec Orfeus vyvolal obraz své Eurydiky, respektive charitky Eufrosyné:

... „A současně ožívá také její pěvec před námi, toužný a nvyý troubadour milostné přítelkyně, očištěné již smrtí. Náhlý náraz kruté zprávy vytrhne ho najednou z osidel smyslného oblouzení a dá mu po letech zase prožítí požehnání spirituálního vztahu k ženě. V něm se naučí mluvit s věčností, ochutnávati výchovný dar bolesti, pojímati smrt jako dělnici boží. ... I Jaroslav Vrchlický, jenž v jímavém přátelství nedopustil, aby stín české Eufrosyné odešel do Hádu neopěvován, bloudě dávno na louce asfodelové...“<sup>275</sup>

Až příliš spekulativní by byla úvaha nad přesahem původního potenciálu na další ikonografické reflexe orfeovského tématu u Klementininych fanoušků, nicméně jak Vrchlický, tak Zeyer se k tomuto námětu začátkem 90. let ještě vrátili. U Vrchlického sice dominovala melancholická, fatalistní, věkovitá imaginaci v *Hrobě Orfeově* (po 1890, sbírka *Poslední sonety samotáře*, 1895) a *Hlavě Orfeově. Jaromíru Boreckému* (po 1890, sbírka *Nové zlomky epopeje*, 1895):

„Zde muž se knězem, žena Musou stane / a hymny sloka jako rosa kane / na urnu, v níž spí básník, Mus všech pýcha. ... / A stromy oddechnou-li sobě z hloubi, / a v nich když chvět se slyšíš ptačí křídla, / dí každý: „Mrtvý Orfeus dál básní.“<sup>276</sup>

„Tam thráckých Amazonek lítá tlupa, / jež nahé na ořích hřmí bez otěží, / v opilství vášně s hltavostí supa / se vrhla na kmeta, jenž ve vavřínu / dlel stínu, hraje na lyru. Však tupá / ku stesku starce dle vůdkyně kynu: „Hraj k tanci nám!“ ... / Vlál větrem

<sup>275</sup> Arne Novák, *E Morta*, *Lidové noviny* 1929, 13. června 1929, roč. 37, č. 297, s. 1–2.

<sup>276</sup> Jaroslav Vrchlický, *Poslední sonety samotáře*, Praha 1896, s. 15.

vlas a thyrsus letěl vzduchem / a v divý tanec k paži paž se vzpjala. / Však lyra kmeta  
 zněla stejným ruchem, / tou threnodií žalu, pláče, vzlyku; / Jich plesný ryk lhostejným  
 lovil uchem. / Svě duše okem v tom jen okamžiku / byl zakotven, kdy na Erebu práhu /  
 se obrátiv, svou ztratil Eurydiku. ... / Vlas, vousy, šaty rvala mu pěst hněvná, / jej  
 blátem smýkaly, pak tisíckrát / proklály meči ústa jeho zpěvná ... /na sebe začly  
 v choutce krvelačné / zle dorážet, o kmeta rvát se tělo, ... / Z té změti, kterou nelze  
 popsat slovu, / se jedna z nich vyhoupla nad štít skalný, / v své nahé ruce hlavu  
 Orfeovu! / V dál třeštil vypoulený zrak a kalný, / tvář rozdupána thesalskými oři, /  
 vous sněžný krev a rmut! – Ó, pohled žalný! / A žena s okem, v kterém pomsta hoří, /  
 a s výkřikem, v němž orgie skřek výská, / tu svatou hlavu vmetla ve tvář moři... /  
 Však hlavu svatou modrá vlna vzala, / jak věncem obtkala ji stříbrem pěny, / ji nesla  
 jako v snách, ji kolébala. / Vlas bílý s vousem plály operleny, / delfini hrnuli se  
 v řadách za ní, / byl azur modrý jako oko ženy. / Zvěst lásky hudbou táhla mořskou  
 plání,... / V tom hlava Lesbických se dotkla břehů / a mrtvá ústa jedno slovo děla: /  
 „Eurydiko“! – Břeh myrtami se stmíval / a „Eurydiko“! k moři tím pláň zněla. /  
 Vzpomínkou lásky vesmír v hudbu splýval.“;<sup>277</sup>

respektive satirická moralita ve *Dvojí ekloze o Orfeovi a Eurydice* (po 1890, sbírka *Potulky královny Mab*, 1893), v níž klasickou antickou cestu umělce, básníka a milovníka Orfea do podsvětí za svou milovanou životní i tvůrčí inspirací Eurydikou s truchlivým vyústěním konfrontoval se směšným údělem moderního Muže, který hledá a opouští svou padlou Ženu.<sup>278</sup> V této křečovité despektní moralitě se chtěl Vrchlický patrně vyrovnat Offenbachově burleskní operetě *Orfeus v podsvětí*, vydané 1889 poprvé v českém překladu) přesto spíše než k ozvukům Klementininy smrti by se daly tyto náměty vřadit jednoduše do další fáze jeho celokariérního zájmu o orfeovské téma, s čímž by souzněla i až na výjimku, stařešinský věk hrdiny v *Hlavě Orfeově*, konvenční ikonografie.

Jinak tomu mohlo být u téměř pětapadesátiletého Zeyera, jenž právě od poloviny 80. let a začátkem 90. let ještě intenzivněji rozebírá se svými blízkými přáteli i verbalizuje ve svých prózách otázky posmrtné existence, duchovního prozření, uměleckého tvoření a vyšší inspirace. Pokud bychom se přidrželi trojbodového schématu českého mikropříběhu, tak byla-

<sup>277</sup> Jaroslav Vrchlický, *Nové zlomky epopeje*, Praha 1895, s. 58–62.

<sup>278</sup> Muž v doprovodu přítele pátrá v hlučné lázeňské hazardní herně po své okouzující, démonické, smyslné, leč nestálé bývalé milence, stále po ní touží i za cenu duševního zatracení a finančního krachu. („Jeť žena vlna, její spád tak hravý, pec žhavá, illuse jež všecky taví...“). Jeho femme fatale zvažuje návrat do jeho náruče, byť pro ni nudné a přízemní, muž však prohlédne z poblouznění a vystřízliv odchází. Scénu zakončuje přítelovo komické dvoření krásce. Jaroslav Vrchlický, *Potulky královny Mab*, Praha 1893, s. 114–121.

li Klementina vyvrcholením orfeovských tendencí u Vrchlického, pro Zeyera mohla být v protipólové gradaci jejich spouštěčem, aktivátorem. Se sestrami Kalašovými v dopisech běžně konzultoval své zážitky z cest, dojmy z výtvarných děl a četby i osobní pesimistické, až zoufalé pocity z existenciální či tvůrčí nemohoucnosti, takže by nebylo zcela nelogické pátrat po nějaké relevanci, při vědomí Zeyerova předchozího střetu s Orfeem, i zde. Iniciovala-li jeho prvotní zájem vizualizovaná fotografická, respektive sochařská stylizace (Klementina, dopis Sládkovi), tedy ani dramatická, hudební, ani literární aspirace, proč by na obdobných principech nezafungovala i imaginace v případě povídky *Sníh ve Florencii* (1887/92, sbírka *Stratonika a jiné povídky*, 1903)? Výtvarné cítění verbalizoval do obnovených obrazů, na italských a francouzských cestách studoval staré mistry a seznamoval se se současnými malíři a sochaři, stejně jako zobrazovací umělci se i on jako básník v próze potýkal s vyjevením idejí, takže zcela přirozeně a uvěřitelně povýšil pasivní objekt, sochu Orfea, mezi aktivní subjekty uměleckého dialogu, sochaře Michelangela Buonarottiho a básníka Angela Poliziana.<sup>279</sup> V kulisách quattrocentové Florencie a v postupně graduujícím ději až k okamžiku fibrilace, doslova, když vycházející slunce rozechvělo a proměnilo výraz sněhové postavy, se na bázi rozhovoru mezi inspirujícím a inspirovaným o odkazu řecké estetiky, přetransformované novoplatónskou renesancí, o principech tvoření poetického i hmotového, o hledání pravdivého výrazu duše, o touze po slávě, provozovalo i vlastní sochání, byť dle přiznané teorie „Ut pictura poesis“:

„Ač již geniem, byl tehdy přece věkem i povahou ještě napolo geniem. ... Důkaz toho báseň vaše, kterou jsem před hodinou znova četl, ta báseň, která starou, věčně mladou řeckou báj novým obdařila životem, novou prodchnutou něhou. Pane Poliziane, myslím vašeho Orfea. ... Cítím co sochař nejsilněji; tu mrtvou hmotu od nebytí a smrti spasit chceme. Vyrval tu Orfeus Eurydiku přece z propasti ? Můj Poliziano, zdá se mi, že nikoliv. ... Ustanovil si vytvořiti Orfea v tom okamžiku, kde ztrativ podruhé svou Eurydiku, pro ni zase do pekel vniknout chce... ale zkrušen bolem se takřka v kámen obrací. Sníh mu shrabovali a na určité místo nakupili ... Sídla myšlenky a srdce, hlava i prsa, byly smrtelně poraněny. Jakýsi záchvěv života zdál se, že pronikl sněhem, oživující jiskra už těkala sochou. Nyní vidím, co Orfeovi scházelo, a ode dneška

<sup>279</sup> O Zeyerových výtvarných asociacích, doslovných i metaforických Lubomír Konečný, cit. v pozn. 261, s. 79–92. O italských cestách a lásce k Florencii viz *Julius Zeyer–Kalašové Marii (Fond Julius Zeyer)*, cit. v pozn. 252. O francouzských kontaktech a inspiracích včetně konkrétního setkání s Odilonem Redonem a Josephinem Péladanem v měsících r. 1889–90 viz Riedelbauchová, cit. v pozn. 123, s. 36, 50, 53. V jinak nesmírně podnětné a badatelsky zpracované knize, která v kontextu jeho obraznosti zavádí terminologii „od parnasismu k secesi symbolistní a dekadentní“, skýtá prostor k diskusi závěrečná paralelizace Zeyerových francouzsky orientovaných próz s evropským, respektive francouzským výtvarným a hudebním kontextem.)

nebude to žádnému z mých děl již více scházeti: výraz duše! Díky tobě, slunce. ... To slunce je vlastní tvůj cit a duch. Ano, našel jsi dnes sama sebe! ... Orfeus nesnížil se k bakchantkám a proto rozsápaly jej ...Kráčel s hvězdou bohorovné nesmrtelnosti na čele a s nesmírným světem krásy a síly v hloubi duše.“<sup>280</sup>

Zeyer v hyperteoretizovaném textu zapojoval pro dokonalý vrcholně renesanční dojem všechny známé autentické rekvizity a ikonografické atributy, jak u aktérů, tak u díla: Vasariho legendické kronikářské záznamy o Michelangelově životě a kariéře, magické lednové sněžení 1494, patronát Medicejských vévodů, krásu, projasněnot, odhodlanost Orfeovy tváře a postavy, hieratickou lyru, Eurydiku ztracenou navždy v podsvětí. Typicky pro novoromantického literáta preferoval dualistní vyznění celého příběhu, tedy že stejně jako vyšlo životodárné slunce po mrazivé noci, tak i umělec nakonec nad hmotou zvítězil a s pomocí vyšší moci stvořil dokonalé dílo, čehož se v podstatě snažil dosáhnout i mýtický prototyp Orfeus. Místy sice naznačoval jistou symbolistní motiviku s teozofickými argumenty (temný, ženský, hmotný živel, předvídatelný u bakchantek, ale akcentovaný i u Eurydiky přirovnáním k mrtvé hmotě zbavené nebytí a smrti), v zásadě však upřednostňoval klasicistní estetické kategorie krásy, pravdy, světla, síly. V takto pregnantně ekfratické povídce nicméně Zeyer ani jednou nenaznačil, o jakou vizuální inspiraci by se mohlo jednat, zda reálnou nebo imaginární, proto lze souhlasit s hypotetickými úvahami o některém z ultraklasických vyobrazení Orfea s lyrou po ztrátě Eurydiky, byť spíše v sochařské než malířské realizaci.<sup>281</sup> Obdobnou sochařskou tematiku vtiskávání idejí do materiálu komentoval i Jaroslav Vrchlický v básních *Vzpoura soch* (kolem 1880, sbírka *Sfinx*, 1883) a *Z dílny umělce* (po 1895, sbírka *Napadlo rosy*, 1896), v totožných kulisách medicejských paláců se odehrávala i anekdotická historie *Krásy* (po 1895, sbírka *Napadlo rosy*, 1896) o hledání krásy v umění reprezentované apoteózou mramorové Venuše od plebejského Angela Poliziana: „Duch je krásný – tělo nuzné, a duch k hvězdám zamíří!“<sup>282</sup>

---

<sup>280</sup> Julius Zeyer, *Stratonika a jiné povídky*, Praha 1903, s. 123, 127, 129, 132, 135, 136, 137.

<sup>281</sup> Lubomír Konečný spekuluje o možnosti recepcce Feuerbachova obrazu *Orfeus a Eurydika* (obr. 27), cit. v pozn. 261, s. 85–86. Pro parnasistu Zejera se stále ještě jednalo o souboj myšlenky se hmotou, byť v té době již měl například Auguste Rodin výrazně nakročeno k modernistickému souboji o myšlenku ve hmotě, ilustrovanou mimojiné také na orfeovské ikonografii. O fenomén světla se zajímal i odborně, když v rámci svého členství v Teozofické společnosti postuloval teorie o intenzitě světla v jeho zdroji-myšlence, v polostínu-lidském životě a stínu-těle. *Zápisník s poznámkami Teozofické společnosti; Diplom The Theosophical Society and Universal Brotherhood admits Julius Zeyer to the number of its Fellows, 9 March 1893 (Fond Josef Hlávka).*

<sup>282</sup> Jaroslav Vrchlický, *Napadlo rosy*, Praha 1896, s. 27–29.

## Jiří Karásek ze Lvovic

Jelikož nakládal s postavou Orfea vždy jako s tvárným objektem, prostředkem k autorskému či osobnostnímu vyjádření (Klementinín operní Orfeus, Michelangelův sochařský Orfeus, Polizianův básnický Orfeus), k využití identifikačního potenciálu mýtu se povolali až jeho stoupenci a vykladači. Zeyerova literární představitost, kontemplativní naturel i poustevnický životní styl imponovaly jinak energickému básníkovi a editorovi Jiřímu Karáskovi ze Lvovic, takže když vybíral nejpřiléhavější charakteristiku pro Zeyerovo tvůrčí poslání, zvolil si z celé dosavadní prozaické i dramatické produkce dvě citace, z nichž právě ta první reflektovala jeho jediný veřejný orfeovský moment:

"Zeyer cítil sám, že přílišný artistní aristokratismus činí jej nepřístupným. Řekl to v povídce ze života Michelangelova Sníh ve Florencii ústy básníka Poliziana: "Výsost znamená osamění, velikost znamená nenávisť. Vše odpustí ti dav – jen to ne, že nad ním stojíš, že se mu vymykáš. Ta výlučnost ti bude trnem v životě. Orfeus nesnížil se k Bakchantkám, a proto jej rozsápaly." ... V těchto glosách je uložen celý umělecký a osobní charakter Zeyerův."<sup>283</sup>

V idealizovaném portrétu o generaci staršího literáta, jehož jako jediného z velkých lumírovců Karáskův okruh kolem *Moderní revue* akceptoval, celkem přesně vystihl autentickou stylizaci autora do renesančního umělce, respektive obou umělců, a navíc ji rozšířil o přímou identifikaci nepochopeného génia Zeyera s tragickým údělem mýtického hrdiny. Třebaže se v dílčích názorech na progresivní tendence někdy na dálku, neboť se nikdy osobně nesetkali, neshodovali, spojovala je frankofilní inklinace a obširná znalost její aktuální kulturní produkce, jak dovozovaly bibliografické katalogy Zeyerovy a Karáskovy knihovny.<sup>284</sup> Například spisy aktivisty Josephina Péladana se nacházely v obou katalozích, přesto jejich reflexe oscilovala od adorace Péladanových velkých myšlenkových konstruktů s vyhroceně dualistní argumentací u Karásků, přes rezervovanost ke všemu dekadentnímu u Zeyera; po odsudek u Vrchlického.<sup>285</sup>

<sup>283</sup> Jiří Karásek ze Lvovic, cit. v pozn. 165, s. 151–152. Druhý citovaný úryvek pocházel z povídky *Večer u Idalie*.

<sup>284</sup> Francouzská sekce Zeyerovy knihovny, čítající téměř 4000 kusů, částečně zpracována v Riedelbauchová, cit. v pozn. 123, s. 65, 313–334; Karáskova knihovna včetně původního lístkového katalogu v Památníku národního písemnictví. Četné duchovní či estetické publikace s ezoterickou a teozofickou metodologií, vydávané v 80. a 90. letech, byly vystopovatelné v obou rozsáhlých knihovnách, a aniž by si jejich majitelé nárokovali totální sečtělou všech titulů, dokládaly jejich orientaci v oboru.

<sup>285</sup> „Muž má milovati jen Růži, to, co je krásné, a Kříž, vše, co trpí.“ Karásek ze Lvovic, cit. v pozn. 165, s. 49–56. O epistolární komunikaci Karel Kolařík, Jiří Karásek ze Lvovic a Julius Zeyer, v: Jiří Kudrnáč (ed. et al.),



## Emanuel z Lešehradu

Unavenému Juliu Zeyerovi se již prostě nedostávalo energie na nějaké velké ideové konfrontace, odehrávající se od 1894 na stránkách literárně-výtvarné Karáskovy a Procházkovy *Moderní revue*. Překladové příspěvky i vlastní tvorba spřízněných autorů seznamovala čtenáře s evropským symbolismem a dekadencí, vůdčími postavami těchto směrů včetně jejich motivů a námětů. Nad ikonoklastickým anarchismem převažovala idea o obrozujícím a povznášejícím poslání umění, již měla ilustrovat například tvůrčí imaginace Péladanova nebo Mallarmého, důležitých tlumočnicků orfeovské ikonografie. Pokud Jiří Karásek tituloval svého favorita „dokonalým obrazem básníka“ a „básnickým ideálem“,<sup>286</sup> nemohl v kontextu jeho básní nevidět onu nosnou orfeovskou linii, stejně jako o pár let později Mallarmého dvorní překladatel, angažovaný ezoterik a kulturní aktivista Emanuel Lešetický z Lešehradu. Zcela v duchu soudobých spirituálně orientovaných inspirací připojil k tradiční ikonografické typologii i populární orfický slovník, s autostylizační motivací vytvořit nové *Hymny* nebo *Lyrú*. Lešehradovy básně *Kosmická pouť II. – Orfeovy proměny* (1909–18) byly přeplněny sebezpytnými odkazy na kosmogonické prazážitky, světelnou a harmonizující energii, hodnotu lásky a krásy, uměleckou tvorbu jako tajemný akt zasvěceneckého nahlédnutí boha, to vše vysvětlované postavou hvězdného hudebníka:

„Ve světle věčného jitra / sedím zdravý a mužný / v rozkvetlém kraji, / nakloněn k harfě / a hraji / plamennou píseň / v písni té vzlétají ptáci, / zpívají květy, / hovoří moře, / rodí se světy, / srdce planou / hudbou požehnanou / síly a lásky, v níž zapadám.“<sup>287</sup>

„Když slovy je vyjadřováno / a pravému básníku dáno / jím vznešené zasvěcení, / by roznítil do nadšení / pokorné posluchače. ... Nade vším vznáší se hudba, / metafysická sudba, / jež očistí kouzlo mí v sobě, / promlouvá ke každé době / nejúchvatnější řečí, / sblížuje národy, léčí / a otvírá výhledy věčna / v prostoru nekonečna. / Tajné bratrstvo tvoří / umělci všech dob a věků, / v nich posvátný oheň hoří, / sen o člověku, / jenž

---

*Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*, Brno 2009, s. 244–254. „Nordau sám spisy jejich nazývá trefně „parodii mystiky“ a v tom s ním z celého srdce souhlasíme. Co ve Francii např. provádí Papus, Stanislav Guaita, Ernest Bosc, Nehor nebo Josephin Peladan, hraničí opravdu s nerozumem. Je známo z denních listů, že Peladan založil zvláštní sektu magů, společnost „Růže a kříže“, že sám si přiložil jméno „Sar“, že věří v své poslání vykoupiti a spasiti svět, že se šatí po assyrsku a myslí, že jest androgynem atd.“ Vrchlický, cit. v pozn. 234, s. 131.

<sup>286</sup> Karásek ze Lvovic, cit. v pozn. 165, s. 35–41.

<sup>287</sup> Emanuel z Lešehradu, *Kosmická pouť II. Orfeovy proměny. Lyrická symfonie*, Praha 1932, s. 29.

stvořen byl k vyššímu žití / a jemuž v chrám pravdy a krásy / rukou svou v temnotě svítí.<sup>288</sup>

Extrémní autoidentifikační hranici překročil v rukopisném pojednání *Kristus ukazatel cesty* (kolem 1920), v němž si v dvojroli současného autora-mýtického autora přímo aroprioval pseudonym Orfeus, aby mohl sdělovat myšlenky o Kristově světelném daru a jeho vykupitelské oběti lidstvu i jedinci, blízké jak helénistickému manifestu monoteismu, *Orfeovu testamentu*, tak praktikované teozofii.<sup>289</sup>

## Výtvarné reakce po 1900

### Jaroslav Horejc, Jan Štursa, Bohumil Kafka

Pro ikonografickou typologizaci bylo jen na škodu, že se takové orfeovské reflexe přelomu století postulovaly především na papíře, případně na jevišti, byť jak bylo diskutováno výše za vydatné pomoci obrazových obrátů, vycházejících z vizualizace mytologických událostí. V domácím výtvarném prostředí se nijak neprojevila smršť Orfeových hlav z francouzského symbolismu ani srdceryvných mileneckých objetí z anglického preraphaelismu 80. a 90. let, třebaže jiná univerzální symbolistní, ezoterická a psychoanalytická témata rezonovala intenzivně. Tudiž, v duchovní *Cestě* (1909) Františka Bílka, s předmluvou Miloše Martena, se objevily všechny ostatní klíčové osobnosti ze Schurého *Velkých zasvěcenců* (Ráma, Krišna, Egypt, Mojžíš, Kristus), vyjma Orfea.

Takovou nečekanou diskrepanci by bylo možné připisovat i odlišnému vnímání orfeovských námětů v jednotlivých výtvarných žánrech. Existovala-li totiž v anglo-francouzském kontextu více než stoletá tradice malířského zpodobování mýtu o Orfeovi, mohla se do této kontinuity zapojit i symbolistní či protomoderní estetika; zatímco v české ikonografické tradici byla orfeovská ikonografie zpracovávána téměř výhradně trojrozměrně, sochařsky, ať už doslova viz realizace na divadlech, nebo přeneseně viz deskripce antických reliéfů u Vrchlického, sochy u Zeyera, scénografie u Glückovy inscenace. Tradiciálněji založené české estetické vnímání nahlíželo na antickou civilizaci především skrze její

---

<sup>288</sup> Tamtéž, s. 281. O orfickém zlomku *Lyra* pozn. 39.

<sup>289</sup> Orfeus/Emanuel z Lešehradu, *Kristus ukazatel cesty*-pojednání, rukopis (*Fond Lešehradeum-Tajné společnosti*).

dochovanou hmotnou kulturu, a tou byla díla v kameni. Ukázalo se tedy velmi příznačné, že se tématem v domácím milieu konce dlouhého století zabývali především sochaři.<sup>290</sup>

*Orfeus* (1916, obr. 73) Jaroslava Horejce používal stejně jako jeho další mytologické figury syntetické novoklasicistní atributy (stojící poloakt, řasená drapérie, poetický delfín), navíc je rozpracoval archaizovanou stylizací attických karyatid či metopových vlysů a posunul blíže starším symbolistním prototypům s hieratizovanou kitharou, zhmotňujícím akt tvoření ve splnutí s nástrojem. Takový zpola tragický, zpola monumentalizovaný mýtický umělec by bezpochyby zaujal své kolegy z ruského Stříbrného věku. Obdobné variace na starořecké reliéfy, ovšem se sofistikovanou symetrizací a narativnějším rozsahem, si zkoušel na několika dalších ilustracích a kresbách, na nichž převládala standardizovaná múzicko-milostná ikonografie: fatální ohlédnutí Orfea za Eurydikou, truchlíci Amor, poetická zvířata (*Orfeus a Eurydika*, 1918, obr. 74). Stejně tak kontrapostové kresebné cvičení Jana Štursy (*Orfeus*, 1913) počítalo s postavou na soklu, tedy stoprocentní sochou, nikoli oživlým modelem, a Kafkův zcela nahý hérós se v suchardovském extatickém pokleku potýkal s rodinovskými emocemi ve hmotě (*Orfeus*, 1922).<sup>291</sup>

## Jindřich Štýrský, Adolf Hoffmeister, Josef Šíma

Až pokročilá moderna a avantgardní směry naskočily na vlnu určujících trendů v orfeovské ikonografii napříč žánry a -ismy, které vypouštěla meziválečná Paříž. V hlavním městě kulturních turbulencí usazený Josef Šíma pomáhal reálně i zprostředkovaně svým pražským Děvčitským přátelům promptně reagovat na probíhající dění, takže zaslal-li svému příteli Jaroslavu Seifertovi kresbu *Orfeus* i s dedikací (1926, obr. 75)<sup>292</sup> jako vlastní návrh k dokončované sbírce *Orfeus v balóně*, nebo provázal-li po Paříži studenta Jiřího

<sup>290</sup> Naproti tomu se objevily úvahy o podprahovém prorůstání (ne)šťastné lovestory Orfea a Eurydiky do novodobého, respektive protomoderního umění, argumentované na nově koncipované Preislerově trilogii *Vzpomínka* (1898), *Jaro* (1900), *Obraz z většího cyklu* (1902). Petr Wittlich, Preislerovo Jaro. Slohová syntéza a vývojové tendence českého umění kolem 1900, v: *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 189–190. Otázkou zůstává, zda by takové projekce, existující v běžném povědomí díky kodifikaci do školních učebnic, perzistovaly přes třicet let i do kontextu rané moderny: „Orfeus, syn Oiágra (poněvadž jsou vůbec pastýři nejstarší učitelové hudby a zpěvu) a Músy Kalliopy. ... Neboť Orfeus a lahodný jeho zpěv jest obrazem uchvacujícího plesání jarního a navracejícího se světla.“ Saska, cit. v pozn. 237, s. 189.

<sup>291</sup> Jan Štursa, *Orfeus*, Národní galerie v Praze, inv. č. K 10267; Bohumil Kafka, *Orfeus*, Galerie hlavního města Prahy, inv. č. VP 149.

<sup>292</sup> Návrh titulní strany se nakonec nepoužil, neboť Seifert se před vydáním rozhodl pro jiný Cocteauovský citát *Slavík zpívá špatně*. Což při vědomí potenciálu mýtu byla vlastně orfeovská metafora na pěvcovu orakulární hlavu. V reakci na Šimovu kresbu komponuje Adolf Hoffmeister vlastní žertovnou verzi scénky, v níž do balónového koše posadil s lyrou přímo básníka Seiferta v jasně stylizované identifikaci s Orfeem (obr. 76). Lenka Bydžovská – Karel Srp (ed.), *Josef Šíma. Návrat Theseův*, Praha 2006, s. 21.

Voskovce,<sup>293</sup> měly tedy pražské kruhy literární či vizuální informace z primárního zdroje. Ikonickou postavu tehdejšího intelektuálního a estetického života, Jeana Cocteaua, ještě nepostihla Bretonova ostrakizace ze surrealistických aktivit, takže jeho multižánrová tvorba mohla být beze zbytku reflektována. Jen dvě sezóny po francouzské premiéře Cocteauovy hry se v Osvobozeném divadle inscenovala v režii Jindřicha Honzla, scénografií Jindřicha Štýrského a překladu Jiřího Voskovce jednoaktovka *Orfeus* s připojenou Nezvalovou přednáškou *Poesie Jean Cocteaua* (11. 9. 1928, v sezóně 1930/31 přeneseno do Národního divadla v Brně). Adolf Hoffmeister novinářsky i výtvarně referoval o jeho rozporuplné osobnosti i uměleckých názorech,<sup>294</sup> Štýrský v podobné formě sochařské fragmentarizace, torzálnosti, kolážovitosti obrazových elementů pojal kresbu *Eurydiky* (1930) nebo plující hlavu s lyrou v obraze *Smrt Orfeova* (1931, obr. 77).<sup>295</sup> Jak bylo diskutováno výše na francouzských příkladech, ikonografie orfeovského mýtu ve všech svých aspektech perzistovala v relativně tradiční podobě napříč nejprogressivnějšími uměleckými tendencemi, takže byla čitelná u ambasadora surrealismu Štýrského, stejně tak v předmětné i nefigurativní poloze Šimových obrazů (*Zoufalství Orfeovo*, 1942; soubor *Orfeus*, 1957–59/1960–67).<sup>296</sup> Dle Hoffmeisterovy karikatury *Francouz, který mluví perfektně česky* Josef Šíma si v rámci svého angažmá ve skupině Vysoká hra (Le Grand Jeu, 1927–32) definoval metafyzickou orfickou podstatu světa umění do té míry, že komentátorům splýval s antickým zasvěcencem:

„Sledoval jsem Šímu na cestě k zakázanému území, v ustavičných potyčkách s hroznými strážci prahu, obludami, trojhlavými Kerbery, ohnivými draky, a vždycky vítězícího.“<sup>297</sup>

---

<sup>293</sup> Jiří Voskovec, Rozhovor s Antonínem Liehmanem, *Listy* 1975, 5, v: Jiří Lederer, *Když se řekne V+W*, Praha 2013, s. 278–279.

