

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**MELANCHOLICKÁ KRÁSA. ZOBRAZENÍ ŽENY V ČESKÉM  
VÝTVARNÉM A LITERÁRNÍM UMĚNÍ PŘELOMU 19. A 20.  
STOLETÍ**

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Faktorová, Ph.D.

Autor práce: Kristýna Dobrovolná

Studijní obor: Bohemistika, Anglický jazyka a literatura

Ročník: 4.

2014

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s §47 zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 5. 5. 2015

.....  
Kristýna Dobrovolná

Děkuji paní Mgr. Veronice Faktorové, PhD. za odborné vedení, vstřícnou pomoc a inspiraci během realizace této práce.

**Anotace:**

Mezi dobově velmi produktivní reprezentace českého umění přelomu 19. a 20. století patřilo zvláštní zobrazení ženské postavy. Jeho pojetí reprezentovala zejména figurální malba V. Hynaise, J. Preislera, M. Švabinského ad., v níž byly ženy tematizovány jako nositelky moderních psychologických projevů (zvýšená citovost, melancholie, deprese) a specifických motivů (pohádkovost, splynutí ideální figury s krajinou). Výtvarné umění přitom vykazuje zjevné paralely s dobovou literaturou, shodné zobrazení ženy se uplatnilo zejména v populárním žánru pohádkového dramatu (např. J. Zeyer - *Radúz a Mahulena*, J. Kvapil - *Princezna Pampeliška*). Bakalářská práce vychází z komparace výtvarného a literárního materiálu a hledá paralely i rozdíly v jednotlivých uměleckých oborech i mezi uvedenými literárními texty.

**Abstract:**

Among the historically very productive representation of Czech art of the late 19th and 20th century belonged to a special depiction of female figures. This concept represented mainly figurative painting by V. Hynais, J. Preisler, M. Švabinský etc., in which women were central themes as a representative of modern psychological symptoms (increased emotionality, melancholy, depression) and specific themes (fairy-tale, the perfect fusion of figures with the landscape). Fine art which shows clear parallels with contemporary literature, congruent women applied especially in the popular genre of fairy-tale drama (eg. J. Zeyer - *Radúz and Mahulena*, J. Kvapil - *Princezna Pampeliška*). Bachelor thesis is based on the comparison of the visual and literary materials and draws parallels and differences in the various artistic disciplines and between those literary texts.

## **OBSAH:**

<b>1. ÚVOD.....</b>	<b>7</b>
<b>2. OBRAZ ŽENY V ČESKÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ.....</b>	<b>10</b>
2.1 SITUACE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ NA PŘELOMU STOLETÍ.....	10
2.2 SECESE – OBECNÉ VYMEZENÍ POJMU .....	11
2.3 ČESKÁ SECESNÍ MALBA - TVŮRCI ŽENSKÝCH FIGUR .....	14
2.3.1 Alfons Mucha – Gismonda (1894-1895) .....	16
2.3.2 Jan Preisler – <i>Podzim</i> (1897), <i>Pohádka</i> (1901-1902) a <i>Jaro</i> (1900).....	17
2.3.3 Vojtěch Hynais – <i>Studie k obrazu Zima</i> (1901) .....	19
2.3.4 Maxmilián Švabinský – <i>Splynutí duší</i> (1896) a <i>Chudý kraj</i> (1900) .....	20
2.4 SECESNÍ ZOBRAZENÍ ŽENY- POKUS O SHRNUTÍ.....	21
<b>3. LITERÁRNÍ PARALELY: OBRAZ ŽENY V POHÁDKOVÉM DRAMATU 19. A 20. STOLETÍ</b> <b>.....</b>	<b>23</b>
3.1 LITERÁRNÍ SECESE – MOŽNOSTI UŽITÍ POJMU .....	23
3.2 POHÁDKOVÉ DRAMA – CHARAKTERISTIKA A HLAVNÍ RYSY DÍLA.....	25
3.3 ŽENSKÉ POSTAVY POHÁDKOVÉHO DRAMATU A JEJICH ZTVÁRNĚNÍ.....	31
3.3.1 Jaroslav Kvapil - <i>Princezna Pampeliška</i> (1897) .....	33
3.3.2 Julius Zeyer – <i>Radúz a Mahulena</i> (1898) .....	36
3.3.3 Julius Zeyer – <i>Pod jabloní</i> (1902).....	40
3.3.4 Alois Jirásek – <i>Lucerna</i> (1905) .....	41
3.3.5 Provokativní modifikace obrazu ženy v Karáskově „Snu o říši krásy“ (1907).....	43
<b>4. ZÁVĚR .....</b>	<b>45</b>
<b>5. OBRÁZKOVÁ PŘÍLOHA.....</b>	<b>47</b>
<b>6. SEZNAM LITERATURY .....</b>	<b>51</b>

## 1. ÚVOD

Podnětem této práce se stala v roce 1999 vydaná knižní publikace *Pohádkové drama* (1999), nakladatelství Česká knižnice. Tato kniha editovaná J. Kudrnáčem a D. Turečkem soustředí nejznámější pohádková dramata z přelomu 19. a 20. století, která reprezentují jeden z nejpopulárnějších, ačkoliv početně poměrně omezených typů divadelních her vznikajících mezi lety 1894-1914 (Tureček 1999: 331). Komentář předložených her J. Kvapila (*Princezna Pampeliška*, 1897), J. Zeyera (*Radúz a Mahulena*, 1898), A. Jiráka (*Lucerna*, 1905) a J. Karáska ze Lvovic (*Sen o říši krásy*, 1907) poskytnutý editory souboru obsahuje také kritické soudy té doby, z nichž se jako radikální jeví názor F. Zákrejse o Kvapilově *Princezně Pampelišce*: „Zas a zas se do knih a na divadlo odvažují fantaskní zjevy, květy zlatovlasé poezie ve verších a s rýmy. A rekem je mocný kníže nemožnou bláhovostí opanovaný, nebo spolurekyní je rusalkovitá bytost se jménem květiny [...] a nebo tam žije a hyne krásná princezna, ztělesněná květina v životě a smrti. [...] Jaké naivní směšnosti se v takových smýšlenkách provádějí! Pomyslete si! Princezna, která má za nynějšího květu anglické banky tatínkem žebráckého krále v jediném, snad slátaném županě! Princezna, která v nynější nouzi o ženichy odmítne královského naboba z Hispánie! Princezna, kterou proti vši biologii podzim jako jemné chmýří větrem do větru rozptýlí“ (Ibidem: 357-358).

Zákrejsova charakteristika hlavní postavy dramatu pozoruhodně koresponduje se zvoleným obrazovým doprovodem knihy, na jejímž přebalu byla použita reprodukce obrazu *Pohádka* (1901-1902) od J. Preislera znázorňující ženskou postavu, k jejímž nohám se vine drak. Tato postava tak spíše upomíná na pohádkový svět, vnímáme ji jako princeznu. Pohádkový námět obrazu potvrzuje i P. Wittlich v knize *Malíři české secese* (2012). Pohádkové látky byly podle Wittlicha velmi „oblíbené u dobového publika, typicky se přitom spojovaly s melancholicky zabarvenou, citovou atmosférou“ (Preisler 2012: 67). Nositelkou této atmosféry byla zpravidla ženská figura, ústřední postava malby, která se u Preislera i dalších secesních tvůrců stala nositelem „nové koncepce figurálního obrazu jako originálního svědectví citového života o světě“ (Ibid.: 70). Ze Zákrejsovy kritiky a Wittlichova odborného soudu je zřejmé, že mezi vytčeným literárním a výtvarným materiálem (pohádkové drama a secesní figurální malba přelomu století) je možné sledovat jisté paralely, souběžně se zde totiž prosazuje shodná reprezentace ženy. Právě analýza této reprezentace bude cílem předložené práce.

Vztahy mezi dvěma odlišnými uměleckými disciplínami, tj. výtvarným uměním a literaturou, se zabývá teorie intermediality. Intermedialita je poměrně mladá disciplína, definovaná v průběhu posledního dvacetiletí. „Tento termín vytvořil A. Hansen-Löve (1983) jako terminologickou variantu pojmu intertextualita, neboť se ukázalo být nutné klást důraz nejen na vzájemné vztahy mezi texty, ale i mezi ostatními médii“ (Müller 2012: 230). O intermedialitě se uvažuje v případě, že v „artefaktu jsou záměrně užita alespoň dvě distinktivní výrazová nebo komunikační média“ (Trávníček, Holý 2001: 345). Podle Alice Jedličkové se intermedialita nejsnadněji rozpoznává v mediálních transpozicích typu baletní představení na motivy lidové pohádky, filmová adaptace komiksového příběhu ad. (Jedličková 2011: 6), „vzájemné prolínání mezi dvěma médii je ale nejběžnější v případě výtvarného a literárního umění“ (Lexikon 2001: 345). Je jistě otázkou, nakolik námi analyzovaný materiál umožní označit reprezentaci ženy v pohádkovém dramatu za doklad intermediality, intermedialita totiž předpokládá záměrné užití postupů jednoho média v rámci média jiného. Podle našeho předběžného soudu bude intermediální vztah doložen spíše v minimální míře, tj. budeme pozorovat pouze referenci jednoho média vůči druhému, tj. užití výtvarných postupů v literárním textu (*Lexikon teorie literatury a kultury* v tomto ohledu mluví o skryté intermedialitě, srov. Ibid.). Teorie intermediality se nicméně jeví jako vhodné metodologické zázemí tématu této práce. Jak už bylo řečeno, na následujících stránkách se budeme zabývat obrazem ženy, jenž se paralelně etabloval ve dvou důležitých uměleckých oborech, a to v literatuře a ve výtvarném umění přelomu 19. a 20. století.

Práce je členěna do kapitol, ve kterých se nejdříve zaměříme na výtvarnou podobu dané reprezentace a její klíčové tvůrce jako byly například Alfons Mucha, Jan Preisler nebo Vojtěch Hynais. Následující kapitoly se již zaměří na oblast literatury, konkrétně se budeme zabývat texty pohádkového dramatu. Budeme analyzovat následující tituly: *Princezna Pampeliška* (Jaroslav Kvapil), *Radúz a Mahulena* (Julius Zeyer), *Sen o říši krásy* (Jiří Karásek ze Lvovic), *Lucerna* (Alois Jirásek) a *Pod jabloní* (Julius Zeyer). V jednotlivých kapitolách se pokusíme nalézt charakteristické znaky, které propojují výtvarný a literární obraz ženy. Tato komparace by měla ve výsledku poukázat na blízkost dobových uměleckých koncepcí, za jejichž výchozí a jednotící prvek je možné považovat umělecký styl obvykle označovaný jako secese. Je přitom oprávněnou otázkou, zda lze secesi, původem spíše pojem výtvarného umění, využít také pro literární materiál (obvykle se ve vztahu k pohádkovému dramatu mluví spíše o



impresionismu, symbolismu a dekadenci). Termín secese jsme si zde ale pro literární oblast dovolili využít zejména proto, že postupujeme od výtvarného materiálu k literárnímu, přičemž pro výtvarné umění je tento pojem poměrně dobře zaveden (srov. Wittlich 1982; Fahr–Becker 2007).

## 2. OBRAZ ŽENY V ČESKÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ

### 2.1 Situace výtvarného umění na přelomu století

„Přelom devatenáctého a dvacátého století byl dobou pozoruhodného rozkvětu českého výtvarného umění. Nositelkou tohoto všestranného rozvoje, který položil pevné základy celému dalšímu českému modernímu umění, byla početná a čínorodá generace malířů i sochařů, architektů a dekorativních umělců. Uzrála v devadesátých letech a na jejich sklonku a podstatně proměnila českou uměleckou scénu novou tvorbou“ (Wittlich 1982: 7).

Jako celek se české výtvarné umění 19. a 20. století vyznačovalo různými směry a styly. „Silnou pozici měli zejména malíři a sochaři narození zhruba v polovině 19. století, kteří utvořili v českém umění první silnou generaci, někdy nazývanou i generací Národního divadla, jehož výzdoby se ujali. Do skupiny patřili Mikoláš Aleš, František Ženíšek, Josef Tulka, Vojtěch Hynais, Václav Brožík ad.“ (Černý, Kolářová 1983: 16). Mikoláš Aleš byl talentovaným kompozistou, který osobitě navazoval na Josefa Mánesa. Mezinárodně nejznámějšími byli Brožík, který proslul malbami z historie a Hynais, jehož doménou byly alegorické kompozice. Jmenovaní tvůrci se soustředili především na národně-reprezentativní malbu.

Na přelomu století se současně objevili tvůrci silně ovlivnění impresionismem. Jednalo se o skupinu autorů, tzv. „krajinařů“. Patřili mezi ně například Julius Mařák, Karel Postl či Adolf Kosárek. Nezajímala je však pouze krajina v různých ročních obdobích či denní době, ale i lidské práce s ní spojené. Ke zcela osobitému pojetí impresionismu dospěli Antonín Slavíček a Antonín Hudeček.

Zvláštní postavení měli v Čechách představitelé secese, neboť její hlavní zástupce, Alfons Mucha, se stal doslova jejím světovým symbolem. Muchovo dílo představuje jeden z nejpříznačnějších projevů evropského secesního umění, pro které v Paříži kolem roku 1900 vznikla přezdívka „Le styl Mucha“ (Šabouk 1975: 321). Mucha proslul zejména tvorbou plakátu a knižní grafikou. S počátkem devadesátých let se však usadil v Paříži a s českým prostředím ztratil přímý kontakt. Na českém území v duchu secese tvořil především Max Švabinský, který se z počátku také zabýval grafikou, ale brzy proslul jako významný portrétista. Dalším představitelem byl Jan Preisler, který maloval spíše „depresivní, tajuplné obrazy“ (Wittlich 2012: 62).

Dalším směrem objevujícím se v tomto období je symbolismus. Ten se však ve výtvarném umění nemohl zcela vyvinout, protože některé jeho myšlenky byly podobné jako u populárnější secese. I přes to se na symbolické umění zaměřili například členové skupiny Sursum<sup>1</sup>.

