

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra bohemistiky

Magisterská diplomová práce

Obraz Salome v literatuře a malířství

The image of Salome in literature and painting

Soňa Šinclová

Vedoucí práce: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Olomouc 2012

Prohlašuji, že předložená práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu, ze které jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a uvádím v seznamu použité literatury.

V Olomouci dne 12. května 2012

.....

Děkuji PhDr. Janu Schneiderovi, Ph.D., za spolupráci a připomínky k diplomové práci, prof. PhDr. Ladislavu Danielovi, Ph.D., za konzultaci o barokním malířství a PhDr. Haně Bednařikové, Ph.D., za inspiraci k napsání této práce.

Obsah

Úvod	5
I. Salome jako historická postava.....	7
II. Křesťanský starověk	9
III. Středověk a renesance	16
IV. Počátek novověku až revoluční rok 1848	34
V. Od orientalismu do konce první světové války	51
VI. Vývoj obrazu Salome od dvacátých let do současnosti.....	96
VII. Proměny pojetí role postavy Salome v literatuře.....	112
Závěr	119
Anotace.....	122
Resumé	123
Seznam použité literatury.....	124

Úvod

Ve své diplomové práci s názvem *Obraz Salome v literatuře a malířství* se budu věnovat problematice zpracování příběhu Salome a stětí Jana Křtitele v literatuře a malířství. Cílem práce bude nastínit základní možnosti zpracování této látky s krátkým uvedením kontextu, ve kterém díla vznikala, a to od nejstaršího období do současnosti.

K látce budu přistupovat chronologicky a její rozdělení do jednotlivých kapitol se bude řídit na jedné straně zlomy v chápání samotné postavy, na straně druhé bude zohledňovat proměny jednotlivých epoch v dějinách umění. V rámci jednotlivých kapitol budu k látce přistupovat tematicky, pořadí jednotlivých analyzovaných děl bude ovlivněno respektováním případných linií, kterými se pojetí v dané době ubíralo. V závěru práce se pokusím o vytvoření typologie, která by reflektovala proměny postavy Salome v posledních dvou tisíciletích s ohledem na roli dívky v příběhu.

Příběh Salome byl mnohokrát reflektován v různých typech odborné literatury. S interpretací nejstaršího období se můžeme setkat v pracích zaměřených na výklad Bible, přičemž tradiční biblický výklad Salome podporují zejména biblické slovníky, případně knihy o svatých. Ze širokého spektra této literatury je možné jmenovat např. *Slovník biblické kultury* (1992), *Encyklopedii Bible* (1992) či *Biblický slovník* (1996). Vedle tradičních výkladů se objevuje odborná i popularizační literatura, která se zaměřuje na pojetí žen v Bibli. Většina těchto prací vyšla v zahraničí, mnohé z nich pojmají látku opět tradičním způsobem, jako např. Herbert Lockyer v *All the Women in the Bible* (1967). V českém prostředí se tematikou žen v Bibli zabývá zejména Milan Balabán v knize *Jímavé portréty biblických žen* (2009). Balabán si klade především popularizační cíle a mnohé jeho výklady se od biblického chápání jednotlivých žen odlišují. Patrné je to zejména v souvislosti se Salome, kterou Balabán charakterizuje stejně jako její matku Herodias (označuje je jako „dvě mravně pochybné ženy“¹). Balabán navíc ve svém výkladu nevyhází pouze z informací v Bibli, jednotlivé příběhy se pokouší pro čtenáře osvěžit a zatraktivnit.

Vedle prací, které se zaměřují na výklad událostí v období vzniku křesťanství, se zpracování problematiky Salome znovu objevuje ve větší míře až v 19. století. Zde je žena nejčastěji spojována s fenoménem femme fatale. Na toto téma vzniklo již velké

¹ Balabán, M.: *Jímavé portréty biblických žen*. Praha 2009, s. 68.

množství odborných prací, mezi nejvýznamnější z nich patří pravděpodobně kniha Brama Dijkstry s názvem *Idols of Perversity* (1988), která se věnuje problematice femme fatale v celkovém kontextu vývoje role ženy v druhé polovině 19. století.

Zatímco existuje celá řada prací a studií, které se v první řadě zaměřují na určité konkrétní období, ve kterém se postava Salome objevuje, případně analyzují konkrétní díla v kontextu tvorby vybraného autora, či sledují některé specifické motivy (např. problematiku orientálních tanců), práce, která by se věnovala vývoji příběhu Salome od jeho vzniku do současnosti, pravděpodobně neexistuje. Ve své práci se proto pokusím podat vývoj obrazu Salome a postihnout jeho proměny.

I. Salome jako historická postava

Salome, dcera Herodias, v příběhu stětí Jana Křtitele byla mnohokrát umělecky zpracována a tím rovněž i interpretována. Málokdo si však uvědomí, že se v Bibli a vůbec ve starověkých dějinách Židů objevuje jméno Salome i ve spojitosti s dalšími ženami. První významnou Salome (Salome Alexandra) byla manželka krále Aristobula I., která vládla po jeho smrti v letech 76-67 př. n. l. Další známou ženou tohoto jména byla sestra židovského krále Heroda Velikého. V neposlední řadě se v době působení Ježíše Krista objevují informace o Marie Salome, matce Jakuba a Jana Zebedeů, která se stala Kristovou následovnicí a je někdy uváděna jako jedna z Marií v pašijových scénách.

Poslední významnou Salome je Salome, dcera Herodias. Samotné její jméno pochází z hebrejského slova „šalom“ a znamená pokoj². Salome se narodila pravděpodobně v desátých letech prvního století; její matkou byla Herodias, židovská princezna, dcera Aristobúla, syna Heroda Velikého a jeho manželky Mariamne. Identifikace otce Salome už je větší problém. Většina pramenů uvádí, že jím byl Herod Filip (syn Heroda Velikého a jeho druhé manželky Mariamne, tudíž Herodiadin strýc), můžeme se ale setkat i s názorem, že Herodias byla provdána za Heroda Boetha, taktéž syna Heroda Velikého, který byl pouze evangelistou Markem zaměněn za Filipa.³

Poté, co Herodias opustila svého manžela, žila i se Salome spolu se svým novým manželem, tetrarchou Herodem Antipou. Není jasné, zda se jednalo pouze o konkubinát, nebo o skutečné manželství. Na základě židovských zákonů však manželství (ať už bylo nebo nebylo uzavřeno) právoplatné nebylo a rovnalo se porušení jednoho z přikázání. Na to poukazoval zejména Jan Křtitel, označovaný také jako Předchůdce, který v oblasti Judey kázal proti nepravostem. Janova touha po vyřešení tohoto problému ale vedla pouze k jeho násilné smrti v pevnosti Machaerus, která je spojená s legendárním tancem Salome.

O dalších životních osudech Salome není mnoho jednoznačných informací. V některých pramenech a literárních zpracováních se tvrdí, že odešla spolu s Herodem Antipou a Herodias do vyhnanství v západní Evropě. Stalo se tak poté, co Herodes žádal císaře Gaia o udělení královské koruny, ale na základě obvinění krále Agrippy I. (bratra Herodias) byla jeho žádost zamítnuta a on byl vypovězen. Je však mnohem

² Mužským protikladem toho to jména je Šalamoun.

³ *Encyklopedie Bible A-L*. Bratislava 1992.

pravděpodobnější, že Salome s nimi do nuceného exilu neodešla. Objevují se zmínky, že se Salome provdala nejprve za tetrarchu Heroda Filipa II. (svého strýce). Jejich manželství bylo bezdětné a po jeho smrti se princezna znovu provdala, tentokrát za Aristobúla, krále Chalkidy, se kterým měla celkem tři děti.

Existuje rovněž několik verzí, jak mohla tato žena zemřít. V legendách jsou nejčastěji naznačeny možné násilné verze jejího skonu – nejčastěji se objevuje symbolická smrt na zamrzlé řece: Salome měla přecházet po ledu, který se pod ní prolomil, a ona při pádu pod vodní hladinu přišla o ostrý okraj ledu o svou hlavu. Další variantou je její „propadnutí“ do země⁴; je však jisté, že se spíše než o pramenně podložené informace jedná o poetickou představu odvety za smrt Jana Křtitele ve smyslu starobabylonského zákona „oko za oko, zub za zub“. O skutečné smrti Salome se tak pravděpodobně nic víc nedozvíme.

⁴

Voragine, J. de: *Legenda aurea*. Praha 1998.

II. Křesťanský starověk

Pod pojmem křesťanský starověk rozumíme zhruba období vzniku křesťanství, spojené s „přelomem letopočtu“ a narozením Ježíše Nazaretského. V úvodu této kapitoly se ale zaměříme i na období asi 1. století př. n. l. v souvislosti s historickými událostmi v oblasti Judey.

Z původní seleukovské říše se v průběhu 2. stol. př. n. l. postupně stalo po povstání Makabejců⁵ nezávislé království, v jehož čele stála dynastie Hasmoneovců. Říši ale záhy ovládly vnitřní rozpory, které se plně projevily po smrti královny Salome Alexandry při řešení otázky nástupnictví. Situace byla nakonec vyřešena včleněním Judey pod „protektorát“ Římské říše. V následujících letech si své postavení upevňoval Antipatros, muž idumejského původu, který se snažil získat vysoké posty i pro své syny Fasaéla a Heroda; v této době se Herodes stal správcem v Galii, po Caesarově smrti, kdy byl jeho otec otráven, se uchýlil do Říma, kde byl roku 40 př. n. l. senátem jmenován králem Judey. Návrat Heroda Velikého do Jeruzaléma se ale neobešel bez problémů; fakticky se tak vlády ujal až roku 37 př. n. l. a ve funkci setrval dalších 33 let. S jeho vládou je spojeno mnoho biblických událostí – je to ten Herodes, za jehož panování se narodil v Betlémě Ježíš Nazaretský, s jeho jménem je v Bibli spojováno vraždění nemluvňat a další vesměs negativní činy.

Po Herodově smrti se říše rozdělila mezi jeho tři syny : Archelaa (který získal Judsko, Samařsko a Idumeu), Antipu (který získal Galileu a Zajordánsko - Pereu) a Filipa (na kterého zbyl sever Zajordánska). Klid v Judee ale netrval dlouho, záhy se objevily protesty proti Archeláovi ze strany Židů, kteří si nakonec na Římanech prosadili svou a Archeláos byl vyhnán do Galie. V následujících letech si renomé v Římě vybudoval Agrippa, vnuk Heroda Velikého, bratr Herodias. Po nástupu císaře Gaia⁶ získal Agrippa královskou korunu v Judee a území Herodova syna Filipa. Po jeho vzoru se i Herodes Antipa snažil získat královskou korunu, kvůli svým dřívějším válečným neúspěchům (prohra ve válce, která byla vedena na obranu cti jeho zapuzené první manželky) a kvůli negativním zprávám, které podal Agrippa císaři, však místo královské koruny získal pouze doživotní pobyt ve vyhnanství v oblasti západní Evropy, kam ho doprovázela i manželka Herodias. Pod vládou Agrippy I. tak bylo území opět sjednoceno.

⁵ Povstání proběhlo roku 167 př. n. l.

⁶ Znamější pod přezdívkou Caligula.

Literatura (respektive prameny) k tomuto období, která by nějakým způsobem zachycovala Salome, je vesměs zasazena právě do výše zmíněného dějinného kontextu, je často součástí výkladů dějin, ve kterých je reflektován význam působení Herodů v protikladu ke zrodu náboženství pod vlivem učení šířeného Janem Křtitelem a zejména Ježíšem Kristem.

Nejstarší zpráva uvádějící Salome a její příběh je zachycena v *Novém Zákoně*, v rámci tří synoptických evangelií. Vedle Bible se ale narážka na dceru Herodias a na její roli v mučednické smrti Jana Křtitele objevuje i v apokryfních textech jako jedna ze pseudosibylliných věštek, tematikou se zabývá ve svých *Židovských starožitnostech* v rámci 18. knihy i Josephus Flavius.

Nový zákon, jehož součástí jsou mimo jiné i synoptická evangelia, je částí Bible, která je uznávána pouze křesťany; Židé totiž odmítají myšlenku, že byl Ježíš Nazaretský Mesiášem. Tyto texty vznikaly v průběhu druhé poloviny 1. století až první poloviny 2. století a jedná se o zprávy zanechané Kristovými učedníky a následovníky. Synoptická evangelia (tzn. Markovo, Matoušovo a Lukášovo evangelium) zachycují osudy Jana Křtitele a zejména Ježíše Nazaretského.

Jan Křtitel, označovaný i jako Předchůdce, byl Ježíšovým příbuzným. V mládí odešel do pouště a po svém návratu hlásal brzký příchod Spasitele a křtil lid vodou. Po nějakém čase získal Jan vcelku velké množství následovníků a jeho vliv neustále rostl. Herodes Antipa ho následně nechal zatknout pro výroky, které Jan vedl proti jeho nezákonnému sňatku s manželkou Antipova bratra Filipa Herodias, částečně také z obav, aby Jan nevyvolal povstání lidu proti jeho vládě. Jak ale líčí Marek:

„Herodes se totiž Jana bál, neboť věděl, že je to spravedlivý a svatý člověk, a tak ho chránil. Když ho slyšel, býval velmi znepokojen, ale přesto rád naslouchal.“⁷

Herodes Antipa se i přes přemlouvání Herodias stále uchýloval k odkládání konečného vyřešení problému s Janem Křtitelem, Herodias ale využila příležitosti Herodových narozenin, aby dosáhla svého:

⁷ Marek 6, 20. In: *Bible: překlad 21. století*. Praha 2009.

„Příhodný den však přišel, když Herodes na oslavu svých narozenin uspořádal hostinu pro své velmože a velitele a pro přední muže Galileje. Když přišla dcera té Herodiady a zatančila, zalíbila se Herodovi i jeho hostům natolik, že král dívce řekl: „Požádej mě, o co chceš, a dám ti to.“ Odpřísáhl: „Splním ti jakékoli přání až do polovice mého království.“⁸

„Dcera té Herodiady“ není nikdo jiný než Salome; v Bibli se však s jejím jménem nesetkáme. Marek dál pokračuje :

„Šla tedy za svou matkou a ptala se jí: „O co mám žádat?“ „O hlavu Jana Křtitele!“ řekla jí matka. A tak hned spěchala za králem a žádala: „Chci, abys mi hned teď přinesl na míse hlavu Jana Křtitele.“ Krále přepadla úzkost, ale kvůli svým přísahám a svým hostům jí to nechtěl odmítnout. Hned poslal kata s příkazem, ať přinese Janovu hlavu. Ten odešel, sťal ho ve vězení a přinesl jeho hlavu na míse. Dal ji té dívce a ta ji dala své matce.“⁹

Příběh je zakončen zmínkou, že tělo Jana Křtitele bylo vyzvednuto jeho učedníky a pohřbeno.

Salome v příběhu Bible vystupuje jako prostředek, kterým chce Herodias na tetrarchovi dosáhnout svého cíle; dívka neprojevuje žádnou vlastní vůli, není schopna se sama rozhodnout v otázce odměny za svůj tanec, zároveň není ani zaznamenán žádný náznak neochoty vyhovět Herodias, i když se jedná o smrt člověka.

S touto pasáží evangelia se často diskutuje několik otázek: proč se rozhodl Herodes Antipa Salome tak bohatě odměnit za tanec na hostině a proč vyhověl vyslovenému přání. Odpověď na první otázku není zcela jednoznačná. Je potřeba vzít v potaz problém, jak byl tanec chápán ve vyšších kruzích v oblasti Judey v prvním století. Nejvýstižněji odpověď na tuto otázku asi podává ve svých *Martyrologiích* John Foxe:

„Nor is there any reason for the conjecture that this dance was one of that pantomimic character, satirised as licentious by some of the poets,

⁸ Marek 6, 20 – 23. In: Bible: překlad 21. století. Praha 2009.

⁹ Marek 6, 24 – 29. Tamtéž.

and which, in truth, was of heathen original. Such dances were performed by hired women, who studied and practised them as a profession. Amateur dancing in high life was by no means uncommon in the voluptuous times of the Roman Emperors. But in the age of Herod it was exceedingly rare, and almost unheard-of; and, therefore, the condescension of Salome, who volunteered, in honour of the anniversary of that Monarch's birth-day, to exhibit her person, as she led the mazy dance in the saloons of Machaerus, (for though she was a child at this time, as some suppose, she was still a Princess,) was felt to be a compliment that merited the highest reward. Herod was not backward to give it."¹⁰

Z uvedené citace tak jasně vyplývá, že tanec Salome byl velmi neobvyklým a podle všeho i umným činem, který si zasloužil ohodnocení v plném rozsahu.

Odpověď na druhou otázku, tj. proč Herodes vyslovenému přání vyhověl, můžeme částečně využít i ze samotného textu evangelia; Herodes se obával reakcí hostů a přihlížejících, kdyby svou přísahu nesplnil. V literatuře se však objevuje i názor, že celá záležitost s popravou Jana byla mezi Herodem a Herodias předem smluvená; Herodes se obával reakce lidu, kdyby nechal Jana popravit z vlastní vůle, a proto sehrál toto „divadlo“, aby své rozhodnutí odstranit proroka ospravedlnil.

Vedle Bible stojí tzv. apokryfní texty (tj. texty, které vznikaly zhruba ve stejném období a které se biblickým textům svým obsahem blíží, avšak do biblického kánonu nebyly zařazeny). V tomto kontextu se problematikou postavy Salome a její úlohy při smrti Jana Křtitele zabývají zejména pseudosibylyny věštby. Tyto texty se inspirovaly antickou tradicí věštkyň Sibyly, přičemž byly koncipované jako informace o událostech, které se teprve mají stát. V tomto ohledu se ale jednalo o podvrhy, protože texty byly vytvářeny až zpětně a jejich účelem bylo přesvědčovat o předurčenosti křesťanského náboženství. „Sibylyny“ věštby je možné rozdělit až do 14 knih, přičemž se nevztahují

¹⁰ „Neexistuje žádný důvod k domněnce, že byl tento tanec jedním z těch tanců pantomimického charakteru, satirizovaný některým z básníků jako nemorální a který byl vpravdě původně pohanský. Takové tance byly předváděny najatými ženami, které je studovaly a procvičovaly jako svou profesi. Ve vyšších kruzích nebyl v rozkošnických dobách Římského impéria amatérský tanec ničím neobvyklým. V Herodově době byl ale mimořádně výjimečným a téměř neslýchaným; a proto blahosklonnost Salome, která dobrovolně, na počest výročí monarchových narozenin, předvedla zmatený tanec v salonech Machaerutu (ačkoli byla v té době ještě dítě, jak někteří předpokládají, nicméně to byla princezna), byla považována jako kompliment, který zasloužil nejvyšší ocenění. Herod nezaostal a udělil ho.“
Foxye, J.: *Martyrologia, or Records of Religious Persecution*. Volume I. London 1848, s. 120 – 121.

pouze k tradici křesťanské, ale i tradici židovské. Pro křesťany (a v rámci toho i pro problematiku spojenou s postavou Salome) stojí v centru zájmu knihy 1 – 2 a 6 – 8, které jsou v současnosti řazeny mezi novozákonní apokryfy.

Jedna ze „Sibylliných“ věštek je spojována i s postavou Jana Křtitele:

*„Avšak až jakýsi hlas se ozve v krajině pusté,
poselství přinese smrtelníkům a povolá všechny,
cesty ať vyrovnají a zlé věci ze srdce vyrvou,
ať přijmou světlo, co ve vodách září a dovede omýt
celou postavu lidskou, aby pak – zrození shůry –
nikdy a v ničem již nemohli uhnout ze správné cesty ...
hlas onen umlčí divoký barbar, očarovany
půvabem krásné tanečnice – toť odplata její.“¹¹*

Salome je v tomto textu označena jako „tanečnice“, která se stává důvodem, proč je „hlas“, Jan Křtitel, Herodem umlčen. Až do poloviny posledního verše by tak vše napovídalo výkladu v souladu s evangeliem; problém ale znamená poslední půlverš. Formulace „toť odplata její“ totiž může odkazovat v souladu s Biblií k Herodias (což by ale v daném textu znamenalo odkazovat k osobě, která není předem uvedena), nebo k tanečnici, Salome. Tento přístup by ovšem navozoval myšlenku, že Salome nebyla pouhým prostředkem, jak bylo již naznačeno v souvislosti s Biblií, ale sehrála v daném příběhu jinou, blíže nespecifikovanou roli, že existoval vztah mezi dcerou Herodias a Janem Křtitelem, který by byl zakončen onou „odplatou“. Věštba však neudává nic bližšího, je tedy možné se jen dohadovat.

Dalším významným textem je dílo židovského historika Josepha Flavia *Židovské starožitnosti*. Josephus Flavius, vlastním jménem Josef ben Matijas, žil v 1. století n. l. po ukončení židovské války (66–70) se stal zajatcem Římanů a předpověděl císaři Vespasianovi, že se stane záhy císařem. Po návratu do Říma (a naplnění této předpovědi) byl propuštěn a ve městě strávil zbytek svého života. Po svém propuštění přijal rodové jméno císaře Vespasiana – Flavius; od té doby je znám pod označením Josephus Flavius. Mezi Josephovy nejvýznamnější texty patří *Židovská*

¹¹ *Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy*. Praha 2007, s. 374.

válka, *O starobylosti Židů* (koncipované jako obhajoba Židů) a *Židovské starožitnosti*.

Poslední zmíněné Flaviovo dílo hraje v otázce reflexe postavy Salome důležitou roli. Jedná se totiž o první pramen, ve kterém je tato žena nazvána svým jménem a začleněna do rodokmenu potomků Heroda Velikého. Autor v textu mimo jiné odkazuje rovněž na její (již dříve zmíněná) manželství a potomky.

Židovské starožitnosti jsou rozděleny do dvaceti knih, přičemž mapují období od mýtických počátků židovského národa (od prvních lidí a jejich vyhnání z ráje) až po Josephovu současnost (tzn. konec 1. století n. l.). Informace o vládě Heroda Antipy jsou zachycené v 18. knize, ve které se mimo jiné zmiňuje o válce, kterou zapříčinilo Herodovo zapuzení první manželky, dcery krále Arety, který vytáhl do boje, aby pomstil svou dceru, a skutečně se mu podařilo Heroda na válečném poli porazit. Popisuje nevoli Židů spojenou s působením Piláta Pontského, roli Piláta a Heroda Antipy v ukřižování Ježíše Krista a rovněž naznačuje okolnosti smrti Jana Křtitele. V této souvislosti Josephus Flavius píše:

„This Herod – Philip, whose wife Herod the tetrarch had married, and that in her husband’s lifetime, (...) for which adulterous and incestuous marriage John the Baptist justly reprovved Herod the tetrarch, and for which reproof Salome, the daughter of Herodias by her first husband Herod-Philip, who was still alive, occasined him to be unjustly beheaded.“¹²

Z ukázky vyplývá důvod Herodova zákroku proti Janu Křtiteli, zároveň však chybí jakékoli náznaky, že by Herodias měla na volbu Salome primární vliv, respektive Flavius ji se smrtí Jana Křtitele přímo nespojuje a jako původce Janovy smrti označuje pouze Salome. Ta se tak stává činným elementem v celém příběhu, ne pouhým nástrojem, jak byla vyličená v evangeliích Nového zákona. Herodias je tak spojována s příběhem stětí pouze v souvislosti s prorokovým zatčením a uvězněním, nikoli v souvislosti s jeho smrtí.

¹² „Tento Herod – Filip, s jehož manželkou se tetrarcha Herod oženil, a to za jeho života, (...) pro jejichž cizoložné a incestní manželství Jan Křtitel Heroda tetrarchu spravedlivě káral, a kvůli této výtce Salome, dcera Herodias od jejího prvního manžela Heroda – Filipa, který byl stále naživu, způsobila, že byl nespravedlivě sťat.“
<http://www.sacred-texts.com/jud/josephus/ant-1.htm> (kniha 18, kapitola 5, poznámka č. 15)

V průběhu staletí byl příběh Salome a Jana Křtitele mnohokrát zachycen i v malířství; v období, o kterém tato kapitola pojednává, tedy v období samotného zrodu příběhu, ale taková zobrazení s největší pravděpodobností neexistují. Je tomu tak z několika důvodů, tím prvním bylo pravděpodobně samotné postavení křesťanství ve společnosti. Judea byla v tomto období pod nadvládou Římanů, a to zásadně ovlivňovalo její náboženský život. Přesto však na tomto území převládalo židovské náboženství, které však až do 4. století nezaujímalo ke křesťanství příliš pozitivní postoj – pomíneme-li vůbec rozdílné hodnocení Ježíše Krista u obou monoteistických náboženství, dalším faktem je, že Židé křesťany kolem roku 100 prokleli. Křesťané tak zůstávali až do 4. století, kdy bylo křesťanství zrovnoprávněno a následně ustanoveno státním náboženstvím říše, v pozadí, mnohdy nuceni skrývat se. Celkově je tak pro toto období malířství spojeno v oblasti Evropy zejména s římskými katakombami.

Další zdůvodnění je možné spatřovat v samotném tématu příběhu, protože v období formování církve byl primární důraz kladen na osobu Ježíše Krista a apoštolů, přičemž Jan byl zobrazován nejčastěji ve scéně křtu Krista v řece Jordán.

Příběh Salome a Jana Křtitele, který se odehrál kolem roku 30 n. l., můžeme v nejstarším období reflektovat zejména v historických pramenech a biblických evangeliích. Salome je nejprve podávána jako pouhý objekt napomáhající své matce Herodias dosáhnout stětí proroka, v apokryfních textech a *Židovských starožitnostech* je ale Salome přikládán větší význam – stává se činným prvkem příběhu, s vlastní iniciativou, která ale není ani v jednom z těchto textů víc přiblížena; i přesto je ale označena jako ta, kvůli jejíž „odplatě“¹³ či jejímu „způsobení“¹⁴ došlo k smrti Jana Křtitele. V malířství se tento příběh v daném časovém vymezení zatím neobjevuje; jediným způsobem, jakým je alespoň jediná postava příběhu – Jan Křtitel – v tomto typu umění zachycena, je jeho role v životě Ježíše Krista, tedy při jeho křtu v řece Jordán.

¹³ *Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy*. Praha 2007, s. 374.

¹⁴ Flavius, J.: *Židovské starožitnosti* (kniha 18, kapitola 5, poznámka č. 15).

III. Středověk a renesance

Renesanční humanisté jako středověk označovali období mezi koncem antiky a jejím „znovuzrozením“ v jejich současnosti. Tato perioda dějin byla do vysoké míry charakterizována jako „temné“ období, doba, kdy došlo k úpadku antických hodnot; není však možné dát tomuto přístupu plně za pravdu. V předchozí kapitole jsme dějiny opustili zhruba v období 4. století, kdy došlo ke zlomu ve vnímání křesťanství. Od této chvíle se křesťanství postupně stalo pro následující staletí rozhodujícím činitelem každodenního života. Ve jménu tohoto náboženství byly vedeny války, docházelo k rozvoji umění a můžeme se setkat i se snahou reflektovat počátky nejen samotného náboženství, ale i člověka vůbec.

Od poloviny 14. století se ale v některých částech Evropy začalo vnímání života proměňovat. Jednalo se zejména o oblast Itálie, která byla v polovině 14. století jako jedna z prvních částí Evropy postižena morovou epidemií. Po skončení vlny „černé smrti“ potom můžeme zpozorovat zárodky rozdílného vnímání člověka a reflexe života; lidé měli najednou tendenci přehodnotit svůj pozemský život, na jejich psychiku měl velký vliv i fakt, že mor vůbec přežili. Objevuje se myšlenka prožít život naplno, ne jen žít pro spasení po smrti. V tomto období tak mluvíme o zárodcích renesance.

Renesance, neboli znovuzrození, je epocha od 14. do zhruba 16. století. Neprobíhala ve všech částech Evropy ve stejnou dobu, šířila se postupně z Itálie přes Alpy na sever, kde vznikala další centra – např. v Německu nebo v oblasti Nizozemí. Celkově lze renesanci a humanismus s ní spojený označit za období návratu k ideálům antiky, ať už v oblasti politické, kulturní či například v oblasti vzdělání; dochází k prosazování individualismu – člověk je postaven do centra zájmu (i nadále ale v křesťanském slova smyslu).

Salome a její příběh se v této periodě dějin už objevuje v častějším zpracování, než tomu bylo v době zrodu příběhu. V oblasti pramenů a literatury se nejprve jedná na konci křesťanského starověku a počátku středověku o spisy církevních otců. V průběhu dalších století se potom příběh velmi často objevuje v homiletických skladbách; v samotné literatuře se s ním setkáme hlavně v legendách o Janu Křtiteli. Obsahem této práce budou pouze tři texty – jako zástupci každého ze zmíněných typů. Existuje velké množství pramenů, které se příběhu alespoň částečně dotýkají, účelem práce ale není jejich podrobné vyjmenování, ale pouze uvedení reprezentativních příkladů.

Spisy církevních otců tvoří přechod mezi křesťanským starověkem a středověkem¹⁵. V éře církevních otců vznikají první církevní dějiny, jejichž nejlepším reprezentantem je pravděpodobně biskup Eusebius¹⁶ Pamphili z Caesareie (označován i jako otec církevní historiografie) a jeho dílo *Církevní dějiny*.

Eusebius žil na přelomu 3. a 4. století n. l. a byl žákem kněze Pamphiliho (z úcty k němu poté přebral i jeho jméno). Skrze dílo tohoto autora je možné dozvědět se o mnohých starověkých pramenech, které se do naší doby nedochovaly; zejména potom z řecké a židovské literatury. Eusebiovy *Církevní dějiny* zachycují období od vzniku křesťanství, až po biskupovu současnost, tj. počátek 4. století. Dílo je rozděleno do deseti knih, problematice spojené s Janem Křtitelem je věnována v první knize kapitola číslo 11 s názvem „*Svědectví o Janu Křtiteli a Kristu*“. Eusebius odkazuje k Bibli a k *Židovským starožitnostem* Josepha Flavia, o to zajímavější je poté srovnání obou příběhů. Eusebius se zabývá zejména problémem nezákonného manželství „Heroda mladšího“, smrtí Jana Křtitele a válkou, kterou zapuzení první Herodovy manželky přineslo:

„Týž Josef¹⁷ dosvědčuje, že Jan byl naprosto spravedlivý muž a že křtil. To naprosto souhlasí s tím, co je napsáno v evangeliích. Josef také sděluje, že Herodes kvůli této Herodiadě ztratil trůn a byl poslán do vyhnanství, kam s ním byla vykázána i ona. Byl totiž odsouzen žít v galském městě Vienně. Toto vypráví v 19. knize Židovských starožitností, kde doslovně píše o Janovi: „Mnozí z Židů věřili, že Herodovo vojsko zničil Bůh jako zcela spravedlivý trest za zavraždění Jana Křtitele. Jana totiž nechal Herodes popravít, ač to byl spravedlivý muž a Židy vybízel, aby žili ctnostně, byli spravedliví vůči bližním a zbožní vůči Bohu, jedině tak, že mohou přijít ke křtu. (...) Poněvadž k Janovi se všech stran proudili lidé – každému se totiž líbila jeho slova -, obával se Herodes, že by Jan svou přitažlivostí svedl celý národ ke vzpouře. Lidé by totiž udělali vše, co by chtěl. Proto Herodes považoval za mnohem vhodnější jej odstranit hned, dříve než vypukne vzpoura a dříve než by se změnou událostí jeho postavení zhoršilo a musil litovat své

¹⁵ Tyto spisy bývají řazeny pod křesťanský starověk, spadaly by tedy do předcházející kapitoly. V rámci této práce jsou ale řazeny až k druhému období, protože první kapitola se zajímá o reflexi Salome v prvních letech po vzniku příběhu, zatímco tyto spisy potom reflektují časové období několik století vzdálené.

¹⁶ Případně označován jako Eusebios.

¹⁷ Odkazuje k Josephu Flaviovi.

*nerozhodnosti. Pro Herodovo podezření byl Jan v okovech poslán do pevnosti Machaerus, a jak bylo řečeno, stát.*¹⁸

Jak již bylo výše uvedeno, Eusebius ve svém díle často cituje z Flaviových *Židovských starožitností*; v tomto případě je výběr citovaného materiálu velmi zvláštní. Šlo pravděpodobně primárně o zachycení jak prorokovy smrti, tak Herodova vyhnání z Judey. Z ukázky je tak patrné, že Eusebius postavu Salome vnímá „biblickým“ způsobem – prakticky vůbec. Byla pro něj natolik nepodstatným prvkem příběhu, že ji ani dodatečně v souvislosti s Janovou smrtí nejmenoval, případně k ní ani neodkázal způsobem, jaký je použit v evangeliích. V centru zájmu stojí pouze Herodes a jeho osud, na druhou kolej je odsunuta Herodias, na Salome místo nezbylo.

Druhou skupinou textů, ve kterých se objevovala postava Salome, jsou texty homiletické. Tento typ literatury, který je spojený se snahou o rozšíření Kristova učení, je nejčastěji tvořen propojením textů Bible, historiografů křesťanského starověku a církevních otců. Jedním z autorů, kteří přispěli k rozvoji tohoto žánru, je i anglický mnich Aelfric.

Mnich Aelfric, později opat kláštera v Eynshamu u Oxfordu, žil na přelomu 10. a 11. století a byl jedním z představitelů benediktinské reformy v Anglii. Proslul nejenom svými homiletickými texty a legendami (které tvořily celkem tři svazky – dva svazky *Katolických homilií* a *Životy svatých*), ale také svými překlady Bible a dalších textů (v současnosti odlišován od svých jmenovců označením *Grammaticus* – podle překladu latinské gramatiky od Prisciana).

V Aelfricových homiletických textech se objevuje k datu 29. srpna text zaměřený na problematiku stětí Jana Křtitele; pasáž je uvedena citací z Markova evangelia, součástí textu jsou odkazy na Eusebia, Josepha Flavia nebo sv. Pavla. Aelfric se zaměřuje na vylíčení původu sporu v souvislosti s manželstvím Heroda a Herodias, následně na zatčení Jana a jeho stětí. V rámci popisu Herodovy hostiny se snaží Aelfric vyložit, v čem spočívaly největší hříchy, kterých se Herodes toho dne dopustil:

„Then meanwhile it befell that Herod, as we before said, feasted his councillors on the day on which he was born; for at that time they had great

¹⁸ Eusebius Pamphili: *Církevní dějiny*. Praha 1988, s. 22.

*rejoicing on their birth – tides. The daughter then, as we before said, played with her maidens at the feast, to the pleasure of them all, and the father then promised on oath that he would give her whatsoever she desired. Of three impious sins we have heard, - the unholy celebration of his birth – tide, and the giddy dancing of the maiden, and the father’s presumptuous oath.*¹⁹

Bezbožná oslava narozenin, závratný tanec dívky a troufalý slib otce – tři hříchy stojící v centru Aelfricovy pozornosti. Do centra pozornosti naší se dostává zejména druhý z hříchů – „závratný tanec dívky“, protože onou dívkou je Herodiadina dcera Salome. Ta se tak zde vrací do popředí zájmu v roli bezejmenné dcery, kvůli které prorok umírá. Jak ale sám Aelfric podotýká, její role nebyla natolik fatální; šlo přece o život uvězněného a nepohodlného člověka, který by musel být tak jako tak dříve či později odstraněn; k vyslovení myšlenky, že kdyby snad Salome žádala život kohokoli jiného, s největší pravděpodobností by Herod svůj slib nedodržel, zatím ještě nedošlo. Na základě tohoto Aelfricova názoru tak můžeme přeci jen Salome opět zařadit do pomyslné kategorie „prostředku“ k dosažení cíle. Vůle tančící dívky opět žádnou viditelnou roli nehrála.