<sup>294</sup> Adolf Hoffmeister, 13 obrázků z Paříže, v: *Pestrý týden* 1927, č. 51, s. 16; Adolf Hoffmeister, Půl Jeana Cocteaua, v: *Volné směry* 1927–28, č. 25, s. 227–232.

<sup>295</sup> Bydžovská – Srp, cit. v pozn. 292, s. 97.

<sup>296</sup> Tamtéž, s. 93, 113–136

<sup>297</sup> Miloslav Topinka – Ladislav Šerý – Věra Linhartová, *Vysoká hra*, Praha 1993, s. 163.

## II. SLOVANSKÝ ORFEUS

### Lumírův medailon

Být mladíkem, mužným hrdinou i věkovitým starcem; mít plavé lokny s copánky, tmavou kštici i stříbřitě šedé vlasy; oblékat si velkolepý plášť, chitón nebo jen krátkou suknicí; sedět oduševněle osaměle na skalisku, plameně zpívat a hrát, věštit a prorokovat; drnkat na lyru, harfu či varyto; obhajovat křesťanství, milovat Libuši, klanět se Písním; pobývat na Vyšehradě, navštěvovat Děvín, meditovat v posvátných hájích a zpívat v Krakově; zdobit budovy nejreprezentativnějšího i soukromého významu, plavit se po Vltavě, sedět ve slovanském nebi... Všechny tyto charakteristiky a úlohy zvládla naplnit jedna nikdy neexistující persona za jedno století. Její průvodci, tvůrci a vykladači museli prokázat enormní dávku imaginace a kulturně-historického rozhledu, jestliže dokázali literárními, výtvarnými či hudebními prostředky vyfabulovat takto pestrou biografii jen na základě jednověté nepřímé deskripce v chronologicky mladém textovém dokumentu:

„Lumír, který slovy i pěním hýbal Vyšehradem i vší vlastí.“<sup>298</sup>

K formátu její ikonografické reflexe jim opět přispěly parametry kontextu a interpretace, vzhledem ke koncentraci na jednom místě v určitém čase o to vlivnější a neopominutelnější než široce rozkročený fenomén antiky.

Řeč byla o osobě a osobnosti Lumíra, jenž v rozmezí let 1817 až 1926 na území přibližně dnešních Čech, s logistickým východiskem v Praze, skrze své autory i recipienty fungoval jako historický verifikační důkaz i iluzorní umělecko-duchovní symbol. Z galerie Lumírů by mělo být možné tyto na první pohled kontradiktní tendence odvodit.

### Geneze lokálních Orfeů, Homérů a Amfiónů

V rámci sledovaného období dlouhého devatenáctého století se pojmy a dojmy ze vztahů evropských center a evropské periferie výrazně měnily, v souvislosti se socio-politickými a národnostně emancipačními vlivy se překreslovaly fyzické i mentální mapy, přesto na poli kulturní historie víceméně neotřestitelně vládla dominantní klasická řecko-římská antika jako kolébka vyspělé civilizace, zdroj filozofických a uměleckých výtečnicků, k níž jako vzoru by i

---

<sup>298</sup> *Rukopis Královédvorský, Záboj, Slavoj i Ludiek*, Praha 1889, s. 113.

lokálně vzdálené projevy měly upínat své ambice. Dosažením takových cílů se naplňovala vize o pokročilosti, kvalitě a příslibu nesmrtelnosti i u právě se formujícího národnostního sebevědomí nejen ve střední, respektive středovýchodní slovanské Evropě, ale také na britských ostrovech. Operovat odkazy na řecké či latinské starověké, byť pololegendické pravzory patřilo k povinné intelektuální výbavě a mělo historicky autentizovat jak dějepisná tak beletrizovaná, respektive umělecky volná díla.

Takový princip platil i pro fenomén místně periferních básníků, mistrů pěvců, hudebníků nadaných neobvyklou duchovní silou, autorů zásadních zpěvů a veršů, kteří doposud zůstávali anonymní, marginalizovaní, folklórní, bez ikonografie. Bez ohledu na míru archeologické věrnosti byli obvykle spojováni s výjimečnou hrou na strunný nástroj a ducha i mysl povznášejícím hlasovým doprovodem, případně s důležitou společenskou rolí v komunitě, na panovnickém dvoře, při klíčových událostech. Většinou jim nescházely rysy důstojnosti, moudrosti, pravdivosti, naléhavosti (oproti známým hudebníkům a básníkům čistě zábavním, obvykle s dechovým nebo perkusním nástrojem), odlišovali se mírou angažovanosti, bojovnosti v syžetech a přednesech svých písní, fatálnosti.

Z antické tradice se tudíž nabízeli prověřené silné, Apollónem a Múzami patron(í)ované, postavy epika, kronikáře, vypravěče Homéra nebo thráckého pěvce, básníka, hudebníka a harmonizátora Orfea, v druhé méně frekventované vlně jejich epigonů a následovníků Arióna, Amfióna a Thamyrise, bez ohledu na mýtické či pseudohistorické kořeny. V oblastech s intenzivní středověkou a protorenesanční zpěváckou tradicí, nejčastěji při aristokratických sídlech v obdobích klidu zbraní, starověké pravzory tlumočili solitérní minnesängři a trouvéři, dle svého repertoáru a projevu běžně v orfeovské ikonografii.<sup>299</sup> Zaznívaly-li tyto paralelizace ve studovaných oblastech zatím jen v náznacích, od druhé poloviny 18. století s těžištěm v 19. století propukly naplno, v osobité ikonografické i terminologické specifikaci. Pro sledované domácí prostředí nejvlivnějšími se zdály formáty severského skalda, anglosaského barda a ruského, protoslovanského gusljara, identifikované s Braggim (Bodassonem), Ossianem a Bojanem.

### **Skald Braggi Bodasson**

Bragi Bódasson, údajně nejstarší básník norské literárně-rétorické tradice, pěvec a rádce švédského krále Björna (9. století), byl zmiňován ve 13. století jako první na seznamu starších skaldů s básní *Ragnarsdrápa*. Veršovaná poema opěvovala hrdinské činy pololegendického

---

<sup>299</sup> Viz kapitola *Romance*.

Ragnara a formou ekfráze čtyř malovaných výjevů na honosném štítě, který Bragi obdržel právě od svého panovnického patrona a jehož děkovnou odpovědí básnická óda představovala, vyprávěla mytologické scény a kosmogonické události severského panteonu.<sup>300</sup> Díky pionýrské pozici ve výčtu mistrů jej středověké interpretace spojily se severským bohem poezie a hudby Bragim, synem nejvyššího Odina, propagátorem míru, harmonie, souladu a výmluvnosti, designovaným pěvcem (skaldem) sídla v Asgardu. V aitologické argumentaci běžnou interaktivní vzájemností si tak středověké kompendium a pohanská mytologie protknuly a podpořily své euhemeristické výklady: ve starších pramenech bezejmenný božský patron básnictví a umění se vtělil do podoby a uměleckých schopností nejslavnější ikony legendického dávnověku.<sup>301</sup> Ikonografický typ podvojného Bragiho byl zobrazován jako vousatý, angažovaný, moudrý muž s velkou harfou, hrající v palácovém interiéru nebo otevřené zalesněné krajině. Jako rozlišovací znamení božské, duchovní inspirace měl na jazyku vyryté legendické runy, znásobující moc výmluvnosti a naléhavost sdělení, jež mu plynou z úst.

### **Bard Ossian**

O existenci severských skaldů typu Bragiho věděl, nebo přinejmenším tušil i skotský historik, politik, překladatel, literát James Macpherson při přípravě a konstrukci svého bardovského alter-ega Ossiana (1760–65), neboť staronorské dějiny a texty se přesně v tomtéž období prosazovaly v západoevropských, potažmo anglických preromantických intelektuálních kruzích (překlady básní z latiny do angličtiny *Five Pieces of Runic Poetry*, 1763) a autochtonní pěvec a básník měl tak být další literární senzací.<sup>302</sup> Tématicky i žánrově široce rozkročený Macpherson si ve svém ossianovském tažení realizoval jak vlastní literární ambice, tak příspěvek k aktuálnímu národnostnímu sebevědomí, které nesměroval ani tak

---

<sup>300</sup> Skaldská poezie jako filologický termín odkazuje na specifickou metrickou formu staronorských veršů, v nichž autoři hádkovitě či tajuplně parafrázovali významy a obsahy jednotlivých básnických obrátů-obrazů. Heather O'Donoghue, *From Asgard to Valhalla. The remarkable history of the Norse myths*, London 2008, s. 25, 28. O fenoménu skandinávských/vikingských výtvarných děl jako zobrazení orálního vyprávění Michael Neiss, *On the background of skaldic poetry*, v: *A matter of standards: iconography as a quality indicator for Viking age brooches*, s. 139–145.

[http://www.academia.edu/1777032/A\\_matter\\_of\\_standards\\_iconography\\_as\\_a\\_quality\\_indicator\\_for\\_Viking\\_Age\\_brooches](http://www.academia.edu/1777032/A_matter_of_standards_iconography_as_a_quality_indicator_for_Viking_Age_brooches)

<sup>301</sup> Alison Finlay, *Risking One's Head: Vafþrúdnismál and the Mythic Power of Poetry*, v: Daniel Anlezark (ed.), *Myths, Legends and Heroes. Essays on Old Norse and Old English literature in honour of John McKinnell*, Toronto 2011, s. 98. Bůh Bragi měl podědit své múzické schopnosti po otci Ódinovi skrze magický medovinový nápoj Poezie (mytografický syntézách přirovnávání k řeckým Apollónovi a Orfeovi).

<sup>302</sup> Například švýcarský historik Paul-Henri Millet ve službách dánského krále sestavil reprezentativní dvousvazkové kompendium o dánské historii (*Introduction a l'histoire de Dannemarc 1755–56*, revidováno 1763, překlad do angličtiny Thomasem Percym *Northern Antiquities* 1770). Donoghue, cit. v pozn. 300, s. 110–111.

v soutěživém antagonismu vůči ostatním pseudobritským etnikům (Velšanům, Angličanům, Irům), jako spíše k verifikaci keltské civilizace a zhodnocení stále silné pozice bardů z Vysočiny (Highlanders). Zcela konkrétně připodobňoval rysy skotského dávnověku ke starořecké kultuře, takže i onen musí mít svého Homéra, muže slov a činů, vypravěče eposů, vyznavače hrdinství, bojů a velkých vítězství i proher. Těmito postuláty byl nejen z macphersonovské imaginace i ikonografie vyřazen mýtický Orfeus, jenž spíše harmonizoval, poetizoval, lyricky pěl, jak dokládalo ideově blízké objevené kompendium skotských písní a notových záznamů *Kaledonský/Skotský Orfeus (Orpheus Caledonius, or a Collection of Scots Songs, William Thomson, 1726 v angličtině)*, v jehož básnickém prologu se vzývala moc lyry, aby doprovázela zpěvy o lásce a harmonii, neboť z nich dvou se přece skládá život. Negoval-li Macpherson klasickou orfeovskou ikonografii, v podstatě mu nezbylo nic jiného než oživit starší protohomérovské reminiscence od Johna Milтона, v autostylizaci do rapsóda-slepého vypravěče epické básně *Ztraceného ráje (Paradise Lost, 1667)*, nebo recentněji přímo reagovat na o tři roky starší výstupy z historických výzkumů o staré velšské harfové hudbě Thomase Graye, báseň *Bard (Bard. A Pindaric ode, 1757, ilustrace William Blake 1797)* s hlavním protagonistou anonymním hudebníkem, pěvcem, věštcem, prorokem.<sup>303</sup>

Důstojný věk, šeroslepost a vnitřní zrak, vznešená letargie a pohnutá melancholie („sublime/sublimity“, „joy of grief“) nebyly pouze deskripce hlavního vypravěče, autora a v případě *Fingala* i protagonisty Macphersonových básní, ale také kardinální atmosféra dějů, krajiny, scén v souborech *Zlomky (Fragments, 1760)*, *Fingal (1761)*, *Temora (1763)*, *Ossianovy básně (The Poems of Ossian, 1765)*. Bohy, bohyně a jejich jasné záměry z homérovských knih (1773 přeložil *Illiadu* do angličtiny) nahradil proromantickými duchy, hrdiny, pohádkovými postavami v temnotě a tajích hluboké přírody, jež tolik kontrastovaly s osvícenskými (Enlightenment, doslova) klasicistními ideály. Ze základního konceptu děj/boj/láska-končí voyersky popisovanou smrtí (nikoli však tragédií) vystupovala triáda tří ústředních genealogicky spřízněných hrdinů: bývalého reka, nyní slepého vypravěče Ossiana; jeho královského otce Fingala; jeho syna, bojovného, nyní mrtvého Oskara. Macpherson i soudobí ilustrátoři zůstavili výmluvný ikonografický typ staršího muže v plášti v tvůrčím vytržení v krajině pod stromem, na větvích visí jeho harfa, respektive skotský clarsach,

---

<sup>303</sup> Odkazy na orfické myšlenky u Milтона byly dohledávány přímo v imaginativní pouti autora Rájem a v raném alegorickém dramatu *Comus. Maska (Comus. A Mask, 1634)*. Vicari, v: Warden, cit. v pozn. 42, s. 217–227. Ke vzájemnému ovlivňování mezi Macphersonem a Grayem prokazatelně docházelo, především v Grayových imitacích severské poezie *Norse Odes a Fatal Sisters (1761, 1768, ilustrace William Blake 1797)*, kde tituloval skotského kolegu: „This man is the very Demon of poetry“. Donoghue, cit. v pozn. 300, s. 112–113.



kterému se mocí přírodních živlů rozezvučí struny, a sedící Ossian počíná vzpomínat na události a osoby, vystupující z mlžných oblaků v pozadí nad pěvcem (obr. 78).<sup>304</sup>

Dominantními motivy adorace slavné, silné minulosti a melancholie se Macpherson, v roli Ossiana, střelil do vkusu sečtělých intelektuálů na dalších 50 let, kdy se stal nejčtenějším britským autorem, reflektovaným ve výtvarném umění (Napoleon si u Girodeta (1802) a Ingrese (1813) objednal obrazy s výjevy z oblíbené četby) i v literatuře (*Utrpení mladého Werthera*, 1774):

“Ossian zatlačil v mém srdci Homera. Jaký svět, do něhož mne uvádí božský pěvec! Blouditi stepí, když kolem hučí bouřný víchř, který přivádí duchy otců v kouřících se mlhách, za sšeřelého, měsíčního světla! ... Když ho pak naleznu, potulného, šedého barda, jenž hledá v širé stepi šlápěje svých otců a, žel, nalézá jejich náhrobní kameny, a pak s nářkem vzhledne k sladké večernici. ... Když čtu hluboký zármutek na jeho čele, vidím posledního, opuštěného, vznešeného pěvce úplně vysíleného se potácet k hrobu, jak ssaje stále nové, bolestně žhoucí radosti z bezmocné přítomnosti stínů zesnulých a shlíží na chladnou zemi, na vysokou, vlající trávu. ... Zjev se, ó nádherné světlo Ossianovy duše.”<sup>305</sup>;

třebaže v londýnských kruzích se spory o autenticitu a domněnky o falzifikátech šířily téměř od prvních vydání. Domácí intelektuálové a odborníci sice rozporovali autorem předkládanou kontinuitu: originální zpěvy slepého starokeltského Oisína ze 3. století → zpívali je, a tím udržovali v povědomí, bardy skotské Vysočiny → znovuobjeveny, zapsány a do angličtiny přeloženy moderním autorem, nicméně kontinentální Evropa, jež se Ossianem seznámila skrze italské (1763), ruské (1792) a německé (1800 z angličtiny, 1811 z galštiny) překlady, pravost textů nijak urputně neřešila. Německý romantismus si Ossiana přízviskem galský Homér v podstatě přivlastnil a pro svou především výtvarnou imaginaci kolem 1800–10 adoptoval afinitu k horským a mořským scénériím, drsným rekům a melancholickým bardům.<sup>306</sup> Český překlad z angličtiny z roku 1827 (tedy přes 60 let od původního vydání) již v předmluvě a poznámkách na pochybnosti o autenticitě reagoval a sečtělého čtenáře nepřímo upomínal na pasáže z *Rukopisů*:

<sup>304</sup> Fiona J. Stafford, *The sublime savage: a study of James Macpherson and the poems of Ossian*, Edinburgh 1988, s. 60–105.

<sup>305</sup> Johan Wolfgang Goethe, *Utrpení mladého Werthera*, Praha 1925, s. 104, 133–141.

<sup>306</sup> Německé reflexe cca 1770–1810 shromážděny do konvolutu *Ossianiana*. Z výtvarných inspirací například Philip Otto Runge, kresby *Fingal, Ossian, Oskar* (asi 1804–05); ilustrace k *Catk-Loda* a dalším básním (1807, Lipsko); *Básník u pramene* (1805). Detailněji Rudolf Tombo, *Ossian in Germany*, New York, 1966. O výtvarných zpracováních *Ossian und die Kunst um 1800*, Hamburg 1974.

„V básních jeho patrná je starověkost, takže ani potřeby není důvodu jakéhosi, jenž by ji nějak potvrzovati měl. ... Jsou z většího dílu obsahu hrdinského, a báseň *Fingal* podobá se velmi Homérově *Illiadě*. ... A vlévá duši svou do útroh udatníků. ... Před začátkem bitvy zpívali bardové zpěvy udatenství budící, též i umdlévající udatnost zpěvem rozněcovali.“<sup>307</sup>

## Gusljar Bojan

Požadovaný pěvecko-rekovný potenciál, ovšem o téměř tisíciletí mladší, zúročil i polobožský staroruský pěvec Bojan ze *Slova o pluku Igorově (Irojičeskaja pješn o pochodě na polovcev udělnago kňazja Novagoroda-Sěverskago Igorja Svjatoslaviča*, konec 12. století, manuskript ze 16. století, publikováno 1795, opisy 1800). Anonymní autor si do válečných zápisků o historicky doloženém tažení (kolem 1185) aproprioval i mýticko-kulturní vsuvky, které měly uvozovat aktuální děje, dodávat *Slovu* odlesk ze zářné minulosti a povyšovat jeho skladatele na Bojanova následovníka:

„Ó Bojane, slavíku starých časů! .../ Takto by měl tvůj vnuk / zpívat píseň k slávě Igorově. .../ Nebo snad by zazpívat měl, věštný Bojane, potomku Velesův.“<sup>308</sup>

Z minima výtvarných zobrazení po identifikaci básně, respektive po 1800 se vykrytalizovaly dva ikonografické typy ossianovských rozměrů: důstojný stařec Bojan sedící v nokturnální ztišené scénérii pod stromem s gusljarem-stunným nástrojem typu žaltáře nebo aktivní hrdinský typ na vyvýšeném místě, z něhož hrou, zpěvem a angažovanými gesty oslovuje posluchače z řad spolubojovníků. Omezenost ikonografie byla asi způsobena i obtížně vizualizovatelnou, třebaže jedinou deskripcí: bazální splynutí lidské poetiky s přírodními živly ilustroval autor v zoomorfizované fyziognomii Bojana při tvorbě (letící sokolové prsty, zpívající labuť struny):

„Neboť věštný Bojan, / chtěl-li o někom píseň složit, / jal se lézat myslí po stromech, / jak šedý vlk běhat po zemi, / jako sivý orel kroužit pod oblaky. / Vyprávěje o

<sup>307</sup> *Ossianovy básně dlé přeloženj anglického Jak. Macphersona*, Praha 1827, *Předmluva*, s. 58. Vedle *Ossianian* (1763–65) a *Rukopisů* (1817) byla dalším příspěvkem k manipulované-padělané vizi staré písemné tradice bulharská *Slovanská věda (Veda Slovena*, 1874) argumentující, že Slované přišli z Indie.

<sup>308</sup> *Slovo o pluku Igorově*, Praha 1950, s. 9–10. „Věštný“ v originále z r. 1800 znamená „moudrý, umný“. Reálný předobraz epického básníka žil asi před polovinou 11. století na kyjevských dvorech jako respektovaný blízký rádce panovníka, jenž ve stylu skaldů rytmičky deklamoval své verše. Žádná Bojanova autentická tvorba se nedochovala.

rozepřích knížat / v starých dobách, / vypouštěl prý deset sokolů / na labutí hejno. /  
Kterou z nich sokol první dohnal, / první píseň zpívala. - / Ale Bojan, bratří, nepouštěl  
deset sokolů / na labutí hejno, / nýbrž věštné své prsty / na živé struny kladl, / ony pak  
samy / rokotaly o slávě knížat.<sup>309</sup>

V českém prostředí bylo díky Jungmanovu a Dobrovského rukopisnému překladu (1810) a především komentovanému Hankovu (1821) slovanské jméno Bojan/Bajan etymologicky manipulováno od bojového „boj-“ (strach, respekt vzbuzující, sílu a hrdost dodávající) k poetickému „bajati“ (básnit, bájit).

### Vyšehradský Lumír – thrácký Orfeus

Jak bude diskutováno dále na jednotlivých případových studiích, interpreti vyšehradského Lumíra mu dokázali přiřknout rysy různých kolegů z periferie, dle aktuální potřeby, stylotvorné jednoty díla či svého osobního naturelu, nicméně ani orfeovský potenciál nezůstal nevyčerpán. Idealizace antických předobrazů musela nutně stát i u rukopisné definice Lumírova uměleckého talentu, neboť paralelizovali-li soudobí autoři Lumíra přímo s Orfeem, argumentovali vždy citátem:

„Gako Řekové, Plavci Argonští, Hrdiny před Troj, a sedmero Reků na bogištjch Thebánských – gako tito svého Homéra, Aeschyla a Orfea nalezli; tak zpjivali naši Lumirové a Zábogové slavné činy starobylých Hrdin, války knížat, krvavé půtky zemanů, slasti a strasti lásky a giná podobná dobrodružství...Pročby Čech německy zpival? – Zpivalť Lumir geště dřive, a slowy i pěnim pohybal Wyšehrad i vše vlasti!“ (1819)<sup>310</sup>

„Od thráckého Thamíra, o kterém vzpomíná Homér, až do českého Lumíra a Záboje pokolení Slovanův udržovalo nepřetržité pásmo bardův.“ (1825)<sup>311</sup>

„Lumír – dáwný wěštec, genž gako Orfeus skály, Wyšehrad pohybowati znal. Drzjzm slowozpytcům by to bylo hřjčkou z něho starého otce Homera Slowanům přiosobiti. Diwno, že na to pan Dankowský geště nepřišel.“ (1829)<sup>312</sup>

<sup>309</sup> Tamtéž, s. 7–8. Koncem 19. století se možná po vzoru orfeonů vygeneroval typický hudební nástroj bajan, podobný ručnímu akordeonu.

<sup>310</sup> *Rukopis Králdworský*, Praha 1819, s. 1–2.

<sup>311</sup> Josef Jungmann, *Historie literatury české*, Praha 1849, s. 8. Zde jmenován pro svou homérovskou historicitu básník a pěvec Thamyris, nicméně v antických pramenech byli referováni společně s Orfeem jako thráctí kolegové.

„Musa Ariona pěti vyučila, / lyru mu sama ladívala, / a ta-li tónů vydala, / moře se tišilo,  
/ lesy nešuměly, / řeky neječely, / kamení ožilo.“ (1843)<sup>313</sup>

„V zemi thrácké žil v šerém věku veliký pěvec Orfeus, o němž báje jako o českém Lumírovi (jenž pěním hýbal Vyšehradem i vši vlastí) vypravuje, že mocí svého zpěvu stromy pohyboval, řeky a potoky v běhu zastavoval, zuřivý vítr ukrotil.“ (1874)<sup>314</sup>

### **Pseudolumírové. Bardi, kronikáři, zapisovatelé**

Ve stoleté galerii fiktivních Lumírů by měla být vytknuta před hlavní ikonografickou závorku kategorie pro postavy obdobného potenciálu, atributů a rekvizit, jež však kontextem, doprovodným komentářem nebo detailnějšími vazbami v rámci své reprezentace nesli přeci jen odlišné významy. Tato typologie by soustřeďovala muže mužného až stařeckého věku, s lyrou, harfou, varytem či jiným strunným nástrojem, třímající svitky nebo psací náčiní. Pokud se účastnili akčních dějů, bojů, stávali obvykle v referenční roli na okraji scény, někdy dokonce ve zcizující pozici pozorovatele obrazu zády k momentálnímu divákovi. Pozice očitého svědka probíhajících událostí obvykle definovala i jejich poslání kronikáře, barda, dějepisce, vypravěče, jenž zvěst zaznamenal a zanechal pro budoucnost.

Bezpochyby do této role zamýšlel kreslíř Leopold Friese svého barda z rytiny k listu *Poražení Sasů* (obr. 79) v *Dějínách českých v kamenopisně vyvedených obrazech* editora a autora Antonína Machka z let 1820–24, protože anonymní potulný zpěvák s poutnickou gourdou, cestovním kloboukem a monumentální až severskou harfou jednoznačně ikonograficky i významově odkazoval na vypravěče epických bojových událostí ossianovského vzoru. V tomto případě konkrétního, byť bezejmenného autora údajné středověké básně *Poražení Sasů* (jinak *Beneš Heřmanův*) z Rukopisu Královédvorského, jak dokládala od 1822 připojená *Objasnění obrazů* Václava Hanky.<sup>315</sup> Do stejného motivického

---

<sup>312</sup> *Kralodworsky rukopis*, Praha 1829, s. 226.

<sup>313</sup> Karel Vinařický, *Warito, Varyto a lyra*, Praha 1843, s. 2. Zde sice jmenován v první větě Arión, nicméně všechny další úkony jeho lyry, včetně matky Múzy, byly jednoznačně orfeovské, došlo zde tedy patrně k záměně mytologických figur. Korintský Arión (pololegendicky z asi 8. století př. Kr.), vzhledem k Hérodotem tradovanému příběhu (avšak nikde jinde) o záchraně delfinem před utonutím, disponoval pochopitelně atributem strunného, nicméně vždy v mořském prostředí a spíše s kitharou než lyrou.

<sup>314</sup> Petrů, cit. v pozn. 237, s. 19.

<sup>315</sup> Antonín Machek, *Dějiny České v kamenopisně vyvedených obrazech představeny od sgednocených Umělců Akademie Pražské*, Praha 1820–24, list 41c (dle exempláře ve sbírkách Památníku národního písemnictví). Hankův text cituje „svou“ *Balladu z Kralodvorského Rukopisu* jak v *Objasnění* z 1822–24, tak z 2.

vzorníku spadal i bardovský průvodce další dobovačnou scénou, tentokrát s misionářským finále, na Friesově rytině k výjevu *Obrácení Prusů. Přemysl Otakar* (obr. 80). Zde, bez přímého Hankova angažmá, by ji bylo možné ztotožnit buď s některým z doprovázejících dějepisců, kteří o událostech dobytí pruské země českým králem referovali, nebo s typizovaným gótsko-pohanským bardem, druidem, jehož mělo v povinné výbavě každé keltské etnikum.<sup>316</sup>

Obdobně, ale v metonymickém přenesení na památky písemnictví zapracoval své muže slova a varyta například Mikoláš Aleš ve výzdobě foyer Národního divadla, když v lunetě *Králův dvůr* (návrh 1878, realizace 1881, obr. 81) z cyklu *Vlast* rekovi-poutníkovi ozdobil hlavu vínkem poetů, do rukou vsadil varyto a svitky a postavil jej pod výrazný solitérné strom s cílem zpřítomnit dávnověkého autora jmenovaných rukopisů, spíše než některou konkrétní postavu z nich.<sup>317</sup> V nástěnném obraze *Historie* (návrh 1878, realizace 1881, obr. 82) pak sice v souladu s ostatními kompozicemi pyramidálně gradovaných skupinek akcentoval i národnostní hledisko (heraldický lev, rytíř Jaroslav ze Šternberka, lípa, kečky), nicméně ústředního písmáka a pamětníka vybavil dobře známými bardovskými rekvizitami: dominantním stromem v krajině, laureovanou hlavou, moudrost a zkušenost zaručujícími šedinami.<sup>318</sup> Variantami na bardy a dějepisce s varyty a spisky, cíleně přidružovaných k různým významotvorným skupinám legendických postav (obr. 83), překypovalo i lidovější umění, odvozené od akademických kompozic, takže například staroslovanský kronikář ze vzorového obrazu *Libušino proroctví* Rubenova žáka Josefa Mathausera (kolem 1880), používaného jako didaktická pomůcka ve školních hodinách dějepavy, se pod štětcí agilních malířských amatérů proměňoval v antikizujícího hrajícího kitharóda nebo pasivního posluchače, zadumaně opřeného o varyto, na oponách regionálních ochotnických divadel.<sup>319</sup>

---

pouze textového vydání Václav Hanka, *Obrazy dějin českých*, Praha 1850. K sáhodlouhé dezinterpretace za postavu Záboje, potažmu Lumíra, a scénu z básně *O velkém pobití (Záboj a Slavoj)* došlo až v posledních letech.