Jak můžeme vidět, na přelomu století se u nás objevovaly různé tendence, v jejichž duchu tvořili autoři svá díla. Hledáme-li ale hlavní tendence či mezníky určující celkovou podobu české výtvarné scény od 80. let do přelomu 19. století je to výzdoba Národního divadla a etablování secese jako dominantního výtvarného stylu. Vzhledem k tomu, že cílem naší práce je komparace secesní figurální malby, soustředící se na zobrazení ženy a pohádkového dramatu, které je často chápáno jako projev literární secese, zaměříme se detailně v následující kapitole na charakteristiku daného stylu a jeho představitele (podrobně představíme pouze ty tvůrce, jejichž díla nabízejí možné paralely s literárním materiálem).

## **2.2 Secese – obecné vymezení pojmu**

Pojmem secese<sup>2</sup> označujeme především umělecký styl prosazující se na přelomu 19. století, který má v každé zemi Evropy své jméno. Nejvíce se však vžilo francouzské označení Art nouveau. V Anglii je pak secesní umění označováno jako Modernstyle a v Německu jako Jugendstil. V německých a rakouských zemích existoval paralelně také pojem secese, jehož užití se ujalo v souvislosti se zakládáním uměleckých spolků, které se v Berlíně (1891), v Mnichově (1892) a zejména ve Vídni (Wiener Sezession, 1896) postavily proti tradičním akademiím a institucím (zde se odkrývá návaznost na původní latinský význam slova – odštěpení, odchod).

V Evropě se dostalo secesi nadšeného přijetí a získala tak možnost se dále vyvíjet a prosazovat. Považujeme ji za jeden z posledních stylů, které dokázaly ovlivnit všechna umělecká odvětví. „Svého vrcholu dosáhla roku 1900, kdy byla v Paříži uspořádána Exposition Universelle, která ukázala uplatnění secesních principů ve všech oblastech lidské umělecké činnosti“ (Sagnerová 2007: 9). V důsledku se secese

---

<sup>1</sup> Sursum – české výtvarné a literární sdružení, druhá generace symbolistů

<sup>2</sup> Slovo secese pochází z latinského výrazu secessio, který byl poprvé použit v antickém Římě. Označovala se tak situace, kdy chudí obyvatelé Říma, aby dosáhli určitých výhod, protestně opustili města (Wittlich 2012, 9). Řím tím ztratil důležitou pracovní sílu a tak bohatí obyvatelé museli vyhovět chudším. Právě tento čin je považován za první projev secese v dějinách naší historie.

nejsilněji prosadila v architektuře a malbě, omezeněji pak v sochařství<sup>3</sup>, literatuře a užitém umění. „Secese bývá na jedné straně oslavována jako „průlom“ k moderně a první skutečně koherentní umělecký styl po baroku, a na straně druhé zase odsuzována jako „ornamentální peklo“, kýč či záležitost pouhé řemeslné zručnosti“ (Fahr-Beckerová 2007: 7). V českém kontextu se pojem využívá zvláště ve smyslu specifického výtvarného, případně architektonického stylu. Značný význam jí přisuzuje P. Wittlich. Wittlich chápe secesi jako „komplexního umělecký směr, který zastřešuje hlavní umělecké tendence přelomu 19. a 20. století: naturalismus/impressionismus, symbolismus a ornamentální dekorativnost“ (Wittlich 1982: 20). „Secese zde tedy znamená celek tehdejšího nového umění, sjednoceno kritikou tehdejšího eklektismu“ (Wittlich 1982: 20).

Podstatnější než označení secese jako stylu, směru či hnutí (užívá opět Wittlich 1983:20) je vymezení jejích hlavních znaků. Za hlavní znaky secesního umění označujeme „ornamentálnost, plošnost, zálibu v neobyčejných barvách a užívání rozličných materiálů, plynulou vlnící se křivku, asymetrii, dynamismus, rostlinné a figurální motivy“ (Mrázovi 1971: 13). Tuto charakteristiku stylu B. M. Mrázových potvrzuje i K. Ságnerová: „když pomyslíme na secesi, vynoří se nám před očima obrazy ornamentů a popínavých rostlin, lilí a exotických květin, labutí na vlnách a žen s rozevlátými vlasy; ale také svérázný nábytek a domovní fasády s rozmáchlými liniemi, pásy, stylizovanými květinami a geometrickými vzory“ (Ságnerová 2007: 6). Pro secesní malíře se staly důležité linie, kompozice plochy a barev a stylizace výše zmíněných motivů. Jejich cílem bylo vystihnout to podstatné. „Barva, tvar a linie nemusely být v souladu s obsahem obrazu, ale mohly být zhuštěny v symboly a abstrakce. V této myšlence má své kořeny abstraktní malířství“ (Ságnerová 2007: 90). K oblíbeným motivům patřili potoky, lotosy, labuť a pávi (Ibid: 94).

Podle K. Ságnerové byly náměty a motivy secese široké, mezi oblíbená témata pak patřila témata ambivalentního pohlavního vztahu a sexuality a ženy jako „femme fatale“ nebo „femme fragile“ (tj. žena jako děvka nebo světice), (Ságnerová 2007: 94). V této souvislosti znovu ožila erotika rokoka (Ibid.). Erotičnost někdy působila až vyzývavě. Ženský secesní portrét (plný sexuality a vášně) měl značný ohlas a začal být

---

<sup>3</sup> Sochařství téměř splývalo s architekturou. Můžeme nalézt jen velmi málo samostatně stojících soch vytvořených v secesním duchu. Všechny ostatní jsou součástí secesních budov a jejich nejčastějšími náměty byly historické či vlastenecké motivy

využíván dokonce jako prostředek reklamy. Zobrazení žen mimo to tíhlo k snovým a pohádkovým výjevům, současně ale tematizovalo i stinné stránky života jako světobol, osamělost, odcizení, úzkost (Ibid.). Secesní obrazy žen měly ale vždy působit dojmem souladné krásy a mít jistý potenciál symboličnosti. Petr Wittlich, nejvýznamnější český znalec umění přelomu století, ve svém díle *Malíři české secese* (2012) uvádí, že právě žena se stala jedním z nejvíce frekventovaných témat dobové malby. Jejímu zobrazení se věnuje v několika kapitolách. Obecně shledává, že secesní obrazy žen se vyznačovaly krásou, nevinností a mládím. Na ženě se totiž dá krásně zobrazit „lineárnost tvarů“ (Wittlich 2012: 67).

### 2.3 Česká secesní malba - tvůrci ženských figur

Různorodost uměleckých směrů a tendencí, které se prosazovaly na přelomu 19. a 20. století, vedla k tomu, že ztvárnění ženy bylo velmi rozličné a mělo mnoho variant. Jedno z nejdůležitějších ryze inovativních uměleckých zobrazení ženy je spjato se secesí. Toto zobrazení se stalo doslova módní ikonou. V následující kapitole představíme několik tvůrců, kteří byli více, či méně spjatí s výtvarnou secesí a pro něž se žena stala výraznou inspirací i častým námětem.

„Právě v secesní malbě, spjaté s novým pojetím ženy, se zásadně proslavil český umělec Alfons Mucha. Učinil tak, navíc stylem a prostředky, jež měly s tzv. „modernou“ či „avantgardou“ málo společného“ (Hořejš 2009: 81). Alfons Mucha se stal věhlasným téměř přes noc díky divadelnímu plakátu *Gismonda* (1894–1895), který si objednala pařížská herečka Sarah Bernhardt (obrázek 1.). Ženy zobrazují i další Muchovy plakáty, byl to malířův oblíbený námět. Jmenovat můžeme například „plakát z roku 1909 zobrazující *Maude Adamsovou jako Johanku z Arku*, divadelní plakát *Médea* (1898), *Dáma s Kaméliemi* (1896) a mnoho dalších“ (Poche 1975: 321). Podle Pochého se Muchova plakátová tvorba, citlivě reagující na mýty dobového života, stala účinným prostředkem masové komunikace a reklamy“ (Poche 1975: 321). Žena je zde použita jako nástroj k reklamě a lepšímu prodeji výrobků.

Dalším významným českým secesním představitelem je Jan Preisler. Jedná se o významného malíře, který podnikal zajímavé studijní cesty. Navštívil Itálii (1902), Paříž (1906), Belgie a Holandsko (1907), Benátky, Řím či Mnichov (1907). „Byl čestným členem SVU Mánes, členem České Akademie pro vědy, slovesnost a umění<sup>4</sup>, členem spolku Hagenbund<sup>5</sup> ve Vídni. Patř[il] ke generaci zakladatelů českého moderního umění“ (Poche 1975: 388). Preislerovým typickým motivem bylo téma černého jezera (na tento námět vzniklo hned několik výtvarných děl). „Byl ovlivněn hlavně impresionismem a secesním symbolismem, vytvořil svůj osobitý styl s výjimečnými symbolistickými prvky, ale v jeho dílech se objevují i prvky naturalismu“ (Poche 1975: 388). „Preislerův vývoj můžeme sledovat v několika etapách od motivování tvorbou soudobých básníků, především Antonína Sovy, Otokara Březiny, Karla Hlaváčka a Julia

---

<sup>4</sup> Akademie pro vědy, slovesnost a umění - instituce pro podporu věd a umění

<sup>5</sup> Spolek Hagenbund – spolek mající pevné místo v rámci nového umění

Zeyera, po ovlivnění generací Národního divadla, kam patří například František Ženíšek“ (Poche 1975: 388).

Jeho nejznámější obrazy jsou například: *Smutek – Ženy na břehu moře* (1903), *Studie k Ženě a jezdcu u jezera* (1905), *Jaro* (1900), (obrázek 2.). *Pohádka* (1901-1902), (obrázek 3.), *Podzim* (1897), (obrázek 4.) a *Letní odpoledne – milenci* (1905). Pro Preislera bylo typické téma zobrazení ženy v krajině, které poutalo především zvláštní barevností. Podle P. Wittlicha přejímal motiv figury zobrazené v krajině od Antonína Hudečka, který přichází s těmito obrazy jako první. „S Hudečkem přichází téma figury v náladové krajině, které je možno považovat za stěžejní vývojové téma českého malířství na přelomu 19. a 20. století (Wittlich 2012: 60).

Do období secese můžeme zařadit také Vojtěcha Hynaise, i když je často řazen ke generaci Národního divadla, „usilující o výtvarné vyjádření představ národního obrození o českých dějinách“ (Poche 1975: 321). Hynais v roce 1880 vyhrál soutěž na výzdobu schodiště a budoáru královské lože pražského Národního divadla, v roce 1881 zakázku realizoval, roku 1882 navrhl a v roce 1883 realizoval i novou oponu. Alegorickou postavu ženy představuje obraz zimy, přesněji *Studie k obrazu Zima* (1901), (obrázek 5.). Tento obraz patří mezi úspěšný alegorický cyklus čtyř ročních dob. Z jeho dalších děl, která ztvárňují postavu ženy, můžeme jmenovat například *Portrét dívky s černou mašlí*, *Dívka se slunečníkem* nebo obraz *Dívka*.

Dalším secesním autorem „ženských figur“ je Maxmilián Švabinský. Švabinský se z počátku také zabýval grafikou, ale brzy proslul jako významný portrétista. „Vytvořil celou galerii významných osobností své doby. Jeho dílo upoutává barevností. Ženskou hrdinku ztvárňuje především v obrazech *Chudý kraj* (1900), (obrázek 6.), *Splynutí duší* (1896), (obrázek 7.). V malbě ale mimo jiné spojoval impresivní realismus s romantickým idealismem“ (Šabouk 1975: 350).

Výčet tvůrců, kteří na přelomu století zpracovávali ženu jako výtvarnou figuru, by jistě mohl pokračovat. Lze jmenovat například malíře, kteří byli secesí sice ovlivněni, ale řazení jsou však již k jiným dobovým stylům (impresionismus, realismus ad.). Patří mezi ně Luděk Marold, Jakub Schikaneder, Maxmilián Pirner, Antonín Slavíček, Antonín Hudeček, Karel Špillar či Miloš Jiránek. Pro naše potřeby je však uvedený přehled čtyř hlavních autorů zabývajících se zobrazením ženy v secesním duchu zcela dostatečný. Soustředit se totiž chceme zvláště na výtvary, které vykazují

nejsilnější paralely se zobrazením ženy v pohádkovém dramatu. V následující kapitole se pokusím o výčet základních rysů dobového ztvárnění ženy, jimiž se uvedená výtvarná díla vyznačují a které do jisté míry korespondují s koncepcí postav ve vybraných literárních dílech.

### 2.3.1 Alfons Mucha – Gismonda (1894-1895)

Muchovým častým motivem se staly ženy, k jejichž ztvárnění tvůrce používal širokou škálu barev. Muchovy ženy jsou většinou krásné a působí vznešeně. Užití secesního stylu se u Muchy projevuje v dekorativnosti, ornamentálnosti, a dokonce i v lomených tvarech ženských šatů či vlasů. Takové znaky nese i nejznámější Muchův plakát, který zobrazuje herečku Sarah Bernardovou jako Gismondu. Žena je oblečena do honosných šatů. V ruce drží rostlinu a její pohled směřuje vzhůru. V pozadí můžeme vidět půlkruh, který je bohatě vyzdobený různými symboly (kříže, kruhy) a je velmi barevný. Nahoře je vytvořen nápis Gismonda.

Významným prvkem zobrazení je vyjádření vnitřní touhy a osobních pocitů. Jedná se tedy o stesk, strach, smutek či zoufalství. Jejich zobrazení tkví v obličejí, především v očích. V nich dokážeme rozpoznat všechny tyto vlastnosti a určit celkové náladové rozpoložení postavy. Navíc zde můžeme vyčíst i určitou odevzdanost, nesouhlas s něčím nebo touhu po návratu někoho blízkého. Na Muchově plakátě nejsou rysy v obličejí nikterak výrazné, přesto žena působí smutným dojmem. Neusmívá se, její výraz je prázdný, jako by duchem byla někde jinde.

Citový stav zobrazené ženy navozuje dojem silné melancholichnosti. „Melancholii můžeme definovat jako duševní chorobu projevující se velkou stísněností a smutkem, těžkomyslností a zádumčivostí“ (Filipec 2012: 176). Melancholie je také vyjádřením krátkodobého stavu vědomí reagující na vnější podněty. Je považována za obecně příznačnou náladu přelomu století a její zachycení se objevovalo v různých uměleckých dílech. Melancholie také často byla prisuzována ženským postavám. Ve výtvarných dílech je melancholická figura často rámována krajinným pozadím, které dotvářejí pestré barvy. Jako příklad můžeme uvést Preislerovo *Jaro* či Švabinského *Chudý kraj* (Wittlich 2012: 64, 100).

