

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

OLOMOUC 2022

SOŇA ŠINCLOVÁ

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA BOHEMISTIKY

Soňa Šinclová

POSTAVA SALOME V PROMĚNĚ REPREZENTACÍ

Disertační práce

Studijní program: Teorie literatury

Vedoucí práce: prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

2022

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré tituly, ze kterých jsem čerpala.

V Brně dne 29. 6. 2022

PhDr. Soňa Šinclová

Poděkování

Ráda bych poděkovala prof. PhDr. Tomáši Kubíčkoví, Ph.D., za vedení práce a za trpělivost, prof. PhDr. Dagmar Mocné, CSc., a prof. Dr. Phil. Josefu Vojvodíkovi, M.A., za cenné rady. Zároveň bych ráda poděkovala Mgr. Jarmile Bíškové, Mgr. & Mgr. Tereze Kunešové a Mgr. Lence Pokorné, mým přátelům, rodině a kolegům z Moravské zemské knihovny v Brně za podporu a pochopení při přípravě práce.

OBSAH

ÚVOD	1
POSTAVA SALOME VE STARŠÍ LITERATUŘE	7
PODOBY SALOME VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ	14
SALOME V ANGLOAMERICKÉ LITERATUŘE	
I. Salome v anglické literatuře do poloviny 19. století	
Úvodem.....	37
Henry Vaughan a metafyzické básnictví	38
Henry Rich a sentimentální Salome	44
II. Salome v americké literatuře 19. století	
Úvodem.....	52
Thomas de Witt Talmage a morální kritika Salome.....	54
William Ware: mezi cestopisem a historickým románem	55
Salome v hlavním proudu americké literatury	58
Bryantovi pokračovatelé: tzv. Básníci ke krbu a Henry Wadsworth Longfellow	67
Joseph Converse Heywood a Salome křesťanka	72
III. Salome v anglické literatuře v období fin de siècle	
Úvodem.....	76
Oscar Wilde: <i>Salome</i>	79
Wildeova Salome ve 20. století	88
Arthur Symons a variace Salome	89
Michael Field: <i>Poems of Adoration</i>	98
IV. Závěrem	104
SALOME VE FRANCOUZSKÉ LITERATUŘE	
Úvodem	106
Příběh o stětí Jana Křtitele v románu-fejetonu	106
Salome a parnasismus	112
Stéphane Mallarmé: mezi parnasismem a symbolismem	119
Gustave Flaubert: <i>Herodias</i>	127

Joris Karl Huysmans: Salome očima dandyho	137
Jules Laforgue: <i>Legendární morality</i>	144
Guillaume Apollinaire: Salome na prahu avantgardy	153
Závěrem	156

SALOME V NĚMECKOJAZYČNÉ LITERATUŘE

Úvodem	159
Heinrich Heine: od <i>Atta Troll</i> k <i>Pomaré</i>	160
Gottfried Keller a Karl Gutzkow	170
Hermann Sudermann a pochybující <i>Johannes</i>	175
Závěrem	184

SALOME V ČESKÉ LITERATUŘE

Úvodem	185
Josef Václav Frič: <i>Život sváteční</i>	186
Jaroslav Vrchlický a příběh o stětí Jana Křtitele	193
Jaromír Borecký: <i>Herodias</i>	205
Od křesťanské reprezentace k moderním podobám Salome	208
Podoby Salome od přelomu století do první světové války	226
Závěrem	239

POSTAVA SALOME V PROMĚNĚ REPREZENTACÍ

ANOTACE

POUŽITÁ LITERATURA

SEZNAM PŘÍLOH

PŘÍLOHY

ÚVOD

Dcera té Herodiady pak na oslavě Herodových narozenin tančila uprostřed hodovníků a Herodovi se tak zalíbila, že jí přísahal splnit jakékoli přání. Předem navedena svou matkou mu tedy řekla: „Přines mi na téhle míse hlavu Jana Křtitele!“

(Mt 14, 6–8)

Novozákonní příběh o mučednické smrti Jana Křtitele se traduje již téměř dva tisíce let a za tuto dobu se dočkal mnohých uměleckých zpracování. Původní příběh byl součástí synoptických evangelií a popisoval uvěznění Jana Křtitele za kritiku nelegitimního sňatku tetrarchy Heroda Antipy a Herodiady, manželky Herodova bratra Filipa. Na Herodově narozeninové oslavě zatančila před vladařem Herodiadina dcera Salome a okouzila Heroda natolik, že jí slíbil splnit jakékoli přání. Na radu své matky požádala o hlavu Jana Křtitele. Prorok byl sťat, jeho hlava byla přinesena tanečnici a ta ji předala své matce.

Na uvedeném příběhu je pozoruhodné, jakým způsobem se v průběhu navazujících staletí postupně proměňovala interpretace jednotlivých postav, která byla výrazně ovlivněna kulturním kontextem, v němž aktualizace příběhu vznikaly. Zatímco mužští aktéři (Jan Křtitel a tetrarcha Herodes) bývají charakterizováni podobným způsobem jako v synoptických evangeliích, proměny kulturního kontextu postupně přetvářely podobu ženských postav. Až do raného novověku byly Herodias a její dcera podřízeny podobné schematizaci jako mužské postavy (tedy byly popisovány v návaznosti na křesťanský výklad příběhu), od poloviny 17. století (a především pak ve století 19.) se ale začala jejich charakteristika proměňovat. Jedná se tak o jeden z mála biblických příběhů, který nabývá proměnou charakteristiky postav v novověké a moderní společnosti nových variantních podob, které se mnohdy výkladem jednotlivých postav vzájemně zásadně odlišují. Pluralitní výklad příběhu v závislosti na kulturním kontextu, v němž jeho aktualizace vznikaly, byl umožněn především i nevyjasněnou motivací

původce přání. Zatímco ve starší literatuře se setkáváme toliko s odsouzením královské rodiny a oslavou Janovy mučednické smrti, literatura moderní se zaměřuje na individuální charakteristiku postav, která nejen označuje konkrétní postavu jako viníka Janovy smrti, ale navíc se zamýšlí i nad motivací postav.

Se zájmem o kulturně podmíněné reprezentace Salome a příběhu o stětí Jana Křtitele se setkáváme od počátku 20. století v odborné i popularizační literatuře. Zaměříme-li se na systematictější literárněhistorické práce, jednou z prvních je trojdílná monografie Reimara Secunda *Geschichte der Salome von Cato bis Oscar Wilde* (Dějiny Salome od Cata po Oscara Wildea) z let 1907 až 1909. Uměleckému zpracování látky je věnován až poslední díl, první dvě části jsou zaměřeny na výklad biblického příběhu na pozadí nejstarších teologických pramenů.

Nesrovnatelně rozsáhlejší a propracovanější koncepci představila monografie Hugo Daffnera *Salome: Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst* (Salome: její podoba v dějinách a v umění, 1912). Daffner v práci postupuje chronologicky, v úvodních kapitolách převypravuje podle evangelií příběh o stětí Jana Křtitele a charakterizuje jeho postavy. Ve zbývajících částech práce sleduje pronikání a šíření námětu v literatuře a ve výtvarném umění. Svému čtenáři přitom nabízí velmi detailní výčty uměleckých děl, v nichž se zpracování nebo odkazy na příběh o stětí Jana Křtitele objevují, klíčová díla pak Daffner doprovází rozsáhlou interpretací. I z toho důvodu se tato kniha stala pro další badatele autoritativním a často citovaným zdrojem. Závěrečné kapitoly, které jsou věnovány podobě Salome v druhé polovině 19. století, však postrádají pro malý časový odstup jednoznačnou výkladovou strukturu a působí spíše jako výčet umělců, kteří se danou tematikou zabývali. Daffner se rovněž nepokusil umělecké podoby Salome klasifikovat či typologizovat a zejména v 19. století postupuje chronologicky napříč evropským uměním. Monografie celkově představuje detailní přehled výskytu této postavy v umění, chybí jí však v některých částech zohlednění kulturního přesahu, tedy kontextualizace zobrazení postavy a rozsáhlejší interpretace představovaných děl.

O tematickou klasifikaci Salome se pokusil o více než půl století později David Allen King v monografii *Salome: A Multi-Dimensional Theme in European Art*

1840–1945 (Salome: vícerozměrné téma v evropském umění 1840–1945, 1986), která se odlišuje od Daffnerova přístupu v několika základních rysech. King zkoumá postavu Salome v přesně vymezeném období (předchozí vývoj shrnuje především odkazem na své předchůdce¹), na rozdíl od Daffnera nepostupuje chronologicky, ale zaměřuje se v samostatných kapitolách na jednotlivé druhy umění. Práce je rozčleněna do tří celků, ve kterých autor analyzuje podoby Salome v anglické literatuře, ve výtvarném umění a v hudbě. Jednotlivé části jsou vnitřně strukturované podle typologie postavy Salome, kterou King předkládá v úvodní kapitole. Navrhuje přitom tři základní podoby, ve kterých se Salome v umění objevuje: *tradiční* (které je spojeno zejména s díly před rokem 1840 a při interpretaci postav vychází ze synoptických evangelií), jako *femme fatale* (pojetí stále spojené s biblickým příběhem, ale akcentující nejen fyzično této postavy, ale i psychologické rysy Salome jako *osudové ženy*) a *symbolické* (které není primárně spjata s biblickým příběhem a je u něj akcentován pouze určitý aspekt).

Vůči Kingově typologii se vymezuje v zatím poslední komplexní práci na toto téma Sandra Walz, která definuje šest různých podob Salome, a to v závislosti na proměňujícím se obrazu ženy v literatuře v letech 1870 až 1912. Salome je tak v její monografii *Tänzerin um das Haupt* (Tanečnice pro hlavu, 2008) interpretována jako dcera, múza, tanečnice, milenka, věčná žena a karikatura. U každé role Walz uvádí kontext jejího výskytu a vybrané příklady. Materiálově vychází monografie vedle kanonických děl především z německé kulturní oblasti. Hlavní pozornost věnuje Sandra Walz nejvýznamnějším dílům ze závěrečných dekád 19. století a popisuje jejich charakteristické rysy. Oproti svým předchůdcům se však zaměřuje i na širší společensko-kulturní jevy, které podmiňují různé interpretace příběhu o stětí.

¹ Vedle Daffnera odkazuje King zejména na práci Helen Grace Zagony *The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake* (Legenda o Salome a princip umění pro umění) z roku 1960. Zagona již v úvodu předestírá, že záměrem práce je spíše než vytvoření komplexního obrazu vyzdvižení vybraných reprezentací Salome v druhé polovině 19. století. Pozornost je v sedmi kapitolách zaměřena na pět podob Salome: Salome v díle Heinricha Heina, Gustava Flauberta, Julese Laforgua a Oscara Wilde. Zbylé kapitoly popisují kontext aktualizací příběhu do 19. století a její podoby v dílech dalších umělců, kteří se k příběhu o stětí zejména ve francouzské literatuře okrajově vraceli. Analýzy děl jsou přitom přednostně zaměřeny na kontext tvorby jednotlivých autorů a na vzájemnou komparaci ikonických podob Salome.

Vedle těchto monografií, které se zaměřují na reprezentaci Salome, je tato postava tematizována i v pracích pojednávajících o jiných fenoménech. V kontextu zkoumání 19. století se jedná především o publikace zaměřené na proměňující se uměleckou reprezentaci ženy (např. Bram Dijkstra: *Idols of Perversity / Modly zvrácenosti*, Elaine Showalter: *Sexual Anarchy / Sexuální anarchie*) či na konkrétní umělecké směry (např. Mario Praz: *The Romantic Agony / Romantická agónie*).

V českém prostředí se příběhu o stětí Jana Křtitele či postavě Salome věnovalo jen několik odborných nebo popularizačních prací, a to především v kontextu výkladu biblických textů či jako součást studia umění dekadence. Vedle převážně encyklopedické literatury se na biblickou interpretaci Salome zaměřil Milan Balabán v *Jímavých portrétech biblických žen* (2009). V podkapitole *Ženy kalící výhled k pravému ženství v Nové smlouvě* charakterizuje tanečnici jako „erotickou i mocenskou dobrodružku, podobně jako její protřelou máti“ (BALABÁN 2009: 69) a podobně popularizačním způsobem shrnuje i kontext příběhu o Janově stětí. Vedle Balabána je Salome okrajově zmíněna v monografiích Hany Bednaříkové² a Otto M. Urbana.³ V obou případech vystupuje jako jeden z námětů dekadentního a symbolistního umění. Komplexní práce, která by se v kontextu českého umění cíleně zabývala příběhem o stětí Jana Křtitele v komparaci s dalšími literaturami, však dosud chybí.

Jak jsme výše zdůraznili u vybraných monografií, za poslední století, v němž se Salome a příběh o Janově stětí staly předmětem odborného a popularizačního zájmu, byla pozornost badatelů soustředěna nejprve na interpretaci starší literatury a pramenů k tomuto tématu (Reimarus Secundus, Hugo Daffner), v posledních zhruba šedesáti letech se pak odborné práce zaměřily i na mladší umělecké reprezentace tohoto příběhu, které vznikly v 19. století. Ponecháme-li

² Hana Bednaříková sleduje v monografii *Česká dekadence: Kontext – text – interpretace* (2000) Salome v kontextu evropského umění. Rozlišuje přitom tři základní podoby: „bestia triumfans“ v díle *Naruby* Jorise Karla Huysmanse, „oidipovsko-egyptskou sfínx“ v souvislosti s Mallarmého dílem a Salome jako dítě, které se stává obětí své vášně (jak ji pojal Oscar Wilde). V rámci české dekadence potom Bednaříková zmiňuje Salome v pojetí Stanislava Kostky Neumanna či Jiřího Karáska ze Lvovic.

³ V monografii *V barvách chorobných: Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914* (2006) sleduje Otto M. Urban postavu Salome v kontextu uměleckých reprezentací konce 19. století, a to konkrétně v oddílu *Démon láska*, v němž reprezentuje archetyp *femme fatale*. Na příkladu uměleckých děl z české proveniencí ji pak charakterizuje jako ženskou variantu Jidáše.

stranou výtvarné umění a hudbu a soustředíme-li se na oblast literatury, pak v popředí zájmu stojí vybraná díla, jež prakticky všechna vznikla na území Francie a jsou zároveň v kontextu soudobých uměleckých směrů interpretována jako díla kanonická.⁴ Metodologicky bylo přitom k aktualizacím příběhu v odborných monografiích přistupováno dvojím způsobem, a to buď chronologicky v souvislosti s vývojem příslušné národní literatury, nebo byly reprezentace Salome naopak představovány podle konkrétních podob, jichž mohla postava v příslušném kontextu nabývat (Sandra Walz).

Na pozadí tohoto dosavadního odborného zájmu bude předkládaná práce postavena na motivické analýze, která na principu studie konkrétního fenoménu v rámci jedinečných literárních textů ukazuje na dobové variace tohoto fenoménu, které aktivují různé výkladové rámce. Tyto rámce jsou určeny společenským diskurzem, popřípadě snahou autoritativní společenský diskurz subverzivně rozkolísat, či mu vytvořit alternativu. Motiv Salome a příběhu o stětí Jana Křtitele je tak příkladem vyjednávání významů, a to nejenom v podobě formálních aspektů či principů vycházejících z požadavků uměleckých, ale i obsahovým, jimiž umění komunikuje a sdílí témata se společenskou situací. Skutečnost, že se v našem případě jedná o biblický narativ celou záležitost ještě zvýznamňuje, protože v mnoha ohledech je díky tomu možno akcentovat otázky ideologie (v podobě konzervativního i progresivního přístupu k velkým narativům a jejich legitimizační roli) a vyjednávání celých axiologických systémů (opět s důrazem na konzervativní či progresivní výklad).

V jednotlivých kapitolách věnovaných národním literaturám se budeme zabývat výskytem motivu Salome či biblického příběhu o stětí Jana Křtitele v podobě jednotlivých reprezentací, které budeme vnímat nikoliv izolovaně, ale jako 1) projev příslušného uměleckého směru, jenž aktualizuje nejen výrazové proměny na rovině formální i obsahové, 2) součást proměny společenské situace, která má schopnost v daném narativu vyzvednout témata, která se stávají součástí jejího

⁴ Vedle děl autorů francouzského původu jsou mezi kanonická díla aktualizující v 19. století příběh o stětí Jana Křtitele řazeny i skladby Heinricha Heina (epos *Atta Troll*) a Oscara Wildea (drama *Salome*). Ačkolí se nejednalo o původem francouzské autory, Heinův epos vznikl v závěru 40. let 19. století po jeho nuceném odchodu z německých zemí do Francie, Oscar Wilde svou jednoaktovku vytvořil roku 1891 během svého pobytu v Paříži.

vlastního vyjednávání společenských otázek, ale i role literatury při jejich prosazování.

Na pozadí těchto hypotéz se v navazujících kapitolách zaměříme nejprve na představení vývoje tématu do 19. století v literatuře a malířství, načež navážeme analýzou podob Salome a příběhu o stětí Jana Křtitele v pěti národních literaturách, v nichž se objevoval v 19. století příběh ve variantních podobách. Ve většině z nich přitom vznikly také takové aktualizace příběhu, které můžeme označit za kanonické. Konkrétně se zaměříme na podoby Salome v literatuře anglické, americké, francouzské, německojazyčných zemí a v literatuře české. V závěru práce se pokusíme představit typologizaci reprezentací postavy Salome, která v sobě nesla v 19. století nejen reflexi uměleckých směrů, ale i dobové společenské situace a proměňujícího se uměleckého pohledu na ženu.

Postava Salome ve starší literatuře

Podoba, v níž se Salome v literatuře objevovala ještě na počátku 19. století, přímo navazovala na nejstarší způsoby interpretace příběhu o stětí Jana Křtitele, a má své počátky již v synoptických evangeliích.⁵ Výklad původního příběhu byl přitom až do novověku výrazně schematizován a role jednotlivých postav nabývaly exemplárního charakteru. V navazující kapitole představíme podoby Salome a obecně kontexty, v nichž byl ve starším písemnictví do 19. století prezentován příběh o stětí Jana Křtitele.

V příběhu o stětí vystupují čtyři základní postavy, jejichž charakteristika se v průběhu času postupně proměňovala. Nejméně se změnila interpretace Jana Křtitele, který byl jako mučedník líčen v teologické literatuře vždy stejným způsobem. Charakteristika zbývající trojice postav však už jednoznačná nebyla. Zatímco se Herodes Antipa pohybuje mezi dvěma mezními charakteristikami, když je na jedné straně vypořádován jako viník Křtitelovy smrti a na straně druhé jako panovník, který je chycen ve vlastním slibu a nemůže si dovolit jej nesplnit, ženské postavy prošly řadou variací, které výrazně ovlivnily jejich dobovou interpretaci. Hlavní ženskou postavou přitom rozuměla starší literatura Herodovu nezákonnou manželku Herodiadu, která z nenávisti usilovala o život Jana Křtitele. Role Křtitele, Heroda a Herodiady je v těchto reprezentacích ustálená, proměňuje se především postava poslední, Herodiadina dcera Salome. Její podoby jsou navíc ovlivněny

⁵ Informace o životě a smrti Jana Křtitele přináší všechna tři synoptická evangelia. Podrobnější informace o smrti Jana Křtitele nalezneme v evangeliu svatého Matouše (Mt 14, 1–11) a svatého Marka (Mk 6, 13–28). Nejčastěji citovaným úsekem Lukášova evangelia je popis Janova narození a s ním spojené zázraky. Odkazy na působení Jana Křtitele se objevují i v řadě apokryfních textů, především v souvislosti s Janovou rolí jako Předchůdce Ježíše Krista (a jeho křtitele). V rámci apokryfních textů můžeme najít ale i takové popisy příběhu stětí, které nevykládají jednotlivé postavy tradicionalistickým způsobem. Za příklad můžeme použít tzv. pseudosibyliny věštby. Jedná se o texty dále dělené do 14 knih, které se vztahují nejen ke křesťanské, ale i k židovské tradici. Věštby navazují na tradici antických Sibyl a jsou stylizovány jako předzvěst budoucích událostí. V rámci první knihy se jedna z věštek zaměřuje i na smrt Jana Křtitele v kontextu jeho kazatelské činnosti: „Avšak až jakýsi hlas 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, očarovaný úpůsobem krásné tanečnice – toť odplata její“ (DUS 2007: 374). Oproti tradicionalistické verzi, v níž Salome vystupuje jako matčin prostředek, je tanečnice, Salome, popisována jako osoba, která na Křtitelovi žádá odplatu, a tedy aktivní činitel příběhu (jak bylo rozvíjeno zejména v 19. století).

žánrem, ze kterého její reprezentace vychází, a to zejména v návaznosti na teologické práce.

Jedním z prvních autorů, kteří se příběhu o stětí Jana Křtitele věnovali již v prvních staletích, je Josephus Flavius, který jej popisuje v díle *Iúdaiké archaiologiá* (Židovské starožitnosti, 93–94). Příběh zasazuje do kontextu dějin rodu Herodů a podobně jako v evangeliích je líčen z popisné historiografické perspektivy bez subjektivní interpretace jednotlivých aktérů. Stručná zmínka v 18. knize⁶ však nese pro možné reprezentace Salome důležité prvenství: k Salome je poprvé odkazováno jejím jménem⁷ a ne pouze pokrevním příbuzenstvím (jako k dceři Herodiady).

Podobným způsobem je příběh popisován i otcem církevní historiografie Eusebiem Pamphilim, který jej uvádí v kapitole *Svědectví o Janu Křtiteli a Kristu v Církevní historii*. Eusebios zde mimo jiné používá metodu charakteristickou pro dobovou historiografii, když odkazuje na své předchůdce, od nichž informace přebírá a parafrázuje je.⁸ S odkazem na Josepha Flavia popisuje s drobnou úpravou i příběh o Janově stětí:

„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,

⁶ „Tento Herod Filip, s jehož manželkou se tetrarcha Herod oženil, a to za života jejího prvního manžela, (...) pro jejichž cizoložné a incestní manželství Jan Křtitel Heroda tetrarchu spravedlivě káral, a kvůli této výtce Salome, dcera Herodiady z prvního manželství s Herodem Filipem, který byl stále naživu, způsobila, že byl nespravedlivě sťat.“ („This Herod-Philip, whose wife Herod the tetrarch had married, and that in her first husband's lifetime (...) for which adulterous and incestuous marriage John the Baptist justly reproved Herod the tetrarch, and for which reproof Salome, the daughter of Herodias by her first husband Herod-Philip, who was still alive, occasioned him to be unjustly beheaded.“) Citováno 12. 1. 2021 z: <https://sacred-texts.com/jud/josephus/ant-18.htm> (kniha 18., kapitola 5, poznámka č. 15).

⁷ V kontextu starověkých dějin Židů jsou pod jménem Salome známy vedle Herodiadiny dcery ještě alespoň další tři významné Salome. První z nich, Salome Alexandra, byla manželkou krále Aristobula a vládla po jeho smrti v letech 76–67 př. n. l. V souvislosti s Novým zákonem jsou pak známy Salome, sestra židovského krále Heroda Velikého, a Marie Salome, matka Jakuba a Jana Zebedeů, která se stala Kristovou následovkyní a je jednou z trojice Marií ve středověkých pašijových scénách.

⁸ Přebírání a parafrázování představovaly jedny ze základních postupů, kterých používala pozdější beletrie při charakteristice Salome: mnohé informace a variace, které se objevily již v nejstarších textech, byly znovu aktualizovány a rozvíjeny v literatuře 19. století.

dříve než vypukne vzpoura a dříve než by se změnou událostí jeho postavení zhoršilo a musil litovat své nerozhodnosti. Pro Herodovo podezření byl Jan v okovech poslán do pevnosti Macherus, a jak bylo řečeno, stát.“

(EUSEBIOS 1988: 22)

Politický přesah a Herodovo manévrování ve složité situaci, kterou navíc ztěžovala i válka s arabským králem (otcem jeho první manželky), se výrazně odráží v hodnocení zainteresovaných postav. Z původních viníků zůstávají pouze Herodes a Herodiada, Salome zcela mizí. Eusebios tím potvrzuje její nevýznamnou roli v příběhu podle hodnocení tehdejší společnosti a zároveň vymezuje druhou výchozí linii charakteristickou pro pozdější literaturu, v níž bude Salomein význam zredukován na minimum.

Synoptická evangelia, *Židovské starožitnosti* Josepha Flavia a Eusebiova *Církevní historie* se pro další staletí staly kánonem, k němuž se autoři v různých typech textů vraceli jako k informačním pramenům. Od dob vrcholného středověku se mezi základní texty k životům svatých a mučedníků přiřadila souhrnná sbírka legend dominikánského mnicha Jakuba de Voragine. Sbíрка vznikla pod názvem *Legenda aurea* v 50. letech 13. století a k datu 29. srpna uvádí *Legendu o stětí Jana Křtitele*. Mezi prameny, ze kterých Voragine čerpá, jsou vedle výše uvedených textů i statě Jana Zlatoústého, Petra Comestora a mnohých dalších. Vedle tradičních informací přináší Voragine zdůvodnění, proč je svátek stětí slaven a jaké byly další osudy aktérů příběhu. Právě varianty možné smrti Heroda, Herodiady a Salome byly v 19. století opakovaně rozpracovávány:

„Někteří říkají, že Herodiada nebyla odsouzena do vyhnanství a nezemřela v něm, ale když držela Janovu hlavu v rukách a s velkým potěšením se jí posmívala, z Božího pokynu jí hlava dýchla do tváře a ona okamžitě zemřela. To se říká obecně, avšak jak bylo řečeno výše, světci v kronikách píší, že spolu s Herodem zemřela ve

vyhnanství způsobem hodným politování, a zdá se, že se toho musíme podržet. 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 Egyptánech, kteří se utopili v Rudém moři, že je pohltila země.“

(VORAGINE 2012: 249)

Legendy o Janu Křtiteli byly od středověku doprovázeny i dalšími typy pramenů, kterými byly především homiletické texty a martyrologia. Formální struktura těchto textů se od legend a starších děl odlišovala. Sdílela s nimi nejčastěji vstupní pasáž, v níž byl popsán příběh s odkazem na teologické práce. Druhá část však již bývala zaměřená na vybrané podněty či situace, které byly interpretovány a následně uváděny jako morální exempla, jež byla nadčasová, a bylo je tak možné směřovat proti aktuálním prohřeškům příslušné společnosti.

Tuto kompozici užívá například mnich Aelfric, jeden z nejvýznamnějších představitelů staroanglické literatury,⁹ teologických a hagiografických textů v 11. století. V interpretační části homilie na den 29. srpna tematizuje tři hříchy, které se udály při příležitosti Herodovy hostiny: v první řadě se jednalo o bezbožnou oslavu narozenin, na níž byl zatančen hříšný tanec dívky, doprovázený troufalým slibem otce. Kritika je téměř výlučně směřována na Heroda. Společný jmenovatel všech tří hříchů pak spatřuje v nedostatku pokory. Oproti legendám se Aelfric neomezuje pouze na popsání hříchů a jejich komentář, ale uvádí i příklady, jak mělo vypadat správné řešení situace. V Herodově případě zdůrazňuje, že tetrarcha byl sice vázán svým slibem (který v první řadě vůbec neměl skládat), v případě smrti Jana Křtitele však šlo o jeho osobní zájem. Aelfric se tím připojuje k výkladové linii, která zdůrazňuje společný zájem Heroda a Herodiady na smrti proroka, přičemž uvádí, že pokud by Salome žádala o hlavu kohokoli jiného, Herodes by odmítl slib splnit (AELFRIC 1844: 481). V Aelfricově interpretaci příběhu o stětí se objevuje i

⁹ Podrobněji k Aelfricovi viz například: https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%86lfric_of_Eynsham (citováno 10. 1. 2021).

oblíbený a v 19. století rozpracovávaný motiv negativního ženství, na základě něhož jsou podle jeho mínění „zlé ženy“ horší než lité šelmy (AELFRIC 1844: 489). Toto tvrzení zároveň opírá o příklady osudových žen ze Starého zákona.¹⁰

Podobně jako u Aelfrica jsou viníci příběhu o stětí interpretováni i v martyrologiu Johna Foxe (1516/17–1587). V kapitole věnované mučednické smrti Jana Křtitele se zaměřuje na tanec Salome a jeho význam. Oproti Aelfricovi však uvádí i dobový význam tance v židovské společnosti:

„Takové tance byly předváděny najatými ženami, které je studovaly a předváděly jako svou profesi. Ve vyšších kruzích nebyl v rozkošnických dobách Římského impéria amatérský tanec ničím neobvyklým. V Herodově době byl ale mimořádně výjimečný a téměř neslýchaný; a proto blahosklonnost Salome, která dobrovolně, na počest výročí monarchových narozenin, předvedla spletitý tanec v salonech Machaerútu (**ačkoli byla v té době ještě dítě, jak někteří předpokládají, nicméně to byla princezna**), byla pociťována jako kompliment, který zasloužil nejvyšší ocenění. Herodes je bez zaváhání udělil.“¹¹

(FOXÉ 1848: 120–121)

Salomeina role tedy neprochází výraznou proměnou, i Foxe dovětkem k popisu tance uvádí, že vina za veřejné vystoupení a vyslovení přání nepadá na její hlavu, ale je vinou Herodiady. Kritice je podroben i Herodes za naplnění slibu: u něj je

¹⁰ Pro názornost svého tvrzení, že ženy jsou mnohdy horší než divoká zvířata, vedle sebe Aelfric staví zázračná přežití proroků Daniela a Jonáše mezi lvy a v břiše velryby, oproti nim staví činy Jezabel a Dalily jako příkladů nebezpečných a škodících žen.

¹¹ „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.”

však vedle slabosti (způsobené strachem ze zrušení slibu před předními muži své říše) poukázáno i na jeho lítost nad smrtí proroka. Důležitým rysem pro interpretaci Salome je poznámka, kterou Foxe uvádí jako dodatek v závorce: tanečníci totiž i nadále chápe jako dítě a obžaloba je směřována na její rodiče.

Podobně jako v martyrologiích byla životu a smrti Jana Křtitele věnována pozornost i v homiletických textech (v rámci svátečních postil). Zaměříme-li se například na postily dostupné v českém prostředí,¹² můžeme od 14. století rozlišit celkem pět základních způsobů reflexe postavy Jana Křtitele. Příkladem prvního přístupu jsou sbírky vzniklé od konce 14. století. Pro tyto sváteční postily je charakteristické, že se zaměřují především na život Ježíše Krista a Panny Marie a Janu Křtiteli je věnována pozornost pouze ve vztahu k jeho roli jako Předchůdci (např. postila mistra Jana Husa, Tomáše Štítného ze Štítného a Jana Rokycany). První kázání na den svatého Jana Křtitele se v postilách objevovala od 16. století, kdy byl Jan nejprve připomínán v den svého narození. Kázání bylo koncipováno nejčastěji do dvou částí: v první byly citovány verše 57–80 z Lukášova evangelia, které popisují Janovo narození a zázraky s ním spojené. V druhé části následoval výklad těchto veršů. Tímto způsobem k příběhu o Janu Křtiteli přistupovali ve svých postilách například Johannes Hoffmeister, Christian Langhassen nebo Vojtěch Šebestián Scipio–Berlička. Od 17. století se souběžně objevovala také kázání, která shrnovala celý Janův život od narození až po mučednickou smrt. Kázání bylo čteno na den jeho narození (např. postila Václava Matěje Šteyera), nebo mohlo být rozděleno na dvě části, jak tomu bylo například v postile Daniela Sartorya, v níž je druhé kázání čteno na den Janova stětí.¹³

Poslední dva přístupy k oslavě Jana Křtitele v postilách byly ovlivněny beatifikací a následnou kanonizací českého světce Jana Nepomuckého. Nepomucenského kult se v českých zemích rozvíjel od poloviny 17. století a vyvrcholil roku 1729, kdy byl na základě kanonizační buly *Christus Dominus* papeže

¹² V následující části budeme vycházet z analýzy přibližně dvou desítek postil (viz seznam použité literatury), které naznačují hlavní trendy, kterými se pojetí příběhu o stětí Jana Křtitele mohlo v tomto typu pramene ubírat.

¹³ Kázání oslavující stětí Jana Křtitele je zaměřeno především na téma smrti proroků a mučedníků. V případě Janovy mučednické smrti je uvedena pouze okrajová zmínka, že byl sťat mečem kvůli Herodovi. Kontext Janova stětí zcela chybí.

Benedikta XIII. Jan Nepomucký prohlášen za svatého. Postupné šíření kultu¹⁴ se odrazilo i v koncepci svátečních kázání, v nichž byl Jan Nepomucký svým osudem přirovnáván k Janu Křtiteli. V polovině 18. století dokládá tento trend například postila Antonína Koniáše, v níž jsou zastoupeni oba světci. Na počátku 19. století byla z postil postupně vypuštěna kázání na den svatého Jana Křtitele a byla zcela nahrazena kázáním na den svatého Jana Nepomuckého. Zároveň se však změnila i struktura tohoto kázání, které bylo nově vystavěno na srovnání Jana Křtitele a Jana Nepomuckého, zároveň však zdůrazňovala význam Jana Nepomuckého jako českého zemského světce, čímž autoři postil apelovali na dobové vlastenecké citění (např. postila Matěje Josefa Sychry a Vincence Zahradníka).

Biblický výklad příběhu o stětí Jana Křtitele, v němž Salome vystupuje v roli matčina „prostředku“, jímž chce její matka dosáhnout Janovy smrti, pokračoval i v 19. století, kdy se v beletrii postupně proměňoval pod vlivem změn ve společnosti. Zároveň však i nadále představoval jednu z krajních reprezentací Salome, na niž umění 19. století navázalo novými výklady příběhu.

¹⁴ Kult Jana Nepomuckého vyvrcholil v českých zemích před polovinou 18. století. Ačkoli byl Nepomucký především zemským patronem, jeho kult byl rozšířen i do dalších evropských zemí, a to především do dnešního Rakouska, kde se stal Jan Nepomucký světcem osobního okruhu Habsburků. Velké oblibě se kult těšil i v Bavorsku, kde byl Janu Nepomuckému zasvěcen chrám bratří Asamů v Mníchově. Do Francie se kult dostal díky působení polského krále Stanislava Leszczyňského, jehož dcera Marie byla provdána za francouzského krále. Na Apeninský a Pyrenejský poloostrov se kult rozšířil především díky působení církevních řádů, přičemž v Římě byl centrem nepomuckého kult (pod označením Santo del ponto, Svatý z mostu) kostel S. Lorenzo in Lucina.

Podoby Salome ve výtvarném umění

Umělecká reprezentace Salome a dalších postav z příběhu o stětí Jana Křtitele byla v 19. století ovlivněna staršími výtvarnými reprezentacemi příběhu, které pocházely již z období středověku a raného novověku. Oblíbenost příběhu byla v tehdejší evropské společnosti dána postavením Jana Křtitele jako jednoho z nejvýznamnějších křesťanských světců. Vedle církevních textů, kterým se budeme věnovat v následující kapitole, se jednalo od 14. století i o výtvarná díla, která bývala nejprve součástí církevních památek a vyskytovala se především v oblasti dnešní Itálie a soudobého Zaalpí. Pro výtvarná zpracování příběhu o stětí Jana Křtitele je již od období vrcholného středověku příznačné, že je kladen důraz na „vyprávění“ příběhu, čehož bylo docíleno spojením několika po sobě jdoucích scén v celku jednoho obrazu (a vytvořením tzv. *piktoriálního narativu*). Pro větší přehlednost následujícího výkladu použijeme jako východisko teorii rakouského kunsthistorika Franze Wickhoffa, který v posledních letech 19. století zkoumal možnosti rozlišování stylů výtvarného umění. Ve studii k redakci *Weiner Genesis* (Vídeňské Genesis)¹⁵ vymezil tři základní zobrazovací styly, které tvoří základ jednotlivých uměleckých směrů. Jednalo se o styl zvýrazňující (*die distinguierende Erzählungsweise*), sekvenciální (*die kontinuierende Erzählungsweise*) a shrnující (*die komplettierende Erzählungsweise*).¹⁶ Každý styl byl přitom charakteristický množstvím vyobrazených scén a opakováním postav. Nejstarším z těchto stylů je styl shrnující, který byl užíván již v antickém umění. Podstatou tohoto zobrazení bylo propojení dvou a více scén, ovšem za podmínky, že se v nich žádná postava neopakovala. Pokud se postavy v jednotlivých scénách opakovaly, jednalo se o styl sekvenciální, který užíval například Michelangelo a jeho následovníci. Poslední zobrazovací styl se rozvinul v pozdní renesanci a je spojován s portrétním uměním.

¹⁵ *Vídeňská Genesis* je ilustrovaný rukopis První knihy Mojžíšovy z první poloviny 6. století, který se nachází ve sbírkách Österreichische Nationalbibliothek. Jedná se o nejstarší dobře dochovaný iluminovaný rukopis svého druhu.

¹⁶ Překlady původních německých názvů zobrazovacích stylů do češtiny jsou přejaty ze studie Alice Jedličkové „Perseus osvobodil Andromedu nebo Osvobození Andromedy? K transmedialitě vyprávění ve slovesném a výtvarném umění“ (JEDLIČKOVÁ 2008).

Základním rysem zvýrazňujícího stylu je vyzdvižení jediné ikonické scény příběhu. Tento styl se postupně prosazoval a od 16. století prakticky nahradil zbývající zobrazovací styly.

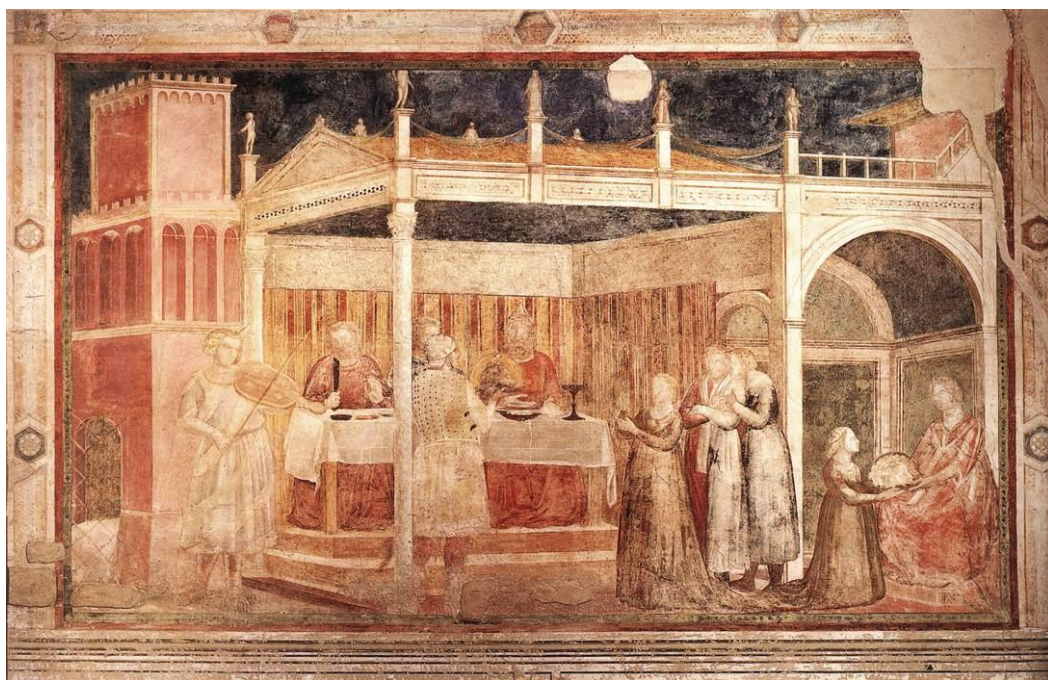
Mezi nejstarší dochované památky znázorňující smrt Jana Křtitele patří freska Giotto di Bondone, která se nachází v bazilice Santa Croce ve Florencii. Na zdech kaple Peruzziů se jsou zachyceny výjevy ze života Jana Křtitele,¹⁷ zakončené freskou *Hostina Herodova* (1315). Scéna je vyobrazena v sekvenciálním stylu a zachycuje stavbu o dvou oddělených místnostech. V první (levé) scéně se odehrává Herodova hostina, na níž Salome přebírá mísu s hlavou Jana Křtitele, a ve druhé (pravé) scéně ji předává matce. Ve svém díle Giotto propojil novou formu zobrazování (užití perspektivy) s doznívajícím způsobem ztvárnění postav, které nesou i nadále rysy příznačné pro gotické vyobrazení.¹⁸ Na Giottově fresce je zároveň do středu výjevu (tedy na nejdůležitější místo) umístěna Janova uťatá hlava na podnose, což potvrzuje, že chtěl Giotto primárně zobrazit Janovu mučednickou smrt. V průběhu následujících staletí je toto místo postupně postoupeno Salome, která je tak stavěna do role hybatele událostí, jež vedly k prorokově smrti, případně je vyzdvižena její podoba jako osudové ženy.

Téměř totožnou kompozici scén a postav použil na fresce *Herodův banquet* (1387–88) Lorenzo Monaco, který byl Giottoovým celoživotním dílem výrazně ovlivněn. Základní rozdíl mezi oběma malbami spočívá ve způsobu oddělení jednotlivých scén. Zatímco Giottoovy postavy částmi svých těl překračují hranici mezi místnostmi, Monacovy scény jsou zřetelně odděleny a postavy do hranic

¹⁷ Freska v kapli Peruzziů v kostele Santa Croce sestává z celkem čtyř scén ze života Jana Křtitele, které jsou vertikálně strukturované. První výjev zachycuje scénu zvěstování Janova narození Zachariášovi, prostřední dvoupanel tematizuje Janovo narození a jeho pojmenování a poslední panel zachycuje zmiňovanou Janovu smrt během Herodovy narozeninové oslavy. Obecně je tedy pozornost zaměřena pouze na klíčové momenty spojené s životem Jana Křtitele, nezávisle na Ježíši Kristovi (což se projevuje zejména v absenci scény, v níž Jan Křtitel křtí Ježíše Krista v Jordánu, což je jedna z primárních scén, která se objevuje na nejstarších vyobrazeních v rámci sakrálních památek).

¹⁸ Jak poukazuje Stephen Farthing či E. H. Gombrich, Giottovo zobrazení postav úzce navazovalo na středověký způsob jejich znázornění, a to odklonem od ploché či dvourozměrné byzantské tradice (FARTHING 2012: 118) směrem k jejich perspektivnímu zobrazení. Na rozdíl od pozdějšího renesančního znázorňování postav však i nadále Giottoovy postavy reflektují schematické (až geometrické) proporce vlastní středověkému zobrazování (podrobněji k proporční teorii v zobrazování postav viz PANOFSKY 2013).

nezasahují. I v Monacově případě se jedná o malbu v sekvenciálním stylu, na níž je jedinou opakující se postavou Salome.



Obr. 1 GIOTTO di Bondone. *Scény z života sv. Jana Křtitele. 3. Herodova hostina* [freska, c. 1315]. Florencie: Santa Croce.

Znázornění příběhu o stětí Jana Křtitele nebylo spjato pouze s freskami, které byly součástí církevních památek. Působivým příkladem sochařského znázornění tohoto příběhu je jeho provedení na křtitelnici v baptisteriu katedrály v Sieně,¹⁹ jehož autorem je florentský mistr Donatello. Jak vyzvedl například E. H. Gombrich, toto zpracování Herodovy hostiny bylo inovativní v řadě aspektů, které se vymykaly dobovým zvyklostem v kontextu doznívajícího gotického umění, které bylo zvyklé na „jasné a půvabné vyprávění“ (GOMBRICH 1992: 186). Zdůrazňuje přitom, že Donatellovo pojetí „nevykazuje touhu vytvořit uspořádaný a půvabný celek, spíše snad dojem náhlého zmatku. (...) Donatellovy postavy jsou v pohybech

¹⁹ Výjevy na křtitelnici v sienském baptisteriu pocházejí z let 1427–1429. Vedle Donatellova znázornění poslední scény Křtitelova života, *Herodovy hostiny* (1427) sestává křtitelnice z dalších pěti panelů vyvedených předními dobovými umělci. Ty konkrétně znázorňují zvěstování Janova narození Zachariášovi (Jacopo della Quercia; 1428–29), jeho narození (Giovanni di Turino; 1427), Křtitelovo kázání (Giovanni di Turino; 1427), křest Ježíše Krista (Ghiberti; 1427) a Janovo zatčení (Ghiberti a Giuliano di Ser Andrea; 1427).

hrubé a hranaté. Gesta jsou prudká a není zde žádná snaha zmírnit hrůzu příběhu. Donatellův výjev musel jeho vrstevníkům připadat až neskutečně živý“ (GOMBRICH 1992: 186–187). Působnost výjevu je umocněna i strukturováním prostoru, v němž se scéna spojená s Janovou smrtí odehrává. Výrazněji než u Giotta či Monaca je důraz položen na perspektivní řazení jednotlivých místností na výjevu. Hlavní scéna se odehrává v jeho popředí a vystupuje v ní Salome, jež zrovna dotančila, Herodes, zděšený z Křtitelovy hlavy, jež je mu přednesena na míse, Herodiady a doprovodných postav, které na zvrát událostí reagují. V perspektivně dále řazených scénách můžeme následně sledovat hudebníky, místnost s do římské podoby stylizovanými postavami (GOMBRICH 1992: 187) a schodiště. Jedinou postavou (či objektem), který se podle zásad sekvenciálního stylu na výjevu opakuje, není jako v jiných případech Salome, ale hlava Jana Křitele na míse, čímž je opět zdůrazněna přetrvávající pozornost zaměřená na proroka a jeho mučednickou smrt.

Dříve avizované proměny ústřední postavy se od 15. století výrazně promítají i do názvů jednotlivých děl. Zatímco nejstarší výtvarné památky jsou součástí cyklů o životě Jana Křitele, a scény tematizující jeho smrt jsou proto nejčastěji pojmenovány jako Herodova hostina, v dalších staletích začíná být scéna konkretizována a do názvů jednotlivých uměleckých aktualizací se dostává i jméno tanečnice.²⁰

Na uvedené umělce navázali v období renesance mnozí malíři spojení nejčastěji s okruhem florentské školy,²¹ v jejichž dílech došlo postupně ke zrušení hranice mezi jednotlivými scénami. I nadále se v jejich pojetí jednalo o sekvenciální

²⁰ Souběžně s proměnou názvu je Salome přesunuta i do středu výjevu. V období renesance a novověku je název zaměřen na popsání konkrétní scény příběhu, která je na obraze zachycena (nejčastěji *Tanec Salome před Herodem*, *Salome s hlavou Jana Křitele*, *Salome přebírající hlavu Jana Křitele* apod.). Od konce renesance však začíná být popisný název díla nahrazován pouze identifikací postavy, které měla implikovat příběh o stětí. Většina děl je tak i v 19. století pojmenována zjednodušeně jako *Salome*.

²¹ „Florentskou malířskou školou“ chápeme umělce působící ve Florencii v období mezi Giottem a Michelangelem. Umělci této školy byli na rozdíl od například „benátské školy“ zaměřeni nejen na malířství, ale jejich tvorba se zahrnovala i sochařství, architekturu, básnictví či vědu. I z tohoto důvodu je komplikované sledovat kontinuální vývoj „florentské školy“ a jejich tvorba je výrazně individuálnějšího charakteru. Obecně však pro představitele této školy, mezi něž kromě již zmíněného Giotta a Michelangela patřili například Masaccio, Fra Angelico, Paolo Ucello, Fra Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Leonardo da Vinci či Sandro Botticelli, zůstávalo hlavním rysem vyzvednutí formy uměleckého díla (například ve srovnání s benátským zaměřením se na působnost barev). Podrobněji viz například BERENSON 1904.

styl, jenž opakuje postavy, pouze s tou změnou, že se aktéři výjevu pohybují v jediné místnosti a nedochází k prostorovému odlišování jednotlivých scén příběhu. Tímto způsobem prostorového uspořádání je scéna stětí Jana Křtitele ztvárněna i v dílech předních umělců italské renesance: Fra Filippa Lippiho a Bennoza Gozzoliho. U obou umělců je výjev situován do sálu, kde se Salome pohybuje mezi diváky.

Freska Fra Filippa Lippiho *Herodův banquet* (1452–65) pracuje při ztvárnění Herodovy hostiny s barevným odlišením centrální (titulní) scény a scén doprovodných. Jasnými barvami vyvedená scéna tance Salome před Herodem je doplněna další dvojicí scén: Salome přebírající hlavu Jana Křtitele od kata (levá část fresky) a následně při prezentaci uťaté hlavy matce (pravá část fresky). Na okrajových částech výjevu jsou použity tlumenější barvy, vedlejší role těchto částí obrazu je zdůrazněna i postupným rozplýváním kontur postav a předmětů (které jsou v mnohých případech vykresleny pouze v tónech šedi). Pro trojici scén je navíc příznačné jejich lineární řazení.



Obr. 2 LIPPI, Fra Filippo. *Herodova hostina* [freska, 1452–65]. Prato: Duomo.

Piktoriální narativ Bennoza Gozzoliho (*Tanec Salome*, 1461–62) zastupuje druhý možný způsob řazení scén, a to řazení perspektivní. Příběh je „vyprávěn“ od titulního výjevu tance Salome před Herodem, který je umístěn v přední pravé části

obrazu, a odvíjí se směrem dozadu, následován scénou stětí Jana Křtitele ve vězení (levá část obrazu) a zakončen předáním jeho hlavy Herodiadě (nejzadnější scéna uprostřed). Pro Gozzoliho obraz je rovněž příznačné nové ztvárnění Salome, která je (podobně jako u Lippiho) zachycena v pohybu, čímž se liší od dřívějšího statického zobrazení tance.²²

Díla Giotta, Fra Filippa Lippiho, Benozza Gozzoliho a dalších umělců zastupují první ze stylů výtvarného umění – styl sekvenciální. Specifickým příkladem je obraz Domenica Ghirlandaia *Herodův banket* (1486–1490), na němž je zobrazen příběh o stětí v narativní zkratce: Salome stále tančí před Herodem (což implikuje, že ještě nevyslovila své přání), navzdory tomu je již na podnose přinesena Janova utatá hlava. Obecně se tedy jedná o splnutí dvou po sobě následujících scén. Ghirlandaiův obraz je proto příkladem stylu shrnujícího (postavy se na výjevu neopakují).²³



Obr. 3 GOZZOLI, Benozzo. *Tanec Salome* [tempera na panelu, 1461–62]. 23,8x34,3 cm. Washington: National Gallery of Art.

²² Na změny v zobrazování pohybu ve výtvarných dílech florentské školy poukazuje v monografii *The Florentine Painters of the Renaissance* (1896) Bernhard Berenson. Odlišuje přitom v kontextu děl druhé poloviny 15. století jeho zachycení ve smyslu „movement“ (tedy reálné znázornění pohybu za uvědomění si jeho dynamiky) od dříve užívaného zobrazení jako „motion“ (změna umístění postav). Více viz BERENSON 1904: 60n.

²³ Stejným způsobem ztvárnil v několika variantách příběh o stětí například Giovanni di Paolo.

S rozvojem portrétního umění v období renesance byla postupně zdůrazněna jediná scéna z příběhu, která zbylé události implikovala. Za použití zvýrazňujícího stylu zpracovalo příběh několik pozdně renesančních italských umělců, mezi nimi například Andrea Solari a Bernardino Luini z milánské školy.²⁴ Oba tito malíři ztvárnili scénu, v níž Salome přebírá od kata hlavu Jana Křtitele. V jejich dílech se objevují dva nové trendy, které byly užívány i v pozdějších letech: oba malíři stejnou scénu zpracovali na více než jednou obraze a základním rozlišovacím kritériem se pro charakteristiku Salome stal její pohled (a to konkrétně jeho směřování při přebírání Janovy hlavy od kata). Ve všech čtyřech Luiniho obrazech²⁵ Salome odvrací svůj pohled od Janovy hlavy, kterou jí kat (znázorněný jako postava či jako ruka vystupující z okraje obrazu) pokládá na mísu. Odvrácení pohledu implikuje odmítavé postoje Salome k událostem, jichž je součástí. Do kontrastu se však tyto postoje dostávají se Salomeiným úsměvem na třech z těchto vyobrazení.²⁶ Naopak Salome Andrea Solariho již směřuje svůj

²⁴ „Milánská malířská škola“ představovala jednu z méně významných italských škol, z níž primárně nepocházel žádný z výrazných renesančních umělců. Podobně jako byl pro „benátskou“ školu příznačný akcent na barevnost a pro školu „florentskou“ na formu, díla milánských umělců byla od 15. století spojována s akcentací krásy postav („prettiness“; BERENSON 1907a: 93n). Tu přitom Bernhard Berenson interpretuje jako „kvalitu, kterou přisuzujeme viditelným věcem, když si uvědomíme, že jsou pro život prospěšné. Ve figurálním umění je tato kvalita výsledkem dokonalé harmonie mezi taktilními hodnotami (nebo formou) a pohybem“ („quality we ascribe to things visible, when we realise that they are life-enhancing. In the figure arts that quality is the offspring of a perfect harmony between tactile values (or form) and movement“; BERENSON 1907a: 94). Tyto rysy se projevují v dílech řady umělců z „milánské školy“, z nichž můžeme vedle Luiniho a Solariho jmenovat například Gianpietrina, Predise, Ambrogia Borgognone či Cesare da Sesto. Více viz například BERENSON 1907a.

²⁵ *Salome* (1527–31), *Salome s hlavou svatého Jana Křtitele* (1515–25), *Salome přebírající hlavu svatého Jana Křtitele* (1. polovina 16. století), *Dcera Herodiady* (1. polovina 16. století).

²⁶ Kontrast úsměvu a odvráceného pohledu se stal předmětem interpretační ekfráze v básni „A Picture of Herodias’s Daughter by Luini“ (Obraz dcery Herodiady od Luiniho, 1884) Aubreyho de Vere. Oproti tradiční ekfrázi, která se v první fázi zaměřuje na popis uměleckého díla a v druhé části obraz interpretuje, se de Vereho báseň omezuje pouze na interpretaci obrazu. První dvě strofy shrnují příběh stětí a odsuzují Salome za její čin, na význam jejího pohledu a úsměvu se zaměřuje zbytek básně: „Ach, sluncejasná tváří, jejíž křehký úsměv / je studený jako sluneční paprsky lesknoucí se na ledu! / Ach, rty tak sladké, zároveň tak tvrdé! / Ach, duše tak planá dokonce i pro neřest! / Marnosti třpytící se maska! Tyto oči, / paprsky se z nich ztratily, / třebaže v červeném přehození zde leží / odměna pro tanečnici – prorokova hlava“ (VERE 1884: 346).

(„Ah, sunbright face whose brittle smile / Is cold as sunbeams flashed on ice! / Ah, lips how sweet yet hard the while! / Ah, soul too barren even for vice! / Vanity’s glittering mask! Those eyes / No beam the less around them shed / Albeit in that red scarf there lies / The dancer’s meed --- the prophet’s head.“)

pohled na Janovu uťatou hlavu, což můžeme interpretovat jako její souhlas s prorokovou smrtí.

Obliba příběhu o stětí Jana Křtitele nebyla výsadou pouze italského regionu. Výrazné zastoupení získala i v Zaalpí, konkrétně v dílech vlámských umělců a umělců dnešního Německa. Mezi přední zaalpské umělce patřili v této souvislosti Rogier van der Weyden, Hans Memling a Lucas Cranach Starší. Rogier van der Weyden²⁷ zpracoval život Jana Křtitele na oltářním obraze, který znázorňuje tři ikonické scény Janova života: narození Jana Křtitele (levé křídlo), křest Ježíše Krista (středová část) a Janovo stětí (pravé křídlo). V popředí posledního výjevu stojí Salome s katem a oba se odvrací od Janova bezvládného těla a hlavy. V pozadí je následně zobrazena scéna, v níž Salome prezentuje na hostině Janovu hlavu královskému páru. Weyden navíc dvojici scén doprovází kontextem celého příběhu o stětí Jana Křtitele, když výjev na křídle oltářního obrazu zasazuje do stylizovaného gotického portálu, na jehož okraji znázorňuje dalších šest předcházejících scén z prorokova života. Zobrazení kata a Salome se vyznačuje klasickými rysy zaalpské renesance (především oděvem a fyziologií postav),²⁸ oproti italské renesanci je dílo příznačné i způsobem zobrazení kata. Zatímco jižní renesance vyobrazuje tuto postavu v duchu módních trendů vyšší společenské vrstvy a teprve v 16. století začíná reprezentaci kata připodobňovat jeho statutu bezectného člověka,²⁹ zaalpská renesance prezentuje ikonickým způsobem toto společenské postavení již v polovině 15. století, čehož dociluje charakteristickou délkou (respektive krátkostí) nohavic jeho kalhot. Podobným způsobem postavu kata znázornil o půlstoletí později na obraze tematizujícím stětí Jana Křtitele i Lucas Cranach Starší.

Oltářní obraz Hanse Memlinga se skladbou scén od Weydenova vyobrazení odlišuje, a to zejména tím, že vedle Jana Křtitele (jemuž je věnováno levé křídlo obrazu) jsou oslavováni ještě další dva světcí: na pravém křídle oltáře je vyobrazen Jan Evangelista a v prostřední části je zachycen mystický sňatek svaté Kateřiny.

²⁷ Autorství výjevu na oltáři není jednoznačné, na značení obrazu v muzeu Städel ve Frankfurtu nad Mohanem, kde je oltář vystaven, je jako autor uveden blíže neurčený „nizozemský mistr“ doplněný poznámkou jako pokračovatel „po Rogieru van der Weydenovi“.

²⁸ Podrobněji k zaalpské módě a jejím proměnám viz například KYBALOVÁ 1996.

²⁹ Podrobněji k nahlížení kata jako bezectného člověka viz například DÜLMEN 2003.

Uspořádání scén k oslavě stětí Jana Křtitele se blíží van der Weydenovu pojetí. V popředí je vyobrazena scéna stětí, v níž Salome přebírá od kata hlavu Jana Křtitele. Scéna, která se nachází v pozadí, se však liší; zatímco van der Weyden připojuje scénu následnou (tedy prezentaci hlavy na hostině), Memling vyobrazuje scénu, jež předcházela. S ohledem na absenci hlavy se tedy jedná o scénu, v níž Salome žádá o Janovu smrt.



Obr. 4 WEYDEN, Rogier van der. *Pravé křídlo oltáře sv. Jana* [olej na dubovém panelu, 1455–60]. 77 x 48 cm. Frankfurt nad Mohanem: Städel.



Obr. 5 MEMLING, Hans. *Levé křídlo oltáře sv. Jana Křtitele* [olej na dubovém panelu, 1474–79]. 176 x 78,9 cm. Bruges: Memlingmuseum.

Posledním z trojice uvedených zaalpských malířů je Lucas Cranach starší, který se k příběhu o stětí podobně jako Solari nebo Luini opakovaně vracel.³⁰

³⁰ Pro tvorbu Lucase Cranacha staršího (a jeho dílnu) je vedle opakovaného znázornění Salome příznačné, že většina ženských postav má podobný (ačkoli individualizovaný) vzhled a v mnoha případech jsou jednotlivé výjevy rozlišitelné pouze doprovodnými atributy. Jako příklad můžeme

Salome zachytil alespoň na sedmi obrazech, které postupně znázorňovaly scénu Janova stětí, prezentaci hlavy na hostině a nejčastěji v různých podobách Salome s hlavou Křtitele na míse. Pro většinu obrazů je charakteristické, že Cranach detailně zachycuje soudobou zaalpskou módu se všemi šperky a doplňky a umísťuje své postavy do blíže neurčených interiérů. Této koncepci se vymyká obraz *Stětí Jana Křtitele* (1515), na němž je titulní scéna situována do volné přírody,³¹ kde je Jan sťat za přihlížení zástupu rytířů a dvorních dam.



Obr. 6 CRANACH, Lucas starší. *Stětí Jana Křtitele* [olej, tempera na lipovém dřevě, 1515]. 85 x 58 cm. Kroměříž: Arcibiskupský palác.

Obr. 7 CRANACH, Lucas starší. *Salome* [olej na topolovém panelu, c. 1530]. Budapešť: Szépművészeti Múzeum.

uvést různá provedení Salome, Judyty, Lukrécie, Venuše či jiných postav, které byly – jak poukazuje například José Pijoan – na počátku 16. století Cranachovou dílnou ve Wittenberku produkovány doslova masově (během několika let vzniklo přes 30 těchto obrazů). Kromě reflexe zaalpské módy zároveň dodrážely Cranachův postupný odklon od čistě náboženského zobrazení, které vyvrcholilo podle Pijoana roku 1525 obrazem Svatá Máří Magdaléna s nádobkou na voňavku, v jejímž zobrazení (bohatý dvorský oděv, afektovaný postoj, idylická krajina v pozadí) dochází k absolutnímu rozporu s námětem díla (PIJOAN 1983: 336).

³¹ Zasazení výjevu stětí Jana Křtitele do volné přírody koresponduje s Cranachovou rolí jako jedné ze zakládajících osobností podunajské školy, jejíž umělci se „pokoušeli zachytit krajinu v celé její velkoleposti pomocí odpovídajících barev a formy, začlenit do ní organicky lidské postavy a podat tento celek s přepjatou patetičností nebo lyrickostí legendy“ (PIJOAN 1983: 331).

Jedním ze společných rysů všech dosud uvedených podob Salome je vedle příslušnosti k určité malířské škole také absence historismu, která je patrná zejména v oděvu postav. Pro umění do poloviny 19. století bylo charakteristické, že po vzoru Raffaela byl důraz kladen na harmonické zobrazení a krásu, kterým byla dána přednost před historickou věrností. Ve výsledku tak jednotlivé reprezentace Salome reflektují dobové módní zvyklosti daných regionů a jejich představu o „kráse“. Zatímco u Giotta (tedy v pre-Raffaelově období) je patrná schematizace při zobrazování lidských postav vlastní gotickému umění, již u Gozzoliho a dalších renesančních malířů můžeme sledovat postupné proměny: Salome, která byla nejdříve oblečena do jednoduchých dobových šatů, je následně zobrazována v souladu s vývojem módy do šatů o dvou vrstvách, které byly podle dobových zvyklostí dále upravovány.³² Součástí Salomeina oděvu byly v pozdní renesanci taktéž bohaté doplňky, šperky a dobový účes,³³ které kopírovaly lokální módní trendy a představy o ideální kráse. Proč bylo ignorováno časové zařazení příběhu, není zcela zřejmé. S odkazem na řeckou tradici se pro italské prostředí touto otázkou ve vztahu k reflexi minulosti zabýval například Peter Burke, který vyzvedl, že „Řekové věřili, že známé může být jen to, co je neměnné. Věřili, že lidská povaha byla vždy stejná, že minulost měla tendenci se opakovat“ (BURKE 1969: 138). Ke změně tohoto přístupu došlo až v polovině 19. století, v němž se historismus vrátil do výtvarného umění díky působení bratrstva Prerafaelitů.

Druhým zásadním rysem byla pro správnou identifikaci Salome (a to především ve zvýrazňujícím zobrazovacím stylu) v návaznosti na středověké umění přítomnost dvou atributů, na základě kterých bylo možné určit její totožnost. Jednalo se o uťatou hlavu a o podnos (či mísu). V období renesance se v podobném zpracování objevovala i Judita z deuterokanonických knih, která se Salome sdílela

³² Svrchní část oděvu byla od vrcholné renesance tvořena dvěma viditelnými vrstvami (do této doby byl ženský oděv složen taktéž ze dvou vrstev, přičemž spodní šaty nebyly viditelné). V průběhu renesance se spodní vrstva transformovala v košili nebo jí podobnou část oděvu, svrchní část byla doplněna šněrováním, propasováním či prostřihy. Výraznou proměnou prošla i podoba rukávů. Svrchní část oděvu byla postupně zdobena krajkami, stuhami či šperky (KYBALOVÁ 1996).

³³ Původně jednoduchý účes byl vystřídán propracovanějšími variantami, výrazně se přitom odlišily účesy italské a zaalpské renesance, a to zejména v dílech vlámských umělců. Předpokladem dokonalé ženské krásy byla totiž v Zaalpi symetrická podoba obličeje, jíž se docílovalo vyholováním vlasů na čele.

jako jeden z ikonických atributů, a to uťatou hlavu. Juditiným druhým atributem byl meč, s nímž stála vojevůdce Holoferna. Pro správnou identifikaci obou postav byl ve starším umění kladen důraz na přítomnost meče nebo mísy, bez nichž mohlo dojít k záměně postav.³⁴ Za příklad možných obtíží při identifikaci zobrazené ženské postavy mohou posloužit vybrané obrazy Lucase Cranacha staršího, jehož Judita a Salome mají téměř totožnou podobu.³⁵

Od konce 16. století se výtvarná reprezentace Salome znovu proměnila. Zatímco středověké a renesanční umění vyprávělo příběh nejčastěji formou piktorálního narativu, pozdější umění se zaměřilo vždy na jedinou scénu,³⁶ která implikovala celý příběh. Podobně jako v pozdní renesanci měl pro interpretaci zásadní význam pohled Salome a jeho směřování. Řada umělců se stejně jako jejich předchůdci k vyobrazení scén z příběhu o stětí opakovaně vracela a zaměřovala se buď na variantní zobrazení stejné scény (Caravaggio), či zpodobnila různé scény příběhu (Peter Paul Rubens, Onorio Marinari, Guido Reni). Mezi nejčastější způsoby vyobrazení Janovy smrti patřily obrazy zachycující Salome v momentě, kdy od kata přebírá Křtitelovu hlavu, a scéna následující, v níž Salome stojí s Janovou hlavou na podnose. Ústřední postavou je v obou typech scén Salome, která je oproti dosavadní kompozici obrazu (převážně v italském regionu) doprovázena téměř vždy dalšími postavami. Nejčastěji se jedná o kata, který pokládá Janovu hlavu na podnos, starou ženu a podle kompozice obrazu případně o další postavy (dvorní dámy, mladého muže, dítě apod.). Většina z nich přitom doplňuje zamýšlenou kompozici navozenou signifikantním pohledem Salome a pohlíží buď na hlavu, nebo na tanečnici a její reakci.³⁷ Tento typ kompozice vytvořil

³⁴ Erwin Panofski poukazuje na obraz Francesca Maffei, jehož ženská postava používá pouze jediný z uvedených atributů, a to hlavu. Není tak možné jednoznačně rozhodnout, zda se jedná o Salome nebo o Juditu.

³⁵ K vizuálnímu srovnání Salome a Judity viz příloha, oddíl I.

³⁶ Omezení na jednu zobrazovanou scénu vycházelo v období baroka především z trendu zobrazování jedné klíčové scény, často v patetickém a působivém zpracování. Historické či biblické scény byly přitom jedním z nejoblíbenějších zobrazovaných námětů (BAUER 2007: 24–29). Na kompozici scén a zpracování jedné vybrané scény z příběhu mělo přitom vliv i použití šerosvitu, který zamezoval případnému propojení více scén.

³⁷ Jak jsme tematizovali již v případě obrazu *Stětí Jana Křtitele* od Lucase Cranach staršího, již od renesance se na obrazech objevovaly na Herodově hostině vedle základní trojice aktérů i další postavy, které výjev doprovázely. Jednalo se nejčastěji o hosty na hostině či o hudebníky, strážce a kata. Podíváme-li se detailněji například na zmiňovaný Cranachův obraz, ve volné přírodě doprovází základní postavy skupina dvorních dam, jež obklopují Salome, a zástup rytířů na koních, kteří jsou situováni za Herodem. Jedná se tak o zobrazení davové scény, v níž jednotlivé

na obraze *Herodova hostina* (1635–38) Peter Paul Rubens. V opulentním barokním vyobrazení zachytil Salome v momentě, kdy prezentuje hlavu Jana Křtitele Herodovi a jeho hostům. Příznačné jsou přitom tři momenty spojené s postavami na obraze. První skupinu postav tvoří Herodes a přihlížející muži, do jejichž výrazu se promítá šok z nastalé situace (a to především pocity odsuzující předmět Salomeina přání). Oproti mužským postavám protikladně reagují postavy ženské, a to nejenom Salome a Herodias, ale i postava služebnice, které směřují svůj pohled na Janovu uťatou hlavu na míse, čímž vyjadřují s úsměvem svůj souhlas s prorokovou mučednickou smrtí. Interpretačním klíčem, který poukazuje na nadřazenost Salome (a potažmo ženských postav) nad Herodem (a obecně mužskými postavami), je postava chlapce v popředí vyobrazení. Chlapec, hledící *en face*, si pohrává a vede psíka. Jejich vzájemný vztah symbolizuje Salomeinu dominanci nad Herodem a shrnuje nastalou vyobrazenou situaci.



Obr. 8 RUBENS, Peter Paul. *Herodova hostina* [olej na plátně, 1633]. 208 x 264 cm. Edinburgh: National Gallery of Scotland.

zobrazené postavy sice vykazují individuální rysy, nejsou však spojeny s žádným dalším významem. V tomto kontextu dochází k posunu v barokním umění, na jehož vyobrazeních příběhu o stětí Jana Křtitele sice pozorujeme doprovodné postavy, které reagují na scénu, jíž jsou přítomny, jednotlivé postavy jsou však alegorizované a jejich použití v kompozici obrazu je příznačné. Není to pochopitelně pravidlem v případě všech umělců, platí to však především pro celné umělce své doby; v našem případě například pro obrazy od Caravaggia či Rubense.

Jak jsme již uvedli na renesančních příkladech, interpretace Salome a jejího vztahu k Janu Křtiteli byla dána směřováním jejího pohledu. V období od konce 16. století se v tomto kontextu plně rozvinuly tři základní podoby Salome. První zachycuje Salome, která od hlavy odhlíží, čímž vyjadřuje svou nevoli se stětím proroka, případně se kriticky staví ke své roli vedoucí ke Křtitelovu stětí. V této podobě ji zobrazili například italští malíři Caravaggio nebo Carlo Dolci. Zbývající podoby Salome nám naopak umožňují interpretovat směřování jejího pohledu jako kladný postoj k událostem, jichž je součástí. V prvním případě Salome pohlíží na uťatou hlavu, v druhé je zobrazena *en face*³⁸ (těmito způsoby zobrazili Salome Caracciolo, Guido Reni či Onorio Marinari).

Do kompozice jednotlivých obrazů se obdobně jako ve vrcholné a pozdní renesanci výrazně promítají i estetické principy konkrétních umělců. Podobně jako v dřívějších staletích nacházíme nejvýrazněji zastoupeny obrazy tematizující Salome a smrt Jana Křtitele v italském regionu,³⁹ a to především u umělců, jejichž působení bylo spojeno s Římem jako jedním z nejvýznamnějších uměleckých center barokní Evropy.⁴⁰ Zde můžeme sledovat dvojí přístup k příběhu o Janově stětí. První z nich zastupují umělci, kteří ve své tvorbě následují ideály vlastní již Raffaelovi a snaží se ve svých dílech zachytit ideální krásu. V této podobě nacházíme Salome zobrazenou například na obrazech Guida Reni, jenž ve svých uměleckých premisách následoval Annibala Carracciho, Raffaelova pokračovatele. O půl století později nacházíme Salome v podobné kompozici i v dílech Onoria

³⁸ Zobrazení Salome *en face* stupňuje její negativní roli v příběhu o stětí Jana Křtitele. Tato podoba byla dále rozvíjena v 19. století, kdy byla charakteristická pro vyobrazení Salome jako *femme fatale*, vyzývající tímto pohledem k uznání jejího dominantního postavení.

³⁹ Oblíbenost scén z biblického příběhu o stětí Jana Křtitele v italském regionu můžeme vyložit na základě několika hypotéz. První z nich je návaznost na starší renesanční umění, v němž byl tento příběh – jak jsme představili výše – oblíbeným námětem, ke kterému se z variantních perspektiv vraceli umělci různých škol. Vedle návaznosti na předchůdce bylo jedním z dalších důležitých kritérií složení dobově oblíbených námětů a obsahů. Zobrazování dějinných či biblických událostí přitom patřilo mezi jeden z nejoblíbenějších dobových námětů (dále se jednalo například o rozvíjející se portrétní umění, zátiší, krajinomalbu či o žánrové obrazy, a to v závislosti na jednotlivých evropských regionech; BAUER 2007: 24–29). Významným faktorem, který ovlivnil atraktivitu jednotlivých námětů v různých evropských regionech byl zároveň vliv reformace, v rámci které v příslušných oblastech výrazně poklesl zájem o zobrazování biblických námětů, které byly spojovány s římským katolicismem. I přes tyto faktory vzešly rozhodující vlivy na barokní umění právě z italského regionu (konkrétně z Říma), z něhož se šířily mimo jiné díky cestám, jež do něj podnikaly řady umělců z jiných regionů Itálie, z Francie, dnešního Německa či Holandska (BAUER 2007: 11).

⁴⁰ Podrobněji k výtvarnému umění první poloviny 17. století viz například GOMBRICH 1992: 316n.

Marinariho či Carla Dolci, v jejichž pojetí je (stejně jako v renesanci) velká pozornost věnována podobě Salome v kontextu dobové barokní módy.



Obr. 9 RENI, Guido. *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele* [olej na plátně, 1630–35]. Řím: Galleria nazionale d'arte antica di palazzo Corsini.

Obr. 10 MARINARI, Onorio. *Salome s hlavou Křtitele* [olej na plátně, c. 1680]. 72 x 57 cm. Budapešť: Szépművészeti Múzeum.

Opačný přístup k zobrazování, který mimo jiné otevřel i nové možnosti pojetí příběhu o stětí Jana Křtitele, představil především Michelangelo da Caravaggio, který dal přednost před zobrazením ideální krásy požadavku na pravdu a v kompozici a stylizaci postav se pokouší o realistické zobrazení. Toho docíloval především specifickým použitím světla,⁴¹ jak můžeme sledovat i na jeho obraze *Salome s hlavou Jana Křtitele* (1607/1610). Podobným způsobem uchopil stejný námět i jeho pokračovatel Giovanni Battista Caracciolo (*Salome*; 1615/1620).

⁴¹ Jak vyzvedl E. H. Gombrich, Caravaggiovo „světlo nepůsobí na tělo tak, aby vypadalo ladně a měkce; je ostré a v kontrastu s hlubokými stíny téměř oslňuje. Ale díky němu je celý zvláštní výjev zdůrazněn s nekompromisní poctivostí, kterou ocenilo jen málo vrstevníků, jež však měla rozhodující vliv na umělce pozdější doby“ (GOMBRICH 1992: 318).



Obr. 11 CARAVAGGIO. *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele* [olejomalba, 1609–10]. 91 x 167 cm. Londýn: National Gallery.



Obr. 12 CARACCILO, Giovanni Battista. *Salome* [olejomalba, 1615–20]. Florencie: Galleria degli Uffizi.

Od 18. do poloviny 19. století zájem o příběh o stětí Jana Křtitele a jeho postavy ve výtvarném umění postupně klesal. Obrazy z tohoto období se navíc začaly odlišovat od dřívějších aktualizací příběhu. Mezi nejznámější vyobrazení patří *Stětí Jana Křtitele* (1733) od Giovanni Battista Tiepola a *Herodias* (1843) Paula Delaroche. Tiepolův obraz užívá novou kompozici, v níž je Salome přítomna stětí Jana Křtitele a vítězným gestem žádá o vydání jeho hlavy. Oproti převažujícímu statickému zpracování z období renesance a baroka pojmá Tiepolo scénu v plném pohybu, přičemž v momentě předávání hlavy z Janova těla stále proudem tryská krev. *Herodias* Paula Delaroche vznikla ve 40. letech 19. století a jako jeden z posledních obrazů navazuje na starší způsob zobrazení příběhu.⁴² Zároveň se jedná o jedno z posledních vyobrazení, na nichž se Salome objevuje spolu se svou matkou či s dalšími doprovodnými postavami, jež přihlížejí předání Janovy hlavy.



Obr. 13 TIEPOLO, Giovanni Battista. *Stětí Jana Křtitele* [freska, 1732–33]. Bergamo: Cappella Colleoni.

⁴² Na obraze jsou znázorněny dvě ženské postavy, z nichž jedna nese na míse uťatou hlavu. V návaznosti na renesanční spory ohledně chybějících atributů bývá obraz interpretován dvojím způsobem: Herodias se Salome a hlavou Jana Křtitele, druhý pohled obraz vykládá jako Juditu se služkou a hlavou Holoferna.



Obr. 14 DELAROCHE, Paul.
Herodias [olej na plátně, 1843]. 129
x 98 cm. Cologne: Wallraf – Richartz
Museum.

V polovině 19. století byl zájem o Salome a o zobrazení příběhu o stětí Jana Křtitele výrazně utlumen, další ikonická vyobrazení pocházejí až z poslední třetiny století a odrážejí nejenom dobové změny ve výtvarném umění,⁴³ ale i proměnu v zobrazování ženských postav ve výtvarném umění.⁴⁴ Ústřední roli přitom má

⁴³ Jak jsme uvedli v souvislosti s reprezentacemi příběhu o stětí Jana Křtitele v období od 17. století, v pokračovatelské linii od Raffaela, Annibala Carracciho, Guida Reni a dalších převážily manýristické snahy o zobrazování krásy, které byly následně formulovány do idejí „akademického programu“ (GOMBRICH 1992: 320), který se rozvíjel na nově zakládaných akademiích. Jednou z nejvýznamnějších byla *Accademia di San Luca*, po jejímž vzoru byla ve Francii založena *Académie royale de peinture et de sculpture* (1648), v níž se inspirovaly obdobné instituce i v dalších zemích. Proti akademismu, který přetrvával ještě v 19. století, se v revolučním vystoupení vymezila trojice studentů *Royal Academy Schools* v Londýně, která nesouhlasila se současnou podobou umění, o němž věřila, že je výsledkem „umělého a falešného sentimentu“ (MANCOFF 2012: 6). Tato trojice, jež sestávala z Williama Holmana Hunta, Johna Everetta Millaise a Danta Gabriela Rossettiho, založila spolu s několika dalšími umělci tzv. bratrstvo Prerafaelitů. Nová východiska pro svou tvorbu hledalo bratrstvo především v jednoduchosti a morální upřímnosti, která byla charakteristická pro evropské umění před Raffaelem. Zohledňována přitom měla být čtyři základní pravidla: originalnost nápadu, k jeho vyjádření studovat přírodu, sympatizovat v dřívějším umění se vším, co je přímé, vážné a od srdce, a tvořit dokonalé obrazy a sochy (MANCOFF 2021: 6). Při výběru námětů volili Prerafaelité především scény z biblických příběhů a nejstarší či nejnovější literatury. S odkazem na květinovou symboliku pak zachycovali témata moderní společnosti, která svými aluzemi odkazovala k aktuálním problémům různých společenských vrstev.

⁴⁴ Nové způsoby zobrazení ženských postav ve výtvarném umění byly výrazně ovlivněny proměnami společenského postavení žen obecně. V návaznosti na změnu vnímání ženy v období raného novověku (viz například DELUMEAU 1999) byly další proměny vnímání jejího společenského statusu a zejména závislosti na muži tematizovány v Západní Evropě během Velké francouzské revoluce. Tyto diskuze nad postavením ženy ve společnosti započaly období postupně gradujících snah o vydefinování ženské nezávislosti, které byly úzce spojeny s působením ženských hnutí (a následně s hnutím feministickým). Jednou ze základních otázek (objevující se především ve střední vrstvě západoevropské společnosti) bylo rovné postavení muže a ženy

dvojice obrazů francouzského symbolistního malíře Gustava Moreaua, jenž se nám slovy Josého Pijoana ve svém umění „jeví jako člověk, jehož pronásledovala postava kruté Salome do té míry, že prosytil svá díla eroticky podbarveným démonismem. Byl natolik ovládán představou ženské krásy, že učinil ze Salome ústřední postavu své tvorby“ (PIJOAN 1983: 8).⁴⁵ Konkrétně se jednalo o výjev *Salome tančící před Herodem a Zjevení*. První z obrazů zachycuje začátek Salomeina tance, druhý z nich jeho poslední scénu, v níž se před tanečnicí vznáší zjevení Janovy uťaté hlavy obklopené svatozáří. Obě vyobrazení jsou charakteristická exotickými motivy a jsou zasazena do neurčité orientálně stylizované síně, na což v jejich ekfrázi poukázal například Joris Karl Huysmans v románu *Naruby* (1884).⁴⁶

Propojení Salome s exotickým prostředím se od poslední čtvrtiny 19. století objevovalo i v díle dalších umělců. Tanečnice přitom bývala zobrazována dvojím

v manželství, které způsobilo zejména v měšťanských kruzích zájem o striktní oddělení soukromé a veřejné sféry. Platilo přitom, že „evropská žena devatenáctého století byla posuzována v prvé řadě na základě své role a chování doma“ (ABRAMS 2005: 47). Po ženě bylo vyžadováno nejenom naplnění její role matky, ale především její uvědomělá podřízenost muži. V tomto kontextu poukazuje na vzájemný vztah muže a ženy Simone de Beauvoir, když vyzvedává dobový názor, že „žena je pouze jedním prvkem mužského světa, kdežto muž je celý její život“ (BEAUVOIR 1949: 333). Ženina seberealizace pouze ve sféře domova byla zatížena i hospodářskou nesamostatností, která se ukázala být jedním z důležitých problémů v západoevropské společnosti. Elaine Showalter toto období na základě toho spojuje s počátky tzv. sexuální anarchie, konkrétně s fenoménem tzv. *odd women*, tedy žen, které se z nějakého důvodu neprovdaly a musely se uživit samy. Tento fenomén se na přelomu 19. a 20. století postupně vyvinul v novou společenskou podobu ženy, tzv. *new woman*. Jestliže pro *odd women* byla příznačné, že kvůli určitým okolnostem nevstoupily do manželství, *new women* se vyznačovaly svou sexuální nezávislostí a kritikou společnosti, která interpretovala manželství jako jediný způsob naplnění ženina života.

Všechny představené aspekty proměny postavení ženy ve společnosti výrazně rezonovaly i v jejich uměleckých reprezentacích, a to především od druhé poloviny 19. století. Na tyto proměny poukázal v monografii *Idols of Perversity* (1988) Bram Dijkstra, který představil postupně se radikalizující reflexi ženy především ve výtvarném umění: poukázal přitom na umělecké zpracování ženy od její podoby jako matky v rodinném kruhu, která se podřizuje potřebám svých nejbližších a jež je často přirovnávána ke květině, následně zdůraznil její propojenost s motivem smrti či až s chorobnou křehkostí, jež postupně přecházela v zobrazování žen spjatých s individualismem a projevy svobodné vůle. Jako dovršení na závěr dlouhého 19. století zdůrazňuje umělecké podoby žen, které dominují nad muži a jsou jim smrtelně nebezpečné, a to nejprve s příznakem nadpřirozena, které jejich dominanci vysvětluje (například upírky, mořské panny, víly, čarodějnice apod.), posléze však ve zcela lidské podobě osudových žen a jejich triumfálních gest.

⁴⁵ Podobně jako Pijoan interpretuje Moreauovo pojetí námětu například i Gérard-Georges Lemaire, který vyzvedává, že na uvedených obrazech zcela mizí vize Nového zákona a je nahrazena osobním pohledem na příběh; Salome je zobrazena uprostřed konfliktu v nadčasové kompozici, ve které se prolínají křesťanské, byzantské a indické motivy a které v postavě Salome reflektují Moreauovu osobní vizi orientální *femme fatale* (LEMAIRE 2013: 58).

⁴⁶ Podrobněji viz kapitola Joris Karl Huysmans: Salome očima dandyho, s. 137n.

způsobem, a to jako jedna z postav vybrané scény příběhu (nejčastěji v momentě tance či s hlavou Jana Křtitele), nebo jako jediná zobrazená postava. Příkladem první variace mohou být malby Jamese Tissota (*Tančící dcera Herodiady*, 1886–1896; *Hlava Jana Křtitele na míse*, 1896) či Lovise Corintha (*Salome*, 1900).



Obr. 15 CORINTH, Lovis. *Salome* [olej na plátně, 1900]. 127 x 147 cm. Lipsko: Museum der bildenden Künste.

Obr. 16 TISSOT, James. *Hlava svatého Jana Křtitele na míse* [neprůhledný akvarel přes grafit na šedém tkaném papíře, 1886–1896]. 11,1 x 18,7 cm. New York: Brooklyn Museum.

Obr. 17 TISSOT, James. *Tančící dcera Herodiady* [neprůhledný akvarel přes grafit na šedém tkaném papíře, 1886–1896]. 23,7 x 18,6 cm. New York: Brooklyn Museum.

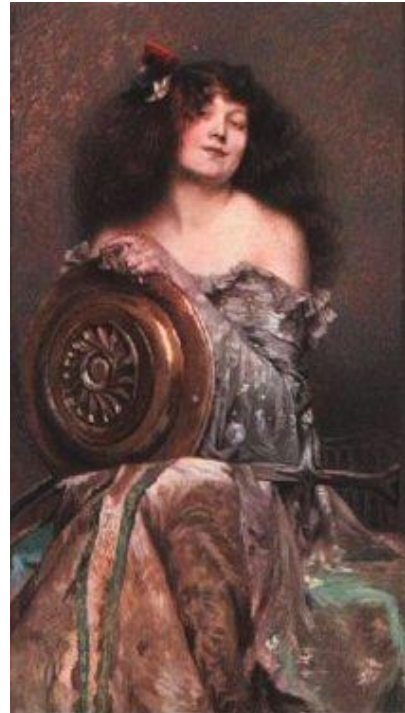
Pro uvedená vyobrazení je příznačná orientální stylizace, která vycházela z dobově oblíbeného orientalismu.⁴⁷ Zatímco Tissot se zvažním historismu

⁴⁷ Orientalismus představoval jeden z kulturních fenoménů, který byl přednostně spojen s dlouhým 19. stoletím. Jeho počátky jsou spjaty s přehodnocováním reflexe tzv. Východu, a to pod vlivem sílícího „europocentrismu“ či „orientalizace“ Číny od 18. století (viz FONTANA 2001). V podobě romantického exotismu byl rozvíjen zejména po Napoleonově tažení do Egypta (1799–1801) a projevoval se nejenom v literatuře či obecně v umění, ale zasáhl i do akademické sféry, v níž se od konce 18. století postupně etablovala orientální studia. Nejvýrazněji se orientalismus projevil ve

zasazuje scénu tančící Salome do arabského prostředí, Lovis Corinth zachycuje Salome v momentě, kdy přebírá v doprovodu otroků od kata Janovu uťatou hlavu. Vedle exotických předmětů (například vějíře z pavích per nebo květiny) je výjev příznačný i samotným vyobrazením Salome, která je polonahá. Nahota a důraz na možný sexuální podtext celého příběhu jsou příznačné pro velkou část výtvarných zpracování tohoto příběhu v závěru 19. století, a to především v souvislosti se zobrazením Salome jako osudové ženy. I z tohoto důvodu ji řada umělců zachytila v momentě jejího triumfálního gesta. Tím se oproti staršímu umění stává vedle zobrazení Salome při přebírání či s hlavou Jana Křtitele i nová scéna z příběhu, která zachycuje pouze Salome s mísou, čekající na Janovu hlavu. V této podobě tanečnici ztvárnily například Juana Romani či Ella Ferris Pell a na jejich příkladě vyzvedává Bram Dijkstra i další proměnu příznačnou pro zobrazování *femme fatale* v závěru 19. století: „Salome od Romani je charakteristicky nevrle, velmi nestydaté stvoření s hadíma očima, s Lomrosem potvrzenými degenerativními rysy ženy–zločince. (...) V malbě od Pell chybí řada nejcharakterističtějších atributů biblické svůdkyně z přelomu století. Nepohlíží na nás pohledem plným šíleného sexuálního hladu; nemá ony bledé, vampýrské rysy hadí tanečnice; ani se neprezentuje jako tuberkulózní adolescentka. Místo toho je ženou z masa a kostí, ne mytologizovaným květem zla. Je možná mladá, ale je zdravá a silná“ (DIKSTRA 1988: 390–392).⁴⁸

výtvarném umění, přičemž byl Orient atraktivní především pro umělce, kteří v něm hledali inspiraci či z nějakého důvodu dočasný únik z evropské společnosti. Pro jednotlivá díla byla příznačná souvztažnost (na úkor jednotného stylu), což přímo souviselo s jednotlivými fázemi orientalismu, jak je popsal například John H. Mackenzie (1995). Z jeho perspektivy byl orientalismus výrazně ovlivněn již představami o Východě z 18. století, které se zakládaly zejména na vlastní zkušenosti umělců, kteří do daných oblastí cestovali. Na toto pojetí Orientu navázaly v 19. století dva podtypy: první z nich respektoval tradici topografického a archeologického realismu, druhý byl naopak zaměřen na zobrazení velkolepých romantických scén. V druhé polovině 19. století byl orientalismus poznamenán konzumní oblibou, což výrazně ovlivnilo výběr zobrazovaných námětů. V posledních dekádách 19. století se pod vlivem impresionistické kritiky změnilo tematické zaměření orientalismu, přičemž začal být zobrazován Orient „méně okouzující, více variantní, s širším záběrem předmětů a nálad, často více reflexivní, určitým způsobem více zaměřený na vzájemné porozumění“ (MACKENZIE 1995: 50). Podobně jako jiné kulturní fenomény spjaté s 19. stoletím nepřežil orientalismus společenskou proměnu, kterou způsobila první světová válka. Ve 20. letech inspiroval orientalismus především avantgardu, a to spíše technickými postupy než tematickými náměty.

⁴⁸ „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



Obr. 18 PELL, Ella Ferris. *Salome* [olej na plátně, 1890]. Soukromá sbírka Sandry a Brama Dijkstry.

Obr. 19 ROMANI, Juana. *Salome* [olej na plátně, 1898]. 96,5 x 63 cm. Paříž: Musée d'Orsay.

Vedle orientalismu a nových způsobů umělecké reprezentace ženy, jež úzce reagovaly na její měnící se společenské postavení, byla na přelomu 19. a 20. století výtvarná reprezentace Salome ovlivněna i jednotlivými uměleckými směry, u nichž při tematizaci příběhu o stětí Jana Křtitele docházelo k postupnému podřizování námětu formě. Souběžně se symbolistní reprezentací Salome (zastoupenou vedle obrazů Gustava Moreaua například v tvorbě Odilona Redona) se tato postava objevuje například v secesních malbách Alfonse Muchy, Édouarda Toudouze či Gustava Klimta, v závěru dlouhého 19. století nacházíme její reprezentace upravené i podle premis expresionismu (například v tvorbě sdružení Sursum⁴⁹ či u Edvarda Muncha) či kubismu (Emil Filla). Podobně jako v literatuře i ve výtvarném umění znamenala přelom pro oblíbenost příběhu o stětí Jana Křtitele

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.“

⁴⁹ Podrobněji viz ŠINCLOVÁ 2017.

a postavy Salome první světová válka, po níž se se zpracováním tohoto příběhu setkáváme pouze výjimečně.

Salome v anglo-americké literatuře

I. Salome v anglické literatuře do poloviny 19. století

Úvodem

Jak jsme poukázali v předchozí kapitole, podoby příběhu o stětí Jana Křtitele byly ve starší literatuře ovlivněny především náboženským a společenským kontextem, vlivem kterých byly postupně upravovány interpretace jednotlivých postav příběhu. K nejmarkantnějším proměnám a pluralizaci obrazů došlo v 19. století, první odklony od tradičního biblického schématu ale můžeme vysledovat již v novověké anglické literatuře.

Anglické umění 17. století bylo ovlivněno politickými a společenskými proměnami, konkrétně občanskou válkou (1642–1651) a působením tzv. Puritánů, kteří usilovali o očištění anglikánské církve od zbylých projevů katolicismu. V průběhu století však pod vlivem celospolečenských změn dominantní postavení anglikánské církve sláblo a v závěru století bylo dovršeno náboženskou pluralizací a vyhlášením tolerančního patentu (1689). Působení puritánů se výrazně odrazilo i v oblasti umění, v němž došlo k postupnému přechodu od rozmanité renesanční literatury k „umělému nadšení, filosofické melancholii a puritánské střízlivosti“ (OTIS–NEEDLEMAN 1969a: 251). Jak uvádí John Morill, ještě v polovině 17. století „panovala mezi většinou intelektuálů i většinou těch, kdo vládli, víra v božský imperativ, jenž jim ukládá přinést anglickému národu zbožnost, ukázněnost a řád“ (MORRILL 1999: 312). V závěru století se depolitizace a demystifikace křesťanství promítla i do umění, v němž byla poezie metafyzická, vkořeňující náboženský prožitek do přirozeného světa, nahrazena „náboženskou poezií buď intelektuálnějším a chladně rozumářského ražení, anebo verši éteričtějšími a nadpozemštějšími“ (MORRILL 1999: 314). Vedle nejčastěji zmiňovaného Johna Milтона působila v daném kontextu řada dalších „škol“, které reflektovaly postupné proměny anglické literatury. Významné postavení mezi nimi měla i škola metafyzická, v jejímž rámci se objevila i nová interpretace příběhu o stětí Jana Křtitele.

Henry Vaughan a metafyzické básnictví

Metafyzičtí básníci vstoupili do literatury v závěru 16. století tvorbou Johna Donna, který začal jako jeden z prvních uplatňovat ve své tvorbě nové rozumění metafoře. Pro další představitele této „školy“⁵⁰ bylo po celou dobu jejího trvání (tj. do 70. let 17. století) charakteristické, slovy Thomase Sterna Eliota, „umné zacházení s nějakou řečnickou figurou tak, že dosáhnou krajní meze vynalézavosti“ (ELIOT 1991: 176).⁵¹ Mezi metafyzické básníky bývá vedle Johna Donna řazen například George Herbert, Richard Crashaw, Abraham Cowley či waleský básník Henry Vaughan, v jehož díle se objevil jeden z prvních posunů v interpretaci příběhu o stětí Jana Křtitele.

Henry Vaughan pocházel z aristokratické rodiny a byl vzdáleně příbuzný s metafyzickým básníkem Georgem Herbertem, jehož dílo na Vaughana silně zapůsobilo. Po několika světských básních, které Vaughan napsal ve 40. letech při pobytu v Oxfordu, se pod vlivem občanské války a rodinného neštěstí⁵² přeorientoval na náboženskou tematiku, která dominovala již jeho první (a nejznámější) sbírce *Silex Scintillans* (1650 a 1655). Sbírnka obsahovala více než sto básní na motivy ze Starého a Nového zákona a zvláštní důraz byl kladen na oslavu činů Ježíše Krista a na svátky liturgického roku, které Vaughan propojoval s každodenními náboženskými prožitky. Ve zpracovávaných motivech a názvech básní se odráží vliv George Herberta, a to především v kontextu Herbertovy sbírky *The Temple* (Chrám; 1633), z níž Vaughan námětově pro své básně čerpal. Vypůjčené náměty a fráze Vaughan nepoužíval doslovně, ale přetvářel je tak, aby dosáhl požadované působnosti určitého výrazu. Vaughanovy „adaptace“ jsou charakteristické i specifickým pojetím přírody, na kterou se „podobně jako

⁵⁰ V případě metafyzického básnictví se nejednalo o tradiční „školu“, spíše o solitéry, kteří tvořili pod vlivem Johna Donna a užívali netradičních řečnických figur.

⁵¹ O odklonu metafyzického básnictví od hlavní náboženské linie dobové poezie svědčí i přídomek jejich poezie jako „metafyzické“. Toto přívlastek vycházelo z mylně vykládaného komentáře Johna Drydena (DALGLISH 1971: I) a odkazovalo k porušování uzuálního užití některých básnických forem. Vzhledem k stylové odlišnosti mezi jednotlivými básníky však není toto označení pro řadu z nich na místě.

⁵² Postavení Henryho Vaughana bylo významně ovlivněno občanskou válkou. Po popravě krále Karla I. došlo k restrikcím rojalistů, které se spolu s dalšími transformacemi církve podepsaly i na Vaughanově společenském postavení. Ztížené postavení rodiny doprovázela i osobní tragédie, když roku 1648 zemřel Vaughanův mladší bratr. Souhrn těchto událostí následně inspiroval Vaughana k odklonu od světské poezie k náboženské tematice.

Wordsworth, Vaughan dívá jako na vyjádření myslí a vůle Boha⁵³ (DALGLISH 1971: 161–162), což je zároveň jeden ze základních rysů metafyzického básnictví.

Reflexi příběhu o stětí Jana Křtitele Vaughan představil v druhém díle *Silex Scintillans* v básni „The Daughter of Herodias“ (Dcera Herodiady). Podobně jako ostatní básně na biblické náměty je i tato skladba uvozena odkazem na novozákonní verše, které popisují Janovu mučednickou smrt. Tímto zasazením Vaughan navazuje na tradiční biblickou interpretaci příběhu, která odkazem k příslušné pasáži Bible implikuje kontext, a umožňuje tak básníkovi věnovat se pouze vybraným motivům. Oproti starší literatuře Vaughan nekritizoval všechny zúčastněné aktéry, ale zaměřil se především na Salome v kontextu jejího tance před Herodem:

„Marné umění, plnění hříchu! Kdo první sloučil
zvuk a tvé oplzlé a hnusné pohyby,
aby pak vážná hudba jako pomatený rozum
chybovala v rozpustilých melodiích daleko za hranicemi, co jí přináleží?

Kolik uhlí řeřavého shrnul na svou hlavu?
Jeho hříchy pořád rostou (nevyhnutelně),
neboť jeho umění (byť sám je dávno mrtvý),
vytváří nové a nové historie krve a chtíče.

Tak zmiz, mladá čarodějko; led
uspí ty koketné duchy,

⁵³ Jedním ze základních rysů Vaughanovy náboženské poezie je imanence Boha v přírodě, čímž se odlišuje od George Herberta. V těchto intencích oba básníky srovnává i Émile Legouis: „Vaughan je melodičtější než Herbert; jeho mysticismus je pružnější a méně hádavý a jeho představivost je příjemnější. Modlí se ne v kostele jako Herbert, ale pod širým nebem. Jeho vlastní malebná země jej inspirovala láskou k přírodě a tento pocit se mísí s jeho křesťanskými meditacemi a dodává jeho nejlepší práci něco romantického a moderního. Vaughan má duši poustevníka.“ („Vaughan is more melodious than Herbert; his mysticism is more fluid and less argumentative and his imagination is mellower. He prays not in a church like Herbert, but in the open air. His own picturesque country has inspired him with love for nature, and this feeling mingles with his Christian meditations and imparts to the best of his work something which is romantic and modern. Vaughan has a hermit's soul;“ LEGOUIS 1948: 553) Zmiňovanou Vaughanovou krajinou je přítom okolí jeho panství Newton. Krajina kolem řeky Usk se poté stala předobrazem pro mnohé z Vaughanových básní.

keré tě učí, jak zaujmout oči toho,
koho si tvá odporná matka u sebe drží.“⁵⁴

(VAUGHAN 1905: 259)

Charakteristika Salome je předznamenána již ve vstupním verši, v němž Vaughan reflektoval tanec jako „marnivé a hříšné umění“, čímž na jednu stranu navázal na starší literaturu, zároveň však zohlednil dobové postoje reformované společnosti, v níž byl tanec často chápán a odsuzován jako „vynález samotného Satana“ (DELUMEAU 1999: 267).⁵⁵ Salome je ve Vaughanově básni popisována jako veskrze negativní postava, když je k ní různými výrazy odkazováno jako k čarodějnici či zaříkávačce (a to výrazy *sorceress* a *entchantress*). Oproti tradičním biblickým výkladům je kritika směřována především na Salome, jejíž charakteristiku Vaughan vystavěl v souladu s biblickým výkladem příběhu na příbuzenství s Herodiadou:

„Šikovná kouzelnice a pravý potomek!
Jak by se ze zlého mohlo zrodit dobré?
Sítě tvé matky jsou v tobě rozvinuty,
Skrze tvou krev, svádí tě ke krvesmilství.“⁵⁶

(VAUGHAN 1905: 260)

⁵⁴ „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? // What fires hath he heaped on his head? / Since to his sins (as needs it must,) / His art adds still (though he be dead,) / New fresh accounts of blood and lust. // Leave then young sorceress; the ice / Will those coy spirits cast asleep, / Which teach thee now to please his eyes / Who doth thy loathsome mother keep.“

⁵⁵ Na interpretaci tance jako negativního a odmítaného způsobu zábavy upozornil mezi jinými Jean Delumeau ve svých knihách tematizujících podoby strachu v Západní společnosti v době vrcholného středověku a novověku. Jako výchozí bod obav ve společnosti popisuje existenci různých typů „vnitřních nepřátel“, mezi kterými významné místo zaujímají i ženy (a to nejen v podobě čarodějnic či jiných nadpřirozených bytostí). V kontextu puritánské a reformní společnosti, která se často ostře vyhraňovala proti jakémukoli způsobu zábavy, se pak kritickému zájmu dostalo i tanci, který byl interpretován jako potenciální společenské nebezpečí. Delumeau v této souvislosti cituje z díla kalvinisty Lamberta Danaeu: „[Tanec] povzbuzuje k rozkoším, což se nesrovnává s náboženstvím, neboť křesťanská nauka hovoří pouze o zdrženlivosti a umrtvování, a tanec všechna tato pouta přerve, osvobodí tělo, aby tyto obavy a starosti překonalo, a otvírá před ním řadu slastí, aby se mezi nimi prohánělo s křídly doširoka rozpjatými“ (DELUMEAU 1999: 267). Tímto pojetím tedy i novověká společnost navazuje na odsuzování tance, jaké v případě příběhu stěží kritizovala již martyrologia či homiletické texty.