<sup>316</sup> Tamtéž, list 50. Druhá varianta je méně pravděpodobná, bard s hvězdnou harfou stojí na křesťanské straně mezi praporci s kříží, s pohledem obráceným k nebi, v diagonále k magické postavě dubovými větvíčkami ověšeného kouzelníka s hadí holí a lebkou.

<sup>317</sup> Variantně se uváděla identifikace hrdiny Záboje: „Dvůr Králové: Rek náš jest jako Záboj bohatýrem a pěvcem zároveň.“ V. W., cit. v pozn. 228, s. 263); nebo i malíře samotného: „Rek s tváří Mikoláše Aleše.“ Žákavec, cit. v pozn. 2, s. 133.

<sup>318</sup> „Historii zosobňuje dějepisec sedící pod lipou na lvu.“ Tamtéž. „Historie tato pak – velebným kmetem na lvu znázorněna – nezaznamenává pouze příběhy, skutky a osudy památné.“ Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 12–13. „A staroch bílých vlasů i bílé brady rozbíhal se myslí po dalekých končinách prvotní vlasti, zpomínal na půtky a boje prvních časů, na statné hrdiny, na mocného vojvodu.“ Alois Jirásek, *Staré pověsti české*, Praha 1894, s. 23.

<sup>319</sup> Ilustrativní sérii tvořily právě adaptace Mathauserovy reprodukce na nedatovaných oponách v Záhoří, Přívlace, Kostelci. Detailněji včetně méně kvalitních reprodukcí Valenta, cit. v pozn. 232.

## *Záboj*

Osobitým průnikem mezi hypotetizovaným Lumírem, aktivním epickým bardem a vlastencem se měl stát lídr první rukopisné básně *Záboj*, jenž z pozice pěvce dojímal, agitoval, přesvědčoval a zároveň se v roli bojovníka vrhal do válečné vřavy v první linii. K takovým aktivitám, dle Rukopisných indicí datovaných kolem roku 805, potřeboval obě ruce, v nichž obvykle dle fáze událostí třímal varyto a mlat, meč či štít:

„Z černa lesa vystupuje skála, / na skálu vystoupí silný Záboj, / obzírá krajiny na vše strany, / zarmoutí se od krajin ode všech / i zastěná pláčem holubinným. / Dlouho seděl a dlouho se rmoutil, .../ k nim zde Záboj, odvede je v úval, / v ponížený úval hlubokého lesa. / Vstoupí Záboj nejniže dolů, / vzal varito zvučné.

Aj ty Záboji, ty pješ z srdce k srdci / píseň z středu hoře jako Lumír, / který slovy i pěním hýbal Vyšehradem / i vši vlastí, / a tak ty mnou i všemi bratry, pěvce dobra / milují bozi, pěj, tobě od nich dáno v srdci proti vrahům!“<sup>320</sup>

Základní ikonografie Záboje byla tudíž vázána textem a etymologií jména, dle požadavků na míru národnostní charakteristiky mu jeho interpreti následně upravovali oděv, šperky, náčiní i partnery. Podobně jako v jeho komparativu se v *Zábojovi* snoubila vzájemná verifikační autentizace jak vlastní osoby, tak celého díla se symbolickou hodnotou rozvinutého hrdinského zpěvu. První pokusy o výtvarnou kodifikaci se potýkaly s německy orientovanou představou o heroickém pěvci (mnichovský Cornelius Schlögel, *Záboj na skále*, 1841), takže hledání národního výrazu nejen v námětu, ale i provedení a formě pokračovalo pomalu. Ještě nad kašnou ve Dvoře Králové (1857, obr. 84) čněl na masivním skalnatém soklu typ středověkého minnesängera v kroužkové zbroji, s ověncenou přilbicí, velkým štítem, mečem a citerou, dle německého překladu varyta-zither v bilingvním *Rukopise* z 1829, byť s heraldickým lvem u nohou a alegorickými rekvizitami labutě, hada a kostek.<sup>321</sup> Ještě pozoruhodnější než samotná socha rodáka Františka Wagnera, za přispění bratra Antonína, se ukázaly okolnosti její objednávky a následné kulturně-historické konsekvence. Celou akci retrospektivně adoroval o deset let mladší aktivistický spisek, vydaný k pompézním oslavám

<sup>320</sup> *Rukopis Královédvorský*. Báseň uváděna jako *Záboj / Záboj a Slavoj / Záboj, Slavok a Luděk / O velkém pobití*, vždy jako titulní kus z epické sekce *Rukopisů*. Údajně události kolem vítězství nad Němci datovány kronikářsky před rok 805.

<sup>321</sup> „Ze skály, na níž Záboj stojí, prýští se ze tří stran voda; u každého výtoku nachází se symbol na vodu vztah mající a sice: labuť, značící čistotu, had co symbol zdraví a konečně kostka, značící stálost. Pod sochou jest do skály vtesáno jméno Záboj a něco níže slova z téže básně uvedená: "Ty mluvi k nim oteckými slovy." František Bíbl, *Socha Zábojeva*, v: Antonín Konst. Viták, *Váceslav Hanka a Rukopis Kralodvorský. K oslavě padesátileté památky nalezení rukopisu Královédvorského*, Praha 1867, s. 52.

50. výročí nalezení *Rukopisu Královédvorského*: původně nezávislá zakázka várečnického cechu na okrášení kašny s blížícím se termínem 16. září 1857 nabudila místní českou minoritu do protibachovské akce, která namotivovala i samotného Václava Hanku k návštěvě slavnostního odhalení sochy za improvizované veselice, přednášek, zpěvů a zdravic:

„A jestliže takové památky starožité u všech všudy národů takové vážnosti a cti požívají; jestliže vzdělání národové s pilí a snahou neomrzelou pátrají po památkách netoliko vlastenských ale i jinonárodních; jestliže na příklad tam Angličan s chloubou buduje si své museum Egyptské, tu zas Bavor obobacuje svou galerii Řeckou, jestliže z rumu na světlo se dobývají tu propylea Athénská, tam mury Ninivitské, aneb abycbom nezabíhali do takové dálky; jestliže národovec Německý obětuje tisíce až i statisíců (vizme dom Kolínský nad Rýnem) na starobylé své památky stavební, malířské, básnické a jakého koliv jiného druhu památky dávnověké: což Čech neměl by sobě vážiti vlastních památek starověkých? Čech směl by pohrdnouti vzácnými těmi zbytky bývalé někdy cti a slávy své? ...

Co se dotýče druhé námitky vzhledem na předmět sochařského vytvoření a provedení, uznáváme ovšem, že Záboj, kterého z hrdin rukopisních obráno k dotčenému účeli na pomník, doposud není osobou historicky opodstatněnou a dokázanou, mimo to že v hrdinské básni, kterážto Záboje opěvává, líčí se nám co zanícený, co obrana pohanstva a národní samostatnosti proti králi kterémus i křesťanskému a jinorodnímu. Než uvážíme-li proti tomu, že zde nestaví se pomník ani osobě jakési, ani zásadám jakýmsi buď náboženským buď politickým, nýbrž že zde vzdělán pomník na oslavu nejvzácnějšího našeho díla básnického ze starobylosti České; uvážíme-li dále, že hrdinský zpěv o Záboji jest jeden z nejstarobylejších celé sbírky rukopisní, Záboj pak že líčí se nám ne toliko co udatný jakýsi rek, nýbrž, čeho zvláště vzhledem na účel pomníku tohoto šetřiti slušelo, co pěvec slavný, který zpíval "srdce k srdci jako Lumír, který slovy i pěním byl pohýbal Vyšehrad i vše vlasti.“<sup>322</sup>

Podle motivace konkrétních realizací se tedy zpracování zábojovské ikonografie vypořádávalo s požadavky na historicky adekvátní rekopěvnou postavu se zadumaným či emotivním výrazem plus/nebo na symbolického reprezentanta nejstarších písemných památek plus/nebo na personifikaci epické poezie. Takové ideje měly být navíc tlumočeny národním

---

<sup>322</sup> Tamtéž. Slavnostní odhalení, posunuté na 29. září, doprovodila dále příležitostná báseň od Hanky, dedikovaná památce odhalení sochy s finálním provoláním: „ Ty Záboji pak tu pevně stůj, / a město k vlastenectví povzbuzuj!“ Tamtéž.

stylem, v případě Záboje obvykle kategorizovaným jako mohutným, krásným, přesvědčivým, pevným, impozantním.<sup>323</sup> Ikonografická typologie dále závisela na tom, zda byla figura pojímána soliterně nebo v pandánu ke svým textovým nebo alegorickým partnerům. Ať už v symetrii k předchůdci Lumírovi, mladšímu bratru Slavojovi nebo dívčí lyrice, vždy se prezentoval větší, silnější, drsnější, ráznější.

Za nejzávažnější formát byl od šedesátých let prohlášen Mánesův náhled na staročeskou historii, konkrétně tři ilustrace v úvodu *Rukopisu Královédvorského* (1856–61, nakladatel K. Bellmann): titulní list s ornamentalizovaným podkladem a postavou Záboje s varytem přinášejícím dravcem v roli reprezentanta hrdinských písní; osamocený Zábój na skále (obr. 85) a Zábój v úvalu pěje spolubojovníkům (obr. 86), z první básně *Zábój a Slavoj*. Cíleným zapracováním popularizovaných archeologických nálezů a lidových motivů v ozdobách, ornamentech nevědomky kanonizoval zábojovskou, potažmo celorukopisnou, dávnověkou ikonografii na dalších téměř padesát let.<sup>324</sup> Zajímavý detail do zábojovské typologie vnesl vídeňský Čech rubenovského školení Karel Svoboda, když si do scénérie s rozmrzelým *Zábójem na skále* (asi 1865–70, otištěno 1886, obr. 87)<sup>325</sup> přifabuloval jeho zlostně zařatou pěst a především prasklou strunu na odloženém varytě, oboje na znamení roztrpčení, nesouladu, konfliktu. Přetržená struna na lyře, loutně, kytaře, na jakémkoli strunném nástroji totiž vedle fyzického znemožnění hry narušila nejen vnitřní harmonický souzvuk nástroje, ale dle emblematické literatury i vnější politickou konkordanci, soulad, souznění (con-cordia) (obr. 19).<sup>326</sup> Svoboda použil tento tradiční ikonografický detail jistě

---

<sup>323</sup> „Tu pak co nejkrásnější, nejmohutnější zjev sestupuje do úvalu Zábój a varitem svým zpívá nejkrásnější elegii ztýrané vlasti, jež v srdce poslouchajících žilhá požárem blesků a nedá jim klidu.“ Komentář k reprodukci *Staročeského pěvce* Petra Maixnera, v: *Květy* 1867, č. 11, s. 13, s. 90. „Zábój stojí vážně a pevně... na všechem případ jest tento Zábój postava impozantní, na kterou bychom v každém ohledu s respektem pohlíželi, kdyby živouc mezi nás vstoupila.“ Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 99.

<sup>324</sup> „To jest ten lyrický bohatýr, jenž při vši přesile své „pláčem holubinným zasténá“; ten věštec nadšený a zbožný... důmysl řečníka a věhlas vojevůdce sídlí na čele tomto... kterak plápolající ty vlasy dojem této tváře dovršují! A co do forem těla... i velebný klid Zábójce doprovázející a sesilující.“ Miroslav Tyrš, *Úvahy a pojednání o umění výtvarném*, I, Praha 1901, s. 18. K totální adoraci v podstatě rozporupného umělce přispívalo především komemorativní vydání *Rukopisů. Slavné paměti Josefa Mánesa, nesmrtelného tlumočnicka zpěvů Rukopisu Královédvorského* (1886, nakladatel F. Šimáček) s doplněnými reprodukcemi návrhových kreseb a oslavnými komentáři Renáty Tyršové.

<sup>325</sup> *Světlozor* 1886, č. 17, titulní strana (spolu s č. 16. zvláštní vydání na obhajobu *Rukopisů*). „Mohutné tyto verše jsou průvodním textem k obrazu Karla Svobody, který dnes přinášíme. Zesnulý mistr zajisté nikdy netušil, že jeho Zábój objeví se poprvé českému obecnstvu – jakožto časový obraz! ... Originál Zábójce, výtečně kolorovaný obraz na plátně, jest majetkem pí. Luisy Chourové, choti c.kr. notáře v Brandýse nad Labem. Právo uveřejnění udělila spanilomyslná paní ta jen „Světlozoru.“ Tamtéž, s. 259. Obraz patrně druhotná privátní varianta k ilustracím *Rukopisů*, plánovaných pro Hálkovy *Květy* a nedokončených vinou nemoci a úmrtí Svobody 1870.

<sup>326</sup> K ikonografii přetržené struny pozn. 99, obr. 19. K výtvarnému kontextu mmj. Konečný Lubomír, Comment peint-on la Fronde?, *Gazette des Beaux-Arts* 1992, roč. 120, č. 6; Helene Adhémar, Propositions a propos d'un



záměrně na podpoření účinku úvodních veršů o truchlivé situaci v české zemi, otázkou zůstává, zda si byl vědom superaktualizovaného smrtonosného vyznění v orfeovské ikonografii (Lévyho *Smrt Orfea* 1866 s prasklou strunou na lyře, obr. 28), případně prototeozofické symboliky disharmonie strun-zlé, lstivé, škodící myšlenky (neboť dle Schuré aspoň nepředstavovala Orfeova lyra standardní hudební nástroj, ale emanaci idejí a pravdy ve formě paprscitých proudů):

„Znáš lyru Orfeovu? – Zvuk to inspirovaných chrámů, Bohové jsou jejími strunami.“<sup>327</sup>

V požadované mánesovské stylizaci zadumané klidné mužnosti se nesl, a byl za to i pozitivně kvitován, také Myslbekův hliněný model sedícího *Záboje* (1873, obr. 88) a především *Záboj* Antonína Wagnera pro niku levého pylonu Národního divadla (obr. 89). Od prvních soutěžních skic (1877) po osazení (1881) prodělal stejně jako protějškový *Lumír* vícero změn dle pokynů soutěžní komise ve prospěch národního rázu, oceňovány byly mohutné formy figury, pláště, vlasů, subtilní, ale nosná diference od lyrického kolegy, preference meče jako odznaku jeho aktivit.<sup>328</sup> Taktéž o více než dvacet let později se s ikonickým prototypem musel utkat i Mikoláš Aleš v doprovodných kresbách k *Rukopisům* (kresby 1884, vydáno 1889, nakladatel A. Wiesner, obr. 90), aby právě jeho ilustrace byly sekundárně klasifikovány na nový kánon.

### **Pravý Lumír: zjevení, autentifikace a vzájemné interakce**

Paralelně se svými výše zmiňovanými partnery v ikonografii vyrůstala z obdobných predispozic také osoba a osobnost Lumíra, omezená zdola datem narození 1817 a shora obdobím uvažovaného vyvanutí kolem 1926 (Muchovy návrhy ke *Slovanstvu*). Jeho primárně poetické, múzické, šerověké charakteristiky nicméně rozněcovaly sensitivní (taktéž pragmatické) duše umělců ještě o něco plaměněji, než tomu bylo u anonymních bardů nebo heroického Záboje. Básnické, výtvarné i hudební imaginace vytěžovaly lumírovský potenciál

---

portrait de groupe (de „Le Nain“ 1649?). L'accord interrompu ou La rupture des Accords de Rueil, *Gazette des Beaux-Arts* 1986, roč. 107, č. 6.

<sup>327</sup> Schuré, cit. v pozn. 142, s. 178.

<sup>328</sup> Ve stylové analýze Wagnerových pěvců jednoznačně převažovala inklinace k mánesovskému duchu, Miroslav Tyrš byl mezi komisaři se svou rezervovaností spíše osamocen (srov. Tyrš, cit. v pozn. 324): „Neníť to ovšem onen „lyrický bohatýr“ ... budiž nám však dovoleno zároveň vyslovit, žeť sobě nepřejem, aby typy Manesovy směrem podobným jako při tomto Záboji ještě dále se vyvíjely.“ Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 189.

s takovou razancí, že by se po druhé polovině 19. století jistě prosadil mezi první pěti favoritních postav bájného českého dávnověku, hned za Libuši, Přemysla, Vlastu a Šárku.

### ***Rukopis Královédvorský, Děvín, Slávy dcera***

Jak bylo diskutováno výše, Lumírovu prvotní existence definovaly literárními pretexty s antickou, přesněji řeckou mytologickou afinitou, dílem maskovanou, dílem přiznávanou, dílem anekdotizovanou. Již od prvních vydání *Rukopisů* cítil Václav Hanka potřebu absentujícího, pouze v reminiscenční parabolě k Zábojovi zmiňovaného pěvce dále komentovat, vymezovat: „Lumír zpíval ještě dříve“ (1819), „Lumír, dávný věstec“ (1829) jej mělo časově zařadit do mlžného dávnověku vyšehradských, možná Krokových, možná Libušiných časů; posláním „slowy i pěnim pohybal Wyšehrad i vše vlasti!“ (1819) bylo běžně identifikováno s orfeovským potenciálem (kapitola Vyšehradský Lumír – thrácký Orfeus).

Lumírovská postava již záhy zhmotňovala kýženou historicitu, hodnotu kvality a vyspělosti národního umění, a to nejen v rámci mikrosvěta *Rukopisů*, nýbrž i v generalizovaném pojetí českého zástupce v řadách slovanských, respektive celoevropských slavných pěvců minulosti, jež pro současné poetické literáty skýtal (sebe)identifikační potenciál, zatím však nedosahující orfeovských rozměrů. Proto i v úžasně překombinované a panslovanskou tematikou hýřící adaptaci řecké *Odyssei* a *Argonautiky* od česky píšícího, v hexamtru básníčeho Slováka žijícího v Uhrách Jana Kollára se o rukopisném Lumírovi bájí, kdežto s Orfeem splývá (*Slávy dcera. Lyricko-epická báseň v pěti zpěvech*, torzálně 1824, kompletně 1832):

„By se Homér, a ten, jehož Múzy / řecké mláďky pěly, navrátil, / i ten, který barvy potratil / při Kampaspě, Apelles, a druzi; / onen básníř, který zpěvem hrůzy, / jimiž Dido mřela, ošatil, / až tam k tomu, jehož zachvátil / pohled Laury a hnal do Volkuzy; / i náš Záboj, a ten, který hýbal / varytem svým hrady královské, / neb kde koho Apol ještě líbal; / všickni by se, spolek učiníce, / dílo toto mistrovské / slaviti jali, jiných nechajíce.“<sup>329</sup>

...

---

<sup>329</sup> Jan Kollár, *Slávy dcera. Lyricko-epická báseň v pěti zpěvech*, Praha 1862, s. 55, znělka 93. Ve *Výkladu, čili Přímětkách a vysvětlivkách ku Slávy dceři*, s. 45 (původně ke 2. vydání) Kollár sám doplňuje jméno Lumíra do výčtu umělců, kteří by jistě byli rádi slavili Mínu/Slávy dceru, kdyby ji znali. Aktuální identifikace s Amfiónem je mylná (Kollár – Putna, cit. v pozn. 119, s. 64).

„Jako Argonauti do Kolchidy, / aby zlaté rouno dostali, / samotráckým mořem plovali / nesouc mužně všechny bídy; / vlnobití tu, tam Stymphalidy, / onde býky, draky potkali: / tak my jsme se nyní čítali / s Mílkem do těch slavných hrdin třídy: / on byl Jason, Orpheusa jméno / mně dal, Arkonskou pak stanici / jako rouno, za cíl položeno; / by jsme v nástroj náš ji vzali lodní, / A pak, jako dobří dědici, / všechny Slavy sjednotili pod ní.“<sup>330</sup>

...

„Co se osmé společnosti týče, / tu lid kratochvílí básnický: / Bojan Lumíra, a Lomnický / vítá jako bratra Gunduliče; / usmívá se Záboj na Kačiče, / k Závíšovi kráčí Krasický, / Deržavina Wežyk, Mišocký / ozdobuje věncem Woroniče: / Lomonosov mluví s Kochanovským, / se Streycem se baví Hruškovič, / Holý, Vodník, Zdirad se Žukovským; / vůkol nich se i pleť krásná vine: / Družbacka a Anna Božkovič, / Dobromila, Bunina a jiné.“<sup>331</sup> (s. 228, Znělka 24)

Pokud už Kollárovi k adoraci Míny-dceři Slávie nedostačoval orfeovský lyricko-milostný slovník, sáhl po romantické ossianovské atmosféře:

„Ze všech synů, co jich koli vládný / Apol k ledné poslal stěžej, / nejímá mé srdce silněji, / jako onen soused Hekly, žádný; / byť vůz Kairbrův zpíval aneb zrádný / únos, Fingalovu trofeji, / stavěl karny aneb raději / v bouř a oblak kryl svou lyru vlnadný; / plnost krásy, tužba, lásky rána / srdce téměř citem rozčesly, / kolikrát sem čítal Ossiana: / dnes mi ale zpěvy tyto krásné / báseň v sobě od Ní odnesly, / při níž sláva Barda toho hasne.“<sup>332</sup>

Stejnou formou hravosti a zmatenosti obrazů, nakombinovaných s perfektní intelektuální erudicí, disponoval i burleskní epos *Děvín. Báseň směšnohrdinská v dvanácti zpěvích* (*Děvjin*, 1805, ilustrace Josef Bergler) angažovaného raného obrozence Šebestiána Hněvkovského, který v o dvacet let pozdější přepracované sentimentální verzi *Děvín. Báseň romanticko-*

<sup>330</sup> Tamtéž, s. 99, znělka 46. Plavba podél Baltu měla připomínat nautické argonautské dobrodružství s cílem v Arkoně na Rujáně –Kolchidě za zlatým rounem –korouhví na krovu Svantovítova chrámu.

<sup>331</sup> Tamtéž, s. 228, znělka 24. Koncentrace bájných, historických i současných slovanských pěvců, básníků a spisovatelů v panslovanském nebi, jak básníku/Kollárovi referuje duch zemělé Míny. Dobromila je Magdalena Rettigová. Znělky 434–435 hovoří o slovanských výtvarných a hudebních umělcích v kunsthistorické směsi od starobulharských ikonopisců, po renesanci, baroko, současnost. Kollár cíleně manipuloval se jmény bez ohledu na kvalitu či žánr ve prospěch národnostní hodnoty. Detailněji Jan Kollár, *Slovník slavjanských umělců všech kmenův*.

<sup>332</sup> Tamtéž, s. 41, znělka 66. *Vysvětlivky*: „Bardové byli zpěvci a básníci u severních národů.“, s. 36. Kollár autenticitu Ossianových básní nijak neřešil.

*hrdinská v osmnácti zpěvech* (1825, vydáno 1829) názorně ilustroval na malém vzorku posuny v interpretaci jak lumírovské postavy, tak rukopisných, potažmo legendických témat obecně. Velký úspěch komických veršů mladého Hněvkovského (*Děvín* 1805), snad ještě populárnějších než jeho veselá rytírna *České Amazonky aneb Děvčí boj v Čechách pod správou rekyně Vlasty* (1792, podle kroniky Prokopa Šedivého), totiž namotivovaly Václava Hanku k vytvoření „vlastního“ příspěvku k českému dávnověku, avšak na seriózní, sofistikované, národnostně vyhraněnější bázi (*Rukopisy*, 1817; *Dějiny české v kamenopisně vyvedených obrazech. Objasnění*, 1822–24). Tyto náměty pak jako faktografický zdroj zapracoval právě Kollár (1824), jehož panslavistické nadšení a celoevropský rozmach se zase odrazilo v uhlazenějším, didaktičtějším Hněvkovského druhém *Děvíně* (1825).<sup>333</sup> Zde již totiž vystupoval i pěvec, mudrc, Přemyslův rádce Lumír, aby homérovskými ódami vzýval Šemíka (Pegasa), Umky (Múzy), Bohuši/Minku (Athénu), Milka/Lela/Polka (Amora) a s lyrou i varytem zpíval o mírnosti, hudbymilovnosti, pospolitém řádu mezi pohlavími i člověkem a přírodou a o přicházejícím křesťanství (!). Všechny Lumírovy výstupy byly doprovázeny tradiční rukopisnou ikonografií o „hýbání hradů“:

„Český Pegaze! Ó slavný Šemíku... / přispěj někdy ke vznášení básníků, / hled' jej do oborů nadvětrných vznésti.

...

Osude, nám krutý, příznivý byls Řekům, / vytrhnul jsi z nepaměti věkům / Homerovy na vždycky sestkvoucí zpěvy, / Ulissovou moudrost, Achyllovy hněvy... / Zachránil jsi také Ossiana, / zpěvce Kaldonského živé květy, / pučí a nezvadnou nikdy lety, / zachovala divná paměti je schrána; / oslavu též získalo mu v bitvách dřevce, / ale větší nesmrtdelné lyry dary / darmo hledám, božské staré české pěvce, / jejich plody ducha zachvátily zmary. / Pouhé Lumíra jmě přišlo na potomky, / blaze, že se vlasti uchovaly zlomky. / Kde jsou chvalozpěvy starých bohů? / Kde všech reků Vltavy a Visly? / Nepozůstalo nic z jejich slohu, / z děvčích písní jenom pouhé smysly. / Nu, co zbývá, než porážet znovu dráhu, / vésti národ k uměn blahu.

...

---

<sup>333</sup> Antonín Procházka, *Hněvkovského Děvín romantický* (bez bibliografických údajů, Památník národního písemnictví, sign. 11 75 f 83), s. 285. „Děvínou romantickému pomáhala Musa Hankova.“ Tamtéž, s. 464.

Mezi nimi Lumír, o němž znělo slovo, / že se zpěvy hrdinskými zvěčnil, / předpuštěný takto k Vlastě zvěčnil: / Zvlášť ty, reku libozpěvný, / podrtit jsi v stavu lyrou náš hrad pevný! / Žádná s tebou nepustí se do zápasu; / koho slaví varito tvé, ten jest blah.

...

Jme se panoš Lumír pěti při varitě, / ze strun zlatých laudí libé zvuky; / tichne hovor, tichnou výmluvnosti hluky. / O kýž tak mé zpěvy citem nadechnuté / přesily té jeví, aby svými toky / pohnuli i myslí, oběma i hrady. / Dozpívav tak, poodkládá lyru.<sup>334</sup>

Smířlivý happy-end příběhu o dívčí válce sice opakoval finále z prvního komického eposu, nicméně idealizace rodinného života (z pohledu šedesátníka Hněvkovského) a snaha o nalezení protokřesťanských stop i v české prehistorii byly křečovitými inovacemi.<sup>335</sup> Přínosem pro lumírovskou ikonografii byla akcentace jeho umělecko-pacifistických názorů a vůdcovská role ve skupině dalších pěvců, pěvkyň, bardek, hudebníků a básnířek se zlatou lyrou, varytem, loutnou či harfou, jako žádaná připomínka múzických talentů českého dávnověku (Touhomilá, Slavka, Božka, Dobrožizeň, Květka, Dobroslav). Právě takovými zpěvy totiž možná Lumír „hýbal vší vlastí.“<sup>336</sup>

Pokud byla básníkům Kollárovi nebo Hněvkovskému nárokována jistá dávka fabulační licence, tak komentáře o Lumírovi od dějepisecských autorit Jungmanna nebo Zapa dodávali rukopisnému pěvci punc opravdovosti. Opatrnější historici nekonkrétně poukazovali na přirozenou zpěváckou tradici u českých Slovanů (František Palacký, Pavel Josef Šafařík, Václav Vladivoj Tomek),<sup>337</sup> naopak obdivovatelé zlatého věku národního básnictví ji zhmotnili do osoby Lumíra, případně Záboje, vážených mistrů lyricko-epického básnictví, sahajícího až do indoevropské pravlasti:

---

<sup>334</sup> Šebestián Hněvkovský, *Děvín. Báseň romanticko-hrdinská v osmnácti zpěvech*, Praha 1829, zpěv I, 7; zpěv IX, 8–12; zpěv IX, 39–40; zpěv XVIII, 68–83. „Já mám v sobě dosti živé žíly, že si mohu smělou rukou do strun české lýry bříknouti. ... Sedněte vy [Hněvkovský] si na domácího Pegasa – nebo jak si to šlechetně zvíře pokřtíte.“ V. Š. K., *Šebestián Hněvkovský, Životopisný nástin. K slavnosti odhalení pomníku dne 28. června 1870 slovutnému vlastenci zdělaného na rodném domě v Žebráce*, Praha 1870, s. 18.

<sup>335</sup> Poselkyně Duchka z Řecka: „Řecká země, světa učitelka, posílá ti umky pro útěchu, má tam nazbyt téhož uměn světla.“ (zpěv IX, 35) a Duchoslava z Vlach: „Kdo Řím zhlídne, srdce jemu jato“ (zpěv IX, 25) referují o přicházejícím křesťanství, které Vlasta oslavuje jako smírné a milostivé k ženám (versus islám/mohamedánství a mnohoženství).

<sup>336</sup> „Jsou to skaldové, bardové, trouveři, minnesängři, guslaři, čeští Zábojové a Lumírové. Zvláště uctivě se básník chová k Lumírovi „o němž znělo slovo, že se zpěvy hrdinskými zvěčnil.“ Procházka, cit. v pozn. 333, s. 459–462.

<sup>337</sup> František Palacký, *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě*, Praha 1848, s. 79, 207; Pavel Josef Šafařík, *Slovanské starožitnosti*, Praha 1837, *Předmluva*, s. 771–772; Václav Vladivoj Tomek, *Dějepis města Prahy*, Praha 1855, kapitola 1.; Václav Vladivoj Tomek, *Obrazy z dějin českých a rakouských*, Praha 1881, kapitola 3.