V rámci tohoto textu je také důležité zdůraznit, že Aelfric vidí v Herodias zlou ženu, která stála za smrtí Jana Křtitele. V následující ukázce je možné zpozorovat pojetí, jaké se znovu v určité variaci objevuje na přelomu 19. a 20. století v souvislosti s obrazem Salome v období dekadence, tj. jako zlé, případně osudové ženy. V tomto případě však roli zastává její matka Herodias:

„Now says the expositor, that no wild beast, neither among the four-footed nor the creeping, is to be compared with an evil woman. What among the four – footed is fiercer than a lion ? or what among the serpent – kind is more cruel than a dragon ? But the wise Solomon said, that it were better to dwell with lion and dragon than with an evil and loquacious woman. Now John had dwelt in the waste unhurt among all the beast – kind, and among

¹⁹ „Mezitím se stalo, že Herod, jak jsme již zmínili, hostil v den svých narozenin své radní; v této době mívali na narozeniny velké oslavy. Dcera poté, jak bylo dříve řečeno, účinkovala k potěšení všech se svými dívkami na této hostině a otec přísahal, že jí dá cokoli po čem bude toužit. Slyšeli jsme o třech bezbožných hříších – bezbožná oslava narozenin, závratný tanec dívky a troufalý slib otce.“
The Homilies of the Anglo – Saxon Church. First part : The Sermones Catholici, or Homilies of Aelfric. London 1844, s. 210.

serpents, and asps, and all the worm - kind, and they dreaded him. But the accursed Herodias slew him by beheading, and received the death of so great a man as a gift for her daughter's dancing. Daniel the prophet lay seven nights among seven lions in one den uninjured, but accursed woman Jezabel betrayed the righteous Naboth to his death by false witness. The prophet Jonah was preserved unconsumed in the belly of the whale for three nights, and the treacherous Dalila deceived the strong Samson with flattery, and, his locks being shorn, betrayed him to his foes. Verily there is no worm – kind nor wild beast – kind like in evilness to an evil woman.“²⁰

Legendy pojednávající o životě svatých tvořily v období středověku a renesance jeden z nejdůležitějších literárních žánrů. Všechny ostatní hagiografické sbírky ale byly postupně zastíněny dílem *Legenda aurea* Jakuba de Voragine (1230–1298), dominikánského mnicha z Itálie. Tato sbírka vznikla na začátku 2. poloviny 13. století a stala se až do 16. století nejužívanějším souborem tohoto druhu. Nejčastěji z ní čerpali pro její úplnost kazatelé, přičemž vypouštěli příliš rozvité pasáže. *Legenda aurea* se záhy rozšířila po křesťanské Evropě a bylo pořizováno velké množství opisů a překladů do národních jazyků. V současnosti je však Voraginovi badatelé často vytýkáno, že jeho text není ničím jiným než kompilátem předchozích autorů, Biblii počínaje a autory 12. století konče. Voragine čerpá nejen z evangelií, ale i z děl církevních otců (např. z Eusebiovy *Církevní historie*, dále např. ze sv. Jeronýma, Augustina nebo Jana Zlatoústého) či autorů vrcholného středověku (např. *Školské historie* Petra „Comnestora“ z Troyes). I přesto je ale sbírka hodnocena velmi pozitivně, zejména kvůli svému výpravnému charakteru a až beletristickému působení. Z pera Jakuba de Voragine tak vzešlo dílo, které je možné označit i jako „všeobsáhlé shrnutí“²¹ všech předchozích autorů, nastínění různých možností přístupu k příběhům svatých a

²⁰ „Nyní vykladač říká, že žádné z divokých zvířat, ani mezi čtyřnohými, ani mezi plazíci se, nemůže být srovnáváno se zlou ženou. Které ze čtyřnohých zvířat je zuřivější než lev? Nebo mezi hadím druhem krutější než drak? Ale moudrý Šalamoun řekl, že je lepší přebývat se lvem a drakem než se zlou a upovídanou ženou. Nyní Jan přebýval v odpadu nezraněn mezi všemi zvířaty, hady, brejlovcy a červy a oni se ho obávali. Ale prokletá Herodias ho zabila stětím a obdržela smrt tak velkého muže jako dar za dceřin tanec. Prorok Daniel ležel sedm nocí mezi sedmi lvy v jednom pelechu nezraněn, ale prokletá žena Jezabel odsoudila spravedlivého Nabotha k smrti svým křivým svědectvím. Prorok Jonáš byl uchován neztrávený v břiše velryby po tři noci a zrádná Dalila podvedla lichotkami silného Samsona a když byly jeho kadeře ostříhány, zradila ho nepřátelům. Jistě zde není žádný druh červa, ani divokého zvířete tak zlého jako zlá žena.“
The Homilies of the Anglo – Saxon Church. First part : The Sermones Catholici, or Homilies of Aelfric. London 1844, s. 216, 218.

²¹ Voragine, J. de: *Legenda Aurea*. Praha 1998, s. 10.

zpracování všech dostupných pramenů k hagiografické problematice. V tom spočívá jeho jedinečnost.

Postava Salome se ve Voraginově díle objevuje v příběhu Stětí Jana Křtitele. Samotný svátek stětí je Voraginem řazen k datu 29. srpna, přičemž ale říká:

„Jan nebyl sřat tohoto dne, ale kolem svřatků nekvašených chlebů v roce předcházejícím Kristovo umučení. Bylo tedy třeba, aby kvůli nedělním bohoslužbám menší ustoupil většimu.“²²

Přiběh Jana Křtitele není reflektován pouze v souvislosti s jeho stětím, ale i s dalšími následnými událostmi spojenými s jeho tělem, které byly opředeny zázraky; jednalo se vedle stětí o spálení a sebrání jeho kostí, nalezení jeho hlavy a přenesení jeho prstu a vysvěcení chrámu, kde byl prst uložen.

Voragine přistupuje k problematice v příběhu stětí na základě shrnutí citací jednotlivých autorů; postupuje chronologicky a zachycuje Herodovu cestu do Říma, manželství s Herodias, hostinu a Janovo stětí; na závěr připojuje i další osudy aktérů příběhu. Oslavu spojenou s plánem odstranění proroka vykládá Voragine následovně:

„Herodias a Herodes toužili oba stejně najít nějakou příležitost, aby mohli Jana připravit o život. Jak se zdá, potají se domluvili, že Herodes oslaví své narozeniny ve společnosti předních mužů z Galileje a svých knížat a že pod přísahou slíbí Herodiadině dceři, která bude tančit, že jí dá, cokoli si bude přát, a až si ona bude přát Janovu hlavu, bude jí to muset kvůli přísaze splnit, bude však předstírat, že ho rmoutí, že přísahal.“²³

Voragine dále podkládá tento svůj výklad citací ze *Školské historie* a Jeronýmovy *Glosy*:

„Že šlo o takovou lest a přetvářku, to naznačuje, jak se zdá, Školská historie, kde se říká toto: „Lze věřit, že Herodes se svou manželkou napřed potají jednal o tom, že by měl být Jan při takové příležitosti připraven o život.“ Rovněž Jeroným v Glose

²² Voragine, J. de: *Legenda Aurea*. Praha 1998, s. 244.

²³ Tamtéž. S. 243.

píše: „Proto složil přísnou přísahu, aby našel příležitost k zabítí. Vždyť kdyby žádala smrt otce nebo matky, Herodes by rozhodně nesouhlasil.“²⁴

Na tomto příkladu je patrné, jak ve své *Legendě auree* Jakub de Voragine postupoval. Co se samotné ukázky týče, vyplývá z ní, že existovalo mnoho dohadů, jaké bylo pozadí celého stětí, že většina vykladačů Nového zákona nebyla ochotna plně akceptovat možnost, že by Herodes přistoupil na žádost dcery Herodias pouze z obavy, že poruší vlastní slib. Tímto pohledem se proměňuje nejen role Salome (která je tím ještě víc oslabena), mění se i role samotné Herodovy manželky Herodias, která by nebyla hlavním negativním činitelem příběhu, ale o tento post by se rozdělila se svých chotěm.

V souvislosti se Salome je zajímavé i ukončení části legendy o Stětí. Voragine zde popisuje další životní osudy hlavních aktérů – tedy Heroda, Herodias a Salome. Zatímco v případě Heroda a Herodias se nezaměřuje pouze na jejich smrt (respektive zaznamenává i jejich vyhnanství po sporu s králem Agrippou I.), u Salome uvádí pouze možnosti její smrti :

„Její dcera šla jednou po ledu, tu pod ní led praskl a ona se okamžitě utopila. V jedné kronice se však uvádí, že ji zaživa pohltila země. Lze to chápat tak, jak se říká o Egypťanech, kteří se utopili v Rudém moři, že je pohltila země.“²⁵

Z celé legendy tak pro charakteristiku postavy dcery Herodias (protože v celé skladbě není jmenována jinak) vyplývá, že opět nebyla ničím jiným než matčíným prostředkem k dosažení cíle, navíc je její role ještě oslabena možnou předcházející dohodou manželského páru o odstranění Jana. Pro dokreslení celého příběhu je ale v legendě důležité i její ukončení, kde se uvádí možnosti smrti Salome, a tedy tato postava záhadně nemizí bez dalších souvislostí, jak je tomu ve většině ostatních děl, která se případně soustředí jen na Heroda a Herodias.

Malířství v období středověku a zejména v renesanci dosáhlo svého velkého rozmachu. První staletí středověku byla spojena s románským slohem, který do značné míry reflektoval i po Evropě se šířící byzantské umění. O to většího významu malby

²⁴ Voragine, J. de: *Legenda Aurea*. Praha 1998, s. 243.

²⁵ Tamtéž. S. 249.

nabyly v éře gotiky, tedy zhruba od poloviny 12. století. Sama gotika se snažila o zdůraznění centrálního postavení křesťanského náboženství, katedrály a další stavby, které byly v tomto slohu postaveny, jsou toho dodnes dokladem. Malby samotné se postupem času stávaly jakýmsi „psaním pomocí obrazů“, přičemž měly dopomoci umocnit náboženský prožitek věřícího při návštěvě kostela; zároveň se už v období středověku objevuje snaha o zachycení příběhu v obraze.

Při zhlédnutí gotických památek bychom mohli dojít k závěru, že se většinou jedná pouze o nábožensky zaměřené výjevy. Toto tvrzení by ale nebylo zcela pravdivé; příkladem toho může být například známá tapiserie z Bayeux, která zachycuje události bitvy u Hastingsu roku 1066. Je tak pravděpodobné, že památky jiného než náboženského charakteru se pouze do dnešních dnů nedochovaly, protože byly často umístěny na různých sídlech, která se stávala cílem rabování v době válek.

Na gotiku začalo od poloviny 13. století navazovat renesanční umění, přičemž se tyto dva přístupy lišily zejména svým zaměřením; středověký umělec nekladl žádný velký důraz na realistické zobrazení postav, na barvy nebo na vyplnění celého obrazu adekvátními výjevy – soustředil se většinou pouze na základní scénu obrazu a snažil se zachytit vnitřní význam zobrazovaných událostí. Všechny ostatní prvky, které by tento centrální výjev doprovázely, by mohly odvádět od podstatného sdělení pozornost. Oproti tomu se renesanční umění snažilo o realistické zachycení, kladlo důraz na barvy, formu atd., vždy v souvislosti s místem, kde dané umělecké dílo vzniklo. Za prvního renesančního malíře je označován Giotto (1266/7 – 1337), který do renesančního umění vrátil perspektivu. Jeho dílo ale stále staví na pojetí pozdně gotického malířství a tradičně renesanční obrazy tvořili až jeho pokračovatelé. V malířství se od poloviny 13. století začala objevovat nejen náboženská (zejm. biblická) témata, ale je zde patrný i vliv antiky.

Pokud mluvíme o renesanci, je nutné od sebe oddělovat nejen jednotlivé regiony Itálie, ale také reflektovat rozdíl mezi Itálií na straně jedné a „Zaalpím“ na straně druhé. Vedle Apeninského poloostrova se totiž renesanční umění objevilo i v oblastech „severu“, zejména v Nizozemí a Německu. V Itálii byla nejvýznamnějšími centry města jako např. Florencie, Benátky nebo Siena, od poloviny 15. století také Řím.

Jedním z kunsthistoriků, kteří se zabývali problematikou renesančního umění a jeho schopností zachytit příběh v obraz, byl Franz Wickhoff. Ve studii *Wieviel Zeit*

*haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung*²⁶ se Ulrich Rehm zabývá teoretickým rozdělením možností zobrazení v díle Franze Wickhoffa, přičemž podotýká, že původně nebylo toto dělení zaměřeno na klasifikaci jednotlivých uměleckých děl, ale celých epoch. Pro renesanční umění je tak možné v přeneseném slova smyslu klasifikovat obrazy podle zobrazených postav a podle množství sekvencí, ve kterých se postavy na obraze objevují. Na základě těchto kritérií tak vydělujeme styl shrnující (komplettierend), zvýrazňující (distinguierend) a sekvenciální (kontinuierend)²⁷, přičemž jsou v Rehmově studii určeny následovně:

„Bei der komplettierenden Erzählweise sind mehrere, zeitlich aufeinanderfolgend zu denkende Handlungen dargestellt, ohne dass einzelne Figuren wiederholt werden. Bei der distinguierenden wird nur ein einziger Ereignisaugenblick im Sinne einer „Momentaufnahme“ ins Bild gesetzt. Bei der kontinuierlichen Erzählweise werden mehrere, zeitlich aufeinanderfolgend zu denkende Ereignisse geschildert, indem einzelne Handlungsträger wiederholt dargestellt sind.“²⁸

Na základě tohoto rozdělení se pokusím klasifikovat obrazy, na nichž se v období renesance objevuje postava Salome.

Pro obrazy zachycující dceru Herodias v oblasti Itálie je pro období do poloviny 15. století typické, že jsou zastoupeny všechny tři výše zmíněné styly; přičemž ale převažuje styl sekvenciální a zvýrazňující.

Malby v sekvenciálním stylu jsou většinou složeny ze dvou až tří scén a ve všech případech je zachycena narozeninová hostina tetrarchy Heroda, přičemž se většinou objevují scény: tanec Salome, žádost o hlavu Jana Křtitele / stětí Jana Křtitele a prezentace hlavy hostům na hostině, nebo jen samotné Herodias. Mezi nejvýznamnější malíře zachycující tento typ scény patří např. už jmenovaný Giotto di Bondone, Lorenzo Monaco (1370–1425), Fra Filippo Lippi (1406–1469) nebo Benozzo

²⁶ Rehm, U.: *Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung*. In: *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*. Böhlau 2004.

²⁷ překlady označení do českého jazyka podle Jedličková, A.: *Jak Perseus osvobodil Andromedu nebo Osvobození Andromedy? K transmedialitě vyprávění ve slovesném a výtvarném umění*. In: Schneider, J. - Krausová, L. (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc 2008.

²⁸ „Ve shrnujícím vyprávění je zobrazeno několik po sobě následujících akcí, bez opakování jednotlivých postav. Jako zvýrazňující je zachycení jen jedné události ve smyslu momentky na obraze. Jako sekvenciální je popsáno několik na sebe navazujících událostí s tím, že jsou jednotliví aktéři zobrazení opakovaně.“

Rehm, U.: *Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung*. In: *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*. Böhlau 2004, s. 164.

Gozzoli (1421–1497). Zatímco v Giottově případě se jedná o zobrazení stále ještě v duchu pozdní gotiky, obraz Fra Filippa Lippi a Benozza Gozzoliho vykazují znatelné prvky renesančního umění. Fra Filippo Lippi na obraze s názvem *Herodův banket* vyděluje celkem tři sekvence, přičemž jedinou postavou, která se objevuje více než jednou, je samotná Salome (pokud nepočítáme hlavu Jana Křtitele). Na prostřední scéně Salome tančí před Herodem a dalšími hosty; tato scéna je provedena v nejjasnějších barvách. Oproti tomu pasáž, na které Salome přijímá hlavu proroka (vlevo), je vyvedena v tmavých odstínech. V závěrečné (pravé) scéně prezentuje hlavu matce Herodias. Na tomto obraze je stejně jako na ostatních obrazech tohoto typu patrné, že nedochází k proměně hlavní scény – ve stejném prostoru jsou zobrazeny tři po sobě následující okamžiky v životě Salome v krátkém sledu, postava se pouze pohybuje po hodovní síni. Tento obraz je navíc zvláštní i zobrazením dalších postav na hostině, přičemž mnohé z nich jsou znázorněny pouze obrysově, jakoby v pozadí hlavní scény.



Obr. 1 Fra Filippo Lippi : Herodův banket, 1452 – 65, Duomo, Prato²⁹

Celkově se tak tento způsob zobrazení odchyluje od základní myšlenky piktorálních narativů, které jsou postavené na trochu jiné koncepci, zmíněné například Seymourem Chatmanem:

²⁹ Obrazy ze zdroje: www.wga.hu (12. 2. 2012).

„Nejjednodušší obrazové narativy zachycují události v jasném pořadí, řekněme zleva doprava, analogicky k západnímu způsobu psaní.“³⁰

Tuto koncepci nedodrhuje ani obraz Benozza Gozzoliho *Tanec Salome*. Tato malba je asi nejznámějším zobrazením tance Salome z období renesance, podávat podrobný výklad by bylo pravděpodobně nošením dříví do lesa. Jedno z pojetí tohoto díla podává i samotný Chatman ve výše uvedené práci v souvislosti s porušením obvyklého pořadí výjevů; scénu popisuje následovně:

„(...) Salome tančí pro Heroda v pravé krajní části malby, zatímco pozdější událost – voják napřahuje meč nad Janovou hlavou – se nachází na levém okraji. Závěrečná událost se odehrává ve středu, kde Salome podává uťatou hlavu své matce.“³¹

V této souvislosti se možná naskytá ještě jeden pohled na daný obraz – vnímat jednotlivé scény ne z hlediska levé – střední – pravé části, ale pozorovat odvíjející se z hlediska perspektivy, od okraje plátna (tedy od Salome tančící před Herodem a potažmo i námi) a postupovat směrem dozadu od tohoto místa.



Obr. 2 Benozzo Gozzoli: Tanec Salome, 1461 – 62, National Gallery of Art, Washington

³⁰ Chatman, S.: *Příběh a diskurs*. Brno 2008, s. 35.

³¹ Tamtéž. Str. 35.

Podobný přístup je možné pozorovat i na obraze vlámského malíře Rogiera van der Weydena (1399/1400–1464), který je spolu s Hansem Memlingem (1430-1494) jedním ze zástupců malířů, kteří ve svých dílech spodobnili postavu Salome v zaalpské oblasti. Obrazy obou umělců jsou vždy jednou ze součástí oltářů sv. Jana Křtitele, stejně tak je na nich možné pozorovat rozdělení do jednotlivých sekvencí. Stejně jako v Tanci Salome od Benozza Gozzoliho jsou zde sekvence řazeny za sebe, tedy příběh se neodvíjí lineárně, ale perspektivně.

Rogier van der Weyden zobrazuje v popředí scénu stětí Jana Křtitele a Salome přijímající od kata jeho hlavu, na sekvenci v pozadí je potom zachycena prezentace hlavy před tetrarchou Herodem a Herodias. Příběh se tedy odvíjí chronologicky, přesně naopak než na obraze Hanse Memlinga, na kterém je opět centrální scéna stětí proroka zobrazena v popředí, druhou (a časově předcházející) scénu žádosti o hlavu po tanci zobrazil Memling v pozadí. Obě zobrazení zdůrazňují ústřední význam samotného stětí také tím, že je zobrazeno ve větším měřítku než zbylé scény.



Obr. 3 Hans Memling: Oltář sv. Jana (levé křídlo), 1474-79, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, Bruges

Obr. 4 Masolino da Panicale: Herodův banquet, 1435, Baptistry, Castiglione Olona

Další stylem, který je v Rehmově studii vydělen, je styl shrnující (kompletierend). V souvislosti s příběhem Salome je tento typ velmi ojedinělý, protože předpokládá, že se v jednotlivých scénách nebudou postavy opakovat. Jako příklad je možné uvést v období do poloviny 15. století obraz italského umělce Masolina da

Panicale (1383 – 1447) *Herodův banquet*, na kterém je v levé části zobrazena žádost Salome, v části pravé potom prezentace hlavy Jana Křtitele Herodiadě. Výjev probíhá lineárně, zleva doprava po vzoru západního psaní, tedy v souladu s předpokladem kladeným na obrazový narativ.

Poslední skupinu malířských děl zachycujících Salome tvoří zobrazení ve stylu zvýrazňujícím. Nejčastěji se jedná o zachycení prezentace hlavy Jana Křtitele manželskému páru a hostům. Jako příklady můžeme uvést malby Aretina Spinella (1350–1410), Giovanniho di Paolo (1403–1482) nebo Sana di Pietro (1406–1481).

Pro italskou i zaalpskou renesanci zhruba do poloviny 15. století je tak typická stylová různost, umělci se zaměřují prakticky na všechny části příběhu, přičemž převažuje téma Herodovy hostiny spojené se samotným tancem nebo prezentací hlavy, na oltářích sv. Jana Křtitele je potom nejčastěji kladen důraz na Janovu mučednickou smrt.

Od poloviny 15. století začíná v Itálii i dalších evropských oblastech převažovat styl zvýrazňující, roste i počet umělců, kteří se tématem Salome zabývají.

V italských oblastech postupně doznívá zpracování Salome tančící na hostině a do centra zájmu se staví scéna Salome přijímající hlavu Jana Křtitele, případně pouze stojící osamoceně s hlavou na míse. S volbou tohoto tématu je spjat i rozvoj portrétního umění, při pohledu na zobrazenou ženu jsou patrné individuální rysy dovedené do nejmenších detailů. To samé platí i pro uťatou hlavu proroka. Jednotlivé malby je možné dále dělit podle počtu doprovodných postav (v mnoha případech se na obraze objevuje i kat, případně jeho ruka podávající hlavu), směřování pohledu Salome (sleduje



Obr. 5 Andrea Solari: Salome s hlavou sv. Jana Křtitele, Kunsthistorisches Museum, Vienna

Obr. 6 Bernardino Luini: Salome, 1527 – 31, Galleria degli Uffizi, Florence

pokládanou / ležící hlavu, od hlavy odhlíží) atd. Z nejdůležitějších děl můžeme jmenovat díla malířů Andrea Solariho (1460–1524), Bernardina Luini (1480/2–1532) nebo Tiziana (1488/90–1576).

Poslední z malířů přitom tvoří nejprve v duchu renesance, jeho pozdější díla (včetně dalšího zobrazení Salome) ale spadají svým charakterem do období baroka. Je zároveň jedním z umělců, jejichž malba se zobrazením ženy, nesoucí na podnose uťatou hlavu, je v některých případech označována jako Judita, v jiných jako Salome. K této problematice se ještě vrátíme později.

Pro zaalpské oblasti, zejména pro prostor Nizozemí a Německa, platí od 2. poloviny 15. století prakticky to samé, co pro oblasti italské. Jedinou změnou je zde výběr oné zvýrazněné scény – i nadále se zde objevuje vedle scény stětí a přijímání hlavy od kata i prezentace hlavy před hosty na Herodově banketu. Z umělců se jedná např. o Juana de Flandes (1460–1519), Quentina Massyse (1466–1529), Albrechta Dürera (1471–1528) nebo Lucase Cranacha Staršího (1472–1553).

V díle Lucase Cranacha Staršího se se zachycením příběhu Salome setkáme minimálně v pěti různých verzích, vedle Salome stojící s hlavou Jana se jedná i o prezentaci hlavy Jana Křtitele na hostině nebo o scénu stětí, která je netradičně situovaná do volné přírody a ne do hodovní síně.



Obr. 7 Lucas Cranach St.: Herodova hostina, 1533, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt



Obr. 8 Lucas Cranach St.: Stětí Jana Křtitele, 1515, Arcibiskupský palác, Kroměříž

V souvislosti s dílem Lucase Cranacha je možné zabývat se i otázkou zobrazení Salome a Judity, jak již bylo naznačeno v souvislosti s malbou Tiziana. Na úvod v krátkosti kdo to vůbec Judita byla.

Judita je hlavní aktérkou Knihy Judit, která je řazena k deuterokanonickým textům (jedná se tedy o biblický spis, starozákonní verzi apokryfu). V období před příchodem Ježíše Krista byl židovský národ utlačován okolními zeměmi, v tomto případě asyrským králem Nebúkadnezarem, jehož vojsko mělo při dobývání židovského území ve svém čele vojevůdce Holoferna. Aby vdova Judita ochránila Betúlii, město ze kterého pocházela a které bylo Holofernem obléháno, vydala se do jeho tábora a vydávala se za přeběhlíka. Po několika dnech (kdy každou noc se svolením odcházela za tábor k prameni), po jedné z Holofernových pitek, uskutečnila svůj plán, tedy uřezala Holofernovi ve chvíli, kdy upadl do spánku, jeho vlastním mečem hlavu. Tu poté zabalila a spolu se služkou nerušeně z tábora odešla, jako ostatně každé noci. Tolik ve zkratce k Juditě a jejímu činu, kterým zachránila své město a který jí získal slávu.

Motiv Judity se objevuje v umění v několikerém provedení. Nejčastěji je zobrazena scény Judity uřezávající Holofernovu hlavu, Judity držící hlavu a meč, případně Judity se služkou a hlavou. Pro rozpoznání Judity na malířských dílech jsou důležité atributy – mezi ty patří meč a utátá hlava. Právě druhý z atributů sdílí se Salome a je často základem pro problematiku rozeznání obou starověkých žen. Je totiž zvláštností, že Judita, hrdinka, která ochránila lid ze svého města, je zobrazována stejným způsobem jako Salome, žena, která sehrála svou roli při stětí Jana Křtitele, tedy je vnímána jako negativní postava. Klíčovými atributy jsou tak meč a mísa (druhý atribut Salome). Problém identifikace obrazu nastává ve chvíli, kdy se některý z těchto druhých atributů na obraze nevyskytuje, případně se vyskytnou oba. Tuto problematiku řeší ve svém rozboru obrazu Francesca Maffei i Erwin Panofsky,³² když mimo jiné dokládá, že není možné vytvořit fixní rozlišení podle jednotlivých atributů a předpokládat, že toto dělení bude absolutní a že se nevyskytnou žádné výjimky.

Při pohledu na Cranachovy obrazy Salome a Judity se naskýtá ještě další otázka, kterou je možné zobecnit pro většinu děl renesančního umění. Postavy jsou totiž zobrazovány jako ženy, které jako by z oka vypadly ženám na přelomu 15. a 16. století. Tímto rysem renesančního umění je absence historismu, postavy jsou sice vnímány

³² Panofsky, E.: *Ikonografie a ikonologie : Úvod do studia renesančního umění*. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981.

jako součást historie, ale malíři si nekladou otázku, k jakým změnám v oblasti odívání mohlo za několik posledních staletí, která je od těchto událostí dělila, dojít. Této problematice se věnuje ve své práci *The Renaissance Sense of the Past* Peter Burke a podává možné vysvětlení, proč k tomuto jevu docházelo:

„The Greeks believed that only what was unchanging could be known. They believed that human nature was always the same; that the past tended to repeat itself.“³³

Jedním z možných vysvětlení je tak jakási víra renesančních malířů, že pouze to, co vidí kolem sebe, mohlo existovat i v minulosti; není přece možné, aby tehdy existovala jiná forma věcí (v tomto případě spojených s odíváním), když současnost, která je postavena na odkazu minulosti, se projevuje tak, jak ji zachytili ve svých dílech. Pokud by nějaké odlišnosti existovaly, určitě by se v jejich společnosti vyskytly.



Obr. 9 Lucas Cranach St.: Salome, 1530, Szépművészeti Múzeum, Budapest

Obr. 10 Lucas Cranach St.: Judita s hlavou Holoferna, 1526 – 30, Staatliche Museen, Kassel

³³ „Řekové věřili, že jen neměnné může být známé. Věřili, že lidská podstata byla vždy stejná, že minulost měla tendenci se opakovat.“
Burke, P.: *The Renaissance Sense of the Past*. London 1969, s. 138.

Na závěr je možné shrnout, že v období středověku a renesance se vývoj pohledu na postavu Salome v literatuře a malířství do určité míry liší. V literatuře je možné se s touto ženou setkat v rámci spisů církevních otců, homilií a zejména legend, přičemž v některých textech je chápána jako natolik marginální postava, že není ani uváděna (např. Eusebiovy Církevní dějiny). Zbývající uvedené reprezentativní texty potom Salome sice jmenují, ale její identifikace zůstává omezena pouze na označení „dcera Herodias“, případně jen „dívka“. V rámci Legendy aurey se poprvé objevuje vyslovené přímé zpochybnění rozhodujícího vlivu přání Salome na život Jana Křtitele, když Jakub de Voragine uvádí podklady k nevěrohodnosti možné Herodovy reakce na tak brutální přání.

Oproti tomu v malířství je pozorovatelný boom zobrazení Salome. Ta se objevuje tematicky zachycena v souvislosti se svým tancem na narozeninové hostině tetrarchy Heroda, při stětí Jana Křtitele, při prezentaci prorokovy hlavy hostům a manželskému páru na zmíněné hostině, případně později i jako žena stojící s Janovou hlavou na míse. V souvislosti se snahou o zachycení příběhu se výjevy objevují i ve formě obrazových narativů, ve stylu sekvenciálních a shrnujícím. Zatímco shrnující styl většinou respektuje princip obrazových narativů (je možné obraz „číst“ zleva doprava po vzoru čtení běžného psaného textu), styl sekvenciální je většinou postaven na bázi „čtení“ příběhu do hloubky, perspektivně, přičemž jedna ze scén je postavena buď jako chronologicky první (např. tanec Salome na stejnojmenném obraze Benozza Gozzoliho), nebo je zdůrazněna jedna z dalších scén a doplňující scéna je uvedena v pozadí (nejčastěji v souvislosti se zdůrazněním scény stětí Jana Křtitele jako součást oltářů tohoto svatého). Od poloviny 15. století potom převládá v italské i zaalpské oblasti styl zvýrazňující, který zachycuje pouze jedinou událost z celého příběhu. V oblasti Itálie se jedná většinou o scénu Salome přijímající hlavu Jana Křtitele, případně Salome stojící s hlavou na míse, v Zaalpi se stále ještě objevují všechny možné scény z tohoto příběhu. Dokladem toho může být například dílo Lucase Cranacha Staršího. Malířství této epochy klade navíc důraz na atributy, které slouží k identifikaci jednotlivých postav, protože z důvodů nerespektování historismu by jinak nemuselo být zřejmé, která postava je na obraze zachycena. U některých umělců (např. Tiziana) můžeme pozorovat postupnou transformaci renesančního slohu ve sloh následující, kterým je baroko.

Na závěr je možné zdůraznit, že období středověku a renesance nepřistupuje k postavě Salome symetricky. Zatímco v literatuře je Salome popisována jako vedlejší

postava (pokud je ovšem vůbec reflektována), v malířství je vždy centrální postavou výjevu, ať už se jedná o kterýkoli ze tří způsobů zachycení. Herodes a Herodias, kteří jsou oproti tomu akcentováni v oblasti písemné, se v malířství dostávají na okraj zájmu – většinou se jedná o marginální postavy na obrazech, často sedící ve stínu, případně jsou (jako zejména v případě Herodias) i vypouštěny. V obrazech zvýrazňujícího stylu zásadně převládá samostatné zachycení dívky s hlavou, ve stylu sekvenciálním je Salome jedinou postavou, která se objevuje ve více částech obrazu.

IV. Počátek novověku až revoluční rok 1848

Období dějin od konce renesance do poloviny 19. století je dlouhý časový úsek plný výrazných převratů v celé společnosti. Počátek novověku je poznamenán rozštěpením jednoty církve a vytvořením protikladu vývoje katolické a protestantské části, což se odrazilo mimo jiné i v umění.

Vedle náboženské proměny dochází i k postupnému vytváření národních, případně nadnárodních států, prim hraje oblast původně označovaná jako Zaalpí, Itálie na druhou stranu své postavení ztrácí a až do svého sjednocení v 19. století se výrazně neprojevuje v celkovém evropském dění. Otěže Evropy přebírá zejména Francie, která začala určovat módní trendy a která rovněž zbývající části Evropy inspirovala v závěru 18. století svou velkolepou revolucí, která podpořila myšlenku realizace občanské společnosti.

V 17. století vstupuje na scénu baroko, které je pod tímto označením ale reflektované až svými kritiky o století později. Jeho nástup není možné přesně vymezit, protože k němu v Evropě docházelo s regionální odlišností, navíc je nutné brát v potaz náboženskou profilaci jednotlivých zemí – baroko se rozvíjelo zejména v oblastech katolických, protestantské oblasti jeho důraz na nádheru a zdobnost většinou kritizovaly a usilovaly o větší střízlivost.

V oblasti literatury je pro baroko typický na jedné straně výskyt textů, které se zaměřují na náboženskou a filosofickou tematiku, na druhou stranu je možné uvést texty z homiletické produkce.³⁴ I přes zaměření těchto textů se v nich ale v barokní literatuře s postavou Salome explicitně nesetkáme; zmiňuje se o ní až v druhé polovině 17. století velšský básník Henry Vaughan (1621–1695), který je často řazen ke skupině metafyzických básníků.

Pod pojmem „metafyzičtí básníci“ se skrývá skupina britských básníků 17. století, kteří se zajímali o metafyzickou problematiku. Nevytvořili pevně strukturovanou literární skupinu, jednotliví autoři, které do ní řadíme, mnohdy ani neznali navzájem své texty. K přínosu skupiny se vyjádřil ve 20. století T. S. Eliot ve své eseji *Metafyzičtí básníci* (1921), kde vyzvedl zejména jejich intelektuální zaměření v komparaci s přicházejícím romantismem. Mezi nejznámější představitele patří např.

³⁴ Příklad pro homiletické texty byl uveden v předcházející kapitole a v této kapitole budou rozebírány zbývající typy.

John Donne, Richard Crashaw, Samuel Johnson (který je uváděn jako tvůrce skupiny), George Herbert nebo již jmenovaný Henry Vaughan.

Do sbírky *Silex Scintillans*, Vaughanova nejznámějšího díla, je zařazeno více než sto básní, které mají ve většině případů náboženskou tematiku. Básník čerpá nejen ze svého osobního prožitku, ale zejména z látky Starého a Nového zákona. Vedle skladeb, které komentují události ze života Ježíše Krista, je možné ve sbírce najít básně k oslavě jednotlivým svátkům křesťanského roku, parafráze žalmů, případně také propojení náboženství s každodenním životem. Není výjimkou, že se Vaughan přímo obrací na Ježíše Krista, přičemž k tomu používá zvolací věty a oslovení „Lord“.

