

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra českého jazyka a literatury

Magisterská diplomová práce

Bc. Jiří Slíva

Hledání Svatého grálu v české literatuře počátku 20. století

Olomouc 2019

vedoucí práce: Mgr. Daniel Jakubíček, Ph.D.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a použil jen prameny uvedené v seznamu použitých zdrojů.

V Olomouci 17. června 2019

.....

Bc. Jiří Slíva

Poděkování:

Chtěl bych tímto poděkovat vedoucímu mé diplomové práce Mgr. Danielu Jakubíčkoví, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a připomínky při realizaci práce a celé své rodině za velkou podporu a trpělivost.

V Olomouci 17. Června 2019

.....

Obsah

ÚVOD	4
1. TEORETICKÁ ČÁST	6
1.1. Iniciační žánr	6
1.2. Vývoj iniciačního žánru	12
1.3. Mystika a okultismus fin de siècle a jejich vliv na iniciační žánr	18
2. PRAKTICKÁ ČÁST	25
2.1. JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC: Román Manfreda Macmillena	26
2.1.1. Prostor	27
2.1.2. Adept	30
2.1.3. Iniciace	33
2.1.4. Iniciační předmět	35
2.1.5. Mistr, zasvětitel	36
2.1.6. Bytost středu	38
2.1.7. Panna a hermafrodit	41
2.1.8. Smrt	41
2.2. LADISLAV KLÍMA: Slavná Nemesis	43
2.2.1. Prostor	43
2.2.2. Adept	46
2.2.3. Paralela, prokletí	48
2.2.4. Iniciace	50
2.2.5. Pád a bloudění	52
2.2.6. Mistr, zasvětitel	54
2.2.7. Bytost středu	55
2.2.8. Panna a hermafrodit	56
2.2.9. Smrt a propast	57
2.3. JAKUB DEML: Hrad smrti (Tanec smrti)	60
2.3.1. Prostor	61
2.3.2. Adept	63
2.3.3. Iniciace	65
2.3.4. Bloudění	68
2.3.5. Mistr, zasvětitel	69
2.3.6. Bytost středu – smrt – panna	71
3. ZÁVĚR	74
POUŽITÉ ZDROJE	76

ÚVOD

Od pradávna mystici v hlubinách své mysli spatřovali Boha, jehož vnější vyjádření se měnilo vždy s ohledem na kulturu a osobnost hledajícího. Tak se po celém světě objevovaly různé obrazy božstev a symbolů, které nazýváme archetypy.

Nejvyšší archetypální zkušenost v sobě nosíme všichni, často však dochází k jejímu zapomínání a překrytí realitou tvořenou vnějšími smysly. Už narozením se lidské vědomí dostává z ryze vnitřního světa do profánního a vytváří se osobnost, která žije většinou jen pro tento svět. Pouze „vyvolení“ jedinci mají možnost si své předchozí vzpomínky částečně vybavit a popřípadě zprostředkovat ostatním lidem. Tito jsou pak bráni buď za světce, šamany, nebo v případě, kdy v okolní společnosti převažuje zájem o materiální, za podivíny, šarlatány a blázny.

Přelom 19. a 20. století je charakterizován technickým a vědeckým pokrokem a lidstvo se upíná k vědě jako k nástroji, který vyřeší každý problém. Ve zkoumání reality se uplatňuje pozitivistický přístup, který vylučuje jakékoliv mimosmyslové poznání. V té době se proti tomuto náhledu ustavuje opozice, která čerpá z okultních experimentů a starých mýtů. Na těchto základech vznikají mýty nové, vyjadřované často uměleckými prostředky.

Oproti středověké literatuře grálu se změnily podmínky vzniku. Společnost se sekularizovala, křesťanství se nacházelo v krizi, do mystiky se dostávaly stále více východní nauky. Umělecký výraz prošel změnami, změnil se i symboly a motivy. Umělec, který chtěl vyjádřit své mystické zkušenosti, stále více improvizoval a přinášel do příběhu svoje osobité vize a obrazy. Nicméně stále jde o příběhy hledání pravdy a odhalování skrytého, esoterního tajemství. A takovými příběhy se zabývá tato diplomová práce.

*

Práce vychází z literárněvědných děl Daniely Hodrové a z psychologických teorií C.G.Junga. Je také volným pokračováním mé bakalářské práce *Motivy duchovní cesty v románech Gustava Meyrinka*.

Teoretická část se zabývá vývojem motivů iniciačního žánru a archetypálních obrazů v souvislosti s vývojem evropského myšlení.

Praktická část je zaměřena na některá díla umělců – okultistů počátku 20. století, u kterých hledáme prvky duchovního poselství, které jsou zakódovány do často bizarních příběhů s bizarními motivy. Motiv, který jsou analyzovány, budou nahlíženy skrze tradiční motivickou síť iniciačního žánru, použitou už v mé bakalářské práci a vycházející

z vědeckých prací věnovaných iniciačnímu žánru, jsou to motivy: **prostor, adept, panna, zasvětitel, bytost středu, iniciace, bloudění a smrt.**

V praktické části se opírám především o vědecké práce Daniely Hodrové a C. G. Junga a o biografická díla věnovaná uvedeným autorům. Jungova hlubinná psychoanalýza se začíná vytvářet v období první poloviny 20.století a koresponduje s iniciačním žánrem.

K naplnění cíle praktické části dojde následujícími kroky:

1. Výběr vhodných autorů a děl k analýze – předběžně vycházíme ze seznamu uvedeného v *Románu zasvěcení* D. Hodrové.
2. Četba primární literatury a její předběžná analýza. Finální výběr primární literatury k rozboru. Pro orientaci je vhodné pročíst a popřípadě analyzovat i některá díla jiných autorů iniciačního žánru daného období. Předběžně bude použita analýza díla Gustava Meyrinka z mé bakalářské práce.
3. Studium sekundární literatury, především prací C.G. Junga.
4. Detailní rozbor motivů literárních děl a jejich specifikace na základě prací Daniely Hodrové a teorií hlubinné psychologie C.G. Junga.
5. Syntéza poznatků primární a sekundární literatury s využitím biografických prací o autorech.
6. Zhodnocení výsledků výzkumu.

Teoretická část práce se nejprve věnuje charakteristice jednotlivých motivů a dále jejich historickým vývojem.

Praktická část je strukturována nejprve do kapitol podle vybraných autorů, podkapitoly tvoří jednotlivé motivy, které jsou objektem výzkumu.

*

Finální výběr primární literatury:

Jiří Karásek ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena*

Ladislav Klíma: *Slavná Nemesis*

Jakub Deml: *Hrad smrti a Tanec smrti*

1. TEORETICKÁ ČÁST

1.1. Iniciační žánr

Literatuře v jejích počátcích náleželo místo prostředku k vyjádření duchovních aspirací člověka. Její prapředek – mýtus byl ryze mimosvětského charakteru a teprve vývojem k žánrům typu eposu došlo k jejímu zesvětšování. Epos je zpočátku spjatý s obřadem a mýtem (jeho hrdina často pobývá v zásvětí, nebo se symbolicky utkává s netvorem), tedy nese rysy duchovního žánru, později však dosahuje ryze epického a románového charakteru a jeho obsahem se stává dobrodružství a světská sláva. Román se rodí jako žánr, který osciluje mezi mimosvětskou a světskou variantou a v průběhu času dochází střídavě k jeho sekularizaci (tato tendence byla nepochybně silnější) a spiritualizaci. Zkřížením schématu románu se schématem mýtu a obřadu se vytváří typ románu, jehož ústředním tématem je duchovní vývoj člověka. Takový typ románu označujeme jako román iniciační.

Za mystickou iniciaci je považován proces vnitřní očisty, doprovázený symbolickou smrtí hrdiny a jeho vzkříšením, kdy dochází k vnitřní proměně. Zasvěcení je spojeno s odchodem mimo svět, kde hrdina nabývá vyššího poznání a získává nadhled nad světem i nad sebou. Tento proces bývá často bolestivý a nese s sebou hlubokou sebereflexi a rozvrat dosavadního života hrdiny, kdy skrze vědomí smrti poznává marnost a omyly své existence. Dotek smrti vytváří v jeho světě trhlinu, skrze kterou hrdina vstupuje do labyrintu vnitřního světa, kde dochází k jeho proměně pomocí sil skrytých za kulisou reality. Tímto způsobem překonává lidský úděl, stoupá po stupních esoterického poznání a přibližuje se božstvu.

„Syžet iniciačního románu se rozvíjí ve třech základních fázích: první tvoří hrdinovy zkoušky a bloudění světem, druhou katabáze (sestup), odpovídající symbolické smrti, třetí katarze (očista) a průnik do „jiných“ světů, zkoušky a obřad zasvěcení, odpovídající symbolickému znovuzrození. Zjednodušeně řečeno- po bloudění a sestupu (tyto fáze často splývají) nastává vzestup.“¹

Období bloudění a zkoušek bývá v příběhu nejpoutavější částí, protože obsahuje mnohá dobrodružství a zápletky. Vrchol zasvěcení je často zahalen mlhami, symboly či alegorizací a epičnost románu se kloubí se schématicností mystického traktátu.

Motivy iniciačního románu souvisí s kolektivními archetypy lidského nevědomí, které podle Junga souvisí s nejhlubšími a tedy nejsilnějšími motivy jednání člověka, jsou stále živé

¹ HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha, 1989. s. 182

a mění svoji podobu jak v pozdějším podání samotného autora, tak i interpretací čtenářem. Jejich intertextovost a jejich významy jsou zakotveny ve filiacích soudobých, či minulých literárních období, odvíjí se od žánru, ale i z vlastního života. Každé období, každý literární směr i každý autor akcentuje jiné obrazy a formy, kterými jsou dané motivy ztvárněny, nicméně jejich archetypální podstata zůstává neměnná.

„Archetyp jako takový existuje pouze potenciálně, a jakmile nabude hmotné podoby, už není tím, čím byl. Trvá po tisíciletí a vyžaduje přesto stále nový výklad. Archetypy jsou neotřesitelné prvky nevědomí, svůj tvar ovšem stále mění.“²

Vnitřní mystickou zkušenost prožívá každý člověk jedinečně, motivy a jednotlivé prvky nelze sjednotit, jediným možným pojítkem jsou archetypy, které vychází z nadindividuálního kolektivního nevědomí. Podle Junga síly vycházející z nevědomí se vždy vyjadřují v ochranných a léčivých obrazech a tato mystéria sahají přes křesťanství, antiku až po šerý dávnověk neolitu. Fylogenetickým a dějinným vývojem se tyto původní obrazy pod náporom probouzejícího se rozumu drolí a moderní člověk se dostává do situace bez magické ochrany před hrozivými aspekty hlubin duše. Vnitřní vědomí člověka stojí před nicotou, od níž se se strachem odvrací a plní toto vakuum povrchností smyslového života, nebo politickými a sociálními ideami, jež se všechny vyznačují duchovní prázdnotou. V komnatách srdce sídlí zlí krvaví duchové, prchlivý hněv a smyslná slabost. Ponořit se do hlubin svého nitra, najít perlu na jejím dně a přinést ji na tento svět je pro moderního člověka stále náročnějším úkolem, neboť nejen že vyžaduje celého člověka, ale připomíná mu současně i jeho bezmocnost a neschopnost.

Témata, která se v té či oné době vynořují, jsou v románech zasvěcení reflektována a tak dochází k neustálé aktualizaci archetypálních motivů do různých podob. Tyto motivy se objevují různě deformované, nezřídka degradované.

Románový typ tvoří jakýsi skelet, na který se navěšují prvky – motivy (krajina, postavy, artefakty). Tento rámec je víceméně stálý, ovšem podléhá dobovému i autorskému pojetí a dochází k synkretismu s jinými románovými typy (např. pikareskní, dobrodružný či vědecko-fantastický román). Pro intertextové motivy, které mají archetypální prazáklad se užívá termínu „topos“. Jedná se například o motivy určitého pojetí světa a místa (vnitřní svět, svět naruby, svět jako divadlo), dále se pojem užívá pro tradiční dvojice postav (chlapec a stařec), může se užívat i pro některé geometrické obrazce ve smyslu symbolického pojetí prostoru (labyrint, kruh, spirála), ve kterém se hrdina pohybuje.

² JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla II., Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. s. 262

Z motivů, které jsou pro román zasvěcení významné, je signifikantní charakter prostoru, ve kterém se děj odehrává. Jak už bylo uvedeno, v iniciačním žánru se prostor dělí na dva výrazně protikladné světy: vnější, profánní, ve kterém hrdina běžně pobývá a prostor vnitřní, esoterní, skrytý, ke kterému směřuje, snaží se do něj vstoupit, rozkódovat jeho nástrahy a přijít na kloub tajemství, které se skrývá v jeho středu. Tento druhý prostor bývá součástí hrdinova nitra, je provázán a propleten i s prostorem vnějším jako jeho další dimenze, zasahuje do něj a připravuje skrze něj hrdinovi různé zkoušky. Napětí, které je mezi oběma světy, pronikání do vnitřního světa a zkoušky, které jsou hrdinovi předkládány, tvoří syžetový rámec příběhu zasvěcení. Vnitřní prostor se také často projevuje skrze sny, vize či halucinace a aktivně dává najevo svoji existenci. Věci zde neexistují ve svém vnějším světském slova smyslu, ale pouze jako jakési fluidické předměty, které alegoricky reflektují esence vlastností bytosti, putující dovnitř. Z toho všeho je patrné, že vnitřní prostor nepostrádá vědomí a životnost. V iniciačním žánru je jeho vnější podoba často symbolizována toposy labyrintu, hradu, města, věže, tajemné komnaty, tedy místa, v jehož centru se skrývá tajemství, střežené tajemnou bytostí středu – božstvem.

Prostor někdy není jen pouhým motivem, ale zároveň popisuje, metaforicky vyjadřuje postup, na němž je dílo založeno a dostává se z roviny věcné do roviny metatextové, příběh má pak například podobu kruhu, spirály, či labyrintu, kterými se odvíjí děj. Takový postup je použit např. v románu *Jméno růže* Umberta Eca, nebo v *Hadí písni* Frédérica Tristana.

Hranice (práh), která oba světy rozděluje jsou dalším důležitým motivem, její překonání je jakýmsi bodem zlomu v příběhu, poslední překážkou před dosažením iniciace, kdy hrdina svou vůlí a vírou proniká do vnitřního světa. Tato hranice je většinou střežena strážcem prahu, mystickou postavou se specifickým charakterem, odrážející hrdinovy slabiny a nedostatky.

Iniciační čas je nekonečný, ve vnitřním prostoru panuje bezčasí, pokud se hrdina ocitne vevnitř, stává se nesmrtelným, sestupuje do budoucnosti či minulosti, k prapočátku svého nitra. Minulost se aktem rozpomínání vtěluje do přítomnosti a adept dosahuje poznání. Vnitřní čas je cyklický a napodobuje spirálovitě se zavíjející prostor.

„V románu zasvěcení není zřetelná hranice mezi postavou a prostorem a ani mezi prostorem a předmětem. Předmět představuje prostor v malém, miniaturní prostor. Iniciační předmět je esencí vnitřního prostoru, stejně jako záhadná bytost středu. Prostor se v předmětu koncentruje a zvnitřňuje. Předmět popírá zákony reálného prostoru – ožívá, stává se neviditelným, zázračně mizí, je proměnlivý, mění svou velikost...“³

³ HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Vyd. 2. Praha: Malvern, 2014. s. 245

Předmět se dostává do vnějšího světa a jeho získáním je hrdina iniciován k rozluštění jeho tajemství a tím i tajemství bytosti středu. Svými neobyčejnými vlastnostmi tento předmět vyniká mezi ostatními profánními věcmi.

Iniciační symbolismus se uchyluje k mnoha obrazným formám, nicméně z nepřeberného množství předmětů se téměř pravidelně objevují některé tradiční motivy, jako jsou kniha, kámen, pohár, zrcadlo, skříňka, obraz či socha, tedy věci, které už ze své podstaty nesou nějaký skrytý vnitřní význam nebo náboj.