„Básnictví českého nejstarší památky pronášejí známky jak vysoké jeho dokonalosti, tak velikého stáří, a potvrzují domněni Walentina Skorochoda Majewského (Pamětník Waršavský, 1820, V, s. 89), že od thráckého Thamíra, o kterém vzpomíná Homér, až do českého Lumíra a Záboje pokolení Slovanův udržovalo nepřetržité pásmo bardův, čili takzvaných v sanskritě učencův Bharady, dějův bohyně. Lyrickoepický okres básnictví, zdá se, byl nejobyčejnějším polem starodávných pěvců. ... Byl to zlatý věk, krásný květ národního básnictví ne odjinud vštípený, ale samorostlý, živé barvy plný.“

338

„Národní zpěváci požívali úcty celého národu, a památka jejich dlouho se zachovávala od pokolení do pokolení, neboť prastará píseň praví o Lumírovi, který slovy i zpěvem hýbal Vyšehradem i vší vlastí. Nynější naše hudbymilovnost má své kořeny také v nejdávnější ještě pohanské minulosti.“<sup>339</sup>

Impulzem k ještě barvitějším komentářům tohoto typu se staly oslavy padesátiletého výročí objevení *Rukopisu* v týdnech kolem 16. září 1867:

„Jeden [obraz v *Rukopisu*] připomíná slavného druhdy pěvce Lumíra, který pěním pohýbal Vyšehrad i všechny kraje, k němuž se Záboj pějící srdce k srdci přirovnává. Jen jediný svého druhu jest tento obraz, než tím vzácnější, čím skvěleji označuje povahu dávných věků otců našich. ... A zajisté, jestli národ takovou úctou ku slavnému pěvci svému lnul, že hrdinu nade všechny ostatní vynikajícího, Záboje, s ním srovnává, tož byl národ tento útlocitný, dojmů vyšších schopný a jim přístupný.“<sup>340</sup>

...

„A před věky přec v žirné naší vlasti / se pohýbaly zpěvem českým hrady, / a srdce k srdci pělo v dobách strasti, / při písni poráženy vrahů rady! - / Umlkly písně naše. .../  
Tak vzbudily se českém na Parnase / poznovu písni dávných zvuky jaré, / a Lumírové

---

<sup>338</sup> Jungmann, cit. v pozn. 311, s. 8, 15. Aktivita polského sanskritologa a obrozeneckého aktivisty Walentina Skorochoda Majewského zahrnovaly jak indoevropská studia, tak bohemistiku, včetně překladu Záboje a dalších komentářů k *Rukopisu Královédvorskému*. Detailněji Dalibor Dobiáš, České Rukopisy a polské návraty k národním zpěvům, v: Martin Hrdina – Kateřina Piorecká (edd.), *Historické fikce a mystifikace v české kultuře 19. století*, Praha 2014, s. 55.

<sup>339</sup> Karel Vladislav Zap, *Česko-moravská kronika*, I., Praha 1862, s. 58.

<sup>340</sup> Josef Truhlář (=Tálinský), O přirovnáních a podobenstvích rukopisu Královédvorského, *Světozor* 1867, č. 10, s. 90–91.

pohýbali zase / našeho Vyšehradu skály staré, / a Zábojové srdce k srdci vzpěli, / že v žilách krve proudy láskou vřely.<sup>341</sup>

## Od Karnevalu po Lumírovu Múzu. Výtvarné projekce (1848–1899)

Prekážky k výtvarnému zpracování Lumírova referenčního příběhu kladly jak ideové spory o zatím nedefinovanou podstatu národního výrazu, tak praktický souběh prvních *Rukopisných* edic (1818, 1829, 1835) s vydáváním rozsáhlých vizualizovaných *Dějin* Antonína Machka (1820–24), které tak do jisté míry suplovaly litografickou ilustraci českých dějin. Kritické připomínky k Machkovu umělému archaisovanému až germanizovanému stylu a přílišný naturalismus sice zaznívaly od prvních sešitů, ale ani Hankova retroaktivní ekfráze ani angažování talentovaných pražských Akademiků nevněsly do těchto alb žádného pravého Lumíra. Taktéž ani Františkem Horčíčkou ručně malované listy, přizpůsobované již vytištěným textům z 1843, nebo školní kresebné práce Josefa Hellicha či Josefa Mánesa z téhož období Lumíra nezachycovaly.<sup>342</sup>

Jak symptomatické pro mystifikační podstatu *Rukopisného* pretextu, že hned jedno z prvních vyobrazení Lumíra postihlo zmatení pojmů. V původně čistě zábavno-performační kratochvíli karnevalových oslav 29. února 1848, pořádaných uměleckým spolkem Concordia a které se až soukolím pařížských revolučních událostí staly i politickou platformou, totiž vystupoval na jedné z čelních pozic maškarního průvodu v sekci bájných pěvců *Ein Barde (Wěštec)* vedle *Ein Skalde (Skalda)*, jak ukazuje rytina *Program maškarního průvodu při plese pražských umělců* (Josef Koruna, Bedřich Havránek, 1848, obr. 91) s popisem jednotlivých kostýmních rolí.<sup>343</sup> I takto fantasticky, doslova s ohledem na titulní postavu alegorie Poezie, sedící na alegorii Fantazie-sfinze, stylizovaná autentická památka na tuto akci zachycovala realitu, zdá se, co nejpřesněji, posuny v identifikaci přinesly až následně jeden textový a jeden výtvarný komentář. V titulní dvojici vousatého opláštěného muže s věncem hrajícího na harfu a mladšího s čapkou a loutnou, potažmo citerou totiž jeden zastupoval

<sup>341</sup> Josef Truhlář (=Tálinský), *Ku dni 16. září*, tamtéž.

<sup>342</sup> Roman Prahel – Pavla Machalíková, *Od restaurování k padělání, od padělání k inspirované tvorbě*. František Horčíčka, v: Hrdina – Piorecká, cit. v pozn. 338, s. 83–89.

<sup>343</sup> Pořádání takových férií patřilo k běžnému spolkovému životu například v Mnichově, kam velká část pražských malířů a sochařů odjížděla od 40. let na studia. Proto i formátování grafického listu včetně jednotlivých motivů odkazuje na místní ilustrační praxi. Taťána Petrasová – Roman Prahel (edd.), *Mnichov-Praha. Výtvarné umění mezi tradicí a modernou*, Praha 2012; Adam Hnojil (ed.), *V zajetí vášně. Sbirka Patrika Šimona*, Olomouc 2004, kat. č. 557, s. 304–305.

anonymního věšteckého barda a druhý pojmenovaného skalda Saemunda Sigfussona, islandského intelektuála, básníka, cestovatele konce 11. nebo počátku 12. století, jenž sestavil nebo z run přeložil staronorský epos *Edda* (objevenou až 1639). Jenže, kdo byl kdo, když pamětník Josef Václav Frič zpětně, tedy s jistým rizikem nepřesnosti, vzpomínal na první skupinku průvodu včetně „českých výtečníků“:

„Hned v čele Mikovec-Lumír, vedle staroněmeckého barda, jehož v tuří kůži na plecích představoval stavitel Kraner.“<sup>344</sup>;

a Josef Navrátil namaloval někdy před 1861, tedy patrně ne z autopsie, *Poprsí skalda* s přípisem „Ein skalde Sämund Sigfusson“ (obr. 92)? Jak šla u Čechů Břetislava Ferdinanda Mikovce, pozdějšího vydavatele časopisu Lumír, a Josefa Krannera, architekt, dohromady polarita Lumír-staroněmecký bard, skald-věstec, harfa-loutna? Proč byl jeden vyobrazěn jako uhlažený středověký rytíř s loutnou a druhý jako dávnověký homérovsko-ossianovský kmet, hodnoceno současnou vizuální zkušeností? S ohledem na dosud neukotvenou lumírovskou výtvarnou ikonografii se nelze při pokusu o správnou titulaturu spolehnout ani na fyziognomii mladý-starý, ani na historicitu oděvů, pokrývek hlavy či kompoziční rozvržení ve skupině (pořadí v tištěném programu bylo koncipováno víceméně chronologicky, ve výtvarné ilustraci hieraticky), ale patrně jen na klíčový atribut hudebního nástroje: tedy u staršího muže vpravo harfa, u mladšího vlevo loutna, respektive citera. Jako „zither“ bylo totiž do němčiny překládáno Rukopisné slovanské varyto, odvozované ve starověké parabolě od strunného barbitonu, lyrového nástroje s někdy pevným krkem pod strunami:

„Varito /Zither/ patrně řecké barbiton připomjná. Tento hudebnj nástrog byl bez pochyby oběma národům spolný.“<sup>345</sup>

„Jen jediné jméno takového nástroje zachovaly nám naše staré památky, jest to Zábojovo zvučné varito, bezpochyby nástroj strunami potažený.“<sup>346</sup>

Asi netřeba předpokládat, že návrháři kostýmní výpravy maškarního průvodu či domácí garderobiéři, natož tvůrci grafiky nějak speciálně studovali historiografii starověkých hudebních nástrojů, ať už starořeckých nebo skandinávských, spíše se asi pragmaticky vybavili tím, co bylo dostupné a k masce vhodné. Tedy k představě o severském, vikingském či obecně germánském divokém vousatém skaldovi harfou, k bardovské stylizaci Lumíra

<sup>344</sup> Josef Václav Frič, *Paměti*, Praha 1939, s. 82

<sup>345</sup> *Kralodworsky rukopis*, 1829, *Poznamy*, s. 225.

<sup>346</sup> Zap, cit. v pozn. 339, s. 58.



citerovským varytem. Z poznámkového aparátu k *Rukopisu* z 1829 se asi vygenerovala i zavádějící charakteristika z programového popisku *Ein Barde (Wěštec)*, neboť na první pohled věštecká, stařecká, magická, v pohanské mytologii třeba druidovská, vizáž by měla patřit k vousatému muži s harfou, nicméně přináležela zcela konkrétně Lumírovi:

„Lumír – dáwnný wěštec.“<sup>347</sup>

Pravdivou zprávu o jedné z prvních lumírovských výtvarných reprezentací tedy přinesla jak grafika *Programu*, tak Fričovy *Paměti* a vylučovací metodou i Navrátilův obraz, jen bylo potřeba je příslušně dekódovat. Že taková imaginace perzistovala i v dalších dekádách dokládala výše zmiňovaná Wagnerova socha *Záboje* na kašně pro Králův dvůr (1857, obr. 84) i první návrhy *Lumíra* a *Záboje* bratra Antonína na fasádu Národního divadla (1877).

### **Lumír Václava Levého**

Zcela jiným směrem se představy o lumírovské ikonografii ubíraly u sochaře Václava Levého. Nemohl být zasažen stylizací s karnevalové maškarády, neboť v té době stále pobýval v mnichovském ateliéru u Schwanthalera (nehledě na to, že představiteli jeho poloaktu v lehké sukničce by bylo při únorových venkovních fériích velmi chladno), navíc byl ovlivněn klasicistní estetikou realizací svého učitele pro Veithův plánovaný Slavín a dalšími svými mytologickými pracemi. Z jinak dějpravných událostí epické části *Rukopisů* si pro sochařské zpodobení musel Levý vybrat nějakou solitérní postavu, takže zvažoval-li chronologické řazení budoucí rukopisné galerie, jako nejstarší mu jednoduše vyšel *Lumír* (1848, obr. 93, 94). Formální předobraz v klasické mramorové Lyssipově soše *Area Ludovisi* vhodně konvenoval s tradovanou paralelizací jak celého *Rukopisu* k antickým eposům, tak konkretizaci staročeského pohanského Lumíra se starořeckým pohanským Orfeem, a to ve všech dosažitelných vydáních (1819, 1829, 1843).<sup>348</sup> Typizovaný mladistvý Orfeus v říze a sandálech přece vždy při hře na lyru seděl vavřínem ověncený na skále a se zpěvem na rtech citově pohnul a dojímal živou i neživou přírodu, proto i Levého vyšehradský *Lumír* mohl ovládat pomyslnou krajinu s adaptovaným barbitonem-varytem s trsátkem na klíně, lipovým věncem a kečkami-copánky ve vlasech, krpce na nohou. Jen onen naznačený knírek nad

<sup>347</sup> *Kralodvorsky rukopis*, 1829, *Poznamy*, s. 226.

<sup>348</sup> „[Levý] studuje nyní kralodvorský rukopis a chce nám z něho několik sochařských uměleckých výtvorů před oči předvésti. První socha bude Lumír.“ *Slovanská lípa*, 28. 11. 1848, v: Marie Černá, Lumír Václava Levého, *Umění* 1958, s. 302. V citátu se bohužel přesný typ *Rukopisu* nezmiňoval.

horním rtem vybočoval z tradiční orfeovské ikonografie. Proklamované mánesovské inspirace byly jistě pro sochaře přínosné ve věci archeologicko-folklórních citací (pažní náramek, lidové krpce a kečky), vymezujících Lumíra jako slovanského, potažmo staročeského pěvce, nicméně směr a pojetí určovala jednoznačně orfeovská ikonografická tradice.<sup>349</sup>

Horší rozpoznatelnost v sádrovém provedení a reklamní zkratkovitá formulace asi způsobily záměnu u levé nohy ležících svitků za mlat (což by se znalci zábojovsko-lumírovské typologie nemělo stát, obr. 95), nicméně jak masová distribuce odlitků (od 1850), tak grafické reprodukce na titulním listu kalendáře *Koleda* (1852, s Vltavou a Vyšehradem v pozadí) nepochybně přispěly k utvrzení populární představy o podobě Lumíra (například dnes ztracená opona s Levého *Lumírem* z malého sálu v Besedním domě v Brně, před 1876).<sup>350</sup>

### **(Ne)Lumír Josefa Mánesa**

Pokud tedy sochař Václav Levý, s trochou nadsázky, orfeizoval Lumíra, kreslíř a malíř Josef Mánes jej zábojizoval, respektive svého Záboje syntetizoval s Lumírem. V případě doprovodných ilustrací k básni *Záboj* (obr. 85, 86) se identifikace jasně vážala s textem, přesto Josef Mánes ideově neustrnul a případnou stylizaci staročeského pěvce dále varioval. Svým malovaným *Praporcem zpěváckého spolku Lukes na Smíchově* (1868, obr. 96) završil soubor obdobných zakázek (od 1848 asi 11 realizací), které mu kromě slušné obživy a celozemské popularity přinesly i možnost procvičovat se v ornamentice, drobné dekoraci, alegorické stylizaci. Vedle *Hlaholského* (1862) a *Řípského praporu* (1863) asi nejvýpravnější realizace nesla na pohledové straně stojící postavu krásného plavovlasého mladíka s lipovým věncem ve vlasech, subtilním varytem na hrudi a řasnatým oděvem s mnoha ozdobami v celofigurové aureole zlatých rozvilin. S přihlédnutím k pohledné lumírovské tváři u Levého a tradované lyričtější podstatě jeho zpěvů se zdála identifikace s bájným pěvcem nepochybná, nicméně motto „Pěj, pěvce dobra milují bozi“ upřednostňuje doposud nevyzdvihovanou stránku Záboje, jeho lyričtější lumírovské dědictví. Hrdinou Zábojem a týmž veršem se navíc běžně zaštiťovaly právě zpěvácké měšťanské spolky, ať už jen ve stanovách nebo právě na

---

<sup>349</sup> Ikonizace symbiotické národně uvědomelé spolupráce Levého a Mánesa se datovala už do sedmdesátých let v posmrtných apoteózách, přes komentáře k realizacím Národního divadla a gradovala v 50. letech 20. století, takže je nutné nahlížet ji kriticky: „Typ Lumíra jistě vyplynul z myšlenkové i umělecké spolupráce Levého a Mánesa. ... I v Mnichově promýšleli tuto problematiku [*Rukopisy*], jistě se již tehdy formoval v jejich představě typ staroslovanského hrdiny, který chtěli oba ztvárnit.“ Tamtéž, s. 302, 303. „Josef Mánes byl českému malířství tím, čím rovněž nezapomenutelný Václav Levý českému sochařství. ... Mánes a Levý byli červánky slávy českého umění!“ Jan Neruda, *Kritické spisy Jana Nerudy VIII. Umění*, Praha 1913, s. 62–63.

<sup>350</sup> „Asi za měsíc již budou se odlivy tohoto díla prodávati. Lumír sedí na skále, vedle sebe má mlat a v ruce varyto a má v obličejí trochu pozdvíženém tak živý výraz, že bys myslel slyšeti jeho zpěv polootevřenými ústy libě vycházející.“ *Slovan*, listopad 1850, s. 1598, v: Černá, cit. v pozn. 348, s. 304, pozn. 3.

reprezentativních praporcích (například mužský pěvecký spolek ze Dvora Králové, 1862, malíř J. Fiedler).<sup>351</sup>

Obdobně na titulní straně k *Rukopisu královédvorskému* (1861) flankuje bohatě ornamentální rámeček vedle holubičí něžné dívky-milostné písně Záboj s poodhaleným mečem v pochvě v roli reprezentanta hrdinské epiky, jemuž varyto přináší v zobáku dravec, nikoli pravzor Lumír (obr. 97). Zoologická specifikace dravého ptáka, obvykle přidružovaného k jednomu nebo druhému bájnemu pěvci, oscilovala mezi ostřížem (krahujcem) a orlem, symboly rychlosti a bystrosti, jak uváděly *Rukopisy*, pozdější splynutí se sokolem vykryštovalo asi až z druhotného kontextu angažovaných aktivit Sokolského spolku (1862).<sup>352</sup> Na stejném principu zapracoval Záboje s varytem a mlatem na frontispis (1873, obr. 98) i Josef Scheiwl, jenž architektonický rámeček ochudil o mánesovský fantastický ornament, dovybavil jej však populárním motivem odhrnovaného závěsu, po vzoru Maixnerovy kresebně i ikonograficky úžasné titulky pro Zapovu *Česko-moravskou kroniku* (1862, obr. 99).

### **Vícenásobné v(V)aryto**

Jednu z prvních konkrétních komparací, zjevně adaptovanou dle reportáží o Wagnerových sochách pro Národní divadlo, použil na titulním listu svého vydavatelско-osvětového podniku učitel, hudebník, činovník Emanuel Binko z Třešti a Brtnice, když mezi léty 1878–91 patronoval, redigoval i autorsky připravoval vydávání hudebního měsíčníku *Varyto*. Na první pohled okrajové aktivity měly dalekosáhlý dopad na hudební kulturu a praktickou i teoretickou muzikální gramotnost v Čechách a na Moravě, neboť odběratelé, nejčastěji kantoři a spolky, pak zde uveřejňované hudební příspěvky v zápětí secvičovali a prezentovali. Tudíž stejnými distribučními kanály jako obsah časopisu se šířila i obrazová typologie pěveckého páru od kreslíře a rytce F. W., patrně některého z moravských ilustrátorů, pracujících pro tiskárnu J. F. Kubeše v Třebíči (od VII. ročníku tiskárna v Lipsku, obr. 100): zažitá ikonografie oba pěvce nijak nekonfrontovala, naopak vyrovnáním tušené věkové diskrepance synchronizovala, jen je v tyršovském duchu (v případě Wagnerových soch) vyspecifikovala: stojící Záboj v kratším oděvu bez rukávů, s demonstrativním mlatem a mečem před varytem, kalotovou přilbicí a ozdobami; sedící Lumír v dlouhém řasnatém šatě,

<sup>351</sup> Rudolf Kuchynka, *Mánesovy prapory*, Praha 1921, s. 6–66. O Mánesově kresbě *Umělcův sen* (1868), citující malbu na praporu jako produkt snové muzické inspirace Roman Prahl, Josef Mánes: *Umělcův sen*, v: *Proudý české umělecké tvorby 19. století: sen a ideál*, Praha 1990, s. 90–99.

<sup>352</sup> „Z ptactva lesního jmenují se orel a ostříž, a jsou obrazem rychlosti. Však nejkrásnější obrazy poskytuje v básních R.K. holub.“ Truhlář, cit. v pozn. 340, s. 90.

s lipovým věncem ve vlasech, v gestu hry na varyto harfičkového typu. Nápisové pásky se jmenovkami snad nebyly pro sečtělé předplatitele ani nutné, stejně jako v liniích naznačené hradby Vyšehradu na vzdáleném pozadí za Lumírem. Inventor centrální scény využil svých umělecko-teoretických kompetencí a zručnosti, aby následoval aktuální trendy z fasády Zlaté kapličky, jež znal patrně jen z textového popisu, tudíž si je interpretoval svým způsobem (obr. 101). V kresebné aluzi na sochařské zpracování umístil oba pěvce do naznačené půlkruhové niky, horní obloučkový vlys vyplnil pseudorománským listovým ornamentem, dolů připojil nápisové pásky, pro vícedimenzionální účinek nechal přes profilaci rámce vyrůstat listy smetaníku a lipového stromku. Pokud pro středová vyobrazení osobitě rozpracoval národnostní tematiku, vzhledem k lokalizaci brtnického okresu přesně na pomezí zemí překvapivě ultra(středo)českou, architektonické orámování s rozvilinovými výhonky, velkou titulní nápisovou páskou a nástavcem s labutěmi, lyrou, vavřínovými ratolestmi a nástrojovými závěsy patrně převzal z jiné již existující matrice pro nějaké poeticko-múzické periodikum.<sup>353</sup>

### **Lumíří múzy. Augustin Němejc, Alfons Mucha, Antonín Häusler**

Ruku v ruce s ikonografickou emancipací výtvarných zobrazení od textových podkladů se nejpozději od výzdoby Národního divadla autonomizovala i lumírovská scénografie, fabulovala jeho činnost před či potom, co „slovy i pěním hýbal Vyšehradem i vší vlastí.“ Umělcova imaginace se už nemusela soustředit jen na solitérní figuru s atributy, dle charakteru a poslání zakázky ji mohli dějově i kompozičně variovat, jak už to ostatně činili například s Pseudolumíry-bardy v různých bájných uskupeních na divadelních oponách malého dechu. Dnes zničená malovaná opona *Lumír pěje Múzám* z 1885 (obr. 102) však možná jako jediná fantazirovala o přenesení helikónského nebo parnasovského chrámu Múz do západních Čech, konkrétně na Zelenou horu u Nepomuku, aby jim mohl staročeský pěvec Lumír zazpívat. V tomto případě šlo o přímou zakázku vázanou na konkrétní místo a účel, což se projevilo i v kuriózním ikonografickým konceptem. Místního rodáka, respektovaného malíře, byť autodidakta a patriota plzeňského kraje Augustina Němejce oslovila na doporučení přímo hraběnka Colloredo-Mansfeldová se žádostí o vyzdobení opony zámeckého divadla dle vlastní invence. Takový požadavek mu dovolil smísit různá ikonografická topoi do jedné scény: lokální citaci Zelenohorského zámku (v pozadí uprostřed); národnostní

<sup>353</sup> Nabízí se časopis *Lyra moravská/Lyra česko-moravská/Mährische Musik-Zeitung*, která se tiskla v téže třebíčské tiskárně od 1877. Zdeněk Culka, *Emanuel Binko. Učitel-hudebník, Žďár nad Sázavou* 1965. Pro diskutovanou divadelnicko-hudební ikonografii byl zajímavý i trofejový závěs při levém okraji grafiky, v němž jsou pospolu prezentovány jinak antagonistické hudební nástroje: strunná loutna, dechová trubka, bicí tamburína.

tématiku bájného pěvce Lumíra (bez ohledu na to, že nepocházel z *Rukopisu Zelenohorského*) a jeho zrovnoprávnění s antickými bohyněmi; univerzální poetický patronát Múz nad řemesly a uměním, s akcentací dramatických oborů v podobě trůnicí Thálie se zářící hvězdou nad hlavou a divadelní maskou v klíně. V takovém amalgámu motivů jednoznačně dominoval akční Lumír, jenž ve zdravícím gestu možná spíše nad dýmem z posvátné chrámové trojnožky prorokuje, než pěje slávu a úspěch budoucím ochotnickým performancím. Úborem, úcesem, typem varyta i krajinnou scénérií vzýval vzorek řecko-římských bohyň staročestinou jistě tak výmluvnou, že krásné patronky umění ani malí géniové nedutali a jen naslouchali (patrně stejně jako diváci a posluchači zámeckých představení).

Role inspirujícího a inspirovaného se fatálně proměnily u o dekádu mladší realizace Alfonse Muchy na návrhu titulního záhlaví literární revue *Lumír*, jenž byl zadán k vypracování v roce 1898, ale použit až na šestatřiceti číslech 31. ročníku v sezóně 1902-03. Doposud nepoužívaným figuralizovaným záhlavím chtěla redakce oslavit třicetileté výročí vycházení nového časopisu a své první číslo také doprovodila příslušným informačním článkem o Muchově tvorbě v Paříži.<sup>354</sup> Tlumočit skrze titulní záhlaví estetické, ideové či politické programy periodika byla celkem běžná a logická praxe, jak ukazovaly specializované zakázky pro *Světovzor* 1885–86 (20. ročník, obr. 103) od Mikoláše Alše:

„Duchaplná invence jeho jest jakkoli prosta přec hluboce výmluvná, ryze malebná a přitom poetická zároveň; řekli bychom, že jest to program vytčení snažení českému, snažení, jehož částečnému představení a bedlivému stopování též „Světovzor“ je věnován. ... Lýra a mlat, kteréž junák-národ na mythický v rukou třímá, budťež symbolem všeho konání vašeho, ku vzletu slova družič se čin, síla a vzmach budťež sloučeny u veškerém snažení vašem.“<sup>355</sup>

nebo souboj záhlaví a návrhů pro první čtyři ročníky *Volných směrů* (1897–1900).

Muchův úžasné vyvedený architektonický rámeček s atraktivní typografií názvu časopisu (obr. 104) tvořil pozadí k víceméně tradicionalisticky pojatému bájnemu pěvci (slovansky zapletené vlasy, mánesovské opasky, posez na vyvýšeném místě v krajině, výraz a gesto zpěvu), jemuž do ucha našeptává dívčí inspirace, múzická píseň v přičkovém plášti. Zdobné varyto téměř kitharového typu pak tento společný produkt line v secesní kouřové linii

<sup>354</sup> Česká výstava v Paříži a Alfons Mucha, *Lumír* 1902, č. 1, s. 11, včetně reprodukcí.

<sup>355</sup> Renáta Tyršová (R.T-á), K titulu, *Světovzor* 1885–86, roč. 20, č. 1, s. 14–15.

dále (v geografickém, prostorovém i chronologickém pojetí-viz předstupující půlkruh zasahující až do „současnosti“) vší zemí, hrady i horou v zadním plánu. Muchovo pionýrské pojetí Lumíra jako interpreta, etablovaného, byť šerověkého, v mlhu zahaleného pěvce a básníka konvenovalo jak s obecnými teoriemi o pozici symbolistního umělce jako předkladatele těch správných idejí, tak s účelem použití v záhlaví časopisu, jenž šířil literární a básnickou tvorbu novočeských Lumírů. Zda se mezi ně počítal i sám do národní mytologie ponořený Alfons Mucha zůstává s otazníkem, byť by stylizovaný kapitálový monogram AM na pevném korpusu ležícího varyta tomu mohl napovídat (vlastní signatura a datace vpravo dole).

Dívčí postava s kadeřavou květinovou členkou, ve všeobjímajícím peruťovém plášti na dematerializovaném těle sice mohla formálně reagovat na francouzský fenomén rodinových levitujících múz (např. 1892), zde se však spíše zhmotnila *Lumírova Píseň* z myslbekovského sousoší (realizace 1897, OBR odkaz) nebo holubice, jež obvykle nosívala lyrickému Lumírovi jeho nástroj (ostříž Zábojovi).

Obdobně v detailu, ornamentu a námětu příslušně praslovanská, ale ve výtvarné formě a celkové atmosféře melancholicky secesní byla ilustrace Antonína Häuslera k Zeyerově prozaické básni *Vyšehrad* (1899, 3. vydání s ilustracemi, obr. 105).<sup>356</sup> Zdá se, že bez muchovského vzoru by i v tak zručném kreslíři a ex-libristovi nemohla rezonovat oparová křivka mýtu, obkružující Vyšehradskou skálu, tentokrát konkretizovanou hladinou Vltavy dole a zříceninou Libušiny lázně nahoře, (viz i totožný kresebný prvek „molekul“ na Muchově hoře a Häuslerově dýmu); bohatý květinový diadém na hlavě personifikované Zeyerovy Básně-Písně; podobné gesto promluvy. Häuslerova frontispisová ilustrace musela být z podstaty knižního doprovodu narativnější, sdělující co – kde – jak – čím (píseň – na/okolo Vyšehradu – v mlhách tajemného dávnověku – česky/lipové lístky), než Muchovo jednomužné zadání pro *Lumír*, což vedlo k zahlcení grafiky prvky a motivy až k nepřehlednosti. Ta se mu naštěstí podařila eliminovat v celostránkových ilustracích k jednotlivým básnickým kruhům, kdy se soustředil na klíčové hrdiny příběhů, takže poslední oddíl *Lumír* dokonale vystihovala hieratizovaná postava sedícího kmetského pěvce

---

<sup>356</sup> Do dnešních dnů přetrvávající nesrovnalosti v bibliografických údajích způsobují nesnáze při dataci Häuslerových ilustrací. Ve všech celorepublikových knihovních fondech jsou uchovávány pouze tři exempláře *Vyšehradu* s ilustracemi (3. vydání, údajně 1896), v katalozích však běžně zaměňované za vydání Vyšehradu bez ilustrací (také 3. vydání, 1896), jichž jsou k dispozici desítky. Häuslerovy ilustrace však pocházejí až z roku 1899, jak dokládají signatury a datace přímo na grafikách, stejně jako reklamní kampaň *Právě vyšlo!* ve *Světozoru* 1899, Příloha k 51. číslu, na pořízení: „Zeyerova Vyšehradu s kresbami A. Häuslera za cenu 1.60 zl., skvostně vázané 2.60“ (s. 255).

v démonické, živly ovládané krajině, s poletujícími dravci nad hlavou a masivním varytem, ovijeným dýmem z urnové nádoby (obr. 106). Nebýt lipového věnce, staročeských šperků, oblečení a obutí, ikonografický typ by primárně odpovídal majestátnímu věšteckému bardovi keltského nebo severského stříhu, což, jak bude diskutováno níže, byl i vlastní Zeyerův záměr.