⁵⁶ „Skilful entchantress and true bred! / Who out of evil can bring forth good? / Thy mother's nets in thee were spread, / She tempts to incest, thou to blood.“

Charakteristickým rysem Vaughanovy Salome je tedy především dobově příznačné propojení biblického výkladu příběhu s morální kritikou, přičemž si při Salomeině popisu Vaughanův lyrický subjekt vystačí s jejím srovnáním s matkou a s komentářem, že jejich společná krev předurčuje i zlo v Salome. Tímto schematickým zjednodušením, které Vaughanovi umožnilo soustředit se i na jiné aspekty příběhu (především na tanec), navázal na negativní interpretaci ženy, která se často objevovala v dílech zaměřených na exemplární morální kritiku. Ačkoli Vaughan Salome již dále necharakterizuje, dochází v jeho pojetí k důležitému posunu i na rovině příběhu, když Salome přestává vystupovat jako matčin prostředek k dosažení prorokovy smrti, a začíná být nově interpretována jako matčin pomocník.

Vedle popisu hříšného tance a podobnosti matky a dcery tematizoval Vaughan po vzoru středověkých legend i Salomein další osud, když v poznámce k básni zmínil její smrt na zamrzlé řece. V kontextu metafyzického spojení Boha a přírody tak můžeme Salomeinu smrt ve Vaughanově podání interpretovat jako boží trest, skrze nějž se příroda mstí za spáchaný hřích za Janovu mučednickou smrt.

V druhé polovině 17. století se příběhu o stětí Jana Křtitele věnovalo i několik dalších britských umělců. Ve většině případů bylo i nadále aplikováno tradiční biblické schéma, které sjednocovalo Salomeinu a Herodiadinu motivaci, čímž zdůraznilo podobnost obou postav. To platí například pro báseň Roberta Whitehalla „The Executioner“ (1677), v níž je v jednom verši popsána spokojenost matky a dcery z Janovy smrti: „Matka a dcera sytí své chtivé oči“⁵⁷ (WHITEHALL 1677).

V závěru 17. století se náměty z příběhu o stětí Jana Křtitele objevily i v díle dvou anglických básnířek, a to Anne Killigrew (báseň „Herodias Daughter presenting to her Mother St. John’s Head in a Charger“ / Dcera Herodiady prezentující své matce hlavu svatého Jana na míse, 1686) a Elizabeth Tipper (báseň „On Herodias Daughter being Painted with the Head of John Baptist in a Charger, giving it to her Mother“ / Na dceru Herodiady, namalovanou s hlavou Jana Křtitele

⁵⁷ „Mother and Daughter glut their greedy eyes.“

na míse, předávající ji své matce, 1698). Příběh o stětí byl v obou případech popsán z perspektivy Salome, která promlouvá ke své matce v momentě, kdy jí přináší Janovu uťatou hlavu. Pokud jsme mohli charakterizovat Vaughanovu Salome pouze na základě její podobnosti s matkou, v případě Killigrew a Tipper Salome poprvé vyslovuje v rozhovoru s matkou své vlastní postoje a svou nenávist vůči Janu Křtiteli:

„Podívej, drahá matko, ten který byl naším postrachem,
Odzbrojeného a neškodného, zde tobě dávám;
Jazyk, který otřásl porotou, svázaný,
Ten, který tak často otřásl naší velikostí;
Jeho obočí již nebude žádnou hrůzu,
Kde vládla zuřivost, nyní zavládl klid.“⁵⁸

(KILLIGREW 1686: 28–29)

„Podívej, nejdražší matko, co chytily mé půvaby,
a do tvých rukou přinesly uvítací dar,
mocný jazyk, který, dokud měl dechu,
otřásl celou naší vznešeností, už teď nepromluví;
(...)
Jako ten, který mě zbožňuje, umdlévající zde leží,
Prosící o laskavost mých vražedných očí;
Poražen mnou samotnou, docela poražen
Teď nerušeně odpočívá v mém náručí.“⁵⁹

(TIPPER 1698: 34–35)

⁵⁸ „Behold, dear Mother, who was late our Fear, / Disarm'd and Harmless, I present you here; / The Tongue ty'd up, that made all Jury quake, / And Which so often did our Greatness shake; / No Terror sits upon his Awful Brow, / Where Fierceness reign'd, there Calmness triumphs now.“

⁵⁹ „See, dearest Mother, what my Charms has caught, / And to your hand a welcome Present brought, / The powerful Tongue that, at a Breath before, / Shook our whole Grandeur, now shall speak no more; / (...) / As my Adorer, Languishing he lies, / Imploring Favour from my killing Eyes; / Vanquish'd by me alone, and quite suppress, / Now undisturb'd does in my Arms take Rest.“

Důležitým rysem obou básní je již úvodní oslovení matky (*dear Mother, dearest Mother*), které vystihuje vzájemný vztah matky a dcery. Ten je dále tematizován při shrnutí příběhu, v němž Salome užívá plurál: **náš** strach, **naše** velikost (**our** fear, **our** Greatness). Monolog Salome je navíc v obou skladbách zakončen vyzváním matky, aby se k ní připojila při oslavě Janovy smrti: „Posil mou radost svou, nebo jinak pohasne, / zatímco jsem zde z poustevníka udělala dvořana“ (TIPPER 1698: 35);⁶⁰ „Pojď, přidej se ke mně v mém zaslouženém vytržení, / ty, která poslala poustevníka k Soudu“ (KILLIGREW 1686: 29).⁶¹

Zatímco báseň Anne Killigrew touto výzvou končí, Elizabeth Tipper připojila závěrečnou strofu, v níž je však změněn lyrický subjekt, kterým byla v předchozích verších Salome. V této strofě je negováno ponížení Jana Křtitele, které Salome vyslovuje v předchozí části básně, a Janova mučednická smrt je interpretována jako Janovo vykoupení:

„Poslaly tě pryč z bídneho a nepřátelského světa,
Abys přebýval v nevyslovitelné a nekonečné radosti.“⁶²

(TIPPER 1698: 35)

Na základě básní Henryho Vaughana, Anne Killigrew či Elizabeth Tipper můžeme pozorovat důležitý rys v interpretaci příběhu o stětí Jana Křtitele. Pod vlivem pozvolné proměny náboženského myšlení v britské společnosti začalo být již v tomto období upouštěno od tradičního biblického výkladu příběhu, což umělcům umožnilo domýšlet přesahy při charakteristice postav. Poprvé tak můžeme sledovat například Salome, která vyslovuje svůj vlastní názor, nebo

⁶⁰ „Augment my Joys with yours, which else will fade, / Whilst here the Hermit I’ve a Courtier made.“

⁶¹ „Come, joyn then with me in my just Transport, / Who thus have brought the Hermite to the Court.“

⁶² „They have sent thee from a World wretched & friendless, / to dwell with Joys unspeakable & endless.“

odkazy k přírodě, která se mstí za Křtítelovu smrt. Rozvolnění biblického schématu se projevilo i na rovině rolí jednotlivých postav: ze Salome, která v tradičním pojetí vystupuje v roli matčina prostředku, se stává její pomocník. Konkrétně tato změna představuje důležitý mezičlánek mezi pojetím příběhu v tradici biblického výkladu a moderními podobami Salome v 19. století.⁶³

Henry Rich a sentimentální Salome

Metafyzické uchopení Salome a příběhu o stětí Jana Křtitele kulminovalo na závěr 17. století a další zásadní aktualizace se v britském prostředí příběh dočkal až o více než 150 let později v první polovině 19. století. Přechodný nezáměr o příběh byl dán především proměňujícím se charakterem anglické literatury. Nastupující klasicismus se odvrátil od náboženské tematiky směrem k aktuálním společenským otázkám a v polovině 18. století se střetl se sentimentalismem, který kladl důraz na citlivou vnímavost a věřil v přirozenou dobrotu člověka. Na přelomu 18. a 19. století vzešel ze střetu těchto dvou tendencí preromantismus a na něj navazující romantismus. Ačkoli byli pro anglický romantismus charakterističtí na počátku 19. století básníci přírodní lyriky jako William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge nebo John Keats, hlavní zájem romantické literatury byl v dalších dekádách zaměřen na aktualizace středověkých či historických námětů. V tomto kontextu představil na počátku 30. let 19. století příběh o stětí Jana Křtitele Henry Rich, když propojil klasicistní zájem o aktuální společenské otázky se sentimentálním a romantickým způsobem zobrazení ženských postav.

⁶³ V 19. století navázalo v britském kontextu na své předchůdce ze 17. století několik málo autorů, kteří ve stejném duchu připodobnili Salome k její matce. Jednalo se například o Bernarda Bartona v básni „The Daughter of Herodias“ (Dcera Herodiady, 1828) či F. B. Meyera ve skladbě „John the Baptist“ (Jan Křtítel, 1911). V obou dílech, která od sebe dělí téměř jedno století, je přednostně tematizován širší kontext příběhu, v Meyerově případě s přesahem na celý život Jana Křtitele. Charakteristika Salome byla omezena na její srovnání s matkou (např. ve scéně, kdy Salome běží zpět do hodovní síně a je popisována nenávist v jejích očích; MEYER 1911: 89), případně na její přímou kritiku lyrickým subjektem za její nevhodné vystupování, a tím za podíl na Janově smrti (BARTON 1828: 97).

Sir Henry Rich (1803–1869) byl členem britské liberální strany,⁶⁴ což se odrazilo i v jeho tvorbě, která byla ve 30. až 50. letech zaměřena především na politické pamflety reagující na aktuální politické a náboženské otázky. Vedle textů shrnujících výsledky politiky britských whigů nebo pamfletů pojednávajících o britské parlamentní reformě napsal Rich veršované drama *The Daughter of Herodias* (Dcera Herodiady, 1831), do jehož koncepce se významně promítlo i Richovo politické smýšlení, stejně jako dobové literární tendence. Richovo drama sestává ze dvou vzájemně se prolínajících rovin: roviny politické a roviny osobního „romantického“ dramatu Heroda a Herodiady.

Příběh o stětí Jana Křtitele je v Richově podání zasazen do širšího politického kontextu, který je na základě historických pramenů popsán již v předmluvě. Zvláštní důraz je kladen na vysvětlení nástupnických vztahů po smrti Heroda Velikého, když se původně jednotné území rozpadlo na tři celky, jimž vládli pod dohledem Říma dva Herodovi synové a jeden jeho vnuk. Všichni přitom usilovali o získání královského titulu, což mezi nimi vyvolávalo napětí, kterému Rich v dramatu věnoval velkou pozornost. V době uvěznění Jana Křtitele byla navíc politická situace zkomplikována válkou s arabským králem Aretem, otcem Herodovy první manželky, kterou tetarcha zapudil kvůli Herodiadě a za což se Aretas Herodovi mstil. Celé drama se nese ve znamení Herodovy snahy uklidnit politický a válečný konflikt a získat důvěru Říma, která by mu garantovala královský titul. Vedle historických postav v dramatu vystupuje Marsyas, Herodův propuštěný otrok, který zasahuje do politických debat stejně jako do soukromých rozhovorů jednotlivých postav a se všemi manipuluje ve svůj prospěch. Marsyasova role našeptávače a zpochybňovače se tak podobá Shakespearovu Jagovi a vede k tomu, že je Marsyas jedinou veskrze negativní postavou dramatu.

V závěru předmluvy Rich zdůraznil, že si líčené události upravil podle vlastních potřeb, vždy se však držel „historické pravdy“, a to jak při popisu politických okolností, tak při charakteristice postav. Jedinou výjimkou, která se

⁶⁴ Význam Richova postavení dokládá i jeho funkce coby „groom in waiting“ britské královny Viktorie. Více např. viz: [https://en.wikipedia.org/wiki/Groom_in_Waiting#Victoria_\(1837%E2%80%931901\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Groom_in_Waiting#Victoria_(1837%E2%80%931901)); citováno 20. 1. 2018.

odchyluje od historických pramenů, je Salome, u níž autor zdůraznil, že „její sentiment, když ne její činy, mu mohou být k dispozici“ (RICH 1831: VII) v zobrazovaných událostech. Salome se touto proměnou stává jednou ze stěžejních postav osobní „romantické“ roviny dramatu, když se pokouší svými činy napravit a zachránit Herodiadu. Osobní rovina dramatu je vystavěna na romantické rozervanosti postav mezi jejich povinnostmi a jejich pocity. To platí zejména pro tři ústřední postavy: Heroda, Herodiadu a Salome. Při Herodově charakteristice se Rich přidržel historického výkladu a tetrarchu vykreslil jako muže, který si uvědomuje tíži svých politických rozhodnutí, přesto se však odmítá vzdát Herodiady, kterou miluje. Více prostoru je věnováno ženským postavám, které nejsou do takové míry jako Herodes zaangažovány v politickém životě. Jedinou postavou, která prochází v dramatu významnou proměnou, je Herodias, jež je ovlivněna Herodovými politickými manévry a příchodem Salome, která se jí pokouší přesvědčit o nevhodnosti jejího chování. Pro Salome a Herodiadu jsou typické dlouhé sentimentální monology, ve kterých obě ženy popisují situaci, ve které se ocitly, a své citové rozpoložení. Herodias je charakterizována jako typická romantická (anti)hrdinka, jako hříšnice, která je postavena před volbu: buď se vzdá muže, kterého miluje, nebo se bude kát ze svých hříchů a bude spasena. Na Herodiadu je postupně kladen čím dál větší tlak: nejprve je ostatními postavami popisována jako ta, která zapříčinila válku, následně je vyzvána Herodem, aby na čas opustila jeho dvůr, dokud se situace neuklidní. V momentě, kdy se Herodias rozhodne jeho žádosti vyhovět, přichází Marsyas a zpochybňuje Herodovu lásku, kvůli které byla Herodias ochotna se sebeobětovat. Herodias se po jejich rozhovoru ocitá psychicky na dně a v navazujícím monologu shrnuje svou dosavadní situaci a její bezvýchodnost:

„Ach Herode, Herode! Pro toto jsem tedy
obětovala vše? Opustila domov,
svého manžela a své dítě? Snesla hanbu
na ně, na sebe i na tebe! Záchvaty a ostny
svědomí, nenávisti – to vše bych potlačila, protřpěla,

s podporou tvojí lásky; avšak bez tebe,
bez tvého srdce, ach, čím jsem já?
Na posměch lidem, ztracená
loutka, se kterou si může někdo hrát; a kdo?
Ti, kteří mě milovali, mě alespoň ušetřili.
Mlč, vyčítající, zrádné svědomí! Pryč,
myšlenky na mstu, nepovznášejte se tak nade mně!
Neoslepíte mne. Zmiz, nejčernější krvi!
Ne, vražedkyní nebudu! – stačí už:
nech mě žít, či zemřít, to je fuk – ukřivděná,
opovrhovaná, jak říkal.⁶⁵

(RICH 1831: 85–86)

Cestu z beznadějně situace nachází Herodias v pomstě, která vede ke smrti Jana Křtitele a v závěru dramatu i ke smrti Salome, pro kterou se byla v posledních chvílích jejího života Herodiada ochotna naposledy obětovat.

Oproti historickým pramenům věnoval Rich pozornost nejenom Herodiadě, ale i Salome, která je charakteristická – jak uvedl Rich již v předmluvě – sentimentálními proslovy. Salome se poprvé objevuje již v úvodní scéně, kdy přichází s Esénem Jonahem, který se o ni staral od matčina odchodu. Salome vyrostla v poušti a byla vedena ke zbožnému životu, v intencích sentimentální literatury je přesvědčena o dobru v člověku a věří, že toto dobro dokáže vyvolat i v Herodiadě, čímž ji zachrání. Matčina záchrana je jedním ze Salomeiných cílů, Jonah ji však přivádí na Herodův dvůr proto, aby dívka tetrarchu požádala o

⁶⁵ „Oh, Herod, Herod! Was it then for this / I sacrificed my all? Leaving my home, / My husband, and my child! Entailing shame / On them, myself, and thee! The stings and pangs / Of conscience, hate-all could I bear or stifle, / Supported by thy love, but without thee, / Without thy one heart, what, alas am I? / The people’s mockery, a cast-off reprobate, / A puppet to be played on; and by whom? / By those who should have loved, at least have spared me. / Be still, thou foul accusing conscience! Down, / Avenging thoughts, nor rise so thick upon me! / Ye shall not blind me. Blackest blood, avaunt! / I will be no murderess! – it is enough: / Let me live on, or die, I care not – wronged, / Scorned, as he said.“

propuštění Jana Křtitele, jejich pouštního učitele. Podobně jako Herodias je i Salome zmítána mezi láskou a povinností, které se vzájemně vylučují. V jejím případě se jedná o střet lásky k matce a lásky k Janu Křtiteli, kterého nazývá svým bratrem a učitelem. Salome si uvědomuje svou vnitřní nevyrovnanost a tematizuje ji v rozhovoru s Janem Křtitelem, kterého navštěvuje ve vězení:

„Omluv mne, proroku, ještě jsem nezročila
Duši svou k poslušnosti. Ještě pořád se skrývá
V mých žilách ta divoká a nezročná krev
Herodova domu; ale ty mě naučíš, jak ji potlačit.“⁶⁶

(RICH 1831: 70–71)

Richův pohled na příběh o stětí se odlišuje od dalších aktualizací z 19. století i zpracováním Salomeina tance před Herodem. Zatímco v druhé polovině předminulého století byl kladen důraz na jeho barvitý popis a interpretaci, Rich navázal na starší prameny a informaci o tom, že k tanci došlo, zprostředkovává pomocí pážete, které o průběhu hostiny informuje Marsyase a Agrippu, Herodiadina bratra. V navazující scéně se ke dvojici připojuje Herodias se Salome a mezi ženami dochází ke konfrontaci, v níž Herodias postupně navádí Salome k tomu, aby se zavázala vyslovit přání podle Herodiadiny vůle. Salome i přes vlastní odpor matce potvrzuje, že z lásky k ní bude žádat Janovu hlavu (a to i přesto, že chtěla původně žádat o matčino a Janovo propuštění). Herodias opouští scénu se slovy, že toto je jediný způsob, jak ji může Salome zachránit, na což dívka reaguje sentimentálním monologem, ve kterém zdůrazňuje své znechucení z celé situace, na které však naváže splněním Herodiadina přání:

⁶⁶ „But pardon, prophet, that I have not tamed / My spirit to obedience yet. Still lurks / Within my veins the fierce rebellious blood / Of Herod's house; but thou wilt teach me quell it.“

„Jak očekáváno! – Zůstaň, ach, matko má, zůstaň! Slyš mě!

Poslouchej! – Už je pryč. –

A co když jeho rozhořčená duše půjde kolem

A srazí mě mrtvou k zemi! Kde to jsem? Kdo to byl?

Matko, ach, matko! Ano, ano! A on, pokušitel! –

A plánuje se vražda! –

Už to vidím; vidím krev – krev proroka!

Tak toto byla ta svoboda, kterou Jan předvídal!

A zde končí má smělost!

A on je mrtev – stát – zavražděn! A kým? -

Ach! Běda! Řekla, že mě očekávají.

Je smutné zemřít tak mladý; však bylo by horší žít.

Komu mám věřit? Ach, kam mám uprchnout?

Ruka, která by mě měla podržet, je celá rudá

od krve; krev je všude kolem – nahoře, okolo,

dole. A Jonáš a Agrippa též!

Ano, všichni mě nyní klamou, opouští a zesměšňují.

Krutý svět se závratně se mnou točí;

nemohu mu pohlédnout do očí; pošklebují se na mě. –

Ó, milosrdný Bože, veď mé kroky! Ochraňuj,

přijmi, veď mě; neopouštěj mě, alespoň ty ne.

Nedovol jim najít mě zde- Nemohu spočinout;

nesmím myslet. Pryč! Jen pryč!“⁶⁷

(RICH 1831: 122–123)

⁶⁷ „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 temper! – / And murder is a foot! – / 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 slee? / The hand that should support me is all red / 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!“

Salomeina pasivní a podřízená role je v dramatu zdůrazněna opakovaně, a to nejenom ve vztahu k matce, ale i v souvislosti s Esénem Jonahem nebo Janem Křtitelem.⁶⁸ Její stylizace do role oběti vrcholí v závěrečné scéně, v níž Salome poprvé vystupuje jako iniciátor jakékoli akce. Paradoxně se jedná o čin, který zdůrazňuje její lásku k Janu Křtiteli, když následuje jeho pohřební průvod a pláče na jeho hrobě. Poté, co se ji rozbouřený dav pokusí ukamenovat, je přinesena zpět k Herodovu dvoru, kde její sebeobětování dojme Herodiadu, která se rozhodne spolu se Salome a s Esénem Jonahem odejít do pouště a pomáhat své dceři. Pod vlivem Janovy smrti však Salome váhá a zpochybňuje svou možnou spásu. Zdůrazňuje přitom podobnost se svou hříšnou matkou, čímž Rich motivicky navazuje na Vaughana a básníky konce 17. století:

„Ne, matko, ne.

Jsme stejné – jedno plémě – umyly jsme si ruce
Společně v krvi a hříchu. Jsem tvé dítě,
Tvé vlastní dítě – nedokázaly to snad mé činy?“⁶⁹

(RICH 1831: 164)

Dříve než může dojít ke šťastnému konci, Salome nachází mezi Herodiadinými věcmi Janovu hlavu, zešílí a v matčině náručí umírá. Ve svých posledních slovech předjímá další osudy Heroda a Herodiady (kteří mají být vyhnáni) a svého strýce Agrippy (který má od Římanů získat královský titul).

Pro reprezentace Salome v 19. století bylo Richovo drama zásadní z několika důvodů. V první řadě se jednalo o jednu z prvních propracovanějších skladeb o stětí Jana Křtitele, která se zároveň odklonila od náboženského výkladu jednotlivých postav a zdůrazňovala historický kontext, jenž je možné dohledat ve

⁶⁸ Salome sama k sobě odkazuje například jako ke „slabé osamělé židovské dívce“ (RICH 1831: 128) nebo jako k „ubohému červovi“ (ibid.: 13).

⁶⁹ „No, mother, no. / We are like – one breed – we have washed our hands / In blood and vice together. I am thy child, / Thy very child – have not my deeds declare it?“

starověkých a středověkých pramenech. Drama bylo navíc dobově zakotveno na pomezí sentimentální a romantické literatury, čímž byla předem dána charakteristika Salome a její matky Herodiady jako typických romantických postav, což poprvé umožnilo jejich individuální prokreslení, s nímž se nesetkáváme ve starších aktualizacích tohoto příběhu. Po Richově dramatu mizí příběh o stětí Jana Křtitele opět z anglické literatury a dalších aktualizací se tento příběh dočkal až v závěru 19. století, a to v kontextu symbolistně dekadentní literatury.

II. Salome v americké⁷⁰ literatuře 19. století

Úvodem

Reprezentace Salome a příběhu o stětí Jana Křtitele byla v americké literatuře v předminulém století ovlivněna stejně jako v Anglii dobovými literárními trendy a celospolečenským kontextem. Americká společnost trpěla od vyhlášení nezávislosti v roce 1776 pocitem kulturní méněcennosti a postupně se pokoušela vymanit se z kulturního vlivu Evropy, který se na počátku 19. století výrazně projevoval ve filozofii, literatuře i ve výtvarném umění. Druhým společenským faktorem, který ovlivnil formování americké kultury, byla „hluboce zakořeněná puritánská zbožnost a osvícenský racionalismus“ (TINDALL 1994: 236), které inspirovaly i rodící se americkou literaturu. Zásadní impuls pro rozvoj umění přišel ve 20. letech, když do Ameriky pronikl z evropského kontinentu romantismus, v jehož kontextu byly podobně jako v Evropě tematizovány i národní otázky.

V nově se formující literatuře se na počátku 19. století postupně vymezily tři pohledy na budoucí směřování americké literatury, které vycházely z dobových postojů k evropské kultuře. První skupina umělců byla přesvědčena, že v americké literatuře stále chybí apel na národní cítění a žádali, aby byla národní literatura pokud možno oproštěna od evropských vlivů. Druhá linie oproti tomu zdůrazňovala, že americká literatura je stále příliš mladá na radikální odklon od anglické literatury. Navrhovali tak pojímat americkou literaturu coby jednu z bočních linií literatury anglické. Představitelé posledního přístupu odmítali jako rozlišovací kritérium „národnost“ literatury a zdůrazňovali, že kvalitní literatura musí být univerzální.

Již ve 20. letech se do dějin americké literatury zapsali tři autoři, kteří svými díly inspirovali následující generace. Jednalo se o Washingtona Irvinga, Jamese Fenimora Coopera a Williama Cullena Bryanta.⁷¹ V návaznosti na tyto autory se v průběhu 30. a 40. let postupně profilovala dvě významná kulturní centra:

⁷⁰ Americkou literaturou rozumíme pro potřeby této práce literaturu a kulturu Spojených států amerických.

⁷¹ Díla této trojice autorů jsou charakteristická používáním romantických postupů při zobrazování amerického života a americké krajiny, přičemž jsou zaměřena na aktuální národní témata na pozadí evropské kulturní tradice.

Concord a Boston. V oblasti kolem Concordu se v polovině 30. let rozšířil tzv. transcendentalismus, který byl ve Spojených státech amerických asi nejvýznamnějším romantickým hnutím. Transcendentalismus reagoval na racionalismus 18. století a spočíval v představě, že myšlení transcendentuje hranice rozumu (TINDALL 1994: 236).⁷² Proti tomuto proudu se ve stejném období vymezovali tzv. bráhmanští básníci, kteří pocházeli z konzervativní bostonské vyšší třídy. Většina těchto autorů prošla studiem na Harvardu a působila na akademických či vyšších politických pozicích. Jejich díla vycházela z puritánské tradice, spojovala v sobě navíc „americké a evropské tradice a snažila se vytvořit trvalý most společné atlantické zkušenosti“ (VANSPANCKEREN 1994: 34). Bráhmanští básníci netvořili (podobně jako například angličtí metafyzičtí básníci) jednotné hnutí spojené programovým prohlášením, ale volně se seskupovali podle tematického či formálního zaměření. Jednou z těchto „skupin“ byli například tzv. básníci ke krbu (*Fireside Poets*), kteří byli pojmenováni podle stejnojmenné sbírky Henryho Wadswortha Longfellowa. K dovršení kulturních snah tzv. americké renesance došlo v 19. století v průběhu 50. let. V jejich první polovině byla vydána řada dodnes významných děl, jež reflektovala soudobý stav americké společnosti a která v mnohém navazovala (po tematické i formální stránce) na aktuální trendy evropské literatury.⁷³ Přibližování se americké literatury úrovni evropské kultury bylo příznačné i pro období po občanské válce (1861–1865), až do závěru století pak nacházíme podobně jako v jeho první polovině časté zastoupení témat poukazujících na aktuální společenské otázky.

Naznačené období profilování americké literatury se odrazilo i ve způsobech uchopení příběhu o stětí Jana Křtitele. Díky silně zakořeněnému

⁷² Transcendentalismus byl inspirován díly Immanuela Kanta a Samuela Taylora Coeridge a jeho základem byl novoanglický puritanismus. Představitelé tohoto hnutí se scházeli od roku 1836 v *Transcendentalistickém klubu* a publikovali v časopise *The Dial* (1840–1844). Mezi nejznámější představitelé tohoto hnutí patřili Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau či Walt Whitman. Transcendentalismus neovlivnil pouze vývoj americké literatury, ale výrazně ovlivnil i další aspekty amerického života (např. náboženství, vzdělávání, feminismus či politické a sociální reformy).

⁷³ Mezi nejvýznamnější díla z počátku 50. let patřily především práce Ralpha Walda Emersona (*Představitel lidstva*, 1850), Nathaniela Hawthornea (*Šarlatové písmeno*, 1850; *Blithedaleská romance*, 1852; *Dům se sedmi štíty*, 1851), Hermana Melvilla (*Bílá kazajka*, 1850; *Bílá velryba*, 1851; *Pierre*, 1852), Henryho Davida Thoreaua (*Walden*, 1854), Harriet Beecher Stowe (*Chaloupka strýčka Toma*, 1852) či Walta Whitmana (*Stébla trávy*, 1. verze z roku 1855).

puritanismu byl příběh i v 19. století primárně používán při morální kritice společnosti. Souběžně se však již v první polovině století začaly rozvíjet další způsoby interpretace příběhu, které zohledňovaly historický kontext Herodovy vlády, a skrze něj vytvářely paralely k aktuální národní otázce v americké společnosti. V průběhu 40. až 70. let byl příběh o stětí Jana Křtitele rozpracováván i v naznačeném hlavním proudu americké literatury a okrajově tematizován i jejími předními osobnostmi.

Thomas de Witt Talmage a morální kritika Salome

Interpretace příběhu o stětí Jana Křtitele a jeho protagonistů byla v americké literatuře první poloviny 19. století ovlivněna silnou křesťanskou tradicí, jejíž počátky se datují do první poloviny 17. století. Již v tomto období budování americké společnosti zastával významné místo v komunitě pastor, jehož kázání byla „hlavní událostí života puritánské kongregace“ (RULAND–BRADBURY 1997: 30). Význam náboženství ve společnosti přetrvával i v dalších stoletích, přičemž se „puritánské dědictví přizpůsobovalo novým podmínkám a měnilo se“ (RULAND–BRADBURY 1997: 49) podle aktuálních potřeb, a to především v 18. století, nejprve v souvislosti s rozvojem racionalismu a následně v kontextu národního separatismu.

Podobně jako v evropském kontextu byla interpretace příběhu o stětí Jana Křtitele primárně zaměřena na exemplární kritiku jednotlivých postav. Nejčastěji byla jejich morální reflexe předmětem svátečních kázání, které doplňovaly další kazatelské texty, jež se v různých formách pokoušely upozornit na neduhy soudobé společnosti. Tímto způsobem přistupoval k příběhu o stětí Jana Křtitele například významný americký kazatel Thomas de Witt Talmage (1832–1902), který působil v druhé polovině 19. století v dnešním New Yorku. Talmage použil příběh o stětí Jana Křtitele ve své knize *Ohavnosti moderní společnosti* (1872), v níž se pokoušel své čtenáře varovat před možnými nástrahami moderního velkoměsta. Mezi texty, které varují před poklesem mravů, opilstvím, gamblerstvím nebo neadekvátními módními výstřelky, nalezneme i pasáž věnovanou kritice tance.

Oproti ostatním kapitolám Talmage na úvod uceleně převypravuje příběh o Herodově hostině, o tanečním vystoupení Salome a o smrti Jana Křtitele, čímž se jeho výklad podobá středověkým martyrologiím či svátečním kázáním. Zatímco by však ve starších textech na shrnutí příběhu navazovala kritika Heroda a Herodiady,⁷⁴ Talmage se kriticky zaměřuje pouze na Salomein tanec a používá ho jako příklad pro kritiku soudobých tanečních zábav. Podobně jako u jiných potenciálně nebezpečných společenských aktivit Talmage popisuje různé typy tanců, jejich účel a možný mravní dopad. Aby byla jeho argumentace pro čtenáře pokud možno co nejjasnější, používá Talmage další příklady ze společenského života, na kterých demonstruje, jaké mohou být důsledky tohoto nežádoucího typu zábavy.⁷⁵

V kontextu moderní americké společnosti zastupují Talmageovy texty jeden ze způsobů, díky kterým byl příběh o stětí Jana Křtitele i nadále držen ve společenském povědomí. Zároveň se však jednalo primárně o teologickou literaturu, se kterou se souběžně objevovala i literární zpracování příběhu o stětí Jana Křtitele.

William Ware: mezi cestopisem a historickým románem

Vedle teologické literatury, která akcentovala morální poselství příběhu o stětí Jana Křtitele, se v první polovině 19. století začal námět dějinných událostí na Blízkém východě postupně objevovat i v krásné literatuře. Oproti starším křesťanským textům začala i americká literatura postupně ustupovat od schematické morální kritiky Heroda, Herodiady a Salome a začala biblický příběh upravovat podle aktuálních společenských otázek. V návaznosti na tradici americké cestopisné literatury⁷⁶ přistoupil k příběhu o stětí a obecně k událostem

⁷⁴ Srov. například martyrologium Johna Foxe, viz s. 11n.

⁷⁵ Talmageovy texty byly primárně zaměřené na morální problémy dobové americké společnosti. To je patrné i v překladu od Ferdinanda Císaře (1878), který se pokusil texty upravit tak, aby bylo jejich poselství přenesitelné i na českou společnost. V případě kapitoly o mravních nástrahách tance je tak použita v nezměněné podobě pouze vstupní pasáž sumarizující biblický příběh o stětí Jana Křtitele, zbylou část textu Císař výrazně zkrátil, zparafrázoval a zaměřil na varování před pohanskými zábavami a úpadkem křesťanské společnosti.

⁷⁶ Žánr cestopisu byl v americké literatuře oblíbený zejména od poloviny 19. století. V tomto období byl spojen především s díly, která na jednu stranu odkazovala k metafyzickým cestám

na počátku našeho letopočtu William Ware, jehož dvojdílný román *Julian or Scenes in Judea* (*Julian aneb scény z Judee*, 1841) mapuje situaci na Blízkém východě formou fiktivních dopisů.⁷⁷ Oproti středověkým a novověkým cestopisům, které si kladly za cíl popsat cestovatelské a náboženské zážitky z cest do Orientu či do Svaté země, Wareovo pojetí akcentovalo národní otázku a blížilo se spíše reportu o politické situaci na Blízkém východě s popisem napětí, které v této multikulturní oblasti v dané době panovalo. V intencích cestopisné literatury jsou jednotlivé dopisy uvozeny rozsáhlými popisy míst, kterými vypravěč projíždí, a reflexí místních zvyklostí a lidí, často v komparaci s domovským Římem.

Vypravěčem obou knih je Julian, který cestuje do oblasti dnešní Palestiny. Během cesty navštěvuje i dvůr tetrarchy Heroda, se kterým se nejenom setkává osobně, ale navíc s ním rozmlouvá o politické situaci na jemu svěřených územích. Hlavními spornými body jejich debaty je tetrarchův sňatek s Herodiadou, zapuzení první manželky a kritika Jana Křtitele, jehož počet stoupenců v dané době rostl. Julian přitom sám sebe prezentuje jako někoho, kdo je dobře informován o Janově působení. Ve vzájemném rozhovoru Herodes vysvětluje, proč zapudil svou první manželku a oženil se s Herodiadou, když se Julian pozastavuje nad jeho motivací. Tu Herodes následně osvětluje s odkazem na manželčin původ: „je to Arabka. Žena krále Izraele by měla být Židovka“ (WARE 1841: 24). Tento argument tak nejenom vypravěče uspokojí, podtrhuje navíc téma přítomné v celé jeho (fiktivní) korespondenci, když Julian nachází kořeny politického napětí v rozbití tradiční společnosti a v kulturním prolínání národů.

Oproti tradičním cestopisům, v nichž se vypravěč často osobně účastní zásadních událostí, se Julian dozvídá o okolnostech Herodovy hostiny z dopisu od přítele, v něm se popisuje i Salomeino vystoupení před Herodem:

(RULAND–BRADBURY 1997: 138), výrazněji však představovala cesty napříč kontinentem či obecně do cizích zemí, a to ať už směrem na východ či na západ. Tematicky šlo o „vystavení jedince novým zkouškám na novém kontinentu, v rozlehlé krajině a na moři, kde se mohla americká mysl volně toulat“ (RULAND–BRADBURY 1997: 138).

⁷⁷ William Ware používá podobné postupy i ve svých dalších historických románech (např. *Zenobia*, *Palmyra* či *Aurelian*), které jsou zasazené stejně jako *Julian* do období křesťanského starověku a jejichž děj je tematicky vztahený k Římskému impériu.

„Mladá dívka na to, se skromností, která si získala potlesk všech, i když dotančila, řekla, že jelikož neudělala nic, čím by si zasloužila i tu nejmenší odměnu, nemůže žádat cokoli, co by snížilo majetek Krále; a to ať už polovinou své hodnoty, nebo její nejmenší částí; žádala proto jen to, co pro Heroda nemělo žádnou cenu, konkrétně život násilného a ničemného muže, který již propadl státu, zuřivého a stálého nepřítele její matky, a neméně, jak věděl celý Israel, samotného Heroda, a který byl nyní vězněm v Machaerútu, --- život Jana Křtitele.“⁷⁸

(WARE 1841: 284)

Stejně jako starší historiografie se tedy i Ware uchyluje ke stručnému popisu Janovy smrti a pouze krátce komentuje možnou motivaci tanečnice. Zdůrazňuje tím především Salomein marginální význam v celé politické situaci, která se v této epizodě zaměřuje na Herodovu vládu a reflektuje první skupiny křesťanů jako zajímavý, ale nejistý a nebezpečný element společnosti. Oproti středověkým a novověkým cestopisům, z nichž většina směřovala k podpoře křesťanství a upevnění obrazu vlastní společnosti, jsou Julianovy názory opatrné, a ačkoli sám doufá ve sjednocení země a vítězství Mesiáše, přiklání se pro tuto chvíli na stranu Heroda, který má podle něj v rukou dostatečnou moc k politické stabilizaci Judey. Ve své podstatě v něm spatřuje druhého „předchůdce“, na základě jehož působení bude společnost připravena pro příchod Mesiáše.

Wareův Julian se svou koncepcí výrazně podobá římskému velvyslanci Vitteliovi, jak jej v 70. letech 19. století pojal Gustave Flaubert v povídce „Herodias“. Na rozdíl od Flaubertovy postavy, která symbolizuje potenciální

⁷⁸ „The young girl upon that, with a modesty that won applause from all, even as her dancing had done, said, that having done nothing to deserve the least reward, she could not ask what should diminish the possessions of the King, either by the half of its value or the smallest portion thereof; she therefore requested only what was of no value to Herod, the life, namely, of a violent and wicked man, already forfeit to the state, the fierce and constant enemy of her mother, and not less, as all Israel knew, of Herod himself, and who was now a prisoner in Machaerus, --- the life of John the Baptist.”

pomoc ze strany Říma ve válce proti arabskému králi (viz dále), je Wareův Julian vnějším pozorovatelem, který však díky svým názorům a zejména vzhledem ke své roli nemusí zaujmout konečné stanovisko a zatížit komentovaný příběh svým subjektivním názorem. I z toho důvodu představuje Wareův historický román důležitý mezní obraz příběhu o stětí Jana Křtitele, který stojí v protikladu k většinovému zpracování příběhu v 19. století, v němž jsou volbou jazykových prostředků a užitých motivů jednotlivé postavy výrazně subjektivně hodnoceny. Nahlížením příběhu o stětí z národnostní a politické perspektivy navíc Ware navázal na převažující zaměření americké literatury v 18. století, v níž byla jedním z nejčastějších témat otázka národa a národního pokroku.

Salome v hlavním proudu americké literatury

Souběžně s náboženským výkladem příběhu o stětí Jana Křtitele a jeho aktualizováním na pomezí historického a cestopisného románu, pronikl postupně tento námět i do hlavního proudu americké literatury. Ačkoli se příběh nedočkal takové popularity jako v evropských literaturách, můžeme v období tzv. americké renesance najít několik umělců, kteří se věnovali i aktualizaci tohoto biblického příběhu.

Jak jsme nastínili již v úvodu této kapitoly, počátky moderní americké literatury byly v prvních desetiletích 19. století spojeny se třemi významnými jmény: Washington Irving, James Fenimore Cooper a William Cullen Bryant. Jejich díla vznikala pod vlivem evropského romantismu a zároveň v nich rezonovala snaha vyrovnat se ve prospěch vlastního národa s evropskými náměty a formami, jež ne vždy vyhovovaly potřebám nového národa, který však neměl na rozdíl od evropských literatur tradici, z níž by mohl čerpat. Významnou inspirací byl pro americké autory anglický romantismus, a to především díla lorda Byrona, Waltera Scotta či básníků Jezerní školy. Na anglické romantiky navázal přírodní poezí především William Cullen Bryant, který svou editorskou a literární činností ovlivnil i několik autorů zpracovávajících příběhy o stětí Jana Křtitele.

Prvním autorem, který díky Williamu Cullenovi Bryantovi vydal skladbu tematizující příběh o stětí Jana Křtitele, byla básnířka Lucy Hooper (1816–1841).

Její báseň „The Daughter of Herodias“ (Dcera Herodiady) byla zařazena do antologie *Selection from the American Poets (Výběr z amerických básníků, 1840)*, kterou Bryant zaštiťoval jako editor. Hooper byla k napsání básně inspirována obrazem z expozice italských mistrů, kterou navštívila v New Yorku, kde byl mezi vystavenými obrazy prezentován i výjev Salome s hlavou Jana Křtitele na míse. Hooper se k obrazu vrací v komentáři k básni a popisuje nesoulad mezi tradovanou charakteristikou Salome a výjevem na obraze, který zachycoval dívku s „výrazem, který nebyl triumfálním, jak by se dalo očekávat, ale spíše s jemnou a bolestivou výčitkou svědomí při pohledu na klidné a krásné rysy její oběti“ (HOOPER 1848: 77).⁷⁹ Báseň je zaměřena na scénu, která následovala po Salomeině tanci, v níž dívka přináší matce na míse Janovu uťatou hlavu a popisuje své pocity. Ladění Salomeina monologu k matce je předznamenáno již v první strofě básně, a to se zdůrazněním motivů strachu a nejistoty:

„Matko! Přináším ti dar;
vezmi z mé ruky obávanou odměnu; prosím,
vezmi si ji; ten tichý, bledý zarmoucený obličej
zanechal na mé duši živou stopu,
která nikdy nezmizí,
protože jen jediné prázdné slůvko z mých rtů
vzalo té klidné tváři barvu.
Ach, matko! To je smrt!“⁸⁰

(HOOPER 1848: 287)

⁷⁹ „(...) wearing upon her countenance an expression, not of triumph, as one might suppose, but rather of soft and sorrowful remorse, as she looks upon the calm and beautiful features of her victim.“

⁸⁰ „**Mother!** I bring thy gift; / Take from my hand the dreaded boon; I pray, / Take it; the still, pale sorrow of the face / Hath left upon my soul its living trace, / Never to pass away, / Since from these lips one word of idle breath / Blanch'd that calm face. / Oh, mother! this is death!“

Strach ze smrti⁸¹ a ze spáchaného hříchu se v různých obměnách opakuje v celém Salomeině monologu, který postupně graduje. Lyrický subjekt-Salome se přitom několikrát obrací s implikovanou výčitkou na matku a žádá ji, aby si od ní převzala Janovu hlavu. Podobně jako ve svých raných básních i zde přistupuje Hooper ke křesťanskému námětu s pokorou, která implikuje lásku dítěte k rodiči, zároveň však klade důraz na vyjádření Salomeina hlubokého zneklidnění, které v ní vyvolává konfrontace s hlavou Křtitele. Salome pro srovnání se sentimentální beznadějí, kterou prožívá při pohledu na mrtvého proroka, popisuje svou radost z tance na hostině:

„Mé srdce bylo lehké a na zvuk violy
jsem vesele tančila, korunovaná letními květinami,
a v mžiku kolem mne proletěly hodiny;
a vše kolem bylo radostné.“⁸²

(HOOPER 1848: 78)

V závěru básně však Salome zmiňuje, že již nikdy nebude tančit (tedy že již nikdy nebude šťastná), čímž umocňuje pocit vlastní viny:

„Pryč s loutnou a harfou,
S věčně radostným srdcem a tancem!
Již nikdy více by pro mě neměla zaznít tamburína!
Ach, strašlivá matko! Přinesla jsem ti
Tichého mrtvého, s jeho káravým pohledem,
A zdrcené srdce toho, komu přineslo

⁸¹ Motiv smrti se v tvorbě Lucy Hooper objevoval zejména v posledních letech jejího života, kdy onemocněla tuberkulózou (již v nedožitých 25 letech podlehla).

⁸² „My heart was light, and to the viol's sound / I gayly danced, while crown'd with summer flowers, / And swiftly by me sped the flying hours; / And all was joy around.“

Divoké sny o soudu a uražném nebi!⁸³

(HOOPER 1848: 79)

Podobným způsobem jako Lucy Hooper popsala scénu po Janově stětí i Rose Terry Cooke (1827–1892). Cooke vstoupila do literatury v závěru 50. let 19. století, kdy začala přispívat do *Atlantic Monthly*, nejprve svými básněmi a následně povídkami, které ji proslavily. Ačkoli se v těchto skladbách zaměřila především na zobrazení obyčejných lidí v obyčejném prostředí Nové Anglie, její tvorba byla významně ovlivněna i jejím puritánským původem. Vedle povídkových sbírek vydala Cooke za svého života dvě sbírky básní, první v 60. letech a druhou jako souhrn celé své básnické tvorby v roce 1888. V této sbírce byla vydána i báseň „The Daughter of Herodias“ (Dcera Herodiady), kterou podobně jako Lucy Hooper zaměřila na konfrontaci Salome a Herodiady po stětí Jana Křtitele.

Výchozí situace básně se podobá pojetí Lucy Hooper: Salome se formou monologu obrací na svou matku, které vytýká smrt Jana Křtitele. Ačkoli obě básně shrnují celý příběh (tanec před Herodem, Janovu smrt, předání hlavy matce), odlišují se Salomeinou sebereflexí. Je-li Salome Lucy Hooper nenásilná, smířlivá a smrt Křtitele v ní vyvolává beznaděj, Salome Rose Terry Cooke útočně obviňuje Herodiadu a končí svůj monolog výhružkami. Rozdíl mezi oběma přístupy je zřetelný již v první strofě básně, v níž Cooke používá jako symbol smrti krev:

„Hej, matko! Zde je to --- je po tvé vůli:
Má práce je hotová, mé srdce je potřísněné krví,
Mé ruce jsou jí plné; nebe je rudé;
Od moře k moři je pro mě země rudá;

⁸³ „Away with lute and harp, / With the glad heart for ever, and the dance! / Never again shall tabret sound for me! / Oh, fearful mother! I have brought to thee / The silent dead, with his rebuking glance, / And the crush'd heart of one to whom is given / Wild dreams of judgment and offended Heaven!“

Slunce je krvavé.⁸⁴

(COOKE 1888: 184)

Způsob, jakým Salome Herodiadu obviňuje, je zřetelný v popisu tance před Herodem, který se svým charakterem a rozpoložením tanečnice zcela odlišuje od „veselého tance“, jak jej ve své básni charakterizovala Lucy Hooper:

„Matko, zatančila jsem pro Heroda.
Na své končetiny pověsila jsem zářící oděv,
Svázala jsem své těžké vlasy šarlatovými květinami,
A na své kotníky přivázala jsem stříbrné zvonky
Které cinkaly k mé hanbě. Ach, prokletý šat!
Ach, prokletá hlava! Chtěla bych, aby jeho koruna přetékala
Prachem a popelem; pošlapaná mýma nohama,
Opovrhovaná lidmi. Ano, nechala bych moře,
Aby mě udeřilo všemi svými zuřícími vlnami nad obočí,
Aby mě skrylo přede mnou samotnou.“⁸⁵

(COOKE 1888: 184)

Podobně jako ve starší křesťanské literatuře je báseň zakončena odsouzením a prokletím Herodiady. Cooke přitom podobně jako Hooper postupně proměňuje způsob Herodiadina oslovení, když ji Salome nejprve oslovuje jako „matku“ a následně přechází v neutrální „Herodias“:

⁸⁴ „Lo , mother! it is here---thou hast thy will: / My work is done, my heart is stained with blood, / My hands are full of it; the sky is red; / From sea to sea the land is red to me; / The sun is blood.“

⁸⁵ „Mother, I danced for Herod. / I hung a shining garment on these limbs, / I bound my heavy hair with scarlet flowers, / And on my ancles tied the silver bells / That tinkled to my shame. Oh, curséd robes! / Oh, curséd head! I would its crown were heaped / With dust and ashes; trodden under foot, / The scorn of men. / Yea, I would have the sea / Lash all its raging waves above my brow, / To hide me from myself.“

„Ale slyš, Herodias! To tys naplánovala tuto vraždu;
a jednou na tebe čeká soud;
za tento čin bude tvůj spánek rušen sténáním;
za tento čin budeš procítat ze spánku prostydlá strachem;
za tento čin bezhlasé noční jiskry
budou na tebe hledět očima Křtitele;
jeho mrtvolný úsměv bude probleskávat ohněm;
jeho ztuhlá ruka odhrne závěs
o půlnoci, u tvé pohovky; sám vítr
na sebe vezme jeho hlas, aby ti jej připomněl.
A když budeš ležet u slavnostní tabule,
Víno ve tvé číši se změní v krev;
I chladivý sníh panenského Kavkazu
Zahoří rudě. Ano, tvář, kterou miluješ,
Herodova tvář, změní se v tvář jeho,
Se sinalou pobledlostí hrobu,
Bude na tebe civět z trůnu.“⁸⁶

(COOKE 1888: 186)

Ačkoli Lucy Hooper a Rose Terry Cooke zpracovaly stejný námět a totožnou scénu z příběhu o stětí Jana Křtitele, vyznění obou básní se výrazně odlišuje. Zatímco je pro Salome Lucy Hooper příznačný spíše strach a zděšení z vlastního činu a touha zbavit se Janovy hlavy, Salome Rose Terry Cooke se zaměřuje na kritiku a obžalobu matky. Nejvýrazněji se rozdíl mezi oběma postavami projevuje

⁸⁶ „But, Hark, Herodias! thou didst plan the murder; / There is a reckoning somewhere kept for thee. / For this, thy sleep shall be disturbed with groans; / For this, thy waking shall be cold with fear; / For this, the voiceless spangles of the night / Shall look upon thee with the Baptist's eyes; / His deathful smile shall flicker in the fire; / His rigid hand shall draw the curtain back, / At midnight, from thy couch; the very winds / Shall take his voice to bid thee think of him. / And when thou liest at the festal board, / The wine that fills thy cup shall turn to blood; / The cooling snow from virgin Caucasus / Shall burn with crimson. Yea, the face thou lovest, / The face of Herod, shall be turned to his, / And with the livid pallor of the grave, / Stare from his throne.“

v reflexi ikonického tance: zatímco první Salome popisuje svou zálibu, kterou kvůli Janově smrti do budoucna zavrhuje, druhá již v jeho popisu používá negativní atributy (ostuda, prokletý šat, prokletá hlava) a popis tance zakončuje verbalizací pocitu znechucení ze sebe sama.

V Bryantem redigované antologii byly vedle veršů Lucy Hooper otištěny básně dalších téměř osmi desítek amerických autorů. Mezi nimi byla i básnířka Frances Sargent Locke Osgood, která v polovině století představila ve své sbírce *Poems (Básně, 1850)* i báseň tematizující příběh o stětí Jana Křtitele. Stejně jako Lucy Hooper či Rose Terry Cooke pocházela i Osgood z oblasti Nové Anglie a patřila mezi nejznámější americké básnířky své doby.⁸⁷ Osgood přispívala podobně jako většina jejích současníků do řady periodik a její básnická sbírka byla spíše sumarizací celoživotního díla. Báseň zachycující příběh o stětí Jana Křtitele byla zařazena do oddílu *Sacred Poems (Posvátné básně)* spolu s dalšími básněmi, které však na rozdíl od básně „The Daughter of Herodias“ (Dcera Herodiady) tematizovaly především subjektivní vztah k náboženství v rodinném kruhu, a to formou modliteb k Bohu či propojením Boha a přírody. Báseň o smrti Jana Křtitele je v tomto celku jedinou epickou básní, která aktualizuje konkrétní biblický příběh.

Frances Sargent Locke Osgood popisuje příběh o stětí Jana Křtitele v širším kontextu než Hooper a Cooke a klade důraz na vystižení atmosféry, která doprovázela Herodovu narozeninovou oslavu a Salomein tanec. Již v úvodních strofách používá motivy, které předznamenávají, že se stane něco špatného (například motiv sfingy a hadů). Pomocí negativních konotací charakterizuje Osgood i slavnostní síň, když ji popisuje na protikladu síně a prostoru mimo ni a uvádí, že „zde je čistota, mír – tam (pozn.: v síni) je vzpoura a hřích“ (OSGOOD 1850: 227). Podobně jako u Lucy Hooper je i Salome v podání Osgood popsána jako „bezstarostné dítě“ (OSGOOD 1850: 228), které tančí před Herodem s radostí a jež je jeho slibem splnit jí jakékoli přání příjemně překvapeno. O tom svědčí i navazující scéna v královských komnatách, kam Salome odchází za matkou, které

⁸⁷ Frances Sargent Locke Osgood se do povědomí americké literatury dostala mimo jiné díky svým úzkým stykům s dalšími umělci, a to především s Edgarem Allanem Poeem, se kterým si navzájem věnovali několik básní. V závěru 40. let se stal jejich vztah předmětem skandálu, když byla Osgood nařčena z milostné aféry s Poeem, který měl být údajně otcem jejího třetího dítěte.

s dětskou překotností jmenuje vše, co by mohla žádat od Heroda jako odměnu za svůj tanec:

„Je zde tolik věcí, které bych chtěla!
Měla bych požádat o mladou gazelu?
Byla by pro mě vším na světě;
Divoká jako vítr,
Och, jak bych se o ni starala a milovala ji!
Obtočila bych její krk květinami
A radovala se v jejím půvabném veselí.
Měla bych požádat o klenot světla,
Který by se splétal v mých tekoucích prstýncích?
Jako hvězda skrze závoj noci,
By se třpytila svou nádhernou barvou;
Nebo zářivého ptáka, abych se přiblížila
Jeho krásným, mávajícím křidélkům
Na mých prsou jemně odpočívajícím
A sdílel by s tebou mou lásku!“⁸⁸

(OSGOOD 1850: 233–234)

Příchodu Salome do královských komnat předchází pohled na Herodiadu, u níž je zdůrazněno její hluboké vnitřní rozrušení, vyvolaného kritikou jejího soužití s Herodem (což je ale v básni pouze implikováno). Příchodem Salome se Herodias uklidní a její špatné rozpoložení nahradí mateřská láska:

⁸⁸ „There are so many joys I covet! / Shall I ask for a young gazelle? / Twould be more than the world to me; / Fleet and wild as the wind, / Oh! How I would cherish and love it! / With flowers its neck I'd bind, / And joy in its graceful glee. / Shall I ask for a gem of light, / to braid in my flowing ringlets? / Like a star through the veil of night, / would glisten its glorious hue; / Or a radiant bird, to close / Its beautiful, waving winglets / on my bosom in soft repose, / And share my love with you!“

„Přichází! Její vlastní Salomé přichází!
Její čisté a kvetoucí dítě!
Přichází a hněv se vzdává lásce,
A smutek je očarován:
Její zpívající pták! Uhnížděné nyní
Na mateřském prsu.“⁸⁹

(OSGOOD 1850: 232)

Herodiadina vstřícná nálada ale nechtěně zmizí, když Salome přemýšlí nad tím, co by mohla žádat jako odměnu za svůj tanec. Dívka si změny matčina chování všimne a slíbí jí, že bude žádat, cokoli bude matka chtít. Jakmile ale vyslechne matčinu žádost, je zděšena a pokouší se matku přesvědčit, aby své rozhodnutí změnila. Herodias ji však jedinou větou, v níž jí připomíná její závazný slib, umlčí a Salome odchází požádat o odměnu za tanec. V této souvislosti Osgood podtrhuje Salomeinu proměnu, ke které dochází dívčinou konfrontací s traumatickým matčiným přáním: jestliže za matkou přicházelo bezstarostné dítě, o odměnu odchází žádat „žena přísná a divoká“ (OSGOOD 1850: 235). V závěrečných verších Salome před Herodem vyslovuje žádost o Janovu hlavu, kterou ale doprovází sebekritikou a obviněním se za Janovu smrt. Na rozdíl od sebekritiky Salome u Lucy Hooper zdůrazňuje své vnitřní rozpolcení a nespokojenost s tím, že má kvůli ní někdo zemřít (místo aby za Janovu smrt kritizovala matku). Skladba svým zaměřením na vzájemnou lásku matky a dítěte tematicky zapadá mezi ostatní podobně laděné básně uvedené sbírky a obdobně jako u předchozích dvou autorek rozpracovává křesťanskou interpretaci příběhu, tradovanou v puritánské společnosti, nejen o motiv lásky dítěte k rodiči, ale zdůrazňuje i morální kritiku či sebekritiku obou ženských postav, čímž se toto pojetí blíží například básnickým skladbám z konce 17. století, jež jsme představili v kontextu anglické literatury.

⁸⁹ „She comes! her own Salomé comes! / Her pure and blooming child! / She comes, and anger yields to love, / And sorrow is beguiled: / Her singing bird! low nestling now / Upon the parent breast.”

Bryantovi pokračovatelé: tzv. Básníci ke krbu a Henry Wadsworth Longfellow

Na Bryantovu básnickou tvorbu z počátku 19. století navázala ve 40. a 50. letech další básnická generace. Jak jsme poukázali již v úvodu kapitoly, na americké literární scéně se v daném období objevily dvě významné skupiny: transcendentalisté a brahmánští básníci. Jednou ze skupin brahmánských básníků byli tzv. Básníci ke krbu (Fireside Poets; někdy označovaní jako Čítankoví básníci – Schoolroom Poets), mezi které patřili například Henry Wadsworth Longfellow, John Greenleaf Whittier, James Russel Lowell, Oliver Wendell Holmes a Ralph Waldo Emerson. Název skupiny byl odvozen od Longfellowovy sbírky *The Seaside and the Fireside (U moře a u krbu)*, která byla publikována v roce 1849. Jak naznačuje název sbírky, básníci často umísťovali svá díla k rodinnému krbu a „vyhýbali se vnějšímu světu pro blaženost z úniku a falešného potěšení z domova“⁹⁰ (IRMSCHER 2015: 48), za což se stali předmětem kritiky ze strany ostatních básníků. Krb a obecně domácnost totiž spadaly do sféry ženy, do které muž nepatří, respektive v ní měl v 19. století oslabené postavení. Motiv domácího krbu tak byl často kritizován jako hanlivý a nedůstojný symbol, který zpochybňoval mužskou dominanci. Tato kritika byla jedním z několika společných rysů jednotlivých básníků, jejichž díla se (podobně jako například u anglických metafyzických básníků) lišila svou úrovní, užitým jazykem či výběrem zpracovávaných témat.

Jednou z vedoucích osobností skupiny byl básník Henry Wadsworth Longfellow, v jehož tvorbě nalezneme i krátký odkaz na příběh o stětí Jana Křtitele. Longfellowova tvorba byla významně inspirována evropskou literaturou a metrikou, kterou užíval i ve svých dílech. Vedle zmiňované sbírky *The Seaside and the Fireside (U moře a u krbu)* se zapsal do dějin americké literatury především skladbami *Evangelina* (1847) a *Píseň o Hiawatě* (1855), které romanticky zpracovávaly příběh o hledání ztracené lásky a legendu o tragické lásce námětově čerpající z indiánských legend. Longfellowova tvorba byla ovlivněna i jeho osobním životem, který byl poznamenán především tragickým úmrtím jeho druhé manželky

⁹⁰ „(...) shunning the world outside for escapist bliss and the false pleasures of domesticity.“

v roce 1861, po němž se přeorientoval nejprve na překladatelskou činnost a následně na náboženskou tematiku.

Longfellowův výklad příběhu o stětí Jana Křtitele byl představen v rámci trilogie *Christus: A Mystery (Kristus: Mystérium)*, která byla souhrnně vydána roku 1872. Trilogie se skládala ze tří samostatných částí, které tematizovaly vybrané náměty z dějin křesťanství: *The Divine Tragedy* (Božská tragédie; život a smrt Ježíše Krista), *The Golden Legend* (Zlatá legenda; středověká látka akcentující křesťanskou víru) a *The New England Tragedies* (Novoanglické tragédie; příběhy z novodobé americké společnosti). Prvotní impulsy k vytvoření podobné skladby nalezneme již v Longfellowových denících ze závěru 40. let, v nichž zmiňuje své další záměry, jež v následujících desetiletích vedly k vytvoření mystéria *Kristus*:

„A nyní se toužím pokusit o vznosnější tón, majestátní Píseň, jejíž roztráštěné melodie už tolik let plnily mou duši ve světlejších chvílích života. Pevně věřím, že nepotrvá dlouho než se spojí v symfonii, která snad bude hodna toho majestátného motivu, ale zároveň bude v sobě skýtat ‚srovnatelný výraz pro utrpení a trpkosti života, pro jeho smutek a jeho tajemství.‘“⁹¹

(HIGGINSON 1902: 236)

Jako první část z budoucí trilogie vznikla *Zlatá legenda*. Již v době svého vydání roku 1851 dosáhla značného úspěchu, pochvalně se o ní vyjádřil v knize *Modern Painters* (Moderní malíři, 1856) i John Ruskin: „Longfellow ve Zlaté legendě vstoupil úžeji do nálady mnicha, ať už pro dobro či pro zlo, než do té doby teologové či historici, i pokud by věnovali analýze své celoživotní úsilí“⁹² (RUSKIN

⁹¹ „And now I long to try a loftier strain, the sublimer Song whose broken melodies have for so many years breathed through my soul in the better hours of life, and which I trust and believe will ere long unite themselves into a symphony not all unworthy the sublime theme, but furnishing some equivalent expression for the trouble and wrath of life, for its sorrow and its mystery.“

⁹² „Longfellow, in the Golden Legend, has entered more closely into the temper of the Monk, for good or for evil, than ever yet theological writer or historian, though they may have given their life's labor to the analysis.“

1898: 390). *Zlatá legenda* svým názvem odkazovala na sbírku legend Jakuba de Voragina a zpracovávala středověký příběh o nemocném princí Henrym, který je zachráněn díky oběti zbožné dívky Elsie, jež je ochotna se pro jeho záchranu vzdát vlastního života.⁹³ Drama se těšilo oblibě především díky postavě Elsie, výrazně se přitom inspirovalo Goethovým *Faustem* (SMEATON 1913: 116). V druhé polovině 50. let vytvořil Longfellow další část trilogie nazvanou *Novoanglické tragédie*, která zpracovávala křesťanské náměty soudobé Nové Anglie. Impuls k napsání této části vzešel od Longfellowova německého přítele Emanuela Vitalise Scherba, který ho vyzval k napsání dramatu o puritánech a kvakerech. Poslední část trilogie, která tvoří její vstupní díl, vznikla na přelomu 60. a 70. let a byla pojmenována *Božská tragédie*.⁹⁴ Z celku trilogie se jedná o část, která byla nejčastěji kritizována jako „antiklimaktická tím, že je zařazena před lehčí částí velkého dramatu“ (HIGGINSON 1902: 242). *Božská tragédie* pojednávala o životě a smrti Ježíše Krista a formou dramatu převypravovala Nový zákon. V této části trilogie je připomínáno i působení Jana Křtitele a jeho mučednická smrt.

V příběhu o Janově stětí vystupuje podobně jako ve skladbě Williama Warea putující postava, která reflektuje události na Herodově narozeninové hostině. Touto postavou je Esén Manahem, kterého Herodes povolal na svou pevnost Machaerus. Stejně jako u Warea jsou události doprovázející Janovu smrt zasazeny do širšího kontextu, hlavní pozornost je však věnována Herodově nespokojenosti s Janovou kritikou, jež je směřována proti jeho sňatku s Herodiadou. Předtím, než je Manahemovi dovoleno opustit pevnost, stává se Esén svědkem Salomeina tance před Herodem a její následné žádosti o Janovu smrt.

Oproti tradiční interpretaci v intencích biblického příběhu rozpracovává Longfellow již vstupní pasáž, v níž Manahem při cestě do pevnosti popisuje noční krajinu. Podobně jako v *Evangelině* a dalších skladbách je důraz kladen na

⁹³ Označení „zlatá legenda“ odkazovala ke „zlatému skutku“, který musí Elsie vykonat, aby prince zachránila. Podle výkladů reverenda Morleyho Stevensonova Elsie „zastupuje element sebeobětování, který byl vykupujícím životem uprostřed zkaženosti středověké církve“ (STEVENSON 1906: 59). Oproti ní je postaven princ Henry, který zosobňuje pokušení (resp. lidské podlehnutí ďáblu pokušení).

⁹⁴ Název vstupní části trilogie byl inspirován *Božskou komedií* Danta Alighierioho. Longfellow začal *Božskou komedii* překládat do angličtiny ve 40. letech 19. století, práci však dokončil až v období osobní krize po smrti druhé manželky. Překlad byl dokončen roku 1866 a publikován v následujícím roce.

působnost této krajiny, která předznamenává budoucí události, v tomto případě spojené s pozdějším ukřižováním Ježíše Krista:

„Pohlédnu v dál z těchto hor a vidím
Všemohoucí a všudypřítomnou noc,
Tak tajemnou jako je budoucnost a osud,
Osud visící nad životy všech! Vidím v hloubce
Poušť, co se rozprostírá až k břehům Mrtvého moře
A na západě, daleko, slabounké záblesky
Pochodní na Olivetské hoře, ohlašující
Východ měsíce, kterým započíná se Pesach.
Vypadá jako velký kříž, na kterém vidím
S hlavou svěšenou v agónii, viset
Lidskou postavu! Ach, milosrdná nebesa,
Skrýjte to ohavné zjevení před mým zrakem!“⁹⁵

(LONGFELLOW 1890: 57)

Před vstupem do pevnosti Manahem popisuje i Machaerus, který charakterizuje jako nebezpečné místo obývané starozákonními démony a jako místo, kde je Herodem a Herodiadou uvězněn Jan Křtitel. Longfellow se při líčení hostiny neomezuje jen na popis událostí, ale skrze postavu Manahema je dále komentuje, a to vždy formou poznámky, při níž se Manahem odklání a na stranu sám pro sebe události glosuje. Tyto komentáře se přitom týkají pouze Salome a jejího tance před Herodem. Již v první z těchto poznámek Manahem popisuje Salome jako dábla převlečeného za anděla:

⁹⁵ „I look forth from these mountains, and behold / The omnipotent and omnipresent night, / Mysterious as the future and the fate / That hangs o'er all men's lives! I see beneath me / The desert stretching to the Dead Sea shore, / And westward, faint and far away, the glimmer / Of torches on Mount Olivet, announcing / The rising of the Moon of Passover. / Like a great cross it seems on which suspended, / With head bowed down in agony, I see / A human figure! Hide, O merciful heaven, / The awful apparition from my sight!“

„Říká se, že ďáblové na sebe někdy berou podobu
andělů sloužících na zemi, oděných vzduchem,
aby mohli žít mezi lidmi
a dovézt lidstvo ke zkáze. Takové jsou i ony.“⁹⁶

(LONGFELLOW 1890: 60)

Poté, co Salome dotančí, ji Manahem stejným způsobem charakterizuje jako Anděla smrti, čímž podruhé implikuje Janovu smrt, o niž Salome po tanci žádá: „Ó, Anděli smrti, / tančící na pohřbech mezi ženami, když muži vynášejí mrtvé!“⁹⁷ (LONGFELLOW 1890: 61–62). Herodes je Salomeiným tancem uchvácen a slibuje jí splnit jakékoli přání. Když však Salome požádá o Janovu smrt, pokouší se jí její přání rozmluvit: „To ne, drahé dítě! Neodvážím se; protože lidé / považují Jana za proroka“⁹⁸ (LONGFELLOW 1890: 62). Salome však argumentuje tím, že jí dal závazný slib, načež Herodes ustoupí. Longfellowova Salome se tedy svým vystupováním a zejména charakteristikou z perspektivy třetí osoby (Manahema) odlišuje od tradičního biblického výkladu příběhu. Longfellow ji vzhledem k její roli připodobňuje k démonům, které Manahem popisuje při příchodu do pevnosti, a to i přesto, že není Salome dán větší prostor, v němž by sama vyjádřila své záměry či své pocity (jako to bylo umožněno například Salome v dílech Osgood, Hooper či Cooke). Obecně se tedy v Longfellowově podání jedná o převyprávění biblického příběhu, který je rozšířen o negativní reflexi Salome.

⁹⁶ „T is said that devils sometimes take the shape / Of ministering angels, clothed with air, / That they may be inhabitants of earth, / And lead man to destruction. Such are these.“

⁹⁷ „O thou Angel of Death, / Dancing at funerals among the women, / When men bear out the dead!“

⁹⁸ „Not that, dear child! I dare not; for the people / regard John as a prophet.“

Joseph Converse Heywood a Salome křesťanka

Takzvaná americká renesance vyvrcholila v polovině 19. století, kdy byla vydána řada kanonických děl americké literatury. Ve většině případů se jednalo o romány tematizující aktuální společenská témata, mezi nimi například o *Šarlatové písmeno* Nathaniela Hawthorna (cizoložství), *Bílou velrybu* Hermana Melvilla (vztah člověka a přírody) či *Chaloupku strýčka Toma* od Harriet Beecher Stowe (otrokářství). Vedle prózy se rozvíjela i básnická tvorba, která byla zastoupena díly Ralpha Walda Emersona, Henryho Davida Thoreaua či první verzí *Stébel trávy* Walta Whitmana. Oproti próze a poezii mělo americké drama i nadále pouze okrajový význam a v 19. století bylo přednostně zaměřeno na vlasteneckou problematiku. Náboženská tematika stála povětšinou na okraji zájmu, což bylo dáno mimo jiné puritánskou tradicí a jejím zamítavým postojem k divadlu. I z tohoto důvodu nalezneme v americké literatuře v 19. století jen málo dramatických aktualizací příběhu o stětí Jana Křtitele. Vedle Henryho Wadswortha Longfellowa a jeho reprezentace stětí v rámci *Božské tragédie* se na počátku druhé poloviny 19. století na příběh o stětí Jana Křtitele zaměřil Joseph Converse Heywood, který se podobně jako Longfellow věnoval především rozpracování Salomeina osobního příběhu.

Joseph Converse Heywood patří mezi dnes již téměř zapomenuté americké autory. Z jeho díla můžeme připomenout především dramata námětově čerpající z dějin na přelomu letopočtu. Dvě hry přitom zpracovávají na svou dobu neobvyklým způsobem příběh o stětí Jana Křtitele a další osudy jeho aktérů. Drama *Salome, the Daughter of Herodias (Salome, dcera Herodiady)*,⁹⁹ bylo poprvé publikováno roku 1862 a zpracovávalo události od Herodovy narozeninové oslavy po Herodiadinu smrt krátce po ní. Navazující hra *Salome* se odehrává o několik let později, kdy se Salome vrací jako křesťanka do Jeruzaléma, který je obléhán římskými vojsky, a na závěr umírá při ochraně své životní lásky Sexta.

Charakteristika *Salome* se odklání od tradičního biblického výkladu již v úvodu první z her, v níž dívka vystupuje jako Janova následovnice a učednice a rozmlouvá s ním ve vězení. Salomeina náklonnost k Janovi a komplikovaný vztah

⁹⁹ Drama bylo znovu vydáno roku 1867, přičemž byl titul změněn ze *Salome, the Daughter of Herodias (Salome, dcera Herodiady)*, na *Herodias*, aby se předešlo záměně s navazujícím dramatem.

k Herodovu dvoru jsou následně rozpracovány při popisu Herodovy narozeninové hostiny, které se Salome nejprve odmítá zúčastnit.¹⁰⁰ Po tanci před Herodem, který je zmíněn formou scénické poznámky, je Salome konfrontována s matkou, která se jí snaží nařídit, o co má za tanec Heroda požádat. Salome se jí pokouší neúspěšně vzdorovat, nakonec je matkou donucena, aby napsala dopis, ve kterém Heroda žádá o Janovu hlavu. Herodias se totiž obává, že by její dcera mohla svým nepřesvědčivým a vyděšeným vystupováním zničit její plán. Salome se ve zbylé části hry pokouší vyrovnat se svou rolí, jež vedla k Janově smrti. Obává se přitom především o svou pověst, což je patrné především z jejího patetického monologu o neobjektivnosti dějin:

„Kam by se mělo podít světlo, stín hanby
by měl spočinout na mém jméně, historikové budou vyprávět
příběh tak, aby mě očernili,
a umíraje budu žít, všemi odsouzena;
a až mě odsoudí, což učiní,
dech se jim potřese,
když vysloví mé jméno,
a budou je užívat ke klení. Pak pro mě řekni,
Salome byla žena stísněná osudem
a nechala se strhnout nelítostnou pohromou;
byla to žena, ne slabší než ostatní
byla ale stržena nelítostnějším 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

¹⁰⁰ „Nepřišla dobrovolně; / Zrovna jsem slyšel souseka říkat, / že se velmi zdráhala přijít tuto noc / před krále: ale přesto, protože si to přál, / poslušná také vůli své matky, / odložila své kanoucí slzy a přišla.“ („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.“) (HEYWOOD 1867a: 38)

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 omlouvající ji z křivdy, řeknou,

na velké dvoře lidských předsudků,

modlila se za zvážení svého hoře.¹⁰¹

(HEYWOOD 1867a: 204–206)

Pro charakteristiku Salome je vedle její oddanosti a platonické lásky k Janu Křtiteli zásadní láska k neurozenému Sextovi a k vlastní rodině. Salome se pokouší v intencích křesťanských hodnot přesvědčit matku, aby se vzdala touhy po pomstě na Janu Křtiteli a nahradila nenávist a pomstu láskou.¹⁰² Salomeiny až dětsky naivní představy o lásce však nemají na Herodiadu žádný vliv, podobně pobaveně na ně reaguje i Sextus, který ji v odpověď nazývá střídavě ženou a dítětem. Hra vrcholí v momentě, kdy je Salome konfrontována s Janovou uťatou hlavou a plně si uvědomuje tíhu svých činů. Vyděsí se přitom natolik, že odchází z paláce, loučí se

¹⁰¹ „Where light shall go, the shade of infamy / Shall rest upon my name, historians tell / the story of this sight to blacken me, / and dying I shall live, by all condemned; / yet when they shall condemn me, as they will / and shuddering breath my name, when they / must speak it, / and use it for a curse, then say for 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.“

¹⁰² Důraz na poselství křesťanské lásky vyzvedl ve své básni „John the Baptist“ (Jan Křtitel) na počátku 20. století podobně jako Heywood novozélandský spisovatel Arthur H. Adams (1872–1936). Při líčení života a působení Jana Křtitele položil důraz spíše než na Janovu smrt (a Salomeinu charakteristiku jako osudovou ženu) na jeho konfrontaci s Ježíšem Kristem a na obtíže, se kterými se Jan vyrovnával s Kristovým působením. Adams se zaměřuje především na moment, kdy uvězněný Křtitel dochází k prozření: zbrání Mesiáše nebude v boji proti neřestné společnosti násilí, ale laskavost a vstřícnost.

se Sextem a utíká do lesa. Heywood využívá topoi lesa jako místa vnitřní proměny.¹⁰³ Salome do lesa přichází, aby našla cestu z obtížné situace a způsob, jak se vyrovnat s vlastními činy. V lese se jí zjevuje Ježíš Kristus a nabízí jí očistění od hříchů, kterého může dosáhnout, půjde-li v jeho stopách. Hra končí krátkým setkáním pološílené Herodiady a Antonia (Salomeina biologického otce), při němž Herodias blouzní a na závěr umírá.

Pět let po první hře vydal Heywood volné pokračování příběhu, které je zaměřeno na Salomein další osud. Sledujeme přitom její návrat do obleženého Jeruzaléma, kde zuří válka. Zde se Salome znovu setkává se Sextem a se svým otcem Antoniem a zapojuje se do obrany města. Salomeino vystupování se oproti prvnímu dramatu výrazně proměňuje. Heywood vyzvedává především její klidné a rozvážné vystupování, kterým se podobá Janu Křtiteli. Ve své podstatě se Salome dostává do stejné pozice, v jaké byl před svým stětím Křtitel: za svou konverzi a za šíření křesťanství je nenáviděna Židy, na druhou stranu je odsuzována křesťany za smrt Jana Křtitele. Salome je tak postavena do bezvýhodné situace. V závěru hry je zajata a ve vězení umírá, když se pokouší před smrtící ranou mečem zachránit svou životní lásku Sexta. Heywood přitom srovnává Salome a Jana Křtitele a vytváří rámcovou paralelu: Salome umírá ve stejném vězení jako Jan Křtitel, mečem stejného muže, který se svým činem pokouší získat Salomeinu náklonnost.

Rozpracováním příběhu o stětí Jana Křtitele a rozšířením charakteristiky Salome dovršil Joseph Converse Heywood linii americké literatury, jejíž autoři se pod vlivem puritánské tradice pokoušeli o zachování původní interpretace biblického příběhu, který však postupně v různých částech a různou formou rozšiřovali. Rozpracované části přitom téměř výlučně souvisely s postavou Salome, jež byla podle jejich reflexe neuspokojivě charakterizována a skrze kterou zdůrazňovali v aktualizovaném příběhu svá subjektivní stanoviska.

¹⁰³ Topoi lesa se v americké literatuře detailně věnoval například Michal Peprník, který v americké literatuře do poloviny 19. století rozlišil pět základních způsobů, jakými bylo toto topoi užíváno. Vedle spojení lesa s Indiány se často používalo v puritánské literatuře, která jím navazovala na evropské tradice, kde po vzoru *Bible* les nahradil poušť (užívanou jako místo zkoušky). Les se tak často stával místem konfrontace a „skýtal možnost vnitřní proměny“ (PEPRNÍK 2005: 51).

III. Salome v anglické literatuře v období fin de siècle

Úvodem

Anglická literatura druhé poloviny 19. století byla označována ve vztahu k vládě královny Viktorie jako tzv. viktoriánské období a byla podobně jako každá etapa dějinného vývoje významně ovlivněna dobovým kontextem.¹⁰⁴ Výrazné společenské proměny Velké Británie se v tomto období projeví nejenom na rovině politické (např. parlamentární reformou roku 1832 nebo zrušením nevolnictví v britských koloniích o rok později) či náboženské (katolická emancipace roku 1829), ale úzce souvisely i s řadou důležitých otázek, které byly nahlíženy z nových filozofických perspektiv.¹⁰⁵ V protikladu k těmto progresivním tendencím stála tradiční a konzervativní viktoriánská společnost, zastoupená především střední vrstvou, která byla vystavěna na dominantní a nezpochybnitelné roli muže jako hlavy rodiny a submisivním postavení ženy, jejíž jediná realizace spočívala v naplnění role matky a sebeobětování se pro rodinu. O dobovém kontextu vypovídá i anglická literatura. Tíživá společenská situace zejména v nižších vrstvách společnosti se podobně jako ve Francii stala námětem realistických děl, mezi jejichž přední představitele patřil v anglické literatuře především Charles Dickens. Vedle něj se v druhé polovině 19. století prosadili autoři, kteří ve svých dílech reagovali na romantismus. Jednalo se například o Alfreda Tennysona či Roberta Browninga, který kladl důraz především na imaginaci a inovativní jazykové prostředky. V kontextu „poromantické poezie“ (STŘÍBRNÝ 1987: 500) tvořili i básníci, kteří navazovali na nové umělecké premisy z konce 40. let, uvedené zejména revoluční skupinou tzv. Prerafaelitů, zastoupenou na literární scéně díly Danta Gabriela Rossettiho, jeho sestry Christiny Rossetti, manželů Browningových či Algernonem Charlesem Swinburnem.

¹⁰⁴ Informace k dobovému společenskému a uměleckému kontextu vychází jsou čerpány z děl a kompendií Kennetha O. Morgana (1999), Bradley Williama Otise a Morrissa H. Needlemana (1969), Hardina Craiga (1963), Dory Ventham a Margaret Ellen Kinga (1928) a Margaret Drabble (2000).

¹⁰⁵ Jednalo se například o Darwinovu evoluční teorii, materialismus spojený s dílem *Kapitál* (1867) německého filozofa Karla Marxe nebo utilitarismus v kontextu děl Johna Stuarta Milla a Henryho Sidgwicka.

Počátky moderní anglické literatury byly od 80. let 19. století spojeny i s přehodnocováním významu náboženství. Díky francouzskému vlivu na britské umění se jako jedna z možných nových perspektiv k jeho uchopení nabízela cesta „umění pro umění“, jak ji v knihách *Dojmy a myšlenky Maria Epikurejce* a *Studies in the History of the Renaissance (Studie k historii renesance)* představil přední anglický kritik Walter Pater. Obecně pak byl závěr 19. století ve znamení přehodnocování (a případné parodizace) střední viktoriánské třídy a dřívějších témat: pozornost byla nově věnována dříve marginalizovaným námětům (např. prostředí britských kolonií, měnícímu se postavení ženy ve společnosti, hororovým a detektivním příběhům), rostoucímu pesimismu či naopak hledání nového smyslu života v katolické víře. Výrazně se tyto tendence prosadily vedle dříve dominantní poezie a prózy i v dramatu, přičemž se velké oblibě těšily v 90. letech situační komedie, které parodizovaly soudobou viktoriánskou společnost.¹⁰⁶ V návaznosti na Thomase Williama Robertsona, Henryho Arthura Jonese a Arthura Wing Pinera se stal v dramatické tvorbě dominantní osobností závěru století Oscar Wilde, jehož komedie byly zaměřeny především na využití fantazie, slovních hříček a vtipu. Souběžně do Británie pronikal vliv norského dramatika Henrika Ibsena, který ve svých hrách tematizoval dobové sociální a rodinné otázky. Svého obhájce našel Ibsen především v dramatikovi Georgi Bernardovi Shawovi, který se ve svých sociálních diskuzních komediích zaměřil na přelomu století na satirickou kritiku společnosti.

Jednou z diskutovaných otázek anglického umění v období *fin de siècle* bylo postavení a podoba dekadence, která se projevila ve vybraných dílech v 90. letech. Anglická dekadence byla výrazně inspirována díly francouzských symbolistů a dekadentů a navazovala na tradici estetismu, kterou v uměleckém kontextu zdůrazňovali od poloviny století již Prerafaelité. Na básnickém poli na ně navázal pod vlivem Charlese Baudelaira a Théophila Gautiera například Charles Algernon Swinburne a v próze a umělecké kritice Walter Pater, jehož *Studie k historii renesance* (1873) byly vnímány jako manifest estetismu. Klíčovým dílem, které

¹⁰⁶ K posílení zájmu o hrané divadlo přispěla především zákon *Theatre Regulation Act* (Zákon o regulaci divadla) z roku 1843, který zrušil dosavadní monopol tří londýnských divadel (Drury Lane, Covent Garden a Haymarket) a umožnil vznik menších scén.

zásadně zapůsobilo i na britské umělce, byl roku 1884 vydaný román Jorise Karla Huysmanse *Naruby*, který byl vnímán jako pomyslná bible dekadence, jež se dočkala reflexe i v dílech Oscara Wildea či Arthura Symonse.¹⁰⁷ Obecně můžeme v anglické literatuře konce století sledovat koexistující a vzájemně se prolínající estetismus, symbolismus a dekadenci, které spojovalo především vystupování proti realismu. Jejich základními platformami byly přitom dva časopisy: *The Yellow Book* a *The Savoy*.

Pomyslný zlom ve vývoji anglické dekadence přinesl proces Oscara Wildea s markýzem z Queensberry, otcem lorda Alfreda Douglase, Wildeova milence, který skončil Wildeovým uvězněním. Druhým zásadním zásahem byla pro anglickou dekadenci smrt ilustrátora a malíře Aubreyho Beardsleye, který zemřel na jaře roku 1898.

Proměny moderní anglické literatury výrazně ovlivnily i nové interpretace Salome a příběhu o stětí Jana Křtitele. Ačkoli je asi nejznámějším dílem v tomto kontextu Wildeova jednoaktová hra *Salome*, okrajově se na příběh o stětí Jana Křtitele zaměřili i autoři ze starší generace, a to například Algernon Charles Swinburne či Robert Louis Stevenson. Swinburne přitom odkazuje na příběh o Janově stětí ve skladbě „The Masque of Queen Bersabe“ (Maska královny Bersabe) v jedné ze svých nejvýznamnějších sbírek *Poems and Ballads (Básně a balady, 1866)*.¹⁰⁸ Druhý z autorů zobrazil naopak scénu bezprostředně související s událostmi po Janově mučednické smrti. V básni „The Daughter of Herodias“ (Dcera Herodiady, STEVENSON 1950) přitom zasadil Salomein triumf nad Janem do orientálního prostředí.

V následujících podkapitolách se zaměříme na tři zásadní přístupy k Salome představené v anglické literatuře v období *fin de siècle*. Vedle slavné Wildeovy

¹⁰⁷ Na tvorbě Arthura Symonse je pozorovatelná rozpačitá recepce dekadence v britském prostředí 80. a 90. let. V rámci své kritické činnosti se Symons zaměřil na reflexi dekadentního hnutí v literatuře v eseji z roku 1893, již v roce 1899 však ustoupil od označení „dekadence“ a mluvil o symbolistním hnutí, jehož označení bylo méně příznakové než dobově ambivalentně vnímaná dekadence.

¹⁰⁸ Ve Swinburnově skladbě se před králem Davidem a královnou Batšebou zjevují dávné královny a podobně jako v Heinově eposu *Atta Troll* se představují shrnutím svého životního příběhu. Jako první z nich vystupuje Herodias. Při svém představení zmiňuje vedle svého původu a vztahu k Herodovi svůj tanec, který však blíže neupřesňuje. Podobně jako v jiných romantických aktualizacích či aluzích na příběh o stětí Jana Křtitele tak i v případě Swinburnovy skladby dochází k propojení postav matky a dcery v postavu tanečnice Herodiady.

jednoaktovky se budeme věnovat měnícím se podobám Salome v díle Arthura Symonse, který se k příběhu o stětí Jana Křtitele opakovaně vracel od 90. let až do meziválečného období. V poslední podkapitole se zaměříme na Salome v díle autorské dvojice Katherine Bradley a Edith Cooper publikující pod pseudonymem Michael Field. Bradley a Cooper přitom zastupují skupinu autorů, kteří na přelomu století konvertovali ke katolictví a jejichž nová víra ovlivnila i výběr námětů a způsob jejich zpracování.

Oscar Wilde: *Salome*

Wildeova interpretace příběhu o stětí Jana Křtitele byla podobně jako jeho slavný román *Obraz Doriana Graye* (1890) inspirována francouzskou literaturou. Z kanonických děl, která ovlivnila Wildeovu interpretaci příběhu, můžeme vyzvednout povídku „Herodias“ Gustava Flauberta, se kterou Wilde seznámil v závěru 70. let Walter Pater, či Huysmanův román *Naruby*, který byl publikován v době, kdy byl Wilde ve Francii na svatební cestě. Příběh o stětí Jana Křtitele zpracoval Wilde v jednoaktové hře *Salome*, kterou napsal francouzsky během svého pobytu v Paříži roku 1891. Ačkoli představovala *Salome* předěl mezi doposud neúspěšnými dramaty a Wildeovou pozdější tvorbou, je její účel odlišován od toho, za jakým Wilde psal své úspěšné konverzační hry. Jejich účel byl jednoduchý – měly přinést svému autorovi nejenom slávu, ale především mu měly umožnit život v luxusu, který Wilde vyhledával. Na toto zdůvodnění se odvolává například John Hankin: „Faktem je, že Wilde opovrhoval divadlem. Byl rozeným dramatikem v tom smyslu, že byl přirozeně nadán jistými velmi cennými dary pro psaní pro jeviště. Nebyl však dramatikem z přesvědčení, jakým byl Ibsen, či je pan Shaw. (...) Wildeův přístup k divadlu byl naprosto odlišný od jejich. Psal hry čistě na prodej a proto, že bylo psaní her lukrativní. Samozřejmě do nich vložil určité množství sebe sama. Žádný umělec si v tomto nemůže pomoci. Ale žádný umělec Wildeovy síly a originality to nikdy neudělal méně než on“¹⁰⁹ (HANKIN

¹⁰⁹ „The fact is, Wilde despised the theatre. He was a born dramatist in the sense that he was naturally equipped with certain very valuable gifts for writing for the stage. But he was not a dramatist from conviction in the sense that Ibsen was or that Mr. Shaw is. (...) Wilde's attitude

1969: 70). V tomto kontextu také Hankin zdůvodnil, proč je *Salome* Wildeovou nejlepší hrou: „Salome je snad jedinou z jeho her, která je doopravdy přesvědčivá, protože měl co říct a přišlo mu, že drama je vhodná forma. Salome ovšem nebyla napsána pro divadlo. Když ji Wilde psal, tak netušil, jestli bude vůbec někdy hraná. (...) Psal ji pro radost a ne aby se zavděčil manažerovi divadla, díky tomu je Salome jeho nejlepší hrou“¹¹⁰ (HANKIN 1969: 70–71).¹¹¹

Jedinečným rysem Wildeovy *Salome* je subjektivní propojenost jednotlivých postav biblického příběhu s Wildeovými osobními vzory. Jak bylo již naznačeno, jednalo o Johna Ruskina a Waltera Patera, s nimiž se Wilde seznámil během svých studií na Oxfordu. Oba přitom Wilde reflektoval na pozadí jejich životních ideálů, tvorby a společenského postavení. Při značném zjednodušení pro něj Ruskin zastupoval zdrženlivé postoje, Pater naopak sensuální přístup k životu. V tomto smyslu jejich vliv na Wildea interpretuje Richard Ellmann: „Za postavou Iokanaana se skrývá obraz toho zvráceně nedotknutelného, asexuálního proroka Johna, kterého znal Wilde z Oxfordu. (...) Iokanaan není Ruskin, ale je to ruskinismus, jak Wilde chápal tento pól své postavy. Když pak Salome projeví chuť na podivné zážitky, její touha políbit doslova na kusy roztrhaného milence ve vztahu k zcela smyslnému a naprosto „mystickému“ (...), ukáže něco z toho nemocného rozjímání, za které Wilde kritizoval Patera. Její adaptace, či perverze *Písně písní*, popisující mužskou a nikoli ženskou krásu také připomíná Paterovu *Renesanci*, stejně jako Wildeovu predispozici. Je to Salome a ne Pater, kdo tančí tanec sedmi závojů, ale její panenská, leč zvrácená smyslnost souvisí s paterismem“¹¹² (ELLMANN 1969: 89–90). Třetí stranou, která je střetáváním

towards the theatre was utterly different from either of these. He wrote plays frankly for the market and because playwriting was lucrative. Of course, he put a certain amount of himself into them. No artist can help doing that. But no artist of Wilde's power and originality ever did it less.“

¹¹⁰ „The only one of his plays which seems to me to be written with conviction, because he had something to express and because the dramatic form seemed to him the right one in which to express it, is *Salome* – and *Salome* was not written for the theatre. When Wilde wrote it he had no idea of its ever being acted. (...) He was writing to please himself, not to please a manager, and the result is that *Salome* is his best play.“

¹¹¹ Myšlenku, že Wilde nepočítal s uvedením hry, podporuje i scénická obtížnost především v závěru hry, kdy je obecnost udržována v neustálém napětí, které vrcholí Salomeinou smrtí (RANSOME 1913). Atmosféru přibližování a střetávání dvou paralelních světů, Iokanaanova a Salomeina, přirovnává při interpretaci G. Wilson Knight explicitně k tlaku před bouří (KNIGHT 1969).

¹¹² „Behind the figure of Iokanaan lurks the image of that perversely untouching, untouchable prophet John whom Wilde knew at Oxford. (...) Iokanaan is not Ruskin, but he is Ruskinism as

těchto dvou principů ovlivněna, je tetrarcha, kterého Ellmann spojuje s Wildem samotným: „Iokanaan a Salome jsou však popraveni,¹¹³ a to na rozkaz tetrarchy. Poprava Salome v Bibli nebyla, ale Wilde na ní trval. Takže na konci hry se důraz přesouvá na Heroda, který podlehl Salomeině smyslnosti, a poté morálnímu odporu Iokanaana vůči této smyslnosti, a oba přežil. V Herodovi Wilde navrhoval *tertium quid*, o níž cítil, že se mu svou podstatou podobá, náchylné k protikladným impulsům, aniž by se nechal na dlouho strhnout kterýmkoliv z nich“¹¹⁴ (ELLMANN 1969: 90).

Na pozadí naznačených předobrazů Jochanaana a Salome se tedy jeví jako stěžejní sledovat jejich vzájemné střetávání, které končí smrtí obou protagonistů. Na začátku hry uslyší Salome na palácové terase hlas Jochanaana, který je vězněn v cisterně, a vyměňuje si setkání s tímto mužem. Než k němu však dochází, Jochanaan vyslovuje své pocity z neznámé ženy, která ho sleduje, a předznamenává (v souladu s ruskinským principem) své odmítavé postoje:

„Kdo je ta žena, která se na mne dívá? Nechci, aby se na mne dívala. Proč na mne hledí zrakem, jehož zlatá záře proniká zpod kluzkých víček? Nevím, čím je, nechci to vědět; nechtě odejde, s ní nechci mluvit.“

(WILDE 1905: 23)

Wilde understood that pole of his character. Then when Salome evinces her appetite for strange experiences, her eagerness to kiss a literally disembodied lover in a relation at once totally sensual and totally „mystical“ (...), she shows something of that diseased contemplation for which Wilde had apprehended Pater. Her adaptation, or perversion, of the Song of Songs to describe a man's rather than a woman's beauty also is reminiscent of Pater's *Renaissance* as well as of Wilde's predisposition. It is Salome, and not Pater, who dances the dance of the seven veils, but her virginal yet perverse sensuality is related to Paterism.“

¹¹³ Význam Salomeiny smrti ve Wildeově hře zdůrazňuje i Enrique Gómez Carrillo, který poukazuje na to, že Wildeovým původním záměrem bylo nazvat hru *La Decapitación de Salomé* (*Stětí Salome*) (CARRILLO 1999: 195).

¹¹⁴ „Both Iokanaan and Salome are executed, however, and at the command of the tetrarch. The execution of Salome was not in the Bible, but Wilde insisted upon it. So at the play's end the emphasis shifts suddenly to Herod, who is seen to have yielded to Salome's sensuality, and then to the moral revulsion of Iokanaan from that sensuality, and to have survived them both. In Herod Wilde was suggesting that *tertium quid* which he felt to be his own nature, susceptible to contrary impulses but not abandoned for long to either.“

Pro Jochanaanův odmítavý postoj je navíc příznačná role pohledu, který na něj vrhá Salome a který je mu nepříjemný. Význam pohledu je ve hře poprvé tematizován ve vstupní scéně, v níž je Salome pozorována mladým Syřanem Narabothem, což mu varovně vytýká panoš¹¹⁵: „Stále se na ni díváš. Přespříliš se na ni díváš. Není dobře dívat se tak na lidi, může se přihodit něco strašlivého“ (WILDE 1905: 3). Stejným pohledem, který předznamenává (stejně jako v předchozích dvou případech) následnou tragédii, sleduje princeznu tetrarcha, což mu opakovaně vyčítá její matka Herodias. Dovršení a potvrzení důležitosti pohledu zdůrazňuje Salome ve svém závěrečném monologu, v němž jako hlavní Jochanaanovo pochybení vidí právě jeho nevoli pohlédnout na ni: „Běda, že jsi se na mne nepodíval, Jochanaane! Kdybys mne byl uzřel, byl bys mne miloval. Víš to, víš, miloval bys mne, neboť tajemství lásky je nad tajemství smrti. Jenom na lásce záleží!“ (WILDE 1905: 76). Popisovaný způsob pohledu tedy můžeme v celé hře interpretovat jako synonymum posedlosti spíše než lásky, která vede k tragédii.

Rozdíly ve vnímání Salome z perspektivy jednotlivých postav se odráží především v interpretaci měsíce, který princeznu symbolizuje. Zatímco mladý Syřan Narraboth popisuje měsíc jako „mladou kněžnu, žlutým závojem zahalenou, jejíž nohy jsou jako ze stříbra,“ (WILDE 1905: 2), připodobňuje ji k „princezně, jejíž nohy jsou jako bílí holoubci“ (WILDE 1905: 2) a zdá se mu, že tančí, panoš mu oponuje a vidí v luně „ženu, která vystupuje z hrobu,“ (WILDE 1905: 1) mrtvou ženu, která „hledá mrtvé věci“ a „plouží se v dál“ (WILDE 1905: 1–2). Oba se však shodují, že měsíc „vypadá divně“ (WILDE 1905: 1–2). V těchto intencích měsíc reflektuje i tetrarcha Herodes, když vstupuje na palácovou terasu a hledá Salome: „Měsíc má dnešního večera velmi divný vzhled. Že má dnes velmi divný vzhled. Podobá se chtivé ženě, která se všude shání po milenci. A je nahý, zcela nahý je. Mraky chtějí ho zastřít, ale on se nedá. Zcela nahý objevuje se na obloze a vrávorá středem mračen jako opilá žena; hledá si jistě milence, vždyť vrávorá jako opilá žena. Podobá se chtivé ženě, je-li pravda?“ (WILDE 1905: 32). Místo potvrzení se

¹¹⁵ Postava panoše je v překladech označovaná různě; Theer překládá jeho označení jako „panoš“, v překladu Fleischmanna z roku 1959 je postava označena jako „páže Herodiadino“.

mu však dostává zamítavé odpovědi od Herodiady, která tvrdí, že „měsíc podobá se jenom měsíci a ničemu jinému“ (WILDE 1905: 32–33).

Zatímco pro trojici mužských postav je reflexe měsíce spjata bezprostředně s princeznou, Salome reflektuje měsíc dvěma způsoby. Poprvé jej popisuje při vstupu na terasu: „Jak sladko je viděti měsíc! Vypadá jako drobný peníz. Podobá se stříbrné květině. Je chladný a čistý, měsíc rozhodně je čistý, má krásu čistoty – ano, je čistý. Nebyl nikdy poskvrněn. Jeho se nikdy nikdo nedotekl, jako těch ostatních božstev“ (WILDE 1905: 13). Charakteristiku měsíce jako čistého či panenského¹¹⁶ je tedy možné interpretovat jako sebereflexi Salome, a to i ve vztahu k jejímu závěrečnému monologu, v němž popisuje svou proměnu po setkání s Jochanaanem: „Princeznou jsem byla – tys mnou pohrdl; pannou jsem byla – tys mne ženou učinil; cudná jsem byla – tys zažehl oheň v krvi mé“ (WILDE 1905: 76). Zatímco tato reflexe měsíce není prozatím vědomě spojena s žádnou postavou, podruhé již používá Salome přirovnání k měsíčnímu paprsku cíleně, a to při první konfrontaci s Jochanaanem, když popisuje jeho tělo: „Jak je hubený! Podobá se štíhlé soše ze sloni, obrazu na stříbře vytepanému, je jistě tak cudný jako měsíc. Podobá se měsíčnímu paprsku, stříbrnému měsíčnímu paprsku. Jeho tělo bude asi studeno jako sloň – chtěla bych si je z blízka prohlédnouti!“ (WILDE 1905: 22).

Již zmíněný význam pohledu, který předznamenává tragédii, je ve hře doplněn i dalšími smyslovými vjemy, z nichž i některé další předznamenávají tragický vývoj událostí. Prvním z těchto vjemů je sluch, konkrétně zvuk křídel anděla smrti, na něž odkazuje při rozhovoru se Salome a následně po sebevraždě mladého Syřana Jochanaan. Tato křídla je však kromě proroka schopen slyšet pouze Herodes.¹¹⁷ Zároveň je možné říci, že sluch, respektive hlas, je jedním z nejdůležitějších motivů hry: Salome vyjadřuje svou touhu setkat se

¹¹⁶ V překladu Otakara Theera je tematizována pouze čistota měsíce. V jiných překladech (např. v překladu Iva Fleischmanna z roku 1959) je měsíc charakterizován jako panenský, což se přibližuje i francouzskému originálu: „Elle est froide et chaste, la lune... Je suis sûre qu'elle est vierge. Elle a la beauté d'une vierge... Oui, elle est vierge. Elle ne s'est jamais souillée. Elle ne s'est jamais donnée aux hommes, comme les autres Déesses“ (WILDE 1925:14–15).