Hrdina iniciačního románu je adeptem zasvěcení, tedy ten, který se vydal na cestu vedoucí k poznání a který přechází z jednoho světa do druhého.

Adept je postava, která se ocitá ve vnitřním prostoru poprvé. Překročí hranici, už nepatří do profánního světa, dotek tajemství v něm zanechává stopy jinakosti, stává se odrodilcem, vydědencem, marnotratným synem opustivším otcovský dům, ale není ani součástí světa nového, je tady cizincem a vetřelcem. Vnitřní svět se od počátku adeptovi brání a snaží se mu klást všemožné překážky, ale zároveň je mu nějakým způsobem příznivý a je tady ve své podstatě pro něho a adept se stává nástrojem vyšší moci. Zkouškami se adeptovo tělo umrtvuje, iniciací se jeho duch vysvobozuje z područí hmoty.

Adeptův původ bývá zastřen a zahalen do tajemství stejně jako vstup do vnitřního prostoru, často bývá postižen šílenstvím a ztrátou paměti a rozpomínání na minulost je pak symbolizováno jeho cestou za poznáním. Toto zapomnění je trestem za dávné viny, buď osobní, rodové, nebo přímo hříchy lidstva (Perceval zabíjí matku svým odchodem, mnich Ambrosio je vrahem matky a svůdcem sestry, stejně jako Meyrinkův Leonhard) a adept bloudí světem a hledá odpovědi, rozluští tyto záhady a poskládá ze střípků mozaiku svého původu, svého „Já“ a dosáhne prozření. Na své cestě prochází jako osamělý poutník (samota je předpokladem zasvěcení) a vytváří v sobě vnitřní prostor, který k němu nakonec promluví iniciační řečí.

Motiv bludného poutníka je signifikantní románu zasvěcení, symbolizuje vyvrženost, ale také hledání něčeho, co nikde v profánním světě nelze nalézt. Počátek a konec jeho cesty je zastřen tajemstvím a výsledek jeho pouti je nejistý. Tuto pout' křesťanský rytíř Svatého grálu podnikal pro větší slávu Boží, pro adepta románu černého zasvěcení (Melmoth) a pro romantického poutníka (Ahasver) se však stává prokletím.

Hrdina se stává adeptem prostřednictvím prožitku smrti. Jde o iniciační sestup do království mrtvých – katabázi. V buddhistické tradici existuje pojem záhrobní meditace, kdy se aspirující mnich odebere na místa pohřbívání mrtvých, kde medituje a snaží se umrtvovat tělo a přijmout realitu smrti. Iniciační rituály amerických, sibiřských i australských šamanů

obsahují tělesné utrpení a umrtvování a následnou mystickou smrt a sestup do podsvětí. Teprve po této očistě směji předstoupit před božstvo a prožít vzkříšení a zrození „nového člověka.“

Motiv smrti je přítomen i v každém příběhu iniciačního žánru, v některých románech se objevuje dokonce alegorická postava smrti (*Labyrint světa a ráj srdce*) nebo postava, která je personifikací adepty záhuby (např. záhubný dvojník). Jinde, například v dekadentních umění,^{bn}

je rozklad a odumírání leitmotivem celého uměleckého směru.

Smrt je místo či stav, kde hledající potřebuje pomoc Boha nebo jiných okultních sil. Za její hranicí začíná neznámo a adept se zde už nedokáže sám prosadit a za tuto hranici dohlédnout. K tomu je mu nápomocen zasvětitel, který ho pomocí iniciačního rituálu vede k bytosti středu. Zasvětitel je prostředníkem mezi vnitřním a vnějším prostorem. Je to bytost neobyčejných vlastností a podvojnosti způsobené existencí na pomezí dvou světů a propojením s bytostí středu. „*Zasvětitel je středem mezi dvěma krajnostmi, jež se skrze něj smiřují, adept splývá s Bohem, vnější prostor se zvnitřňuje zasvětitelovým výkladem a magickými znameními, na která upozorňuje, les – svět bez Boha – se jeho slovem mění v zámek, ve svět, v němž se nalézá Bůh.*“⁴

Zasvětitel adepta vychovává a vede v jeho úsilí o poznání, iniciační román má tedy i svou výchovnou funkci, většinou se skrze něj předává nějaké morální nebo duchovní či ezoterní učení. Prvky výchovného románu zasvěcení nacházíme například ve Wolframově *Parzivalovi* či v *Dobrodružném Simpliciu Simplicissimovi* H.J. Grimmelshausena.

V mystickém obřadu byl zasvětitel kněz, románový zasvětitel má různé podoby, je po bytosti středu nejproměnlivější, nese její moudrost a jeho úkolem je předat ji adeptovi. Jednou je jím anděl, podruhé Kristus, může jít o poustevníka nebo opata, může to být muž i žena nebo oba dohromady, příbuzný (otec nebo strýc), Všudybud, Mámení, tajemný předek, antikvář, mág, stařec, umírající, který se ocitá na rozhraní života a smrti, alchymista...etc. Zasvětitel je i strážce prahu, který stojí na rozhraní dvou světů a předává adeptovi nějaké ponaučení. Na své cestě potkává hrdina celou řadu zasvětitelů a je na něm, jakým způsobem využije jejich moudrost.

Už ve starých mýtech figuruje motiv panny jako symbol čistoty a zároveň jako artefakt, o který hrdina bojuje. Pokud zabije netvora a pannu osvobodí, získá její lásku a panenství. Podobnou úlohu má motiv panny i v románu zasvěcení. Získáním panny dosahuje adept

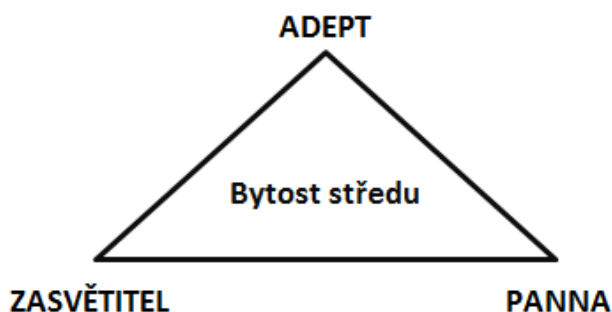
⁴ HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Vyd. 2. Praha: Malvern, 2014. s. 192

mystické síly k dosažení svého cíle, panna je ztělesněním zasvětitelova vědění, jež je jejím prostřednictvím předáváno adeptovi. Ve znaku hinduistické první božské čakry „adžná“ je vyobrazena hermafroditní bytost – napůl žena, napůl muž. Dochází zde ke znovusjednocení mužského a ženského principu a přechodu k prapočáteční jednotě, podobně spojení adepta s pannou vede k jednotě archetypálních protikladů a ukazuje cestu k bytosti středu.

V černém zasvěcení adept svede nevinnou dívku, posvátný akt se tak mění ve zneuctění a často i vraždu. Bludná panna svádí potulného rytíře, který za svoji náklonnost k ní platí šílenstvím nebo trestem, fatální panna svede adepta k černému učení a značí pro něj záhubu.

Ztrátou panny dochází ke zmaření zasvěcení a duchovnímu pádu (např. zrada Artuše Guineverou a Lancelotem se často objevuje i jako důvod úpadku království).

Výše uvedené románové postavy adept – panna – zasvětitel tvoří společně vrcholy trojúhelníku, který je obecným schématem postav románu zasvěcení. Uvnitř trojúhelníku se nachází bytost středu.



obr. ⁵

Toto schéma postav patří k archetypálním toposům, protože je přímou součástí mýtů, mystérií a obřadů, středověkého románu o Svatém grálu i romantických románů o zavržených poutnících a přetrvává i v iniciačním žánru 20. století. Trojúhelník postav symbolicky vymezuje v iniciačním románu esoterní vnitřní prostor, v jehož centru je skryto tajemství. Vztahy mezi vrcholy trojúhelníku a středem jsou tak těsné, že se k sobě blíží natolik, až spolu splývají v jeden bod. Sjednocení panny s adeptem vytvoří dvojedinou hermafroditní bytost, která je totožná s tajemnou bytostí středu, kterou zosobňuje zasvětitel.

Vnitřní bytost se nalézá ve stavu jakési věčné metamorfózy a přechodu z jednoho světa do jiného, je jakousi vyšší dimenzí. Bůh vstupuje do mnohých podob, je všudypřítomný, neviditelný, nesmrtelný, všemohoucí. Stejně tak románová bytost vnitřního prostoru je ztělesněním místa středu, jeho esencí, splývá s místem – zámekem, domem, labyrintem, městem. Může jí být tajemná postava krále Rybáře, Svatý grál, duch zavražděného

⁵ HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Vyd. 2. Praha: Malvern, 2014. obr. s. 174

zámeckého pána, Bůh barokních mystiků či tajuplný zavržený poutník, adeptův dvojník anebo hermafrodit.

V případě zmařeného zasvěcení trestá adepta mlčením, uzavřením iniciačního prostoru a zmizením artefaktu. Splynutí vrcholu trojúhelníku s jeho středem symbolizuje cíl mystiků všech dob - splynutí duše s Bohem.

1.2. Vývoj iniciačního žánru

Podle Junga sahá původ archetypů až k dávnému neolitu. Prvními dochovanými prameny jsou však až starověké mýty. Dobové myšlení a filosofie jsou v iniciačním žánru reflektovány a tak dochází k neustálé aktualizaci archetypálních motivů do různých podob. Tak například předobrazem Panny Marie s malým Ježíškem je, podle Vurma, dvojice Isis – Horos. Isis je také prototypem věčné panny, dalšího archetypu. Bohyně Hekaté je iniciátorkou magického umění. Hrdinou – adeptem sestupujícím do podsvětí byl mimo jiné například Orfeus a také Gilgameš bojující se smrtí. Předchůdcem alchymisty a zasvěcence tajných nauk byl zase Hermés, autor *Smaragdové desky*. Bytost středu má své předky v rozličném starověkém božstvu. Topos labyrintu, hory a věže, jako prostoru setkání s transcendentem, má také svůj původ ve starých příbězích. Magické obrazce, numerologie a astrologie pochází ze starověkých nauk. Starověký mýtus tak leží v základech iniciačního románu.

Nejstarším dochovaným iniciačním románem je Apuleiusův *Zlatý osel* (2.stol.n.l.), ve kterém se synkretizuje mýtus a iniciační obřad. Pouť hlavního hrdiny Lucia je metaforou sestupu do podsvětí, katabáze, symbolické smrti, po níž následuje znovuzrození a nesmrtelnost. Bytostí středu je bohyně Isis.

Starověký Řím je zcela ponořen do okultismu, alchymie a bizarních iniciačních rituálů, nástup křesťanství a monoteismu je velmi pozvolné. Křesťanský esoterismus se projevil především v gnosí, což je nejvyšší poznání, poznání prapříčiny, neznámého Boha. Později, v rigidní středověké i novověké křesťanské společnosti, ve snaze ochránit čistotu Kristova učení, je považován jakýkoliv náznak gnose za herezi, i když její prvky jsou například v *Apokalypse*. Právě gnose nejsilněji ovlivnila středověký a novověký esoterismus.

Ve středověku se vytváří nejčistší podoba iniciačního románu v příbězích o grálu, které se stávají jeho prototypem. Vznikají na pomezí křesťanských a pohanských, především keltských mýtů.

V době, kdy příběhy o grálu vznikaly, působila na lidské myšlení idea Svatého hrobu, která dávala strhující podnět ke křížovým výpravám, jejichž podstatou bylo vysvobození

Kristova hrobu z pohanských rukou. Kristův hrob je místem, kde došlo k tajuplnému přechodu ze smrti k životu a vzhledem k tomu, že zůstal opuštěn, potřeba člověka mít nějaký pozemský symbol, pozůstatek tělesné existence Boha, pomáhal utvářet zájem o legendy vznikající kolem nádoby, ve které byla Kristova krev. Symbolický výklad nádoby sahá do pradávných dob a můžeme ji proto přiřadit k archetypálním představám. Je to jeden z kulturních symbolů, který oplývá magickou silou. Zázračná nádoba se vyskytuje v různých souvislostech téměř ve všech mýtologiích napříč všemi civilizacemi: skýtá mládí a život, nebo je léčivá, tkví v ní síla nebo moudrost. Svatý grál, zářící pohár plný světla, je nesen pannou, která je symbolem čistoty. V jiných legendách se objevuje jako zářící drahokam. Spojujícím prvkem je tedy motiv světla. Grál je spojen s nejvyšším tajemstvím duše, pochází z krajín lidského nevědomí, z míst, jehož se nedotýká pozemská nečistota.

Román se sice ustavil jako žánr světský (kurtoazní), ale velmi záhy se spiritualizoval. Kristův život se stal příkladnou mystickou cestou, jejíž napodobování, ve spojení s keltskou mytologií a jejími symboly iniciačního vzestupu (iniciační rituály a zkoušky, magické předměty), dalo vzniknout literatuře s prvky zasvěcení do křesťanského mysteria.

Jedním z nejznámějších zpracování artušovské látky je *Artušova smrt* od Thomase Maloryho, který byl pro své dílo inspirován zejména Chrétienem de Troyes.

Obrazem světa a pozemskosti je les, místo hříchu, bloudění a zkoušek; dvůr krále Artuše je místem, odkud vyrazí výprava rytířů za Svatým grálem. Jejich kulatý stůl je symbolem pouta, které vázalo rytíře k sobě navzájem a všechny pak ke králi Artušovi. Tento kruh má taky vlastnosti magického kruhu, jímž se udržuje ochranná síla a jednota. Původně byl stůl určen pro dvanáct rytířů, podobně jako stůl Poslední večeře; stejný počet má i kruh astrologických znamení. Záhubný stolec u kulatého stolu je připraven pro vyvoleného, nového spasitele, jako první ze zkoušek.

Místem katabáze je záhubný zámek a lože, kde hrdina podstupuje symbolickou smrt. Tajemný hrad symbolizuje prostor nejvyššího zasvěcení. Na pomezí hradu a lesa teče řeka-hranice, jako práh přechodu mezi oběma světy, se záhubným mostem jako zkouškou. V legendách se objevuje velká spousta magických předmětů a podivuhodných živočichů, jež často vychází z motivů keltských mýtů.

Král Artuš je pouze rámcovou postavou a s grálem souvisí jen volně. Mystickými rytíři grálu jsou nejprve Perceval (u Wolframa z Eschenbachu), ten však nese vinu na smrti své matky a pro potřeby církve je příliš světský a v roli rytíře grálu v pozdějších dílech usupuje Galahadovi, který je obrazem Krista a jako nemanželský syn Lancelota je přímo jeho potomkem. Je vyvolený, neposkvrněný paník, který odolává všemu světskému pokušení.

Motiv pádu symbolizuje Lancelot. Postava Lancelota je příkladem toho, jak se už ve středověku formoval moderní román s jeho rozporuplným, často nehrdinským hrdinou: místo zápasu se do popředí dostává láska, nikoli idylická, ale tragická, která je v rozporu s kurtoazní etiketou, vědomí postavy se zmocňuje šílenství, objevuje se pocit viny a následného pokání, zbraní hrdiny už nejsou pouze odvaha, statečnost, síla, ale i předstírání a klam. Hříšník Lancelot v blízkosti grálu ztrácí vědomí. Po jeho provinění s královnou následuje úpadek království a ztráta artefaktu – Svatého grálu.

Postavu zasnětele zosobňuje Merlin, který vykládá zázračné události a ukazuje rytířům cestu ke grálu. Jeho původ je odvozen od historického velšského světce a kouzelníka Myrddina. Podle legendy byl jeho otcem sám Antikrist, Merlin však byl obrácen na pravou víru světla.

V jiných legendách představuje zasnětele král Rybář, jehož jméno je symbolem, který opět odkazuje k církvi a Kristu.

Kromě Merlina a krále Rybáře jsou postavy příběhů víceméně statické, v pohybu jsou pouze adepti – rytíři, kteří putují místy, kde se postavy vyskytují. Syžet se odvíjí od jejich putování a je obohacen zápletkami, zkouškami a nástrahami. V krajině lesa rytíř potkává pannu a pokud zapomene na svoji počestnost, sejde z pravé cesty. V těchto dívkách přežívá motiv pohádkových vil a jejich přítomnost věští blízkost tajemství.