K Salome odkazuje báseň *The Daughter of Herodias*, která je uvedena odkazem na Matoušovo evangelium³⁵. Vaughan se zaměřuje na samotný tanec Salome, který má pro něj silně negativní charakter; v básni samotné není Salome označena jménem, že se jedná právě o ni je odvoditelné zejména ze samotného názvu. Ve verších je označována jako čarodějnice nebo kouzelnice („enchantress, sorceress“).

V první sloce básně komentuje samotný tanec:

*„Vain, sinful art! who first did fit
Thy lewd loathed motions unto sounds,
And made grave music like wild wit
Err in loose airs beyond her bounds?“³⁶*

Vaughan vystihuje nejen charakter tance Salome, který je pro něj hříšným počinem, ale navíc poukazuje na osobu v pozadí, která má čin dívky na svědomí, což je patrné v poslední sloce, kdy komentuje dědičnost této tendence krví, která pochází od hříšné Herodias a tedy předpokládá u Salome stejné rysy a sklony, jaké má její matka:

*„Who out of evil can bring forth good?
Thy mother's nets in thee were spread,
She tempts to incest, thou to blood.“³⁷*

³⁵ Matouš XIV 6 - 11

³⁶ „Marnivé, hříšné umění ! Kdo jako první spojil
Tvé obscénní pohyby do rytmu
a vytvořil z vážné hudby divoký vtip,
pochyby o volném vzduchu za její mezí?“
Vaughan, H.: *Silex Scintillans*. London 1905, s. 259.

³⁷ „Jak by se mohlo ze zlého zrodit dobré ?

Mimo slib, který je dán Salome od jejího nevlastního otce za její tanec, se Vaughan letmo zmiňuje i o dalším osudu Salome v narážkách na její smrt ledem, přičemž je uvedena poznámka pod čarou, která její smrt blíže specifikuje:

„*Her name was Salome; in passing over a frozen river, the ice broke under her, and chopped off her head.*“³⁸

Vaughanova Salome je tak ukázána v novém světle; stále je v souvislosti s tancem odkazováno na provázanost Salome a Herodiady, ovlivnění matkou je ale oslabeno pouze na vinu nesenou skrze její krev, explicitně ne skrze žádost. Svým tancem, který sám Vaughan reflektuje jako krvelačný a plný chuti, Salome poukazuje na svou iniciativní úlohu v daných událostech. Tato myšlenka je navíc podpořena uvedením dívčina dalšího osudu, kdy má podle Vaughanovy poznámky Salome tragicky zemřít ztrátou hlavy o ostří ledu, tedy tak, jak kvůli jejímu tanci zemřel Jan Křtitel.

V následujících letech se postavou Salome spisovatelé nezabývali; její další zpodobnění přichází až v 19. století, kdy předznamenává zejména v díle Henryho Riche a Heinricha Heina boom, který následoval od poloviny 19. století prakticky až do první světové války. Vedle literárních textů se příběhem zabývá v *Martyrologiích* ze 16. století John Foxe³⁹, který v kapitole věnované Janu Křtiteli komentuje tanec Salome a Herodovo chování⁴⁰.

V díle Henryho Riche i Heinricha Heina se do příběhu Jana Křtitele navíc vkrádá otázka židovství z národního hlediska, což je dané evropskou situací před polovinou 19. století, kdy dochází k formování sebeuvědomění jednotlivých národů na kontinentu.

Henry Rich (1803 – 1869), anglický spisovatel a zejména politik za liberální stranu, zpracovává příběh Salome v tragédii *The Daughter of Herodias*. Snad poprvé se jedná o rozsáhlejší a čistě literární zpracování celého příběhu, nejen jeho vybrané části, navíc detailně nekopíruje předpokládané dějinné události.

První dějství je uvedeno blíže neurčeným citátem:

Sítě tvé matky jsou v tobě rozvinuty,
Skrze tvou krev, svádí tě ke krvesmilství.“

Vaughna, H.: *Silex Scintillans*. London 1905, s. 260.

³⁸ Vaughan, H.: *Silex Scintillans*. London 1905, s. 259.

³⁹ Foxe, J.: *Martyrologia or Records of Religious Persecution*. Volume I. London 1848.

⁴⁰ Viz poznámka č. 10.

*„And she being instructed of her mother, said,
Give me here John Baptist's head in a charger.“⁴¹*

Děj příběhu je umístěn do pevnosti Machaerus, ve které před oslavou svých narozenin pobývá tetrarcha Herodes s Herodias a její dcerou Salome. Zemi hrozí kvůli zapuzení Herodovy manželky válka, navíc se král Arabů pravděpodobně hodlá mstít i za uvěznění proroka Jana Křtitele. Situaci se snaží vyřešit spolu s Herodem i Herodiadin bratr Agrippa, Herodes sám vyjadřuje své obavy z vlivu Říma a svou nedůvěru v něj; sám sebe navíc reflektuje jako Žida:

*„Enough – these Romans hate me; and I, too,
the trampled Jew, the king's son, hate proud Rome.“⁴²*

Herodes je navíc postaven před nelehkou volbu – je nucen volit mezi láskou k Herodias, svým uznáním k Janu Křtiteli a faktem, že pokud nechá proroka stít, hrozí, že se Židé za války přikloní na stranu nepřítele.

Herodias se dostává do sporu se Salome, která ji žádá, aby přehodnotila svou nenávist k Janu Křtiteli; Salome se totiž stala Janovou učednicí a velmi ho obdivuje, navíc ho opakovaně navštěvuje ve vězení a rozmlouvá s ním. Tento možný vztah mezi Janem a Salome se poprvé objevuje v tomto díle a dává vzniknout tradici, která bude rozvíjena zejména v druhé polovině 19. století a bude charakterizovat Salome jako skrytou křesťanku, učednici Předchůdce.

Herodiadina nenávist a zejména její raněná hrdost se plně projeví během Herodovy hostiny, na kterou není pozvána. Vše je umocněno faktem, že Herodes na její obvyklé místo posadil Salome. Herodias je rozhodnutá neustoupit ani o krok a nepokořit se. Příležitost se jí naskýtá hned záhy, když si má Salome zvolit odměnu za svůj tanec.

Rich je originální i svým popisem tance, protože jej podává pouze zprostředkovaně slovy sluhy, který informuje Herodias o událostech v hodovní síni:

⁴¹ „A ona, navedena svou matkou, řekla
zde mi dej na míse hlavu Jana Křtitele.“

Rich, H.: *The Daughter of Herodias*. London 1831, s. 2.

⁴² „Dost – tito Římané mě nenávidí a já,
pošlapaný Žid, králův syn, také nenávidím hrdý Řím.“

Rich, H.: *The Daughter of Herodias*. London 1831, s. 58.

„Page

*(...) Our noble Tetrarch, warm with wine and charmed
With fair Salome's dancing, in full court
Hath vowed to grant whatever she demands;
And with fair speech hath sent her to consult
In private with her mother.*“⁴³

Herodias se uchýlí k tomu, že Salome žádá o pomoc; doslova ji vydírá, aby jí jako matce pomohla z její svízelné situace, což Salome odpřísáhne. O to horší je její zděšení, když matka vysloví žádost o prorokovu hlavu. Z reakce, která následuje po Herodiadině odchodu, je patrné, že Salome váhá ve své bezvýchodné situaci – má odmítnout pomoci matce a tedy neuposlechnout svého rodiče, nebo má zprostředkovaně zabít svatého muže, ke kterému vzhlíží?

„Salome

*Expected! – Stay! oh, stay, my mother ! hear me !
Hear! – She is gone.-
What if his angry spirit should pass by
And strike me dead ! Where am I ? Who were they ?
My mother ! oh ! yes, yes ! And he, the tempter! –
And murder is afoot! -
I see it now; ,tis blood – a prophet's blood!
And this was then the freedom John foreknew!
And this the end of my presumption!
And he is dead – slain – murdered ! and by whom ? –
Alas ! alas ! she said they did expect me.
'Tis sad to die so young; ,twere worse to live.
Whom shall I trust? ah, whither shall I flee ?
The hand that should support me is all red*

⁴³

„Náš ušlechtilý Tetrarcha, posilněn vínem a okouzlen krásným tancem Salome, před celým dvorem jí slíbil poskytnout, co bude žádat a ve své spravedlivé řeči ji poslal konzultovat v soukromí se svou matkou.“
Rich, H.: *The Daughter of Herodias*. London 1831, s. 107.

*With blood; blood is on all – above, around,
 Beneath. And Jonah and Agrippa, too !
 Ay, all deceive, desert, and mock me now.
 The dizzy cruel world spins round before me;
 I cannot meet its gaze; they jeer upon me. –
 Oh, God of mercy, guide my steps! support,
 Receive, direct; do not desert me, too.
 Let them not find me here. I cannot rest;
 I must not think. Away! away! “⁴⁴*

Při prezentaci svého (matčina) přání navíc Salome, stejně jako již dříve Herodes, zdůrazňuje svůj židovský původ. Tetrarcha se po vyslovení přání snaží zpochybnit dívčin záměr, sám stojí na straně proroka (stejně jako římský vyslanec Vitellius a zástupce Arabů), je však na základě svého slibu nucen přání vyplnit.

Poslední dějství monitoruje události po hostině; Herodes opakovaně obviňuje Herodias z války s Araby, protože jsou ponecháni bez podpory, a jednotky, které byly původně na jejich straně, se obrací rovněž proti nim. Herodias vytrvale stojí za svým; navíc má u sebe stále uťatou hlavu proroka. Oproti tomu Salome podtrhuje svými činy svou nevinnou úlohu v celém příběhu – truchlí za Jana Křtitele na jeho hrobě a je za to

⁴⁴

„Salome

Předpokládané! – Stůj! Ach stůj, má matko! Vyslechni mě!

Vyslechni mě! – Je pryč.

Co když se jeho rozzlobený duch vrátí

a úderem mě zabije! Kde to jsem? Kdo to byl?

Má matko! Ach! Ano, ano! A on, pokašitel! –

Probíhá vražda! –

Ted' to vidím; ta krev – prorokova krev!

To je ta svoboda, kterou Jan předvídal!

A to je konec mých předpovědí!

A je mrtvý – zabit – zavražděn! A kým? –

Běda! Běda! Řekla, že mě očekávají.

Je smutné zemřít mladý; je horší žít.

Komu bych měla věřit? Ach, kam bych měla utéct?

Ruka, která by mě měla podporovat, je rudá

krví; krev je na všem – nahoře, kolem,

vespod. A Jonáš a Agrippa také!

Ano, všichni mě podvedli, opustili a ted' mě zesměšňují.

Závratně krutý svět se přede mnou točí;

Nemohu se na něj podívat; vysmívají se mi. –

Ach, milostivý Bože, veď' mé kroky! Podpoř mě,

přijmi mě, veď' mě; neopust' me také.

Nedovol jim, aby mě tu našli. Nemohu odpočívát

Nesmím přemýšlet. Pryč! Pryč!“

Rich, H.: *The Daughter of Herodias*. London 1831, s. 122 – 123.

napadena Židy a raněna. V závěrečné scéně navíc Salome zjišťuje pravdu o Janově hlavě a snaží se ji od matky získat – je však Herodem vydána Židům, kteří požadují její život za život proroka; ve chvíli, kdy ji odvádějí, Salome se slovy rozhrěšení na rtech umírá.

Richova hra přináší nový pohled na celý příběh. Jedná se o zpracování celé látky, přičemž nedochází k pouhému opakování informací z historických pramenů, ale příběh je dokreslen dalšími událostmi po samotném stětí proroka. Salome je stavěna do role jedné z ústředních postav, je zachycen její vztah s Janem Křtitelem, jehož se stala učednicí, navíc je vyzdvížena bezvýhodnost situace, do které je vmanipulována vlastní matkou. Potvrzení interpretace, že Salome je pojata jako pozitivní postava (tedy jako protiváha veskrze negativní Herodias), je možné najít v závěru, kde nachází rozhrěšení ve vlastní smrti (je jí tak povoleno následovat Jana).

Téma Salome a příběhu stětí se objevuje i v díle Heinricha Heina a to ve sbírce *Passional* v básni *Psáno pro Mouche* a v alegorickém eposu *Atta Troll*.

Heinrich Heine (1797-1856), vl. jm. Harry, pocházel z německé židovské rodiny. S židovstvím se ale nikdy nesblížil, už v mládí byl matkou směřován ke křesťanství a krátce po dokončení studií konvertoval k protestantství. V sekundární literatuře je zdůrazňována v souvislosti s Heinem jeho nenávisť k židovství a s tím spojený odmítavý přístup:

„Nenáviděl své židovství. Psal o „třech zlých chorobách: chudobě, bolesti a židovství.“⁴⁵

Podobný postoj jako Heine sdílelo mnoho konvertovaných židovských intelektuálů – mimo jiné např. Karel Marx, který byl Heinovým blízkým přítelem; zároveň se ale odmítavě stavěli k nepřátelským útokům na Židy a jejich rodiny. Za Heinovou konverzí je ale možné hledat i hlubší důvody než pouhé osobní pohnutky – jednalo se zejména o profesní důvody (jako Žid by měl kvůli novým zákonům omezené možnosti působnosti).

V nesouladu se sekundární literaturou se ale jeví samotné Heinovo dílo, protože otázce židovství je v něm věnován velký prostor. Heine reflektuje Židy v Německu ve své skladbě *Německo – Zimní pohádka*, která zachycuje jednu z jeho zakázaných cest

⁴⁵ Johnson, P.: *Dějiny židovského národa*. Praha 1995, s. 330.

z Francie do vlasti, aby navštívil svou matku, zpracovává ale i starší látku spojenou s Židy. V jeho rozsáhlém díle je tak možné najít zlomky skladby *Rabbi z Bacherachu*, ve které se Heine zabývá problematikou středověkých pogromů na Židy, obviněními s tím spojenými a krátkým vhladem do jejich způsobu života a specifík židovské obce. Časově podobné období je zpracováno v *Hebrejských melodiích* ve sbírce *Romancero*, kde je navíc v látce o středověkých disputacích vyslovena myšlenka, která polemizuje s rovnítkem mezi Heinrichem Heinem a nenávisí k židovství. V závěru básně *Disputace* je slovy manželky krále vysloven možný Heinův pohled na spor křesťanství a židovství:

*„Co soudíte o tom sporu?
Kdo má pravdu? Nuže, rcete!
Pro rabína, pro mnicha,
pro koho se rozhodnete?“*

*Doña Blanka na krále
podívá se, čílko pěkné
o své ručky podepře si,
přemýšlí, a pak mu řekne:*

*„Kdo má pravdu, to nevím, -
i když každý svoje tvrdí,
mně se zdá, že oba dva,
mnich i rabín stejně smrdí.“⁴⁶*

Skrytě se problematice židovství Heine pravděpodobně věnuje i ve hře *Almansor*, kde zpracovává tematiku vyhánění Maurů z Pyrenejského poloostrova roku 1492, což je možné do určité míry chápat jako paralelu k vyhánění Židů ze stejné oblasti o několik měsíců dříve. Další rozsáhlou skladbou, ve které se Heine vyjadřuje k židovské problematice, je *Atta Troll*.

Epos *Atta Troll* vznikl roku 1843 za Heinova lázeňského pobytu v Pyrenejích a knižně vyšel poprvé roku 1847. Hlavním aktérem příběhu je vedle vypravěče-lovce

⁴⁶ Heine, H.: *Disputace*. In: *Básně*. Praha 1958, s. 273.

medvěd Atta Troll, který žije v zajetí se svou družkou, medvědicí Mummou; podaří se mu utéct a vrací se do hor ke svým potomkům. Vypravěč a muž jménem Laskar se ho vydávají ulovit. Po cestě se zastavují u čarodějnice Uraky, Laskarovy matky, která spolu se svým synem kuje kulku na zdoání medvěda. Vypravěč v noci opouští dům a stane se svědkem zjevení svatojánského průvodu, kterého se účastní významné mrtvé osobnosti (např. král Artuš, Karel X., William Shakespeare nebo Johann Wolfgang Goethe). Ve středu průvodu jedou na koních tři krásné ženy, bohyně Diana, víla Abunda a Herodias. První dvě ženy jsou popisovány krátce, obě působí chladně. Diana zde není navíc charakterizována jako bohyně cudnosti, ale jejím rysem je podle Heina spíše vilnost. Poslední z žen je věnován největší prostor:

*„A ta třetí žena, která
srdce tvé tak pobouřila,
d'áblicí snad také byla
jako obě její družky ?*

(...)

*Na tváři horečně choré
kouzlo východu se chvělo,
skvostný šat mi připomínal
pohádky Šeherezády.*

(...)

*Opravdu to byla kněžna
kralující nad Judeou,
krásná žena Herodesa,
chtivá Křtitelovy hlavy.⁴⁷*

V druhé citované sloce se u Heina navíc objevuje náznak jednoho z pojetí příběhu stětí, které se objevilo po polovině 19. století. Jedná se o vědomé sepjetí s Orientem, které je v tomto případě spojeno s představou něčeho výjimečného a kouzelného, stejně jako bude následně v eposu pojata samotná Herodias a city vypravěče k ní. Heine navíc nezachycuje aktéry příběhu podle biblické tradice a provádí inovaci spojenou se zvláštním přístupem k postavě Salome – o dívce není

⁴⁷ Heine, H.: *Atta Troll*. Praha 1953, s. 154.

v básni ani zmínka, jako by v příběhu nefigurovala. Na druhou stranu ale Herodias nespadá do tradiční charakteristiky, která je jí už od dob křesťanského starověku přisuzována; v její postavě se do určité míry propojují rysy jak Herodias, tak Salome. Příběh navíc odkazuje v Heinově pojetí k zakázané lásce k prorokovi, která bude zejména na přelomu 19. a 20. století stěžejním motivem jednotlivých děl, bude však spojena se Salome a ne s její matkou.

Popis Herodias ve svatojánském průvodu pokračuje, vypravěč mluví o jejím příběhu a dalších osudech po stětí Jana Křtitele:

*„Za krvavý zločin byla
také prokleta; co noční
běs až k poslednímu soudu
musí jet v divoké honbě.*

*V rukou nese vždycky mísu,
onu mísu s hlavou Jana,
líbá ji, líbá tu hlavu,
ano, s velkou horoucností.*

*Neboť milovala Jana –
v bibli tohle není psáno,
ale v lidu pověst žije
o krvavé její lásce –*

*jinak nelze vysvětliti
divnou choutku oné dámy –
žádala by žena hlavu
muže, jehož nemiluje ?*

*Snad se trochu na miláčka
hněvala a stít jej dala,
ale sotva uviděla
milovanou hlavu v míse,*

*plakala a zešilela,
zemřela, tak šilíc láskou –
(Šílet láskou ! Pleonasmus !
Láska sama šílenství je !)*

*V noci vstává z mrtvých, nese,
jak jsem řekl, zkrvavělou
hlavu v ruce na svou honbu –
v děsném ženském rozmaru však*

*hlavu občas vyhazuje
do vzduchu, dětsky se smějíc,
chytá ji pak velmi zručně,
jako by si hrála s míčem.*

*Když se hnala okolo,
vzhlédla ke mně, pokynula
koketně i roztouženě,
až se mi zachvělo srdce.⁴⁸*

Před zakončením eposu, kdy je Atta Troll uloven, vypravěč ráno po svém setkání s průvodem přemítá o svých citech k „židovské kněžně“. Skrze tuto pasáž je možné uvažovat o vztahu vypravěče k Židovce jako o jakési paralele vztahu samotného autora k problematice židovství. Jednou z možných interpretací je myšlenka, že Heine do určité míry i přes často akcentovanou nenávisť k židovství přece jen zachovává určitý pozitivní vztah k minulosti svého národa (argumentem pro možnou správnost tohoto tvrzení může být i kvantitativní množství děl, ve kterých se Heine vrací k osudu Židů v dějinách, podpořený samotnou básní *Disputace z Romancera*). Heinův lovec uvažuje, kde tři ženy z průvodu přebývají přes den; zatímco první dvě přechází pouhým konstatováním spojeným s pověstí, u Herodias se zastavuje a vyslovuje svou lásku k ní a touhu přebývat i na jejím hrobě:

⁴⁸ Heine, H.: *Atta Troll*. Praha 1953, s. 154 – 156.

*„Ale ty, Herodias,
řekni, kde jsi ty ? – Ach, vím to !
Ty jsi mrtva, pohřbena jsi
u města Jerušolajim !*

*Ztrnulá spíš spánek smrti
za dne v mramorové rakvi !
O půlnoci tě však vzbudí
práskot bičů, huš huš hola!*

*Následuješ divý průvod
s Dianami, s Abundami,
s veselými druhy v honbě,
kterým kříž a strast se hnusí!*

*Jaký skvělý, družný zástup!
Kdybych mohl v noci s vámi
hnát se lesem ! Po tvé straně
jel bych jen, Herodias !*

*Neboť miluji tě nejvíc !
Více než bohyni řeckou,
víc než vílu ze severu –
tebe, mrtvá Židovko!*

(...)

*V noci budu po tvém boku
jezdit s divokými jezdci,
laškovat a smát se budem
řečem mým tak poblázněným.*

*V noci budu ti čas krátit –
za dne mám však po radosti,
všechna blaženost mi zmizí,*

v pláči sedím na tvém hrobě.

*Ano, za dne sedím v pláči
na ssuti královské hrobky,
na hrobě své znejmilejší
u města Jerošulajim.*

*Kolemjdoucí staří Židé
budou jistě věřit, že tu
opлакávám zkázu chrámu
a města Jerušolajim.⁴⁹*

Herodias v Heinově eposu *Atta Troll* tak působí na jednu stranu jako stěžejní postava příběhu o stětí, který měl být ve skutečnosti podle Heina odlišný od biblické verze, na druhou stranu plní tato Židovka i funkci předmětu zájmu jako žena.

V básni *Psáno pro Mouche*, která vyšla ve sbírce *Passionál* (vydané posmrtně), se v rámci líčení výjevů zachycených na rytině objevuje i postava Salome. Její zobrazení odpovídá do vysoké míry výše zmíněné charakteristice Herodias, je zdůrazněna zejména její souvislost se smrtí proroka:

*„zde Salome a divý její chtíč,
zde na míse již Křtiteleva hlava,⁵⁰*

Z uvedeného dvojverší mimo jiné vyplývá doklad toho, že Heine si je dobře vědom existence postavy Salome a její role při stětí Jana Křtitele, což podporuje výklad Herodias v *Atta Troll* jako propojení obou ženských postav (Salome v básni a Herodias v eposu touží po prorokově hlavě – v každém zpracování příběhu po hlavě Jana touží maximálně jedna z nich, explicitně nikdy obě).

Malířství v 17. století postupně opouští renesanční sloh a přechází do baroka, jehož forma se liší v závislost na prostředí vzniku uměleckých děl. Jak již bylo avizováno v úvodu kapitoly, začíná dominovat rozvoj umění v závislosti na náboženství dané oblasti, přičemž v oblastech katolických se stává hlavním rysem

⁴⁹ Heine, H.: *Atta Troll*. Praha 1953, s. 158 – 160.

⁵⁰ Heine, H.: *Passionál*. Praha 1975, s. 77.

zdobnost, důraz na prožitek, na pohyb a v neposlední řadě na kontrast světla a barev. V protestantských oblastech se umění snaží vystupovat skromněji, v malířství se postupně setkáváme i s výjevem ze všedního života.

Většina zobrazení Salome v období od konce renesance do poloviny 19. století pochází právě z barokního období. I v této etapě pokračuje stylizace Salome do podoby současnic a tento rys bude přetrvávat až do poloviny 19. století, kdy bude tento trend ukončen.

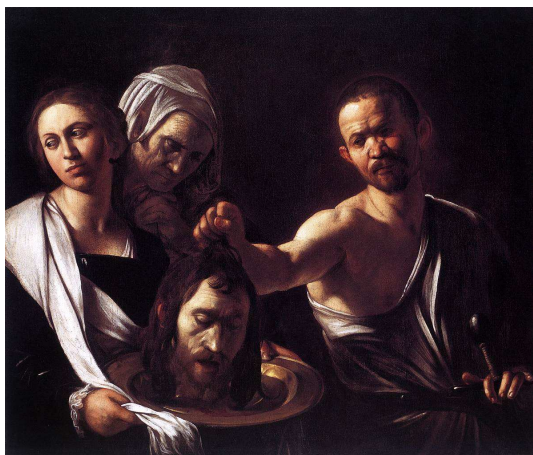
Postava Salome je po celé 17. století ústředním bodem obrazů, neobjevují se snahy o zachycení narativu, jak tomu bylo v renesanci (obrazy se neskládají z více sekvencí zachycujících celý příběh, vždy je zdůrazněna pouze jedna scéna). Obrazy je možné rozdělit celkem do tří skupin podle části příběhu, kterou zachycují.

První skupinu tvoří obrazy Salome přijímající od kata hlavu Jana Křtitele. Mezi nejznámější příklady patří obrazy od Caravaggia (1571–1610), Battistella Caracciola (1578–1635), Massima Stanziona (1585–1656) nebo Mattia Prettiho (1613–1699). V případě Caravaggiova obrazu je hlava Jana Křtitele označována za malířův autoportrét. Na většině obrazů se objevují mimo Salome a kata další postavy, většinou stará žena nebo dítě. Dívka přijímající hlavu v některých případech odhlíží, postupem času sleduje pokládání hlavy na mísu. S podobným přístupem umělců se bylo možné setkat už v období renesance, kdy byla ale symbolika pohledu Salome oslabena širším spektrem scén, ze kterých malíři volili. Na barokních obrazech je možné sledovat proměňující se trend vnímání dívčina postoje ke smrti proroka. Na jednotlivých obrazech je možné sledovat celkem trojí přístup Salome. Starším a zejména na počátku 17. století užívaným zobrazením je Salome odhlížející od scény stěti či samotné hlavy. Tento vnitřní popud Salome je možné chápat jako její nesouhlas s vývojem událostí a určitou distancí od matčina přání. Zbývající dva přístupy, Salome pozorující diváka a Salome sledující hlavu, naopak předznamenávají souhlas dívky, snad dokonce její touhu po smrti proroka. Některé z pohledů směřovaných na diváka mohou navíc evokovat dívčin pocit vítězství nad Janem, jaký můžeme sledovat zejména u pozdějších maleb Salome na přelomu 19. a 20. století. Podtržení atmosféry scény je často prováděno typicky barokní hrou se světlem a stínem, kdy nejsou mnohé z postav zachyceny celé, ale pouze vystupují z temného pozadí.

Dalším typem zobrazení je zachycení Salome držící mísu s hlavou proroka, přičemž ve většině případů nebývá scéna doplněna dalšími postavami. Salome vystupuje ze tmy do světla a obraz má rysy portrétu. Znovu je zde možné uplatnit

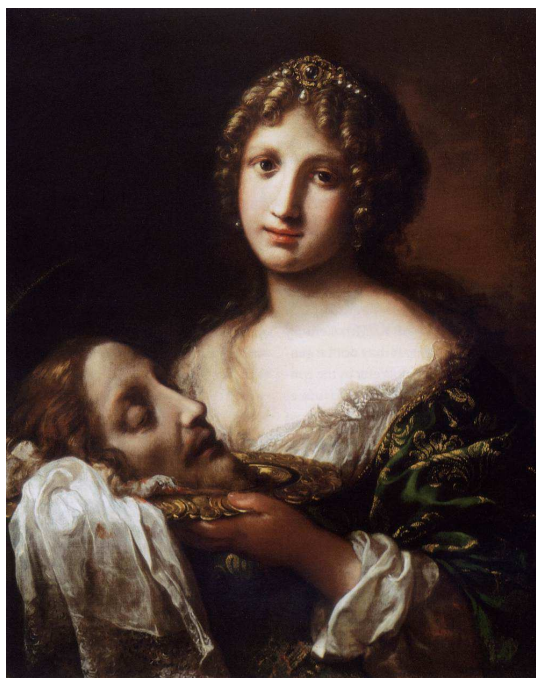
interpretaci dívčina pohledu jako vyjádření vnitřní pohnutky. Z umělců, kteří vytvořili takový typ obrazu, je možné jmenovat Guida Reni (1575–1642), Carla Dolciho (1616–1686) nebo Onoria Marinariho (1627–1715).

Poslední výjev, který se v období baroka objevuje, je prezentace hlavy proroka před hosty na Herodově hostině. Pravděpodobně nejvýznamnějším představitelem tohoto typu zobrazení je Pieter Pauwel Rubens (1577–1640), pro jehož obrazy jsou typické specifické proporce jednotlivých postav. Rubens zachycoval zejména ženské postavy, které naplňovaly ideál krásy jeho domoviny, a tak je zřejmé, že v oblasti Flander byly v módě dámy plnějších tvarů.



Obr. 11 Caravaggio: Salome s hlavou sv. Jana Křtitele, 1607, National Gallery, London

Obr. 12 Giovanni Battista Caracciolo: Salome, 1615 – 20, Galleria Uffizi, Florence



Obr. 13 Carlo Dolci: Salome s hlavou sv. Jana Křtitele, 1665 – 70, Royal Collection, Windsor

Obr. 14 Onorio Marinari: Salome s hlavou Křtitele, Szépművészeti Múzeum, Budapešt



Obr. 15 Pieter Pauwel Rubens: Herodova hostina, 1633, National Gallery of Scotland, Edinburgh

V následujících téměř 150 letech (od 18. století až do poloviny 19. století) se Salome objevuje v dílech významných malířů jen výjimečně. V 18. století je možné jmenovat malíře Giovanniho Battistu Tiepola (1696–1770), který zachycuje scénu stětí Jana ve vězení. Rozvržení obrazu se liší od zobrazení v době baroka; obraz je prosvětlený, je kladen důraz na barvy a postavy obrazu jsou zachyceny v pohybu (což mimo jiné dokazuje i krev tryskající z Janova bezvládného těla a Salome pyšným gestem žádající o předání uťaté hlavy). Před polovinou 19. století se objevuje téma Salome i v díle francouzského malíře Paula Delaroche (1797–1856). Zde se mimo jiné vrací nevyřešená problematika, známá už z období renesance – jedná se o zobrazení Salome a Herodias s hlavou Jana Křtitele, nebo zachycení Judyty, její sluzky a hlavy Holoferna?

Závěrem je možné konstatovat, že období 17. až poloviny 19. století je velmi proměnlivé, působí zde velké množství vlivů, které postupně přetváří všechna odvětví umění. Příběhem Salome se ve větší míře nezabývá ani literatura, ani malířství, pokud

se tak stane, jedná se v případě literatury zejména o období počátku 19. století, kdy jsou tvorbou Henryho Riche a Heinricha Heina položeny základy dalšího směřování příběhu – Salome jako učednice Jana Křtitele, případně křesťanka, a Salome jako toužící žena. Vedle toho je možné sledovat postupně pronikající vliv Orientu na utváření příběhu, který se projevil už v Heinově eposu *Atta Troll*. V díle obou autorů je navíc patrná polemika nad otázkou židovství, která v následujících dílech mizí, nebo je odsunuta do role vedlejšího znaku, na který není kladen důraz.

V oblasti malířství je Salome věnována pozornost ještě v 17. století v rámci baroka. Obrazy ztrácí svůj renesanční záměr pokusit se zachytit scény jako příběh a omezují se pouze na znázornění konkrétního momentu příběhu, nejčastěji na scénu stětí, prezentaci hlavy, případně zachycují Salome stojící s prorokovou hlavou; významnou roli zastává dívčín pohled, skrze který princezna vyjadřuje své vlastní pocity spojené se smrtí Jana. Polovina 19. století je pro malířství přelomová i v oblasti způsobu zobrazení postavy – končí éra absence historismu a malíři tak přestávají historické postavy zachycovat jako své současníky. Vedle této proměny se od poloviny 19. století projevilo i rozdílné vnímání samotné Salome, které vedlo k velkému rozmachu zpracování této látky.

V. Od orientalismu do konce první světové války

Období necelých sedmdesáti let, které zachycuje tato kapitola, je ve srovnání s předchozím vývojem nejen velmi krátké, ale je navíc plné různých zlomových událostí. Do druhé poloviny 19. století vykročila Evropa poněkud radikálním způsobem; po vlně revolucí let 1848 – 1849 se společnost orientovala na prosazování národních zájmů, v popředí stála politická činnost usilující o konstituci vlastního státu, což ve většině evropských zemí znamenalo boje za národní osamostatnění případně sjednocení rozdrobené země. Proměnou prochází i sama struktura společnosti, ve které začíná převažovat role střední vrstvy, která se napříště stane nositelem kulturních hodnot. Pro období konce 19. století a počátku století nového je taktéž charakteristické rozbití dosavadní stylové jednoty – dřívější střídání směrů nahrazuje spektrum paralelních „ismů“, které se v mnohých případech vůči sobě striktně nevymezují, jak tomu bylo v předchozích staletích. Rozvoj společnosti je navíc podtržen vědecko – technickým boomem, který s sebou přináší vymoženosti pro každodenní život.

Počátek nového století, předznamenáný v rámci fin de siècle nadějí v nový začátek, ale nepřinesl pro svět nic pozitivního. Byl totiž poznamenán do té doby největším válečným konfliktem, první světovou válkou, která se stala výrazným přelomem pro celou společnost.

V oblasti literatury je polovina 19. století pozvolným dozríváním éry romantismu a nástupem realismu, který se zaměřuje zejména na zachycení stavu společnosti bez příkras, v celé její pravdivosti. V závěru století se vedle realismu objevuje i naturalismus, impresionismus či symbolismus, které zavádějí do literatury svůj specifický pohled na skutečnost. Látka zpracovávající příběh Salome a Jana Křtitele se do osmdesátých let 19. století objevuje jen málo; opravdový boom akcentující Salome jako jednu ze svých centrálních postav je spjatý až se závěrem století, s dekadencí a fin de siècle, kde Salome v roli femme fatale zažívá svou největší slávu. Charakteristickým rysem závěru století je pro postavu Salome navíc její výskyt v různých typech umění, jejich vzájemná interakce a návaznost jednotlivých interpretací.

Zachycení Salome v literárních dílech 19. století je možné rozdělit do několika skupin podle způsobu pracování tématu. První okruh děl navazuje na tendenci avizovanou Heinovým dílem Atta Troll, tedy sepjetí příběhu Salome s Orientem, další

okruh rovněž vychází z tohoto díla a nahlíží na postavu tanečnice jako na femme fatale, osudovou ženu, která se stává skutečnou ikonou dekadence a přelomu století. V návaznosti na linii započatou hrou Henryho Riche se Salome objevuje v roli učednice Jana Křtitele, jak je tomu například v díle Josepha Converse Heywooda, postupně se ale i toto pojetí proměňuje pod vlivem psychologického prokreslení mladé princezny, přičemž se dostává až na pomezí „mladé femme fatale“, což je patrné zejména v díle Hermanna Sudermanna. Vedle těchto pojetí, která zpracovávají celý příběh Salome, se objevuje zaměření na dekadentní pojetí krásy, na krásu jako smrtící věc; tato tendence se projevuje v díle Stéphana Mallarmého a v poezii na počátku 20. století. Zcela odlišnou koncepci příběhu můžeme najít u Julese Laforgua, který zachycuje postavu Salome na tuto dobu velmi netradičně – jeho zpracování je parodií, která se zaměřuje na zobrazení odlidštění Salome formou parodie. Tento přístup navíc předznamenává vývoj, kterým se pracování tématu bude ubírat v celém 20. století.