Muchova žena zároveň působí jako by patřila do jiného světa, do světa snu nebo i pohádky. Vypadá jako krásná panna, která právě vystoupila z příběhu. Její šat, který



není typický pro obyčejný lid, či květinový věnec na hlavě podtrhují ženskou pohádkovost. Žena zde působí jako princezna.

Podle P. Wittlicha „Mucha nehledal jen dekorativní účín svých prací, ale snažil se jim dát ve shodě s ideami symbolismu hlubší obsah“ (Wittlich 2012: 23). Do svých děl často zakomponoval různé symboly. Rostlina, kterou Gismonda drží, může být například symbolem naděje. Kříže v pozadí naopak odkazují ke křesťanské symbolice. Autor se nám tedy prostřednictvím svých obrazů (zobrazených žen) snažil vždy něco sdělit.

### **2.3.2 Jan Preisler – *Podzim* (1897), *Pohádka* (1901-1902) a *Jaro* (1900)**

Podle P. Wittlicha „Preisler dokázal spojovat figuru s krajinou v barevném přednesu plném citových nuancí“ (Wittlich 2012: 67). Tuto tendenci lze doložit na následujících třech dílech.

První z nich je dílo *Podzim* (1897), (obrázek 4.) zobrazující ženu obklopenou podzimní krajinou. Zde můžeme vidět výše zmíněné propojení figury s okolím. Barevné souznění postavy a krajiny je zcela harmonické, žena se stává její nedílnou součástí. Žena působí tesklivým dojmem, a to proto, že její pohled je upřený do dálky a prozrazuje nám, že se jí po někom stýská. Pojetí figury, ale i barevnost a kompozice obrazu vytváří dojem melancholичnosti, v pozorovateli obrazu je vzbuzován smutek nad tím, co odchází nebo se ztrácí, což umocňuje proudění větru v otevřené náladové krajině s našedlým nebem, jímž táhnou labutě.

Druhé dílo je *Pohádka* (1901-1902), (obrázek 3.) zobrazující „princeznu posazenou do zřícenin pustého zámku ve společnosti draka. Ten však spíš zamilovaně obdivuje bledou melancholickou bytost, než aby znamenal její ohrožení“ (Wittlich 1982: 182). Zde se objevují pro Preislera typické prvky melancholie. Je zde zobrazena pomocí barevných odstínů, ať už na šatech ženy či všude kolem ní.

Jak je tedy zřejmé, autor zde propojuje především melancholii s pohádkovostí. Pohádkové vzezření umocňují vlasy, spletené do uzlu a ozdobené věnečkem z květin, a dívčín šat (působící jako oděv princezny). „Výrazová intenzita obrazu ostatně vychází především z jeho barevnosti. Měděnkově zelená princeznina šatu mnohonásobně harmonuje s rezavě žlutými tóny okolí a v jejich souzvuku se uplatňuje i tupá čern

symbolů-draka, tajemného vchodu do zámku i holého stromu, rostoucího vedle něho“ (Wittlich 1982: 182).

Pohádkové je zde i zobrazení zamilovaného draka, který působí jako ochránce princezny. Podle kurátorky Národní galerie v Praze Šárky Laubnerové symbolizuje „strážce brány k jiným světům, ale jeho láskyplné sepětí s princeznou zároveň představuje narážku na dobově oblíbené téma mesaliancí (společensky nerovný sňatek)“ (Laubnerová 2011). Architektura použitá v tomto díle není pouze Preislerovou fantazií. Laubnerová v ní nachází „motivy Maxentiovy baziliky v Itálii, kterou Preisler navštívil spolu s přítelem Antonínem Hudečkem“ (Laubnerová 2011). Pohádkovým tématům se věnoval již od 90. let (viz *Cyklus o dobrodružném rytíři* 1897-1898), nebyl však zdaleka jediným autorem. Pohádkovým motivům se věnovali například F. Kupka, V. Kotěra a K. Špillar, pro něž „pohádkové téma nebylo jen prostředkem úniku ze světa drsné reality, ale sloužilo také hlubším potřebám nové umělecké objektivizace“ (Wittlich 1982: 177).

Motiv princezny a zamilovaného draka Preislera zaujal natolik, že se k němu vrátil hned ve dvou variantách, lišících se snad pouze užitím barev. První z nich je vytvořen pomocí hřejivých cihlových barev- hnědá, oranžová, zrzavá. Princeznin šat je pastelově zelený a její tváře mají červený nádech, díky tomu na nás obraz působí veseleji i přes to, že dívka je smutná. Druhý obraz je naopak ponurý. Tato princezna působí studeným dojmem, její tvář je bledá, její vlasy černé, šat má vybledlý. Dokonce i zdi města jsou nevýrazně šedé. Toto dílo naopak působí prázdným depresivním dojmem. Nejen díky těmto obrazům, ale i díky svému stylu se stal Preisler zajímavým pro dobovou kritiku.

K.B.Mádl, kritik doprovázející Preislerovu malbu příznivými posudky, o něm napsal: „Preisler nosí v sobě jiné světy. Žijí v nich tiší, málomluvní lidé mladistvého půvabu, beze jmen a jako ze sna k životu vytržení, nevšední tóny prosvítají jejich světem... Jaký trpký půvab nese se jeho obrazem, jím se vyjadřují souzvuky jeho bledých, rozevírajících se barev a nevyspělé linie mladých údů a póz a výmluvná zamlklost jeho postav. Hle, ideový obraz z konce 19. století! Ne vzniklý z nahromaděného vědění a vypůjčené metafyziky, ale vypučelý ze zhuštěného nitra, které bolest a radost dvojnásob cítí a každou linií a každou dvojicí tónů je nám na očích předvádí“ (Preisler 2012: 70).

Poslední dílo, které si rozebereme, je obraz *Jaro* (1900), (obrázek 2.) jenž vznikl symbolicky na samotném přelomu 19. a 20. století. Jedná se o jednu část triptychu, kterou autor vytvořil. Dílo zobrazuje světlou ženu oděnou v oranžových šatech a sedící na mezi. Žlutá, oranžová, béžová, hnědá a šedá jsou převládající barvy, které podtrhují melancholické zobrazení ženy.

Smutek ženy je vidět v jejím obličejí. Oči mají prázdný výraz a svůj pohled upírá do dálky. Jemně zvednutá brada nám může prozradit dokonce rozmrzelost. Jako celek na nás obraz působí pohádkově. Žena nám připomíná princeznu ztracenou někde na venkově a toužící vrátit se zpět domů.

Ve vztahu k pohádkovému dramatu je podstatné zmínit, že Jan Preisler se podílel na grafické úpravě Kvapilovy *Princezny Pampelišky* (1897), kterou zobrazil opírající se o strom. Secesní motiv představují její dlouhé zlaté vlasy vlající ve větru. Dále ilustroval Maškovy *Pohádky špatně končící* (1897). Zasahuje tak svým secesním uměním i do pohádkového dramatu a literatury vůbec.

### **2.3.3 Vojtěch Hynais – Studie k obrazu Zima (1901)**

Vojtěch Hynais je další autor zobrazující ženu svým typickým způsobem. „Mezi nejznámější Hynaisovy obrazy patří úspěšný alegorický cyklus čtyř ročních dob v pražském Národním divadle. Ve skicách k obrazu *Zima* (obrázek 5.), malovaných přímo v pražské Stromovce, studoval efekt mrazu na pleť modelky. Podle P. Wittlicha byl výsledný obraz pak naléhavou složkou originálních zrakových zážitků a ideové figurální stylizace, jež se uplatňovala jako struktura secesního obrazu“ (Wittlich 2012: 35). Zaměříme se tedy na jeho dílo *Studie k obrazu Zima* (1901).

Podle Kristýny Brožové (kurátorky národní galerie pro edukační činnost) se toto dílo jako jediné z cyklu ročních dob odlišuje. „*Jaro*, *Léto* a *Podzim* jsou vytvořeny v neobarokním duchu, naopak *Zima*, kterou vytvořil o dvacet let později, představuje novější směry jako symbolismus a secesi“ (Brožová 2012). Neodlišuje se však jen tím. „Autor vytvořil obraz v převrácené barevné perspektivě; v popředí užil studené, v pozadí teplé tóny“ (Mžuková 1990: 86).

Dílo zobrazuje ženu stojící někde na palouku u lesa. Krajina je zasněžená, a tak je i žena oblečena v teplém. Podle výrazu tváře můžeme soudit, že se žena něčeho lekla, nebo se něčeho bojí. Navíc si rukou přidržuje šat u krku, což může znamenat určité

obránné gesto. Melancholické je zde zobrazení přírody. V pozadí za lesem prosvítají paprsky slunce. Dokonce i výraz ženy můžeme považovat za melancholický.

Pohádkově působí detail zobrazení ženy. Nevidíme totiž její nohy, jen její šaty, které splývají do jednoho cípu. Stejně tak, jak bývají zobrazováni duchové, je i zde zobrazena ženská postava jako nějaký fantom vznášející se nad zemí. Žena mi nepřijde jako součást obrazu, ale jako kdyby tam byla uměle přidána. Má vzezření pohádkové víly, která umí létat. Pohádkovost a snění doplňují dva černí havraní vznášející se nad hlavou ženy. Ti však mohou symbolizovat něco zlého.

Sluneční paprsky prostupující lesem jsou symbolem lepší budoucnosti a naděje. Naopak sníh je symbol něčeho zlého, co však, stejně jako sníh, brzy zmizí. Takovéto zobrazení ženy na mě působí dojmem, že chtěl autor zdůraznit ženu jako symbol nevinnosti a bezbrannosti. Žena navíc drží v ruce trs makovic, přičemž makovice je symbolem hypnotického spánku.

Dílo však nevyvolává jen různé symbolické významy, ale i řadu zvukových představ – „praskot šustivého hedvábí souzní s kroky po zmrzlém sněhu; havraní krákorání v opuštěné, ztichlé krajině doléhá jako zlověstné výkřiky ke zkrvavělým červánkům na obzoru. Z pocitové tísně vyvádí teple hnědý tón při levém okraji obrazu – kam vlada zimy ještě nedostoupila, a v pásu na obzoru, kde jsou náznaky oživující se přírody“ (Mžýková 1990: 87).

#### **2.3.4 Maxmilián Švabinský – *Splynutí duší* (1896) a *Chudý kraj* (1900)**

Následujícím představitelem secese a profesionálním figuralistou je Maxmilián Švabinský, který byl obdivován pro neobyčejnou kreslířskou zručnost a rozmanitost grafických technik. „Navíc upoutává odvážným spojováním reálně a ideálně pojatých postav a svěží barevnosti, uplatňovanou plošně i dekorativně“ (Wittlich 2012: 62). Zaměříme se na jeho dva obrazy zobrazující ženskou postavu. Obraz *Splynutí duší* (1896), (obrázek 7.) a *Chudý kraj* (1900), (obrázek 6.).

Na prvním vidíme dvě postavy, muže a ženu, jež jsou v objetí. Autor zde mistrným způsobem zobrazuje nostalgickou náladu a psychologii postav. Stesk (nostalgie) zde není patrný u ženy, nýbrž u muže. Tkví ve výrazu jeho tváře a v jeho pohledu. Žena tu má funkci utěšovatelky. Objímá svého druha a snaží se ho uklidnit. Tím na nás působí melancholickým dojmem.

Pohádkovost či snovost je zde také vyjádřena. Žena vypadá jako víla, která nám v bílých šatech, šátkem na hlavě a květinami za pasem může připomínat rusalku. Pohádkovou atmosféru dotváří příroda, která je vyvedena v pestrých barvách. Pár se nachází na palouku a v pozadí si můžeme všimnout lesa. Co se týče symbolů, nalézám zde květiny, které má dívka za pasem, ty mohou symbolizovat krásu. Celkové zobrazení postav nám pak symbolizuje lásku. Autor se nám tímto dílem snaží říct, že je důležité nebýt sám a mít někoho o koho se můžeme vždy opřít.

Zajímavé je, že častým autorským modelem „byla jeho snoubenka Ela Vejrychová, která mu poskytla typ mladé ženy v portrétech, oceněných na Světové výstavě v Paříži“ (Wittlich 2012: 66). Díky ní také Švabinský nakreslil svůj nejlepší obraz *Chudý kraj*, „kde je kontrast reálného a ideálního vystupňován až do polohy přesvědčivě cítěného symbolu moderní psychiky“ (Wittlich 2012: 64). Ela byla ztělesnění Švabinského ideálu ženy a její figura nebo akt hrají hlavní roli ve většině jeho obrazů (viz *Chudý kraj*, 1900). Dílo tedy zobrazuje ženu sedící na vrcholku v přírodě. Podstatným momentem celého obrazu je kontrast barev.

Z výrazu ve tváři dívky můžeme vyčíst stesk, nostalgii, nebo dokonce očekávání. Má pohled upřený do dálky, a ve tváři smutný výraz, žádný usměv a navíc její ruce jen volně odevzdaně splývají podél jejich boků. Na smutek poukazuje i její tmavý šat. Výraz ve tváři dívky nám zdůrazňuje melancholičnost obrazu.

Pohádkově na nás působí nejen obraz jako celek, ale také figura, a to konkrétně díky vlající m vlasům ve větru a pohádkovému oděvu, i když ten se od ostatních zobrazených ženských šatů odlišuje. Nevypadá honosně, nýbrž jako šat prostého děvčete. Dívka opět symbolicky svírá květiny v ruce. Tentokrát se jedná o levanduli, která je symbolem čistoty a nevinnosti.

#### **2.4 Secesní zobrazení ženy- pokus o shrnutí**

Jak jsme tedy zjistili z předchozího exkurzu, secese se stala významnou součástí výtvarného umění a v jejím duchu byly zobrazovány ženské postavy. Secese se ve výtvarném umění snažila vytvořit subjektivní dílo, které by popisovalo složité vnitřní stavy. Důraz byl kladen na obrazovou formu, malířské principy a techniky a významy jednotlivých výrazových prostředků (viz Wittlich, 2012). Často docházelo k jejímu prolínání se symbolismem.