¹¹⁷ „Herodes: Ó ano, vítr fíčí, a slyším ve vzduchu cosi jako šum křídel, jako šum obrovských perutí. Neslyšíte? (...) Také již to neslyším, ale slyšel jsem, byl to bezpochyby vítr; už to přestalo. Ale ne, slyším to znovu, neslyšíte také? Šumí to jako úder perutí.“ (WILDE 1905: 36)

s Jochanaanem poté, co uslyší jeho hlas z cisterny a tento hlas ji posedne. Ve své podstatě vychází z této Salomeiny fascinace i touha políbit Jochanaanovy rty. Důraz na sensualitu (kterou Wilde připodobňuje k paterovskému principu) poté vrcholí v závěrečné scéně polibkem na mrtvé prorokovy rty, když Salome připodobňuje hořkou chuť tohoto polibku k chuti lásky.¹¹⁸

Sensualita a barevnost, charakteristické pro dekadenci, jsou zastoupeny především v „dialogu“ Salome a Jochanaana, který navazuje na scénu, v níž se prorok odmítá s princeznou setkat. Ve své podstatě se nejedná o pravý dialog, Jochanaan nereaguje na Salomeina slova a jeho promluva je pouhou snahou odpudit od sebe Salome. V reakci na jeho negující výroky Salome proměňuje svou výpověď; princezna postupně popisuje prorokovo tělo, vlasy a ústa, nejprve s pozitivními příznaky, odkazujícími k orientální motivice, a přirovnáními, po Jochanaanově odmítavé reakci je však kontruje. Například Jochanaanovo tělo je nejprve přirovnáváno k „plním liliím, jichž se nedotkla ještě ruka žencova,“ ke „sněhu, jenž leží na temenech vrchů judejských,“ před bělostí jeho těla neobstojí ani „růže v zahradě královny arabské,“ jeho tělo je bělejší než „bílý lem roucha soumraku, ploučícího se po listech stromů“ či než „bílá ňadra luny, když leží nad mořem“ (WILDE 1905: 25). Po prorokově odmítnutí získává tělo morbidní atributy: „Tělo tvoje jest ohyzdné. Je podobno tělu malomocného. Obílené zdi podobá se, ve které zmije našla svou skrýš, ve které štírové stavějí hnízda svá. Obílenému hrobu se podobá, plnému odporného hnusu! Je hrozná, hrozná je tělo tvé“ (WILDE 1905: 26). Stejně jsou charakterizovány i zbývající části jeho těla,¹¹⁹ po odmítnutí však vždy získávají atributy tematizující smrt (tělo přirovnává Salome k tělu malomocného či k hrobu, vlasy evokují trnovou korunu a oprátku kolem krku).

Salome tímto způsobem selhává při svádění Jochanaana a celý dialog završuje vyřčením své touhy políbit jeho rty, což se stává (spolu s touhou pomstít se prorokovi za ranění její hrdosti) leitmotivem zbývajících částí hry.¹²⁰

¹¹⁸ „Salome: Teď jsem zlíbala tvá ústa, Jochanaane, zlíbala jsem ústa tvá. Na tvých rtech byla hořká chuť, byla to chuť krve, byla to chuť lásky? Říká se, že láska je hořká – leč toť je lhostejno, lhostejno, zlíbala jsem ústa tvá, Jochanaane, zlíbala jsem ústa tvá.“ (WILDE 1905: 77)

¹¹⁹ Plné znění dialogu Salome a Jochanaana viz příloha II.7.

¹²⁰ Podobným způsobem, avšak s odlišným výsledkem, Salome svádí v úvodu hry mladého Syřana Narrabotha, po němž chce, aby před ní předvedl Jochanaana. Její svádění přitom postupně graduje a kulminuje v momentě vědomí vlastního vítězství, kdy mladého muže vyzývá k tomu, aby na ni

Pro Salomein popis Jochanaanova těla (stejně jako pro většinu Wildeovy hry) je rovněž příznačný užitý jazyk, kterého k tomuto popisu používá. Vedle škály přirovnání a barevnosti se jedná především o užití krátkých výstižných vět. O tomto charakteristickém rysu Wildeových postav se zmiňuje i Arthur Ransome: „Jejich promluva je složena z krátkých vět, přímých tvrzení a negací, které po celých stránkách doprovázejí postupující hru. Tyto krátké věty ukazují to, co se děje, působivěji, protože jsou samy o sobě stranou a zaměstnány svými vlastními obavami. Například:

Herodes. Co je mi po tom, zda tančí, nebo ne? Neznamená to pro mě nic. Jsem dnes večer tak šťasten, tak nevýslovně šťasten. Nikdy ještě jsem tak šťasten nebyl!

První voják. Tetrarcha vypadá zasmušile. Nevypadá zasmušile?

Druhý voják. Vypadá zasmušile.'

Právě kumulativní dopad těchto krátkých, vzájemně si rozporujících vět se zasloužil o účinek, který hra má. Věty padají jako kapky na kámen, bez ustání, neprou se, nikdy ne dost hlasitě, aby byly svárlivé, a sem tam se baví tím, že odrážejí jeden objekt na tisícero způsobů, jako zrcadla v labyrintu¹²¹ (RANSOME 1913: 161).

V tomto kontextu bývá hodnocena i úroveň Wildeovy francouzštiny, v níž byla Salome původně v Paříži napsána. Zatímco část odborníků tvrdí, že Wildeovy

pohlédli: „Učiníte to pro mne vy, Narrabothe, že? Byla jsem vám vždy nakloněna. Učiníte to pro mne. Chci si toho vzácného proroka jen prohlédnouti. Tolik se o něm vypravovalo, často slyšela jsem tetrarchu o něm hovořit. (...) Vy mi to potěšení způsobíte, Narrabothe, a zítra, až mne ponесou v nosítkách branou kolem krámů obchodníků s modlami, upustím pro vás květinku, zelenou květinku. (...) Narrabothe, vy to učiníte. Sám víte, že mi způsobíte potěšení. A zítra, až mne ponесou přes most kolem krámů obchodníků s modlami, podívám se na vás skrze mušeínový závoj, podívám se na vás, Narrabothe, a možná, že se i usměju. Narrabothe, podívejte se na mne! Víte jistě, že učiníte, čeho od vás žádám. Víte to dobře, že? Já to vím.“ (WILDE 1905: 18–19)
¹²¹ „Their speech is made out of short sentences, direct assertions and negations, that run like pages beside the progress of the play. They show, these short sentences, what is happening, the more forcefully, because they are themselves aloof from it and busied with their own concerns. For example: *Herode.* Qu'est-ce que cela me fait qu'elle danse ou non? Cela ne me fait rien. Je suis heureux ce soir. Je suis très heureux. Jamais je n'ai été si heureux. / *Le premier soldat.* Il a l'air sombre, la tetrarque. N'est-ce pas qu'il a l'air sombre? / *Le second soldat.* Il a l'air sombre.“ The effect of the play is won by the cumulative weight of these short contradictory sentences, that fall like continual drops of water on a stone, never argue, are never loud enough to be quarrelsome, and sometimes amuse themselves by reflecting, as if in a box of mirrors, a single object in a hundred ways.“

vyjadřovací schopnosti nebyly v psané formě tohoto jazyka bezchybné,¹²² jeho současníci, kteří měli možnost se s ním setkat a konverzovat francouzsky, toto tvrzení nepřijímají.¹²³ Při charakteristice jazyka *Salome* se tak můžeme setkat (mimo jiné v odkazu na avizované užívání krátkých vět) se zlehčením, že „Salome, Herod, Herodias a jejich doprovod mluví jako děti, které měly francouzskou chůvu“ (RANSOME 1913: 161).

Posledním charakteristickým rysem Wildeovy *Salome* je v dobovém kontextu Salomeina žádost o Jochanaanovu hlavu a ženin navazující monolog. Poté, co Salome požádá o Jochanaanovu hlavu, se Herodes nejprve pokouší naplnění jejího přání zabránit, když Salome nařkne z toho, že se nejedná o její přání, ale že byla k tomuto činu navedena svou matkou. Tento typ obvinění vychází z původního příběhu v synoptických evangeliích a objevuje se v řadě zpracování, v žádném však Salome explicitně nepopírá tento tetrarchův předpoklad tak, jako ve Wildeově hře: „Neposlouchám matky. Pro vlastní potěšení žádám na stříbrné míse hlavy Jochanaanovy. Vy jste se zapřísáhl, Herode, nezapomínejte, že jste se zapřísáhl“ (WILDE 1905: 65). Tato žádost i Salomein následný monolog¹²⁴ jsou přitom manifestací *vítězné ženy*, která se mstí za raněnou hrdost. A priori však Salome není charakterizována jako *femme fatale* a přibližuje se k ní až vývojem událostí. Vzhledem k Herodově závěrečnému rozkazu však zároveň tuto svou možnou roli popírá, když se nakonec nestává ženou, která dominuje nad muži, ale umírá z rozkazu jednoho z nich, což je příznak neslučitelný s *femme fatale*.

Wildeovo pojetí Salome je tedy v kontextu nejen anglické symbolistně dekadentní literatury jedno z nejvýznamnějších zpracování tohoto příběhu. Jak jsme již v úvodu naznačili, Wildeovými inspiračními zdroji byla povídka „Herodias“ od Gustava Flauberta a román *Naruby* Jorise Karla Huysmanse.¹²⁵ Na rozdíl od obou těchto děl, v nichž v prvním případě dochází k psychologizaci jednotlivých postav a rozšíření kontextu příběhu, v případě druhém poté o dekadentní ekfrázi

¹²² Jedním z argumentů (pomineme-li spory o to, zda některý z možných korektorů provedl či neprovedl do hry před její publikací zásadnější zásahy) bylo mimo jiné užití vět, které sice nebyly gramaticky špatně, přesto by byly rodilým mluvčím formulovány jinak (RENIER 1934: 84).

¹²³ K úrovni Wildeovy francouzštiny se pochvalně vyjádřil například André Gide.

¹²⁴ Plné znění Salomeina monologu viz příloha II.8.

¹²⁵ Podrobněji k Flaubertově povídce a Huysmansovu románu v kapitole věnující se podobám Salome ve francouzské literatuře.

dvojice obrazů od Gustava Moreaua s důrazem na dekorativní detail podaný z perspektivy dandyho, předsavuje Wildeovo pojetí příběhu pomyslnou syntézou obou těchto přístupů: podobně jako u Flauberta dochází k psychologickému prokreslení postav příběhu, přičemž Salome prochází na rozdíl od zmiňované povídky výraznou proměnou, po níž se proměňuje v téměř typickou dekadentní osudovou ženu, která se díky svým rozhodnutím, a především svému chtíči, stává osudnou Jochanaanovi. Pro tuto proměnu je taktéž příznačné, že v jejím důsledku Wilde explicitně upozaduje vliv Herodiady, když Salome říká, že není k volbě odměny za svůj tanec motivována matčíným přáním, ale že se jedná o její vlastní touhu po prorokově hlavě. Tímto Salomeiným tvrzením se tak Wilde definitivně odklání od biblického motivu matky, která zneužívá své dítě k dosažení vlastních cílů. Vedle dovršení proměny obsahové linie je pro Wildeovu Salome příznačná i formální stránka, a to především symbolistně dekadentní sensualita a dekorativnost, které se v návaznosti na Huysmanovo pojetí příběhu stávají pro Wildeovy pokračovatele častým inspiračním zdrojem (jak poukážeme mimo jiné i v kontextu českého pojetí Salome).

Wildeova *Salome* nebyla výjimečná pouze po textové stránce, ale v době svého prvního vydání v roce 1893 apelovala na čtenáře i originálními ilustracemi, jejichž autorem byl dekadentní ilustrátor Aubrey Beardsley. Jak komentuje G. J. Renier, Wilde nebyl i přes originalitu ilustrací s jejich podobou spokojený: jejich provedení bylo podle něj příliš japonské a neshodovalo se s jeho pojetím Salome (RENIER 1934: 83–84). Aubrey Beardsley vytvořil celkem 16 ilustrací, z nichž se většina inspirovala vybranými scénami z Wildeova dramatu. Zaměřil se přitom především na zdůraznění dekadentní sexuality, kterou však u některých ilustrací před knižním vydáním dramatu upravil (například ilustrace *Vchází Herodias*).

Beardsleyho ilustrace byly výrazně inspirovány japonským dřevorytem a zakládaly se na jednoduchých liniích doplněných ornamentálními vzory. Mezi nejznámější z ilustrací Wildeovy *Salome* patří například *Paví šat* zachycující Salome

s Narrabothem a *Vyvrcholení*, v němž je Salome zobrazena při monologu s Jochanaanovou uťatou hlavou.¹²⁶

Wildeova *Salome* ve 20. století

Wildeova *Salome* na sebe strhla pozornost již v době prvního pokusu o uvedení hry v závěru 19. století, výrazně však vliv Wildeova díla rezonoval ve 20. století, přičemž se vedle literatury promítl i do hudebního zpracování příběhu a do rodící se kinematografie.

Navzdory tomu, že byla Wildeova hra poprvé publikována roku 1893, došlo k jejímu prvnímu uvedení až roku 1896 v Paříži. Původně plánovaná londýnská premiéra, v níž měla v hlavní roli vystoupit slavná herečka Sarah Bernhardt, byla zrušena kvůli stále platnému britskému zákonu, který zakazoval uvádění her s biblickým námětem. Velký ohlas Wildeovy hry je patrný i z množství překladů, které během několika prvních let od vydání dramatu vznikly,¹²⁷ mnohé z nich byly patrně motivované i Wildeovým skandálem. Asi nejznámější a nejzásadnější překlad vznikl roku 1903 a jeho původcem byla Hedwig Lachmann, která přeložila jednoaktovku do němčiny.¹²⁸ Tento překlad se stal základem pro libretto stejnojmenné opery Richarda Strausse, která měla premiéru v Drážďanech 9. prosince 1905.¹²⁹ K proslavení opery přispěla roku 1907 její pařížská premiéra, v níž v roli Salome vystoupila Ema Destinová, o níž klavírní virtuos Arthur

¹²⁶ Zbývající Beardsleyho ilustrace doprovázely scénu, v níž voják a Narraboth pozorují měsíc (*Žena v měsíci*), setkání Salome a Jochanaana (*Jan a Salome*), příchod Herodiady na scénu (*Vchází Herodias*), Heroda, který pozoruje Salome (*Herodovy oči*), Salomein tanec sedmi závoji před Herodem (*Břišní tanec*) či scénu, v níž Salome získává jako odměnu Jochanaanovu hlavu a jež předchází jejímu monologu (*Odměna pro tanečnici*). Soubor ilustrací je dále doplněn i dalšími scénami, které nemají svůj předobraz v jednoaktovce (např. *Salomeina toaleta* nebo *Koncovka*, která zachycuje kladení Salome do rakve). Viz příloha II.9.

¹²⁷ Wildeova jednoaktovka byla poprvé vydána roku 1893 ve francouzštině a následně přeložena do angličtiny lordem Alfredem Douglasem (úroveň jeho francouzštiny však byla natolik špatná, že většinu překladu provedl sám Oscar Wilde). Ještě před avizovaným německým překladem se kniha objevila v překladu do švédštiny (1895, E. Alkman), po roce 1903 byla postupně přeložena do polštiny (1904), ruštiny (1904), češtiny (1905, O. Theer), italštiny (1906, G. G. Rocco), řečtiny (1907), maďarštiny (1908, S. Gyula), katalánštiny (1908, J. Pena) či do jidiše (1909, J. Entin).

¹²⁸ Německý překlad z roku 1903 byl stejně jako anglické vydání doprovázen ilustracemi, které se blížily Beardsleyho pojetí, respektive znázorňovaly téměř totožné scény. Ilustrace Marcuse Behmera však vycházely na rozdíl od Beardsleyho z germánského kontextu a je pro ně charakteristická především menší dekorativnost. Viz příloha II.10.

¹²⁹ V hlavních rolích se při premiéře představili Marie Wittich (Salome), Karel Burian (Herodes), Irene von Chavanne (Herodias) a Karl Perron (Jochanaan).

Rubinstein ještě po letech prohlásil, že byla „největší Salome své doby.“¹³⁰ Opera byla uvedena během několika následujících let nejen v Evropě, ale i v Americe,¹³¹ a je uváděna dodnes.

Od 20. let 20. století ovlivnila Wildeova *Salome* i nové adaptace pro stříbrné plátno. Ne všechna filmová (a posléze seriálová¹³²) zpracování příběhu o stětí Jana Křtitele vycházela z Wildeovy jednoaktovky,¹³³ řada z nich však tematizovala nejen samotný příběh, ale i kontext Wildeova života. Jednalo se přitom především o filmy *Salome's Last Dance* (1988)¹³⁴ a *Wilde Salomé* (2011).¹³⁵

Arthur Symons a variace Salome

Krátké období anglické dekadence bylo spojeno vedle Wildea a Beardsleyho i s dalším autorem, v jehož díle nalezneme nová zpracování příběhu o stětí Jana Křtitele. Jednalo se o Arthura Symonse, který se prosadil především díky své kritické činnosti, ale zároveň představoval dlouho opomíjenou osobnost období *fin de siècle* i v oblasti beletrie.¹³⁶

¹³⁰<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/ct24/kultura/1359085-ema-destinnova-karieru-prvni-salome-ukon-cily-urady>. Citováno 18. 6. 2016.

¹³¹ Stejně jako Wildeovu hru i Straussovu operu doprovázela řada komplikací. Opera měla být původně uvedena ve Vídni, nezískala však příslušná povolení, stejně tak i v dalších městech bylo často povoleno jen omezené množství představení.

¹³² Charakter příběhu, v němž Salome vystupuje, již předem omezuje její roli v seriálovém zpracování. Většinou se objevuje jako episodní postava, nejčastěji v seriálech tematizujících křesťanský starověk.

¹³³ Filmy na motivy Wildeovy hry či obecně motivované příběhem stětí mají své počátky již ve dvacátých letech 20. století. Mezi nejslavnější z nich patří němý film *Salome* režiséra Charlese Bryanta z roku 1923, kde vystoupila v hlavní roli Alla Nazimova. Podobně jako v Beardsleyho lustracích je i v tomto filmu kladen důraz především na extravagantní kostýmy, svým provedením se pak blíží asi nejvíce Wildeovu pojetí příběhu. Další z ikonických filmů zrežiroval William Dieterle roku 1953 (v hlavní roli Rita Hayworth). Příběh stětí je uveden do širšího historického kontextu, pojetí Salome se vrací k původnímu biblickému výkladu, když Herodias žádá o Křtitelovu hlavu ještě před koncem Salomeina tance. Salome je navíc prezentována jako budoucí křesťanka.

¹³⁴ Ve filmu *Salome's Last Dance* (režie: Ken Russel) je Wildeovo pojetí Salome karikováno; ve dvou prolínajících se liniích je představena inscenace hry, kde hrají jednotlivé role prostitutky, hru zároveň sleduje Oscar Wilde a na děj reaguje. V hlavní roli Salome se představila Imogen Millais-Scott.

¹³⁵ Dokumentární film *Wilde Salomé* sestává ze tří linií, jejichž společným jmenovatelem je Wildeova hra *Salome*. Režisérem filmu je Al Pacino, který postupně přibližuje kontext Wildeova života, zároveň tematizuje i své vlastní postoje k Wildeovi a jeho hře a doplňuje je formou rozhovorů i o názory dalších herců a známých osobností. Třetí linie poté sleduje přípravu inscenace Wildeovy *Salome*, kde se v roli princezny objevuje Jessica Chastain, v roli Heroda poté sám Al Pacino.

¹³⁶ Tvorba Arthura Symonse byla již od počátků ovlivněna především přátelskými styky s Churchillem Osvaldem, editorem časopisu *Salisbury and Winchester Journal*, který se stal Symonsovi rádcem v jeho rané tvorbě. Symonsovy první práce začaly vznikat od přelomu 70. a

Symonsův přístup k příběhu o stětí Jana Křtitele a k Salome můžeme rozdělit do tří odlišných skupin, a to nejprve v kontextu jeho tvorby v 90. letech, následně při reflexi Salome a jejího postoje k smrti Jana Křtitele a na závěr formou subjektivní ekfráze vybraných Beardsleyových ilustrací k Wildeově jednoaktovce.

První podobu Salome a příběhu o stětí Jana Křtitele představil Arthur Symons v básnické sbírce *Images of Good and Evil* (Obrazy dobra a zla) roku 1899. Jednalo se o Symonsovu v pořadí čtvrtou sbírku, která byla tematicky zaměřena na motivy spojené s láskou a vírou a jejich protiklady. Příběh o stětí Jana Křtitele je tematizován v básni „The Dance of the Daughters of Herodias“ (Tanec dcer Herodiady). V básni je kladen důraz na impresionistický popis Salome a jejího tance. Tanec jako symbol je využit již ve vstupních verších, v nichž lyrický subjekt pozoruje padající okvětní plátky růže, jejichž pohyb mu připomíná tančící ženu. Skrze tuto aluzi přechází k reflexi tančící Salome před Herodem a používá přitom paralelu mezi stromem zmítaným ve větru a tančící ženou:

„A zde je Salome. Je to mladý strom
houpající se ve větru; její paže jsou štíhlými větvemi,
a její vlasy jako těžké letní listoví
se chvějí, jako by jimi šelestil tichý vítr;
její útlé nožky jsou zakořeněny v zemi,
ale pak, když ji pohladí slabounký vítr,
ševelíce se probouzí jakoby život
rozechvíval její tělo až po špičky prstů.“¹³⁷

(SYMONS 1912: 103)

80. let, kdy začal přispívat nejprve do periodik a následně se zaměřil souběžně na přípravu své první básnické sbírky a na psaní kritických prací. V kritické tvorbě se přitom zaměřil nejprve na anglickou soudobou literaturu, následně se však jeho zájem rozšířil i na kritickou recepci nejnovější francouzské literatury. Klíčovým byl pro další Symonsovo umělecké směřování začátek roku 1888, kdy poslal Walteru Paterovi, kterého uznával jako jeden ze svých vzorů, dvě básně ze své připravované debutové sbírky a požádal ho o jeho názor. Po Paterově kritické reflexi zvážil Symons Paterovu radu, aby se zaměřil na psaní prózy a na kritickou činnost, básnická činnost se tak stala pouze doplňkem jeho hlavní tvorby.

¹³⁷ „Here is Salome. She is a young tree / Swaying in the wind; her arms are slender branches, / And the heavy summer leafage of her hair / Stirs as if rustling in a silent wind; / Her narrow feet are rooted in the ground, / But, when the dim wind passes over her, / Rustlingly she awakens, as if life / Thrilled in her body to its finger-tips.“

Motiv větru, který rozehrává tanec, Symons dále používá v kombinaci s motivem zapomnění, když popisuje nejenom výsledný efekt tance na Salome, ale rovněž na Heroda, který pod jeho vlivem zapomíná na své postavení a svou modrost, čímž Symons předznamenává Herodovu svolnost splnit po tanci Salomeino přání:

„A ona,
Salome, zapomněla na vše,
kromě toho, jak vítr tance, co jí proudí v žilách,
plesá, volaje zvláštní probouzející se píseň;
a Herod zapomněl na vše,
zapomněl, že je starý a moudrý.“¹³⁸

(SYMONS 1912: 104)

Vedle impresionistické reflexe Salome je báseň zaměřena na vyzvednutí jejích ženských atributů. Symons se přitom odklání od její dobově populární reprezentace jako *femme fatale* a vykresluje ji spíše jako předobraz pro určitý vzorec chování v navazujících generacích žen. K tomuto odkazuje již v názvu básně, v němž mluví ne o „dceři“ ale o „dcerách“ Herodiady. Při charakteristice Salome (a jí podobných žen) zdůrazňuje jejich hloupost¹³⁹: pokoušejí se dosáhnout svého cíle, ale nemají představu o tom, co jejich činy způsobí. Jejich motivaci vidí Symons v touze po lásce:

„A dcery Herodiady tančí,
jejich věčně bílé, jisté nohy,
a pokaždé, když tančí jen tak pro radost,
pokaždé pro ně padne mužská hlava.

¹³⁸ „And she, / Salome, has forgotten everything, / But that the wind of dancing in her blood / Exults, crying a strange, awakening song; / And Herod has forgotten everything, / He has forgotten he is sold and wise.“

¹³⁹ Explicitně nazývá tento typ žen hloupými ve dvojverší: „Protože jsou hloupé a neví / že zabíjejí Božího posla“ (SYMONS 1912: 103).

Ne, netouží po jejich smrti, nechtějí zabíjet
tělo či duši, ne, ne pro svoje potěšení.
Touží po lásce, touží po touze mužů;
a tak jsou věčným nepřítelem.
Ví o sobě, že jsou bezmocné a krásné
a že je to jejich bezmocnost, co jim dodává krásu,
pro soucit, a protože mužské srdce je slabé.
Litovat ženu je zlá věc;
pomstí se vám za všechny vaše slzy,
protože žena nechce, aby ji muž litoval.¹⁴⁰

(SYMONS 1912: 105)

V citované ukázce Symons explicitně (a jak je ostatně typické pro značnou část modernistické literatury z přelomu století) označuje ženy za věčné nepřátele mužů. Nejednalo se přitom o rys charakteristický pouze pro sbírku *Images of Good and Evil*, ale o linii, která procházela většinou Symonsova prozaického i básnického díla.¹⁴¹ Svědčí o tom mimo jiné již korespondence z poloviny 80. let, v níž v dopisech s Churchillem Osvaldem zmínil: „Nyní bych chtěl pokrýt víc než toto téma. Zejména chci zpracovat ženu ambiciózní, cnostnou, heroickou a nejzvrácenější“¹⁴² (LHOMBREAUD 1963: 28). V navazujících dopisech poté

¹⁴⁰ „They dance, the daughters of Herodias, / With their eternal, white, unfaltering feet, / And always, when they dance, for their delight, / Always a man's head falls because of them. / Yet they desire not death, they would not slay / Body or soul, no, not to do them pleasure. / They desire love, and the desire of men; / And they are the eternal enemy. / They know that they are weak and beautiful, / And that their weakness makes them beautiful, / For pity, and because man's heart is weak. / To pity woman is an evil thing; / She will avenge upon you all your tears, / She would not that a man should pity her.“

¹⁴¹ Na tento rys Symonsova díla upozornil v českém prostředí například Arthur Breisky: „Na několika místech zdůrazňuje [pozn. Symons] ve svém deníku své velmi strindbergovské opovržení ženou, jejímž studiem se nicméně zabývá do posledních okamžiků svého života, ženou, „jejímž řemeslem jest klamati“. Umělec musí zůstat věren své samotě, v tom jest tragika jeho poslání, žena jest jeho největším nebezpečím – nechce nás o tom přesvědčiti většina Symonsových povídek?“ (BREISKY 1996: 61)

¹⁴² „Now I want to cover more ground than this. Especially do I want to do the Ambitious, Saintly, Heroic and Desperately Wicked Woman.“

dovysvětlil, že se nemá jednat o jedinou postavu, ale rád by danou charakteristiku představil vždy na vybrané ikonické ženě.

Na počátku 20. století byla Symonsova tvorba výrazně ovlivněna zlomovými okamžiky v jeho osobním životě. Během cesty po Itálii se Symons roku 1908 nervově zhroutil a dalších několik let strávil v léčebnách pro choromyslné, kde hodně času věnoval své literární a kritické činnosti. Z tohoto období pochází i jeho druhé pojetí Salome, které se výrazně odlišovalo od básně z konce 90. let. Symons uvedenou (a nepojmenovanou) skladbu zmínil v korespondenci s Augustem Johnem v dubnu 1910, její finální rukopis však pravděpodobně zničil po svém propuštění z léčebny.¹⁴³ Uvedená báseň se od předešlé reprezentace příběhu o stětí Jana Křtitele odlišuje především volbou lyrického subjektu, kterým je v této básni Salome. Skladba je koncipovaná jako Salomeina sebe prezentace, přičemž se již v jejím úvodu Salome přirovnává k hadovi¹⁴⁴:

„Jsem panna panen, já,
Salome, dcera Herodiady,
Nejlstivější had, co se kdy vlnil v trávě.“¹⁴⁵

(BECKSON–MUNRO 1989: 216)

V navazujících verších Symons rozvíjí impresionistický popis barevného hada, v závěru se však vrací k motivu zmíněnému v prvním verši básně:

„Za hranicí panenských radostí, dokud vše nevzplane
Přede mnou i kolem mne, i všechno uvnitř
V tomto těle mém, hřích toužící po hříchu.“¹⁴⁶

(BECKSON–MUNRO 1989: 216)

¹⁴³ Podrobněji viz BECKSON–MUNRO 1989.

¹⁴⁴ Ve stejném dopise Arthur Symons vysvětluje, že byl k napsání básně inspirován obrazem starého hada od Williama Blakea.

¹⁴⁵ „I am the virgin of all virgins, I, / Salome, daughter of Herodias, / The slyest snake that ever curled in grass.“

¹⁴⁶ „Past virginal delights, till all is flame / Before me and around me, and within / This body of mine, a sin desiring sin.“

Tematickým propojením motivu panenství s motivem hříchu navazuje Symons na Wildeovo pojetí Salome, inspirované francouzskou dekadencí. V této podobě se Salome odlišuje od reprezentace v básni z 90. let, v níž byla motivací „dcer Herodiady“ k tanci před Herodem láska. V této nevydané básni je Salome spojena s hříchem a odkazuje tak spíše k dekadentnímu způsobu reprezentace příběhu, respektive jeho ikonické postavy.

Jak jsme již zmínili, Arthur Symons po svém propuštění z léčebny (1910) část svých rukopisů zničil, mezi nimi i báseň o Salome. Přestože se nedochovalo její finální znění, v určité variaci je báseň součástí sbírky *Lesbia and Other Poems* (*Lesbia a další básně*), kterou Symons vydal roku 1920 a jejíž základ tvořily právě i básně z doby pobytu v léčebně. Oproti rukopisu z roku 1910 a první básni z roku 1899 však dochází k dalšímu posunu od původního uchopení příběhu. Na tuto proměnu, která se promítla do celé Symonsovy tvorby, odkazují i Karl Beckson a John M. Munro, když charakterizují Symonsovu tvorbu ve 20. letech: „[Sbírky] nejsou totiž úplně zajímavé z literárního hlediska, ale mají význam z hlediska psychologického, protože odhalují Symonsovo zavržení pietistického metodismu jeho rodičů“¹⁴⁷ (BECKSON–MUNRO 1989: 203). V kontextu příběhu o stětí Jana Křtitele se jedná o pomyslný návrat ke struktuře biblického příběhu. Je-li pro báseň z roku 1899 příznačná určitá charakteristika ženy (hloupost, opakování stejného schématu při usilování o lásku, které končí tragicky) a pro báseň z roku 1910 individuální vystupování Salome s inklinací k charakteristice osudové ženy, která je nově explicitně spojena s hříchem, dochází ve skladbě „Salome“ ve sbírce z roku 1920 k potvrzení její role jako negativní ženy v příběhu o Janově stětí.

Báseň „Salome“ popisuje Herodiadinu dceru při tanci před Herodem a důraz je kladen na postupně gradující impresionistický popis. Podobně jako v básni z roku 1899 se Symons zaměřuje v jednotlivých strofách na různé smysly: v první části básně nejprve popisuje Salomein pohled, následně zvuky doprovázející její tanec a na závěr komentuje chuť potenciálního hříchu na jejích rtech. V druhé části básně se zaměřuje spíše než na Salomeinu charakteristiku na interpretaci jejího

¹⁴⁷ „[Collections] are not especially noteworthy from the literary point of view, but they do have some interest for the psychologist, for they reveal Symon's reversion on the pietistic faith of his Wesleyan parents.“

rozpoložení, přičemž používá motiv smrtícího či prokletého panenství (spojeného podobně jako v případě Wildeovy Salome s příznačnou bledostí a touhou po hříchu). Podobně jako v básni z doby pobytu v léčebně je Salome v závěru básně přirovnávána k hadovi, celkově se však Salomeina reprezentace blíží spíše francouzské symbolistní poezii, v níž podobně jako například Joris Karl Huysmans i Arthur Symons připojuje k Salomeinu tanci motiv hlavy sřátého Jana Křtitele, která se vznáší ve vzduchu před tanečnicí.

Poslední Symonsovo zpracování příběhu o stětí Jana Křtitele nalezneme v básních z 20. let, které publikoval ve sbírce *Krutost lásky* (*Love's Cruelty*) roku 1923. V osmi básních¹⁴⁸ Symons reflektuje ilustrace Aubreyho Beardsleye, které doprovázely Wildeovu jednoaktovou hru *Salome*. Cyklus básní, pojmenovaný *Studies in Strange Sins* (*Studie o podivných hříších*), je předznamenán básní „Aubrey Beardsley“, která tematizuje malířovo dílo a jeho předčasnou smrt. Jednotlivé básně z cyklu odkazují s jednou výjimkou svým názvem k Beardsleyho ilustracím a mají podobnou strukturu, přičemž formou subjektivní ekfráze nejprve popisují Beardsleyho ilustrace a následně je lyrickým subjektem výjev interpretován. Pro všechny básně je zároveň charakteristická velmi negativní recepce jednotlivých postav a jejich spojování s negativními vlastnostmi (jak předznamenává již název cyklu).¹⁴⁹ Podobně jako ve Wildeově *Salome* je i v Symonsových básních kladen důraz především na popis a interpretování tělesných atributů, které spojuje s dekadentní hříšností, v jaké je navzdory Wildeovi znázornil i Beardsley. Jediná báseň, která se v cyklu od ostatních liší, je pojmenována „Salome's Lament“ (Salomeino bēdování), a nemá tedy totožný název jako příslušná Beardsleyho ilustrace (*A Platonic Lament / Platonické bēdování*). Lyrickým subjektem básně je Salome, která reflektuje Janovu smrt a svůj tanec před Herodem. Salomeino „bēdování“ je uvedeno řečnickou otázkou, jíž se Salome ptá „Proč jsem tě nechala zabít?“¹⁵⁰ (SYMONS 1924: 17) a následně

¹⁴⁸ „The Woman in the Moon“ (Žena v měsíci), „Design for the List of Pictures“ (Návrh pro seznam ilustrací), „Salome's Lament“ (Salomeino bēdování), „John and Salome“ (Jan a Salome), „Enter Herodias“ (Vchází Herodias), „The Eyes of Herod“ (Herodovy oči), „Danse du ventre“ (Břišní tanec), „The Dancer's Reward“ (Odměna pro tanečnici).

¹⁴⁹ Při ekfrázi Beardsleyho ilustrací klade Symons důraz například na popsání jejich pohledu, který v případě Salome, Heroda i Herodiady spojuje s vyjádřením jejich chtiče, zloby či nenávisti.

¹⁵⁰ „Why did I have thee slain?“

rekapituluje své vystoupení před Herodem, radu matky a žádost o Janovu smrt. Na rozdíl od Wildeovy Salome je v této básni použita tradiční biblická struktura příběhu, a ve své podstatě tak tato prezentace příběhu nesouhlasí s Wildeovou verzí, v níž vychází přání od Salome, ne od Herodiady.

Vedle reprezentace Salome jako *femme fatale* je v uvedených básních pozornost zaměřena i na charakteristiku Herodiady, která ustoupila v druhé polovině 19. století v evropských literaturách do pozadí a byla nahrazena Salome jako hlavní negativní ženskou postavou příběhu. Symons tematizuje Herodiadu v cyklu hned několikrát, hlavní pozornost jí věnuje v ekfrázi ilustrace *Enter Herodias (Vchází Herodias)*. Již z prvního trojverší je ale patrné, že ze Symonsovy perspektivy zůstává Salomeina matka stále negativní postavou příběhu, a můžeme v ní tak při Symonsově ekfrázi vidět možnou realizaci „zlé ženy“, jakou zmiňoval v mládí v korespondenci s Churchilem Osvaldem:

„Ne žena, ale upír, obscénní tvor,
oči ohyzdné jako by to byly oči prodejné děvky,
ona, Herodova žena, vstupuje na scénu.“¹⁵¹

(SYMONS 1924: 20)

Podobně jako Herodiadu charakterizuje Symons i Salome, volí přitom ale většinou mírnější pojmenování a přirovnání, která se podobají Wildeovu pojetí. Vedle básně „Salomeino bědování“ ji přirovnává k měsíci, a to zejména při tanci před Herodem, při němž ji popisuje podobně jako v první básni z konce 90. let. Mizí však její srovnání s květinou, Salome je nově přirovnávána k plameni a jsou u ní zdůrazňovány atributy chtíčem zmítané ženy:

„Tančí jako plamen,

¹⁵¹ „A Vampire, not a Woman, a Thing obscene, / Eyes hideous as the eyes of a hired Whore, / She, Herod's Wife, enters upon the scene.“

poutník hnaný větrem,
a její ňadra tančí s ní;
růže se zřekly své hanby,
hanby, která nemá jména;
a neustále v ní duše
křičí nespokojeností;
zahalena v orientální vůni,
její duše unese všechnu
nespokojenost jejího srdce.

(...)

Ona, podobna měsíci, si troufá uchvátit
se skrytým pekelným výrazem
svým bezbožným tancem.”¹⁵²

(SYMONS 1924: 22–23)

Jak je patrné z uvedené ukázky, Salomeina charakteristika je propojena vedle motivů negativního ženství i s orientálními motivy, čímž Symons navazuje na dobově atraktivní propojení příběhu o Janově stětí s orientální oblastí (a to v kontextu, v jakém jsme fenomén orientalismu a jeho vliv na evropskou kulturu představili v úvodní kapitole).

Symonsovy proměňující se reprezentace příběhu o stětí Jana Křtitele dokumentují postupnou proměnu recepce příběhu na přelomu 19. a 20. století, v níž vedle dobových literárních trendů sehrává významnou roli i autorův osobní život. Zatímco v prvních básních (tedy ve svém „předdekadentním“ období) používá Symons Salome jako určitý předobraz pro chování ženy, která usiluje o lásku, v pozdějších dílech ji po vzoru dekadentní literatury spojuje s negativními a

¹⁵² „She dances like a flame, / A wind-blown wanderer, / As her breasts dance with her; / The roses shed their shame, / A shame that has no name; / Always in her the soul / Cries with her discontent; / Swathed in her Orient scent, / Her soul endures the whole / Of her heart’s discontent. / (...) / She, moon-like, dares entrance / Hell’s covered countenance / With her unholy dance.”

hříšnými atributy, v jakých byla prezentována v umění konce 19. století. Především ve sbírkách *Lesbia a další básně* a *Krutost lásky* pak propojuje Salome s ikonickým negativním ženstvím, čímž zjednodušuje její charakteristiku na klasické atributy určující postavu *femme fatale*.

Michael Field: *Poems of Adoration*

Symbolistně dekadentní podoby Salome v dílech Oscara Wildea, Aubreyho Beardsleye a Arthura Symonse reprezentují v anglické literatuře příklady uměleckých děl, jež byly výrazně inspirovány francouzskými vlivy. I v závěru dlouhého 19. století však můžeme najít linii navazující na tradicionalistický výklad příběhu o stětí Jana Křtitele. V této podobě novou reprezentaci příběhu představil například Michael Field ve sbírce *Poems of Adoration (Básně adorace, 1912)* v básni „The Dance of Death“ (Tanec smrti).

Pseudonym Michael Field pod sebou skrývá dvě anglické autorky: Katharine Bradley a Edith Cooper. Edith Cooper byla Bradleyinou neteří, o kterou se Bradley od svých 18 let starala a se kterou později žila jako se svou životní partnerkou. Starší z obou žen vstoupila do literatury v polovině 70. let pod pseudonymem Arran Leigh, svou první společnou sbírku Bradley a Cooper vydaly roku 1881 pod pseudonymem Arran a Isla Leigh. Nový pseudonym „Michael Field“ poprvé použily roku 1884 při vydání dramatu *Callirrhoë*, přičemž „Michael“ odkazovalo ke Katharine Bradley a „Field“ k Edith Cooper.

Hlavní literární odkaz autorské dvojice představovala jejich poezie, veršovaná dramata a celkem 29 svazků deníků (z let 1888–1914). Jejich raná poezie se vyznačovala především senzualitou a erotickým lyrismem, které jsou patrné především v jejich sbírkách *Long Ago (Dávno, 1889)* a *Underneath the Bough (Pod větví, 1893)*, které vycházejí a rozpracovávají fragmenty básní od Sapphó. K výrazné proměně došlo v životě a tvorbě Michaela Fielda v prvním desetiletí 20. století, kdy obě autorky konvertovaly roku 1907 k římskokatolické církvi. Ve sbírkách po tomto roce dochází k jejich přeorientování k náboženským, respektive křesťanským námětům, přičemž pod vlivem nového smýšlení nabývají

i některé jimi již dříve užívané motivy a symboly nových významů.¹⁵³ I nadále pokračovaly obě autorky v práci pod společným pseudonymem, pro stěžejní sbírky tohoto období, *Poems of Adoration (Básně adorace, 1912)* a *Mystic Trees (Mystické stromy, 1913)*, je ale příznačné, že v každé z těchto sbírek převažuje tvorba jedné z nich. Příběh o stětí Jana Křtitele je součástí sbírky *Básně adorace*, která je připisovaná především Edith Cooper. Na rozdíl od dřívějších námětů je sbírka zaměřena na příběhy ze života Svaté rodiny a křesťanských světců, a to formou subjektivní lyriky spojené s motivem konečnosti a smrti. Mary Sturgeon ve své monografii o Michaelu Fieldovi navíc poukázala na podobnost takto zaměřené lyriky s náboženskou poezií 17. století, konkrétně s tvorbou metafyzických básníků George Herberta či již dříve představeného Henryho Vaughana.

Příběh o stětí Jana Křtitele je ve sbírce tematizován ve dvou básních. V první z nich, „Looking upon Jesus as he walked“ (Při pohledu na kráčejišího Ježíše), je s odkazem na Janovu smrt vyzdvížena myšlenka, že neodmyslitelnou součástí legend o mučednících jsou i ti, kdo způsobili jejich smrt, protože by bez nich nebyl naplněn osud příslušného světce. Tato myšlenka bezprostředně předchází básni „Tanec smrti“, která popisuje Salomeinu smrt.

Báseň „Tanec smrti“ je uvedena popisem zimní přírody kolem zamrzlé řeky:

„Jak půvabný je stříbrný zimní den
pevného ledu,
který pokrývá nejužší skrytou říční zátoku
drahocenným démantem,
Aby i císařovna rozhodila své oslnivé drahokamy
přes jeho jas jako kroupy –
Ach, jak málo na jeho lesku vynikne
stopa nahusto rozhozených démantů

¹⁵³ Marion Thain vyzvedla jako jeden z výrazných motivů, které získaly po konverzi Michaela Fielda nový význam, motiv včely. Před konverzí se tento motiv objevil například ve sbírce *Wild Honey from Various Thyme (Divoký med z různých tymiánů, 1908)*, kde byla včela popisována jako upír květinového světa, v básních napsaných po roce 1907 je naopak vytvořena paralela mezi včelou a andělem, kdy je navíc spojen jeden z včelích produktů – voskové svíce – s prostorem chrámu.

dodáváje vzduchu zář!“¹⁵⁴

(FIELD 1912: 67)

Již od navazujících veršů se však popis proměňuje a začíná předznamenávat následující události. Jeho předmětem je totiž led na zamrzlé řece, ze kterého jako by vycházela zvláštní hudba. Takto personifikovaný led vábí k tanci:

„Jak je zvláštní ten led, tak nehybný a klidný,
Byť promlouvá jakoby hudbou k našim nohám,
Svádí je odvážit se
k rychlému tanci zas a znova,
tyto harmonie výzvy, zvuk, co naplní
Ledový parket, zatímco křišťálový vzduch
Kolem nebes je naplněn takovou písní
Že by i hvězdy, jež ji zaslechly,
Ze svého nebe jsou zlákány!“¹⁵⁵

(FIELD 1912: 67)

Do této scenérie vstupuje mladá žena, která začne na řece tančit. Její tanec se výrazně odlišuje od dekadentní charakteristiky tance: je zdůrazňována její bělost a je přirovnána k tančícímu slunečnímu paprsku. Motiv paprsku a záře je navíc usouvztažněn s místem, odkud tanečnice pochází, tedy s Východem, a tímto atributem je i stavěna do kontrastu se zamrzlou krajinou: „Netečně tančí v mrazu

¹⁵⁴ „HOW lovely is a silver winter-day / Of sturdy ice, / That clogs the hidden river's tiniest bay / With diamonds-stone of price / To make an empress cast her dazzling stones / Upon its light as hail – / So little its effulgency condones / Her diamonds' denser trail / Of radiance on the air!“

¹⁵⁵ „How strange this ice, so motionless and still, / Yet calling as with music to our feet, / So that they chafe and dare / Their swiftest motion to repeat / These harmonies of challenge, sounds that fill / The floor of ice, as the crystalline sphere / Around the heavens is filled with such a song / That, when they hear, / The stars, each in their heaven, are drawn along!“

/ jako by nikdy neztratila / v zemích, kde je sníh, / nezměrnou zář Orientu“¹⁵⁶
(FIELD 1912: 68).

Předěl v básni tvoří dvě navazující strofy, v nichž si lyrický subjekt pokládá řečnickou otázku: ptá se po jménu tanečnice a zároveň předznamenává její blížíci se tragickou smrt:

„Kdo je ta bílá tanečnice –
drobné stvoření,
spřádající Orient na zmrzlém proudu,
co může v mžiku
zamezit tanci a svrhnout tanečnici do hlubin?
Neví snad, že ji mohou hlubiny pod ledem utopit?“¹⁵⁷

(FIELD 1912: 68)

Na svou otázku si lyrický subjekt vzápětí odpovídá: tanečnicí je Salome, dcera Herodiady, která do západních zemí přišla s vyhnaným Herodem a Herodiadou. Michael Field přitom vychází ze středověkých legend, které tematizují Salomeinu smrt v západní Evropě. Jak předjímá již řečnická otázka, pod Salome se proboří led a dívka spadne do řeky. Při pádu se její vlasy zachytí o led a jeho ostrá hrana dívce uřízne hlavu. Při popisu Salomeiny smrti je důraz kladen především na výraz její tváře, na základě kterého je retrospektivně odkázáno i na smrt Jana Křtitele, kterou Salome zavinila:

„Však pod zlatými vlasy,
a pod zábleskem šperků,
ostré polední paprsky ozáří

¹⁵⁶ „She dances with a languour through the frost / As she has never lost, / In lands where there is snow, / The Orient's immeasurable glow.“

¹⁵⁷ „Who is this dancer white – / A creature slight, / Weaving the East upon a stream of ice, / That is a trice / Might trip the dance and fling the dancer down? / Does she not know deeps under ice can drown?“

malou tvář šedou jako podvečerní led;
rty rozevřené ve výkřiku, co už nikdo neuslyší,
oči upřené jako když sledovaly stříbrný podnos,
který kdysi sledovaly v Machaerútu;
zatímco se její vlasy vinou, mrštný a půvabný
tanec její hlavy se řídí
vlastním zákonem: ale ten strach ve tváři
do přemíry dohnán!¹⁵⁸

(FIELD 1912: 69–70)

Kontrast v úvodu implikované zevnější krásky tanečnice a jejího následného zděšení je dále rozvinut popisem uříznuté hlavy, která klouže po ledu. Zároveň je naznačeno, že ačkoli dívčin tanec již skončil, tanec její hlavy pokračuje i nadále: „Ach, zavražděný Křtiteli, co mu usekli hlavu, / hlava se jí zachytila, zaklínila a / usekla ji ledová říční čepel / a rozkutálela se v nekonečném tanci“¹⁵⁹ (FIELD 1912: 69). V tomto kontextu je v závěru básně srovnávána Salome s Janem Křtitelem:

„Hlava Salome tančí na jasném
a stříbrném ledu. Ach, Svatý Jane,
jak nehnutě ležela tvá hlava na stříbrném podnose,
když jsi konal Boží vůli!“¹⁶⁰

(FIELD 1912: 70)

¹⁵⁸ „But underneath the golden hair, / And underneath those jewel-sparks, / Keen noontide marks / A little face as grey as evening ice; / Lips, open in a scream no soul may hear / Eyes fixed as they beheld the silver plate / That they at Macherontis once beheld; / While the hair trails, although so fleet and nice / The motion of the head as subjugate / To its own law: yet in the face what fear / To what excess compelled!“

¹⁵⁹ „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.“

¹⁶⁰ „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!“

Janův klidný posmrtný výraz, tematizovaný v závěru básně, je možné interpretovat v kontextu křesťanské literatury jako dovršení jeho životního poslání, jak jej předznamenala jako úděl světce báseň „Při pohledu na krácejícího Ježíše“. Oproti jeho nalezenému klidu, hlava Salome nenachází klid a dále „tančí“ po stříbrném ledu. Na jednu stranu se tedy jedná o pomyslnou pomstu za smrt Jana Křtitele, zároveň je však tematizace smrti Janova „vraha“ (či osoby, jež se zasloužila o jeho smrt) v kontextu sbírky ojedinělá. Michael Field tak navazuje na středověkou variaci Salomeiny možné smrti, zároveň však postavu charakterizuje pozitivními příznaky a i v kontextu její smrti jednoznačně nepřenáší veškerou zodpovědnost za Janovu smrt na její hlavu.

Závěrem

V návaznosti na nejstarší prameny a literaturu, která pojednávala o příběhu o stětí Jana Křtitele, představuje starší anglická literatura důležitý mezičlánek k jeho novodobým aktualizacím v kontextu evropských literatur 19. století. Jak jsme poukázali na příkladu básnické tvorby Henryho Vaughana, Elizabeth Tipper či Anne Killigrew, podobně jako v případě teologické literatury byla hlavním tématem jejich skladeb morální kritika ženských postav příběhu. Důraz položený především na vykreslení (prozatím značně zjednodušeného) obrazu hříšné ženy tak představoval pomyslný první krok k budoucí interpretaci Salome jako osudové ženy. Uvedené příklady jsou zároveň důležitými doklady úzké propojenosti tehdejšího anglického umění s náboženstvím. O vlivu mimouměleckých podnětů na podoby Salome v období do poloviny 19. století svědčí i drama Henryho Riche, v němž rozvíjel vedle sentimentálně romantické reprezentace ženských postav politicko-společenské otázky.

O celkové proměně přístupu k příběhu o stětí Jana Křtitele svědčí i jeho další aktualizace: Salome a její příběh se vrací do anglické literatury ve výraznějším zastoupení až na přelomu 19. a 20. století, a to pod silným vlivem symbolistně dekadentních podob Salome přicházejících z Francie. Nové aktualizace jsou zároveň silně ovlivněny dobovými společensko-kulturními podněty, které rozpracovávají starší linii započatou Henrym Vaughanem a dalšími autory již v 17. století. Vedle symbolistně dekadentních podob Salome se však v anglickém kontextu i nadále udržuje linie navazující na křesťanskou interpretaci příběhu, která je za užití dobově atraktivních motivů dále rozpracována. Tento přístup k příběhu představil Michael Field, když se předmětem jeho aktualizace stává na pozadí středověkých pramenů za užití orientálních motivů smrt Salome na zamrzlé řece. Pro anglickou literaturu je tedy příznačné, že při reprezentacích Salome autoři navazují na tradované výklady příběhu, do nichž promítají soudobé otázky společnosti, případně příběh i nadále reflektují s přihlédnutím k tradičnímu biblickému výkladu, který obohacují o dobově atraktivní motivy. Odlišnou linii zastupuje od přelomu století především tvorba Oscara Wildea a Arthura Symonse, kteří svým zaměřením inklinují k francouzskému pojmání příběhu, tedy

k inovativnímu výkladu příběhu o stětí Jana Křtitele, jenž se výrazně odchyluje od tradičního biblického schématu, a vyzvedávají především podobu Salome jako (osudové) ženy, odklánějící se však od morální kritiky, jež byla obsažena v dílech starší literatury.

Podobně jako anglická literatura i literatura Spojených států amerických vychází při aktualizacích příběhu o stětí Jana Křtitele z biblického výkladu příběhu. Vzhledem k odlišnému charakteru společnosti a obecně díky odlišné roli náboženství se liší i umělecké zpracování tohoto příběhu, o němž je však ve srovnání s například s anglickou nebo francouzskou literaturou v kontextu americké literatury poměrně malý zájem. Obecně pak v amerických aktualizacích převažují při tematizaci příběhu o stětí Jana Křtitele nejprve komplexnější reflexe událostí na Herodově hostině, které jsou často součástí líčení fiktivních dějin Blízkého východu (např. drama Williama Warea) či naopak texty úzce navazující na morální kritiku společnosti nebo středověké prameny (např. morální poučení Thomase de Witt Talmage nebo drama Henryho Wadswortha Longfellow). Propojení příběhu s jeho morálním poselstvím, kritika negativního žensství či obecně akcentace křesťanských hodnot jsou příznačnými rysy i zbývajících reprezentací Salome v americké literatuře kolem poloviny 19. století. Asi nejvýrazněji jsou tyto rysy zastoupeny ve dvou dramatech Josepha Converse Heywooda, který dovršuje reprezentaci Salome jako obětavé křesťanky.

Anglická a americká literatura tedy vycházejí při reprezentacích Salome a příběhu o stětí Jana Křtitele z podobného základu navazujícího na starší teologické prameny, ve svém zaměření se však postupem času odlišují. Zatímco anglická literatura se pod vlivem evropského symbolismu a dekadence postupně odklání od biblické interpretace příběhu, případně jej spojuje s negativním ženstvím, reprezentovaným Herodiadou a Salome, americká literatura při výkladech příběhu klade důraz spíše na morální kritiku apelující na pozitivní proměnu člověka v soudobé americké společnosti. Salome v americké literatuře tak nevystupuje jako negativní *femme fatale* či jako postava, která musí být potrestána za své hříchy, ale naopak jako dítě či uvědomělá křesťanka, jež se pokouší svým konáním ochránit své okolí.

Salome ve francouzské literatuře

Úvodem

Na rozdíl od anglické literatury se ve Francii setkáváme s aktualizacemi příběhu o stětí Jana Křtitele průběžně od poloviny 19. století až do první světové války. Podobně jako v 18. století je i v tomto období francouzská společnost a její kultura jedním z nejvýznamnějších a nejrozvinutějších center Evropy. Turbulentní politický a společenský vývoj od Velké francouzské revoluce na počátku dlouhého 19. století až po revoluční rok 1848 se výrazně promítl i do umění, a to především do literatury, v níž se v první polovině 19. století rozvíjí v návaznosti na preromantismus, romantismus a realismus. S odkazy na příběh o stětí Jana Křtitele se poprvé setkáváme v kontextu prvního z těchto směrů, na rozdíl od pozdějších aktualizací z druhé poloviny 19. století se však jednalo o dílo, jež reprezentovalo ne vysokou literaturu, ale dobově oblíbený žánr frenetické literatury.

Příběh o stětí Jana Křtitele v románu-fejetonu

Román-fejeton, či tzv. román pod čarou, se ve Francii rozvíjel od druhé poloviny 30. let 19. století jako jeden z typů frenetické literatury, navazující na dobovou módu hrůzostrašných románů. Jeho název je přitom odvozen od místa, kde byl v tiskovinách publikován, a to pod čarou a na pokračování. Jako „král“ tohoto typu románu bývá přitom označován Eugène Sue, v jednom z jehož nejvýznamnějších děl vystupuje i postava odkazující na mučednickou smrt Jana Křtitele.

Eugène Sue pocházel z rodiny pařížského chirurga a sám v mládí působil jako vojenský a námořní lékař. Již na přelomu 20. a 30. let 19. století se však vrátil do pařížské společnosti a začal se věnovat literatuře. Jeho raná tvorba byla námětově ovlivněna námořním prostředím, vrchol však představují dva romány na pokračování ze 40. let, které vynesly Sueovi věhlas. Jednalo se o *Tajnosti pařížské*, které vycházely v letech 1842–1843 v *Le Journal des Débats*, a o román *Věčný žid*, v němž se objevuje jako jedna z postav i biblická Herodias.

Věčný žid vycházel jako román na pokračování v magazínu *Le Constitutionnel* v letech 1844–1845. Román se zaměřuje na osudy rozvětvené rodiny Rennepontů, jejíž členové se pokouší dostat do 13. února roku 1832 do Paříže, kde má být v zapečetěném pokoji v domě na adrese Saint François č. 3 přečtena závěť jejich předka. Zdárnému setkání členů rodiny se pokouší zabránit členové jezuitského řádu, kteří do svých řad přijali jednoho z dědiců a zavázali ho slibem vzdát se majetku (a tedy i rodinného dědictví) v jejich prospěch. Svého cíle plánují dosáhnout nejprve pozdržením a následně odstraněním dalších dědiců. Spletitý příběh vrcholí poněkud náhlou (ale v intencích tohoto žánru očekávanou) násilnou smrtí všech členů rodiny Rennepontů, zároveň však i selháním jezuitského řádu, když je dědictví raději správcem domu zničeno.

Struktura románu je příznačná pro román-fejeton (spletitý děj složený z několika souběžných linií, nečekané zápletky, šokující konec) stejně jako charakteristika postav, které jsou vysoce stereotypizované. Na jedné straně nacházíme sedm dědiců rodiny Rennepontů, kteří jsou charakterizováni převážně pozitivními atributy a zastupují typické romantické postavy.¹⁶¹ V protikladu k nim vystupují především jezuité (a jejich spojenci), kteří se snaží zmocnit rodinného dědictví Rennepontů a jejichž úklady vedou k postupné smrti všech dědiců. I oni jsou přitom popisováni značně stereotypně, a to jako postavy veskrze negativní.

Vedle zmíněných postav se již v prologu románu¹⁶² setkáváme s tajuplnou dvojicí, která se napříč celým dílem objeví jen v několika málo scénách a jejíž identita je dlouho skryta. Jak zdůrazňuje Berry Palmer Chevasco, obě tyto postavy, které jsou následně odhaleny jako věčný Žid Ahasver a Herodias, „zastupují dva typy obětí sociální nespravedlnosti, pracující a ženy“ (PALMER CHEVASCO 2003: 46) a zároveň se jedná o postavy spjaté s křesťanstvím – prokleti Ježíšem Kristem a Janem Křtitelem musí věčně bloudit světem, aniž by jim bylo povoleno

¹⁶¹ Charakteristika postav je v Sueově románu značně zjednodušená. Jak jsme již poukázali, dědicové rodiny Rennepontů jsou spojováni s pozitivními atributy, a to ať už s jejich krásným (až andělským) vzhledem, jejich plachostí, zbožností či obecně dobrotou. Tyto atributy jsou použity zhruba u poloviny dědiců. Zbývající dvojice (továrník František Hardy a řemeslník Jakub Rennepont, se od předchozích postav (které pocházejí z vyšší společnosti) odlišují svým sociálním postavením. Stejně tak jejich osudy jsou sledovány spíše než v souvislosti s rodinným dědictvím v kontextu dobových sociálních otázek, které jsou pro román příznačné (k interpretaci románu ze sociální perspektivy více viz Maria Adamowicz-Hariasz (2001)).

¹⁶² Prolog v plném znění viz příloha III.1.

odpočinout si nebo zemřít. Jak predestiná již prolog, obě tyto postavy o sobě vzájemně ví, součástí jejich věčného prokletí je však nemožnost potkat se či spolu komunikovat. Jejich vzájemná nedosažitelnost je vyzvednuta již ve zmíněném prologu, pro nějž je zároveň příznačné i místo, na kterém se s postavami setkáváme a jež předznamenává jejich nadpřirozenou podstatu:

„Tyto pusté končiny nenáleží již k obyvatelnému světu. Jejich krutým mrazem trhá se kámen, puká strom a země se rozestupuje, chrlic celé spousty zledovatělých sněhových vloček.

Zdá se, že žádná lidská bytost nemůže se odvážiti v samotu těchto krajů, kde panuje jen mráz a sníh, hlad a smrt.

A přece – divná věc, - je vidět stopy kročejů ve sněhu, jenž pokrývá tyto pouště, nejkrajnější hranice dvou pevnin, dělených průlivem Behringovým.

S americké strany otisk malých a lehkých šlápějí prozrazuje, že tudy kráčela žena. Ubírala se k skaliskům, odkud viděti je přes úžinu sněhové pláně sibiřské.

Se strany sibiřské větší, hlubší otisky prozrazují kroky mužovy. Bral se rovněž k úžině.

Zdalo by se, že oba, muž i žena, berouce se takto s různých stran až ku nejkrajnějším koncům zeměkoule, vedeni byli nadějí, že spatří se navzájem přes úzký onen průliv mořský, dělící dva světy.

Věc ještě divnější – muž i žena brali se pouští právě v době, kdy sněžná vichřice strašlivě zuřila.“

(SUE 1926d: 8–9)

Jak jsme již uvedli, mužskou postavou je Ahasver, který byl podle tradovaných legend k věčnému bloudění odsouzen Ježíšem Kristem, když mu nedovolil

odpočinout si během cesty s křížem na Golgothu u jeho prahu. Podobně jako v jiných zpracováních Ahasverových osudů¹⁶³ je i u Eugena Sue Židovo putování světem doprovázeno šířením nemocí, v tomto případě cholery. Ahasverovo putování je tak bezprostředně konotováno se smrtí. Oproti němu je role ženské postavy z břehu Ameriky o poznání pozitivnější. Touto ženou, bludnou Židovkou, je Herodias, která v příběhu vystupuje nejenom jako Ahasverův protějšek, ale i jako pomyslný ochránce rodiny Rennepontů. Asi nejvýznamnějším zásahem této postavy je její zjevení se v domě na ulici Saint François v momentě, kdy dědicové zmeškají určený termín a kdy jim předá dokument, kterým se lhůta pro dostavení se do domu (tedy podmínka pro získání části dědictví) prodlužuje o tři měsíce. Spojení Ahasvera a Herodiady s předmětným domem přitom není nahodilé – jak je později vysvětleno, členové rodiny Rennepontů jsou potomky Ahasverovy sestry (a věčnému Židovi nemá být dovoleno spočinout, dokud bude některý z členů jeho rodiny žít).¹⁶⁴ První nápovědou je přitom dvojice obrazů, která je pověšena v daném domě v zapečetěném pokoji, kde se měli dědicové setkat a kde v jejich prospěch zasáhla Herodias. V souvislosti se zmíněným obrazem je věnována pozornost ženinu pohledu, skrze nějž je v románu poprvé charakterizována:

¹⁶³ První verze Ahasverova příběhu pochází již zhruba z 6. století (Johannes Moschos: *Leimonarion*), s odvoláním na svědectví arménských poutníků, kteří dopluli do Ferrary, později je Ahasverův příběh popisován v *Boloňské kronice* (1223) neznámého cisterciáckého mnicha. Svou konečnou podobu (zohledňující mnohá italská a francouzská svědectví z dob vrcholného středověku) legenda získala v 15. století v době vrcholící perzekuce Židů na Pyrenejském poloostrově. V období středověku se navíc s odkazem na Ahasverův úděl postupně proměňuje jeho označení: německá literatura o něm mluví jako o věčném Židovi (*ewige Jude*), západoevropské země jej označují za putujícího Žida (např. *the wandering Jew* v angličtině či *le Juif errant* ve francouzštině) a v latině je na něj odkazováno jako na Žida nesmrtelného (*Judaeus immortalis*). Zásadní význam měla pro pozdější historiografickou a uměleckou reflexi Ahasverova příběhu tzv. Leidenská zpráva, kterou sepsal roku 1602 Christian Creutzer. Plný název díla zněl *Stručný popis a vyprávění o jednom Židovi jménem Ahasverus (Kurtze Beschreibung und Erzählung vom einem Juden mit Name Ahasverus)* a již krátce po svém vydání byla přeložena do několika světových jazyků. Postupně se tvořící legenda tak mimo jiné odkazuje svou popularitou a kontinuitou na význam a provázanost tohoto motivu napříč evropskými historiografiemi a uměním za několik posledních století (více viz například VACEK 2012).

¹⁶⁴ Osudy Ahasvera v románu Eugena Sue se od tradovaných legend výrazně odlišují, a to především v kontextu možného Židova vykoupení a skončení jeho života. Zatímco Eugene Sue vztahuje jeho nesmrtelnost k pokračující linii jeho sestry, jiná zpracování Ahasverových osudů odkazují na synoptická evangelia a usouvztažňují motiv věčného trestu s pasáží v evangeliu svatého Matouše, v němž Ježíš říká, že „někteří z těch, kdo tu stojí, jistě nezakusí smrt, dokud nespátrí Syna člověka přicházet v jeho království“ (Mt 16, 28). S poukazem na tuto biblickou pasáž bývají Ahasverovo nekonečné bloudění světem a jeho nesmrtelnost spjaty s druhým příchodem Krista na zem a až do tohoto momentu nemá věčný Žid dojít vykoupení.

„Výraz ženiny tváře byl hluboce zamyšlený a teskný. Zvláště v jejích očích, poněkud obrácených vzhůru, zračil se takový bol a spolu odevzdanost, že nelze ho ani vypsati.“

(SUE 1926b: 302)

Podobným způsobem je charakterizován i Ahasver, u něhož je stejně jako u bludné Židovky opakovaně zdůrazněna jeho bolest a kajícnost. V těchto souvislostech jsou v závěru románu obě postavy sledovány odděleně od osudů rodiny Rennepontů a jsou naznačeny jejich dřívější skutky, kvůli kterým byly Ježíšem Kristem a Janem Křtitelem odsouzeni k věčnému bloudění. Ahasver i Herodias jsou postupně konfrontováni se sochou Ježíše na kříži a Jana Křtitele s uťatou hlavou a v obou případech reflektují vedle své lítosti především své nekonečné bloudění a jeho tíži. Zároveň je v těchto scénách předjímáno možné brzké skončení jejich putování, respektive trestu (a tedy, jak jsme uvedli dříve, potenciální vymření rodiny Rennepontů) a postavy, které byly podle jejich vlastních slov po více než osmnáct století neměnné, zažívají změnu (Ahasverovi i Herodias například zbělají vlasy a zestárnou). Vykoupení obou postav je vedle tragických osudů rodiny spojeno i se zdůrazněním jejich kajícnosti (které se jim nedostávalo v chování vůči Ježíši a Janovi) a projevuje se sympatií a přáním: Ahasver i Herodias doufají, že bude-li ukončeno jeho/její utrpení, stane se tak i pro toho druhého. Tímto přáním tak obě postavy navazují na učení Krista i Jana Křtitele o lásce k bližnímu, vystupují tedy v intencích pozitivních křesťanských hodnot, které stojí v protikladu k nemorálnímu chování jezuitského řádu, jež naopak symbolizuje úpadek katolické církve.

Vrátíme-li se zpět k postavě Herodiady a její charakteristice v románu, nacházíme ji především v kapitolách, které jsou zaměřeny na reflexi jejích vlastních hříchů, za něž je trestána věčným blouděním. Na rozdíl od biblické interpretace příběhu o stětí Jana Křtitele však Sue nezdůrazňuje Herodiadino nemorální soužití s Herodem Antipou, za které byla kritizována Janem Křtitelem, ale pozornost je zaměřena obecněji na její představení jako ženy, kvůli které Jan Křtitel umírá.

Poprvé se tato interpretace objevuje ve scéně, v níž Herodias přichází ke zříceninám místa, jež bylo kdysi zasvěceno svatému Janu Křtiteli, a je konfrontována s Janovou sochou:

„V tom spočine její zrak na veliké kamenné soše, představující svatého Jana sřátého ...

Hlava, kterou mučedník nese v rukou, zdá se upíratí na bludnou Židovku kamennýma, přivřenýma očima pohled, plný soucitu a útrpnosti...

A byla to ona, Herodias, jež v krutém opojení pohanského kvasu vyžádala si hlavu tohoto světce! (...)

A právě zde, u nohou mučedníkůvých, zdá se jí, že její nesmrtelnost, jež ji už po tolik let tíží, chýlí se ke konci!“

(SUE 1926d: 363)

Jak dokládá citovaná ukázka, Herodias je označena za jediného viníka Křtitelovy smrti. Z uvedeného však prozatím nevyplývá, jaká byla její role v mučednické smrti proroka. Ta je upřesněna dále, když je tematizováno Herodiadino nekonečné blouděním světem a jeho možné ukončení:

„Ona, jež po více než osmnáct set let byla stále dvacetiletá, ona, jež po všech ten čas vlekla po celém světě svou nehynoucí mladost jako břímě... ona zestárla... mohla se konečně nadíti smrti.“

(SUE 1926d: 363)

Explicitní uvedení Herodiadina věku je zásadní pro celkové uchopení této postavy v díle Eugena Sue: jelikož dvacetiletá Herodias nemohla mít dceru, jež by mohla tančit před Herodem a stát se podle tradičního biblického výkladu matčiným prostředkem k dosažení prorokovy smrti, první z možných interpretací je, že se v tomto románu jedná pravděpodobně o Salome, která je však pojmenována stejně jako její matka. Druhou možnou interpretací je, že se jedná o propojení postavy matky a dcery v jedinou ženskou postavu, která je označena za viníka Janovy smrti (jak tomu bylo například v aluzi na příběh o stětí Jana Křtitele v díle Heinricha Heina¹⁶⁵). V kontextu románu Eugena Sue však není klíčové, jestli se jedná o dceru pojmenovanou po matce, nebo o případné propojení matky a dcery v jednu postavu, ale zásadním se stává romantické propojení Herodiady s nadpřirozeným motivem věčného trestu, kajícího a lásky k bližnímu, které mohou vést k jejímu vykoupení.

Salome a parnasismus

Vedle odkazů na příběh o stětí Jana Křtitele v románu-fejetonu nacházíme od poloviny 19. století aktualizace tohoto příběhu i u dalších autorů, kteří reprezentují nové umělecké směry, jichž se většina zrodila právě ve Francii. Prvním z těchto směrů byl parnasismus a s předmětným příběhem se v jeho kontextu setkáváme již od 50. let předminulého století. Podobně jako romantismus reagoval i parnasismus na měnící se společenské podmínky a revizí procházely především požadavky na funkci umění, které, jak poprvé naznačil Théophile Gautier v předmluvě svého románu *Mademoiselle de Maupin* (*Slečna Maupinová*, 1835), nemělo být podrobováno společenským potřebám, ale mělo podléhat pouze svým vlastním zákonům. Další podněty pro rozvíjení tezí *l'art pour l'art* (umění pro umění) přinesl revoluční rok 1848 a s ním spojené společenské proměny, a to především posílení postavení střední vrstvy společnosti, jež znovu vyvolalo otázku po tzv. služebnosti umění (respektive teze „umění pro život“ či „užitečného

¹⁶⁵ Podrobněji k Heinově pojetí Salome a příběhu o stětí Jana Křtitele viz kapitola Salome v německé literatuře.

umění“), stojící v kontrastu s premisami lartpourtartismu. Tento střet a následný apel na oddělení umění od požadavků společnosti, spojený s posilováním individuality umělce, je příznačný pro celou druhou polovinu 19. století. Vrátili se ke vztahu parnasismu a dalších uměleckých směrů, nejvýrazněji se jeho představitelé vymezovali vůči romantismu, a to v rámci snahy soustředit se na svět smyslových vjemů ve formálně dokonalých básnických obrazech, které by se odlišovaly od subjektivního přístupu romantických umělců.¹⁶⁶

Ačkoli se s prvními parnasistními díly setkáváme již v 50. letech, nejvýznamnější publikační platforma tohoto směru vznikla až v průběhu 60. let 19. století. Jednalo se o tři svazky *Le Parnasse contemporain (Současného Parnasu)*, jehož první číslo bylo vydáno roku 1866 za spolupráce Louise-Xaviera de Richarda, Catulla Mendése a předního pařížského nakladatele Alphonse Lemerra.¹⁶⁷ Druhé číslo začalo být připravováno na podzim roku 1868, ale kvůli prusko-francouzské válce bylo vydáno až roku 1871. Poslední svazek *Současného Parnasu* byl publikován roku 1876 a byl následován spíše průřezovými antologiemi ze současné francouzské produkce.

Společným rysem všech tří *Parnasů* bylo jejich formální a tematické zaměření, u nichž Jaroslav Fryčer vyzvedává jejich „neobyčejnou pestrost, námětovou i tvarovou: jsou v nich látky biblické, antické, středověké i moderní, poezie soumraku i jasného dne, verše o hrdých legendárních hrdinech i o pařížských chudácích, je v nich příroda i civilizace, láska i hledání sošné krásy. Parnasistní poezie připomíná v tomto smyslu velmi moderní pojetí literatury jako hledání, jako dobrodružství ducha na cestě za poznáním světa v co nejširším bohatství jeho projevů. Parnasistní poezie jako by v tyglicích starých nebo tradičních forem přejatých ze středověku a z cizích literatur mísila látku vytěženou z pocitů a postojů současného člověka v novou matérii a hledala pro básnictví nové prostory. V těchto intencích nacházíme v díle autorů z okruhu *Současného*

¹⁶⁶ Podrobněji viz například ŠRÁMEK 2012: 371n.

¹⁶⁷ Vydávání *Současného Parnasu* navázalo na dřívější časopisy *Le Revue fantaisiste* a *L'Art*, z nichž každý byl spojen s jedním z uvedených hlavních redaktorů *Parnasů*. Z finančních důvodů však bylo rozhodnuto, že nová platforma nevznikne jako periodikum, ale bude soudobou francouzskou poezií představovat formou finančně méně náročných sborníků.

Parnasu zpracovaný i příběh o stětí Jana Křtitele, a to například v tvorbě Théodora de Banville, na jehož reprezentaci postav příběhu se podrobněji zaměříme.

V díle Théodore de Banville se s postavami z příběhu o stětí Jana Křtitele poprvé setkáváme na přelomu 40. a 50. let 19. století. Banville přitom do literatury vstoupil v první polovině 40. let sbírkami *Les Cariatides* (*Kariatidy*; 1842) a *Les Stalactites* (*Stalaktity*; 1846). Již v těchto raných dílech u něj dominuje později charakteristický důraz na dokonalou formu a specifické uchopení látky; v této souvislosti Albert Thibaudet poukazuje na Banvillův přístup k minulosti jako na způsob zábavy a zdůrazňuje, že na rozdíl například od Leconta de Lisle není volba dávné doby únikem z nenáviděné současnosti, ale je motivovaná nadšením pro minulost (THIBAUDET 1938: 281). To se odráží i ve volbě námětů, které přednostně zachycují šťastné momenty lidského života. Vedle zvolené látky hrála u Banville významnou roli i užitá forma: k básníkovi je odkazováno mimo jiné jako k „učiteli forem“ (HAMAN–TUREČEK 2015: 62) a v této roli vystupoval i v *Současném Parnasu*.¹⁶⁸

Obraz potencionálně šťastného momentu přináší i Banvillova báseň „Hérodias“ (Herodias), která byla poprvé publikována roku 1857 v souborném vydání Banvillovy tvorby z let 1841–1854.¹⁶⁹ Ač se jedná o tvrzení možná na první pohled paradoxní, Banville vykreslení takového obrazu dociluje volbou scény. Zachycuje totiž Herodiadu v momentě po Janově stětí, a to v jejím vítězném gestu. Báseň má formu francouzského sonetu, v němž je v úvodním osmiverší oslavována za použití metafor Herodiadina krása:

„Její oči jsou průhledné jako voda Jordánu.
Má těžké náhrdelníky a náušnice;
Je na pohled sladší než hroznové víno popínající mřížoví

¹⁶⁸ Podrobněji viz např. FRYČEK 1988: 193n.

¹⁶⁹ Soubor Banvillovy poezie vyšel v roce 1857 souběžně s jednou z jeho nejvýznamnějších básnických sbírek, *Odes Funambulesque* (*Provazolezecké ódy*). V souhrnném souboru nalezneme i starší sbírky ze 40. let, poprvé jsou zde publikovány i básně, které byly díky zájmu, jenž vzbudily, následně publikovány v samostatné sbírce s názvem *Le Sang de la Coupe* (*Krev poháru*). Většina z těchto básní byla v souborném vydání zařazena do šesté knihy, v níž se nachází i báseň „Herodias“, která však podobně jako další vybrané básně nebyla do pozdější samostatné sbírky zařazena.

a lesní růže se bojí jejího pohrdání.

Směje se a hravě dovádí,
nechala se unášet zázraky svého mládí.
Její rty jsou šarlatové a zuby jako
hrdé lilie v zahradě bělosti.¹⁷⁰

(BANVILLE 1857: 343)

Popis ženské krásy se zdůrazněním barevnosti a působnosti jejího vzhledu je v závěrečném šestiverší usouvztažněn s konkrétním příběhem, přičemž je vysvětlen i důvod jejího vítězného gesta:

„Vidíš ji, vidíš ji přicházet, mladou královnu!
Malá černá schránka drží její šaty, které táhne
ve smyslných proudech na chodbě

Na jejích prstech rubín, safír, ametyst
září jejich okouzující ohně: ve zlaté misce
nese zkrvavenou hlavu Jana Křtitele.¹⁷¹

(BANVILLE 1857: 343)

Jak je patrné z uvedených ukázek, Herodias je v pojetí Théodora de Banville spojena primárně s parnasistní (dekorativní) popisností a k původnímu příběhu je

¹⁷⁰ „Ses yeux sont transparents comme l'eau du Jourdain. / Elle a de lourds colliers et des pendants d'oreilles; / Elle est plus douce à voir que le raisin des treilles / Et la rose des bois a peur de son dédain. / Elle rit et folâtre avec un air badin, / Laisant de sa jeunesse éclater les merveilles. / Sa lèvre est écarlate et ses dents sont pareilles / Pour la blancheur, aux lys orgueilleux du jardin.“

¹⁷¹ „Voyez-la, voyez-la venir, la jeune reine! / Un petit page noir tient sa robe, qui traîne / En flots voluptueux le dong du, corridor. / Sur ses doigts le rubis, le saphir, l'améthyste / Font resplendir leurs feux charmants: dans un plat d'or / Elle porte le chef sanglant de Jean-Baptiste.“

odkázáno pouze skrze motiv Janovy uťaté hlavy na zlaté míse, který můžeme interpretovat v kontextu vylíčených klenotů jako Herodiadinu triumfální ozdobu.

Druhého vydání se Banvillova „Herodias“ dočkala roku 1874 ve sbírce *Les Princesses* (Princezny). Na rozdíl od původního znění starších básní jsou skladby doprovázeny vstupními citacemi, které je kontextově vztahují k příslušnému pretextu. V případě Herodias se však nejedná o propojení s biblickými verši, ale o odkaz na scénu z eposu *Atta Troll* Heinricha Heina. Banville přitom vybírá následující verše:

„Vždyť to byla opravdová princezna:
Byla královnou Judska, manželkou
Heroda, ta, který žádala o hlavu
Jana Křtitele.“¹⁷²

(BANVILLE 1899: 75)

Pro druhé vydání je však spíše než propojení skladby s pretextem v podobě jiné dobové aktualizace příběhu¹⁷³ příznačný kontext dalších básní ve sbírce. Ta sestává z celkem dvaceti sonetů, v nichž se Banville zaměřil na zobrazení mytologických, biblických či historických postav, a to s cílem vylíčit je jako osudové ženy konotující „myšlenky triumfu, pýchy, lásky, radosti, moci, krveprolití a zlatých šatů posázených drahokamy“ (BANVILLE 1899: 75).¹⁷⁴ V předmluvě sbírky navíc staví tyto ženy, jejichž sláva zůstává součástí kulturní paměti až do současnosti, proti soudobým postavám, když se kriticky vymezuje především proti dramatické tvorbě Banvillova současníka Eugèna Scriba¹⁷⁵ (BANVILLE 1899: 75). V návaznosti na svou

¹⁷² „Car elle était vraiment princesse: / C'était la reine de Judée, la femme / d'Hérode, celle qui a demandé la tête / de Jean-Baptiste.“

¹⁷³ Heinův epos *Atta Troll* byl napsán původně v němčině, překladu do francouzštiny se dočkal v prosinci roku 1846.

¹⁷⁴ „(...) les idées de triomphe, d'orgueil, d'amour, de joie, de puissance, de sang versé, et de robes d'or éblouissées de pierreries“.

¹⁷⁵ Podrobněji viz například https://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Scribe#cite_note-card-38 (citováno dne 28. 7. 2021).

starší tvorbu často oslavující antické náměty vybírá Banville i v *Princeznách* jako příklady těchto působivých žen především mytologické, antické či biblické postavy: vedle Herodiady se jedná například o Semiramis, Médeu, Thalestris, Helenu, královnu ze Sáby či Kleopatru; pouze sedm sonetů zachycuje postavy z dějin od 11. století do Banvillovy současnosti, přičemž poslední z obrazů je zaměřen na Pauline Borghese, sestru Napoleona Bonaparte.

Další podobu ženské postavy z příběhu o stětí Jana Křtitele nacházíme v Banvillově díle ve sbírce *Rimes dorées* (Zlaté rýmy), která shrnovala tvorbu z let 1863–1890.¹⁷⁶ Báseň popisující formou ekfráze obraz *Salome* od Henriho Regnaulta nese název „La Danseuse“ (Tanečnice) a je datována k lednu 1870, tedy do stejného roku, v jakém byl tento obraz představen na pařížském Salonu.¹⁷⁷ Podobně jako v případě básně „Herodias“ se jedná o sonet, v jehož prvních dvou strofách se Banville zaměřuje především na reflexi Salomeina vzhledu. Vyzvedává přitom podobně jako v předešlé básni její fyziologické rysy, zdobnost oděvu a dýku, kterou tanečnice drží na zlaté míse, již má položenou na klíně. Na rozdíl od předchozí skladby však již v prvním verši Banville konkretizuje scénu příběhu: stejně jako v básni „Herodias“ zdůrazňuje, že se jedná o ženin triumfální moment, v případě „Tanečnice“ však explicitně uvádí, že Salome čeká na dovršení svého plánu¹⁷⁸ (BANVILLE 1891: 203), tedy se nejedná o časově nezakotvenou scénu z příběhu (a pomyslné zobrazení ženina „šťastného“ momentu), jak tomu bylo v případě první básně.¹⁷⁹ K interpretačnímu posunu celého výjevu dochází v poslední strofě, která na rozdíl od parnasistně dekorativního včlenění Janovy

¹⁷⁶ Většina básní zařazených do sbírky *Zlaté rýmy* vznikla podle individuálních poznámek u každé ze skladeb v 60. a 70. letech. Výjimkou je báseň „Eugène Delacroix“, která je datována do roku 1890.

¹⁷⁷ Deskripci obrazu Henriho Regnaulta ze Salonu roku 1870 nalezneme mimo jiné i v katalogu k výstavě. Při reflexi obrazu přitom Camille Lemonnier klade důraz nejenom na užitou zdobnost, ale v závěrečných interpretačních odstavcích poukazuje na Salome ve vztahu k původnímu příběhu: zdůrazňuje přitom, že Regnaultův obraz nekonotuje příběh, ale explicitně představuje Salome jako jednu z jeho hlavních akterek, respektive říká, že na obraze „nachází Salome, nehledá Salome“ (Je trouve une Salomé : je ne cherche pas la Salomé.“ LEMONNIER 1870: 78).

¹⁷⁸ „Salomé, déjâ prés d’accomplir son dessein“ („Salomé, již tak blízko před naplněním svého plánu“; BANVILLE 1891: 203).

¹⁷⁹ Jak jsme tematizovali již v kapitole, která se věnovala podobám Salome ve výtvarném umění, Regnaultův obraz byl podobně jako například díla Elly Ferris Pell či Juany Romani příkladem nového kompozičního uchopení scény z příběhu o Janově stětí, v níž je Salome zachycena v momentě triumfálního vyčkávání na Janovu uťatou hlavu.

uťaté hlavy mezi Herodiadiny klenoty tematizuje Salomeino chování a morálně jej se zobecněním kritizuje:

„Jak jste šťastné, křehké panenky!
Protože jste vždy naivně milovaly
okázalé hračky a useknuté hlavy.“¹⁸⁰

(BANVILLE 1891: 203)

Zejména prostřednictvím této strofy můžeme poukázat na proměnu Banvillova díla, které se s časovým rozestupem téměř dvaceti let posouvá od čistě parnasistní popisnosti s důrazem na dekorativnost ke kontextové interpretaci a zobecnění významu předmětného biblického příběhu. K významnému posunu taktéž u Banvilla dochází stran výběru ženské postavy: zatímco v první ze skladeb se zaměřuje podobně jako Eugène Sue na Herodias jako ústřední ženskou postavu příběhu o stětí Jana Křtitele, v případě druhé z básní je již pozornost zaměřena na Salome jako nositelku děje, což je ovšem významně ovlivněno i obrazem Henriho Regnaulta, který taktéž volí jako námět pro svůj obraz Salome, ne Herodias.

S tematizací tance Salome před Herodem se v závěru 19. století setkáváme i v dílech dalších francouzských básníků, kteří podobně jako Banville v „Tanečnici“ vyzvedávají a interpretují události doprovázející Janovo stětí. V této podobě nacházíme aktualizaci příběhu například v básních od Toly Dorian („Hérodias“; 1888), Jacquese Villebruna (1886) či v pozdní tvorbě Catulla Mendése v básni „La gloire de Salomé“ (Sláva Salomé, 1900).

¹⁸⁰ „Comme c’est votre joie, ó fragiles poupées! / Car vous avez toujours aimé naïvement / Les joujoux flamboyants et ies têtes coupées.“

Stéphane Mallarmé: mezi parnasismem a symbolismem

V 70. letech 19. století představil na stránkách druhého ročníku *Současného Parnasu* (1871) jedno z nejvýznamnějších zpracování příběhu o stětí Jana Křtitele Stéphane Mallarmé. Tento básník přitom zastával mezi svými současníky, respektive v kontextu parnasistních umělců, specifické postavení, protože se na rozdíl od řady z nich neomezoval již v této době na poetiku jednoho uměleckého směru.¹⁸¹ To se odrazilo i v recepci jeho básnických skladeb publikovaných v prvních dvou *Parnasech*,¹⁸² a to zejména v případě fragmentu skladby *Herodias*, jejíž zpracování odráží Mallarmého postupnou inklinaci k symbolismu.

Biblickému příběhu o stětí Jana Křtitele se začal Stéphane Mallarmé věnovat již od počátku 60. let 19. století. Řadu problémů, které doprovázely práci na této skladbě, zachycuje korespondence s jeho přáteli, zejména s Henry Cazalisem. V dopise z listopadu roku 1864 Mallarmé odkazuje na proměnu své poetiky, která se promítá i do pojetí připravované *Herodiady*; zmiňuje přitom, že je zděšen, „protože vynalezl jazyk, který musí nutně vycházet z nové poetiky, kterou může definovat dvěma slovy: vykreslovat ne příslušnou věc, ale efekt, který vyvolává“ (MALLARMÉ 1965: 137).¹⁸³ Tento nový přístup, který odkazuje k budoucímu symbolismu, se promítl i do podoby *Herodiady*: místo Herodiady, která je ponížena kritikou Jana Křtitele a touží po pomstě, vykresluje Mallarmé panenskou Herodiadu, jež je spojena s motivem smrtící krásy. Mallarmé původně zamýšlel vytvořit tragédii o třech aktech, jež měla být podle představy Théodora de Banville uvedena v Théâtre Français. Od roku 1865 však Mallarmé přerušil práci na *Herodiadě* a v letních měsících se věnoval psaní nové skladby, jejíž hlavní postavou měl být faun. Jiří Pechar v tomto kontextu poukazuje na specifický

¹⁸¹ Jak vyzvedl například Albert Thibaudet, v díle Stéphane Mallarmé se setkávají prvky tří uměleckých směrů: romantismu, parnasismu a symbolismu (THIBAUDET 1986: 306–307). Vedle těchto směrů je však možné zejména v posledních letech jeho tvorby sledovat předznamenání experimentální poezie 20. století (zejména v básni „Vrh kostek“).

¹⁸² V prvním *Současném Parnasu* Mallarmé publikoval celkem 10 básní, v *Parnase* druhém byla poté otištěna část jeho dramatické skladby *Herodias*, mnohými označovaný jako nejdůležitější báseň celého sborníku (např. FRYČER 1988). Recepce *Herodiady* (podrobněji viz dále) však nebyla již tak pozitivní jako básní v prvním Parnasu, skladba se od nich výrazně odlišovala především inklinací k symbolismu. Pro třetí *Současný Parnas* Mallarmé nabídl svou asi nejznámější báseň „Faunovo odpoledne“, kterou však nová redakční rada zejména kvůli Mallarmého odklonu od parnasismu odmítla.

¹⁸³ „(...) car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poésie très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.“

Mallarmého přístup k básnické tvorbě, když básník v letních měsících pracoval na skladbě, jež vyústila ve „Faunovo odpoledne“,¹⁸⁴ zatímco v měsících zimních svou pozornost věnoval Herodiadě. Tak tomu však bylo jen po krátkou dobu. Poté, co byl donucen změnit místo výkonu svého zaměstnání,¹⁸⁵ se dostal Mallarmé do životní krize a práci na skladbě ukončil. Ta tedy zůstala pouhým fragmentem, který se skládá ze tří částí: „Předzpěvu k Herodiadě“, dialogu chůvy a Herodiady¹⁸⁶ a „Chvalozpěvu svatého Jana“. Pro interpretaci Mallarmého pojetí příběhu o stětí Jana Křtitele je tak již na úvod nutné zdůraznit, že název skladby sice odkazuje k Herodias jako předpokládané ústřední postavě, vzhledem k fragmentárnímu charakteru díla však nemůžeme vyloučit, že se v některé z dříve zamýšlených částí neměla objevit i postava její dcery. Vzhledem k názvu skladby však můžeme uvažovat jako ústřední postavu právě Herodias.

Nejvýznamnější částí fragmentu je dialog chůvy a Herodiady. Chůva svým příchodem vytrhává Herodiadu ze zamyšlení a ta následně při česání vlasů uvažuje o své kráse, nedotknutelnosti a o věčnosti. Zároveň odmítá chůvinu myšlenku, že by kdy mohla patřit komukoli jinému než sama sobě. Skladbě dominují dva základní navzájem propojené motivy: motiv smrtící krásy a motiv zrcadlení.

Motiv smrtící krásy je bezprostředně spojen již s volbou zobrazované části příběhu, v níž je mladá Herodias propojuje s nedotknutelností vlastní osoby a se svým panenstvím: „Miluji strach býti pannou, žel, / chci žít z oněch hrůz, jež dává mně můj pel“ (MALLARMÉ 1931: 46). Herodiadina fascinace sama sebou (a především vlastní krásou) je symbolizována jejími zlatými vlasy, které rovněž zastupují její nedotknutelnost:

„Když teče plavý proud mých čirých kadeří,

¹⁸⁴ Na skladbě „Faunovo odpoledne“, která pojednává o zasněných milostných úvahách fauna, který se právě probudil ze spánku, začal Mallarmé pracovat na podzim roku 1865. Báseň, původně zamýšlená pro divadlo Comédie française (TOMEŠ 2002: 79), byla nabídnuta roku 1875 pod názvem „Faunovská improvizace“ do třetího ročníku *Současného Parnassu*, ale její publikování bylo editory svazku zamítnuto. Finální podoba nabyla skladba pod názvem „Faunovo odpoledne“ roku 1876 (TOMEŠ 2002: 79).

¹⁸⁵ Mallarmé byl donucen změnit místo výkonu svého zaměstnání kvůli špatné úřední kvalifikaci, na základě které dostal výpověď z tournonského lycea, kde působil od podzimu roku 1863 (TOMEŠ 2002: 82).

¹⁸⁶ V některých českých překladech je tento fragment označován i jako „Herodias: Scéna“. Více viz poznámka č. 198.

Zamrzá v doteku s mým opuštěným tělem,
Mé vlasy ze světla, hlídány archandělem,
Jsou nesmrtelné. Ach smrt v kráse nebyti,
I jeden polibek by moh mne zabítí...“

(MALLARMÉ 1931: 39)¹⁸⁷

Symbol Herodiadiných vlasů, spojený s motivem smrti, prostupuje celou skladbu. Již v úvodu je tematizována jejich nedotknutelnost, kterou smí porušit i přes prvotní zákaz¹⁸⁸ pouze chůva. Herodiadina odtažitost nejenom od chůvy, ale potažmo od celého světa je zdůrazněna při chůvině explicitní otázce, komu je Herodiadina krása určena: „Ó, nač a pro koho, ty přetížená klasy, / Chceš uchovati pel své tajuplné krásy / A marnou záhadu svých nocí?“ (MALLARMÉ 1931: 44). Dívka stejně přímočaře odpovídá, že je určena pouze pro ni, a znovu ji tematizuje, tentokrát v souvislosti s dalším klíčovým symbolem básně, když se přirovnává ke květině: „Ba, sama pro sebe, já opuštěná, kvetu!“ (MALLARMÉ 1931: 45).¹⁸⁹

Symbol vlasů (jako motiv smrtící krásy) je rozšířen i o další aspekt negativního ženství, a to o neplodnost, kterou s nimi Herodias sama spojuje:

„Ať moje kadeře, jež chtělas zaplésti,
Jež nejsou balsamem na lidské bolesti,
Však jež jsou ze zlata a nedotčeny vůní
V svých blescích, v bledostech svých krutých novoluní

¹⁸⁷ Lyrická skladba Stéphana Mallarméa se stejně jako velká část jeho díla setkávala s problémy při překladu. V českém kontextu byla trojice fragmentů *Herodiady* přeložena řadou básníků, kteří do různé míry lyrickou skladbu modifikovali. Při citaci dialogu chůvy a Herodiady v předkládané práci používáme překlad Vítězslava Nezvala z roku 1931, zbylé dvě části jsou citované z překladů Olgy Nechutové. Vedle nich se překladu *Herodiady* (a to všech fragmentů, či jen některého z nich) věnovali například Arnošt Procházka, Lambert Lakosil, Emanuel z Lešehradu či Viktor Kripner. Jednotlivé překlady se přitom navzájem často výrazně odlišují..

¹⁸⁸ Na několika místech básně je nedotknutelnost Herodiady spojena až s nedosažitelností (a nedotknutelností) božstva a touha dotknout se jí (či jejích vlasů) hraničí s blasfemií.

¹⁸⁹ Symbolické propojení Herodiady a květiny nalezneme již v básni „Květy“, která byla spolu s dalšími 9 Mallarmého skladbami poprvé publikována v prvním svazku *Současného Parnasu*. Odkazy k této postavě jsou přitom užity při charakteristice růže, k níže je kromě připodobnění k ženskému tělu odkazováno jako k „Herodiadě zahrad“ (MALLARMÉ 2002: 17) a jež „líbezná / a krutá divokou krev skrývá pod plameny!“ (MALLARMÉ 2002: 17).

Jsou navždy neplodné a studené jak kov.“

(MALLARMÉ 1931: 40–41)

Neplodná Herodiadina krása, jež pramení právě z její nedotknutelnosti, je v kontrastu s mateřským principem, který zastupuje chůva. Neplodnost je navíc propojena s dalším aspektem ženinych vlasů, a to s jejich evokovanou studeností, která je zmíněna i ve dvou zbylých fragmentech skladby.

Herodiadina kýžená nedotknutelnost (a s ní spojená neplodnost) je v závěru jejího dialogu s chůvou tematizována navíc v souvislosti s dětstvím a jeho předpokládaným dovršením v podobě ztráty panenství, čímž dochází i k časovému zakotvení dialogu obou postav do událostí před Herodovou hostinou, když je v závěrečné Herodiadině replice implikován budoucí vývoj událostí:

„Ó, lžete, nahý květe

Mých chvějících se rtů!

Mé oči, neusnete,

Snad čekám na něco, snad na neznámý křik,

Křik, který rodí se jak zlatý kolibřík,

Křik dětství, těžký křik, křik zděšeného klamu,

Křik nad ruinou snu a jeho drahokamů.“

(MALLARMÉ 1931: 48)

Vedle smrtící krásy je druhým klíčovým motivem skladby zrcadlení. Oba tyto motivy jsou spolu bezprostředně spjaté a Herodias je užívá k utvrzení se ve vlastní výlučnosti:

„Ach, zrcadlo!

Proud vody, zamrzlý v tvém zlatém rámu z nudy,
Jak často zklíčená a utýraná bludy,
Jsem v tobě lovila dech starých vzpomínek
Jak listí pod ledem a pod hladinou řek
A připadala jsem si v hloubi tvého šera
Jak protažený stín, jenž padá za večera,
Můj rozptýlený sen se odkryl smutečně!
Jsem krásná, stařeno?“

(MALLARMÉ 1931: 41)

V motivu zrcadlení, který se vrací ve všech částech zamýšleného dramatu (ať už v podobě lesklé zbroje, ledu, vody či zrcadla), je navíc vyzvednuta Herodiadina zahleděnost do sebe samé, kterou se podobá antickému Narcissovi.¹⁹⁰

Charakteristiku Herodiady doplňuje i časové zakotvení básně, která se odehrává v noci. Volba této denní doby je příznačná opět v souvislosti s prvním ústředním motivem, když sama Herodias zdůrazňuje, že doba před svítáním a po západu slunce je časem, který dává vyniknout jejím vlasům:

„Vy ametystové a noční zahrady,
Vy města zasutá, vy síně pod hrady,
Vy zlata v hloubi skal, jež třpytíte se temně
Pod spánkem původní a dosud spící země,
Mé oči, slité z vás, mé oči, klenoty,
Jež přisvojily si jas vaší čistoty,
Vy, které dáváte mé aureole vlasů
Vzhled drahých kamenů, vy chápete mou krásu!“
(MALLARMÉ 1931: 45)

¹⁹⁰ Na podobné rysy Narcisse a Herodiady poukazuje například Vittorio Pica (PICA 1998).

Propojení Herodiady s nocí není příznačné pouze pro fragment zachycující její rozhovor s chůvou, ale setkáváme se s ním již ve vstupní části zamýšleného dramatu, v „Předzpěvu k Herodiadě“.¹⁹¹ Prozatím bezejmenná ženská postava je v něm symbolizována hvězdou na noční obloze, která za sebou uprostřed nekonečna „vleče svůj žlutý závoj“ (MALLARMÉ 2002: 87). Dovězení Herodiadina osudu je v závěru fragmentu spjato s příchodem nového dne,¹⁹² jehož červánky, evokující prolitou krev, předznamenávají i tragické vyznění celého příběhu:

„Stmívání nikoli, úsvit se rudě dní
v čas, jenž vše dokoná: onen den poslední
se smutně zachvívá hodinou nečekanou,
červánky prorocké chvíle, z níž slzy kanou
na děcko sklíčené vznešeným exilem,
přetichým exilem v svém srdci spanilém,
a oči pod křídlem jak labuť, s nadějemi
tklivými bloudícími věčnými alejemi
touhy, že zahlédne démanty úžasné
své vůdčí hvězdy, jež tu chvíli uhasne.“

(MALLARMÉ 2002: 89–90)

Je-li Herodias explicitně propojena s nocí, pak jako její protiklad vystupuje v posledním z fragmentů skladby Jan Křtitel. V „Chvalozpěvu svatého Jana“ je prorok propojen kontrastně k Herodiadě se dnem a se sluncem, což je

¹⁹¹ Na „Předzpěvu k Herodiadě“ či chůvině zaklínání začal Stéphane Mallarmé pracovat, jak jsme již uvedli, v první polovině 60. let. Tato část skladby však zůstala oproti dialogu chůvy a Herodiady nedokončená až do 80. let a poprvé byla publikována až po Mallarmého smrti.

¹⁹² Herodiadina preference noci jako její domény je spojena v závěru druhé skladby i s motivem azuru, který obecně prochází celou Mallarmého básnickou tvorbou. Ačkoli v jiných případech (a to především v básni „Azur“, publikované v prvním svazku *Současného Parnassu*) je tento motiv spojen s nekonečností a věčností, již modré nebe evokuje, v dialogu Herodiady s chůvou je mu dán ze strany dívky negativní příznak. Explicitně přitom Herodias říká, že jej nenávidí, protože se před ním „svléká každá žena“ (MALLARMÉ 1931: 45), což můžeme v případě Herodiady interpretovat i jako implikovanou ztrátu panenství, které je však pro ni v kontextu Mallarmého aktualizace příběhu příznačné.

předznamenáno již v dívčině rozhovoru s chůvou v předešlé části skladby: mladá žena připodobňuje své vlasy ke lví hřívě a netrpělivě čeká na neznámý křik, který v kontextu synoptických evangelií odkazuje k Janu Křtiteli.¹⁹³ Závěrečný fragment se od prvních dvou částí skladby odlišuje i užitou perspektivou, respektive mírou subjektivního příznaku: zatímco vstupní část skladby je pojata jako objektivní monolog, u něhož bychom bez titulu nebyli schopni rozpoznat, kdo je jeho původcem, a prostřední část jako dialog dvou postav, závěrečná báseň zamýšleného díla líčí moment Janova stětí ze subjektivní perspektivy umírajícího proroka. Interpretačním klíčem, kterým Mallarmé propojuje tuto část s předešlými dvěma fragmenty, je první strofa, která tematizuje slunce při dosažení vrcholu jeho dráhy a jeho následný západ, který symbolizuje prorokovu smrt. Od toho se odvíjí i navazující sloky, v nichž Jan reflektuje své umírání od krátké zmínky, že kat usekává mečem jeho hlavu, přes moment, v němž hledí do mraků a vnímá překonání sváru své mysli a těla až po moment přicházejícího věčného chladu, který evokuje Janovo umírání. S odkazem na název závěrečného fragmentu („Chvalozpěv svatého Jana“) se však i přesto nejedná o tragickou scénu: s poukazem na svou hlavu (či mysl, duši) Jan tematizuje především stav jejího oddělení od těla, čímž získává volnost a překonává tělesnost, což mu umožňuje se vydat se vstříc věčnosti, před kterou se – v souladu s dovršením svého poslání – na rozdíl od Herodiady pokorně uklání:

„A moje hlava vzlétá
Ta přední hlídka světla
(...)