Na propojení příběhu Salome s Orientem v díle Gustava Flauberta (1821–1880) by nemělo být na první pohled nic zvláštního a nečekaného; pevnost Machaerus, ve které byl podle pramenů Jan Křtitel popraven, v oblasti označované jako Orient skutečně leží; o to překvapivější ale je, že většina autorů tento fakt až do této doby nebrala v úvahu. Vysvětlení je možné hledat v souvislosti s konstituováním Orientu. S reflexí oblastí na východ od Středomoří od Středomoří se můžeme setkat už v cestopisech z období humanismu, specifické pojetí Orientu ale vzniká až na přelomu 18. a 19. století v souvislosti s vytvořením západní koncepce Orientu, což je mimo jiné možné považovat za jeden z důsledků koloniální politiky evropských mocností v této zeměpisné oblasti. Historii a kulturu Orientu tak fakticky sledujeme z pozice cizinců a málokdy se setkáváme s autentickým projevem obyvatelů dané oblasti⁵¹. Problematice orientalismu se ve své práci *Orientalismus* zabýval Edward W. Said, který přibližuje i zpracování orientální látky u evropských spisovatelů 19. století. Tematika východních oblastí se objevuje v různých variacích už u autorů romantismu, kterými jsou například Viktor Hugo, Walter Scott nebo Johann Wolfgang Goethe. Zatímco Scott se zaměřuje hlavně na látku spojenou s křížovými výpravami, Goethe a Hugo se ve svých básnických sbírkách snaží přiblížit specifika odlišující orientální a evropskou kulturu. V básních se objevují časté odkazy na Bibli; z každodenního života se spisovatelé snaží vyzdvihnout nejen chování zdejších obyvatel, ale zároveň se snaží poukázat na to

⁵¹ Reflexi situace očima „domorodého“ obyvatelstva můžeme najít v dílech, která vznikají v období dekolonizace a později, v rámci diskurzu postkoloniální literatury.

pozitivní, v čem by mohl Orient Evropu inspirovat. Goethe ve sbírce *Západovýchodní diván* přímo poukazuje na kontrast Evropy a Orientu, přičemž se mu jeví Orient jako místo, které si zakládá na náboženské toleranci (uváděné ve spojitosti s koexistencí křesťanství a islámu), na úctě k předkům, na možnostech svobodného života, či v neposlední řadě se jedná v jeho pojetí o oblast, která je mnohem stabilnější než většina Evropy jeho doby. Neváhá Orient označit za „vysněný svět“.

Míra působení Orientu na díla jednotlivých autorů je ovlivněna často jejich osobní reflexí této oblasti, protože mnozí z nich se odhodlali zakusit atmosféru Orientu na vlastní kůži. Zatímco pro anglické spisovatele se synonymem pro Orient stala zejména Indie, francouzští autoři se uchylovali do oblastí severní Afriky a Blízkého východu. Mezi pravděpodobně nejvýznamnější představitele francouzských cestovatelů patří vedle Flauberta Gérard de Nerval. Oba zmínění spisovatelé měli navíc osobní důvody k opuštění své vlasti a cestě do Orientu. Zatímco Nervalovy důvody byly dané jeho zdravotním stavem (po záchvatu šílenství byl nucen strávit osm měsíců v sanatoriu a poté se obával návratu do společnosti, která byla o jeho stavu informována), v případě Gustava Flauberta se jednalo o potřebu změnit prostředí po nepříznivé reakci francouzské společnosti na jeho román *Paní Bovaryová*, za který byl soudně stíhán. Dalším důvodem Flaubertovy cesty do severní Afriky byla zároveň snaha nashromáždit materiál k románu *Salambo*. Je poněkud problematické klasifikovat *Salambo* jako historický román, protože i přes zakotvení příběhu do období punských válek a výskytu historických postav, byla hlavní hrdinka *Salambo* Flaubertovým výtvořem a ne skutečnou postavou. Vedle *Salambo* orientální látka prostupuje i *Pokušení svatého Antonína* (což bylo prakticky Flaubertovo celoživotní dílo, které postupně přepracovával) a zejména povídku *Herodias*, která vyšla v souboru pod názvem *Tři povídky* spolu s povídkami *Prosté srdce* a *Legenda o svatém Juliánu Pohostinném* roku 1877.

Ve Flaubertově pojetí látky stětí Jana Křtitele stojí v centru zájmu (jak již naznačuje název povídky) postava Herodias. Herodova partnerka vystupuje jako psychologicky prokreslená žena, která je postavena do nelehké situace – valí se na ni příval kritiky Jana Křtitele, Herodes proroka považuje za svatého muže a nečiní proti němu výrazné kroky a samotný vztah mezi tetrarchou a Herodias vázne na mrtvém bodě, protože Herodias stárne a přestává být pro Heroda dostatečně atraktivní. Herodias navíc trpí odloučením od své jediné dcery Salome, kterou musela zanechat při svém odchodu s Herodem v Římě. Nedlouho před Herodovými narozeninami se Herodias

rozhodne zaútočit na Heroda ženskou zbraní a donutit ho k vyřešení problému s názvem Jan Křtitel. Onou ženskou zbraní se stane její mladá dcera Salome, kterou nechá povolat z Říma. Herodes se s dívkou setkává po hádce s Herodias na terase paláce a samotná scéna, ve které tetrarcha princeznu pozoruje, předznamenává jeho budoucí slabost pro ni:

„Tetrarcha ji už neposlouchal. Zahleděl se na plochou střechu domu, kde prodlévala mladinká dívka ve společnosti staré ženy, stínící ji slunečníkem s rákosovou rukojetí, dlouhou jako rybářský prut. Uprostřed koberce stál otevřený velký cestovní koš. Z něho se drala ven pestrá směsice pásů, závojų a ozdobných šperků ze zlata a stříbra. Dívka se chvílemi pro některou z těchto věcí shýbla a zálibně ji protřásala. Byla oděna jako Římanky zřasenou tunikou a pláštěm se smaragdovými štrápci; modré stužky jí spoutávaly vlasy, patrně příliš těžké, neboť co chvíli si je rukou upravovala. Slunečník ji clonil, kamkoli se pohnula, a zpola ji zakrýval. Antipás zahlédl dvakrát nebo třikrát její útlounký krk, úhel oka a koutek drobných úst. Avšak kdykoliv se sklonila a opět napřímila, zjevila se mu její postava v celé své pružnosti od boků až po šiji. Číhal, až se její tělo opět tímto pohybem zavlní a jeho dech byl stále vzrušenější; oči mu žhnuly. Herodias jej pozorovala.“⁵²

Herodias se rozhodne tetrarchovi prozatím nesděliti dívčinu totožnost a nechat si ji pro pozdější příležitost.

Do děje příběhu je zakomponována i historická postava prokonzula Vittelia, který je mimo jiné pověřen vyřešením situace v oblasti, protože na pevnost pochodují vojska arabského krále, který se chce Herodovi pomstít za zapuzení své dcery (Herodovy první manželky). Vittelius požaduje osobní setkání s uvězněným Jochanánem, který při té příležitosti před celým shromážděním opětovně uráží Herodias; vyčítá jí cizoložství a nazývá ji Jezabel. Při příležitosti Herodovy narozeninové hostiny Herodias instruuje dceru, aby zatančila; Salome vystupuje oděná podle orientálních zvyklostí:

„Pod modravým závojem, který jí halil ňadra a hlavu, prosvítaly oblouky očí, chalcedóny uší a sněhobílá pleť. Přehoz z měňavého hedvábí, který kryl ramena, byl na bocích podkasán pásem z tepaného zlata. Měla černé

⁵²

Flaubert, G.: *Herodias*. In: *Tři povídky*. Praha 1975, s. 123.

*kalhoty poseté mandragorami a rozmarně poklapávala pantoflíčky z kolibřího chmýří.*⁵³

Dívka je před zahájením samotného tance označena jako „mladá Herodias“ a tím je předpovězeno, že Herodes jejímu tanci neodolá. Samotný popis tance je u Flauberta velmi detailní; rozepisuje v plné šíři pohyby Salome, které se inspiroují v orientálních tancích, navíc vystihuje gradaci atmosféry princeznina tance:

„V rytmu flétny a páru chřestítek se jí nožky jen míhaly. Oblými pažemi přivolávala někoho, kdo stále unikal. Pronásledovala ho, lehčí než motýlek, jako zvědavá Psyché, jako bloudící duše, a zdálo se, že co nevidět sama odletí.

Chřestítka byla vystřídána pochmurnými tóny flétny. Po naději nastoupila skleslost. Svými pohyby vyjadřovala vzdechy a v celé její bytosti bylo tolik nynvého stesku, že nebylo jisto, zda truchlí pro nějakého boha, nebo zmirá jeho laskáním. S přivřenými víčky se prohýbala v pase, houpavými pohyby rozvlnila břicho do vzdutých vln, potřásala oběma prsy, a její tvář zůstala nepohnuta a její nohy neustávaly v reji.

(...) Pak ji posedla milostná touha, jež chce být ukojena. Tančila jako indické kněžky, jako Núbijanky od vodopádů, jako lydijské bakchantky. Prohýbala se na všechny strany jako květin zmítaná bouří. Brilanty v uších jí poskakovaly, přehoz na zádech hrál všemi barvami; z jejích paží, nohou a šatů tryskalo neviditelné jiskření, jež rozněcovalo muže. Zapěla harfa; dav na to odpověděl jáсотem. S napjatýma nohama, rozkročena, ohnula se tak pružně, že se bradou dotýkala podlahy; a kočovníci, přivyklí odříkání, římsí vojáci, otrlé prostopášníci, lakotní publikáni, letití kněží zatrpklí hádkami roztoužené vzdychali napínající chřípí a chvěli se žádostivostí.

Pak zakroužila v zběsilém víru jako čarodějný vlček kolem Antipova stolu; hlasem přerývaným slastnými vzlyky jí řekl: „Pojď blíž! Pojď“ Kroužila stále; tympány zvučely až k prasknutí, dav ryčel. Avšak tetrarcha vykřikoval ještě hlasitěji: „Pojď sem ! Pojď! Dám ti Kafarnaum ! Tiberiadskou pláň ! Svoje pevnosti ! Polovinu království !“

Vrhla se na ruce a s patami ve vzduchu proběhla pódiem jako obrovský chrobák; a náhle se zastavila.

Její šje tvořila s páteří pravý úhel. Barevné roušky, které jí halily nohy, se jí sesunuly přes ramena a duhovými barvami vroubily její tvář na loket od země.

⁵³ Flaubert, G.: *Herodias*. In: *Tři povídky*. Praha 1975, s. 155.

*Měla nalíčené rty, obočí černé jako uhel, v očích něco až hrozného a krůpěje na jejím čele se podobaly páře na běloskvoucím mramoru.*⁵⁴

Herodias tanci přihlíží a gratuluje si k nápadu nechat dceru vychovat v cizině. Herodes dívce slibuje odměnu, kterou si ale sama nevybírám:

*„Na tribuně se ozvalo lusknutí prsty. Vyběhla tam, znovu se objevila; a dětsky žvatlajíc pronesla tato slova: „Chci, abys mně dal na míse hlavu...“ Zapomněla jméno, ale s úsměvem dopověděla: „Hlavu Jóchanánovu!”*⁵⁵

Z ukázky tak jasně vyplývá, že Salome je nejenom Herodiadinou loutkou, ale navíc je po psychologické stránce stále ještě naivním a nechápavým dítětem, které se snaží udělat vše, oč ho matka požádá.

Daná situace se stává rozřešením i pro samotného Heroda, který si oddychuje, že záhy bude po všem a zbaví se Jokanána a tlaku, který na něj kvůli jeho uvěznění v pevnosti neustále tlačí; i přesto však nakonec pohlíží na useknutou hlavu se slzami v očích.

Flaubertovo pojetí Herodias jako silné ženy, která je nepříznivou situací hnána k radikálnímu řešení, je do vysoké míry dané jeho zkušeností s Orientem; jak uvádí mimo jiné i Said, předobrazem Flaubertových silných ženských hrdinek byla Flaubertova milenka, slavná egyptská tanečnice a kurtizána Kučuk Háním. V souvislosti s tímto vztahem Said vykládá její vliv na Flaubertovy postavy:

*„Orientální žena je pro Flauberta příležitostí k úvahám: je uchvácen její samostatností, citovou nezávazností a tím, o čem mu, ležíc vedle něj, dovoluje přemýšlet. Kučuk je spíše než konkrétní ženou symbolem působivé, avšak slovně nevyjádřitelné ženskosti, a v této podobě jakýmsi předobrazem Salambo a Salomé, stejně jako všech forem ženských tělesných pokušení svatého Antonína.*⁵⁶

Flaubertova Herodias tak předznamenává pojetí osudové ženy v podání Salome, které se v evropské literatuře objeví několik let po vydání této povídky.

⁵⁴ Flaubert, G.: *Herodias*. In: *Tři povídky*. Praha 1975, s. 155 – 158.

⁵⁵ Tamtéž. S. 158.

⁵⁶ Said, E. W.: *Orientalismus. Západní koncepce Orientu*. Praha a Litomyšl 2008, s. 214.

Druhým tematickým okruhem, v rámci kterého se Salome na počátku druhé poloviny 19. století objevuje, je látka spjatá s křesťanstvím a vytvoření obrazu Salome jako křesťanky, učednice Jana Křtitele. Na Henryho Riche tímto pojetím navazuje svým dvojdílným dramatem americký spisovatel Joseph Converse Heywood (1820–1900), který proslul zejména díky svým třem hrám, které byly tematicky zaměřené na zpracování antické látky (z dalších titulů např. *Antonius*). Vedle literární tvorby byl i právníkem a reportérem, v závěru života byl osobním komorníkem papeže Lva XIII.

První díl dramatu s názvem *Herodias* vyšel poprvé roku 1862 pod titulem *Salome, the Daughter of Herodias*. Do děje Heywood vstupuje poněkud netradičně – první scény díla se odehrávají ve vězení Jana Křtitele, který se modlí a je „navštíven“ Ježíšem Kristem, který mu potvrzuje teorii o své vyvolenosti. Jan je ve vězení často navštěvován Herodiadinou dcerou Salome, která se snaží prorokovi zdejší pobyt pokud možno zpříjemnit, naslouchá jeho kázání a zamiluje se do něj. Touží ho následovat kamkoli snad půjde, ale Jan jí zastřeně předvídá svůj brzký odchod a rovněž zamítá její přání, aby ho mohla následovat jako jeho žena. Salome se musí spokojit s Křtitelovou radou, aby následovala Krista a setkala se s ním poté touto cestou. Salome není se svým údělem spokojena; nejenže nemůže být s Janem Křtitelem, je navíc nucena účastnit se Herodova společenského života, který se odlišuje od křesťanských zásad, které přijala za své. Z povinnosti se účastní Herodovy hostiny, kde ze zvyklosti tančí. Vedle vyjádření nevole k žádané účasti na hostině je u ní ale zároveň zachycena poslušnost dcery k rodičům, kterou ve svém rozhovoru zachycují dva kapitáni, kteří ji na hostině pozorují:

„Second captain

(...) She came not willingly;

It was just now i heard a neighbor say,

That she was very loath to come this night

Before the King : but yet because he wished it,

Obedient also to her mother's will,

She put away her flowing tears and came.“⁵⁷

⁵⁷

„Druhý kapitán

(...) Nepřišla dobrovolně;

Zrovna jsem slyšel souseda říkat,

že se velmi zdráhala přijít tuto noc

před krále: ale přesto, protože si to přál,

poslušná také vůli své matky,

Poslušnost Salome jako dcery vůči své matce se stane stěžejním momentem pro celý příběh. Salome se po tanci cítí otřesena a odchází do zahrady, kde se setkává se Sextem, který je do ní zamilovaný. Vedle této linie příběhu se vyjevuje i vztah Herodias s Antoniem, který je pravým otcem Salome a který byl nucen vzdát se své milenky kvůli prvnímu manželovi Herodias, Herodu Filipovi. V zahradách Herodias vyhledá svou dceru a probíhá mezi nimi prudký dialog, ve kterém se Herodias staví do pozice ženy, která ze všeho nejvíc touží po moci a odsunuje důležitost lásky, oproti tomu Salome lásku zdůrazňuje a rovněž se dovolává křesťanských hodnot, spravedlnosti, poslušnosti a zejména odpuštění. Herodias je tímto proslovem pobouřena i proto, že se Salome netají tím, že tyto myšlenky jí vnukl Jan Křtitel. Královna navíc tlačí na Salome, aby jí popustila volbu odměny za tanec (Salome sama dlouho váhala, oč by mohla žádat), dívka však tuší, že matka nebude žádat nic dobrého. Herodias je však rozhodnuta dosáhnout svého cíle a donutí Salome za použití stupňujícího se tlaku, aby sepsala pro Heroda dopis, ve které vyslovuje své přání:

*„Or, wilful, thou might 'st mar my perfect plan;
Thy timid words might die of terror, ere
They reached the king; I'll find a way and
means
To make thy written prayer acceptable,
As if thou offered 'st it on bended knee.
Take now these tablets, write as i shall say:
„To the great king, King Herod, peace and
healt !
If it so please thy gracious majesty,
With royal condescension, to discharge
Thy royal oath, hear now thy handmaid's
prayer;
presently, after midnight, let me have,
upon a charger, John the Baptist's head.“⁵⁸*

odložila své kanoucí slzy a přišla. “
 58 Heywood, J. C.: *Herodias. A dramatic poem.* New York 1867, s. 38.
*„Nebo bys chtěla zničit můj perfektní plán;
Tvá nesmělá slova by mohla zaniknout ve zděšení, ještě než
by dosáhla krále, najdu cestu a
prostředky
abych udělala tvé psané přání přijatelným,*

Salome vnímá sepsání a podepsání tohoto dopisu, na základě kterého byl Předchůdce s'at, jako svou osobní vinu, svůj smrtelný hřích, který jí nemůže být odpuštěn; sama sebe označuje jako vražedkyni a reflektuje se jako viník celé události. V této souvislosti se projevuje odraz Salome jako té, která má obavy o reputaci svého jména do budoucnosti a snaží se nějakým způsobem své jednání omluvit:

*„Where light shall go, the shade of infamy
Shall rest upon my name, historians tell
the story of this sight to blacken me,
(...) Salome was a woman pressed by fate,
and overcome by fierce disaster; say
she was a woman, not more weak than others,
but that she was o'ercome by fiercer foes;
that calmest waters in her sea of life
opened a whirlpool, and that she went down
in wilder tumults than Charybdi's whirls,
to deeper depth; she struggled as she could,
and struggling sank. She was more forced to
sin
than sinning; yet was weak, and so was forced;
but, mourning what she's done, could not
again
do otherwise. Say she was, like her sex,
too strong for weakness and too weak for strength;
and, thus excusing her to injustice, say,
in the great court of human prejudice
she prayed consideration of her woes.“⁵⁹*

*jako kdybys ho vyslovila na kolenou.
Vezmi tyto destičky, piš jak říkám:
„Pro velkého krále, krále Heroda, pokoj
a zdraví!
Ať potěší vaše blahosklonné veličenstvo,
s královskou shovívavostí, aby byl naplněn
váš královský slib, slyšte nyní přání
své služebnice;
nyní, po půlnoci, dovol mi mít
na podnose, hlavu Jana Křtitele.“*

Heywood, J. C.: *Herodias. A dramatic poem.* New York 1867, s. 161 – 162.

⁵⁹

*„Kam by se mělo podít světlo, stín hanby
by měl spočinout na mém jméně, řeknou historikové,
příběh z toho pohledu, aby mě očernili,*

Do protikladu ke kajícímu přístupu Salome se opět staví její matka, která si ve svých komnatách pohrává s uťatou hlavou a mluví k ní o nesmyslnosti koncepce náboženství. Poté, co na ni Janova hlava promluví, královna zešílí a v zahradách po setkání s Antoniem umírá; její skon je vykládán jako boží spravedlnost za její chtíč, touhu po moci a ambice. Salome je oproti tomu odpuštěna; při svém úprku se setkává s Ježíšem, který jí zvěstuje odpuštění hříchů, které přijde skrze obětování Božího beránka. Dívka je tak díky své víře zachráněna.

Na události, které se odehrály rok před Kristovou smrtí na Golgotě, navazuje druhá kniha s názvem *Salome, A dramatic poem*, která poprvé vyšla roku 1867. Obsahově je drama zasazeno do závěru Židovské války, za které přijíždí Salome s několika dalšími ženami do Jeruzaléma. Ústy dvou mužů, Frigia a Lepida, j podán její aktuální popis:

*„Salome, then, was calm, nor gay, nor sad.
The lilies of her neck and brow and chin
could not o'ercome the roses fast entrenched
upon the tranquil summit of each cheek.
Upon her brow the godlike majesty
of thought serenely sat. Beneficence,
with light benignant, circled her fair head.
And melancholy, were it there at all,
was like a hound in godlike presence crouched.“⁶⁰*

*(...) Salome byla žena stísněná osudem
a nechala se strhnout nelitostnou pohromou;
byla to žena, ne slabší než ostatní
byla ale stržena nelitostnějším nepřítelem
nejklidnější vody moře jejího života
se otevřely ve vír a propadla se
do divočejší vřavy než byly Charybdiny víry,
do hlubší hloubky; bojovala jak mohla,
a v zápasu se utopila. Byla víc přinucena
k hříchu
než by hřešila; přece byla slabá a natolik nucená;
ale, truchlíc nad tím co učinila, nemohla to
změnit
Řeknou, že byla jako její pohlaví,
příliš silná pro slabost a příliš slabá pro sílu;
a tak omlouvajíce ji z křivdy, řeknou,
na velké dvoře lidských předsudků,
modlila se za zvažení svého hoře.“*

Heywood, J. C.: *Herodias. A dramatic poem*. New York 1867, s. 204 – 206.

60

*„Salome pak nebyla ani veselá, ani smutná.
Liliová bělost jejího krku a čela a brady*

Žena tak působí vyrovnaně a stále velmi krásně. Její vystupování ale není všem lidem ve městě po chuti; mnozí ji nejsou schopni akceptovat za její minulé činy a vnímají ji negativně. O to nejasnější je ale jejich přístup, když nejsou schopni ani zdůvodnit své postoje. Jedním příkladem za všechny může být Simon, vysoce postavený muž z města, který své manželce Marah vysvětluje nesympatie k Salome:

*„I tell thee, girl, Kaliphilus hath said
that, whether judged by Christian or by Jew,
Salome should by either be condemned:
By Christian, for she murdered John the Baptist;
By Jew, for she's a Christian and blasphemeth.“⁶¹*

Do událostí ve městě vstupuje i biologický otec Salome Antonius a Sextus, který je do Salome stále zamilovaný. Vše se komplikuje po útoku Římanů na město, kdy je Salome uvězněna a spolu s dalšími (vesměs křesťany) čeká, co bude následovat. I přes pozitivní vývoj situace (římský císař sympatizuje se Salome a křesťany), Salome v závěru hry umírá, když se staví do cesty Kaliphilově ráně mečem, která je určena pro Sexta. Heywood navíc zdůrazňuje, že se jedná o stejné vězení, kde byl Kaliphem s'at Jan Křtitel⁶². Poslední verše hry jsou pronášeny sborem hlasů, které znovu zdůrazňují smytí hříchů z mrtvých pod vlivem Beránkovy oběti, čímž se Heywood vrací k závěru prvního dramatu.

Na pojetí Salome jako přesvědčené křesťanky tematicky navazuje ve své básni *Salome* francouzský básník Guillaume Apollinaire (1880–1918). Uvedená báseň je součástí Apollinairovy sbírky *Alkoholy*, která je tvořena básněmi z rozmezí let 1898 až

*nemohla překonat růž zapuštěnou
na poklidném vrcholu každé tváře.
Na jejím čele spočíval božský majestát
poklidných myšlenek. Dobročinnost,
se světlem dobrotivosti obklopujícím její plavou hlavu.
A melancholie, pokud zde vůbec byla,
byla jako pes přikrčený v božské přítomnosti.“*

⁶¹ Heywood, J. C.: *Salome. A Dramatic Poem*. New York 1867, s. 36.

*„Říkám ti, děvče, Kaliphilus řekl,
že ať už ji bude soudit křesťan nebo Žid,
Salome by měla být tak jako tak odsouzena:
křesťany za vraždu Jana Křtitele,
Židy za to, že je křesťanka a rouhač.“*

Heywood, J. C.: *Salome. A Dramatic Poem*. New York 1867, s. 58.

⁶² Heywood v prvním dramatu blíže nespécifikoval, ve kterém vězení byl Jan s'at; zpětně je možné události tance Salome umístit do Jeruzaléma a ne do pevnosti Machaerus.

1913. Dívka se v básni vyjadřuje k Janu Křtiteli obdivně, pravděpodobně mezi nimi existuje určitý vztah, který ale není vysloven. Apollinaire navíc poukazuje na možnost, že Salome tančí pro samotného Jana, aby ho svým způsobem potěšila.

*„Aby se Jan Křtitel pousmál ještě jednou
Lépe než serafín já sire zatančím
Proč matko řekněte vám tváře smutkem blednou
Když v šatě komtesy sedíte s princem svým*

*Mé srdce bilo ach bilo při oněch slovech
Jež v listech fenyklu jsem tančíc zaslechla
Já všila na stuhu dva květy liliové
Pro jeho krásnou hůl na jejímž konci vlá“⁶³*

Celkový postoj Salome v příběhu je poněkud nejasný; v úvodu básně sympatizuje s Janem a líčí jakýsi neidentifikovatelný vztah k němu, v následujících slokách se k jeho stětí vyjadřuje jako k něčemu běžnému, ve sloce poslední je celá situace až banalizována:

*„Se stráží jděte vpřed a zase nazpátek
My jámu zchystáme a pohrbíme ho s bolem
My zasadíme květ a tančit budem kolem
Tak dlouho dokud já neztratím podvazek
A král svůj tabáček
Infantka korálek
Pan páter kolárek“⁶⁴*

V prostředí české dekadence se v závěru 19. století objevuje jediné literární zpracování příběhu Salome, jehož autorem je Karel Hlaváček (1874 – 1898). V básni s názvem *Herodias*, která vyšla ve sbírce pod názvem *Básně až po Hlaváčkově smrti*, tematicky pokračuje pozvolná proměna Salome z poslušného dítěte v mladou ženu, která už v sobě nese zárodky femme fatale. Hlaváčkově pojetí se již sice hodně vzdaluje kurzu, kterým se vydal Heywood ve svých dramatech, básníkova Salome ale i nadále zůstává prostředkem své matky, kterým žena dosáhne svého cíle; tento

⁶³ Apollinaire, G.: *Salome*. In: *Alkoholy*. Praha 2006, s. 60.

⁶⁴ Tamtéž. S. 61.

prostředek ale ztrácí svou nevinnost a ze Salome se stává až „hříšný nástroj“. Oproti předcházejícím dílům je ale role samotné Herodiady potlačena, je sice zřejmé, že je hybatelem celého dění, nestojí ale v centru zájmu básně a pouze zpoza scény tahá za drátky své „hříšné loutky“.

Báseň je rozdělena do dvou částí; první z nich je pojata jako vnitřní monolog Heroda, který je až v závěru přerušen přímou řečí směřovanou na Salome, druhá část je naopak zachycena jako dramatický dialog Heroda a Salome. Herodes sám popisuje události spojené se Salome na hostině, má problém ovládnout se v její přítomnosti:

*„Však dovedl se krotit – chladným býti zdál se,
na poddané své odměřeně usmíval se –
ach, dítě to – jen to je zmatku jeho vinno,
to dítě ohnivé jak Tiberiad víno.*

*A dítě vášnivé ...
To cítil, jak si sedla vedle trůnu jeho,
a požár z jejího dých těla mladistvého –
Ty prsy kdyby přitisknout se směly!
Ty nahé paže by se rády rozevřely!
Ty rety by tak rády líbat, líbat chtěly!
Ten měkký klín by tak rád vzdal se celý, celý ...
Král vlídně naklonil se k ní a hovořili ...
Hlas její tichý stal se pružný jako zlato –
jí všichni záviděli tuto vzácnou chvíli,
jen Herodias, její matka, byla hrdá na to ...
Král hovor dokončiv pak řekl tiše, sladce:
„Jen přijď, já chci – a vol, vše stane se ti,
co budeš chtít – to pevné moje předsevzetí“ ...
A ona vyšla uzarděná k svojí matce.“⁶⁵*

V podobném duchu navazuje i další část básně, která zachycuje scénu, ve které Salome přichází do Herodovy ložnice. Salome vyslovuje přání své matky a Herodes na něj reaguje poněkud zaraženě. Ovládnut ale svým chtíčem, pošle pro kata a přání vyhoví.

⁶⁵ Hlaváček, K.: *Herodias*. In: *Básně*. Praha 1930, s. 102 – 103.

Celková stavba básně odpovídá pojetí dekadence, pro kterou se Salome stává jedním ze symbolů hříšnosti, smrtící touhy a nebezpečné krásy.

Paralelně k tomuto pojetí vzniká na počátku 20. století hra Pavola Országha Hviezdoslava *Herodes a Herodias*, která tematicky rozpracovává dětskou poslušnost Salome k matce a s tím spojené následky. Samotný příběh je rozšířen a v celkovém efektu významově pozměněn. První scény hry jsou spojené s Herodovou první manželkou Tamarou, která netrpělivě očekává návrat svého manžela, ale je svými sny a došlými zprávami připravována na nepříznivý vývoj událostí. Ve chvíli, kdy arabská princezna od Heroda odchází, setkává se před branami paláce s Herodem Filipem, manželem Herodias, který je rozhodnutý získat zpět svou dceru Salome, kterou nevěrná manželka odvezla s sebou.

Tento muž, v jiných verzích příběhu opomíjený, tvoří pro hru Pavola Országha Hviezdoslava základní prvek – na jednu stranu sám aktivně zkouší zasáhnout do událostí, na stranu druhou se k němu upínají činy jeho dcery Salome. Ona sama velmi lpí na svém otci a touží se s ním znovu setkat, což sama explicitně vyslovuje v rozhovoru s jedním z mužů z Herodova paláce:

„Manahen

Vel'mi dobře, princezná. Ctihodný muž ...

Salome

A milující otec. Keby si vedel, jako ma mal rád, nevýslovne rád. Tak mi chýba, Manahen, celý svet je pustý bez neho ... Len či ho dakedy ešte uvidím. Povedz mi, Manahen, kde je, kde ?“⁶⁶

Salome se vztah Herodias a Heroda nijak nezamlouvá, navíc se obává tetrarchových pravých záměrů, protože jí tento muž začíná projevovat neotcovskou náklonnost. Situace se navíc komplikuje po královském lovu, ze kterého je přivezen jako kořist Jan Křtitel. Prorok vyslovuje žádost, aby byla Salome vydána otci, což Herodias odmítá; navíc je vydán rozkaz k zavraždění Heroda Filipa, který se v tu chvíli objevil na scéně. Herodias so je dobře vědoma dceřina vztahu k otci a rozhodne se jej využít ve svůj prospěch.

Princezna je matkou vyzvána, aby na oslavě Herodových narozenin zatančila jeden konkrétní, blíže nepojmenovaný tanec, který jí Herodias vybrala. Dívka ale

⁶⁶ Országh Hviezdoslav, P.: *Herodes a Herodias*. Bratislava 1985, s. 26.

odporuje, pretože se jí tento tanec nezdá vhodný; navíc matce oponuje, že by raději zazpívala nebo zahrála, ale tančit nechce, protože je sama pouhou učednicí. Herodias na dceřinu námitku reaguje velmi podrážděně, nařkne ji z neposlušnosti a snaží se ji přesvědčit, že vybraný tanec není natolik odvážný, jak Salome tvrdí, a tedy je pro Herodovu oslavu vhodný:

„Herodias

*(...) Ved' matka ak
poslušné dieťa o čo požiada,
to dobré dieťa jej chce vyhovieť.
V tom tanci môžeš rozviť všetky svoje
půvaby ...*

Salome

*Práve preto nebudem
viac tancovať ho, že je háklivý,
krv ženie do tváre.*

Herodias

*Ach, hanbiš sa ?
Vedz, panna najkrajšia je, keď sa pýri !
Ty musíš tancovať.*

Salome

*Som vari otrok ?
Ba horšie ešte ... Od istého času
priam väzňom som – mňa strážia, spehujú...*

Herodias

*Ach, chod' ! Viem, ži v l o m b o l t i o d p o r v ž d y,
v ž d y r a d o s ť o u s a m a t k e p r o t i v i ť .
T o k r á ' l s i n e z a s l ť ť i l o d t e b a ! ⁶⁷*

Dialog dvou žen je následně ukončen slibem, že pokud Salome zatančí tanec, který Herodias vybrala, může znovu vidět otce. Salome na to reaguje slovy:

„Salome

*Som tvojou bábkou, rob so mnou, čo chceš,
a ja sa slepo poddám tvojej hre. ⁶⁸*

⁶⁷

Orságh Hviezdoslav, P.: *Herodes a Herodias*. Bratislava 1985, s. 34.

Obelhaná Salome zatančí, prorok je sťat a slib Herodias zůstane nesplněn. Salome se i nadále snaží vnitřně omluvit svůj čin svým připodobněním se k „bábce“, pro nikoho kolem ní to ale není pádný argument. Dívka tak i nadále zůstává zachycena jako prostředek Herodias, který je v tomto případě ovlivněný nejen svým pocitem povinnosti vůči matce, ale i svou láskou k otci.

Posledním významným autorem, který pokračuje a opět modifikuje linii započatou J. C. Heywoodem, je německý literát Hermann Sudermann (1857–1928). Hra s názvem *Johannes* vyšla poprvé roku 1898 a jak název napovídá, velká část je věnována působení proroka Jana. Sudermannova Salome je velice svérázné a rozmazlené dítě. Už v průběhu druhého aktu se Salome staví do opozice k matce, se kterou má poněkud zvláštní vztah. Na rozdíl od jiných zpracování látky stějí, kde Salome vystupuje jako zneužitý člověk, s větší či menší reflexí svého vnitřního postoje k dění, v tomto případě se Salome ve svém postavení vyžívá, přičemž se velmi podobá své matce. Důvěrný vztah obou žen, lze-li je tak nazvat, je možné pozorovat už v rozhovoru Herodias s dcerou poté, kdy Salome odmítne poslat svou služku Miriam, aby na matčinu žádost přivedla do paláce Jana, který káže na náměstí u fontány:

„Herodias

Such a child, and already hast the tooth of a serpent in thy mouth!

Salome

[Kneels on the couch before her mother and encircle her knees with her arms]. Forgive me, mother. We, thou and I, are not like others. We sting those we love.

Herodias

[Sotto voice] And those we hate?

Salome

[Sotto voice] We kiss!

Herodias

[Laughing] Child! [She kisses her.]