Secesní malíři často využívali k vyjádření subjektivních citových stavů zástupných symbolů v podobě květin, zvířat nebo různých tvarů. Výrazným znakem se v tomto ohledu stala rozvlněná linie. Její možnosti reprezentují především obrazy nejslavnějšího secesního malíře Alfonse Muchy, jenž zvýrazňoval na ženských figurách linie vlasů, šatů, boků atd. Populární byly barvy žlutá, modrá, zelená, černá a bílá.

Mezi dominantní zobrazované citové stavy náležely smutek, nostalgie, dokonce i melancholie. K častým námětům patřila i pohádkovost a snovost. Dalším výrazným rysem secesních obrazů byla sexualita ženských figur. Zobrazení ženy současně tíhlo k symboličnosti, ta byla většinou spojena buď s jednotlivými přírodními prvky (žena je často zobrazována s květinou či rostlinou, kterou žena drží v ruce), nebo s celým krajinným výjevem, jenž tvoří pozadí obrazu.

V následující kapitole se zaměříme na zobrazení ženy v literárním umění a zjistíme tak, zda může korespondovat s výtvarným uměním.

### 3. LITERÁRNÍ PARALELY: OBRAZ ŽENY V POHÁDKOVÉM DRAMATU 19. A 20. STOLETÍ

#### 3.1 Literární secese – možnosti užití pojmu

Konec 19. století je z literárního hlediska charakterizován pestrou rozmanitostí stylů, směrů a uměleckých tendencí. Objevovaly se nové styly jako například impresionismus, symbolismus či dekadence, značnou působnost si zachovával realismus. K méně často uváděným dobovým stylům pak náleží pojem secese. Jeho okrajová pozice je dána podle všeho především pochybnostmi, zda lze doložit konkrétní projevy literární secese a zda je vůbec možné převést pojem secese, který je typický především pro výtvarné umění a architekturu, do literatury.

Milan Exner se zabývá ve své studii *Teze k pojmu (české) literární secese* (2001) právě touto otázkou. „Literární secesi chápe „v první řadě etymologicky a historicky“ – hledá proto skupinu autorů, u nichž došlo stejně jako v oblasti architektury a výtvarného umění k podobnému „odštěpení a odloučení nastupující literární generace od celku staršího umění“ (Exner 2001: 217). Pro Exnera „začíná secesní období Macharem a predekadenty a končí gellnerovskou generací včetně“ (tamtéž). V jeho výkladu se secese zároveň jeví jako pojem nejenže zásadní, ale dokonce i nadřazený a stmelující literární symbolismus, impresionismus, realismus či naturalismus, neboť secese představuje to, „co je všem těmto směrům společné“ (Exner 2001: 218-219). Vystupuje tak proti předchozím závěrům jiných literárních badatelů, zvláště proti Karlu Krejčímu, který se ve studii *Novoromantismus a secese* (1975) domníval, že poezie nevytvořila ucelený secesní názor jako výtvarnictví. Krejčí pojednává ve své studii o secesi a jejím vztahu k literatuře. „Z výtvarného umění přecházejí stylové secesní prvky i do literatury, zvláště do básnictví, ve styku s jiným materiálem, básnickým slovem, mají tu však jiné možnosti uplatnění a nemohou se rozvinout v takové plnosti, aby v širším měřítku vytvořili dominantu zvláštního stylu“ (Krejčí 1975: 301).

Exner pojednává pouze o secesních prvcích: „Secesi nemůžeme sice vydělit jako zvláštní samostatnou etapu v české literatuře, ale její hlubší nebo povrchnější stopy shledáváme u četných básníků na rozhraní století“ (Exner 2001: 217). Označuje ji zároveň „za umění bulváru (korza, kavárny a kabarety).“ K podobnému výsledku dochází i Jan Mukařovský (*Mezi poesíí a výtvarnictvím*, 1941).

„Křivdili bychom kterémukoli z básníků této doby (aspoň kterémukoli z význačných), kdybychom secesnost prohlásili za základní rys jeho profilu; není naděje, že by kdy v dějinách české literatury figuroval oddíl: básnictví secesní. A přece r. 1896 vychází pod redakcí St. K. Neumanna Almanach secese“ (Mukařovský 1941: 9). Mukařovský dochází tedy k podobnému závěru jako Exner: secese literaturu ovlivňuje a zanechává v ní své stopy totožné s výtvarným uměním, nevytváří však samostatný směr. Dále pak autor poukazuje na shodné body v literatuře (poezii) a výtvarnictví.

U českých básníků z přelomu století vidí hojně příklady krajin skutečně lineárně viděných, tedy slovesných transposic malířských děl (Karásek ze Lvovic, *Zazděná okna*), barevná secesní technika (Březina, *Tajemné dálky*), secesní malba – ruce, gesta (Březina, *Ruce*), tanec (pohyby=secesní linie), motivy leknínů, labutí a květů (Toman, *Pohádky krve*). Zde se jedná o hlavní výčet charakteristik secesního výtvarnictví projevujících se v literatuře.

V podstatě historicky je pojem literární „secese“ chápán také v novějších českých publikacích (doslov Kudrnáč, Vteřiny duše. *Drobná próza české secese*, 1989; Pelán, *Básníci soumraku*, 2001).“ Kudrnáč označuje secesi za celistvou, avšak vnitřně diferencovanou. „Odklonila se od staré tradice a zároveň vybudovala základy k tradici nové. V drobné próze se tak stalo v období od počátku devadesátých let zhruba do poloviny prvního desetiletí dvacátého století“ (Kudrnáč 1989: 33).

Jiří Pelán se na rozdíl od Kudrnáče zabývá secesí v poezii. Svou antologii italských autorů nazývá jako „poslední pozdně secesní plod básnické tradice. Tato poezie však zároveň představovala rozchod s druhou polovinou 19. století v ironicko-sentimentálním popření sebedůvěry pozitivistických jistot na jedné straně i dekadentních chimér na straně druhé“ (Pelán 2001: S.P.).

Hlavním předmětem našeho zájmu je pohádkové drama reprezentující útvar, v němž se prolínají snad všechny dobově literární tendence přelomu 19. a 20. století. Vladimír Křivánek například hodnotí *Princeznu Pampelišku* jako symbolickou pohádku v rámci impresionistického dramatu, Jan Lehár ji nazývá náladově impresionistickou hrou. „Ve hře *Lucerna* naopak nachází Jaroslava Janáčková výrazné prvky novoromantismu a symbolismu“ (Janáčková 2011). D. Tureček vidí *Lucernu* jako „symbolistní dramatickou pohádku vybudovanou na půdorysu realistického dramatu“



(Tureček 1999: 339). „Symbolistně secesní pohádkou nazývá Jan Lehár hru *Radúz a Mahulena*, jako pohádku oživenou novoromantismem, symbolismem a secesí naopak hodnotí Jiráskovu *Lucernu*“ (Lehár 2013: 484). Z jednotlivých stylových možností, s nimiž jsou pohádková dramata ztotožňována, je z našeho pohledu podstatná zmínka o secesi. Tyto soudy totiž umožňují zvažovat vztah pohádkových dramát k výše vytčenému výtvarnému materiálu, tj. hledat paralely mezi pohádkovými dramaty a výtvarným secesním uměním zobrazujícím postavu ženy. Ztvárnění ženy v pohádkových dramatech, podle mého soudu, po motivické i tematické stránce značně koresponduje se secesní malbou, respektive se secesním pojetím ženské figury. Výtvarné i literární pojetí se stýká ve společných rysech, jako je určité duševní naladění (stesek, zoufalství, melancholie), vztah mezi postavou/ figurou a přírodním děním, či v symboličnost ztvárněných postav.

Je ovšem nutno zdůraznit, že v pohádkovém dramatu nalezneme téměř všechny ve své době působící umělecké styly. Jednotlivé umělecké směry se v pohádkových dramatech mísí a nelze jednoznačně zařadit daná díla jen k jednomu z nich. Tyto další stylové možnosti vybraných děl však pomineme a budeme se soustředit pouze na paralely mezi zvolenou výtvarnou a literární oblastí.

### **3.2 Pohádkové drama – charakteristika a hlavní rysy díla**

Klíčovým inscenačním prostorem se pro českou dramatikou na přelomu století stalo Národní divadlo, dostavěné roku 1881 a po vyhoření znovuotevřené roku 1883. Na konci 19. století, jež je pro nás dobou z hlediska našeho tématu podstatnou, se v jeho produkci objevovaly nejprve hry předchozích uměleckých směrů. V repertoáru Národního divadla se nejdříve prosazovaly hry romantické. Za předního představitele můžeme považovat J. K. Tyla a jeho díla *Strakonický dudák* (1847), *Tvrdohlavá žena* (1849), *Paličova dcera* (1847). „Tyl byl představitelem především vlasteneckého romantismu, nicméně jeho dramatická tvorba zahrnuje i pohádková dramata jako například *Jiříkovo vidění* (1849), *Čert na zemi* (1850) či *Lesní panna* (1850)“ (Haman 2010: 99). Dalším romantickým dramatikem byl Václav Kliment Klicpera s díly *Rohovín Čtverrohý* (1825) a *Hadrián z Římsů* (1821). „Klicpera přichází s novinkou tzv. „kuklení“, jedná se o metodu přestrojení, kdy se bohatý převléká za chudého a naopak. Díky tomu se některé Klicperovi hry například *Hadrián z Římsů* měnily na parodie rytířských her“ (Haman 2010: 71).

V Národním divadle se dařilo hrát reprezentujícím kromě romantismu také realismus. Realistická dramata se soustředila na inscenování všedního dne, typickým prostředím děje byl pro ně český, nebo moravský venkov. Český venkovský realismus zahrnuje velké množství autorů a slavných děl. „Byly to zejména hry Gabriely Preissové *Její Pastorkyňa* (1903), drama, v němž se obětuje stará kostelníčka, aby zajistila štěstí své schovance, a *Gazdina roba* (1890) tragédie o majetkových rozdílech, které brání lidskému štěstí a vedou k sebevraždě mladé dívky. Mezi další autory patřili Ladislav Stroupežnický (*Naši furianti*, 1887) či bratři Mrštíkové (*Maryša*, 1894)“, (Haman 210: 265-271).

Velmi populární byly hry historické. „Z autorů píšící historická dramata můžeme jmenovat především Aloise Jiráska, který usiloval především o zpodobnění a monumentalizování významných historických osobností (*Jan Hus*, 1911; *Jan Roháč*, 1914). Viděl je jako nositele morálních vlastností, které z nich učinily představitele a obhájce lidových vrstev a daly jim vystoupit na pozadí historických okolností jako hrdinům“ (Haman 2010: 271). Jiřího Mahena (*Jánošík*; 1910) a Arnošta Dvořáka, který vyniká hrami z doby předhusitské a husitské (*Král Václav IV.*; 1971). Historické drama rozvíjel i Julius Zeyer.

„Postupem času se ujímá i modernismus, poprvé prostřednictvím hry Jaroslava Hilberta *Vina* (1896)“, (Haman 2010: 271). Odlišnost od předchozích dramát je zde zjevná. Autoři se totiž nevrací zpět do historie ani nepopisují realitu všedního dne, ale naopak se zaměřují na budoucnost a na to, co je v dané době moderní a nové. Tato dramata byla často tvořena v duchu nových směrů symbolismu a expresionismu. Vrcholným symbolistickým dramatem bylo například dílo Viktora Dyka (*Zmoudření Dona Quijota*, 1913). V modernistickém dramatu se zásadně proměnila inscenace, na významu nabyly divadelní režie a postavení režiséra: „divadelní inscenace neměla být jen provedením textu hry, ale svébytným činem, sladěním práce herců, dekorací, hudby, světla, jež dohromady mají tvořit zákonitý celek“ (Lehár 2013: 481). Jako hlavní režisér tohoto typu dramatiky se proslavil Jaroslav Kvapil, který jako dramaturg Národního divadla dal hlavní české scéně nový směr. Kvapil podle K. Poláka „začal zdůrazňovat sjednocovací, národněosvobozenickou i poetickou funkci divadla. Vycházel z impresionismu a na jeho podkladě vytvořil český režijní styl počátku 20. století“ (Polák 1990: 203). Jaroslav Kvapil byl však zároveň i autorem velmi oblíbeného žánru, jenž je tématem naší práce. Pohádkové drama, prosazující se na scéně Národního

divadla od druhé poloviny devadesátých let, přineslo propojení nového a neznámého s tradičním (pohádkový žánr se zde spojil s prvky soudobého dramatu).

Pohádkové drama je, jak už vypovídá název, žánrem dramatu, jehož definice je odvozená od pojmu pohádka. Pohádková imaginace vytváří odlehlý čarovný svět, jenž se vymyká přírodním zákonům, je izolován od vnějšího kontextu společensko-historické reality a funguje podle svého autonomního řádu“ (Mocná 2004: 472). Pohádka se během 19. století, především vlivem postupného přesunu žánru do oblasti umění pro děti, obsahově zúžila. Dramatika však zachovala útvar jako příběh pro dospělé, postrádající dokonce základní znak pohádky – šťastný konec. Pohádkové hry z konce století mají často otevřený závěr, nebo dokonce tragické vyústění (viz *Princezna Pampeliška*).

Na přelomu 19. a 20. století se pohádkové drama stalo velmi populárním. Hojně bylo inscenováno po celé Evropě. Za zakladatele moderního pohádkového dramatu můžeme pravděpodobně považovat Gerharda Hauptmanna, který napsal dvě úspěšná symbolistní pohádková dramata *Hančino nanebevzetí* (1893) a *Potopený zvon* (1897).

Gerhard Hauptmann byl německý dramatik, lyrik a prozaik, který obdržel v roce 1912 Nobelovu cenu za literaturu. Na počátku své tvorby byl významným naturalistou, avšak ke sklonku svého života se přiklání spíše ke kritickému realismu. Z jeho dalších významných dramát můžeme jmenovat například hry: *Tkalci* (1892), *Rosa Berndová* (1903) nebo *Griselda* (1909).

Z dalších autorů tvořících pohádkovou dramatiku s nadnárodním věhlasem je Maurice Maeterlinck. Jedná se o belgického básníka a dramatika píšícího francouzsky. Představitel symbolismu, a stejně jako Hauptmann nositel Nobelovy ceny za literaturu z roku 1911, se stal slavným především díky dramatům *Princezna Maleina* (1889), *Joyzella* (1903) či *Modrý pták* (1908). Díla těchto dvou významných cizích autorů (Maeterlincka a Hauptmanna) se stala vzorem pro mnohé české tvůrce.