### **Vivat domus Thaliae! Národní pěvec na nároží i ve foyer**

Ideální ideovou platformou pro kanonizaci nejen lumírovské ikonografie se logicky stal nejsledovanější jazykově a etnicky orientovaný podnik druhé poloviny 19. století, tedy výzdoba Národního divadla v Praze. Kudy by se měla ubírat, naznačily již oslavy položení základního kamene 16. května 1868, v nichž vedle Múzy figurovala kněžna Libuše na Vyšehradské skále. Komise pro návrhy na zevní (1873) i vnitřní (1877) okrášlení od počátků proklamovala syntézu tří kategorií poslání projektu: myšlenky univerzálně múzické a umělecké, obecně srozumitelné; ideje o zářné panslavistické budoucnosti; romantizující připomínky a zhodnocení českého národního ducha a stylu. Za inspirační zdroj pro posledně jmenovanou složku programu měla posloužit česká historie kronikářská, ale především rukopisná, povýšená oproti předchozímu ponorem do hlubší, a tedy zlatější minulosti, vyšší kvalitou uměleckého zpracování a jazykovou čistotou. V takovém konceptu plnily postavy a události z *Rukopisů* verifikační i symbolickou roli najednou.

#### ***Lumír Antonína Wagnera***

Umístění nejstarších pěvců *Záboje* a *Lumíra* do nik pohledově exponovaných pylonů, o němž bylo rozhodnuto záhy po ustanovení komise, mělo exemplifikovat poslání budovy jako pokračovatelky tradice domácího básnictví a zpěvactví. Ze soutěžního klání 1877 vyšly vítězně návrhy Antonína Wagnera, které však do osazení 1881 několikrát upravoval:

„[Wagner] je po výrocích komise přepracoval ze středověkých rytířů na slovanské reky podle kreseb Mánesových.“<sup>357</sup>

Třebaže sochy flankovaly středovou lodžii a tedy spolu přímo nesousedily, měly se vůči sobě charakteristicky odlišovat ve známých intencích mužný, bojovný *Záboj* heroické poezie –

---

<sup>357</sup> Žákavec, cit. v pozn. 2, s. 99. Takové prvotní představy jistě souvisely se spoluprací bratří Wagnerů na soše *Záboje* pro Králův Dvůr (1857).

múzický, pěvecký Lumír poezie lyrické, v ikonografické typologizaci muskulaturní Záboj s mečem, přílbicí, varytem na skále; subtilnější Lumír v plášti s věncem a varytem lyrového trsátkového typu (obr. 107).<sup>358</sup>

„Jsouť to postavy původně samostatně vymyšlené a Wagner dovedl oba pěvce Rukopisu královského vhodně skonstrastovati, neboť předstupuje-li Lumír před nás v hladších tvarech jako nadšený bard staročeský, zobrazen Záboj způsobem příslušným hrdinovi, jenž mečem stejně obratně vládl jako varytem.“<sup>359</sup>

Všobecnou popularitu této ikonografii přinesly reprezentativní celostránkové reprodukce ve *Slavnostním čísle Světozoru* 5. 1881, které se v domácnostech archivovaly jako komemorativní suvenýry na památné události. Okolo obou kruciálních postav oscillovala dle zadání i malířská výzdoba lodžiových lunet, již 1878 vysoutěžil a 1880 zrealizoval mladý Josef Tulka s cyklem *Písní* v ikonografické směsi univerzálních múzických motivů s konzervativní prerafaelitní křesťanskou imaginací a mánesovskými citacemi ilustrovaných *Rukopisů*.<sup>360</sup>

### **Lumír Josefa Tulky**

Pro stopování Lumíra v rámci konceptu Národního divadla nejslibněji se profilovala luneta *Píseň vítězná* (návrh 1878, realizace 1880, obr. 108), již ještě Tyrš v poznámkách komentuje jako:

„Vlast', jenž věncí vítěze a – patrně pro symetrii – též krále (Přemysla s pluhem!) korunuje.“<sup>361</sup>

kdežto v realizované variantě trůnící Poezie podělila věncem jak skupinu reků po své levici, tak klečícího pěvce po pravici pod titulem *Píseň slávy a hrdinství*. Evidentně tedy došlo ke zmatení v syžetu, takže ani soudobému divákovi nemuselo být zřejmé, zda ležící svitky u

<sup>358</sup> „Wagnerovy sochy nejstarších representantů poesie české; a sice poesie heroické – Záboj, lyrické – Lumír“ V. W., cit. v pozn. 228, s. 262. „Obě sochy prvních národních pěvců našich jsou díla působivosti neobyčejně značné. ... a nepopírající v ničem, že z rukou sochaře českého vyšla.“ Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 189. „Pravěký básník je zde stejně mužem jako básníkem.“ Matějček, cit. v pozn. 233, s. 42.

<sup>359</sup> *Světozor* 1881, Slavnostní číslo 5. 1881, s. 16.

<sup>360</sup> „Allegorie v loggii měli se totiž zároveň ke všem plastickým ozdobám vnějším vztahovati; k Apollinu a k devíti tům Musám nejrozmanitější obory zastávajícím, k Záboji a Lumíru a konečně též k oběma trigám na pylonech dosud neumístěným.“ Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 11. „Stran maleb v loggii usnešeno, aby alegorie tamtéž provedeny byly, pokud možno v duchu slovanském... a se zřetelem též k sochám Záboje a Lumíra vedle umístěným.“ Zápis ze schůze sboru, v: Milena Freimanová, *Josef Tulka. Malíř generace Národního divadla*, Praha 1965, s. 94.

<sup>361</sup> Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 12.



nohou personifikace vypadly z ruky poraženého bojovníka se zlomeným mečem a umocnily tak skupinku hrdinů jako zástupců heroické písně – zábojovské, v protiváze k oslavným ódám důstojného již laureovaného Lumíra (dle požadované dualistní argumentace a principu dvojího korunování), nebo zda svitky přináležely přímo ke klečícímu anonymnímu bardovi, vpravěči a zapisovateli oněch udatných historií, vítězných i tragických, jež bojovníci vpravo zažili. A protože na žádné ze zbylých Tulkových kompozic se lumírovský kontext neobjeoval, bylo by možné právě v této figuře vysledovat lákavý lumírovský potenciál.

### **Lumír Petra Maixnera**

Také interiéry chrámu Múz měly být prodchnuty bájeslovným duchem, ještě umělečtějším a mytičtějším, s ohledem na potenciální budoucí repertoár zde uváděný, než didaktická venkovní výzdoba. Od hodnotitelů budoucí opony byl vyžadován intelektuální apel i vizuální atraktivita, s čímž se ve třech kolech (1878–80) potýkali téměř všichni představitelé generace, s konečným vítězstvím Františka Ženíška (opona shořela při požáru). Neuspěl ani Jan Kautský s „českým momentem Lumíra“<sup>362</sup> ani klasik rukopisných a historických témat Petr Maixner s námětem *Lumír pěje pod Vyšehradskou skalou* (návrh 1879, obr. 109, 110), neprůchodný vinou složité kompozice, překrývající se narativností a naivním vlastenčením:

„Na hlavní části opony rozvíjí se obraz bohatý osobami alegorickými, mythyckými a historickými. ... První vítězný čin znovuzrozené síly české přivábil stíny slavných předků, přivánil věštkyňu Libuši a dlouhou řadu knížat, králů, bohatýrů ducha a činu, již, jako by v matném osvětlení snu, zde před námi oblačnou drahou se berou. Nejnižěji, až dolů na šedou skálu Vyšehradskou sestoupil Lumír, s kouzelným varytem svým, by v písni veškerou vlastní pohýbající opěvoval čin slavný a vítězný.“<sup>363</sup>

Od tradicionalisty Maixnera se neočekávaly žádné ikonografické experimenty, lokalizací Lumíra na úpatí zlatého Vyšehradu a vzdušnou drapérií, dosahující až k mýtickým vidinám, jej jen pevněji vsadil do kontextu pololegendického-polohistorického pěvce o šerém dávnověku a jeho fantastických událostech. Maixner dominujícího Lumíra stejnou měrou ponížil mezi pozemský lid jako kvaziautentickou postavu i povýšil na autora a interpreta (v gestu zpěvu a hry) všeříkajících písní.

<sup>362</sup> Neruda, cit. v pozn. 349, s. 442.

<sup>363</sup> Renáta Tyršová, Návrh opony Národního divadla, *Světlozor* 1885, č. 6, s. 90, reprodukce s. 84–85. Komentář pochází z roku 1885, nicméně opisoval Lumírovy písně jako „slavné a vítězné“, tedy totožně s Tulkovou lumírovskou lunetou.

## Lumír Mikoláše Alše a Františka Ženíška

Oproti jisté historizující ambici u Maixnerova Lumíra, ústřední postava ze čtvrtého nástěnného obrazu v opulentně vyzdobeném foyer z cyklu *Základy a prameny umění divadelního*<sup>364</sup> byla od prvních skic identifikována s Lumírem v roli symbolu. Většina dobových komentářů popisovala návrhové kolorované kresby *Národního zpěvu* (1878, obr. 111) od Mikoláše Alše, až osobní roztržka s kolegou Františkem Ženíškem pak oddělila samostatné Ženíškovy přípravné kresby (1879, obr. 113) k realizaci (1880, obr. 114):<sup>365</sup>

„Hudba a zpěv národní konečně zallegorizovány jsou postavou Lumírovou. Skráně jeho věnčí dívka a mladý rek – láska a rekovnost jakožto hlavní zdroje zpěvu národního, jež hudba doprovází. Sokol u nohou připomíná ještě jednou zpěv hrdinský; v pravém pozadí Vyšehrad na oblacích se zvedá.“<sup>366</sup>

„Vše to líčí a povznáší při tom již v říši umění čtvrtý pramen uměn divadelních Národní básnictví a zpěv v postavě Lumírově v jedno sloučený. Láska a činy hrdinné jsou hlavním zdrojem jeho. Tak ověnčují dívka a mladý rek zároveň jeho skráně, a celou zemí hýbe píseň nadšená, i Vyšehrad se pohnul a na oblacích povznesl. To zajisté již o sobě ozdoba důstojná, k významu divadla přesně přiléhající, jež žádnou okrasou jiného druhu se nenahradí.“<sup>367</sup>

V primární návrhové kresbě si Aleš pohrával s ještě teatrálnější ikonografií, neboť subtilní Lumír vyloženě tančil, sokol nesl květy růží v zobáku, na hladině Vltavy se proplétaly krky a křídla dvou labutí a nad Vyšehradskou skalou právě vycházel sluneční kotouč,<sup>368</sup> v kolorované kresbě (obr. 111) scénografii zestatičtěl ve prospěch velkých objemů, jasnější čitelnosti obrazu a v neprospěch bájně mlžnosti a tajemnosti. Ženíšek si v přípravných kresbách počínal ještě invenčněji, když zkoušel *Rukopisu* věrnou kompozici Lumíra zády k divákům a čelem k Vyšehradu s rukou v prorocké zdravici nebo gesticky a pozičně

<sup>364</sup> Zajímavým momentem pro teatrologickou ikonografii bylo vřazení oddílu *Mýtu* mezi kořeny divadelního umění, neboť v přesně stejné argumentaci hudba-mýtus hovořil i Nietzsche: „Abychom tedy správně odhadli dionýskou schopnost národa, je nám mysliti nejenom na jeho hudbu, nýbrž právě tak na jeho tragický mýtus, jenž je druhým a rovnoprávným svědkem onoho nadání. Ježto pak hudba a mýtus jsou v nejtěsnějším spříznění, lze mítí za to, že degenerace a deprivace jednoho živlu má za následek, že i druhý zakrní. ... O tom obojím nás poučuje pohled na podstatu německého ducha [míněno kriticky].“ Nietzsche, cit. v pozn. 136, s. 206–207.

<sup>365</sup> O původně harmonické spolupráci a pozdějších kontroverzích s Mikolášem Alšem Naděžda Blažičková-Horová ed., *František Ženíšek (1849–1916)*, Praha 2005, s. 41–45.

<sup>366</sup> V. W., cit v. pozn. 228, s. 263.

<sup>367</sup> Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 14.

<sup>368</sup> Takto pojatou postavu nakonec Aleš využil v celostránkové ilustraci k *Zábojovi v Rukopise Královédvorském* (kresby 1884, vydáno 1889, obr. 112), jenž však nesl všechny znaky Lumíra z Národního divadla.

angažovaný postoj na skále (obr. 113), o to nepřesvědčivěji poté zapracoval na obrazové realizaci s loutkovitým zpěvákem, dostavěným Vyšehradem se zlatými kopulemi a dekorovaným varytem:

„O mnohém detailu troufáme si však tvrdit, že by umělec ještě většího účinku byl se dodělal, kdyby přes všeliké, neoprávněné námitky mu učiněné ve všem prvotních náčrtků svých se přidržel. „Hands off!“ „Již ruce pryč“, toto okřídlené slovo velkého státníka jest také často pro umělce zlatým pravidlem.“<sup>369</sup>

### **Múza s varytem a divadelnická Libuše**

Z galerie divadelních Lumírů by se mohlo zdát, že pevně opanovali tématické pole, nicméně jej v hegemonizaci nad událostmi kolem Národního divadla předčila ještě jedna postava mnoha rolí, kněžna, kněžka, věškyňe, patronka umění Libuše. Za necelých patnáct let dění okolo příprav, stavby, výzdoby, otevření byla totiž přítomna snad všem důležitým událostem napříč uměleckými obory:

ve scénické performanci k položení základního kamene *Věštba Libušina* (Josef Jiří Kollár, předehra Bedřich Smetana, 1868) se vynořovala ze skalní pukliny Vyšehradské skály a společně s Múzou dramatického umění, již probudil na Olympu ruch a vzruch z českých zemí, věští osudy („Chrám jest otevřen – již vstupte!“ Světozor 1881, ročník 15, s. 257, obr. 115):

„Nejslavnější stavby, jakáž kdy slavnou Prahu zdobila. ... Chrám tvůj bude zdárně zveleben. ... Čechové budou žítí, dlouho žítí, pro spásu svou a spásu Slavié. ... Ku potěše a chloubě národa, jsa štítem, útočištěm, ochranou, tož umělecké snahy národní. Již zjev se, budovo, jak tě v duchu vidím! Zjev se i k Libušinu zavalání, praotče Čechu – dej své požehnání!“ [Skála se promění v ideální krajinu uprostřed s ozářenou velkolepou stavbou divadla, na schodišti sedí praotec Čech a pronáší žehnající zdravice divadlu, Praze, národu] „Žehnám ti svatyně, ty mocný chráme, kde národní má vznést se umění!“<sup>370</sup>;

na šlechtické akademii na Žofině soudila ve výpravě *Barvitia a Lhoty* v živém obraze *Libušin soud* (1869) se Smetanovou krátkou orchestrální předehrkou; od 1881 zdobila v alegorii činohry římsu nad pravým rizalitem vltavské fasády novostavby (Antonín Wagner, *Libušin*

---

<sup>369</sup> Tamtéž.

<sup>370</sup> Josef Wenzig, *Libuše*, Praha 1951, s. 118.

soud); v květnu 1881 i po požáru 1883 otevírala premiérový program Národního divadla (libreto Josef Wenzig 1866, hudba Bedřich Smetana 1872)<sup>371</sup>; od 1883 předsedala *Přemyslovcům* v Brožíkově výzdobě královských lóží.

## **Velký kvartet: Bedřich Smetana, Julius Zeyer, Jaroslav Vrchlický, Josef Václav Myslbek. Lumírovský mikropříběh**

Nicméně i lumírovské topoi se ukazovalo natolik lákavé, že mohlo-li se oprostít od závazného kontextu *Rukopisu* nebo ideového programu Národního divadla, stalo se atraktivním a imaginačně nosným i pro širší okruh autorů. Níže diskutovaný mikropříběh proměn Lumíra v rozmezí několika málo let by to mohl názorně ilustrovat.

### **Smetanův (Königův) *Vyšehrad***

Bedřich Smetana svůj cyklus symfonických básní na krajinno-mýtické téma rozmyšlel a rozpracovával od sedmdesátých let, nicméně onemocnění sluchu až na hranici totální hluchoty ho v tvorbě silně limitovalo. *Vyšehrad* původně komponoval jako nezávislou skladbu, pevně propojující historické i legendické události s lokální charakteristikou skály, hradu a řeky Vltavy, uvedl solitérní premiérou v roce 1875, do konceptu *Mé vlasti* ji propojil s ostatními pěti symfoniemi až před kompletním vydáním 1879.<sup>372</sup> V rukopisném komentáři *Krátký nástin obsahu symfonických básní* charakterizoval ideový podtext hudební kompozice:

„Harfy věštcův začnou; zpěv věštcův [zpěvy bardů něm.] o dějích na Vyšehradě, o slávě, lesku, turnajích, bojích až konečně úpadku a zříceninách. Skladba končí v elegickém tónu.“

<sup>371</sup> „Národní divadlo bylo v sobotu 11. června otevřeno slavnostní zpěvohrou Libuše. Hudba Smetanova i zde zachovává svůj český, po případě slovanský ráz.“ *Světozor* 1881, č. 25, s. 303. „Nikdy nebylo divadlo otevřeno způsobem tak významně slavnostním, jako české Národní divadlo Smetanovou Libuší, vzletné prology Vrchlického, skvělé manifestace národní.“ *Světozor* 1883, č. 48, s. 569.

<sup>372</sup> Žánr symfonické básně byla evropská postromantická novinka, která měla ještě více zpřítomnit skladatelovu invenci a zintenzivnit hudební zážitek. Její propagátor Ferenc Liszt ji představil v personifikované sonátě *Orfeus* (1853–54, společně s *Tassem a Prométheem*) ve vlastní předehře k prvnímu výmarskému uvedení Glückerovy opery *Orfeus a Eurydika*. Lisztův *Orfeus* měl starší klasicistní verzi zautentizovat, zdůstojnit, aby prezentovala Orfeua jako civilizátora Evropy, umělce, zasvěcence, tvůrce orfické hudby, již se snažil moderní skladatel parafrázovat: v úvodní instrumentaci hrály dvě orfeovské harfy. Bedřich Smetana Liszta ve Výmaru opakovaně navštěvoval (1857, 1859) a patrně pod jeho, možná *Orfeovým* vlivem zadaptoval svůj bardovsko-lumírovský *Vyšehrad* (1874) s harfovou ouverturou.

V orchestrálním zpracování partitury to znamenalo postupně úvodní tóny dvou harf, dechových nástrojů, smyčců a celého orchestru, které parafrázovaly legendickou hudbu z bájí a mýtů. Takové dojmy se pokusil vizualizovat i kreslíř Antonín König, angažovaný nakladatelem F. Urbánkem na výzdobu titulních listů slavnostního vydání celého cyklu *Mé Vlasti* (*Mein Vaterland. Symfonická báseň pro velký orchestr. Partitura upravena pro piano na 4 ruce*, 1879, obr. 116). Ve středové ilustraci na ruinách reliktní minulosti (pohanské, románské, středověké) sedí v zchmuřené póze starý šedovlasý muž s lipovým věncem v plášti a opírá se o lyru, zadnímu plánu dominuje masiv Vyšehradské skály se siluetou domů, kostelů a hradeb, které jsou v distanci stínovány (byť zářivou bělobou) a zároveň jednoznačně převyšovány hmotou velkolepých budov, paláců, chrámů a věží, posazených na tentýž svah, přesto se vznášejících v mlžném oparu. Některé stavby se přímo signifikantně kopírují, například domek Libušiny lázně má na ideální vedutě střechu a plné zdi, na temném ostrohu z něj zbyla již jen ruina. Stejná mlhovina nadnáší i skupinu šesti postav, v níž dominuje stojící mladý muž s varytem, vavřínovým věncem, vlajícím pláštěm a energicky vztyčenou pravicí, další postavy klečí a klaní se vzdálenému otisku hradního komplexu.

Zručný inventor König víceméně ilustroval Smetanův krátký komentář k *Vyšehradu* (třebaže nebyl v textové podobě, na rozdíl od ostatních, ke skladbám v albu připojen): ikonický masiv skály, naznačená dávná a ještě dávnější minulost, sedící pěvec; nicméně v jednom detailu si dovolil zaexperimentovat, lingvistickou terminologií replikovat vypravěče a prolínat dějové linie. Vidinová skupina se totiž vznášela na mlhovině vycházející z bardovy harfy a zároveň její pěvecký vůdce právě také básní, hraje a hýbá hradem nad Vltavou.<sup>373</sup> Šlo tak jednoznačně o bájněho Lumíra opěvujícího zlatý věk Vyšehradu, kterého již v pozdější melancholické apoteóze jako obsah svých písní vzpomíná zádumčivý bard, hudební kronikář, možná autor *Rukopisného* dokladu o Lumírově existenci. V naznačené polaritě mladší – starší, světlý – temný tak vynikl výše diskutovaný potenciál zaměnitelnosti mezi mýtickým Lumírem a univerzálním slovanským bardem, v tomto případě nejtypičtější ossianovské stylizace: sedící bělovlasý melancholický důstojný kmet s harfou, s duchy minulosti ze svých písní v mlhách nad hlavou (obr. 78). Kouzlem nechtěného, či nepochopeného se tato Königova sofistikovaná ambiciózní ikonografie zcela deformovala v následných vydáních (2., 7. vydání, obr. 117), na nichž vinou nekvalitního barevného soutisku a mechanických retuší zcela vymizela ideová i grafická rovina druhého plánu (určující temno-svit, vidinové opary,

---

<sup>373</sup> Další postavy z dějepisně namixované skupinky by mohly být pohanská Libuše prezentující dvě legendické ratolesti (světce Václava a Vojtěcha) ze scény *Libušina prorocství*, modlící se muž s typickou fyziognomií Karla IV. asi odkazoval k nejslavnější éře domácího středověku.

veduta dostavěného Vyšehradu), takže Lumír neměl co opěvovat a bard na koho vzpomínat. Z této ikonografické degradace asi vycházely i časté dezinterpretace o stařešinském Lumírovi s hlavou v dlaních.

### **Zeyerův (Häuslerův) Vyšehrad**

Rozhodně ne určujícím, možná však podpurným vlivem totiž tato dezinformace (1879) mohla zapůsobit i na vyšehradské angažmá (1879–80) Julia Zeyera, jenž si Smetanovu hudbu oblíbil, v posmrtné idealizaci dokonce adoroval:

„Četl jsem referát v London News o Vltavě a byl jsem poražen tím mrazivým tónem. Ta snívá poezie, ta vzdušná gracie, and all the tender pathos, které my v tom slyšíme, všechn ten pel a elegický pláč, zdají se, že se rozplynuly v nic v Křišťálovém paláci.“<sup>374</sup>

„Tvůj Vyšehrad i jeho jsou díla stejně velkolepá a duše Vaše jsou stejně hluboké!“<sup>375</sup>

Geneze vzniku i zániku Zeyerova mamutího kruhu epických básní *Vyšehrad (Libuša, Vyšehrad, Zelený vítěz, Vlasta, Ctirad, Lumír, 1879–80)* se prolínala s jeho aktuálním osobnostním i profesním naladěním střední fáze tvorby. Svou sečtělostí, obrazovou imaginací a charakterovou přecitlivělostí měl k mýtickým a legendickým tématikám vždy blízko a neváhal se pustit do obšírného studia podkladů a primárních pramenů, pokud plánoval motivy z nich beletristicky zpracovat. Právě tak se v záležitostech *Vyšehradu* spoléhal na Hájkovu *Kroniku* více než na *Rukopisy*, inspiroval se aktuálními mytografickými pojednáními o solárních mýtech spíše než archeologií.<sup>376</sup> Iniciační procházku měsíčním Šárceckým údolím s přítelem Jaroslavem Vrchlickým tak dokázal přetavit v jedny ze svých prvních obnovených obrazů, plných barevných významotvorných vizí, oduševnělých antropomorfizovaných krajinných prvků, silných genderových napětí a emotivních výstupů, katarzních zvrátů.<sup>377</sup>

„Šli jsme jednou s Vrchlickým procházkou a mluvili jsme o Šárce. Umluvili jsme se, že napíšem každý z nás Šárku, že nebudem už spolu o tom předmětu mluvit, že si nic

---

<sup>374</sup> Julius Zeyer–J. V. Sládkovi, 1881. Jiří Kopecký, *Obtížně zhudebňovaný Zeyer*, v: Kudrnáč, cit v pozn. 285, s. 394. Smetana pro Zeyera ztělesňoval vzor umělce, který se dokázal vyvíhnout nad své malé poměry a kvalitou převýšit domácí nepřátele.

<sup>375</sup> J. V. Sládek–Juliu Zeyerovi, 1884 (v souvislosti s pohřbem Bedřicha Smetany). Tamtéž, s. 393.

<sup>376</sup> „A pak tonu všecek v zajetí kroniky Hájkovy, který mne udělal!“ Věra Jarolímková, *Pojetí české národní identity v díle J. Zeyera*, v: tamtéž, s. 258. O Zeyerově představě o panmýtických koncepcích dávnověku Helena Lorencová, *Solární mýtus v díle Julia Zeyera*, v: Vlček, cit. v pozn. 261, s. 32–41.

<sup>377</sup> Tereza Riedelbauchová, *Vyšehrad*, v: Julius Zeyer, *Vyšehrad / Troje paměti Víta Choraze*, Brno 2009, s. 269–288.

nepovíme druh druhu o pojmutí a že se navzájem překvapíme hotovou prací. A tak se stalo. Vrchlický napsal Šárku a já Ctirada. Tou dobou pozdě na podzim vystěhoval jsem se s matkou do Hvězdy. V té odloučenosti psal jsem svou báseň a v té samotě dostal jsem chuť napsat celý Vyšehrad, když Ctirad byl hotov. ... Ať je Vyšehrad dobrá nebo špatná báseň, pro mou duši je důležitá.<sup>378</sup>

Postavu božského pěvce, hráče na varyto, proroka, Libušina důvěrníka, posla dobrých i špatných zpráv nechal Zeyer komunikovat se všemi důležitými hrdiny i hrdinkami a v roli vypravěče často referoval o nepřítomných událostech. Fyziognomií a životními zkušenostmi se měl počítat mezi nejstarší generaci obyvatel zlatého Vyšehradu (kmetský věk, šedé vlasy, unavené tělo, dlouhý plášť), povahou a názory postuloval stanoviska smířlivosti, melancholie, úcty k zemřelým, mocnosti lásky, v rámci svého životního poslání sedával v posvátných hájích pod lipami a jasany, u hradních bran, na skalách, cestoval po okolních lesích i Děvíně. S vědomím všech výše diskutovaných orfeovsko-lumírovských ikonografií tak Zeyer ve svém hrdinovi zhmotňoval vlastně oba ideové koncepty, jen každý s jinou mírou intenzity:

orfeovské kouzlení se strunami až k obměkčení citů a pohnutí zkamenělých srdcí, která uklidňoval a přemáhal sladkým ševelem svého varyta (*Vlasta, Lumír*), hymnické vzývání slunce a bledých stínů v navě:

„Tak Lumír zvolá pěvec přeslavný, / a ruce, které zvuky kouzelné / ze zlatých strun probouzet dovedou, / ty chvějíce se chopí záhyby / rouch Vlastiných, a děva chýlí se / a dotýká se ústy stříbrných / a dlouze splývajících jeho kštic. ... / „Ó, pěvče bohorovný / já nechtěla, Lumíre, žádný boj, / já slovy tvými byla pohnuta.“;

ossianovskou melancholii, vizáž a krajinné motivy včetně atmosférických jevů (*Lumír*):

„Tak Lumír děl a sklonil na prsa / pod tíží smutku hlavu velebnou, / s níž stříbrošedé kštice vlnily / se dlouze na plášť v proudech bohatých. ... / Tu píseň jeho zlatě proudící / se přetrhla, a vzmachem rukou svých / v dvě pěvec zlomil své varito. ... / Jdu do pouště. Můj úkol dokonán, / já patřím v dobu, která minula.“

Jak bylo diskutováno výše, orfeovskou ikonografii Julius Zeyer celkem ovládal a přitahovala jej, nicméně stále jako objekt zájmu, nikoli subjekt intelektuální či duchovní identifikace. Naopak s ossianovským fatalistním pesimismem v podstatě souzněl, a i přes svůj relativně mladistvý věk (38let) jej prožíval. Ve *Vyšehradském* Lumírovi nechával promlouvat

<sup>378</sup> Julius Zeyer–Janu Voborníkovi, 1897. Tamtéž, s. 269–270.

univerzálního dávnověkého pěvce, nositele paměti národa a svědka starých moudrostí, jehož věk a prožitky už mu skýtaly svobodu bilancování:

„A long forgotten voice coming from afar“ – řeknete snad, slečno, jste-li právě v trochu ossianském naladění. Naštěstí ale nenáleží ten hlas nějakému „ghost of the fallen warrior of Tara“ - nebo odkudkoli, nýbrž pouze „to a middle aged (rather stout) gentleman“ ... přání k Novému roku jí i celé rodině.<sup>379</sup>

Tuto autorsko-poetickou stylizaci, v některých aspektech křečovitou, ale vlastně upřímně míněnou, víceméně trefně vystihl i ilustrátor Antonín Häusler (1899, 3. vydání, obr. 106), pokud lipovému, krpcovému *Lumírovi* přisoudil jednoznačně ossianovskou typologii, dle kanonického formátu například Rungových kreseb k *Ossianovým básním* (1802, obr. 118):

„A Lumír sed na skálu čnějící / a zapěl píseň velkou, vznešenou, / však nikoli o boji divokém, / pěl o Libuši, jak se zjevila / o zlatém věku pěl, jenž zapadl. ... / Tak Lumír pěl na skále čnějící, / až bledý úsvit hvězdy zaplašil, / a když se zora skvěla v horách.“

Můžeme jen litovat, že se obrazové podoby nedostalo scénám s motivem varyta zavěšeného ve větvích posvátného stromu, neboť tento ikonografický motiv perzistoval jako topoi vlivu božské, přírodní či múzické inspirace na pěvce napříč mytologiemi. Strunné nástroje byly obecně považovány za metaforu sensitivního tvůrce, imaginativního básníka či básnictví jako umění sdílitelného a nejednou personifikovaly samotnou kreativitu až na hranici fyzického prožívání, jak bylo diskutováno výše. Zavěšením své lyry, harfy, varyta do větví vavřínu, dubu, lípy či jasanu, aby jejich struny rozechvívala větrná energie (viz aiolská harfa), si tudíž Orfeus, Ossian i Zeyerův Lumír (*Ctirad*) (obr. 119) – a ostatní, včetně magických run na jazyku skalda Bragiho – nabírali svůj díl božské, animistické, věštecké či múzické inspirace dle vzorce, že umělec byl jen nástrojem ke sdělování zásadních pravd:

„Jeho varito z mohutných rohů tura viselo / mu nad hlavou na větvi omšené, / a vánek z vonných zahrad vějící / hrál tiše stříbrnými strunami. ... / Tak zapěl Lumír pozdrav odešlým / a pověsil na větev varito.“

...