Jak opojena v postech
Se vzpíná po výsostech

¹⁹³ Jako hlas volajícího na poušti označuje Jan Křtitel sám sebe, když vysvětluje na březích Jordánu poslům z Jeruzaléma, že není Eliášem ani Kristem: „A totoť jest svědectví Janovo, když poslali Židé z Jeruzaléma kněží a Levíty, aby se ho otázali: Ty kdo jsi? I vyznal a nezapřel a vyznal: Že já nejsem Kristus. I otázali se ho: Což pak? Eliáš jsi ty? I řekl: Nejsem. Jsi ten prorok? Odpověděl: Nejsem. I řekli jemu: Kdož pak? Ať odpověď dáme těm, kteříž nás poslali. Co pravíš sám o sobě? Řekl: Já jsem hlas volajícího na poušti: Spravte cestu Páně, jakož pověděl Izaiáš, prorok. (J 1, 19–23).

V urputných poskocích

Zrak v oblacích

Kde věčný chlad vám brání

Překonat jeho plání

Čisté a bez konce

Ó ledovce

Však podle kázně křticí

Řádu jenž za svou svíci

Zvolil ji k poslání

Se uklání.

(MALLARMÉ 2002: 91–92)

Postavíme-li tedy vedle sebe parnasistní básně Théodora de Banville a Stéphanu Mallarmého, je na první pohled zjevný zásadní rozdíl v jejich přístupu nejen k příběhu o stětí Jana Křtitele, ale obecně i rozdílnost jejich poetiky ve srovnatelném období. Zaměřuje-li se Banville v první ze svých básní na parnasistní vykreslení vítězné Herodias a v druhé ze skladeb na ekfrázi Regnaultova obrazu zobrazujícího sedící triumfální Salome, Mallarmého dílu již dominuje důraz na užití symbolů, což se odrazilo i v recepci skladby. Proti sobě přitom můžeme od 70. let 19. století postavit dva způsoby recepce jeho tvorby. První skupinu zastupovali básníci kolem *Současného Parnasu*. Zatímco přijetí Mallarmého básní do prvního svazku (1866) se obešlo bez větších výhrad, otištěná část *Herodiady* v Parnasu druhém se již setkala s rozporuplným přijetím. Zatímco Paul Verlaine či Remy de Gourmont ji ocenili coby „nejčistší, nejjasnější báseň francouzského jazyka“ (FRYČER 1988: 287), Gautier, Coppée či Leconte de Lisle byli skladbou šokováni a v následujících letech postupně zanevřeli i na Mallarmého. To bylo do vysoké míry dáno jeho postupným příklonem k symbolistní poetice, což zejména starší a

zakládající generace parnasistů nebyla schopna akceptovat. Vedle toho, že byl Mallarmé zařazen již na počátku 80. let mezi výběr Verlainových prokletých básníků,¹⁹⁴ se mu dostalo odezvy i v řadách přicházejících dekadentních umělců. Asi nejvýraznější reflexi nejen jeho básní, ale především *Herodiady*, přinesl román *Naruby* Jorise Karla Huysmanse, jehož protagonista Jean des Esseintes komentuje soudobou francouzskou literární produkci a zdůrazňuje Mallarmého vliv a význam pro umění v závěru 19. století.¹⁹⁵

Gustave Flaubert: Herodias

Vedle parnasistů a rodící se symbolistní literatury se již od průběhu první poloviny 19. století prosazuje ve Francii i literatura realistická, která reagovala především na tradici romantismu. Dominoval jí přitom zájem o soudobou společnost a její věrné literární zobrazení. Vyvrcholení realismu nacházíme v díle Gustava Flauberta, jehož tvorba výrazně ovlivnila i realistické a naturalistické autory v závěru 19. století (ŠRÁMEK 2012: 299).

¹⁹⁴ Paul Verlaine byl podobně jako Stéphane Mallarmé vyloučen z okruhu parnasistů a jeho verše nebyly ve sbornících po prvním svazku dále publikovány. Ve stejném roce, jako byl publikován Huysmansův román *Naruby*, vydal Verlaine knihu *Prokletí básníci* (1884), která představovala formou kometovaných úryvků a medailonů několik braných „prokletých básníků,“ tedy autorů, kteří se „odloučili od průměru, od společenské užítkovosti a prostřednosti, těch, kdo chtějí létat, kde se jiní plazí, kdo se zasvětili poznání tajemství a žijí snem, kdo jako génieus přecházejí průměr lidství“ (VERLAINE 1966: 18). Verlaine do své knihy zařadil celkem šest autorů: Tristana Corbiéra, Arthura Rimbauda, Stéphana Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmou, Villiers de l'Isle-Adama a sebe samého (pod přemýčkou Pauvre Lelian – Chudák Lelian).

¹⁹⁵ Protagonista Huysmansova románu se při komentáři francouzské poezie a Stéphana Mallarmé neomezuje pouze na *Herodiadu*, komentuje básnickovy tendence a rysy v kontextu celého jeho díla: „Miloval tyto verše, jako miloval díla tohoto básníka, jenž ve století všeobecného hlasovacího práva a v době ziskuchtivosti žil stranou literatury, chráněn před okolní hloupostí svým opovržením, libuje si, dalek světa, v překvapeních intelektu, ve vizích svého mozku, rafinuje myšlenky, již nádherné, roubuje jim byzantské jemnosti, udržuje je v dedukcích, lehce naznačených, jež sotva spojovala nepostřehnutelná nit. Tyto zapletené a umělkované myšlenky svazoval přiléhavým, samotářským a tajným jazykem, plným větných zkrácenin, eliptických obrátů, odvážných tropů. Postřehuje nejbližší analogie, označoval často jediným výrazem, skýtajícím účinkem podobnosti zároveň tvorů, vůně, barvy, jasnosti, skvělosti, bytosti nebo předmětu, k němuž by bylo bývalo třeba připojit četná a rozdílná epileta, by se vybavily všechny jeho tvářnosti a všechny jeho odstíny, kdyby býval byl prostě naznačen svým technickým jménem. Podařilo se mu tak zrušití projádření přirovnání, jež zcela samo se uhostovalo v duchu čtenářovu analogií, jakmile pronikl symbolem, a sprostoval se roztrušovati pozornost na každou z jakostí, které by byla mohla předvésti postupně adjektiva, umístěná dlouhým řetězem, soustředoval ji na jediné slovo, na jeden celek, předváděje, jako obrazem například, jediný a úplný pohled, souhrn“ (HUYSMANS 1993: 168).

Stuart P. Sherman poukazuje ve Flaubertově tvorbě na dvě základní linie, které jsou pro jeho dílo příznačné, a to na linii romantickou a realistickou, jejichž rozlišení se děje v závislosti na námětu jednotlivých děl.¹⁹⁶ Do linie realistické jsou přitom řazena Flaubertova nejvýznamnější díla (*Paní Bovaryová*, *Citová výchova a Bouvard a Pécuchet*), v linii romantické pak figurují romány či povídky, které námětově čerpají z dějin a představují biblickou či historickou látku za užití realistických postupů a s akcentem na vykreslování „dobového koloritu“.¹⁹⁷ Mezi tato díla patří například *Pokušení svatého Antonína*, *Salambo* či dvě ze *Tří povídek*, „Legenda o Sv. Juliánu Pohostinném“ a „Herodias“. Ve druhé z nich přitom Flaubert představuje své pojetí příběhu o stětí Jana Křtitele.

Jak jsme již uvedli, povídka „Herodias“ byla zařazena do soubor s názvem *Tři povídky* (1877) spolu s „Legendou o Sv. Juliánu Pohostinném“ a „Prostým srdcem“. O záměru zpracovat příběh o stětí Jana Křtitele se Flaubert poprvé zmiňuje ve své korespondenci s George Sand z jara roku 1876, kdy přerušil práci na povídce „Prosté srdce“,¹⁹⁸ a následně v dopisech s paní Roger des Genettes a Edmondem de Goncourtem.¹⁹⁹ Flaubert v této korespondenci vyslovuje především své obavy z podobnosti díla se *Salambo* (1862), protože se jednalo o blízký námět zasazený do tematicky podobného prostředí (FLAUBERT 1893: 243–244; 252). Měl však již na počátku psaní vyjasněno, že se nebude jednat o příběh s náboženským podtextem:

¹⁹⁶ Tento způsob třídění Flaubertovy tvorby představuje tradiční pojetí, které však bývá pro často nejednoznačné zařazení jednotlivých děl dále diskutováno. Do diskuze na toto téma přispěl například Jiří Pelán (2015), který poukazuje na parnasistní rysy Flaubertovy tvorby.

¹⁹⁷ V tomto kontextu Stuart P. Sherman zdůrazňuje, že „všechny Flaubertovy knihy jsou konstruovány na základě stejné teorie: vše je tak „realistické“, jak jen to mohl Flaubert udělat“ (FLAUBERT 1965: XXII).

¹⁹⁸ Povídka „Prosté srdce“ byla výrazně inspirována spisovatelkou George Sand, pro niž ji Flaubert i psal, jak uvádí v dopisech příbuzným Sandové ze srpna roku 1876.

¹⁹⁹ Korespondence s George Sand po dubnovém dopisu končí, protože spisovatelka těžce onemocněla a 8. 6. 1876 zemřela.

„Příběh Herodiady tak, jak jej chápu, nemá žádnou spojitost s náboženstvím. Co mě na tom vábí, je Herodova oficiální tvář (byl to pravý prefekt) a nezkrotná postava Herodiady, jakési Kleopatry a Maintenonky.“

(FLAUBERT 1893: 233)

V dovětku zároveň zdůrazňuje, že daný příběh je pro něj spojený s rasovou problematikou, která se odráží zejména v politické rovině příběhu, na nějž se v povídce přednostně zaměřuje. Explicitně se tak vrací k často odsouvanému aspektu příběhu o stětí, v němž Křtitelova kritika soužití Heroda a Herodiady mohla výrazně destabilizovat tetrarchovo postavení a zdiskreditovat ho v očích Říma.

Ústřední dialog je v povídce veden mezi Herodem a Herodiadou, hlavní pozornost je přitom směřována na ženskou postavu. Ta je ke svým činům motivována celkem třemi podněty, jejichž poměr se v příběhu postupně proměňuje. Jedná se o Herodiadin vztah k Herodovi, o její touhu po moci (spolu s jejími sny a plány) a souběžně o vztah k její dceři Salome. První dva aspekty jsou přitom nerozlučně spjaté.

Vztah stárnoucího páru je přiblížen již v úvodní scéně na terase pevnosti Machairús, kde Herodias vzpomíná na jejich první setkání v Římě. Nostalgický moment však u Heroda vyvolává přesně opačnou reakci, než jakou žena svým gestem předpokládala:

„Ale už se nad nimi rozejalo velárium a hbitě byly doneseny široké podušky. Herodias na ně klesla a odvrácena se rozplakala. Pak si přejela rukou víčka, řekla, že už na to nebude myslit a že se cítí šťastna; a připomněla mu, jak spolu rozmlouvali tam v dáli v římském atriu, jak se scházivali v lázních a procházeli podél Via Sacra, vzpomínala na večery ve vznešených vilách za šumění vodotrysků pod květinovým loubím, s výhledem na římskou Campagni. Hleděla na něj jako tehdy a mazlivě se mu přivinula

k hrudi. Odstrčil ji. Láska, kterou se snažila vzkřísit, byla nyní tak daleko. Byla pro něj zdrojem ustavičných nezdarů, vždyť už málem dvanáct roků se vleče válka.“

(FLAUBERT 1975: 119–120)

Tematizací manželské krize, jež má své kořeny v nepříznivé politické situaci a válce, jež byla způsobena vypuzením Herodovy první manželky, dcery arabského krále, se Flaubertovi otevírá možnost pro vedení narativní linie směrem k tematizaci tíživé existenční nejistoty obou postav. Herodias se přitom obává, že bude podobně jako její předchůdkyně zapuzena, Herodes je naopak znejistěn obavami, že mocensky neustojí lidové povstání, které mohlo být vyvoláno mimo jiné vlivem Křtitelova kázání. Momentem partnerského souznění se stává touha po královské koruně, která by upevnila Herodovo postavení na Blízkém východě a zároveň dopřála Herodiadě naplnění jejího snu o velké říši (FLAUBERT 1975: 122). Herodias rovněž avizuje, že je pro naplnění tohoto snu ochotna udělat prakticky cokoli, což je patrné již v momentě, kdy Herodovi zmiňuje rozsah svého intrikaření, jež vedlo k uvěznění jejího vlastního bratra Agrippy, který stejně jako Herodes a Herodias usiloval o získání královského titulu. Herodiadina touha po moci tak již zde předjímá její krutost a cílevědomost, s jakou bude usilovat o dosažení vlastních cílů (a tedy i nekompromisní postup proti všem svým odpůrcům, Jana Křtitele nevyjímaje).

Záminkou pro zlepšení mocenské atmosféry na Herodově území má být tetrarchova narozeninová oslava, na níž jsou pozváni i významní vojenští velitelé. Rozehraný příběh rozšiřuje Flaubert o další historické postavy, které dokreslují politickou situaci na Herodově území a jeho vztah k Římu, když do dějové linie zapojuje především postavu římského prokonzula Vitellia, který do pevnosti přijíždí jako neočekávaný host před tetrachovou oslavou. Při prohlídce paláce Vitellius nařídí odkrytí kobky, ve které je vězněn Jan Křtitel. Ten situace využívá ke kázání, které zakončuje útočnou kritikou Herodiady, když ji nazývá Jézabel,

cizoložnicí a dcerou babylónskou.²⁰⁰ Ponížení vladařského páru je o to větší, že je Janovo kázání simultánně tlumočeno Vitelliovi, a Herodias s Herodem jsou tedy nuceni vyslechnout jej dvakrát. Rozhodujícím momentem pro Herodiadiny další činy je reakce přihlížejících, po které bere další iniciativu do vlastních rukou:

„Herodias tčkala pohledem kolem sebe hledajíc zastání. Farizeové pokrytecky klopili zrak. Saduceové se odvraceli z obavy, aby neurazili prokonsula. Antipás skomíral.“

(FLAUBERT 1975: 140)

Po tomto výstupu se Herodes uchyluje do jejích komnat, aby u Herodiady našel povzbuzení a případnou radu. Z ženina chování je však patrné, že výstup před Křtitelem a Herodova ponížená reakce před Vitelliem pro ni byly poslední kapkou. Součástí této scény je i Herodovo druhé nepřímé setkání s neznámou dívkou. Tou je Herodiadina dcera Salome, kterou po rozluce s manželem zanechala v Římě a již nyní povolala do Machairútu. Herodes je před narozeninovou oslavou s dívkou konfrontován dvakrát, poprvé na střeše terasy v úvodní části povídky, podruhé v Herodiadině komnatě. Již v první ze scén je naznačeno, že dívka Heroda silně přitahuje:

„Číhal, až se její tělo opět tímto pohybem zavlní a jeho dech byl stále vzrušenější; oči mu žhnuly. Herodias jej pozorovala. Otázal se: ‚Kdo je to?‘ Odpověděla, že nemá potuchy, a odešla náhle uklidněna.“

(FLAUBERT 1975: 124)

²⁰⁰ „Aj, to jsi ty, Jezabel! J alas mu srdce vrzáním svých střevíčků. Ržála jsi jako klisna. Na výšinách jsi postavila své lože, abys vršila své oběti! Pán strhne tobě náušnice, tvá purpurová roucha, lněné šlojíře, náramky z paží, kruhy z nohou a zlaté půlměsíčky, jež se ti houpají na čele, i perleťové podpatky, stříbrná zrcala, jež tě činí ztepilejší, tvé vějíře ze pštrosích per, tvé pyšné démanty, vůně tvých vlasů, líčidla tvých nehtů, šalebná v nadidla tvé chlípnosti; a nebude se dostávat oblázků, aby ukamenovaly cizoložnou! (...) Rozvaluj se v prachu, dcero babylónská! Dej semlít mouku! Sejmi si pás, vyzuj střevíce, vykasej roucha, broď se přes řeky! Nechať se zjeví tvá hanba! Ať se ukáže tvá nestoudnost! A tvé nářky vyrazí zuby. Oškliví se Hospodinu pach tvých neřestí! Zlořečená, zlořečená! Zdechni jako psice!“ (FLAUBERT 1975: 139–140).

Herodiadina klidná reakce na nastalou situaci předznamenává, že žena plánuje využít dcery pro dosažení svých záměrů, respektive k utvrzení svého status quo na Herodově dvoře a ve vztahu k manželovi. V pozdější rozmluvě je navíc zmíněno, že dívka byla z Říma povolána za určitým účelem a nejednalo se o pouhý návrat dítěte k matce. Plán na využití dcery je podpořen i tím, že se dívka mihne již v úvodní scéně povídky; její přítomnost na Herodově dvoře tedy není Herodiadinou reakcí na její ponížení za přítomnosti římského prokonzula, ale předem vykalkulovaným krokem. K jeho dovršení dochází na Herodově hostině, kde tetrarchovým hostům představuje Salome, jež zatančí. Než se tomu však stane, je nám dán důležitý interpretační klíč, který mimo jiné i osvětluje Herodův zájem o neznámou dívku. Je totiž explicitně řečeno, že to „byla Herodias, jaká bývala v mládí“ (FLAUBERT 1975: 155). Na uvedené tvrzení navazuje popis Salomeina tance, u něž je důraz kladen na jedné straně na dekorativní detail, zároveň je výrazná pozornost věnována i divákům a jejich reakci:

„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 nového 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 květina 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 jásosem. S napjatýma nohama, rozkročena, ohnula se tak pružně, že se bradou dotýkala podlahy; a kočovníci, přivyklí odříkání, římsští vojáci, otrlí prostopášníci, lakotní publikáni, letití kněží zatrpklí hádkami roztouženě vzdychali napínajíce 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 šíje 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. Měla nalíčené rty, obočí černé jako uhel, v očích něco až hrozného a krůpěje na jejím čele se podobaly páře na běloskvoucím mramoru.“

(FLAUBERT 1975: 155–158)

Motivy užitá při popisu tance a jeho působnosti na přihlížející muže se podobají reprezentacím a kontextům, ve kterých se Salome (či hlavní ženská postava příběhu o stětí Jana Křtitele) objevovala v umění na konci 19. století. Flaubertova Salome se však od těchto podob, jež jsou často spojeny s ženiným triumfálním gestem jako *femme fatale*, odlišuje, což je patrné zejména ve scéně, která navazuje na dívčin tanec před Herodem:

„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!“

(FLAUBERT 1975: 158)

Zdůraznění až dětského chování tanečnice se tak dostává do protikladu se svůdným provedením jejího tance a na základě tohoto vystupování můžeme Salome charakterizovat spíše než jako osudovou ženu jako *fille fatale*,²⁰¹ *osudovou dívku* (či *osudovou dceru*), a to v podobě, v níž si neuvědomuje vlastní působnost na okolí a stává se matčíným prostředkem (tedy jako *fille fatale svůdnou*).

Salomein tanec před Herodem, při jehož popisu je užita řada orientálních motivů, ukazuje i na Flaubertovu fascinaci touto geografickou oblastí, jíž byl zaujat již od mládí, kdy podnikl do Orientu první cestu. Zaujala jej přitom především odlišnost orientální společnosti a jejích hodnot ve srovnání s dobovým kontextem Západní Evropy. V zápiscích z let 1849–51, kdy podnikl cestu do Egypta, věnuje pozornost vedle popisu prostředí i zvykům tamějších obyvatel a ženám, které ho fascinovaly. Mimo jiné již zde se objevovalo jeho zaujetí orientálním tancem, a to především díky vztahu s tanečnicí Kučuk Háním. Edward W. Said potom spatřuje v Kučuk předobraz Flaubertových ženských hrdinek:

„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

²⁰¹ Na základě vystupování *fille fatale* můžeme rozlišovat dvě základní podoby tohoto typu postavy: první variaci představuje *fille fatale svůdná*, která na své okolí sice působí jako dospělá žena, vystupováním a uvažováním se však stále jedná o dítě. Tento typ postavy bývá pasivní a často se stává prostředkem pro dosahování cílů jiné postavy. Na druhé straně můžeme rozlišovat *fille fatale svádějící*, která je aktivním činitelem narativu; ačkoli je tato varianta vnímána svým okolím jako dítě, chováním vystupuje jako osudová žena. Podrobněji viz ŠINCLOVÁ 2014 nebo ŠINCLOVÁ 2015.

Salomé, stejně jako všech forem ženských tělesných pokušení
svatého Antonína.“

(SAID 2008: 214)

Jak avizuje Said, Salomeinu vystoupení se blíží tanec královny sábské před svatým Antonínem. Co se týče tance Salambo, charakter jejího tance je poněkud odlišný, a to zejména díky jejímu úzkému propojení s kultem bohyně Tanity a náboženskými atributy, které jsou pro ni příznačné.²⁰²

Vedle inspirace orientálními ženami je pak tanec Salome příznačný závěrečnou pózou, v níž dívka stojí na rukou a její hlava a nohy svírají pravý úhel. Tato scéna odkazuje k výjevu na katedrále ve Flaubertově rodném Rouenu, kde je na tympanonu nad vstupem do baptistéria vypočten tanec Salome před Herodem.²⁰³

Vyčerpávající popis s pozorností upřenou na dekorativní detail není užíván pouze v souvislosti s postavami, ale nalezneme jej i při deskripci prostoru, do něž je děj zasazen. Podobně jak tomu bylo již v *Salambo*, i v povídce „Herodias“ hraje důležitou roli zasazení příběhu do konkrétního místa.²⁰⁴ Krajina kolem Machairútu

²⁰² Zatímco Salome tančí veřejně před Herodovými hosty, Salambo tančí svůj tanec v soukromí. Anne Mullen Hohl tento tanec navíc interpretuje vzhledem ke specifickému vzhledu Salambina hada jako odkaz k slunečnímu bohu Eschmounovi (HOHL 1995: 61). Ženin tanec s hadem je pak připodobňován k mystickému tanci dvou hadů: „Python se nachýlil, položil se jí na šíji středem těla a svěsil hlavu a ocas jako přetržený náhrdelník, jehož oba konce splývají až na zem. Salambo si jej ovinula kolem boků, pod pažemi, mezi koleny. Pak ho uchopila za čelist, přiblížila si malou trojhrannou tlamu až k okraji zubů a přivírajíc oči, zvrátila hlavu nazad v paprscích luny. Bílé světlo jako by jí zahalovalo stříbrnou mlhou, stopy jejích vlhkých kroků se leskly na dlaždicích, hvězdy se chvěly v hlubině vody; had kolem ní ovíjel své černé prstence žíhané zlatými skvrnami. Salambo vzlykavě lapala po dechu pod tím těžkým břemenem, její bedra se prohýbala, měla pocit, že umítá. A had jí koncem ohonu bil zlehounka o stehna. Pak hudba zmlkla a had skloul k zemi“ (FLAUBERT 1973:169). V druhé polovině 19. století se Salambin tanec stal předmětem zobrazení ve výtvarném umění, a to zejména v kontextu ženských postav s hadími atributy. V tomto kontextu je vedle tance s hadem navíc Salambo líčena i při osvobození bratra Hannibala, když je připodobněna k mýtické Lamii.

²⁰³ Vedle povídky „Herodias“ se odkaz na reliéf objevuje i ve Flaubertově románu *Paní Bovaryová* (1856). Ve scéně, kdy katedrálu navštěvují Léon s Emou, je na plastiku odkázáno jako na výjev *Tančící Mariany* (FLAUBERT 2008: 227), jak bylo tanci Salome na tympanonu přezdíváno. Vedle těchto dvou děl se výjevy z katedrály staly inspirací i pro další ze *Tří povídek*, a to pro *Legendu o sv. Juliánu Pohostinném*, jehož příběh je znázorněn na tamějších vitrážích.

²⁰⁴ V úvodu povídky Flaubert popisuje pevnost Machairús a okolní horizont, který mohl být sledován z již neexistující pevnosti. Na rozdíl od *Salambo* však tento popis nevychází z vlastní zkušenosti s krajinou Blízkého východu. Při psaní *Salambo* Flaubert opakovaně navštívil oblast

je popisována již v úvodní scéně, v níž Herodes sleduje z terasy své pevnosti okolní horizont. Na rozdíl od *Salambo* však zakotvení v konkrétním prostoru odkazuje hlavně k uvedenému politickému kontextu a válečnému konfliktu s arabským králem. Odkaz k orientální honostnosti střetávající se v multikulturním prostředí se zvyklostmi Říma, Židů a Arabů se projevuje v popisu hodovní síně, v níž je uspořádána Herodova hostina. V úvodu třetí části povídky je pak popsán nejenom architektonický vzhled síně, ale i její působnost:

„Hodovní síň se plnila hosty. Každá z jejích tří lodí, jaké mívají baziliky, byla oddělena sloupovím ze santalového dřeva s bohatě zdobenými bronzovými hlavice. Na nich spočívaly dvě galerie s balustrádami; třetí, zdobená zlatým prolamováním, se klenula v pozadí proti mohutnému oblouku brány, která se rozvírala na protilehlé straně.

Mnohoramenné svícny, hořící na stolech seřazených po celé délce lodi, (...) jejich rudá světla se pohnáhlu ztrácela, dříve než dospěla k výšinám stropu, a zářila jen třpytivými hroty jako hvězdy v noci skrze větvoví. Průhledem v bráně se zračily pochodně svítící na terasách domů, neboť Antipás uctíval své přátele, svůj lid a všechny, kdo přišli.“

(FLAUBERT 1975: 144–145)

Popis s důrazem na detail, který je v této ukázce Flaubertova stylu použit, zároveň zastupuje specifický pohled na události kolem Janova stětí, v nichž není hlavní pozornost směřována na prostorový kontext scény tančící Salome, jak tomu bylo především v Huysmanově ikonické interpretaci Moreauových obrazů v *Naruby* (na

dnešního Tuniska, kde se příběh románu odehrává. Ve své korespondenci přitom zmiňuje první návštěvu za tímto účelem již roku 1858. Více než u jakéhokoli dalšího díla přitom dbal Flaubert při psaní *Salambo* na odpovídající prostorové a kulturní zakotvení, kdy zkoumal všechna dostupná historická a archeologická díla. „Faktuální“ zakotvení ryze fikčního příběhu tak stojí v opozici s historickým příběhem o stětí Jana Křtitele, které má své historické zakotvení v dílech církevních otců a jehož hlavní postavy měly reálné historické předobrazy.

něž se zaměříme v následující podkapitole). Flaubert svým líčením oproti Huysmansovi vytváří atmosféru pro následné střetávání názorů Herodových hostů spíše než pro tanec Salome, což koresponduje s celkovým zaměřením povídky, jak bylo avizováno již v jeho dopisech s přáteli.

Na základě těchto rysů lze tedy konstatovat, že příznačná podoba Flaubertovy Salome vychází především z tematického zaměření povídky na politický kontext Herodovy vlády. Ten se stává určujícím zejména pro Herodiadu a její chování, které je reflexí ženiných obav z možné ztráty vlastního postavení a přeneseně tak všeho, o co celý život usilovala. Příznačné rysy Salome jako *fille fatale* pak vycházejí právě z matčina váhání, které vedlo až k povolání dříve opuštěné dcery z Říma, aby tančila před Herodem a přiměla ho ke slibu splnit Herodiadino přání. Její motivace, vycházející z podobnosti matky a dcery (a tedy předpokládaného vývoje událostí) přímo navazuje na tradiční biblickou interpretaci příběhu, v níž je Herodias hlavním strůjcem Janovy smrti. Oproti původnímu námětu se však zcela ztrácí náboženský kontext a jednotlivé postavy (a především jejich motivace k činům) jsou zasazeny do širších souvislostí, které doplňují či rozvádějí původní biblický příběh.

Joris Karl Huysmans: Salome očima dandyho

Od přelomu 70. a 80. let 19. století dochází ve francouzském umění k postupné proměně pojetí příběhu o stětí Jana Křtitele. Jak jsme poukázali již v předchozích podkapitolách, od romantismu byla pozornost zaměřena především na postavu Herodiady. Objevovala-li se v příběhu Salome, její role byla marginální a vystupovala v roli matčina prostředku pro dosažení mocenských snah. Častěji ovšem docházelo k jejímu úplnému vynechání, případně propojení ženských postav v jediného viníka prorokovy smrti. Významným impulsem při postupném přehodnocování role Salome v příběhu o stětí Jana Křtitele jsou především díla symbolistního malíře Gustava Moreaua, a to zejména dvojice jeho obrazů *Salome tančící před Herodem* a *Zjevení*. Dokladem mimořádné působnosti těchto děl nejen

na Moreauovy současníky je jejich ekfráze v románu *Naruby* (1884) Jorise Karla Huysmansa.

Joris Karl Huysmans vstoupil do literatury v polovině 70. let nejprve sbírkou básní v próze, jež byla inspirována Baudelairovou tvorbou (ŠRÁMEK 2012: 344–345), a následně naturalistickými romány, které ho přivedly do okruhu Emila Zoly. Jako člen „Médanské skupiny“²⁰⁵ byl však po vydání několika svých raných děl, jak zdůrazňuje i v bilanční předmluvě k románu *Naruby* z roku 1903, podvědomě konfrontován s možností dalšího vývoje v tematicky sevřených hranicích tohoto směru.²⁰⁶ Zároveň v této předmluvě vysvětluje rozhodnutí vydat se novou cestou, kterou pro jeho další tvůrčí období zastupoval právě román *Naruby*:

„Marně jsem se snažil uniknout z *cul de sac* (pozn. slepá ulička), ve které jsem se dusil, ale neměl jsem žádný ustálený plán a *Naruby*, které mi umožnilo se znovu nadechnout a dovolilo mi dostat se pryč od literatury, která neměla žádné únikové dveře, je předem zcela nepromyšleným dílem, představovaným bez jakýchkoli předpojatých představ, bez konkrétního záměru do budoucna, bez jakéhokoli předem stanoveného plánu.“

(HUYSMANS 2013: IV)²⁰⁷

Vlna kritiky, která doprovázela vydání této tzv. bible dekadence, navíc podtrhla obraz proměňujícího se literárního prostředí Francie 80. let; zatímco

²⁰⁵ Jako „Médanská skupina“ jsou označováni autoři z okruhu Emila Zoly, kteří se scházeli na závěr 70. let 19. století v Zolově domě v Médan nedaleko Paříže. Výsledkem jejich schůzek byl soubor povídek *Les Soirées de Médan* (*Médanské večery*, 1880), v němž vedle Zoly a Huysmansa publikovali svá díla Guy de Maupassant, Henry Céard, Léon Hennique a Paul Alexis.

²⁰⁶ K možnostem přetrvání naturalismu Huysmans doslovně řekl: „Naturalismu čím dál víc docházel dech kvůli neustálému omílání téhož. Inventář postřehů, které každý autor nashromáždil zkoumáním sebe sama a pozorováním svých sousedů, se pomalu vyčerpával“ („Le naturalisme s'essoufflait à tourner la meule dans le même cercle. La somme d'observations que chacun avait emmagasinée, en les prenant sur soi-même et sur les autres, commençait à s'épuiser“; HUYSMANS 1903: IV).

²⁰⁷ „A vrai dire, ces réflexions ne surgirent en moi que bien plus tard. Je cherchais vaguement à m'évader d'un cul-de-sac où je suffoquais, mais je n'avais aucun plan déterminé et A REBOURS qui me libéra d'une littérature sans issue, en m'aérant, est un ouvrage parfaitement inconscient, imaginé sans idées préconçues, sans intentions réservées d'avenir, sans rien du tout.“

kritikové v čele s Emilem Zolou se ostře vymezili proti Huysmansovu radikálnímu rozchodu s naturalismem, umělci mladší generace, zejména dekadentní autoři, obratem postavili *Naruby* na piedestal a ve své tvorbě se k tomuto románu s obdivem vraceli.²⁰⁸ Jako příklad můžeme uvést román Oscara Wildea *Obraz Doriana Graye* (1890), ve kterém nestárnoucí Dorian odkazuje k blíže nepojmenované, ale přesto identifikovatelné knize, která na něj silně zapůsobila a jež do vysoké míry inspirovala jeho vlastní životní styl:

„Po leta Dorian Gray nemohl se sprostiti vlivu té knihy. Nebo snad bude přesněji řečeno, nepokoušel se nikdy sprostiti se ho. (...) Hrdina, podivuhodný onen mladý Pařížan, v němž romantický a vědecký temperament tak podivně byl smíšen, připadal mu jako prototyp jeho samého. A vskutku, celá kniha zdála se mu obsahovati příběh vlastního jeho života, napsaný dříve, než-li jej prožil.“

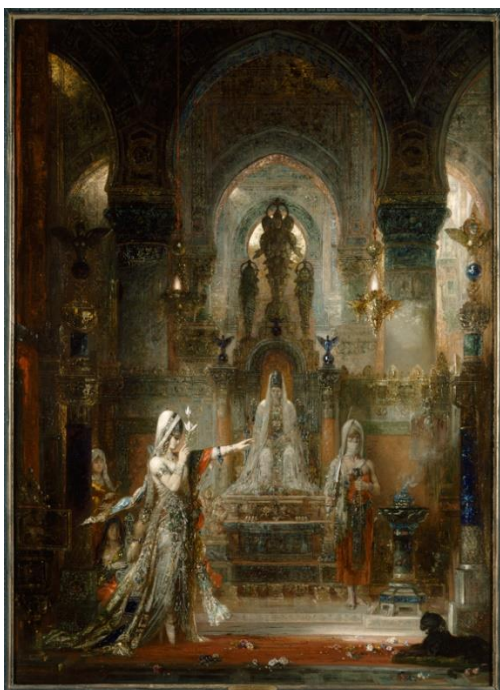
(WILDE 1900?: 191)

Směr, jehož rozvinutí Huysmans svým dílem podpořil, však sám záhy po vydání svého dalšího románu *Tam dole* (1891) opustil a po své konverzi ke katolicismu roku 1892, která po opuštění naturalismu představovala druhý zlom příznačný pro jeho tvorbu, začal svůj zájem směřovat k náboženské tematice, jež zastává ústřední postavení zejména v jeho posledních románech *Katedrála* (1898) či *L'Oblat* (V klášteře; 1903).

²⁰⁸ V předmluvě *Naruby* z roku 1903 reaguje Huysmans (místy až ironicky) na kritiku románu. V prvé řadě vzpomíná na své setkání se Zolou krátce po vydání díla, kdy mu přítel vytkl, že se pokouší zasadit naturalismu smrtící ránu a zároveň Huysmanse vyzval, aby se vrátil na „vyšlapanou cestu“, což ale autor *Naruby* odmítl. Znatelně ostřejší kritiky se románu dostalo například od Julese Barbey d'Aurevilly, který neváhal označit dílo jako naprosto zoufalé, autorovi navíc doporučil jedním ze svých slavných výroků v článku z 28. 7. 1884 v časopise *Constitutionnel* (který vyšel v přetisku i v *Le roman contemporain* roku 1902) stejnou dvojicí řešení, jaké navrhl již Baudelairovi po publikování *Květů zla*: „buď ústí pistole, nebo úpatí kříže („que la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix.“; BARBEY D'AUREVILLY 1902: 282). O diametrálně odlišném přijetí románu pojednává ve své monografii o Oscaru Wildeovi Richard Ellmann, který mezi mnohými pozitivními kritikami vyzvedává reakci například Jamese McNeill Whistlera, Paula Bourgeta, Paula Valéryho (který ke knize odkazuje jako k „Bibli na nočním stolku“) nebo samotného Wildea (ELLMANN 1988).

Příznačný pohled na postavu Salome je v Huysmansově tvorbě bezprostředně spojený s Moreauovými obrazy a jejich ekfrází skrze hlavní postavu románu *Naruby*, vévodu Jeana des Esseintes, jenž se po smrti rodičů, prohýření většiny majetku a zničení vlastního zdraví (částečně vlivem svého životního stylu, částečně kvůli rodové degeneraci) rozhodne k radikálnímu kroku – opustí Paříž a usadí se v domě v odlehlém Fontenayi, aby zde žil obklopen přepychem v naprosté izolaci od okolního světa. V rámci svých rozvah na různé podněty se des Esseintes zaměřuje i na výtvarné umění a rozsáhlou ekfrází věnuje dvojici Moreauových obrazů, *Salome tančící před Herodem* a *Zjevení*.²⁰⁹

Reflexe obrazů je podaná systematicky od prostoru, ve kterém se vybraná scéna odehrává, a atmosféry, již příznačná konstituce prvků prostoru navozuje, přes popis marginálních postav výjevu až po ústřední postavu tanečnice. Zásadním rysem, který činí v souvislosti se Salome román *Naruby* jedinečným, je rozšíření barvitého popisu obrazů o jejich interpretaci z des Esseintesovy perspektivy jako literárního dandyho.



Obr. 20 MOREAU, Gustave. *Salome tančící před Herodem* [olej na plátně, 1876]. 143,5 x 104,3 cm. Los Angeles: Hammer Museum.

Obr. 21 MOREAU, Gustave. *Zjevení* [akvarel, 1876]. 106 x 72,2 cm. Paříž: Musée d'Orsay.

²⁰⁹ Úplná ekfráze obrazů viz příloha III.6.

Oba obrazy zachycují tanec Salome před Herodem, a to počáteční a finální figuru tance. V ekfrázi prvního obrazu dominuje popis Salome přicházející před tetrarchu. Vedle motivu tance je kladen důraz zejména na dekorativní motivy (drahokamů či barevnosti), jež mají za úkol zdůraznit oslňující krásu tanečnice. Pro interpretaci dominantního postavení Salome je navíc příznačné už samotné gesto, se kterým postava vchází na scénu: „majíc levé paže napřaženo v rozkazujícím pohybu a pravou ruku ohnutou, držíc ve výši obličeje veliký lotos, Salome se blíží zvolna na špičkách za akordů kytary“ (HUYSMANS 1993: 52). Takto pojatá Salome je z des Esseintesovy perspektivy „konečně realizovanou Salomeou, nadlidskou a zvláštní, jak o ní snil“ (HUYSMANS 1993: 53), přičemž je v jeho myšlenkách postavena do kontrastu s obrazem biblické dcery Herodiady, jež „zůstala zastřenou, ztrácela se, tajemná a vznícená, v dálné mlze věků, nepostihnutelná pro přesné a nízké duchy“ (HUYSMANS 1993: 53). Zatímco Salome na prvním obraze pro des Esseinta ztělesňuje až božskou figuru, tanečnice, jež je zachycena na akvarelu *Zjevení*, pro něj prochází zásadní proměnou:

„V bezcitné a nemilosrdné soše, v nevinném a nebezpečném idolu se projevil erotismus a strach lidské bytosti; veliký lotos zmizel, bohyně se rozplynula; hrozná můra škrtila nyní kejklířku, roznícenou vírem tance, kurtizánu, zkamenělou, hypnotizovanou úděsem.“

(HUYSMANS 1993: 56)

Strach, který zbavuje Salome ultimátní, bohyni podobné dominance vlastní prvnímu obrazu a jenž z ní činí pro des Esseinta snad ještě přitažlivější ženu, je na obraze *Zjevení* vyvolán přeludem vznášející se prorokovy uťaté hlavy, která svou svatozáří „rozžihá všechny šperky na těle Salome“ (HUYSMANS 1993: 55) a jež tím zároveň v jediném momentu vytváří jak zářící protipól Salome, který ji ohrožuje a děsí, tak je schopna odrazem své vlastní záře zdůraznit krásu samotné tanečnice.

Jak je z ukázky navíc patrné, nedochází při ekfrázi obou obrazů pouze k proměně pohledu na Salome, ale Huysmans přechází od původního spíše parnasistního popisu, jemuž dominuje deskriptivní důraz na detail a na působnost prostoru, směrem k pojetí dekadentnímu, jak je vlastní posledně citované ukázce, v níž jsou užity již čistě dekadentní motivy a příznaky.

Vrátíme-li se k ekfrázi obou obrazů se zaměřením na postavy zachycené na výjevech, proměnou neprochází pouze reflexe tanečnice, ale i marginální postavy, jež jsou svědky Salomeina triumfálního tance a jež jsou v ekfrázi popisovány jako „oběti“, na které tento výjev cíleně působí. Zatímco Herodes podléhá svodům Salome a proměňuje se z majestátního tetrarchy ve starého muže, jenž je „zdrčen, zničen, jat závratí před touto tanečnicí“ (HUYSMANS 1993: 55), k postavě Herodiady je odkazováno ještě méně, pouze v souvislosti s dosažením jejího cíle – smrti Jana Křtitele.²¹⁰

Postavy však nejsou jedinou částí obrazů, který des Esseintes reflektuje. V ekfrázi je zdůrazněno i prostředí, v němž Salome tančí, zvláštní důraz je kladen na nadčasovost, která je výsledkem propojení architektonických prvků vlastních různým kulturám napříč lidskými dějinami:

„Trůn, podobný hlavnímu oltáři katedrály, zvedal se pod nesčetnými klenbami, vybíhajícími ze sloupení, složitých jako románské sloupy, smaltovaných mnohobarevnými cihlami, posázenými mozaikami, vykládaných lazury a sardonysy, v paláci, podobném bazilice architektury zároveň mohamedánské a byzantinské.“

(HUYSMANS 1993: 51)

²¹⁰ Zatímco v páté kapitole románu *Naruby* dominuje ekfrázi postava Salome a její matka se ocitá na okraji zájmu, v kapitole čtrnácté se des Esseintes znovu letmo vrací k příběhu stětí Jana Křtitele, tentokrát v dramatické skladbě *Herodias* Stéphana Mallarméa, přičemž vyzvedává nejen tuto skladbu, ale zejména i jejího autora. Mallarmé Huysmansovi toto gesto uznání poté oplatil v básni „Prose, pour des Esseintes“ (Próza, pro des Esseinta; *Vers et Prose* 1893).

Výjimečnost tohoto místa navíc vnímá i des Esseintes, který poukazuje ve svých úvahách na propojenost tanečnice s tímto tajemným, nadčasovým prostorem:

„Zdálo 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 a chimérickými hávy, pokryv ji neurčitým diadémem ve formě foinické věže, jako nosí Salambô, dav jí posléze do ruky žezlo Isidino, posvátnou květinu Egypta a Indie, veliký lotos.“

(HUYSMANS 1993: 54)

I přes svou mlhavost však prostor nese příznačné orientální rysy, které se do vysoké míry odrážejí i ve vizualizaci Salome.²¹¹ Tento motiv, jenž se stává nadřazeným pro mnohé deskriptivní motivy spojené s krásou a barevností, s sebou přináší i nádech tajemna, či neznáma, jež je v 19. století s Orientem často spojováno.²¹²

Působivá interpretace Salome zdůrazňuje řadu rysů, které jsou s touto postavou spojovány v dekadentním umění, a to nejen ve francouzském kontextu. Oproti dříve představeným aktualizacím příběhu o Janově stětí tak v první polovině 80. let 19. století dochází k dovršení její podoby s odklonem od tradičního biblického výkladu, přičemž je skrze dobovou estetiku interpretována nejenom ve vztahu k původnímu příběhu, ale je vyzvedáváno i její propojení s dobovým vnímáním Orientu či jako působivé ženské postavy.

²¹¹ Des Esseintes navíc explicitně odkazuje na propojenost Salome s Orientem v kontrastu s tradičním prostorovým zakotvením původního biblického příběhu (srov. HUYSMANS 1993: 53).

²¹² Podobně jako Joris Karl Huysmans představil v 90. letech 19. století básnickou ekfrázi Moreauových obrazů například i kubánský spisovatel Julián del Casal (CASAL 1893). Ve dvojici sonetů „Salome“ a „La Aparicion“ (Zjevení) ve sbírce *Nieve* (1893) zasadil podobně jako Huysmans ekfrázi tance Salome před Herodem do nadčasové síně, oproti subjektivní reflexi Huysmansova dandyho však Casalovy básně nedosahují dekadentní působnosti, s jakou byla scéna zachycena u obou obrazů v „bibli dekadence“.

Postavíme-li vedle sebe dosud představené podoby příběhu o stětí Jana Křtitele ve francouzském prostředí druhé poloviny 19. století, Huysmansova Salome představuje dovršení či dotvoření této postavy v symbol nedosažitelné osudové ženy, úzce propojené s dalšími dekorativními motivy, jež byly pro její vykreslení použity již v parnasistní literatuře. Vedle Banvillových převážně dekorativních motivů v podobách Salome a Herodiady, Mallarmého symbolistní nedosažitelnosti spojené s motivem smrtící panenské krásy titulní ženské postavy až po Flaubertovo zasazení příběhu o stětí Jana Křtitele do historického kontextu se v Huysmansově případě jedná o symbolistně dekadentní podobu Salome, pro jejíž charakteristiku je kromě již dříve užitých motivů příznačná zejména subjektivní reflexe a atributy, jež jsou jí připisovány nejenom na pozadí Moreauových obrazů, ale jež s ohledem i na další kapitoly Huysmansova románu nacházíme napříč dekadentní literaturou až do přelomu 19. a 20. století. Tuto interpretaci pomyslného dovršení podoby Salome v románu Jorise Karla Huysmanse můžeme v kontextu francouzské literatury podpořit i s ohledem na díla, jež představíme v navazujících podkapitolách. Na rozdíl od beletristických zpracování příběhu o stětí Jana Křtitele před jeho tematizací v „bibli dekadence“ jsou chronologicky navazující díla směřována novými, často experimentálními směry. V těchto aktualizacích je předmětný příběh představen například jako parodie na Salomein tanec před Herodem, či na prahu 20. století s inklinací k novým avantgardním směrům. Obecně však již tato zpracování příběhu pracují více než dosud tematizované práce se znalostí původního příběhu (či jeho aktualizací) a posouvají jeho interpretaci v intencích nových uměleckých směrů dále od původního biblického příběhu.

Jules Laforgue: *Legendární morality*

Jak jsme vyzvedli v závěru předchozí podkapitoly, jedním z nejvýznamnějších kanonických děl mezi aktualizacemi příběhu o stětí Jana Křtitele v 19. století byl Huysmansův román *Naruby*. Na něj navázala v kontextu symbolistně dekadentní poetiky především drobnými básnickými díly řada dalších autorů, kteří až do

počátku 20. století poukazovali na předmětný příběh především s odkazem na Salomein tanec před Herodem (jak bylo zmíněno v souvislosti s tematickými pokračovateli Théodora de Banville v příslušné podkapitole), případně užívali odkazů na příběh formou aluzí (například Albert Samain v básni „Mon coeur est comme un Hérode morne et pâle...“; SAMAIN 1964). Zvláštní výjimkou byl mezi těmito autory dnes méně známý spisovatel Jules Laforgue, jehož pohled na příběh o stětí Jana Křtitele posouvá v intencích nesouhlasu dekadentní literatury se současnou kulturou a společností (ŠRÁMEK 2012: 388) aktualizaci Salomeina vystoupení před Herodem směrem k parodii, v níž je skrze biblický příběh kritizována soudobá francouzská společnost.

Ač se Laforguovo dílo mnohými náměty a motivy přibližuje dobové literatuře, nelze ho v pravém slova smyslu jednoznačně ztotožnit s žádným uměleckým směrem. Vymyká se především svým stylem a užitím jazyka, který je příznačný především „jemným užitím kolokvialismů, slangu, neologismů, technických termínů, svými narážkovými, předstíranými, odraženými významy, se kterými si může při vší vážnosti pohrávat“ (SYMONS 1919: 297). Na úrovni Laforguova stylu se pak jedná především o specifické užití pesimismu a (sebe)ironie, které je namířeno proti každodennosti měšťácké společnosti. Je-li jeho nástrojem ironie, jejím předmětem se stávají pózy a kliše, které přetváří v „prostředek k vyjádření jeho velmi osobních emocí, jeho vlastní nerušené upřímnosti“ (POUND 1917: 96). Této působnosti dociluje ve své poezii i užíváním pierotovského humoru a zasazením do reality místo do „neviditelného, odhmotněného světa vizí, symbolů a abstrahované dekadentní negace“ (LAFORGUE 1985: 15), což se ve velké míře promítlo i do jeho aktualizace námi sledovaného biblického příběhu a jeho postav.

Laforgue vstoupil do literatury na počátku 80. let, kdy se stal přispěvatelem pařížského časopisu *La Vie moderne*. V této době se rovněž seznámil s Paulem Bourgetem, který výrazně ovlivnil jeho další umělecký vývoj. Právě jemu pak byla věnována Laforguova sbírka *Následování naší Paní Luny*, která spolu se *Žalozpěvy* vyšla v roce 1885. V této době Laforgue dokončil i povídky „Salome“ a „Hamlet“, jež se následně staly součástí *Legendárních moralit*, publikovaných roku 1887

krátce po Laforguově smrti. V tomto kontextu jeho dílo velmi pozitivně hodnotí Remy de Gourmont, a to nejen ve vztahu k Laforguově literární tvorbě jako takové, ale především s ohledem na jeho skromnost, když Laforgue nazýval své dosavadní dílo (tedy básnické sbírky, jeho současníky velmi kladně hodnocené) pouhým intermezzem, na něž měla navázat díla větší. Gourmont pak *Legendární morality* hodnotil jako „literární tvorbu, úplně obnovenou a nenadálou, jež zaráží a jež vyvolává neobyčejný (a hlavně vzácný) dojem, že jsme nikdy nečetli nic podobného; hrozen s veškerou svou sametností v jitřním jasu, ale zvláštní odlesky a vzhledem, jako by hroznová zrna byla bývala zmrazena uvnitř zadutím ironického větru, přilétnuvšího z větší dálky, než je pól“ (GOURMONT 1906: IV). Zároveň zdůrazňuje jako dominantní rys jeho tvorby výraznou citovost,²¹³ která v ironickém ostnu *Legendárních moralit* vrcholí.

Šestice legendárních moralit²¹⁴ vznikala v době Laforguova působení ve službách německé císařovny Augusty. Jednotlivé příběhy aktualizují různé typy látek, od starověkých příběhů až po Laforguovu současnost. Pojícím prvkem se stává netradiční způsob nazírání příběhu, který pramení v pozměnění původní fabule a v akcentaci ironie v kontrastu s každodenností, vůči níž se Laforgue vymezuje v celém svém díle. Protagonisté jednotlivých povídek navíc řeší své problémy moderním způsobem, často se silným filozofickým podtextem odkazujícím k Schopenhauerovi, Heglovi a k filozofii nevědomí Eduarda von Hartmanna. V úvodu každé povídky pak Laforgue nabízí ve formě podtitulu a motta interpretační klíč, který charakterizuje vybranou (nejčastěji hlavní) postavu narativu.

Příběhu o stětí Jana Křtitele se Jules Laforgue věnuje v povídce „Salome“, uvedené mottem „naroditi se znamená vyjítí; umřítí znamená vrátiti se“

²¹³ Remy de Gourmont vyslovuje při hodnocení Laforguova díla jisté obavy, když interpretuje jeho užívání ironie jako nástroj proti (mladickému) sentimentalismu. V druhé polovině 80. let se ale Laforgue seznámil s Angličankou Leah Leeovou, se kterou se krátce poté oženil. Manželský pár opouští císařský dvůr, kde Laforgue pracoval jako předčítatel císařovny, a vrátil se do Paříže, kde Laforgue plánoval pokračovat ve své literární činnosti. V tomto kontextu se Gourmont obával zejména toho, že dojde k oslabení Laforguovy ironie, což by vedlo k výrazné změně tak originálního stylu. K projevení změn v Laforguově smýšlení však nakonec nedošlo, protože ve dvaceti sedmi letech, krátce po své svatbě a několik týdnů před prvním vydáním *Legendárních moralit*, zemřel na tuberkulózu.

²¹⁴ Sběrka *Legendární morality* sestává z povídek „Hamlet“, „Zázrak růží“, „Lohengrin“, „Salome“, „Pan a Syrinx“ a „Perseus a Andromeda“.

(LAFORGUE 1934: 137). Oproti původnímu příběhu je děj zasazen na Bílé Esoterické ostrovy, které navštěvuje delegace Severských knížat. Stejně jako v původním příběhu zůstává ústřední scénou vystoupení Salome před Herodem, zde ovšem proměněné z tance v rádobý filozoficky laděnou píseň. Na závěr poté Salome při vědeckém pokusu s Janovou hlavou padá z hvězdárny a umírá rozdrčena o skaliska.

Ve své skladbě Laforgue používá stejné řazení scén jako Gustave Flaubert v povídce „Herodias“. V korespondenci s Charlesem Henrym z roku 1885 navíc opakovaně zmiňuje Flaubertovo dílo, které je pro něj inspirativní především zpodoběním starověké velkoleposti, kterou Flaubert zobrazoval ve svých orientálních příbězích (HUNEKER 1915: 82–83). Obecně je však Laforguova povídka spíše parodií na Flaubertovu skladbu, a pracuje tedy při parodizaci původního příběhu se znalostí Flaubertova díla. Zaměříme-li se na postavu Salome, pak se pro její charakteristiku v mnohém nabízí spíše jako paralela Flaubertova Salambo; obě postavy jsou totiž spojovány s měsícem. Na rozdíl od Flauberta však Laforgue kult měsíce pojímá jako lunární parodii, a to nejen v „Salome“, ale i při charakteristice postav v dalších povídkách sbírky, například u Elsy v povídce „Lohengrin“, či i v jiných básních. Symbol měsíce se však liší od běžného symbolistně dekadentního výkladu (jak jej o necelou dekádu později použil pro Salome například Oscar Wilde), Laforguova Salome se stává personifikací měsíce v ironickém slova smyslu, navíc ve vztahu ke dni místo k noci. V tomto kontextu je měsíc charakterizován v povídce „Salome“ při návštěvě akvária, když je Luna označována jako „žlutá slunečnice“ (LAFORGUE 1934: 155). Při prohlídce tetrarchova paláce se pak Severská knížata opakovaně střetávají se Salome, která je vždy popsána jako unikající „mladistvé tělo, hermeticky omušelínované pavučinovou narcisovou žlutí s černými hrášky“ (LAFORGUE 1934: 150), a připomíná tedy slunečnici. Explicitně (a ve výsledku velmi komicky) vyjadřuje podobnost Salome a měsíce Herodes, který Severským knížatům nesouvisle vysvětluje Salomein nadpozemský původ a její sepětí s nebeskými tělesy: „Měsíc, aby zabezpečil osud té dívenky, pustil si na čtyřech místech žilou a že Salome je

ostatně všeobecně (i nějaký koncil o tom zasedal) pokládána za soukojenku Mléčné dráhy (všechno pro ni!)“ (LAFORGUE 1934: 167).

Ve smyslu úvodního motta je Salome líčena i v závěrečné scéně, když provádí vědecký pokus s Janovou hlavou. Poté, co mu do úst vloží opál reprezentující Orion, vyhodí hlavu z hvězdárny, aby mohla sledovat trajektorii podobnou padající hvězdě. Sama však přepadne přes zábradlí a po pádu (a dlouhé agónii) zemře. Vhození hlavy do moře přitom předchází scéna, ve které Salome popisuje své místo mezi hvězdami a mlhovinami různých velikostí, z nichž některými pro jejich malý rozměr pohrdá. Jako pro „soukojenku Mléčné dráhy“ by pak měla být její smrt pomyslným návratem mezi tato nebeská tělesa. Salomeinu výjimečnost ale Laforgue popírá, když tento předpokládaný návrat kontruje konstatováním po jejím pádu na skaliska, že „co se nebeských dálek týče, ty byly daleko...“ (LAFORGUE 1934: 177). V kontextu dívčiny namlouvané výjimečnosti příběh zakončuje ironickým konstatováním, že Salome zemřela spíše jako „oběť nevzdělaných náhod než toho, že chtěla žít strojeně a nikoli docela prostě a upřímně jako každý z nás“ (LAFORGUE 1934: 177). Zdůrazněním dívčiny hlouposti (či naivity) a způsobu života tak odkazuje ke stereotypům dobové měšťanské vrstvy, kterou nejen v závěru ale průběžně v celé povídce paroduje.

V Laforguově „Salome“ dochází k ironickému střetu mýtického (či nadpozemského) a vědeckého. Arthur Symons tento aspekt *Legendárních moralit* vyzvedává i v postavách z „Lohengrina“ a „Persea a Andromedy“, když příslušné postavy popisuje jako „fantastické loutky“, které ironizují vědu a vědecké postupy (SYMONS 1919: 301–302). Pro charakteristiku Salome je klíčový filozofický kontext, který je zakomponován do Salomeiny písně před Herodem (protože Laforgueova Salome netančí), jež explicitně odkazuje k Hartmannově filozofii nevědomí:

„Jak Nicota, to jest latentní Život, který spatří světlo světa nejdříve pozítří, jak je vzácná, očišťující, spolu s Nekonečnem existující, průzračná jako vše! (...)

„Lásko! zahrnující v sobě chorobnou touhu nechtíti absolutně umřít (nutná vytáčka!), ó falešná sestro, neřeknu ti, že je čas vyjasnit náš poměr. Věci jsou od věčnosti věci. Ale jak pravdivé by bylo učiniti si vzájemné ústupky v oblasti nynějších pěti smyslů ve jménu Nevědomí!

Ó šířky, ó výšky, od Mlhovin dobré vůle po drobné skladkovodní medusy, popřejte mi laskavě, pásti se v empirických sadech. Ó, pocestní na této zemi, po výtce idem k nesčetným jiným, také osamoceným v životě věčně usilujícím o nekonečno! Aktivní Podstatno se miluje (poslouchejte dobře), miluje se dynamicky, více méně po své chuti: je to krasoduch, hrající si povždy na dudy, a to je jeho věc. Vy buďte přirozeně pasivní; automaticky vstupte jako Vše do Řádů Blahovolné Harmonie! A pak mi povíte, co a jak. (...)

A vy, osudné Jordány, křestné Gangy, nepotopitelné hvězdné proudy, kosmogonie mateřské – smyjte se sebe u vchodu více méně prvotnou poskvrnu systematická; buďme již napřed rozcupování pro Velikou Léčivou (řekněme zmírňující) Sílu, která napravuje drobné rány lánů, pokožek atd. – Quia est in ea virtus dormitiva. – Tak...“

(LAFORGUE 1934: 167–169)

Salomeino vystoupení po krátkém nadšeném vstupu tetrarchy pokračuje a vztahuje se k vybraným problémům, opět s odkazem na Hartmannovu filozofii. Předpokládaný ohlas na princeznu píseň se však nekoná, efekt je naprosto minimální: „Na smrt otrávená společnost si ze slušnosti otírala spánky. Zavládlo ticho nesmírné rozpačitosti. Severská knížata se neodvažovala vytáhnouti hodinky a ještě méně zeptati se: ‚Kdy chodívá spat?‘ jistě nebylo více než šest hodin“ (LAFORGUE 1934: 172). I v této scéně tak Laforgue paroduje jiné aktualizace

příběhu o Janově stětí, v nichž je Salomeino vystoupení před Herodem předmětem obdivu a je hodno i daru v podobě prorokovy smrti.

Salomeině písni na Herodově hostině předchází řada dalších vystoupení, která se více či méně vysmívají tradičním druhům zábavy a tématům umění v 19. století. V tomto smyslu je scéna uvozena popisem orchestru, který „vesele a fatalisticky improvizoval s nástroji ze sloni krátkou, svornou ouverturu“ (LAFORGUE 1934: 159). James Huneker tuto poznámku interpretuje jako odkaz na problematiku nudy (*ennui*) v 19. století, a na tomto pozadí pak charakterizuje ženu jako spojení „magického a průměrného“ (HUNEKER 1915: 86). Zároveň na ni odkazuje jako na „věčnou ženu“ (*éternal féminine*). Ve vystoupeních, která navázala na orchestr a jež sestávala z biblických a mesiášských scén a vystoupení šašků, akrobatů a bruslařů, dominuje především zpochybnění dobové estetiky, když celé vystoupení Laforgue doslova označuje jako „křížovou cestou Estetiky“ (LAFORGUE 1934: 163). V kontrastu k Salomeině písni stojí především vystoupení trojice šašků, kteří jsou pojmenováni Myšlenka, Vůle a Podvědomí. Jejich chováním a vystupováním pak Laforgue parodicky odkazuje na dobovou filozofii, a to především na Schopenhauera, Hegela a Nietzcheho: „Myšlenka o všem žvanila, Vůle vrážela hlavou do kulis a Podvědomí dělalo rozmáchlá tajemná gesta jako někdo, kdo ví vlastně mnohem víc, než může zatím říct“ (LAFORGUE 1934: 162). Na rozdíl od Salome slaví jejich vystoupení úspěch, což odpovídá dobovému kontextu, v němž byla díla těchto myslitelů častým inspiračním zdrojem. V protikladu k nim pak stojí Salome jako personifikace Hartmannovy filosofie nevědomí, která prozatím nenachází adekvátní společenskou odezvu. Té se jí začalo dostávat až od konce devadesátých let v souvislosti s dílem Sigmunda Freuda.²¹⁵

Salomeina *píseň nevědomí* (REBOUL 1960: 150)²¹⁶ je tak ukázána jako jeden z příkladů nepochopení dvou světů. Na obecnější rovině pak Laforgue konfrontuje

²¹⁵ Sigmund Freud byl Hartmannovou filosofií nevědomí částečně inspirován při práci na *Výkladu snů* (1899).

²¹⁶ V návaznosti na Salomeinu píseň nevědomí na Herodově hostině charakterizuje Pierre Reboul závěrečnou scénu v hvězdárně jako střet onoho nevědomí s vědomím, což následně vede k Salomeině smrti. V tomto kontextu navíc Salome charakterizuje jako věčnou Dalilu a navazuje tím na její charakteristiku jako „éternal feminine“, jak je popisována na začátku Herodovy hostiny.

svět Esoterických ostrovů, kde se zastavil čas, a svět, ze kterého přicházejí Severská knížata. Momenty fatálního nepochopení jsou tematizované již od příjezdu vyslanců, když přichází jejich posádka do kontaktu s místními čeledíny:

„Ukazovali těm cizím kolegům, jak je třeba hřebelcovat bílé slony...
– Ale u nás nejsou bílí sloni, naznačovali Seveřané. A viděli, jak se ti pacholci křížují, jako by chtěli zažehnat nějaká bezbožná slova.“

(LAFORGUE 1934: 141)

Kontrast obou světů je zachycen i ve scéně, v níž Severská knížata navštěvují ve vězení Jaokanana, který je popisován jako moderní francouzský socialista. Je přitom zdůrazněno, že parodované postavy Flaubertova Vitellia a Aula (tedy ona Severská knížata) pocházejí ze stejné země jako Jaokanan. Ten, když se doslechne, že se ho chystají tato knížata navštívit, předpokládá, že revoluce v jeho vlasti byla úspěšná a bude následovat jeho osvobození a oslavování:

„A teď ten čas přišel! Slíbená revoluce v jeho vlasti dokonána! A on, její ubohý starý prorok Jaokanan, prohlášen za boha! A tato osobní královská návštěva, tato hrdinská daleká výprava jeho knížat, přicházejících vyvést ho ze žaláře, patrně dojemné dovršení revoluce, požadované lidem, aby v něm byl potvrzen příchod Vesmírného vykoupení!“

(LAFORGUE 1934: 157)

Navzdory svým představám se však Jaokanan setkává pouze s posměchem a konfrontací s reálným stavem věcí:

„Ach, ach, tak zde tedy jsi, ty ideologu, nepodařený škrabale, neschopný vojáčku, pancharte Jana Jakuba Rousseaua! Sem jsi přišel dát se pověsit, ty zkrachovaný žurnalisto! To se nám uleví! Jen ať se tvá nemytá a nečesaná kotrba brzy přidruží v katově koši k hlavám tvých kolegů z Baboa! Ano, spiknutí v Baboa, k těm hlavám, zrovna nedávno státním.“

(LAFORGUE 1934: 158)

Ve střetu Jaokanana a Severských knížat se tedy odráží zejména Laforguova tendence zpřítomňovat biblický příběh, přičemž je prorok líčen jako Laforgův současník a aktivní činitel v moderních dějinách Francie. Zároveň však Laforgue nastavuje dějinám vlastní země kritické zrcadlo, když v kontextu této scény nechává tetrarchu oba „světy“ a jejich nástrahy srovnávat:

„A Tetrarcha, opíraje se ve svěžesti neviditelných potůčků mezi popínavými plaménky na terase, odfukoval dým ze své polední dýmčičky nevrle, v kotoučích nesouměrných, smutných a nedbalých. Včera, při tom podezřelém příchodu posla, ohlásivšího ona severská knížata, jeho příliš šťastný osud na těchto příliš šťastných ostrovech se na chvíli zapotácel mezi bezprostředně domácími hrůzami a naprostým diletantismem, který se patrně bude radovati z jeho riskantní hry v tomto debaklu. (...)

Snad nebude – po tolika stoletích naprostého esoterismu bez jakékoli historie – poslední raketou ohňostroje k výročí druhého tisíciletí dynastie Smaragdů-Arcitypů nějaká válka s oním světem? Jaokanan mluvil o své vlasti jako o zemi, škrcené bídou po cizích statcích, pěstující válku jako národní průmysl. A je docela možné, že ona dvě severská knížata přišla žádat o propuštění toho člověka, muže konec konců geniálního a jejich poddaného, a že

tuto záminku nějak zkomplikují a vytasí se s nějakým západním lidským právem... (...)

Ta dvě knížata prostě vyplula na okružní cestu, toužíce nalézt kraje nedostatečně obsazené, a u Bílých ostrovů zakotvila jen tak cestou, ze zvědavosti.“

(LAFORGUE 1934: 142–144)

Symbolicky tak Laforgue parodizuje a staví proti sobě tetrarchův „zakonzervovaný“, již dva tisíce let neměnný (zdánlivě šťastný) svět, vystavěný na tradicích, se světem moderním (západním), který však přes všechny své vymoženosti není schopen najít řešení základních společenských problémů. Dosud nevyhraněná podoba národních států je zde navíc rozšířena o kritiku koloniální politiky evropských velmocí, která v Laforguově době vrcholí ve střetech s národy na obsazených územích.

Obecně se tedy Laforguova reprezentace Salome a příběhu o stětí Jana Křtitele odlišuje od dosavadního pojetí příběhu. Inovativní pojetí narativu, který nepracuje pouze s jazykovou komikou či netradičním zobrazením vybraných postav, ale kompletně transformuje původní příběh jak na rovině jeho dobového a společenského zakotvení, tak v charakteristice postav, bylo nejen ve své době velmi originálním a netradičním zpracováním příběhu, který ač vychází z biblických námětů, reflektuje a kritizuje na všech úrovních Laforguovu současnost.

Guillaume Apollinaire: Salome na prahu avantgardy

Podobně jako Laforguovo netradiční pojetí příběhu o stětí Jana Křtitele, vedené směrem k parodické kritice soudobé společnosti, pohlíží na tento příběh zcela jiným způsobem v závěru dlouhého 19. století i Guillaume Apollinaire, jehož báseň „Salomé“ předznamenává přechod k předválečnému avantgardnímu umění.

Skladba tematizující příběh o stětí Jana Křtitele byla publikována roku 1913 v Apollinairově nejvýznamnější sbírce *Alkohol*, která shrnovala jeho tvorbu od

roku 1901. Stejně jako většina dalších básní byla „Salomé“ již dříve publikována časopisecky, a to v roce 1911 v *Panthéonu*, v jehož redakci Apollinaire toho času působil. Nejednalo se však o její první uvedení, jako reprezentativní báseň byla již dříve recitována spolu s „Fragmentem“ v cyklu přednášek *Salónu nezávislých umělců* jako dílo, které „nejlépe charakterizuje Apollinairovu tvorbu“ (ADÉMA 1981: 144).

Básně v *Alkoholech* jsou inspirované širokou škálou podnětů, od Apollinairova osobního života a vztahu k ženám až po postupy experimentální poezie a je možné sledovat významný vliv moderních umělců, jejichž poetikou a způsobem básnického vyjadřování se Apollinaire inspiroval. Detailní analýzou této sbírky se zabýval například Francis J. Carmody (CARMODY 1963), který rozlišoval několik etap Apollinairovy tvorby na pozadí proměny jeho poetiky. Jako první a zásadní zlomové období přitom označuje konec roku 1905,²¹⁷ kdy vznikla i „Salomé“. Tuto Apollinairovu proměnu spojuje se zavedením nepravidelností v jinak pravidelném metru. Prvním příkladem tohoto překlenu k moderní experimentální poezii je právě báseň „Salomé“, která podle Carmodyho vznikala ve dvou etapách. Zatímco první část přímo odkazuje k inspiraci poezií Heinricha Heina, závěrečné trojverší narušuje tradiční schéma a odkazuje k modernímu „šokujícímu“ gestu, které se v podobné formě objevuje v básních „Cestovatel“, „Sněhobílý“ nebo „Chorá jeseň“ a jež bylo k básni pravděpodobně dopsáno později. Úvodní část básně výrazně čerpá z Heineových básnických skladeb *Atta Troll*, *Germanie* a „Pomaré“,²¹⁸ a to nejen námětem, ale i výběrem motivů z příběhu o stětí. V tomto kontextu Carmody vyzvedává Apollinairovu hru se slovy a jeho variace na motiv hlavy, které se objevují i v dalších básních nejen tohoto období. Sřátá hlava se stává častou asociací slunce, jak ji Apollinaire prezentuje například v „Zásnubách“ (zde navíc krk sřátého těla evokuje měsíc) nebo v závěru

²¹⁷ Francis J. Carmody popisuje celkem tři základní zlomy v Apollinairově tvorbě. Vedle období na konci roku 1905 se jedná o rok 1908, kdy se zcela vytrácí vliv Heinricha Heina na úkor vlivu poetiky Arthura Rimbauda a Filippa Tomasse Marinettiho. Třetí zlom v jeho tvorbě poté datuje do podzimu 1912, kdy vzniká Apollinairova nejslavnější báseň „Pásmo“.

²¹⁸ Francis Carmody podrobně rozebírá vstupní verše básně a srovnává je s konkrétními pasážemi trojice Heineových skladeb. Vyzvedává přitom především motiv serafína z *Germanie*, či způsob odkazování na Herodiadu ze skladby *Atta Troll*. Výrazný vliv na koncepci Apollinairovy Salome spatřuje především v Heineově básnické skladbě „Pomaré“, která popisuje tragický osud kurtizány, jejíž tanec je explicitně přirovnáván k vystoupení Salome před Herodem.

„Pásma“, kde je kutálení se „slunce uťaté hlavy“ (ČAPEK 1964: 210) temporálním motivem, který dovršuje celodenní putování básníka.

Podobně jako jiné básně aktualizující příběh o stětí se i Apollinaire nejprve zaměřuje na synopsi celého příběhu z perspektivy Salome, která se obrací na matku, komentuje svůj tanec před Herodem a popisuje svou první konfrontaci s Křtitelem. Zatímco úvodní strofy korespondují s příběhem o stětí, závěr básně celou situaci ironicky zlehčuje,²¹⁹ když Salome vyzývá šaška k tanci s Janovou hlavou a plánuje parodický pohřeb, jehož líčení je zakončeno trojverším, které reprezentuje Apollinairův odklon od inspirace Heinem směrem k Rimbaudovi a Marinettimu:

„Jen dejte se mnou vést a vzmužte se nic ve zlém

Neplačte můj milý králův šašku Vstaň

Vem hlavu Janovu jak byla by tvým žezlem

A tancuj Nehladte mu máti chladnou skrář

Za králem dvořané Ty šašku sedlej herku

Půjdem ho pochovat ve zbožném procesí

Spočine pod květy pak zatančíme si

Dokavad neztratím podvazek v drsném štěrku

Král svoji tabatěrku

Princezna svých pár šperků

Kněz brevíř víry dcerku.“

(APOLLINAIRE 1996: 61)

²¹⁹ Při motivické analýze „Salomé“ odmítá Carmody zdůvodnění, že užití ironie bylo důsledkem Apollinairova rozchodu s Annie Playdenovou, přiklání se spíše ke zdůvodnění, že se jednalo o „touhu pobavit a mystifikovat, a vystavět kontrast mezi vulgaritou a nesmyslností a jistým druhem lyrického půvabu“ (CARMODY 1963: 33).

Charakteristickým rysem Apollinairovy básně je rovněž odklon od převažující dobové podoby Salome. Její role se zde proměňuje; i nadále je možné tanečnici interpretovat jako osudovou ženu, mizí však zdůvodnění Salomeiny touhy po Janově smrti. Absence subjektivního příznaku má navíc za následek, že není možné určit Salomeiny osobní postoje – na jednu stranu je sice zklamaná z Janovy smrti, kontrastně k tomu však v ironickém závěru popisuje celou scénu stětí jako hru, vygradovanou až v závěrečné trojverší evokující říkanku. K rozbití schématu běžného pro konec století přispívá i okrajová charakteristika Herodiady, na niž se Salome v básni dvakrát obrací. Bledá či truchlící matka nenachází u Salome pochopení, dívka se o ně navíc ani nepokouší a matku pouze popisuje (nejprve stojící po králově boku, následně hladící Janovo mrtvé čelo). Herodiadina lítost tak navazuje na obraz kající se Herodiady, není zde však dále tematizovaná. Tímto spojením vzniká nová podoba Salome, která na pomezí heinovského vlivu a experimentální poezie předznamenává avantgardní postupy: příběh o stětí pozvolna ustupuje do pozadí a příznačným rysem básně se stává hra se s motivy spíše než vykreslení konkrétního typu postavy spojeného s motivem osudového ženství.

Závěrem

Jak je z představených aktualizací o Janově stětí patrné, reprezentace jednotlivých postav se ve francouzské literatuře ve většině případů výrazně odlišovala od jejich zpracování, jaká jsme sledovali ve Velké Británii a Spojených státech amerických. Bylo-li pro jejich národní literatury příznačné, že řada děl pojednávajících o tomto příběhu vycházela z tradičního biblického výkladu, v kontextu francouzské literatury se setkáváme ve většině případů s přesně opačným přístupem. Jednotlivá zpracování jsou přitom výrazně ovlivněna soudobými uměleckými směry, a to nejen v literatuře, ale i v dalších typech umění, které se i do literárních reprezentací ženských postav z příběhu výrazně promítají, a to nejčastěji formou ekfráze (jak tomu bylo především v Huysmansově *Naruby*, kde jsou navíc

Moreauovy obrazy reflektovány ze stylizované perspektivy dekadentního dandyho).

Motivicky nejbližší má k anglickým a americkým zpracováním příběhu román Eugena Sue, jehož Herodias je spojena s křesťanským motivem kajícnice, jež si odpykává za své činy věčný trest a představuje protějšek Věčného Žida Ahasvera. Většina děl vznikajících po 40. letech 19. století se inspiroje původním příběhem již volněji či se od něj zcela odklání v návaznosti na poetiku příslušného směru. Tento přístup k jednotlivým aktualizacím je patrný především u děl, která můžeme označit jako kanonická, či jsou součástí tvorby předních francouzských spisovatelů; Salome (respektive Herodias) je tak představena s důrazem na dekorativnost a formální dokonalost verše v díle Théodora de Banville, v symbolickém provedení akcentujícím motiv smrtící krásy u Stéphana Mallarméa či za použití dekorativních popisů orientálního prostředí s akcentem na politický a historický kontext příběhu v povídce Gustava Flauberta. Pro první dvě skladby je přitom příznačné, ostatně podobně jako i pro Sueovu Herodias, že nelze jednoznačně určit, zda se v případě ženské postavy, kterou pojmenovávají jako Herodias, jedná skutečně o tuto biblickou ženu, nebo je předmětem zobrazení Salome, či jde o propojení obou postav v jedinou, která by byla jednoznačným viníkem Křtitelovy smrti. Poslední z variant se přitom týká především Herodiady Eugena Sue, v případě Stéphana Mallarméa není vyloučeno, že součástí skladby mohly být zamýšleny obě ženské postavy. Vzhledem k její fragmentárnosti však nelze jednoznačně určit, zda Herodias, která rozmlouvá se svou chůvou, ponese atributy obou postav, či nikoliv. Od 70. let 19. století bývá v jednotlivých aktualizacích již výrazně patrnější, o kterou ženskou postavu se jedná. Zatímco ve Flaubertově povídce je sledován především vztah Heroda a Herodiady a Salome vystupuje jako epizodní postava, v pozdějších zpracováních příběhu, jak tomu ostatně bylo již v literatuře anglické a americké, je pozornost zaměřena primárně na Salome a zájem o Herodiadu ustupuje do pozadí. Jako pomyslný vrchol můžeme ve francouzské literatuře chápat reprezentaci Salome jako dekadentní bohyně v ekfrázi Jorise Karla Huysmanse, v níž je vyzvednuta její dobová interpretace jako osudové ženy.

Všechny uvedené aktualizace příběhu o stětí Jana Křtitele představovaly spolu s Wildeovou jednoaktovkou *Salome* základní kanonická díla, která se stala pro navazující umělecká zpracování tohoto příběhu významným vzorem, k němuž se umělci z různých zemí opakovaně vraceli. Posledním dílem, které doplňuje již představená kanonická díla, je již opakovaně zmiňovaný epos *Atta Troll* německého spisovatele Heinricha Heina. Podrobněji se na něj zaměříme v následující kapitole.

Salome v německojazyčné literatuře

Úvodem

Podobně jako ve francouzské literatuře se s prvními beletristickými aktualizacemi příběhu o stětí Jana Křtitele setkáváme v německé literatuře krátce před polovinou 19. století. Narozdíl od již představených národních literatur byl však tento příběh s přihlédnutím k postavě Salome aktualizován jen v několika málo dílech kolem poloviny století a následně potom v jeho závěru v kontextu literatury období fin de siècle.

Stejně jako v případě anglické, americké a francouzské literatury se do podob reprezentace Salome v jednotlivých dílech výrazně odráží soudobý politický a kulturní vývoj na daném území. V německém kontextu je navíc umocněn od poloviny století nacionálními snahami, které vrcholí nejprve v revolučním roce 1848 a pokračují s cílem o vytvoření jednotného státu i v druhé polovině 19. století. Tzv. předbřeznové období se však neslo v duchu kulturní roztříštěnosti, která byla způsobena dosavadním heterogenním vývojem politických celků na území dnešního Německa.²²⁰ Jak vyzvedává s přihlédnutím k rozdrobenosti německých zemí Ernest Ludwig Stahl (STAHL 1970), jedním ze závažných důsledků tohoto vývoje byla absence obecně uznávaného centra, které by bylo nositelem kulturního rozvoje (STAHL 1970: XX). Tato role tak byla suplována koexistujícími centry, jejichž význam se postupně proměňoval.²²¹ Druhým významným faktorem, který se promítl do podob německé literatury od 18. století, byly sociální proměny spojené se vzestupem střední vrstvy společnosti a umělecké ztvárnění jejího konfliktu s dosud dominantní aristokracií (STAHL 1970: XXI). Ačkoli jsou tyto střety zobrazovány především v klasicistické a romantické literatuře, jejich ohlasy nacházíme i v první polovině 19. století (STAHL 1970: XXI). Jak poukazuje Hinrich

²²⁰ Na území dnešního Německa se nacházela na počátku 19. století Svatá říše římská, která se rozpadla roku 1806. Jejím výrazným nástupcem byl po Vídeňském kongresu Německý spolek, jenž byl rovněž volným spojením téměř čtyř desítek států a svobodných měst. Ke sjednocení Německa směřovaly aktivity spojené s revolučním rokem 1848, ke sjednocení v podobě německého císařství však došlo až roku 1871. Podrobněji k politickému vývoji v Německu viz například MÜLLER – VOLLRATH – KRIEGER 1995.

²²¹ Mezi nejvýznamnější kulturní centra patřila od 18. století například města Lipsko, Berlín, Hamburg, Halle či Göttingen (STAHL 1970: XX).

C. Seeba (SEEBA 2006), v návaznosti na vzestup střední vrstvy a v souvislosti s reflexí politických proměn ve Francii můžeme v německém kontextu sledovat tři fáze předbřeznové doby, které se výrazně promítly i do literatury. Seeba přitom spojuje 20. léta s obdobím restaurace (a tvorbou Karla Immermanna), ke 30. letům odkazuje jako k období politizace (spojené s působením Georga Büchnera a Karla Gutzkova) a předrevoluční období 40. let označuje jako období radikalizace, reprezentované tvorbou Georga Herwegha (SEEBA 2006: 343–347). Zároveň říká, že reprezentantem všech tří těchto fází předbřeznového období je Heinrich Heine, jehož tvorba se rozpíná mezi „byronovskou rozervaností a revoluční politikou, osobním světobolem a historickým posláním“ (SEEBA 2006: 347). Tento autor z řad „okruhu“ Mladého Německa²²² je zároveň jedním z prvních německých autorů, kteří na prahu poloviny 19. století aktualizovali ve svém díle příběh o stětí Jana Křtitele.

Heinrich Heine: od *Atta Troll* k *Pomaré*

Jak jsme vyzvedli s poukazem na Hinricha C. Seeba, Heinovo dílo bylo výrazně ovlivněno všemi fázemi předbřeznového období.²²³ Aktualizaci příběhu o stětí Jana Křtitele přitom nacházíme v jeho pozdní tvorbě, a to nejprve v satirickém eposu *Atta Troll* (1841/7). Tato skladba začala vznikat během Heinova ozdravného pobytu v Pyrenejích na začátku 40. let, jak však napovídá jeho korespondence s německým nakladatelem Juliem Campem,²²⁴ dokončena byla o několik let později.

²²² Označení Mladé Německo bylo používáno analogicky podle podobných evropských hnutí, která působila v druhé čtvrtině 19. století (například v Itálii, Francii nebo v Irsku), nejednalo se však o hnutí v pravém slova smyslu, ale o spontánní a nekoordinovaný okruh autorů-solitérů, které spojovala podpora progresivních myšlenek (např. sjednocení Německa, ústavní právo nebo emancipace žen). Do okruhu Mladého Německa bývají řazeni Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt, Ludwig Börne, Georg Büchner či Heinrich Laube (STAHL 1970: XXI).

²²³ V tomto kontextu zmiňuje Seeba ve 20. letech Heinovy práce *Cesty Harzem* a *Knihu písni*, přičemž v první z nich se „jako sentimentálně-ironický světobolný básník obrací proti bodrosti göttingenských profesorů“ (SEEBA 2006: 348), v druhé se potom „vysmívá biedermeierovské družnosti“ (SEEBA 2006: 348). Na tyto práce navázal Heine ve 30. letech jako „zpolitizovaný literární kritik“ (SEEBA 2006: 348) *Romantickou školou* a pojednáním *K dějinám náboženství a filozofie v Německu*, jež „zakončil v Büchnerově duchu vizí sociální revoluce“ (SEEBA 2006: 348). V posledním období, ve 40. letech, se projevil jako kritik Německa v eposu *Atta Troll* a veršovaném cyklu *Německo. Zimní pohádka*.

²²⁴ Práce směřující k dokončení *Atta Trolla* zmiňuje Heinrich Heine v korespondenci s Juliem Campem od roku 1844, když mu v dopise z dubna nejprve nabízí, aby v případě potřeby použil torzo eposu k doplnění jiného vydávaného díla (*Německo: Zimní pohádky*; HEINE 1967: 159),

Neúplného časopiseckého uvedení se *Atta Troll* dočkal na podzim roku 1841 v časopise *Elegantní svět*²²⁵ a knižně byl v rozšířené podobě vydán v roce 1847.²²⁶

Satirický epos, inspirovaný *Králem mouřenínů* od Ferdinanda Freiligratha (HEINE 1953: 105), zachycuje osudy medvěda-bubeníka Atta Trolla,²²⁷ který utíká od medvědáře zpět do rodných pyrenejských hor, aby se zde setkal se zbytkem své rodiny. Po medvědových stopách se vydává vypravěč v doprovodu lovce Laskara, kouzly oživeného syna čarodějky Uraky. O svatojánské noci čarodějnice a její syn připravují speciální olověnou kulku, se kterou je v závěru skladby medvěd uloven. Během těchto příprav vypravěč zahlédne nadpřirozenou družinu projíždějící lesem. Ta sestává z řady známých historických a legendárních osobností, u nichž je implikováno, že nenašly klid ani po své smrti, a to často jako „trest“ za nějaký ze svých činů. V průvodu se tak objevují například Asyřan Nimrod či francouzský král Karel X., z literárních osobností je jmenován například Johann Wolfgang Goethe či William Shakespeare (a jeho německý kritik Franz Horn).²²⁸

Uvedení členové nadpřirozené družiny doprovázejí trojici žen, jež jede v jejich středu. Konkrétně se jedná o antickou bohyni Dianu, vílu Abundu²²⁹ a biblickou Herodiadu. První dvě ženy jsou popisovány jako chladné a odtažité (až hrůzostrašné ve své kráse), do kontrastu s nimi je však již od prvního momentu postavena Herodias, která na vypravěče zapůsobí svým gestem, když na něj

znovu poté v červenci roku 1845, kdy Campovi slibuje, že skladbě bude brzy znovu pracovat (HEINE 1967: 183).

²²⁵ Jak uvádí Heine v předmluvě ke knižnímu vydání eposu, v *Elegantním světě* byly vydány jen ty kapitoly, které obsahem a formou odpovídaly potřebám časopisu.

²²⁶ Jak zmiňuje Heinrich Heine ve své korespondenci s Juliem Campem z června roku 1847, knižní vydání eposu *Atta Troll* neproběhlo podle jeho představ a dotkly se ho doprovodné komplikace, které vznikly nerespektováním finálních úprav: „Psaní mě příliš namáhá, jinak bych Vám sdělil své největší rozhořčení nad urážlivým způsobem, jímž jste, pokud jde o ‚Attu Trolla‘, naprosto nedbal mých velmi naléhavých přání. Vy jste vinen, že jsem pro tu knihu nemohl v německém tisku dělat vůbec nic, zatímco se moji nepřátelé přičiňovali; nikomu jsem nemohl poslat ani exemplář, dostal jsem je teprve před čtyřmi nedělemi. Vám stačí, když se to prodá, a já jsem nepustil ze zřetele Váš obchodní zájem. Abych splnil Vaše přání, pracoval jsem za strašlivého tělesného utrpení na básni, která mi už byla duševně vzdálená, toto přepracování mě stálo šest neděl, jsou tam připsány a vepsány víc než tři tiskové archy“ (HEINE 1967: 211).

²²⁷ Jak poukazuje například Karel Polák, slovo „atta“ odkazuje ke gotickému výrazu pro otce. K medvědovi je tedy odkazováno jako k „otci Trollovi“ (POLÁK 1956).

²²⁸ Podrobněji viz HEINE 1953: 148–151.

²²⁹ Gustav Karpeles upřesňuje v ediční poznámce, že v případě Abundy je odkazováno ke starofrancouzské poezii, v níž tato postava jako dobrotivá bytost, která přináší lidem náklonnost a hojnost (HEINE – KARPELES 1887: 151).

v momentě, kdy kolem něj projíždí, pokyne. Podobně jako u Diany a Abundy používá k jejímu popisu Heine motivy evokující místo jejího původu a doby, do níž je zakotven její životní příběh:

„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.

Jemné granátové rtíky,
malý nosík liliový,
paže štíhlé, chladné, stinné,
jako palma nad oasou.

Hověla si na bělouši,
zlaté otěže jí nesli
černoši dva, kteří pěšky
klusali po boku kněžny.

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

(HEINE 1953: 154)

Jak je patrné z uvedené ukázky, Heine sice v poslední strofě propojuje Herodiadu s Judeou, celý popis je však směřován k jejímu vykreslení za užití orientálních motivů, které jsou s příslušnou oblastí spojovány až od přelomu 18. a 19. století. V intencích dobově oblíbeného orientalismu je vedena i reprezentace cizího, což způsobuje, že je Herodias popisována s pozitivním příznakem (a místo Orientu tedy není a priori negativní, jak tomu často bylo ve starší literatuře).²³⁰ To je patrné již ve vstupním zpochybnění, že by měla být Herodias podobně jako Diana a Abunda chápána jako ďábelská žena. O její pozitivní charakteristice, která předznamenává její subjektivní reflexi vypravěčem o několik strof dále, svědčí i způsob její reprezentace: tvář evokující kouzlo východu, šaty připomínající pohádky Šeherezády či popis těla, jež ji vypodobňuje jako klidný a krásný strom v oáze. Podobné motivy pro dokreslení obrazu jasně zářící a krásné ženy jsou umocněny motivy bílého koně a zlatých otěží v kontrastu s černochoy po jejím boku, rovněž reprezentujícími Orient. Tento obraz se tak blíží i dalšímu zobrazení krásných žen v Orientu, jak se s nimi setkáváme v 19. století především ve výtvarném umění.²³¹

V návaznosti na Herodiadin popis představuje vypravěč ve zkratce její životní osudy s přihlédnutím k jejímu prokletí:

„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.

²³⁰ Podrobněji viz například CARDINI 2004.

²³¹ Podrobněji k proměnám výtvarného ztvárnění Orientu viz například MACKENZIE 1995.

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

(HEINE 1953: 154–155)

Vyzvednutí Herodiadiny lásky k Janovi, která ji následně vede k žádosti o jeho hlavu, uzavírá v Heinově pojetí její příběh, a to aniž by byl zmíněn tanec před Herodem. Z tohoto důvodu tak nejsme schopni rozlišit, zda se jedná v Heinově pojetí o postavu Herodiady – matky, jejímž cílům napomáhá bezejmenná (a nezmíněná) dcera, či je v postavě Herodiady propojena podobně jako u Eugèna Sue matka i dcera v jediného viníka prorokovy smrti. Z Heinovy perspektivy je však tento detail nepodstatný, protože záměrem není vylíčení osudů postav z příběhu o stětí Jana Křtitele, ale ztotožnění této postavy s předmětem vypravěčovy touhy. Tento přístup se projevuje v navazující části skladby, která líčí vypravěčovy úvahy den po svatojánské noci. Zamýšlí se přitom především nad životními osudy všech tří žen. Pro první dvě je příznačná jejich nesmrtelnost (Diana se skrývá přes den v troskách starého chrámu v Romagni, Abunda tráví dny v romantickém Avalonu; HEINE 1953: 157–158), která kontrastuje s osudy Herodiady, jež je mrtvá a pohřbená v Jeruzalémě, který Heine označuje jeho hebrejským názvem jako „město Jerušolajim“ (HEINE 1953: 159). S pozitivním příznakem jsou odkazy k židovskému původu Herodiady užity i v navazujících strofách, v nichž se vypravěč vyznává ze své lásky k Herodiadě:

„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!

(HEINE 1953: 159)

Na pozadí vypravěčova vyznání tak můžeme Herodiadu interpretovat jako objekt jeho touhy, případně jako ženu hodnou jeho lásky. To je rozpracováno i ve zbylých strofách této části skladby, když vypravěč vyjevuje svou touhu stát se jejím milencem a každou noc být po jejím boku v nadpřirozeném průvodu, zatímco dny chce trávit v pláči na jejím hrobě v Jeruzalémě. Tímto obrazem Heine zakončuje část odkazující k nadpřirozenému průvodu s Herodiadou v jeho středu, v úplném závěru však ještě dodává: „Kolemjdoucí staří Židé / budou jistě věřit, že tu / oplakávám zkázu chrámu / a města Jerušolajim“ (HEINE 1953: 160). Opakované odkazy na Herodiadin židovský původ a zakotvení jejích životních osudů do Judei a do Jeruzaléma tak stojí v kontrastu s jejím vykreslením za použití orientálních motivů. Na jednu stranu se zde nabízí otázka Heinova poměru k židovství. Jak poukazuje například Paul Johnson, „(Heine) nenáviděl své židovství. Psal o ‚třech zlých chorobách: chudobě, bolesti a židovství‘“ (JOHNSON 1995: 330). Tento názor je však poněkud zavádějící ve vztahu k Heinově původní umělecké tvorbě i k jeho názorům, jež vyslovil například ve své korespondenci.²³² Vyjádření vypravěčovy lásky k Židovce Herodias bychom však na druhou stranu neměli explicitně spojovat s žádným Heineho osobním postojem. Jak jsme poukázali, jedná se spíše o prostorové zakotvení příběhu a o postavení Herodiady proti antické (či klasické) Dianě a romanticky zobrazené víle Abundě, v jejichž pojetí můžeme vidět i reflexi

²³² S tematizací Heineho vztahu k židovství se setkáváme již v jeho korespondenci v první polovině 20. let 19. století. Heine v dopisech různým adresátům (např. Morici Embdenovi a Mosesu Moserovi) poukazuje na to, že je v náboženských věcech indiferentní a kriticky vystupuje například proti podmínce být pokřtěn, aby mohl mít možnost získat v Prusku úřednické místo (HEINE 1967: 16–21).

umění první poloviny 19. století, jak o několik let později pod Heinovým vlivem interpretuje v českém kontextu Josef Václav Frič v novele *Život sváteční* (1855).

Posledním rysem, který je příznačný pro Heinovo pojetí Herodiady v eposu *Atta Troll*, je časové zasazení nadpřirozené honby a samotný motiv této honby, jíž se stává vypravěč svědkem. K důležitosti této scény odkazuje již podtitul eposu, který zní „Sen noci svatojánské“. Pomineme-li přímou provázanost daného svátku se svatým Janem Křtitelem, která je v tomto případě pravděpodobně nezamýšlená, vedle magických atributů, které jsou této noci přisuzovány již od pohanských dob, mohlo Heinovi sloužit jako jeden z inspiračních zdrojů dílo Jacoba Grimma *Deutsche Mythologie*, které bylo poprvé publikováno roku 1835.²³³ Grimm v této několiksvazkové práci popisuje předkřesťanskou mytologii evropského kulturního prostoru, důraz přitom klade na prolínání panteonu bohů severské a středoevropské mytologie, na folklórní prvky a výrazná část díla je věnována charakteristice a proměnám reflexe nadpřirozených bytostí. Na jednu stranu sice nemůžeme jednoznačně potvrdit, že Heine vycházel či byl inspirován ve svém eposu Grimmovým dílem, na stranu druhou však volí ve své skladbě totožné složení trojice ženských přízraků-bohyní, které s odkazem na nadpřirozené noční honby užívá i Jacob Grimm. Podíváme-li se detailněji na pasáže, v nichž Grimm zmiňuje Herodiadu, nacházíme v nich několik zásadních odlišností od charakteristiky, s níž ji spojuje v *Atta Trollovi* Heinrich Heine. Jak jsme již uvedli, poprvé výraznou pozornost Grimm této postavě věnuje v prvním díle *Deutsche Mythologie* v kontextu bohyní, které byly často spojovány s nadpřirozenou honbou (či obdobnými nadpřirozenými aktivitami). V úvodu této části Grimm shrnuje Herodiadin příběh a vyzvedává, proč byla často zařazována mezi prokleté přízraky: „Předpokládalo se, že kvůli svému bezmyšlenkovitému spíše než zlomyslnému činu (protože návrh přišel od její pomstychtivé matky) byla Herodias (dcera) odsouzena k toulání se ve společnosti zlých a ďábelských duchů“ (GRIMM

²³³ Na možnou inspiraci při líčení nadpřirozené lovecké družiny Grimmovou *Deutsche Mythologie* poukazuje například Hugo Siebenschein v poznámkách k překladu eposu *Atta Troll* do češtiny (HEINE 1953: 283).

1882: 283).²³⁴ V tomto kontextu tak dochází k základnímu odlišení Heinova a Grimmova přístupu: Grimm Herodiadu popisuje v návaznosti na středověké náboženské texty,²³⁵ z nichž cituje či na něž odkazuje. Jak jsme již v jedné ze vstupních kapitol přiblížili na příkladu Aelfricových homílií na den stětí svatého Jana Křtitele, v návaznosti na Bibli řada těchto textů nerozlišovala jméno matky a dcery a jak upřesňuje pro jednoznačnost Grimm, nadpřirozené honby se účastní Herodias – dcera, tedy v naší terminologii Salome. Oproti tomu Heine jednoznačně odkazuje k Herodiadě jako k Herodově ženě. V tomto kontextu se návaznost na možný inspirační zdroj tedy výrazně odklání a zůstává pouze na rovině motivu nadpřirozené honby a složení ústřední ženské trojice, charakteristika Herodiady se však odlišuje. Dalším pasáží, v níž je odkazováno v Grimmově díle k Herodias a jež může ozřejmit další aspekt Heinova eposu, je část, v níž se Grimm věnuje magii a popisuje čarodějnice a jejich aktivity i ve vztahu k nadpřirozeným honbám či sletům. V tomto kontextu Grimm připomíná již dříve představené typy přízraků a mezi nimi jmenuje i Dianu a Herodiadu, a to s upřesněním jako „římskou Dianu a Židovku Herodias“ (GRIMM 1883: 1055). V této souvislosti tak můžeme navázat na dřívější poukaz na vyzvednutí židovství evokujících prvků v Heinově eposu. Toto Grimmovo označení přitom dokládá, že se v příslušném období, v němž obě díla s rozstupem jen několika let vznikla, používalo pro identifikaci Herodiady a jejího příběhu právě odkazů na její židovský původ a nemuselo se tedy jednat o subjektivně zabarvené označení ze strany Heinricha Heina, jež by jakkoli tematizovalo jeho vztah k židovství.

Vedle eposu *Atta Troll* poukázal Heinrich Heine na příběh o stětí Jana Křtitele i ve své pozdější básnické tvorbě z přelomu 40. a 50. let. Na rozdíl od nočního přízraku, u něhož nemůžeme jednoznačně určit, zda se jedná o postavu matky nebo zda dochází k propojení postavy Herodias a Salome v jediného viníka, v básnické tvorbě je již předmětem zobrazení jednoznačně Herodiadina dcera Salome. První z těchto skladeb, v níž je k příběhu o stětí Jana Křtitele odkazováno,

²³⁴ „It was imagined, that on account of her thoughtless rather than malicious act (for the proposal came from her revengeful mother), Herodias (the daughter) was condemned to roam about in company with evil and devilish spirits.“

²³⁵ Podrobněji viz GRIMM 1882: 283–288.

je „Pomaré“, jež byla zařazena do sbírky *Romancero* z roku 1851.²³⁶ Jednotlivé básně aktualizují příběhy historických a fiktivních postav od nejstarších dějin až po Heinovu současnost. To platí i o postavě Pomaré. Vedle notoricky známých postav a událostí je toto jméno poněkud neobvyklé. Jak doplňuje v poznámkách k soubornému vydání Heinovy tvorby editor Gustav Karpeles (HEINE–KARPELES 1887), Pomaré I. byla tahitská královna, zároveň se však jednalo o jméno v dané době spojené se známou pařížskou tanečnicí z Bal Mabilie,²³⁷ jež svým pseudonymem *la reine Pomare* odkazovala právě k exotické královně.²³⁸

Skladba sestává ze čtyř částí, z nichž v pořadí druhá²³⁹ zachycuje tanec Pomaré, jenž je spojen s aluzí na příběh o stětí Jana Křtitele. První dvě strofy jsou přitom zaměřeny na vykreslení ženina tance před publikem, důraz je kladen především na vystižení působnosti a smyslnosti jejího vystoupení, jež je v posledním verši propojeno se subjektivní reflexí lyrického subjektu:

„A tančí. Tílkem kolíbá,
jak údy něžně ohýbá,
teď plave, třepetá se zase,
by z kůže zrovna vyhoupla se.

A tančí. Když se roztočí
na špičce víříc, poskočí,
s náručí rozpjatou se vznese –
sám Bůh kéž nade mnou smiluje se!“

(HEINE 1929: 50)

²³⁶ Jak doplňuje Gustav Karpeles, první tři části básně byly poprvé publikovány v časopise *Album* v roce 1847 (HEINE–KARPELES 1887: 282).