V českém kontextu se o rozvoj pohádkového dramatu zasloužil na přelomu století jako autor, dramaturg i režisér J. Kvapil, který inscenoval právě hry Maeterlinckovy i Hauptmannovy a sepsal libreto k Dvořákově *Rusalce* (1901), pohádkovou feérii *Sirotek* (1906) a především pohádkové drama *Princezna Pampeliška*.

Ta byla uvedena v roce 1897 v Národním divadle s hudbou Josefa Bohuslava Foerster a ve společné režii s Jaroslavem Seifertem.

V Kvapilových divadelních hrách se výrazně projevuje jeho osobitý režijní přístup. Podle V. Forsta „Kvapil podstatně ovlivnil vývoj moderního českého divadelnictví zejména novým pojetím režie jako tvorby umělecky rovnocenné dramatické a herecké složce divadla; svými režiiemi prosadil pojetí jevištního divadla jako strukturovaného uměleckého celku, v němž se podstatným způsobem uplatňuje scénická představa režiséra“ (Forst 1993: 1076). „Již roku 1900, a to hned dokonce jako první činoherní novinku za svého působení, programově uvedl drama dobově populárního dánského autora řady pohádkových her a básnických poém Holgera Henrita Drachmanna *Byl jednou jeden král*, v následujícím období opřel svou dramaturgii o hry Ibsenovy, Ostrovského, Bjorsonovy či Claudelovy a jako režisér zinscenoval Hauptmannovu *Haničku* (1907), Maeterlinckova *Modrého ptáka* (1912) či obě Jiráskovy pohádkové hry, *Lucerna* (1905) a *Pan Johanes* (1907)“, (Tureček 1999: 336).

Dva roky po premiéře Pampelišky, 6. dubna 1986, bylo v Národním divadle uvedeno další z významných českých lyricko-impresionistických pohádkových dramát, *Radúz a Mahulena* od Julia Zeyera. Kromě hry *Radúz a Mahulena* Zeyer napsal i několik historických dramát, jeho poslední divadelní hrou se ale stal titul *Pod jabloní* (1901), který stylizoval jako pohádkový příběh s náboženskými motivy oslavující pokoru.

K dalším významným představitelům reprezentujícím pohádkové drama můžeme řadit Aloise Jiráska, který se mu začal věnovat v pozdní etapě svého života. Za nejvýznamnější z nich jsou považovány hry *Lucerna* (1905) a *Pan Johanes* (1909). Jirásek využil pohádkových motivů k tomu, aby se vyslovil k časovým otázkám politického života. *Lucerna* se ihned stala a dodnes zůstala jednou z nejčastěji inscenovaných českých her.

Zvláštní dekadentní variantu žánru představuje *Sen o říši krásy* (1907) Jiřího Karáska ze Lvovic. Dílo odehrávající se v exotickém prostředí staré Číny začal autor psát zřejmě již roku 1905, svého prvního zveřejnění se ale dočkalo až v soudobém časopise *Moderní revue*, mezi jehož zakladatele a stále přispěvatele Karásek patřil. Toto

zveřejnění proběhlo na přelomu let 1906 a 1907. Premiéra hry se konala 8. 4. 1911 na scéně Intimního divadla na Smíchově.

Pohádkové drama představovalo vnitřně velmi nesourodý soubor textů. „Jeho jednotlivé prvky se navzájem ve větší či menší míře odlišovaly a vytvářely poměrně široké spektrum různorodých variant a autorských stylů, hraničících v krajních případech s jinými dobově frekventovanými dramatickými žánry“ (Tureček 1999: 338). Lze nicméně vysledovat určité, pro něj typické, charakteristiky. „Hlavní charakteristikou tohoto žánru jsou tzv. pohádkové látky, které lze ovšem někdy těžko odlišit od mýtů, legend nebo jiných fantastických látek. Někdy k posunu do roviny pohádkové postačí jen náznak: může to být pohádkové prostředí či pohádková atmosféra (princ, princezna, šašek), či některé pohádky připomínající motivy a postavy či rekvizity (duchové, víly, zámek)“, (Munzar 1983: 110).

Ovšem přítomnost pohádkových postav ještě nutně neznamená, že jde o pohádku. Je jasné, že vždy nelze jednoznačně rozhodnout, co do této kategorie zahrnout a co ne, to však platí i o jiných žánrech.

„Podle toho, jak je pohádková látka traktována či jak se k ní autor staví, je možno rozlišit, i s přihlédnutím k pozdějšímu vývoji, několik základních typů. Pohádkové látky jsou většinou nepříliš dramatické a jejich nedramatičnost bývá kompenzována či nahrazována jejich ironizováním či parodováním. Časté jsou momenty satiry a společenské kritiky. Pověšinou jde o komedie s volnou, spíše epickou stavbou, pro vznik tragédií tyto látky neposkytují dost možností. Společné těmto hrám je obvyklé zjednodušené charakterizování postav, což je rys známý z pohádek obecně, který se dostává někdy do rozporu s požadavky dramatu po hlubší psychologické charakteristice. Vážné zpracování pohádkových látek se vyskytuje spíše u her knižních“ (Munzar 1983: 110).

Scénická pohádka (což je jiný název pro pohádkové drama) je žánr, který se vynořuje v době romantismu souběžně s povšechnou zálibou v pohádkách, a zájem o ni trvá až do doby nástupu realismu. V této době se o ni ztrácí zájem a jako samostatný útvar se vynořuje až v období novoromantismu, v letech okolo r. 1900 (G. Hauptmann, u nás J. Kvapil, J. Zeyer, A. Jirásek).

„Střídavě bývají u těchto děl v závislosti na době a okolnostech zdůrazňovány fantazie a symboličnost (Hauptmann, Maeterlinck), na druhé straně pak komediálnost, většinou spojená s groteskou či satirou. Pohádkové prvky mají mnohdy funkci jakéhosi krystalizačního bodu a podle reakcí na něj se tříbí a rozlišují hrdinové. Tyto opakované návraty k historicky vzniklému a do značné míry časově vymezenému žánru svědčí o tom, že scénická pohádka jako žánr žije v povědomí literárních tvůrců. A to nás rovněž opravňuje, abychom ji pokládali za samostatný žánr, byť s jistými výhradami“ (Munzar 1983: 110).

„Podstatnou roli při jevištním provedení pohádkových dramát a moderního repertoáru vůbec hrála hudební a výtvarná složka inscenace. K řadě pohádkových dramát komponovali původní scénickou hudbu přední skladatelé (tak K. Kovářovic k Jiráskově *Lucerně*, J. Suk k oběma Zeyerovým dramatickým báchorkám *Radúz a Mahulena* a *Pod jabloní*, B. Foerster ke Kvapilově *Princezně Pampelišce*)“ (Tureček 1999: 336). Mnohé z těchto skladeb se dočkaly velkého ohlasu i úspěchu a díky nim, se stali skladatelé velmi populárními (viz J. Suk). Texty těchto skladeb jsou známy dodnes.

V pohádkových dramatech lze snadno vysledovat jisté prvky secesního umění. Literární teoretici vycházejí z předpokladu, že hlavním žánrem secesního umění v literatuře je lyrika. Tato teze sice nekoresponduje s dějem pohádkových dramát, avšak ten je značně potlačen, právě na úkor lyričnosti objevující se v citových projevech hlavních postav.

Mimo to můžeme secesní prvky spojit se stylem psaní a použitím vybraného jazyka. Jak už víme, charakteristickým rysem secese je tendence k ornamentálnosti, která se v literatuře projevuje rytmiací vět a veršů a opakováním jednotlivých slov či slabik.

S tímto postupem pohádková dramata značně korespondují. Jsou často rytmizována a zvučná na poslech. V některých se dokonce objevuje i písnička, která je samozřejmě také rytmická jako například v Jiráskově *Lucerně*:

„Hanička (zpívá na síni): Lásko, milá lásko,

kde tě lidé berou –

V zahradách nerosteš,

v poli tě nesejou.“

(...)

(Jirásek 2012, 12).

Z možných paralel secesních výtvarných a literárních postupů nás ale budou zvláště zajímat především ty, které se uplatňovaly v zobrazení ženy.

### 3.3 Ženské postavy pohádkového dramatu a jejich ztvárnění

Cílem následující kapitoly je hledat literární paralely s dobovým výtvarným uměním, k čemuž opravňuje mnoho styčných ploch mezi oběma vymezenými oblastmi (secesní malba zachycující ženu a pohádkové drama). Východiskem nám bude ztvárnění ženské hrdinky, která obvykle představuje ústřední postavu pohádkového dramatu.

Zvolila jsem Kvapilovo drama *Princezna Pampeliška* (1897), Zeyerova díla *Radúz a Mahulena* (1898) a *Pod jabloní* (1902), Jiráskovu *Lucernu* (1905) a *Karáskův Sen o říši krásy* (1907). Prvním faktorem mého výběru byl fakt, že se jedná o pohádková dramata zobrazující jako hlavní hrdinku ženu. Karásek se sice tomuto kritériu poněkud vymyká, ale po následné analýze zjistíme, že ho mezi tato dramata můžeme také zařadit. Vybrala jsem si autory, kteří zobrazují ženskou figuru podobným způsobem jako výše zmiňovaní malíři, abych tak mohla určit vzájemné paralely a prvky, které jsou stejné jak v malířství, tak v literatuře.

První ze sledovaných postav je princezna Pampeliška ze stejnojmenného díla Jaroslava Kvapila. Drama vypráví příběh princezny, která se odmítá provdat za předurčeného prince (díky princovi z Hispánie by se království stalo opět bohatým), rozhodne se vzít osud do vlastních rukou a utíká od svého otce. Tím dává najevo svůj protest vůči královskému rozhodnutí. Na cestě se setkává s hloupým Honzou, do kterého se, jak už to v pohádkách bývá, zamiluje. Odchází spolu do světa, ale po krátké době začne Pampeliška tesknit po rodné krajině, a tak se musí vrátit zpět domů. Honza, který svou princeznu nadevše miluje, se vydává prosit pana krále za Pampeliščinu odpuštění. Mezitím však Pampeliška, znavená dlouhou cestou a nepřízní osudu, umírá...

Druhou postavou bude Mahulena z díla *Radúz a Mahulena* (Julius Zeyer). Mahulenin osud je velmi smutný, vlastní matka jí nepřeje lásku, a proto ji prokleje (za vše může dlouholetý spor mezi královstvími, nad který se Runa nedokáže povznést). Mahulena se mění ve strom a každý den pozoruje milovaného Radúze, který na ní postupem času zapomíná. Hrozný osud, který zamilovaný pár potká, je díky síle jejich lásky změněn. Nakonec totiž vše dobře dopadne a oni zůstávají spolu šťastni. Mahulena je přijata královnou do Radúzovy rodiny a po všem tom utrpení konečně nachází klid.

Další ženskou hrdinkou může být Hanička z Jiráskovy *Lucerny*. Jedná se o prosté děvče, které je schovankou ve mlýně. Její krása ji však způsobuje celou řadu problémů. Zamiluje se do ní vodník Michal. A navíc se v díle vyskytuje postava zlého správce panství, který má s Haničkou zlé úmysly, chce si ji odvézt jako služku. Aby toho nebylo málo, Hanička se ukryje v kmenu staré lípy zrovna tehdy, když se ji snaží pacholci z panství porazit, takže je to pro ni i životu nebezpečné. Ať tak či tak pro Haničku to nevypadá příznivě, ale jak už to tak v pohádkách bývá, vše nakonec šťastně skončí.

Jednou z dalších ženských hrdinek je Danica, děvče ze Zeyerova dramatu *Pod jabloní*. Jedná se o dívku dobrých mravů a vychování, která se zamiluje do prostého Živana a toho si také vezme za muže. Živan si smí něco přát a to se mu splní, volí si poctivou a milující ženu. Nechce peníze ani majetek jen hodnou a poctivou ženu, a tak ji získává. A i přesto, že žijí v chudobě a vedou prostý život, jsou šťastni.

Poslední postavou, kterou se budu zabývat, je postava Vu-Tinga z čínské lidové pohádky *Sen o říši krásy*, jejíž rozbor tvoří samostatnou kapitolu na konci mé práce. Přestože se nejedná se o ženskou postavu, zařadila jsem ji do našeho výběru, neboť Karásek zde přenáší ženské vlastnosti a povahové rysy na muže (Vu-Ting). V následujících kapitolách, zaobírajících se vždy konkrétním dílem pohádkového dramatu, se pokusím postihnout celkem pět základních prvků (stesk, melancholie, pohádkovost, symboličnost, splynutí s přírodou). Tyto komponenty podle našeho soudu charakterizují jak literární, tak výtvarné reprezentace příslušné výše popsané secesní figurální malbě.



### 3.3.1 Jaroslav Kvapil - *Princezna Pampeliška* (1897)

První prozaickou verzi *Princezny Pampelišky* napsal Kvapil podle svého svědectví ve velmi krátké době čtrnácti dnů a publikoval ji v knize: *O čem vím*. Inspirací mu byla eufonická kvalita jména hlavní hrdinky: „Zrodila se mi v mysli nenadále ze zvukové kadence toho slova, mimoděk mě napadlo jednou zrána, a jak jsem si cestou z domova jeho rytmus pam-pe-li-ška ochutnával, řekl jsem si, že by to bylo hezké dívčí jméno do nějaké pohádky. Nežli jsem došel do redakce, už jsem si myslil jakýs takýs děj o děvčátku, jemuž jest to jméno osudem a jež zajde jako její jmenovkyně na jarních lukách. Už o polednách byl tu i Honza a do večera ten královský pantáta, vzešlý snad opravdu z ducha našich národních písniček a říkanek. Ba snad i ten hispánský princ přišel za mou Pampeliškou z kteréśi lidové balady, kterou jsem za chlapeckých let čítával v obrázkových přílohách tehdejšího *Světózora*“ (Kvapil 1947: 169-170).

Jedná se o drama, ve kterém je hlavní hrdinka, princezna Pampeliška, popisována způsobem, který odpovídá rysům pohádkového dramatu. Objevuje se zde strach z předem naplánovaného manželství, které princezna odmítá a svoji nepříznivou situaci řeší útekem.