Mystická architektura duše středověkého iniciačního příběhu vychází z geometrického uspořádání. V Dantově *Božské komedii* má vnitřní prostor podobu dvou základnami k sobě postavených kuželů. Plochu základen představuje očištec, spodní kužel peklo a horní kužel je rájem. V nejnižším bodě obou kuželů sídlí Lucifer, v bodě nejvyšším Bůh. Poutník sestupuje či stoupá po spirále, ve vývojových kruzích. Zasnětelem v pekle je básník Vergilius, v očišci Beatrice, v ráji svatý Bernard. Dante zde vykládá nauku templářské sekty Feda Senta, jejíž byl členem.

*

Období renesance značí oživení starých antických mýtů, dochází k sekularizaci společnosti a oslabení moci církve. Kolektivní nevědomí sešněrované scholastickým dogmatem se začíná probouzet a rozkládá archetypální obrazy, které mu byly vnucovány. Reformace, podle Junga, přinesla borcení ochranné zdi posvátných obrazů, jejichž význam už člověk nechápal.

V Rudolfské době se rozvíjí hvězdopraectví, magie a alchymie, čerpající z hermetismu, gnose a kabaly, jejichž protagonisté vstoupili do literatury jako reálné postavy,

často však v podobě novodobých mýtů. Tak se dodnes v románech setkáváme se jmény jako: John Dee, Edward Kelley, Paracelsus, Giordano Bruno aj. Zejména vyniká faustovská legenda, jejíž předlohou byl reálný potulný alchymista, astrolog a mág Johann Georg Faust, o němž kolovaly pověsti o jeho smlouvě s ďáblem a jeho hrozném konci. V různých zpracováních se opakují motivy Faustovy touhy po transcendentním vědění a moci, jeho erotických spádů a spolčení s ďáblem.

Další důležitou literární postavou, která časem proniká i do iniciačního žánru je Don Juan, démonický prostopášník a dobrodruh.

Nově se prosazující pikareskní žánr dává novou podobu adeptům zasvěcení i jejich zasvětitelům, stejně jako postava moudrého blázna či smějícího se filosofa Enšpíglu.

Iniciačním artefaktem se stává kámen mudrců, jehož získání je spojováno s nesmrtností a cesta k němuž vede přes duchovní aspiraci adepta.

*

„V barokní literatuře se iniciační román a díla k němu inklinující (alegorické putování) často utápějí v popisném alegorismu, v pedantské pansofii, v rigorózní reformační etice, jež iniciační téma zbavují pelu úzkostné záhadnosti a mnohoznačnosti... Světská a mimosvětská část se ocitají v rovnováze – ve prospěch traktátu a na úkor románu.“⁶

Symetrická geometričnost iniciačního prostoru středověku, kde ve středu lesa stojí hrad duše, místo nejvyššího zasvěcení, se rozevírá do nekonečného alegorického světa často symbolizovaného labyrintem. Svět jako labyrint je zobrazen například v *Alchymické svatbě Christiana Rosenkreutze* od J.V. Andreae nebo v Graciánově *Kritikonu*.

Nejinak tomu je i v *Labyrintu světa a ráji srdce* Jana Ámose Komenského. Poutník se během svého putování labyrintem setkává s alegorickou postavou Smrti a prohlédne bolest a utrpení fyzické existence a marnosti života (veskrze barokní pocity), což je jakousi katabází příběhu. Provází jej dva falešní zasvětitelé Všudybud a Mámení a objevuje se i několik falešných středů labyrintu, které se tváří jako místa pravdy, jsou však prohlédnuty jako iluze a klam, až Poutník zakotví ve svém vlastním nitru – ráji srdce a splyne s Bohem.

*

Zatímco barokní umění znamenalo návrat k původním křesťanským motivům, v období osvícenství nastává průlom. Křesťanské archetypy se staly nepříjemnými, protože kolidovaly s probouzejícím se rozumem. Podle Junga *„čas od času bohové umírají, protože člověk náhle*

⁶ HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha, 1989. s.186

*zjistí, že nic neznamenají, že to jsou lidskou rukou stvořené, ze dřeva a kamene vytvořené zbytečnosti.*⁷

*„Libertinská ztráta náboženské víry a vědecký pohled na svět, kde vše je vysvětlitelné pomocí logiky a matematiky, kdy člověk se stal jakýmsi složitějším strojem, kdy svět pocitů, morálních hodnot a estetiky se stal jen produktem chemických procesů uvnitř těla, však s sebou přineslo i jakousi ztrátu vnitřního smyslu.*⁸

Mezeru, která vznikla po pádu náboženského monopolu zaplňuje často primitivní okultismus, který čerpá ze svého postoje oponenta osvícenského racionalismu. K nejznámějším okultistům té doby patří zajisté hrabě Cagliostro, jinak též Giuseppe Balsamo, jehož mýtus se stal synonymem pikara a šarlatána. Z jeho triků se v literatuře usídluje například motiv záhadně se objevivšího magického rukopisu.

Jeho současníky byli však také například básník a výtvarník William Blake, tvůrce osobitého obrazu vnitřního archetypálního světa a pokorný myslitel Lois Claud de Saint-Martin, jehož stoupenci (martinisté) usilovali o nápravu světa skrze spojení s našimi rajsými kořeny.

Nebývalý rozmach zažívají zednáři (mezi členy patřili kupříkladu Isaac Newton a Francis Bacon) čerpající z kabaly a z pozůstatků tradic zavržených templářů a rosenkruciánství.

Vlivem osvícenství došlo k ochuzení křesťanských symbolů, které panuje dodnes. Zmizela tím i síla církve a víry. Iniciační žánr poznamenává cynismus gotického románu, kde se ze zasvěcení stává jen pouhá hra v rukou šílence, zvrhlíka a zločince. Dochází k poklesu a úpadku iniciačního tématu a žánru a k jeho profanizaci.

*

Nejdůležitější novověkou etapou vývoje iniciačního románu je bezesporu romantismus, který vystupuje jako protiváha osvícenského rozumu. Imaginace se stává smyslem existence, do popředí se dostává individualita a subjektivita hrdiny oproti osvícenské uniformitě a racionalizaci společnosti. Dochází k adoraci všeho excentrického, bizarního dokonce až démonického. Okultismus je brán jako nekontrolovaná hazardní cesta do hlubin duše člověka. Umělec – mág se podrobuje nevědomým projevům svého nitra a zaznamenává na povrch vycházející temné obrazy. Adepti směřují dolů do temnot podzemí, které se stává ambivalentním místem hledání vzestupu. Pakt s ďáblem, incest a vražda – symboly pádu

⁷ JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla II., Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. s. 108

⁸ SLÍVA, Jiří. *Motivy duchovní cesty v románech Gustava Meyrinka*. Olomouc: Pdf UP, 2015. s. 8

člověka - jsou povýšeny v iniciačním smyslu. V romantismu se doposud tradiční formy mýtů, postav a motivů přetváří do nových významů, které se však časem také stávají strnulými a vytváří plejádu univerzálních symbolů a alegorií typickou pro žánr románu zasvěcení 19. a 20. století. „*Svět a význam se rozdvíhají a rozdvíhají se i hrdina, z jehož mystické samoty se líhne ambivalentní zjev dvojníka.*“⁹

Rozdvojením prochází i postava panny, místo jedné panny jsou dvě – d'ábelská (kurtizána) a andělská. Hrdina se tak ocitá mezi dvěma póly – světlem a temnotou. Andělská panna symbolizuje zasvětitelovu moudrost, kterou předává prostřednictvím panny adeptovi a o svatební noci většinou umírá. D'ábelská panna je spíše lovkyní, která se snaží vetřít do přízně adepta a zmařit zasvěcení. Hrdina mezi nimi buď osciluje, nebo přechází od jedné k druhé.

Zasvětitelům často bývá adeptův strýc, který předává adeptovi temné rodinné tajemství, či židovský antikvář, jež bývá strážcem tajemných předmětů a skrytých záhad. Jejich moudrost je stejně dvojznačná jako jejich zasvěcení.

V romantismu dochází k oživení celé řady mýtů a pověstí, což se odráží na charakteru záhadné bytosti vnitřního prostoru. Původně hrdina musel vykonat dlouhou pouť a vynaložit značné úsilí při překonávání překážek, nyní tajemství samo vyhledává adepta, pronásleduje jej a nezřídka i zahubí. Právě dvojník, který je jakýmsi stínem adepta a je pro něj symbolem zkázy, je nejnebezpečnější postavou. Má různé podoby, původní golemovský homunkulus se vývojem proměňuje v přízrak, který se rodí z atmosféry prostředí, z obrazu, pocitu či myšlenky. Před takovou bytostí se nelze ukrýt, protože je součástí vlastního nitra. Opakem mysticky rozpolceného dvojníka je mýtus hermafrodita, který znamená sjednocení a návrat k počátečnímu stavu člověka.. Objevuje se také postava zavrženého poutníka, spojující tři romantické mýty - Ahasvera, Fausta a Dona Juana, s rozpoznávacím neblahým znamením na těle, pykající za dědičný hřích lidstva.

Romantický čas zasvěcení je pomíjivý, je to čas přicházející záhuby v podobě vypršení d'ábelské lhůty, vzbuzuje závrať a úzkost, podobnou jako je závrať z nekonečného prostoru. Nesmrtelnost se stává dočasnou, určenou pro radovánky života, nikoliv jako filozofický rozměr.

Vnější prostorem romantického románu zasvěcení se stává zakleté údolí, herna (karetní hra se stává pokleslou variantou zasvěcovacího obřadu) či divadlo, které svými kulisami představuje esenci světa. Tajemství bývá skryto v podzemní kryptě nebo jeskyni,

⁹ HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha, 1989. s. 188

nebo naopak na vrcholu hory, kam musí adept vystoupat, často také v tajemné komnatě. Práh – hranici mezi oběma světy překračuje hrdina v hospodě či zámku, jehož součástí zakázaná komnata je, vchází se do ní tajným vchodem anebo je to okraj propasti, po jehož překročení následuje pád do temnoty.

Duchovní či morální odkaz podobných příběhů bývá minimálně pochybná, snad kromě Goetha, který svému Faustovi dal ještě možnost vykoupení skrze jeho touhu po poznání; nicméně romantismus rozbil spoustu mantinelů, které do té doby byly nastaveny a připravil půdu pro román 20.století.

V dějinách západního vědomí vyzněl romantismus jako neúspěšný experiment. Došlo k degeneraci a degradaci symbolů evropské kultury a prohloubila se krize duchovních hodnot, roztržnost a rozmělněnost archetypálních obrazů vedla k jejich profanizaci a ztrátě smyslu.

*

„Střetnutí iniciačního románu s realismem a také s pozitivismem mělo pro iniciační téma řadu důsledků: především se zasvěcení zpochybňovalo – zůstávalo neukončeno, bylo zmařeno nebo obráceno naruby, nebo na ně hrdina rezignoval, místo zasvěcencem se stal praktikem.“¹⁰ Realismus zasvěcení zprofanizoval a zformalizoval do podoby románu s racionálně vysvětlitelnou světskou záhadou, později do románu detektivního.

Typickým představitelem je arbesovské romaneto, kde se rituál zasvěcení proměňuje v cirkus, panoptikum nebo divadlo s kulisami s parodujícími a zesměšňujícími prvky. Dochází k degradaci myšlenky iniciace, bytost středu není, nebo je silně zprofanizována a transcendence je pouze přírodním jevem na způsob magnetismu či telepatie, iniciační vize jsou jen halucinace a zatemnění mysli.

1.3. Mystika a okultismus fin de siècle a jejich vliv na iniciační žánr

Evropská společnost od přelomu 19. a 20. století prožívá hlubokou krizi svých duchovních hodnot. Katolická církev se obrnila a uzavřela ze strachu před změnami svých doktrín a dogmat a mnohé vědecké poznatky označuje za herezi. Rezignovala tak na veškeré společenské změny, čímž se oddělila od reality a ztratila možnost být blízko člověku moderní doby. Reformační protestantské hnutí bylo dávno roztrženo na spoustu odnoží a sekt. Dochází k uvolnění pohledu na stvoření člověka a postupné pronikání Darwinovy evoluční teorie do vědomé morálky člověka. Člověk už přestává být konstruktem náboženské teorie, ale jeho sebepoznání a sebepojetí čím dál víc odráží neidealizovanou realitu.

¹⁰ HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha, 1989. s. 189

Pozitivismus, jehož doktrína tvrdí, že zdrojem všeho lidského poznání je množina smyslových vjemů a že není žádné metafyzické poznání mimosmyslové skutečnosti, posiluje pozice vědeckého ateismu a materialismu ve společnosti. Nově vzniklou psychoanalýzou se člověk a jeho duše dehonestuje na soubor pudů, inteligence, osobních smyslových prožitků a paměti.

Do Evropy proniká východní nauka se svojí filozofií a symboly. Především z filozofie Arthura Schopenhauera v kontextu s buddhismem, z něhož si Schopenhauer vypůjčil nejednu myšlenku, jako například neuspokojitelnou mysl, teorii reinkarnace (viz spisek *O smrti*), možnost vykoupení se z koloběhu utrpení prostřednictvím popírání světa a z učení Friedricha Nietzscheho, zaznívá volání po novém spasiteli, po člověku vůle, který by obrodil lidství. Nikoliv v podobě soucitného Krista, ale jako nadčlověka jdoucího svou vlastní novou cestou.

Počátek 20. století byl ve znamení tvůrčí energie a spekulace, pokrokové vědecké ideje se snoubily s alternativními duchovními naukami. Einsteinova teorie relativity a teorie kvant daly podnět ke zprávám o astrálním cestování, novým metafyzickým diskuzím a okultním experimentům.

Od poloviny 19. století se šíří novodobý spiritismus; jde o komunikaci se záhrobím, které bylo i součástí rituálů dávných kultur. Novodobý fenomén, z kterého se postupně tvoří jakési pseudonáboženství, přichází ze Severní Ameriky a usídluje se především ve Francii, „kde se stal módou vyšších společenských kruhů. Mluvíci stolky byly častou atrakcí salonů i součástí jisté formy společenského styku.“¹¹

Do českých zemí se spiritismus dostal až v době, kdy se zde šířila teozofie a tak se začal prolínat s vlivy astrologie, magie, hypnózy, jasnovidectví, věštění a také mystiky. Ujal se u nás především v Podkrkonoší a do povědomí se dostal především díky Antalu Staškovi a jeho trilogii *Blouznivci našich hor* (1895). Nejvýznamnějším naším spiritistou byl Karel Sezemský, význačný propagátor hnutí a spisovatel, redaktor vlastního časopisu *Posel záhrobní* a vydavatel edice *Spirit*.

Spiritismus byl jakousi regresí zpět ke kořenům náboženství, návrat k primitivním rituálům a náhledům na fungování okultních sil, cestou pro bloudící, která může vést do blázince. Svě o tom věděl i zakladatel moderní mystiky u nás Karel Weinfurter. Ti, kteří měli vyšší cíle, tyto experimenty rychle opustili. Swami Vivekananda o spiritismu řekl: „*Jsme vskutku bláhoví, vzdáváme-li se Boha pro legendy o duchách či létajících skřítcích. Je to nemoc, chorobná touha. Degeneruje nás, oslabuje nervy a mozek, vede nás k žití v neustálém*

¹¹ SANITRÁK, Josef. *Dějiny české mystiky* 3. Praha: Eminent, 2010. s. 35

strachu z přízraků a stimuluje hlad po zázracích. Zůstaňte silní a hledejte Boha lásky. Je to nejvyšší síla.“¹²

Hlavním okultistickým proudem fin de siècle byla teozofie. Pojem v překladu znamená „Božská moudrost“ a zabývá se poznáním Boha. Na rozdíl od křesťanské teologie je však cestou ryze subjektivní založenou na intuici a vnuknutí. V křesťanské historii se objevily osobnosti, které se podobnou cestou vydaly, jako byli Mistr Eckhart či Jakub Böhme, byli však odkázáni do řad heretiků. Na přelomu 19. a 20. století nešlo o renesanci křesťanské mystiky, nýbrž o její restaurování na základě východních nauk a osobitého pojetí vědeckých poznatků. Původně se hnutí odštěpilo od spiritismu, který svými kabaretními podvůdky nesplňoval požadavky vzdělanějších vrstev.