²³⁷ Bal Mabilie byl open-air taneční podnik v Paříži, který byl provozován v letech 1831 až 1875. Mezi nejznámější tanečnice, které zde vystupovaly, patřily Élise Rosita Sergent, známá jako *la reine Pomaré*, Élisabeth-Céleste Vénard, vystupující pod jménem Céleste Mogador, či Amelia Marguerite Badel, jež se proslavila jako Rigolboche. První dvě tanečnice byly přitom na této scéně spojeny s uvedením polky, poslední jmenovaná s kankánem. Více viz: https://en.wikipedia.org/wiki/Bal_Mabilie (citováno 25. 10. 2021).

²³⁸ Více viz: https://en.wikipedia.org/wiki/Bal_Mabilie (citováno 25. 10. 2021).

²³⁹ Jak uvádí Gustav Karpeles, druhá část skladby byla původně označena jako „Herodias II“ (HEINE–KARPELES 1887: 282).

Pro bližší charakteristiku tance, respektive pro zdůraznění jeho velikosti a působnosti, užívá Heine v navazujících verších příměr k tanci Salome před Herodem:

„A tančí. Týž to tanec zas,
jejž tančila dceř Herodias
před židovským králem Herodesem.
Jak smrti blesk jí oko žhne sem!“

(HEINE 1929: 50)

Podobně jako ve výše citovaných strofách je v závěrečném verši charakterizován tanec, a to v odkazu na dceru Herodiady spjatou s motivem smrti a vyjádřením emocí během tance. Dalším zásadním momentem, zachyceným v této sloce, je explicitní rozlišení dvou ženských postav, které vystupují v biblickém příběhu, a to i se zachováním původní anonymity Salome (k níž je i v synoptických evangeliích odkazováno pouze jako k „dceři Herodiady“). Poslední strofa této části skladby se vrací k reflexi tance Pomaré lyrickým subjektem, a to se zdůrazněním až posedlosti, kterou tanečnice v divácích vyvolává:

„Mě utančí k zšílení, zblázním snad.
Rci, ženo, cože mám ti dát?
Ty směješ se? Hola, trabanti, z davu!
Křtitele srubnout dolů hlavu!“

(HEINE 1929: 51)

Postavíme-li tedy vedle sebe noční přízrak Herodiady z eposu *Atta Troll*, který pro tamějšího vypravěče představuje předobraz ženy, do které se zamiluje a

již by byl ochoten následovat, přirovnání tančící Pomaré k Salome představuje velmi odlišný přístup k totožnému biblickému příběhu, a to nejenom s odkazem na nevyjasněnost totožnosti postavy, na kterou jsme již upozornili. Je-li Herodias z *Atta Troll* spjata s romantickým motivem věčného trestu a prostorově je propojena s Orientem, odkazy na příběh o Janově stětí v „Pomaré“ vykreslují biblickou tanečnici s důrazem na senzualitu, s jakou se při charakteristice této postavy setkáváme především v literatuře druhé poloviny, respektive závěru 19. století. Jak jsme poukázali ve vstupních kapitolách, propojení Salomeina tance před Herodem s motivy vášně či senzuality se objevovalo již ve starší náboženské literatuře. Na rozdíl od ní jsou však tyto aspekty Heinem hodnoceny pozitivně, a ne kriticky a negativně, jak bylo dřívějším zvykem. Podobným způsobem Heine odkazuje na sledovaný příběh i v posmrtně vydané básni „Psáno pro Mouche“²⁴⁰ (HEINE 1949),²⁴¹ v níž je Salome zmíněna při popisu sarkofágu, jenž se zjevuje lyrickému subjektu ve snu. Poukaz na Salome je přitom velmi krátký: „(...) zde Salome a divý její chtíč, / zde na míse již Křtitelova hlava“ (HEINE 1949: 92), v němž zdůrazněním motivu chtíce a divokosti odkazuje podobně jako „Pomaré“ k senzualnímu zobrazení biblické tanečnice.

Gottfried Keller a Karl Gutzkow

Jak jsme vyzvedli v úvodu této kapitoly, v německy psané literatuře se s aktualizacemi příběhu o stětí Jana Křtitele setkáváme ve známějších zpracováních po Heinovi až v závěru dlouhého 19. století. Podobně jako v dalších národních literaturách byl tento časový rozestup ovlivněn společenským a uměleckým vývojem, jenž byl poznamenán především politickými snahami o sjednocení samostatných států a svobodných měst, k němuž došlo roku 1871 po prohrané válce s Francií,²⁴² a jenž mimo jiné ovlivnil tematické směřování dobové

²⁴⁰ Jako *la Mouche* (Muška) je označována v Heinově básni spisovatelka Elise Krinitz, Heinoва poslední láska, která jej navštěvovala v posledních měsících jeho života a s níž Heine udržoval milostnou korespondenci (HEINE 1967: 413–415). Více viz například: https://de.wikipedia.org/wiki/Elise_Krinitz (citováno 25. 10. 2021).

²⁴¹ V českém překladu Otokara Fischera byla báseň zařazena do sbírky *Passionál* (1949).

²⁴² Podrobněji viz například MÜLLER – VOLLRATH – KRIEGER 1995.

literatury. I z tohoto důvodu se německy psaná literatura druhé poloviny 19. století zaměřila spíše na řešení dobově aktuálních otázek a příběh o stětí Jana Křtitele, podobně jako další nábožensky motivované příběhy, byl dočasně odsunut na okraj zájmu.

Ještě než se zaměříme na zpracování příběhu o stětí Jana Křtitele v závěru 19. století, můžeme zmínit dvě díla Heinových současníků, v nichž se odkazy na sledovaný biblický příběh a jeho postavy objevují již na začátku druhé poloviny 19. století. Konkrétně se jednalo o marginální tvorbu dvou významných německy píšících autorů, Gottfrieda Kellera a již zmíněného Karla Gutzkova. Ačkoli těžiště jejich tvorby spočívá především v próze a dramatu, jež tematizují dobově aktuální společenské otázky, v kontextu jejich marginální tvorby (v případě Kellera jeho rané lyriky, v kontextu Gutzkowova díla naopak jeho pozdní tvorby) nacházíme i aktualizace příběhu o stětí Jana Křtitele.

První z těchto autorů, švýcarský spisovatel Gottfried Keller, užívá motivy z příběhu o stětí Jana Křtitele v rané subjektivní lyrice, a to nedlouho po návratu ze studií v Mnichově. Ve sbírce *Neuere Gedichte (Novější básně, 1851)*²⁴³ zpracovává Salomein příběh ve stejnojmenné básni, zařazené do cyklu „Od žen. Staré písně“ (KELLER 1851). Podobně jako i ostatní básně cyklu je Salomein příběh podán netradičně ve srovnání s dosavadním přístupem k dané problematice. Na rozdíl od běžné synopsisy příběhu odkazuje báseň k událostem na Herodově hostině pouze implicitně, hlavní důraz je kladen na vylíčení Salomeina subjektivního vztahu k Janovi. Tomu napomáhá i perspektiva, z níž je situace před Herodovou hostinou (či spíše před Janovou smrtí) nahlížena: báseň je psána z pozice Salome, jež tematizuje svou lásku k nejmenovanému muži, a to především v poslední strofě básně, když implikuje i další vývoj událostí:

„Och, drahé družky!
Nechte toho hrdého muže mně!
Měl by vidět, jak se láska může stát

²⁴³ Citováno z databáze Kellerových děl dostupné na: https://www.gottfriedkeller.ch/GG/GG_Parallel.htm (citováno dne 30. 10. 2021).

ohnivým mečem!“²⁴⁴

(KELLER 1851)

Zobrazení hrdého muže, kterému hrozí smrt kvůli lásce ženy, jež sama sebe již v úvodu přirovnává k hadovi (KELLER 1851), jsou v Kellerově básni prakticky jediné indicie, jež předznamenávají další vývoj událostí a jejichž interpretaci napomáhá pouze název básně. Toto zjednodušení zápletky do několika náznaků tak připomíná spíše způsoby, jakými umělci zejména k postavě Salome přistupovali v závěru 19. století, kdy ji líčili jako osudovou ženu, která je často ke svému činu motivována neopětovanou láskou Jana Křtitele.

Inklinuje-li Kellerovo pojetí příběhu o stětí Jana Křtitele svým zpracováním a užitými motivy spíše k pozdějším aktualizacím příběhu v závěru 19. století, Karl Gutzkow ve své o něco mladší skladbě „Die ewige Jüdin“ (Věčná Židovka) zasazuje morální výklad příběhu o Janově mučednické smrti a podobenství o Salome do kontextu soudobé společnosti. Uvedená skladba byla roku 1869 zařazena do publikace *Die schöneren Stunden* a jak poukazuje Karl Gutzkow v předmluvě svazku, její varianta byla původně vydána již v ročence společnosti Schillerstiftung²⁴⁵ (GUTZKOW 1869: V).²⁴⁶

Skladba „Die ewige Jüdin“ sestává ze dvou prolínajících se částí, a to z přednášky doktora Hugo Oftena na téma Věčná Židovka a z rámcového vyprávění, které zachycuje dobovou společnost, k níž doktor na toto téma promlouvá. Rámcové vyprávění pracuje se sociální situací, na kterou odkazuje název knihy, a to s „krásnými hodinkami“. Ty Gutzkow již v úvodu spojuje s časem, který je tráven v příjemné společnosti, a s odkazem na Schillera konkretizován na

²⁴⁴ „O ihr theuren Gespielen! /Ueberlass't mir den stolzen Mann! /Er soll seh'n, wie die Liebe / Ein feurig' Schwert werden kann!“

²⁴⁵ Společnost (Deutsche) Schillerstiftung byla založena v 50. letech 19. století a jejím cílem byla podpora německých spisovatelů. V německém kontextu se jednalo o nejstarší společnost tohoto druhu. Karl Gutzkow byl do podniku zainteresován již od jeho založení v polovině 50. let až do své smrti. Podrobněji o společnosti viz například:

https://de.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Schillerstiftung (citováno dne 17. 5. 2022).

²⁴⁶ Konkrétní ročenkou společnosti Schillerstiftung, v níž byla vy publikována prvotní verze „Die ewige Jüdin“, se autorce tohoto textu bohužel nepodařilo dohledat.

příjemný čas strávený s přáteli (GUTZKOW 1869: VI). V kontextu Gutzkowovy skladby se jedná o pravidelné setkávání skupiny asi třiceti přátel každý čtvrtek, kteří si podvečer tohoto dne v týdnu zpříjemňují nejenom společnou večeří, ale i dalšími aktivitami, ať už deklamací literatury, hudebními čísly, hraním scének či přednáškami na vybraná témata. Společnost je složena z příslušníků střední až vyšší vrstvy a za její střed označuje vypravěč (po vzoru francouzských salónů) ženy. Konkrétně se přitom jedná o dvě postavy, které mají v této skladbě významné postavení. První z nich, která na sebe přebírá v diskuzích roli jakési usměřňovatelky, je paní von Engelschall, druhou (a hlavní) postavou je mladá dědička Ludmilla Schott. Zatímco první z žen není věnována výrazná pozornost, Ludmilla je již od počátku skladby popisována jako žena, která se těší pozornosti mnoha mužů, především pak umělců, se kterými tráví velké množství času. Tyto Ludmilliny záliby nese poněkud těžce doktor Hugo Often, který by ji rád požádal o ruku, ale obává se, že bude odmítnut. Zbývající mužské postavy, které se vyjadřují především během doktorovy přednášky a vyvolávají diskuzi na různé podněty, zastupují určité postoje, kterými často nepřímo pomocí vnitřního monologu komentují Oftenovu přednášku a vyřčené myšlenky. Nejvýrazněji jsou přitom zastoupeny konfesijní otázky (židovství a formy křesťanství) a vhléd do politických a ekonomických dějin Evropy.

V rámci jednoho ze čtvrtetních setkání společnosti vystupuje doktor s přednáškou o Věčné Židovce, tedy o jakési ženské variantě Věčného Žida Ahasvera. Téma ve společnosti nejprve vyvolá nepochopení a až zlehčující reakce, především když Ludmilla parodicky deklamuje vstupní části *Věčného Žida* od Eugèna Sue, v nichž tato neznámá žena, která je Ahasverovým protějškem, putuje na nehostinné póly světa. Doktor Often svou přednášku zasazuje do širšího (byť velmi zjednodušeného) společenského a politického kontextu Římské říše a Blízkého Východu v době narození a působení Jana Křtitele a Ježíše Krista a postupně se dostává k líčení příběhu o stětí Jana Křtitele na Herodově dvoře. V této souvislosti je poukázáno na vztah Heroda a Herodiady, na její dobrovolné opuštění manžela a odchod do Judey. Zmíněna je v tomto kontextu i Salome – její odchod je ale v doktorově přednášce označen spíše než jako dobrovolné

následování matky jako únos. Dívka je i v dalším líčení událostí, které vyvrcholily prorokovým stětím, charakterizována spíše pozitivními příznaky a zdůrazněna je kontrastně k Herodiadině nenávisti její zaujatost a láska k Janu Křtiteli. Podobně jako v případě již představených homiletických textů a teologických spisů, které příběh o Janově stětí používají jako morální exemplum, je i pro Gutzkowovu skladbu příznačné, že k proměně charakteristiky Salome dochází v souvislosti s interpretací událostí na Herodově hostině. Podobně jako například u Aelfrica je poukázáno na význam tance v dobové společnosti, a tím i na oprávněnost Herodova příslibu splnit Salome její přání.²⁴⁷ Doktor Often jde ve výkladu Salomeiny role za hranici biblických textů až tak daleko, že právě tuto postavu označuje za Věčnou Židovku. Svou hypotézu přitom podporuje různými variacemi příběhu a argumentačně se opírá vedle teologických děl či legend i o beletristická či faktuální díla. Nejpatrnější inspirační zdroje jeho argumentace nacházíme vedle již zmíněných teologických spisů například v legendách, které Gutzkow upravuje tak, aby bylo možné vylíčit Salome jako Věčnou Židovku. Její proměnu v nesmrtelnou prokletou bytost tak například spatřuje v momentě, kdy dívka prezentuje Janovu uťatou hlavu hostům na hostině a políbí prorokovy mrtvé rty. Z nich na ni (po vzoru Voraginovy *Legendy aurei*) dýchne prorokův poslední dech, kterým je prokleta. Podobným způsobem se Gutzkowův doktor Often vyrovnává i s variacemi Salomeiny smrti: například její smrt na zamrzlém jezeře ve vyhnanství v Pyrenejích rozvádí a příběh doplňuje o dovětek, že Salome se sice probořila a led jí sice uřízl hlavu, ale jelikož byla prokleta, nic se jí vlastně nestalo. Podobnými úpravami a argumentací si pomáhá například i odkazováním na Dantovu *Božskou komedii*, jíž argumentuje, když chce poukázat na to, že Salome není v Pekle mezi prokletými ženami,²⁴⁸ a tedy musí být stále na povrchu zemském a prokleta po něm bloudit. Pro další odvíjení narativu má však největší význam poslední okruh argumentace, který (podobně jako tomu bylo pravděpodobně v případě Heinricha Heina a jeho eposu *Atta Troll*) významně čerpá z *Deutsche Mythologie* od Jacoba

²⁴⁷ Zde připomeňme, že tanec byl obvykle na velkých hostinách předváděn otroky či profesionálními tanečnicemi, jak vyzvedává i Gutzkowova postava, tanec princezny byl něčím, čím se mohl Herodes svým hostům pochlubit, a tedy bylo záhodno jej patřičně odměnit.

²⁴⁸ Podrobněji viz dále v kontextu tvorby Jaroslava Vrchlického.

Grimma. Můžeme-li Heinovu inspiraci tímto dílem předpokládat, ale ne ji jednoznačně potvrdit, Gutzkow do doktorovy přednášky odkazy na toto rozsáhlé dílo přímo zapojuje. Svou argumentaci doktor dále podkládá i odkazy na náboženské texty, především legendistického charakteru, a v závěrečné analýze je propojuje s folklórem, jak jej představil ve svém díle Jacob Grimm. Na pozadí tohoto výkladu doktor načrtává linii vývoje věčné Židovky, kterou ztotožňuje a až třetinou populace žen. Tyto ženy, které označuje archetypem femme incomprisé, tedy žena nepochopená, podle něj již muže nevraždí, jsou však věčně nespokojené se svým životem, protože ničí to, co milují. Uvedená charakteristika moderní věčné Židovky silně zapůsobí právě na Ludmillu, která reflektuje svá životní rozhodnutí a spatřuje v doktorově zrcadle marnost i svých vlastních činů a chování. Povídka je zakončena stříhem a pohledem na svatbu doktora a Ludmilly, čímž Gutzkow naznačuje možné morální poučení, které příběh o věčné Židovce může soudobé společnosti nabízet.

Hermann Sudermann a pochybující *Johannes*

V návaznosti na představené podoby pojetí příběhu o stětí Jana Křtitele v polovině 19. století se s dalšími reprezentacemi jeho postav setkáváme o několik desetiletí později především v kontextu německé naturalistické (či naturalismu blízké) tvorby. Vedle vybraných básnických či dramatických skladeb, které pojímaly příběh podobně jako anglické či francouzské skladby dekadentním způsobem (zde připomeňme například satirické drama *Das Liebeskonzil / Koncil lásky*,²⁴⁹ 1894, psychiatra Oskara Panizy, za něj byl autor odsouzen na rok do vězení), nacházíme v druhé polovině 90. let předminulého století příběh zpracován ne s důrazem na Salome a události na Herodově hostině, což byl v dané době jedno z nejobvyklejších způsobů uchopení příběhu, ale s akcentem na psychologické prokreslení postavy Jana Křtitele. V této podobě se s námi sledovaným příběhem setkáváme v dramatické tvorbě Hermanna Sudermanna.

Jak jsme již naznačili, dílo Hermanna Sudermanna inklinovalo k dobově aktuálnímu naturalismu, ve srovnání se svými současníky (a to především

²⁴⁹ Podrobněji viz například ROBERTSON 1997: 336 nebo WALZ 2008: 499–523.

s vedoucí osobností německého divadla Gerhartem Hauptmannem) však ve svých hrách usiloval o harmonický jevištní efekt, který však nebyl zcela slučitelný s dobovými požadavky tohoto směru.²⁵⁰ Ačkoli je Sudermann v současné době již prakticky zapomenutým autorem (RIX 1980: 7), ve své době byl jedním z nejhranějších německojazyčných dramatiků, přičemž úspěch získal již dramaty z přelomu 80. a 90. let (*Die Ehre / Čest*, 1889; *Heimat / Domov*, 1893). Byla-li Sudermannova recepce vstřícná ze stran diváků, od předních dobových kritiků se mu dostalo spíše nepříznivého hodnocení. Jak poukazuje například Walter T. Rix, v obecném povědomí se především díky kritice Alfreda Kerra stal Sudermann „ztělesněním nepoctivé etiky a hluchého patosu“ (RIX 1980: 7), což platilo především na pozadí jeho pozdějších děl z konce dlouhého 19. století a z válečného období. Pozitivní reflexe ze strany kritiků se Sudermannovi nedostalo ani za jeho hru *Johannes*, kterou vytvořil v polovině 90. let a poprvé uvedl v Berlíně na začátku roku 1898. Jak poznamenává Sandra Walz, drama bylo hodnoceno opatrně až negativně: zatímco Alfred Kerr označil Sudermanna za dekoratéra, který se marně snaží konkurovat Novému zákonu, další z kritiků, Maximilian Harden, například Sudermanna osočil z plagiátorství Wildeovy *Salome* (WALZ 2008: 233–234). Zatímco s prvním z názorů je možné polemizovat, plagiátorství Wildeovy jednoaktovky můžeme již vzhledem k zaměření Sudermannovy hry vyloučit. O významu Sudermannova pojetí příběhu o stětí Jana Křtitele pak vedle jeho uvedení svědčí i hra amerického spisovatele Johna Philipa Barryho, který v polovině 20. let pod Sudermannovým vlivem příběh obdobně zpracoval (WALZ 2008: 233), či díla polského spisovatele Jana Kasprowicze, v jehož dramatu *Uczta Herodyady* (Herodiadina hostina, 1905) a básni „Salome“ (1899) nacházíme jdiné aktualizace tohoto příběhu v kontextu polské literatury 19. století.²⁵¹

Jak jsme již uvedli výše, Hermann Sudermann se při zpracování biblického příběhu o stětí Jana Křtitele vymyká dobově atraktivnímu a častému zdůraznění

²⁵⁰ Jak vyzvedává Sandra Walz, Sudermann pracoval s divadelními prostředky, které naturalismus odmítal, a to například s monology, hovory stranou nebo velkými hádkovými scénami (WALZ 2008: 231).

²⁵¹ Sudermannovým zpracováním příběhu o stětí Jana Křtitele bylo volně inspirováno Kasprowiczovo drama, báseň „Salome“ je naopak výrazně inspirována symbolistně dekadentní literaturou západní Evropy a dominuje jí Salomeina píseň živlů, která užívá řadu motivů prezentovanou již například Huysmansem či Wildeovou *Salome*.

postavy Salome a jejího vystoupení před Herodem. V centru jeho pozornosti je přitom titulní postava Jana Křtitele, který je zobrazen v momentech své morální krize a váhání. Zdůrazněn je i Janův problematický vztah k lidem, což je patrné již od předešlé, v níž sledujeme dvojici žen, která se v noci vykrádá z města, aby se přidala k zástupům, k nimž Křtitel v divočině promlouvá. Již od vstupních scén je patrné, že Jan Křtitel sice promlouvá ke svým následovníkům a zvěstuje příchod přislíbeného Spasitele, sám však opakovaně zdůrazňuje, že on Spasitelem není, že je pouze křičícím hlasem z pouště, čímž (kromě explicitního odkazu na Janovo evangelium) vyzvedává i svou distanci od lidí. To je patrné v průřezu celou hrou, když si Jan Křtitel postupně uvědomuje, že o svých následovnících a posluchačích vlastně mnoho neví, a tedy netuší, co i prosté naslouchání jeho kázání může pro tyto lidi znamenat. Tím, kdo jej na jeho odloučenost od lidí paradoxně upozorní jako první, je Herodiada, s níž se Jan setkává v paláci v Jeruzalémě. Ačkoli jejich vzájemný dialog tematizuje Herodiadino hříšné chování, argumenty, které žena používá, jsou pro Křtitele přenositelné právě i na jeho vztah k následovníkům: žijeli odděleně od lidské společnosti, nemůže jí rozumět (a tedy nejen pokušení hříchu, které Herodovi a Herodiadě vyčítá). Na konfrontaci Jana a Herodiady navazuje scéna, která rozdmýchává Křtitelovu morální krizi. V rámci oslav pesahu se prorok setkává s manželkou a dětmi jednoho ze svých nejbližších následovníků, se kterým již více jak dva roky spolupracuje. Žena Křtitele upozorní na to, s jakými problémy a nedostatky se chudí lidé potýkají, a že sice chápe mužovu oddanost Janovi, přesto to neřeší jejich problémy s chudobou a nedostatkem jídla. Od tohoto momentu Jan začíná při konfrontaci s lidmi více a více zvažovat, co jeho kázání znamená a jak na něj jednotlivé osoby reagují, co pod ním chápou či jaká je pro ně cena za čekání na přislíbeného Spasitele, kterého Jan zvěstuje. Explicitně vyjádřenou přitom můžeme Janovu morální krizi vidět v jeho vlastním rozpoložení. Zatímco v úvodu hry se Jan spokojuje s tím, že odmítá svou roli Mesiáše a odkazuje k Ježíšovi jako k bezejmennému muži, kterého pokřtil u Jordánu, po konfrontaci se svými následovníky a při poznávání jejich životních osudů začíná sám ke Spasiteli odkazovat nejprve jako ke Galilejci a v závěru hry i jeho jménem. Tato konkretizace identity Spasitele je přitom přímo úměrná rostoucímu Janovu váhání a graduje

v závěru hry, kdy po svém uvěznění Jan Křtitel vysílá poslední ze svých následovníků za Ježíšem, aby mu přinesli zpět odpověď na otázku, zda je oním Spasitelem, na kterého měli čekat. Naléhavost této odpovědi pro Jana je zřetelná v posledních scénách hry, v nichž si Salome za svůj tanec před Herodem vyžádá jeho hlavu. Jan Křtitel je totiž předveden před Heroda, který se mu omlouvá za nastalou situaci, se kterou dle svých slov nemohl nic udělat, a je nařízeno Janovo stětí. Ačkoli je prorok se svým osudem smířen, přesto žádá, zda by nebylo možné s popravou posečkat, než se vrátí jeho následovníci s odpovědí. Ježíšova reakce na otázku je pro něj natolik důležitá, že dokonce zvažuje, že vyhoví Salome, která mu jako ta, jež v posledním momentě drží v rukou jeho osud, nařizuje, aby před ní poklekl a žebral o příslušný odklad. Než se tomu tak však stane, k nelibosti Salome přichází vyslanci a předávají Janovi uspokojivou odpověď od Ježíše, načež je prorok sťat a jeho hlava předána tanečnicí.

Vedle leitmotivu čekání na příslibeného Spasitele je jedním z nejdůležitějších motivů Sudermannovy hry láska a její variace. Na jednu stranu se jedná o vývoj událostí zapříčiněný láskou milostnou mezi Herodem a Herodiadou, na stranu druhou o motiv lásky křesťanské (či o motiv lásky k bližnímu hlásaný Ježíšem Kristem). Zaměříme-li se nejprve na druhou z variací, s její tematizací se poprvé explicitně setkáváme ve scéně, v níž v davu o oslavách pesahu Jan Křtitel rozmlouvá s dvojicí Galilejců, kteří za účelem svátku přicestovali do Jeruzaléma. Při čekání na Heroda, který má provést slavnostní oběť na prahu Chrámu, se jich prorok doptává na Ježíše Nazaretského, kterého oba rybáři znají. V této souvislosti oba muži představují Kristovo učení, kterému ale nerozumí, respektive které nechápou: Ježíš totiž hlásá lásku k bližnímu, kterou vztahuje i ke svým nepřátelům. Impakt, který jejich slova (a Ježíšovy myšlenky) na Jana mají, je zřetelný již v navazujícím běhu událostí: Herodes vystoupá k prahu Chrámu, ale po boku mu kráčí Herodias. Dav lidí a poutníků očekává Janův pokyn, jak by se měli zachovat. Očekávají přitom, že Jan v kontextu svého kritického vystupování proti hříšnému chování bude souhlasit s kamenováním hříšné dvojice. Janova reakce tak nepřekvapí jen dav, Heroda a Herodiadu, ale ve své podstatě i samotného proroka:

„JAN

[Pevně.] Ve jménu Jeho [Chystá se hodit kámen, pak se zarazí, napůl pochybuje, napůl se vzpamatovává.] ... který... mi přikazuje... abych tě miloval... [Lidem se rozlehne tiché sténání.]“²⁵²

(SUDERMANN 1909: 136)

Janova poukázaná proměna a přijetí Kristova učení (se všemi důsledky, které jsou s tím pro něj spojeny) tak dovršuje již výše představenou transformaci od osamoceného proroka v poušti směrem ke křesťanským ideálům, jež – podpořeny odpovědí od Ježíše Krista, dovršují Janovo kazatelské působení v roli Předchůdce.

Druhá z variant motivu lásky, láska milostná, je poprvé uvedena ke vztahu Heroda a Herodiady. V tomto kontextu je při prvním představení milenecké dvojice v paláci v Jeruzalémě důraz položen nejenom na jejich vzájemný vztah, ale zároveň jsou rozvinuty dvě další linie příznačné pro Sudermannovo pojetí příběhu:

„HERODIAS

(...) Už tři noci nemám střechu nad hlavou. Jako tulák jsem bloudila v prachu cest. Moje služebné mě jedna po druhé opouštěly. Jen Salome mě neopustila. Připravil jsem ji o otce, otce jsem připravil o dítě. A o co jsem okradla svého muže, můžeš odhadnout lépe, než se sluší na mě. Hle, to všechno jsem pro tebe udělala!

HEROD

Opustil jsem svou ženu, která také říkala, že mě miluje. Utekla ke svému otci. Ten se teď chystá k válce, aby pomstil křivdu svého dítěte. Jen maličkost chybí: nemám vojsko. V Římě

²⁵² „JOHN: [*Firmly.*] In the name of Him [*He is about to throw the stone, then pauses, half-questioning, half-swooning.*] ... Who... commands me... to love thee--- [*A low moaning runs through the people.*]“

mi hrozí potupa, můj bratr mě proklíná, Judea na mě ukazuje prstem opovržení... Tak málo jsem pro tebe udělal..."²⁵³

(SUDERMANN 1909: 70)

V ukázce chronologicky druhá z těchto linií (obsažená v Herodově replice) propojuje rozhodnutí Heroda a Herodiady s mocenskou politikou, respektive s dopady, které má na možnou destabilizaci území. Ta je spolu s karatelskou činností Jana Křtitele jednou z hlavních motivací obou postav. Podobně jako u Gustava Flauberta dochází k obohacení děje příběhu i o postavy, jež nereprezentují pouze náboženské skupiny příslušného území, ale v kontextu Herodovy hostiny (zde zdůrazněme, že ne narozeninové, protože děj příběhu je nejenom přesunut do Jeruzaléma, ale je časově zakotven do období svátků pesah) se setkáváme i s postavou vyslance Vitellia, který zastupuje Řím.

Výrazně větší prostor než zobrazení lásky Heroda a Herodiady je věnován reflexi mateřské lásky Herodiady k její dceři Salome. Jak je patrné již z matčiny promluvy v uvedené ukázce, Herodias si dobře uvědomuje, co její rozhodnutí dceři způsobilo. Vztah matky a dcery je nejmýstižněji zobrazen v několika scénách, poprvé po jejich příjezdu do Jeruzaléma, když v Salomeině komnatě sledujeme dívčino chování vůči matce. V něm je zdůrazněn nejenom jejich vzájemný afekt, ale i podobnost obou postav:

„HERODIAS

Takové dítě, a už máš v ústech hadí zub!

²⁵³ „HERODIAS: (...) I have had no roof over my head for three nights. Like a tramp I have wandered in the dust of the roads. My serving-women one by one deserted me. Only Salome hath not forsaken me. I have robbed her of her father; the father I have robbed of his child. And what I have robbed my husband of thou canst estimate better than it beseemeth me. See, all this I have done for thee! // HEROD: I have abandoned my wife, who also said she loved me. She flew to her father. He now maketh ready for war to avenge his child's wrong. Only a trifle is lacking: I have no army. In Rome I am threatened with disgrace; my brother curses me; Judea points the finger of scorn at me ... So little have I done for thee---”

SALOME

[*Klekne si na pohovku před matku a objímá jí kolena rukama.*] Odpusť mi, matko. My dvě, ty a já, nejsme jako ostatní. Bodáme ty, které milujeme.

HERODIAS

[*Polohlasně.*] A ty, které nenávidíme?

SALOME

[*Polohlasně.*] Líbáme se!

HERODIAS

Dítě! [*Líbá ji.*]

SALOME

[*Směje se.*] Ty mě líbáš!"

(SUDERMANN 1909: 63)²⁵⁴

Zatímco Herodias kriticky reflektuje důsledky svého rozhodnutí opustit manžela, Salome je při rozhovoru se svými služkami v hodnocení situace výrazně jednoznačnější a staví se zcela na stranu matčina rozhodnutí. V dané promluvě, která je jednou ze Salomeiných prvních, je překvapivé, že při analýze nastalé situace zdůrazňuje, že si matka tímto rozhodnutím mocensky polepší:

„SALOME

Jazyk vás, Judejců, má mdlou příchut' a vaše oči jsou rozpačité. Já však miluji Jeruzalém. Nad jeho štíty se vznáší

²⁵⁴ „HERODIAS: Such a child, and already hast the tooth of a serpent in thy mouth! // SALOME: [Kneels on the couch before her mother and encircles her knees with her arms.] Forgive me, mother. We, thou and I, are not like others. We sting those we love. // HERODIAS: [Sotto voce.] And those we hate? // SALOME: [Sotto voce.] We kiss! // HERODIAS: [Laughing.] Child! [She kisses her.] // SALOME: [Laughing.] Thou kissest me!"

purpurový opar. A zdá se mi, jako by slunce v Jeruzalémě vždy tajně líbalo. Ale vy nemůžete pochopit, jak je to možné... nemáte v žilách krev velkého Heroda. Má matka ji má a já ji mám po ní... A ať si v Jeruzalémě říkají, co chtějí, má matka byla moudrá, že od toho druhého manžela utekla, neboť ten zdejší má větší cenu než on. A protože byla tak moudrá a zároveň tak smutně pošetilá, miluji ji a budu sdílet následky její pošetilsti. *[Vrhne se na pohovku.]* Strýci Herodovi se líbím... Všimla jsem si, že na mě vrhá kradmé pohledy... Teď, když mi matka vynadá, budu vědět, jak ji poškádlit! Jsem růže ze Šaronu, květina údolí. Nepřijde můj přítel do své zahrady, aby jedl - Miriam, kam míří to okno?"²⁵⁵

(SUDERMANN 1909: 57–58)

Již v této ukázce je patrné, že Salome klade velký důraz na svou sebe prezentaci a vnímá sama sebe jako nadřazenou ostatním lidem. Tímto způsobem se Salome vyjadřuje v každém monologu a taktéž v dialozích se služkami a Janem Křtitelem, když jej žádá, aby se stal jejím učitelem:

„JAN

Co tě mám naučit?

SALOME

Hle, jsem od přírody zbožná a toužím po spáse... Co dáváš nejpokornějším u cesty, dej i mně. Nech mě sedět u tvých nohou.

²⁵⁵ „SALOME: The language of you Judeans hath an insipid flavour, and your eyes dissemble. Yet, I love Jerusalem. A purple haze hangs over its gables. And it seemeth to me ever as if the sun in Jerusalem kissed one secretly. But ye could not understand how that is... ye have not the blood of the great Herod in your veins. My mother hath it, and I have it from her... And whatever they may say in Jerusalem, my mother was wise to run away from that other husband, for the one here is of more account than he. And because she was so wise, and at the same time so sadly foolish, I love her, and will share the consequences of her folly. [She flings herself on the couch.] I am not displeasing to my uncle Herod... I have remarked that he casts stolen glances at me... Now when my mother scolds me I shall know how to tease her! [Trills forth.] I am the Rose of Sharon, a flower of the valley. Cometh not my friend into his garden to eat of – Miriam, where does that window look out?”

Budu zbožná. Ano, budu. A dotknu-li se tvé chlupaté košile, pak se nelekej. Nechci ti ublížit.

JAN

Proč bys mi měla ubližovat, mladá panno?

SALOME

Kdo může říci... když mě odmítáš! Nikdo neví, jak jsem dnes mocná. Když roztáhnu údy [roztáhne paže], zdá se mi, jako bych takhle nesla celý svět... jen abych ho objala u srdce."²⁵⁶

(SUDERMANN 1909: 159)

Salome nevystupuje s afektem pouze vůči již zmíněným postavám, ale i vůči Herodovi a Herodias. Zatímco vůči matce se chová jako dítě, Heroda v návaznosti na svůj monolog k hodnocení matčina rozhodnutí přistupuje jako k objektu své potenciální touhy. I ta je však pouze pózou, na základě které se snaží upoutat tetrarchovu pozornost. Na základě představené charakteristiky můžeme Salome označit nejen jako negativního činitele příběhu, který si pohrává s ostatními postavami, ale z hlediska typu postavy ji můžeme označit za příklad pojetí Salome jako *svádějící fille fatale*, pro niž je příznačné, že ji ostatní postavy chápou jako (až nevinné) dítě, ona však sama vystupuje a prezentuje se jako osudová žena. Tato reprezentace Salome slouží Sudermannovi k umocnění morální kritiky ženských postav příběhu, které však pouze doplňují osobní drama Jana Křtitele.

²⁵⁶ 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 they 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: 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."

Závěrem

V kontextu německojazyčné literatury 19. století nacházíme příběh o stětí Jana Křtitele a jeho postavy aktualizovány na rozdíl od literatury anglické či francouzské především v návaznosti na romantickou literaturu. Nejvýznamnější osobností je přitom v této souvislosti Heinrich Heine a jeho pojetí příběhu, které patří spolu s francouzskými a anglickými aktualizacemi ke kanonickým podobám zpracování této látky. Jak poukazuje již Heine a následně rozpracovává například Karl Gutzkow, velký dobový význam mělo dílo Jacoba Grimma, které sloužilo jako inspirační zdroj pro pojetí nadpřirozených podob Salome (či Herodiady), jež v případě Gutzkowova díla sloužilo i jako zpětné zrcadlo pro reflexi společenských morálních otázek. Výjimečné postavení mezi reprezentacemi příběhu představil i Hermann Sudermann ve své hře Johannes, která byla na rozdíl od většinového trendu druhé poloviny 19. století zaměřena na zpracování morálního váhání Jana Křtitele, a Salome, byť v podobě *fille fatale* svádějící, hrála pouze marginální roli. Podobně jako další dříve představené literatury tak i německojazyčná oblast přistupuje v 19. století k příběhu o stětí Jana Křtitele jako významné látce, avšak na rozdíl od literatury anglické či francouzské s menší návazností na symbolistně dekadentní motivy.

Salome v české literatuře

Úvodem

Jak jsme představili v předchozích kapitolách, příběh o stětí Jana Křtitele a jeho postavy se těšily v anglické, americké, francouzské a německojazyčné literatuře v 19. století značné pozornosti, a to především od 50. let až po práh první světové války. Jednotlivé reprezentace Salome vycházely z bohaté kulturní tradice jednotlivých národních literatur a jak jsme upozornili, reflektovaly nejenom dobové literární tendence, ale i další mimoumělecké podněty. Budeme-li v tomto kontextu zkoumat literaturu slovanských zemí střední Evropy, narazíme již na úvod na několik stěžejních rozdílů, které se taktéž promítly do variantnosti a frekvence zpracování příběhu o stětí Jana Křtitele a jeho postav. První z těchto odlišností oproti již zmíněným literaturám je návaznost na uměleckou tradici, která byla ve slovanských zemích střední Evropy (těmi pro potřeby této práce rozumějme literaturu polskou, českou a slovenskou) výrazně ovlivněna politickým vývojem této oblasti. Uvedené kultury byly totiž součástí mnohonárodnostních monarchií (jako v případě českého a slovenského umění), či byly ovlivněny územními proměnami, v jejichž důsledku bylo historické území daného státu pod vlivem různých cizích kultur (jak tomu bylo v případě Polska, jež se ocitlo pod vlivem Ruska, Německa a Rakouska).

V souvislosti s literaturou německojazyčných zemí jsme již poukázali na podoby, respektive podobu, Salome v literatuře polské, v níž se zpracování tohoto příběhu objevilo v závěru 19. století v díle Jana Kasprowicze, který jej pojal nejprve ve formě dramatu, volně inspirovaného Sudermannovým *Johannešem*, a následně v symbolické básni „Salome“. S podobným přístupem k příběhu o stětí Jana Křtitele jako v literatuře polské se setkáváme i ve slovenském kontextu, kde nacházíme jeho aktualizaci pouze v tvorbě Pavola Országha Hviezdoslava.²⁵⁷ Pro slovenskou literaturu bylo přitom příznačné, že byla primárně směřována na

²⁵⁷ Pavol Országh Hviezdoslav se příběhu o stětí Jana Křtitele věnoval ve hře *Herodes a Herodias* (1909), kterou pojal jako historické drama. Postavu Salome v něm přitom vykreslil v návaznosti na biblickou interpretaci příběhu jako submisivní dítě, které se touží vrátit ke svému otci, a to i za cenu, že v příběhu sehraje roli matčina prostředku pro dosažení jejích cílů.

podpoření národní myšlenky, respektive až na několik výjimek nepříznivě nahlížela nové západoevropské směry, které mohly ovlivnit původní tvorbu slovenských autorů.²⁵⁸ S opačným přístupem nejenom k vlivu cizích literatur, ale především k příběhu o stětí Jana Křtitele se setkáváme v literatuře české, v níž nacházíme zpracování tohoto námětu již od 30. let 19. století, kdy se s ním setkáváme v rozšířené verzi skladby *Slávy dcera* (1832) Jána Kollára. V jeho podání je přítom v souvislosti s příběhem o stětí Jana Křtitele motiv Herodiadina přání.²⁵⁹ Výraznější pozornost byla příběhu a jeho postavám věnována v českém kontextu od druhé poloviny 19. století, kdy se v návaznosti na jeho německá zpracování objevuje v díle Josefa Václava Friče.

Josef Václav Frič: Život sváteční

Motivy z příběhu o stětí svatého Jana Křtitele nacházíme v rámci Fričovy tvorby poprvé v roce 1855, a to ve skladbě „Život sváteční“, jež byla zařazena do almanachu *Lada-Nióla*. Její podoba byla přitom ovlivněna Fričovým cílem věnovat se krásné literatuře, jež měla být „moderní, svobodomyšlnou, demokratickou, emancipační a která by slučovala předrevoluční národnostní a slovanskou myšlenku s ideami evropskými, s ideou svobody myšlení a volnosti při výběru látky“ (ŽÁČEK 1979: 109), a navazovala by tedy především na předrevoluční snahy byronovců a Mladého Německa. V těchto intencích byl již na závěr roku 1854 připraven almanach *Lada-Nióla*, jehož byl Frič editorem a hlavním iniciátorem.

²⁵⁸ Jak poukazuje Peter Zajac, odmítavé postoje k evropskému modernismu nebyly u slovenských autorů zapříčiněny jeho neznalostí, o čemž svědčí například překladatelská činnost jednotlivých autorů či obsah jejich soukromých knihoven.

²⁵⁹ Odkazy na příběh o stětí Jana Křtitele nalezneme v básni nazvané „Kdyby každou žádost, přesevzetí“ (KOLLÁR 1832: 111), v níž je v souvislosti s německými dějinami odkazováno na závěr 12. století, zakončeného dobou vlády Jindřicha Lva, jež podle poukazu lyrického subjektu negativně ovlivnila další vývoj slovanských národů na několik staletí. Odkaz na Herodiadu a na příběh o stětí Jana Křtitele je použit v kontextu možného přání, které by mohl lyrický subjekt přednést (bylo-li by mu nabídnuto jeho splnění), ale jež by však v jeho případě bylo nahrazeno žádostí o vymazání vlády výše uvedených panovníků: „Ne jak Herodias hlavy stětí, / Ani panství v cuzých krajinách, / Jen bych žádal v Němců dějinách / Vymazati jedno čtvrtstoletí: // Totiž čas ten smutný člověkoví, / V němž se d'álo Vendů ničení. / Od Karla až ku Jindřichu Lvovi; // Ten tam začal, tento dílo skončil, / Tak, že národ náš v tom mučení / Roků téměř půlstoletí stonal“ (KOLLÁR 1832: 111).

Almanach *Lada-Nióla* byl sestaven z příspěvků téměř dvou desítek autorů. Svým názvem odkazoval k litevské bohyni, která byla variací mýtické Proserpiny, jež „urvaná v podsvětí vrátí se spasit svět probuzením všech zakletých slovanských bohů“ (FRIČ 1960: 496). Publikace byla věnována Fričovu otci, ve skutečnosti však byla dedikována Boženě Němcové,²⁶⁰ která do ní přispěla pohádkou *O dvanácti měsíčkách*.

Asi nejvýznamnějším příspěvkem almanachu je Fričova novela „Život sváteční“, na níž začal pracovat již během svého vězeňského pobytu v Komárně. Novela sestává ze čtyř částí, v nichž romantický protagonista Albert navštěvuje svou někdejší lásku Annu Dubskou a její rodinu a následně zavítá do salonu paní B***, v němž je diskutováno především dobové umění a v rozhovoru s paní domu Albert taktéž tematizuje své literární názory. Novela je zakončena slovenskou pohádkou, kterou vypráví Albert paní B*** a jež je podobenstvím Albertových životních rozhodnutí a jeho vztahu k ženám. V rozhovoru Alberta s paní B*** se objevuje i vysvětlení toho, co je chápáno jako „život sváteční“:

„Předčítaje a vykládaje své bohyni plody nejslovutnějších básníků francouzských, anglických i německých, žil ten pravý život sváteční, ustavičně v nadzemském se houpaje étheru, až konečně zcela zapomenuv na život opravdivý, očekával od snivě jej provázející Pythie, že se ozve v horoucích ňadrech jejích slovo věštné, báječné světy a spásu ducha mu prorokující.“

(FRIČ 1855: 142)

²⁶⁰ Dokladem toho, že byl almanach *Lada-Nióla* ve skutečnosti dedikován Boženě Němcové, je dopis od Němcové pro Hanuše Jurenku ze dne 27. 8. 1854, v němž zmiňuje návštěvu Josefa Václava Friče a Jana Erazima Sojky. Němcová však dedikaci a vyzdobení almanachu svým portrétem od Josefa Vojtěcha Hellicha odmítla, a to s odkazem, že je „einer regierungsfeindlichen Person“ (protivládní osoba; NĚMCOVÁ 1952: 66). V době vydání almanachu byla totiž pod policejním dohledem jako manželka proskribovaného státního úředníka, což by mohlo vést ke konfiskaci celého nákladu almanachu (POLÁK 1998: 208).

Fričov Albert sice ve svých úvahách kritizuje bezúčelnou romantickou literaturu, která se neshoduje se skutečným světem, jeho cesta za dávnou láskou Annou a její rodinou a samotná definice *života svátečního* se však i nadále pohybují v intencích romantické literatury. Jak vyzvedl například Miloš Pohorský, Fričovy povídky z tohoto období „mají běžné rysy romantických charakterových a dějových schemat a neodpovídají Fričovým soudobým teoretickým požadavkům“ (POHORSKÝ 1954: 49).²⁶¹ Frič si byl tohoto nesouladu vědom a ve svých *Pamětech* zdůraznil, k čemu měla přispět uvedená stavba novely:

„Já vytasil se [pro almanach] novelou *Život sváteční*, v níž povolil jsem sice poněkud subjektivnímu svému utrpení, ale byl to přece pouhý rámec předně k jedné dětské pohádce, o níž jsem si přál, aby stala se vzorem podobných prací, a napotom k obrazu slovenského života, jak představil se mi v písních lidu podtatranského, na jejichž krásu mínil jsem upozorniti.“

(FRIČ 1960: 497)

V rozhovoru Alberta s paní B*** je pozornost věnována především Heinrichu Heinovi, kterého paní B*** kritizuje a Albert jej naopak obhajuje.²⁶² Albert přitom vyslovuje Fričovy kritické postoje k romantismu a v tomto kontextu charakterizuje i Heinovu tvorbu, kterou spojuje s osobním prožitkem oproti stylizaci jiných romantických autorů:

²⁶¹ Je-li pro novelu „Život sváteční“ příznačný rozpor mezi obsahem a formou ve srovnání s teoretickými požadavky na moderní literaturu, rozdílný přístup nalezneme již v novele „Všední život“, již pod pseudonymem M. Brodský publikoval Frič v almanachu *Máj* (1858). Publikování novely v tomto almanachu nebylo náhodné: májový okruh se setkával a almanach připravoval ve Fričově bytě, pro možnou negativní recenzi však Frič ustoupil do pozadí a redigováním almanachu byl pověřen Josef Barák. Jan naznačuje název Fričovy novely, sledovány jsou životní osudy studenta Jindřicha, který v mládí koketuje s rozervaneckým životem, skládá básně a obdivuje krásu. Pod vlivem otcova působení však volí racionální život. V návaznosti na tuto proměnu je kritizován rozervanecký život a jeho reprezentace je ve srovnání s jeho oslavou v *Životě svátečním* parodována.

²⁶² Více k významu Heina pro dobovou českou společnost viz například HAMAN 1999.

„Zvláště já, který jsem nepřítelem vší choré, nijak s reálním světem se neshodující, zcela bezcílné romantiky, já, jenž jsem proniknut přesvědčením, že se romantika přežila a že nová veleskvělá, všeho skepticismu prázdná, nastane poezii éra. (...)

Co se jeho skepticismu, materialismu a rozervanosti dotýče, v tom jest representantem věku svého; celý svět vůkol něho choroval, aneb zdál se aspoň chorovati. To jisto jest, že on, co psal, všechno sám pocítil a že to nečinil z módy. Z druhé strany jeť to spíše zásluhou než vadou velkého básníka, býti věrným zrcadlem toho, co za jeho času pracovalo a vřelo v lidstvu; náhodou jen bývá Heine vřaděn v romantickou školu, pod níž se vyrozumívá bezcharakterní, rozběhlá poezie pánů Schleglů a Wernerů. Pravda, že jej tato škola vychovala, právě on to ale, jenž ji úplně zničil, prokrestiv si samostatnou dráhu.“

(FRIČ 1855: 143)

Pro charakteristiku Heinricha Heina používá Albert srovnání s Johannem Wolfgangem Goethem, který je pro něj typickým představitelem romantismu. Jak jsme zdůraznili již ve výše uvedené ukázce, hodnotícím kritériem je při komparaci návaznost na „opravdový život“ – zatímco Heinova romantika vychází z životního prožitku, Goethova stylizace využívá východiska klasicismu, který – stejně jako stylizovanou romantickou literaturu - Albert kritizuje:

„Co se romantice nejvíce vytýká, že staví umění nad opravdivý život, toho byl právě klassický pan Goethe dosud nedostihlým vzorem. Ale Heine nikdy se neobléká v tu urážlivou netečnost na lidských osudech, nikdy necpe světu, jak mnoho práce a pilnosti ho stála ta okrouhlost a nedosáhlost jeho děl (...).

Klasický směr hřeší v své objektivnosti náramně, že své formy za dokonalé a úplně okrouhlé prohlašuje, a při tom lidské fantasii, která tak ráda všude sama pracuje a tvoří, neponechává nic více k samovolnému rozvinování.“

(FRIČ 1855: 144)

Jako nejvýraznější projev Heinovy romantiky Albert uvádí satirický epos *Atta Troll* (který jsme představili již v kontextu německojazyčné literatury) a vyzvedává z něj svěnu, v níž se objevuje trojice ženských přeludů v nočním svatojánském průvodu:

„Věda tedy básnický svět svůj u jistého skonu, drží noční hlídku nad minulostí, a tu mu v divoké honbě klasická Diana, romantická Víla Abunda, i východní symbol Herodias projede myslí; Dianu pozdraví s chladným smutkem, Abundu s okem zasazeným, Herodias ale překvapí ho svým oslepujícím zjevem – oh, kdyby nebyla mrtva, kdyby byla živou budoucností, snad by pak padl na kolena svá a uvěřil by.“

(FRIČ 1855: 146)

V Albertově výkladu zastupují Diana a Abunda klasicismus a romantismus, oproti nim je vyzvednuta Herodias, spojená na jednu stranu s motivem konečnosti a smrti, zároveň je však jediným z trojice přeludů, který vyvolává u Heinova vypravěče subjektivní prožitek. Heinova Herodias Alberta motivuje natolik, že před paní B*** popisuje jeden ze svých vlastních snů a na jeho motivy deklamuje báseň, která je variací na proslov vypravěče v eposu *Atta Troll* o přeludu Herodiady.

V návaznosti na přednesené verše je reflektováno i Albertovo emoční rozpoložení a jeho vztah k paní B***:

„A zjevila se mi, ten boží znak na čele,
Snů mých noční dítě, dcera srdce mého,
Svatý zápal v duši, vášeň v luzném těle,
Život, ráj a peklo pěvce blouznivého.

Herodio moje! Dovol mi sdělovat
Osud tvůj! Chci rád za tebou v nocích bloudit;
Dovol se mi věčně v chladný zrak tvůj dívat,
Já z těch ledů živé blesky budu loudit.

Blesky, že se den těm nocím musí kořit,
V kterých budu svaté stopy tvoje líbat,
Že se bude mrtvé velebnosti dvořit,
Kterou budu v hrdém srdci svém kolíbat! - ²⁶³

„Albert se tak nadšeně vdeklamoval v báječný svět svůj, že se mu v tom okamžení zdálo, jakoby stělená Sláva, nesmrtelná Herodias opravdu stála před ním u velebném zjevení svém, ale s planoucím okem a vlhkou tváří, s živědmoucím se prsem; již chtěl pokleknouti – Herodias ale usmála se, vzdechla si a sedla zase na kanapé.“

(FRIČ 1855: 148–149)

Na pozadí Albertova výkladu eposu *Atta Troll* je tedy možné interpretovat vztah Alberta k paní B*** - byla-li pro něj Herodiadou, tedy symbolem lásky, jak tomu

²⁶³ Báseň, kterou v „Životě svátečním“ Albert deklamuje před paní B***, byla publikována v rozšířené podobě pod názvem „Herodias“ roku 1880 v rámci cyklu *Po cestách života* v třetím svazku *Sebraných spisů*. V plném znění viz příloha III.1.

bylo v Heinově eposu, je vztah k ní nyní jen předmětem minulosti. To se mimo jiné odráží i v navazujícím pojmenování paní B***, jež je v další části povídky titulována jako Exherodias. V pokračující konverzaci se Albert vrací k významu Heinovy poezie a vyzvedává její propojenost s lidovou písní a folklorem. Na základě tohoto spojení subjektivní lyriky a lidového prvku poukazuje například na Kollárovy básně a dále rozvíjí myšlenku slovanské poezie v komparaci s poezií německou:

„Heine jest mroucí labutí německé poezie, on pěje, proto že to cítí, že umírá. – My ale bohy, báje a písně své příliš dávno jsme již pochovali a oplakali, než abysme při nejslabším zavznění v svých mohylách mohli opochybovati, že to co jiného, než z mrtvých vstání a velebnější vzkříšení dávno zpráchnivělých a drahých nám bytostí. A protože nám nejskromnější kvítek zvěstuje jaro, kdež naproti tomu nejspanilejší zpěv německého pěvce jest pouhé a *lightning before death!*“

(FRIČ 1855: 147–148)

Fričovu charakteristiku soudobého stavu slovanské poezie, která má spojit reflexi básníkovy nitra s činem, doplňuje již název almanachu a stejnojmenná vstupní báseň, jejímž autorem je rovněž Josef Václav Frič. V jejím závěru je v jinotaji tematizována víra v osvobození slovanského národa a ruku v ruce s tím povznesení slovanské poezie:

„Všebožstvo v líci tvém pozůstavilo znaků
Své padlé velebnosti, i Morány vzdech
Tisíce perel vdech v tvé hrobky svatotajný mech.
Zavítej k nám božská ty Lado-Niólo,
Ty písni vtělená, ty dcerko luzných snů;
Zachvěj nám zpěv svých nocí půvabná ty viólo,

Jich odlesk bude nám co zoře jasných dnů.
Jedinká slza jen ať skropí zpěv ten můj,
Jiskérka jen ať skane k ňader snivých dnu;
Požárem zpěvů pak dokáže ctitel tvůj,
Žes úsměvem všech mroucích bohů zlíbaná,
Žes v rumech našich světů šťastně vykolíbaná.“

(FRIČ 1855: 2–3)

Sledujeme-li v tomto kontextu Fričovo pojetí Herodiady, nacházíme výraznou podobnost s Heinovou postavou. Pro Heina i Friče je Herodias symbolem minulosti a ženy spojené s milostným citem. V případě Fričova Alberta je navíc spjata s motivem již mrtvé či překonané lásky k paní B***. V obecnější rovině je pro Friče Herodias symbolem Heinovy romantiky a západní literatury, která ho na jednu stranu inspiruje (podobně jako Heiňův epos inspiroval vlastní tvorbu Alberta), zároveň se však vůči ní vymezuje při hledání nové podoby slovanské literatury. V takto pojaté návaznosti je pak na místě vyzvednout ve Fričově pojetí látky aktualizující příběh o stětí Jana Křtitele a jeho postav především silný vliv a inspiraci zahraniční literaturou, která je dále rozvíjena v původní tvorbě. Zároveň výběr postavy navazuje na západoevropské dobové aktualizace, v nichž stejně jako v této české skladbě dominuje v polovině 19. století zobrazování Herodiady místo Salome, jež však neodkazuje k této postavě jako k matce (tedy v kontextu biblické interpretace jako ke mstící se ženě, která k dosažení svého cíle využívá svou dceru), ale jako k ženě spjaté podobně jako u Heinricha Heina s motivem lásky či obdivu.

Jaroslav Vrchlický a příběh o stětí Jana Křtitele

V návaznosti na první představené podoby postav z příběhu o stětí Jana Křtitele v české literatuře se jeho dalším aktualizacím dostalo od 80. let 19. století.

Nejvýznamněji jsou přítom v kontextu českého parnasismu postavy příběhu zpracovány Jaroslavem Vrchlickým, který se k nim opakovaně a velmi variantně vracel během celé své básnické tvorby.

S prvními aktualizacemi příběhu o stětí Jana Křtitele se v tvorbě Jaroslava Vrchlického setkáváme v polovině 80. let. Podobně jako Josef Václav Frič byl i Vrchlický výrazně ovlivněn zahraničními literaturami, hlavní inspiraci však nenacházel jako Frič v německém romantismu, ale především v románských literaturách, o čemž svědčí mimo jiné i jeho rozsáhlá překladatelská činnost. Pod vlivem francouzského parnasismu jsou navíc jeho aktualizace příběhu o stětí Jana Křtitele inspirovány nejen tematickým zpracováním příběhu, ale i na rovině formální.

První reprezentaci Salome a odkazy na příběh o stětí Jana Křtitele nacházíme u Jaroslava Vrchlického v epických sbírkách z cyklu „Zlomky epepeje“. Myšlenka na vytvoření epického cyklu, inspirovaného *Legendou věků* Victora Huga, vznikla již během jeho ročního pobytu v Itálii a předběžné zaměření cyklu bylo nastíněno na konci srpna roku 1875 v dopise jeho strýci Antonínu Kolářovi.²⁶⁴ Zamýšlený cyklus „Zlomků epepeje“ začal vznikat na konci 70. let a zahrnoval sbírky zpracovávající náměty od nejstarších dějin lidstva až po Vrchlického současnost, jeho součástí byly i rozsáhlejší epické skladby. Jednou z nich byl *Twardowski*,²⁶⁵ který byl s komplikacemi publikován v nakladatelství Františka Šimáčka na začátku roku 1885.²⁶⁶ Námětově vycházela skladba z polské variace

²⁶⁴ „Všechny mé sbírky půjdou k jednomu cíli. Chci v zrcadle poesie ukázat člověka v celém jeho rozvoji. Nebude ovšem úplně soustavy v tom: tento člověk, jehož ukazuji, bude vždy pod různou maskou více méně já, ale to hlavní, on zůstane člověkem, on bude považovati historii, filosofii, dogma i legendu, náboženství i pověru za jediný řetěz svého rozvoje, za jediné velké ohniště, z něhož tkají se neznámé paprsky kol čela neznámého božství. Patrně bude ethos jádrem této veliké lyricko-epické symfonie, ale ethos pod úhlem nejširším, kam by se vtěsnati mohl Dante se svou scholastikou i Byron se svým pessimismem. Ne jednotlivé stránky člověka (Faust, Manfred), ale člověka celého, ne jednu dobu, ale věky, ne jeden národ, ale lidstvo“ (FRÍDA 1931:104).

²⁶⁵ V rámci cyklu *Zlomky epepeje* zastupuje podle Jaromíra Boreckého *Twardowski* „problém nespokojeného, nad úzké meze moci a poznání vyrazit usilujícího ducha lidského, vášněmi zmítaného v hříších se potácejícího a přece lítostí dospívajícího očisty“ (BORECKÝ 1906: 80).

²⁶⁶ Publikování skladby se neobešlo bez komplikací. I když části básně vycházely na pokračování v časopise *Lumír* již v první polovině 80. let, náklad výtisků byl zkonfiskován a na Vrchlického a Šimáčka byla podána žaloba. Jejím předmětem byly barvitě popisy nástrah, které kladl ďábel *Twardowskému* (svedení děvčete, osvětlení *Twardowského* původu atd.). Mezi pasážemi, které byly označené za nevhodné, byla i kapitola *Noční zábavy*. Konkrétně u této kapitoly bylo vyzdvíženo, že se jednalo o postavy, které jsou v literatuře běžně užívány pro příměr, a že byly použity jako prostředek, který měl poukázat na to, čím se ďábel pokoušel zaslepit *Twardowského*.

faustovské látky. Její hlavní postavou je mladý polský šlechtic Twardowski, který je po narození proklet svým otcem a je celý život pronásledován ďáblem. Zatímco v dětství ďábel chlapce pouze pozoruje, během studií se stane jeho společníkem, zasvětil ho do tajů magie a pokouší se ho svést k hříchu. Twardowski nejprve jeho vábení podléhá, následně se ale zděsí a pokouší se o nápravu. V momentě, kdy se ďábel chystá zmocnit jeho duše, se Twardowski modlí k Panně Marii a je zachráněn: nejprve se ocitá mimo časoprostor, po letech je mu ale odpuštěno a nachází klid.

S postavou z příběhu o stětí Jana Křtitele se setkáváme v kapitole *Noční zábavy*, v níž je Twardowski navštíven s příslibem zjevení pravdy Scholastikou a Mystikou. Po vzájemné konfrontaci ale oba přeludy zmizí a Twardowski se pokouší dobrat pravdy skrze pomoc ďábla. Ten mu však poradí, aby se prozatím spokojil se ženou, a slibuje, že mu vyvolá přelud, jaký jen bude chtít. Twardowski mu na to popíše ženu, po jaké touží:

„Mně idylla se protiví,
já vášni sáhl do hřívý
a divoce chci dnes noc strávit
a divoce se trochu bavit.
(...)
Chci vášně sílu, vášně hnutí,
chci plamen, krev a obejmutí,
z kterého smrt se dívá v svět,
chci, aby zmije byla ret,
chci v peklo proměněné ženy,
chci furie, jež vyplašeny
do věků padly prokletí,
dnes vidět v lásky objetí.“

V dubnu téhož roku byl vynesen rozsudek, který zamítal nařčení z nemravnosti a náklad byl vrácen nakladateli Františku Šimáčkovi. V plném znění byl rozsudek otištěn v časopise *Lumír* 20. 4. 1885.

(VRCHLICKÝ 1885: 82–83)

Na toto zadání (korespondující s dobově oblíbeným motivem osudové ženy) vyvolává ďábel pro Twardowského přízraky Semiramidy, Betsabe, Lesbie, Herodiady a Evy (v podobě po vyhnání z Ráje). Každá žena vypráví před šlechticem o svém životě, nejvíce přitom Twardowského okouzlí Herodias, která na své negativní ženství odkazuje v souvislosti s neúspěšným sváděním Jana Křtitele a popisuje svůj tanec před Herodem:

„Jej lákala a svlékala své šaty
a spouštěla vlas vlnitý a zlatý,
leč vždycky odvrátil se vážný, tich,
na vzdechy mé děl drsně: ‚Ty jsi hřích!‘

Vše nadarmo. Vztek rozpálil mne v muce,
já ku králi šla a spínajíc ruce
jsem vztek svůj vlila v tance běsný rej,
a při tom stále, stále zřela jej.

‚Co poroučíš,‘ děl král, ‚to má se státi,
chci, co si zvolíš, v oběť tobě dáti.‘
Já chtěla mít své lásky mstitele
a řekla chladně: ‚Hlavu Křtitele.‘“

(VRCHLICKÝ 1885: 96)

Herodiadinou sebezprezentací navázal Jaroslav Vrchlický na její reprezentaci z poloviny 19. století v romantické literatuře západní Evropy, konkrétně v dílech Eugèna Sue či Heinricha Heina. Jak jsme poukázali již u obou těchto autorů, stejně jako oni Vrchlický propojuje Herodiadu a Salome v jedinou

postavu, která je viníkem Janovy smrti. Na rozdíl od romantické reprezentace Vrchlický představuje Herodiadu v souladu s dobově atraktivním archetypem osudové ženy, zatímco ji Heine a Sue propojují s romantickým motivem věčného trestu a nechávají ji po staletí bloudit prokletou světem. Druhý inspirační zdroj, pocházející taktéž z francouzské literatury, můžeme spatřovat například v motivu dlouhých zlatých vlasů, kterými se při vykreslení Herodiady blíží Vrchlický k Mallarmého reprezentaci této postavy ve fragmentu jeho skladby ze 70. let.²⁶⁷

Vedle zobrazení Herodiady jako osudové ženy jsou pro její charakteristiku příznačné i další ženské přízraky, které ďábel před Twardowským postupně vyvolává. Jejich volba nebyla náhodná a byla inspirována Vrchlického překladatelskou činností. Hlavním inspiračním zdrojem mu byl pátý zpěv prvního dílu Dantovy *Božské komedie*,²⁶⁸ v níž je popisován druhý okruh pekla, v němž jsou Mínoem střeženy duše těch, kteří (tematicky v souladu s výjevem z příběhu) zhřešili tělesnými žádostmi.²⁶⁹ Ačkoli se svým složením mohl výčet jmen (nejen v jednotlivých dílech Jaroslava Vrchlického) proměňovat, důraz byl při užití výčtu těchto jmen položen právě na jejich spojení s uvedeným hříchem.

Souběžně s *Twardowským* publikoval Vrchlický roku 1885 sbírku *Sonety samotáře*, která však není na rozdíl od Twardowského součástí cyklu „Zlomky epopoje“, ale přináší Vrchlického subjektivní lyriku. Po formální stránce byly ve sbírce obsaženy sonety, v nichž Vrchlický v prvních strofách líčil určitý jev a

²⁶⁷ Vrchlický se Mallarmého dílu věnoval krátkou glosou v rámci svých *Básnických profilů francouzských* z roku 1887, pro něž přeložil Mallarmého báseň „Květiny“ a doprovodil ji komentářem, v němž vyzvedává skladbu Faunovo odpoledne a komentuje vysokou úroveň jeho veršů (VRCHLICKÝ 1887: 132–133).

²⁶⁸ „Dím proto: „Mistře, kdo jsou, dej mi zprávu, / Jež bičuje tak vichr pekla luhem? // A na to on: „Ta první z toho davu, / O níž chceš zvědět, mnohým rodům vládla, / Nad mnohé země svou roznesla slávu. // Leč do zločinů chlipnosti tak padla, / Že by zakryla těžkou svoji vinu, / Bez trestu chlipnost do zákonů kladla. // Toť Semiramis jak se čte, jež Ninu / Trůn vlády, jeho žena, uloupila / V zemích, kde Sultán svou má domovinu. // Ta druhá, ta se z lásky usmrtila, / Slib zrušivši popelu Sicheovu, / Ta třetí chlipná Kleopatra byla. // Pak Helena, již rodu Priamovu / Tak mnoho bědy vzešlo, Achill za ní, / jenž s láskou válčil až ku svému rovu.“ (ALIGHIERI 1879: 27)

²⁶⁹ Jaroslav Vrchlický poprvé použil podobný výběr postav jako Dante ve skladbě *Eloa*, kterou dokončil během svého ročního pobytu v Itálii. Jednotlivé postavy doprovázející Elou jmenuje v poznámce básně: „Hluboké ticho. Z různých stran vystupují nově řady stínů. Nejvíce ženy, hřešivší vášnivou láskou a chlipností: Semiramis, Kleopatra, Messalina, Hero, Sapfo, Poppea a jiné“ (VRCHLICKÝ 1879: 216).

v závěrečných šesti verších (či závěrečném trojverší) hledal analogii ve svém životě, či vyjadřoval své postoje, úvahy a soudy (PEŠAT 1961: 311).²⁷⁰

Vedle subjektivní lyriky jsou ve sbírce obsaženy i sonety oslavující umění a umělce od antiky až po Vrchlického současníky. V cyklu *Nové masky a profily*, který je dedikován Juliu Zeyerovi, se Vrchlický věnoval i francouzskému symbolistovi Gustavu Moreauovi. S opakujícím se citátem „odi profanum vulgus“ (nenávidím lůzu)²⁷¹ Vrchlický vyzvedává Moreauovy obrazy, v jejichž středu zaujímal významné postavení cyklus tematizující příběh o stětí Jana Křtitele.²⁷² Odkazu k tomuto příběhu je věnována druhá strofa básně „Gustave Moreau“:

„Hle, Salomé, žár vášně v oku vlahém,
před Heródem jak křepčí svůj rej smělý!
Jak jaro básnil Sandro Bittocelli,
svět začíná ti za skutečna prahem.“

(VRCHLICKÝ 1885: 131)

Vrchlický těmito verši odkazuje ke slavným obrazům *Salome tančící před Herodem a Zjevení*, kterým jsme se věnovali již v souvislosti s románem *Naruby* Jorise Karla Huysmanse. Reprezentaci Salome na obrazech je podřízena i její charakteristika, kterou Vrchlický shrnul do slov „žár vášně v oku vlahém“ (VRCHLICKÝ 1885: 131), jež odkazuje k romanticko – symbolistní podobě, v jaké ji Gustave Moreau zachytil. Zde se nám navíc nabízí srovnání obou podob ženských postav (Herodias a Salome), jak byly souběžně představeny v polovině 80. let ve Vrchlického tvorbě. Z uvedených ukázek je zřetelné, že Jaroslav Vrchlický aktualizace příběhů podřizuje tematickému zaměření sbírky či skladby, postavy pro něj nejsou a priori zatíženy určitou charakterovou interpretací, která má za

²⁷⁰ Podle Pešata Vrchlický využívá tohoto kontrastu nejčastěji u historických témat, kdy tímto způsobem konfrontuje minulost a přítomnost, což mu umožňuje vyslovit kritiku přítomnosti.

²⁷¹ Citát „odi profanum vulgus“ (cele „odi profanum vulgus et arceo“ – „nenávidím lůzu a straním se jí“) pochází z díla římského básníka Quinta Horatia Flacca (CARMINIUM III, 1,1).

²⁷² Podrobněji viz kapitola *Salome ve výtvarném umění*.

výsledek natolik odlišnou prezentací, že na jedné straně nacházíme Herodiadu – Salome, osudovou ženu slitou v jedinou postavu, na straně druhé éterickou ekfrázi Moreauova obrazu. Právě k zaměření na tvorbu symbolistního malíře spíše než na charakteristiku postavy příběhu poukazuje v intencích fráze „odi profanum vulgus“ závěrečné trojverší, které odkazuje na nadčasovost Moreauovy tvorby:

„I chápu, necháš dav, jenž kol se žene,
tvá duše do hvězd upřeně se dívá
k rtům věčné sfingy křídlo nakloněné.“

(VRCHLICKÝ 1885: 131)

Podobně jako v *Sonetech samotáře* reflektoval Vrchlický umění i v navazujících sbírkách *Nové sonety samotáře* (1891) a *Poslední sonety samotáře* (1896). Zatímco v *Sonetech samotáře* Vrchlický přistoupil k umělcům a jejich obrazům především ze subjektivní perspektivy, v navazujících sbírkách zvolil ekfrázi, která je zakončena subjektivní reflexí zobrazované scény. Postavy z příběhu o stětí Jana Křtitele jsou tímto způsobem pojaty v *Posledních sonetech samotáře*, kde je příběh o Janově stětí aktualizován v básni „Hlava Křtitelova“ (VRCHLICKÝ 1896) s odkazem na obraz českého malíře Beneše Knüpfera. Uvedená báseň se přitom svou kompozicí i pojetím postav odlišuje od obou již představených podob Salome či Herodiady. Sonet zachycuje noc po Herodově hostině, během níž je královskému páru přinesena do ložnice Janova uťatá hlava. Ačkoli z reflektované situace není možné jednoznačně určit, zda Herodiadě dopomohla k dosažení jejího cíle Salome, oproti předchozím zpracováním příběhu o Janově stětí je v básni „Hlava Křtitelova“ již přítomen nejen odkaz k ženské postavě, která funguje jako samostatný emblém vyňatý z původního příběhu, ale poprvé je více zpřítomněn obrys původního příběhu a interakce mezi jeho aktéry, a to při reflexi chování královského páru.

Po umělecké ekfrázi v sonetech z 90. let se Jaroslav Vrchlický k příběhu o stětí Jana Křtitele vrátil na přelomu století v epicko-reflexivních skladbách v rámci cyklu „Zlomky epopoje“ ve sbírce *Bozi a lidé* (1899) a v *Třetí knize básní epických* (1907).

Sbírka *Bozi a lidé* shrnovala epickou tvorbu Jaroslava Vrchlického z let 1891–1899 a stejně jako v ostatních sbírkách z cyklu jsou v ní básně řazeny podle námětů od nejstarších dějin až po Vrchlického současnost. Společným rysem všech básní je střet člověka s bohem, z něhož člověk nikdy nemůže vzejít jako vítěz. Variace tohoto konfliktu je námětem i básně „Předchůdce“, která tematizuje vnitřní nejistotu a váhání Jana Křtitele. V básni je z Janovy perspektivy nahlíženo jeho dosavadní působení a setkávání se s Ježíšem Kristem, kterého poprvé potkal jako malý chlapec. Předmětem Janových úvah jsou především momenty, v nichž nad ním Ježíš vyniká, ale Jan zároveň není schopen jej za to nenávidět a je v životě dál hnán touhou vyrovnat se mu a případně ho i překonat. Svě vlastní nedostatečnosti si je Jan vědom zejména v momentech, v nichž není schopen vyslovit své myšlenky a vzpomíná na to, jak vnímal Ježíše již při setkání v dětství²⁷³:

„Teď pochopil, co v jeho oku čet‘;
to byla **síla**, které postrádal,
to byla **jistota** ve každý boj,
to bylo **vítězství** v tom boji všem
a všecko takou **vlídnou účastí**
a láskou spojené, že trnul nad tím.
Ten stačil k tomu, nikoli však on.“

(VRCHLICKÝ 1899: 183)

Jan se pokouší najít odpověď na své životní váhání v poustevnickém životě. Během pobytu v poušti má vidiny Satana, který mu našeptává otázku, jež si v celé skladbě

²⁷³ Pasáže v ukázce zvýrazněny SŠ.

Jan opakovaně v duchu pokládá: „Proč on a ne ty?“ (VRCHLICKÝ 1899: 186). Jan se tedy vrací z pouště pouze s myšlenkou, že je předchůdcem, ale ničím víc.

Ze zdánlivě bezvýchodné situace pomáhá Janovi Jidáš, před kterým se na břehu řeky Jan Křtitel ukrývá a jehož zaslechne monolog. Jidášův pohled na Ježíše se v mnohém blíží Janovu rozpoložení, v závěrečném momentu se však jejich postoje a nazírání vlastního místa zcela liší:

„Zřejmo, prohrál jsem,
on všady první a já poslední,
já tolik chtěl, on vždy mne předešel,
však **předchůdce mu dělat – nebudu.**
Co dnes se stalo, to mi dostačí.
On všady vítězí a vévodí,
ať mrzáků si láká bědný dav
svým divem, nehne mne, však že moh' ji,
mou Majdalenu hravě obelstít,
že nardy vzácnou vásu vylila
na jeho nohy, kde já žebrák stál,
a nezřen v stínu – to mu neodpustím.
Nač v jeho učenníků vstoup' jsem vlek?
By zdeptal mne? Já mohu, co on též.
Jest větším mne? Proč, jak a co chce tím?
Já totéž mohu, tímtéž plám a vru,
chci jak on nejvyšší, proč platí on?
Co jeho sladkost mému odříkání,
co jeho úsměv ranám mojim jest?
(...)
On, tesařův syn, oč jsem jeho menší?
Ne, nikdy ne, to nikdy nestrpím!“

(VRCHLICKÝ 1899: 190–191)

Pro Jidáše i Jana je tedy společnou touha po dosažení vlastních cílů, v nichž je však předstihuje Ježíš. Po vyslechnutí Jidášova názoru na Ježíše dochází Jan kýžené katarze, protože si uvědomuje, že jako člověk nedokáže Ježíše (boha) překonat a zároveň je jeho morální stanovisko odlišné od Jidášova:

„Teď v jeho duši teprv zaplál den!
Teď viděl zřejmě, jaký rozdíl jest
v té ušlechtilé snaze, v které žil,
a v této vášni! Jak moh', couvnul zpět,
a zašel opět v svoji samotu,
byl silnější. V něm snaha, zloba tam.
I přemýšlel a cítil v duši hloubi,
jak blízko též byl tomu Jidáši,
však chápal jasně, oč teď lepším byl,
ač v jádru v kořenu mu příbuzný
svou celou snahou. Ježíš vítěz přec!“

(VRCHLICKÝ 1899: 192)

Dokladem Janova „rozhřešení“ je závěrečná strofa, která sumarizuje další události v jeho životě. Ve stručnosti je popsáno jeho uvěznění a následná smrt stětím, v jejímž kontextu je zběžně zmíněna i Salome. V komparaci s rozsáhlými úvahovými pasážemi se pak další události v Janově životě jeví jako marginální a znovu je zdůrazněna důležitost jeho poslání. Tomu odpovídá i stručná zmínka o Salome a o okolnostech Janova stětí, když je pouze zmíněno, že Jan umírá, aby „chtíč svůj ukojila Salomé“ (VRCHLICKÝ 1899: 192), čímž Vrchlický navazuje na její

dobově atraktivní reprezentaci jako osudové ženy, zároveň však zdůrazňuje její zanedbatelnou roli v kontextu Janova života a působení.²⁷⁴

Poslední reprezentaci ženské postavy z příběhu o stětí Jana Křtitele představil Jaroslav Vrchlický v *Třetí knize básní epických*, která byla publikována roku 1907. Vrchlický v ní navázal na své dřívější sbírky epických básní, jež publikoval od druhé poloviny 70. let. Jednalo se přitom především o básně, které nebyly zařazeny do výpravného cyklu „Zlomky epeje“ (PEŠAT 1961: 297). Již sbírka *Epické básně* (1876) se vyznačovala pohádkovými a mytologickými náměty, které Vrchlický čerpal z evropských literatur. S odstupem více než třicet let od první sbírky se v *Třetí knize básní epických* odklonil od pohádkového charakteru často milostných básní směrem k vážnějším tématům, která se v mnohém blížila námětům epických skladeb v souběžně vydávaném cyklu „Zlomků epeje“. Do oddílu *Miniatury a pastely* zařadil mezi básně na motivy z antické mytologie, křesťanského starověku a středověku báseň „Herodias“, která tematizuje Herodiadin tanec před Herodem a smrt Jana Křtitele.

První čtyři strofy básně jsou zaměřeny na reflexi Herodiadina tance. Tanečnice je již v úvodu druhé sloky přirovnána ke třtině, jež je zmítána v bouři. Ve stejném duchu je popisována i hudba, která doprovází její tanec, v jehož reflexi mizí statická dekorativnost parnasismu:

„Postava celá třtina
v bouři se chví,
teď klesá, ruce vzpíná,
hned žhnoucí tvář, hned siná,
skok, sílá lví.

²⁷⁴ Podobně jako v případě Herodiady a Salome však není Jan Křtitel ve Vrchlického tvorbě vylíčen pouze v jedné podobě, ale jeho charakteristika se odvíjí od zaměření konkrétní sbírky. Pro srovnání můžeme použít jeho podobu v básni „Vstup“ v chronologicky starší sbírce *Hlasy z pouště* (1890). Je-li pro Jana v „Předchůdci“ příznačné váhání o vlastním poslání, v básni „Vstup“ je Křtitel charakterizován jako klidný a cílevědomý prorok. Předmětem básně pak není psychologizovaná podoba Jana Křtitele, ale jeho role jako symbolického vůdce, který vytrhává společnost ze lhostejnosti. Tomu odpovídá i apel v závěru sonetu, v němž lyrický subjekt aplikuje Janův přístup na soudobou společnost a v intencích agitačního zaměření sbírky jej dává za příklad hodný následování.

Lká loutna, cymbál výská,
až duní síň.“

(VRCHLICKÝ 1907: 62)

Na vstupní popis tance navazuje strofa reflektující zadumané rozpoložení krále, který sedí schoulený na svém trůně. Herodův popis se přitom blíží Huysmansově ekfrázi obrazů Gustava Moreaua v románu *Naruby*, přičemž je v tomto kontextu zdůrazněno vítězství tanečnice nad vladařem. Ve Vrchlického básni je její naznačená dominance nad muži umocněna v závěru tance, který je zakončen vítězným gestem:

„Teď vzpřímila se třtina,
ruch sálem chví,
co ručka její líná
déšť růží hází z klína
v svém vítězství.“

(VRCHLICKÝ 1907: 63)

V momentě, kdy Herodiada dotančí, je jí přinesena uťatá hlava Jana Křtitele, o kterou si v rozporu s běžným schématem příběhu nemusela explicitně požádat. Opět netradičně ji jako první bere do rukou Herodes a ve verších „vjel hrubou rukou s pychem / do černých kštic...“ (VRCHLICKÝ 1907: 63) je vyjádřen jeho souhlas s Janovou smrtí. Báseň je zakončena Herodiadiným osudovým gestem: symbolickým odmítnutím Janovy hlavy, když tanečnice pronáší: „Však ona s hlasným smíchem: / ,Nechci ji víc!““ (VRCHLICKÝ 1907: 63).

Pro báseň je příznačná podoba tanečnice, jejíž jméno není ani jednou zmíněno. Vzhledem k titulu můžeme pouze odvodit, že se jednalo o Herodiadu

tančící před Herodem a ne o její dceru Salome. Jedním z možných výkladů je, že propojením obou postav v tančící Herodiadu a vyzdvižením vášně (či vzteku), se kterým před Herodem tančí, se Vrchlický koncepčně vrátil k podobě, v jaké ji představil již ve skladbě *Twardowski* v polovině 80. let, v níž Herodiada mladému šlechtici popisuje své vítězství jako důsledek raněné hrdosti. Alternativním vysvětlením jména tanečnice ve vztahu k názvu básně je zohlednění starších pramenů, které jsme představili ve vstupních kapitolách, v nichž bylo často pro matku i dceru používáno shodně jméno Herodias.

Jak jsme poukázali při komparaci skladby *Twardowski* a básně ze sbírky *Sonety samotáře*, již od poloviny 80. let sice ve Vrchlického tvorbě nacházíme opakované aktualizace příběhu o stětí Jana Křtitele, podoby jednotlivých postav jsou však zásadně ovlivněny tématem příslušné sbírky a jejím zařazením do konkrétního cyklu. Obecně jsou tak představené podoby postav dokladem Vrchlického snahy zpracovat co nejširší záběr témat, která by podala po vzoru Hugovy *Legendy věků* svědectví o vybraných tématech z dějin a obohatila rozvíjející se českou literaturu. Z představeného nám zároveň vyplývá, že spíše než Vrchlického osobní vztah k zobrazovanému příběhu je v daném období pro tuto látku příznačný vliv formálních vzorů z románských literatur a do podoby postav se rovněž promítá zkušenost se zahraniční literaturou, zprostředkovanou skrze překladatelskou činnost.

Jaromír Borecký: Herodias

Na tvorbu Jaroslava Vrchlického začali na přelomu 70. a 80. let navazovat debutující autoři, kteří se inspirovali v jeho překladatelském i původním díle. K těmto autorům bývá často odkazováno jako k pokračovatelům či „epigonům“ Jaroslava Vrchlického a je pro ně charakteristické, že se sice „nesměle pokoušela o zobrazení jiných skutečností, než tomu bylo u lumírovců, ale jejich přesun k novým látkám byl polovičatý jak v obsahu, tak i ve formě“ (BRABEC 1964: 184). V jejich raných sbírkách byla často prohlubována „pesimistická a melancholická tónina Vrchlického veršů“ (BRABEC 1964: 184), která vycházela z jejich rozervanosti a intimních nálad, nepřinášela však žádné podněty, které by vzbudily

kritický ohlas. Tato básnická generace, vstupující do literatury v druhé polovině 80. let, reagovala na stav dobové společnosti a – jak poukazuje například Bohumil Svozil (SVOZIL 1979), můžeme na její autory odkazovat jako na predekadenty (SVOZIL 1979: 73). Jednalo se pak především o Jaroslava Kvapila, Otakara Auředníčka a Jaromíra Boreckého. Poslední z nich se přitom ve svém raném díle zaměřil mimo jiné i na příběh o stětí Jana Křtitele.

Jaromír Borecký vstoupil do literatury sbírkou *Rosa mystica* roku 1892. Podobně jako v případě Jaroslava Vrchlického měla i na jeho původní tvorbu již od debutové sbírky velký vliv zahraniční literatura, kterou překládal.²⁷⁵ V *Rose mystice* nalezneme její odraz nejen v použitých motivech, které v dekadentním ladění odkazují například k Orientu, ale i formou citátů z autorů, jež patřili do jeho překladatelského portfolia.²⁷⁶ Interpretacním klíčem sbírky je stejnojmenná vstupní báseň, na základě které jsou i v dalších skladbách použity pro charakteristiku žen, podobně jako například u Prerafaelitů, květinové motivy. Boreckého pohled na příběh o stětí Jana Křtitele je představen v básni „Herodias“, v níž je tematizován její tanec před Herodem. Tanečnicí, kterou Borecký pojmenovává jako Herodias, je však ve skutečnosti Salome, jejíž (bezejmenná) matka hraje na sister, do jehož rytmu dívka tančí. Závěrečná strofa básně je zároveň interpretačním klíčem pro proměňující se tanec Salome:

„Jen matka na trůně ví v záště závratí,
s těch nehtů zlacených, jež v sister bijí,
že bude ještě dnes v klín roucha do lilijí
krev usečené hlavy stékati.“

(BORECKÝ 1892: 66)

²⁷⁵ Podobně jako Jaroslav Vrchlický se i Jaromír Borecký věnoval ve velké míře překládání zahraniční literatury, která se následně motivicky odrážela v jeho původní básnické tvorbě. Vedle románských a germánských jazyků překládal i z hebrejštiny a perštiny, mezi jeho překlady nalezneme například díla Honoré de Balzaca, Gabriela d'Annunzia, Alfréda Musseta, Jeana Moréase, Adama Mickiewicze, Stanisława Wyspiańskiego nebo Oscara Wildea.

²⁷⁶ V *Rose mystice* tímto způsobem Borecký uvádí například cyklus Rubíny v staré faconě, a to citátem od Gabriela d'Annunzia „Francesca, o amica, o trepida colomba...“ (BORECKÝ 1892: 31), který předznamenává ladění navazujících básní.

Borecký navazuje charakteristikou Herodiady (matky) na biblickou podobu příběhu, v níž je právě ona původcem přání po smrti zde nejmenovaného Jana Křtitele. Prostředkem pro dosažení pomsty se jí stává tančící dcera, u níž je zdůrazněna její smyslnost. Již ve vstupních verších básně je Salome přirovnána ke květině, a to ke zlomené lilii, čímž je implikována ztráta její nevinnosti, k níž dochází během tance, během něhož se sexuálně probouzí její tělo:

„Do světel pochodní a v hodovníků šum
se Herodias vznáší v polosnění,
se zrakem přivřeným v brv stinném opojení,
jí roucha lem sleť k bílým ramenům.

Jak lilij zlomenou ji zmítá rytmu sten,
v bok šlehá vlas, jež vůně fial sytí,
ze sněhu závoje jak bledá růže svítí
jí tuhý prs, sny fléten roztoužen.

Žas omámených mužů síněmi se zdvih',
dál Herodias pohřbena v své dumy
v harf spilých kadencích, jež gobeliny tlumí,
jak paprsk splývá v měkkých liniích.

Teď hudba vzrůstá v bouř, zní kov a cymbály,
a spona ňader záchvatům se vzpouzí,
ze snění melancholií se tělo vzbouzí,
žár z očí plá, a zvoní krotaly.“

(BORECKÝ 1892: 66)

Proměna rozpoložení tanečnice od polosnění přes roztoužení až po sexuální probuzení jejího těla pod vlivem hudby je u Boreckého podpořena na rozdíl od jeho předchůdce Jaroslava Vrchlického použitím dekadentních výrazů a nálad, jaké nacházíme v 90. letech v poezii Karla Hlaváčka a v raných dílech Jiřího Karáska ze Lvovic. Boreckého pojetí Salome se nad to blíží Huysmanově ekfrázi obrazů Gustava Moreaua, jak je vylíčil v románu *Naruby*: zdůrazněny jsou především podněty, které apelují na smysly a na vytvoření příznačné atmosféry, již určuje hudba, kterou je v tomto případě Salome zmítána.

Postavíme-li vedle sebe básně „Herodias“ Jaromíra Boreckého a poslední představenou podobu Salome Jaroslava Vrchlického ze sbírky *Třetí kniha básní epických*, můžeme v nich najít vedle inspirace zahraničními reprezentacemi jistou podobnost, a to především v gradující reflexi tance Salome před Herodem. Obě skladby navíc pracují s motivem osudové ženy či přesněji s motivem mstící se ženy: v případě Vrchlického v podobě tanečnice, v reprezentaci Boreckého ve spojitosti s matkou, která je původcem hudby, již je Salome zmítána jako její loutka. I nadále je však ve Vrchlického pojetí příznačný příklon spíše k parnasistní poetice spíše než užití symbolů a motivů charakteristických pro symbolistně dekadentní literaturu. Ač je tedy Boreckého báseň zařazena do sbírky o 15 let starší než skladba Vrchlického, nacházíme v ní (stejně jako v celé sbírce) výrazněji zastoupeny symbolistně dekadentní motivy, které ji spíše než s „navazováním“ na tvorbu Jaroslava Vrchlického propojují se symbolistně dekadentní literaturou, která se v českém prostředí začala v 90. letech rozvíjet především v okruhu kolem časopisu *Moderní revue*.

Od křesťanské reprezentace k moderním podobám Salome

Souběžně s reprezentací příběhu o stětí Jana Křtitele u autorů řazených k ručovsko-lumírovské generaci se v poslední třetině 19. století setkáváme s novou vlnou zájmu o tento příběh i v kontextu křesťansky zaměřené literatury. Podobně jako v západní Evropě a ve Spojených státech amerických se přitom do nových

aktualizací příběhu výrazně promítá soudobý stav katolické církve v rodící se moderní společnosti.

Pozice české katolické inteligence byla v 19. století obtížná, na jednu stranu se totiž moderní česká společnost formovala na sekulárních základech, katolictví bylo navíc úzce spjato s vládnoucí dynastií Habsburské monarchie a pozdějšího Rakousko-Uherska. Jak shrnuje Jiří Rak (RAK 2000), v první polovině 19. století prozatím nedocházelo k výraznějším rozporům mezi národním hnutím a církevními kruhy,²⁷⁷ snahy o sblížení vyvrcholily v revolučním roce 1848, kdy se však zároveň objevily první proticírkevní interpretace národních dějin. Z vlasteneckého hlediska byla totiž jako doba největší národní slávy chápána doba husitství, oproti tomu pobělohorská doba, nucená rekatolizace a působení jezuitského řádu byly intepretovány jako období největšího úpadku. V návaznosti na revoluční dění byl ve spolupráci rakouského státu a Apoštolského stolce uzavřen 18. 8. 1855 konkordát, který obnovoval výsadní postavení katolické církve a v mnohých ohledech se vracel před josefínské reformy.²⁷⁸ Základním heslem českých liberálních politiků se v této souvislosti stal boj proti konkordátnímu katolicismu, přičemž tyto nálady přetrvaly především v názorech Mladočechů i poté, co byl konkordát z rakouské strany roku 1870 vypovězen.²⁷⁹ Čeští katolíci zareagovali na situaci poslední třetiny 19. století ústupem a přejetím a osvojením si sekulární struktury české společnosti.²⁸⁰ V závěru 19. století se tak většina duchovní elity hlásila k husitskému odkazu a příslušnost ke katolické církvi byla pouze formální. Nepříliš pozitivně bylo pohlíženo i na umělecké aktivity katolických autorů, jak uvádí Jiří Rak, „jakmile se v katolickém prostředí vynořila skupina, která

²⁷⁷ Vztahy církve a národního hnutí nevedly prozatím v průběhu první poloviny 19. století k otevřené roztržce mezi vlastenci a církví. To bylo dáno především tím, že vlastenecká agitační činnost byla spojena především s nižším klérem, který na svých farnostech šířil českou kulturu. „Ve třicátých a čtyřicátých letech se tak vytvořil ideál českého obrozeneckého duchovního předbřeznové éry“ (RAK 2000: 26), u něhož nebyla na prvním místě hodnocena jeho zbožnost a kněžské povolání, ale osvětová a národní činnost.

²⁷⁸ Mezi přímé důsledky tohoto konkordátu patřil například návrat dohledu církve nad školstvím a manželským právem.

²⁷⁹ Konkordát byl z rakouské strany vypovězen roku 1870 po prvním vatikánském koncilu, a to v souvislosti s vyhlášením dogmatu o papežské neomylnosti.

²⁸⁰ Přijmutí a osvojení si sekulární struktury se promítlo především do organizované činnosti: po vzoru dobové společnosti začaly být zakládány separátní spolky, tisková družstva či stavovské organizace. Církevní aktivity se zaměřily mimo jiné například na dostavbu kostelů v Praze, jedním z nejvýznamnějších počínů byla například dostavba katedrály svatého Víta.

usilovala o kvalitní uměleckou tvorbu a snažila se ve jménu principů současného umění překročit hranice ‚katolického ghetta‘, česká kulturní veřejnost ji ve své většině nepřijala. Nálepka ‚katolický‘ už vyvolávala příliš mnoho negativních konotací“ (RAK 2000: 36).

Do této situace vstupují na přelomu 80. a 90. let 19. století reformní snahy českých katolíků, označované jako česká katolická moderna,²⁸¹ či přesněji jako katolický modernismus inspirovaný západními vzory (HANUŠ 2000: 60). Katolická moderna totiž odpovídala svým složením především nižšímu kléru, který se věnoval pastoraci na vesnicích a neměl prostor pro rozsáhlá teologická studia. Hnutí bylo navíc zaměřeno převážně umělecky a sociálně a neusilovalo o výrazné změny, které by zasáhly římskokatolickou dogmatiku (HANUŠ 2000: 60). Jak rozlišují Martin C. Putna (1998) nebo Pavel Marek (2000), v českém kontextu sledujeme dvě podoby Katolické moderny: první prezentující se jako literární a umělecké hnutí, druhou naopak jako církevně reformní hnutí, jež bylo českou verzí evropského modernismu.²⁸²

Zaměříme-li naši pozornost na literární větev Katolické moderny, její počátky nacházíme již v první polovině 90. let 19. století, a to zejména v kontextu aktivit Karla Dostála Lutinova, Sigismunda Boušky a Xavera Dvořáka. Jedním z prvních manifestačních počinů nově se formující skupiny bylo vydání almanachu *Pod jedním praporem* (1895),²⁸³ na které navázala výše zmíněná trojice o rok později založením časopisu *Nový život* (1896–1907). V nově vzniklém měsíčníku dominovaly ukázky z krásné literatury, prostor byl však věnován i příspěvkům ke kultuře, hudbě, divadlu, soudobé teologii, filozofii či politice.²⁸⁴ V souvislosti s

²⁸¹ Česká katolická moderna se začala formovat v 90. letech 19. století. Ve svých počátcích zastupovala především reformní úsilí katolického kléru, které však nebylo spojeno s konkrétním programem. Až do roku 1902 jsou tak aktivity Katolické moderny relativní a zaměrně volné v programových otázkách, k ustanovení oficiálního (přerovského) programu Katolické moderny došlo až roku 1906. Tento program však akcentuje především zaměření Katolické moderny jako církevně reformního hnutí, teze týkající se literatury a umění byly zahrnuty jako zcela marginální programové otázky.

²⁸² Podrobněji k proudům církevně reformního modernismu v Evropě viz PUTNA 1998.

²⁸³ Almanach *Pod jedním praporem* byl publikován roku 1895 a prezentoval příspěvky téměř pěti desítek katolicky zaměřených autorů, mezi nimiž byli zastoupeni například Vilém Bitnar, Xaver Dvořák, Sigismund Bouška, Jindřich Šimon Baar, Josef Florian, František Holeček či František Leubner.

²⁸⁴ Časopis *Nový život* byl vydáván od roku 1896 za redakce Karla Dostála-Lutinova. Pozornost v něm byla věnována především současné literatuře, vedle ní se však na jeho stránkách objevovaly i příspěvky k výtvarnému umění, divadlu a hudbě, či faktualně zaměřené články na témata o

literárními příspěvky se přitom jednalo vedle původních děl autorů z okruhu Katolické moderny okrajově i o překlady z tvorby zahraničních autorů²⁸⁵, v neposlední řadě potom o příspěvky umělců, kteří ke Katolické moderně nepřináleželi, ale k nimž redaktoři časopisu vzhlíželi a s nimiž chtěli navázat spolupráci. Mezi jinými se jednalo například o Otokara Březinu, Františka Bílka, Felixe Jeneweina či Julia Zeyera, v kontextu jehož příspěvku na pokračování se na stránkách *Nového života* objevilo i jeho pojetí příběhu o stětí Jana Křtitele.

Julius Zeyer patřil k představitelům nejstarší generace, s níž *Nový život* spolupracoval. Do časopisu přispěl Zeyer především románem *Zahrada mariánská*, který vycházel na pokračování v letech 1897–1898. Jedná se tak o jedno z posledních Zeyerových děl, na němž můžeme zároveň poukázat na proměnu jeho subjektivního vztahu ke křesťanství. Zeyerovo „novokřesťanské“²⁸⁶ období je spojeno především s 90. lety 19. století, jak však dokládá jeho korespondence s přáteli a rodinou, hledání osobní víry tematizoval již od závěru 80. let. V dopise své příbuzné Karle Heinrichové již roku 1887 sumarizuje své postoje při hledání vlastní víry:

„Ptáš se mě ve svém milém psaní, jestli věřím a nejsem-li neznabohem. Na to není tak snadno odpovědět: práhnu po Bohu, mám po něm nesmírnou touhu, mám momenty, kde na něj volám, k němu křičím – ale necítím jeho blízkost. Ztratil jsem svou dětskou víru jako většina lidí a nedovedu ji ničím nahradit. Netoužím, by se mi vrátila, neboť byla právě dětská.

soudobé teologii, církevních dějinách, filozofii či politice. Vedle původní české tvorby přinášel časopis i příspěvky v překladu, a to především ve výběru z modernistických západoevropských umělců. Časopis byl vydáván až do roku 1907, kdy byla jeho činnost ukončena po vydání encykliky *Pascendi dominici gregis* papeže Pia X., která byla zaměřena proti modernismu.

²⁸⁵ Ze zahraničních autorů byli v periodiku zastoupeny například příspěvky z tvorby Maurice Maeterlinka, Gabriela d'Annunzio, Léona Bloye či Ernesta Hello.

²⁸⁶ Tereza Riedlbauchová rozlišuje na příkladu Zeyerova vztahu k francouzské kultuře tři období jeho tvorby: okultistické období 70. let, gotizující období v 80. letech a novokřesťanské období od 90. let 19. století. Z hlediska témat a způsobu zpracování dále sumarizuje, že „texty prvního okultistického období se vyznačují obsáhlostí a výpravností. Lze je srovnávat s díly francouzského parnasismu, jehož někteří představitelé našli zálibu v obsáhlých románech s fantastickou zápletkou. Druhé gotizující období je přechodné a dominují v něm adaptace a ztvárnění středověkých látek a ve třetím novokřesťanském se Zeyer uchyluje k drobným útvarům typickým pro symbolisticko-dekadentní generaci“ (RIEDLBAUCHOVÁ 2010: 81).

Pravá cesta k němu najde se snad jen velkými boji, a já je bojuji. Zatím cítím jen to jedno: jak jsem nehodným, a celé moje náboženství koncentruje se ve výkřiku z hloubky duše: „Miserere mei, Domine!““

(ZEYER 1924: 70–71)

Podobným způsobem komentuje své rozpoložení i v době velikonočních svátků o rok později v dopise svému příteli Josefu Václavu Sládkovi, v němž navíc dodává: „Duše moje je sterilní. Marně volám z té propasti svého zavržení“ (SLÁDEK-KVAPIL-ZEYER 1957: 140). Jak vyzvedává Stanislav Batůšek, Zeyerův „duševní a názorový obrat započal kolem roku 1889 a v polovině let devadesátých se Zeyer definitivně přiklonil ke katolické víře, z počátku jen citem estetickým, milujícím vše krásné a vznešené, později však celým srdcem“ (BATŮŠEK 1997: 23). Výraznou inspirací se pro Julia Zeyera staly především mariánské legendy, jejichž vliv můžeme sledovat již od počátku 90. let, nejmórazněji potom právě v *Zahradě mariánské*.²⁸⁷

Zeyer se myšlenkou nad možným zpracováním událostí v životě Ježíše Krista, které by zahrnovaly i další náměty z mariánských legend, zabýval již od roku 1895, a to v souvislosti s plánovaným projektem pašijových her, jež měly být uvedeny ve Vodňanech. K realizaci tohoto záměru však vzhledem k Zeyerově nemoci a nepříznivým finančním podmínkám nakonec nedošlo. Na *Zahradě mariánské* začal Zeyer pracovat na jaře roku 1897. Jak dokládá především jeho korespondence se sochařem Františkem Bílkem²⁸⁸ a s Marií Kalašovou, za inspirační zdroje sloužily Zeyerovi vedle mariánských legend a apokryfních textů

²⁸⁷ Vedle *Zahrady mariánské* můžeme vliv mariánských legend sledovat v povídkovém souboru *Tři legendy o křížifixu* (1892), dramatu *Příchod ženicha* (1896), novele *Kristina zázračná* (1898) nebo ve skladbě *Troje paměti Víta Choráze* (1899). Podrobněji viz například KREJČÍ 1901.