Strach přechází ve stesk, a to tehdy, když chodí princezna s Honzou po světě a stýská se jí po tatínkovi králi. Pampeliška je zde zobrazena jako marnivé děvče, které ve skutečnosti neví, co chce. Pokaždé, touží po něčem, co je pro ni zdánlivě nedosažitelné, a když to získá, chce opět něco jiného. Když získá svobodu, chce se vrátit domů, získá Honzu, ale chce zpět tatíčka krále. Je stále nespokojená se svým životem. Následující úryvek vyjadřuje její stesk, v momentě, kdy Honza odchází k panu králi prosit za Pampeliščino odpuštění.

„Pampeliška (seskočí z postele):

Musím? Musím?

(Průvan ji odnáší.)

Honzíčku můj, Honzo ...

(Potácí se na náves.)“

(Kvapil 1999: 100).

Stesk se stává jednou z příčin, kvůli kterým princezna umírá, provází ji na cestě světem. Nakonec se musí vrátit zpátky k Honzovi domů (do rodného kraje), protože kvůli svému stesku není schopna pokračovat dále. Honza se tedy rozhodne jít prosit za princeznino odpuštění pana krále, ale Pampeliška nevydrží být sama a vydává se za ním do vánice, kde nakonec umírá ...

„Pampeliška, pužena vidinou vysněného cíle, se vydává na cestu, jež však nemá konce a hrdinka končí zahubena nemožností realizace vnitřních představ“ (Krausová 2000: 28). Jedná se o nenaplnění snů a cílů, které si princezna vytyčila a které nikdy nebyly splněny.

Pampeliška je také typickou melancholickou postavou. Melancholie není jen negativním stavem lidské mysli, ale je to také jedním z rysů lidských povah. U princezny se projevuje jejími různorodými pocity, nerozhodností, rozmařilostí, náladovostí, lhostejností a konečně i způsobem smrti. Zde je například ukázka její lhostejnosti:

„Pampeliška: Doved'te mě do vsi komukoli –

Ach, mě nohy tolik, tolik bolí!“

(Kvapil 1999: 33)

Když dále pak Pampeliška vidí zapadat slunce, myslí si, že princ nechal vypálit vesnice a města. Podvědomě si tak navozuje pocity úzkosti.

Podívej se, už tam zase hoří!

Honza (hledí k západu):

Kdeže hoří? Slunce zapadá to

Do krvavých mračen, Pampeliško!“

(Kvapil 1999: 71).

Obdobné deprese u ní vyvolává pocit, že její vlasy už nejsou tak zlaté, jak bývaly, sama princezna má pocit, že odkvétá jako chmýří pampelišky. A právě chmýří pampelišky se jí nakonec stává osudným...

Není žádným překvapením, že v pohádkových dramatech jsou ženské postavy zobrazovány pohádkovým způsobem. Pomocí pohádkovosti jsou v těchto dramatech zobrazeny zcela nové hodnoty, které nabývají na významu. Autoři nám díky nim sdělují co je pro ně samotné důležité. Kvapilova *Pampeliška* je například oslavou symbolismu a impresionismu. Kvapil nám skrze hlavní hrdinku sděluje, že i rozmarnost může být někdy potrestána.

Kvapilovo drama *Princezna Pampeliška* není pouze pohádkovým dramatem, ve kterém vystupuje bohatá princezna a chudý Honza. Jedná se spíše o posunutí dětského žánru do roviny pro dospělé.

Každý autor má svou vlastní představu o tom, jak tvořit. A tak i Kvapil napsal své pohádkové drama po svém. „Na rozdíl od mytologického pojetí Zeyerova Kvapil v *Princezně Pampelišce* využívá pohádkových prvků alegoricky. Tradiční pohádkové postavy (Honza) přizpůsobuje svému tvůrčímu záměru natolik, že narušuje a mění jejich ustálené, obvyklé vlastnosti a rysy“ (Brabec 1961: 426). Pohádce se ovšem zcela vymyká závěr příběhu, neboť hlavní hrdinka umírá.

Hrdinové v pohádkových dramatech nejsou jen nositeli určitých charakterových rysů a duševních pocitů, ale představují často i určitý symbol vyjádřený daným charakterem. Osud Pampelišky je v díle stejný jako osud květiny pampelišky. Prostá, rychle odkvétající a křehká květina, představuje povahu hlavní postavy, její citovost i citlivost.

Postavy her mohou odkazovat také k významům mimo svůj vlastní charakter. Například princ z Hispánie může být brán jako symbol něčeho nechtěného či záporného.

Ženy v pohádkových dramatech jsou také často popisovány jako postavy splývající s přírodou. Příroda se tak stává důležitým prvkem v těchto dramatech. Jakoby ženy z přírody vystupovaly nebo do ní naopak dokonale zapadaly. Toto se stává neodlučitelným prvkem při zobrazení žen.

*Princezna Pampeliška* je zdárná ukázka splynutí ženské postavy s přírodou. Hlavní hrdinka se jako skutečná květina pampeliška „proměňuje ve chmýří a je pak následně rozfouknuta ve větru“ a umírá. To symbolizuje pomíjivost života. Zde tedy vidíme její spojení s květinou stejného jména. Můžeme navíc vidět, že Pampeliška má stejné vlastnosti jako daná květina. Když je zima a chlad, tak ani princezně není dobře, a když dojde na velký vítr, tak to s Pampeliškou skončí špatně, stejně jako s odkvetlou květinou.

Pokud bych měla zobrazení princezny Pampelišky přirovnat k nějakému výtvarnému dílu, zvolila bych obraz *Pohádka* od Jana Preislera. Obě ženské postavy jsou ztvárněny velmi podobným způsobem. Stesk, melancholie či splynutí s přírodou jsou hlavní prvky užitě při popisu (zobrazení) ženy jako pohádkové hrdinky. Navíc je spojují květiny (Pampeliška proměňující se v chmýří a květina držaná v ruce Preislerovi ženy).

### **3.3.2 Julius Zeyer – *Radúz a Mahulena* (1898)**

Julius Zeyer je dalším autorem, který se výrazně zasloužil o rozvoj pohádkového dramatu. Podle V. Štěpánka „I Julius Zeyer podstatně zasáhl do vývoje českého dramatu, a to v údobí, kdy ve své tvorbě zobrazoval život prostých trpících lidí a kdy věnoval zvýšený zájem osudu slovanského lidu. Na podkladě slovenské pohádky ještě z pohanské doby vytvořil své nejnámější drama, lyrickou pohádku *Radúz a Mahulena*“ (Štěpánek 1981: 237).

Dílo vzniklo v roce 1898 jako pohádkově laděná hra, zasazená do slovenské krajiny a oslavující ženskou sílu. Hlavním tématem je láska, která překoná všechny překážky – nenávisť, smrt a dokonce i prokletí.

Zeyer vychází z pohádky, která se objevila v díle *Slovenské pohádky a pověsti* (Božena Němcová, 1857). Původní verzi slovenské pohádky *Radúz a Ludmila* ovšem změnil zásadním způsobem: přejmenoval hlavní hrdinku na Mahulenu, místo ježibaby vytvořil psychologicky prokreslenou postavu zlé královny Runy. Zachován zůstává motiv kouzla. Časté odkazy na mytologii podtrhují atmosféru díla (přikování hlavního hrdiny na skalní štít), avšak estetická stránka díla je zdůrazněna jeho jazykem. Navíc právě díky tomuto dílu proniká Julius Zeyer nejvýrazněji na zahraniční scény.

Na začátku příběhu se králevic Radúz ztratí v lesích, kde zabije kouzelného jelena, který patřil krásné Mahuleně. Za svůj čin je souzen a zlá královna Runa ho nechá přikovat ke skále. Mahulena, která našla v Radúzovi zalíbení, se ho pokusí zachránit. Nicméně její matka se jí v tom snaží zabránit, neuspěje, tak alespoň Mahulenu, kterou považuje za zrádkyni, prokleje. Radúz si odvádí Mahulenu domů, kde zjistí, že jeho otec zemřel. Odchází od Mahuleny a ihned na ni zapomíná. Mezitím se Mahulena promění v topol. Radúz nachází v topolu nevysvětlitelné zalíbení a sedává u něj celé hodiny, což se nelíbí jeho matce královně, a ta se rozhodne strom pokácet. Když se však sekera dotkne dřeva, strom se promění zpět v Mahulenu a Radúz si na vše vzpomene. Zlo je tak poraženo a pohádkový příběh má šťastný konec.

Motiv stesku a zoufalství je zde výrazný tehdy, když se z Mahuleny stane strom, který každý den vidá Radúze, ale nedokáže k němu promluvit.

*Radúz a Mahulena* je dílo, kde se setkáváme se širokou škálou záporných či negativních vlastností (pocitů), které prožívají především ženské hrdinky. Hned na začátku díla se můžeme setkat s utrpením Mahuleny, a to když jí Radúz zastřelí kouzelného jelena.

„Mahulena (Pro sebe): Ubohá nemá tvář. Jsou lidé krutí!“

(Zeyer 1999: 108).

Motivy strachu se zde objevují velmi často (strach o Radúze, který je přikován ke skále, strach z vlastní matky, pocity nedůvěry a podezírání). Všechno nakonec vyvrcholí tím, že Runa proklíná svou dceru Mahulenu, avšak Radúz je k prokletí skeptický, a tak si odvádí Mahulenu do svého rodného domova, kde se kletba naplní. Sám Radúz zapomíná, kdo vlastně je jeho milá a Mahulena se proměňuje v krásný štíhlý topol, jehož větve a listí ševelí jméno: Radúz.

Mahulena je nucena pozorovat svého milovaného Radúze, který sedává pod jejími větvemi celou věčnost a snaží se rozpomenout na něco, co bylo velmi důležité, na něco, na co zapomněl a nemůže si vzpomenout. Zde se objevují motivy stesku a touhy po Radúzovi. Celé toto dílo vyznívá dramaticky od samého začátku až do konce a jeho děl vrcholí odvrácením tragického osudu Mahuleny.

Jedná se tedy o dramatickou báseň o lásce, v níž se klasické pohádkové motivy snoubí s mytologickými obrazy. *Radúz a Mahulena* ze zneprátelených království překonají pro svou lásku nejen nástrahy osudu, ale i kouzla královny Runy podnícené její nenávisť.

Také u Zeyera lze nalézt některé prvky melancholie, jak v případě pojetí hlavní postavy Mahuleny, tak i v celkové náladě díla. Projevy melancholie nejsou u Zeyerovy hrdinky tak výrazné jako u princezny Pampelišky, nejvýrazněji se objevují ve scéně, kdy je Mahulena proměněna ve strom a marně teskni po Radúzovi. Kromě ztvárnění hlavní postavy vyvolávají pocit melancholie i mnohomluvné lyrické pasáže, které mají funkci zpomalení děje.

„Mahulena: Sním, nebo bdím? Co se to se mnou děje?

Proč mrazilo mě náhle, když podivně tak usmívala  
se? Proč nemohla jsem vyznat se jí ze všeho, i když  
tak dobrá byla? Cos neznámého drželo mi srdce,  
stahovalo hrdlo!... Toť podivné, toť věru podivné ... Však  
jedno jisté jest – že spasím jej. Ó radost nevýslovná!“

(Zeyer 1999: 137).

Sám Zeyer popsal svou koncepci uměleckého zření a ztvárnění takto: „Žil jsem a žiju jako ve snu a nepřeji si, abych se z toho sna vzbudil, neboť bylo by to asi jako konec vnitřního života. Považuji každé umělecké tvoření jako co vizi a co podání té vize svému okolí“ (Moldanová 1875: 247).

Kvapilovo a Zeyerovo tematizování melancholie zapadá do celkové nálady konce století, k jehož kulturní atmosféře neodmyslitelně patří stavy citové rozmrzelosti, trudnomyslnosti a duševní nečinnosti. Tyto melancholické stavy byly vědecky popisovány (viz S. Freud) a literárně zpracovány. Pohádkové drama je tak příkladem děl, která se mohla stát vhodným prostorem k manifestaci uvedených, dobově privilegovaných citových postojů.

Julius Zeyer ve svém dramatu zobrazuje zlo, které je díky lásce dvou hlavních postav překonáno, a dobro tak zvítězí. Klade tedy velký důraz na mýtus<sup>6</sup>.

Jeho dílo *Radúz a Mahulena* ohromuje pohádkovými prostředky. Objevuje se zde jelen, který patřil Mahuleně a kterého ona nade vše milovala. Jelenova pohádkovost spočívá v jeho snaze dovést Radúze k Mahuleně, a umožnit tak vznik jejich milostného vztahu. Dále se zde objevují kouzla a čáry, které praktikuje Runa, aby zhatila štěstí své dcery.

Runa není zlou čarodějnici, je spíše závistivou ženou, která nepřeje nikomu nic dobrého. Zhrzená matka trpící křivdou z minulosti. Následuje pak i pohádková proměna Mahuleny z topolu, do kterého ji začarovala Runa. Láska překoná všechno neštěstí, a tak se mohla i Mahulena proměnit zpět a žít šťastně s Radúzem. Autor v tomto dramatu zobrazuje ženy jako dva protipóly. Na jedné straně, na straně záporné, je Runa a její dvě dcery a na straně druhé, na straně dobra, je Mahulena.

„Runa: Ať srdce tvoje všechna muka pozná a všechnu

úzkost duše tvoje, Mahuleno! Ty žiješ v něm, on v tobě?

Nuž, lásku vaši tedy proklínám! Ať zapomene Radúz tebe,

ať ani nezná tě, buď cizí mu, jak cizí jsi teď mně!“

(...)

(Zeyer 1999: 145).

Tato ukázka nám představuje Runu v celé její zlobě. V této chvíli ještě Runa netuší, že osoba, která zastřelila jelena a která se ocitá v jejich království, je Radúz, syn sousedního krále. Přesto ho obviňuje, že přišel do království s nečestnými úmysly.

Symbolismus a symboličnost se kloubí i s tímto dílem. Jelen je symbolem lásky a milostného propojení. Snaží se totiž o to, aby se naši hlavní hrdinové potkali. Runa je symbolem zla a nenávisti. Mahulena může být naopak považována za symbol čistoty a nevinnosti.