---

<sup>379</sup> Julius Zeyer–Marii Kalašové, Praha, 29. 12. 1881. *Fond Julius Zeyer*. Velké finále Lumírova hodnotícího zpěvu se dalo považovat i za Zeyerův osobní postulát: žít v harmonii s přírodou, potlačit zášť a boj ve prospěch lásky a milosti, kriticky (či skepticky) hledět na nadcházející časy, když zlatý věk již minul. Martin Tomášek, *Mytická krajina Zeyerova Vyšehradu*, v: Kudrnáč, cit. v pozn. 285, s. 232. Obdobné ideje ještě umocnil v truchlivém protokřesťanském *Ossianově návratu* (1885) na námět legendy svatého Patrika.



„Tamo na lípě wěkovité, / visí Lumírovo warito, / to, ve ruku wypiato, / rokotavými  
tónů dechy, / samo wybudí Čechy!“<sup>380</sup>

...

“Pod lipou mi Muzy lyru daly, / z jejích větví Znělky ze vzoru / listí na mé lůno  
pršívaly.“<sup>381</sup>

...

„Řek má Homéra, s Bardy si hrá Němec, / kde Hekla soptí, tamť Osian zněje: / jen náš  
uchem vnuk darmo bystrým / háje němé Slavjanů nasléchá. / Vy Věštcí dávní, jimž  
zvuky Bůh v jazyk / vkládal, by svou vy v ně ste duši vdechli; / hlahol co prvý ste  
slavjanský / v šat století vinuli, kde pak ste?“<sup>382</sup>

Taková božsko-přírodní symbióza s produktem uměleckého tvoření navíc umocňovala pozici autora písní, resp. básní, neboť nástroje by tak mohly hovořit navždy, bez přičinění lidského, tedy smrtelného elementu.

Dobové nadšené ohlasy na kompletní knižní vydání cyklu však větší popularitu nepřinesly, Zeyerova vyšehradská symfonie svým způsobem zapadla a nenašla následovníky ani soudobé ani pozdější, i přes pokus zatraktivnit veršovaný epos sešitovou edicí a hypervizualizovanými ilustracemi Artuše Scheinera (1931, obr. 120), hraničícími s eroticko-komiksovou estetikou.<sup>383</sup> Větší šance prosadit se u běžného čtenáře tak dostaly například Jiráskovy *Staré pověsti české* (1894), které přístupnější prozaickou formou přetlumočily jak kronikářské, tak rukopisné prameny a vytlačili Zeyerův epos jen mezi intelektuály.<sup>384</sup>

---

<sup>380</sup> Vinařický, cit. v pozn. 313.

<sup>381</sup> Kollár, cit. v pozn. 329, s. 213, znělka 121. Obdobnou imaginací se asi nechal okouzlovat i Myslbek v prvních skicových variantách *Hudby* (1891), v nichž zobrazil srostlici harfy-dívky-stromu.

<sup>382</sup> Jan Kollár, *Ody. Královský Rukopis (Hankovi). Menší básně*, v: tamtéž, s. 378–379.

<sup>383</sup> V dalších edicích doporučovalo nakladatelství Grafické unie Praha „dobrodružnou, detektivní, erotickou četbu“, což by přesně odpovídalo i duchu barevných obrazových příloh. „V Zeyerově „Vyšehradu“ podán národu celek, jímž okruh nejstarších národních pověstí obživil v velikých mýtických tvarech a uveden v souvislost s trvalými pravdami kosmickými. Velkým liniím básnickovým přidružil se Artuš Scheiner rovnocennými barevnými komposicemi, které ztělesňují fantasmii básníkovu, takže povstalo dílo vzácné krásy a ceny.“ Záhloví zadní strany sešitu, 1931.

<sup>384</sup> Ester Nováková, Zeyerův Vyšehrad, v: Kudrnáč, cit. v pozn. 285, s. 235–241. „Jeho [Zeyerův] Vyšehrad psán jest širokým slohem všech starých mythů. ... Co do poetické krásy, nahradí nám Vyšehrad mnohé staré památky toho druhu.“ Feuilleton. Vyšehrad. Kruh epických básní Julia Zeyera, *Lumír* 1880, roč. 8, č. 13, s. 208.

## Lumírovo políbení Vrchlického

Mezi ně se jednoznačně počítal i Jaroslav Vrchlický, spoluaktivátor a v té době ještě blízký osobní i pracovní kompaňon Zeyerův. Krajinomalebnou skicu měsíční Šárky, zahalené do pohádkovo-bájného oparu s vynořujícími se scénami „našich mythů“ mu také přímo dedikoval (*Měsíc v Šárce. Juliu Zeyerovi*, 1879) a ve verších jej osloval:

„Naslouchej v dálku, příteli.“<sup>385</sup>

Užšího symbiotického propojení nicméně nedosáhli (Vrchlický dokonce nechal v *Šárce*, básni o 4 zpěvech (1879), Lumíra již zemřít: „Ó jaká škoda, že již mrtev Lumír! Pro jeho velkou, nesmrtelnou píseň tvé vítězství nad opuštěnou dívkou by věru bylo předmět, hodný věnce.“), mimo jiné také vinou fatálního nedorozumění ve věci názoru na angažmá v Národním divadle v roce 1883. Jaroslav Vrchlický se pak sám pustil do syžetových veletočů například v dramatické básni o jednom dějství *Trojí políbení* (1888), v níž rekovný Lumír vášnivě a osudově miloval bohyni-ženu Libuši a s milostným neúspěchem ve prospěch Přemysla se smířil až po vysněném polibku:

„Do varyta strun slepý pěvec sahá / a květy v duši se mu otevírají, / jsem slepý rovněž, jemu zase hrají / na struny srdce, kde jsou však mé ráje?“<sup>386</sup>

## Myslбек, Lumír, Píseň

Spekulace o přímém uměleckém propojení Zeyerova *Vyšehradu* s právě vznikajícími koncepcemi Josefa Václava Myslbeka pro Palackého most podnítila především retroaktivní argumentace o údajných čtenářských seancích v ateliéru, na nichž mu měl sám autor pro inspiraci předčítat z *Vyšehradu*<sup>387</sup>, oproti prohlášením, že stařecká fyziognomie na prvních návrzích *Lumíra* byla sochařovou čistě individuální invencí. Soutěž pro výzdobu nového komunikačního uzlu v oblasti pražského Podskalí (most a nábřeží pojmenovány po Františku

<sup>385</sup> Vrchlický, cit. v pozn. 254, s. 55.

<sup>386</sup> Vrchlický, *Různé básně III.*, s. 769.

<sup>387</sup> J. V. Myslbek, *Korespondence*, Praha 1960, s. 207. O přátelské úctě mezi oběma mistry se nepochybovalo, viz Zeyerova podobizna na soklu Myslbekova *Autoprotřetu* (1901–03) pro dalšího kolegu Josefa Hlávku. Na druhou stranu by se neměla podcenit ani těžká váha dalšího účastníka kulturního dění 80. a 90. let, Jaroslava Vrchlického, jak dokládaly jeho devótní básně na Myslbeka či jeho konkrétní sochy (*Labutí zpěv. Skizza Josefa V. Myslbeka*, sbírka *Posední sonety samotáře*, s. 91; *Přípitek Josefu V. Myslbekovi*, sbírka *Skvrny na slunci*, s. 64–67; *Pod Krista Myslbekova*, sbírka *Knihá sudiček*, s. 149; *Oddanost. Socha Myslbekova*, sbírka *Kytky aster*, s. 102; *Antinous. Josefu Myslbekovi*, sbírka *Zlomky epopeje*, s. 56). Do vlivologie o vyšehradských idejích v uměleckých projevech býval započítáván ještě přínos Mikoláše Alše s cyklem *Vlast*: „Z literatury přechází Myšlenka do malby (Alš), z malby do básně (Zeyer) a odtud do sochařství (Myslbek).“ (Volavka 1942, s. 62). Aleš Filip, *Imago Sacra. Zobrazení Ukřižovaného v díle Julia Zeyera a ve výtvarném umění fin de siècle*, v: Kudrnáč, cit. v pozn. 285, s. 421, pozn. 2.

Palackém při slavnostním otevření 1877) totiž nestanovovala žádný námětový okruh sochařského pojetí, pouze určila střechy čtyř mýtných budek pro místo osazení. Vzhledem k lokaci a předchozím obdobně prestižním zakázkám se správně předpokládalo, že sochaři pojmu výzdobu alegoricky či národnostně, což ostatně většina kontestérů také učinila. V různě komponovaných figurálních skupinách se první pěvec v tradiční ikonografii angažovaného lyrického pěvce Libušiných časů, ne nepodobného vlajcímu Lumírovi z Maixnerovy opony pro Národní divadlo (1879), objevil ve skice Josefa Maudra *Libuše, Přemysl a Lumír*, jemuž se však nedostalo prostoru na rozpracování, neboť první cena byla přiřknuta impozantním sousoším Myslbeka. Zda již přípravu soutěžních návrhů, či až další varianty konzultoval s Miroslavem Tyršem, nebylo až tak zásadní, každopádně se původní kmetský *Lumír s Písní*, projektovaný na pravý pravobřežní pylon (aby mohl hledět a hýbat Vyšehradem), na Tyršova doporučení v realizaci (1897) fatálně omladil a zmužněl (obr. 121–124):

„Této volnosti [*Rukopisů*] použil umělec, aby nám ve věku Homérském jej předvedl. Jest to postava vážná, pěvec plný inspirace vznešené; nebylo by však snad přec v neprospěch celku, kdyby umělec stopy vysokého stáří poněkud více byl zde umírnil. ... Jsmeť pak přesvědčeni, žeť by také vedle hlavy podobné, neoděná postava písně, ze srdce Lumírova vzešlé, varyto jeho vavřínem věncící, v plné čistotě obstála. Zpěv, který vlastní a Vyšehradem hýbe, jest sám výkonem jistou míru síly vyžadujícím a musí hlasem ještě pevným přednešen býti. Pozměna ve smyslu podobném jest ovšem velmi snadná a dala by se prací nepatrnou docílit.“<sup>388</sup>

Tyršovy odkazy na konkrétní textový zdroj v *Rukopise* se v Myslbekově případě zakládaly na pravdě, jak už ostatně dokázal v přiznaných mánesovských citacích *Apoteózy Rukopisu královédvorského* (1867, obr. 125), *Záboje* (1873, obr. 88) nebo medialonem *Lumíra* pro bývalý sál Křesťanské akademie (1872), a idealizovanou představou o nich neotřásl ani kritické ověřovací kampaně, rozpoutané Masarykem po r. 1886. Spolu s ossianovskou fyziognomií vybavil sochař *Lumíra* obvyklými rekvizitami: varytem, lipovými ratolestmi, lyrickými holubicemi (na borduře pláště), sokolem na zadní straně soklu, gestem procítěného zpěvu, jen personifikace *Písně*, vycházející přímo z varyta, byla addendum. V mladistvém Lumírovi na realizaci asi silněji rezonovala unifikace s masivním sousoším *Záboje a Slavoje*

---

<sup>388</sup> Tyrš, cit. v pozn. 226, s. 102.

ze smíchovské strany mostu, kterou ex-post umocňovalo i druhotné párované osazení ve Vyšehradském parku po jejich poškození 1945.<sup>389</sup>

## Hudební rozhledy. Lumír krakovský a žrec Vitoraz

Specifickou kapitolu v rámci lumírovské ikonografické typologie zastávalo jeho hudební, respektive pěvecké zhodnocení, které stejně jako v případě vizuálních zobrazení oscilovalo od standardního operního zpěváka, jen v kostýmní roli s (pseudo)staroslovanskou ornamentikou, přes symbol umělecko-duchovních kvalit českého dávnověku, po exemplum panslovanské symbiózy.

Jelikož byl národ starých Slovanů kategorizován jako dobrosrdečný, vlídný a muzikální (jak měla dokládat i forma a obsah *Rukopisů*): „V největším zalíbení u nich byl zpěv, hudba i tanec.“<sup>390</sup>, jejich údajný pionýrský múzický reprezentant si vedle Libuše, Přemysla, Vlasty a Šárky osoboval přední pozici. Ve Smetanově slavnostní opeře *Libuše* (1872) sice ještě vzhledem k provázanosti Wenzigova libreta s přesnými citacemi z *Kosmovy kroniky*, respektive rukopisného *Libušina soudu*, v nichž se o Lumírovi nereferuje, nebyl angažován, do o čtyři roky mladší ambiciózní odpovědi na ni však již ano. Dle původního polského textu spisovatele Juliana Surzyckého adaptoval František Zákrejs libreto z polské dávnověké mytologie, jež se etablovanému skladateli Antonínu Dvořákovi zalíbilo natolik, že na ně během pár měsíců zkomponoval operu *Vanda* (1876), vybranou za slavnostní premiéru pod novým vedením Prozatímního divadla. Zdá se, že spíše než o vědomou rivalitu s *Libuší* se mělo jednat o panslavistickou paralelu, argumentaci pro ideální a ideové propojení jak bájných událostí (Libuše, dcera Krokova, vládkyně Vyšehradu, ženich Slavoj – Vanda, dcera Krakova, vládkyně Wavelu, ženich Přemysl), tak soudobých kulturních aktivit (úprava libreta, operní zpracování).<sup>391</sup> Tento adorací zkreslený pohled na rozvláchnou archaickou dramatizaci se Dvořákova velkorysá hudba snažila pozdvihnout, ale ani to nepřineslo opeře očekávanou odezvu, a i přes relativní úspěch u publika se častější reprízování z různých důvodů neustále odkládalo. V příběhu o krásné, hrdé, protiněmecké-proslovanské kněžně Vandě, jež se pro

<sup>389</sup> Prah – Šámal, cit. v pozn. 233, s. 100.

<sup>390</sup> Palacký, cit. v pozn. 337, s. 79.

<sup>391</sup> Dle různých zdrojů měla být Vanda jednou z Libušiných spolubojovnic v bitvě s Avary, rozhodně ale s triem Krokových dcera sídlila jako jediné pohanské osobnosti mezi slovanskými křesťanskými svěřenci a velkými ženami na nebeském kruhu Kollárova panslovanského panteonu: „Potom jako děvky služebné / Vanda, Kaša, Libuša i Tetka.“ Kollár, cit. v pozn. 329, s. 221, znělka 9. K originálním polským pověstem o Vandě a Krakovu Knoll Vladislav, *Staré pověsti polské, Navýchod* 2003, č. 2

neuskutečnitelnou lásku a v oběti za svůj lid vrhla do posvátných vln Visly, vystupoval Lumír jako krakovský pěvec:

„S nástrojem lyře podobným.“<sup>392</sup> ... „Pěvec Lumír...zpěv má rozhodně ráz slovanský.“<sup>393</sup>,

jenž svými písněmi a promluvami podporoval slovanské mírumilovné myšlenky proti německé mocenské agresii, lásku proti politice. I přes svou klíčovou úlohu vypravěče a mediátora wawelských událostí zůstal krakovský Lumír spíše okrajovou postavou, obvyklou stafáží dávnověkých panovnických dvorů s posláním mýtického pěvce, neboť období velkých lumírovských ikonografií mělo teprve přijít.

Odstup více než třiceti let totiž přinesl možnosti odrazit se od vlivných a atraktivních imaginativních světů Vrchlického, Zeyera nebo Myslbeka, čehož patrně využila i libretistka, spisovatelka a intimní spolupracovnice Zdeňka Fibicha Anežka Schulzová při přípravě *Šárky* (1897). Mezi citově i názorově rozhárané hrdiny a hrdinky z báje o Šárce a Ctiradovi měl vnášet harmonii, smíření a soulad myslí i srdcí velekněz Vitoraz, žrec-obětník, pěvec a mudrc, člen knížecí družiny a stoupenec nejvyššího boha Svaroha:

„Příprava slavnostní oběti v posvátném háji: Z levé strany vyjde dvanáct kmetů bíle oděných, s lipovými věnci na hlavách a s varyty v rukou; v jejich čele kráčí Vitoraz a nese smolnici, jíž má zanítiti se žertva.“<sup>394</sup>

Tyto scénografické poznámky k prvnímu dějství jasně reagovaly na typologickou vlnu starších, kmetských, prorockých Lumírů zeyerovského typu a formovaly celý vizuální dojem z operní inscenace skrze výpravu a kostýmy Mikoláše Alše, jenž byl Fibichem s touto zakázkou přímo osloven (obr. 126–129).<sup>395</sup> Aleš si svou představu o bájném staročeském dávnověku samozřejmě vytvořil sám již na mnoha předchozích tematických realizacích, včetně zásadní lumírovské ikonografie pro Národní divadlo, respektive pro ilustrace k *Rukopisům*, přesto nemusely sympatie mezi ním a Zeyerem ve věci vyšehradských pověstí zůstat bez odezvy, když se například osobně setkali v době spisovatelova pobytu ve Vodňanech (1896). Rozšířením působnosti o funkci duchovní autority a praktika rituálů, byť spíše druidovské než orfické charakteristiky, se totiž potenciálnímu Lumírovi dostalo

<sup>392</sup> Vanda. *Velká zpěvohra v pěti jednání od Surzyckého. Zpracoval V. B. Šumavský, v hudbu uvedl Antonín Dvořák*, Praha 1876, s. 17.

<sup>393</sup> *Národní listy* 14. 5. 1876, v: Vanda. *Antonín Dvořák*, Národní divadlo v Praze, Praha 2004.

<sup>394</sup> Anežka Schulzová, *Šárka. Zpěvohra o třech jednáních*, Praha 1898, s. 14.

<sup>395</sup> František Pala, *Fibichova Šárka*, Praha 1953.

náležitěho patosu a fatalismu, tak zásadního pro vystupování v postromantické opeře přelomu století.

### **Lumírovské vyvanutí. Vyšehradská legendistika (1913) a povltavská regata (1926)**

Lumírovské topoi, bohužel pro něj, nedisponovalo tak hluboce zakořeněnou lokální mytologií, jako v případě pozitivně vnímaného pragocentrismu postavy Libuše, ani natolik atraktivním syžetem milostně-existenciálního napětí v případě příběhu o Šárce a dívčí válce, aby po přítomnosti v důležitých veřejných zakázkách 19. století a objevení se ve všech aspektech oficiálního etablovaného umění (Národní divadlo, Palackého most, poezie, próza, opera) mohlo přinášet ještě nějaké převratně nové impulzy nebo ikonografické interpretace i koncem dlouhého 19. století, respektive v předválečném a poválečném nástupu moderny. Pokud ani monstrózní panslovanský programový manifest takového fanouška mýtického dávnověku a lumírovského praktika Alfonse Muchy v projektu *Slovanské epeje* Lumíra nezmiňoval, ani nenaznačoval (*Slované v pravlasti*, 1912), mohlo to avizovat jak ustrnutí jeho ikonografické typologie, tak odumření významového i symbolického potenciálu. Jediný údajný faktografický zdroj informací, *Rukopis Královédvorský*, se žádné autentizace nedočkal, naopak se s téměř stoprocentní jistotou považoval za falzifikát, tudíž ani poslední z lumírovských identit, verifikátora historické skutečnosti, už nezaimponovala.

Taková definitiva samozřejmě neplatila kategoricky bez výjimek, nicméně i ony dva níže diskutované příklady z desátých, respektive dvacátých let 20. století se už daly považovat za epilog lumírovské tematiky. Jediné funkční hledisko, kterým bylo možné v moderním umění obhajovat šerý dávnověk Rukopisného textu, zastupovala místopisná legendistika, v případě Lumíra tedy lokalita Vyšehradu.<sup>396</sup> Od připojení k pražskému obvodu v roce 1884 stoupala jeho doposud marginalizovaná příměstská hodnota ve prospěch urbanistických úprav, kultivace nábřežních zón, zřízení železničního dopravního spojení s nádražím, proražení vyšehradského tunelu, což se projevilo i na nové obytné výstavbě s progresivním výrazem. Na nejprestižnější adrese dnešního Rašínova nábřeží tak vznikl soubor kubistických

---

<sup>396</sup> Příkladem za všechny budiž téměř stoletá existence hostince „U pěvce Lumíra“ v místech bývalého podhradí Psáře, dnešní Vratislavova ulice, v budovách zpusťlého kostela sv. Alžběty a bývalé školy, kde působil jako učitel Jan Jedlička (1786). Edvard Herold, *Vyšehrad. Malebné cesty po Praze I*, Praha 1894, s. 298–305. Celý blok domů včetně hostince padl r. 1904 za oběť výstavbě příjezdové silnice k budoucímu tunelu ve Vyšehradské skále.

rodinných domů od architektonického týmu Josefa Chochola (1912–13), z nichž prostřední čp. 47 se pyšnil mohutným štítem přes všech pět fasádních os, který přímo vybízel k osazení sochařskou výzdobou. Dle výše diskutovaného vzorce tak vysoký reliéf zobrazil lokální mytologii se skupinami Libuše a Přemysla na pravé straně a *Lumíra* s doprovodem na straně levé (asi 1913, obr. 130–131). Formálně novoklasicistní projev si zapojením až symbolistní estetiky uchoval dost poetiky na to, aby reliéf nepůsobil archaicky nebo vyprázdňeně, o což se zasloužila především Lumírova ikonografie: mladistvý múzický typ s vavřínovým věncem v dlouhých vlasech a slavnostním šatě v gestu hry byl celkem známý, vizuální i významovou atraktivitu mu dodávalo především hieratizované varyto harfového typu s prorůstajícím lipovým stromem. Autorství doposud anonymního díla bylo nejrecentněji připisováno sochaři a dekoratérovi Ladislavu Křtínovi a jeho ateliéru, čímž by se identifikovala jeho teprve druhá realizace v architektuře, z jistě mnoha dalších, po secesním reliéfním portálu v Široké ulici (asi 1909).<sup>397</sup>

Z lumírovského potenciálu se poslední zbytky kvality daly vytěžit již jen skrze symbolické a divadelnické hledisko, jak to zkusil Alfons Mucha při ideové, scénografické i kostýmní přípravě VIII. všesokolského sletu a jeho doprovodných performancí v roce 1926. Pro večerní program sletových dnů navrhl a zrealizoval slavnostní regatu po Vltavě v duchu říčních slavností v předvečer položení základního kamene Národního divadla (15. 5. 1868, řídil Miroslav Tyrš, výtvarný koncept a výprava Petr Maixner), vinou počasí však s neskonale neúspěšnějším průběhem než o šest dekad starší akce:

„Hned prvního dne z plánovaných čtyř, kdy se měla představení konat, však od sebe náhlý poryv větru odtrhl čluny s účastníky a vyvolal paniku, při níž byla katastrofa odvrácena jen o vlasek, a další představení zrušena.“<sup>398</sup>

Muchovo scénáristické libreto pro pět živých obrazů na plavidlech přiznávalo použití etnologicko-národnostního konceptu *Slovanské epopeje*, když do druhého obrazu *Letnic*, tedy lidových oslav letničních zvyků, navrhlo i postavy z české mytologie, bojovníci Šárku a Vlastu a pěvce Lumíra. Jednotlivé lodě měli obsadit slovanští bohatýři vracející se z vítězných bitev, majestátní Vlasta a Šárka se svými spolubojovnicemi, pěvec Lumír obklopený rusalkami. Tato epicko-pohádková atmosféra celkem zřetelně konvenovala se

<sup>397</sup> Za konzultaci děkuji Petru Šámalovi.

<sup>398</sup> Jack Rennert – Karel Srp (edd.), Ivan Lendl : Alfons Mucha, Praha 2013, s. 289. Propojení Lumíra přímo s řekou Vltavou, pohádkovými živly a nábřežími bylo staršího data (1830): „Než kde nyní brod línoký tvě veslo pohání, tam ploul druhdy Lumír; já [Víla] mu kolébala člun. ... / Než v Podolí zpěvném nepěje více Lumír.“ Karel A. Vinařický, *Plavba v Podolí*, v: *Karla A Vinařického Sebrané spisy*, Praha 1871, s. 142.

zeyerovským světem z *Vyšehradu*, takže Muchovi mohla vytanout na mysli jediná možná lumírovská ikonografie: kmetský, melancholický, schoulený, avšak důstojný pěvec starých časů, hrající na varyto (obr. 132, 133). Třebaže si osobně otestoval i jiné varianty Lumíra (obr. 104), pro přehlídku alegorií, symbolů a rolí na slavnostní regatě si aproprioval jednoznačnou ossianovskou stylizaci, ať už z důvodu praktického divadelnického kontrastu s aktivní mladickou silou bájných hrdinů a hrdinek, ideové vize o dávno minulém zlatém věku českých dějin, nebo ilustrace folklórně-přírodních cyklů, střídajících se jarních veselí (první scéna regaty s personifikacemi *Vesny*) a pozdně letních-raně podzimních melancholických období (druhá scéna se stařeckým Lumírem).<sup>399</sup>

Lumírovo angažmá v Muchově performančním gesamtkunstwerku z roku 1926, které skončilo příznačným rozehráním lodí s živými obrazy na rozbouřené Vltavě, by tudíž mohlo metaforizovat i vyvanutí lumírovského potenciálu z významnějších uměleckých imaginací a uzavřít tak pokusy o typologizaci a interpretaci jeho ikonografie.

---

<sup>399</sup> Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Alfons Mucha. Slovanstvo bratrské*, Praha 2005, s. 16.



## ZÁVĚR: Orfeus a Lumír Revisited

O tom, zda lze neohraničenost, neukončenost, neukotvenost, průřezovost, jistou encyklopedičnost a sumarizační vlivologii v ikonografických studiích považovat za výhodu či nevýhodu, lze dále diskutovat, pro představení orfeovské, potažmo lumírovské typologie byla v této práci použita všechna umělecko-kulturně-historická hlediska: chronologické rekapitulace, revize velkých děl starých mistrů, textové analýzy, mezioborové oblouky, ideové sumarizace, hloubkové sondy, lokální mikropříběhy, typologické galerie, vizuální komparace.

Tato nekonzistentní, avšak inspirativní, a pro jiný pohled na tak ultratradiční tematiku jakou byl mýtus antický a staročeský snad oživující, metodika umožňovala vystopovat proměny, inovace, posuny imaginací, které pak skrze svou kreativitu zhmotňovali umělci různých disciplín a různých úrovní. Uchopení či úpravy ikonografických typů zas až tolik nesouvisely se standardními esteticko-etickými kategoriemi vysokého umění: krásou, pravdou, libostí, stylem, inspirací, barvou, linií, formou; spíše se dály vlivem obecného kontextu a míry osobní interpretace bez ohledu na kategorizaci v rámci -ismů. A právě takový přístup mohl u umělců a umělkyň vyvolat jen nosný, slibný potenciál, jímž snad disponovali orfeovský i lumírovský příběh. Výtvarníci, literáti, filozofové, mytografové i hudebníci vytvořili na euroamerické platformě v rozmezí téměř tří tisíc let ikonografii Orfea, která zahrnovala všelijaké role, oděvy, atributy, partnery a partnerky, události a motivace, tu s využitím kanonické stylizace, tu aktuálními adaptacemi na doposud nepoužívanou optiku.