²⁸⁸ Korespondence Julia Zeyera s Františkem Bílkem pojednává i o genezi ilustrace, kterou měl Bílek na žádost Karla Dostála-Lutinova doprovodit *Zahradu mariánskou* v *Novém životě*. V dopise ze začátku června roku 1897 svou ilustraci Bílek komentuje: „Je to ilustrace příliš skrovná; jednoduchostí svou až mnohemu bude protivnou. Chci tím čistě křesťansky vyjádřit duši, a tím se stává, že ilustrace ta může být dobrá, ale velmi málo vlnadná. Snad při budoucí ilustraci Bůh dá, že budu vděčnější“ (ZEYER 1948: 80). Jak Bílek správně předvídal, přijetí ilustrace se neobešlo bez komplikací, na něž sice v pozdější korespondenci odkazuje, ale dále kauzu nerozvádí.

sný a vidiny Kateřiny Emmerichové a další knihy z jeho soukromé knihovny, které se podobným tématem zabývaly.²⁸⁹ Vedle komentářů pramenů nalezneme v korespondenci s přáteli i Zeyerovu sebereflexi z období, kdy na *Zahradě mariánské* pracoval, které nám v komparaci s hledáním vlastní víry z konce 80. let dokládají proměnu Zeyerova postoje a nalezení osobního vztahu nejen k aktualizované látce, ale obecně jsou dokladem i jeho nalezení víry. Toho jsou důkazem především dopisy s Marií Kalašovou a Zdenkou Braunerovou ze srpna roku 1897, v nichž zdůrazňuje význam *Zahrady mariánské* pro svůj vnitřní život.²⁹⁰

Vedle Zeyerova subjektivního vztahu ke křesťanské víře je druhým zásadním klíčem k interpretaci *Zahrady mariánské* jeho pojetí ženských postav. Jak vyzvedává F. V. Krejčí (1901) či Robert B. Pynsent (1973), pro Zeyerovu tvorbu je obecně příznačné, že nositelkami děje jsou převážně ženské postavy, které nabývají pouze dvojí podoby: jedná se buď o osudové ženy, které ničí či vlastní vášní zapříčiňují pád mužských postav, oproti nim na druhé straně stojí inteligentní, krásné a zbožné ženy, které reprezentují lásku a plní roli záchránkyň či těch, jež přivádějí ostatní k Bohu. Na pozadí tohoto rozlišení můžeme charakterizovat i postavy v *Zahradě mariánské*.

Jak název napovídá, hlavní pozornost je věnována životu a smrti Panny Marie. Román začíná líčením smrti její babičky a provdáním Mariiny matky, končí pak nanebevzetím Panny Marie a rámcovou modlitbou. Jak upozornil Miloš Marten, *Zahrada mariánská* se od dalších Zeyerových děl liší mimo jiné tím, že jí „úplně chybí vnitřní dramatický moment a celá skladba se rozlučuje v tok obrazů, izolujících řadu episod jako scény z písma na okrajích nejstarších fresek“ (MARTEN

²⁸⁹ Jak uvádí například Jan Voborník (VOBORNÍK 1936), vedle mariánských legend, apokryfních textů a dalších pramenů, které jsme již jmenovali, se Zeyer inspiroval v řadě děl, jež měl zařazena ve své soukromé knihovně. Jednalo se mezi jinými například o prameny *Liber de ortu Beatae Mariae*, *Historia mortis scti Josephi*, *De transitu B. M. Virginis* či *Transitus B. Mariae*, či o prameny k Ježíšovu dětství - *Evangelium infantiae* a knihy Charlese Grandmougina *L'Enfant Jesus* či Ludwiga Bowitsche *Mariensagen* (VOBORNÍK 1936: 255).

²⁹⁰ V dopisech oběma přítelkyním Zeyer komentuje *Zahradu mariánskou* v době, kdy odeslal její část do redakce *Nového života*. Stranou přitom nechává její literární význam a zdůrazňuje zejména v dopise Marii Kalašové pocity, které v něm práce na románu vyvolávaly: „(...) teprve včera poslal jsem celý rukopis *Zahrady mariánské* na Moravu. Jak to vše dopadlo, nevím, ale vím, že ta práce má velký pro mě význam, jako pro člověka, o stránce literární nebo umělecké nemluví. Krásné jsem prožil chvíle v meditaci o tom, co píšu a obzvláště jeden večer, když zapadalo slunce a já byl v polích sám a přemýšlel o tom všem, co bylo předmětem té práce, cítil jsem se ku podivu šťasten. Duše se mi nějak otevírala dokořán. Nemohu Vám to určitěji naznačit“ (ZEYER-KALAŠOVÁ-KALAŠOVÁ-ZIKMUND 1949: 195).

1910: 23–24). Jednou z těchto episod je i zvěst o smrti Jana Křtitele. Příběh o prorokově stětí je uveden Křtitelovým zajetím a ponížením Herodiady, která se mu přichází vysmívat. Tato část je důležitým interpretačním klíčem pro charakteristiku jednotlivých postav příběhu; Jan Křtitel totiž Herodiadu vyzývá: „Bud' kající, skloň hlavu v pokoře a Bůh ti promine tvou nízkost, krvesmilná cizoložnice! Bij v prsa se a Bůh se ustrne! Soud jeho blízký jest! Bud' kající!“ (ZEYER 1914: 116). Herodiada však tuto možnost odmítá a žádá Heroda, aby nechal Křtitele zabít. V kontextu Křtitelova uvěznění a Herodiadiny přímé žádosti Zeyer vyzvedává Herodovo submisivní postavení a strach, které jsou motivací jeho činů. Patrný je tento tetrarchův přístup po uvěznění Jana Křtitele, když je vyzvednuto, že „prolévati jeho krve se posud obával a tajně třásl se před karatelem svým“ (ZEYER 1914: 116), obavy z reakce jeho okolí jsou zdůrazněny i po Salomeině tanci, kdy se bojí porušit vlastní přísahu: „Král lekl se a bázni třásl se, však vázala jej hříšná přísaha“ (ZEYER 1914: 117). Do protikladu k Herodovi, který je zatížený hříchem, je postaven Jan Křtitel, jehož charakteristika odpovídá biblickému výkladu: svatý muž, který káže proti hříšnému jednání a jehož dominantní postavení je přirovnáváno k „vichru na poušti“ (ZEYER 1914: 115). Jeho charakteristika je tak výrazně zjednodušena a v epizodickém příběhu nedochází k další psychologizaci. Obecně tak obě mužské postavy odpovídají častému Zeyerovu postupu, který spočívá ve vystavění charakteristiky kolem jedné dominantní vlastnosti na úkor rozsáhlejší psychologizace postavy.²⁹¹ Odlišně je přístupováno v líčení příběhu k ženským postavám, Herodiadě a Salomé, které jsou sice představeny v souladu s výše uvedenou dichotomií typů Zeyerových ženských postav, jsou však zároveň

²⁹¹ Na způsob, jakým Zeyer vytváří a charakterizuje ženské a mužské postavy, poukázal vedle Roberta B. Pynsenta například Martin Schacherl (SCHACHERL 2013). Vyzvedává přitom, že „Zeyerovi hrdinové postrádají v představovaném fikčním světě jistoty pro realizování své individuální vůle, postrádají naději pro optimistickou recepci své příběhové budoucnosti, a konečně postrádají i subjektivně přijatelný systém, pro harmonizaci svého individuálního osudu s osudem nadindividuálním. Básnickovy jednotlivé postavy jsou přitom ve své charakteristice plošně absolutizovány a určitým způsobem vždy izolovány od svého prostředí“ (SCHACHERL 2013: 127). K tomuto přístupu k postavám se přidává i proměna jejich genderových rolí, přičemž jsou pro mužské postavy často příznačné charakterové vlastnosti spojovány tradičně s postavami ženskými (např. nerozhodnost v jednání, pasivnost absence energie při prosazování své individuální vůle apod.). Pomyslným doplněním charakteristiky mužským postav můžeme chápat i, jak zdůrazňuje Drahomíra Vlašínová, způsob vystavění této charakteristiky kolem jedné vlastnosti, která je „zachycená se vši monumentálností ve strnulém gestu“ (VLAŠÍNOVÁ 2009: 199), čímž dochází zjednodušení charakteristiky příslušných postav.

nositelkami děje a iniciátorkami Křtiteleova stětí. V příběhu je výraznější postavou Herodias, která vystupuje v podobě Zeyerovy *femme fatale*. Herodias je charakterizována negativními vlastnostmi, a to především záští a vášní, jak je shrnuto ve scéně, v níž v ponížení utíká před kritikou Jana Křtitele: „Tu prchala Herodias jak štvaná, šíleně, ale kajícnost jí byla daleka a snila o pomstě jen krvavé“ (ZEYER 1914: 116). Do protikladu k Herodiadě můžeme postavit Salomé, pro niž je naopak charakteristické její pokání za způsobenou smrt Jana Křtitele. Po Herodově hostině a Janově stětí utíkají hodovníci ze síně, do níž byla přinesena jeho uťatá hlava, jediný, kdo v prázdném prostoru zůstává, je Salomé, přičemž je vyzvednuta její reakce na celou událost: „(...) v pustém prostoru jen tanečnice stála, Salomé, a velkým pláčem plakala“ (ZEYER 1914: 117). Salomeina kajícnost, skrze kterou může být dřívějšími slovy Jana Křtitele hříšník vykoupen ze svých hříchů, odkazuje k druhému typu ze Zeyerových ženských postav, pro niž bývá příznačná zbožnost či vlastnosti kontrastní k destruktivní vášni. Jak je charakteristické i pro další části *Zahrady mariánské*, Zeyer používá při líčení vybraných ženských postav secesní dekorativní jazyk. To je v případě epizody o stětí Jana Křtitele patrné při popisu Salomeina tance před Herodem, u něhož je důraz kladen především na jeho smyslovou působnost, kterou v návaznosti na něj vyzvedává i Herodes:

„(...) tu vešla dcera Herodiadina, Salomé, oděna v bleskot zlatohlavu, zářící opály a smaragdy, svítící velkou mladou krásou svou a tančila před králem kouzelně, až sveden vábným jejím pohybem a luzným zjevem jejím smyslným jí pravil nadšeně: Ty tak jsi zmocnila se smyslů mých, že žádati smíš dar, věru, největší za odměnu svou na mně!“

(ZEYER 1914: 116–117)

V epizodě o stětí Jana Křtitele tedy Zeyer vychází z tradičního biblického výkladu příběhu, v němž je hlavní vina za prorokovu smrt prisuzována královskému páru.

Oproti biblickému výkladu příběhu však vidí rozhodující vinu v činech Herodiady, která z pozice vášní zmítané osudové ženy ovlivňuje submisivního a strachem ovládaného Heroda i následně se kající Salomé.

Propojení motivu hledání viníka Janovy smrti a kajícího se objevuje i u dalších autorů, kteří se na přelomu 19. a 20. století zaměřili na aktualizaci příběhu z křesťanské perspektivy. Řada z nich přitom přináležela k širšímu okruhu Katolické moderny. Přebásnění příběhu o stětí nalezneme v této podobě například u římskokatolického kněze Františka Leubnera, jehož tvorba směřovala k „vytvoření epopoje duchovních dějin lidstva, která by byla obdobou i katolickou alternativou k jiným podobným, svrchovaně romantickým projektům – ‚legendě věků‘ Victora Huga, ‚zlomkům epopoje‘ Vrchlického i ‚obnoveným obrazům‘ Zeyerovým“ (PUTNA 1998: 332). Ze zamýšlené pentalogie *Mlhy* byla knižně vydána pouze sbírka *K západu* (1911), zbylé básně z cyklu byly publikovány pouze časopisecky. V uvedené sbírce se s odkazy na příběh o stětí Jana Křtitele setkáváme pouze okrajově, a to v básni *Pěsti*, v níž je madame de Pompadour přirovnána mimo jiné i k biblické Herodiadě (LEUBNER 1911: 328). V kontextu křesťanského pohledu na příběh o stětí Jana Křtitele nalezneme jeho rozsáhlejší tematizaci v chronologicky starší sbírce *Na okrajích kancionálu života* (1897), v níž je do cyklu *Kristus a ženy* zařazena i báseň kritizující nemorální chování Herodiady. Sonet je uveden jednoslokovou sumarizací událostí, kterou zakončuje promluva Ježíše Krista, v níž „přísně, ze slov hněv mu žehá“ (LEUBNER 1897: 109) odsuzuje Herodiadu a její chování:

„Buď kleta žena, jež je chlípnu psicí,
co za hříchem až v cizí dvory běhá,
jež vstává ke kvasu a k smilství lehá,
jíž cizí mateřství je čistá něha!

Buď kleta matka, která tělem dcery
na odív kupčíc, chtíčů svých zisk trží, -
stát bude v stáří lásky bez opěry.“

(LEUBNER 1897: 109)

Jak je patrné z uvedené ukázky, Leubner navazuje v kritice Herodiady a jejího nemorálního chování na starší křesťanskou literaturu, která příběh spojuje s kritikou cizoložství a nefunkčního mateřství. Zároveň je však patrné, že jediným viníkem Křtiteleovy smrti je Herodias, jejíž příběh je navíc v závěrečném trojverší zobecněn do morální kritiky osudových žen jako takových a je tedy dobově přenositelným ponaučením: „Dav mužů slepý, spílé hlavy mělké, / v žen kouzlu hýří nad záhuby strží, / když ničí žena předvoj doby velké“ (LEUBNER 1897: 109). Role Salome je podle biblického vzoru pouze marginální a tanečnice představuje spíše prostředek, skrze nějž Herodias dosahuje svých cílů.

Rozdílný přístup k otázce, koho bychom měli chápat jako viníka Janovy smrti, nalezneme u Jana Evangelisty Nečase, který příběh tematizoval v závěru 80. let 19. století ve sbírce *Biblické příběhy a legendy ze zemí východních* (1888). Podobně jako Leubner o dekádu později se i Nečas zaměřuje primárně na morální aspekt příběhu, který ve sbírce zasazuje mezi pojednání o životě a smrti dalších biblických postav. Při tematizaci příběhu o stětí Jana Křtitele Nečas nejprve shrnuje události na Herodově hostině – dívka jménem Herodias zatančí, získá Herodův příslib, poradí se s matkou a uvězněný Křtitel je stát, protože se Herodes obává porušit svůj slib daný před hosty na hostině. Od podobných křesťanských aktualizací odlišuje Nečasovu báseň závěrečné šestiverší, graficky oddělené od vstupní části básně, v němž Nečas explicitně otevírá otázku, kdo z trojice aktérů (Herodes, tanečnice, matka) nesl vinu za prorokovu smrt:

„Kdo měl na tom vinu větší?

Snad svou řečí

dívka mladá,

či zlá rada,

nebo král, jenž na popravu

za tanec dal lidskou hlavu?“

(NEČAS 1888: 15)

Postavíme-li tedy vedle sebe Nečasův a Leubnerův pohled na příběh o stětí Jana Křtitele, můžeme poukázat vedle návaznosti na křesťanský výklad příběhu i na odlišné vnímání ženských postav: zatímco Nečasova Herodias je po biblickém vzoru částečným viníkem Janovy smrti, Leubnerův pohled inklinuje k dobově atraktivní démonizaci a osudovému pojetí ženy, jež se plně rozvinula v souběžné symbolistně dekadentní literatuře.

Vedle představených ukázek křesťanské reprezentace Salome nalezneme podobný přístup i u dalších autorů na počátku 20. století. Na rozdíl od Zeyera, Leubnera a Nečase se však většinou jedná o užití aluzí na příběh o stětí Jana Křtitele, v nichž je vyzvednuta Salomeina podoba jako tanečnice (např. v básni Xavera Dvořáka „Zlaté Praze“ z roku 1931), či je příběh aktualizován a parodizován za užití jazykové komiky (např. v pojetí Františka Odvalila²⁹²).

Obecně tedy můžeme v souvislosti s křesťanskou reprezentací Salome vyzvednout především návaznost na starší kazatelské texty a legendy, do nichž začínají pronikat prvky moderních uměleckých směrů a jejichž cílem je umělecké zpracování příběhu na úkor jejich původní úlohy jako morálního exempla. U uvedených textů, především u básní Jana Evangelisty Nečase a Františka Leubnera, však i nadále převažuje křesťanská perspektiva spojená s morální kritikou.

Tradiční podobu příběhu o stětí Jana Křtitele nalezneme vedle děl uvedených autorů taktéž v tvorbě Františka Sekaniny či Adolfa Heyduka, pro jejichž aktualizace příběhu o stětí Jana Křtitele je příznačné, že zastupují reprezentace, které stojí na pomezí křesťanského obrazu a moderního přístupu k námi sledovanému příběhu, v němž pod vlivem individuálního prokreslení postav

²⁹² František Odvalil aktualizuje v básni „Salome“ (1920) příběh o stětí Jana Křtitele s důrazem na jazykovou komiku a za užití českých pohádkových stereotypů (na Jana Křtitele je odkazováno jako na českého Honzu) a nářečních prvků. Tento způsob parodizace představuje protipól parodizace příběhu například od Julese Laforguea, jehož Salome je obsahovou parodií na Flaubertovu povídku „Herodias“.

postupně dochází k odklonu od tradičního biblického schématu. Jedním ze základních rysů, která tuto skupinu děl sblížuje, je časté spojování příběhu o stětí Jana Křtitele a jeho postav s motivy lásky, uvědomění si vlastní viny a návazné kajícínosti.

Příběh o stětí Jana Křtitele v pojetí Františka Sekaniny představuje souběžně s aktualizacemi příběhu od Karla Hlaváčka či Jiřího Karáska ze Lvovic, které představíme v další podkapitole, jeden z prvních inovativních pohledů na vyprávěný příběh, tedy takový způsob aktualizace, který v českém kontextu přímo nekopíruje západoevropské vzory či nenavazuje na tradiční biblické schéma s vyzvednutím morální problematiky. V debutové sbírce *Za nocí chmurných i světlých* (1896) představil Sekanina příběh o stětí Jana Křtitele v básni „Herodias“ z roku 1895. Báseň je součástí cyklu *Stíny dalekých večerů* a podobně jako další básně prezentuje neobvyklý pohled na aktualizované příběhy, a to s vyzvednutím subjektivní charakteristiky zobrazovaných postav. Jak odkazuje Sekanina již v komentáři k předmluvě nakladatele Františka Stacha a v dedikaci sbírky, významným vzorem pro jeho rané práce (datované především do let 1894 až 1895) byl Jaroslav Vrchlický a jeho tvorba. Stopu tohoto vlivu můžeme rozpoznat i v básni „Herodias“, věnované Františku Soldánovi.

Sekaninova aktualizace příběhu je uvedena rámcovou scénou, v níž Herodias vzpomíná na svou předešlou noc s Herodem, během níž požádala krále o hlavu Jana Křtitele. Zvláštní pozornost je v tomto kontextu věnována především reflexi Herodiadina rozpoložení, které předznamenává její následující reakce: „Cos divného jí proletnulo myslí. / (...) / Dnes prvně stín ten duší se jí mihnul, / stín čehosi, co nepoznala ještě / a co jí lehce pozachvělo ňádrem“ (SEKANINA 1896: 18). Podobně je pozornost zaměřena i na vykreslení krále Heroda, u něhož je však během noční scény vyzvednuta jeho únava a první příznaky stáří: „Měl tak bledé skráně / a v jeho černém vlnícím se vlasu / našla první, jenž se zachvěl stříbrem. / Byl bled ten král a jeho hrud' se třásla, / že sklesla hlava, na niž břímě státu / svezlo se kvádrem“ (SEKANINA 1896: 18–19). V reakci na Herodiadinu žádost Herodes odchází z ložnice, do které se ráno vrací s uťatou hlavou Jana Křtitele a se slovy: „Zde dar můj, vezmi! Láska zmohla muže, / však nemohl muž překonati

lásku“ (SEKANINA 1896: 20). Herodovo naplnění Herodiadina přání ji staví do pozice dominantní osudové ženy, které však v konfrontaci s mrtvými očima proroka není dovoleno vychutnat si pocit vítězství a končí její porážkou a uvědoměním si vlastních činů:

„A Herodias, pohlednula v hlavu,
v to velké Světce otevřené oko,
jež hledělo tak příšerně a smutně –
a četla v něm ta přesvědčivá slova,
ta plná síly, jež k ní mluvil, živ jsa,
a byla náhle přemožena děsem.
I zalkala jak jaru zvyklé ptáče,
prvního posla Jeseně když shledlo,
a zabořila hlavu do podušek.

To první pláč byl, kterým zaplakala,
zlomena silou mrtvých očí Světce.“

(SEKANINA 1896: 20)

Sekaninova aktualizace příběhu o stětí Jana Křtitele je tedy zakončena zdůrazněním Herodiadiny lítosti z vlastního činu, respektive uvědoměním si vlastní viny a správnosti Janovy kritiky. Obě mužské postavy, submisivní Herodes a morálně silný Jan Křtitel, jsou navíc charakterizovány opozitními příznaky: je-li Herodes slabý, bledý, stárnoucí, slova Jana Křtitele jsou přesvědčivá, plná síly a nakonec naplňují Herodiadinu předtuchu *něčeho, co ještě nepoznala* (tedy pláče, potažmo lítosti vyvolané konfrontací s pravdou). Význam Sekaninovy aktualizace příběhu (a jeho přechodná role mezi pojetím křesťanského obrazu Salome / Herodiady a její pozdější podobou na přelomu století) je však více než v charakteristice postav umocněna strukturou příběhu, v němž mizí klasické schéma tance před Herodem a stětí Jana Křtitele na pozadí nezrušitelného slibu.

V uvedeném pojetí chybí prakticky všechny scény biblického schématu: v příběhu se nejenom neobjevuje Salome, chybí i ikonický tanec, moment vyslovení nezrušitelného slibu a Herodovy narozeninové oslavy. Sekaninova báseň tedy představuje významný spojující článek staršího parnasistního pojetí příběhu v různých obměnách (spojeného především s Jaroslavem Vrchlickým), zároveň přináší inovativní pojetí příběhu, které je charakteristické pro nastupující okruh autorů 90. let, soustředěný především v okruhu Moderní revue, přesto však dosud neakcentující dekadentní motivy a vyzdvihující hodnoty spojené s křesťanským obrazem Salome (a to především motiv lítosti a uvědomění si vlastní viny, nerozlučně spojené s postavou Herodiady).

Obraz Herodiady konfrontované s vlastním činem a jeho důsledky, měnící se v obraz kající se ženy, nalezneme i v díle Adolfa Heyduka. Na rozdíl od debutujícího Františka Sekaniny zastupoval Heyduk na přelomu 19. a 20. století jeden z nejstarších dosud aktivních okruhů autorů, a to Májovce, kteří vystoupili na počátku druhé poloviny 19. století. V Heydukově tvorbě dominovala především lyrická poezie, podobně jako u Elišky Krásnohorské spjatá především s národní tematikou, případně s vyzvednutím slovenského romantického prostředí. Příběh o stětí Jana Křtitele byl tematizován v rámci Heydukovy epické tvorby, která byla sice v jeho díle zastoupena výrazně méně než tvorba lyrická, přesto však byla jeho významnou součástí. Osudy Jana Křtitele a Herodiady jsou zahrnuty ve sbírce *Biblické zvěsti*, která byla publikována roku 1902. Spolu s jeho dalšími epickými sbírkami²⁹³ představovala Heydukovo pojetí dějin, inspirované Hugovým cyklem *Legenda věků*, ke kterému Heyduka přivedl jeho celoživotní přítel Jan Neruda. Příběh o stětí Jana Křtitele je ve sbírce zastoupen dvěma básněmi, „Herodiána“ a „Kajicnice“, které pojednávají nejprve o kontextu smrti Jana Křtitele, v případě druhé básně poté o způsobu, jakým se Herodias vyrovnává se svým činem. Obě básně se odlišují i vyprávěcí situací – zatímco v první z nich je lyrickým subjektem

²⁹³ Heydukova epická tvorba byla publikována vedle *Biblických zvěstí* i ve sbírkách *Bohatýři* (1894), *V zášeru minulosti* (1900), *Východ a Západ* (1906), *Škůdci a dobrodruzi* (1908) či *Oběti přesvědčení* (1920). Převažující část básní přitom tematizuje národní otázku na pozadí českých dějin, a to pod vlivem inspirace Hugovy *Legendy věků*. Podobně jako například Jaroslav Vrchlický přistupuje i Heyduk k námětům z českých dějin vždy z odlišné perspektivy a ve vybraných sbírkách doplňuje české náměty i podobnými příběhy ze světové historie, a to především ve sbírkách *Východ a Západ* či *Škůdci a dobrodruzi*.

muž, který je fascinován blíže nepojmenovanou ženou (jíž je podle názvu básně Herodias), jež ho upoutává a svádí svým pohledem a následně tancem, v „Kajicnici“ je objektivně líčena scéna, v níž je před Heroda předveden Ježíš Kristus a Herodias vystupuje v roli svědka, který má potvrdit, že se nejedná o Jana Křtitele. Básně jsou vzájemně propojeny promluvou dvořana Chuse, který odkazuje při předvedení Ježíše i na okolnosti Janovy smrti: „Ti jedni Eliášem být ho praví, / a druzí dí, že onen je to Jan, / jež zbaviti jsi kázal pyšné hlavy, / než ona vkročila v tvůj hrdý stan, / jíž k vůli popravil's jej vášně chvatem / a nesla si ji na talíři zlatém!“ (HEYDUK 1902: 90). Tato sumarizace tedy potvrzuje, že nejenže byla gradující žádostivost mužského subjektu v básni „Herodiána“ díky daru uspokojena, ale činí z Herodiady jediného svědka, který může potvrdit, že se v případě předevedého muže nejedná o mrtvého Křtitele. Herodes za tímto účelem předvolává Herodiadu a ta ve své promluvě srovnává Jana a Ježíše, navíc je při pohledu do Kristových očí konfrontována s vlastními činy:

„Ne, nezřím v tomto postat' Křtitelovu,
Jan byl jak mrak, ten zde jest jako zář,
jež z hvězdnatého nebe dolů shlíží –
jak samo slunce jest, když k nám se blíží!

Ten větší všech je, na trůnech kdo sedí,
víc než byl Jan; mé srdce jímá strach,
v mé duše hloubku vyčítavě hledí
a milostivě přec. Stop jeho prach
já zlíbat nejsem hodna jemu k děku,
zář očí těch mi lékem je všech léků.

Ten větší jest než Jan, jít nech ho v míru,
kdo milují jej, těm je v náruč vrať,
a mne nech jíti s ním, mé duši k smíru,
neb jako Jana o hlavu mě zkrat',

a za divoké vášně hříchy klaté
kaž jemu dáti na míse ji zlaté.“

(HEYDUK 1902: 92–93)

Strach, který v Herodiadě vyvolává pohled do Ježíšových očí, se podobá reakci Sekaninovy postavy, která tváří v tvář utaté hlavě prozře a uvědomí si pravost Janovy kritiky. Heydukova Herodias jde ještě o krok dále a nabízí k odčinění hříchu vlastní hlavu. Ježíš její oběť odmítá a vyzývá ji k pokání, skrze které může odčinit své hříchy a posléze jí dovolí, aby se připojila k zástupu jeho následovníků. Podobně jako v dalších básních sbírky tedy Heyduk vytváří prostor pro dovršení Herodiadina příběhu, což však zároveň předpokládá výraznou invenci (či doplnění) příběhu o stětí Jana Křtitele: podobně jako Sekanina spojuje motivy charakteristické pro křesťanský obraz Salome (Herodiady) s novým pojetím příběhu, čímž vytváří jednu z nových reprezentací jeho ženských postav, která vykračuje nad rámec biblických událostí.

V odlišné podobě je Herodias reprezentována v druhé z Heydukových básní, v „Herodiáně“. Tato báseň dějově předchází již představené „Kajicnici“ a zachycuje kontext stětí Jana Křtitele. Tématem básně je subjektivní zповěď Heroda, jenž touží po tančící ženě, v níž můžeme ve vztahu k názvu básně rozeznat Herodiadu. Mužský subjekt v básni reflektuje své rozpoložení vyvolané sledováním Herodiady, které přechází od uhranutí až po šílenství, z něhož vidí jediné východisko: jeho touha po tanečnici může být ukojena pouze za podmínky, že splní její přání. Hlavním spouštěčem Herodovy sebereflexe je pohled Herodiadiných očí, které v něm spolu s tancem vyvolávají stupňující se touhu po tanečnici:

Tvých očí lesk tak srdce jal,
jak kdyby meč mi v ňadra řal,
ba jakoby mi srubnul hlavu;
(...)
Tvých očí žár tak v hrud' mi pad',

jak blesku okřídlený had,
jak divý oheň, vše jenž ničí,
já cítím, kterak v žilách mých
plá ve všech krve krůpějích
a mozek zžehá mi a syčí.“

(HEYDUK 1902: 88)

Uvedené verše taktéž předznamenávají osud muže, po jehož hlavě tanečnice touží. O naplnění jejího přání svědčí závěrečné dvojverší, v němž se proměňuje i vyprávěcí subjekt, kterým přestává být Herodes, a je konstatováno, že „hlavu prorokovu kat / v síň nesl na talíři zlatém“ (HEYDUK 1902: 89), a tedy předznamenává splnění i Herodova přání, na něž je odkazováno v úvodu básně „Kajicnice“. V „Herodiáně“ je navíc díky odlišnému subjektu, který reflektuje tanečnici, dán prostor pro posun od původního křesťanského pojetí příběhu, a to o poznání více, než tomu bylo v navazující básni „Kajicnice“. Z obdobné perspektivy aktualizuje příběh o stětí Jana Křtitele i Lila B. Nováková ve své debutové sbírce *Cestou* (1910). V básni „Salome“ z cyklu *Improvisace* líčí Herodovu stupňující se touhu po Salome, která před ním tančí. Stejně jako v předešlé básni je i u Novákové stěžejním motivem pohled tanečnice, který postupně upoutává Herodovu pozornost. Tetrarchovu zájmu a proměně zaměření jeho pozornosti odpovídá rozložení básně: v úvodní části je Herodova pozornost upnuta k Salomeinu tanci a dívka je přirovnávána k exotické květině:

„Salome krásná, a tvoří květ orchideje,
Tak bizarní svým tvarem i svojí vůní.
Zatanči mi, květe tropů!“

(NOVÁKOVÁ 1910: 63)

Motiv exotické a neobvyklé květiny je doprovázen i dalšími motivy, které rozvádějí (podobně jako tomu bylo například ve Wildeově hře) jednotlivé části dívčina těla: tematizovány jsou postupně její ruce, nohy, tělo, ňadra, rty a na závěr oči, jejichž pohled strhne Herodovu pozornost. Na rozdíl od Wildova pojetí však dosud nedochází k jejich dekadentní reprezentaci. Zatímco Salomeino tělo je předmětem Herodovy touhy, Salomein pohled odkrývá touhu tanečnice a Herodes se snaží rozklíčovat, k čemu či ke komu ji upíná²⁹⁴:

„Co vidíš, Salome krásná?

Oči tvoje hledají kdesi v dálce přízrak,
jejich pohled je nadpřirozený.

Co vidíš, Salome?

Vidíš Velkou Lásku a vnímáš svým tělem,
jež se stále toužebně chvěje,
vnímáš jím bouře vášní?

Co vidíš, Salome?

Co objímají tvé ruce,
jež uzavírají se jako kalich orchideje?“

(NOVÁKOVÁ 1910: 64)

V této souvislosti Herodes tematizuje vlastní sebelítost a doufá, že Salomein tanec a její touha spojená s jejím pohledem by mohly patřit jemu:

„Salome krásná, vid', ty tančíš mně!
Salome, hled', jsem opuštěn, jsem sám!
Jsem sám se svými vředy a bolestmi!
Hled', Salome, hnusím se každému,

²⁹⁴ Pasáže v ukázce zvýrazněny SŠ.

sta otroků dávám zabíjet pro ten odpor.
Salome, tys mladá a krásná, jako bledá Selena,
a stejně krásná je každá tvoje kadeř,
jako růžový nehtík na malíčku tvé nohy.
Salome krásná, miluj mne!
Pohleď na mne, Salome!
Kam hledíš a co vidíš, Salome?
Pohleď na mne, pohleď na mne, Salome!“

(NOVÁKOVÁ 1910: 64)

Jak můžeme pozorovat v závěrečných verších ukázky, mužský subjekt zcela přechází od reflexe Salomeina tance ke gradujícím apostrofám, na něž navazuje jediný závěrečný verš, graficky oddělený od zbytku básně, v němž Herodes prozře a na základě Salomeina přání poznává, kdo je předmětem její touhy: „Ah! Tys čekala mrtvou hlavu Jochanaanovu!“ (NOVÁKOVÁ 1910: 64).

V představených ukázkách od Heyduka a Novákové se tedy objevuje v českém kontextu na přelomu století inovativní uchopení příběhu, které reflektuje subjektivní působnost osudové ženy na mužský subjekt, jak tomu bylo například již u Huysmansova *des Esseinta*. V případě těchto básní se sice nejedná o propojení příběhu o stětí s perspektivou dandyho, přesto však proměna úhlu pohledu na události na Herodově hostině představuje významné a inovativní doplnění různých způsobů, jakými byl na přelomu 19. a 20. století příběh o stětí Jana Křtitele v českém kontextu aktualizován.

Podoby Salome od přelomu století do první světové války

Jak jsme již předznamenali, nejvýraznější zastoupení v kontextu aktualizací měla na přelomu 19. a 20. století Salome a příběh o Janově stětí v symbolistně dekadentní literatuře a dalších modernistických reprezentacích, a to do první

světové války, která stejně jako v dalších představených národních literaturách přinesla moment zlomu, po němž ztrácel sledovaný biblický příběh na atraktivitě. Podobně jako v tvorbě Františka Sekaniny a Adolfa Heyduka se i v tomto období jednalo často o takové aktualizace příběhu, které se postupně odkláněly od původního biblického schématu a zaměřovaly se na rozpracování charakteristiky hlavní ženské postavy, kterou se v tomto období stává téměř již výlučně Salome (respektive postava dcery, která tančí před Herodem), či rozvíjely dosud netradičním způsobem původní příběh.

Podobně jako v západoevropských literaturách nacházíme i v českém kontextu výrazné a pro podoby reprezentací příběhu o stětí Jana Křtitele významné aktualizace na přelomu století v dílech čelných českých symbolistů a dekadentů, a to především v tvorbě Karla Hlaváčka a Jiřího Karáska ze Lvovic.

V kontextu Hlaváčkovy tvorby zaujímá příběh o stětí Jana Křtitele velmi specifické postavení. Jeho aktualizaci nalezneme v básni „Herodias“, která byla poprvé publikována v časopise *Český Figaro* roku 1897. Knižně se báseň svého vydání dočkala až posmrtně roku 1930 ve sbírce uspořádané Antonínem Hartlem. Námětem i použitými motivy se skladba odlišuje od Hlaváčkovy tvorby zahrnuté v 90. letech do sbírek *Pozdě k ránu* (1896) a *Mstivá kantilena* (1898), což bylo i jedním z důvodů, proč nebyla podobně jako například básně „Šalamoun“, „Ctirad a Šárka“ nebo „Kleopatra“ zahrnuta již do výběru básní uspořádaných na počátku 20. století Arnoštem Procházkou.²⁹⁵ Podobně jako pro trojici uvedených básní je totiž i pro ni charakteristické propojení biblického či historického námětu s erotickými prvky a představení konkrétní ženské postavy jako osudové ženy.

²⁹⁵ První výbor básní Karla Hlaváčka uspořádal roku 1905 Arnošt Procházka. Ve sbírce byly zahrnuty Hlaváčkovy dříve publikované sbírky *Pozdě k ránu* a *Mstivá kantilena*, výběr z prací o výtvarném umění a kritik, a výběr z básní, které byly publikovány pouze časopisecky (v oddíle Smíšené básně). Jak komentuje Procházka v závěrečné poznámce, při výběru do posledního jmenovaného oddílu se řídil „přesně a pečlivě dle intencí a indikací básníka samého, dbal pouze jeho vůle, úmyslův a názorů, které jenom blahou náhodou se kryly s jeho vlastními principy“ (PROCHÁZKA 1915: 204). Obecně tedy nebyly zahrnuty především básně publikované v časopisech *Vějíř* a *Český Figaro* či básně dříve nepublikované. Podstatně rozšířený výběr z Hlaváčkových básní z let 1892–1898 byl zahrnut do výboru uspořádaného Antonínem Hartlem roku 1930. Oproti Procházkovu výběru zde byly otištěny básně *Starý herbář*, *Hovor*, *Šalamoun*, *Noc v ulici*, *Notturmo*, *V opuštěném parku*, *Z Příkopů*, *Ctirad a Šárka*, *Kleopatra* a *Herodias*, Hartl je přitom souhrnně charakterizuje jako „věci, jichž se básník a jeho literární přátelé zřikali, jež však objevují jinou stránku básníkovu, jeho vedlejší možnosti i jeho autokritičnost (HARTL 1930: 144), čímž navazuje jednak na Procházkovo výše uvedené zdůvodnění výběru, zároveň poukazuje na další možné směry, jimiž se mohla Hlaváčková tvorba ubírat.

V básni „Herodias“ je hlavní pozornost zaměřena na vztah Heroda a Salome, na niž je však místo jménem odkazováno jako na „dceru Herodiady“. Skladba sestává ze dvou částí: v první z nich je zachycena Herodova hostina, ve druhé je formou dialogu sledován rozhovor Heroda a Salome v královské ložnici. Pro charakteristiku Salome je příznačné, že je její podoba v první části básně reflektována z perspektivy Heroda, kterého Salome vzrušuje:

„Po celý večer nespustil s ní zraky svoje,
jak opájel ho její kyprý bok a prsy,
jež zpola zahaleny byly do závoje...
Ret její svítil červení jak malin trsy
a oko její mezi chvějivými řasy
se blýskalo jak velká krůpěj v tamaryšku...
(...)
Tak divně dojat byl, na prsou tíhu cítil,
rty jeho třásly se a v spáncích pálilo ho
a v žilách jako by zas dávný oheň chytil,
že hrdlo chtělo výsknout z všeho, z všeho toho.
(...)
ach, dítě to, jen to je zmatku jeho vinno,
to dítě ohnivé jak Tiberiad rudé víno.“

(HLAVÁČEK 1930: 102)

V návaznosti na tyto verše je Salome označena jako „dítě vášnivé“ (HLAVÁČEK 1930: 102) a Herodova touha po dívce je dovršena nabídkou: „Jen přijď, já chci – a vol, vše stane se ti, / co budeš chtít – to pevné moje předsevzetí“ (HLAVÁČEK 1930: 103). Tato nabídka přitom od Heroda přichází pouze na základě touhy po Salome, ze struktury příběhu zcela mizí tanec, jenž by Heroda k čemukoli zavazoval. Kontrastně k charakteristice Salome, kterou získáváme z Herodovy perspektivy,

stojí její reakce na výše uvedenou nabídku: „A ona vyšla uzarděná k svojí matce“ (HLAVÁČEK 1930: 103). Salomeina submisivita je patrná i v druhé části básně, v níž podmiňuje slovy „(...) já nesmím dřív, až splníš přání moje“ (HLAVÁČEK 1930: 104) konzumaci Herodova přání. Z formulace Salomeina přání je navíc patrné, že je jeho původcem Salomeina matka, se kterou se dívka v závěru první části básně odešla poradit. Na základě této ambivalentní charakteristiky můžeme Hlaváčkovu Salome interpretovat jako *fille fatale*, osudové dítě. Oproti například pojetí Hermanna Sudermanna (jež jsme představili v předchozí kapitole) Salome nevystupuje v roli svádějící *fille fatale*, ale zastupuje druhou podobu tohoto typu postavy, a to svůdnou *fille fatale*, pro niž je charakteristické propojení mentálního uvažování dítěte s neuvědomělou svůdností, s níž působí na mužské postavy. V případě Hlaváčkovy Salome je tato podoba navíc umocněna již zmíněnou absencí tance, který by mohl sloužit jako záminka či výmluva ke splnění Salomeina přání.

Podíváme-li se na postavu Salome a způsob aktualizace příběhu o stětí Jana Křtitele v kontextu celé Hlaváčkovy tvorby, nalezneme podobné rysy i v dalších básních s biblickým či historickým pretextem. Jak jsme již uvedli, jednalo se například o básně „Šalamoun“, „Ctirad a Šárka“ či „Kleopatra“ psané pro časopisy *Vějíř* (1894–1896) a *Český Figaro* (1897).²⁹⁶ Podobně jako v případě Salome byly i v těchto básních za použití milostných a erotických motivů představeny konkrétní osudové ženy. Svou charakteristikou se odlišují od Hlaváčkových básní zahrnutých ve sbírkách *Pozdě k ránu* a *Mstivá kantilena*, pro něž je příznačné, že ženské postavy jsou abstraktní či jsou zobecněným symbolem, který nemá mimoumělecký pretext (jak je tomu například v případě Manon ve druhé ze jmenovaných sbírek).²⁹⁷ Jak v souvislosti s výše uvedenými básněmi vyzvedává Fedor Soldan (1930), skladby jsou zároveň svědectvím o „nepřekonatelném rozporu spokojené erotiky parnasistní a melancholické erotiky dekadentní“ (SOLDAN 1930: 156), podle Otto M. Urbana (2002) je v nich navíc „v zárodcích již typicky dekadentní

²⁹⁶ Časopisy *Vějíř* a *Český Figaro* vycházely v druhé polovině 90. let 19. století a byly redigovány J. V. Aleksandrem. Oba časopisy byly zábavného charakteru a přinášely především lehkou četbu s milostnými a erotickými náměty (HARTL 1930: 145). Zastoupena byla především překladová literatura, a to nejčastěji z francouzské produkce. Z původní české tvorby byly v časopisech zastoupeny vedle Karla Hlaváčka například básně od S. K. Neumanna či Karla Tomana.

²⁹⁷ Podrobněji k pojetí Hlaváčkovy Manon jako symbolu viz např. KARÁSEK 1930.

názor spojující ženu a smrt, sexuální nebezpečí a ztrátu vlastní identity“ (URBAN 2002: 127). Propojení těchto motivů můžeme sledovat nejen v Hlaváčkově básnické tvorbě, ale základní názory na reprezentace ženy v umění nacházíme i v korespondenci s jeho přítelkyní Marií Balounovou²⁹⁸ či v Hlaváčkových kritikách.²⁹⁹

Převažuje-li v Hlaváčkově tvorbě spíše abstraktní a symbolické pojetí ženy, odlišný přístup nalezneme v dílech Jiřího Karáska ze Lvovic, který podobně jako například Julius Zeyer přistupoval k ženským postavám často černobílým způsobem. Karáskův pohled na ženy byl obecně opovržlivý, jak dokládají mimo jiné memoárové statě adresované Edvardu Klasovi. V jednom z dopisů explicitně vysvětluje, že opovrhuje ženami proto, že nejsou aristokratické a jsou „příliš nízké, příliš zkalují a znehodnocují všeho, čeho se dotknou“ (KARÁSEK 2001: 34). Zároveň jsou pro něj ženy synonymem pohlavnosti, která se zásadně liší od dandyovských ideálů umění pro umění, jimiž se řídil i Karáskův život.³⁰⁰ Do protikladu k osobním postojům potom staví způsoby svého uměleckého vyjádření, pro něž jsou naopak

²⁹⁸ V korespondenci s Marií Balounovou z doby Hlaváčkovy pobytu v Tridentu (1895–1896) nacházíme mimo jiné komentáře k jeho vlastní proměňující se reflexi ženy, která byla ovlivněna především studiem moderních autorů: „Měl jsem o ženách divné ponětí. Chápal jsem je buď jako zjevy, o nichž se lacině vtipkuje v hospodském kouři, buď stvořené proto, aby mohl Boccaccio napsati svůj Dekameron a Zola Nanu a Terezu Raquinovou, nebo aby se mohly dělat výnosné konference pro dámy, továrny na atlas, a aby pštroši měli proč běhat po poušti – a pardon, abych nezapomněl, aby vlasatí kvintáni, a někdy ještě starší, mohli dělat básně. Avšak studiem moderních autorů setkal jsem se v jejich díle se ženskými zjevy, z nichž ti odvážní měli odvahu strhnout falešný šat a ukázati zasvěcencům ženu nahou, ženu jako egyptskou sfingu. Aby takové zjevy byly jen ideální – tomu odporovala ta hloubka a detailnost v nazírání“ (HLAVÁČEK 1998: 36–37).

²⁹⁹ Reflexi umělecké podoby ženy nacházíme především v Hlaváčkových kritikách tematizujících výtvarné umění, a to především v Tragedii ženy, Pařížském nároží a Félicienu Ropsovi. Kritiky spojuje návaznost na výstavy konané v českých zemích, při jejichž příležitosti bylo české veřejnosti představeno německé a francouzské výtvarné umění. Nejvýrazněji je však umělecká podoba ženy tematizována na příkladu francouzského výtvarného umění, v němž je spojována s „rozváceným a roztráštěným srdcem, bídou lidského bytí, zoufalstvím, bolestí a smrtí“ (HLAVÁČEK 1930: 38), či je v krajní podobě zobrazena jako bytost podřízená Satanovi, jež doplňuje protikladnou dvojici muže a ženy (HLAVÁČEK 1930: 55).

³⁰⁰ V korespondenci s Edvardem Klasem (vl. jm. Vladimíra Jedličková) z roku 1902 Karásek komentuje svůj vztah k ženám: „Vidím svou budoucnost jasně, můj drahý. Ale není tam ženy. A nikdy nebude. Co žen dosud šlo mimo mne, každá mi způsobovala jen bolest, olupujíc mne o přátelství těch, na nichž jsem visel celou svou vášnivou duší. Všechno mé utrpení způsobily dosud a způsobují ženy. Je-li nějaká bytost, jejíž přátelství bylo by štěstím mého chudého života, vím, že okamžitě přijde vždy žena, aby mi lásku té bytosti vyrvala, aby ne zanechala ještě chudším, než jsem byl předtím. Nenávídím žen. Jsou tragikou mého života. Mým osudným stínem. Pohrdám jimi“ (KARÁSEK 2001: 33–34). Karáskův negativní vztah k ženám byl umocněn mimo jiné i jeho sexuální orientací, obecně však i u něj nacházíme při reflexi žen vysokou míru stylizace vlastní dekadentním autorům.

tyto tendence příznačné: „(...) v umění miluji smyslnost, mám radost vyjadřovati se tak trochu animálně, mluvíti žhavou řečí a v sytých barvách, jak mluví vašeň pohlavnosti“ (KARÁSEK 2001: 40). Tyto dvě tendence se u Karáska výrazně promítají do pojetí jeho ženských postav.³⁰¹ Ponecháme-li stranou poezii, v Karáskově próze a dramatech převažují podle charakteru zpracovávaného námětu dva základní způsoby zobrazení ženy: submisivní *femme fragile* a nebezpečná *femme fatale*. První typ je přitom v Karáskově díle zastoupen marginálně, výraznější prostor je věnován osudovým ženám, které imponují jeho hrdinům svou nebezpečností a vášní. Toto polarizované pojetí ženských postav je u Karáska charakteristické především v románech a povídkách zasazených do soudobé společnosti. O něco variabilnější charakteristiku ženských postav nalezneme v dílech, která zpracovávají již existující pretext. I pro ně je však příznačné, že si Karásek příběhy výrazně upravuje a často používá pouze část původního námětu.³⁰² Tak je tomu například i v povídce „Smrt Salomina“ (1911).

Podobně jako Karel Hlaváček přistupuje i Jiří Karásek ze Lvovic k příběhu o stětí Jana Křtitele novým způsobem a odklání se od dosavadních interpretací příběhu. Děj povídky je zasazen do neurčitého místa³⁰³ roky po událostech

³⁰¹ K ambivalentnímu pohledu na ženy v dekadentním umění a v soudobé společnosti se vyjadřuje Karáskova hlavní postava v *Legendě o melancholickém princí* (1897), která poukazuje na charakteristické rysy, jichž ženská postava v moderní literatuře nabývá: „A ještě z toho důvodu nechutla se mu celá moderní literatura. Její prohaný feminismus jej odpuzoval. Všechno se soustřeďovalo na jedinou šablonu: pohlavní poměr mezi mužem a ženou. A žena tu byla apotheosována, jako je ve skutečnosti urážena a snižována. Kraluje v poesii, jako otročí v realitě. Ale tento předsudek inferiornosti současná literatura odelhává s větší drzostí, než zdarem. Klade lásku, jež jest jí synonymem za pohlavní akt, mezi největší aktuality a na ženu se nedívá než jako na faktora, jenž může způsobovati svým vlivem jen zázrak, jako by se rodily den co den veliké ženy, jakou byla Sappho, svatá Teresie nebo markýza de Pompadour“ (KARÁSEK 1904: 90–91). Ač se tedy postava prince Alberta v určitých momentech blíží des esseinteovskému hrdinovi, jeho postoje se již liší od predekadentních premis právě v názorech na umění či na stereotypní zobrazení ženy.

³⁰² Podřízení námětu zamýšlenému tématu díla je zřetelné například v Karáskově zpracování legend o svatém Františkovi a o svaté Kláře. Zatímco ve sbírce *Posvátné ohně* (1911) je Klára líčena jako silná žena, která nejprve z milostné a následně z platonické lásky následuje příkladu svatého Františka a stává se významnou představitelkou karmelitánského řádu, v *Láskách Absurdných* (1929) v próze *Vánoce v Grecciu* je již její život líčen jako nenaplněný, a to v intencích titulu souboru jako absurdní láska. Stejný námět staví do kontrastu „plamennou“ a zklamanou Kláru, ač se jednalo o jediný původní příběh.

³⁰³ Karáskova povídka je prostorově zasazena podle užitých motivů do oblasti Orientu, bližší specifikaci nabízí pouze podtitul povídky, který zní „Núbijský apokryf“. Blíže však není prostor, jež je v dnešní době součástí Súdánu, žádným způsobem tematizován; Karásek tedy s největší pravděpodobností použil tento podtitul za účelem propojení příběhu s exotickým orientálním prostředím, a to bez jakékoli souvislosti s pramennými informacemi o dalších osudech Salome po událostech kolem stětí Jana Křtitele.

vedoucích ke stětí Jana Křtitele a zachycuje Salome, která se pokouší získat lásku mladého lovce gazel Séhona. Poté, co její svádění selže a je mladíkem odmítnuta, nechá se stít a jako dar mu na míse pošle vlastní hlavu.

Salome je v povídce popsána jako *femme fatale*, která se obtížně vyrovnává s příznaky stáří a se svým postavením. Nespokojenost se současným vzhledem a s bezmocí, která z toho pramení, je patrná především ve srovnání s její podobou a působností v mládí:

„Ona, jejíž paže, jejíž hrud', jejíž kyčle vytryskávaly kdysi jiskrami, pod jejichž silou se hroutili nejsilnější muži, byla nyní bez moci vůči tomuto hochovi, po jehož těle barvy temného jantaru tolik nenasytně toužila.“

(KARÁSEK 1991: 86)

Popis Salomeiny podoby v mládí je v povídce opakovaně rozváděn, a to nejčastěji s poukazem na její dominanci nad muži. Karásek přitom při charakteristice tanečnice používá tradiční dekadentní motivy a v souladu se svými uměleckými premisami Salome popisuje s odkazy na „vášeň pohlavnosti“ (KARÁSEK 2001: 40), jak z jeho perspektivy přináleží pravé *femme fatale*:

„Tehdy vítězila nahostí, a její mládí bylo nenasytnou propastí, jež pohlcovala mužství za mužstvím. Výpary jejího těla, vonnější nad galbaník, ambru a kadidlo, teplo její kůže vítězilo i nad leskem safírův a překonávalo skvělou, zlatavou žluť berylů. Její rty, planoucí bezmeznou krutostí, byly rozžhavenější než rubíny splývající jí z náhrdelníku na prsa a její oči, téměř hrozné, měly větší oheň než nejčernější, nejtajemnější granáty.“

(KARÁSEK 1991: 87)

Jak vyzvedává vypravěč, Salome si ze svého vzhledu uchovala pouze zářící oči a svým vzhledem ani chováním žádným způsobem nepřitahovala mladého lovce gazel. Ústřední scénou povídky je moment, v němž Salome sází vše na poslední kartu, na svůj tanec, a nahá tančí před Séhonem tentýž tanec, za nějž kdysi získala hlavu Jana Křtitele. Během tance žena omládne a uchvátí Séhona. To však pouze do chvíle, než dotančí a ztrhaná a znovu zestárlá padá na zem. V průběhu Salomeina vystoupení vznáší vypravěč otázku: „O čí hlavu tančí před Séhonem dnes?“ (KARÁSEK 1991: 88), která předznamenává vyznění příběhu. Salome je Séhonovým odmítnutím zcela pokořena a opouští jeho chýši, aby další ráno přinesla její otrokyně na stříbrné míse její uťatou hlavu.

Salomeinu reakci na Séhonovo odmítnutí můžeme chápat jako její osudové gesto, kterým se odlišuje od řady jiných aktualizací příběhu, které vrcholí Salomeinou smrtí. Srovnáme-li například Karáskovu Salome, jež volí za uvedených okolností vlastní smrt po pokořující prohře, s Wildeovým pojetím, v němž Salome umírá z Herodova rozkazu, můžeme Karáskovu postavu interpretovat jako pravou podobu osudové ženy, která sice končí tragicky, ale z vlastního přesvědčení a bez dominantního zásahu mužské (či jiné) postavy.

Vedle Hlaváčkovy a Karáskovy tvorby nacházíme v českém kontextu aktualizace příběhu o stětí Jana Křtitele i v díle dalších autorů, mezi nimi například v tvorbě Stanislava Kostky Neumanna, Adolfa Brabce či Arnošta Czecha z Czechenherzu.

Ve svém raném díle zpracoval Stanislav Kostka Neumann postavu Salome ve stejnojmenné básni, která byla poprvé publikována v *Almanachu na rok MCM* (1899) a následně zařazena do sbírky *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně* z roku 1903. Báseň můžeme rozdělit na čtyři části, které jsou odděleny imperativním refrénem „Tančí!“ (NEUMANN 1903: 22). Zachycuje přitom tanec Salome na hostině a je vyzvednuta zejména smyslová působnost dívčina těla při tanci:

„Tanči!

Až žhnoucí vlny tvého zardělého vlasu
hodovní síní rozlejí svou vůni,
ať radost jejich dráždivého jasu,
jak hříšné světlo hvězd a novolunní,
u krále, knížat ba i u otroků
chuť vzbudí vášnivou po číších plamenného moku,
po číších vína, po číších rtů,
po mladých ženách v rozkvětu.“

(NEUMANN 1903: 22)

Zbývající strofy zobrazují Salome nejprve jako *femme fatale* a v závěru shrnují další události v příběhu: Jan Křtitel, k němuž je referováno jako ke „stařecké hlavě“ (NEUMANN 1903: 23), je ve vězení stát. Při prorokově popisu je navíc podobně jako u již představených autorů vyzvednut motiv očí a pohledu, tentokrát ne v souvislosti s touhou po tanečnici, ale v kontextu Janova posledního pohledu před smrtí, který s sebou na věčnost odnáší i Salomeinu mladost a krásu:

„Té asketické hlavy zraky vyčítavé,
než obrátí se v sloup,
naposled zachytí v sebe a nevrátí nikdy více,
nesouce tvoji mladost, tvou krásu, tvé štěstí
a rozkoš, která tak mohla v tobě kvésti,
nesouce obraz ženy,
bílý a rozechvěný,
na věčnost.“

(NEUMANN 1903: 23)

Z uvedené ukázky je navíc patrný rozdíl při popisu a reflexi obou postav příběhu: zatímco Salome je hodnocena s pozitivními příznaky a je vyzvedávána její fyzická krása, k prorokovi je odkazováno spíše s neutrálním až negativním příznakem, který se odráží ve volbě jazykových prostředků (stařecká či asketická hlava, prorok vrhající vyčítavý pohled apod.).

Vedle tradičních scén (tanec před Herodem, žádost o Janovu hlavu, prorokovo stětí) je ve třetí sloce příběh rozšířen o motiv nadčasovosti tohoto biblického příběhu a jeho opakování v různých obměnách. Neumann tento aspekt spojuje s orientálním motivem bizarní květiny, k níž je Salome přirovnávána:

„Dej vyrůst nad koberců barvami zašlými
bílému zázraku těla,
jak bizzarní květině s tvary vzácnými,
jež stále je nová a skvělá
s tisícem vděků, s tisícem tvarů,
s tisícem milostných vášnivých darů
vždy jiná.“

(NEUMANN 1903: 22)

Neumannova inovativní aktualizace příběhu o stětí Jana Křtitele, v níž velmi pozitivně vyzvedává postavu Salome s důrazem na reflexi jejího těla při tanci, stojící v protikladu ke spíše negativní reflexi proroka, pracuje podobně jako díla dalších autorů na počátku 20. století s tradičními scénami z původního příběhu. Další dvojice autorů, Arnošt Czech z Czechenherzu a Adolf Brabec, volili při zpracování příběhu strategii odlišnou: jejich aktualizace příběhu o stětí Jana Křtitele je výrazně inspirována jednoaktovkou Oscara Wildea a v obou případech je zápleтка příběhu vystavěna kolem zhrzené touhy Salome, která zatouží po Janu Křtiteli a je jím odmítnuta.

Brabcova aktualizace příběhu o stětí byla publikována ve sbírce *Peníze a jiné básně* z roku 1912. V kontextu jeho básnické tvorby, která má počátky v polovině 90. let 19. století, se přitom jedná nejen o jednu z mála epických básní, vymyká se rovněž použitím biblického námětu a ve své struktuře návazností na západoevropský vzor v podobě Oscara Wildea.³⁰⁴ Brabec nápadně kopíruje strukturu a motivy z jednoaktovky: báseň je uvedena rámcovou strofou, která vyzvedává motiv měsíce a klidné a tiché noci, již narušují pouze vojáci na stráži a kázání Joachanaana z cisterny. Události se dávají do chodu po příchodu Salome, která rozkazuje přivést proroka a pokouší se ho svést. Poté, co se Joachanaana pokusí políbit, je vyděšena jeho odsuzujícím pohledem a po příchodu Heroda a jeho dvora tančí před tetrarchou a za odměnu žádá prorokovu hlavu. Herodes není s přáním spokojen, ale vyhoví mu, když však vidí tanečnici líbat Joachanaanova zkrvavená ústa, rozkáže, aby byla Salome popravena. Podobně jako u Wilda se v rámcové strofě v závěru básně proměňuje podoba měsíce, jenž je nyní charakterizován v kontextu proběhlých událostí jako „zkrvavělý měsíc“ (BRABEC 1912: 10). Na rozdíl od Wildea není v příběhu zmíněna Herodias, k Salome je navíc odkazováno jako k Herodově milence, čímž je umocněna její podoba jako osudové ženy. Podobné pojetí příběhu nalezneme i u Arnošta Czecha z Czechenherzu v básni „Salome“ ze sbírky *Erotovy úsměvy* (1910). Zatímco Brabec používá podobné řazení scén jako Oscar Wilde, Czech příběh dále redukuje a hlavní pozornost zaměřuje na Salome a její touhu po Janu Křtiteli. Příznačná je přitom již struktura jednotlivých slok: každá z nich je uvedena dvouveršovým oslovením „Dcero Herodiady, / Salome...“ (CZECH 1910: 19) v kombinaci se dvěma atributy, které předznamenávají Salomeinu charakteristiku v příslušné scéně příběhu. Sledujeme tak postupně Janovo kázání proti amorálnostem v Herodově paláci (*Salome čarovná, bílá*), Salomeinu touhu po Janovi (*Salome ohnivá, žhoucí*) a jeho odmítnutí princezny (*Salome rozkošná, drahá*) následované Salomeinou touhou

³⁰⁴ Básnická tvorba Adolfa Brabce sestává z lyrických sbírek, v nichž se od poloviny 90. let objevují především přírodní motivy a subjektivní reflexe rozpoložení lyrického subjektu. Sbírkami prochází řada motivů, které se postupně proměňují. Jedná se především o motivy květin a noci, jimž je postupně přidáván dekadentní příznak (a to především ve sbírce *Květy samoty*, 1904). V poslední Brabcově sbírce, *Peníze a jiné básně* (1912), jsou poprvé zahrnuty i lyrickoepické básně. Báseň „Salome“, zahrnutá do této sbírky, je zároveň jedinou básní, která zpracovává konkrétní pretext.

po políbení Janových mrtvých rtů (*Salome krutá a mstivá*). Czech tedy příběh redukuje pouze na zobrazení Salomeiny touhy a raněné hrdosti, která vede k prorokově smrti. Oproti tradičnímu schématu zcela opomíjí záminku či další postavy, odpovědnost za Janovu smrt zcela spojuje s uspokojením touhy a zášti osudové ženy, která svého cíle dosahuje za jakoukoli cenu. Předznamenání vývoje událostí nalezneme v rámcové sloce, v níž je Salome charakterizována adjektivy *krásná a smavá*:

„Dcero Herodiady,
Salome krásná a smavá,
měsíc až za hory zajde,
přijde noc mrazivá, tmavá,
po nebi mraky jež honí,
noc, která z květů svých roní
prokletých, smrtící jed.“

(CZECH 1910: 19)

Motivy noci a měsíce jsou příznačné nejenom v kontextu předobrazu ve Wildově hře, nalezneme je opakovaně zastoupeny i v Czechově další básnické tvorbě, a to podobně jako motivy květin, zde odkazující k baudelairovskému motivu prokletých květů či květů zla, jež předznamenávají Salomeinu podobu osudové ženy.

V kontextu děl těchto tří básníků jsou aktualizace příběhu o stětí Jana Křtitele jedinečné i obecně volbou námětu: většina jejich básnické tvorby na přelomu století je subjektivní lyrikou, v níž málokde nalezneme aktualizace konkrétního pretextu. Až na několik výjimek u Stanislava Kostky Neumanna navíc nenacházíme ani aluze či odkazy na biblické či historické příběhy, které by byly s dekadentním či jiným subjektivním příznakem aktualizovány. V tomto kontextu je tak zájem o příběh o stětí Jana Křtitele a o postavu Salome jedinečným dokladem toho, jak významné postavení příběh a jeho jednotlivé postavy na přelomu 19. a

20. století zastávaly, poukazuje navíc na Salomeino ztotožňování s archetypem dominující osudové ženy.

Poslední podoba Salome, kterou představíme v kontextu české literatury konce dlouhého 19. století, pochází z pera Richarda Weinerja a doplňuje škálu předválečných aktualizací příběhu o stětí Jana Křtitele směrem k reprezentaci Salome jako poslušného dítěte.

Weinerova báseň „Salome“ byla publikována roku 1914 ve sbírce *Usměvavé odříkání*, jejíž texty vznikaly během autorova pobytu v Allachu, Paříži a Mnichově. Charakter sbírky je určen třemi částmi: „Naznačuje jednak autorovu potřebu podílet se na předválečné atmosféře proudů vitalisticko-naturalistických, jednak fascinaci pařížským milieu, a to nejen literárním, ale rovněž výtvarným či architektonickým“ (TICHÝ 2013: 191). Zamýšlené ladění sbírky směrem k postižení radostných a neproblematických obrazů vedlo i k selektivnímu výběru textů, které byly do sbírky zahrnuty; Weiner tak do souboru nezařadil například básně „Ahasver“ nebo „Zlý loutkář“, které odkazují k jeho „klíčovému motivu loutky jako prostředku dichotomní poetiky paradoxu a zrcadlení“ (TICHÝ 2013: 193), příznačnému pro jeho pozdější tvorbu. Jak však komentuje plánované zaměření sbírky například Jindřich Chalupecký (CHALUPECKÝ 1992), výběr básní s optimistickým vyzněním byl výrazně ovlivněn světovou válkou a Weinerovi ukázal, že „onen umělý svět, vytvářený uměním, není tu proto, aby se stal místem iluze, kde by život mohl být libovolně podroben výběru, zkrášlen a učiněn snesitelnějším“ (CHALUPECKÝ 1992: 16).

Zdánlivě idylický a optimistický obraz je představen i v básni „Salome“. Podobně jako Jiří Karásek ze Lvovic i Richard Weiner volí ve vztahu k biblickému příběhu neobvyklou scénu ze Salomeina života: na rozdíl od Karáska však nezobrazuje stárnoucí zhrzenou princeznu, ale pojímá postavu tanečnice jako naivní dítě, které si hraje v noční zahradě s chůvou. V dialogu s ní se Salome jeví jako poslušné a naivní dítě. Tato charakteristika je navíc umocněna užitím zdobnělin a příznačných atributů: Salome smáčí v jezírku nožky, touží vylovit z vodní hladiny odraz měsíce a v závěru spí dětským spánkem, „svírajíc příkrývečku“ (WEINER 1914: 55–56). Odstup od událostí na Herodově hostině je

však zavádějící: noční ticho je narušeno nejprve štěkotem šakalů, o kterém si Salome mylně myslí, že se jedná o psí štěkot, a na tuto symbolickou předzvěst smrti navazuje volání Jochanaana, jež potvrzuje, že scéna ze zahrad těsně předchází Janovu stětí. Charakteristika Salome jako poslušného dítěte je patrná i v její reakci na mateřskou autoritu v podobě chůvy, kterou na slovo poslouchá, jak je zřejmé v úvodu básně, když Salome s chůvou přicházejí do zahrad:

„V průvodu chůvy směla vyjít.
Zří v dětském udivení do plesa,
V němž vlídný měsíc počal zářiti.
A potom zaplanula nebesa.
,Chci vylovit ten bílý kotouč, Ruth.‘

,To nelze však!‘ – Poslušně usedla
A se svolením chůvy váhavě
Své nožky smáčí.“

(WEINER 1914: 55)

Salomeina naivita a mírná a hodná povaha jsou umocněny i v navazující scéně, v níž dítě pozoruje brouka a obrací se na chůvu s otázkou: „Milá Ruth, kdo by mu ublížil?“ (WEINER 1914: 55). Salomeina řečnická otázka spolu s jejím dětským vystupováním a submisivní poslušností vůči autoritě (chůvě) tedy poukazuje na to, že dítě nebude původcem přání po Janově smrti, a rozpracovává tak linii biblické interpretace Salome jako poslušného dítěte, které plní přání vlastní matky, avšak v kontextu scény, která vybočuje z tradičního biblického schématu příběhu.

Závěrem

Podobně jako v západoevropské literatuře prošly aktualizace podob příběhu o stětí Jana Křtitele v českých zemích během 19. století značnými proměnami. Jak

jsme vyzvedli již v úvodu této kapitoly, na rozdíl od dalších slovanských literatur střední Evropy (tedy literatury polské a slovenské) se s reprezentacemi tohoto příběhu setkáváme již před polovinou století, a to nejprve v podobě motivických aluzí, následně pak i v návaznosti na zahraniční zpracování tohoto biblického příběhu. Velkým inspiračním zdrojem byl v polovině století kontext literatury německé, a to především díky vlivu Heinricha Heina. Podobně jako u něj (či jako ve francouzském kontextu u Eugène Sue) je i v českých aktualizacích nadále ústřední ženskou postavou příběhu Herodias, a to podobně jako u obou uvedených autorů s nejasným rozlišením, zda se nejedná o propojení postavy matky a dcery v „tančící“ Herodias, tedy jedinou postavu, která se tak stává nerozlučitelným viníkem Janovy smrti. Tato podoba přetrvává v českém kontextu ještě do poloviny 80. let, kdy se s ní setkáváme v aktualizaci faustovské legendy o Twardowském v díle Jaroslava Vrchlického. Pro jeho další dílo je ještě více příznačný vliv parnasismu, který s sebou i v českém kontextu přinesl (podobně jako ve francouzské literatuře, již byl inspirován) postupný přesun zájmu z Herodiady na její dceru. Podoby Salome jsou přitom nejprve spojovány s dekorativními motivy, postupně začíná být důraz kladen na akcentaci její reprezentace jako osudové ženy, a to především v symbolistně dekadentní literatuře na přelomu století, v níž jsou navíc její podoby rozšířeny nad rámec původního biblického příběhu o nové scény, či o netradiční vyprávěcí perspektivu. Podobně je tomu do předvečera světové války i v dalších modernistických podobách, které již nepracují s dekadentními motivy, ale i v jejich pojetí je v popředí především zdůraznění Salome a jejích ženských atributů zejména v momentu jejího tance před Herodem, či je pozornost po vzoru Wildovy Salome zaměřena i význam pohledu a dalších smyslů. Souběžně s touto linií je v českém kontextu výrazně rozpracovaná i tradiční podoba této postavy, která navazuje na biblické pojetí příběhu a zapracovává do jednotlivých aktualizací otázku, jež tematizovala především starší teologická literatura (např. Aelfric či John Foxe), a to již od 90. let 19. století. Vedle díla Julia Zeyera se jednalo především o básnickou tvorbu autorů z okruhu Katolické moderny, kteří pojednávali příběh jako morální exemplum či o tvorbu autorů, kteří akcentovali kající reakci Herodiady, jež si

pod vlivem konfrontace s proběhlými událostmi uvědomila váhu vlastních činů,
jichž zpětně litovala.

Postava Salome v proměně reprezentací

V předchozích kapitolách jsme představili postupné proměny a variace pojetí příběhu o stětí Jana Křtitele ve vybraných literaturách, přičemž byla předmětem našeho zájmu nejenom kanonická zpracování příběhu, ale typově i jeho další aktualizace v kontextu příslušných kultur. Naším cílem přitom bylo představit rozmanité reprezentace, kterých postava Salome a obecně biblický příběh o stětí svatého Jana Křtitele v průběhu 19. století nabývaly. V rámci jednotlivých národních literatur jsme se zaměřili i na způsoby, jakými se do podob postav tohoto příběhu promítly dobové umělecké směry. Podíváme-li se na závěr obecněji na jednotlivé reprezentace, můžeme se pokusit o zjednodušenou typologizaci podob, jichž Salome (či hlavní ženská postava příběhu) nabývala.

I. Salome jako dítě / dcera (*fille*)

První (a nejstarší) podobou Salome je v 19. století její reprezentace jako dítěte, tedy její identifikace jako Herodiadiny dcery. Příznačným rysem pro tuto podobu je již pod vlivem biblického zpracování příběhu a taktéž v pojetí nejstarší náboženské literatury její podřízenost matce, v synoptických evangeliích umocněná původně i tím, že není uváděno její jméno. Tato podoba Salome se vyskytuje ve všech námi sledovaných literaturách a představuje jednu z mezních podob této postavy: na Salome je poukazováno především jako na „dceru Herodiady“, která často slouží pro matku jako prostředek k dosažení vlastních cílů. Nabývat přitom může tato podoba Salome dvojí základní podoby, a to s přihlédnutím k charakteru textu, v němž se tato podoba objevuje:

1. Náboženský výklad příběhu

S tímto typem výkladu příběhu se v 19. století setkáváme především v morálně zaměřených textech, v nichž je příběhu o stětí Jana Křtitele a jeho postav užíváno ke kritice nešvarů soudobé společnosti. Nejedná se však pouze o tradiční kritiku

Heroda a Herodiady, s jakou se setkáváme ve starší náboženské literatuře, přeneseně je kritika aplikována například i na dobové společenské jevy, jako jsou taneční zábavy či alkohol. V této podobě jsme aktualizace příběhu a jeho postav představili na příkladu díla Thomase de Witt Talmage v kontextu americké kultury a jeho překladu od Ferdinanda Císaře do češtiny, z nichž je navíc patrný i posun a re aplikace mezi různými kulturními prostředími, v nichž je důraz na kritiku položen na jiný společenský jev.

2. Beletristické zpracování příběhu

Představuje-li předchozí varianta pojetí příběhu o stětí Jana Křtitele mezní podobu, jaké mohly reprezentace jeho postav ve společnosti 19. století nabývat, další aktualizace již pracovaly s příběhem v beletristické podobě. Pozornost v nich byla často taktéž směřována k morální otázce, avšak již ne primárně za účelem kazatelského (a karatelského) poučení. Jak jsme poukázali na příkladu anglické literatury, od 17. století se postupně objevovaly aktualizace příběhu, které tematizovaly konfrontaci Herodiady a její dcery, v níž Salome přinášela matce Janovu uťatou hlavu na míse a komentovala nastalou situaci. Pro tato pojetí je příznačné, že k dívce bylo často pod vlivem biblického výkladu příběhu stále odkazováno pouze jako k Herodiadině dceři (a tedy ne jejím jménem), zároveň je zejména pro starší reprezentace příběhu charakteristické, že vedle reflexe Janovy mučednické smrti byla zdůrazněna podobnost matky a dcery, které tak byly charakterizovány společně (a totožně). První odklony od tohoto pojetí obou ženských postav jsme představili na příkladech z americké literatury 19. století, v níž se postupně proměňuje charakteristika Salome, jež se vymezuje (nejprve s akcentací motivu strachu ze smrti u Lucy Hooper, následně výrazněji v podání Terry Rose Cooke) vůči matce.

Jedna z dalších možných variant, která tvoří specifickou podobu reprezentace ženských postav příběhu, navazuje na individualizaci postav, kterou v umění přinesl romantismus a navazující směry. Oproti již uvedeným pojetím vztahu matky a dcery dochází k psychologickému prokreslení Herodiady, která

nevystupuje jako veskrze negativní postava, jak je představována v biblických interpretacích, ale jako milující matka, která o své dceři neuvažuje primárně jako o prostředku k dosažení svého cíle, ale vyjadřuje ve svém vystupování mateřskou lásku. V této podobě Herodias představila v polovině 19. století například Frances Sargent Locke Osgood.

Všechny tyto variace, které nalezneme zastoupené především v anglické a americké literatuře, reprezentují postupný přechod od bezejmenné dcery v postavu Salome, jíž je dáno nejenom jméno, ale i hlas a psychologické prokreslení, které ji postupně charakterově odlišuje od Herodiady.

II. Salome jako dospělá žena (*femme*)

Protipólem k reprezentaci Salome jako dítěte je v umění 19. století její zachycení jako dospělé ženy. Podobně jako v případě první z kategorií je i tato podoba dále rozlišitelná, a to podle dalších charakteristik, které jsou postavě tanečnice v různých kontextech přiřčeny. Rozlišovat tak můžeme podobu Salome jako mladé ženy, její aktualizaci jako ženy křehké (*femme fragile*), ženy nepochopené (*femme incomprisé*), ženy věčné (*femme éternel*), akcentující její symbolickou podobu, či v závěru století její podobu jako ženy osudové (*femme fatale*).

1. Salome jako mladá žena

První z podob Salome jako dospělé ženy je její reprezentace jako mladé ženy, tedy bez dalších příznaků, kterých nabývala v umění především v druhé polovině 19. století. Tato podoba se začala objevovat především v návaznosti na již zmiňovanou psychologizaci, ke které dochází v případě postav z příběhu o stětí Jana Křtitele především od druhé poloviny 19. století. I tato podoba je příznačná ve velké míře pro anglickou a americkou literaturu. Jako nejvýznamnější příklady můžeme vyzvednout pojetí Henryho Riche a Josepha Converse Heywooda. Zatímco pro Richovovu Salome z 30. let 19. století je příznačné sentimentální vystupování a stylizace do role oběti, Heywoodova postava naopak reprezentuje

neobvyklé pojetí, v němž se ze Salome stává křesťanka, jež roky po událostech vedoucích ke stětí Jana Křtitele umírá analogicky k němu ve stejném vězení rukou stejného kata za křesťanské ideály a pomyslně odčiňuje svou původní vinu.

Pro podobu Salome jako mladé ženy je příznačné, že na jednu stranu mizí explicitní připodobnění k matce, postavě je navíc dán prostor pro to, aby vyjadřovala své názory na události, jichž je součástí. To je umožněno především proměnou charakteru skladeb, v nichž je v tomto období příběh o stětí Jana Křtitele zpracováván. Na rozdíl od původních básnických skladeb (často krátkého rozsahu) je od 30. let v příběhu věnován výrazně větší prostor pro vykreslení situace, která doprovázela Herodovu hostinu, a to často včetně historického kontextu. Jednou z mezních podob tohoto přístupu poté byla (opět v americkém kontextu) reprezentace příběhu v podobě fiktivního cestopisu, v němž jeho protagonista přichází na Herodův dvůr právě v době předmětných událostí a komentuje je jako vnější pozorovatel. I pro podobu Salome v tomto zpracování je příznačné, že k ní není odkazováno pouze jako k dítěti, ale zároveň jí není přiřčena negativní charakteristika, s jakou je odkazováno k její matce.

Vrátíme-li se k Heywoodově aktualizaci příběhu a položení důrazu na křesťanské hodnoty spojené s motivem kajícnosti za vykonané činy, můžeme jako doplnění spektra reprezentací vyzvednout ještě jednu z možných podob ženské postavy. Nejedná se však o Salome (dceru), ale o Herodiadu, která je však popisována pouze jako dospělá žena, ne jako matka. Předmětem aktualizací (v našem případě představených v kontextu české literatury) je na jednu stranu její vztah k Herodovi, zdůrazněn je však především moment jejího prozření a uvědomění si vlastní viny, na což reaguje kajícně.

2. Salome jako žena křehká (*femme fragile*)

První variací podoby Salome jako mladé ženy, rozšířené o určitý příznak, je její reprezentace jako křehké ženy (*femme fragile*). Jedná se však o velmi ojedinělou (a taktéž nepravděpodobnou) podobu zpracování této postavy, a to zejména vzhledem k rysům, jež jí bývají přisuzovány. V námi představených aktualizacích

se této podobě blíží pouze zpracování příběhu Juliem Zeyerem, který Salome charakterizuje s užitím secesní dekorativnosti, přičemž nedává postavě možnost se k událostem slovně vyjadřovat a vystačí si pouze s konstatováním, že tanečnice reaguje na smrt proroka pláčem. Na pozadí této až pasivní reakce proto můžeme uvažovat o označení této reprezentace jako *femme fragile* (či o podobu, která se jí přibližuje).

3. Salome jako žena nepochopená (*femme incomprisé*)

Podobně jako v případě podoby Salome jako křehké ženy je i reprezentace Salome v podobě ženy nepochopené velmi okrajovou reprezentací, která se explicitně vyskytuje pouze v jednom námi představeném díle. Zatímco *femme fragile* je charakterizována popisem její reakce na události na Herodově hostině a za použití secesní dekorativnosti, *femme incomprisé*, jak ji představil Karl Gutzkow, zasazuje tuto reprezentaci do širšího kontextu zájmu o tuto postavu s odkazem na její charakteristiku jako ženy věčné (tedy v podobě, které se budeme ještě dále podrobněji věnovat). Pro tuto reprezentaci Salome je přitom příznačné, že je užitá jako paralela či morální zrcadlo pro jinou postavu příběhu, ve společnosti oblíbenou dívku Ludmillu. Ženou nepochopenou pak Gutzkow zjednodušeně rozumí analogicky k vraždící věčné Židovce soudobé ženy, které se sice již neuchylují k násilným činům, ale neustále ve svém životě bloudí a ničí vše, co milují, přičemž jim v životě zůstává pouze lítost a nenaplněnost.

4. Salome jako věčná žena (*femme éternel*)

Jak jsme již naznačili u podoby Salome jako ženy nepochopené, v polovině 19. století se v různých národních literaturách souběžně objevuje pojetí této postavy jako ženy věčné (*femme éternel*). Mezi nejvýznamnější díla, která pracovala s tímto typem reprezentace, patří vedle Gutzkowovy povídky román Eugèna Sue *Věčný žid* a epos *Atta Troll* Heinricha Heina. Základním motivem, který je s touto reprezentací nerozlučně spjat, je motiv trestu, který ženskou postavu příběhu

pronásleduje jako důsledek jejího zločinu proti Janu Křtiteli. Záměrně přitom můžeme použít označení „ženská postava“, protože její identifikace je v uvedených dílech často nejednoznačná, či se záměrně odklání od tradiční biblické reprezentace příběhu. Jak Eugène Sue, tak Heinrich Heine totiž pojmenovávají věčnou ženu, či věčnou Židovku, Herodias, ale přisuzují jí i Salomeiny atributy (Herodias, která tančí před Herodem a žádá o hlavu Jana Křtitele). Nedělitelnost viny mezi dvě postavy tedy umocňuje v této reprezentaci motiv trestu, který postava v různé podobě odpykává. Zatímco Heineho Herodias se objevuje v průvodu dalších mrtvých ve svatojánském průvodu, Sueova Herodias se stává ženskou variantou věčného Žida Ahasvera a stejně jako on bloudí po zemi, neschopna najít pokoje. Průnikem obou těchto variant je následně Gutzkowovo pojetí, v němž je však již věčnou Židovkou Salome, nikoli Herodias. Jednotlivá díla jsou do určité míry inspirovaná (respektive především díla obou německých autorů) tvorbou Jacoba Grimma, Gutzkow navíc oproti Heinovi propojuje výklad motivu věčné Židovky i se středověkými legendami, které jeho výklad věčného prokletí podporovaly.

Variaci na téma věčné Židovky představil v českém kontextu například Jaroslav Vrchlický, a to ve skladbě *Twardowski*, kde – podobně jako Heine – prezentuje variantu, v níž Herodias nebloudí prokleta světem, ale je vyvolána jako nadpřirozený přízrak, který reprezentuje určitou podobu osudové ženy zmítané vášněmi. I pro Vrchlického pojetí je přitom příznačné, že pro umocnění viny ženské postavy spojuje matku a dceru v jedinou svádějící a tančící Herodias.

5. Salome jako žena – symbol

Podobně jako v případě Jaroslava Vrchlického můžeme jako jednu z mezních podob vyčlenit Salome jako symbolickou ženu, respektive jako ženu éterickou či nedotknutelnou. Zatímco Vrchlický propojil přízrak Herodiady s reprezentací vášně, asi neadekvátnějším příkladem této variace je ženská protagonistka dramatu Stéphana Mallarmého. Nedotknutelnost, se kterou se Herodias v jednom z jeho zlomků sebereprezentuje, je úzce spojena s motivem panenství, jež dívka

tematizuje v rozhovoru s chůvou. I tato podoba Herodiady stojí spíše na okraji variantních reprezentací, je však již spojena s vybranými motivy, které dokreslují pozdější secesní a symbolistně dekadentní zobrazení Salome. Jedním z ústředních motivů, který souvisí s podobou ženy-symbolu v takto vymezeném pojetí, je motiv zrcadlení, doprovázený až démonizací panenství, jež umocňuje dívčinu nedotknutelnost. Na tu přitom Herodias mimo jiné odkazuje v souvislosti s motivem svých zlatých vlasů.

6. Salome jako osudová žena (*femme fatale*)

Poslední podobou, které postava Salome nabývá na přelomu 19. a 20. století, je její reprezentace jako osudové ženy. Tato podoba je příznačná především pro symbolistně dekadentní literaturu a jak jsme představili na řadě příkladů ze všech námi sledovaných literatur, jejím dominantním rysem, jímž se odlišovala od již představených reprezentací, byla její výsledná dominance nad mužem. Do této kategorie, která touto hraniční podobou vrcholí, můžeme zařadit i takové reprezentace Salome, v nichž nedochází k ženě explicitní sebereflexi jako *femme fatale*, ale i přesto se jedná o zachycení podoby vítězné ženy či dospělé ženy, která svým tanečním vystoupením či vzhledem uchvacuje své diváky. Vedle symbolistně dekadentní motiviky je tento typ reprezentace spojen i s dalšími modernistickými podobami na počátku 20. století, v nichž dochází k oslavnému popisu ženského těla za vyzvednutí motivu pohledu, vlasů, těla přirovnávaného ke květině, rtů a podobně. Mezi nejznámější (a kanonické) reprezentace Salome v této podobě patří především Huysmansova ekfráze obrazů Gustava Moreaua v románu *Naruby* a Wildeova *Salome*, která svou vášní, touhou po Janu Křtiteli a krvelačností své pomsty asi nejvýrazněji naplňuje očekávané atributy osudové ženy. Jak jsme poukázali v kontextu anglické literatury, Wildeova Salome sice na závěr umírá, čímž nedovrší své vítězství nad muži v podobě pravé *femme fatale*, přesto se však jedná o jednu z nejikoničtějších aktualizací příběhu o stětí Jana Křtitele. Dověšenou reprezentaci Salome jako osudové ženy můžeme nalézt například v české tvorbě v básních Jaroslava Vrchlického či v povídce Jiřího Karáska ze Lvovic,

jehož příběh o smrti Salome poukazuje na její osudovost nejen pro Jana Křtitele, ale i pro ni samou.

III. Salome jako osudová dcera (*fille fatale*)

Pro třetí zastřešující skupinu reprezentací, v nichž se postava Salome v průběhu 19. století začala objevovat, je charakteristická jejich pozice na pomezí již představených dvou hlavních kategorií, tedy Salome v podobě dítěte a Salome jako dospělé ženy. Základním rysem tohoto typu postavy, který nazýváme analogicky k osudové ženě jako osudovou dceru (*fille fatale*), je přítomnost příznačných rysů obou kategorií. Jedná se tak o postavu dospívající dívky, která může vystupovat ve dvou základních podobách, a to jako *fille fatale svůdná* a *fille fatale svádějící*.

1. Salome jako *fille fatale svůdná*

První podoba osudové dcery navazuje na interpretaci Salome jako dítěte. Na rozdíl od ní jsou u mladé dívky, která se vyznačuje dětským vystupováním, vyzvednuty z perspektivy lyrického subjektu či vypravěče rysy neslučitelné s jejím chápáním jako nedospělého dítěte, a to především za použití sexuálně zabarvených motivů. Příkladem nám může být (ne)tanečnice v podání Karla Hlaváčka, již Herodes na hostině sleduje, a kromě popisu jejího těla na ni odkazuje jako na „dítě vášnivé“, tedy za použití atributu, který není vlastní dítěti. Dovězení Herodovy touhy po dívce přináší i závěrečné vyznění skladby, když dívka přichází do jeho ložnice a podmiňuje strávení noci s Herodem splněním přání, které však zjevně není její (doprovázené navíc komentářem, že se mu nesmí podvolit, dokud nebude splněno její přání). Podobně jako Hlaváčková postava je v podobě *svůdné fille fatale* představena i Salome v díle Gustava Flauberta. Určujícím rysem pro tuto reprezentaci však není primárně erotická působnost na Heroda, ale podobnost Salome a její matky (uvozené slovy, že Salome se podobala Herodias, jaká byla v mládí). Zmíněná podobnost, která by mohla napovídat, že bychom mohli Flaubertovu Salome chápat jako mladou *femme fatale*, pak neobstojí, když dívka

vysslovuje matčino přání a je zdůrazněno její dětské vystupování a žvatlání. Flaubertova variace *fille fatale svůdné* tak propojuje již představenou podobu Salome jako dítěte, které je definováno svým vztahem k matce a představuje druhou možnou přechodnou podobu mezi starším pojetím Salome a jejími reprezentacemi v závěru 19. století.

2. Salome jako *fille fatale svádějí*

V protikladu k *fille fatale svůdné* stojí podoba *fille fatale svádějí*. Je-li pro první z variant příznačná dítěti vlastní pasivita, druhá z podob *fille fatale* je určena dívčíným aktivním vystupováním, v němž se svým chováním podobá osudové ženě. Na rozdíl od *svůdné fille fatale* však není chápána jako předmět mužské touhy a v tomto případě je ze strany Heroda, Jana Křtitele, či jiných postav její chování reflektováno s nepochopením či s blahosklonným přehlédnutím. Tento pohled na Salome nacházíme například u Hermanna Sudermanna, u nějž je chování Salome, neadekvátní jejímu věku i společenskému postavení, předmětem morální kritiky, či v parodii původního příběhu v díle Julesa Laforguea. Vedle této podoby *fille fatale* nacházíme naznačení této reprezentace Herodiadiny dcery již ve starších básnických skladbách, které akcentují podobnost matky a dcery a anticipují i Salomeino hříšné vystupování. Tento typ reprezentace Salome pak stojí opět na pomezí s její aktualizací v podobě dítěte, protože dívka často není dán prostor explicitně vyjádřit své postoje, jak tomu bylo například u Sudermannovy Salome. Můžeme tak konstatovat, že i tento typ *fille fatale* je primárně spojen s kontextem od druhé poloviny 19. století, kdy dochází k radikalizaci obrazu ženy v různých obměnách, a to ve spojení především s morální kritikou společnosti.

Na pozadí představených reprezentací postavy Salome v literatuře 19. století tedy můžeme na závěr vyzvednout význam této postavy pro sledované kulturní kontexty, v nichž se aktualizace příběhu dotýkala širokého spektra společenských

otázek, úzce souvisely s proměnami uměleckého obrazu ženy a zároveň v sobě nesly motivy příznačné pro jednotlivé umělecké směry především druhé poloviny 19. století. Jedná se tak o jeden z mála příběhů, respektive o jednu z mála postav, která v proměně svých reprezentací odrážela v takové míře a variantnosti významné kulturní proměny vlastní dlouhému 19. století.

ANOTACE

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

Jméno: PhDr. Soňa Šinclová

Název: Postava Salome v proměně reprezentací

Vedoucí práce: prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

Anotace v původním jazyce práce:

Předkládaná práce se představuje proměny reprezentací postavy Salome z biblického příběhu o stětí svatého Jana Křtitele v průběhu 19. století. Předmětem jejího výzkumu je pohled na vybrané národní literatury a na proměny, kterými postavy z tohoto příběhu ve svých reprezentacích v daném kulturním kontextu procházely. Práce se soustředila na přiblížení kontextu původního biblického příběhu, který byl zařazen do synoptických evangelií, a typově na další texty starší literatury, v nichž docházelo od prvního až po 18. století k převážně náboženské interpretaci příběhu. Vedle literárních pramenů s náboženskou tematikou jsou v krátkosti představeny i proměny reprezentace Salome ve výtvarném umění, které od vrcholného středověku postavu Herodiadiny dcery zobrazovaly ve variantní podobě, jež předznamenávala další vývoj beletristického zpracování příběhu v 19. století.

Hlavní část práce je rozdělena na čtyři části, které představují vybrané národní literatury a na proměny podoby Salome v jejich kontextu. Pozornost je zaměřena nejprve na literaturu anglo-americkou, u jejíchž autorů se objevují nejstarší podoby aktualizace příběhu o stětí svatého Jana Křtitele, které nespádaly výlučně do oblasti náboženských textů homiletického či morálně karatelského charakteru. V souvislosti s anglickou literaturou se hlavní pozornost soustředí nejen na sentimentální podobu Salome v první polovině 19. století, ale i na aktualizace příběhu o stětí Jana Křtitele na přelomu 19. a 20. století. V souvislosti s literaturou americkou jsou naopak sledovány aktualizace příběhu, které do značné míry podporují rozvoj cizelující se společnosti a jež zároveň reagují i na evropská zpracování biblického příběhu. Výrazná pozornost je věnována literatuře

francouzské, v níž nacházíme od poloviny 19. století až do jeho závěru řadu významných reprezentací příběhu, které odrážejí nejenom specifika dobových uměleckých směrů, ale taktéž přinášejí variantní reprezentace Salome, jež dále ovlivňovaly její podoby i v jiných národních literaturách. Další z velkých národních literatur, která je v práci zastoupena, je literatura německojazyčných zemí, v jejímž kontextu je (podobně jako v literatuře francouzské) několik zásadních reprezentací příběhu, které dále ovlivnily například literaturu českou, jíž se věnujeme jako poslední z národních literatur. Při prezentaci českých podob příběhu o stětí Jana Křtitele se vedle načrtnutí hlavních tematických linií, v nichž jednotlivé aktualizace příběhu vznikaly, pozornost soustředí i na reflexi vlivů již představených národních literatur a způsobů, jakými případně jsou motivy či témata kulturně adaptovány do českých reprezentací.

V závěru práce jsou představeny souhrnně podoby a jejich konkrétní variace, jichž mohla postava Salome v 19. století nabývat. Postupně poukazujeme na její příznačné rysy, kterých nabývá, když je zobrazována jako dítě, dospělá žena a *fille fatale*, a to se zohledněním uměleckého kontextu, v němž se příslušné reprezentace objevovaly.

Anotace v anglickém jazyce:

The dissertation presents how the portrayal of Salome from the biblical story of the beheading of St. John the Baptist transformed throughout the 19th century. Looking closely at selected national literatures, the dissertation explores different ways in which the characters from this story are portrayed in a given cultural context. It first presents the context of the original biblical story, which was included in the Synoptic Gospels, as well as other texts from the first to the eighteenth century, which generally present religious interpretations of the story. In addition to literary sources with religious focus, the portrayal of Salome in the visual arts is briefly mentioned. Since the High Medieval Period, the daughter of Herodias was depicted in different forms that foreshadowed the further development of story's interpretations in 19th century's literature.

The main body of the dissertation is divided into four sections, which present selected national literatures and different portrayals of Salome in different contexts. First, attention is given to English literature, whose authors were first to retell the story of the beheading of St. John the Baptist in a way other than a religious text of a homiletic character preaching morality. With regard to British literature, the main focus is not only on the sentimental depiction of Salome in the first half of the 19th century, but also on the different shapes of the story at the turn of the 20th century. In contrast, American literature comes up with such shapes of the story that largely support the development of a forming society, at the same time reacting to how the subject matter was treated in

Europe. Special attention is paid to French literature, whose portrayals of Salome from the mid-19th century to the beginning of the 20th century are intriguing; not only do they reflect specific artistic movements of the time, but also provide a range of different representations of Salome that further influenced how she was portrayed in other national literatures. Another major national literature presented in the dissertation is the literature of German-speaking countries. As was the case in French literature, several German-language interpretations of the story further influenced Salome's portrayal in other national literatures, amongst them, Czech literature. Czech literature is the last of the national literatures to be discussed. When examining the Czech representations of the story, the dissertation outlines the thematic context which gave birth to the Czech forms of the story, as well as the influence of other national literatures and how their motifs and themes were culturally adapted into the Czech portrayals of Salome. The dissertation concludes with a summary of various shapes and specific portrayals of Salome throughout the 19th century. It points out the characteristic features she takes on when she is portrayed as a child, as an adult woman, and as a *fille fatale*, taking into account the artistic context in which the respective portrayals appeared.

Klíčová slova v původním jazyce:

Salome; Herodias; Jan Křtitel; česká literatura; 19. století; *femme fatale*; *femme incomprisé*; *fille fatale*

Klíčová slova v angličtině:

Salome; Herodias; John the Baptist; Czech literature; 19th century; *femme fatale*; *femme incomprisé*; *fille fatale*

Počet znaků práce (bez literatury a příloh): 521.524 znaků

Počet použitých zdrojů:

- Prameny a primární literatura: 179
- Sekundární literatura: 257
- Obrazové materiály: 63

Počet příloh: 86

POUŽITÁ LITERATURA

Prameny a primární literatura

Almanach secesse. Praha: Neumann, 1896.

Bible. Praha: Česká biblická společnost, 2018.

Český Figaro (1897).

Le Parnasse contemporain. Paris: Alphonse Lemerre, 1866.

Le Parnasse contemporain. Paris: Alphonse Lemerre, 1869.

Le Parnasse contemporain. Paris: Alphonse Lemerre, 1876.

Les Soirées de Médan. Paris: G. Charpentier, 1880.

Máj: jarní almanach. V Praze: H. Dominikus, 1858.

Nový život (1896–1907).

Vějíř (1894–1896).

ADAMS, Arthur H.: *The Nazarene: A Study of a Man*. London: Philip Welby, 1902.

AELFRIC: „The Decollation of St. John the Baptist.“ In: *The Homilies of the Anglo-Saxon Church: The First Part, Containing the Sermons Catholici, or Homilies of Aelfric*. London: Printed by Aelfric Society, 1844. S. 477–490.

ALIGHIERI, Dante: *Božská Komédie, díl 1*. Praha: Jaroslav Vrchlický, 1879.

APOLLINAIRE, Guillaume: *Alkoholy*. Praha: Odeon, 1996.

APOLLINAIRE, Guillaume: *Alkoholy*. V Praze: Vyšehrad, 2006.

BANVILLE, Théodore de: *Les Exilés. Odelettes, Améthystes, Rimes dorées, Rondels, Les Princesses, Trente-six balades joyeusés*. Paris: Bibliothèque – Charpentier, 1899.

BANVILLE, Théodore de: *Les Poesies de Théodore de Banville, 1841–1854*. Paris: Poulet – Malasses & de Broise, 1857.

BANVILLE, Théodore de: *Ouvres de Théodore de Banville. Occidentales, Rimes dorées, Rondels, La perle*. Paris: Alphonse Lemerre, 1891.

- BORECKÝ, Jaromír: *Rosa mystica: Básně*. V Praze: Nákladem knihkupectví Jaroslava Pospíšila, 1892.
- BOUŠKA, Sigismund: *Pod jedním praporem: almanach katolických básníků českých*. V Holešově: S. Bouška, 1895.
- BRABEC, Adolf: *Dávné dumy*. Jaroměř: František Popelka, 1894.
- BRABEC, Adolf: *Hvězdy a bludičky*. Kamenica nad Lipou: Nákladem Ant. Richtra, 1910.
- BRABEC, Adolf: *Květy samoty. Verše, 1900–1903*. Praha: Tiskem a nákladem knihtiskárny Edvarda Leschingra v Praze, 1904.
- BRABEC, Adolf: *Listí padá...* Polička: Nakladatelství F. Popelky Knihkiskárna, 1898.
- BRABEC, Adolf: *Peníze a jiné básně*. Kamenica nad Labem: Parostrojní knihtiskárna Ant. Richtra v Kamenici n. L., 1912.
- BRABEC, Adolf: *Zvadlé květy*. Vlastní náklad, 1896.
- BRODSKÝ, Ml. [FRIČ, Josef Václav]: „Všední život.“ In: *Máj*. V Praze: Nákladem H. Dominikusa, 1858. S. 159–195.
- BRYANT, William Cullen (ed.): *Selection of American Poets*. New York: Harpen & Bros, 1845.
- CASAL, Julián del: *Nieve*. Mexico: Edicion de „El Intransigente“, 1893.
- COOKE, Rose Terry: *Poems*. New York: William S. Gottsberger Publisher, 11 Murray Street, 1888.
- CZECH Z CZECHENHERZU, Arnošt: *Erotovy úsměvy*. Praha: Tiskem a nákladem O. Janáčka, 1910.
- CZECH Z CZECHENHERZU, Arnošt: *Písně samotáře*. Praha: Vl. Náklad, 1910.
- CZECH Z CZECHENHERZU, Arnošt: *Svatohelénský Prométheus*. Praha: Tiskem a nákladem Antonína Reise na Král. Vyšehradě, 1912.
- CZECH Z CZECHENHERZU, Arnošt: *Zlatý horizont*. Olomouc: Romuald Promberger, 1912.
- DOSTÁL – LUTINOV, Karel – BATŮŠEK, Stanislav – BŘEZINA, Otokar – ZEYER, Julius: *Přátelství básníků: vzájemná korespondence Karla Dostála – Lutinova s Juliem Zeyerem a Otokarem Březinou*. Brno: Host, 1997.
- DVOŘÁK, Xaver: *Praha*. Praha: Bočánek, Bedřich, 1931.

FLAUBERT, Gustave: *Correspondance. Série 4, (1869–1880)*. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, Éditeurs, 1893.

FLAUBERT, Gustave: *Paní Bovaryová*. Praha: Academia, 2008.

FLAUBERT, Gustave: *Salambo*. Praha: Práce, 1973.

FLAUBERT, Gustave: *Tři povídky*. Praha: Odeon, 1975.

FLAVIUS, Josephus: *Antiquities of the Jews* (dostupné na <http://www.sacred-texts.com/jud/josephus/ant-1.htm>).

FOXÉ, John: *Martyrologia*. London: J. Mason, 1848.

FRIČ, Josef Václav: *Lada – Nióla: almanach na rok 1855*. Praha: [s. n.], 1854.

FRIČ, Josef Václav: *Paměti J. V. Friče*. Praha, 1939.

FRIČ, Josef Václav: *Paměti. Sv. 2*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

FRIČ, Josef Václav: *Sebrané spisy veršem i prosou. Sv. III. Různé básně*. V Praze: vl. n., 1880.

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Básně – Západovýchodní díván*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1955.