---

<sup>6</sup> Mýtus má, podobně jako v antické tragédii, pomoci čtenáři-diváku pochopit rozpory a problémy jeho světa.

Dále zde nalezneme splynutí s přírodou. V tomto literárním díle dochází k prokletí Mahuleny, která se následně proměňuje ve strom. U tohoto stromu, topolu, pak Radúz truchlí. Nakonec tento topol dá Radúzova matka porazit a kletbu tím navždy zlomí. Jedná se o spojení hlavní hrdinky Mahuleny se stromem, na rozdíl od princezny Pampelišky, kde šlo o splynutí s květinou. Příroda a její motivy se stávají typickým znakem (způsobem zobrazení ženy) v pohádkových dramatech.

Mahulenu, jako hrdinku pohádkového dramatu s kouzelnými prvky, bych přirovnala k obrazu *Chudý kraj* od Maxmiliána Švabinského. K tomu mě vede především příroda užitá jako hlavní motiv jak v pohádkovém dramatu, tak v obraze. Mahulena je od začátku propojena s přírodou. Toto spojení představuje Mahulenin kouzelný jelen, dále pak proměna Mahuleny v topol. Stejně tak splývá ženská postava s přírodou v díle Švabinského. Žena zde sedí na kopci, obklopena přírodou a navíc v ruce drží květiny. Je tedy zcela zjevné, že příroda se stává spojujícím prvkem mezi těmito dvěma díly.

### **3.3.3 Julius Zeyer – *Pod jabloní* (1902)**

Julius Zeyer čerpal ze světových legend, hledal ušlechtilost, krásu a opravdové příběhy lidského ducha a citu. Jeho hledání romantických ideálů v dějinách lidstva vyústilo v tragickou deziluzi a v očistné překonání utrpení, bolesti a deprese v náboženské mystice. V jeho podání se mýtus věčné přírody stává zdrojem nového života.

Právě takovým dílem je pohádkové drama *Pod jabloní*. Příběh vypráví o třech bratrech, kteří každý den sedávají pod stejnou jabloní a pasou ovce. Všichni jsou chudobní a nemají nic víc kromě dobytka. Jednoho dne pomohou poutníkovi a ten jim za odměnu splní každému jedno. Oba starší bratři jsou sobečtí a přejí si majetek a peníze. Nejmladší bratr Živan si však přeje ženu, se kterou by mohl být šťastný, a tak se setkáváme s Danicou.

Danica představuje výjimku v zobrazování ženských postav v pohádkových dramatech. Celkové vyznění příběhu navozuje dojem, že hlavní postavou je Danicin manžel Živan. Přesto je zde však Danica důležitou figurou.

Je vyobrazena jako poctivá, laskavá a láskyplná žena milující svého manžela. Motivy stesku ani melancholie nejsou v celém díle patrné. Naopak zde můžeme nalézt



pohádkovost. Danica je popsána jako typická pohádková postava. Její kladné vlastnosti, dobrota a oddanost manželovi jsou toho důkazem.

I přes to, že hlavní ženská postava nesplývá s přírodou, je zde právě ona jabloň důležitým přírodním motivem, ale zároveň i symbolem. Jabloň je zde symbolem spravedlnosti. V jejím stínu jsou chudí odměněni a nepoctiví potrestáni. To můžeme vidět tehdy, když se poutník Raguil vrací, aby zjistil, jak bratři s dary naložili.

Starší bratři si nevedli moc dobře, nikomu nepomáhali a starali se jen sami o sebe, a tak přišli o vše kvůli své sobeckosti a zůstalo jim pouze stádo ovcí, které měli před tím, než potkali Raguila. Jejich trestem je chudoba. Naopak Živan se svou ženou Danicou žije šťastný a spokojený život i přes to, že jejich finanční situace je velmi tíživá. Raguil v přestrojení poznává, že by se pro cizího rozdali. A tak je odměněn. Pohádka má tedy šťastný konec. Zlo je potrestáno a dobro odměněno.

K pohádkovému dramatu *Pod jabloní* bych přirovnala další dílo od M. Švabinského a to *Splynutí duší*. Můžeme vidět, že hlavní postavou není pouze žena sama, ale i muž zde má významnou úlohu. Žena má roli oddané, milující manželky ochotné obětovat vše pro své blízké.

### **3.3.4 Alois Jirásek – *Lucerna* (1905)**

*Lucerna* je divadelní hra, která se stala jedním z nejoblíbenějších a nejhranějších českých dramát vůbec. Konkrétně se jedná o báchorku, pohádkovou hru se zpěvy, která spojuje fantaskní motivy s nejdůležitějšími otázkami soudobé společnosti. Zajímavostí může být fakt, že Kvapil režíroval první inscenaci hry v Národním divadle. Časově hra zapadá do období, kdy se sedláci zasazovali o zrušení nevolnictví. Jirásek zde opěvuje krásu české přírody, lidovou slovesnost, moudrost a cit. Díky způsobům, kterými autor tvořil, dílo zasazuje zpět do realismu ovšem s prvky fantastiky.

Pohádkový příběh vypráví o mlynáři, který se stará o schovanku Haničku. Na tu si však dělá zálsuk zlý správce panství. Chce si ji totiž odvézt na zámek jako služebnou. Dále zde vystupují pohádkové bytosti jako vodník Ivan a vodník Michal, jenž se do Haničky zamiloval. Na své panství přijíždí kněžna. Kněžna se nudí a touží po rozptýlení, proto se vydá cestou k lesnímu zámečku kolem Liborova mlýna. Mlynář Libor je svobodný člověk, který nemusí robotovat na panském, má však vůči vrchnosti jednou zvláštní prastarou povinnost. Požádá-li vrchnost o doprovod, je povinen ji

doprovázet přes les a svítit jí na cestu starou lucernou. Paní kněžna mlynáři poručí, aby svoji povinnost splnil, a on jí vyhoví. Když dojdou ke staré lípě, kterou mají všichni v oblibě a v úctě zjistí, že se ji správce snaží pokácet. Nicméně do lípy se schovala Hanička... Vše nakonec dobře dopadne, kněžna zachrání lípu i Haničku a rozbitím lucerny zruší mlynářovu povinnost vůči vrchnosti.

Zoufalství se zde objevuje tehdy, když se Hanička ztratí a ukryje se do staré lípy, kterou chce zlý pan správce porazit.

„Lípa se otevře.

Hanička (do ní vstoupí)

Zajíček: Bojím se o tebe.

Hanička: Chraň mne!

Vtom se zešeří, hudba ztichne. Lesní panny zmizí. Když měsíc jasně zase vysvítí, stojí pod lipou Zajíček sám, užaslý. Pojednou se obrátí k lípě.

Zajíček: Haničko! Haničko!“

(Jirásek 2012: 94)

Hanička zde představuje hlavní ženskou hrdinku nacházející se v nezáviděníhodné situaci. Hanička má typické pohádkové vlastnosti: hodná, milá, poctivá. Jedná se o prosté děvče, které by nikdy neudělalo nic špatného. Pomocí pohádkovosti jsou v těchto dramatech zobrazeny zcela nové hodnoty, které nabývají na významu. Autoři nám díky nim sdělují, co je pro ně samotné důležité.

Například Alois Jirásek toto drama stvořil pod vlivem bouřlivého roku 1905 a blížícího se výročí zrušení roboty. „Tímto vyjádřil Jirásek úctu k hrdým zastáncům lidu, kteří se nebáli postavit se proti panské zvrůli a ubránit proti sekerám pamětnou lípu, symbol lidové lásky k právu, svobodě i k přírodě“ (Polák 1990: 211).

Navíc pohádkovost dosvědčuje přítomnost známých pohádkových bytostí vodníků. Pohádková je i lípa, ke které místní obyvatelé vzhlížejí jako k posvátnému stromu a odmítají ji nechat pokácet. Nenacházím zde však žádné výrazné melancholické prvky, které by korespondovaly se zobrazením ženské postavy. V *Lucerně* hraje stěžejní

roli lípa, která Haničku ochrání. Lípa však nesplývá pouze s ženskou postavou, ale stává se kolektivním symbolem – je pojátkem společenství, které se jí snaží za každou cenu zachránit. Lípa je zde symbolem svobody nebo také lidské houževnatosti a nezdolné síly. Navíc se stává pro Čechy národním stromem. Představuje naději a víru v budoucnost pro všechny lid, který v ni věří. Naopak lucerna, kterou musí mlynář vzít a posvětit s ní vrchnosti je symbolem ponížení. Vždy ukazuje mlynářovi jeho místo. A právě tím, že ji kněžna rozbije, chce Jirásek poukázat na oprávněnost zrušení roboty. Latentně též poukazuje na touhu Čechů po osvobození z nadvlády Rakouska-Uherska, proto se jedná o národní hru.

Hanička je popsána stejným způsobem, jakým je vyobrazena žena na obraze *Jaro* od J. Preislera. Obě ženské hrdinky představují ideál krásy a čistoty a jsou opět zobrazeny v souznění s přírodou. A to ať už mluvíme o lípě, která ukrývá Haničku nebo o poli či mezi, na kterém sedí Preislerova ženská postava.

### **3.3.5 Provokativní modifikace obrazu ženy v Karáskově „Snu o říši krásy“ (1907)**

Stranou našeho zájmu jsme v předchozích kapitolách ponechali Karáskovo dílo *Sen o říši krásy*, byť představuje také významného zástupce pohádkového dramatu. V Karáskově hře inspirované čínskou lidovou pohádkou je vše trochu jinak. Nevystupuje zde ani jedna ženská postava. Přesto ho sem zařadím, protože vlastnosti typické pro ženy se zde objevují u mužů. Sám Karásek o tomto díle říká: „Toužil jsem vložit do této hry vedle pohádky též symbol. Ať zatím má z ní radost duše mladého přítele, jenž touží hrát fiktivního prince, zatímco jest princem skutečným, krásná bytost, která jako ty loutky nesvléká nikdy své vznešenosti a která bude míti jistě radost, že tu najde v zastřeném symbolu city, jež způsobují příbuznost mezi námi a odlišnost naši od všech ostatních“ (Karásek 1999: 283).

Příběh je o tom, jak je starý císař Vu-Ting vyměněn za mladého a krásného Vu-Lienčinga. Po této výměně má být předchozí panovník popraven. Ten však uteče ze svého vězení a setkává se s novým císařem, kterého si ihned oblíbí. Vu-Lienčing mu totiž nabízí společnou vládu. Mezitím však věrný sluha Kung-še otráví nového panovníka a říše se rozpadne.

Žena je tu znázorněna prostřednictvím mužů, kteří se vžívají do její role, prožívají její pocity, nálady a rozporuplnost. *Sen o říši krásy* je symbolické dílo. Vidíme

zde symbolický zánik celé říše při úmrtí bývalého i současného císaře. Krása je zde symbolem důležitosti pro volbu budoucího císaře. To nám ukazuje vlastně absurditu soudobého smýšlení (jen krásní mohou vládnout). Kung-Še je zde zase symbolem věčného přátelství, víry a oddanosti.

Pohádkově je vyobrazen nový císař, který je velmi laskavý a má pochopení pro předchozího vládce. Dává Vu-Tingovi volbu, buďto svobodu nebo smrt. Starý císař dlouho nereaguje, nechce přijmout pomoc, nakonec ji však přijímá. Nový císař mu nabízí, aby vládli spolu jako bratři. Zde můžeme vidět náznaky homosexuality typické pro toto Karáskovo dílo.

Vu-Ting přijímá tuto nabídku, ale mezitím je nový, laskavý císař otráven a umírá. Jeho smrt způsobil Kung-Še, který nesl jed původně svému pánu. Ten se chtěl tímto způsobem vyhnout potupné popravě odvolaného panovníka. Když našel sluha vězení prázdné, domníval se, že jeho pán je již po smrti. Domnělou smrt svého pána pomstil Kung-še otrávením Vu-Lienčinga.

Homosexuální podtext vidíme i v tom, že Vu-Ting nedokáže žít bez nového císaře. Nakonec dojde ke zborcení chrámu a trosky pohřbívají oba panovníky. A to je doslovný zánik říše krásy. A právě Vu-Ting přejímá ženské vlastnosti – citlivost, pudovost, možná i trošku sobeckost. Jedná nerozvázně, na základě toho, co považuje za správné. Snaží se zachránit si život. Melancholie ani stesk se zde neprojeví a dokonce zde není ani patrné propojení s přírodou. Jak je tedy zřejmé, Karásek nám přináší něco zcela nového a neobvyklého. Vlastnosti specifické pro ženy, Karásek volně přenáší na muže. Vzniká tak dobově specifická modifikace konvenčního obrazu, kterému lze přisoudit značnou míru provokativnosti. Tento „genderový“ převrat (týkající se emocí a prožitků) lze začlenit do souvislostí s dekadencí, jejímž byl Karásek stoupencem.

Stejně tak, jak originální je Karásek se svým *Snem o říši krásy*, je jedinečný i Alfons Mucha se všemi svými obrazy. Proto bych přirovnala Karáskovo zobrazení ženských rysů a vlastností k malbě A. Muchy. Oba umělci se rozhodli vydat se svou vlastní cestou, přinést něco nového a neobvyklého.

#### 4. ZÁVĚR

Tématem této bakalářské práce bylo zobrazení ženy ve výtvarném a literárním umění na přelomu 19. a 20. století. Z tohoto důvodu bylo důležité nalézt paralely mezi výtvarným a literárním uměním v tomto období, konkrétně v zobrazení ženské figury v secesní malbě a literárním žánru pohádkového dramatu. Důležitým faktorem pro porovnávání těchto prací je skutečnost, že daná díla, ať už malby či dramata, vznikla v době jednoho desetiletí. A právě díky tomu je mohu porovnávat, protože v tehdejší době se společnost rozvíjela mnohem pomaleji, takže autoři používali stejných postupů a technik po delší dobu. Toto porovnání by v dnešní době bylo jen těžko možné s ohledem na rychlost společenského vývoje, která se projevuje mimo jiné i zkoumaných uměleckých oborech.

Toto téma mě velice zaujalo a vybrala jsem si ho především proto, že jako malou mě bavilo čtení pohádek. Vzpomněla jsem si při tom na bohatě ilustrované knížky, které jsem v dětství četla a uvědomila jsem si, že mezi literárním dílem a jeho ilustrací musí být nutná spojitost. Přišlo mi tedy příhodné zvolit si pohádkové drama jako jedno z hlavních témat své práce a současně nalézt spojitost literárního a výtvarného díla.