Z důvodu takového zanořování a znovuobjevování motivů by tudíž nebylo přínosné konstruovat nějakou přímou ikonografickou linii vlivů a inspirací, jednak by neodpovídala stopované realitě, jednak by nepodchytila ona raritní nebo excentrická zobrazení, sice okrajová, avšak o nic méně zajímavá. Ovidiovsko-vergiliovský kánon tak dokázal oslovit středověké exegetické kapacity stejně jako labilního expresionistu Oskara Kokoschku, aby byl v mezidobích zcela zastíněn orfickými idejemi raných křesťanů, okultních ezoteriků 19. století nebo ruských tragédiků. Symptomatickou reinkarnaci Orfeovy duše do labutě komentoval Platón v *Ústavě*, básník Jaroslav Vrchlický v elegii na zesnulou Klementinu Kalašovou, sochař Theodor Friedl na tympanonu Nového německého divadla v Praze. Do toho vnášely struny z jeho lyry kosmickou harmonii florentským novoplatonikům i pražskému Emanuelovi z Lešehradu. A nemluvě o ikonografických výpravách do oblasti novomanželských exempel a o sebeidentifikačních projekcích do mluvících utržených hlav,

které i přes svou krátkou životnost a lokální nebo osobnostní limity nebylo možné opomenout.

Oč časově omezenějším, o to více nevyjasněným fenoménem se ukázala ikonografie slovanské apropiace Orfea, Rukopisného Lumíra, na níž by se však dala aplikovat obdobná metodika sinusoidního výskytu: staletou obrazovou galerii Lumírů otevírá i uzavírá kmetský pěvecký bard, aby mohl v mezičase výrazně omládnout, zmužnět a oscilovat tak mezi apollinským Orfeem a skotským Ossianem. Jelikož se lumírovské reflexe odehrávaly v podstatně sevřenějších historických i jazykových mantinelech než u celoevropského tisíciletého záběru Orfea, vzájemné umělecké interakce krystalizovaly ještě jasněji, jak v literárních počátcích, tak v symfonických básních rozličných materiálů. Obdobnými parametry disponovala i další, při lumírovském studiu zjevivší se, slibná témata: symbolika Vyšehradské skály, ikonografie Šárky, Vlasty a Libuše nebo idea pragocentrismu 19. století; ta by ale již přesahovala koncept i možnosti této práce.

## TEXTOVÁ PŘÍLOHA

**Apollónios Rhódský, *Argonautika*, Praha 2013, překlad Josef Jaroš**

*Argonautika* I, 20–34

“Já bych pak pověděl jména i rod, jenž hrdiny vydal,  
o cestách po moři dálném bych zpíval i o skutcích jejich  
za plavby bludné Musy, Vy buďte mi při zpěvu radou!

Nejdříve Orfea pěvce uvedu, kterého sama  
Kalliope, jak pověst nám vypráví, po sňatku s thráckým  
Oiagrem zrodila tam, kde Pimplejské vrchy se táhnou.  
O něm si vypráví lid, že i bezcitné na horách skály  
písní svých lahodnou jímaly, i horských potoků proudy.  
Dosavad divoké duby jsou památkou na jeho pění  
na břehu u thrácké Zóny a halí se zelení bujnou,  
Stojíce v řadě tam za sebou. Duby ty Orfeus  
z Pierie prý svedl a písněmi přilákal dolů.  
Takového průvodce tedy měl Iason na této cestě  
Lopotné, uposlech rád, když domlouval radě mu Cheiron,  
bistonské Pierie by vládce na cestu přibral.“

*Argonautika* I, 494–515

„Zpěv k tomu i připojil Orfeus,  
Levicí kitharu chopiv, a božskou započal píseň.

Zpíval, jak za dávných časů i země, nebe i moře  
Sloučeny v jediném tvaru a podobě, do té až doby,

Zhoubný kdy zavínil svár, že všechno se dělilo zvláště.  
Dále pak pěl, jak věčně své určení v nadvzduší mají  
Třpytivé hvězdy a měsíc i dráhy zářného slunce,  
Kterak se nořilo horstvo, i říční jak povstaly proudy  
Šumné, i rusalky v nich, rod veškeren tvorstva jak vzešel.  
Ofion s Eurynomou jak kraloval, Okeanovnou,  
Za časů minulých dávno a na sněžném Olympu sídlil,  
Kronově kterak on moc a násilí postoupil vládu,  
Ona zas bohyni Rhee, a sjeli pak do hlubin mořských.  
Dlouho tu Kronos a Rhea rod blažených řídili bohů,  
Dokud byl maličký Zeus, mlád dokud dětinsky smýšlel,  
V Diktajské jeskyni bydle, a dokud mu Kyklopští muži,  
Ze země zrození, sílu a mohutnost nedali v třesku  
Hromu a kmitavém blesku, jež Diovi skýtají slávy.

Dohrál a společně se hrou zpěv nebeský přerušil Orfeus,  
Nikdo však z hrdinů všech ni hlavou nehýbal dále,  
Dávno ač ve zpěvu ustal, a potichu poslouchal každý;  
Takové nadšení vzbudil a v duších jim zůstavil kouzlo.“

*Argonautika I, 569–574*

“Při tom jim na lyru hrál syn Oiagrův, úpravnou písni  
Artemis vysokorodou tak velebě, strážkyni lodí,  
Kteráž mívala hlídku v těch končinách, se které moře  
s iolskou chránila zemí. A za zpěvu z hlubiny moře

ryby se vymrskovaly, směs činice velké i malé,  
pluly pak za lodí stále a skákaly ve vodní dráze.“

*Argonautika I, 915–921*

„Když pak se přiblížil večer, tu Orfeus jim důtklivě radil,  
K břehům by přistali ostrova Elektry, Atlantovny,  
Aby se zasvětit dali, a znajíce tajemné božské  
Obřady, s bezpečím větším se plavili po moři hrůzném.  
O tom však více nepovím nic, dám ostrovu sbohem,  
Stejně jak tamním bohům, již posvátné obřady  
ony dostali za úděl. Zradit, co tajemstvím, bylo by hříšné.“

*Argonautika II, 161–163*

“Potom pak chvalozpěv pěli, jež Orfeus provázel ladně  
na loutnu svou. Hrou jeho i zpěvem se pobřeží kolem  
ztišené radostně chvělo.“

*Argonautika II, 703–707*

“A při lyře bostonské spolu  
Statečný Oiagrův syn pět zvučným započal hlasem  
O jeho pradávném skutku, jak pod srázem Parnassu kdysi  
Delfyna hrozného zahubil, jej zasáh stříbrným lukem,  
Ještě jsa bezvousý hoch, jenž dosud se těšival z vlasů.“

*Argonautika II, 927–929*

“Oltář pak Apollonu, jenž ochráncem korábů, kromě  
Úliteb vyzvedše tam, brav pálili v oběť. A lyru

Orfeus položil naň. Tak místo je nazváno Lyrou.“

*Argonautika* IV, 900–907

“Tak s bezdictný srdcem i tenkrát

Ze svých vábivých úst zpěv k hrdinům vyslaly sladký,

Takže již chystali lano a chtěli je vyhodit na břeh,

Avšak tu Oiagrův syn, sám Orfeus thrácký se vzchopil

Loutny bostonské ihned se uchopiv rukama svýma,

K úchvatné zladil ji písni a rychle se nesoucím zpěvem

Zazvučel aby, co hlučně by hrál, zvuk úderů v struny

ohlušil hrdinů sluch, hlas dívčí by zdolala loutna.“

*Argonautika* IV, 1048–1420

“Poznal tu Orfeus božský jejich zjev a je oslovil v prosbách:

„Bohyně krásné a vlídné, kéž zželi se bídy vám naší,

At' se již řadíte počtem a patříte k bohyním nebes,

At' již vám země je sídlem, neb v samotách bydlíte, pouště

Víly se zovete snad, nuž víly, vy posvátné plémě

Okeanovo, zjevte se nám, zdroj jakýs pak vody

Ukažte prosícím snažně, jenž tryskal by ze skály někde,

Anebo země i posvátné proud, jímž, bohyně, žízeň

Palčivou uhasíme. A jestliže ještě my jednou

Do svaté achajské země se vrátíme, plující mořem,

Mezi prvními z bohyň vám skytneme nesčetné dary,

Slavíce vděčně vás hody a úlitby lijíce v obět'.“

Promluvil prose tak hlasem tklivým.“

*Argonautika* IV, 1545–1548

“Tu Orfeus konečně druhy

Vyzýval, domácím božstvům by trojnož Apollonovu  
velikou vynesli z lodi a darem ji za návrat dali.“

**Vergilius, *Zpěvy rolnické a pastýřské. Georgika a Bukolika*, Praha 1937, překlad Otmar Vaňorný**

*Georgika* IV, 315–558

„Odešel z pénejských Temp kdysi pastucha Aristaeus...

„Jestli' nějaký bůh, jenž těžkým hněvem tě stíhá:

Pykáš za veliký hřích, vždyť neštěstím stíhaný Orfeus –

Třebaže bez viny své – tou pokutou tebe teď trestá –

Leč by to odvrátil los-. Jest zuřiv pro ztrátu choti:

Neboť když jsi ji stíhal, tu po břehu úprkem běžíc,

Na smrt vydaná dívka si nevšimla hrozného hada,

Který se na břehu držel a hluboko v trávě se tajil.

Soudružky, Dryadek sbor, hned velkým naplní křikem

Vysoké vrcholy hor, též plačící rhodopské vrchy,

Vysoký Pangaeus pláče a martská Rhésova země,

Getové pláčí i Hebrus i athénská Óríthýia –

Sám hrál na dutou loutnu a konejšil muka své lásky,

Tebe, ó sladká choti, jsa samotn na pustém břehu,

Tebe, když počínal den, když zhasínal, opěvoval tebe.

Ano i k taenerské sluji a k Dítově vysoké bráně,

V háj, jenž zahalen jest kol dokola temnotou černou,

Vešel, k podsvětním duším a k hroznému vladaři jejich,

K srdcím, jež lidskou prosbou se nijak nedají zmírnit.

Dojaty zpěvem jeho, se z nejhlubších Erebu sídel

Vzdušné sbíhaly duše a postavy zbavené žití,

Tolik, kolik je ptáků, jichž tisíce v listech se tají,

Kdykoli puď je z hor *bud' bouřný* liják neb večer:

Mužové, vdané ženy a statných hrdinů duše,

Jakmile skončili žití, i chlapečci a nevdané dívky,

Mládci, jež před zraky otců kdys navrch hranice dali.

Černý Kókýtu močál a hustý, ošklivý rákos

V bahně, jež línou vodou jest protivné, všecky je poutá,

Rovněž poutá je Styx, jenž devíti rameny teče.

Zatrne i obydlí smrti, to nejhlubší v podsvětí sídlo,

Tartar a Eumenid sbor, jichž vlas je propleten hady.

Kerberův trojitý jícen, pln úžasu, otevřen zůstal,

Také Ixión s kolem se větrem točit přestal.

Orfeus vracel se již, již ze všech vyvázl nehod,

Vrácená Eurydiké již kráčela k hornímu vzduchu

Za ním – s podmínkou touto ji vydala královna Orku –

Když v tom, rozvahy prost, byl náhlým zachvácen bludem,



Který sic prominout možno, však neumí promíjet Orkus:

Zapomněl, stanul a na choť, už před samým východem k světlu,

Přemožen citem lásky, se ohlédl – veškera práce

Byla tím zmařena vráz: bylť krutého vladaře předpis

Porušen – třikráte hřmot byl slyšen v avernských vodách.

„Jaký to šílený pud“, tak zvolala, „zahubil tebe,

Zahubil ubohou mne? – Již podruhé ukrutný osud

Volá mě zpět, již pokrývá sen mé hasnoucí oči.

Bud' již zdrav, jsem hnána, a strašná mě temnota halí,

Vztahuji, ne již tvá, své bezmocné po tobě ruce!“

Řekla a hned jak lehký dým, jenž s prchavým vzduchem

Splývá, prchla mu s očí a zmizela, aniž už potom

Spatřila manžela svého, jenž nadarmo po stínu sahal,

Mnoho jí povědět chtěje. A také převozník Orkův

Močál, který je v cestě, mu nedal podruhé přeplout.

Nuže, co teď? Kam jít, když dvakrát mu manželka vzata?

Jak má pláčem duše, jak zpěvem dojmouti bohy?

Manželka, studená zas, již plaví se po styžské loďce-.

On, jak vypráví zvěst, prý po sedm měsíců plakal

U skal vzdušných vrchův a u pusté strýmonské řeky,

Aneb v jeskyních chladných svůj osud žalostně líčil,

Písni krotil tygry a hýbal tvrdými duby.

Nejinak kvílí slavík a v chladném topolu stínu

Pro svá mlád'ata lká, jež bezcitný vypátral oráč,  
Holátka z hnízda mu vybral a odnesl – nebohý ptáček  
Po celou noc pak pláče a znova vždy plačtivou píseň  
Počíná, na větvi sedě, a plní okolí nářkem.

Srdcem mu nehnula láska ni po novém manželství touha,  
Sám jen po sněžném Donu a ledovcích hyperborejských  
Chodil a v rhípejských krajích, v nichž jíní netaje nikdy,  
Nad smrtí ženinou truchle a nad marným Dítovým darem.

Avšak thrácké ženy, jež zamítal pro lásku k choti,  
Slavíce slavnosti boží, a nadšeny Bakchovou službou,  
Rozsápou Orfea v kusy a rozmetou po širých polích.

A když thrácký Hebrus svým prudkým vířivým proudem  
Unášel pěvcovu hlavu, již urvaly od sněžné šíje,  
Volal „ó Eurydiko!“ sám hlas, byť stydl už jazyk,  
„ubohá Eurydiko!“, když duch již prechal mu z těla;  
Volání „Eurydiko!“ je slyšet po celém břehu.“

Když již domluvil Próteus, tu skokem se do hlubin vrhl,  
Rozpěnil vlny, kde skočil, s vírem roztočil vodu.“

## Ovidius, *Proměny*, Praha 1974, překlad Ivan Bureš

*Proměny* X, s. 269–293

Orfeus a Eurydiké

Z Kréty pak Hymenaios, v plášť zahalen žlutavé barvy, letí vysoko vzduchem v kraj Kikonů do thrácké země, kde jej Orfeus pěvec svým zpěvem nadarmo vzýval. Bůh sice k ženichu letěl, však šťastné svatební písně nenesl s sebou, ni veselé tváře, ni znamení dobrá. Pochodeň také, již držel, mu čadila štiplavým kouřem, nemohouc rozhořet se a nemohouc vzplanouti v plamen. Konec byl horší než předzvěst, neb Eurydiké, choť mladá, - zatímco v průvodě Najád se travnatou pasekou brala, - uštknuta od zmije v kotník se na zem skácela mrtva.

Když pak už thrácký pěvec se pro choť na tomto světě naplakal dost, chtěl o říši Stínů se pokusit také. Tainarskou branou on sestoupil pod zem a ke Stygu kráčel vzdušnými zástupy mrtvých, jichž tělům se dostalo hrobu, předstoupil před Persefonu a před vládce, který v tom smutném království panuje Stínům. Tam rozechvěl k písni své struny, takto zpíval:

„Ó božstva té říše, co pod zemí leží, do které přichází vše, co k smrti se na světě zrodí, smím-li a svolíte, abych tu promluvil pravdu a nechal okolů klamavých úst, já nepřišel uvidět temný Tartaros, také ne abych snad spoutal trojité hrdlo netvora z Medúsy strašné, jež četnými hady se ježí. Za svou choť jsem přišel; ta na louce na zmiji šlápla, byla uštknuta od ní a zemřela v rozkvětu mládí.

Chtěl jsem nésti svou ztrátu, a nezapřu, že jsem to zkoušel, mohla mě láska. To božstvo je dobře tam na světě známo; nevím, zda znáte je zde, však myslím i tady je známo, ačli je pravdivá pověst, jež o dávném únosu mluví: Amor přec spojil i vás! Já při těchto děsivých místech, při této zející tmě a při tichu pusté zde říše prosím vás: Eurydice, mé manželce, vraťte zas život! Každý z nás podléhá vám, když na světě prodlíme krátko, všichni sem spěcháme na jedno místo, ať dříve či pozděj. Všichni spějeme sem, zde poslední domov nás čeká, vy máte nad lidmi všemi z všech vladařů nejdelší vládu. Také má žena, až uzraje čas a skončí svá léta, připadne vám: dar trvalý nechci, jen o půjčku žádám! Brání-li osud dát milost mi pro choť, jsem rozhodnut pevně navždy zůstat již zde: vy z dvojí se radujte smrti!“

Při těchto pěvcových slovech, k nimž na lyře rozechvíval struny, plakaly bezkrvé duše, i Tantalos chytati přestal prchavou vodu, již s kolem sám Ixíon stojí a nervou Tytiovu dva supové játra, i Sisyfos used na kámen; Danaovny též nechaly dřevných věder. Tehdy i

Lítice kruté prý písní tak dojaty byly, slzou že zvlhly jim líce; a prosbě té neodolali ani královna temnot, ni vladař podzemní říše: volají Eurydiku, jež mezi novými stíny kráčela pomalu jen, neb kulhala nedávnou ranou. Nazpět ji Orfeus dostal, však pod tou podmínkou pouze, aby se neohléd' dřív, než z podsvětí na světlo vyjde, jinak že milosti dar se marným pro něho stane.

Cestou kráčejí vzhůru, jež němým je vede tichem, cestou příkrou a chmurnou a v hustou se halící mlhu. Od kraje povrchu země již nebyli vzdáleni příliš, když vtom v bázni, zda stačí mu choť, a v touze ji spatřit manžel se ohlédne po ní – ta ihned však zmizí mu zpátky. Paže vztahoval k ní, chtěl obejmout, objat být od ní, ale nechytne nic než nehmotný mizící vánek. Podruhé umírajíc nic nevyčte manželu svému – nač by si naříkat mohla, než na jeho přílišnou lásku? – jenom poslední sbohem, jež sotva on zachytil sluchem, pronesla tiše a zpátky se propadla do říše smrti.

Orfeus ustrnul stejně, když podruhé spatřil smrt choť, jako ten muž, jenž Hérakla spatřil, jak Kerbera vede řetězem spoutaného, a dříve se nezbavil strachu, doku úžas a děs jej nezměnil v studený kámen: nebo jak Ólenos kdysi, jenž na sebe cizí vzal vinu, a jak Létháia, hříšná choť jeho, jež věřila příliš, příliš své kráse: vy dva šťastní manželé věrní, nyní jste skalami dvěma kdes na fryžském pohoří Ídē.

Orfeus nadarmo prosil, chtěl podruhé přeplout, však marně: Charón už nevpustil jej, ač v špinavém smutečním šatě bez jídla po sedm dní on nehnul se od břehu Stygu, strastmi a duševním bolem a slzami jenom se živil. Na krutost podsvětních bohů se stýskal a vrátil se zpátky k Rhodopé strmé a Haimu, ježž bičuje severní vítr.

#### Soustrast stromů

Plynula léta a třetí již zima svou skončila vládu. Orfeus stále jen truchlil a všech žen unikal lásce, buďto že zkušenost špatnou a bolest mu přinesla láska, aneb že plnil svůj slib. Žen přemnoho toužilo po tom, aby ho za muže měla, on všecky je odmítl chladně. Orfeus za doby smutku prý naučil národy thrácké jinochům věnovat lásku a užívat v rozpuku mládí krátkého života vesny a první květy v ní trhat.

Planina náhorní byla a na ní se do šíře táhlo místo rovné jako mlat a pokryté zelenou travou, stín však nebyl tam žádný. Sem jakmile na kraj si sedl potomek Apollónův a rozechvěl struny své lyry, stín se dostavil hned: dub posvátný Diův sem přišel, černých topolů háj a křemelák s korunou štíhlou, lípy měkkého těla a buky a panenský vavříin, křehké lískové

keře a jasany, na kopí dobré, bez suků vysoké jedle a s jedlými žaludy duby, platany ke snění zvoucí, a javory různobarevné, vrby, na březích vzrostlé, a u vody rostoucí lotos, zimostřáz, zelený věčně, a tamaryšek, keř útlý, myrta dvojitých barev a kalina s bobulí modrou.

Břečťane popínavý, i ty jsi přišel a s tebou listnaté révové keře a jilmy oděné révou, habry a smolnaté smrky a planika červenoplodá, štíhlá a ohebná palma, jenž odměnou vítězi bývá, sosna přišla sem též, své jehličí zježené majíc, milá mateři bohů, neb Kybelin miláček Attis ztratil svou podobu lidskou, v kmen sosny se proměnil tvrdý.

### Cypřiš

Cypřiš, urostlý v kužel, byl také v davu těch stromů, nyní oblý to strom, dřív chlapec, Foibovi milý, slavnému lukostřelci a na lyru mistru a pěvci. ... (Příběh laskavé proměny mladíka Kyparisse v cypřiš).

### Ganymédés

Orfeus takový les když písněmi přivábil k sobě, seděl uprostřed šelem a v hejnu přilétlých ptáků. Rozechvěl struny: když dosti je vyzkoušel palcem a poznal, že ty rozličné tóny, ač znějí docela různě, dávají lahodný souzvuk, hlas pozvedl k písni a zpíval:

„Matko má Kalliopo, nechť píseň má od Jova začne, jemuž všechno se koří! Moc Iovovu často jsem dříve opěvoval: o Gigantech jsem kdysi vážněji zpíval, které, když drali se k nebi, blesk vítězný z Olympu srazil. Lehčím teď tónem zpívat já hodlám o chlapcích, které bohové mívali v lásce, a o dívkách, které se nadchly žářem jim zapovězeným a za vášeň trest jak je stihl.

(Na sebe geograficky či genealogicky navazující příběhy: Příběh o Ganymédovi, o laskavé proměně Hyakintha v květinu, o trestné proměně divokých kyperských kmenů v býky, o trestné proměně Própoitoven v kámen, o láskyplné proměně Pygmaliónovy sochy v ženu, o trestné proměně princezny Myrrhy v pryskyřici (myrhu), o trestné proměně Hippoména a Atalanty ve lvi, o laskavé proměně Adónise v květ větrušky)

*Proměny XI, s. 294–297*

Orfeova smrt

Zatímco takovým zpěvem zval k sobě Orfeus thrácký stromy a lesy a ptactvo i divoké šelmy a skály, ejhle, bakchantky thrácké, jež kožemi kryjí si tělo, v šíleném opojení se dívají na pěvce z výšin, struny jak rozechvívá a provází na nich svou píseň. Jedna z nich do vzduchu potřese vlasy a na družky volá:

„Hled'te, zde je ten muž, jenž ženami zhrdál!“ a vrhla břechťanem věnčenou hůl, svůj thyrsos, na zpěvná ústa. Thyrsos ovitý listím sic udeřil, ale nezranil však ho. Druhá kamenem hodí, jenž, okouzlen pěvcovou písní, třebaže prudce byl vržen, se zastavil u jeho nohou, jakoby omlouvat chtěl svou zběsilou opovážlivost. Zatím už ostatní ženy v boj dají se vášnivý, prudký, ve kterém nebylo mezi a šílenost Lític jen vládla. Byl by každičkou zbraň zpěv Orfeův zneškodnil jistě, kdyby příšerný hlahol a ječení flétny a rohu, výskání zběsilých žen, jich tleskot a tlučení v bubny nebyly přehlušily hlas kithary. Teprve tehdy kamení zbarvila krev, krev pěvce neslyšeného. Na jeho posluchače dav šílených nejprve se vrhl: na ptáky, ještěrky, hady a na hejna různých zvířat, které honily, bily, až ruce zrudly jim krví, pak teprve na Orfea se sběhnou a útočí na něj.

Jako se na sovu sletují ptáci, když za dne ji spatří, jak as v amfiteátru, když zrána se štvance koná, jelen je kořistí psů, jsa uštván a rozsápán od nich, zrovna tak na Orfea se shluknou ty zběsilé ženy, vrhají na něho thyrsy, jež nebyly zrobeny k vraždě. Jedny naň házejí hroudy a druhé zase urvané větve, jiné zas kamení tvrdé, a aby zbraň po ruce měly, blíže nich oráčův pluh zem utvrdlou náhodou oral, náhodou opodál rolníci silní tam překopávali kamenitá svá pole a chystali půdu žni příští. Jak jen zhlédli dav žen, hned prchli a náradí všechno nechali být; i leží tam porůznu na prázdných polích dlouhé kopáče, rýče a železné motyky těžké. Dav těch zběsilých žen je sebral a rozsápal býky, ačkoli hrozili rohy; pak běžely usmrtit pěvce. Orfeus vzpínal k nim ruce, však tentokrát poprvé marně promlouval: Orfeův hlas již nepohnul naprosto nikým. Hříšnice zabily pěvce, a z úst, jimž naslouchávaly dokonce skály, ach bože, a která chápala srdce šelem, z těch úst již vyprchal duch a ve váncích zmizel!

Nad tebou, Orfee, truchlivě lkali i ptáci a šelmy, kamení tvrdé i lesy, jež píseň tvou následovaly, nad tebou truchlily stromy, jimž ze žalu spadalo listí, také hladiny řek prý od slz prolitých stouply, lesní i vodní víly si zármutkem spustily vlasy, roucha s černým lemem si oblékly. Pěvcovy údy leží na různých místech. Tys přijal pěvcovu hlavu, jakož i lyru, ó Hebre! Jak plavaly (kdo by to věřil?), žalně lkala cos lyra a žalně cos potichu šeptal jazyk již mrtvý, a břehy cos žalně jim odpovídaly.

Hlava i lyra pak do moře vpluly a daleko vlasti na břeh ostrova Lesbu se dostaly po dlouhé pouti. Na cizí písek je vynesly vlny. Hle, had se žene na jeho tvář i vlasy, jež zalila crčící voda. Na štěstí přikvapí Foibos a hadovo uštknutí zmaří: jakmile otevřel tlamu a kousnout chtěl, změnil ji v kámen, široký zející chřtán, jak byl, mu ztuhl a ztvrdl.

Orfeův Stín když v podsvětí vešel, zas prohlíží místa, která už jedenkrát viděl, a po sídle blažených zírá; Eurydiku tam najde a sevře ji v toužebnou náruč. Tady si vykračují krok za krokem pospolu oba, ona jde vpředu, on za ní a hned zas před ní; již může po své Eurydice se bezpečně ohlížet Orfeus.

#### Trest bakchantek

Bez trestu nenechal Bakchos ten zločin na Orfeovi; truchlil nad ztrátou muže, jenž pěvcem byl slavností jeho. Veškeré thrácké ženy, jež zločinu přítomny byly, kořeny propletenými hned připoutal po lesích k zemi; jak z nich daleko každá ho stíhala, o tolik prsty u nohou prodloužil jim a špičky vryl do tvrdé půdy. Jako as pták, když nožkou se v osidlo chytne, jež ptáčník nastražil chytře, a najednou pocítí, že ho cos drží, poplašen třepetá křídly a tím jen stahuje pouto, zrovna tak každá z těch žen, kde právě uvázla v zemi, zděšena marně chce prchnout, jí poutají kořeny tuhé nohy, a vyskočit chce-li ty kořeny brání jí v skoku. Zatím co pátrá, kde prsty, kde nohy, kde nehty jsou, náhle spatří, jak oblá lýtka jí pozvolna proniká dřevo. Ze žalu pravou rukou když chtěla se do stehů tlouci, dřevo jen zasáhla ranou; i prsa se ve dřevo mění, dřevem i ramena jsou a míníš-li, že její paže staly se větvemi stromu, pak není to zdání, však pravda.

#### Král Midás

Trest ten je Bakchovi málo a svoje též opustí nivy; z Thrákie s družinou míří až na lýdské pohoří Tmólos k Paktólu řece; tok nebyl pln zlata tenkrát ještě, ani nebudil závist svým drahým a převzácným pískem. Satyrů, bakchantek obvyklý průvod se za Bakchem táhne, pěstoun však Silénos chybí. Jej chabého stářím a vínem zajali sedláci frýžští a pak jej v okovech z vínků ke králi Midovi vedli, jenž Bakchovi orgie světil, s Eumolpem athénským do nich byv zasvěcen Orfeem samým.

## BIBLIOGRAFIE

Adéma Pierre Marcel, Guillaume Apollinaire, Praha 1981

Adhémar Helene, Propositions a propos d'un portrait de groupe (de „Le Nain“ 1649?).