Salome

[Laughing] Thou kisses me!”⁶⁹

⁶⁸

Orságh Hviezdoslav, P.: *Herodes a Herodias*. Bratislava 1985, s. 34.

⁶⁹

„*Herodias*

Herodias se netají svou nenávisť k Janovi, což v Salome podnítl touhu poznat muže o něco blíže. Navštíví proroka ve vězení, kde se setkává s Herodem, který si přišel s Janem promluvit. Král se chová poněkud uvolněně i vůči princezně, když jí žádá, aby si sundala závoj, což dívka odmítne se slovy, že by to udělala pouze v případě, že by jí to nařídila matka.

Salome je Janem zaujata; rozhodne se být jeho učednicí, ale její celkový přístup postrádá jakoukoli pokoru nebo alespoň náznak snahy Janovi a jeho myšlenkám porozumět. Jediné, o co Salome ve skutečnosti jde, je předvádět se a manifestovat svou moc. To vše je ochotná udělat i za cenu spáchání hříchu, protože něco takového jí nemůže žádným způsobem pohnout. Už ze samotného rozhovoru Jana a Salome ve vězení je zřejmý tento přístup mladé princezny:

„Salome

Thou shalt not go down. Not thou. For my soul is thirsty. Teach me, master.

John

What shall I teach thee?

Salome

See, I am pious by nature, and I have a longing for salvation.... What thou givest to the humblest by the highway, give also to me. Let me sit at thy feet. I will be pious. Yea, I will. And if I touch thy hairy shirt, then be not frightened. I mean thee no harm.

John

Why shouldst thou mean me harm, young virgin?

Salome

Takové dítě a už má v puse hadí zuby!

Salome

[Poklekne na pohovce před matkou a obejmě pažemi její kolena]. Odpust' mi, matko. My, ty a já, nejsme jako ti ostatní. Bodáme ty, které milujeme.

Herodias

[Tiše] A ty, které nenávidíme?

Salome

[Tiše] Libáme!

Herodias

[Směje se] Dítě! [Libá ji.]

Salome

[Směje se] Libáš mě!"

Sudermann, H.: *John the Baptist*. New York 1909.

(<http://archive.org/stream/johnthebaptistap34383gut/pg34383.txt>)

Who can say ... if thou shouldst reject me! No one knows how powerful I am today. When I stretch my limbs [she spreads out her arms] it seems to me as if I carried the whole world like this ... only to hug it to my heart.

(...)

John

Verily, thou art powerful; thou carriest the world in thy arms ... for thou art sin itself.

Salome

Yes. Sweet as sin.... That am I.“⁷⁰

Před Herodovou hostinou žádá Herodias Salome o tanec, za který si má dívka vyžádat hlavu Jana Křtitele, protože po hádce s králem Herodias nabývá dojmu, že pouze skrze tanec dcery může dosáhnout svého. Tradiční scéna však jen podtrhuje Salome jako kruté a rozmazlené dítě:

„Herodias

Thou shalt demand no mirror, no hair-ornament, and no velvet shoes. But that the head of him they call John the Baptist shall be brought to thee on a dish.

Salome

⁷⁰

„Salome

Ty by ses neměl snižovat. Ne ty. Má duše žízní. Uč mě, mistře.

Jan

Co bych tě měl učit?

Salome

Podívej, jsem zbožná a toužím po spáse... Co dáváš nejobyčejnějšímu u silnice, dej také mně. Dovol mi sedět u tvých nohou. Budu zbožná. Ano budu, A pokud se dotknu tvé chlupaté košile, neboj se, neminím ti ublížit.

Jan

Proč bys mi chtěla ublížit, panenka?

Salome

Kdo ví... kdybys mě odmítl! Nikdo dnes neví, jak jsem mocná. Když roztáhnu ruce [rozhodí své ruce] vypadá to pro mě, jako bych na nich mohla nést celý svět... jen jej přitisknout k srdci.

(...)

Jan

Vskutku, tvé umění je mocné, držíš svět na rukou... pro své hříšné umění.

Salome

Ano. Sladká jako hřích ... to jsem já!“

Sudermann, H.: John the Baptist. New York 1909.

(<http://archive.org/stream/johnthebaptistap34383gut/pg34383.txt>)

[Setting her teeth, and controlling herself with difficulty.] On a golden dish?''⁷¹

Salome zatančí na Herodově hostině a žádá Janovu hlavu. Prorok si vyžádá odklad popravu do doby, než se vrátí jeho učedníci, které poslal za Ježíšem. Tanečnice se opakovaně dožaduje, aby Jan přiznal, že je mocná; po Janově stětí si jeho hlavu zabere pro sebe a tančí s ní po pokojích, což v konečném efektu hraničí až s posedlostí a šílenstvím.

Celkově je možné charakterizovat všechna tato díla jako typ zachycení Salome u nichž dochází k vytvoření přechodného obrazu, jehož základem je psychologické vykreslení této postavy (ať už pozitivní, či negativní), přičemž je spektrum vymezitelné na jedné straně Salome jako učedníci Jana Křtitele, zatímco druhým extrémem je znázornění Salome jako rozmazleného dítěte. Všechny tyto přístupy ale mají jeden společný jmenovatel – ženu v pozadí, kterou je královna Herodias, ta, jež stále udává linii příběhu a má hlavní slovo v osudech proroka. Vedle tohoto pojetí se postupně vytváří paralelní pojetí osudové ženy, kterou se ale stává samotná princezna.

Počátky pojetí Salome jako středobodu příběhu, té, která se nakonec stane skutečnou femme fatale, je možné hledat už v sedmdesátých letech 19. století. Kořeny tohoto zachycení ale nenajdeme v literární sféře, nýbrž v oblasti malířství. Roku 1876 byly poprvé vystaveny obrazy francouzského symbolistního malíře Gustava Moreaua (1826–1898), která odstartovaly literární reakce na tematiku Salome.

Moreau příběh nezachytil pouze na jednom obraze, ale vznikla celá série děl, která zpracovávala celou látku; studie *Salome stojící s hlavou Jana Křtitele* či *Salome ve vězení* ale nezískaly takovou slávu jako dva konkrétní obrazy, které zachycovaly dívčín tanec. Byly jimi *Salome tančící před Herodem* a *Zjevení*.

U Moreaua tak můžeme sledovat několik prvků, které byly typické pro mnohé symbolistní umělce. Do popředí zájmu se opět vrací předkřesťanská či raně křesťanská témata, která jsou ale nově zpracovávána s ohledem na historický kontext, případně je tento kontext alespoň stylizován podle představ umělce. Salome a jí podobné postavy

⁷¹

„Herodias

Neměla bys žádat zrcadlo, ozdoby do vlasů ani sametové boty. Ale hlavu Jana Křtitele, jak mu říkají, by ti měla být donesena na talíři.

Salome

[Ukazuje zuby a obtížně se ovládá.] Na zlatém talíři ?“

Sudermann, H.: *John the Baptist*. New York 1909.

(<http://archive.org/stream/johnthebaptistap34383gut/pg34383.txt>)

tak nadále nepůsobí jako současnice, ale často jsou spojovány s antickým či orientálním stylem odívání. Druhou tendencí, která je přítomná v Moreauově díle, je snaha o zachycení narativu v obraze, jak tomu bylo již u renesančních umělců. K otázce zásad



Obr. 16 Gustave Moreau: Salome tančící před Herodem, 1876, Armand Hammer Museum and Cultural Centre, University of California, Los Angeles⁷²

Obr. 17 Gustave Moreau: Zjevení, 1876, Musée du Louvre, Paříž

symbolismu a touze po narativním zpracování jednotlivých látek se mimo jiné vyjadřuje i Jean Clair v úvodní studii ke sborníku *Lost paradise: Symbolist Europe*. Situaci evropských umělců hodnotí slovy:

„Far from the naive – or at least simple – empirio-criticism of Monet’s disciples, far from the Impressionism of minor sensations, which invariably amounted to nothing more than a play of decorative effects, Symbolism, from Edvard Munch to Marcel Duchamp, proclaimed the right of painting to remain „intelligent“, to be, as it had been in the past, the object of a legend: that which must be read if its message is to be grasped, understood with the mind and not simply experienced through the senses.

⁷² Obrazový materiál k G. Moreauovi ze zdroje: www.wikipaintings.org (10. 4. 2012).

*This need for a narrative art, for an art that informs and exalts, was all the more acute once it had been identified as a weapon in the rise of nationalism and the struggle against foreign influence. The visual heritage of legends, sagas, stories and epic poetry was explored and re-exploited by painters and sculptors with the same fervour that Herder, at dawn of Romanticism, had delved into the treasures of vernacular language to glorify German nationalism.*⁷³

Jak tedy uvádí Clair, umění se má oprostit od impresionistického pohledu a zaměřením se na historická témata podpořit mimo jiné i národní otázku. Moreau se látku jednotlivých obrazů nesnaží zachytit v rámci jednoho díla, ale separuje je do jednotlivých obrazů. Tematicky se vedle Salome vrací v Moreauově zpracování mýtické bytosti jako byl gryf či sirény, zachycuje Orfea, Herkula či antická pohanská božstva.

Moreauovo zpracování látky Salome se stalo výraznou inspirací pro mnohé umělce druhé poloviny 19. století. Když pomineme diskutabilní vliv tohoto zpracování na Gustava Flauberta a jeho pojetí Salome, které bylo poprvé vydáno už roku 1877, pravděpodobně první literární reflexí byla pátá kapitola románu *Naruby* (1884), jehož autorem byl Joris Karl Huysmans (1848–1907). Hlavní postava románu Jan des Esseintes se po nevázaném životě uchyluje do naprosté samoty a v izolaci svého domu představuje svou interpretaci současné společnosti a umění z pozice nezúčastněného pozorovatele. Des Esseintenovo pozorování obrazů a jejich následná interpretace navíc nejen podtrhují fascinaci látkou, ale navíc poukazují na niterné chápání zobrazované scény Moreauovým současníkem. První z obrazů, *Salome tančící před Herodem*, popisuje Huysmans des Esseintenovými slovy následovně:

„Trůn, podobný hlavnímu oltáři katedrály, zvedla se pod nesčetnými klenbami, vybíhajícími ze sloupení, složitých jako románské sloupy, smaltovaných

⁷³

„Daleko od naivního – nebo alespoň jednoduchého – kritického empirismu Monetových žáků, daleko od impresionismu nevýznamných pocitů, které stále neobnášely nic víc než hru ozdobných efektů, symbolismus, od Edvarda Muncha po Marcela Duchampa, prohlásil právo malířství k ponechání si „intelligence“, aby bylo, jak tomu bylo v minulosti, objektem legend: to, co musí být čteno, pokud je poselstvím, má být pochopeno, porozuměno myslí a ne pouze zakušeno skrze smysly.

Tato potřeba narativního umění, pro umění, které informuje a velebí, bylo vše naléhavější ve chvíli, kdy bylo identifikováno jako zbraň pro podporu nacionalismu a pro boj proti cizímu vlivu. Názorné dědictví legend, ság, příběhů a epické poezie bylo zkoumáno a využíváno malíři a sochaři se stejným zápallem, s jakým se Herder na sklonku romantismu nořil do pokladů lidového jazyka, aby oslavil německý nacionalismus.“

Clair, J.: *Lost paradise*. In: Théberge, P. (ed.): *Lost paradise: Symbolist Europe*. Montreal 1995. S. 25.

mnohobarevnými cihlami, posázených mozaikami, vykládaných lazury a sardonysy, v paláci, podobném bazilice architektury zároveň mohamedánské a byzantské.

Uprostřed stanu, zdvíhajícího se nad oltářem, před nímž byly schody ve způsobu polonádržek, seděl tetrarcha Herodes s tiárou na hlavě a se zkříženýma nohama, maje ruce na kolenou.

Obličej byl žlutý, pergamenový, kroužkovaný vráskami, decimován stářím; jeho dlouhý vous chvěl se jako bílý oblak nad hvězdami z drahokamů, které zdobily souhvězdími háv ze zlaté látky, dýchované na jeho prsou.

Kolem této sochy, nehybné a strnulé, v hieratické póze indického boha, hořely parfěmy, rozlévající oblaky par, jimiž pronikaly jako fosforové oči šelem ohně kamů, vsazených do stěn trůnu; pak pára stoupala, rozvíjela se pod arkádami, kde modrý kouř se mísil se zlatým prachem velkých paprsků denního světla, padajících kupolemi.

V perverzňí vůni parfémů, v rozpálené atmosféře tohoto chrámu, majíc levé paže napřaženo v rozkazujícím pohybu a pravou ruku ohnutou, držíc ve výši obličejě veliký lotos, Salome se blíží zvolna na špičkách za akordů kytary, v jejichž strunách hraje žena, sedící na bobku.

S spozornou, slavnostní, skoro vznešenou tváří počíná vilný tanec, jenž má probudit usnulé smysly starého Heroda; její prsy se vlní a za tření jejich vířících náhrdelníků se vztyčují jejich bradavky; na vlhkosti její kůže září připjaté diamanty; její náramky, pásy a prsteny metají jiskry; na jejím triumfálním hávu, pošitém perlami, protkaném stříbrem, plátovaném zlatem, zažihá se zlatotepaný pancíř, jehož každá šupina je drahokam, křížuje se ohnivými háďaty, svíjí se na bezlesklém mase, na kůži čajové růžovosti jako nádherní hmyzové s oslňujícími krovkami, mramorovanými karmínově, stříkanými jitřenkovou žlutí, skvrnitými ocelovou modří a pruhovanými paví zelení.⁷⁴

Postava Huysmansova románu se zaměřuje nejen na samotný popis, ale přidává i konotace, se kterými byly obrazy pravděpodobně i malovány, což následně ústy své postavy skutečně říká, přičemž hodnotí i celkový trend závěru století ve stylizaci zobrazovaných subjektů:

„Zdalo se ostatně, že malíř chtěl dokázati svou vůli zůstatí mimo věky, neurčiti nijakž přesně původu, země, doby, postaviv svou Salomeu doprostřed tohoto neobyčejného paláce, popleteného a grandiózního stylu, obléknuv ji nákladnými chimérickými hávy, pokryv ji neurčitém diadémem ve formě foinické

⁷⁴

Huysmans, J. K.: *Naruby*. Praha 1993, s. 52.

*věže, jako nosí Salambó, dav jí posléze do ruky žezlo Isidino, posvátnou květinu Egyptu a Indie, veliký lotos.*⁷⁵

Druhý z obrazů, Zjevení, chápe Huysmans jako pokračování prvního díla, přičemž i ve svém pohybu časový posun narativu zaznamenává:

„Vražda byla dokonána; kat se choval nyní lhostejně, maje ruce na jílci dlouhého meče, poskvrněného krví.

Sřátá hlava světcova se pozvedla z mísy, otevřená ústa a karmazínový krk, krápající slzami. Mozaika obklopuje tvář, z níž vychází aureola, vyzařující se v paprscích pod portiky, osvětlujícími strašný vzestup hlavy, zažihající skelnatou bulvu zornic, upjatých, jaksi zkroucených na tanečnici.

*Pohybem hrůzy odmítá Salome děsící vidění, které ji přikovává nehybnou na špičkách; oči její se šíří, její ruka křečovitě jí svírá hrdlo.*⁷⁶

V závislosti na zobrazeném úseku příběhu se také mění vnímání postavy tančící princezny, která se z vyzývavé krásky stává v des Esseintenových očích pouhou nevěstkou zaprodávající své tělo za moc, která jí má zajistit vítězství nad Janem Křtitelem:

*„Zde byla skutečnou nevěstkou; uposlechla svého temperamentu horoucí a kruté ženy; žila, rafinovanější a divočejší, ohavnější a vybranější; probouzela energičtější smysly mužovy, jsoucí v letargii, okouzlovala, krotila jistěji jeho vůle svým kouzlem velké venerické květiny, vyrostlé v prokletých hřízních, vypěstované v bezbožných sklenících.*⁷⁷

Moreauova Salome z obrazu *Zjevení* tak vykazuje rysy, které se v závěru století stanou typickými pro postavu osudové ženy, femme fatale. Tu je možné charakterizovat velkým množstvím vlastností, ale mezi nejzásadnější patří její touha po nadvládě nad mužem a to za použití jakéhokoli prostředku. Bram Dijkstra ji ve svém díle *Idols of Perversity* charakterizuje následovně:

⁷⁵ Huysmans, J. K.: *Naruby*. Praha 1993, s. 54.

⁷⁶ Tamtéž. S. 55.

⁷⁷ Tamtéž. S. 56.

„In a visual world populated by images of women with faintly flickering or already extinguished eyes, the sexual woman, with her malevolent but spirited glance actually comes as a relief, a sign that woman still existed as a thinking entity – even if all she could think about (...) was the destruction of man. (...) Diabolic women with the light of hell in their eyes were stalking men everywhere in the art of the turn of the century.“⁷⁸

Vedle Huysmanse se Moreauovými obrazy nechal při tvorbě vlastní poezie inspirovat i kubánský básník Julián del Casal (1863 – 1893), který za svůj krátký život napsal pouze dvě básnické sbírky (*Hojas al viento* a *Nieve*). Cyklus *Mi museo ideal* (Mé ideální muzeu), který je obsažen ve sbírce *Nieve*, popisuje deset obrazů Gustava Moreaua, z nichž první dvě básně reagují na stejné obrazy, jaké reflektoval i Huysmans. Casal se ale na rozdíl od francouzského umělce nedostal ve svých básních k hlubší interpretaci obrazů, jeho popisy se zaměřují na hlavní dění a případně na některé ze symbolů, zůstává však většinou pouze v předikonografické, případně ikonografické oblasti a do sféry ikonologie (tedy interpretaci jednotlivých symbolů obrazu) se na rozdíl od Huysmanova des Esseintena nedostává. I přesto, že Casalův popis není tak procítěný a barvitý jako Huysmanův, je schopen vcelku věrně zachytit atmosféru jednotlivých obrazů, jak je možné vidět už na případu první básně pojmenované *Salome*, která reaguje na obraz *Salome tančící před Herodem*:

*„En el palacio hebreo, donde el suave
Humo fragante por el sol deshecho,
Sube á perderse en el calado techo
O se dilata en la anchurosa nave;*

*Está el Tetrarcha de mirada grave,
Barba canosa y extenuado pecho,
Sobre el trono, hierático y derecho,
Como adormido por canciones de ave.*

⁷⁸

„Do vizuálního světa, zaplněného obrazy žen se slabě se chvějícíma nebo již vyhaslýma očima, přišla sexuální žena, se svým zlomyslným ale energickým pohledem, jako úleva, znamení, že ženy stále existují jako myslící bytosti – i kdyby bylo vše, na co dokážou myslet, destrukce mužů. (...) Ďábelské ženy s pekelným světlem v očích pronásledovaly muže na přelomu století kamkoliv.“

Dijkstra, B.: *Idols of Perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siecle culture*. New York 1988, s. 251 – 252.

*Delante de él, con veste de brocado
Estrellada de ardiente pedrería,
Al dulce són del bandolin sonoro,*

*Salomé baila y, en la diestra alzado,
Muestra siempre radiante de alegría
Un loto blanco de pistilos de oro.*⁷⁹

Třetím spisovatelem, který se inspiroval Moreauovým obrazem *Zjevení*, nebyl nikdo jiný než Oscar Wilde (1854 – 1900), jehož pojetí Salome patří pravděpodobně mezi nejznámější zpracování této látky vůbec. Wilde se ve společnosti neprosadil jen díky svému literárnímu dílu, ale stal se zároveň i jakousi estetickou ikonou, která ovlivňovala své okolí; byl jedním z představitelů dandyů, tzn. lidí, kteří „*vkládají svého génia do života, sledují až do krajnosti nicotnou povahu bytí a přetváří je v dílo, aniž usilují o jeho přetrvání. Vydávají se cestou, kterou necharakterizuje pouze hledání krásy, ale též vazba usouvztažňující časovost a identitu jedince.*“⁸⁰ Potřeba dandyů odlišit se od společnosti, ve které žijí, u Wilda nebyla zakotvena pouze v jeho velice specifickém stylu oblékání (který byl mnohými periodiky karikován), ale vycházel pravděpodobně i z jeho homosexuální orientace. Wilde se sice roku 1884 oženil, nezabránilo mu to ale v udržování vztahu s Alfredem Douglasem, který ho nakonec v přeneseném slova smyslu stál život. Roku 1885 byla totiž v Anglii uzákoněna novela o nezákonnosti homosexuálního styku, na základě které bylo roku 1895 vzneseno

⁷⁹ „*V hebrejském paláci, kde se jemný
vonný dým vytrácí na slunci,
zvedá se nahoru ke stropu
nebo se šíří po prostorné lodi;*

*Na tetrarchu je vážný pohled,
šedé vousy a vyčerpané tělo
na trůně, hieratický a vzpřímený,
jako uspán ptačími písňemi.*

*Před ním, v šatu z brokátu
s drahokamy jako zářícími hvězdami
na sladký znělý zvuk mandolíny,*

*tančí Salome a v pozvednuté pravé ruce
ukazuje zářící znamení radosti,
bílý lotos se zlatými pestíky.“*

Casal, J. del: *Salome*. In: *Nieve*. México 1893, s. 28.

⁸⁰ Coblenceová, F.: *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*. Praha 2003, s. 10.

otcem lorda Douglase obvinění. Wilde i přes svou popularitu proces prohrál. Po odpykání trestu odcestoval do Anglie, kam ho posléze následoval i mladý lord Douglas. Poté, co s Wildem prohrál jeho peníze, ho lord Alfred opustil a Wilde roku 1900 následkem svého vězení podlomeného zdraví zemřel sám v Paříži.

Jednoaktová hra Salome vznikla už roku 1893 a byla původně sepsána ve francouzštině. Základní linie příběhu je už od počátečních scén provázena reflexí měsíce, který se stává objektem, který předznamenává vývoj událostí. Jednotlivé postavy ho navíc vidí z vlastní perspektivy, což podtrhuje i odlišnosti ve vnímání postavy Salome, kterou měsíc přeneseně symbolizuje. Poprvé se s komentářem ke vzhledu měsíce můžeme setkat před vůbec prvním vystoupením Salome na scéně – v rozhovoru Herodiadina pážete a mladého Sýřana:

„Páže Herodiadino

Podívejte se na měsíc. Měsíc vypadá velice divně. Jako žena, která vystupuje z hrobu. Jako mrtvá žena. Jako by hledala mrtvé.

Mladý Sýřan

Vypadá velice divně. Podobá se princezničce se žlutým závojem a stříbrnými nožkami. Podobá se princezničce, která má nožky jako bílé holubičky... Člověk by řekl, že tančí.“⁸¹

Na terase paláce se následně objevuje i ona „princeznička“, která sama vnímá měsíc z trochu jiného úhlu:

„Salome

Jak je to dobré, vidět lunu. Vypadá jako penízek. Jako docela malá stříbrná květinka. Luna je chladná a cudná ... Určitě je to panna. Je krásná jako panna... Ano, je panna. Nikdy se neposkvřila. Nikdy. Nikdy se neoddala lidem jako ostatní bohové.“⁸²

Salome těmito slovy nepřímou charakterizuje sama sebe; v této chvíli se opravdu cítí jako někdo, kdo není „oddán lidem“, což se ale záhy mění, protože se setkává

⁸¹ Wilde, O.: *Salome*. Praha 1959, s. 9.

⁸² Tamtéž. S. 13.

s uvězněným Jochanaanem. Princezna se do proroka vášnivě zamiluje; její postoj k prorokovi ale spíše připomíná posedlost než lásku. Zoufale se dožaduje polibku a opětování lásky, což ale Jochanaan odmítá a smrtelně tím raní princeznu hrdost. Salome na jeho postoj reaguje slovy:

„Salome

Budu líbat tvá ústa, Jochanaane, budu líbat tvá ústa. ⁸³

Salome sama je objektem touhy stárnoucího krále Heroda, který Salome po svém příchodu na terasu neustále pozoruje, což mu dívčina matka Herodias opakovaně vyčítá. Předzvěstí tance Salome je vedle prvního citovaného úseku (zejména ve výkladu měsíce mladého Sýřana) také výklad luny jak se jeví Herodovi:

„Herodes

Měsíc dnes vypadá divně. Že ano, že vypadá dnes měsíc divně? Jako hysterická žena, hysterická žena, která všude hledá milence. Je také nahá. Je docela nahá. Mraky se jí snaží obléci, ale ona nechce. Vrávorá mezi mraky jako opilá žena... Určitě hledá milence... ⁸⁴

Král se nedokáže zbavit posedlosti mladou dívkou a žádá ji, aby mu zatančila. Salome se nejprve Herodovi nechystá vyhovět, ale posléze svolí. Směřování k následným událostem je podtrženo hned dvěma momenty: první z nich je spojen se zvláštním zvukem, který Herodes chápe jako tlukot křídel ptáka nad terasou. Do protikladu k této interpretaci zvuku je postavena poznámka Jochanaana z předchozí konverzace se Salome, ve které prorok předpovídá blízkost smrti spojenou s princeznou, protože se podle jeho slov „v paláci tlukou křídla anděla smrti“⁸⁵. Druhou indicií se opět stává měsíc, který je těsně před tancem princezny popisován Herodem:

„Herodes

Co mi na tom záleží? Ach, podívejte se na měsíc! Zrudl, zrudl jako krev. Ach, prorok to přece předpověděl. Předpověděl, že měsíc zčervená

⁸³ Wilde, O.: *Salome*. Praha 1959, s. 20.

⁸⁴ Tamtéž. S. 20.

⁸⁵ Tamtéž. S. 19.

*jako krev. Nepředpověděl to? Všichni jste ho slyšeli. Měsíc zčervenal
jako krev. Nevidíte to? “⁸⁶*

Salome na Herodovu výzvu zatančí tanec sedmi závojů, který Wilde pravděpodobně spojoval s orientálním prostředím a viděl v něm jednu z harémových sváděcích technik; inspiraci k tomuto výkladu je možné hledat se už u Moreauovým obrazů, zejména při komparaci obou výše uvedených děl zachycujících jednotlivé etapy tance. Salome dotančila a žádala odměnu za své vystoupení, kterou se jí měla stát Jochanaanova hlava na stříbrné míse. V této pasáži se projevuje proměna postavení Herodias v celém příběhu; zatímco v jiných zpracováních Herodias alespoň radí Salome, co by měla žádat, Wildova Herodias nejprve dceru opakovaně zrazuje od tance, snaží se Heroda donutit, aby na Salome celou dobu nezářal; následně dceřinu volbu chválí. Aby nebylo pochybnosti, že Salome volí ze své vlastní pohnutky, Wilde nechává Heroda Salome z tohoto ovlivňování nařknout:

„Herodes

*Ne, ne Salome. To ode mne nechcete. Neposlouchejte svou matku.
Dává vám vždycky špatné rady. Nesmíte ji poslouchat.*

Salome

*Neposlouchám svou matku. Žádám Jochanaanovu hlavu na stříbrné
míse pro své vlastní potěšení. Přisahal jste, Herode. Nezapomeňte, že
jste přísahal.“⁸⁷*

Co jiného Herodovi zbyde, než Salome vyhovět? Prorok je v cisterně, kde byl uvězněný, sřat a Salome si přináší jeho hlavu. Každý z aktérů scény reaguje jinak – Herodes si zakrývá hlavu pláštěm, Herodias se spokojeně usmívá a okolo stojící lidé většinou poklekají a modlí se. Výjimkou je Salome, která pronáší svůj monolog k hlavě:

„Salome

*Ach, ty jsi mi nechtěl dovolit, abych políbila tvá ústa, Jochanaane. Nu,
tak je políbím teď. Kousnu do nich svými zuby jako do zralého ovoce.
Ano, políbím tvá ústa, Jochanaane. Řekla jsem ti to, vid', řekla jsem ti
to? (...) Ale proč se na mne nedíváš, Jochanaane? Tvé oči, které byly*

⁸⁶ Wilde, O.: *Salome*. Praha 1959, s. 31.

⁸⁷ Tamtéž. S. 33.

tak strašné, které byly plny hněvu a opovržení, jsou zavřené. Otevři je! Zdvihni svá víčka, Jochanaane. Proč se na mne nedíváš? Bojíš se mě, Jochanaane, že se na mne nechceš podívat? ... A tvůj jazyk, který byl jako červený had stříkající jed, se již nehýbá, už mlčí, Jochanaane, ta červená zmije, která na mne plila svůj jed. Je to divné, vid'? Jak je to možné, že se červená zmije už nehýbá? Tys mě nechtěl, Jochanaane. Odvrhl jsi me. Řekl jsi mi nestoudné věci. Choval ses ke mně jako ke kurtizáně, jako k děvce, ke mně, k Salome, dceři Herodiady, princezně judejské! Já teď, Jochanaane, stále ještě žiji, ale ty, ty jsi mrtev a tvá hlava mi patří. Mohu s ní udělat, co budu chtít! Mohu ji hodit psům a ptákům do vzduchu. (...) Ach, Jochanaane, byl jsi jediný muž, kterého jsem milovala. Všichni ostatní se mi hnusí. Ale ty, tys byl krásný. Tvé tělo bylo jako sloup ze slonoviny na stříbrném podstavci. (...) Nic na světě nebylo tak bílé jako tvoje tělo. Nic na světě nebylo tak černé jako tvé vlasy. Na celém světě nebylo nic tak červené jako tvá ústa. Tvůj hlas byl kaditelnicí, která vydávala zvláštní vůně, a když jsem se na tebe dívala, slyšela jsem podivnou hudbu! Ach, proč ses na mne nepodíval, Jochanaane? Za tvýma rukama a za tvým rouháním byl skryt tvůj obličej. Na oči sis dal pásku toho, který chce uvidět svého Boha. Uviděl jsi ho tedy, toho svého Boha, Jochanaane, ale já, já ... mne jsi nikdy neviděl. Kdybys mě uviděl, byl bys mě miloval. (...) Miluji tě stále, Jochanaane. Miluji jen tebe... Žízním po tvé kráse. Hladovím po tvém těle. A ani víno ani ovoce nemůže ukojit mou touhu. Co teď budu dělat, Jochanaane?(...) Byla jsem princezna a tys mnou opovrhl. Byla jsem panna a tys mě zbavil panenství. Byla jsem cudná, tys naplnil mé tepny ohněm... Ó, ó, proč ses na mne nepodíval, Jochanaane? Kdyby ses na mne díval, byl bys mě miloval. Víím, že bys mě miloval a tajemství lásky je větší než tajemství smrti. Je třeba dívat se jen na lásku.“⁸⁸

Skrze tento monolog se Salome stává skutečnou femme fatale ve vší zručnosti; je krutou, nelítostnou ženou, která manifestuje svoji moc, jen aby potrestala muže, který si dovolil jí odporovat a urazit ji. Wilde ale nedovoluje Salome užívat si tento triumf příliš dlouho; dívka umírá jen pár okamžiků po dokončení svého proslovu na Herodův rozkaz, ubita vojáky.

⁸⁸

Wilde, O.: *Salome*. Praha 1959, s. 37 – 39.

Wildova hra inspirovala další umělce, kteří se látku rozhodli zpracovávat; prvním z nich byl Aubrey Beardsley (1872–1898), který reprezentuje skupinu malířů, jako druhého je možné uvést Richarda Strausse, který tematiku Salome zhudebnil. Beardsley a Wilde spolu neměli ideální vztah; ilustrace, které malíř dandyemu k jeho hře nabídl nabídl, byly pojaté v novém duchu, protože se často jednalo o zobrazení Salome a Jochanaana na způsob japonského dřevorytu, který byl ve spojitosti s obdobím secese velmi v kurzu. Wilde však spokojen nebyl; snad proto, že přece jen vycházel ze symbolisty Moreaua, s jehož obrazy se Beardsleyovy černobílé kresby bez perspektivy žádným způsobem nemohly srovnávat, snad byl kamenem úrazu fakt, že mladý malíř Wilda několikrát poněkud nelichotivě karikoval pro tisk.



Obr. 18 Aubrey Beardsley: John and Salome, 1894, Victoria and Albert Muzeum, London⁸⁹
 Obr. 19 Aubrey Beardsley: The Climax, 1893, Victoria and Albert Muzeum, London

Beardsleyovo pojetí je navíc odlišné i v rovině samotného zpodobnění postav. Angelika Corbineau-Hoffmanová komentuje ve své studii *Úvod do komparatistiky* obraz *John and Salome*, přičemž v prorokovi nevidí zachycení muže, který by se mohl stát objektem zájmu princezny, ale něco jiného:

⁸⁹ Obrazový materiál k A. Beardsleyemu ze zdroje: www.wikipaintings.org (10. 4. 2012).

„Podobností v držení těla a oděvu se Jochanaan spíše než erotickým objektem a mužným protějškem Salomé zdá být jejím desexualizovaným alter ego.“⁹⁰

Vedle obrazu *John and Salome* je možné v repertoáru Beardsleyho kreseb najít i další ilustrace k Wildově hře; patří mezi ně například *The Climax*, *The Toilet of Salome* nebo slavné zobrazení *Salome and the Peacock Skirt*.

Vedle malířského propojení s Wildovou hrou se objevuje i její sepjetí s hudbou a to zejména s Richardem Straussem, který vytvořil na bázi hry libreto pro svou operu, která byla poprvé uvedena v závěru roku 1905.

Na uvedených dílech je zřejmé, že příběh Salome s princeznou jako centrální postavou, která vykazuje rysy femme fatale, se v druhé polovině 19. století objevuje zejména jako reakce na malířská díla Gustava Moreaua. Skrze literaturu je možné sledovat působnost těchto obrazů; zároveň můžeme v dramatickém zpracování Oscara Wilda spatřovat vrchol snah o rozpracování látky stětí propojením dobového fenoménu femme fatale s biblickým příběhem.

Vedle autorů, kteří zasazovali své dílo do dálného Orientu, zachycovali Salome jako ovládané dítě, na které má rozhodující vliv jeho matka, či její postavu pojali jako femme fatale, se můžeme setkat i s užším zpracováním příběhu, které nezachycuje události v jejich plném rozsahu, ale zaměřuje se především na dekadentní aspekt smrtící krásy. Tento typ pojetí Salome je nejčastěji zpodobněn v básnických dílech, přičemž pravděpodobně nejznámějším autorem je v této oblasti Stéphane Mallarmé (1842–1898).

Stéphane Mallarmé, francouzský básník a významný představitel symbolismu, původně zamýšlel zpracovat příběh Salome jako divadelní hru, ale toto předsevzetí se mu naplnit nepodařilo. V rámci původního konceptu se mělo jednat o tříaktové drama, které by bylo pojmenované podle stěžejní postavy – *Herodias*. Práce na tomto díle ale byla záhy po narození Mallarméovy dcery přerušena a dílo nebylo fakticky nikdy dokončeno. Konečnou formou, kterou na sebe skladba vzala, je pouhé torzo o třech básních. V této podobě je skladba představena v básnickém souboru *Faunovo odpoledne*, přičemž se s básní o Herodias můžeme setkat i v jiných sbírkách, například v souboru *Souhlas noci*, kde je ale uvedena pouze první z básní.

⁹⁰ Corbineau-Hoffmanová, A.: *Úvod do komparatistiky*. Praha 2008, s. 142.