Mým záměrem bylo rozebrat nejznámější secesní malíře a jejich díla zobrazující ženskou postavu. Zvolila jsem malíře A. Muchu, V. Hynaise, J. Preislera a M. Švabinského. Především proto, že jimi zobrazované ženy byly ovlivněny secesí a jejich díla krásně korespondovala s pohádkovými dramaty, na které jsem se zaměřila v následující části práce. Vybrala jsem nejznámější autory pohádkových dramat A. Jiráska, J. Zeyera, J. Kvapila a J. K. ze Lvovic.

Hlavním cílem této práce bylo porovnat tato dvě zobrazení, výtvarné a literární, a dojít k závěru, zda se žena v období secese ztvárňuje stejným či podobným způsobem ve výtvarném a literárním umění. Toto porovnání jsme vytvořili na základě zjištěných informací z literárněvědných publikací a studií zabývajících se touto problematikou.

Zásadní pro nás bylo zjištění, že tato dvě zobrazení se vzájemně prolínají a díky tomu na ně můžeme uplatnit teorii intermediality. Přesto, že se výtvarné umění a literatura jako tzv. tradiční média liší použitím svých mediálně specifických prostředků, je jejich transmedialita u vybraného zkoumaného materiálu zřetelná.

Důležitým termínem se pro nás stal pojem secese. Zjistili jsme, že se můžeme setkat nejen se secesí výtvarnou, která je velmi známá především díky A. Muchovi, ale s jejími prvky se můžeme setkat i v literárním umění.

V případě secesního umění můžeme vysledovat určité společné rysy spočívající v celkové atmosféře obrazu i v pojetí figury (ženy). Tato figura projevuje jisté duševní naladění (melancholii, stesk, zoufalství ad.). Časté je také spojení uvedeného psychického stavu s přírodou (skrytá symbolika, popisy přírody, přirovnání ke stromům či květinám...). Jmenované prvky lze nalézt jak ve výtvarném zobrazení žen, tak v jejich ztvárnění v pohádkových dramatech. Důraz na lyrickou složku v pohádkovém dramatu podtrhuje jistou náladovost a citovou atmosféru. Pohádkové drama díky tomu umožňuje čtenáři či divákovi podrobněji nahlédnout do nitra ženy a jejího duševního stavu.

Klíčovou otázkou se pro nás pak stala možnost chápat pohádkové drama jako projev literární secese. Ta se projevuje primárně ve výtvarném umění, kde také vzniká, její výrazné prvky modifikované právě z výtvarného umění se však prolínají do soudobých literárních směrů.

Právě secese jako převládající umělecký směr sledovaného období vytváří základní rámec pro nalezení paralel v zobrazení ženy ve výtvarném umění a v pohádkovém dramatu.

Následnou analýzou a výzkumem jsem došla k závěru, že dané obory se prolínají a zobrazení ženy na plátně vlastně tak koresponduje s popisem ženy v pohádkových dramatech, přičemž hlavním pojítkem se zde stala secese a její motivy a prvky.

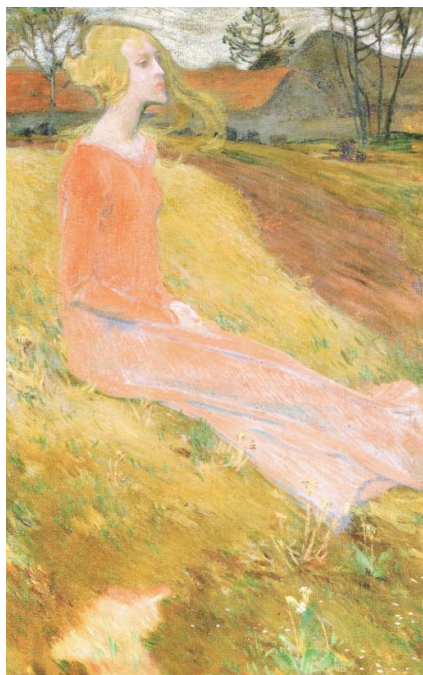
Práce by samozřejmě mohla být rozšířena o další malíře či autory nebo by se naopak mohla zaměřit jen na jednoho autora (mě osobně zaujal A. Jirásek a jeho skrytá symbolika a názory na politické dění nebo J. Zeyer a jeho mytologický výklad) a na jeho způsob zobrazování žen v různých pohádkových dramatech.

## 5. OBRÁZKOVÁ PŘÍLOHA

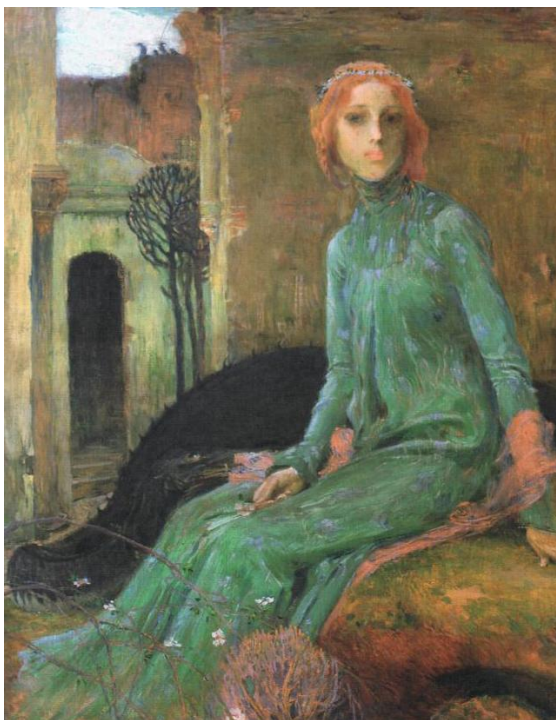
Obrázek 1. Alfons Mucha: *Návrh pro plakát Gismonda* (1894)



Obrázek 2. Jan Preisler: *Jaro* (1900)



Obrázek 3. Jan Preisler: *Pohádka* (1901-1902)

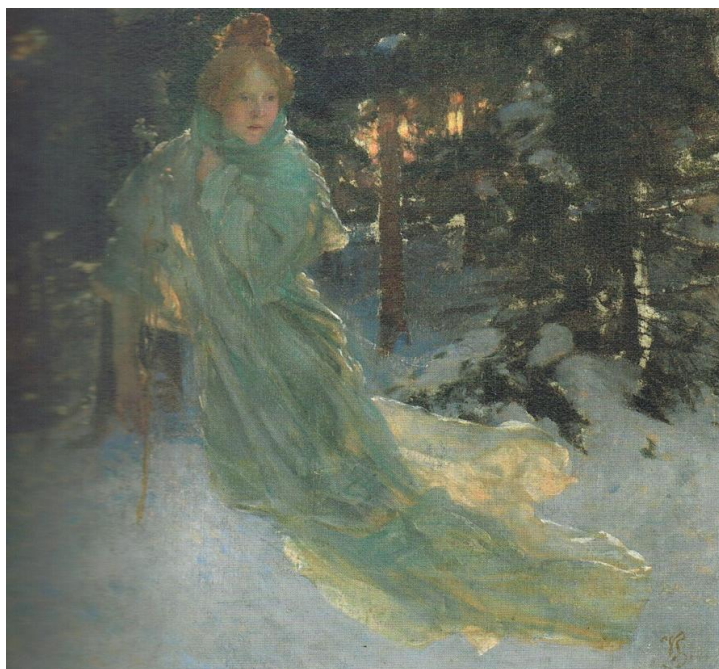


Obrázek 4. Jan Preisler: *Podzim* (1897)





Obrázek 5. Vojtěch Hynais: *Studie k obrazu Zima* (1901)



Obrázek 6. Maxmilián Švabinský: *Chudý kraj* (1900)



Obrázek 7. Maxmilián Švabinský: *Splynutí duší* (1896)



## 6. SEZNAM LITERATURY

### Primární literatura:

EXNER, Milan. *Teze k pojmu (česká) literární secese*. Praha: AVČR, 2001.

JIRÁSEK, Alois. *Lucerna*. Praha: Artur, 2012. ISBN 978-80-87128-81-7.

TUREČEK, Dalibor a Jiří KUDRNÁČ. *Pohádkové drama*. Praha: Lidové noviny, 1999. ISBN 8071063304.

### Sekundární literatura:

BARTLOVÁ, Milena. *Ženy v českých a slovenských dějinách umění*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1607-2 73

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. *Dějiny v obrazech*. Praha: Národní galerie, 1996. ISBN 80-7035-120-9 : 200.00.

BRABEC, Jiří a Miloš POHORSKÝ. *Dějiny české literatury. III, Literatura druhé poloviny devatenáctého století*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961, 631 s.

ČERNÝ, František a Eva KOLÁROVÁ. *Sto let Národního divadla*. Praha: Albatros, 1983.

FAHR-BECKEROVÁ, Gabriela. *Secese*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-896-5.

FILIPEC, Josef, František DANEŠ, Jaroslav MACHAČ a Vladimír MEJSTŘÍK. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-1080-3.

FÖLDÉNYI, László F. *Melancholie: její formy a proměny od starověku po současnost*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2013, 314 s. ISBN 978-80-87580-49-3.

FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 2, H-L.Svazek II. K-L*. Praha: Academia, 1993. ISBN 80-200-0469-6.

HAMAN, Aleš. *Trvání v proměně: česká literatura devatenáctého století. 2., rev. vyd.* Praha: ARSCI, 2010, 326 s. ISBN 9788074200113.

HOROVÁ, Anděla. *Nová encyklopedie výtvarného umění*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1209-5.

JEDLIČKOVÁ, Alice a Stanislava FEDROVÁ. *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis, 2011. ISBN 9788085778809.

K.B.Mádl Z výstavy „Mánesa“, Zlatá Praha 18, 1900-1901, č.2,16.11.1900,s.24

KLOSOVÁ, Ljuba, ed. a Černý, František, ed. *Dějiny českého divadla*. [Díl] 3, Činohra 1848-1918. Vyd. 1. Praha: Academia, 1977

KRAUSOVÁ, Markéta a Dalibor TUREČEK. *Pohádkové drama*. České Budějovice, 2000. 91 s.

KREJČÍ, Karel. *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha: Československý spisovatel, 1975.

KUDRNÁČ, Jiří. *Vteřiny duše: Drobná próza české secese*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0420-5.

KVAPIL, Jaroslav. *O čem vím: sto kapitol o lidech a dějích mého života*. Praha: Dr. Václav Tomsa, 1947, 344 s.

LEHÁR, Jan, Alexander STICH, Jaroslava JANÁČKOVÁ a Jiří HOLÝ. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Lidové noviny, 2013. ISBN 978-80-7106-963-8.

MACURA, Vladimír a Alice JEDLIČKOVÁ. *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, 2012. ISBN 9788072948482.

MOCNÁ, Dagmar. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 699 s. ISBN 80-718-5669-X

MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Secese*. Praha: Obelisk, 1971.

MUCHA, Jiří. *Kankán se svatozáří: život a dílo Alfonse Muchy*. V Praze: Obelisk - nakladatelství umění a architektury, 1969.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Mezi poesíí a výtvarnictvím. *Slovo a slovesnost*. 1941, roč. 7, č. 1, s. 1-16.

MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK. *Slovník novější literární teorie*. Praha: Academia, 2012. ISBN 9788020020482.

MUNZAR, Jiří. *Angažovanost v tvorbě Grahama Greena*. Vyd. 1. Brno: Univerzita J.E. Purkyně v Brně, 1983, 126 p. Spisy University J.E. Purkyně v Brně, Filosofická fakulta, č. 243.

MŽYKOVÁ, Marie. *Křídla slávy*. Praha: Galerie Rudolfinum, 2001. ISBN 091363675

MŽYKOVÁ, Marie. *Vojtěch Hynais*. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0007-2.

OBST, Milan. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha: Československá akademie věd, 1962

ORLÍKOVÁ, Jana. *Max Švabinský - Ráj a mýtus*. Praha: Gallery, 2001. ISBN 80-86010-49-X

PAPOUŠEK, Vladimír. *Dějiny nové moderny*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1792-5

PELÁN, Jiří. *Básníci soumraku: Italská poezie pozdní secese*. Praha: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-387-9.

POCHE, Emanuel. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha: Československá akademie věd, 1975

POLÁK, Josef. *Česká literatura 19. století*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990, 308 s. ISBN 80-04-23906-4.

SAGNEROVÁ, Karin. *Jak je poznáme? Umění secese*. Praha: Knižní klub, 2007. ISBN 978-80-242-1773-4.

ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového malířství*. 1. vyd. Praha: Academia, 1975

ŠALDA, František Xaver. *Umělecká výstava v Obecním domě u Prašné brány*. Praha: Novina, 1912

ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Přehled dějin české literatury 19. století II*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981.

TRÁVNÍČEK, Jiří a Jiří HOLÝ. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 8072941704.

WITTLICH, Petr. *Česká secese*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982, 379 s.

WITTLICH, Petr. *Jan Preisler: 1872-1918*. 1. vyd. Praha: Obecní dům, 2003, 355 s. ISBN 80-863-3919-X.

WITTLICH, Petr. *Malíři české secese*. Vydání první. ISBN 80-246-2020-0

ZEYER, Julius. *Dramatická díla*. IV. 2. nezm. vyd. V Praze: Unie, 1918.

### **Online zdroje:**

Alois Jirásek [online]. 2011 [cit. 2014-12-16]. Dostupné z:

<http://www.aloisjirasek.cz/uvodni-stranka>

Historie světových výstav. *Česká televize* [online]. 2008 [cit. 2015-03-19]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/22619-historie-svetovych-vystav/>

Malíř ze světa pohádek. *Český rozhlas* [online]. 2011 [cit. 2015-03-19]. Dostupné z:

[http://www.rozhlas.cz/leonardo/historie/\\_zprava/malir-ze-sveta-pohadek--881497](http://www.rozhlas.cz/leonardo/historie/_zprava/malir-ze-sveta-pohadek--881497)

Vojtěch Hynais: Zima. *Česká televize* [online]. 2012 [cit. 2015-03-19]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/174443-vojtech-hynais-zima/>