Nejdůležitější postavou při vzniku teozofického hnutí byla bezesporu Helena Petrovna Blavatská, žena s ruským původem, která spolu s plukovníkem Henrym Steel Olcottem v roce 1875 v New Yorku založili Teozofickou společnost. Zpočátku šlo o ekkliticismus populárního okultismu, spiritismu (Blavatská sama byla úspěšným médiem), kabaly, astrologie a jiných evropských esoterních nauk, brzy však získaly přední místo východní metafyzické ideje. Úspěch společnosti byl založen na charismatu a okultních schopnostech madam Blavatské, která ji svojí energií (a trochu i svými triky) směřovala k vrcholům Himalájí, kde podle ní v ukrytých klášterech sídlí tajní mistři, kteří usměrňují vývoj lidstva a kteří si ji vybrali za svoji mluvčí. Tou dobou vydala svoji *Odhalenou Isis*, kde se věnuje všemu od magie a parapsychologie až po starobylé světy, tajné nauky a indickou filozofii ve spojení s kosmickým vývojem a budoucností lidstva. Kniha byla veřejností i kritikou nadšeně přijata a Teozofická společnost se stala mezinárodní organizací a přesídlila do Indie. V závěru života Blavatská žije v Londýně, kde také založila centrum a vydala několik svých knih, mezi jinými *Tajnou doktrínu*, která sklídila i zájem soudobých fyziků, protože některé části odpovídaly moderním teoriím o velkém třesku i hypotéze cykličnosti vzniku a zániku vesmíru.

H.P. Blavatská zemřela v roce 1891 při epidemii chřipky. Hnutí zaniklo koncem dvacátých let 20. století při skandálním pokusu o stvoření a dosazení falešného mesiáše Krišnamurtiliho, který s tím navíc nesouhlasil.

I přes neslavný konec měla Teozofická společnost význam pro evropskou kulturu a myšlení především svým impulsem k probuzení zájmu o okultní nauky a duchovní bádání. Stejně jako spiritismus pak musela ustoupit zdravějším směrům. Její odkaz můžeme najít i dnes v hnutí New Age. Předsedou německé pobočky Teozofické společnosti byl známý

¹² SANITRÁK, Josef. *Dějiny české mystiky* 3. Praha: Eminent, 2010. s. 107

publicista a pedagogický reformátor Rudolf Steiner, protože však nesouhlasil s její přílišnou orientací na indické zdroje a kvůli osobnosti Annie Besantové, která uchvátila vedení společnosti, vystoupil a založil Antroposofickou společnost. Jeho myšlenky se pak promítaly i do waldorfského školství.

Podrobná zpráva o založení teozofické lóže u nás pochází z autobiografické knihy *Paměti okultisty* Karla Weinfurtera. Lóže vznikla v roce 1891 a nesla název *U Modré hvězdy*, podle hotelu v ulici Na Poříčí v Praze, kde se scházel spiritistický kroužek. Zakladateli byli, mimo Karla Weinfurtera, také hrabě Jan Harrach, Gustav Meyer (spisovatel Gustav Meyrink) a především baron Adolf Franz Leonhardi, který pobočku vedl. Pozdějšími členy byli, mimo jiné, například spisovatelé Julius Zeyer, Josef Šimánek, Emanuel z Lešehradu, Jiří Karásek ze Lvovic a také univerzitní profesor dr. Edward Babák.

Z periodik, které u nás vycházely o hermetických naukách, byl asi nejvýznamnější *Sborník pro filosofii, mystiku a okultismus*, později nahrazen časopisem *Nové rozhledy*. Na překladech nejzajímavějších děl světového okultismu se podíleli především Gustav Meyrink, později Karel Weinfurter, který dosáhl renomé také svým dílem *Ohnivý keř čili odhalená cesta mystická*. Od dvacátých let působil také známý český orientalista Vincenc Lesný, který je autorem mnoha překladů především buddhistických studií. Zabýval se též vlivem indické filosofie na dílo vybraných českých spisovatelů.

Kromě úzce organizovaných okultních skupin u nás působila celá řada solitérů, kteří se zabývali buď okultismem, častěji však některým druhem mystiky či jógy, tedy učením a technikami vedoucími k osobnímu rozvoji a přiblížení se Bohu nebo vyšším stavům vědomí.

Jednou z takových osobností byl i František Drtikol, který byl zároveň mystickým umělcem a jedním z nejvýznamnějších fotografů počátku 20. století. Studoval v Mnichově, kde se seznámil s Rudolfem Steinerelem, který se stal jeho přítelem. Později se obrátil ke studiu východní filozofie, zabýval se kontrolou myšlenek, meditoval a cvičil jógu. Přeložil i několik knih o józe.

Po několikaletém angažmá v různých okultních kroužcích se osamostatnil i Gustav Meyrink a v soukromí se věnoval meditaci.

Dalším z mystických umělců byl František Kupka, který začínal jako spiritistické médium, později přešel k meditaci a józe a pokračoval ve cvičení až do své smrti. Jeho vyrovnaná mysl a harmonie je znát i z jeho obrazů.

*

Iniciační žánr fin de siècle odvíjí svoji poetiku od uměleckých směrů a proudů, které nesou souhrnné pojmenování novoromantismus. Tento pojem není zcela přesný, protože pod

něj spadají odlišné literárně umělecké tendence, jejichž společným znakem je odpor k naturalismu, realismu a ideám pozitivismu. Je možné k novoromantismu zařadit literární tvorbu tzv. pozdních romantiků, kteří vědomě navazují na původní odkaz romantismu z první poloviny 19. století (např. Robert L. Stevenson, Joseph Conrad, u nás Julius Zeyer a Jaroslav Vrchlický), zároveň se k němu přiřazují i tendence již zcela nové a vyhraněné hlavně svým vypjatým subjektivismem. Jedná se především o symbolismus a dekadenci. Novoromantický iniciační román čerpá své motivy z romantismu, adept černého zasvěcení, na rozdíl od svého o století staršího předchůdce, neupadá v zavržení, ale svítá mu ještě jakási naděje buď prostřednictvím poznání či lásky, nebo je příběh zavržení součástí nějakého vyššího plánu, kde je černé zasvěcení pouhou epizodou v duchovním příběhu hrdiny.

Za symbolismus označujeme umělecké a básnické hnutí, které vzniklo ve Francii v osmdesátých letech 19. století a ovlivňovalo především poezii až do počátku 20. století. Z francouzských básníků symbolismu jsou nejznámější Stéphan Mallarmé, Paul Verlaine a Arthur Rimbaud.

„Symbolismus usiloval o novou obraznost, založenou na mnohoznačnosti symbolu, na baudelairovském principu prolínání barev, zvuků a vůní a na konfrontaci slov z krajně odlehklých významových oblastí, jež dostávala v nových souvislostech netušené významy.“¹³

Symbolismus má velký podíl na formování českého volného verše, nejvýznamnějším českým symbolistickým básníkem byl bezesporu Otokar Březina.

Literární dekadence vycházela z principů symbolismu, především subjektivismem a nedůvěrou k objektivní realitě, sugescí a magií slov, kterými směřuje k samé podstatě bytí. Symbolismus šel za realitou pod povrchem jevů a hledal vyšší smysl, dekadence však hlásala odvrát od skutečnosti, hledala v podvědomí, snech a halucinacích, utápěla se v pocitech únavy, melancholie, zhnusení a rozkladu, které pak neustále esteticky hodnotila a psychologicky analyzovala. Spirituálnost dekadence tkvěla v obdivu mystérií antického pohanství a satanismu. V iniciačním smyslu byl symbolismus jakousi extází, zatímco dekadence představovala spíše katabázi.

K nejdůležitějším představitelům literární dekadence patřil francouzský spisovatel Joris-Karl Huysmans, v Anglii působící tvůrcové Oscar Wilde a Algernon Charles Swinburne a v českém prostředí pak Arnošt Procházka, Jiří Karásek ze Lvovic a Karel Hlaváček.

¹³ ČORNEJ, Petr, a kolektiv. *Česká literatura na přelomu století*. Praha: Nakladatelství H&H, 2001. s. 49

Dalším směrem, který ovlivnil podobu iniciačního žánru počátku 20. století byl expresionismus, který navazoval na Nietzscheovu kritiku evropské kultury a spolu s ní zavrhoval i vědecké a technické poznání.

Expresionismus nebyl vázán žádnými kodexy, nevytvořil jednotný směr, ale měl řadu odstupňovaných podob. „*Byl odpůrcem a zároveň následovníkem nejen impresionismu, ale i naturalismu, symbolismu a novoromantismu.*“¹⁴ I když byl přímým oponentem pozitivismu, nacházíme v něm i některé rysy naturalismu, které ovšem karikoval a deformoval do groteskní podoby. Skutečnost chápal jako chaos, který odráží svár ducha a hmoty. Jeho hlavním cílem je vyjádřit vlastní prožitky a vlastní pocity vnitřní osamělosti a strachu bez ohledu na jakékoli konvence. Hrdina svými navenek chaotickými činy a výkřiky demaskuje a rozbíjí obraz reality, kterou postupně ořezává tak, aby zůstalo její holé jádro – podstata. Ústředním tématem se stává zánik starého světa, vyjádřený apokalyptickým a katastrofálním viděním a zrození nové doby a nového člověka s metafyzickým rozměrem, který není vázán povinnostmi, morálkou, společností a rodinou. Z našich autorů byli ovlivněni expresionismem například Vladislav Vančura, Ladislav Klíma, Josef Váchal a Richard Weiner.

Poetika prostoru iniciačního románu je formována novým pohledem evropského myšlení na prostor a čas. Vnitřní a vnější prostor se prolínají, stírá se hranice mezi nimi (krajní je případ Kafkova *Zámku*). Zřetelná hranice nedělí ani prostor a předmět, v kterém se prostoročas zvnitřňuje a zvětčuje (např. v Karáskově *Scarabeovi* je do spirály zvnitřněn prostor po linii: Terst – Benátky- Marcelův palác- uprostřed paláce nádvoří - vodní nádrž – sarkofág - pod sarkofágem schodiště - umrlčí místnost – rakev – mrtvola – ruka – prst – prsten - uvnitř pergamen - tajemství jedu), ani prostor a postavu. „*Hranice nabývá neobyčejného významu právě tam, kde se ztrácí, přestává být zřetelná, už není didaktickou pomůckou, ale dostává rozměr metafyzického problému. Středověké romány byly romány lesa a zámku, v nichž řeka a most představovaly pouhou epizodu. Romány zasvěcení přelomu 19. a počátku 20. století jsou převážně romány hranice, naopak les a zámek se v nich stávají epizodickými, veškerý prostor jako by v nich představoval hranici, kterou někdy nelze ani poznat, natož překonat.*“¹⁵

Bytost středu prostor oživuje v antropomorfních metaforách labyrintických měst, jimiž bloudí hrdinové – adepti (výrazný je v tomto směru Meyrinkův *Golem*). Tajemství je rozptýleno, ve vnitřním prostoru se nenalézá Bůh, ale mnohoznačná bytost a stěží dešifrovatelný smysl světa poznamenaný relativností všeho poznání. Prostor zasvěcení bývá

¹⁴ ČORNEJ, Petr, a kolektiv. *Česká literatura na přelomu století*. Praha: Nakladatelství H&H, 2001. s. 267

¹⁵ HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Vyd. 2. Praha: Malvern, 2014. s. 219

silně zprofanizován - Kafkův zeměměřič K. prožije první spojení s pannou nikoliv na vyzdobeném loži, místě nejvyšší čistoty, ale jeho oltářem je špinavý výčep a akt se odehrává na zaplivané podlaze, kde jsou loužičky smradlavého piva a kdoví čeho ještě... tato naprostá desakralizace dává aktu parodický ráz. Adeptem bývá člověk moderní doby se všemi svými slabostmi a nedokonalostmi (často jde o motiv oidipovský, narcisovský či pikareskní), tedy už nikoliv ctnostný rytíř. Odráží nízkost a profánnost vnitřního světa adepta-člověka, zbaveného moderní dobou veškerého smyslu posvátnosti. Jeho zasvěcení zůstává neúplné (K. při své největší šanci dosáhnout cíle dokonce v klidu usíná), nebo má pokleslou podobu, pod vlivem romaneta dochází k znejistění celého zasvěcení a jeho relativizaci.

Iniciační téma se ve dvacátém století nese ve znamení různorodosti pojetí. Pokračuje tradice pokleslého zasvěcení, především v rozvíjejícím se detektivním žánru, ale také v novém žánru science fiction, kde se udržují prvky esoterního zasvěcení. Vzniká také spousta románů, které vykolejený iniciační žánr vrací do své spirituálnější podoby klasické iniciace (např. Hesseův *Siddhártha* nebo *Narcis a Goldmund*, Tournierův *Kašpar*, *Melichar*, *Baltazar* aj.).

Na počátku 20. století byla celá řada umělců zapojena do různých okultních kroužků, kde získávali svoji inspiraci. Autoři iniciačního žánru vyjadřovali literární formou svoji touhu po poznání, Bohu a často umělecky zobrazovali vlastní osobní prožitky svého metafyzického a okultního bádání.

2. PRAKTICKÁ ČÁST

K rozboru motivické sítě byla vybrána tato literární díla:

Jiří Karásek ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena*

Ladislav Klíma: *Slavná Nemesis*

Jakub Deml: *Hrad smrti a Tanec smrti*

Po četbě primární literatury a její předběžné analýze následuje studium sekundární literatury, především prací C.G. Junga.

Detailním rozbohem motivů literárních děl dojde k jejich specifikaci na základě prací D. Hodrové a teorií hlubinné psychologie C.G. Junga a následné syntéze poznatků primární a sekundární literatury, taktéž s využitím biografických prací o autorech. Dílčím cílem této části je dospět k různým analogiím a korelacím, vedoucím k syntetizovanému obrazu motivů.

Praktická část je strukturována nejprve do kapitol podle vybraných autorů, podkapitoly tvoří jednotlivé motivy, které jsou objektem výzkumu.

2.1. JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC: Román Manfreda Macmillena

Jiří Karásek ze Lvovic je obecně vnímán především jako básník a kritik, jeho prozaická tvorba bývá až na výjimky mírně upozaďována. Pro literární historiky se stal zosobněním české dekadentní literatury.

Dekadentní vidění světa je uváděno do souvislosti s jistou romantičností, především ve smyslu narcisticky vyhroceného pocitu výjimečnosti autora. Základem Karáskovy motivace k umělecké tvorbě je jeho estétský přístup k životu a světu, který se opírá o dekadentně-symbolistní stylizaci.

Počátkem 20. století došlo v Karáskově pojetí umění v posunu. Dekadenci pokládá za překonanou etapu vývoje umění. Zatímco román *Gotická duše* je ještě výlučně dekadentní, *Romány tří mágů* zaujímají místo v Karáskově tvorbě, mající blízko k tzv. anglickému gotickému románu. I přes změny estetiky se Karásek nikdy zcela nerozešel s repertoárem a stylem dekadence. Zmírnil sice dekadentní gesta a začal vytvářet subjektivní světy "snu a fikce" a od této chvíle byly jeho texty označeny neoromantismem s rysy gotické prózy a jejich děje byly výrazně posíleny, nicméně jde o neoromantismus se silným dekadentním akcentem.

Román Manfreda Macmillena a Scarabeus patří dobou svého vzniku do období prvního desetiletí, kdy výraz Karáskovy tvorby kolísá mezi impresionistickou náladovostí a dekadentní melancholií niterných stavů. *Ganymedes*, který byl napsán až v roce 1925, se od tohoto akcentu oprostil, ale i přesto je ve své době už veskrze považován za literární anachronismus.