„Torzo“ dramatu, vydané ve sbírce *Faunovo odpoledne*, se skládá ze tří částí: Prologu, II. scény a Zpěvu svatého Jana. Vcelku paradoxně nás první dva úseky nezavádí k postavě Salome, ale k ještě panenské Herodiadě, která rozmlouvá se svou chůvou. Celý dialog se točí kolem Herodiadiny krásy a její blízké budoucnosti, v níž se má princezna vdávat. Žena si je plně vědoma vlastních předností a nezastřeně je zdůrazňuje před svou chůvou, která se jí snaží ve všem přitakávat. Herodias se projevuje jako velmi sebestředná žena, jejíž prioritou je právě její vzhled, jak je možné sledovat už v úvodu básně, kdy se žena zamýšlí nad svou krásou:

„Herodias

Pryč!

*Když plavá bystřina, již nepotřísnil chtíč,
po pyšné samotě mých ramen hebce proudí,
mé tělo jímá děs, a vlas, jímž světlo bloudí,
je nesmrtelný. Ba, stačil by polibek
k mé smrti, nebýt smrt v mé kráse...
(...)*

*Už mlč a podrž mi zrcadlo. Zrcadlo!
Ty chladná vodo, jež jsi nudou zledověla,
jak dlouhé hodiny, jak často, omrzelá
sněním, jsem hledala zář minulého dne,
ty listy pod ledem, v tvé tůni bezedné,
a sebe zahlédla, stín vzdálený a bludný.
Však hrůzo! navečer čišela ze tví studny
nahota mého snu, náhle tak trýznivá!*

*Jsem krásná, chůvo?*⁹¹

Možná interpretace básně je uvedena i v *Dějínách francouzské literatury 19. a 20. století 2*, kde je postava Herodias charakterizována následovně:

„V první⁹² se pokusil metaforicky zpodobnit v dívčím těle idol nedostižné krásy mládí a čistoty, ohrožené temnou sudbou a uvězněné

⁹¹ Mallarmé, S.: *Herodias*. In: *Faunovo odpoledne*. Praha 1996, s. 23 – 25.

⁹² Odkaz na dříve jmenovanou báseň Herodias.

*v abstraktním světě, který dívku obklopuje a jehož smysl básník pouze tuší nebo naznačuje složitou cestou náročných symbolů.*⁹³

Samotná Salome v příběhu zachycena není; po scéně, ve které rozmlouvá Herodias s chůvou, následuje *Zpěv svatého Jana*, kde je tematizována smrt Jana Křtitele, není však blíže specifikován důvod⁹⁴. Báseň se zaměřuje spíše na Janovu reflexi smrti jako vykoupení a osvobození od pokušení života.

*„Temnoty náhle v půli
mé hrdlo roztrhnuly
to chladné zachvění
mě promění*

*Má hlava vzlétá bdělá
jak hlídka osamělá
po dráze zvěčnělé
té čepele*

*a v gestu zatvrzelém
svým starým svárům s tělem
teď dává ve mžiku
spět k zániku*

*Nechť opojena posty
zamíří s urputností
za jasem pohledu
tam dopředu*

*kde chlad který jej chrání
již nedovolí ani
vám sněžné půlnoci*

⁹³ Fischer, J. O. a kol.: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století 2*. Praha 1976, s. 232.

⁹⁴ Smrt Jana Křtitele je zde přisouzena pouze blíže neurčené temnotě.

jej přemoci“⁹⁵

Janův monolog odkazuje k pokušení těla, kterému se snaží hlava vzdorovat. Z tohoto výroku je možné odvodit, že v původním plánu měl být Jan pokoušen, snad sváděn, za čímž měla pravděpodobně stát Salome. Bližší interpretaci však není možné kvůli torzovitosti skladby provést.

V druhém desetiletí 20. století se téma tančící Salome objevilo v několika básnických sbírkách, z nichž je možné jmenovat dílo Michaela Fielda⁹⁶, Orricka Johnse (1887–1946) nebo Arthura Symonse (1865–1945). Ve sbírce *Poems of Adoration*, vydané roku 1912 pod pseudonymem Michael Field, je v básni *A Dance of Death* zachycen poslední tanec Salome, během něhož je zdůrazňována její mrazivá krása. Dívka divoce tančí na zamrzlé řece, led se pod její vahou láme a ostrý hrot jí při pádu odřízne hlavu.

*„Could nothing save
The dancer in the noontide beam ?
She is engulfed and all the dance is done.
Bright leaps the noontide sun –
But stay, what beneath it ? A gold head,
That twinkles with its jewels bright
As water – drops ...
O murdered Baptist of the severed head,
Her head was caught and girded tight,
And severed by the ice – brook sword, and sped
In dance that never stops.
It skims and hops
Across the ice that rasped it.“⁹⁷*

⁹⁵ Mallarmé, S.: *Herodias*. In: *Faunovo odpoledne*. Praha 1996, s. 30.

⁹⁶ Michael Field byl ve skutečnosti pseudonym dvou žen – Katherine Harris Bradley (1846 – 1914) a Edith Emmy Cooper (1862 – 1913)

⁹⁷ *„Copak nic nezachrání
tanečnici v poledních paprscích?
Je zachváčena a celý tanec je dokončen.
Jasně skoky v poledním slunci –
ale zůstane, co je pod ním? Zlatá hlava,
která se blyská jasnými drahokamy
jako kapky vody ...
Ach, Křtiteli, zavražděný stětím hlavy,
její hlava byla zachycena a pevně připásána,
a oddělena ledovým mečem a rychle,*

V celé básni je zdůrazňována dívčina krása a zejména tanec, který je propojený s Orientem (a tedy nemá v tomto zimním prostředí co dělat). Osud Salome je v závěru básně postaven paralelně k smrti Jana Křtitele, oba končí svůj život useknutím hlavy, přičemž Janova hlava klidně spočine na míse a nachází klid, hlava Salome dál tančí po ledě ve slunečních paprscích:

*„Salome’s head is dancing on the bright
And silver ice. O holy John, how still
Was laid thy head upon the salver white,
When thou hast done God’s Will!“⁹⁸*

Podobně jako báseň *A Dance of Death* se na scénu, která zachycuje tančící dívku, zaměřuje i báseň *Salome* Arthura Symonse, který se ale nevěnoval tématu Salome a stětí Jana Křtitele pouze ve sbírce *Lesbia and other Poems*, ze které pochází uvedená báseň, ale postava se u něj objevuje už v závěru 19. století ve sbírce *Poems*⁹⁹. Smrtící krása, svůdnost a hříšnost Salome je zachycena při tanci před Herodem, přičemž dívka je charakterizována převážně negativními vlastnostmi a v celkovém pojetí se stává zosobněním krutosti a hřichu:

*„Her perverse, pure eyes malign
See, instead of signs of wine,
Frantic, to her vision, blood.
(...)
One foot twisted in advance
In tho rhythm of the dance
Beats upon the perfumed floor.
(...)*

*v tanci, který se nezastaví
klouže a poskakuje
přes led, který skřípá.“*

⁹⁸ Field, M.: *A Dance of Death*. In: *Poems of Adoration*. London 1912, s. 69.

*„Hlava Salome tančí na jasném
a stříbrném ledě. Ach, svatý Jane, jak pokojně
spočívala tvá hlava na bílém podnose,
když jsi dokonil Boží vůli!“*

⁹⁹ Field, M.: *A Dance of Death*. In: *Poems of Adoration*. London 1912, s. 70.

⁹⁹ Dijkstra, B.: *Idols of Perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siecle culture*. New York 1988, s. 385.

*The winds tangle round her waist,
On her lips she feels the taste,
Taste forbidden to her lips.
What is this that she drinks in?
Is it that the House of Sin“¹⁰⁰*

V závěru básně se navíc dostává Symons zpět k obrazu Salome od Gustava Moreaua, když uvádí přelud, který se před dívkou zjevuje. V tomto momentě navíc znovu zdůrazňuje zlověstnost tančící dívky:

*„In her cheek no colour glows
Heat of anguish in her stirs:
What is this she sees in space,
Hanging in mid-air, a face,
Lifeless, sinister as hers?“¹⁰¹*

Trojici básnických sbírek uzavírá dílo Orricka Johnse *Asphalf and other Poems*, ve kterém se Salome blíží pojetí, které navodil už Stéphane Mallarmé, tedy Salome reprezentující smrtící krásu. Johns navíc vidí ve své lyrické básni dívčinu krásu jako příčinu jejího pádu:

*„The fruit of that beauty
Was too heavy for my brach.*

¹⁰⁰ „Její zvrácené, čistě zlé oči,
Podívej, místo známek po víně,
zuřivá, v jejím pohledu, krev.
(...)
Jedna noha předem zkroucená
v rytmu tance
bije na navoněné podlaze.
(...)
Větry se motají kolem jejího pasu,
na jejích rtech můžeš ochutnat,
chuť zakázanou jejím rtům.
Co je to, co pije?
V tom domě hříchu“

Symons, A.: *Salome*. In: *Lesbia and other Poems*. New York 1920, s. 79.

¹⁰¹ „Její tváře jsou bezbarvé
teplo v ní probouzí úzkost:
co to vidí v prostoru,
viset ve vzduchu, obličej,
bez života, zlověstný jako její?“
Tamtéž. S. 79 – 80.

*Here I lie flung upon the road
By storms that came too soon.*¹⁰²

Závěrem je možné podotknout, že tematika Salome a smrtící krásy se vyskytuje zejména ve spojitosti s tancem mladé princezny, přičemž je její zevnějšek sice na jednu stranu důvodem stětí Jana Křtitele, na stranu druhou se ale stává příčinou pádu samotné dívky. Smrtící krása dekadence má tak dvojí břit.

Poslední směr, kterým se zpracování tematiky Salome v druhé polovině 19. století ubíralo, byl poněkud netradiční. Až do této doby se všechny předestřené verze více či méně držely linie zachycení Salome jako ženy z určitého historického období, která v různé míře reflektuje svou ženskost a s ní spojenou pokoru nebo krutost. Cesta, kterou se vydal Jules Laforgue (1860–1887) byla diametrálně odlišná. V souboru pod názvem *Moralités légendaires* (1887) bylo posmrtně publikováno několik povídek, které tematicky vycházely ze známých příběhů, ale přinášely jejich „moderní“ pojetí. Většinou z nich dominuje výsměch, který místy přechází až v hořký humor a toto tvrzení platí i o zpracování látky spojené se Salome.

Samotný příběh se opět odehrává v blízkosti moře, v paláci, kde chce Herodes oslavit své narozeniny. Prostorová odlišnost od jiných zpracování je v této rovině minimální, o to výrazněji se příběh liší svými postavami. Iaokanann, který je uvězněn v palácovém vězení a čeká na svůj verdikt, je pojat jako novinář, který svými novinovými články brojí proti nešvarům Herodovy vlády. Samotný Herodes je pojat spíše jako obyčejný člověk, který nevěří v možnosti změn a který má obyčejné lidské strasti a radosti; těší se například na alkohol a ohňostroj, které ho čekají na narozeninové oslavě. Pravděpodobně největší proměnou prochází Laforguova Salome, která se nestává ničím menším než zapálenou vědkyní. Na Herodově hostině zpívá píseň, ve které vyzdvihuje různé exaktní vědy (astrologii, fyziku, biologii nebo matematiku), o citech se v žádném případě nezmiňuje. Ve chvíli, kdy Salome svou píseň přerušuje, tetrarcha ji žádá, aby pokračovala:

*„Oh! continue, continue, dis tout ce que tu sais! (...) Ma parole tétrarchique!
tu auras tout ce que voudras, l'Université, mon Sceau, le culte des Neiges?“*¹⁰³

¹⁰²

*„Plod této krásy
byl pro mou větev příliš těžký.
Ležím tu stržena na cestě
bouřemi, které přišly příliš brzy.“*

Johns, O.: *Salome*. In: *Asphalt and other Poems*. New York 1917, s. 107.

Na této ukázce je patrná kombinace tradičního přístupu k příběhu, zejména k jeho dějové linii, s originálním zpracováním tématu. Mnohé kombinace vyznívají až natolik banálně, že si čtenář ani neuvědomí, že se ve většině úseků příběhu jedná o paralely s moderní dobou.

V závěru povídky Salome žádá Iaokanannovu hlavu a ve své observatoři se ji za použití různých vědeckých metod pokouší zkoumat a snad až oživit (čehož chce docílit tím, že vkládá useknuté hlavě do úst různé drahé kameny a hostii). Její snahy ale vyznívají naprázdno a Salome se rozhodne v záchvatu vzteku hlavy zbavit:

„Comme elle voulait que la tête tombât en plein dans la mer sans se fracasser d'abord aux rochers des assises, elle prit quelque élan. L'épave décrivit une phosphorescente parabole suffisante. Oh ! la noble parabole ! - Mais la malheureuse petite astronome avait terriblement mal calculé son écart ! et, chavirant par-dessus le parapet, avec un cri enfin humain ! elle alla, dégringolant de roc en roc, râler, dans une pittoresque anfractuosité que lavait le flot, loin des rumeurs de la fête nationale, lacérée à nu, ses diamants sidéraux lui entrant dans les chairs, le crâne défoncé, paralysée de vertige, en somme mise à mal, agoniser une heure durant.“¹⁰⁴

Laforgův příběh tak končí tragickou smrtí princezny, na rozdíl od jiných zpracování ale Salome skonává vlastním, poněkud nepoetickým, zaviněním.

Stejně jako v literatuře se Salome dočkala i na poli malířství v druhé polovině 19. století mnohého zpracování. Pro tuto časovou epochu je navíc typické doznívání trendu univerzálního umění, které je naposledy zastoupeno secesí, a postupně, stejně jako literatura, podléhá divergentnímu rozvoji, který se projevuje koexistencí „ismů“ zejména od konce 19. století. Vše je dáno rozpadem jistot, které malíři až do této doby měli, protože umění začíná čím dál více podléhat vkusu společnosti, ve které

¹⁰³ „Ach, pokračuj, pokračuj, řekni vše, co víš! Mé slovo tetrarchy! Vše, co si budeš přát, univerzitu, mou pečeť, kult sněhu!“

Laforgue, J.: *Salome*. In: *Moralités légendaires*. Paris 1916, s. 165.

¹⁰⁴ „Protože chtěla, aby hlava spadla přímo do moře a nerozdrtila se o skály, použila trochu síly. Trosky opsaly dostatečnou fosforeskující parabolu. Ach! Jak ušlechtilá parabola! Ale ubohá malá astronomka špatně spočítala odchylku! Přepadla přes zábradlí, konečně s lidským výkřikem! Padala z kamene na kámen, zachroptěla a v pitoreskním záhybu, omývaném vlnami, daleko od hluku oslavy národního svátku, rozsápaná do naha, pořezaná do masa diamanty, s proraženou hlavou, znehybněná závratí, na tom byla špatně, trápila se asi hodinu.“
Tamtéž. S. 172.

se profiluje zejména střední vrstva. Vše je navíc podtrženo postupným ústupem výsadního postavení křesťanství, které bylo často do vzniku moderní společnosti hlavním chleboďárcem umělců (zejména ve spojitosti s výzdobou církevních památek, tvorbou nábožensky motivovaných obrazů, soch atd.). Mnozí z malířů přehodnocují svůj vztah ke skutečnosti a k historii, odvažují se šokovat diváka, aby byli schopni získat jeho pozornost. Přehodnocení představ o minulosti se v obrazech druhé poloviny 19. století projevuje zejména v respektování historismu v jednotlivých dílech, kdy jsou aktéři obrazu, pokud se jedná o historické postavy, zachycováni v adekvátních oděvech a ne jako současníci, jak tomu do té doby bylo.

V souvislosti se Salome se objevuje zachycení Orientu, který je více či méně konkretizován. V mnohých zpracováních se ze Salome stává až arabská tanečnice; malíři se nebojí zachytit nahotu, která je pro ně s Orientem bytostně spojená, v příběhu Salome má navíc podtrhovat roli dívky jako svůdkyně krále Heroda, která jen díky své fyzické kráse získává od krále Janovu hlavu. Tímto způsobem můžeme chápat vedle Moreauových obrazů (jak bylo uvedeno dříve) také díla malířů, jako byli Lovis Corinth



Obr. 20 Lovis Corinth: Salome, 1900, Museum der Bilden Künste, Leipzig¹⁰⁵

Obr. 21 Robert Henri: Salome, 1909, Mead Art Museum, Massachusetts¹⁰⁶

1858-1925), James Tissot (1836–1902), Robert Henri (1865-1929) nebo Leopold Schmutzler (1864-1940).

¹⁰⁵ Obrazový materiál ze zdroje: www.zeno.org (14. 4. 2012).

¹⁰⁶ Obrazový materiál ze zdroje: www.artmuseum.cz (14. 4. 2012).

Na většině těchto obrazů je Salome zachycena při tanci, případně s hlavou Jana Křtitele, většinou je zobrazená jako sporně oděná tanečnice s velkým množstvím doplňků (náhrdelníků, čelenek, náramků), až na zobrazení Jamese Tissota (kde se jedná o čistě arabské prostředí), je na obrazech důraz kladen na zachycení spokojenosti v dívčíně pohledu. Vygradování tohoto pocitu je viditelné zejména u Leopolda Schmutzlera, jehož Salome se ze stěti Jana raduje až do té míry, že její výraz hraničí s posedlostí.



Obr. 22 James Tissot: *The Daughter of Herodias Dancing*, 1886-1896, Brooklyn Museum, New York¹⁰⁷

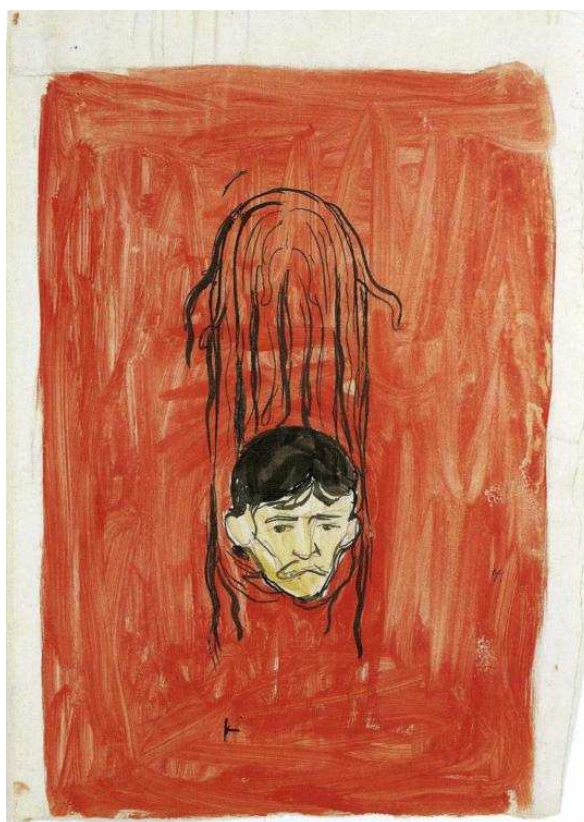
Obr. 23 Leopold Schmutzler: *Tanec Salome, soukromá sbírka*¹⁰⁸

Zatímco většinu z výše jmenovaných umělců nemůžeme spojit s žádným novodobým „ismem“, prvním výrazným směrem, v rámci kterého umělci Salome zachycovali, byl symbolismus, jehož počátky můžeme vidět už ve spojitosti s malbami Gustava Moreaua. Spolu s tímto směrem postupně přichází rozbití tradičního chápání obrazu; postavy nejsou vždy zachyceny realisticky, protože se na obrazech nejprve objevují nadpřirozené prvky nesoucí symbolický význam (viz Moreauovo *Zjevení*), záhy dochází k prosazení netradičního pohledu na Salome, který už je realistnímu zobrazení na hony vzdálený. Příkladem mohou být rakouský malíř Gustav Klimt

¹⁰⁷ Obrazový materiál ze zdroje: www.wikipaintings.org (14. 4. 2012).

¹⁰⁸ Obrazový materiál ze zdroje: maherartgallery.blogspot.com (14. 4. 2012).

(1862–1918) a norský představitel moderny Edvard Munch (1863–1944). Na Klimtově obraze s názvem *Judith II (Salome)* se opět vrací ona nejistota nad totožností zachycené ženy, protože obě biblické postavy se na počátku minulého století znovu dostaly do centra zájmu. Munchovo dílo už nepředstavuje čistý symbolismus, protože dílo malíře, který byl sám výrazně ovlivněn impresionismem, se stalo jedním ze spojovníků s expresionismem. Ten je podle mého názoru zjevný i v případě Munchova zachycení Salome v kombinaci s vlastním portrétem pod názvem *Salome Paraphrase*.



Obr. 24 Gustav Klimt: *Judith II (Salome)*, 1909, Galleria d'Arte Moderna, Venice¹⁰⁹

Obr. 25 Edvard Munch: *Salome Paraphrase*, 1894 – 1898, Munch Museum, Oslo¹¹⁰

Látka zachycující Salome, která tančí, nebo se objevuje s hlavou Jana Křtitele, je zpracována i na přelomu století v rámci secese (se kterou se můžeme setkat i pod cizojazyčným označením *Modern style* nebo *art nouveau*). V tomto pojetí jsou obrazy typické přítomností ornamentů, kterými jsou pro secesi zejména rostlinné motivy. Asi nejvýznamnějším představitelem secese je pro naše prostředí ve Francii působící Alfons Mucha (1860–1939), jehož zpracování podoby Salome propojovalo orientální a secesní prvky (např. ornamentálně zpracovaný pásek nebo harfa, na kterou Salome

¹⁰⁹ Obrazový materiál ze zdroje: www.wikipaintings.org (14. 4. 2012).

¹¹⁰ Obrazový materiál ze zdroje: www.friendofart.net (14. 4. 2012).

hraje). Muchova Salome má navíc onen povýšený pohled, typický pro femme fatale, který se v trochu zmírněné podobě objevuje i u Salome Édouarda Toudouze (1848–1907), jehož Salome navíc připojuje vítězný úsměv.



Obr. 26 Alfons Mucha: Salome, 1897, Pusckin Muzeum, Moskva ¹¹¹

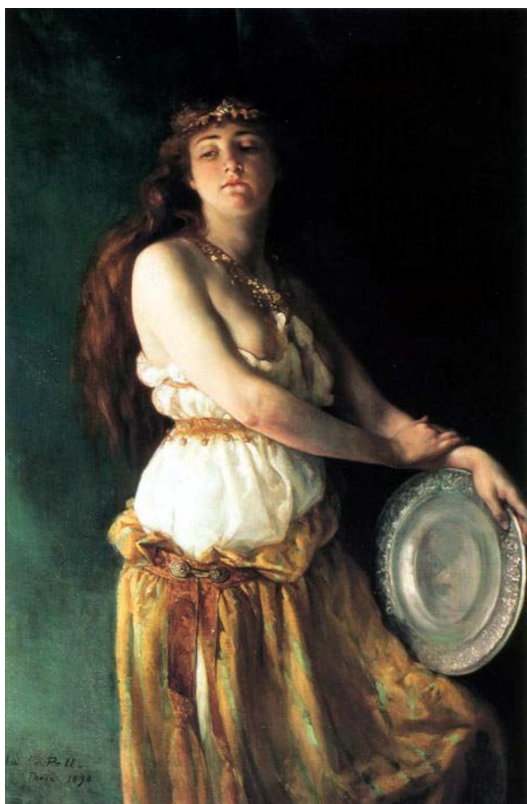
Obr. 27 Édouard Toudouze: Salome Triumphant, 1886, soukromá sbírka ¹¹²

Vedle výše zmíněných obrazů, ať se pojily s „ismy“ nebo se jejich autoři vymykali hlavním směrům závěru století, na kterých převažuje zobrazení Salome během tance, případně při scéně po obdržení hlavy proroka, se objevuje skupina obrazů, jejichž hlavním námětem je Salome čekající s podnosem (a někdy i s dýkou), až jí bude Janova hlava přinesena. Obrazům dominuje hrdá póza Salome, která si je už předem vědoma svého vítězství nad mužem; mnohdy dívčino sebevědomí prozrazuje její pohled. Mezi nejznámější malíře, kteří takto Salome zpodobili, patří Juana Romani (1869-1924), Henri Regnault (1843–1871), Alfred Stevens (1823–1906) nebo Ella Ferris Pell (1846–1922). Popisem obrazů od Juany Romani a Elly Ferris Pell se v díle *Idols od Perversity* zabývá i Bram Dijkstra, přičemž se mimo jiné zaměřuje i na odlišení obou obrazů a v rámci toho i na charakteristiku pojetí ženy jako femme fatale v malířství na přelomu století:

¹¹¹ Obrazový materiál ze zdroje: www.wikipaintings.org (14. 4. 2012).

¹¹² Obrazový materiál ze zdroje: pinterest.com (14. 4. 2012).

„Romani's Salome is a characteristically petulant, snake-eyed, very nasty creature, with the Lombroso-approved degenerative features of the woman-criminal. (...) In Pell's painting a number of the most characteristic turn-of-the-century attributes of the biblical temptress are absent. She does not glare at us with a look of crazed sexual hunger; she does not have the wan, vampire features of the serpentine dancer; nor does she show herself to be a tubercular adolescent. Instead, she is a woman of flesh and blood, not a mythologized flower of evil. She may be young, but she is healthy and strong.“¹¹³



Obr. 28 Ella Ferris Pell: Salome, 1890, private collection¹¹⁴

Obr. 29 Juana Romani: Salome, 1898, private collection¹¹⁵

Celkově je tak možné shrnout, že Salome se objevuje od druhé poloviny 19. století ve stylizované podobě, která je často spojena s Orientem jako předpokládaným dějištěm původního příběhu. Malíři látku zpracovávají nejen v rámci

¹¹³ „Salome Romaniové je charakteristicky nedůtklivá, velmi nepříjemná postava s hadíma očima, s Lombrosovy degenerativními rysy ženy-kriminálnice. (...) V obrazech Pellové mnoho charakteristických atributů pro biblické svůdkyně z přelomu století chybí. Nehledí na nás pohledem plným šílené sexuální touhy; nemá onu bledost, upíří rys hadí tanečnice, také se neprojevuje jako tuberkulózní adolescent. Místo toho je ženou z masa a krve, ne mytologizovaným květem zla. Je možná mladá, ale je zdravá a silná.“

Dijkstra, B.: *Idols of Perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siecle culture*. New York 1988, s. 390 – 392.

¹¹⁴ Obrazový materiál ze zdroje: www.artmagick.com (14. 4. 2012).

¹¹⁵ Obrazový materiál ze zdroje: campbellwilson.co.uk (14. 4. 2012).

nově vznikajících „ismů“, ale téma Salome je uchopeno i v realistickém zpodobnění, přičemž se obrazy zaměřují na pojetí Salome jako femme fatale, ženy vítězí nad muži, což se neodráží jen v její póze, ale zejména v jejím pohledu.

Rozmanitost let 1850 až 1918 ve zpracování látky Salome a Jana Křtitele je opravdu velká. V literatuře i malířství můžeme sledovat vyvrcholení zájmu o tuto postavu, která se stává symbolem konce století.

V oblasti literatury se Salome dostává pozornosti v několika způsobech pojetí. Prvním možným přístupem je zachycení příběhu z pozice Herodias, kdy je Salome jen pouhým prostředkem k dosažení cíle. Tento princip, který příběh zasazuje do Orientu, se objevil v díle Gustava Flauberta. V tomto pojetí se nesetkáváme s žádnými emocemi, které by mladá princezna jakkoli projevovala. Do kontrastu s touto Salome můžeme postavit zpracování většiny zbývajících autorů druhé poloviny 19. století. Jejich Salome skrze literární dílo vyslovuje své emoce ve spojitosti se stětím proroka. Tuto skupinu je možné rozdělit na několik linií. Salome, která pokračuje v pojetí, které zavedl Henryho Riche, tedy jako křesťanka, vyjadřuje své sympatie s prorokem, na druhou stranu ale není dostatečně silná na to, aby vzdorovala své matce. I přes vnitřní pohnutky se zejména Heywoodova Salome stává opět vražedným prostředkem. Vedle pojetí Guillaumea Apollinaira a Karla Hlaváčka, které je zachycené v jejich básních, se objevuje typ Salome-dítě. Pavol Országh Hviezdoslav a Hermann Sudermann, kteří jsou zástupci této koncepce, Salome vidí jako dítě, na které má velký vliv jeho matka; v obou případech ale Salome zkouší vlastním způsobem omluvit svůj čin; u Országha Hviezdoslava se dívka vymluví na svou touhu spatřit znovu otce, Sudermannova princezna se ale svým důvodem blíží pojetí femme fatale, které se rozvíjelo zejména v díle Oscara Wilda souběžně s touto linií; nestojí o shledání s otcem nebo o pomoc matce, ale jejím cílem je Janu Křtiteli ukázat, jak velká moc spočívá v jejích rukou. Vedle již jmenovaného Wilda, jehož zpracování je možné označit za vrchol pojetí Salome jako osudové ženy, se v poezii na přelomu století tematizuje ve spojení se Salome zejména její (případně Herodiadina) smrtící krása, jak je podána zejména v díle Stéphana Mallarmého. Pátý a poslední směr je reprezentován dílem Julese Laforgua, který do té doby tradičně pojímanou látku parodizoval a Salome se v jeho pojetí stává až odlidštěnou vědkyní, které záleží víc na vědeckém úspěchu než na lidském životě.

Od osmdesátých let 19. století můžeme sledovat intermediální dialog, který odstartoval symbolistní malíř Gustav Moreau svým cyklem obrazů zachycujících Salome tančící před Herodem. Vzájemné ovlivňování malířství a literatury bylo na

počátku minulého století dále rozšířeno o operní zpracování příběhu Richardem Straussem a dále inspirovalo mnohé umělce i v oblasti tance a následně i v oblasti filmu. Co se týče samotného malířství, v závěru 19. století se objevilo velké množství umělců, kteří si tuto biblickou látku vybrali za námět. Obrazy Salome se objevily zpracované symbolistními, impresionistními i ve smyslu secese tvořícími umělci, kteří často zachycovali dívku při tanci nebo s hlavou Jana Křtitele; vedle těchto malířů se ale Salome objevuje i v tradičním zpracování v kurzu, kteří nastavili prerafaelité druhé poloviny století. Tato zpracování nejčastěji tematizují Salome čekající na přinesení prorokovy hlavy, přičemž většina z nich je postavena na pojetí Salome jako osudové ženy, často s vítězným pohledem v očích. Široké spektrum umělců obsahuje vedle již zmíněného Gustava Moreaua i světoznámé umělce jako byli Edvard Munch, Gustav Klimt nebo Alfons Mucha.

Období pouhých sedmdesáti let, které vymezuje tuto kapitolu, poukazuje na to, že postava Salome byla v tomto časovém horizontu velmi populární, na rozdíl od předchozích staletí je navíc znovu a znovu interpretována v malířství i v literatuře stejnou měrou. Poprvé se navíc objevuje intermediální dialog, kdy na sebe jednotlivá zpracování nejen navazují, ale zároveň se vzájemně charakterizují a vykládají.

VI. Vývoj obrazu Salome od dvacátých let do současnosti

První světová válka znamenala výrazný přelom v dějinách lidstva. Pomineme-li její význam ve sféře vojenství, došlo po jejím ukončení k proměnám v politickém uspořádání světa, změnám v hospodářské či sociální sféře a s její reflexí se setkáváme po dalších dvacet let ve všech typech umění. Látka zpracovávající téma Salome a Jana Křtitele v tomto období nenachází tolik umělců, kteří by se zabývali její další realizací, případně přetvářením a novou interpretací. Vše je ovlivněno mnoha faktory, přičemž je důležité brát v potaz nejen samotné opakované zpracování látky v závěru předcházejícího století, ale zejména priority umělců a možnosti, jaké jim společenská situace zejména poté v druhé polovině 20. století nabízela. Po druhé světové válce, které předcházela krize ve společnosti, se země tzv. Východního bloku dostaly do sféry vlivu Sovětského svazu, který skrze komunistické strany jednotlivých zemí začal omezovat mimo jiné i kulturní sféru. Umělci ztratili možnost volného projevu, mnozí byli nuceni emigrovat, případně tvořit v neoficiální sféře. Druhým důvodem, proč ztrácí příběh Salome na atraktivitě, je potřeba umělců vyjadřovat se k současným společenským problémům, na jedné straně reflektovat světové války a devastaci, jakou společnost během necelého půl století prošla, na straně druhé poukazují na události po druhé světové válce a vyjadřují svůj souhlas či nesouhlas se společenským děním, které má na ně přímý dopad. Zatímco v západní části Evropy a ve Spojených státech amerických se literatura a malířství rozvíjejí a umělci vyjadřují své postoje skrze mnoho nových paralelních směrů, země střední a východní Evropy si na umožnění divergentního vývoje v umění musely počkat až do závěru osmdesátých let minulého století, kdy je po pádu režimů umělcům umožněno nejen opět svobodně tvořit, ale zároveň dochází ke globalizaci, v rámci které se národní tvorba opět prolíná s tvorbou světovou.

V literatuře na závěr dvacátých let 20. století postupně doznívá symbolismus a dekadence, přičemž jsou odsouvány do pozadí novými směry, které vznikají v průběhu první světové války. Všechny tyto směry (např. dadaismus a futurismus) vycházejí z potřeby umělců vymezit se vůči událostem války, která v nich zanechává pocit deziluze a zklamání. Nové umění se vydává cestou experimentu a rozbití tradiční formy díla, což ostatně můžeme sledovat i v malířství a dalších typech umění. Druhou vlnu experimentálního pojetí literární tvorby můžeme sledovat v druhé polovině 20. století,

kdy v jednotlivých zemích Západní Evropy a v Americe vznikají nové literární skupiny, jejichž díla se vymezují proti tradičnímu pojetí. Jako příklad je možné uvést skupinu Rozhněvaní mladí muži ve Velké Británii, nový román a absurdní divadlo ve Francii, beat generation v USA či od přelomu 70. a 80. let díla postavená na myšlenkách postmoderny.

Jak již bylo uvedeno v úvodu kapitoly, po první světové válce ubývá množství zpracování příběhu Salome, na druhou stranu se ale objevuje zejména v posledních letech větší množství děl, která pracují s intertextuálním pojetím dívky a jejího příběhu jako paralely k vlastní dějové linii, případně ke svým postavám.

Prvním spisovatelem, který příběh Salome zpracoval už roku 1918, byl jeden z nejvýznamnějších chorvatských spisovatelů 20. století Miroslav Krleža (1893–1981). Jednoaktová hra *Salome* nepracuje s tradičním pojetím příběhu, jaké je možné pozorovat ještě v závěru 19. století, vypůjčuje si pouze pojetí Salome jako femme fatale, která si jde bezohledně za svým cílem. Krležův příběh začíná scénou na terase, kde Salome a Athéňan Gaius komentují problematiku krásy, smyslu života a lásky. Salome se cítí vším kolem sebe znuděná a nic z toho pro ni není důležité, zatímco Gaius si potrpí na umění a na krásu. Salome na rozhovor s ním a s příchozími athénskými filozofy reaguje slovy, z nichž vyplývá základní charakteristika její osoby jako postavy Krležova příběhu:

„Všeci hráme divadlo. Já hrám vznešenú smilníčku a vy basnikov, myslitel'ov, umelcov a generalov. A to vel'mi zle. Zle je, keď generál chce hrát básnika a nevie nič iné len zabíjať. Došla so na koniec cesty. Jediné rozumné v živote je: zomrieť.“¹¹⁶

Žena si je navíc vědoma své role, kterou má v příběhu sehrát, nejenže zná svou minulost, ale navíc si je i vědoma tetrarchovy touhy po ní. Vše shrnuje ve svém monologu, který zároveň zapojuje rozhovor na terase do celkového příběhu a přináší informace nutné pro další vývoj událostí:

„Môj kráľ'ovský otčim, vznešený tetrarcha, chce zabiť moju matku, aby mňa mohol korunovať judejskou korunou. A moja vznešená paní matka to nazýva prznením rodu. Ale to, keď sa jej uráčilo zabiť svojho muža, môjho kráľ'ovského

¹¹⁶

Krleža, M.: *Salome*. Bratislava 1970. Str. 6.