GRIMM, Jacob: *Teutonic Mythology, vol. 1*. London: George Bell & Sons, York Street, Covent Garden, 1882.

GRIMM, Jacob: *Teutonic Mythology, vol. 3*. London: George Bell & Sons, York Street, 1883.

GUTZKOW, Karl: „Die ewige Jüdin.“ In: *Die schöneren Stunden*. Stuttgart: Verlag von Eduard Hallberger, 1869. S. 96–163.

HATANOVÁ, Simona: *Dopisy Julia Zeyera Karolíně Světlé (1892–1898)*. Liberec: Česká beseda, 1999.

HEINE, Heinrich: *Dopisy*. Praha: Odeon, 1967.

HEINE, Heinrich: *Německo – Zimní pohádka, Atta Troll, Almansor*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953.

HEINE, Heinrich: *Passionál*. V Praze: Svoboda, 1949.

HEINE, Heinrich: *Romancero. Kniha historií*. Praha: Václav Petr, 1929.

- HEINE, Heinrich – KARPELES, Gustav: *Heinrich Heine's gesammelte Werke: kritische Gesamtausgabe, Zweiter Band*. Berlin: G. Grote, 1887.
- HEYDUK, Adolf: *Biblické zvěsti*. V Praze: J. Otto, 1902.
- HEYDUK, Adolf: *Bohatýři*. V Praze: Šimáček, František, 1894.
- HEYDUK, Adolf: *Oběti přesvědčení*. Praha: Nakladatelství J. Otto v Praze, 1920.
- HEYDUK, Adolf: *Škůdci a dobrodruzi*. Praha: Nákladem J. Otty v Praze, 1908.
- HEYDUK, Adolf: *V zášeru minulosti*. Praha: Nakladatelství J. Otto knihtiskárna v Praze, 1900.
- HEYDUK, Adolf: *Východ a Západ*. Praha: Nákladem J. Otty v Praze, 1906.
- HEYWOOD, Joseph Converse: *Herodias. A Dramatic Poem*. New York, 1867a.
- HEYWOOD, Joseph Converse: *Salome, the Daughter of Herodias*. New York, 1867b.
- HLAVÁČEK, Karel: *Básně*. V Praze: Kvasnička & Hampl, 1930.
- HLAVÁČEK, Karel: *Dílo Karla Hlaváčka. Sv. 3, Kritiky*. Praha: Kvasnička & Hampl, 1930.
- HLAVÁČEK, Karel: *Pozdě k ránu, Mstivá kantiléna, Žalmy*. Blansko: Ad Fontes, 2001.
- HLAVÁČEK, Karel: *Spisy Karla Hlaváčka*; pořadatel Arnošt Procházka. Praha: K. Neumannová, 1915.
- HLAVÁČEK, Karel – TOMEK, Václav: *Krví svého těla, dechem své duše*. Praha: Manibus Propriis, 1998.
- HOFFMEISTER, Johannes: *Postylla česká: Totiž kázanj na Euangeliá, kteráž se w Nedělské, a giné Swátečnij dny, přes celeg Rok čtau*. W Městě Prostějowě: Jan Günther, 1551.
- HOOPER, Lucy: *The complete poetical works of the late Miss Lucy Hooper*. New York: Fanshaw, 1848.
- HORATIUS, Quintus Flaccus: *Carmina* (dostupné na: thelatinlibrary.com/horace/carm3.shtml)
- HUS, Jan: *Postylla Swaté paměti M. Jana Husy Mučedlnjka Božijho na Euangelia kteráž se čtau přes celý Rok*. W Nornberce: [Jan Montán a Ulrych Neyber], 1563.

- HUYSMANS, Joris Karl: *A rebours*. Paris: Les Cent bibliophiles, 1903.
- HUYSMANS, Joris Karl: *Against the Grain*. London; Saint-Amand printed: Fortune Press; Saint-Amand, [1931].
- HUYSMANS, Joris Karl: *Naruby*. Praha: Odeon, 1979.
- HUYSMANS, Joris Karl: *Naruby*. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh: *Herodes a Herodias: hra o 5 dejstvách*. Turčianský Sv. Martin: Matice slovenská, 1950.
- KAMÍNEK, Karel – PROCHÁZKA, Arnošt – DYK, Viktor: *Almanach na rok MCM*. Praha: Moderní revue, 1896.
- KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Gotická duše a jiné prózy*. Praha: Vyšehrad, 1991.
- KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Lásky absurdné*. Praha: Hejda a Tuček, 1904.
- KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Milý příteli- : (listy Edvardu Klasovi)*. Praha: Thyrus, 2001.
- KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Posvátné ohně*. Praha: F. Adámek, 1911.
- KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: *Vzpomínky*. Praha: Thyrus, 1994.
- KASPROWICZ, Jan: *Dziela poetyckie Tom 3*. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze, 1912.
- KASPROWICZ, Jan: *Hymny*. Warszawa: Instytut wydawniczy „Biblioteka Polska”, 1922.
- KASPROWICZ, Jan: *Uczta Herodyady*. Poemat dramatyczny w trzech aktach... Z cyklu „na wzgórzu śmierci”. Lwów: Nakładem Księgarni H. Altenberga, 1905.
- KELLER, Gottfried: *Neuere Gedichte*. 1851. (Dostupné na https://gottfriedkeller.ch/GG/GG_Parallel.htm).
- KILLIGREW, Anne: „Herodias Daughter Presenting to her Mother St. John’s Head in a Charger”. Dostupné z http://lion.chadwyck.co.uk/searchFulltext.do?id=Z200410103&divLevel=2&queryId=../session/1352567664_1952&trailId=13A50D2B8F3&area=Poetry&forward=textsFT&warn=Yes&size=2Kb.
- KOLLÁR, Ján: *Slávy dcera*. W Pešti: tiskem Trattnera a Károliho, 1832.

- KONIÁŠ, Antonín: *Postylla, Aneb Celo-Roční Weykladové, Na wssecky Nedělnj y Swátečnj Episstoly, Též Ewangelia*. Wytisštěná w Praze, w Králowém Dwoře: w Frantisska Karla Hladkýho, Arcy – Bisk. Ympressora, 1750.
- KOŘISTKA, Jan: *Postylla, Aneb Weyročnj Weytahové na Wssecky Nedělnj, a Swátečnj Ewangelia*. W Hlawnjm Měšťě Holomaucy: Wytisštěná w Jozeffy. Hirnlowy, Wdowy; skrz Martina Karleckýho, Faktora, [1763 nebo 1764].
- LAFORGUE, Jules: *Exil. Poësie. Spleen*. Paris: Connaissance, 1921.
- LAFORGUE, Jules: *Kosmické klauniády*. Praha: Odeon, 1985.
- LAFORGUE, Jules: *Legendární morality*. Praha: Symposion, Rudolf Škeřík, 1934.
- LAFORGUE, Jules: *Ouvres Complètes de Jules Laforgue. V. Lettres – II (1883–1887)*. Paris: Mercure de France, 1925.
- LANGHANSEN, Christian: *Křestianských Djtek Ručnj a Domownj Postylla. To gest: Kratky a sprostý, ale wssak gruntownj Wyklad podle otázek, na Ewangelia Nědelnj a Swatečnj přes cely Rok*. W Žitawě: Nakladem W. K. Wytjsštěna w Michala Hartmanna, 1712.
- LEMONNIER, Camille: *Salon de Paris, 1870*. Paris: Morel, 1870.
- LEUBNER, František: *Balady a legendy*. Praha: Nákladem spisovatelovým, 1895.
- LEUBNER, František: *Cantatibus organis*. Roudnice: Nákladem vlastním, 1909.
- LEUBNER, František: *K západu*. Roudnice nad Labem: Nákladem vlastním, 1911.
- LEUBNER, František: *Na okrajích kancionálu života*. Praha: Tiskem J. Otty – Nákladem spisovatelovým, 1897.
- LUMÍR: „Pan vydavatel almanahu.“ *Lumír* 1854, č. 50, s. 1199. [14. 12.]
- M.: „Lada – Nióla.“ *Obzor* 1855, č. 4, s. 57–64.
- MALLARMÉ, Stéphane: *Dílo Stéphanu Mallarméa*. Praha, 1948.
- MALLARMÉ, Stéphane: *Herodias: scéna. 4. (2. samostatný) otisk, valně přepracovaný a poopravený*. Praha: Moderní revue, 1922.
- MALLARMÉ, Stéphane: *Souhlas noci*. Praha: Odeon, 1977.
- MALLARMÉ, Stéphane: *Souhlas noci I*. Praha: BBart, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane: *Souhlas noci II*. Praha: BBart, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane: *Vers et prose*. Paris: Perrin et C^{ie}, 1893.

- MALLARMÉ, Stéphane – MONDOR, Henri: *Correspondance. Sv. 1 a 2*. Paris: Gallimard, 1965.
- MICHAEL FIELD: *The Poems of Adoration*. London, Edinburgh: Sands & Co, [1912].
- NEČAS, Jan Evangelista: *Biblické příběhy a legendy ze zemí východních*. Telč – Kutná Hora: Nákladem českého knihkupectví Emila Šolce, 1888.
- NEUMANN, Stanislav Kostka: *Apostrofy hrdé a vášnivé*. Praha: Moderní revue, 1896,
- NEUMANN, Stanislav Kostka: *Jsem Apoštol nového žití a žádné se nelekám rány, jsem rytíř nového Graalu (...)*. Praha: Moderní revue, 1896,
- NEUMANN, Stanislav Kostka: *Satanova sláva mezi námi*. Praha: Grosman a Svoboda, 1897.
- NEUMANN, Stanislav Kostka: *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně*. Praha: Moderní revue, 1903.
- NĚMCOVÁ, Božena: „Hanuši Jurenkovi 27. srpna 1854.“ In: *Listy II*. Praha: Československý spisovatel, 1952. S. 65–67.
- NOVÁKOVÁ, Lila B.: *Cestou*. Praha: Náklad A. Reise, 1910.
- ODVALIL, František: *Co se v duši zaléhalo*. Olomouc: Družina literární a umělecká v Olomouci, 1920.
- PAMPHILI, Eusebius: *Církevní dějiny*. Praha: Česká katolická Charita v Ústřední církevní nakladatelství, 1988.
- RICH, Henry: *The Daughter of Herodias*. London: Printed by Thomas Davison, Whitefriars J. Andrews, 167, New Bondstreet, 1831.
- SAMAIN, Albert: „Mon coeur est comme un Hérode morne et pâle...“ In: ČAPEK, Karel: *Francouzská poezie nové doby*. Praha: Československý spisovatel, 1964. S. 140–141.
- SAND, George – FLAUBERT, Gustave – LEFFINGWELL, McKenzie: *The George Sand – Gustave Flaubert letters*. London: Duckworth & Co., 1922.
- SARTORIUS, Daniel: *Summownj Postylla. Djl 1–2. Čtwrté vydánj. S rytinau w oceli. S powolenjm c. k. slawné ewangelické konsistoře Wjdeňské*. W Praze: Tiskem Jana Spurného, 1856.
- SCIPIO – BERLIČKA, Vojtěch Šebestián: *Postylla Katolicka Gak Kostelnj tak Domácý: To gest: Potom, toho co se z Ewangelium každou Nděli přes celý Rok čte*.

W Praze: W Impressy Universitatis Carolo – Ferdinandae w Kollegi S. Klimenta, Towaryšstwa Pána Gežisse, blíž Mostu, skrze Wogtěcha Giřjho Konyásse Factora, 1695.

SEKANINA, František: *Lyrické intermezzo. Básně [1896–1900]*. Brno: A. Píša, [1901].

SEKANINA, František: *Za nocí chmurných i světlých. Básně 1894–1896*. Praha: F. Stach, [1896].

SLÁDEK, Josef Václav – KVAPIL, Josef Šofferle – ZEYER, Julius: *Vzájemná korespondence*. Praha: Československá akademie věd, 1957.

STEVENSON, Robert Louis: *Collected Poems*. London: R. Hart-Davis, 1950.

SUDERMANN, Hermann: *John the Baptist*. London; New York: John Lane, 1909.

SUE, Eugène: *Věčný Žid 1–4*. Praha: Alois Hynek, [1915].

SUE, Eugène: *Věčný Žid: Román. Kniha první*. Praha: F. Topič, 1926a.

SUE, Eugène: *Věčný Žid: Román. Kniha druhá*. Praha: F. Topič, 1926b.

SUE, Eugène: *Věčný Žid: Román. Kniha třetí*. Praha: F. Topič, 1926c.

SUE, Eugène: *Věčný Žid: Román. Kniha čtvrtá*. Praha: F. Topič, 1926d.

SUDERMANN, Hermann: *John the Baptist. A Play*. London; New York: John Lane, 1909 [1908].

SWINBURNE, Algernon Charles: „The Masque of Queen Betsabe.“ In: *Poems and Ballads: A Miracle Play*. New York: Thomas Y. Crowell Company Publishers, 1866. S. 495–500.

SYCHRA, Matěj Josef: *Kázánj na Wssecky slawnosti a swátky celého roku*. Chrudimi: Wytisstěná v Jozeffa Jana Kossiny, 1817.

SYMONS, Arthur: „Images of Good and Evil.“ In: SYMONS, Arthur: *Poems by Arthur Symons. Volume 2*. London: W. Heinemann, 1912. S. 71–188.

SYMONS, Arthur: *Lesbia and Other Poems*. New York: E. P. Dutton & Company, 1920.

ŠTEYER, Matěj Václav: *Postylla Katolická Na Dwě Částky Rozdělená Nedělnj a Swátečnj: Aneb Weykladové na Ewangelia*. Wytisstěno w Praze: w Impressy Universit: Carolo-Ferdinandea w Kollegi Towaryšstwa Pána Gežjsse v Swatého Kljmenta, 1691.

- TALMAGE, Thomas de Witt: *Ohavnosti moderní společnosti*. V Praze: Doležal, 1878. Překlad Ferdinand Císař.
- TALMAGE, Thomas de Witt: *The Abominations of Modern Society*. New York: Adams, Victor & Co, 1872.
- ULRICH, František – KVAPIL, František V.: *Máj. Almanach české omladiny*. V Praze: Militký a Novák, 1878.
- VAUGHAN, Henry: *Silex Scintillans*. London: Blackie and Son, 1905.
- VERE, Aubrey de: *The Poetical Works Of Aubrey De Vere, vol. III*. London: Kegan Paul, Trench & Co., 1884.
- VORAGINE, Jacobus de: *Legenda aurea*. Praha: Vyšehrad, 2012.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Boží a lidé*. Praha: J. Otto, 1899.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Epické básně*. V Praze: Nákladem J. Otty, 1913.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Hlasy z pouště*. Praha: J. Otto, 1890.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Mýty 2*. V Praze: J. Otto, 1879.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Nové básně epické*. V Praze: Nákladem J. Otty, 1912.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Nové sonety samotáře*. V Praze: J. Otto, 1891.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Poslední sonety samotáře*. V Praze: J. Otto, 1896.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Sonety samotáře*. V Praze: J. Otto, 1885.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Třetí kniha básní epických*. V Praze: Nákladem J. Otty, 1907.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Twardowski: báseň*. V Praze: František Šimáček, 1885.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav – ŠALDA, F. X. – BRTNÍK, Václav – PODLIPSKÁ, Sofie: *Dopisy Jaroslava Vrchlického se Sofií Podlipskou z let 1875–1876*. Praha: F. Borový, 1917.
- WARE, William: *Julian or Scenes in Judea*. New York: C. S. Francis, 1841.
- WEINER, Richard: *Básně*. Praha: Torst, 1997.
- WEINER, Richard: *Sluncem svržený sok*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- WEINER, Richard: *Usměvavé odříkání*. Praha: vlastním nákladem, 1914.
- WILDE, Oscar: *Dojmy, Essaye I*. Praha: Nákladem Josefa Pelcla, 1911.

WILDE, Oscar: *Obráz Doriana Graye*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, [1900?].

WILDE, Oscar: *Salome*. Praha: Orbis, 1959.

WILDE, Oscar: *Salomé. Drame en un acte*. Paris: Dessins de Alastair, 1925.

WHITEHALL, Robert: *The Executioner*. Dostupné z:
http://lion.chadwyck.co.uk/searchFulltext.do?id=Z300534798&divLevel=3&queryId=../session/1352567664_1952&trailId=13A50D2B8F3&area=Poetry&forward=textsFT&warn=Yes&size=1Kb.

ZAHRADNÍK, Vincenc: *Homiletické řeči na neděle a svátky celého roku. Díl 2*. W Hradci Králové; a Praze: Jan Host. Pospjssil, 1833.

ZEYER, Julius: *Básník a sochař: dopisy Julia Zeyera a Františka Bílka z let 1896–1901*. Praha: Za svobodu, 1948.

ZEYER, Julius: *Dopisy Julia Zeyera Karle Heinrichové*. Praha: Unie, 1924.

ZEYER, Julius: *Listy J. Zeyera Růženě Jesenské*. Praha, 1919.

ZEYER, Julius: *Zahrada mariánská*. V Praze: Nákladem české grafické akc. společnosti „Unie“, 1914.

ZEYER, Julius, BRAUNEROVÁ, Zdenka – HELLMUTH-BRAUNER, Vladimír (ed.): *Přátelství básníka a malířky: vzájemná korespondence Juliuse Zeyera a Zdenky Braunové*. V Praze: Vyšehrad, 1941.

ZEYER, Julius – HERITESOVÁ, Božena: *Přátelé Zeyer – Herites: Vzájemná korespondence*. V Praze: Topičova edice, 1941.

ZEYER, Julius – JEŽKOVÁ, Petra (ed.): *Stůňu touž nemocí: Julius Zeyer a Jan Lier v zrcadle vzájemných dopisů*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017.

ZEYER, Julius – KALAŠOVÁ, Marie – KALAŠOVÁ, Klementina – ZIKMUND, Jaroslav: *Ve stínu Orfea*. Praha: Bohuslav Rupp, 1949.

Sekundární literatura

Francouzský symbolismus. Praha: Československý spisovatel, 1974.

Literatura česká devatenáctého století. Díl 3, část 2. Praha, 1907.

„Rozsudek o Twardowském“, *LUMÍR* XIII, č. 12, s. 23–24.

Stéphane Mallarmé. Praha, 1931.

ABRAMS, Lynn: *Zrození moderní ženy. Evropa 1789–1918*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005.

ADAMOWICZ – HARIASZ, Maria: „*Le Juif errant*“ d’Eugène Sue: *du roman-feuilleton au roman populaire*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen, 2001.

ADAMS, Charles Francis: *The Life and Sermons of Rev. T. de Witt Talmage*. Chicago: M. A. Donohue & Co, [1903].

ADÉMY, Pierre Marcel: *Guillaume Apollinaire*. Praha: Československý spisovatel, 1981.

ATKINSON, Nora: *Eugène Sue et le roman-feuilleton [Thèse]*. Nemours: André Lesot, 1929.

BAHR, Ehrhard (ed.): *Dějiny německé literatury: kontinuita a změna: od středověku po současnost. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové*. Praha: Karolinum, 2006.

BAHR, Ehrhard (ed.): *Dějiny německé literatury: kontinuita a změna: od středověku po současnost. Svazek 3, Od realismu k současné literatuře*. Praha: Karolinum, 2007.

BALABÁN, Milan: *Jímavé portréty biblických žen: milovnice, trpitelky, bojovnice i kněžky noci*. Praha: Kalich, 2009.

BALZAC, Honoré de: *Úvaha o elegantním životě*. Brno, 1930.

BARBEY D’AUREVILLY, Jules: *Le Roman contemporain*. Paris: A. Lemerre, 1902.

BARBEY D’AUREVILLY, Jules: *O dandysmu a Georgi Brummelovi*. Praha Volvox Globator, 1996.

BAUDELAIRE, Charles: *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968.

BAUER, Hermann (ed.): *Baroko*. V Praze: Köln: Slovart; Taschen, 2007.

BAYM, Nina (ed.): *The Norton Anthology of American Literature*. New York: W. W. Norton & Company, 2012. 8. edice.

BEAUVOIR, Simone de: *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1967.

BECKER, Karin: *Literární dandysmus 19. století ve Francii*. Praha: Karolinum, 2013.

- BECKSON, Karl (ed.): *The Memoires of Arthur Symons: Life and Art in the 1890s*. University park: Pennsylvania State University Press, 1977.
- BECKSON, Karl – FLETCHER, Ian – MARKERT, Lawrence W. – STOKER, John: *Arthur Symons: A Bibliography*. Greensboro, NC: ELT Press, 1990.
- BECKSON, Karl – MUNRO, John M. (eds.): *Arthur Symons: Selected Letters, 1880–1935*. London: Palgrave Macmillan UK, 1989.
- BEDNAŘÍKOVÁ, Hana: *Česká dekadence: Kontext – text – interpretace*. Brno: Centrum demokracie a kultury, 2000.
- BERENSON, Bernard: *The Central Italian Painters of the Renaissance*. New York, 1907b.
- BERENSON, Bernard: *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York, 1904.
- BERENSON, Bernard: *The Venetian Painters of the Renaissance*. New York, 1905.
- BERENSON, Bernard: *North Italian Painters of the Renaissance*. New York, 1907a.
- BOCKOVÁ, Gisela: *Ženy v evropských dějinách: Od středověku do současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007.
- BOOR, Ján: „Oscar Wilde, šťastný i nešťastný autor Salome.“ In: WILDE, Oscar: *Salome: dráma v 1 dejstve*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1958. S. 7–17.
- BORECKÝ, Jaromír: *Jaroslav Vrchlický: Pokus o studium jeho díla*. V Praze: Máj, [1906].
- BORY, Jean-Louis: *Eugene Sue, le roi du roman populaire*. Paris: Hachette, 1962.
- BRABEC, Jiří: *Poezie na předělu doby: vývojové tendence české poezie koncem let osmdesátých a na počátku let devadesátých 19. století*. Praha: Československá akademie věd, 1964.
- BRANDSLETTER, Gabriele – POLZER, Elena: *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. New York: Oxford University Press, 2015.
- BREISKY, Arthur: *Střepy zrcadel: Eseje a kritiky*. Praha: Thyrsus, 1996.
- BURKE, Peter: *The Renaissance Sense of the Past*. London: Edward Arnold, 1969.
- CAMILLE, Mildred Rejane: *Albert Samain et son temps*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1986.
- CARDINI, Franco: *Evropa a islám*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.

- CARMODY, Francis J.: *The Evolution of Apollinaire's Poetics 1901–1904*. Berkley, Los Angeles: University of California, 1963.
- CARS, Laurence des: *The Pre-Raphaelites: Romance and Realism*. New York: Harry N. Abrams, 2000.
- CASSAGNE, Albert: *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Genève: Slatkine Reprints, 1993.
- COBLENCEOVÁ, Françoise: *Dandysmus: povinnosti pochybnosti*. Praha: Prostor, 2003.
- COOK, Roger F. (ed.): *A Companion to the Works of Heinrich Heine*. NY: Camden House, 2002.
- CRAIG, Hardin (ed.): *Dějiny anglické literatury II*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963.
- CVEJN, Karel (usp.): *J. V. Frič v dopisech a denících*. Praha: Československý spisovatel, 1955.
- ČAPEK, Karel: *Francouzská poezie nové doby*. Praha: Československý spisovatel, 1964.
- DAFFNER, Hugo: *Salome: Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst*. München: Schmidt, 1912.
- DALGLISH, Jack: *Eight Metaphysical Poets*. London: Heinemann educational books, 1971.
- DELUMEAU, Jean: *Strach na Západě ve 14.–18. století II*. Praha: Argo, 1999.
- DIJKSTRA, Bram: *Evil Sisters*. New York: Alfred A. Knopf, 1996.
- DIJKSTRA, Bram: *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1988.
- DRABBLE, Margaret: *The Oxford companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- DÜLMEN, Richard van: *Bezectní lidé: o katech, děvkách a mlynářích: nepočestnost a sociální izolace v raném novověku*. Praha: Dokořán, 2003.
- DUS, Jan Amos: *Novozákonní apokryfy III. Proroctví a apokalypsy*. Praha: Vyšehrad, 2007.

- EL MARSIFY, Ziad – BERNARD, Anna – ATTWELL, David: *Debating Orientalism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- ELIOT, Thomas Sterne: „Metafyzičtí básníci.“ In: *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991. S. 175–184.
- ELLMANN, Richard: *Oscar Wilde*. London: Penguin, 1988.
- ELLMANN, Richard: „The Uses of Decadence: Wilde, Yeats, Joyce.“ In: *A Long the Riverrun: Selected Essays by Ellmann, Richard*. New York: A. A. Knopf, 1989. S. 3–17.
- FAGUET, Émile: *Flaubert*. Paris: Librairie Haillette, 1899.
- FARTHING, Stephen: *Umění od počátku do současnosti*. Praha: Slovart, 2012.
- FERRO, Marc: *Dějiny Francie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006.
- FISCHER, Jan Otokar: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století: vysokoškolská učebnice. Sv. 1, 1789–1870*. Praha: Academia, 1981.
- FISCHER, Jan Otokar: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století: vysokoškolská učebnice. Sv. 2, 1870–1930*. Praha: Academia, 1983.
- FLAUBERT, Gustave: *Rozhovory o umění, Bohu, životě a lidstvu*. Praha: Symposion, 1927.
- FONTANA, Josep: *Evropa před zrcadlem*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.
- FOX, C. Jay – SIMPSON STERN, Carol – MEANS, Robert S.: *Arthur Symons, critic among critics: An Annotated Bibliography*. Greensboro, North Carolina: ELT, 2007.
- FRÍDA, Bedřich: *Mladá léta Jaroslava Vrchlického v zrcadle dopisů, jež psal svému strýci a bratrovi*. Praha: Společnost J. Vrchlického, 1931.
- FRIEDENTHAL, Richard: *Goethe: jeho život a jeho doba*. Praha: Odeon, 1967.
- FRYČER, Jaroslav: *Neznámý Parnas*. Praha: Odeon, 1988.
- FRYČER, Jaroslav: *Slovník francouzsky píšících spisovatelů: Francie, Belgie, Lucembursko, Švýcarsko, Kanada, Maghreb a severní Afrika, „Černá“ Afrika, Libanon, Oblast Indického a Tichého oceánu*. Praha: Libri, 2002.
- FUCHS, Maximilien: *Théodore de Banville. Contributions á l'histoire de la Poésie française pendant la seconde moitié du XIXe siècle*. Paris: Cornély, 1912.

- GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997.
- GOODY, Jack: *Proměny rodiny v evropské historii*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena: „K literárním názorům mladého J. V. Friče.“ In: *J. V. Frič a demokratické proudy v české politice a kultuře*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1956. S. 334–361.
- GUTTENHÖFER, Peter: *Heinrich Heine und die Bibel*. Mnichov: P. Guttenhöfer, 1970.
- HAMAN, Aleš: *Česká literatura 19. století*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2002.
- HAMAN, Aleš: *Česká literatura 19. století a evropský kontext*. Plzeň: Západočeská univerzita, 1999.
- HAMAN, Aleš: *Trvání v proměně: česká literatura devatenáctého století*. Praha: ARSCI, 2010.
- HAMAN, Aleš – TUREČEK, Dalibor: *Český a slovenský literární parnasismus: synopticko – pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host, 2015.
- HANKIN, St. John: „Wilde as Dramatist.“ In: ELLMANN, Richard: *Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays*. Upper Saddle River, N. J.: Prentice Hall, 1996. S. 60–75.
- HANUŠ, Jiří. „Modernismus. Pokus o změnu vědeckého paradigmatu.“ In: FILIP, Aleš – MUSIL, Roman: *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis*. Praha: Argo, 2000. S. 42–63.
- HARRIS, Bruce S.: *The Collected Drawings of Aubrey Beardsley*. New York: Harmony Books, 1978.
- HASHEMI, Michaela: *Literární fenomén nepomucenské homiletiky*. Brno: Tribun, 2007.
- HASHEMI, Michaela: *Nádoba zapálená: soubor svatonepomuckých kázání a jiných spisů z první poloviny 18. století*. Žďár nad Sázavou: Společnost Cisterciána Sarensis, 2000.
- HIGGINSON, Thomas Wentworth: *Henry Wadsworth Longfellow*. Boston: Houghton, Mifflin, 1902.
- HIGH, Peter B.: *An Outline of American Literature*. Harlow: Longman, 1986.

- HLAVÁČEK, Karel – URBAN, Otto M. – MAGINCOVÁ, Dagmar: *Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo*. Praha: Arbor vitae, 2002.
- HONZÍKOVÁ, Milena: *Julius Zeyer a Vilém Mrštík: dvě možnosti české moderní prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1971.
- HORSKÁ, Pavla: *Naše prababičky feministky*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.
- HOWARD, Lois Elda: *A Study of Local Color in New England. Short Stories Written between 1860 and 1900 by Harriet Beecher Stowe, Rose Terry Cooke, Sarah Orne Jewett, Mary Wilkins Freeman, and Alice Brown*. Kansas state university, 1938 [disertační práce].
- HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum, 2005.
- HUNEKER, James: *Ivory, Apes and Peacocks: Joseph Conrad, Walt Whitman, Jules Laforgue, Dostoievsky and Tolstoy [u. a.]*. New York: Scribner, 1915.
- HUNEKER, James: „Jules Laforgue.“ *The North American Review*, vol. 202, 1915. S. 80–91.
- HUYGHE, René (ed.): *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1970.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*. Praha: Torst, 1992.
- IM HOFF, Ulrich: *Evropa a osvícenství*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.
- INGERLE, Petr: *Příběh perspektivy. Dějiny jedné ideje od renesance k modernímu umění a myšlení*. Brno: Barrister & Principal, Moravská galerie v Brně, 2010.
- IRMSCHER, Christoh: „The Fire This Time: Longfellow, Lowell, Holmes, Whittier.“ In: RICHARDSON, Mark (ed.): *The Cambridge Companion to American Poets*. New York, NY: Cambridge University Press, 2015.
- JAJTNER, Tomáš: *Concepts of Harmony in Fire Metaphysical Poets*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012.
- JEDLIČKOVÁ, Alice: „Perseus osvobodil Andromedu nebo Osvobození Andromedy? K transmedialitě vyprávění ve slovesném a výtvarném umění.“ In: SCHNEIDER, Jan – KRAUSOVÁ, Lenka (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. S. 67–100.
- JOHNSON, Paul: *Dějiny židovského národa*. Praha: Rozmluvy, Panorama, 1995.

- JURČINOVÁ, Eva: *Julius Zeyer: život českého básníka*. Praha: Topičova edice, 1941.
- KALIBA, Jan: „Pokusy J. V. Friče o vydávání časopisů v době bachovské reakce 1854–1858.“ In: *J. V. Frič a demokratické proudy v české politice a kultuře*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1956. S. 92–110.
- KALISTA, Zdeněk: *České baroko: studie, texty, poznámky*. Praha: Evropský literární klub, 1941.
- KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: „Rekapitulace o díle Karla Hlaváčka.“ In: HLAVÁČEK, Karel: *Dílo Karla Hlaváčka. Kritiky*. Praha: Kvasnička & Hampl, 1930. S. 103–112.
- KING, David Allen: *Salome: A Multi-Dimensional Theme in European Art 1840–1945*. Ann Arbor, MI.: University Microfilms International, 1986.
- KLÁPŠTĚ, Jan – ŠEDIVÝ, Ivan (ed.): *Dějiny Česka*. Praha: NLN, 2019.
- KRAWITZ, Henry – FARMER, David J. (eds.): *Picturing the Middle East. A Hundred Years of European Orientalism. A symposium*. New York: The Museum, 1995.
- KREJČÍ, F. V.: *Julius Zeyer: kritická studie*. Praha: Hejda a Tuček, 1901.
- KŘÍŽOVÁ, Alena: *Pánský salon na šlechtickém sídle: Ušlechtilé záliby a neřestné zábavy aristokratů*. V Brně: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště, 2010.
- KOVÁČ, Dušan: *Dějiny Slovenska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010.
- KUDRNÁČ, Jiří (ed.): *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009.
- KUNITZ, Stanley J. – HAYCRAFT, Howard (eds.): *American Authors 1600–1900*. New York, 1949.
- KYBALOVÁ, Ludmila: *Barok a rokoko*. Praha: NLN, 1997.
- KYBALOVÁ, Ludmila: *Doba turnýry a secese*. Praha: NLN, 2006.
- KYBALOVÁ, Ludmila: *Od empiru k druhému rokoku*. Praha: NLN, 2004.
- KYBALOVÁ, Ludmila: *Renesance (15. a 16. století)*. Praha: NLN, 1996.
- KYBALOVÁ, Ludmila: *Středověk*. Praha: NLN, 2001.
- LANGEROVÁ, Marie: *Weiner*. Brno: Host, 2000.
- LEGOUIS, Émile: *A History of English Literature*. London: J. M. Dent, [1948].

- LEHÁR, Jan: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006.
- LEMAIRE, Gérard – Georges: *Orientalism: The Orient in Western Art*. Cologne: Konomann Verlagsgesellschaft, 2000.
- LENDEROVÁ, Milena: *K hříchu i k modlitbě. Žena devatenáctého století*. Praha: Karolinum, 2016.
- LENDEROVÁ, Milena – JIRÁNEK, Tomáš – MACKOVÁ, Marie: *Z dějin české každodennosti*. Praha: Karolinum, 2009.
- LEWISS, Reina: *Gendering Orientalism: Race, femininity and representation*. London: Routledge, 1996.
- LHOMBREAUD, Roger: *Arthur Symons. A Critical Bibliography*. London: The Unicorn Press, 1963.
- LINHART, Patrik: *Vyprávění nočních hubeňourů: čítanka světového frenetismu: horor, dobrodružství, erotika*. Praha: Pulchra, 2013.
- McGRATH, Alister: *Křesťanská spiritualita: Úvod*. Praha: VOLVOX GLOBATOR, 2001.
- McMICHAEL, George – LEONARD, James S.: *Anthology of American Literature*. Boston: Longman, 2011.
- MACKENZIE, John H.: *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- MÁCHAL, Jan: *Boje o nové směry v české literatuře (1880–1900)*. Praha: Jednota čes. filologů, 1926.
- MALÍNSKÁ, Jana: *„My byly, jsme a budeme!“: české ženské hnutí 1860–1914 a idea českého národa*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2013.
- MANCOFF, Debra N.: *The Pre-Raphaelite Language of Flowers*. Munich; New York: Prestel 2018.
- MAREK, Pavel: „Vznik a formování české katolické moderny.“ In: In: FILIP, Aleš – MUSIL, Roman: *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis*. Praha: Argo, 2000. S. 64–84.
- MARSH, Jan: *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in pre-raphaelite Art*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1987.
- MARTEN, Miloš: *Julius Zeyer*. Praha, 1910.

- MAUCLAIR, Camille: *Jules Laforgue, Essai, par Camille Mauclair, avec une introduction par Maurice Maeterlinck*. Paris: Edition du Mercure de France, 1896.
- MIRECOURT, Eugène de: *Eugène Sue. Les Contemporains*. Paris: G. Havard, 1855.
- MOORE, George: *Impressions and Opinions*. London: T. Werner Laurie, Ltd., 1913.
- MORGAN, Kenneth O.: *Dějiny Británie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.
- MULLEN HOHL, Anne: *Exoticism in Salammbô: The Language of Myth, Religion, and War*. Birmingham, Ala: Summa Publications, 1995.
- MÜLLER, Helmut M. – KRIEGER, Karl – Friedrich – VOLLRATH, Hanna: *Dějiny Německa*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 1995.
- MUSIL, Roman – FILIP, Aleš (ed.): *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)*. Praha, Argo, 2000.
- MUTHER, Richard: *Dějiny malířství, sv. 1, Itálie až do konce renaissance*. Praha: Šolc a Šimáček, [1927].
- MUTHER, Richard: *Dějiny malířství, sv. 2, Renaissance na severu a doba baroka*. V Praze: F. Šimáček, 1911.
- MUTHER, Richard: *Dějiny malířství, sv. 3, 18. a 19. století*. Praha: F. Šimáček, 1911.
- NANQUETTE, Laetitia: *Orientalism versus Occidentalism: Literary and Cultural Imaging between France and Iran since the Islamistic Revolution*. London; New York: I. B. Tauris, 2017.
- NOVÁK, Viktor: *Adolf Heyduk: život, dílo, ukázky tvorby, bibliografie spisů jeho i o něm*. Praha: J. Svátek, 1922.
- NOVOTNÁ, Miroslava: *Francouzské inspirace v Karolinské epopeji Julia Zeyera*. Brno: Masarykova univerzita, 2015.
- OSMONT, Anne: *La Movement symboliste: Mallarmé, Villiers de l'Isle – Adam, Verlaine, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, René Ghil, Moréas et l'École romane*. Paris: Maison au livre, 1917.
- OTIS, William Bradley – NEEDLEMANN, Morriss H.: *An Outline – history of English Literature. Volume I., To Dryden*. New York: Barnes & Noble, 1969a.
- OTIS, William Bradley – NEEDLEMANN, Morriss H.: *An Outline – history of English Literature. Volume II., Since Milton*. New York: Barnes & Noble, 1969b.

- OUSBY, Ian (ed.): *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- PALMER CHEVASCO, Berry: *Mysterymania. The Reception of Eugène Sue in Britain 1838–1860*. Oxford: Lang, 2003.
- PANOFSKY, Erwin: *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981.
- PARRAMÓN, José María: *Velká kniha o portrétu*. Praha: Svojtka a Vašut, 1996.
- PECHAR, Jiří: „[Legendy ateistovy]“. In: FLAUBERT, Gustave: *Tři povídky*. Praha: Odeon, 1975. S. 163–171.
- PEPRNÍK, Michal: *Topos lesa v americké literatuře*. Brno: Host, 2005.
- PĚŠAT, Zdeněk: „Jaroslav Vrchlický.“ In: *Dějiny české literatury III*. Praha: ÚČL ČSAV, 1961. S. 294–323.
- PICA, Vittorio: „Les Modernes Byzantins.“ In: MARCHAL, Bertrand – MALLARMÉ, Stéphane: *Mallarmé*. Paris: Presses de l'Université de Paris – Sorbonne, 1998. S. 185–239.
- PIJOAN, José: *Dějiny umění 9*. Praha: Odeon, 1983.
- POLÁK, Josef: „Fričův almanach Lada – Nióla (1854), pocta Boženě Němcové.“ *Česká literatura* 1998, č. 2, s. 207–208.
- POLÁK, Karel: *Heinrich Heine*. Praha: Orbis, 1956.
- POLÁK, Karel: „Lada a Nióla.“ *Česká literatura* 1, 1953, s. 99.
- POHORSKÝ, Miloš: „Vývoj Fričovy politické poezie.“ *Česká literatura* 1954, č. 1, s. 41–57.
- POHORSKÝ, Miloš – MUKAŘOVSKÝ, Jan – BRABEC, Jiří (eds.): *Dějiny české literatury. Sv. 3. Literatura 2. poloviny 19. století*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961.
- POUND, Ezra: „Irony, Laforgue, and some Satire.“ *Poetry*, vol. 11, 1917. S. 93–98.
- PRAZ, Mario: *The Romantic Agony*. Oxford [Oxfordshire]; New York: Oxford University Press, 1991.
- PRESCOTT SPOFFORD, Harriet: „Rose Terry Cooke.“ In: kol. autorů: *Our Famous Women. An Authorized Record of the Lives and Deeds of Distinguished American Women of Our Time*. Hartford: A. D. Worthington & Co; A. G. Nettleton & Co, 1884. S. 174–206.

- PRETTEJOHN, Elizabeth (ed.): *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- PROCHÁZKA, Arnošt – MERHAUT, Luboš – URBAN, Otto M.: *Prostibolo duše*. Brno: Pavel Křepelka, 2000.
- PUTNA, Martin C.: *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848–1918*. Praha: Torst, 1998.
- PYNSENT, Robert B.: *Julius Zeyer. The Path to Decadence*. The Hague – Paris: Mouton, 1973.
- RAK, Jiří: „Katolicismus v názorech české vlastenecké společnosti 19. století.“ In: In: FILIP, Aleš – MUSIL, Roman: *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis*. Praha: Argo, 2000. S. 24–41.
- RANSOME, Arthur: *Oscar Wilde: A Critical Study*. London: Methuen, 1913.
- REBOUL, Pierre: *Laforgue*. Paris: Hatier, 1960.
- REMOND, René: *Náboženství a společnost v Evropě*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003.
- RENIER, Gustaaf Johannes: *Oscar Wilde*. Hamburg: Albatros, 1934.
- RICKETTS, Charles: *Michael Field*. Edinburgh: The Tragara Press, 1976.
- RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza: *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře*. Praha: Červený Mervart, 2010.
- RICHARDSON, Mark (ed.): *The Cambridge Companion to American Poets*. New York, NY: Cambridge University Press, 2015.
- RIX, Walter T. (ed.): *Hermann Sudermann: Werk und Wirkung*. Würzburg: Königshausen + Neumann, 1980.
- ROBERTSON, Ritchie: „From Naturalism to National Socialism (1890–1945).“ In: WATANABE-O’KELLY, Helen: *The Cambridge History of German Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. S. 327–392.
- RULAND, Richard – BRADBURY, Malcolm: *Od puritanismu k postmodernismu. Dějiny americké literatury*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- RUSKIN, John. *Modern Painters*. London Orpington Allen, 1898.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2008.

- SANDERS, Andrew: *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- SECUNDUS, Reimarus: *Geschichte der Salome von Cato bis Oscar Wilde*. Leipzig: O. Wigand, [1908].
- SHOWALTER, Elaine (ed.): *Daughters of Decadence*. London: Virago, 2016.
- SHOWALTER, Elaine: *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago, 2010.
- SHOWALTER, Elaine: *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture 1830–1980*. London: Virago Press, 2001.
- SCHACHERL, Martin: *Zeyer vypravěč – vybrané rysy stylu prozaických prací Julia Zeyera*. V Českých Budějovicích: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, 2013.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore: *Dandysmus, poslední záblesk heroismu*. Praha: Karolinum, 2012.
- SCHULZE, Hagen: *Stát a národ v evropských dějinách*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003.
- SMEATON, William Henry Oliphant: *Longfellow & His Poetry*. London: G. G. Harrap, 1913.
- SOLDAN, Fedor: *Karel Hlaváček, typ české dekadence*. V Praze: Nakladatelství Kvasnička & Hampl, 1930.
- STAHL, Ernest Ludwig: *German Literature of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. London: The Cresset Press, 1970.
- STEJSKAL, František Xaver: *Svatý Jan Nepomucký. Díl 2, Úcta, kanonisace a obrana*. V Praze: Dědictví sv. Jana Nepomuckého, 1922.
- STETZ, Margaret D. – WILSON, Cheryl A. (eds.): *Michael Field and their World*. High Wycombe: The Rivendale Press, 2007.
- STEVENSON, Morley: *The Spiritual Teaching of Longfellow*. London: Wells Gardner & Co, 1906.
- STORCHOVÁ, Lucie: „Biblická topografie a inscenace orientálního cizího v českých cestopisech raného novověku.“ In: BENEŠ, Petr R. – HLAVÁČEK, Petr – POSPÍŠIL, Ctirad V. et al: *Františkánství v kontaktech s jiným a cizím*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2009. S. 64–81.
- STŘÍBRNÝ, Zdeněk: *Dějiny anglické literatury 2*. Praha: Academia, 1987.

- STURGEON, Mary: *Michael Field*. London: George G. Harrap, 1922.
- STÖRIG, Hans Joachim: *Malé dějiny filosofie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007.
- SVOZIL, Bohumil: *V krajinách poezie. Realismus, impresionismus, dekadence, symbolismus, básnické vývojové tendence z konce 19. století*. Praha: Československý spisovatel, 1979.
- SYMONS, Arthur: „Introduction.“ In: PATER, Walter: *The Renaissance*. New York: Boni and Liveright, [1919]. S. XI–XXXI.
- SYMONS, Arthur: *The Romantic Movement in English Poetry*. London: Archibald Constable & Co. Ltd., 1909.
- SYMONS, Arthur: *The Symbolist Movement in Literature*. London: William Heinemann, 1909.
- ŠINCLOVÁ, Soňa: *Fille fatale. Ambivalentní postava*. Olomouc, 2014 [nepublikovaná rigorózní práce].
- ŠINCLOVÁ, Soňa. „Podoby Salome v díle Jaroslava Vrchlického.“ *Bohemica litteraria*. 2017, č. 2, s. 47–65.
- ŠINCLOVÁ, Soňa: „Through the Eyes of Someone Else: The Performativity of Gender on the Example of Fille Fatale.“ *Orbis Linguarum* 2015, vol. 42, s. 525–530.
- ŠRÁMEK, Jiří: *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012.
- TARVER, John Charles: *Gustave Flaubert as seen in his works and Correspondance*. New York: D. Appleton and Company, 1895.
- THAIN, Marion: *Michael Field: Poetry, Aestheticism and the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- THAIN, Marion: *Michael Field & Fin-de-siècle Culture and Society: The Journals, 1868–1914, and the Correspondence of Katherine Bradley and Edith Cooper*. Marlborough, Wiltshire, England: Adam Matthew Publications, 2003.
- THÉBERGE, Pierre: *Lost Paradise: Symbolist Europe*. Montreal: Museum of Fine Arts, 1995.
- THIBAUDET, Albert: *Dějiny francouzské literatury od r. 1789 až po naše dny*. Praha: Josef Svoboda, 1938.

- THIBAUDET, Albert: *Román a kritika*. Praha: Odeon, 1986.
- THOMALLA, Ariane: *Die „femme fragile“: ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf, 1972.
- TICHÝ, František: *Adolf Heyduk a jeho dílo*. V Praze: J. Otto, [1915].
- TICHÝ, Martin a kol.: *Desátá léta v podobách kritiky*. V Opavě: Slezská univerzita, 2015.
- TINDALL, George B.: *USA*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994.
- TOMEŠ, Jan M.: „Lampa v Tournonu. Mallarméovská studie.“ In: MALLARMÉ, Stéphane: *Souhlas noci II*. Praha: BBart, 2002. S. 71–115.
- TOMKINS, Stephen: *Stručné dějiny křesťanství*. Praha: VOLVOX GLOBATOR, 2009.
- TOPPING, Margaret (ed.): *Eastern voyagers, Western visions: French Writing and Painting of the Orient*. Oxford: P. Lang, 2004.
- TUREČEK, Dalibor: *České literární romantično: synopticko – pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host, 2012.
- URBAN, Otto M.: *Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914*. Řevnice: Arbor vitae, 2014.
- URBAN, Otto M.: *V barvách chorobných: Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha: Obecní dům, 2006.
- URBAN, Otto M. – MERHAUT, Luboš: *Moderní revue: 1894–1925*. Praha: Torst, 1995.
- VACEK, Jaroslav: *Mýtus Věčného Žida: [legendy o Ahasverovi]*. V Praze: Dauphin, 2012.
- VANSPANCKEREN, Kathryn: *Americká literatura*. [Víděň]: Informační agentura Spojených států, c1994.
- VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- VENTHAM, Dora – KING, Margaret Ellen: *A Companion to English Literature*. London: John Murray, 1928.
- VERLAINE, Paul: *Prokletí básníci*. Praha: Československý spisovatel, 1966.

- VINAŘOVÁ, Milena: *Jaromír Borecký (1869–1951): literární pozůstalost*. Praha: Literární archiv Památníku národního písemnictví, 1972. Edice inventářů Literárního archivu Památníku národního písemnictví v Praze.
- VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra: „Barokní rezidua v literatuře 19. století, zejména v díle Julia Zeyera.“ In: KUDRNÁČ, Jiří (ed.): *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, Masarykova univerzita, 2009. S. 198–204.
- VLČEK, Jaroslav: „Odborné slovesné snahy doby Fričovy.“ In: *Z dějin české literatury*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. S. 251–291.
- VOBORNÍK, Jan: *Julius Zeyer*. V Praze: Československá grafická Unie, 1936.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Moderní básníci francouzští*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1893.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Poezie francouzská nové doby*. V Praze: Ed. Grégr, 1877.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Portréty básníkův*. Praha: J. Otto, 1897.
- WALZ, Sandra: *Tänzerin um das Haupt: eine Untersuchung zum Mythos „Salome“ und dessen Rezeption durch die europäische Literatur und Kunst des Fin de siecle*. München: Martin Meidenbauer, 2008.
- WATANABE-O'KELLY, Helen: *The Cambridge History of German Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- WEINER, Richard – TROCHOVÁ, Zina (ed.): *O umění a lidech: z novinářské činnosti*. Praha: Torst, 2002.
- WELBY, Thomas Earle: *Arthur Symons: A Critical Study*. London: Philpot, 1925.
- WERNER, Marcia: *Pre-Raphaelite Painting and Nineteenth-Century Realism*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2005.
- WICKHOFF, Franz – HARTEL, Wilhelm von (eds.): *Die Wiener Genesis*. Prag: F. Tempsky, 1895.
- WILDE, Oscar: *Kritik umělcem: essaye*. Královské vinohrady: F. Adámek, 1909.
- WILSON, John Burgess: *English Literature. A Survey for students*. London: Longman, 1970.
- WITTMANN, Karin Johanna: *Eugène Sue und der Feuilletonroman die Entstehung der Serienliteratur in Medium der Tageszeitung*. Salzburg, 1988. [Nepublikovaná diplomová práce].

WU, Duncan (ed.): *A Companion to Romanticism*. Oxford: Blackwell, 2004.

ZAGONA, Helen Grace: *The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake*. Genève: Droz, 1960.

ZAJAC, Peter – SCHMARCOVÁ, L'ubica a kol.: *Slovenský romantizmus*. Brno: HOST, 2019.

ZEYER, Julius – VLČEK, Tomáš (ed.): *Texty, sny, obrazy: [sborník zeyerovských přednášek]*. Vodňany: Městské muzeum, 1997.

ŽÁČEK, Václav: *Josef Václav Frič*. Praha: Melantrich, 1979.

Seznam vyobrazení

Obr. 1 GIOTTO di Bondone. *Scény z života sv. Jana Křtitele. 3. Herodova hostina* [freska, c. 1315]. Florencie: Santa Croce.

Obr. 2 LIPPI, Fra Filippo. *Herodova hostina* [freska, 1452–65]. Prato: Duomo.

Obr. 3 GOZZOLI, Benozzo. *Tanec Salome* [tempera na panelu, 1461–62]. 23,8x34,3 cm. Washington: National Gallery of Art.

Obr. 4 WEYDEN, Rogier van der. *Pravé křídlo oltáře sv. Jana* [olej na dubovém panelu, 1455–60]. 77 x 48 cm. Frankfurt nad Mohanem: Städel.

Obr. 5 MEMLING, Hans. *Levé křídlo oltáře sv. Jana Křtitele* [olej na dubovém panelu, 1474–79]. 176 x 78,9 cm. Bruges: Memlingmuseum.

Obr. 6 CRANACH, Lucas starší. *Stětí Jana Křtitele* [olej, tempera na lipovém dřevě, 1515]. 85 x 58 cm. Kroměříž: Arcibiskupský palác.

Obr. 7 CRANACH, Lucas starší. *Salome* [olej na topolovém panelu, c. 1530]. Budapešť: Szépművészeti Múzeum.

Obr. 8 RUBENS, Peter Paul. *Herodova hostina* [olej na plátně, 1633]. 208 x 264 cm. Edinburgh: National Gallery of Scotland.

Obr. 9 RENI, Guido. *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele* [olej na plátně, 1630–35]. Řím: Galleria nazionale d'arte antica di palazzo Corsini.

Obr. 10 MARINARI, Onorio. *Salome s hlavou Křtitele* [olej na plátně, c. 1680]. 72 x 57 cm. Budapešť: Szépművészeti Múzeum.

Obr. 11 CARAVAGGIO. *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele* [olejomalba, 1609–10]. 91 x 167 cm. Londýn: National Gallery.

Obr. 12 CARACCILO, Giovanni Battista. *Salome* [olejomalba, 1615–20]. Florencie: Galleria degli Uffizi.

Obr. 13 TIEPOLO, Giovanni Battista. *Stětí Jana Křtitele* [freska, 1732–33]. Bergamo: Cappella Colleoni.

Obr. 14 DELAROCHE, Paul. *Herodias* [olej na plátně, 1843]. 129 x 98 cm. Cologne: Wallraf – Richartz Museum.

Obr. 15 CORINTH, Lovis. *Salome* [olej na plátně, 1900]. 127 x 147 cm. Lipsko: Museum der bildenden Künste.

- Obr. 16 TISSOT, James. *Hlava svatého Jana Křtitele na míse* [neprůhledný akvarel přes grafit na šedém tkaném papíře, 1886–1896]. 11,1 x 18,7 cm. New York: Brooklyn Museum.
- Obr. 17 TISSOT, James. *Tančící dcera Herodiady* [neprůhledný akvarel přes grafit na šedém tkaném papíře, 1886–1896]. 23,7 x 18,6 cm. New York: Brooklyn Museum.
- Obr. 18 PELL, Ella Ferris. *Salome* [olej na plátně, 1890]. Soukromá sbírka Sandry a Brama Dijkstry.
- Obr. 19 ROMANI, Juana. *Salome* [olej na plátně, 1898]. 96,5 x 63 cm. Paříž: Musée d'Orsay.
- Obr. 20 MOREAU, Gustave. *Salome tančící před Herodem* [olej na plátně, 1876]. 143,5 x 104,3 cm. Los Angeles: Hammer Museum.
- Obr. 21 MOREAU, Gustave. *Zjevení* [akvarel, 1876]. 106 x 72,2 cm. Paříž: Musée d'Orsay.
- Obr. 22 MONACO, Lorenzo. *Herodova hostina* [1387]. Paříž: Musée du Louvre.
- Obr. 23 DONATELLO. *Herodova hostina* [bronz, 1427]. Siena: Baptisterium.
- Obr. 24 Křtitelnice [bronz, 1427]. Siena: Baptisterium Baptisterium.
- Obr. 25 GHIRLANDAIO, Domenico. *Herodova hostina* [freska, 1486–90]. Florencie: Santa Maria Novella.
- Obr. 26 SOLARI, Andrea. *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele* [olej na dřevě]. 59 x 58 cm. Vídeň: Kunsthistorisches Museum.
- Obr. 27 SOLARI, Andrea. *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele* [olej na panelu, 1506–7]. 57 x 47 cm. New York: Metropolitan Museum of Arts.
- Obr. 28 LUINI, Bernardino. *Salome dostává hlavu svatého Jana Křtitele* [olejomalba]. 62 x 55 cm. Paříž: Musée du Louvre.
- Obr. 29 LUINI, Bernardino. *Salome s hlavou svatého Jana Křtitele* [olej na panelu]. 62 x 51 cm. Boston: Museum of Fine Arts.
- Obr. 30 LUINI, Bernardino. *Salome* [tempera na panelu, 1527–31]. 51 x 58 cm. Florencie: Galleria degli Uffizi.
- Obr. 31 LUINI, Bernardino. *Herodiadina dcera* [olej na panelu, 1525]. 55,5 x 42,5 cm. Vídeň: Kunsthistorisches Museum.

- Obr. 32 CRANACH, Lucas starší. *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele* [panel]. Greenville: Bob Jones University Collection.
- Obr. 33 CRANACH, Lucas starší. *Judita s hlavou Holoferna* [c. 1530]. Vídeň: Kunsthistorisches Museum.
- Obr. 34 CRANACH, Lucas starší. *Svatá Máří Magdaléna* [olej a tempera, 1525]. Cologne: Wallraf-Richartz-Museum.
- Obr. 35 CRANACH, Lucas starší. *Venuše stojící v krajině* [olejomalba, 1529]. Paříž: Musée du Louvre.
- Obr. 36 DOLCI, Carlo. *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele* [olej na plátně, 1665–70]. 122,6 x 96,5 cm. Windsor: Royal Collection.
- Obr. 37 REDON, Odilon. *Salomé* [pastel, c. 1893].
- Obr. 38 MUCHA, Alfons. *Salomé* [tisk a kresba, 1897]. 42,55 x 32,07 cm.
- Obr. 39 REGNAULT, Henri. *Salome* [olej na plátně, 1870]. 160 x 103 cm. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Obr. 40 TOUDOUZE, Édouarde. *Vítězná Salome* [1886].
- Obr. 41 KLIMT, Gustav. *Judita II* [olejomalba, 1909]. 178 x 46 cm. Benátky: International Gallery of Modern Art.
- Obr. 42 PICASSO, Pablo. *Salome* [suchá jehla, 1905]. 60,8 x 43,5 cm. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Obr. 43 FILLA, Emil. *Salome* [olej na plátně, 1911–12]. 137 x 79,5 cm. Praha: Národní galerie ČR.
- Obr. 44 MUNCH, Edvard. *Salome parafráze* [kresba akvarelem, inkoustem a tužkou, 1895–1896]. 46 x 33 cm.
- Obr. 45 BEARDSLEY, Aubrey. *Titulní list k Wildeově Salome* [tisk, 1893]. 22,1 x 16,9 cm.
- Obr. 46 BEARDSLEY, Aubrey. *Jan a Salome* [tisk, 1893]. 22,3 x 15,7 cm.
- Obr. 47 BEARDSLEY, Aubrey. *Paví šat* [tisk, 1893]. 22,8 x 16,4 cm.
- Obr. 48 BEARDSLEY, Aubrey. *Žena v měsíci* [tisk, 1893]. 22,5 x 15,7 cm.
- Obr. 49 BEARDSLEY, Aubrey. *Herodovy oči* [tisk, 1893]. 22,3 x 16,2 cm.
- Obr. 50 BEARDSLEY, Aubrey. *Vchází Herodias* [tisk, 1893]. 22,1 x 16,1 cm.

- Obr. 51 BEARDSLEY, Aubrey. *Černý plášť* [tisk, 1893]. 22,8 x 16,3 cm.
- Obr. 52 BEARDSLEY, Aubrey. *Salomeina toaleta II* [tisk, 1893]. 17,7 x 12,6 cm.
- Obr. 53 BEARDSLEY, Aubrey. *Břišní tanec* [tisk, 1893]. 34,2 x 27,2 cm.
- Obr. 54 BEARDSLEY, Aubrey. *Vyvrcholení* [tisk, 1893]. 17,7 x 12,7 cm.
- Obr. 55 BEARDSLEY, Aubrey. *Koncovka* [tisk, 1893]. 13,7 x 15,5 cm.
- Obr. 56 BEHMER, Marcus. *Narraboth* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.
- Obr. 57 BEHMER, Marcus. *Iokanaan* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.
- Obr. 58 BEHMER, Marcus. *Salome* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.
- Obr. 59 BEHMER, Marcus. *Herodias* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.
- Obr. 60 BEHMER, Marcus. *Anděl smrti* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.
- Obr. 61 BEHMER, Marcus. *Tanec sedmi závojů* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.
- Obr. 62 BEHMER, Marcus. *Salome a Iokanaanova hlava* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.
- Obr. 63 BEHMER, Marcus. *Herod* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.

SEZNAM PŘÍLOH

I. Salome ve výtvarném umění

II. Salome v anglo-americké literatuře

1. VAUGHAN, Henry: The Daughter of Herodias
2. KILLIGREW, Anne: Herodias Daughter presenting to her Mother St. John's Head in a Charger
3. TIPPER, Elizabeth: On Herodias Daughter being Painted With the Head of John Baptist in a Charger, Giving it to her Mother
4. HOOPER, Lucy: The Daughter of Herodias
5. COOKE, Rose Terry: The Daughter of Herodias
6. OSGOOD, Frances Sargent Locke: The Daughter of Herodias
7. WILDE, Oscar: Salome a Jochanaan
8. WILDE, Oscar: Monolog Salome s hlavou Jana Křtitele
9. Ilustrace k Wildeově Salome (Aubrey Beardsley)
10. Ilustrace k Wildeově Salome (Marcus Behmer)
11. SYMONS, Arthur: The Dance of Daughters of Herodias
12. SYMONS, Arthur: Salome
13. SYMONS, Arthur: John and Salome
14. SYMONS, Arthur: Enter Herodias
15. SYMONS, Arthur: Salome's Lament

III. Salome ve francouzské literatuře

1. SUE, Eugène: Věčný žid (Prolog)
2. BANVILLE, Théodore de: Hérodiade
3. BANVILLE, Théodore de: La Danseuse
4. MALLARMÉ, Stéphane: Scéna

5. MALLARMÉ, Stéphane: Zpěv sv. Jana
6. HUYSMANS, Joris Karl: Naruby (Kapitola V., ekfráze obrazů Gustava Moreaua)
7. APOLLINAIRE, Guillaume: Salome

IV. Salome v německojazyčné literatuře

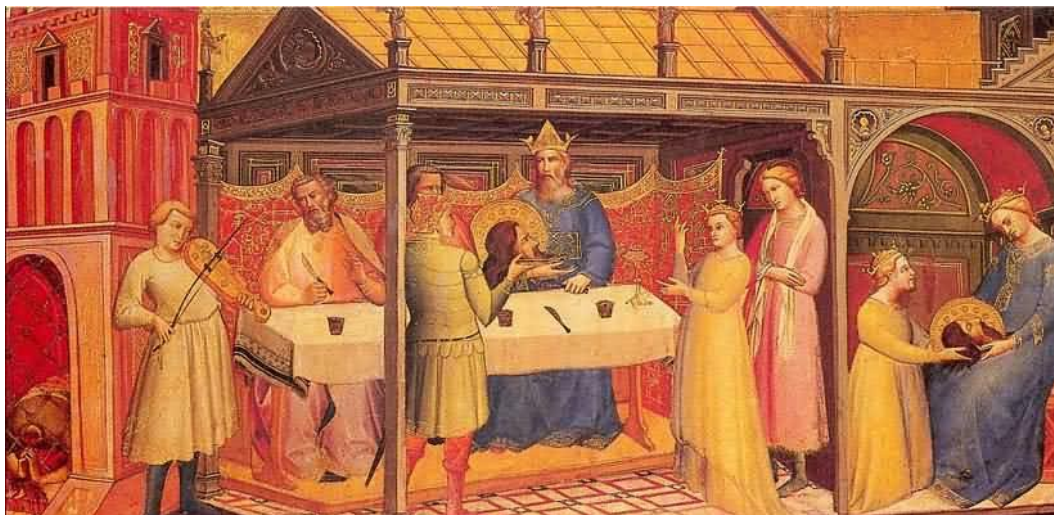
1. HEINE, Heinrich: Atta Troll (XIX. zpěv)
2. HEINE, Heinrich: Pomaré
3. KELLER, Gottfried: Salome

V. Salome v české literatuře

1. FRIČ, Josef Václav: Herodias
2. VRCHLICKÝ, Jaroslav: Gustave Moreau
3. VRCHLICKÝ, Jaroslav: Hlava Křtítelova
4. VRCHLICKÝ, Jaroslav: Předchůdce
5. VRCHLICKÝ, Jaroslav: Vstup
6. VRCHLICKÝ, Jaroslav: Herodias
7. BORECKÝ, Jaromír: Herodias
8. LEUBNER, František: Herodias
9. NEČAS, Jan Evangelista: Hlava Jana Křtitele
10. ODVALIL, František: Salome
11. SEKANINA, František: Herodias
12. HEYDUK, Adolf: Herodiána
13. HEYDUK, Adolf: Kajicnice
14. NOVÁKOVÁ, Lila B.: Salome
15. NEUMANN, Stanislav Kostka: Salome
16. BRABEC, Adolf: Salome
17. CZECH, Arnošt z Czechenherzu: Salome
18. HLAVÁČEK, Karel: Herodias
19. KARÁSEK, Jiří ze Lvovic: Smrt Salomina

PŘÍLOHY

I. Salome ve výtvarném umění



Obr. 22 MONACO, Lorenzo. *Herodova hostina* [1387]. Paříž: Musée du Louvre.

Obr. 23 DONATELLO. *Herodova hostina* [bronz, 1427]. Siena: Baptisterium.

Obr. 24 *Křtitelnice* [bronz, 1427]. Siena: Baptisterium Baptisterium.



Obr. 25 GHIRLANDAIO, Domenico. *Herodova hostina* [freska, 1486–90].
Firenze: Santa Maria Novella.

Obr. 26 SOLARI, Andrea. *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele* [olej na dřevě].
59 x 58 cm. Vídeň: Kunsthistorisches Museum.

Obr. 27 SOLARI, Andrea. *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele* [olej na panelu,
1506–7]. 57 x 47 cm. New York: Metropolitan Museum of Arts.



Obr. 28 LUINI, Bernardino. *Salome dostává hlavu svatého Jana Křtitele* [olejomalba]. 62 x 55 cm. Paříž: Musée du Louvre.

Obr. 29 LUINI, Bernardino. *Salome s hlavou svatého Jana Křtitele* [olej na panelu]. 62 x 51 cm. Boston: Museum of Fine Arts.

Obr. 30 LUINI, Bernardino. *Salome* [tempera na panelu, 1527–31]. 51 x 58 cm. Florencie: Galleria degli Uffizi.

Obr. 31 LUINI, Bernardino. *Herodiadina dcera* [olej na panelu, 1525]. 55,5 x 42,5 cm. Vídeň: Kunsthistorisches Museum.



Obr. 32 CRANACH, Lucas starší. *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele* [panel]. Greenville: Bob Jones University Collection.

Obr. 33 CRANACH, Lucas starší. *Judita s hlavou Holoferna* [c. 1530]. Vídeň: Kunsthistorisches Museum.

Obr. 34 CRANACH, Lucas starší. *Svatá Máří Magdaléna* [olej a tempera, 1525]. Cologne: Wallraf-Richartz-Museum.

Obr. 35 CRANACH, Lucas starší. *Venuše stojící v krajině* [olejomalba, 1529]. Paříž: Musée du Louvre.



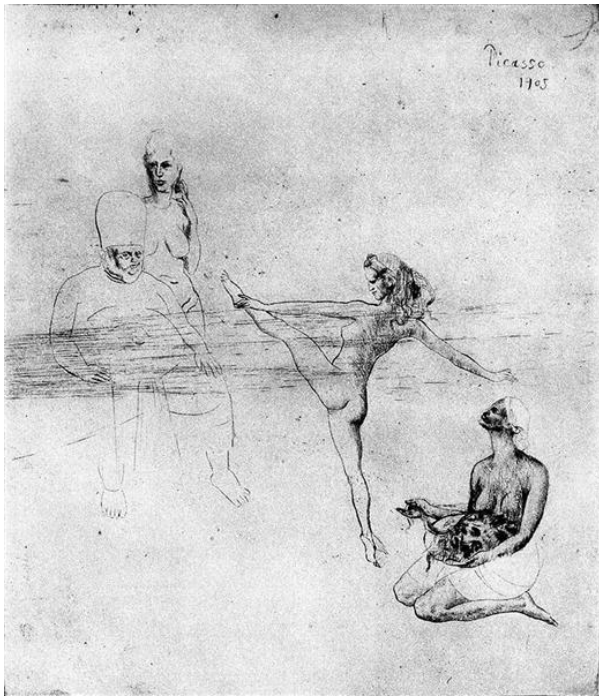
Obr. 36 DOLCI, Carlo. *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele* [olej na plátně, 1665–70]. 122,6 x 96,5 cm. Windsor: Royal Collection.



- Obr. 37 REDON, Odilon. *Salomé* [pastel, c. 1893].
 Obr. 38 MUCHA, Alfons. *Salomé* [tisk a kresba, 1897]. 42,55 x 32,07 cm.
 Obr. 39 REGNAULT, Henri. *Salome* [olej na plátně, 1870]. 160 x 103 cm.
 New York: Metropolitan Museum of Art.
 Obr. 40 TOUDOUZE, Édouarde. *Vítězná Salome* [1886].



Obr. 41 KLIMT, Gustav. *Judita II* [olejomalba, 1909]. 178 x 46 cm. Benátky: International Gallery of Modern Art.



Obr. 42 PICASSO, Pablo. *Salome* [suchá jehla, 1905]. 60,8 x 43,5 cm. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

Obr. 43 FILLA, Emil. *Salome* [olej na plátně, 1911–12]. 137 x 79,5 cm. Praha: Národní galerie ČR.

Obr. 44 MUNCH, Edvard. *Salome parafráze* [kresba akvarelem, inkoustem a tužkou, 1895–1896]. 46 x 33 cm.

II. Salome v anglo-americké literatuře

Henry Vaughan

The Daughter of Herodias

Matthew xiv 6-11

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?

What fires hath he heaped on his head?
Since to his sins (as needs it must,)
His art adds still (though he be dead,)
New fresh accounts of blood and lust.

Leave then young sorceress; the ice
Will those coy spirits cast asleep,
Which teach thee now to please his eyes
Who doth thy loathsome mother keep.

But thou hast pleased so well, he swears,
And gratifies thy sin with vows:
His shameless lust in public wears,
And to thy soft arts strongly bows.

Skilful enchantress and true bred!
Who out of evil can bring forth good?
Thy mother's nets in thee were spread,
She tempts to incest, thou to blood.

Anne Killigrew

**Herodias Daughter presenting to her Mother St. John's Head in a
Charger**

Behold , dear Mother, who was late our Fear,
Disarm'd and Harmless, I present you here;
The Tongue ty'd up, that made all Jury quake,
And which so often did our Greatness shake;
No Terror sits upon his Awful Brow,
Where Fierceness reign'd, there Calmness triumphs now;
As Lovers use, he gazes on my Face,
With Eyes that languish, as they sued for Grace;
Wholly subdu'd by my Victorious Charms,
See how his Head reposes in my Arms.
Come, joyn then with me in my just Transport,
Who thus have brought the Hermite to the Court.

Elizabeth Tipper

**On Herodias Daughter being Painted With the Head of John Baptist
in a Charger, Giving it to her Mother**

See, dearest Mother, what my Charms has caught,
And to your hand a welcome Present brought,
The powerful Tongue that, at a Breath before,
Shook our whole Grandeur, now shall speak no more;
Nor stern, nor threatning does this Brow appear,
Whose Look was wont to cast a Dread and Fear;
As my Adorer, Languishing he lies,
Imploring Favour from my killing Eyes;
Vanquish'd by me alone, and quite suppress,
Now undisturb'd does in my Arms take Rest.
Augment my Joys with yours, which else will fade,
Whilst here the Hermit I've a Courtier made.

Blest Martyr, is it thus; the Impious scoff,
The Tyrant at a word thy Life cutts off:
Hard case, so great a Prophet living stands
A Sacrifice to Wanton Feet and Bloody Hands:
No matter, let them play their Rigorous Part,
Thou hadst the Blow, but they must feel the Smart;
They have sent thee from a World wretched & friendless,
To dwell with Joys unspeakable & endless

Lucy Hooper

The Daughter of Herodias

Mother! I bring thy gift;
Take from my hand the dreaded boon; I pray,
Take it; the still, pale sorrow of the face
Hath left upon my soul its living trace,
Never to pass away,
Since from these lips one word of idle breath
Blanch'd that calm face. Oh, mother! this is death!

What is it that I see
From all the pure and settled features gleaming?
Reproach! reproach! My dreams are strange and wild.
Mother! hadst thou no pity on thy child?
Lo! a celestial smile seems softly beaming
On thy hush'd lips: my mother! canst thou brook
Longer upon thy victim's face to look?

Alas! at yester morn
My heart was light, and to the viol's sound
I gayly danced, while crown'd with summer flowers,
And swiftly by me sped the flying hours;
And all was joy around,
Not death! Oh, mother! could I say thee nay?
Take from thy daughter's hand thy boon away!

Take it! my heart is sad;
And the pure forehead hath an icy chill.
I dare not touch it, for avenging Heaven
Hath shuddering visions to my fancy given;
And the pale face appals me, cold and still,
With the closed lips. Oh, tell me! could I know
That the pale features of the dead were so?

I may not turn away
From the charm'd brow; and I have heard his name
Even as a prophet by his people spoken;

And that high brow in death bears seal and token
Of one whose words were flame.
Oh, holy teacher! couldst thou rise and live,
Would not those hush'd lips whisper, "I forgive?"

Away with lute and harp,
With the glad heart for ever, and the dance!
Never again shall tabret sound for me!
Oh, fearful mother! I have brought to thee
The silent dead, with his rebuking glance,
And the crush'd heart of one to whom is given
Wild dreams of judgment and offended Heaven!

Rose Terry Cooke

The Daughter of Herodias

Lo, mother! it is here---thou hast thy will:
My work is done, my heart is stained with blood,
My hands are full of it; the sky is red;
From sea to sea the land is red to me;
The sun is blood.

Mother, I danced for Herod.

I hung a shining garment on these limbs,
I bound my heavy hair with scarlet flowers,
And on my ancles tied the silver bells
That tinkled to my shame. Oh, curséd robes!
Oh, curséd head! I would its crown were heaped
With dust and ashes; trodden under foot,
The scorn of men. Yea, I would have the sea
Lash all its raging waves above my brow,
To hide me from myself.

Listen, Herodias!

I pleased thy husband's brother, and he swore
I should have what I would, for such a show
No guerdon were too great. I heard thy words
Go hissing through my brain: I saw thine eyes,
As when I left thee, gleam with lurid fire---
"Revenge!" I cried, "Give me the Baptist's head!"
There went a cloud across my uncle's brow,
He paused, and some sweet pity in his heart
Pleaded for John; but I---I forced him on;
I think the very devil of the Jews
Spake for me, since I know not what I said.
Still he grew sad; and then the guests began
To press his oath upon him, so at last
He sent his Lybian slave to bring that head,
And, passing from the chamber, left me there
To wait; not long, they brought it very soon.
Look there! is it enough? have I done well?

Oh, take it! take it! else those pallid lips
Will speak my soul's damnation; send it hence
Before those glassy eyes look through my heart
With fearful accusation.

Ah! it shivers!

It surely moves---mother, do dead men live?
---A phantom of my brain; am I then crazed?
I am, to call thee by the tender name
And loving sound of "mother." I was crazed
To do thy bidding; and when death itself
Stares in my face with close unwinking eyes,
You tell me, in a quiet voice, to sleep!
Why, should you tie me to a bed of down,
Or lay these weary limbs along the turf
Of cool Libanus, where a thousand springs
Went dropping by my pillow, I should wake.
I never more shall sleep---not with the dead,
For I shall dream of judgment in my grave.
But, Hark, Herodias! thou didst plan the murder;
There is a reckoning somewhere kept for thee.
For this, thy sleep shall be disturbed with groans;
For this, thy waking shall be cold with fear;
For this, the voiceless spangles of the night
Shall look upon thee with the Baptist's eyes;
His deathful smile shall flicker in the fire;
His rigid hand shall draw the curtain back,
At midnight, from thy couch; the very winds
Shall take his voice to bid thee think of him.
And when thou liest at the festal board,
The wine that fills thy cup shall turn to blood;
The cooling snow from virgin Caucasus
Shall burn with crimson. Yea, the face thou lovest,
The face of Herod, shall be turned to his,
And with the livid pallor of the grave,
Stare from his throne.

Alas! my life is dead.

My days are withered. Had I tears to spare,
They were for thee, Herodias; but mine eyes
Are dry as desert sands. Go while thou canst.

Exult in thy revenge; but dread thy doom.

Frances Sargent Locke Osgood

The Daughter of Herodias

I.

Serene in the moonlight the pure flowers lay;
All was still save the splash of the fountain's soft play;
And white as its foam gleam'd the walls of the palace;
But within were hot lips quaffing fire from the chalice;
For Herod the Tetrarch was feasting that night
The lords of Machærus, and brave was the sight!
Yet mournful the contrast, without and within:
Here were purity, peace--- there were riot and sin!
The vast and magnificent banqueting-room
Was of marble, Egyptian in form and in gloom;
And around, wild and dark as a demon's dread thought,
Strange shapes, full of terror, yet beauty, were wrought.
The ineffable sorrow that dwells in the face
Of the Sphinx wore a soft and mysterious grace,
Dim, even amid the full flood of light pour'd
From a thousand high clustering lamps on the board;
Those lamps,---each a serpent of jewels and gold,---
That seem'd to hiss forth the fierce flame as it roll'd.
Back flash'd to that ray the rich vessels that lay
Profuse on the tables in brilliant array;
And clear through the crystal the glowing wine gleam'd,
And dazzling the robes of the revellers seem'd,
While Herod, the eagle-eyed, ruled o'er the scene,
A lion in spirit, a monarch in mien.
The goblet was foaming, the revel rose high,
There were pride and fierce joy in the haughty king's eye,
For his chiefs and his captains bow'd low at his word,
And the feast was right royal that burden'd the board.
Lo! light as a star through a gather'd cloud stealing,
What spirit glanced in mid the guard at the door?
Their stern bands divide, a fair figure revealing;
She bounds, in her beauty, the dim threshold o'er.
Her dark eyes are lovely with tenderest truth;
The bloom on her cheek is the blossom of youth;

And a smile, that steals through it, is rich with the ray
 Of a heart full of love and of innocent play.
 Soft fall her fair tresses her light form around;
 Soft fall her fair tresses, nor braided nor bound;
 And her white robe is loose, and her dimpled arms bare;
 For she is but a child, without trouble or care.
 Now round the glad vision wild music is heard,--
 Is she gifted with winglets of fairy or bird?
 For, lo! as if borne on the waves of that sound,
 With white arms upwreathing, she floats from the ground.
 Still glistens the goblet,---'tis heeded no more!
 And the jest and the song of the banquet are o'er;
 For the revellers, spell-bound by beauty and grace,
 Have forgotten all earth, save that form and that face.
 It is done!---for one moment, mute, motionless, fair,
 The phantom of light pauses playfully there;
 The next, blushing richly, once more it takes wing,
 And she kneels at the footstool of Herod the King.
 Her young head is drooping, her eyes are bent low,
 Her hands meekly cross'd on her bosom of snow,
 And, veiling her figure, her shining hair flows,
 While Herod, flush'd high with the revel, arose.
 Outspake the rash monarch,---"Now, maiden, impart,
 Ere thou leave us, the loftiest hope of thy heart!
 By the God of my fathers! whate'er it may be,---
 To the half of my kingdom,---'tis granted to thee!"
 The girl, half-bewilder'd, uplifted her eyes,
 Dilated with timid delight and surprise,
 And a swift, glowing smile o'er her happy face stole,
 As if some sunny wish had just woke in her soul.
 Will she tell it? Ah, no! She has caught the wild gleam
 Of a soldier's dark eye, and she starts from her dream;
 Falters forth her sweet gratitude,---veils her fair frame,---
 And glides from the presence, all glowing with shame.

II.

Of costly cedar, rarely carved,
 The royal chamber's ceiling,
 The column'd walls, of marble rich,
 Its brightest hues revealing.
 Around the room a starry smile

The lamp of crystal shed;
But warmest lay its lustre
On a noble lady's head.
Her dark hair, bound with burning gems,
Whose fitful lightning glow
Is tame beside the wild, black eyes
That proudly flash below:
The Jewish rose and olive blend
Their beauty in her face;
She bears her in her high estate
With an imperial grace.
All gorgeous glows with orient gold
The broidery of her vest;
With precious stones its purple fold
Is clasp'd upon her breast.
She gazes from her lattice forth:
What sees the lady there?
A strange, wild beauty crowns the scene,---
But she has other care!
Far off, fair Moab's emerald slopes,
And Jordan's lovely vale;
And nearer,---heights where fleetest foot
Of wild gazelle would fail;
While crowning every verdant ridge,
Like drifts of moonlit snow,
Rich palaces and temples rise,
Around, above, below,
Gleaming through groves of terebinth,
Of palm, and sycamore,
Where the swift torrents, dashing free,
Their mountain music pour;
And arch'd o'er all, the eastern heaven
Lights up with glory rare
The landscape's wild magnificence;---
But she has other care!
Why flings she thus, with gesture fierce,
Her silent lute aside?
Some deep emotion chafes her soul
With more than wonted pride;
But, hark! a sound has reach'd her heart,
Inaudible elsewhere,

And hush'd to melting tenderness,
The storm of passion there!
The far-off fall of fairy feet,
That fly in eager glee;
A voice, that warbles wildly sweet,
Some Hebrew melody!
She comes! her own Salomé comes!
Her pure and blooming child!
She comes, and anger yields to love,
And sorrow is beguiled:
Her singing bird! low nestling now
Upon the parent breast,
She murmurs of the monarch's vow
With girlish laugh and jest:---

I.

"Now choose me a gift and well!
There are so many joys I covet!
Shall I ask for a young gazelle?
'Twould be more than the world to me;
Fleet and wild as the wind,
Oh! how I would cherish and love it!
With flowers its neck I'd bind,
And joy in its graceful glee.

II.

"Shall I ask for a gem of light,
To braid in my flowing ringlets?
Like a star through the veil of night,
Would glisten its glorious hue;
Or a radiant bird, to close
Its beautiful, waving winglets
On my bosom in soft repose,
And share my love with you!"
She paused,---bewilder'd, terror-struck;
For, in her mother's soul,
Roused by the promise of the king
Beyond her weak control,
The exulting tempest of Revenge
And Pride raged wild and high,
And sent its storm-cloud to her brow,

Its lightning to her eye!
 Her haughty lip was quivering
 With anger and disdain,
 Her beauteous, jewell'd hands were clench'd
 As if from sudden pain.
 "Forgive," Salomé faltering cried,
 "Forgive my childish glee!
 'Twas selfish, vain,---oh! look not thus,
 But let me ask for thee !"
 Then smiled---it was a deadly smile---
 That lady on her child,
 And, "Swear thou'lt do my bidding, now!"
 She cried, in accents wild.
 "Ah! when, from earliest childhood's hour,
 Did I thine anger dare!
 Yet, since an oath thy wish must seal,---
 By Judah's hope, I swear!"
 Herodias stoop'd,---one whisper brief!---
 Was it a serpent's hiss,
 That thus the maiden starts and shrinks
 Beneath the woman's kiss?
 A moment's pause of doubt and dread!
 Then wild the victim knelt,---
 "Take, take my worthless life instead!---
 Oh! if thou e'er hast felt
 A mother's love, thou canst not doom---
 No, no! 'twas but a jest!
 Speak!---speak! and let me fly once more,
 Confiding, to thy breast!"
 A hollow and sepulchral tone
 Was hers who made reply:
 "The oath! the oath!---remember, girl!
 'Tis register'd on high!"
 Salomé rose,---mute, moveless stood
 As marble, save in breath;
 Half senseless in her cold despair,
 Her young cheek blanched like death!
 But an hour since, so joyous, fond,
 Without a grief or care,
 Now struck with wo unspeakable,---
 How dread a change was there!

"It shall be done!" Was that the voice
That rang so gayly sweet,
When, innocent and blest she came,
But now, with flying fleet?
"It shall be done!" She turns to go,
But, ere she gains the door,
One look of wordless, deep reproach
She backward casts,---no more!
But late she sprang the threshold o'er,
A light and blooming child;
Now, reckless, in her grief she goes
A woman stern and wild.

III.

With pallid cheek, dishevell'd hair,
And wildly gleaming eyes,
Once more before the banqueters,
A fearful phantom flies!
Once more at Herod's feet it falls,
And cold with nameless dread
The wondering monarch bends to hear.
A voice, as from the dead,
From those pale lips, shrieks madly forth,---
"Thy promise, king, I claim,
And if the grant be foulest guilt,---
Not mine, not mine the blame!
Quick, quick recall that reckless vow,
Or strike thy dagger here,
Ere yet this voice demands a gift
That chills my soul with fear!
Heaven's curse upon the fatal grace
That idly charm'd thine eyes!
Oh! better had I ne'er been born
Than he the sacrifice!
The word I speak will blanch thy cheek,
If human heart be thine,
It was a fiend in human form
That murmur'd it to mine.
To die for me! a thoughtless child!
For me must blood be shed!

Bend low,---lest angels hear me ask!---
Oh, God!--- the Baptist's head !"

Oscar Wilde

Salome a Jochanaan

Jochanaan

(provázen vojáky, vystupuje z cisterny).

Salome

(couvne, když na ni pohlédne).

Jochanaan

(stane na okraji cisterny):

Kde jest ten, jehož pohár naplněn jest neřestí? Kde ještě ten, jenž jednoho dne zajde v ploužném rouše, tkaném ze stříbra, před zrakoma veškerého lidu? Necht' přijde, aby uslyšel hlas toho, jehož volání znělo pouštěmi i hrady královskými.

Salome

O kom to mluví?

Mladý Syřan

Nevíme, princezno.

Jochanaan

Kde je ta, která zřela na zdi obrazy mužů, v barvách provedené, obrazy Chaldejců, která se vzdala chtíčům jejich zraků, která poslala posly do Chaldeje?

Salome

Mluví o mé matce.

Mladý Syřan

To najisto ne, princezno.

Salome

Přec; mluví o mé matce.

Jochanaan

Kde je ta, která se vzdala assyrským vůdcům, kteří mají bedra opásána a na hlavách pestré koruny? Kde je ta, jež se vzdala jinochům z Egypta, jichž lněný šat

je pokryt kameny jacintovými, těm, kteří mají zlaté štíty a stříbrné přilbice, a jichž těla jsou jako těla obrů? Necht' sestoupí s lůžka svých chťíčů, s lůžka krvesmilného, aby uslyšela slova toho, jenž připravuje cesty Páně, aby se kála ze svých hříchů! Není-li však již schopna pokání, nýbrž chce vytrvat ve svých ohavnostech, necht' přec jen přijde, neboť již třímá dűtky trestu v pravici své Pán.

Salome

Strašné, strašné!

Mladý Syřan

Nezůstávejte tu, princezno, prosím vás.

Salome

Nejstrašnější jsou jeho oči. Podobají se černým děrám, které byly pochodněmi vpáleny do tyrských koberců. Podobají se černým jamám, kde draci přebývají. Černým jezerům se podobají, ozářeným fantastickými lunami – věřte, bude ještě jednou mluvit!

Mladý Syřan

Princezno, zapřísahám vás, nezůstávejte tu.

Salome

Jak je hubený! Podobá se štíhlé soše ze sloni, obrazu na stříbře vytepanému, je jistě tak cudný jako měsíc. Podobá se měsíčnímu paprsku, stříbrnému měsíčnímu paprsku. Jeho tělo bude asi studeno jako sloň – chtěla bych si je v z blízka prohlédnout!

Mladý Syřan

Ne, ne, princezno!

Salome

Musím si jej z blízka prohlédnout.

Mladý Syřan

Princezno, princezno!

Jochanaan

Kdo je ta žena, jež se na mne dívá? Nechci, aby se na mne dívala. Proč na mne hledí zrakem, jehož zlatá záře proniká zpod kluzkých víček? Nevím, čí je, nechci to vědět; necht' odejde, s ní nechci mluvit.

Salome

Jsem Salome, dcera Herodie, princezna judejská.

Jochanaan

Odstup ode mne, dcero babylonská! Nepřibližuj se k vyvolenému Páně! Tvoje matka naplnila zem ohavností svých skutků, a hlas hříchů jejích pronikl až k uším Hospodina.

Salome

Mluv dál, Jochanaane, jsem zpita hlasem tvým!

Mladý Syřan

Princezno, princezno, princezno!

Salome

Mluv dál, mluv dál, Jochanaane, řekni mi, co mám učiniti!

Jochanaan

Nepřibližuj se ke mně, dcero, sodomská, nýbrž zakrej tvář svou závojem a syp popel na hlavu svou a prchni na poušť, abys hledala syna člověka.

Salome

Kdo je syn člověka? Je podobně krásný jako ty, Jochanaane?

Jochanaan

Odstup, odstup! V paláci slyším šumět peruti andělů smrti.

Mladý Syřan

Princezno, zapřísahám vás, alespoň teď se vraťte!

Jochanaan

Čeho zde pohledáváš se svým mečem, anděle Hospodina, Pána mého? Čeho zde pohledáváš v tomto paláci rouhačů? Ještě nepřišel den toho, jenž má zemřít oblečen ve stříbrný háv svůj.

Salome

Jochanaane!

Jochanaan

Kdo to volá?

Salome

Jochanaane! Miluji tvé tělo, neboť je bílé jako polní lilie, jíž se nedotkla ještě ruka žencova; je bílé jako sníh, jenž leží na temenech vrchů judejských. Nejsou tak bílé růže v zahradě královny arabské, jako tvé tělo, a není ani tak bílý lem roucha soumraku, ploužícího se po listech stromů, nejsou tak bílá ňadra luny, když leží nad mořem, nic v širém světě není tak bílo jako tělo tvé. Nech mne dotknouti se tvého těla.

Jochanaan

Odstup ode mne, dcero babylonská. Skrze ženu vkročil na svět hřích; nemluv na mne nechci tě slyšet. Slyším toliko slova Hospodina, Pána svého.

Salome

Tělo tvoje jest ohyzdné. Je podobno tělu malomocnému. Obílené zdi podobá se, ve které zmije nalezla svou skrýš, ve které štírové stavějí svá hnízda. Obílenému hrobu se podobá, plnému odporného hnusu! Je hrozná, hrozná je tělo tvé. Ale miluji tvůj vlas, Jochanaane. Je jako hrozný vína, jako hrozný tmavého vína, jež visí s révy edomské v zemi Edomitů. Je jako cedry libanonské, jež poskytují stín lvům i lupičům v době úkrytu denního. Dlouhé tmavé noci, kdy měsíc nesvítí, a hvězdám se stýská, nejsou tak černy. Ticho, bydlící v lesích, není tak černo, nic na světě není tak černo jako vlasy tvé – nech mne dotknouti se tvého vlasu!

Jochanaan

Odstup ode mne, dcero sodomská. Nedotýkej se mně. Nikdo se nesmí dotknouti chrámu Hospodina, Pána mého.

Salome

Tvůj vlas je strašný, ztuhl špínou a prachem; podobá se trnové koruně, kterou vtlačili na tvou hlavu, podobá se uzlu černých hadů, které ti otočili kolem hrdla. Tvého vlasu nemiluji. Tvoje ústa miluji, Jochanaane! Jsou jako purpurový vlýs na věži ze sloni, jako granátové jablko, rozříznuté nožem ze sloni. Granátové květy, kvetoucí v tyrských zahradách, nad červeň růží červenější, nejsou tak červené; červené fanfáry trub, jež ohlašují příchod králů a nahánějí hrůzu nepříteli, nejsou tak červené. Ústa tvoje jsou červenější než nohy těch, kteří víno v kádi šlapou, červenější než nohy holubů, kteří v chrámech hnízdí a od kněží živeni jsou, červenější než nohy muže, který z lesa přichází, kde lva zabil a lesklé tygry shlédl. Korálovou větví jsou tvoje ústa, kterou našli rybáři v přítmí hlubiny mořské, a jež je králi darem určena. Podobají se rumělce, kterou Moabští nalézají v dolech

moabských, a kterou králové od nich kupují, podobají se luku krále perského, jenž je rumělkou omalován, a na němž jsou nohy z korálů. Nic na širém světě nemá ruměně tvých úst, nech mne líbat ústa tvá!

Jochanaan

Nikdy, dcero babylonská, dcero sodomská, nikdy!

Salome

Chci líbat tvoje ústa, Jochanaane, chci líbat tvoje ústa!

Mladý Syřan

Princezno! Princezno! Kytice z myrty, holubice holubic, nehleďte naň, nehleďte naň! Nemluvte tak k němu, nesnesu toho! Princezno, nemluvte tak k němu!

Salome

Jochanaane, chci líbat tvoje ústa!

Mladý Syřan

(vykřikne, probodne se a padne k zemi mezi Salome a Jochanaana).

Salome

(toho nepozoruje).

Panoš

(nad mrtvolou):

Mladý Syřan se zabil! Mladý setník se zabil! Ten, jenž byl mým přítelem, se zabil. Skříňku nardu a zlaté náušnice jsem mu dal, a on se zabil. Ach, nepředpovídal jsem, že se stane něco strašlivého? Sám jsem to předpověděl, a stalo se. Věděl jsem, že luna slídí po nějaké mrtvole. Ach, proč jsem ho před lunou neskryl? Kdybych jej byl ukryl v jeskyni, nebyla by ho luna shlédla.

První voják

Princezno, mladý setník se právě zabil.

Salome

Tvá ústa nech mne líbat, Jochanaane!

Jochanaan

Nejímá tě tíseň, dcero Herodie? Nepředpovídal jsem, že slyší duch můj van perutí anděla smrti odtamtud z paláce, a neobjevil se tento anděl?

Salome

Tvá ústa nech mne líbat!

Jochanaan

Tebe, dcero hanby, jediný muž toliko může ještě zachránit. Ten, o němž jsem mluvil. Jdi a hledej ho. Na jezeře galilejském v člunu sedí a káže učenníkům svým. Na břehu jezera poklekni a zvolj naň jeho jménem. Přijde ke všem, kdož ho volají, a když k tobě přijde, poklekni u nohou jeho a pros, aby ti byli odpuštěni hříchové tvoji.

Salome

Tvá ústa nech mne líbat!

Jochanaan

Prokleta buď, dcero krvesmilné matky, buď prokleta!

Salome

Chci líbat tvoje ústa, Jochanaane.

Jochanaan

Nechci tě vidět. Nechci tě vidět. Jsi prokleta, Salome. Jsi prokleta.
(Sestupuje do cisterny)

Druhý voják

(ho následuje. Je znovu slyšet řinčení řetězů a úder dveří).

Salome

Zlíbám tvoje ústa, Jochanaane, zlíbám je!

Oscar Wilde

Monolog Salome s hlavou Jana Křtitele

Tetrarcho, tetrarcho, rozkažte přec, aby mi přinesli hlavu Jochanaanovu.

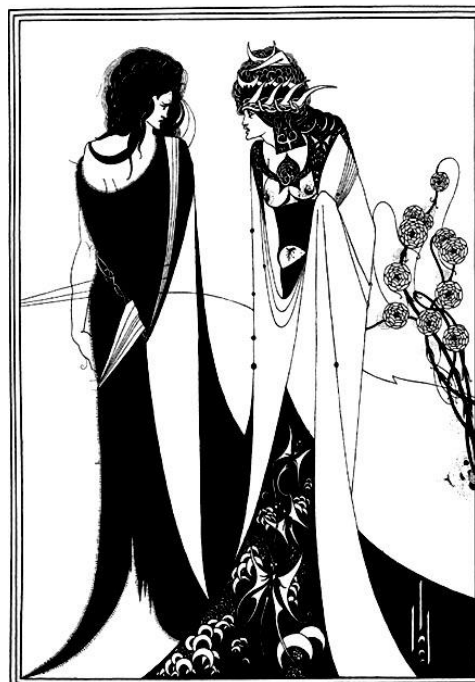
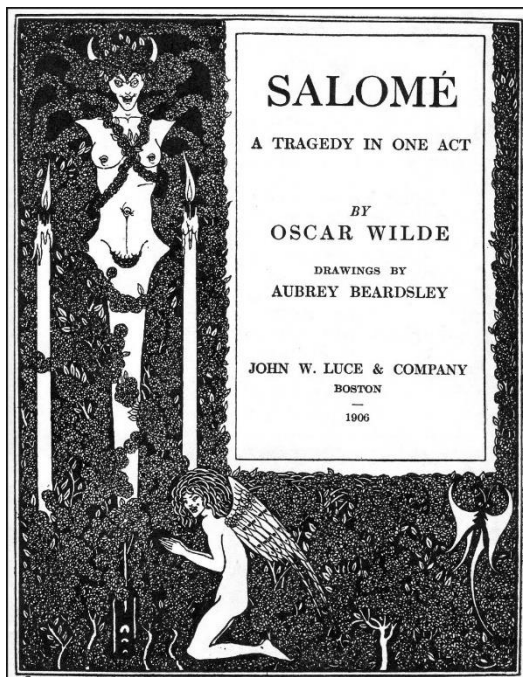
(Velká černá ruka, ruka katova, vystrčí se z cisterny, nesouc na stříbrné míse hlavu Jochanaanovu. Salome se jí chopí, Herodes zastře si pláštěm tvář, Herodias se usmívá a ovívá se vějířem. Nazarenští pokleknou a modlí se.)

Ach, nechtěl's mi dát zlíbat svých úst, Jochanaane, nyní chci je zlíbat, svými zuby je nakousnout jako zralé ovoce. Ano, zlíbám teď tvoje ústa, Jochanaane. Neřekla jsem ti, že tě teď zlíbám? Ale proč se na mne nedíváš, Jochanaane? Tvé oči, jež byly tak strašlivé, plné barvy a pohrdání, jsou teď přivřeny, proč jsou teď přivřeny? Otevři je! Pozdvihni svoje víčka, Jochanaane. Proč se na mne nepodíváš, máš přede mnou strach, Jochanaane, že se na mne nedíváš? A tvůj jazyk, jenž jazyk hadímu podoben vystřikoval jed, Jochanaane, ta rudá zmiže, jež mne svým jedem postříkla, nic teď už neříká! Toť je přece zvláštní, že? Čím to, že rudá zmiže se již nehýbe...? Pohrdl jsi mnou, Jochanaane, zapudil jsi mne, potupná slova vyřkl jsi proti mně. Jako s běhnu jednal jsi se mnou, se Salome, s dcerou Herodiadinou, princeznou judejskou – a teď, Jochanaane, já žiji ještě, ty však mrtev jsi, a tato tvá hlava je má; teď mohu s ní činit, čeho se mi zachce. Mohu ji hodit psům a ptákům v povětří – ach, Jochanaane, Jochanaane, byls jediným mužem, kterého jsem kdy milovala! Všech ostatních jsem se jen štítla, ale tys byl krásný. Tvé tělo se podobalo sloupu ze sloni, stojícímu na stříbrném podstavci, podobalo se zahradě plné hroznů a stříbrných lilí, bylo jako stříbrná věž, vykrášená štíty z kosti slonové. Nic na širém světě nebylo tvého těla bělejší, nic na širém světě černější vlasu tvého, a nic na světě rudé tak jak ústa tvá. Tvůj hlas byl obětní nádobou, z níž se linuly drahocenné vůně, a když jsem na tebe pohlédla, podivuhodné zvuky mi zazněly. Ach, proč jsi se na mne nepodíval, Jochanaane? Svými rukama a svým rouháním zakryl jsi mi svou tvář. Před očima jsi's držel závoj toho, jenž chce vidět svého boha. Teď zíráš na svého boha, Jochanaane – ale mne, mne jsi nikdy neviděl. Kdybys mne byl viděl, byl bys mne miloval. Spatřila jsem tě, Jochanaane – a milovala jsem tě. Ach, jak jsem tě milovala! Miluji tě ještě, Jochanaane, tebe jediného, žízním po tvé kráse a hladovím po tvé lásce. Ni víno, ni ovoce nedovedou ztišit lačné mé žádosti. Co nyní učiním, Jochanaane? Řeky ani širé vody neuhasí lásky mé. Princeznou jsem byla – tys mnou pohrdl; pannou jsem byla – tys zažehl oheň v krvi mé. Běda, že jsi se na mne nepodíval, Jochanaane! Kdybys mne byl uzřel, byl bys mne miloval. Víím to, víím, miloval bys mne, neboť tajemství lásky je nad tajemství smrti. Jenom na lásce záleží!

(...)

Teď jsem zlíbala tvá ústa, Jochanaane, zlíbala jsem ústa tvá. Na tvých rtech byla hořká chuť, byla to chuť krve, byla to chuť lásky? Říká se, že láska je hořká – leč toť je lhostejno, lhostejno, zlíbala jsem ústa tvá, Jochanaane, zlíbala jsem ústa tvá.

Ilustrace k Wildeově Salome (Aubrey Beardsley)

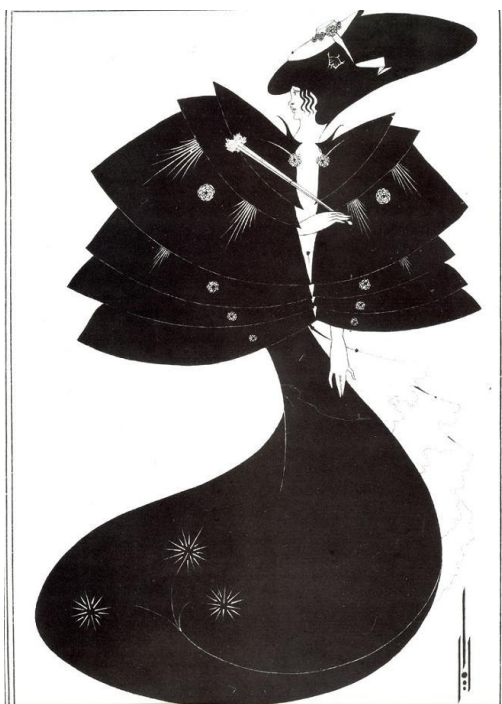


Obr. 45 BEARDSLEY, Aubrey. *Titulní list k Wildeově Salome* [tisk, 1893]. 22,1 x 16,9 cm.

Obr. 46 BEARDSLEY, Aubrey. *Jan a Salome* [tisk, 1893]. 22,3 x 15,7 cm.