Zlo a černá magie jsou prezentovány jako nevyhnutelný prvek pro dosažení cílů, v románech se sjednocují dvě hlavní témata Karáskovy tvorby: okultismus a homosexualita. Pojítkem hlavních hrdinů trilogie je motiv reinkarnace duší, „pokračování života v jiné bytosti“, což vede k dalšímu důležitému prvku trilogie, k zrcadlové kompozici, jež se promítá v zrcadlení dvou vyprávěcích linií, v tématu dvojníků, v motivu zrcadla a vztahu dvou homosexuálů.

Iniciační román si často nasazuje masku memoárů, dopisů, deníků, rukopisů, od romantismu psaných z pohledu adepta. V úvodu textu *Románu Manfreda Macmillena* nacházíme motto: „*Cave haec legere!*“ Což se dá volně přeložit: „dejte pozor na to, co čtete!“ a dále: „*Připsáno středověkým mnichem do magické knihy*“.¹⁶ Což je informací pro čtenářovu interpretaci díla, která se má podílet na vytváření literární či pocitové atmosféry a

¹⁶ KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 13

která nám otvírá text jako gotický román o čemsi zapovězeném, o čem není radno číst. Je to prostředek nastolení tajemné a magické nálady, která je však zveličena a ironizována.

Dalším rámcujícím textem je „Úvod“, ve kterém jsou jakési „instrukce“ ke čtení románu a který by měl pro nás být zásadním interpretačním klíčem. Jeho zpochybnění se dá posuzovat jako další autorovu hru se čtenářem, který je vystaven ironické nejistotě.

Vztah mezi realitou a fikcí reprezentuje opakované téma v Karáskových spisech. Byl do značné míry inspirován „filozofií lhaní“ Oscara Wildeho a viděl "fikci" jako základní hodnotu v umění, jako prostředek k transcendenci. Negace pozitivistické "pravdy" prostřednictvím "lhaní" dělala literárnímu textu prostor pro realizaci nemožného.

„Rozdíl jest jen v tom, že někdo uměním zakrývá svou pošetilost, jiný však zakrývá sebe za pošetilost. [...] druhému rozhodně dávám přednost. Běží jen o to, zůstat v té metodě nesrozumitelným. Ale to jest jen věcí stylu. Dobrý stilista, dá-li si záležeti, dosáhne vždy žádoucí nesrozumitelnosti.“¹⁷

2.1.1. Prostor

Iniciační román počátku 20. století akcentuje motiv antropomorfizace prostoru. Ten před čtenářem románu ožívá, má magické schopnosti. To se odráží i v pohybu postav. Podle Hodrové je adeptova cesta prostorem ve tvaru spirály, stejně jako cesta absolutní ideje, spirála souvisí s vývojem vesmíru, emblémem věčnosti, opakování a návratu. Její obdobou je labyrint. Vnitřní prostor má tvar kužele, jako obrazu vzestupu a vývoje hmoty k duchu a spiritualizace světa. Kužel vzniká spojením kruhu, trojúhelníku (trojúhelník postav) a spirály. Vrchol kužele je bod – cíl adeptovy cesty, Bůh. V případě temného zasvěcení je vrchol kužele obrácen směrem dolů a působí jako vír stahující duši do temnoty. Prostorové obrazce a objekty tak emblematicky mystické teorie.

Karásek vytváří hlubokou a plastickou kulisu složenou z popisu vnějšího prostředí, doplněnou modalitou vnitřních dojmů, pocitů a nálad, myšlenkami a symboly, což dává prostoru nový rozměr. Melancholický dualismus života a snu provází celou Karáskovu tvorbu. Jeho svět stále inklinuje k dekadentnímu hnutí a zkáze, ke zhnusení představující civilizaci v krizi, stav duše v katabázi a odvrácení od života.

Prolínáním snového a skutečného, subjektivního a objektivního vzniká jakási psychická krajina, která je ekvivalentem stavu duše a v níž je vše formováno jen okamžitou subjektivní emoční polohou a osobním pocitem.

¹⁷ KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 16

Ve svých románech využívá široký mobiliář rekvizit k vykreslení záhadnosti prostoru a tajemství ukrývá na všemožná místa. Nechává se prostupovat jejich atmosférou a vybírá a soustřeďuje vjemy, pocity a myšlenky tak, že vzniká ucelený motiv.

Prostorem zasvěcení románu jsou města, po kterých cestuje adept tajných nauk v pouti za tajemstvím (horizontální pohyb) a prožívá své iniciace a katabáze (vertikální pohyb). Svoji polohou leží ve spirále: Benátky-Haag-Varšava-Vídeň-Praha, do spirály se stáčí i vnitřní prostor románu, na konci cesty leží Praha, jako práh mezi vnitřním a vnějším prostorem, jako střed Evropy a celé spirály, jako fatální místo završení celého příběhu. Vnitřní a vnější prostor spolu tak tvoří kužel, který je znakem iniciační pouti.

Topos města má u Karáska vždy specifický *genius loci*, jeho Praha je personifikována do podoby dvojníka, který městem prostupuje, ovládá jej a skrze něj působí na postavy v románu. Praha, do které se šíří magický vliv dvojníka, se začíná jevit jako prostor uzavřený a zakletý, jako město-vězení, které do svých podzemních prostor přitahuje adepta, aby jej zahubilo. Město je zde jakousi metaforou zakletého labyrintu, který pohltí poutníka a jediným únikem je brána temnoty. Má taky povahu monstra (stejně jako v Meyrinkově *Golemovi*), které číhá uprostřed temného prostoru na svoji kořist. Pro Karáska je Praha místem, kde prožil celý svůj život a byl jí fascinován.

„V Praze je visionářská krása. Krása, procházející snem a ze sna přestupující do smrti. Neusmívá se, nepláče: nevzkvétá, ani netrpí. Jen se zrcadlí. Jitra tam mají mrtvou šed', noc je černá a nemá. Její bytí je zdáním, ilusí. Chci-li žít život, jako bych chtěl cítit sen, jdu do Prahy. Chci-li žít život jako beze příčiny a jednati jako v snění, v Praze mám pro takovou existenci jedinou půdu. Všechno, co tam jest, je přízrak. Všechno má svou tvářnost jako fiktivní věc svou ilusí. Smrt a život jsou tam názvy téhož pojmu. Praha náleží mystikům.“¹⁸

Vídeň byla Karáskovi osudovým místem, kde se seznámil s mužem svého života a kde přechodně trávil několik krásných let. Stala se mu pak synonymem dávné lásky, životní radosti a duševního obohacení. Ve Vídni v divadle také začíná celý příběh.

Podle Hodrové motiv divadla implikuje zdvojení a váže se na postavu dvojníka, je také místem, kde se s Manfredem jeho dvojník snaží navázat kontakt. Dalším zdvojením skrze divadelní hru je téma hry: Cagliostro, tedy další Manfredův dvojník. A aby toho nebylo málo, je divadelní hra duplicitou Manfredova deníku.

Palác rodiny Macmillena ve Vídni se stává jakousi poslední výspou civilizovaného světa před překročením prahu nacházejícím se v Praze. Jeho profánní část leží v prvním patře,

¹⁸KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 27-28

kteřé je půdorysem stejné, jako nepoužívané patro druhé a kde se podle Manfredových slov nachází tajemství paláce. Tajemná komnata v nepoužívaném křídle zámku či paláce je jedním z typických znaků gotického románu. Neobývané patro paláce je pokračováním řady zakletých hradů a klášterů hrůzy iniciačního žánru. Záhadný král Rybář je vystřídán duchem zavražděného zámeckého pána, nebo fantomem přicházejícího z magického předmětu. Vertikální rozložení na jednotlivá patra většinou souvisí se symbolikou lidské duše. V nejnižších patrech se objevuje dávná minulost, v horním patře je skryto tajemství a iniciační komnata, nachází se zde rozřešení příběhu.

Schodiště, po němž oba adepti stoupají do nepoužívaného patra paláce, značí zcela jistě vzestup duše na cestě za poznáním. Předsíň, ve které musí nový adept čekat, připomíná rituály svobodných zednářů. Je to symbolický práh před vstupem do tajemné komnaty.

Původní komnata rozjímání, klášterní cela, symbol vnitřního bytí a setkání s Bohem, prošla koncem 18.století proměnou. Vzniká Faustův pokoj, kde člověk přivolává síly země a propojuje se s vesmírem. Odtud už vede cesta k pokoji romantických hrdinů. Má podobu zakleté hradní komnaty, kde se zjevují duchové mrtvých, bývá zde utajen zločin, s místem je hrdina spjat rodovým poutem a zároveň je to místo spojení s bytostí středu. Tento pokoj funguje i jako ložnice, noc je totiž časem tajuplných událostí a zjevení, ale také doba spánku a snění.

V novoromantické komnatě je spousta tajemného zařízení a magických předmětů, které otvírají dveře do jiného prostoru, do prostoru, kde vládne bezčasí. Dominuje zrcadlo, magická koule nebo portrét, v kterém je schováno tajemství komnaty, v tomto případě jde o podobiznu hraběta Cagliostro, se kterým je Manfred svázán dvojnickým poutem. To dává celému pokoji transcendentální hloubku nekonečna a věčnosti. Romantická komnata tak představuje místo, kde je zaklet prostor a čas a člověk, který se zde ocitne se stává součástí mysteria a podléhá jeho moci.

Motiv starožitnictví, kde Manfred objeví Cagliostroův – svůj portrét je také typickým místem pro zasvěcení, antikvář je v románu zasvěcení strážcem ztracené moudrosti a tajemných předmětů.

Praha je v románu místem katabáze a umrtvování těla: „*chci li mít v životě pocit, jaký by měli mrtví, ... jedu do Prahy*“.¹⁹ Hrobka Vratislavů z Mitrovic v Jakubském chrámu, kteří jsou spojováni s prvním českým králem Vratislavem, je náznakem motivu nacionálního, což spolu s pojetím Bílé hory v románu zpochybňuje zažitou floskuli o národně odcizeném postoji

¹⁹ KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 27

české dekadence. Dochází zde k prvnímu setkání adepta s dvojníkem. Chrám je typickým vnitřním prostorem pražských romanet a románů zasvěcení, hrobka je pak symbolickým prvkem spojení s motivem smrti, který dodává okamžiku setkání význam doteku jiného světa a děsivosti. Prostor chrámu se v průběhu setkání se zasvětitelům mění: „*Stávám se kořistí děsu, zvětšujícího všechny věci. Prostor jest nezvykle ohromný. Hlavní oltář se černá jako grandiosní katafalk. Stíny jsou hlubší. Všechno je příšerné...tělesně ještě živi, jsme již duchem svým ve společnosti jiných duchův, ač o tom neví naše pomíjející já.*“²⁰ Změna ve vzhledu značí otevření přístupu do vnitřního světa. Adept se do chrámu a k hrobce ještě několikrát navrácí při pátrání a snaží se získat nadvládu nad dvojníkem, ale nachází vstup do iniciačního prostoru uzavřen.

Hřbitov, kterým se prochází do chrámu, patří k indiciím prostoru zasvěcení, je to něco jako práh – hranice, kde se setkává svět živých a mrtvých.

Opuštěný Zámeček Bílá hora je zvolen jako symbol pádu českého národa, je i místem pádu hlavního hrdiny, symbolem agonie a smrti. Podzimní čas značí usychání, odumírání, je to čas, který spojuje život s odchodem do záhrobí.

Karásek psal svůj román v letohrádku Hvězda a umístil sem i finální scény příběhu, jakoby se postupně s přibližujícím se dvojníkem s příběhem víc a víc ztotožňoval.

Kaple je skrytá zednářská lóže zasvěcená odkazu hraběte Cagliostro, kde Manfred provádí magické souboje se svým protivníkem. Dochází k nim opět v nočních hodinách v laboratoři za kaplí. Důležitou roli hraje vstup do laboratoře, který je ukrytý za obrazem na oltáři v kapli, což značí proniknutí skrz svatyni starého boha, jeho svržení a ponížení a nastolení vlády nové modly, nové bytosti středu, je také symbolem průniku do jiných dimenzí. Pro otevření vstupu je třeba zmáčknout skrytý mechanismus jako symbol šifrovaného přístupu k tajemství. Je zde alchymická pec, černě zastřený oltář a magické rituální předměty pro vyznávání ďábla. Novoromantická laboratoř představuje místo, které se svou staromódností a zchátralostí navrácí v čase do doby alchymistů a vyznavačů starých mýtů, je to zakleté místo a každý kdo se v ní ocitá, je v její moci. Transcendentní dimenze se projevují skrze magické předměty, v tomto případě skrze zrcadlo.

2.1.2. Adept

„*Adept není jen poslední svého rodu, zároveň je i první, kdo přestupuje hranici, je alfa i omega.*“²¹

²⁰ KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 36

²¹ HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Vyd. 2. Praha: Malvern, 2014. s. 191

V postavě románového adepta vrcholí proces, který se připravoval po staletí a je v něm naakumulována velká energie vnitřního prostoru. Její poetika je ve stavu stále probíhající metamorfózy, která ho posouvá po stupních poznání Tajemství, jež je spojeno s jeho nitrem. Postupně se adept stává zasvěceným a posouvá se z prvotního trojúhelníku postav do dalšího, ve kterém hraje roli zasvětila. Tajemství je tak předáváno po celé linii adeptů – zasvětilů.

Z preromantických románů markýze de Sade vychází motiv soulože jako posvátného aktu a pojetí neřesti a pederastie jako krajní citovosti, jejímž smyslem je poznání zvrácené duše, jako další variety božího stvoření. Tento pohled se dále vyvíjí a na konci 19. století se objevuje v literatuře, spolu se skandálními odhalenými, veřejná přiznání homosexuality a zároveň rozvíjení homosexuálních motivů. Známy jsou skandály Oscara Wilde a dvojice básníků Rimbauda a Verlaine. Stejně tak vyvolal velký rozruch coming out Jiřího Karáska ze Lvovic, který vyjádřil ve svých raných sbírkách *Sodoma* a *Sexus Necans*.

Předlohou k hrdinům *Románů tří mágů* byly Karáskovy vlastní vzpomínky na milostný román, který prožil se svým vídeňským přítelem, diplomatem a členem starobylého rodu, který jej zasvětil do života ve vyšších sférách společnosti, ale i ducha a umění.

*„Manfred, Marcel, Adrian, toť tři různá jména téhož typu, schvacujícího a unášejícího dravčím spárem ideové, myšlenkové síly, s gémem démona vždy zase tutéž postavu tří různých jmen, ztělesňující tutéž podlehlost a pasivnost lásky. Manfred – Marcel – Adrian je vzat ze skutečnosti, stejně jako jinoši, vstupující v jeho dráhu. ... Umínal jsem si tehdy, že napíši dílo, v němž zachytím i svého Manfreda-Marcela-Adriana i sebe sama.“*²²

Z vlastních prožitků čerpá Karásek náměty ke svým románovým hrdinům a věnuje značný prostor popisu jejich vnitřního citového prožívání a vzájemné lásky dvou homosexuálů, plné nejistoty, bolesti a něhy, ale i komplexu vícecevnosti a narcismu. Homosexuální adept se svou jinakostí vyděluje ze svého okolí, dá se říct, že je cizincem v heterosexuálním světě a z toho také pramení určitá pýcha na své znamení androgynní jinakosti, na svou vyděděnost či spíše předurčenost. Často se ocitá na pokraji sebevraždy, což je pro romantického hrdinu typické, stejně jako znaky šílenství jsou typickým rysem adeptů.