*otca, aby se vydala za tetrarchu, to nazývá láskou! Utašujúce pritom je len to, jako moja pani matka tvrdí, že môj kráľ'ovský otec nebol mojím otcom, ale že mojím rodným otcom je môj strýko tetrarcha. Podl'a toho môj otec nebol mojím otcom, ale mojím otcom je tetrarcha, teda môj rodný otec chce zabiť svoju legitímnu ženu, aby sa jako vdovec oženil so svojou vlastnou dcérou. Z toho všetkého by som teda najradšej zomrela.*¹¹⁷

Rozhovor na terase je přerušěn davem, v němž je slyšet i hlas Jochanána, kterého většina přítomných filozofů hodnotí jako narušitele klidu a blázna. Salome v něm vidí dobrého herce, výjimečného řečníka, který má „dar jazyka“, díky kterému je schopný ovlivňovat davy. Žena nechává proroka přivést na terasu a rozmlouvá s ním; poněkud paradoxně ho nejdřív sleduje jako divoké zvíře, následně se ho pokouší, pravděpodobně proto, aby dostála své role svůdkyně, svým způsobem svést, načež ale Jochánán nereaguje. Prorok je navíc pohnut zlými činy, které se kolem Salome poslední dobou množí (zejména tetrarchovým přístupem k neteři či faktem, že byla Salome přítomna v místnosti, kde byl tetrarchou a Herodias zavražděn její otec). Zatímco Jochánán usíná ve stínu palmy, Salome se vrací ke Gaiovi a žádá ho o stětí proroka, protože podle jejích slov hraje muž nebezpečnou hru. Gaius se nejprve zdráhá, protože se bojí vyplnění Sibyllina proroctví, na základě kterého se má po smrti proroka násilnou cestou stát Salome královnou Judey (a tím by mělo dojít k událostem, která Salome nastínila ve svém monologu)¹¹⁸. Poté, co žena Athéňanovi naslibuje zářnou kariéru, muž odejde k prorokovi, setne mu hlavu a odnese ji zabalenou do fíkových listů tetrarchovi. Než však dosáhne svého cíle, je zabit dvěma generály, které na něj poslala Salome. Vina za smrt proroka tak padne na hlavu Gaia, který je zabit na základě udání Salome, tedy že Gaius prchal s hlavou proroka poté, co ho zavraždil. Tetrarcha vidí v těchto událostech naplnění onoho proroctví, které bude mít snad v budoucnu doznění v jeho sňatku se Salome, který ale není v díle již dále rozebírán.

Krležova *Salome* tedy nesleduje celý příběh, ale zachycuje pouze nejvýraznější okamžik – stětí proroka, v rámci kterého je jediným svébytným činitelem Salome. Mizí nejen motiv tance, ale i samotná tradiční zápletka narativu. Hlavní postavou se stává pouze Salome, případně je možné přiznat důležitou roli i Athéňanu Gaiovi; postavy

¹¹⁷ Krleža, M.: *Salome*. Bratislava 1970, s. 7 – 8.

¹¹⁸ Sibyllino proroctví je u Krleži výrazně zkráceno, samotná pseudověštba sice poukazuje na proroka, tanečnici a tetrarchu, neuvádí ale žádné informace, které by vedly k domněnce, že se po stětí „hlasu z pouště“ stane Salome královnou Judey

matky Salome Herodias a tetrarchy jsou výrazně marginalizovány. Zatímco Herodes se objeví na jevišti alespoň v poslední scéně, jeho žena zůstane pouze jmenována v monologu své dcery. Za události spojené se stětím ale nakonec není vinna Salome, je odkazováno k Sibylle, která měla vše předpovědět a tím v podstatě omluvit a zdůvodnit činy hlavní postavy.

Podobné oslabení příběhu ve prospěch zdůraznění role Salome je možné sledovat i u italského spisovatele, básníka a scénáristy Cesara Meana (1899–1957), jehož pojetí látky o Salome vzniklo ve třicátých letech. Meanovo *Zrození Salome* se od ostatních děl pojednávajících o Salome značně liší. Příběh nás nezavádí podle očekávání do pevnosti Machaerus kolem roku 30 po Kristu, ale až do doby asi o třicet let později, kdy je Salome padesát let a žije se svým manželem Aristobulem a svými dětmi v Arménii. Idyla místního paláce, kterou vykresluje zejména Salome šijící na schodech, služky věšející prádlo a velitel stráží, který míchá těsto a přitom polemizuje nad možnostmi užití bobkového listu, je narušena příjezdem poselství z Říma, které je vedené Tulliem Cassiem. Říman nese Aristobulovi příznivou zprávu o rozšíření území jeho říše, zároveň s sebou přináší ale i žádost císaře Nerona, která zisk území podmiňuje drobnou protislužbou. Žádá, aby s Tulliem Cassiem do Říma odjela i královna Salome, protože jak sám posel, tak císař touží spatřit ženu, která je hrdinkou příběhu o stětí proroka v pevnosti Machaerus. Aristobulos nemůže v první chvíli pochopit, co po něm vlastně posel žádá a hlavně o žádných takových událostech sám nikdy neslyšel. Tullius Cassius mu proto vše znovu vysvětluje:

„Skryl jsi svou klenotnici v zahradě. Ale kdo dokáže spoutat pověst? Pověst se přenesla přes tvé hranice, šla z jedné země do druhé, přebrodiva i moře a doletěla do Říma, až k císařovu trůnu – a prozradilo se všechno, Aristobule, všechno. (...) Nadlidská královnina krása, její okouzlující tanec pod hvězdami Galileje, na mramorových terasách královského paláce, v opojném dýmu, který se linul z kadidelnic a ve vůních, které stoupaly ze zahrad; a pak ... vzplanutí vášně tetrarchy Heroda a odměna za její tanec, cena, kterou požadovala z návodu své matky: hlava prorokova... Může si člověk představit něco úchvatnějšího? Já sám, Aristobule – já, Tullius Cassius, armádní generál – já jsem na cestě k tobě nesl v mém srdci – něco takového se mi v životě nestalo – ten příběh, tu báseň a snil jsem, že spatřím její hrdinku.“¹¹⁹

¹¹⁹

Meano, C.: *Zrození Salome*. Praha 1985, s. 20.

Aristobulovi se tyto zvěsti nepozdávají a začne se pít po minulosti své manželky. Ministr Mardocheus mu ale není schopný poskytnout více informací, než kde byla Salome vychována, kdo byl její manžel a kolik měla celkem dětí, což Aristobulovi nestačí a pro více detailů se musí obrátit přímo na královnu. Ta je však tímto příběhem o prorokovi taktéž překvapená a přiznává pouze, že byly v Herodově paláci popravky a slavnosti na denním pořádku. O ničem jiném však neví.

Aristobulos a Mardocheus se rozhodnout přijít s plánem, jak podpořit tuto legendu o tančící krásce a získat nové provincie i bez vydání královny Salome. Mardocheus vybere několik krásných dívek, mezi kterými je uspořádán konkurz na roli Salome. Do užšího výběru nakonec postoupily tři – Delila, Judita a Lia, přičemž za „novou“ Salome byla vybrána nakonec krásná Delila. Před odjezdem do Říma má dívka sehrát pro Římany rozlučkové divadlo, kterého se účastnila v převleku i samotná Salome. Je zde však ještě více ponížena římskými vyslanci, kteří se vysmívají vůbec možnosti jejího přirovnání k legendární Salome. I přes drobné problémy spojené s odjezdem poselství (Delilin otec si záležitost s dcerou na poslední chvíli rozmyslel a snažil se v noci vniknout do paláce a dceru odvést; Římané ho zadrželi a po vyslechnutí jeho důvodů si nebyli jistí totožností odjíždějící dívky) ale nakonec pro Aristobula vše dobře dopadne. V rozhovoru se Salome ale sám vyslovuje touhu, aby byl celý mýtus o věčně mladé princezně, kvůli níž byl st'at Jan Křtitel, pravdivý. Neuvědomuje si ale, že tím královnu ještě více zraňuje; Salome se mu proto snaží vysvětlit, že by tím o ni přišel a neměl by nikoho, komu by se mohl svěřit, s čímž usínající Aristobulos nakonec souhlasí.

Meano ve hře narozdíl od svých předchůdců zvažuje důvěryhodnost legendy o Salome a stětí Jana Křtitele, jak je tradována už téměř dva tisíce let, poukazuje na to, jak málo stačí, aby takový příběh vznikl, a že může být pravdivým událostem na hony vzdálený. Královna Salome je navíc u Meana zachycena zcela odlišně od oné „zrozené“ Salome. Nemá nic z její magičnosti a krutosti, navíc se jí dost silně dotýkají události s výběrem té, která ji má zastupovat v Římě, protože jsou spojené s degradací jejího postavení a vůbec její osoby, což nejzřetelněji vyplývá z rozhovoru Římanů, kteří se vysmívají případné paralele mezi Salome skutečnou a Salome z legendy, ve kterou věří.

V osmdesátých letech 20. století vznikla poslední dvě známější zpracování příběhu Salome. Autorem prvního z nich byl významný slovenský spisovatel, dramatik a teatrolog Peter Karvaš (1920–1999), který svou krátkou skladbu *Tanec Salome*

zapojil do oddílu *Výhybky* v satirické sbírce *Nové humoresky a iné kratochvile*. Karvaš nezpracovává látku celého příběhu, ale vybírá si pouze samotný tanec dívky, jak ostatně napovídá už samotný název. Několikastránkovou povídku prostupuje refrén „Salome tancovala“, případně jeho obměny. Salome tančí a za své vystoupení žádá hlavu Jana Křtitele, během svého tance ale nejen vysvětluje, proč a hlavně pro koho tančí, ale zároveň je explicitně řečeno, proč je v závěru žádána Janova hlava.

V úvodu tance Salome vzpomíná na den, kdy poprvé Jana spatřila a zamilovala se do něj:

„Myslí naň od chvíle, čo ho po prvý raz uzzrela, čo zastal tam obďaleč pod cyprusmi, krásny aj w handrách, ktoré mal na sebe, s blčiacim zrakom a hrmiacim hlasom: „Ja som hlas volajúceho na púšti...!“ Otčím sa najsamprv začudoval: „Ach, Jochanan, si to vskutku ty, v takom odeve ... tak spustlý...?“

(...) Kým cudzinec, ktorému vraveli Ján Krstiteľ, tepal neresti a cudzoložstvo otčima a matky, Salome zaplakala horúcimi slzami. Nevyschli po celú noc a pred úsvitom mladá žena vedela, že cudzinca l'úbi prvou a poslednou skutočnou láskou bez konca. Nevedela, ako a prečo a kedy sa doňho zal'úbila, ako to nikdy nevie nijaká žena a nijaký chlap. Ale pocítila putá medzi ním a sebou a vedela, že sú to putá, ktoré nikdo nikdy nerozuzlí ani nepretne.

(...) Jasnozrivým vnútorným zrakom videla Salome pred sebou iba obličaj nezlomného krstiteľ'a Jochanana, ktorého l'úbila celým srdcom a všetkými zmyslami. (...) To preňho, z plamennej lásky k nemu vymohla si Salome od Herodesa sl'ub, že jej splní všetko, o čo len ho požiada, ak ona vyhovie jeho prosbe a – zatancuje.

(...) Žije potajme s väzňom, ktorý se nevzdává, ktorý odolává.

No Salome l'úbi Jána. Nel'úbila by ho, keby bol svätcom alebo zjavením, alebo prorokom. L'úbi ho, lebo je človek smrtel'ný, človek ako ona.¹²⁰

Je zřejmé, že Salome Jana nejen miluje, ale i velmi obdivuje. O to větší význam mají zvěsti, které zaslechla a kvůli kterým tančí:

„A tu jedného dňa pridu jej družky a kamarátky Abda a Melita a zvestujú, čo to' počuli od stráže: Že odpor Jochanana slabne a povol'uje, že útrapy a trýzne prekonali jeho ducha, že je v mene života, v mene mnohých, ktorých ešte

¹²⁰

Karvaš, P.: *Tanec Salome*. In: *Humoresky a iné kratochvile*. Bratislava 1986, s. 442 – 445.

chce, ktorých ešte musí pokrstiť, ochotný uznať Herodesovu pravdu a podrobiť sa majestátu.

Salome neverí sluchu. Jej láska, jej hrdina, svetlonoc ozajstnej pravdy a viery, krásny a mužný Ján sa chce podrobiť ...?! Tučný, krutý a chamtivý Herodes, paholok Ríma, sa má stať víťazom ...? To nie je možné! To je klebeta!

Ale Abda a Melita opakujú, čo začuli od ozbrojencov: Ján je iba človek, nie svätec, nie anjel. Túži za slnkom a za nebeskou klenbou, chce putovať púšťou a oddychovať v oázach v tóni paliem, chce – áno, to najväčšmi – chce šíriť slávu Vykupiteľ'a a krstiť mnohých, ako pokrstil Jehu. Toto je jeho poslanie na Zemi a pre toto chce dať prednosť životu pred smrťou.

Preto Salome tancuje.

(...) Je posadnutá jedinou myšlienkou: Jochanan nesmie zradiť sám seba! Ján musí ostať čistý! Jej láska, jej hrdina sa nesmie poškrniť iba preto, že mu nič ľudské nie je cudzie, ani slabosť, ani strach, ani túžba za svetlom. Zabráni tomu stoj čo stoj!

Stoj čo stoj!

(...) Chce len jedno! Aby sa jej Ján neprevinil pred sebou samým a pred večnosťou. Aby sa nespreneveril svätej veci! Radšej smrť, než toto!¹²¹

Salome v souladu se svým přesvědčením, na základě kterého upřednostní zabránění Janova selhání před svou vlastní láskou, žádá jako odměnu za svůj tanec Janovu hlavu. Tato volba Heroda nejen překvapí, ale zároveň zděsí a znechutí; přesto však dívce vyhoví. Karvaš také zachycuje scénu, ve které Salome přebírá Janovu hlavu:

„Salome ešte vždy stojí uprostred nádvorja hradu ako nevýslovne krásna socha. Nepohne sa, ani keď sa hradník vracia, pri boku krvavý meč, na tácni hlava Jánova.

(...) Salome pokročí, skloní sa a nežne i vášnivo bozká mŕtveho Jána na teplé ešte ústa. Je to jej prvý i posledný bozk z lásky – už nikdy nikoho takto nebozká. No je to aj jej prvé a posledné víťazstvo nad láskou. Od tejto chvíle pôjde z náručia do náručia, z postele do postele, od manžela k manželovi. Ani jedného spomedzi nich nebude milovať, do smrti bude ľubiť iba Jána, ktorý umrel skôr, než mohol podľahnúť.¹²²

¹²¹

¹²²

Karvaš, P.: *Tanec Salome*. In: *Humoresky a iné kratochvíle*. Bratislava 1986, s. 445 – 446. Tamtéž. S. 447.

Salome v tomto pojetí staví své osobní city pod povinnost, kterou vůči Janovi cítí, a dělá to, co podle svého svědomí považuje pro něj za správné. Její role v příběhu tak není zcela jednoznačná; své činy myslí dobře, není však zcela možné říct, že žádost, kterou před Herodem vyslovuje, můžeme označit za čistě pozitivní čin.

O něco jasnější je v Karvašově pojetí role královny Herodias. Zatímco ve většině verzí příběhu je matka dívky buď přímým iniciátorem stětí, nebo se smrtí proroka výrazně souhlasí, Herodias tohoto příběhu radí dceři žádat jiné věci:

„(...) nedá, keď jej matka pošepky radí, aby si za tanec pýtala severné krídlo paláca v Tiberiade alebo trojveslicu s posádkou alebo štvorzáprah arabských žrebčov alebo Zákon, l'udskou rukou napísaný na papyruse.“¹²³

Stejně jako Cesare Meano Karvaš v závěru svého zpracování legitimizuje své pojetí naznačením vzniku odlišné verze, která se o stětí proroka měla dále tradovat:

„Pravda, Ján Krstiteľ už nikdy nikoho nepokrstí. Pochovajú ho v Samarii a mladý Peritus, ktorý ako všetci tajne l'úbi Salome, rozšíri po celom okrsku zemskom a po všetky časy, že vraždu spískala a dcére nariadila starnúca a vädnúca Herodias, neznášajúca kritiku: Peritus jediný mal latinské školy a vedel písať.“¹²⁴

Posledním umělcem této kapitoly, který věnuje Salome pozornost v rámci „hry“ o pěti dějstvích, je australský rockový zpěvák, skladatel, herec, scénárista a spisovatel Nick Cave (1957). Ve sbírce textů *King Ink*, která byla poprvé vydána roku 1988, jsou vedle *Salomé* obsaženy i další básně a krátké prózy, které se vyznačují písňovou formou (většina ze skladeb má refrén), zaměřením se na pokleslejší společenské vrstvy či celkovou deziluzí. Často se u Cava objevuje zpracování erotických, místy až pornografických motivů, motivu smrti a drogové závislosti; umělec navíc volí rozmanité jazykové prostředky.

Hra pod názvem *Salomé* je složena z pěti částí, přičemž se snaží na rozdíl od Krleži, Meana a Karvaše zachytit průběh celého příběhu v chronologickém sledu. Zároveň ale Cave akcentuje v každém „dějství“ (Sedm závojų, Rozhovor s Křtitelem, Odměna Salomé, Poprava a Tác) pouze jednu krátkou scénu, která svým obsahem

¹²³ Karvaš, P.: *Tanec Salome*. In: *Humoresky a iné kratochvíle*. Bratislava 1986, s. 446.

¹²⁴ Tamtéž. S. 447.

shrnuje a zdůrazňuje danou část příběhu. Jednotlivé části jsou uváděny Vestálkou, která krátce celky propojuje. Stejně jako ve zbývajících částech Kinga Inka i zde Nick Cave rozpracovává motiv sexuálního vztahu Salome k Janovi, čímž celou událost do vysoké míry banalizuje, jak je patrné i v následných ukázkách:

„Vestálka: [nezúčastněně] Příběh Salomé a Jana Křtitele v pěti částech. Shlédněte tu odpornou žranici.

SEDM ZÁVOJŮ

Arabské mumláni a vyzvánění zvonů.

Všechny vzpěry, trůn atd. musí vypadat, jako kdyby je vyráběly děti. KRÁL HERODES sedí na trůně vlevo a lačným pohledem sleduje posmutnělou SALOMÉ, která trucuje a pošťukává a svým božským tělem samovolně, ale s krutou smyslností pohupuje v rytmu hudby. Její pohupování, pohyby ramen a vlnění jsou krutou zkouškou pro starého, ale roztouženého Krále. Salomé se nudí a způsobování muk je pro ni milým rozptýlením (...).

ROZHOVOR S KŘTITELEM

(...) Jan Křtitel: Já, Jan Křtitel, ač vězněn jako pes, neklesnu do bahna tak hluboko jako ty, Salomé. Jsi hříšná. Lucifer, temný anděl, na tebe pohlíží a ví, že jednoho dne budeš patřit jemu. Jsi ztělesněné zlo a nosíš jeho znamení. Ihned se kaj nebo doznáš hrůz tak hrozivých, až nemožno vypovědět.

*Salomé: Kdyby bylo po mém, ty ksichtě nadutej, dlouho bys hlavu na krku neměl!
[Směje se.]*

Jan Křtitel: Já, Jan Křtitel, svázaný neštěstím a železem, držený v boudě jako pes, nikdy nepoznám takovou bolest, jako poznáš ty, Salomé, jednoho dne. Zplozena v incestu, jsi ztracena na věky věků. Příliš hrozivá představa smrti, příliš hrozivá představa. tebe se spása netýká! Dábelskou krví poznamenaná, měsícem ovládaná! Ó pekelná stvůro! Ó rozštípené pohlaví!

Salomé: Očisti mne, Křtiteli. Vezmi na sebe mé jho, měsíc, jemuž jsem otrokem, toho hrozivého Vládce, mého těla. Jeho podnebí, jeho roční doby. Jsem žena. Očisti mne. Smyj ze mne všechno, co na mně ulpívá. Naprav mne, Křtiteli, svými vodami.

Nad nimi se objeví měsíc. Je to zlatý tác.

Jan Křtitel: Odstup ode mne, Satane! Jediný tvůj vlas by poskvřnil posvátnou řeku Jordán. Bylas to ty, která svou nohou vstoupila na místo, jež nyní se

*zove MRTVÉ MOŘE? Raději věky věků trpět v temnotě a být požírán červy,
než se vysmát blahoslavenému mystériu křtu.*

Salomé: Jak myslíš, zatuchlino!

*Měsíc poněkud sestoupí a objeví se přímo nad hlavou SALOMÉ.
Vidiš, Křtiteli. Měsíc mne posvěcuje. Svítí nade mnou jako svatozář.*

POPRAVA

*(...) Jan Křtitel: Celé Nebe i Peklo se dívá, ty zlo ztělesněné! Pro mne andělé
chystají obláčky, pro tebe však rozpalují pec! [Vzhlédne k nebesům.] Jsem
připraven, Pane!*

*Salomé: [na vrcholu extáze] ... Já také! Necht' sekera dopadne a umlčí toho
zasraného dobroděje!¹²⁵*

Příběhem stětí opět, stejně jako už u Wilda, prochází nejen motiv smrti, ale i zachycení měsíce a jeho podob; v tomto případě ne však jako předznamenání děje, ale spíše jako paralela k pronášeným slovům (měsíc jako zlatý tác, Salomé jako otrok měsíce, zatmění měsíce atd.).

Cavova hra zachycuje pokroucenou společnost, které dominuje zvrácená touha a chtíč v protikladu ke vznešenějším cílům Jana Křtitele, které ale v takovém prostředí nemají sebemenší šanci. Zároveň ale ani Jan není zcela pozitivní postavou; většina jeho replik sestává pouze z urážení princezny. Samotná Salomé je pravděpodobně nejzápornější postavou skladby, přičemž se v ní kumulují veškeré možné negativní vlastnosti; jak vyslovuje samotný Jan: ztělesněné zlo. Rozdílnost morální úrovně je patrná i v jazykových prostředcích, které postavy reprezentované Janem a Salomé používají, jak je zřejmé ze samotné ukázky.

Vedle literárních děl, která si všímají příběhu Salomé a Jana Křtitele jako primární látky, roste zejména v závěru 20. století výskyt textů, které kladou do centra zájmu jiný příběh, jehož události, vztah postav, případně jejich charakteristika je aluzí k událostem výše uvedené látky.

Jako příklady tohoto pojetí je možné uvést dvě žánrově odlišná díla, která jsou víceméně charakteristická pro směry, kterými se inspirace příběhem vydává.

Román s názvem *Poslední závoj ne, Salomé!* od Anny Markowitz (1947) je možné zařadit do skupiny románů na pomezí tvorby psychologické a tzv. červené knihovny, jeho zařazení je navíc komplikované mnohými autobiografickými prvky,

¹²⁵ Cave, N.: *Salomé*. In: *King Ink*. Praha 1995, s. 79 – 84.

kteře jsou do díla začleněny. Hlavní hrdinka, slepá operní pěvkyně Olga Malvanová, se zamiluje do svého mladého klavíristy Tomáše Chorváta, který v závěru tragicky umírá. Svou podobnost se Salome si Olga uvědomuje zejména na základě vlastní básnické tvorby, kterou pro ni Tomáš přepisuje z nahrávek. V básni s názvem *Než dotančí Salomé* zachycuje svůj vztah k Tomášovi jako paralelu osudů Salome a Jana, což explicitně podkládá i v pasáži, která samotné básni v románu předchází, kde předznamenává tragické vyznění svého, či spíš Tomášova života:

„Celý týden jsem ukládala na magnetofonový pásek divné pravdy a v údivu nad nimi mi šla hlava kolem. Poslední obraz hledaný v podvědomí rozložil na poetické plátno opět známý námět. Tentokrát už v jasných obrysech se točila Salomé a útočně odhazovala své závoje před mýma očima i obličejem Jochananna. Obličejem tak nápadně připomínajícím Tomášovu tvář z posledních snů. Představa tančící princezny v předuše zkázy mne přitahovala jako magnet. Přibližovala jsem se tak rychle, že jsem se bezděky sama ztotožnila s pohyby jejích svůdných piruet navzdory silicím pocitu bezmoci a smutku. byla jsem tančící Salomé a současně její silnou odpůrkyní, či dokonce rivalkou. Kdo z nás tří vyhraje poslední tah? Či triumf padne na závěr té pitoreskní aktovky, v níž si stále vnucujeme škleby tak špatně držících škrabošek? Báseň byla delší než všechny předchozí. Než dotančí Salomé zněl její název. A bezděčně mně nutil do představ o tom, co všechno máme ještě prožít, než padne ze žhavého princeznina těla poslední závoj. Na konci ovšem nebylo nic než Jochanannova hlava podobná Tomášově, bezvládně ležící na mé hrudi.“¹²⁶

Salome je v tomto pojetí chápána jako silná a svůdná žena, která se snaží svého cíle dosáhnout i za cenu možných tragických následků.

Jinou cestou se v chápání Salome vydávají díla, která můžeme řadit do sféry fantasy literatury. Z oblasti tohoto žánru pochází i povídka *Hříšná Salome* od Haniny „Nery“ Veselé ze stejnojmenné sbírky, která je souborným vydáním textů z nekomerčního serveru Černý lord. Povídka je časově zasazena na přelom 16. a 17. století do Benátek a následně do rudolfínské Prahy. Žid Isidor se živí jako šarlatán a svému umění učí i svou učednici Sabinu, kterou odkoupil jako smazání dluhu od jejích křesťanských rodičů. Dívka, kterou ale označuje jako Salome, se za vnucený životní styl Židovi rozhodne pomstít. Postupně donutí muže, který po konverzi přijal jméno Jan,

¹²⁶

Markowitz, A.: *Poslední závoj ne, Salomé!* Ústí nad Orlicí 2005, s. 81.

aby se do ní zamiloval a oženil se s ní. Neježe ho postupně navede, aby se vzdal své vášně pro „vědu“, ale navíc ho každou noc uspí makovým odvarem, aby nepřišel na její malé tajemství. Žena má zvláštní schopnost opustit své tělo a neviděna ostatními obcházet ve formě „ducha“ po okolí a všechny špehovat. Zatímco její hmotné tělo bývá označeno jako Sabina, oddělitelná duše je jmenována jako Salome. Jednu noc ale dům v její nepřítomnosti shoří a zemře v něm nejen její nenáviděný manžel Jan, ale i její hmotné tělo. Sabina-Salome je tak navždy nucena zůstat ve své astrální formě, pokud nenajde způsob jak se vrátit v čase a své tělo zachránit.

Vedle jmen ústředního páru (Salome a Jan) je možné hledat paralelu i v samotném vztahu obu lidí; Sabina se stává Janovou učednicí (jako se stává např. i Heywoodova Salome), navíc je žena postupně schopna vynutit si na muži lásku (čímž je tedy úspěšnější než jiné Salome, které lásku žádaly, ale nedosáhly jí). Zároveň je možné vidět jako pojítka mezi oběma příběhy i samotnou Janovu smrt (a s ní spojený i pád samotné Sabiny), která je rovněž zapříčiněna Salome, protože kdyby nebyl muž omámený podaným odvarem, mohl teoreticky zachránit nejen sebe, ale i manželčino tělo. Vedle těchto prvků se objevuje aluze spojená už se samotným názvem povídky, která staví na vlastnosti, která je Salome přisuzována – na její hříšnosti. Jak je patrné již od závěru 19. století, tanečnice se stala ztělesněním škůdce a hříchu, protože její činy nepředstavují pro nikoho nic dobrého, stejně jako je tomu u Sabininy formy Salome.

Stejně jako v oblasti literatury dochází i v malířství po 1. světové válce k výrazným proměnám. Zatímco na počátku dvacátých let pomalu odeznívají experimentální směry závěru 19. století, do popředí se dostává vedle expresionismu např. i nově vznikající futurismus, surrealismus či abstraktní umění, které se v různých obměnách objevuje po většinu 20. století. Tak jako v literatuře se i v malířství projevuje pluralita jednotlivých směrů, které často inklinují k nerealistickému zachycení. Vedle uvedeného abstraktního malířství a jeho pozdějších forem (např. abstraktního expresionismu či lyrické abstrakce) se zejména v druhé polovině minulého století objevily směry jako tašismus, pop-art nebo op-art, které pracovaly se subjektivním zpracováním obrazu, proti kterým se vymezují směry, které kladou naopak důraz na tradiční realistické zobrazení. Mezi tyto směry je možné zařadit např. nový realismus nebo hyperrealismus, který usiloval o zachycení natolik věrné, že mohlo být zaměněné s fotografií.

Obrazů, které by zachycovaly jednu či více scén ze života Salome je po první válce jen malé množství. Zatímco na přelomu století se jednalo až o desítky zpracování,

od ilustrací po tradiční malby, od dvacátých let se objevuje jen málo umělců, kteří by látku znovu zpracovávali.

Na linii ilustrátorů Wildovy Salome navazuje v druhé polovině dvacátých let sérií svých obrazů John Vassos (1898–1985), jehož díla doprovázela německé překlad této jednoaktovky.



Obr. 30 John Vassos: ilustrace Salome, 1926, Archives of American Art, Smithsonian institution

Obr. 31 Igor Samsonov: Salomea¹²⁷

Dalšího zpracování se látky dočkala až v závěru druhého tisíciletí a na počátku tisíciletí nového. Jedná se zejména o tři umělce: Caroline Smith, Igora Samsonova a Takata Yamamota.

Caroline Smith (1943), anglická malířka, která působila v průběhu svého života po celém světě a nyní tvoří ve Francii, zachytila Salome v cyklu několika obrazů, které pracují s tematikou tance sedmi závojų, měsíce a smrti Jana Křtitele (na obrazech zastoupenou jeho uťatou hlavou). V srpnu a září roku 2010 byla tato díla na téma Salome vystavena na samostatné výstavě v Saint-Jean d'Angély ve Francii.

Tančící žena není zachycena stereotypně; na každém obraze má Salome jinou podobu, přičemž většinou tančí téměř nahá, oděná pouze do závojų. Na malbách je potlačeno realistní zobrazení, dílo spíše směřuje k abstraktnímu expresionismu. Smith

¹²⁷ Obrazový materiál ze zdroje: <http://www.weareprivate.net/blog/?p=19893> (27. 4. 2012).

klade důraz na rozbití tradičních tvarů, na zachycení symbolů a na barevnost, skrze kterou její dílo do značné míry připomíná zobrazení Salome od Gustava Klimta¹²⁸.



Obr. 32 Caroline Smith: Vytržení, 2009 - 2010¹²⁹

Obr. 33 Caroline Smith: Svádění, 2009 - 2010

Obr. 34 Caroline Smith: Extáze, 2009 - 2010

Obr. 35 Caroline Smith: Posedlost, 2009 - 2010

Salome v pojetí Igora Samsonova (1963) zachycená ve scéně, kdy přijímá uťatou hlavu Jana Křtitele, vychází z protikladného zobrazení, než postava ve zpracování Caroline Smith. Ruský malíř propojuje na většině svých obrazů realistické postavy s netradičními až bizarními scénami, často za využití nahoty za účelem

¹²⁸ <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2011/03/28/the-salome-paintings-of-caroline-smith/> (27.4. 2012)

¹²⁹ Obrazový materiál ze zdroje: <http://www.ccsmith.eu> (27. 4. 2012).

šokování diváka, což je pravděpodobně záměrem i zobrazení Salome. Žena na tomto obraze je spoře oděná pouze do spodního prádla, které je typické pro 20. století, nezvykle je oblečený i uniformovaný muž, který jí přináší hlavu na podnose. Tradiční scéna předání hlavy Jana Křtitele Salome tak vyvolává poněkud jinou reakci než podobné scény děl předchozích let.

Posledním umělcem, který se tematice Salome na jednom ze svých obrazů věnoval, je Takato Yamamoto (1960). Tento japonský malíř zachytil Salome pravděpodobně pod vlivem dekadence, kterou se výrazně inspiroval. Základní scéna díla je opět postavena na motivu Salome líbající prorokovu uťatou hlavu za svitu rudého měsíce, který provází princezniny činy. Celý výjev je zachycen specificky japonským současným stylem, který je označován jako Heisei estetismus¹³⁰, a jehož zakladatelem je právě Takato Yamamoto.



Obr. 36 Takato Yamamoto: Salomé¹³¹

Na základě uvedených informací jasně vyplývá, že zatímco pro období na přelomu 19. a 20. století byla látka Salome velmi atraktivní a v literatuře i malířství ji zpracovávaly nejrůznějšími způsoby desítky umělců, od dvacátých let minulého století

¹³⁰

<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2007/06/25/the-art-of-takato-yamamoto>

¹³¹

Obrazový materiál ze zdroje: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2007/06/25/the-art-of-takato-yamamoto> (27. 4. 2012)

zájem postupně opadá. V literatuře se příběhu stětí v původním vyznění nevěnuje prakticky žádný z umělců, nejbliže se k tradici blíží Salome Miroslava Krleži a Petera Karvaše, přičemž jde v jejich případech o iniciaci stětí ze strany Salome, postava její matky Herodias vystupuje jen okrajově, případně vůbec. Cesare Meano posouvá děj příběhu o asi třicet let a poukazuje na možnost, že legenda nemusí mít vždy pravdivý základ a že nově „zrozená“ Salome, která má obdivovaný a tradovaný příběh podpořit, se může od „skutečné“ Salome výrazně odlišovat. Zatímco si tato tři zpracování pohrávají s myšlenkou „co kdyby...“, Nick Cave ve své hře reflektuje tradiční pojetí příběhu za použití netradičních výrazových prostředků, které mají navíc akcentovat dívčinu zvrácenost.

V polovině dvacátých let se objevuje v malířství zpracování látky Salome jako jedna ze série ilustrací Wildovy Salome, tentokrát k německému překladu, další umělci, kteří postavě Salome zasvětili své dílo, se objevili až na sklonku minulého století. Zatímco dílo Caroline Smith staví na barevnosti a abstraktním expresionismu, Igor Samsonov používá spojení realistické malby s šokujícím pojetím obrazu. Třetí (a poněkud netradiční) linii zastupuje Takato Yamamoto, který pod vlivem dekadence zpracovává námět typický pro křesťanskou oblast způsobem typickým pro východoasijské moderní umění.