Obr. 47 BEARDSLEY, Aubrey. *Paví šat* [tisk, 1893]. 22,8 x 16,4 cm.

Obr. 48 BEARDSLEY, Aubrey. *Žena v měsíci* [tisk, 1893]. 22,5 x 15,7 cm.



- Obr. 49 BEARDSLEY, Aubrey. *Herodovy oči* [tisk, 1893]. 22,3 x 16,2 cm.
 Obr. 50 BEARDSLEY, Aubrey. *Vchází Herodias* [tisk, 1893]. 22,1 x 16,1 cm.
 Obr. 51 BEARDSLEY, Aubrey. *Černý plášť* [tisk, 1893]. 22,8 x 16,3 cm.
 Obr. 52 BEARDSLEY, Aubrey. *Salomeina toaleta II* [tisk, 1893]. 17,7 x 12,6 cm.



- Obr. 53 BEARDSLEY, Aubrey. *Břišní tanec* [tisk, 1893]. 34,2 x 27,2 cm.
 Obr. 54 BEARDSLEY, Aubrey. *Vyvrcholení* [tisk, 1893]. 17,7 x 12,7 cm.
 Obr. 55 BEARDSLEY, Aubrey. *Koncovka* [tisk, 1893]. 13,7 x 15,5 cm.

Ilustrace k Wildeově Salome (Marcus Behmer)



- Obr. 56 BEHMER, Marcus. *Narraboth* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.
Obr. 57 BEHMER, Marcus. *Iokanaan* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.
Obr. 58 BEHMER, Marcus. *Salome* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.
Obr. 59 BEHMER, Marcus. *Herodias* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.



- Obr. 60 BEHMER, Marcus. *Anděl smrti* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.
Obr. 61 BEHMER, Marcus. *Tanec sedmi závojů* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.
Obr. 62 BEHMER, Marcus. *Salome a Iokanaanova hlava* [tisk, 1893]. 21,1 x
15,5 cm.
Obr. 63 BEHMER, Marcus. *Herod* [tisk, 1893]. 21,1 x 15,5 cm.

Arthur Symons

The Dance of Daughters of Herodias

Is it the petals falling from the rose?
For in the silence I can hear a sound
Nearer than my own heart-beat, such a word
As roses murmur, blown by a great wind.
I see a pale and windy multitude
Beaten about the air, as if the smoke
Of incense kindled into visible life
Shadowy and invisible presences;
And, in the cloudy darkness, I can see
The thin white feet of many women dancing,
And in their hands... I see it is the dance
Of the daughters of Herodias; each of them
Carries a beautiful platter in her hand,
Smiling, because she holds against her heart
The secret lips and unresting brow
Some John the Baptist's head makes lamentable;
Smiling as innocently as if she carried
A wet red quartered melon on a dish.
For they are stupid, and they do not know
That they are slaying the messenger of God.
Here is Salome. She is young tree
Swaying in the wind; her arms are slender branches,
And the heavy summer leafage of her hair
Stirs as if rustling in a silent wind;
Her narrow feet are rooted in the ground,
But, when the dim wind passes over her,
Rustling she awakens, as if life
Thrilled in her body to its finger-tips.
Her little breasts arise as if a thought
Beckoned, her body quivers; and she leans
Forward, as if she followed, her wide eyes
Swim open, her lips seek; and now she leans
Backward, and her half-parted lips are moist,
And her eyelashes mingle. The gold coins
Tinkle like little bells about her waist,

Her golden anklets clash once, and are mute.
The eyes of the blue-lidded turquoises,
The astonished rubies, waked from dreams of fire,
The emeralds coloured like the under-sea,
Pale chrysoprase and flaming crysolite,
The topaz twofold, twofold sardonyx,
Open, from sleeping long between her breasts;
And those two carbuncles, which are the eyes
Of the gold serpent nesting in her hair,
Shoot starry fire; the bracelets of wrought gold
Mingle with bracelets of carved ivory
Upon her drooping wrists. Herodias smiles,
But the grey face of Herod withers up,
As if it dropped to ashes; the parched tongue
Labours to moisten his still-thirsting lips;
The rings upon his wrinkled fingers strike,
Ring against ring, between his knees. And she,
Salome, has forgotten everything,
But that the wind of dancing in her blood
Exults, crying a strange, awakening song;
And Herod has forgotten everything,
He has forgotten he is old and wise.
He does not hear the double-handed sword
Scrape on the pavement, as Herodias beckons
The headsman, from behind him, to come forth.
They dance, the daughters of Herodias,
With their eternal, white, unfaltering feet,
And always, when they dance, for their delight,
Always a man's head falls because of them.
Yet they desire not death, they would not slay
Body or soul, no, not to do them pleasure:
They desire love, and the desire of men;
And they are the eternal enemy.
They know that they are weak and beautiful,
And that their weakness makes them beautiful,
For pity, and because man's heart is weak.
To pity woman is an evil thing;
She will avenge upon you all your tears,
She would not that a man should pity her.
But to be loved by one of these beloved
Is poison sweeter than the cup of sleep

At midnight: death, or sorrow worse than death,
Or that forgetfulness, drowning the soul,
Shall heal you of it, but no other thing:
For they are the eternal enemy.
They do not understand that in the world
There grows between the sunlight and the grass
Anything save themselves desirable.
It seems to them that the swift eyes of men
Are made but to be mirrors, not to see
Far-off, disastrous, unattainable things.
“For are not we,” they say, “the end of all?
Why should you look beyond us? If you look
Into the night, you will find nothing there:
We also have gazed often at the stars.
We, we alone among all beautiful things,
We only are real: for the rest are dreams.
Why will you follow after wandering dreams
When we await you? And you can but dream
Of us, and in our image fashion them!”
They do not know that they but speak in sleep,
Speaking vain words as sleepers do; that dreams
Are fairer and more real than they are;
That all this tossing of our freighted lives
Is but the restless shadow of a dream;
That the whole world, and we that walk in it,
Sun, moon, and stars, and the unageing sea,
And all the happy humble life of plants,
And the unthoughtful eager life of beasts,
And all our loves, and birth, and death, are all
Shadows, and a rejoicing spectacle
Dreamed out of utter darkness and the void
By that first, last, eternal soul of things,
The shadow of whose brightness fashions us,
That, for the day of our eternity,
It may behold itself as in a mirror.
Shapes on a mirror, perishable shapes,
Fleeting, and without substance, or abode
In a fixed place, or knowledge or ourselves,
Poor, fleeting, fretful, little arrogant shapes;
Let us dream on, forgetting that we dream!

They dance, the daughters of Herodias,
Everywhere in the world, and I behold
Their rosy-petalled feet upon the air
Falling and falling in a cadence soft
As thoughts of beauty sleeping. Where they pass,
The wisdom which is wiser than things known,
The beauty which is fairer than things seen,
Dreams which are nearer to eternity
Than that most mortal tumult of the blood
Which wars on itself in loving, droop and die.
But they smile innocently, and dance on,
Having no thought but this unslumbering thought:
"Am I not beautiful? Shall I not be loved?"
Be patient, for they will not understand,
Not till the end of time will they put by
The weaving of slow steps about men's hearts.
They shall be beautiful, they shall be loved.
And though a man's head falls because of them
Whenever they have danced his soul asleep,
It is not well that they should suffer wrong;
For beauty is still beauty, though it slay,
And love is love, although it love to death.
Pale, windy, and ecstatic multitude
Beaten about this immortal passion, borne
Upon the flight of thought for your sake,
Yours is the beauty of your own desire,
And is shall wither only with that love
Which gave it being. Dance in the desolate air,
Dance always, daughters of Herodias,
With your eternal, white, unfaltering feet.
But dance, I pray you, so that I from far
May hear your dancing fainter than the drift
Of the last petals falling from the rose.

Arthur Symons

Salome

When Salome lifting up
In her painted hands the cup,
Symbol of her virginhood,
Her perverse, pure eyes malign
See, instead of signs of wine,
Frantic, to her vision, blood.

One foot twisted in advance
In the rhythm of the dance
Beats upon the perfumed floor.
Now a sound upon her jars
Like the sound of iron bars,
Like the clashing of a door.

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
Her imagination grips?

Morbid ardour in her grows,
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?

Stung by sterile stings of drouth
All the hotness of her mouth
Makes her aching senses thirst
For that thing that cannot be:
Hate of her Virginity,
Seizes on her, She, the Accursed!

Shaken as the snakes in grass
Even her wan Herodias,
Daughter of a King of Kings.
Herod, writhing on his throne,
Feels her fingers to the bone
Clutching at the jewelled rings.

Arthur Symons

John and Salome

Black-haired and garbed in long black garments, John
With hand revulsed and eyes that ache with hate,
Equal in height with her, a dagger-thrust
Between them divides from him her raging lust,
Lust in her naked breasts that have two eyes.
Lust in her flesh, the flesh he looks upon,
Lust that makes her whole body undulate,
Lust on her lips; the lust that never dies,
Between the hollow of her breasts, a sign
Sinister of that hell that lives within
Her limbs that long for him; her mouth like wine.
Wine, that she gives to spirits more malign
Than hers. O the seven devils that make her sin
The one great Sin that never is forgiven
Between the heaven that's hell, the hell that's heaven!
Virginless Virgin and a virile man,
What is there common betwixt you in the world?
His curses fell on her: there's not a span
Between his life and death; the gates of the Tomb
Are flung wide open and a serpent's curled
Around the Virgin of the aching Womb!

Arthur Symons

Enter Herodias

A vampire, not a Woman, a Thing obscene.
Eyes hideous as the eyes of a hired Whore,
She, Herod's Wife, enters upon the scene.
Beside her stands a tall and sexless thing,
With the fig-leaf that has of fig-leaves four,
Always her sexless sex remembering,
A mask she wears; naked enough, for once,
She has her Exit through the open door.
There's a wise owl; a wise man that's a dunce
Reads in a book Salome. Let that pass.
As for this creature that's Herodias,
Nero's Agrippina she might have been.
"Make the way for the Tetrarch Antipas!"
Cries Herod, before he enters on the scene.

Arthur Symons

Salome's Lament

Why did I have thee slain? Herodias' desire,
John; yea, I loved thee! They made me at the feast
Dance, and the dance set all my limbs on fire,
As, naked in the fashion of a beast,
I being girdled with all my precious stones
Around my thighs and here between my breasts,
Glittering with the untold glory of my zones.
Painted and perfumed, heedless of the guests,
The dance being done, I sat beside the King;
I saw the Heavens above, the Hells that lift
Their heads; so, Herod at me wondering,
Said, "Salome, ask of me what thou wilt, thy gift,
My gift, shall be thine own." And so I went
To Herodias in her chamber flushed with wine,
And she embraced me, passionate of my scent;
And said: "The head of John the Baptist, thine,
If thou but ask of Herod!" And I returned
And sat beside him and said: "I charge thee, King,
Thou givest me—" The heart within me burned,
My passionate heart, thinking of no such thing
As what Death is and life; I forgot my words,
Knowing that something said: "Yea, John must die!

And as I heard the wind-blown songs of birds,
I said: "The head of John; yea, by and by,
On something golden." So, for his oath's sake,
Me he dared not reject. How my heart beat,
How my heart beat, O John! Some words he spake
To, the Executioner, who went. Ah, the intense heat
That swooned around me: Moons! They gave me wine;
There was an universal hush of all men's breath:
What hour was it? I think it sounded nine,
The Headsman brought thine head that reeked of Death.

III. Salome ve francouzské literatuře

Eugène Sue

Věčný Žid (prolog)

Dva díly světové

Polární moře obklopuje pásem věčného ledu opuštěné končiny Sibiře a Severní Ameriky, tyto nejzazší hranice dvou dílů světových, jež dělí úzký průplav Behringův.

Měsíc září se chýlí ku konci.

Rovnodennost přinesla znova temnoty a severní bouře; noc za krátko vystřídá jeden z těchto polárních dní tak krátkých, tak pochmurných...

Nebe, temné modři jdoucí do fialova, jest chabě osvětlováno sluncem bez tepla, jehož kalný terč, sotva se zdvihající nad horizontem, bledne před oslnivým třpytem sněhovým, kryjícím do nedozírna nekonečnost stepí.

Na severu tato pustina jest ohraničena břehem, vystávajícím černými, gigantickými skalami; na úpatí jich titanického nakupení je připoután tento zkamenělý oceán, jenž má za nepohyblivé vlny veliké řetězy ledových pohoří, jichž namodralé vrcholky mizejí v dáli v husté mlze sněhové...

Na východě mezi dvěma výběžky mysu Ulikinu, východní hranici Sibiře, lze viděti pruh tmavé zeleni, kde moře unáší do proudu zvolna ohromné bílé kry...

To jest úžina Behringova.

Na druhé straně úžiny se tyčí žulové massy mysu Waleského, nejzazšího bodu Severní Ameriky.

Tyto opuštěné končiny nenáleží již k obyvatelní zemi: hrozným jich mrazem kameny se tříští, stromy se rozštěpují, půda puká, vymetávajíc kolem ledové tříštky.

Žádná lidská bytost, jak se zdá, nemůže bydliti v této poušti, kde vládne jen mráz a bouře, hlad a smrt...

A přece... podivno! Lze viděti stopy kročejů v sněhu, jenž kryje tyto opuštěné končiny, nejzazší meze dvou světových dílův, oddělené průplavem Behringovým.

Na americké straně, stopa kročejů, malá a lehká, prozrazuje, že tudy šla žena...

Směřovala ke skalám, odkud lze viděti na druhé straně úžiny, sněžné, sibiřské pláně.

Na sibiřské straně stopa větší, hlubší, prozrazuje, že tudy šel muž. Směřoval rovněž k úžině.

Zdá se, jako by tento muž a tato žena, přicházejíce v tak protilehlém směru k oběma bodům světových dílů, doufali, že se spatří navzájem zde přes úzké mořské rameno, jež odděluje oba díly světové.

A ještě podivnější věc! Tento muž a tato žena procházeli těmito pustinami za hrozně bouře...

Několik černých stoletých modřínů, jež se tyčily jindy tu a tam v této pustině jako kříže na poli odpočinku, bylo vytrženo, přelomeno, do dále odneseno vánicí...

Tomuto hroznému orkánu, který vyvrací z kořene veliké stromy, který rozviklává ledová pohoří, který bije massou o massu s hromovým praskotem... Tomuto hroznému orkánu čelili oba poutníci. Čelili mu, aniž sešli na okamžik s cesty a opustili nezměnitelnou její linii... jak lze souditi dle stopy jich přímého, rovného a pevného pochodu...

Kdo jsou obě ty bytosti, procházející s neměnitelným klidem bouřemi a převraty přírodními?

Náhodou, úmyslně neb z osudu, stopa mužova jeví kříž, jenž jest utvářen sedmi vyčnívajícími hřebíky jeho podešve.

Všude zanechává této stopy své chůze...

A spatřují-li se v tvrdém a hladkém sněhu tyto hluboké stopy, mohlo by se mysliti, že je vtlačila do mramoru.

Ale za krátko noc bez soumraku vystřídala den.

Noc příšerná...

V oslňujícím odlesku sněhovém rozestírá step svou nekonečnou bělost pod těžkou kopulí azuru tak chmurného, že se zdá černý; bledé hvězdy se ztrácejí v hloubi tohoto temného a ledového klenutí.

Mlčení vůkol je slavnostní...

Ale blízko úžiny Behringovy se zjevuje teď slabý zákmit na obzoru.

Je to zprvu něžná, zamodralá jasnost, podobná svitu, předcházejícímu před východem luny... potom tato jasnost vzrůstá, šíří se v paprsky a barví se lehce do růžova.

Na všech jiných místech nebes zdvojnásobňují se temnoty; stěží lze již rozeznati plochu pláně tak zřetelnou, tak bílou od temného klenutí nebeského.

V hloubi tohoto temna lze slyšeti zmatené podivné šelesty.

Jsou podobny brzo rychlejšímu, brzo pomalejšímu tepotu křídel velikých nočních ptáků, třepetajících se úzkostně nad plání a na ni klesajících.

Ale není slyšeti výkřiku.

Tento němý děs zvěstuje blízkost jednoho z oněch imposantních zjevů, jež naplňují děsem všech živoucích bytostí, nejdivějších jako nejkrotších... Severní záře, divadlo tak nádherné a tak časté v polárních krajinách, náhle se rozzařuje...

Na obzoru se zjevuje polokoule pronikavého jasu. Ze středu tohoto zářícího ohniště vytryskují nesmírné sloupy světelné, jež zdvihajíce se k nezměřitelným výšinám, osvětlují nebe, zemi, moře...

Palčivé odlesky jako za požáru klouzají po sněhu pustiny, zpurpurňují modravé vrcholky ledovců a barví temnou červení vysoké černé skály obou pevnin...

Dosáhnuvši tohoto nádherného sálání, severní záře bledne poznenáhlu, její jasná skvělost hasne v světelné mlze.

V tomto okamžiku, zrcadlením vzduchu tak podivuhodným, v těchto končinách častým, jevílo se americké pobřeží, ač je mořským ramenem od Sibíře odděleno, náhle tak blízko, že by se uvěřilo, že lze rozprostříti most s pevniny na pevninu.

V světlém, modravém výparu, jenž pokrýval obě země, zjevily se dvě lidské postavy.

Na sibiřském mysu klečící muž vztahoval paže k Americe s výrazem nepopsatelného zoufalství.

Na americkém pobřeží mladá a krásná žena, odpovídala zoufalému gestu tohoto muže, ukazujíc mu k nebi...

Po několik vteřin bylo lze rozeznávat tyto obě veliké postavy, bledé a mlhavé, v posledních paprscích severní záře.

Ale mlha zhušťovala se znenáhla, vše zmizelo v temnotách.

Odkud přišly tyto obě bytosti, jež se setkaly spolu na polárních ledech, na konci dvou dílů světových?

Kdo byla tato obě stvoření, na okamžik k sobě se přiblíživší klamným zrcadlením vzduchových, jež se však zdála pro věčnost oddělena?

Théodore de Banville

Hérodiade

Ses yeux sont transparents comme l'eau du Jourdain.
Elle a de lourds colliers et des pendants d'oreilles;
Elle est plus douce à voir que le raisin des treilles
Et la rose des bois a peur de son dédain.

Elle rit et folâtre avec un air badin,
Laisant de sa jeunesse éclater les merveilles.
Sa lèvre est écarlate et ses dents sont pareilles
Pour la blancheur, aux lys orgueilleux du jardin.

Voyez-la, voyez-la venir, la jeune reine!
Un petit page noir tient sa robe, qui traîne
En flots voluptueux le dong du, corridor.

Sur ses doigts le rubis, le saphir, l'améthyste
Font resplendir leurs feux charmants: dans un plat d'or
Elle porte le chef sanglant de Jean-Baptiste.

Théodore de Banville

La Danseuse

Salomé, déjà près d'accomplir son dessein,
Sous ses riches paillons et ses robes fleuries
Songeait, l'oeil enchanté par les orfevres
Du riant coutelas vermeil et du bassin.

Sa chevelure épars et tombant sur son sein,
La Danseuse au front brun, parmi ses rêveries,
Regardait le soleil mettre des pierreries
Dans les caprices d'or au fantasque dessin,

Mélant la chrysoprase et son fauve incendie
Au saphir, où le ciel azuré s'irradie,
Et le sang des rubis aux pleurs du diamant,

Comme c'est votre joie, ó fragiles poupées!
Car vous avez toujours aimé naïvement
Les joujoux flamboyants et les têtes coupées.

Janvier 1870

Stéphane Mallarmé

Herodias

Scéna (Kojná – Herodias)

K.

Ty zde! či spatřila jsem princeznu ducha?
Tvé prsty s prsteny k mým rtům a přestaň, hluchá,
V své pouti neznámem ...

H.

Ach, stup od dveří. Když teče plavý proud mých čirých kadeří,
Zamrzá v doteku s mým opuštěným tělem,
Mé vlasy ze světla, hlídány archandělem,
Jsou nesmrtelné.
Ach, smrt v kráse nebýti,
I jeden polibek by mohl mne zabítí...
Hle, ráno proroků, již hovořili spící,
Vlévá svou smuteční mast na umírající,
Do chmurné věznice, kde v troskách bez kvítí
Což vím? Tys viděla mne, služko, vstoupiti
Se vlekou staletí mých lvů a zlatem září,
Jak osud kráčela jsem s nezraněnou tváří
Ve smutných voňavkách těch králů z minula:
Což neviděla jsi mne, jak jsem trnula?
Sníc ve svých exilech, jsem zde a ztrácím květy
Jak blízko basinu a jeho vodomety
Dští na mé lilie, však lvi té krajiny,
Když vidí trouchnivět v mém snění ruiny
A plni rozkoše, když slyší krev jak šplouchá
A zbavujíce mne mdlé netečnosti roucha
Mně hledí na nohy, jež spoutaly by hrom.
Pojď, chůvo, netřes se jak vyvrácený strom
Ze strachu před vlasem, jenž imituje hřívu
A jenž je rozcuchán jak moře za přílivu,
Když odstrašuje tě zář toho divadla,
Pojď, zkoť je hřebenem ve vodách zrcadla.

K.

Když myrha došla již, když nemám olej z růží,
Čím namazat ti vlas a unavenou kůži,
Či chceš se pokusit dnes o smuteční cnost?

H.

Ó, zanech voňavek! ty víš, že mám jich dost,
Chceš, aby cítila jak hukot jejich splavu
Mně vrhá do hlubin mou unavenou hlavu? Ať moje kadeře, jež chtělas zaplésti,
Jež nejsou balsamem na lidské bolesti.
Však jež jsou ze zlata a nedotčeny vůní
V svých blescích, v bledostech svých krutých novoluní
Jsou navždy neplodné a studené jak kov,
Když byly zrcadlem, v němž stál můj rodný krov,
Lesk zbraní, křišťál váz a pohádkové saně.

K.

Věk otřel, královno, ty vaše staré zbraně,
Z mé knihy pamětí to vše již vypadlo...

H.

Dost! Přidrž přede mnou ten střep. Ach, zrcadlo“
Proud vody, zamrzlý v tvém zlatém rámu u nudy,
Jak často zklíčená a utýraná bludy,
Jsem v tobě lovila dech starých vzpomínek
Jak listí pod ledem a pod hladinou řek
A přopadala jsem si v hloubi tvého šera
Jak protažený stín, jenž padá za včera,
Můj rozptýlený sen se odkryl smjutečně!
Jsem krásná, stařeno?

K.

Ach, hvězda, skutečně,
Však vypadl mi cop ...

H.

Ó, zadrž, dcero trestu,
Jež dráždíš moji krev a nepokračuj v testu
Své blasfemie: Arci! ach, jaké rušení,
V tvém srci probouzí tak chmurné vzrušení?
I tvoje voňavky i ruka, kterou kladeš

Mně něžně na čelo, i to je svatokrádež,
Ó, hled' ať neskončí tvůj zločin pod věží
A nedotýkej se mých chladných protěží..
Dni, jehož potupě se Herodias brání:

K.
Čas hrůzy, věru, ať vás nebe před ním chrání!
Jste bludná, sotva stín a zuřivá jak ctnost,
Při pouhém pohledu na jeho předčasnost:
V své nesmrtelnosti jsouc hodna zbožňování
A krásná, bojím se to říci, moje paní,
Jak....

H.
Nechtěla jsi se mne dotknout?

K.
... Chtěla bych
Být tím, jenž rozluští váš první tajný hřích.

H.
Ach, mlč!

K.
Což přichází?

H.
Ó, hvězdy, ohluchněte!

K.
A nepřichází-li, pak musíš snít, můj květe,
Jen snít jak strojila bys jemné úklady
Té modle, které máš dát svoje poklady!
Ó, nač a pro koho, ty, přetížená klasy,
Chceš uchovati pel své tajuplné krásy
A marnou záhadu svých nocí?

H.
Pro sebe.

K.

Květ, který roste sám a hledí do nebe
A vidí ve vodě svůj stín a voda mívá.

H.

Ó, nech si útrpnost a svoji ironii.

K.

Ty prostomyslná až málem k tvrdosti,
Však jednou ztroskotá tvůj triumf hrdosti...

H.

Leč, kdo se dotkne mne, již respektují hadi?
Jsem syta lidskosti a jenom píseň z mládí
Mne časem ovane a hledím do ráje
Jak socha netečná ke hluku mumraje.

K.

Ty smutná oběti, jež vymkla jsi se světu!

H.

Ba, sama pro sebe, já opuštěná, kvetu!
Vy ametystové a noční zahrady,
Vy města zasutá, vy síně pod hrady,
Vy zlata v hloubi skal, jež třpytíte se temně
Pod spánkem původní a dosud spící země,
Mé oči, slité z vás, mé oči, klenoty,
Jež přisvojily si jas vaší čistoty,
Vy, které dáváte mé aureole vlasů
Vhled drahých kamenů, vy chápete mou krásu!
Však ty, má stařeno, ty jež ses zrodila,
Jen abys slídila, jen abys věstila,
Jež mluvíš o muži, před kterým z mého šatu
Jak z hloubi květiny a plné aromatu
By měla vystoupit má skrytá nahota,
Ó, spatří-li mne kdy tak velká čistota?
Jak azur, před kterým se svléká každá žena,
Tu může věstit, že zmizím jako pěna,
Že zmrznu!

Miluji strach býti pannou, žel,

Chci žít z oněch hrůz, jež dává mně můj pel,
Chci mít na loži, když večer se tam kladu
Klid šťastných, svobodných a jedovatých hadů
A cítit nad sebou tvůj ozářený chvost,
Ty, která spaluješ svou neposkvrněnost,
Ó, noci rampouchů a ukrutného sněhu!

Dvě sestry, plačící, si svěřují svou něhu
A jsouc již taková, svěřím své starosti
Tvé bledé, skleněné a tiché čirosti,
Já, osamocená v svém jednotvárném štkání,
Vše žije kolem mne jen v stálém uctívání
Skel vody zrcadla a jeho záhady,
V níž odráží se tvář tvé Herodiady...
Poslední půvabe, jsem sama, jasnovidná!

K.

Což, paní, umíráš?

H.

Ne, bábo, buď jen klidná
A nesud' přespříliš mých drsných myšlenek,
Však dřívě, prosí tě, jdi zavřít výklenek,
Vždyť azur budí se již v oknech, já jej vidím.
Ten azur svítání, jež tolik nenávidím!
Třpyt vln se kolébá, ó, nevíš o kraji,
Kde v mracích na nebi se stále kmitají
Jen oči Venuše, jež svítí při měsíci;
Ach, odjela bych tam.

Teď jdi a rozsviť svíci,
Ty velké pochodně a neptej se mne nač,
Hle, stojí ve zlatě a roní cizí pláč
A ...

K.

Nyní?

H.

Dobrou noc.
Ó, lžete, nahý květe

Mých chvějících se rtů!
Mé oči, neusnete,
Snad čekám na něco, snad na neznámý křik,
Křik, který rodí se jak zlatý kolibřík,
Křik dětství, těžký křik, křik zděšeného klamu,
Křik nad ruinou snu a jeho drahokamů.

Stéphane Mallarmé

Herodias

Zpěv sv. Jana

Zář slunce které pluje
Jej zprvu rozněcuje
Však náhle ztichl zpěv
A teče krev

Já cítím na páteři
Tmu jako černé peří
Vše splývá v jeden hlas
To plyne čas

Má hlava pluje v žáru
Jak hlídka na stožáru
Však příliš nechvátá
Je uťatá

Už letí bez přítěže
A trhá ničí řeže
Spor s tělem plným much
Toť jenom duch

Však tělo zvyklé postu
Jak starý žebrák z mostu
Jenž stále běduje
Ji sleduje

Tam nahoře je zima
A letce závrať jímá
Když hledí na ovc
Ó ledovce

A letíc k Bohu Otcí
Díky dobrodiní moci
Jíž obdařil ji křest
Se klaní s hvězd.

Joris Karl Huysmans

Naruby, Kapitola V.

Ekfráze obrazů Gustava Moreaua

V stejné době, kdy se přiostrňovalo jeho přání uniknouti epoše odporných moulů, hodné nenávidění, stala se mu despotickou potřeba neviděti již obrazů, představujících podobu lidskou, prznící v Paříži mezi čtyřmi stěnami nebo bloudící za penězi po ulicích.

Zbaviv se zájmu o vrstevnickou existenci, rozhodl se, že neuvede již do své jizby příšer hnusů nebo výčitek; tož chtěl malbu subtilní, vybranou, nořící se v dávný sen, v antickou zkaženost, daleko našich mravů, daleko našich snů.

Chtěl pro potěchu svého ducha a radost svých očí nějaká sugestivní díla, vrhající jej do neznámého světa, odhalující mu stopy nových domněnek, otřásající jeho nervovým systémem učenými hysteriemi, komplikovanými můrami, rozkošnickými a krutými vidinami.

Existoval umělec, dražší nad všechny, jehož talent ho uchvacoval v dlouhých nadšeních, Gustave Moreau.

Zakoupil jeho dvě veledíla a snil za noci před jedním z nich, obrazem Salomey, takto pojatém: Trůn, podobný hlavnímu oltáři katedrály, zvedal se pod nesčetnými klenbami, vybíhajícími ze sloupení, složitých jako románské sloupy, smaltovaných mnohobarevnými cihlami, posázenými mozaikami, vykládaných lazury a sardonysy, v paláci, podobném bazilice architektury zároveň mohamedánské a byzantinské.

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

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

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

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

S pozornou, slavnostní, skoro vznešenou tváří počíná vilný tanec, jenž má probuditi usnulé smysly starého Heroda; její prsy se vlní a za tření jejích 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.

Soustředěna, s upjatýma očima, podobna somnambule, nevidí ani tetrarcha, jenž se tetelí, ani své matky, lité Herodiady, která ji střeží, ani hermafrodita nebo eunucha, stojícího se šavlí v pěsti u paty trůnu, hrozné postavy, zahalené až po tváře, jejíž cec kleštěncův visí jako tykvová láhev pod suknicí, nastrakacenou oranží.

Tento typ Salomey, tak vášný pro umělce a pro básníky, mučil Esseintesa již po léta. Kolikrát četl v staré bibli Petra Variqueta, přeložené doktorem teologie univerzity louvainské, evangelium svatého Matouše, vypravující v naivních a krátkých větách stěti Zvěstovatelovo; kolikrát snil nad těmito řádkami:

„Když pak slaven byl den narození Herodova, tancovala dcera Herodiadina uprostřed, i zalíbila se Herodovi. Pročež s přísahou zaslíbil jí dáti, zač by ho jen požádala.

A ona, jsoucí prve zavedena od mateře své, řekla: Dej mi zde na míse hlavu Jana Křtitele.

I zarmoutil se král, ale pro přísahu a pro ty, kteříž spolu s ním stolili, rozkázal dáti.

A poslav kata, stál Jana v žaláři.

I přinesena jest hlava jeho na míse, a dána děvečce. I nesla mateři své.

Ale ani svatý Matouš, ani svatý Marek, ani svatý Lukáš, ani ostatní evangelisté nešířili se o šílených vlnách, o čilých zkaženostech tanečnice. Zůstala zastřenou, ztrácela se, tajemná a vznícená, v dálné mlze věků, nepostihnutelní pro přesné a nízké duchy, přístupná jedině mozkům, otřeseným, zostřeným, jako by učiněným vizionářskými nervózou; odbojná malířům těla, Rubensovi, který ji přeměnil ve vlámskou řeznici, již nemohli nikdy vyjádřiti znepokojující exaltace tanečnice, rafinované velikosti vražednice. V díle Gustava Moreaua, pojatým mimo všechny údaje Zákonu, viděl des Esseintes konečně realizovanou Salomeu, nadlidskou a zvláštní, jak o ní snil. Nebyla již jedině tanečnicí, která vyrve starci zkaženým prohnutím svých boků výkřik žádosti a říje; která láme energii, podrývá vůli královu hnutím ňader, pohyby břicha, záchvěvy stehien; stala se jaksí symbolickým božstvem nezničitelné Vilnosti, bohyní nesmrtelné Hysterie kletou Krásou, vyvolenou mezi všemi katalepsií, kterou jí tuhne tělo a tvrdnou svaly;

netvorným Zvířetem, lhostejným, nezodpovědným, necitelným, otravujícím jako antická Helena vše, co se k ní přiblíží, vše, co ji vidí, vše, čeho se dotkne.

Tak pojata náležela teogoniím nejzazšího Orientu; nevyjadřovala již biblických tradicí, nemohla již ani býti připodobněna živoucímu obrazu Babylonu, královské Nevěstce apokalypsy, vyšperkované jako ona klenoty a purpurem, nalíčené jako ona; neboť tamta nebyla vržena osudnou mocností, svrchovanou silou do přitažlivých hnusností neřestnosti.

Zdálo 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 a chimérickými hávy, pokryv ji neurčitým diadémem ve formě foinické věže, jako nosí Salambô, dav jí posléze do ruky žezlo Isidino, posvátnou květinu Egypta a Indie, veliký lotos.

Des Esseintes hledal smyslu tohoto emblému. Měl falický význam, jehož mu propůjčují prvotná náboženství Indie; zvěstoval starému Herodovi obětí panenství, výměnu krve, požadovanou nečistou ránu, poskytnutou za výslovnou podmínku vraždy; nebo představoval alegorii plodnosti, hindský mýtus života, útlou existenci v prstech ženiných, vyrvanou, zdeptanou chvějícíma se rukama muže, jehož se zmocňuje šílenost, jež svádí tělesná krize?

(...)

Ať tomu bylo jakkoli, neodolatelné okouzlení se vybavovalo z tohoto obrazu, ale akvarel, nazvaný Zjevení, byl snad ještě znepokojivější.

Zde se vznášel palác Herodův jako Alhambra na lehkých sloupeních, duhovaných maurskými deskami, spojenými jako stříbrným betonem, jako zlatým cementem; arabesky vycházely z lazurových rout, obepínaly celou délku kupolí, kdež stoupaly po perleťové mozaice duhové záře a prizmové ohně.

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

Štátá hlava světcova se pozvedla z mísy, položené na dlaždicích, a hleděla zsinalá, majíc bezbarvá, 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.

Je skoro nahá; v žáru tance se odpoutaly závoje, brokáty sklesly; není již oděna leč klenotnickými předměty a skvoucími minerály; pohrdlí jí svírá postavu jako lehký krunýř a jako nádherná agrafa metá podivuhodný šperk své jasy do rýhy obou jejích prsů; mnohem níže, na bocích, objímá ji pás a skrývá hořejšek jejích stehů, jež tepá ohromný závěšek, kde splývá tkanice, plná karbunkulů a

smaragdů, klene se břicho s vydutým pupkem, jehož dírka se zdá pečetí, rytou z onyxu mléčných tónů, nádechů nehtové růžovosti.

V žhavých blescích, vycházejících z hlavy Zvěstovatelovy, rozžihají se všechny plochy šperků; kamy ožívují, kreslí tělo ženino v řeřavých rysech; bodají ji do krku, do nohou, do paží ohnivými hroty, rudými jako uhlí, fialovými jako plamy plynu, modrými jako plameny lihu, bílými jako paprsky hvězdy.

Hrozná hlava plane, stále krvácejíc, kladouc chuchvalky temně purpurové krve do konců vousů a vlasů. Viditelná pro jedinou Salomeu, nespírá svým chmurným pohledem Herodiady, snící o svých záštech, konečně došedších cíle, Tetrarchy, jenž skloněn poněkud dopředu, s rukama na kolenou, ještě supí, šílený touto nahostí ženy, prosáklé divými vůněmi, vyválené v balšámech, nakouřené kadidly a myrhami.

Jako starý král trval i des Esseintes zdrcen, zničen, jat závratí před touto tanečnicí, méně majestátní, méně vznešenou, ale více rozčilující než Salome na olejovém obraze.

V bezcitné a nemilosrdné soše, v nevinném a nebezpečném idolu se projevil erotismus a strach lidské bytosti; veliký lotos zmizel, bohyně se rozplynula; hrozná můra škrtila nyní kejklířku, roznícenou vírem tance, kurtizánu, zkamenělou, hypnotizovanou úděsem.

Zde byla skutečně 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 vůli svým kouzlem velké venerické květiny, vyrostlé v prokletých hřízních, vypěstované v bezbožných sklenících.

Nikdy, jak říkal des Esseintes, za žádné doby, nemohl akvarel dosáhnouti této skvělosti koloritu; nikdy chudoba chemických barev nezpůsobila, by takto vytryskly na papíře podobné záblesky drahých kamenů, podobné svity oken, zasažených slunečními paprsky, tak báječných, tak oslňujících nádher tkanin a těl.

Guillaume Apollinaire

Salome

Aby se pousmál ještě jednou Jan Křtitel
Zatančím králi líp než sami andělé
Proč máti truchlíte když příští představitel
Trůnu vás podpírá Tvařte se vesele

Srdce mi bušilo když znělo na náš dvorec
Kde v trávě tančila jsem jeho kázání
I vyšívala jsem lilie na praporec
Který mu z berle měl vlát za putování

A pro koho je teď mám vyšívat když kdesi
Na březích Jordánu hůl jeho vypučí
Všechny mé lilie ó králi Herodesi
Zvadly když upadl ve vaše područí

Jen dejte se mnou vést a vzmužte se nic ve zlém
 Neplač můj milý králův šašku Vstaň
Vem hlavu Janovu jak byla by tvým žezlem
A tancuj Nehladte mu máti chladnou skrář

Za králem dvořané Ty šašku sedlej herku
Půjdem ho pochovat ve zbožném procesí
Spočine pod květy pak zatančíme si
Dokavad neztratím podvazek v drsném šterku
 Král svoji tabatěrku
 Princezna svých pár šperků
 Kněz brevíř víry dcerku

IV. Salome v německojazyčné literatuře

Heinrich Heine

Atta Troll

XIX. zpěv

Jak trojlístek krásy ční však
v samém středu průvodu tři
postavy – mám stále v mysli
obraz oněch skvělých žen.

Lehko podle půlměsíce
na hlavě jsem poznal první;
hrdě, zrovna jako socha
velká bohyně sem jela.

Vykasaná tunika jí
zpola kryla bok a ňadra.
Pochodně si s lunou hrály
smyslně na bílých pažích.

Také tvář je mramor bílá
byla jako mramor chladná.
Děsně ztrnuly a zbledly
ušlechtilé, přísné rysy.

Ale v jejím černém oku
příšerný a hrozně sladký
oheň plápolal, jenž duši
Zaslepoval, jenž ji šířal.

Jak se změnila Diana,
jež v přemíře studu kdysi
Aktainova proměnila
v jelena a chrta štvála.

Pyká nyní za tu chvíli

mezi nejalantnějšími?
Jako bédný světoběžník
strašíc letí nočním vzduchem.

Pozdě, ale mocněji tím
probudila se v ní vilnost,
žehne, plápolá ji v očích
jako pravý plamen pekla.

Želí času, který minul,
kdy krásnější muži žili,
kvantita jí nahrazuje
nyní možná kvalitu.

Víla Abunda to byla,
lehko jsem ji mohl poznat
podle sladkých pousmání
a po smíchu, jenž jde od plic!

Tváře krev a mléko, jako
malované mistrem Greuzem,
ústa do srdíčka, stále
otevřená, bílé zoubky.

Modrý noční šat jí halil
vítr vlál jím, zvedal jí ho –
ve svých snech, v těch nejkrásnějších,
neviděl jsem hezčích ramen!

Málem a už bych byl skočil
Dolů z okna políbit ji!
Zle by se mi bylo vedlo,
hlavu bych si jistě srazil.

Ach, jen by se tomu smála,
kdybich spadl do propasti
zakrvácen k jejím nohám,
ach, jak dobře znám ten smích!

A ta třetí žena, která
srdce tvé tak pobouřila,

d'áblicí snad také byla
jako obě její družky?

Zda anděl či ďábel byla,
nevím. U žen nikdo neví
nikdy přesně, kde začíná
ďábel a kde anděl končí.

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

Jemné granátové rtíky,
malý nosík liliový,
paže štíhlé, chladné, stinné,
jako palma nad oasou.

Hověla si na bělouši,
zlaté otěže ji nesli
černoši dva, kteří pěšky
klusali po boku kněžny.
Opravdu to byla kněžna
kralující nad Judeou,
krásná žena Herodesa,
chtivá Křtitelovy hlavy.

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 zešílela,
zemřela, tak šílíc láskou –
(Šílet láskou! Pleonasmus!
Láska sama šílenství jest!)

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 a roztouženě
až se mi zachvělo srdce.

Třikrát nahoru a dolů
jako vlny hnal se průvod,
třikrát když mne průvod míjel,
roztomilý duch mne zradil.

Když pak zmizel celý průvod
a když dozněl všecken zmatek,
ještě plál mi jako oheň
v mozku její milý pozdrav.

Celou noc jsem převaloval
svoje unavené údy
na slámě – vždyť o peřinách
neměla Uraka zdání –

přemýšlel jsem: co má značit
tajuplné pokynutí?
Pročpak na mne něžný pohled
vrhla jsi, Herodias?

Heinrich Heine

Pomaré

I.

Milkové v mém srdci pěj,
dují v břeškné famfáře,
výskají: Buď sláva, zdar,
zdar Královně Pomaře!

Ne však oné z Otahaiti –
ta je zmisionářštěná,
ta, již míním, divoká,
nezkrotná je krásná žena.

Dvakrát v týdnu předstupuje
před národa svého zraky
a v zahradě Mabill tam
tančí kankan, polku taky.

Majestátnost v každém hnutí,
co krok – vděk a milost spolu,
každým coulem vládkyně
od pasu až lýtkám dolů.

Tedy tančí – a v mém srdci
dují v břeškné fanfáře
Milkové: Buď sláva, zdar,
zdar královně Pomaře!

II.

A tančí. Tílkem kolíbá,
jak údy něžně ohýbá,
teď plave, třepetá se zase,
by z kůže zrovna vyhoupla se.

A tančí. Když se roztočí
na špičce víříc, poskočí,

s náručí rozpiatou se vznese –
sám Bůh kéž nade mnou smiluje se!

A tančí. Týž to tanec zas,
jejž tančila dceř Herodias
před židovským králem Herodesem.
Jak smrti blesk jí oko žhne sem!

Mě utančí k zešílení, zblázním snad.
Rci, ženo, cože mám ti dát?
Ty směješ se? Hola trabanti, z davu!
Křtiteli srubnou dolů hlavu!

III.

Včera ještě chleba kus
sbíratí šla v bláto, v hnus,
dnes má čtyřspřež, kočí práská,
pyšně projíždí se kráska,
do polštářů tiskne lím,
povznešeně zvedajíc
s lokynkami hlavinku si
nad ty, kteří pěšky musí.

Když tě zřím tak jezdití,
stesk mé srdce pocítí.
Jednou ten vůz k tvému žalu
zaveze tě do špitálu,
kde smrt hrozná posléz tvou
skončí bédou strašlivou
a Carabin naposledy
upatlán a chtivý vědy
sdere krásné tělo tvé
v sále anatomie.
A tvé koně dočká zas
jednou v Montfauconě ras.

IV.

Líp své Osud stočil smyky,

tak jenž na tě číhal si –
skonala jsi, bohudíky,
bohudíky, mrtva jsi.

V podkroví u staré matky
přece jen tvůj asyl byl,
smilování dotyk krátký
navždy oči zatlačil.

Ustlala ti rakev, taky
zakoupila tobě hrob,
pohřeb ovšem všelijaký
ubohý byl, bez přízdob.

Pop ti zpívat sotva ráčí,
zvonek taky ani hles;
za márami tvými kráčí
jen tvůj frisér a tvůj pes.

Ach, já Pomare jsem často –
ten si vzdychá po chvíli –
česával, ach, jaký vlas to!
Když seděla v košili.

A pes – ten hned od hřbitova
do ulice uháněl,
kde bývá Ros' Pomponová,
by tam nové bydlo měl.

Ros' Pomponka, Provencálka,
jež ti názvu nepřála
královny a tvá riválka
vždy tě srostě klepala.

Ach, královno s panstvím v blátě,
diadem – to kalu tíž –
nyní boží dobrota tě
pozvedla – jsi mrtva již.

Jako máť i otec byl

slitovníkem, Jemu chvála,
věřím, on tak učinil,
že jsi mnoho milovala.

Gottfried Keller

Salome

Singt mein Schatz wie ein Fink,
Sing' ich Nachtigallensang;
Ist mein Liebster ein Luchs,
O so bin ich eine Schlang'.

O ihr Jungfrau'n im Land,
Von dem Berg und über See:
Ueberlaßt mir den Schönsten,
Sonst thut ihr mir weh!

Er soll sich unterwerfen
Zum Ruhm uns und Preis!
Und er soll sich nicht rühren,
Nicht laut und nicht leis!

O ihr theuren Gespielen!
Ueberlass't mir den stolzen Mann!
Er soll seh'n, wie die Liebe
Ein feurig' Schwert werden kann!

IV. Salome v české literatuře

Josef Václav Frič

Herodias

Viděl jsem tě tonout v bouři zkázném lůně...
hrdá duše má ti spěla ku pomoci –
odtrhla's mou ruku, vrhla se's do tůně –
a já tvou památku pohřbil v srdce noci.

Zjevila jsi se mi, boží znak na čele,
snů mých zlaté dítě – dcera srdce mého;
svaté hněvy v duši, vášeň v luzném těle –
život, ráj a peklo pěvce blouznivého.

Sbor mých zmdlených duchů vzkříšených zajásal –
ohlas provolal tu spásu po vši vlasti...
chodil jsem se modlit, kde se div ten hlásal,
pohlížeje s vírou srdce do propasti.

Již jsem e tam vrhal do věčnosti brány,
bych zalítnul s tebou vzletem nesmrtelným;
již jsem před sebou zřel světy ztroskotány
mečem tobě svatým, k jiným – necitelným.

V tom se mne tkla ruka, jako smrt chladná;
stín to vyžehnaný v srdci pohrobené:
Ty s to, dítě moje? – led a přec tak vнадná!
Jsou to tahy tvé, ač smutkem rozladěné!

Herodio moje! dovol mi, ať sdílím
osud tvůj; chci rád za tebou v nocích bloudit –
uštknut pohledem tvým třeba pozakvílím –
přece z ledů tvých i blesky budu loudit.

Blesky, že se den těm nocím kořit bude,
v nichž posvátné ran tvých stopy budu líbat –

a ten svět že tvé se kráse dvořit bude,
již pak v nadšeném chci srdci svém kolíbat.

Jaroslav Vrchlický

Gustave Moreau

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

Hle, Salomé, žár vášně v oku vlahém,
před Herodem jak křepčí svůj rej smělý!
Jak jaro básnil Sandro Botticelli,
svět začíná ti za skutečna prahem.

Odi profanum vulgus! duše cizí
z tvých barev dýše opojná a snivá,
jak Orfeova píseň velká, ryzí.

I chápu, necháš dav, jenž kol se žene,
tvá duše upřeně se do hvězd dívá
k rtům věčné sfingy křídlo nakloněné.

Jaroslav Vrchlický

Hlava Křtitelova

(Myšlenka obrazu B. Knüpfera)

Již ztichly bubínků a citer zvuky,
již zhasly pochodně, noc temná, dračí
své křídlo rozkládá kol, jak v kraj kvačí,
a stínů za ní spějí černé pluky.

Co Herodias k ňadrům vládce tlačí
skráň znavenou, pták krotký, jenž jí z ruky,
co v síni hodovní vše ztichly hluky,
teď skřípla vrata, a tmou kdosi kráčí

na schodišti, jež mocné ve spirále
se zvedá z tmy, čis ruka velká, nahá
na míse hlavu vystrčila zlaté.

V tom šlehl nebem jas a letěl dále,
jak vlasatice tmou v oblohu sahá,
je žár to z luny či z té hlavy státé?

Jaroslav Vrchlický

Předchůdce

Stál zahalen v svou kůži velbloudí
nad Kidronem, jenž kalných vln svých splav
hnal v dálku lhostejně. Stál zamyšlen,
sám nedověd' by říci v chvíli té,
co táhlo jeho myslí!

Jako v snách
zřel tichý domek v oliv zahradě,
kde s matkou žil; tu přišla návštěvou
k ní družka z mládí, přišla s hochem svým,
jenž mladší jeho, rusých kadeří;
co matky vnitřku spolu mluvily,
s beránkem jeho důvěrně si hrál.

V těch hrách již cítil hocha převahu,
jenž doposud mu cizí; zachvěl se;
kde spurný on – tam hoch byl trpěliv,
kde výbojný, hoch sladkým úsměvem
vše sladil v souzvuk, cítil v nitru svém,
jak snadno nenávidět by jej moh',
a přece cítil nutnost v duši své,
jej milovat. A dál si hráli spolu,
až večer nebe protkal růžemi
a matky jich se obě loučily
i hoši rozešli se – jak to dávno!

Kdo je ta žena, často chtěl se ptát,
však nikdy neměl k tomu odvahy,
na hocha ovšem často vzpomínal,
rád bratrem zval by jej, však cítil hned,
že bratr málo zde by znamenalo,
ač mladší byl, on cítil, že jest víc.

Pak na to vzpomněl a dále rost'

a víc tu snivou ženu neuzřel,
též hochu ne, jenž tenkrát přišel s ní.
A léta prchla, z hochu stal se muž,
vše kolem sebe viděl, pozoroval,
vše vážil a vše brzy odsoudil,
neb shnilé shledal vše, i zašel v poušť.

Šel mezi hroby. Badal tu a snil,
pil ze samoty zřidel hlubokých
a samotu zde rostl jeho duch.
Zřel v dráhy hvězd a často se jich ptal,
nač v lidskou bídu svítí dojemně,
zřel v spící země vrásky pod sebou
a ptal se: Kam to spěje napořád
vše do prázdna? V své duši cítil poušť
a v této poušti rostla křídla mu,
poušť přeletět. I cítil sílu lva
ve mladých ňadrech. Lesní jídal med
a kobylky a s větry hovořil.
Pak silný jakous velkou myšlenkou
z hor sešel v důl a kázal národu
o jeho vinách, bídě, úpadku,
o blízkého již jitra předtuše,
o říši ducha nové, neznámé.
I zřekli ho a zle se zalekli,
jak lesní muž stál náhle před nimi,
zrak plný ohně svatých proroctví
a věčných věšteb. Co chtěl, hovořil,
však nechápali, sotva tušili,
a ze všech ženy nejmíc cítily
to divné kouzlo, které skryto v něm.

On mluvil ohnivě a s přesvědčením.
Však nejvýš výmluvnosti cimbuří
když dotknul se svým věštným hovorem,
sám zajiknul se ... cítil neshodu
v svém učení a poznal (samota,
cvik myšlení jej k tomu přivedly),
jak v nový světa úkol nestačí,
to změnit vše a v nový zvrátit řád,
by chrámem Bohu duch člověka byl,

před kterým Sinai jako Garizim
jsou krtčí kopky, není-li duch v nich.

Tu vzpomněl si na hochy onoho,
s nímž jednou hrál si v oliv zahrádce
před domem matky své – a zaplakal.
Teď pochopil, co v jeho oku čet';
to byla síla, které postrádal,
to byla jistota ve každý boj,
to bylo vítězství v tom boji všem
a všecko takou vlídnou účastí
a láskou spojené, že trnul nad tím.
Ten stačil k tomu, nikoli však on.

On pouze chtěl a onen byl by moh'
Kam poděl se? Kdo byl? On nevěděl,
jen věřil, onen že to splní vše,
oč usiloval on v své bezmoci.
I počal zbožňovati neznámého,
s ním sebe srovnávat, jak vypadá
po letech teď, on tušil, pozná jej
až spatří ho; jej hledal na poušti,
neb věděl, s ním se musí setkat kdes,
když velikosti v něm osten společný.

A léta mýjela, co v duchu tkal,
jak nová říše ducha stála před ním,
že viděl na všem skvrny starých vin,
jež smýti dlužno křtem, on začal křtít
na Jordanu. V kvas nový lidstvo zval
a sta jich přišlo v pevné důvěře,
neb cítili, že splněn starý věk,
že nová doba ducha nastává.

On pouště syn, jak divoch athleta
leb mocnou v rámci vlasů zcuchaných,
zrak oheň, vzpjaté ruce svalnaté,
stál zahalen v svou kůži velbloudí
až po kolena v řece, křtil a křtil
a velkým hlasem volal v noc i den.
A pokřtil všechny, kteří přišli sem,

všech břehů rybáře i ženy jich
a děti, stále při tom čekaje,
že náhle státi bude před ním on,
druh z dětství dob.

A dočkal se, on přišel.
Tak v snách jej vídal. V svaté pokoře
šij nachýlil ku vodám Jordánu
a nebesa se nad ním otevřela,
on, který zvykl hlasu jejích, slyšel
hlas Bathkolu: „To jediný můj syn,
to syn můj, mně se zalíbilo v něm!“
A hlasem tím byl schvácen hluboce...
Ó jak se chvěla dlaň mu, vody křest
na jeho skráně když měl vyliti!

Jak z vody vystoupil syn člověka,
tu stáli proti sobě, s beránkem
jak hráli před lety tam v olivách,
jen pohled, a již poznali se oba.
Ten rusovlasý vystoupil z vln
jak vítěz věčný, on, který jej křtil,
se trásl před ním – sám nevěděl proč.

Cos cítil v sobě. Cos jak pokoření,
a přece úkoj v tom i sladký mír.
Jím býti nemoh', k tomu nestačil,
to v hloubi cítil, jemu sourodý,
to věděl jest, však co jen chybí jemu,
jest slabochem a onen snad je Bůh?
Tu zodpovědit nemoh' otázku
i zašel opět v hor svých samotu,
jed' kobylky zas a med lesních včel
a myslil v nocích hvězdnatých, až řek'
si v hloubi duše: Prohrat úkol tvůj!
Čím býti můžeš? – Jenom předchůdcem
Nic víc, nic míň. V té noci zoufalé
v své sluji chvěl se v strašných zápasech
a v jedné chvíli skoro se mu zdálo,
že stojí Satan před ním, z pověsti
znal posud toho temnot knížete.

Stál sluje na prahu jak černý mrak
a v jeho tvář se díval škodolibě
a pravil zvolna, žhavé olovo
by do rány tak teklo otevřené:
„Ba prohrál jsi, proč on a proč ne ty?“
Tu cítil osten staré závisti,
jež, dcera Satanova, zaryla
se v hrud' a chtěla řídit v ní.
Však silný sám – bylť pouští odchován –
děl klidně k zlobě, brvy nezchmuřiv:
„Jdi, Satane, já nepadnu v tvou léč.
On větším jest, je Bůh, já prachu červ,
mně dosti býti jeho předchůdcem.
Tím úkol svůj jsem plně pochopil,
víc nemohu být, ba to pro mne dost.“

A prchl stín a on se probudil.
Teď jasně viděl svoje poslání
i sílu obří cítil v údech svých.
Vstal jako Samson silný, veliký
a začal hlásat světu z plných plic:
„Váš přijde Bůh! Vy cesty přichystejte!
Já jeho hlas jsem znící v pustinách!
On přijde, přijde, jistě přijít musí,
kde notou jsem, on celý souzvuk bude,
kde alfa já, on s alfou omega!
Ó čiňte všecky stezky přímé jemu,
on pán a Bůh, on král a Messiáš!“

A valili se k němu se všech stran,
on všecky křtil a ku všem hovořil
a mnozí myslili: „On Messiáš!“
a netajili s touto myšlenkou
se před ním víc. Však to jej dráždilo
a strašným stal se v rozhorlení svém.
I říkali: „Ó rabbi, odpověz,
nač k jinému nás odkazuješ stále,
nám stačíš ty, buď naším prorokem
a Messiášem, chtěj a budeš jím!
Což nemáš sílu divů, zázraků?
Což slepec neprohledne v slovo tvé ?

Což nevstal chromec, nesebral své berly
jak jelen čacky do hor prchaje?
Nač jiskru světla v sobě ubíjíš?
Proč nechceš otcem, vůdcem, vládcem být?
Nač sluhou chceš být? Nač se zapíráš?
Vstaň v síle své, jež pouští živena,
lvů tukem, povstaň Samson v Izraeli
a tvoji jsme!“

On odpovídal všem:
„Ne já, ne já, nade mnou větší pán
a větší mistr!“

A byl blažen v tom.
A když jej obléhaly zástupy,
prch' opět v poušť a v dumách svých byl sám.

Tu jednou sestoupil až k jezeru,
jež modrem vln svých chtělo zápasit
s azurem nebes. Večer tichý byl
a všecko poroseno snem a mhou.
Rybářské viděl čluny bezčetné
a plné davů. Odkud přišly sem?
A za kým šly? On v jich se vmísil dav
a s nimi jel... a tu jej viděl zas,
s nímž před lety hoch s beránkem si hrál
v útulném sadě oliv domácích.
Byl jako on, však slabší, útlejší,
ne taký obr samoty a pouště,
byl měkčí, sladší, vše v něm hudba bylo
a souzvuk ladný. Začal mluvit
na vodách k davům. „Ano, to jest On!
On dovede to, v sítě duše chytat
a nejděvější zkrotit něžností,
on Messiáš, já předchůdce jen jsem!“

A jindy mezi davy na hoře
se vplížil, slyšel jeho kázání
a řekl si: „Co platno cítit vše,
když nedovedeš vyslovit cit?
On vysloví vše, co jsem leta cítil,

a dobře vysloví to.“ – Prchl zas
a zašel v poušť a hořce plakal,
však bez vší zášti, bez vší závisti,
neb věděl, cítil v hloubi duše své,
co Messiáš jest a co předchůdce.

Však velký boj byl, který bojoval,
a nechal ještě stopy v jeho duši
a schvátil jeho tělo hubeností,
že zdivočel jak pravý lesní muž.
I začal se tu jemu vyhýbat,
hloub zašel v poušť a v dumy své se zamk'
a dlouho o něm nikdo nezvěděl,
on trpěl pod tím, heroicky, sám.
V těch bezdných nocích často přemítal,
jak jeden stejně svatý úmysl
se zdařit může pouze jednomu.
Vzplál v dvojích hlavách náhle zároveň,
tep dvojích srdcí přec jej provázel,
tam uzraje, zde jako shnilý plod
se stromu žití spadne jalový.
V čem vězí to a proč se děje tak?
On totéž chtěl a jiný patří v květ,
on totéž snil a jiný trhá plod,
proč větší on, proč stále on, ty ne?

Tu starého zřel opět Satana,
jak šklebil se kdys před ním na prahu
té skalné sluje, v níž byl léta živ.
Proč on, ty ne? Kde je ta záhada?
Má jakés kouzlo, jakýs divý čár
v své bytosti a proč jej nemáš ty?
Tu byl by řval a skály trhal kol
a mlátil čelem skrvaveným v ně
a chytal oblaka, řval do větrů
v své malomoci a vše splývalo
v ten jeden refrén: Proč on a ne ty?

Rád byl by, kdyby spatřit mohl jej,
s ním hovořit jako k druhu druh
a vyslovit se o všem. Slyšel zvěst,

jak po krajinách o něm vypráví,
jak učí, káže po všem národě,
jak všichni za ním jsou jak ptáci v léč,
jež chytá on svou sladkou výmluvností
a divy, jakých nikdo neviděl.
O dceři Jaira slyšel s pohnutím
i o nevěstce, kterou rozhřešil,
o ženě povržené, která z prachu
se dotkla řízy jeho lemu jen
a vstala čistá. Vše to pochopil,
vše ocenil a vždy se v hloubi ptal:
„Proč on to může?“

Ano, toto proč.

A nyní stál v své kůži velbloudí
nad Kidronem, jenž kalné vlny své
hnal v dálku lhostejně, stál zamyšlen
a myslil si: Jej potkat, poznati,
s ním hovořit a vyslovit se o všem,
to byl by úkoj, útěcha a mír!
Vždyť přál mu vše, pro sebe nechtěl nic!

A co tak dumal, viděl, kterak stín
se sklání k vodě stejně jako on,
a v první chvíli myslil: „On to jest!
Jde za mnou sem a v posled hledá mne,
sám touží se mnou zde se vyslovit.“
I roztáh ruce, chtěl jej obejmout,
však stín se uhnul, k vodě nakloněn
s ní hovořil, jej nezřel v dumě své
a nahlas mluvil:

„Zřejmo, prohrál jsem,
on všady první a já poslední,
já tolik chtěl, on vždy mne předešel,
však předchůdce mu dělat – nebudu.
Co dnes se stalo, to mi dostačí.
On všady vítězí a vévodí,
ať mrzáků si láká bědný dav
svým divem, nehne mne, však že moh' ji,
mou Majdalenu hravě obelstít,

že nardy vzácnou vásu vylila
na jeho nohy, kde já žebrák stál,
a nezřen v stínu – to mu neodpustím.
Nač v jeho učenníků vstoup' jsem vlek?
By zdeptal mne? Já mohu, co on též.
Jest větším mne? Proč, jak a co chce tím?
Já totéž mohu, tímtéž plám a vru,
chci jak on nejvyšší, proč platí on?
Co jeho sladkost mému odříkání,
co jeho úsměv ranám mojim jest?
Jsem jako On, chci tentýž podíl žití
na ženě mít, na slávy paprsku,
táž ctižádost mne rdousí, tentýž cit
po velikosti v mých nadrech buráci,
a stále on má býti vítězem!?
On, tesařův syn, oč jsem jeho menší?
Ne, nikdy ne, to nikdy nestrpím!

Oč větším jest a proč chce větší být?
Pryč, rozvaho, teď jednat musí čin,
za tuto vásu nardy rozbitou
mně pykat budeš, synu tesařův,
vždyť byla dříve Magdalena mojí,
než obloudil's ji půvabem svých slov
a slávou svou před celým Israelem!
Já vykonám to, já to přísahám!“

Svit luny právě plným leskem svým
se nad Kidronu snesl ručeje
a viděl Jan, jenž k skále stulil se,
kdo chýlí se tam ve svém rouhání
nad vzkypělých vod chmurné zrcadlo.
Tvář bledá v rámci vlasů ryšavých,
kde zloba vřela, oči krhavé,
v lup vzpjatý sval té vlčí čelisti,
jej dobře znal, to Judas Ischariot!

Teď v jeho duši teprv zaplál den!
Teď viděl zřejmě, jaký rzdíl jest
v té ušlechtilé snaze, v které žil,
a v této vášni! Jak moh', couvnul zpět,

a zašel opět v svoji samotu,
byl silnější. V něm snaha, zloba tam.
I přemýšlel a cítil v duši hloubi,
jak blízko též byl tomu Jidáši,
však chápal jasně, oč teď lepším byl,
ač v jádru v kořenu mu příbuzný
svou celou snahou. Ježíš vítěz přec!

A klidně dal se zatknout druhý den
od chasy Heroda a vésti k soudu.
Na všecko mlčel, zabrán v dumu svou,
oč lepší Jidáše. Ba v chvíli té,
kdy křivý meč se mih' mu nad hlavou,
by chtíč svůj ukojila Salomé,
on cítil plně svoje poslání:
Byl předchůdcem – však bez závisti, čist!

Jaroslav Vrchlický

Vstup

Než vyšel v davy prorok Israele,
by věštím slovem lhostejné kol schvátil,
do pouště hornaté se kamsi ztratil,
kde v postech, dumě noci trávil celé.

Jen provaz na bedrách, cár na svém těle,
živ kobylkami v sebe jen se vrátil,
až věští síly blesk mu čelo zlatil,
že klidně vstal, šel vítat Spasitele.

V poušť netřeba jít dnes – ta kolem zeje
i mezi svými, v drsné resignaci
dlí všickni. – Lze tu růže sbírat z nitra?

Jeť Medusa dnes Musou, v srdci reje
svým drápem bolesti; tak v skřek se zvrací,
co hymnou mělo znít v oslavu jitra.

Jaroslav Vrchlický

Herodias

Smědými cinká lýtky
bronzový kruh,
v prach závoj splývá řídký,
teď zachycen v řasné svitky
rozvlíní vzduch.

Postava celá třtina
v bouři se chví,
teď klesá, ruce vzpíná,
hned žhnoucí tvář, hned siná,
skok, síla lví.

Lká loutna, cymbál výská,
až duní síň,
pták splašen ze křoviska,
jak pýří vichrem tryská
v rej otrokyň!

Spirálou v kruh se točí,
stane mžik jen,
však příval jisker zočí,
do tisíc srdcí skočí,
vzňat ve plamen!

V svém schoulen křesle zlatém
král v dumy pad',
nad rozhaleným šatem
prs hnědý stihal chvatem,
v dlaň bradu klad'.

Ted' vzpřímila se třtina,
ruch sálem chví,
co ručka její líná
déšť růží hází z klína

v svém vítězství.

V tom mezi dveřmi síně
kat rudý stál,
skrz černé otrokyně
ku tanečnici líně
popošel dál.

Na zlaté míse hlavu
kosmatou nes',
ji ukazoval davu,
jak sřál ji v krve splavu...
Vstal Herodes.

Vjel hrubou rukou s pychem
do černých kštic...
Ruch žasu letěl tichem...
Však ona s hlasným smíchem:
„Nechci ji víc!“
Jaromír Borecký
Herodias

DO světél pochodní a v hodoníků šum
se Herodias vznáší v polosnění,
se zrakem přivřeným v brv stinném opojení,
jí roucha lem sleť k bílým ramenům.

Jak lilij zlomenou ji zmítá rytmu sten,
v bok šlehá vlas, jež vůně fial sytí,
ze sněhu závoje jak bledá růže svítí
jí tuhý prs, sny fléten roztoužen.

Žas omámených mužů síněmi se zdvih',
dál Herodias pohřbena v své dumy
v harf spilých kadencích, jež gobeliny tlumí,
jak paprsk splývá v měkkých liniích.

Teď hudba vzrůstá v bouř, zní kov a cymbály,
a spona ňader záchvatům se vzpouzí,
ze snění melancholií se tělo vzbouzí,

žár z očí plá, a zvoní krotaly.

Jen matka na trůně ví v záště závratí,
s těch nehtů zlacených, jež v sister bijí,
že bude ještě dnes v klín roucha do lilijí
krev usečené hlavy stékati.

František Leubner

Herodias

Kat hlavu nese na vděk tanečnici:

Jan oněměl, hrom v skalách prudce hřmící,
stát v podzemí. – Tak s pláčem učenníci.

Vstal Kristus přísně, ze slov hněv mu žehá:

Bud' kleta žena, jež je chlipnou psicí,
co za hříchem až v cizí dvory běhá,
jež vstává ke kvasu a k smilství lehá,
jíž cizí mateřství je čistá něha!

Bud' kleta matka, která tělem dcery
na odiv kupčíc, chtěčů svých zisk trží, -
stát bude v stáří lásky bez opěry.

Dav mužů slepý, spilé hlavy mělké,
v žen kouzlo hýří nad záhuby strží,
když ničí žena předvoj doby velké.

Jan Evangelista Nečas

Hlava Jana Křtitele

Král Heródes s hostími svými
zrozeniny svoje slaví.

Tančí mladá Herodias,
jako motýl přelétavý.

Vábně tančí Herodias,
a jak svižně, a jak lehce!
S ní Heródes spustit' očí
ani nechce.

Dotančila. Král k ní vece:

„Zjev mi jedno svoje přání,
přísahám, že vyplním je
ochotně a bez meškání!

Tobě k vůli

království bych podal půli!“

Děla dívka řečí sladkou:

„Poradím se o tom s matkou!“

Když král svolil, radila se,
poradivši vrátila se:

„Dej mi, králi, od katana
sřátou hlavu vězně Jana!“ –

Král se rmoutil, nepřálť sobě
smrti jeho. V té však době,
před tváří svých vzácných hostí,
pod přísežnou závazností,
nechtě zrušit' slova svého,
popravit' dal nevinného.

Kdo měl na tom vinu větší?

Snad svou řečí

dívka mladá,

či zlá rada,

nebo král, jenž na popravu

za tanec dal lidskou hlavu?

František Odvalil

Salome

Sotva již může tragičtěj
věc býti skoncována,
nežli když taká Salome
o hlavu připraví Jana.

Byl jeden Honza – skoro Jan,
bez kompromisu vždycky.
Ať na vsi, nebo ve městě,
ved život poustevnický.

A nechytračil, nešplhal,
jen v budoucno se díval,
(až z garderoby velbloudí
havelok mu jen zbýval.)

Na lesní med v té době sic
mu žoldy nestačily,
však z kobylky přec na večer
buřtíček býval milý. –

Nu, žil a snil, vše byl by dal
za ideál svůj český –
(pardon! chci raděj držet se
biblické mluvy hezky!)

Tož také jinou postavu
již na papír zde nesu:
Heroda, který připleť se
sem z idumejských lesů.

Človíček věru líbezný:
jiskry se z očí trousí,
huba jak meč, a kolem ní

jak pikový král fousy.

A Sokol! – říct chci Makabej!
(zas mi se pletou ta jména!)
žena – toť Judit! A pravý kroj
má jejich Salomena.

Byly to chvíle nadšení,
pro národ zápal mladý,
a Honza byl by budoval
na lidech těch své hrady.

Tož nevím – nechci zaplétat
Jana do věcí marných –
však Honza, zdá se, utonul
v Salome kukadlech žárných.

To ještě zlé by nebylo,
není co na to říci!
Jeť krásné, mít pro ideál
vtělenou Beatrici.

Však tu jak bouře žene se
světová velmoc nová,
a Judskem též vlá vítězně
již tóga šarlatová.

Tu Herodes se přebarvil
a přes noc purpur natáh,
a pacholků a trabantů
měl ihned houfy v patách.

Má věstník vládní v pravici
a nadmuv tvář jak dudy,
tiskne své druhy bývalé
Herodes, tetrarcha rudý.

A ženské – jako sfantěné
frygické nosí čapky.
Tak radikální! Běda však,
kdo nelíbe jim tlapky!

Ó, Jene, Honzo, v poušti sníš?
Teď do svědomí hřímej,
a popleteným horalům
to bělmo s očí snímej!

A řekni – co však? Co ty díš?
Herodes se ti jen směje.
Kdo poštvál ženy zbujnělé,
s tím zle se, brachu, děje!

Herodes – ten cpe bažanty
a pivečko si loká;
a zatančí-li Salome Salome,
tu jako tetřev toká.

A kdyby chtěla celý svět,
jí zvůle ta je dána. –
Nu, ona mnoho neřádá:
zatím jen zhubila Jana.

Ó, Jene, Honzo, hrdino,
co je teď po tvé práci,
když srdce – chci říct, hlava tvá
jí v rukou vykrvácí? - -

Ba, sotva může tragičtěj
věc býti skoncována,
nežli, když také Salome
o hlavu připraví Jana.

František Sekanina

Herodias

(Františku Soldánovi)

Vstal z růží den a ona vstala s lůžka.
Byl svátek lidu. Bílé ruky vzmachem
hodila nazad černý ručej vlasů,
jenž vodopádem rozestlal se šíjí
a brvou víček hledla vyjeveně
v cedrové sloupy, kde si hrálo slunko.
Cos divného jí proletnulo myslí.
Opřela ruku v pelest svého lůžka,
kde Libanon a zlaté žíly Tauru
se objímaly vzácným ornamentem,
a vzpomínala. Lehké ňader pouto
svezlo se vlnou mimo její vůli
a chvějící se pavučina zlata
mihla se prsem, jak ji propustila
okenní clona z řídkých mušelínů.
Dnes prvně stín ten duší se jí mihnul,
stín čehosi, co nepoznala ještě
a co jí lehce pozachvělo ňadrem.
A myslila: Tak seděla i včera
a v její klíně láskou zpit a vínem
spočíval On. Král. Měl tak bledé skráně
a v jeho černém vlnícím se vlasu
nalezla první, jenž se zachvěl stříbrem.
Byl bled ten král a jeho hrud' se třásla,
že sklesla hlava, na niž břímě státu
svezlo se kvádrem. Clona její ňader
i včera spadla, jak se prst jí dotek',
a odestlala mocnářově hlavě
měkkounké lůžko. Šeptal v polosnění,
zkolébán láskou, přetížený péčí
a mluvil divně. Ona cosi šeptla,
pak v jeho vášni zachvěla se lehce
jak třtina řeky, na niž motýl sletí,
a vydechla mu jakous divnou prosbu.

Co žádala? – Ah, ano! Hlavu Světce!
To toho, který železnými slovy
a výmluvností, kterou kněz jen vládne,
chtěl odvésti ji s vyšlapané stezky.
Slul Jan a „Mistře“ oslovoval Krista.
A král se zachvěl. Mlčky políbil ji,
jak činil vždy, kdy rozptýlit chtěl smutek,
a mlčel dlouho. Ona přivinula
své bílé tělo k jeho mužným plecím
a znovu rtem se pozachvěla prosba
a rozpila se bledou jeho tváří
ve dlouhém polibku, jenž chtivě dráždil.
Tu odolal a kývnul zvolna hlavou,
však černá brva zadržela slzu.
Pak ještě chvíli chvěl se v její klíně
a odešel, by učinit moh' rozkaz.
To bylo večer. Dlouhé stíny kladly
se v její komnatu, kde byli oba.
Pak dlouho spala, ponořena do snů...
Teď cítila již, jaké jsou to stíny,
a maně hledla v lesklou plochu štítu.
O, hrůzo, hrůzo! První vrásky v tváři,
již sen jí vyryl v uplynulé noci.
Jak sřatý cedr zachvěla se bolem.
Teď vešel král. Měl tváře ještě bledší
a tvrdý pohled. Za ním nesli hlavu
tak zsinanou a potřísněnou krví,
že vzkřiknula a lehce poblednula.
- Zde dar můj, vezmi! Láska zmohla muže,
však nemohl muž překonati lásku –
děl tvrdě král a odcházel, jak přišel.

A Herodias, pohlednula v hlavu,
v to velké Světce otevřené oko,
jež hledělo tak příšerně a smutně –
a četla v něm ta přesvědčivá slova,
ta plná síly, jež k ní mluvil, živ jsa,
a byla náhle přemožena děsem.
I zalkala jak jaru zvyklé ptáče,
prvního posla Jeseně když shledlo,
a zabořila hlavu do podušek.

To první pláč byl, kterým zaplakala,
zlomena silou mrtvých očí Světce.

ŽÁROVICE, DUBEN 1895

Adolf Heyduk

Herodiána

Tvých očí lest tak srdce jal,
jak kdyby meč mi v ňadra řal,
ba jakoby mi srubnul hlavu;
vždyť bezhlav chodím tam a sem
a zdám se býti strašidlem
svých lichotníků v zlatém davu.

Tvých očí žár tak v hrud' mi pad',
jak blesku okřídlený had,
jak divý oheň, vše jenž ničí,
Já cítím, kterak v žilách mých
plá ve všech krve krůpějích
a mozek zžehá mi a syčí.

Jak zbavit se těch děsných muk?
Co veselí, co číší zvuk?
to nemírní mých duše hněvů,
jen při ohlasu zlatých strun.
jak Saul, jenž o svůj bál se trůn,
klid záři z tanců tvých a zpěvů.

Ó tancuj, zpívej zas a zas,
či nedbáš mojí hlavy as,
chceš jinam? Nuže staň se chvatem
vždyť šílenstvím jsem pro tebe jat! ...
A hlavu prorokovu kat
v síň nesl na talíři zlatém.

Adolf Heyduk

Kajicnice

Chus, dvořan z prvních, přišel k Herodovi:
„Jsi vladař náš, můj pán; nuž sluhu slyš,
kýs prorok smělý, plamennými slovy
po Judsku veškerém, jež tvá je říš,
lid bouří nám, s ním různé pikle kuje
a nové království mu přislubuje.

Jdou zástupové s ním, a kde se zjeví,
od práce bez rozvahy prchá lid,
i mrtvé křísí prý, ač nikdo neví,
kdo vlastně jest, leč praví, kdo jej zhlíd',
že velký je to vyvolenec Páně,
jenž víno z vody slovem zročil v Káně.

Ti jedni Eliášem být ho praví,
a druzí dí, že onen je to Jan,
jejž zbaviti jsi kázal pyšné hlavy,
než ona vkročila v tvůj hrdý stan,
jíž k vůli popravil's jej vášně chvatem
a nesla si ji na talíři zlatém!

„Zda ty's jej zhléd' ?“ – „Ne, pane, leč má žena,
když zřela jej, můj opustila dům
a zjevem jeho mocně oslněna
hned k jeho družila se stoupencům,
a kudy kráčí on a lid se plouží,
květ k nohám stele mu a vším mu slouží.

I Suzana, ta hrdá, krásných lící,
jíž sotva šestnácte že kvetlo jar,
když svojí zvolil jsi ji milostnicí
a její rty svých hodů za pohár,
i ta jde všude s ním, kamkoli hne se,
a větev palmy nad hlavou mu nese.

Kam kročí on, vše v ústrety mu jásá
a všecko zanechává chudým vhod,
hůl v ruku běře hned a sukni kasá
a sloužit pospíchá mu o závod,
by slonila se v jeho oka záři,
jak ona hříšná Magdalena Máří.

Vše k němu chce, všech srdce má v svém plenu,
nuž rozkaž přec, ať konec bídám těm,
i já chci míti vrácenu svou ženu,
jež v jeho službách s jinými zástupem;
než plevel vzpoury do země nám vseje;
kaž trestat toho škůdce z Galileje!“

I veden Kristus před trůn k Herodesu
a vladař děl: „Kdo jsi a odkud, mluv,
než trest na tvoji smělou hlavu vynesu,
jak na Janovu právě přešlých dnův,
jenž kárat osmělil se, vzdorně k tomu,
i mne i služebnice mého domu.

Jan prý's, jenž z mrtvých vstal, by kázal davu,
ten pouště Křtitel, smělý kárce náš,
nuž, jsi-li, věz, zas dám ti utít hlavu,
či jiný's? rci! Snad prorok Eliáš?
Mluv, učiň zázraky nám; až je zříme,
snad lid i já – my všickni uvěříme!

Ej, mlčíš, váháš, stojíš bez zázraku?
Nuž, pověz, zvěstuj, kdo's a čím jsi as?
Proč nemluvíš, proč vzdorný chlad v tvém zraku?
toť, nechať vejde sem Herodias,
ať poví nám, zda jinou hlavu vzala,
než tu, jež za dar na mně vyžádala!“

A vešla v síň; jak z kamene, jak z kovu
se zdála být, když Kristu zřela v tvář:
„Ne, nezřím v tomto postat' Křtitelovu,
Jan byl jak mrak, ten zde jest jako zář,
jež z hvězdnatého nebe dolů shlíží –

jak samo slunce jest, když k nám se blíží!

Ten větší všech je, na trůnech kdo sedí,
víc než byl Jan; mé srdce jímá strach,
v mé duše hloubku vyčítavě hledí
a milostivě přec. Stop jeho prach
já zlíbat nejsem hodna jemu k děku,
zář očí těch mi lékem je všech léků.

Ten větší jest než Jan, jít nech ho v míru,
kdo milují jej, těm je v náruč vrať,
a mne nech jíti s ním, mé duši k smíru,
neb jako Jana o hlavu mě zkrat',
a za divoké vášně hříchy klaté
kaž jemu dáti na míse ji zlaté.

Na míse té, již hrda jsem kdys nesla,
když vášně oheň divoký tě jal,
v tvou ložnici a na koberce klesla,
bys zlatý pas mých boků směle sňal;
dej jemu ji, ať mír mi kyne znovu
za utracenou hlavu Křtitelovu!“

A se slzami v očích níž se vrhá
před Kristův divuplný krásy zjev,
se ztepilého těla hedbáv trhá
a po příkladu družných žen a děv,
těch zbožných služebnic, jež přišly z dále,
jej klade Ježíšovi pod sandály.

A mluví: „Prorok velký jsi, všech prvý,
mně dí to v svaté hrůze srdce ruch
a jasem slunce hoří to v mé krvi;
ty's víc než Křtitel, Mesiáš jsi, Bůh,
ať vášeň všech se proti tobě zčeří,
ať zničíš mě, má duše v tebe věří!“

A Kristus dlouho k Herodii patří
a tvář ji odhaluje vlasů zpod,
a dí: „Jsme všickni sestry zde a bratři,
Bůh, Pán náš, nechce život za život,

on vidí slzu v moře vodojemu
a tvou zřel též; vrať s pokáním se k němu!“

„Tož s tebou půjdu na konec až světa
a na konec všech žití svého dní,
ať služebnic tvých zavrhne mě četa,
já budu ráda děvkou poslední,
necht' na krev hlavu rozderu i nohu! ...“
A Kristus pravil: „Následuj mě k Bohu!“

A Herodes děl hledě k milostnici:
„Jan není sic, leč prorok muž je ten,
čist duchem je i činem; s klidem v líci
všem volám zástupům: ‚Je nevinný!‘
Ať Farizejští závistí se chvějí,
já neznám zbožnějšího v Galileji!

A tebe, nejkrásnější všech mých ženo;
i s tlumem služebnic tvých propouštím,
tvé pouto otrocké je roztrženo,
jsi volna na vždycky, jdi v míru s ním,
kam? on ví jen; mým duchem vládne šero!“
A Kristus odvětil: „Jdem k Otcí, dcero!“

Chus žalobník stál podál v ustrnutí:
„Co děje se to vůkol? Ký to sen?
zjev jeho vznešený, vše k úctě nutí,
a s ním půjdu též, v ráj kráčí prorok ten!“
A Kristus děl: „Kdo jít chceš, tuž svou patu;
má cesta k ráji vede přes Golgatu!“

Lila B. Nováková

Salome

Salome krásná zatanči mi!
Tvé tělo je žádoucí, jako kalich vína,
kalich rudého vína!
Salome bledá, zatanči mi!
Tvé bílé ruce vzpínají se,
Salome krásná, a tvoří květ orchideje,
tak bizarní svým tvarem i svojí vůní.
Zatanči mi, květe tropů!
Osvěž a poceluj moje smysle,
mé churavé a otupělé smysle.
Perlová sukénka líbá tvoje slabiny,
líbá tvé sladké nožky,
líbá tvoje tělo, jež se chvěje,
tělo tvoje, jež se chvěje a volá po polibcích.
Mé rty se chvějí též, chtěly by tě líbat,
Salome krásná, líbat tvoje ňadra,
moje rty cítí, jak jim uhýbá
závěj bledého chmýří na tvých ňadrech.
Zatanči mi, Salome krásná!
Chtěl bych líbat dlouhé tvoje řasy,
skrývající noc tvých tajuplných očí.
Kam hledíš, Salome?
Vznášíš se jako čarovný přízrak na svém koberci.
Salome, chtěl bych být tvým kobercem,
závidím jeho hedvábí dotek tvého těla.
Co vidíš, Salome krásná?
Oči tvoje hledají kdesi v dálce přízrak,
jejich pohled je nadpřirozený.
Co vidíš, Salome?
Vidíš Velkou Lásku a vnímáš svým tělem,
jež se stále toužebně chvěje,
vnímáš jím bouře vášní?
Co vidíš, Salome?
Co objímají tvé ruce,

jež uzavírají se jako kalich orchideje?
Salome, koho miluješ?
Salome krásná, vid', ty tančíš mně!
Salome, hled', jsem opuštěn, jsem sám!
Jsem sám se svými vředy a bolestmi!
Hled', Salome, hnusím se každému,
sta otroků dávám zabíjet pro ten odpor.
Salome, tys mladá a krásná, jako bledá Selena,
a stejně krásná je každá tvoje kadeř,
jako růžový nehtík na malíčku tvé nohy.
Salome krásná, miluj mne!
Pohled' na mne, Salome!
Kam hledíš a co vidíš, Salome?
Pohled' na mne, pohled' na mne, Salome!

Ah! Tys čekala mrtvou hlavu Jochanaanovu!

Stanislav Kostka Neumann

Salome

Tanči!

Až žhoucí vlny tvého zardělého vlasu
hodovní síní rozlejí svou vůni,
ať radost jejich dráždivého jasu,
jak hříšné světlo hvězd a novolunní,
u krále, knížat ba i u otroků
chuť vzbudí vášnivou po číších plamenného moku,
po číších vína, po číších rtů,
po mladých ženách v rozkvětu.

Tanči!

Ať poskoky ňader pyšných, že zvítězí vždycky,
zhypnotisují pohledy, v nichž těkavou nejistotu
rozlila proroků slova, tak málo znějící lidsky,
hrobová, smutná až k smrti,
tak smutná, že ve hrudi drtí
kořání síly a pýchy
a květ jeho – radost.

Tanči!

Dej vyrůst nad koberců barvami zašlými
bílému zázraku těla,
jak bizzarní květině s tvary vzácnými,
jež stále je nová a skvělá
s tisícem vděků, s tisícem tvarů,
s tisícem milostných vášnivých darů
vždy jiná.

Tanči!

Svůj osud čeká v tmách sklepení stařecká hlava.

Tanči!

V ty zraky nesmí již vniknout ohnivá sláva.

Tanči!

Až krev se rozpění v mužích a vůně poteče síní,
v tmách sklepení umlknou ústa, jež ze hříchu viní,
na zlaté míse ti přinesou hlavu starce.

A to bude odměna tvá:

Tvé tělo nahé, ňadra mladistvá,
svatozář vlasu, oka propastnou hloub
té asketické hlavy zraky vyčítavé,
než obrátí se v sloup,
naposled zachytí v sebe a nevrátí nikdy více,
nesouce tvoji mladost, tvou krásu, tvé štěstí
a rozkoš, která tak mohla jen v tobě kvésti,
nesouce obraz ženy,
bílý a rozechvěný,
na věčnost.

Tanči!

Adolf Brabec

Salome

V kraj dýchá jižní noc, tak zářící a snívá,
vše spí a tich je palác krále Herodesa:
v síň mramorovou měsíc mdle se dívá,
na nebi západním když níž a níže klesá.

U okna zbrojnoš opřen o svou píku dlouhou
se dívá zmámeně jak stíny umírají
a naslouchá, jak hudba pláče žhavou touhou
od stráží, jež při víně bdí a v kostky hrají.

Již půlnoc překročena: Joachaan jen káže,
a z hloubi cisterny se ozývá hlas jeho,
na rozkaz Herodesův zde jej vězní stráže,
a nikdo nedbá jeho hlasu prosebného.

V tom otevrou se dveře... bledá, štíhlá žena,
(již dlouho její krásy hvězdy neviděly)
na terassu přichází, nudou unavena
a v záři měsíční se tvrdá ňadra bělí.

Sem přišla vyslovit své přání bezejmenné,
jsouc syta rozkoše i pustých radovánek,
do noci modravé ji jakás touha žene,
běl těla stepilou k rozkoši líbá vánek.

Vášeň se probouzí – „Chci zřítí kazatele!“-
k hejtmanu stráží praví usmívavě –
rty její sladce mluví, touhou rozechvělé,
a oči výrazné naň hledí vyzývavě.

A váhá hejtman stráží... Náhle však se vzchopí,
vězení těžká otvírá se brána; -
před kněžnou do země se boří stráží kopí,
k ní spoutaného vedou Joachaana.

Jak podivný to muž a drsná jeho krása,
tak hrdě stojí tu, ni nepozdvihá brvy - -
to dráždí Salome a srdce její drásá,
tvář bledá ve hněvu se zaplavuje krví...

K němu nakloněna, líbat rty chce bledé,
však couvá zděšena, před přísným zrakem znova,
proroka k vězení zas surová stráž vede,
jen kněžna zahanbena mlčí beze slova.

V tom Herodes se plachým krokem z ložnic blíží,
a fosforečně hoří oči hněvem vzplálé,
cos jako bolest jeho bledou tváří tíží,
jak stopy krve zdobily by purpur krále.

Za ním jde osobní a čestná stráž němá,
a nejkrásnější ženy tančí kankán divý,
jen chorý král, jenž ani v noci klidu nemá,
má dnes tak smutný zrak a je tak zádumčivý.

U nevlastní své dcery stanul hrdě, tiše.
„Hvězd dcero krásná“ – dí – „o tanec král tě žádá,
tvá za to bude ohromná má třeba říše,
a k nohám tvým má ruka poklady své skládá!“

A plaše odkládá šat k tanci krásná žena,
při rytmu hudby zřít je nožky její nahé,
až dlouhým tancem k smrti unavena,
na roucha klesá prostřed krásné noci vlahé.

Král tanec další žádá, všecko znovu slíbí...
zas zdvíhají se nožky vilné, krásné děvy,
ten tanec kouzlivý se králi tolik líbí,
když zmámilo jej víno, nejdražší snad révy!

**

*

Je konec tanci... Teď mluví Salomena,
jak tygřice se lísá ke králi divoká:
„Chci jedině od Tebe, vznešený můj pane,

chci hlavu Joachaana – proroka!“

Král váhá... Až prosbami pak milenky své znaven,
svůj splní slib své tanečnici mistrné: -

- - - kat v šatě žhavém, jako pekla plamen
na míse hlavu vězně nese stříbrné.

Ke katu kráčí svůdná žena hrdě,
zbrocenou krví líbá hlavu křtitele,
ret její žhavý se chvěje křečovitě,
jak líbala by drahou hlavu přítele!

Tu hrůza svědomí pojala krále Herpdesa. –
„Tu ženu usmrťte!“ – dí prudkým hněvem jat;
- a pod ranami stráží to krásné tělo klesá –
zas nové dílo, strašné, dokonal otrok – kat!

**

*

Do paláce se měsíc zkrvavělý dívá;
král krutý poprvé jde spat tak sám a sám,
komnatou šílenství, strach, hrůza, nuda zívá –
kol ticho... jen stráž němá kráčí sem a tam! –

Arnošt Czech z Czechenherzu

Salome

Dcero Herodiady,
Salome krásná a smavá,
měsíc až za hory zajde,
přijde noc mrazivá, tmavá,
po nebi mraky jež honí,
noc, která z květů svých roní
prokletých, smrtící jed.

Dcero Herodiady,
Salome čarovná, bílá,
hle, prorok Jonathan dole
v hnusu svém proklíná, spílá,
slyš jeho strašlivou kletbu,
stíhá jí satana setbu,
v paláci tetrarchy tam.

Dcero Herodiady,
Salome ohnivá, žhnoucí,
vysíláš k proroku marně
pohled svůj toužebný, vroucí,
nadarmo v sladké své muce
vztahuješ k němu své ruce
zářící zlatem tvých spon.

Dcero Herodiady,
Salome rozkošná, drahá,
nechce zřít Jonathan tvoje
bělostná ramena nahá,
nadarmo svjíš se v křeči,
prorok dál vede své řeči,
zhrdaje vděkem tvých krás.

Dcero Herodiady,
Salome krutá a mstivá,
mrtvého proroka rety

zlíbat jsi z lásky své chtivá,
požáry v krvi se vzňaly,
chceš, aby hlavu mu sťali
k pocelu hroznému dnes.

Dcero Herodiady,
Salome krásná a smavá,
měsíc až za hory zajde,
přijde noc mrazivá, tmavá,
po nebi mraky jež honí,
noc, která z květů svých roní
prokletý, smrtící jed.

Karel Hlaváček

Herodias

I.

Slavnostní síň krále Herodesa. Dcera Herodiadina mezi dcerami knížat chodí po starém zvyku kol stolů a nalévá z konvice víno.

Po celý večer nespustil s ní zraky svoje,
jak opájel ho její kyprý bok a prsy,
jež zpola zahaleny byly do závoje...
Ret její svítil červení jak malin trsy
a oko její mezi chvějivými řasy
se blýskalo jak velká krůpěj v tamaryšku...
A kol jak šla, tu zavoněly její vlasy
a její zvonil smích v chřest kastagnett a plíšků...

Tak divně dojat byl, na prsou tíhu cítil,
rty jeho třásly se a v spáncích pálilo ho
a v žilách jako by zas dávný oheň chytil,
že hrdlo chtělo výsknout z všeho, z všeho toho...
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 rudé 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 pružným 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.

II.

Ložnice králova. Pološero osvětluje jediná velká noční lampa ze zlaceného rubínového skla, zavěšená v koutě nad ložem s nebesy. Vchází dcera Herodiady.

Král:

Pojď, holubičko má, již dlouho čekám na tě,
hle, lože královské ve hedvábí a zlatě
je tvé, je celé tvé, tys na něm panovnicí...
pojď, holubičko moje, rozkošná, se rdící,
a nemeškej...

Dcera Herodiady (tiše):

... já nesmím dřív, až splníš přání moje.

Král:

Je zjev a všecko se ti stane – moje voje
Ti nové království dnes třeba vybojují starodávné,
Máš na to přece královské mé slovo slavné,
I rodu mého čest ti byla na to dána...

Dcera Herodiady:

Nuž, vyhov mi, chci hlavu vězněného Jana.

Král (náhle zaraženě):

To divné přání je a kruté,
Já neřekl bych ani nikdy, žes tak smělá...
A teď jsi má, buď splněno, cos chtěla

(zvoní na zvonek).

Otrok (s hlubokou poklonou u dveří):

Čím jest mi královská tvá milost, pane, dána?

Král:

Dnes ještě stněte hlavu vězněného Jana!

Jiří Karásek ze Lvovic

Smrt Salomina (Nubijský apokryf)

Den co den Salome přicházela podtají s jedinou otrokyní k chýši Séhona, lovce gazel.

Krásný hoch, všecek snědý a tmavý, na němž mimo bělostné zuby nic nebylo světlého, s černými kučery odstínu až do modra, jako by byly posypány azurovým práškem, byl milován židovskou princeznou, jež marně hleděla zastírat stopy stáří líčidlem.

Jen její oči ještě zářily světelnými vznícenými body jako hvězdy. Umdlená bledost povadlé pleti však je usvědčovala ze lži.

Věděl Séhon, kdo je podivná žena, jež mu přináší dary a pronásleduje ho vášnivými slovy? Sotva tušil, jaké stíny se plíží za postavou, jež se zjevovala denně na prahu jeho chýše, rozechvělá, bludná, smutná, zahalená do fialového peplu, s rukama ztracenýma v záhybech dlouhých šustících rukávů, hlavu zastřenou až po řadra stříbrným závojem s tmnými chalcedony v uších.

Všechny její pohyby vyjadřovaly žádost, by přivábily toho, jenž jí stále unikal a jenž neměl než úsměšek nad jejím stářím a ošklivostí.

A často, kdy se zhroutila pojednou v koutě Séhonovy chýše a kdy vložila tváře do dlaní, ne aby plakala, ale aby zaplavila oči tmou a prázdnotou, a tak trvala dlouho bez hnutí a bez myšlenky, postava její vyjadřovala takové utrpení, že i Séhon byl na chvíli jat a promlouval k ní laskavěji. Ale tu vztyčovala se Salome, že až zachřestily zlověstně chalcedony v jejích uších, a z jejích zraků vyšlehla hrdost. vzdalovala se, neboť chtěla býti ne litována, ale milována.

Ona, jejíž paže, jejíž hrud', jejíž kyčle vytryskávaly kdysi jiskrami, pod jejichž silou se hroutili nejsilnější muži, byla nyní bez moci vůči tomuto hochovi, po jehož těle barvy temného jantaru tolik nenasytně toužila.

Jen kteréhosi večera, kdy se vynořily zpod širokých rukávů náhle její ruce, ruce bledé jako zamodralý měsíční paprsek, když se prodere ebenovými mraky, Séhon se přiblížil k ní se zájmem.

Netušil, že jsou to ruce, jež zdvihly kdysi s jásotem na stříbrné míse hlavu Jana Křtitele, co se chvěla Salome nevýslovně pružnou a lehkou vlnou rozkoše, že až lehce zvonily drahokamy na jejích vlasech, na jejích rukou, na krku, na prsou, na vši zářící nahosti jejího mladého těla...

Tehdy vítězila nahostí, a její mládí bylo nenasytnou propastí, jež pohlcovala mužství za mužstvím. Výpary jejího těla, vonnější než galbaník, ambru a kadidlo, teplo její kůže vítězilo i nad leskem safírův a překonávalo skvělou, zlatavou žluť

berylů. Její rty, planoucí bezmeznou krutostí, byly rozžhavenější než rubíny splývající jí v náhrdelníku na prsa a její oči, téměř hrozná, měly větší oheň než nejčernější, nejtajemnější granáty.

Teď se zachvívaly její ruce mrazivostí: a přece byly tak krásné, jak se vynořily náhle v celé své nahosti, ruce jakoby vypracované ze slonoviny dávným umělcem: ruce jemné, vznešené a zase dravě uchvacující a zlé, ruce princezny a spáry harpyiny. Séhon k nim se klonil a šeptal zmámen slova nadšení, a jeho oči hltaly jejich krásu, jako zprahlé hrdlo hltá z číše tamaryškové víno...

A tu se odhodlala Salome. Spustila šat a v šeru chýše se vztyčila náhle nahá před Séhonem.

Její oči vzplály pod temnými oblouky obočí, a jala se tančiti jako ve své mladosti.

Překvapen Séhon zíral na ni. Stáří zmizelo. Tělu se vrátila krása a pružnost. Ráme se zaokrouhlila. Nohy nabyly gazelí štíhlosti.

Se zraky polozavřenými Salome se kolébala rytmicky, a Séhon srovnával tuto ženu se ženami, po nichž toužil a jež miloval.

A náhle pobledla vzpomínka na ně, a Séhona se zmocňovala náruživost po zjevení, jež tu rozestřelo tajemnou, z minulosti vykouzlenou krásu před ním.

Jaký smutek, nevýslovný smutek mluvil z očí, jež vyzíraly z temna vášnivě jako dva zbylé žhavé uhle z prohrabaného popelu! Jak nývá byla bělost této pozdní nahosti, tohoto těla jemného jako starý kašmír!

Nohy v zlatých sandálech vzlétaly od země, jako by chtěly ji navždy opustiti.

Salome se zahloubala do snění, ukolébala vlnitými pohyby i svou duši. Kadeře se jí rozpustily, ale necítila ani, jak se zachytily prsténce vlasův o chalcedony jejích náušnic, o rubíny jejího náhrdelníku.

Myslíla na své mládí, kdy tančila v paláci z bílého mramoru, obklopeném oranžovým lesem, před tetrarchou o hlavu Jana Křtitele, tichu sálu, kde nebylo slyšeti než dychtivé oddechování mužů, žádostivě na ni hledících, na její tělo štíhlejší nad třtinu... Vůně houstly, stávaly se neproniknutelnými, mísily se s rudými plameny svícnů, zavěšených na sloupech z algumového dřeva, plných zlacení.

Jak tomu bylo dávno! Tak dávno! Zachvěla se. Její vzpomínky žalostně probíhaly mrtvou minulostí jako hyeny hřbitovy Východu.

Zatočila se. Byla by klesla, kdyby se byla nevzchopily posledním zbytkem své síly.

O čí hlavu tančí před Séhonem dnes? Cítila, že celé své bytí vkládá do tohoto tance, že dnes, jen dnes může dobýt jeho tmavého těla, rozkoše jeho polibkův a doteku hladících rukou.

Žádostivost zastírala Séhonův hlas, když se vrhl k ní, volaje ji zmámen, s chřípěmi chvějícími se chtivostí.

- Séhone! - vzkřikla Salome, kloníc se k zemi smrtelně znavená, ale klesnuvši tak tiše posléze, jako večerní stín stromu padá do mechu.

Séhon se nachýlil nad jejím rozestřeným tělem.

Mlčel teď, díval se na ni.

Zestárla zase. Viděl její barevná obočí a brvy, její natřené rty, lesk jejího líčidla, krůpěje na čele smrtelně studeném jako sraženou rosu na bílém mramoru. Viděl celý tento obličej téměř hrozný – a odvrátil se. Jako kondor byl by se vrhl dychtivě na mrtvolu. Hnus se ho zmocnil.

V očích Salominých se zatmělo docela. Vzepřela se, chtěla rozlámati růžově omalované nehty o podlahu, chtěla rozhryzati marné své tělo, chtěla vzkřiknouti zuřivým vzdorem – ale zůstala něma jako pokořené zvíře. I vyšla, zastírajíc si tváře, přidržujíc rukou, chvějící se zimničně, cíp fialového pepli, vlekoucího se za ní prachem silnice...

Druhého dne zrána se blížila k chýši Séhonově otrokyně Salomina. Přinášela jako obyčejně dary své velitelky. Ale tentokráte chvěla se ustrašená a vzdálila se tak rychle, že ani neslyšela, jak Séhon dar odmítá.

V noci, když se vrátil Séhon z náručí mladé své milenky, ležel dar ještě na prahu jeho chýše. Lhostejně Séhon odkryl jeho roušku, by jej odklidil.

Vzkřikl zděšen. Na stříbrné míse ležela státní hlava Salomina.

Smrt vryla ještě hlubší vrásky v její čelo, a sedlá krev potřísnila tváří. Z pootevřených rtů se dívala na Séhona bolest vrhající úděsné paprsky, rudé jiskry, propalující výčitkou do nejskrytější hlubiny jeho nitro...