Rozpor individua a společnosti je tématem nejen Karáskových románů, ale i poezie a divadelních her. Jeho Apollonius je symbolem střetu božské jinakosti s lůzou. Manfred se stylizuje jako hrabě Cagliostro, který byl ve své době také vydědencem a jeho pikareskní povaha se pro něj stává ctností a vyjímečností v duchu nietzscheovské filozofie. Adorace individuality zločince je v dekadentní literatuře běžná, u Karáska se dá vysledovat třeba ve

²² KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Vzpomínky*. Praha : Thyrus, 1994. s. 207-208

Scarabeovi. Svou jinakost dává najevo pózou dandyho, jehož nejznámějším prototypem je Wildeův *Dorian Gray*. Dandy nebere život nikdy vážně, je zdrojem nekonečné fantazie a mystifikace, jeho zbraní je chladnokrevná víra v sebe sama, je hedonistický a opovrhuje ženami, které bere pouze jako stimulantem smyslů, chce plně vládnout svému osudu.

Manfredova postava v sobě synkretizuje všechny tři typy romantického adepta. Jeho dandysmus a erotická dobrodružství nesou prvky donjuanovské neřestnosti, hledáním své podstaty se blíží ahasverovskému poutníku a pokusy s temnou magií a ostatně i jeho konec připomíná Fausta. Manfredův přítel Francis jej nazývá démonem. Nenávidí pokrok a vědu, jako symbol světské moci, kterou je třeba oslabit a srazit z piedestalu. Je faustovským zatracencem. Náznakem je zdůrazněna jeho vykořeněnost, jako typický rys adepta okultních nauk: „*Hrabě Manfred Macmillen byl ze šlechty, jež se přestěhovala v pěti stoletích několikrát ze země do země a z národu do národu, tak že nyní byla mimo všechna území a všechny rasy. Byl všude a nikde domovem.*“²³

Podoba Manfreda s portrétem je příznačná romantickému hrdinovi v románech o zámcích hrůzy, vytváří metafyzické propojení se zasvětitel, ovšem ve spojení s podobou dvojníka vytváří pocit děsu a rozvratu osobnosti. Dvojník jej vyzývá k souboji, což vede k okultní aspiraci a bádání a Manfred má možnost růstu, i když je nakonec jeho snaha marná. Karáskovy okultní zkušenosti jsou spojeny především s uměním. Spolu s Arnoštem Procházkou zakládají po vzoru francouzského *Le Decadent* vlastní časopis *Moderní revue*, který soustřeďuje intelektuálně založené mystiky a esoteriky. Dekadentní umělci ať už z pózy, či z opravdové vnitřní potřeby tíhli k transcendentnu a jejich antipozitivistická touha po poznání hlubin duše je vedla za hranice profánní skutečnosti. Na počátku 20. let Karásek rediguje *Okultní a spiritualistickou revui*. Celé jeho literární dílo obecně je spojováno s okultismem, stylizoval se do podoby okultního badatele a ke svému civilnímu jménu si připojil přídomek ze Lvovic, podle slavného rudolfínského astrologa, matematika a filozofa Cypriána ze Lvovic, z jehož rodu Karásek podle vlastních slov pocházel.

Karásek se stal členem martinistické lóže *Simeon* až v roce 1924, nicméně už dříve měl s martinisty styky, když pomáhal udržovat korespondenci Julia Zeyera s lóží v Londýně. Zeyer sám byl členem lóže *U modré hvězdy*. V magických rituálech a symbolech, které Karásek ve svých románech používá, je často znát patrné spojení se zednářskými reáliemi.

Podle Vurma má zednářská iniciace několik stupňů, základními jsou: učedník, tovaryš, mistr. Podobnou strukturu zasvěcení lze nalézt u Karáskových adeptů. Nejnižší stupeň

²³ KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 17

zasvěcení v jeho románech často skončí jako oběť mistrových pokusů či omylů (*Ganymedes*), nebo jako nejnižší stupeň „potravinového řetězce“ v souboji temných magických sil (*Scarabeus*). Jedná se vždy o androgynní bytost, s tělem muže a duší ženy, je jím všem vlastní stejná subtilnost a submisivita, nevinnost a dětská duše. Hermafroditům tady jejich tělo nepřináší kýženou transcendenci, ale pouze smrt a záhubu, často rukou dvojníka. Jde o toho, kdo má být zasvěcen do Tajemství jako oběť bohům, stává se součástí tajemství, aniž kdy o to usiloval, nicméně vkládá do banku svůj pozemský tělesný život a svoje city, jsa postupně přiváben a připoután magií zasvětitel. Jakýkoliv dotyk tajemství zanechává v duši stopu a rezonuje s nevědomou touhou po splynutí s bytostí středu. Adept- tovaryš podstupuje oběť pro svého učitele, v ní je však ukryta stopa věčného života a vykoupení.

„*Adeptem v romantickém románu zasvěcení bývá často vypravěč.*“²⁴ Manfredovým adeptem byl Francis, vypravěč celého příběhu, zároveň byl jejich vztah vztahem milenců. Francis není naprosto submisivní, má vlastní vůli (například sám píše Morovi dopis), není tedy jen pasivní loutkou, na rozdíl od Gastona ve *Scarabeovi* a Radovana v *Ganymedovi* nekončí záhubou a vyvázne pouze psychickou citovou újmou po ztrátě milence. Trpí při seancích, snaží se pomáhat tvořit Manfredovi ochranný magický kruh lásky. Nicméně oběti svého dvojníka se stává Manfred, adept vyššího zasvěcení, Francisovi nakonec zůstane jen prázdnota v srdci, stejně jako Karáskovi po odjezdu jeho milovaného přítele na diplomatickou misi do Orientu.

2.1.3. Inicie

Jak bylo řečeno, adept je postava určena k metamorfóze a osobnímu vývoji, tento proces se děje prostřednictvím iniciace. Motiv iniciace je základem pro syžet románu zasvěcení. Odvíjí se od něj celý příběh tak, jak do něj zasahuje bytost středu skrze postavy z vnitřního prostoru – zasvětitel. „*Každý román zasvěcení je v tomto smyslu románem putování, je iniciačním cestopisem, adept jako by postupoval podle jakési iniciační mapy.*“²⁵

Manfredovo zasvěcení proběhlo v určité časové posloupnosti a v určitých krocích:

1. Nejprve objevil Cagliostroův portrét v Benátkách u židovského antikváře a dopis Cagliostro. Inicie skrze portrét je častým motivem románu zasvěcení, objevuje se třeba v Gogolově *Podobizně*, nebo v *Obrazu Doriana Graye* od Oskara Wildea aj. Manfred započal svoje pátrání a stilizuje se do Cagliostro. Motiv stilizace do mýtu lze nalézt např. u Meyrinka

²⁴ HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Vyd. 2. Praha: Malvern, 2014. s. 132

²⁵ HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Vyd. 2. Praha: Malvern, 2014. s. 187

v *Zelené tváři*. Zdá se mu děsivý iniciační sen o dvojníkovi. Zdvojení proniká do hlubších vrstev individua a může se projevit jako rozpad identity, nebo se může stát záhubným, může ale také přinést poznání. U Manfreda je zdvojení duplicitní, jedno jako podobnost s Cagliostrem na portrétu je pozitivní a značí zasvěcení, ovšem druhé s Walterem Morou je destruktivní, ničí jeho osobnost a nakonec vede k záhubě. Adept opět krouží kolem místa své zkázy a putuje po Evropě, aby se nakonec v Praze potkal se svým zhoubným dvojníkem.

2. Setkání v chrámu Sv. Jakuba u náhrobku se nese v atmosféře hrůzného polosnu, čas a prostor získávají jinou dimenzi, mluví se o doteku smrti, o katabázi do krajin smrti a dávných mrtvých, o poznání sebe sama v tajemném dvojníkovi, o nenávisti k Bohu.

3. Ještě jednou se pokusí uniknout svému pronásledovateli, ovšem ani ve Vídni není v bezpečí. Dvojník atakuje Manfreda skrze divadelní hru, která obsahuje repliky z jeho vlastního deníku, dá mu tím najevo, že před ním není skryto žádné jeho tajemství, že je s ním spojen užším poutem. Nezbyvá než jít osudu vstříc.

4. Pražská Bílá hora je symbolem národní poroby a pádu. Tady se odehrává magický souboj mezi Manfredem a jeho dvojníkem. Je období podzimních plískanic, kdy atmosféra evokuje odumírání a rozklad. Napětí se stupňuje pocitem, že někdo – dvojník obchází kolem. Nejistota narůstá. „*Opravdu se mi zdálo, že venku někdo chodí po nastlaném uschlém listí. Kroky vždy blíž a blíže zaznívaly... byl jsem náhle vyrušen hlomozem věci, jež udeřila prudce o zemi v chodbě.*“²⁶ Vyvrcholení přichází s půlnocí, kdy se v iniciačním žánru odehrávají ty nejzávažnější děje. „*Ovzduší, dusně těžké magnetismem, je naplněno ještě výdechem pekelné propasti, jež se tu rozevřela, aby pohltila toho, jenž měl odvahu s ní pohrávati...Manfreda nebylo již nikde viděti. Zmizel beze stopy... navždy...*“²⁷ Příběh pojednou končí a čtenář se ocitá v děsivé prázdnotě. Náhlý zvrat – zmizení umocňuje hrozivou atmosféru, příběh jakoby zůstal nedokončen, zůstal jen pocit nicoty.

V Karáskových románech je iniciace spojena s pádem, neboť se jedná o iniciaci do temných sil a předurčuje se tím pád a zavržení adepta, nebo dokonce smrt.

Francis je adeptem Manfredovým, je zasvěcen, aby dělal sekundanta v jeho boji s dvojníkem, aby spolu vytvořili ochranný kruh lásky, kruh jako symbol kulatého stolu.

²⁶ KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tři mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 126-127

²⁷ KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tři mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 139

„Spojení s vámi musí mi dáti sílu, převahu nad tím druhým: vaše láska mne posílí a oslabí zároveň vliv toho druhého...“²⁸

1. V I. patře svého rodového paláce ve Vídni vypráví Manfred svůj příběh a Francis dochází prvnímu probuzení: „*Svým tajemstvím křtil mou bytost, jež počínala nyní žítí něco zcela jiného, než kdy žila před tím.*“²⁹

2. Pak spolu stoupají do druhého patra (se svící v ruce), kde je Francisovi představen Cagliostro – Manfredův portrét a oddají se společné sodomii. Francis spatří výtrysk světla – iniciační znamení. Zasvěcení do neřesti je tradičním znakem novoromantického iniciačního románu. V Karáskově pojetí zde černý mág, poslední zástupce svého rodu, obcuje s androgynní bytostí, sličným jinochem-pannou. Výstup do druhého patra paláce je typickým motivem iniciačního žánru, zapálená svíce v rukou značí cestu za poznáním. Stejný motiv se objeví i ve *Scarabeovi*.

3. Svoji katabázi prožije stejně jako Manfred v Praze (Praha je podle Karáska místem setkání s říší mrtvých) tentokrát v Jindřišském chrámu, nechybí atmosféra okolního hřbitova. Tady dojde k Francisovu setkání s Morou.

4. Při Manfredově magickém souboji na Bílé hoře utrpí Francis symbolický pád ze schodů v okamžiku Manfredova duchovního pádu, následuje katarze a záchvaty šílenství.

2.1.4. Iniciační předmět

Z celé šíře okultních předmětů, jež se objevují v románu, svojí důležitostí vyčnívá především portrét Cagliostro, který stojí na počátku jako iniciátor celého příběhu. Manfred se k němu dostává při svých toulkách po Evropě v jednom malém zapadlém starožitnictví v Benátkách, odtud se začíná odvíjet jeho cesta. Portrét či obraz je důležitým motivem iniciačních příběhů, mluví skrze něj adeptův vnitřní člověk, bytost za prahem, okultní síly, které jsou spojeny se zasvětitelkou a bytostí středu. Podobných portrétů je v iniciačním žánru celá řada, uveďme alespoň Gogolovu *Podobiznu*, Wildeův *Obraz Doriany Graye*, portrét Polxyeny ve *Valpuržině noci* Gustava Meyrinka a spousta dalších. Také portrét ve *Scarabeovi*, jehož autorem je mág – umělec, je dalším z řady magických obrazů iniciačního žánru se zničujícím vlivem anticipující pád a záhuby zobrazené postavy. Karáskovi byla

²⁸ KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 38

²⁹ KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 47

jediným opravdovým životním smyslem láska k umění. I přes skrovné prostředky vytvořil jednu z nejrozsáhlejších soukromých výtvarných sbírek a knihoven v Evropě. Částečně mu vypomáhal radou i inspirací jeho vídeňský přítel. V Karáskově sbírce se nacházelo spoustu zajímavých děl s okultní a náboženskou tematikou, které mu byly inspirací. Realizoval tak svůj sen estéta o životě v umění a pro umění.

V romantismu se povaha iniciačního předmětu mění, antropomorfizuje se a nabývá podoby bytosti. Neživý předmět je tedy zdrojem jakési živé síly, má v sobě ducha, kterým se předává iniciace, či prokletí a stejně jako zrcadlo způsobuje zdvojení. Obraz a zrcadlo jsou magickými věcmi, které představují hranici mezi reálným světem a jeho odrazem. Působí jako medium komunikace mezi těmito dvěma světy, dvěma dimenzemi vědomí. Zrcadlo, které používá Manfred v souboji se svým dvojníkem, je zaprvé předmět, který zdvojuje jeho vlastní obraz a zadruhé ukazuje Manfredovi obraz jeho dvojníka a umožňuje mu vysílat k němu magickou sílu. V Karáskově pojetí je obraz i zrcadlo pokračováním romantické tradice.

V dopise psaném Cagliostrem je obsaženo celé okultní pozadí románu. List odkazuje k bytosti středu Eliášovi a dvanácti zrození řádu černých mágů, které se musí uskutečnit pro své sjednocení s bytostí středu: „*Žáci Eliášovi, vstoupí-li do stínu černé magie, jsou nesmrtelní, ale je nutno, než dostoupí nejvyšší dokonalosti oněch dvanácti, kteří tvoří pátý stupeň řádu, aby dvanáctkrát byli očištěni smrtí zdánlivou a dvanácte žili existencí, než se stanou bytostí věčně jedinou.*“³⁰ Totožnost písma s písmem Manfredovým značí jeho příslušnost do kruhu řádu těchto černých mágů. Toto jakési prokletí či úkol má snad za účel, aby s pokorou pochopili bolest tělesné existence a smrti.

Další dopis přichází z Prahy od Waltera Mory. Mora v něm naznačuje svoji totožnost a bezčasovost podobnou bytosti středu. Hlásí se k nepřátelství s Manfredem a všemi černými mágy pátého stupně řádu a vyznává, že přišel, aby je pohltit a zničil.

Manfredův deník se stává nebezpečným zrcadlem (opět motiv zdvojení) - věty z deníku se objeví v monologu na jevišti v divadelní hře jeho protivníka. Je to tedy další okultní předmět, jehož obsahem je transcendentní spojení.

2.1.5. Mistr, zasvětitel

Zasvětitel se nalézá na hranici dvojího prostoru – profánního a božského. Je jakýmsi spojovacím článkem mezi adeptem a bytostí středu. V romantismu došlo v iniciačním žánru

³⁰ KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 62

ke značnému posunu. Zasnivení získává vyloženě temný charakter, adept směřuje směrem k nevědomí a po bloudění jeho labyrintem vystupuje jako bytost démonická, jako zavržený poutník, který věčně bloudí a v jehož nitru je prázdnota. Mění se tím i povaha zasnivitele.

Postava židovského antikváře, který prodal Manfredovi podobiznu Cagliostro vychází z romantického prototypu zasnivitele. Antikvář je strážcem tajemných iniciačních předmětů a tajemství, které jsou u něj v úschově a čekají na příchod adepta. Jeho zasnivení bývá nejčastěji pokleslého nebo temného charakteru.

Cagliostro skrze portrét a dopis o Eliášovi předává zasnivení Manfredovi. Jde o kruh adeptů - mágů, kde jsou všichni spojeni dávnou kletbou, zdá se dokonce, že je to několik zrození jediné bytosti. Z minulosti vzpomínek, kromě už jmenovaného Cagliostro, vyplouvá Apolonijs z Tyany, další vzpomínky vedou až do doby před potopou světa. Roztažení děje v tak dlouhé časové ose vede k posílení dojmu záhadnosti a hloubky, ze které kořeny příběhu vyrůstají. Zasnivení si předávají zřejmě prostřednictvím magických předmětů, snů a vizí. A všude je jim v patách tajemný dvojník.