VI. Proměny pojetí role postavy Salome v literatuře

Jak vyplývá z předcházejících kapitol, postava Salome prošla za téměř dva tisíce let své existence výraznými a dobově podmíněnými proměnami. Tyto obměny se projeví ve všech typech umění, v oblasti literatury jsou ale pravděpodobně nejmarkantnější, protože se mnohá tato pojetí následně odrazila i v malířské tvorbě. Zatímco klasifikace možného pojetí Salome z hlediska částí příběhu, jak je v literárních a malířských dílech zachycena, bude provedena v závěru práce, hlavní náplní této kapitoly bude pokus o vytvoření typologie výskytu Salome v literárních dílech s přihlédnutím k roli, jakou tančící dívka zastává.

Problematikou typologizace postav v literárním díle se zabývalo už na přelomu 19. a 20. století několik vědců, přičemž zejména v žánru pohádky zkoušeli vytvořit kategorie pro jejich dělení. Pravděpodobně nejvýznamnějším literárním vědcem, který se zabýval konkrétně tzv. kouzelnými pohádkami, byl Vladimír Jakovlevič Propp (1895–1970), který ve své studii s názvem *Morfologie pohádky* vytvořil po rozebrání sta kouzelných pohádek typologii funkcí podle jednajících osob. Proppova typologie zahrnuje celkem sedm okruhů jednání; jedná se o jednání škůdce, dárce, pomocníka, carovy dcery a jejího otce, odesílatele, hrdiny a nepravého hrdiny. Jednotlivé funkce se přitom mohou prolínat; jedna postava pohádky může zastávat jednu i více funkcí a zároveň může být jedna funkce rozdělena mezi více postav. Proppovo rozdělení může být ještě dále specifikováno; problémem ale zůstává, že dané funkce odpovídají zejména typu kouzelných pohádek, které mají vždy podobnou kompozici, a není proto možné danou klasifikaci použít na všechny typy narativů.

Z Proppova dělení vyšel ve své teorii aktantů a aktérů francouzský lingvista a sémiotik Algirdas Julien Greimas (1917–1992). Postavy mají podle Greimasovy teorie v textu dvojí realizaci; první z nich probíhá v hloubkové, syntaktické rovině, druhá potom v rovině povrchové jako konkrétní realizace v daném textu. Začlenění do hloubkové roviny odpovídá pojem aktant; jedná se o roli, jakou postava v daném narativu sehrává. Greimas definuje celkem šest základních aktantů, které bývají uváděny ve vzájemné opozici: subjekt a objekt, odesílatel a adresát, pomocník a škůdce (oponent), přičemž poslední dvojice časem odpadá. Konkrétní realizace aktantu v narativu je označována jako aktér. Zároveň platí u Greimase podobný předpoklad

jako u Proppa: jeden aktant může být v daném narativu realizován jedním i více aktéry, jeden aktér může zároveň zastávat roli více aktantů ve stejné chvíli.

Násobení rolí aktantu u jednotlivých aktérů je patrné i u postav příběhu Salome a Jana Křtitele. V následující typologii bude bráno v potaz rozdělení s ohledem pouze na čtyři základní postavy, které se ve všech rozebíraných literárních dílech (nebo alespoň ve většině) objevují. Jedná se vedle Salome o Jana Křtitele, tetrarchu Heroda Antipu a Herodias. Zbývající doprovodné postavy jsou většinou marginálního charakteru a samotný příběh aktivně neovlivňují a dějově neposouvají.

Následující rozdělení staví do centra zájmu postavu Salome, zbylí tři aktéři příběhu blíže specifikují jednotlivé kategorie podle toho, jak v příběhu ovlivňují nejen Salome, ale i samotnou linii narativu. Zvláštní případ tvoří Jan Křtitel, který vystupuje v rámci příběhu jako objekt, ke kterému se upíná konání subjektu a kterému je škodeno; zároveň ztrácí svou původní roli subjektu jako iniciátora událostí a jeho vystupování je ve většině textů výrazně omezeno. Samotná Salome bude primárně reflektovaná na bázi první Greimasovy dvojice aktantů, tedy podle toho, jestli v příběhu zastává roli subjektu (iniciátora děje a toho, kdo příběh svým konáním posouvá) či objektu (postavy ovlivněné subjektem, sloužící mu k dosažení cíle). Tyto dvě varianty jsou doplněny díly, která postavu Salome nereflektují.

I. Absence postavy Salome v příběhu

První skupinu literárních děl tvoří zpracování, ve kterých je postava Salome zcela eliminována. Na jedné straně je tento přístup zdůvodnitelný její pramalou rolí v událostech stětí proroka Jana, jako je tomu v Eusebiovy *Církevních dějinách*, druhým dílem ve kterém se Salome nevyskytuje, je skladba *Herodias* Stéphanu Mallarmého. V tomto případě je však její absence kvůli torzovitosti díla (a vynechání části od Herodiadina prvního sňatku až po Janovu smrt) pochopitelná.

II. Salome jako objekt

Pojetí Salome jako objektu, či doslova prostředku, skrze který její matka Herodias dosahuje svého cíle, je chronologicky starší než pojetí Salome jako subjektu. Vnitřně je tuto kategorii možné dále upřesnit podle niterného postoje Salome k žádosti matky.

1. Salome plní žádost matky bez námitek

Ve skupině, v jejichž dílech Salome své vnitřní hodnocení situace nevyslovuje, případně není zaznamenáno, se staví do role hlavního subjektu její matka Herodias. Na základě reflexe postavy tetrarchy Heroda je možné texty dále specifikovat:

a) Herodes se stětím Jana Křtitele vnitřně nesouhlasí

Herodův nesouhlas je spojen s jeho rolí objektu v příběhu, přičemž se ale ze strachu z porušení vlastního slibu (a tím možné ztráty své prestiže) podvoluje působení subjektu a nechá Jana popravit. Tento způsob pojetí je možné najít v textech synoptických evangelií.

b) Stětí Jana Křtitele je pro Heroda výhodné

Herodes stojící na pomezí mezi objektem a dalším subjektem je v kategorii Salome jako objekt nejtypičtějším zpracováním. Jednotliví spisovatelé vychází z předpokladu, že je Herodovo „váhání“ na hostině spojené se snahou zastřít své pravé úmysly (zatímco v evangeliích je vyjádřen kladný vztah Heroda k Janovi, který je ale zároveň propojený se strachem z něj), které mají být již předem konzultovány s Herodias (jak je tomu např. u Jakuba de Voragine v díle *Legenda Aurea* nebo Aelfricových homiliích). Podobný přístup Heroda ke stětí je viditelný i ve Flaubertově Herodias či v Hlaváčkově básni, kdy se smrt Jana stane katalyzátorem napjaté situace, případně dopomůže Herodovi dosáhnout cíle.

2. Salome se staví proti Herodias, ale jejímu přání nakonec vyhoví

Odpor proti přání matky vychází u Salome nejčastěji z nesouhlasu s jejím chováním vůči Herodu Filipovi a odsouzení Herodiadina vztahu s Herodem Antipou. Dívka se často ztotožňuje s kritikou Jana Křtitele, jeho smrt žádá většinou po prudké rozepři s matkou, která si na ní vynucuje poslušnost dítěte vůči rodiči, na základě které se nakonec Salome podvoluje matčině žádosti. Tento přístup k chápání Salome můžeme najít např. u J. C. Heywooda ve hře Herodias.

III. Salome jako subjekt

Třetí a nejpočetnější skupinu tvoří díla, ve kterých zastává Salome roli subjektu. Typickým rysem těchto děl je výrazná převaha Salome v příběhu na úkor většiny zbývajících postav. Pro snadnější orientaci je možné texty dále rozdělit do tří podskupin: zatímco první dva okruhy budou rozdělovat díla podle toho, zda Salome žádá Janovu smrt s dobrým nebo zlým úmyslem, poslední skupina textů má poněkud specifický charakter. Jedná se o díla, která nezachycují tradiční pojetí příběhu, případně se zaměřují na události, ve kterých Salome vystupuje jako subjekt, ale odehrávají se s časovým odstupem od Janova stětí.

1. Salome žádá Janovu hlavu jako trest za jeho chování nebo z pouhého rozmaru

Označení „hříšná Salome“, které je v souvislosti s látkou Salome asi v nejširším povědomí, spadá svou podstatou právě do této podskupiny. Salome zde nejčastěji propojuje aktanční roli subjektu s rolí škůdce, který z vlastního rozmaru (jako např. Krležova *Salomé*), z touhy či raněné hrdosti (Salome v pojetí Heina, Vaughana či Wilda) žádá prorokova stětí. V některých textech zejména ze staršího období bývá Salome za viníka a iniciátora událostí označena bez dalšího vysvětlování (např. v pseudosibyliných věštbách nebo ve Flaviových *Židovských starožitnostech*), v dílech od 16. století je ve většině případů její vnitřní pohnutka dále rozvinuta. Kromě dvou výjimek se v textech, které tvoří základní materiál této práce, Salome objevuje jako jediný subjekt, jehož činy jsou doprovázeny pouze činy pomocníka (kterým je postava Heroda), skrze kterého získává Janovu hlavu; mimo tento zásah se ve většině děl jiné postavy zásadně neprojeví.

První výjimku tvoří Sudermannovo dílo *John the Baptist*, ve kterém v roli subjektu vystupuje vedle Salome i její matka Herodias. Odlišnost tohoto textu je zřejmá zejména v okamžiku shody obou postav ohledně odměny za tanec, kdy obě ženy vidí v Janově smrti manifestaci své vlastní moci a dosažení svého cíle. Druhým dílem, které má vedle Salome další výrazný subjekt, který posouvá dění příběhu, je Wildova jednoaktová hra *Salomé*. Druhým subjektem se stává tetrarcha Herodes, který nejprve výrazně zasahuje do děje svou žádostí o tanec (která není předem plánovaná), ale zejména působí na hlavní subjekt, postavu princezny, v samotném závěru, kdy vydává rozkaz k jejímu zavraždění.

Vedle primární látky do této kategorie můžeme začlenit i díla spisovatelů, kteří literárně zachycují působení obrazů Gustava Moreaua (*Salome tančící před Herodem, Zjevení*), na kterých Salome zastává roli subjektu (Huysmansovo *Naruby* a Casalovy básně), stejně jako texty, které přejímají motiv Salome-subjektu jako paralelu vlastního příběhu, jako je tomu třeba u Anny Markowitz.

2. Salome žádá hlavu Jana Křtitele s dobrým úmyslem

První otázkou, která se pro tento typ narativu objeví, je pravděpodobně zpochybnění myšlenky, jestli vůbec existuje možnost žádat něčí stětí s dobrým úmyslem. Pokud se oprostíme od subjektivní odpovědi a zaměříme se na jediného zástupce této podskupiny, povídku *Tanec Salome* Petera Karvaše, na základě analýzy je opravdu možné dospět k závěru, že taková možnost existuje. Salome se vzdává své lásky ve prospěch zachování čistého štítu osoby, kterou miluje a která se chystá selhat ve svém poslání kvůli své slábnoucí vůli.

3. Salome je zachycena jako subjekt v narativu, který ale není přímo propojen s příběhem stětí Jana Křtitele

Poslední skupina textů nemá kromě časové distance či specifického pojetí Salome mnoho společného. Nejčastěji se v textech této podskupiny vyskytují různé představy o možné princeznině smrti, ve zpracování Cesara Meana dochází ke zpětné polemice nad rolí Salome jako klíčového činitele příběhu.

V souvislosti s vytvořenou typologií je na místě zdůraznit, že členění literárních děl, která zpracovávají příběh Salome, do jednotlivých skupin není vždy zcela jednoznačné, mnohá z děl stojí na pomezí mezi jednotlivými podskupinami a ne vždy je možné vytvořit dostatečně reprezentující podskupinu, která by svými znaky obsáhla více než jedno konkrétní literární dílo. Podle typologie by tedy rozdělení jednotlivých titulů, které tato práce zpracovává, vypadalo zhruba následovně:

I. Absence postavy Salome v příběhu

Eusebius: Církevní dějiny

Mallarmé, S.: Herodias

II. Salome jako objekt

1. Salome plní žádost matky bez námitek

a) Herodes se stětím Jana Křtitele vnitřně nesouhlasí

synoptická evangelia Nového Zákona

b) Stětí Jana Křtitele je pro Heroda výhodné

Aelfric: Homilie k 29. 8.

Flaubert, G.: Herodias

Foxe, J.: Martyrdom of John the Baptist

Hlaváček, K.: Herodias

Voragine, J. de: Legenda Aurea

2. Salome se staví proti Herodias, ale jejímu přání nakonec vyhoví

Heywood, J. C.: Herodias. A Dramatic Poem

Hviezdoslav, P. O.: Herodes a Herodias

Rich, H.: Daughter of Herodias

III. Salome jako subjekt

1. Salome žádá Janovu hlavu jako trest za jeho chování nebo z pouhého rozmaru

pseudosibyllina věštba

Apollinaire, G.: Salome

Cave, N.: Salomé

Flavius, J.: Židovské starožitnosti

Heine, H.: Psáno pro Mouche

Krleža, M.: Salome

Laforgue, J.: Salome

Sudermann, H.: John the Baptist

Symons, A.: Salome

Vaughan, H.: The Daughter of Herodias

Wilde, O.: Salome

Casal, J. de: Salome, Zjevení

Huysmans, J. K.: Naruby

Markowitz, A.: Poslední závoj ne, Salomé!

Veselá, H. „Nera“: Hříšná Salome

2. Salome žádá hlavu Jana Křtitele s dobrým úmyslem

Karvaš, P.: Tanec Salome

3. Salome je zachycena jako subjekt v narativu, který ale není přímo propojen s příběhem stětí Jana Křtitele

Field, M.: A Dance of Death

Heine, H.: Atta Troll

Heywood, J. C.: Salome. A Dramatic Poem

Johns, O.: Salome

Meano, C.: Zrození Salome

Z rozdělení vyplývá, že Salome se ve více než dvou třetinách děl objevuje v roli subjektu, který je hybatelem celého děje; zároveň je patrné, že pojetí Salome jako objektu se vyskytovalo převážně do první poloviny 19. století a posléze prakticky vymizelo, zatímco s myšlenkou Salome jako subjektu pracovali někteří autoři už v nejranějších fázích vývoje celého příběhu.

Jak je možné vyvodit ze samotné typologie, Salome se v literárních dílech vyskytuje v celkem šesti základních podobách; vedle děl, ve kterých je Salome zcela eliminována, se už od prvního století dívka vyskytuje v roli prostředku (tedy Salome jako objekt), který události a stětí proroka nereflektuje, nebo vyjadřuje ostrý nesouhlas s nimi. Čtvrtý až šestý typ zastupují variace Salome jako subjektu narativu, přičemž se kritériem pro rozdělení čtvrtého a pátého typu stává vnitřní pohnutka Salome, na základě které je Jan Křtitel s'at, typ poslední pracuje sice se Salome jako subjektem, ale reflektuje ji s časovým odstupem od příběhu stětí.

Závěr

Na základě předchozích kapitol je na závěr možné říct, že téma Salome je i přes délku své existence stále živé. Ve sféře literatury se můžeme se zpracováním osudů Jana Křtitele a tančící dívky setkat průběžně po celé dva tisíce let. Počínaje Biblií a konče současnou produkcí, Salome prochází vývojem, v průběhu kterého se postupně pohled na ni proměňuje.

Po analýze všech děl se ukázalo, že je můžeme rozdělit nejprve podle kontextu doby jejich vzniku. Zatímco nejstarší texty spadají do sféry historických pramenů, spisů církevních otců a legend, od 17. století začíná výrazně převažovat zpracování čistě literární, které nepodkládá většinu svých charakteristik a výkladů citáty z Bible. Největší zájem o literární zpracování příběhu se objevuje až od poloviny 19. století a po první světové válce látka opět ztrácí na atraktivitě. Kontextově je možné tento boom na přelomu století propojit se změnou pohledu na ženu pod vlivem emancipačních hnutí.

Jednotlivá díla můžeme dále rozdělit podle toho, kterou částí příběhu se zabývají. Celkově se nabízí čtyři kategorie. První možnost představuje pojetí, které je spojitelné už s nejstaršími texty. Jedná se o zachycení celého příběhu, tedy o shrnutí osudů proroka od jeho zatčení až po jeho stětí, přičemž jsou komentovány postoje a působení královny Herodias a Salome. V období středověku se objevuje druhý možný přístup, který pracuje pouze s vybranými informacemi z příběhu, které vysvětlují Janovu mučednickou smrt a argumentují proti skutkům zbývajících aktérů (jedná se nejčastěji o nesouvislé pasáže, které jsou účelně využité proti strůjcem Janovy smrti). V současnosti se takovému pojetí částečně blíží i užití tohoto příběhu v intertextuální rovině, kdy bývají nejčastěji připodobňovány pouze vybrané prvky daného narativu. Zbývajících dvě kategorie potom představují zúžení narativu na pouhý konkrétní úsek příběhu, kterým je nejčastěji samotný tanec Salome, nebo je téma spojeno s dalšími událostmi, které postavy příběhu zažívají s určitým časovým odstupem od stětí.

Vedle zkoumání Salome a jejího příběhu s ohledem na dobu jeho vzniku se nabízí zaměření na samotnou roli této dívky v jednotlivých dílech, kterou jsme se pokusili schematizovat v typologii v poslední kapitole práce. Dané schéma nám umožňuje reflektovat postupnou proměnu Salome z objektu, který zprostředkovává matce dosažení jejího cíle, v uvědomělou ženu, která vystupuje jako subjekt sama za

sebe. Tato typologie pracuje celkem s šesti možnými podobami Salome, které poukazují na velkou variantnost tohoto příběhu. Vedle Salome objektu (dále dělené podle Herodova postoje ke stětí proroka) a Salome subjektu, kategorie, která dále monitoruje vnitřní postoj Salome k zavraždění Jana Křtitele a vyděluje skupinu příběhů, ve kterých je zachycen dívčin další osud, se poslední skupinou textů stávají díla, ve kterých Salome reflektována z nějakého důvodu není.

Výrazné proměny látky pojednávající o Salome a Janu Křtiteli je možné najít i v malířství. Vývoj pojetí Salome je zde pozorovatelný od 13. století do současnosti, přičemž první zobrazení tančící dívky se objevuje na počátku italské renesance. Tato epocha na pomezí středověku a raného novověku znamenala pro znázornění Salome přelomový okamžik hned z několika důvodů. Vedle samotného faktu, že se mimo renesanci a následně období na přelomu 19. a 20. století tato tematika už nikdy více neobjevila jako téma tolika děl, stojí za povšimnutí i samotné styly zobrazení. Salome se vyskytuje v trojím stylovém provedení. Dva z těchto přístupů se pokouší vytvořit obrazové narativy, které usilují o „vyprávění“ jednotlivých částí příběhu skrze sekvence obrazu. S tímto přístupem se setkáváme zejména v období renesance, znovu potom až ve spojitosti se symbolismem. Zatímco na obrazech o více sekvencích (které odpovídají Wickhoffovu stylu sekvenciálnímu a shrnujícímu) se objevují propojené všechny možné scény ze života a stětí Jana Křtitele, poslední styl, styl zvýrazňující, volí vždy jediný výjev, který daný malíř považuje pro příběh za klíčový. V souvislosti s tímto zdůrazněním jediné sekvence je možné jednotlivé obrazy rozdělit podle jejich obsahu. Wickhoffovo dělení je sice primárně vytvořené pro celé epochy a v práci bylo spojeno zejména s malířstvím renesance, zvýrazňující styl je ale typický pro celý vývoj dlouhý osm set let. Salome se v umění vyskytuje nejčastěji zobrazena při tanci, při stětí proroka, při přebírání jeho hlavy od kata, osamoceně stojící s hlavou, případně při prezentaci hlavy matce a tetrarchovi. V souvislosti s přelomem 19. a 20. století se navíc objevuje scéna zachycující Salome vyčkávající s podnosem na Janovu hlavu. Ve všech obrazech se odráží typické rysy jednotlivých slohů, navíc je z nich patrné rozdílné vnímání nutnosti zachycení historismu před 19. stoletím a poté. Pro všechny obrazy je navíc důležité směřování pohledu Salome, který odkazuje k vnitřnímu princezninu vnímání dané situace. Zatímco na starších obrazech dívka odhlíží a tím vyjadřuje svůj nesouhlas s popravou, na většině mladších děl princezna nejprve na prorokovu hlavu pohlíží, případně se obrací na diváka, čímž vyjadřuje svůj souhlas a případně i

spokojenost s průběhem událostí. U mnohých obrazů na přelomu 19. a 20. století navíc pohled graduje a končí až posedlostí v dívčíných očích.

Je tedy zřejmé, že příběh Salome a Jana Křtitele prošel výraznými proměnami. Postupně se v jeho zpracování vystřídala období, kdy umělci rezignovali na nové pojetí látky a nezvyklou interpretaci, s období, kdy mu byla věnována pozornost desítek umělců a to nejen v oblasti literatury a malířství, ale i v dalších typech umění, která mnohdy teprve vznikala. I v současné době na počátku třetího tisíciletí je příběh stále ve společenském povědomí a snad každý člověk v nějaké souvislosti slyšel o Salome, která tančila.

Anotace

Příjmení a jméno autora: Soňa Šinclová

Název katedry a fakulty: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

Název magisterské diplomové práce: Obraz Salome v literatuře a malířství

Vedoucí magisterské diplomové práce: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Počet znaků: 227 287

Počet titulů použité literatury: 134

Klíčová slova: Salome – Jan Křtitel – Herodias – Herodes Antipa - obrazový narativ – styly zobrazení – femme fatale – orientalismus – synoptická evangelia

Charakteristika magisterské diplomové práce: Magisterská práce se zabývá zachycením proměn Salome v literatuře a malířství od dob vzniku příběhu do současnosti. Cílem práce je sledování vývoje pojetí příběhu, kterému předchází stručné seznámení se Salome jako historickou postavou. Závěrem je podán nejprve návrh typologie rozlišení jednotlivých variant příběhu s ohledem na roli, kterou Salome v příběhu zastává, následně jsou shrnuty i jednotlivé typy pojetí této látky se zaměřením na vybranou pasáž v literatuře i malířství.

Resumé

Thesis The image of Salome in literature and painting deals with various concepts of character Salome in these media. The work is focused on changes of her interpretation as the originator of the death of John the Baptist with regard to the context of individual works. The thesis is divided into seven chapters. The first chapter describes Salome as a historical figure, provides basic information about the story of the beheading of John the Baptist and in conclusion outlines the fate of individual actors. The second to sixth chapter follows the gradual transformation of understanding the character of Salome in the literature and in painting since the Renaissance. Each chapter is given a brief summary of historical context, which had the effect of artistic creation. Defining chapters is subject to historical epochs or significant fractures in the understanding of Salome in the arts. The second chapter shows the earliest periods of the story. The primary sources from this period include the New Testament texts and texts by Josephus Flavius. Basic reading for the third chapter are the writings of church fathers, homiletic texts and medieval legends, which first appeared markedly contrast perception of the role of Salome. The next chapter shows the period from the late Renaissance to the mid-19th century. The length of this chapter is especially interested in the decline of the story of the beheading of John the Baptist at this time. At the beginning of the Early Modern Salome processing occurs mainly in the baroque painting. In the literature, the theme reappears in the 19th century. While at the beginning of the second half of the 19th century Salome is associated with the Orient, at the end of the century during the fin de siècle she becomes one of the main symbols. From this period comes the greatest amount of processing of that character in literature and painting, because the topic was handled by dozens of artists. After the First World War interest in Salome gradually withdrew and for most of the 20th century it lay dormant. In recent years, interest in Salome gradually recovers in painting and literature. The last chapter summarizes the changes in the character of Salome and outlines a typology of possible conceptions of the princess in the literature, the main criteria is to assess its actant role in the story. In the conclusion next to the typology are given the possibilities of processing the story with respect to the choice intercepted section, in addition to painting with regard to the resolution of trying to create the image of narrative story or highlighting a single scene.

Seznam použité literatury

Primární literatura

- Apollinaire, G.: *Alkoholy*. Praha 2006.
- Bible: *překlad 21. století*. Praha 2009.
- Casal, J. del: *Nieve*. México 1893.
- Cave, N.: *King Ink*. Praha 1995.
- Des Flavius Josephus Jüdische Altertümer. I. Band. Buch I bis X*. Berlin 1923.
- Des Flavius Josephus Jüdische Altertümer. II. Band. Buch XI bis XX nebst Namenregister*. Berlin 1923.
- Eusebius Pamphili: *Církevní dějiny*. Praha 1988.
- Field, M.: *A Dance of Death*. In: *Poems of Adoration*. London 1912.
- Flaubert, G.: *Herodias*. In: *Tři povídky*. Praha 1975.
- Flaubert, G.: *Legenda o svatém Juliánovi pohostinném*. In: *Tři povídky*. Praha 1975.
- Flaubert, G.: *Paní Bovaryová*. Praha 1966.
- Flaubert, G.: *Prosté srdce*. In: *Tři povídky*. Praha 1975.
- Flaubert, G.: *Salambo*. Praha 1968.
- Flavius, J.: *Antiquities of the Jews*. (<http://www.sacred-texts.com/jud/josephus/ant-1.htm>)
- Flavius, J.: *O starobylosti Židů*. Praha 1998
- Foxe, J.: *Martyrdom of John the Baptist*. In: *Martyrologia*. London 1848.
- Goethe, J.W.: *Západovýchodní diván*. Praha 1955.
- Heine, H.: *Almansor*. Praha 1953.
- Heine, H.: *Atta Troll*. Praha 1953.
- Heine, H.: *Německo – Zimní pohádka*. Praha 1953.
- Heine, H.: *Paměti*. Praha 1956.
- Heine, H.: *Passionál*. Praha 1975.
- Heine, H.: *Písně a lamentace*. Praha 1966.
- Heine, H.: *Rabbi z Bacherachu*. Praha 1956.
- Heine, H.: *Spisy polemické*. Praha 1956.
- Heywood, J. C.: *Herodias. A Dramatic Poem*. New York 1867.
- Heywood, J. C.: *Salome, the Daughter of Herodias*. New York 1862.

- Heywood, J. C.: *Salome. A Dramatic Poem*. New York 1867.
- Hlaváček, K.: *Básně z let 1892 – 1898*. In: *Básně*. Praha 1930.
- Hlaváček, K.: *Mstivá kantiléna*. In: *Básně*. Praha 1930.
- Hlaváček, K.: *Pozdě k ránu*. In: *Básně*. Praha 1930.
- Huysmans, J. K.: *Naruby*. Praha 1993.
- Johns, O.: *Salome*. In: *Asphalf and other poems*. New York 1917.
- Karvaš, P.: *Tanec Salome*. In: *Nové humoresky a jiné kratochvíle*. Bratislava 1986.
- Kniha Judit*
- (http://www.biblenet.cz/app/bible?book=Jdt&no=16&_sourcePage=OUDcflHmBqV4N4dEV9YPj0ORBuqCp4kXqeKavxkrP8%3D&__fp=gGBh2jpXNa-Wr3pylaZb_g%3D%3D; 15. 1. 2012)
- Krleža, M.: *Salome*. Bratislava 1970.
- Laforgue, J.: *Salome*. In: *Moralités Légendaires*. Paris 1916.
- Mallarmé, S.: *Faunovo odpoledne*. Praha 1996.
- Mallarmé, S.: *Souhlas noci I*. Praha 2002.
- Mallarmé, S.: *Souhlas noci II*. Praha 2002.
- Markowitz, A.: *Poslední závoj ne, Salomé!* Ústí nad Orlicí 2005.
- Meano, C.: *Zrození Salome*. Praha 1985.
- Nerval, G. De: *Cesta do Orientu*. Praha 1930.
- Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy*. Praha 2007.
- Országh Hviezdoslav, P.: *Herodes a Herodias*. Bratislava 1985.
- Rich, H.: *Daughter of Herodias*. London 1831.
- Scott, W.: *Talisman*. Praha 1964.
- Shakespeare, W.: *Sen noci svatojánské*. Praha 1980.
- Shakespeare, W.: *Zimní pohádka*. Praha 1988.
- Sudermann, H.: *John the Baptist*. New York 1909.
- Symons, A.: *Salome*. In: *Lesbia and other poems*. New York 1920.
- The Homilies of the Anglo – Saxon Church. First part : The Sermones Catholici, or Homilies of Aelfric*. London 1844. str. 206 – 220.
- Vaughan, H.: *The Daughter of Herodias*. In: *Silex Scintillans*. London 1905.
- Veselá, H.: *Hříšná Salome*. In: *Hříšná Salome: sborník povídek, hudební kompilace*. Plzeň 2007.
- Voragine, Jakub de: *Legenda Aurea*. Praha 1998.

Wilde, O.: *Cantervillské strašidlo a jiné prózy*. Praha 1965.

Wilde, O.: *Portrét pana W. H.* Praha 2008.

Wilde, O.: *Salome*. Praha 1959.

Sekundární literatura

Bahr, E.: *Dějiny německé literatury 2*. Praha 2006.

Balabán, M.: *Jímavé portréty biblických žen. Milovnice, trpitelky, bojovnice i kněžky noci*. Praha 2009, str. 68 – 71.

Berenson, B.: *Italian Painters of the Renaissance: Florentine and Central Italian Schools*. London 1968.

Berenson, B.: *Italian Painters of the Renaissance: Venetian and North Italian Schools*. London 1967.

Bible. Obrazy a vyprávění ze Starého a Nového zákona. Praha 2009.

Biblický slovník. Praha 1996.

Burke, P.: *Italská renesance*. Praha 1996.

Burke, P.: *The Renaissance Sense of the Past*. London 1969.

Coblenceová, F.: *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*. Praha 2003.

Corbineau – Hoffmanová, A.: *Úvod do studia komparatistiky*. Praha 2008.

Dijkstra, B.: *Idols of Perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siecle culture*. New York 1986.

Eco, U.: *Dějiny krásy*. Praha 2005.

Encyklopedie Bible A – L. Bratislava 1992.

Encyklopedie Bible M – Ž. Bratislava 1992.

Fischer, J. O. a kol.: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století 1*. Praha 1966.

Fischer, J. O. a kol.: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století 2*. Praha 1976.

Florentová, H. – Kopecký, V.: *Evropští světci v umění a legendách*. Praha 2004.

Gombrich, E. H.: *Příběh umění*. Praha 1997.

Greimas, A. J.: *Actants, Actors and Figures*. In: *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory*. Minneapolis 1987.

Chatman, S.: *Příběh a diskurs*. Brno 2008.

Ingerle, P.: *Příběh perspektivy. Dějiny jedné ideje od renesance k modernímu umění a myšlení*. Brno 2010.

Johnson, P.: *Dějiny židovského národa*. Praha 1995.

Kdo je kdo v Bibli. Praha 1996.

- Kybalová, L.: *Barok a rokoko*. Praha 1997.
- Kybalová, L.: *Doba turnýry a secese*. Praha 2006.
- Kybalová, L.: *Od empiru k druhému rokoku*. Praha 2004.
- Kybalová, L.: *Od zlatých dvacátých po Diora*. Praha 2009.
- Kybalová, L.: *Renesance*. Praha 1996.
- Kybalová, L.: *Starověk*. Praha 1998.
- Kybalová, L.: *Středověk*. Praha 2001.
- Lange, N. de: *Svět Židů*. Praha 1996.
- Lehár, J. – Stich, A. – Janáčková, J. – Holý, J.: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha 2006.
- Lockyer, H.: *All the Women in the Bible*. Michigan 1967. str. 149 – 150.
- Lodwick, M.: *Obrazy vyprávějí*. Bratislava 2003.
- Martindale, A.: *Člověk a renesance*. Praha 1972.
- Muther, R.: *Dějiny malířství I. Itálie až do konce renaissance*. Praha 1932.
- Muther, R.: *Dějiny malířství II. Renaissance na severu a doba baroku*. Praha 1932.
- Muther, R.: *Dějiny malířství III. 18. a 19. století*. Praha 1932.
- Novotný, A.: *Biblický slovník A – P*. Praha 1992.
- Novotný, A.: *Biblický slovník R – Ž*. Praha 1992.
- Nünning, A. (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultur*. Brno 2006.
- Oscar Wilde*. Znojmo 2009.
- Panofsky, E.: *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981.
- Papoušek, V. a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905 – 1923*. Praha 2010.
- Parramón, J. M.: *Velká kniha o portrétu*. Praha 1996.
- Pijoan, J.: *Dějiny umění 4*. Praha 1979.
- Pijoan, J.: *Dějiny umění 5*. Praha 1979.
- Pijoan, J.: *Dějiny umění 6*. Praha 1980.
- Pijoan, J.: *Dějiny umění 7*. Praha 1981.
- Pijoan, J.: *Dějiny umění 8*. Praha 1981.
- Pracný, P.: *Český kalendář světců*. Praha 1994.
- Pritchard, J. B.: *Biblický atlas*. Praha 1996.
- Propp, V. J.: *Morfologie pohádky*. In: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany 1999.

- Rehm, U.: *Wieviel Zeit haben die Bilder ? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung*. In: Theisen, M.: *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*. Böhlau 2004.
- Rimmon-Kenan, S.: *Poetika vyprávění*. Brno 2001.
- Ruhrberg, K.: *Malířství*. In: Walther, I. F. (ed.): *Umění 20. století*. Bratislava 2004.
- Said, E. W.: *Orientalismus. Západní koncepce Orientu*. Praha a Litomyšl 2008.
- Sanna, A.: *Art Nouveau – Secesja – Secese – Szeceszio*. Praha 2009.
- Segert, S.: *Starověké dějiny Židů*. Praha 1995. str. 162 – 203.
- Schäfer, P.: *Dějiny Židů v antice*. Praha 2003. str. 102 – 105.
- Schauber, V. – Schindler, M.: *Velká kniha o svatých*. Praha 2003.
- Schneider, J. – Krausová, L. (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc 2008.
- Schrekenberg, H.: *The Jews in Christian Art*. London 1996.
- Schubert, K.: *Dějiny Židů*. Praha 2003.
- Slovník biblické kultury*. Praha 1992.
- Valér, M. (ed.): *Slovník slovenských spisovatelů*. Praha 1999.
- Stemberger, G.: *Úvod do judaistiky*. Praha 2010.
- Stříbrný, Z.: *Dějiny anglické literatury 1*. Praha 1987.
- Stříbrný, Z.: *Dějiny anglické literatury 2*. Praha 1987.
- Théberge, P. (ed.): *Lost Paradise: Symbolist Europe*. Montreal 1995.
- Vasari, G.: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. Praha 1976.
- Wittlich, P.: *Umění a život, doba secese*. Praha 1987.

Internetové adresy

- Academart.com/samsonov/htm
- www.johncoulthart.com
- www.ccsmith.eu
- www.aaa.si.edu
- www.sacred-texts.com/jud/josephus/ant-1.htm
- en.wikipedia.org
- it.wikipedia.org
- www.wga.hu

www.biblinet.cz

archive.org

www.wikipaintings.org

www.zeno.org

www.artmuseum.cz

maherartgallery.blogspot.com

www.friendofart.net

pinterest.com

www.artmagick.com

campbellwilson.co.uk

www.weareprivate.net/blog/?p=19893