L'accord interrompu ou La rupture des Accords de Rueil, Gazette des Beaux-Arts 1986, roč. 107, č. 6

Anlezark Daniel (ed.), Myths, Legends and Heroes. Essays on Old Norse and Old English literature in honour of John McKinnell, Toronto 2011

Antologie italské renesance z pozůstalosti Václava Černého, Souvislosti 2002, č. 3–4

Apollinaire Guillaume, O novém umění, Praha 1974

Apollónios Rhódský, Argonautika, Praha 2013

Asojan Aram, Orfičeskij mif i kul'tura Serebrjanovo věka / Асоян Арам, Орфический миф и культура Серебряного века, С.-Петербург 2007

<http://vestnik.rsuh.ru/article.html?id=73548>

Baťa Jan, Philippe de Monte, Orfeus na dvoře Rudolfa II., Harmonie 2003, č. 7

Bažant Jan, Friedrich Nietzsche v Národním divadle v Praze?, Divadelní revue 2002, roč. 13, č. 2

Bernstock Judith, Under the spell of Orpheus: the Persistence of a Myth in 20th century art, SIU Press 1991

Besnard-Coursodon Michele, Nimroud ou Orphée: Joséphin Péladan et la société décadante, Romantisme 1983, č. 42

Bílek František, Cesta, Praha 1909

Blavatská H. P., Základy tajných nauk, Praha 1921

Blavatsky H. P., Isis Unveiled, I, II, California 1877

Blažičková-Horová Naděžda (ed.), Dějiny v obrazech. Historické náměty v umění 19. Století v Čechách, Praha 1996



- Blažičková-Horová Naděžda (ed.), František Ženíšek (1849–1916), Praha 2005
- Blažičková-Horová Naděžda (ed.), Václav Brožík (1851–1901), Praha 2003
- Boer Cornelis de (ed.), Ovide moralisé en prose : (texte du quinzième siècle), Amsterdam 1954
- Boethius, Filosofie utěšitelkou, Praha 2012
- Bohemia 1887, roč. 60, č. 257, Příloha
- Bydžovská Lenka – Srp Karel, Alfons Mucha. Slovanstvo bratrské, Praha 2005
- Bydžovská Lenka – Srp Karel (ed.), Josef Šíma. Návrat Theseův, Praha 2006
- Carter Tim – Goldthwaite Richard A. (edd.), Orpheus in the Marketplace. Jacopo Peri and the Economy of Late Renaissance Florence, Cambridge – London 2013
- Camboulives Catherine – Lavallée Michèle (et al.), Les métamorphoses d'Orphée, Tourcoing – Strasbourg – Bruxelles 1995
- Cassou Jean, Několik současných básníků francouzských. Psáno pro Lumír, Lumír 1932–1933, roč. 59
- Cellier Leon, Le romantisme et le mythe d'Orphée, Cahiers de l'Association internationale des études francaises 1958, roč. 10, č. 10
- Cílek Václav, Orfeus: kniha podzemních řek, Praha 2009
- Cimrhanzl Tomáš, Mythologie čili bájesloví Řekův a Římanův, Plzeň 1879
- Culka Zdeněk, Emanuel Binko. Učitel-hudebník, Žďár nad Sázavou 1965
- Cvetajevová Marina – Pasternak Boris – Rilke Rainer Maria, Korespondence, Praha 1986
- Česaný – Líbal – Radkovský, Dílčí restaurátorská zpráva. Zhotovení sádrovo-lukoprénové formy a výdusku sousoší hlavního tympanonu Smetanova divadla, 1992
- Černá Marie, Lumír Václava Levého, Umění 1958, roč. 6
- Černý Miroslav K., Hudba antických kultur, Praha 2006
-

Dajs Jekatěrina, Ajd, Orfěj i tabu / Дайс Екатерина, Аид, Орфей и табу,  
<http://www.russ.ru/pole/Aid-Orfej-i-tabu>

Dalimil, Dalimilova chronika česká. V nejdávnější čtení navrácena od Václava Hanky, Praha 1874

Daniel Ladislav, The man with the harp: Apollo, Orpheus, and David. Notes on the Iconographical typology, Acta Universitatis Palackiana Olomucensis, II, 2013

Daňhelka Jiří – Hádek Karel – Kvítková Naděžda (edd.), Staročeská kronika tak řečeného Dalimila, 1, 3, Praha 1988

Didi-Huberman Georges, Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii, Praha 2010

Didi-Huberman Georges, L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg, Paris 2002.

Dostálová Růžena – Hošek Radislav, Antická mystéria, Praha 1997

Dürer and Warburg: Interpreting Antiquity (symposium), 22. – 23. října 2013, The Warburg Institute – The Courtauld Institute of Art, London

Ebert Karel Egon, Vlasta, Praha 1829

Engerth Ruediger, Eduard Ritter von Engerth (1818–1897). Mahler, Lehrer, Galeriedirektor und Kunstschriftsteller. Beiträge zu Leben und Werk, Wien 1994

Erhart Krištof A. (ed.), Orfeův sestup do podsvětí. Výbor z orfických textů, Příbram 2011

Evans Artur B., Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity, New Jersey 1977

Fabelová Karolína, Karel Vítězslav Mašek, Praha 2002

Fantazzi Charles, Poliziano's Fabuli di Orfeo: a Contaminatio of Classical and Vernacular Themes, Revista des Estudios Latinos 2001, č. 1

Filip Aleš – Musil Roman (edd.), Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907), Praha 2000

Flejberk Petr, Quido Kocián (1874–1928). Sochař. Bohem nadaný, peklem prokletý, Liberec 2005

- Fol Valerija, Orfej trakiecat – Orpheus, the Tracian, Sofia 2008
- Frič Josef Václav, Paměti, Praha 1939
- Friedman John Block, Orpheus in the Middle Ages, New York 2000
- Fredén Gustaf, Orpheus and the Goddess of Nature, Göteborg 1958
- Freimanová Milena, Josef Tulka. Malíř generace Národního divadla, Praha 1965
- Gamechogicoechea Llopis Ane, El mito de Orfeo en la literatura Barroca española, Valladolid 2011
- Giarda C. – Gombrich, E. H. – Shapiro M. (edd.), Symboles de la renaissance, Paris 1976
- Gnězdiłova Jelena, Mif ob Orfěje v literatúre pėrvoj poloviny XX věka / Гнездилова Елена Валерьевна, Миф об Орфее в литературе первой половины XX века: Р.М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй, Т. Уильямс, 2003 <http://www.dissercat.com/content/mif-ob-orfee-v-literature-pervoi-poloviny-xx-veka-rm-rilke-zh-kokto-zh-anui-t-uilyams>
- Gordon Richard L. (ed.), Myth, religion and society, Cambridge 1981
- Green Henry (ed.), Alciat's Emblems in their full stream. A photo-lith fac-simile reprint of the Lyons Edition by Bonhomme (1551), London 1871
- Hadot Pierre, Závoj Isidin: esej o dějinách ideje přírody, Praha 2010
- Hadravová Alena – Panušková Lenka, Středověká pojednání o souhvězdích, Praha 2013
- Hanka Václav, Obrazy dějin českých, Praha 1850
- Hanka Václav, Starobylá skladanie, 1., 1817
- Herrero de Jáuregui Miguel – Hernández Raquel Martín – Santamaría Álvarez Marco Antonio – Torallas Tovar Sofia (edd.), Tracing Orpheus : Studies of Orphic Fragments, Berlin 2011, eBook
- Herold Edvard, Vyšehrad. Malebné cesty po Praze I, Praha 1894
- Hlas národa 1889, č. 218
- Hněvkovský Šebestián, Děvín. Báseň romanticko-hrdinská v osmnácti zpěvech, Praha 1829
-

Hněvkovský Šebestián, Děvín. Báseň směšnohrdinská v dvanácti zpěvích, Praha 1905

Hnojil Adam (ed.), V zajetí vášně. Sbíрка Patrika Šimona, Olomouc 2004

Hoffmann Ida (ed.), Le symbolisme Russe. La rose bleu, Bruxelles 2005

Hoffmeister Adolf, Půl Jeana Cocteaua, Volné směry 1927–28, č. 25

Hoffmeister Adolf, 13 obrázků z Paříže, Pestrý týden 1927, roč. 2, č. 51, Vánoční příloha

Horatius, De arte poetica. O umění básnickém, Praha 2002

Horatius, Vavřín a réva. Souborné dílo Q. Horatia Flacca, Praha 1972

Humoristické listy 1883, ročník 25, č. 33

Hyginus, Bájě, Praha 2013

Hyginus, O astronomii, Praha 2013

Chmelenský Josef Krasoslav, Libušin sňatek. Zpěvohra ve třech dějstvích, Praha 1832

Chodasevič Vladislav, Těžká lyra, Česká Skalice 2003

Ivanov Vjačeslav, Subjekt a kosmos, Olomouc 2010

Jirásek Alois, Staré pověsti české, Praha 1894

Jiroušková Jana – Pecha Lukáš (edd.), Sběratel. Julius Zeyer, Praha 2008

Johnson, Christopher D., Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images (Signale: Modern German Letters, Cultures, and Thought), Ithaca 2012, eBook

Jungmann Josef, Dodávky a doplňky k Jungmannově Historie literatury české, Praha 1869

Jungmann Josef, Historie literatury české, Praha 1849

Kalašová Klementina, Varia, rkp., Fond Kalašová Klementina

Kalašová Klementina, Varia, rkp., Fond Kalašová Marie

Kalašová Marie, Foto – Varia, Fond Kalašová Marie

Karásek ze Lvovic Jiří, Renaisanční touhy v umění (1893–1902), Praha 1903

---

- Klimešová Marie - Plecítá Jana (edd.), Podoby Bedřicha Smetany. Jak Smetanu viděly generace umělců 19. a 20. století, Praha 2004
- Knoll Vladislav, Staré pověsti polské, Navýchod 2003, č. 2
- Koella Rudolf – Ursula Stürzinger (edd.), Charles Gleyre ou les illusions perdues, Zürich 1974
- Kollár Jan, Slávy dcera. Lyricko-epická báseň v pěti zpěvech, Sebrané spisy I., Praha 1862
- Kollár Jan, Výklad, čili Přímětky a vysvětlivky ku Slávy dceři, Praha 1862
- Kollár Jan – Putna Martin C., Slávy dcera. Báseň lyricko-epická v pěti zpěvích. Překlad a výklad Slávy dcery z panslavistického mýtu do kulturní historie, Praha 2014
- Kollár Josef Jiří, Věštba Libušina. Slavnostní předehra ke slavnosti položení základního kamene k velkému Národnímu divadlu, Praha 1868
- Konečný Lubomír, Comment peint-on la Fronde?, Gazette des Beaux-Arts 1992, roč. 120, č. 6
- Konečný Lubomír – Lencová Jaroslava, Roelandt Savery, Rudolf II and the Bird of Paradise, Studia Rudolphina 2011, roč. 11
- Konečný Lubomír, Tizian. Apollo a Marsyas, Praha 2004
- Kokoschka Oskar, Orfeus a Eurydiké, Praha 2011
- Kosinski Dorothy M., Orpheus in the Nineteenth-Century Symbolism, London 1989
- Kosmas, Kronika Čechů, Praha 2011
- Koubek Jan Pravoslav, Sebrané spisy veršem i prozou III, Praha 1857
- Kovačević Igor (ed.) et al., Beyond everydayness. Theatre architecture in central Europe, Prague 2010
- Kovárna František – Matějček Antonín – Štech V. V., Národ sobě. Národní divadlo a jeho umělecké poklady, Praha 1940
- Kristiánova legenda. Život a umučení svatého Václava a jeho báby svaté Ludmily, Praha 2012
-

- Krososka Josef, Restaurátorská zpráva: Mahenovo divadlo v Brně. Průčelí (Kamenné a štukové prvky), 2001
- Krososka Josef, Restaurátorská zpráva: Památková obnova sousoší Múz ve vrcholu tympanonu Mahenova divadla v Brně, 1996–1997
- Krummholz Martin, Stanislav Sucharda (1866–1916), Nová Paka 2006
- Kudrnáč Jiří – Nováková Luisa – Riedelbauchová Tereza (edd.) et al., Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy, Brno 2009
- Kuchynka Rudolf, Mánesovy prapory, Praha 1921
- Kushner Eva, Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine Paris 1961
- Kuthanová Kateřina (ed.), Metamorfózy politiky. Pražské pomníky 19. století, Praha 2013
- Kyloušek Petr, Indiánský mýtus o „Orfeovi“, Graeco-latina Brunensia 2009, roč. 14, č. 1–2
- Lederer Jiří, Když se řekne V+W, Praha 2013
- Lešehradu Emanuel z, Kosmická pouť II. Orfeovy proměny. Lyrická symfonie, Praha 1932
- Lešehradu Emanuel z /Orfeus ( pseud.)/, Kristus ukazatel cesty-pojednání, rkp., Fond Lešehradeum – Tajné společnosti
- Lévi Éliphas, Histoire de la Magie. Avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mysteres, Paris 1860
- Lévi-Strauss Claude, Mythologica. Od medu k popelu, Praha 2006
- Linda Josef, Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav. Vyobrazení z české dávnověkosti, Praha 1919
- Linforth Ivan, The Arts of Orpheus. Los Angeles 1941
- Linka Jan (ed.), Václav Hájek z Libočan, Kronika česká, Praha 2013
- Livraga Jorge A., Záhada jménem H. P. B., Praha 2013
- Locke, Liz, Eurydice's Body. Feminist reflections of the Orphic Descent Myth in philosophy and film, Indiana University 2000, <http://www.cgjungpage.org>
-

Locke Liz, Orpheus and Orphism: Cosmology and Sacrifice at the Boundary, *Folklore Forum* 1997

Lodr Alois (ed.), J. V. Myslbek. Korespondence, Praha 1960

Má Vlast'. Mein Vaterland. Symfonická báseň pro velký orchestr, Praha 1879–1880

Má Vlast'. Mein Vaterland. Symfonická báseň pro velký orchestr, Praha 1880

Macpherson James, Básně Ossianovy, Praha 1903

Macpherson James, Ossianovy básně dlé přeloženj anglického Jak. Macphersona, Praha 1827

Machek Antonín, Dějiny České w kamenopisně wywedených obrazech předstaweny od sgednocených Umělců Akademie Pražské, Praha 1820–1824

Matějů Petr, Quido Kocián, 2013

McGahey Robert, The Orphic Moment: Shaman to Poet-thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé, New York 1994, eBook

Nebeský Jiří J. K. – Pavera Libor (edd.), Žena v české a slovenské literatuře. Sborník z literárněvědné konference konané v Opavě 14. a 15. září 2004, Opava 2006

Neiss Michael, A matter of standards: iconography as a quality indicator for Viking age brooches.

[http://www.academia.edu/1777032/A\\_matter\\_of\\_standards\\_iconography\\_as\\_a\\_quality\\_indicator\\_for\\_Viking\\_Age\\_brooches](http://www.academia.edu/1777032/A_matter_of_standards_iconography_as_a_quality_indicator_for_Viking_Age_brooches)

Neruda Jan, Kritické spisy Jana Nerudy VIII. Umění, Praha 1913

Nietzsche Friedrich, Rané texty o hudbě a řeči, Praha 2011

Nietzsche Friedrich, Radostná věda, Praha 2001

Nietzsche Friedrich, Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus, Praha 2008

Novák Arne, E Morta., Lidové noviny 1929, roč. 37, č. 297

O'Donoghue Heather, From Asgard to Valhalla. The remarkable history of the Norse myths, London 2008

Offen Nora E., *Eurydice without Orpheus*, Bard College 2011,  
<http://www.digitalcommons.bard.edu>

Otruba Mojmir (ed.), *Analýza Rukopisu Zelenohorského a Královodvorského. Dnešní stav poznání. Historie boje o pravost*, Praha 1969

Ottův slovní naučný, Praha 1902

Ovidius, *Proměny*, Praha 1974

Pala František, *Fibichova Šárka*, Praha 1953

Palacký František, *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě*, Praha 1848

Pavlock Barbara, *The Image of the Poet in Ovid's Metamorphoses*, Wisconsin 2009

Péladan Joséphin, *Citové zasvěcení*, Praha 1903

Péladan Joséphin, *Umění státi se mágem*, Praha 1997

Petránek Pavel, *Antonín Dvořák (1841–1904), Vanda (1875) : tragická opera o pěti dějstvích z roku 1875, op. 25 : premiéra 9. května 2004 v Národním divadle*, Praha 2004

Petrasová Taťána – Pahl Roman (edd.), *Mnichov-Praha. Výtvarné umění mezi tradicí a modernou*, Praha 2012

Petrů Václav, *Obrazy ze života starověkých národů*, Praha 1874

Pick Otto, *Rainer Maria Rilke a výtvarné umění, Volné směry 1927–28, roč. 25*

Pippich Karel, *Vlasty skon. Dramatická báseň o třech jednáních, určená pro drama hudební*, Chrudim 1885

Platón, *Symposion*, Praha 2005

Platón, *Ústava*, Praha 2014

Podřipan 1880, roč. 11, č. 16, 17, 20

Podřipan 1881, roč. 12, č. 1, 5, 9, 10

Podřipan 1889, roč. 20, č. 33

---



Politik 1896, roč. 35, č. 128

Poncet Christophe, Ficino's little Academy of Careggi, Bruniana & Campanelliana 2013, roč. 19, č. 1

Prahl Roman – Šámal Petr, Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012

Preiss Pavel, Václav Vavřinec Reiner. Krajiny se zvířaty, Praha 2000

Procházka Antonín, Hněvkovského Děvín romantický (bez bibliografických údajů, Památník národního písemnictví, sign. 11 75 f 83)

Psyche. Revue věnovaná mystice, okultismu a metapsychice 1926, roč. 3, č. 8

Hrdina Martin – Piorecká Kateřina (edd.), Historické fikce a mystifikace v české kultuře 19. století, Praha 2014

Rilke Rainer Maria, Sonety Orfeovi, Praha 2013

Rousová Andrea (ed.), Vivat Musica!, Praha 2014

Rukopis Králdworský. Sebránj lyricko-epických Národnjch Zpěwů, wěrně w půwodnjm starém gazyku, též w obnoweném pro snadněgšj wyrozuměnj, s připogenjm německého přeloženj, Praha 1819

Rukopis Kralodworsky, Praha 1829

Rukopis Kralodvorský, Praha 1861

Rukopis Královédvorský, Praha 1873

Rukopis Kralodvorský. Staročeské zpěvy hrdinské a milostné, Praha 1886

Rukopis Zelenohorský a Královédvorský, Praha 1889

Reinach Salomon, Orpheus. A General history of Religions, London 1909

Riedelbauchová Tereza, Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře, Praha 2010

Růžička Josef, Slovanská mythologie. Pro lid československý, Praha 1924

Saska Leo František, Mythologie Řekův a Římanův pro gymnasia, Praha 1868

Seznec Jean, *The survival of the pagan Gods*, New York 1953

Shakespeare William, *Dva páni z Verony*, Praha 2008

Schulzová Anežka, Šárka. *Zpěvohra o třech jednáních*, Praha 1898

Schuré Edouard, *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrete des religions*, Paris 1960

Schuré Edouard, *Velcí zasvěcenci. Tajné dějiny náboženství*, Havířov 1996

Silverman Kaja, *Flesh of my flesh*, Stanford 2009, eBook

Simon Robert B., *Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus*, *Bulletin Philadelphia Museum of Art* 1985, roč. 81, č. 348

*Slovo o pluku Igorově*, Praha 1950

Solodkoj D. O. – Bogomolova N. A. (edd. et al.), *Vjačeslav Ivanov – Lidija Zinovjeva– Annibal: Perepiska 1894–1903, I, II*, Moskva 2009

Spunar Pavel, *Dívčí válka v českých středověkých kronikách*, Tvar 1995, č. 19

Srp Karel – Jack Rennert (edd.), *Ivan Lendl : Alfons Mucha*, Praha 2013

Stafford Fiona J., *The sublime savage: a study of James Macpherson and the poems of Ossian*, Edinburgh 1988

Sůva Josef, *Soupis celoživotního díla sochaře Quido Kociana. Ke 100. Výročí jeho narození* KG Hradec Králové, Hradec Králově 1975

*Světozor* 1867, roč. 1, č. 10

*Světozor* 1879, roč. 13, č. 1

*Světozor* 1881, roč. 15, č. 22

*Světozor* 1881, květen, Slavnostní číslo k otevření Národního divadla

*Světozor* 1883, roč. 17, č. 48

*Světozor* 1885, roč. 19, č. 6

*Světozor* 1898, roč. 33, č. 2

---

Světozor 1899, roč. 33, č. 51, Příloha

Svoboda Jaroslav, Vrchlický a výtvarné umění. České malířství, rkp., 1934, Fond Pražák  
Albert – Disertace

Šafařík Pavel Josef, Slovanské starožitnosti, Praha 1837

Špecinger Otakar, Klementina Kalašová, Ústí nad Labem 2006

Štěpán Václav – Trávníčková Markéta, Prozatímní divadlo 1862–1883, I, II, Praha 2006

Šubert František Adolf, Národní divadlo v Praze. Dějiny jeho i stavba dokončená, Praha 1881

Šumavský V. B., Vanda. Velká zpěvohra v pěti jednání od Surzyckého, Praha 1876

Tálinský Josef, Ku dni 16. září., Světozor 1867, roč. 1, č. 10

Taylor Thomas, The Hymns Of Orpheus With A Preliminary Dissertation On The Life And  
Theology Of Orpheus, <http://www.sacred-texts.com>

Teige Karel, André Breton o surrealismu v poesii a v malířství. Přednáška v Mánesu, Volné  
směry 1935, roč. 31, č. 1–10

Tichá Jana, Orfeus a Antaios. K pražské výstavě Josefa Šímy, Prostor 1992, roč. 6, č. 22

Tille Václav, Scenická výprava Smetanovy „Libuše“, Volné směry 1912, č. 16

Toman Prokop, Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha 1936

Tombo Rudolf, Ossian in Germany, New York 1966

Tomek Václav Vladivoj, Dějepis města Prahy, Praha 1855

Tomek Václav Vladivoj, Obrazy z dějin českých a rakouských, Praha 1881

Topinka Miloslav – Šerý Ladislav – Linhartová Věra, Vysoká hra, Praha 1993

Trávníčková Markéta, Výtvarná složka repertoáru Prozatímního divadla a její zastoupení ve  
sbírkách Divadelního oddělení Národního muzea, Divadelní revue 2002, ročník 23, č. 1

Trower Shelley, Nerves, Vibration and the Aeolian Harp, Romanticism and Victorianism on  
the Net 2009, č. 54

---

Truhlář Josef [=Josef Tálinský/], O přirovnáních a podobenstvích rukopisu Královského, Světozor 1867, roč.1, č. 10

Tyrš Miroslav, Úvahy a pojednání o umění výtvarném, Díl I., Praha 1901

Tyrš Miroslav, Úvahy a pojednání o umění výtvarném, Díl II., Praha 1912

Tyrš Miroslav, Dr. Miroslav Tyrš o umění. V, Úvahy a posudky o výtvarných pracích z výstav a porot z let 1880–1881, Praha 1936

Urban Otto M., Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo, Praha 2002

Valenta Jiří, Malované opony divadel českých zemí, Praha 2010

Vaněk Václav (ed.), Staré a nové světy. Tři české romantické novely, Příbram 2011

Varyto 1878–1891, roč. 1–14

Vasari Giorgio, Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů, II, Praha 1977

Věstník. Časopis spolků česko-slovanských ve Vídni 1895, roč. 13, č. 20

Vergilius, Zpěvy rolnické a pastýřské. Georgika a Bukolika, Praha 1937

Vinařický Karel, Karla A Vinařického Sebrané spisy, Praha 1871

Vinařický Karel, Varyto a lyra, Praha 1843

Vinci Leonardo da, Traité de la Peinture. Sur le Codex Vaticanus, complété par de nombreux fragments tirés des musgrits du maître, ordonné méthodiquement et accompagné de commentaires par Péladan, Paris 1921

Viták Antonín Konst., Václav Hanka a Rukopis Kralodvorský. K oslavě padesátileté památky nalezení rukopisu Královského, Praha 1867

Vitvar Petr, Restaurátorský průzkum barevnosti fasády Státní Opery, 2004

Vitvar Petr, Restaurátorská zpráva. Sochařská výzdoba tympanonů, 2006

Vlašínová Drahomíra, Julius Zeyer, Brno 2003

Vlček Tomáš (ed.), Julius Zeyer. Texty, sny, obrazy, Písek 1997

---

Voborník Jan, Spisy Julia Zeyera, XXXV, Praha 1907

Vrbka Tomáš, Státní opera Praha: opereta & balet (1888–2008). Historie divadla v obrazech a datech, Praha 2010

Vrchlický Jaroslav, Dojmy a Rozmary, Praha 1880

Vrchlický Jaroslav, È Morta, Praha 1894

Vrchlický Jaroslav, Fresky a gobelíny. Reflexy v přítomnosti, Praha 1897

Vrchlický Jaroslav, Jak táhla mračna. Stíny v duši, Praha 1885

Vrchlický Jaroslav, Kniha sudiček, Praha 1895

Vrchlický Jaroslav, Kytky aster, Praha 1895

Vrchlický Jaroslav, Moderní básníci Francouzští, Praha 1893

Vrchlický Jaroslav, Mythy I, Praha 1879

Vrchlický Jaroslav, Napadlo rosy, Praha 1896

Vrchlický Jaroslav, Na sedmi strunách, Praha 1898

Vrchlický Jaroslav, Nové básně epické, Praha 1906

Vrchlický Jaroslav, Nové sonety samotáře, Praha 1891

Vrchlický Jaroslav, Nové studie a podobizny, Praha 1897

Vrchlický Jaroslav, Nové zlomky epeje, Praha 1895

Vrchlický Jaroslav, Perspektivy, Praha 1884

Vrchlický Jaroslav, Poesie francouzská nové doby, Praha 1877

Vrchlický Jaroslav, Poesie italská nové doby, Praha 1885

Vrchlický Jaroslav, Portréty básníkův. Sonety, Praha 1897

Vrchlický Jaroslav, Poslední sonety samotáře, Praha 1896

Vrchlický Jaroslav, Potulky královny Mab, Praha 1893

- Vrchlický Jaroslav, Poutí k Eldoradu, Praha 1889
- Vrchlický Jaroslav, Různé básně II, rkp., Fond Vrchlický Jaroslav
- Vrchlický Jaroslav, Různé básně III, rkp., Fond Vrchlický Jaroslav
- Vrchlický Jaroslav, Různé básně IV, rkp., Fond Vrchlický Jaroslav
- Vrchlický Jaroslav, Sfinx, Praha 1883
- Vrchlický Jaroslav, Skvrny na slunci, Praha 1897
- Vrchlický Jaroslav, Sonety samotáře. Juliu Zeyerovi, Praha 1885
- Vrchlický Jaroslav, Symfonie, Praha 1898
- Vrchlický Jaroslav, Trojí políbení. Dramatická báseň o 1 dějství, rkp., Fond Vrchlický Jaroslav
- Vrchlický Jaroslav, Tři knihy vlaské lyriky, Praha 1894
- Vrchlický Jaroslav, Záboj. Báseň k opeře o 3 jednáních, rkp., Fond Vrchlický Jaroslav
- Vrchlický Jaroslav, Zlomky epepeje, Praha 1889
- Vyšehrad. Kruh epických básní Julia Zeyera, Lumír 1880, roč. 8, č. 13
- V. Š. K., Šebestián Hněvkovský, Životopisný nástin. K slavnosti odhalení pomníku dne 28. června 1870 slovutnému vlastenci zdělaného na rodném domě v Žebráce, Praha 1870
- Warburg Aby, The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance, Los Angeles 1999
- Warden John (ed.), Orpheus. The metamorphoses of a myth, Toronto 1985
- Weisberg Gabriel, Review of Charles Gleyre ou les illusions perdues, edited by Ursula Sturzinger, Rudolph Koella, and Hans Luthy, Art Bulletin 1976, roč. 58, č. 3
- Wenzig Josef – Špindler Ervín, Libuše, Praha 1951
- Willoughby Harold R., Pagan regeneration. A study of mystery initiations in the Graeco-Roman world, Chicago 1929
-

Wittlich Petr, *Horizonty umění*, Praha 2010

Zap Karel Vladislav, *Česko-moravská kronika. Kniha I.*, Praha 1862, 1880

Zatloukal Pavel, *Brněnská okružní třída*, Brno 1997

Zikmund Jaroslav, *Ve stínu Orfea. Julius Zeyer a rodina Kalašových v dopisech*, Praha 1949

Zeyer Julius, *Julius Zeyer Kalašové Marii (1878–1900)*, rkp., Fond Zeyer Julius

Zeyer Julius, *Julius Zeyer Kalašové Marii (1885–1900)*, rkp., Fond Bůvová Barbora

Zeyer Julius, *Julius Zeyer Kalašové Klementině-Climene Calas (1879–1888)*, rkp., Fond

Zeyer Julius

Zeyer Julius, *Legenda o Donatelovi*, Praha 1884

Zeyer Julius. *Ossianův návrat a jiné básně*, Praha 1905

Zeyer Julius, *Stratonika a jiné povídky*, Praha 1903

Zeyer Julius, *Vyšehrad. Kruh epických básní*, Praha 1880

Zeyer Julius, *Vyšehrad. Kruh epických básní*, Praha 1886

Zeyer Julius, *Vyšehrad. Kruh epických básní*, Praha 1899

Zeyer Julius, *Vyšehrad. Kruh epických básní*, Praha 1931

Zeyer Julius, *Vyšehrad / Troje paměti Víta Choraze*, Brno 2009

Zeyer Julius, *Zápisník s poznámkami Teozofické společnosti, Diplom o členství v Teozofické společnosti a univerzálního bratrstva z 1893*, rkp., Fond Hlávka Josef

Zeyer Julius: *Zápisník s poznámkami*, rkp., Fond Hlávka Josef

Žákavec František, *Chrám znovuzrození*, Praha 1918