Role zasnivitele je zřetelná i ve vztahu Manfred - Francis, kde Francis je pouze sekundantem v Manfredově magickém souboji s dvojníkem. Manfred zasnivuje Francise do okultismu a magie jen ve spěchu a chaoticky, nicméně jejich pouto je především poutem mystické lásky. „*Tys tomu chtěl, Manfrede: a nebylo nic než ty sám, ať jsi přišel odkudkoliv a ať jsi přinášel jakýkoliv osud a jakékoli šílenství. Zapomněl jsem Boha a odvrátil se od lidí. Nevěř nicému, šel jsem přes práh chrámu, a rouhaje se světu, opovrhoval jsem lidmi. Neboť ty jsi řekl: Jsem Lásky, jsem Osud.*“³¹

Nejdůležitější postavou s posláním zasnivitele je v románu Manfredův dvojník, který se vyděluje z vnitřního prostoru, je to tedy část „vnitřního člověka“ adepta, je to jeho druhé já. V orientální mystice se kupříkladu objevuje „černý jogín“, který se oddělil z těla meditujícího Buddhy Gautamy. Záhada dvojníka souvisí s adeptomým nitrem, dvojník je tedy s adeptem v těsném poutu. Dvojník je zrcadlem osobnosti adepta, toto zrcadlení je vzkazem bytosti středu adeptovi, jeho zjevení nezvěstuje spásu, ale ztracení a smrt. Dvojník, který sám sebe pojmenoval Walter Mora (jméno s významem „vládce smrti“) adepta – mága vyzývá na souboj. Blízkost smrti a zavržení se pak neustále připomíná jako hrozba adeptovi, který se tak ocitá na prahu. Dvojník má v románu povahu strážce prahu.

Podle Rudolfa Steinera se strážce prahu vyděluje z duchovního těla adepta, zosobňuje jeho předešlé špatné karmy a působí už nikoliv jako náhodné události, ale už jako viditelná

³¹ KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 140

bytosť. Adept je nucen na sobě pracovať a zušlechťovať svojho ducha, aby odčiniť svoje karmy a strážce prahu sa tak stal svetelnou bytosťou a mohol sa s adeptom opäť sjednotiť.

Mezi pôvodní stredovekým románem zasväcení, kde predmetom spásy bol grál, nehybný symbol svetla, čakajúci a pasívny, prinášajúci spásu a večný život a romantickým dvojníkom, temnou bytosťou, ktorá hrdinu pronásleduje, aby ho zahubila a priniesla mu zatracenie, je flagrantný rozdiel; romantičtí adepti okultných nauk už dávno chodia temnými stezkami. Predobrazom postavy dvojníka je mystický templársky emblém dvom jezdcov na jednom koni, ako symbol jednoty protikladov, vlastností pripisovaných i kameni mudrcov, čistej vnútornej podstate. Z mystickej osamocenenosti hľadajúceho adepta sa zrodil nový zneklidňujúci protiklad, jeho druhé ja, pred ktorým sa nelze skrýť, pretože pochádza z samotného nitra adepta. Táto skutočnosť prináša novú existenciálnu tíseň.

Snad najznámejšími dvojníkmi sú *Jekyll a Hyde* Roberta Louise Stevensona, taký Meyrinkův Pernath sa poznáva v Golemovi, u Karáska je motív dvojníctva použitý napríklad v postavách Ganymeda a Radovana.

Manfred má zo svojho dvojníka už v okamžiku prvého stretnutia intuitívny strach, je zrcadením niečoho z jeho nitra, vysáva jeho silu, pozná jeho myšlienky, od prvého okamžiku vie, že je to jeho nepriateľ. „*Vytušuji hned, že je tajemný vztah mezi mnou a jím. V této samotě, v hlubokém mlčení zasmužilých věcí, zdá se mi náhle, že neznámý, mající se mnou podobu úplně totožnou, stojí tu od věkův a že čeká zde na mne... Ano, byl to někdo, kdo byl druhé mé já. Poznával jsem sebe co nejurčitěji... Cítil jsem nyní děs vědomí, ... že jdu sám sobě vstříc ...*“³²

Dvojník Manfreda pronásleduje i mimo Prahu skrz divadelnú hru a dopisy a chce jej zničiť, tak ako v minulosti zničil Cagliostro. Strážce prahu je hozenou rukavicou, ktorou musí adept zvednúť a vybojovať s ňou svoj boj. Je to bytosť na rozhraní oboch svetov, je to nejenom strážce, ale i zvestovateľ, ktorý dáva adeptovi zpravu o existencii tajomstva v blízkosti adepta a vyzýva jej k boju o toto tajomstvo.

2.1.6. Bytosť streda

„*Postromantický negativní postoj k neuspokojivé fyzis posledních třetiny 19. století přináší renesanci zájmu o náměty historicko-mytologické.*“³³

Umenie sa týmto spôsobom obracia k duši a nevedomiu a vyvoláva drímajúce skryté sily, ktoré vychádzajú z minulosti dávnych mýtov, a ktoré majú blízko k archetypálnej štruktúre psyché.

³² KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 37-38

³³ BEDNAŘÍKOVÁ, Hana. *Česká dekadence*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000. s. 21

Umělec tak dostává k dispozici celou plejádu postav inspirovaných z orientální, antické, egyptské, ale i biblické mytologie. Původní akademizující klasicistní koncepty jsou postupně nahrazovány ambivalentními a amorálními idoly, vznikají různé dionýské alternativy, orgiastické a hedonistické. V romantismu dominoval temný ahasverovský a faustovský mýtus, symbolismus, dekadence a novoromantismus jeví velký zájem o mýtus oidipovský a především narcisovský. Objevují se nové postavy představující bytosti středu, jako Ahasver, hermafrodit a homunkulus, různí starověcí bohové a další bytosti, které odkazují k náboženským a esoterickým analogiím.

V *Románu Manfreda Macmillena* je mimoscénní postava, která je přítomná pouze v jediné zmínce, v dopise od Cagliostro a vysvětluje mytické pozadí celého příběhu. Přivádí nás na stopu bytosti středu, která stojí za celou zápletkou. Eliáš je starozákonní prorok 9. století před Kristem. Jeho život, skutky a nanebevzetí je popsáno v *Deuteronomiu* v 1. a 2. knize královské. Je považován za největšího z proroků, pravoslavná i katolická církev jej uctívá jako svatého. Jeho postava se objevuje i v Novém zákoně, v epizodě *Proměnění Páně*, kde stojí po boku Krista a Mojžíše.

„Záhada dvojníka, adeptova nitra, za níž se adept, posedlý vidinou pomyslného středu, noří stále hlouběji do vnitřního prostoru, je případem nejtěsnějšího vztahu mezi postavami.“³⁴

Dvojník v románu je bytostí spjatou jak s postavou Eliáše, tak s hlavním hrdinou mágem Manfredem, je jakýmsi prostředníkem a ztělesňuje také město Prahu, jako práh – hranici vstupu do středu trojúhelníku. Odsud se rýsuje trolúhelník postav: adept (mág) - zasvětitel (dvojník) – panna (androgyn). Uprostřed trojúhelníku dlí bytost středu (prorok Eliáš), se kterou adept nakonec skrze dvojníka splyne.

Dopis, který pochází z Cagliostrovy pozůstalosti vysvětluje spojení Manfreda s Cagliostrem a dále s Apolloniem z Tyany v kruhu dvanácti temných mágů, kteří se zrozuji ve smrtelném těle. Číslo 12 souvisí s astrologickým zvěrokruhem - kruhem, který se po vystřídání všech znamení vrací zpět do prvopočátku. Dvojník byl vyslán Eliášem, aby vyhledal všechna zrození kruhu mágů a vzal je zpět do temnoty dávnověku a bránil tak šíření černé magie ve světě.

Podobné konstrukty lze nalézt i v příbězích jiných kultur. Podle indického mýtu se Višnuův strážce provinil tím, že jej nepoznal a nevzdal mu poctu, musel se za trest sedmkrát (číslo 7 znamená demiurga, stvořitele, všurčující sílu) zrodit jako démonická bytost, aby

³⁴ HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Vyd. 2. Praha: Malvern, 2014. s. 211

dosáhl vysvobození. Jedním z jeho zrození pak byl démon Rávana, který byl Višnuem – Rámou zabit a vysvobozen.

2.1.7. Panna a hermafrodit

„Vzkříšení je v heraldice symbolizováno androgynem nebo hermafroditem; hermafrodit znamená návrat k počátečnímu stavu člověka, který je totožný s jeho stavem konečným, k univerzálnímu pohlaví věčnosti. Je archetypem mystického myšlení všech dob, formou, k níž směřuje rozpolcený svět a s ním i adept, androgynní paní, který ve spojení s pannou stvoří dokonalou bytost, bytost středu.“³⁵

Hermafrodit je tedy v mýtech a literatuře spjatý s metafyzickou rovinou a je spojovacím článkem s bytostí středu, jednotou hermafrodita se ukončuje dualita pohlaví a dochází k obrození světa. Interpretace androgynie v dílech dekadentních autorů vyznívá spíše smyslově a fyziologicky. Eliade hovoří o degeneraci symbolu, kdy je zastřen jeho mystický význam a jeho obsah je nasměrován do vnějšího světa.

Karásek ve svých románech i ve své poezii stvořil obraz androgynní bytosti jako jednoznačně specifickou aktualizaci archetypu hermafrodita. Androgynie prochází v různých podobách celou jeho tvorbou už od *Sodomy a Sexus Necans*, vrcholem v tomto smyslu je divadelní hra *Sen o říši krásy*, kde je androgynie vlastní všem obyvatelům země. Zženštilý narcisismus, sebesoustřednost na niterné pocity, vypjatá emocionalita a senzitivnost ve spojení s mužským rozumovým principem jsou znaky jeho hrdinů, což vede k předpokladům, že takový jedinec je symbolem vnitřní dokonalosti a je předurčen k osobnostnímu osvobození a vymanění se z reality, o což dekadenti všeobecně usilovali.

V románu se androgynie pojí s homosexualitou a smyslem pro intimitu a rozkoš. Karásek ústy Manfreda mluví o androgynech jako o bytostech „mimo obě pohlaví“. Vzorem dokonalosti je bezpohlavní démonická osobnost vynikající svou nietzscheovsky pojatou vůlí, velká pro svoji aristokratičnost, umělecké vlohy a směřování k renesančně antickému ideálu člověka. Ze své vyjimečnosti čerpá magické síly mimo jiné i v intimním spojení s bytostí podobně založenou – s něžným, zadumaným jinochem. *„Máte fantasii a smyslnost. Jste básník a žena. Ty, jež jsou jen ženami, hnusí se mi. Jsou to bytosti bez fantasmie. Obmezují muže na reálné, strhují jej na zemi... Existují však, kdo jsou mimo obě pohlaví. Jako vy...*

³⁵ HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Vyd. 2. Praha: Malvern, 2014. s. 212

můžete mi býti též tím, čím jest jiným žena, tajemnou intimitou, rozkošně neurčitým odstínem v citech.“³⁶

Také hrabě Cagliostro je popisován jako napůl muž a napůl dívka, jehož duše splývá s hermafroditem, stejně jako duše Manfredova a oba jsou tak cestou k metafyzické jednotě ráje a Boha. Podle historických pramenů založil Cagliostro androgynní, tedy společnou mužskou i ženskou zednářskou lóži, která spojením těchto dvou sil měla dojít duchovního růstu. Tato cesta však mnohdy končila ve společných orgiích.

2.1.8. Smrt

Motivem smrti, odumírání a hnutí je prodchnuta atmosféra nejen *Románů tří mágů*, ale i celého Karáskova díla. Vše vyvolává předtuchu blížící se smrti, všude jsou přítomna znamení adepty záhuby, fatální atmosféra přednaznačuje zkázu.

Dekadentní směr, dřív než se propadl do své manýristické polohy byl nefalšovaným výrazem katabáze své doby. Smrtí se hrdina přibližuje hloubce bytí, obětuje svůj život už tím, že ho neguje a vzhlíží ke zkáze a umírání, teprve pak poznává smysl života a tímto poznáním se přibližuje svému božstvu. Odumírání je pojato jako romantické umělecké gesto – manýra, která v sobě nese poselství vítězství nad smrtí prostřednictvím umění. To je zdůrazněno také v *Ganymedovi*, kde hrdinu zabíjí další dvojník, který byl jeho uměleckou replikou, ale především portrétem Gastona ve *Scarabeovi*, kde je vyobrazen jako rozkládající se mrtvola. Tímto duchem je protknuto celé dekadentní hnutí.

Agónie Karáskova světa je podkreslena výběrem motivů spojujícím vnější svět ze záhrobím. Dotek smrti a umrtvování těla je důležitým momentem iniciace adepta. Manfred se poprvé setkává se svým dvojníkem nad hrobkou ve středověkém chrámu a popisuje své pocity: „*A pod dlažbou je plno mrtvých těl v hlubokých hrobkách, ostatky mrtvých jsou v relikviářích, pod kamennými deskami oltářů: mrtví, sami mrtví... Chcete-li rozuměti tajemnosti těchto věcí, musíte sám dovésti býti mrtev.*“³⁷

Jméno dvojníka - Walter Mora („Vládce smrti“) je jednoznačným vzkazem adeptovi, že z jeho rukou přichází záhuba. Rozevřená pekelná propast a nicota, která po Manfredovi zůstala, vyvolává metafyzickou hrůzu z prázdnoty za naším světem.

Karáskův vztah k okultismu byl celoživotní, zajímá se o něj celou svou duší umělce, vyjadřuje pocity umělce-mága a prodlužuje dekadentní manýru i do dob, kdy je tato už dávno

³⁶ KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 31-32

³⁷ KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tří mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. s. 33-34

za zenitem. Prožívá svůj život na hranici snu a reality, kde spojovacím prvkem je umění a naplňuje tak ideál Shopenhauerovy filozofie.

2.2. LADISLAV KLÍMA: Slavná Nemesis

Motto: „*Ten, kdo pohlédne do zrcadla vodní hladiny, uvidí především svůj vlastní obraz. Kdo jde sám k sobě, riskuje setkání se sebou samým.*“³⁸

Jedním z nejpozoruhodnějších a zároveň nejkontroverznějších solitérů na české okultní scéně počátku 20. století byl bezesporu Ladislav Klíma. Vyložit jeho osobnost a především dílo je nesnadným úkolem, neboť obsahuje změt nejrozličnějších chaotických statí a poznámek. Na druhou stranu, byť s velkou rezervou vzhledem k autostylizaci, je možné čerpat z autobiografického výkladu jeho vnějšího i vnitřního příběhu.

První jeho knihou je filozofický traktát *Svět jako vědomí a nic*, který spatřil světlo světa jen díky úsilí Otokara Březiny, jenž v něm viděl velkého myslitele a literáta. Klíma se hlásí k odkazu Schopenhauera a Berkeleye, inspirován Nietzsche, považoval malou lidskou existenci a pudovou přirozenost za podřadnou, animální. Sen a snové vědomí považuje za skutečnější nežli hmotný svět. Podstatu hledá v metafyzické prázdnotě, ke které se obrací myslitelé 19. století. Svou úlohu bere smrtelně vážně a po vzoru antických a indických filozofů realizuje své myšlenky i vlastním způsobem života. Žil osamocen jako poustevník a publikoval jen z donucení existenčních problémů. Toužil najít v sobě nadčlověka, jenž svojí vůlí pokoří absolutno. Vzhledem k tomu, že vyznával pouze vůli na úkor rozumu i citu, byl pro své vrstevníky značně nesrozumitelným podivínem a uznání došel až posmrtně. Jeho prozaické dílo se řadí ke klenotům českého expresionismu.

Slavnou Nemesis, byť měl finanční problémy, nikdy nevydal a vyšla až po jeho smrti. Dala by se nazvat jeho beletristickým duchovním testamentem. Motivy, které se v novele vyskytují odkazují k iniciačnímu žánru.

2.2.1. Prostor

Středem celé novely je alpská hora Jelení hlava, opředená pověstmi o zjevujícím se duchu, na jejímž úpatí leží městečko Cortona. Na jejím vrcholu v dávných dobách začal příběh kletby a tam také po sto letech dochází k rozuzlení.

Hora je dominantou krajiny, její vertikální pozice jí předurčuje k významné roli vzhledem k poetice prostoru, je symbolem středu světa, místem, kde sídlí bytosti středu – bohové. K hoře se upíná mnohé snažení člověka, v mystickém pojetí je nejvyšší etapou

³⁸ JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla II., Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. s. 118

vývoje duše, místem zjevení (Sinaj, Oreb). Svatý grál je taktéž ukryt na hoře (Montsalvat). Hora měla svůj velký význam v pohanských mýtech a později v iniciačním žánru. Významnou aktualizací toposu hory došlo v romantismu, který rozvolněním tajemství do krajiny budoval opěrné body prostoru právě zvýrazněním vertikálnosti - výšky a hloubky. Vznikl tak okruh motivů, který se do určité míry opakoval: hora – propast – jeskyně, příznačné je též spojení takové krajiny s kletbou či věštbou. Hora se tak stává fatálním místem, kde často dochází k rozuzlení příběhu. Svou polohou značí dotek s nebesy, obsahuje tedy jakousi kosmicko – mystickou dimenzi. Výstupem na ni člověk realizuje cestu k vyššímu smyslu, k božstvu, ke svému já, do místa, z něhož začalo stvoření. V Klímově novele je to místo, kde se zjevuje přízrak Orey – ducha Jelení hory, bytosti středu.

Protipólem hory je propast, která vzbuzuje pocit dotyku hlubin nekonečna, z níž dýchá hrůza mrazící údy. Díra v horské stezce jako vstup do transcendentna, do vnitřního prostoru, do prostoru, kde sídlí nejvyšší tajemství temného příběhu, jako symbol přerušené cesty vzhůru, jako symbol pádu do hlubin těsně před vrcholem, symbol archetypálního pádu člověka.

„Rozběhl se, pokud místo dovolovalo, ale nad prohlubní se zastavil. Zalomcoval sebou a pocítil jasně, že se neodváží . . . a to proto, že ví, smrti že by skončil skok. Pohlédl dolů, údy mu zledověly. Co to zas bylo, co tak transcendentálně, strašidelně z propasti naň zařvalo? Bylo po boji. Vracel se nazpět zahanben, jako zbitý pes. Aby se poněkud potěšil, umínil si, že při jiné příležitosti, až mu bude tělo lépe sloužit, skok ten stůj co stůj provede.“³⁹

Hrdina se k této bráně na začátku příběhu přiblíží, hrůzou však uprchne a bloudí světem, jeho touha ho však přivádí zpět na toto fatální místo, opět stoupá vzhůru, aby svoji cestu dokončil skokem do propasti. Kruh bludné pouti se uzavírá.

Chalupecký uvádí, že se v Klímových prózách vrací obraz propasti téměř obsedantně (např. *Lidská tragedie a Boží komedie*...). Později se v jeho textech objevuje termín „propast –záře“. Původem jeho zaujetí tímto motivem je metafyzický zážitek nekonečna, který prožil v roce 1904 v Alpách a zřejmě proto do Alp umístil i děj *Slavné Nemesis*. Svůj zážitek rozebral ve svém filosofickém díle *Svět jako vědomí a nic*.

Hledající, který vyšine svoji mysl k nekonečnu, naráží na oslňující záři, která ho naprosto naplní. Pokud projde skrz, otevírá se před ním „živá vícedimenzionální propast“ ne nepodobná černé díře. Více dimenzí je pro lidskou mysl naprosto neuchopitelný obraz a pramení z něj děs, který člověk „visící“ nad onou propastí zažívá. Zároveň je to neúprosné zrcadlo vlastní osobnosti. Skrze tento objekt dá se pak intuitivně proniknout do každého bodu

³⁹ KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Volvox Globator, 1993. s. 33

vesmíru a propojit se se vším. Pronikáním do nitra však může dojít ke ztrátě integrity osobnosti a k jejímu rozpadu. „*Nesmírné černé propasti, rozšklebené tak hrůzně, že pohled do nich vyvolal by tentýž pocit děsu jako zjevení ducha; deset tisíc metrů vysoké, skoro kolmé, černošedé a černomodré skalní stěny(...), s boky tak strašlivě rozervanými, že působily by jako hlava Medusy...*“⁴⁰ Později Klíma spojuje motiv propasti - Medusy s pojmem „Všeotroctví“.

O Meduse mluví i Gustav Meyrink v *Bílém dominikánovi* jako o bytosti – entitě, která ovládá celý svět. Podobné obrazy lze najít i jinde v literatuře, např. Castaneda píše o Orlovi, který je vězňatelem vědomí. Stejně vlastnosti má i hinduistický bůh Šiva ve svém projevu Natarádži. Dá se říct, že archetypálně je tato zkušenost zapsána v lidském vědomí od jeho počátků.

Důležitou součástí vnitřního prostoru novely je starý dům na úpatí převislé skály na periférii Cortony. Visící skála nad domem je temnou hrozbou osudu čekajícího na svoji chvíli. Topos romantického tajemného domu doplňuje v literatuře počátku 19. století středověký iniciační hrad a barokní alegorický palác. V domě žijí dvě stařeny, Háta a její 137-letá matka Barbora.

Tajemný prostor je stejně nejistý jako realita v celém příběhu, pronikají jím přízraky a zjevení. Domek má v novele svého snového dvojníka ve městě, kde žije hlavní hrdina Sider, ve Skalní ulici. „*Staveníčko přímo se opíralo zadkem svým o vy soké skalisko, rozervané, jako by se byly části jeho dříve od sebe odtrhaly. Bylo jednopatrové, děsně zpustlé. A když teď Sider, stanuv před ním, ve večerním soumraku na ně popatřil, ustrnul. Bylo úplně podobno, ba totožno s tajemným domkem v Cortoně při ústí rokle pod skalou, visící nad ním jako Damoklův meč; jako by bylo jeho dvojníkem.*“⁴¹

Zjevují se zde lidé ve starodávném oblečení, jež je znakem bytostí z vnitřního prostoru. Je to jakési snové, fantomové zachycení událostí dávno minulých, avšak v bezčasí vnitřního prostoru stále aktuálních.

Sider zde také potkává přízrak-dvojníka staré Barbory, která v té době živoří v Cortoně. Stará chaloupka se stařenou je motiv grálský, Klímou zparodovaný. Vnitřek domku evokuje nekonečnost prostoru. Rodiště Sidera je jakýmsi paralelním městem, které se stává součástí vnitřního prostoru, pronikají sem duchové z Jelení Hlavy. Je to místo nové Siderovy existence propejené s minulým životem v Cortoně před sto lety. Paralela dvou životů, dvou měst, dvou domů. Realita hmotná a snová.

⁴⁰ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Praha: Torst, 1992. s. 143

⁴¹ KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Volvox Globator, 1993. s.43-44

Součástí domu bývají různé předměty, skříně, stoly, truhlice a skříňky. Jsou to předměty, které obsahují tajemství, nebo jsou s ním nějak spojeny. **Iniciačním předmětem** je v novele fotografie Orey se vzkazem pro hlavního hrdinu, který je mu předán stařenou zjevující se v domku. Do iniciačního předmětu se zvnitřňuje prostor a jeho tajemství – podoba bytosti středu. V rozvalinách domu, v okamžiku, kdy na něj spadne skála, je nalezena v tajné skrýši ve zdi tajemná skříňka a sešit. Tajné zásuvky a skrýše jsou prostorem intimity, který se neotevře komukoliv. Jejich obsah, iniciační artefakt, je součástí vnitřního prostoru.

Častým motivem románu zasvěcení je nedostupnost iniciačního prostoru po selhání adepta: proměna domku, kde se zjevila Barbora v domek obyčejný, kde žije obuvník Škopek s rodinou. Znají historky o strašení, žena dokonce strašidla vídá, ale vnitřní prostor je v tu chvíli uzavřen. Jeho uzavřením mizí i iniciační předmět. Zmizení předmětu je relativizováno jako nedbalost či zapomětivost hrdiny. V okamžiku, kdy hrdina opět nalezne svoji cestu, vrací se mu zpět i jeho artefakt.

Zkáza domu v sobě nese poselství pomíjivosti, jak tělesného života, tak i pomíjivosti kletby, která se nad domem vznáší. Oba domky podléhají zkáze ve stejnou chvíli – o půlnoci.

Blázinec, který se v novele také objevuje, je podobně jako vězení novodobým místem metafyzického rozjímání, bojem o duši, kde je však mystika degradována na pouhou psychickou chorobu a šílenství. Je to místo, kde v novele dochází ke zjevení ducha z Jelení hory, má tedy spojitost s vnitřním prostorem.

2.2.2. Adept

Adept je ten, jenž byl osloven silami, vedoucími k tajemství...

„Adeptovou výsadou je svobodné jednání, mnohdy zvláštní, nepochopitelné, šílené.

Šílenství je příznačným stavem adepta, v němž se metafyzické pocity, tušení, poznání jeví jako zatemnění mysli.“⁴²

Hlavní hrdina Sider (jméno vzniklo patrně s odkazem na latinské sidus – hvězda, hvězdy) je autorem popisován jako navenek silný muž, jenž má vevnitř cosi nalomeného, neblahého a je předurčen k strašnému osudu. Je možno brát to jako náznak sebereflexe, jako Klímovo doznání vlastní reality. Klíma se vždy stylizoval do role nietzschovského muže ocelové vůle, který má kontrolu sám nad sebou a svým osudem, byl však často vnímán jako

⁴² HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Vyd. 2. Praha: Malvern, 2014. s. 185

„jemný ve svém nitru, bezbranným uprostřed tohoto světa“⁴³; byl vnitřně zesláblý a zraněný v důsledku svých experimentů.

Adept svým vstupem do neznáma získává punc jinakosti a je tím odsouzen k bezdomoví a samotě a pro svou jinakost se dostává do konfliktu s davem. Sidera po vystoupení z iniciačního prostoru domku pronásledují děti a křičí: „Blázen! Blbec!“ – blázen, který se honí za přeludem. Později jej označí dokonce za zločince a vraha, za někoho, kdo je ve společnosti nežádoucí.

„Extatická zkušenost člověka vychyluje ze života.“⁴⁴

Jinakost Klímova je odvislá od jeho vnímání světa, od jeho metafyzických zážitků. Vidí smysl lidské existence jinak, než lidé kolem a proto se stává podezřelým. Zároveň vyvolává skandály a konflikty jak s církví, tak se světskou mocí: pro urážku habsburské dynastie je vyloučen ze všech rakouských středních škol. Ve společnosti vážených občanů je ztroskotancem, nemajetným žebrákem, alkoholikem. Po vzoru řeckých filosofů a indických sádhuů se svým ideám oddává celým svým způsobem života.

Siderovou souputnicí je Errata, která je součástí dávné kletby. Jméno Errata znamená latinsky chyby, omyly, jde o jakousi reflexi karmických chyb, kterých se adept dopustil a které byly u počátku jeho bloudění, je v novele jakousi bludnou pannou. Errata se stejně jako Sider zamiluje do přízraku Orey, zešílí a spáchá sebevraždu. Sebevražda se odehraje jak ve snovém světě, kde si vrazí nůž do srdce, tak i ve světě fyzickém, kde se utopí v jezírku za blázincem. Motivy utonutí a vody podle Eliadeho značí rituální očištění. Errata v podobě ducha dodává Siderovi odvahu při jeho konečném výstupu na Jelení horu a pobízí jej k pokračování v cestě.

Klímovy postavy sice nejsou příliš plastické, jsou pouze symboly, ale u jeho adepta Sidera je patrný posun ve vývoji charakteru. Uvěřitelný a silný je především popis jeho pocitů hrůzy z transcendentna, boje sama se sebou a se sebezáchovným pudem před skokem do propasti. Postava Sidera je jakousi paralelou k osobě Klímově. Bylo mu umožněno vidět pravdu na dně propasti, ale ze strachu ze smrti před tímto děsivým obrazem couvne.

Do určité doby byl Klíma uzavřen do své víry v transcendentno, pak však jej tato vize opustila, či spíše před ní zavřel oči a byl nucen žít profánní život. Chalupecký jeho stav pojmenovává termínem metafyzická závrať, Jung v podobných případech uvádí pojem regrese osobnosti. Jeho extatické experimenty ho přivedly na pokraj šílenství, vnitřního rozkolu a k alkoholismu. Démonem alkoholu je zmítán i Sider, který se v dobách svého

⁴³ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Praha: Torst, 1992. s. 139

⁴⁴ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Praha: Torst, 1992. s. 149

bloudění dlouho jen opíjí a zapomíná na svůj cíl. Tato etapa Klímova života trvá řadu let a i když ke konci pomalu dostává problém s alkoholem pod kontrolu, jeho vitalita a charisma jsou otřeseny...hrůza z propasti přetrvává. Autostylizací si snaží Klíma vybudovat jakýsi mýtus, ochranný kruh, jenž by mu dodal sebevědomí před lidským davem, který na jeho osobnost dotírá všemožným tlakem. Jeho hrdinové často jednají agresivně (Vittorio Romano v povídce *Sus Triumfans*) v nenávisti vůči lidem, které rozděluje na velké a malé podle duchovního respektive živočišného založení. Zároveň trpí mesiášským komplexem a dává si za cíl spasení lidstva. Pro dosažení cíle jsou pro něj použitelné veškeré prostředky, včetně vražd nebo sebevraždy. Klíma nechává své hrdiny zemřít sebevraždou nebo zabít druhé a jako Raskolnikov povyšuje tento čin na ctnost vykonanou v zájmu vyššího cíle, kdy vše je ospraveditelné. Hrdinové Klímových próz jednají naprosto v souladu s touto doktrínou a často dosahují úspěchu – nikoliv zde v lidském světě, kde je vše marno – ale před vesmírným vědomím.

Stejně jako jeho adept i Klíma v rozhodné chvíli selhal a touží to napravit. Hledá další možné cesty a entuziasmus pro pokračování svého vnitřního boje. Jeho imaterialismus, imoralismus a naprostý ateismus je neudržitelný. Je zaznamenán jeho příklon k náboženskému výkladu, především k orientální Bhagavadgítě a filozofii Lao'Ce. V hinduismu je zmínka o Šivovu oku. Když všepohlcující a všeničící Šiva pohlédne svým třetím okem do nitra oddaného, nastane v jeho duši rozkol a změní se jeho karma. Dalo by se říct, že Klímova duše dospěla do další etapy svého vývoje. V jeho jednání a změně myšlení je patrné, že se snaží, stejně jako adept Sider, najít v sobě sílu k poslednímu skoku do propasti...

2.2.3. Paralela, prokletí

„Román zasvěcení je právě tak jako Bible dílem s tématem hříchu, dědičné viny, překročení zákazu, jehož druhou stránkou je téma vykoupení a spásy.“⁴⁵

Podstatou kletby jsou dávná příkoří, neodčiněné zločiny předků a vraždy. Tento hřích se rozplývá v okolní krajině a jednou za čas se „zhmotňuje“ v bytost – ducha. Duchové zrození z viny se pravidelně zjevují a žádají o satisfakci. *"Duch Jelení Hlavy... Už asi sto roků tam straší! Zjevuje se tam vždy jen v červnu; zpravidla pouze na vrcholu, někdy však i na úbočích; dole v obci byl viděn tenkrát v neděli po prvé, v mé společnosti. Četní lidé po dobu toho sta*

⁴⁵ HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Vyd. 2. Praha: Malvern, 2014. s. 115

*let, spatřivše Ji, zešíleli děsem nebo spadli do propasti...*⁴⁶ První dějství Siderova sadistického zločinu se odehrálo o sto let dříve, v jeho předchozím zrození. Sider s Erratou donutili Oreu zabít se skokem do propasti a svrhli na její dům obrovský balvan. Tyto události se pak cyklicky po sto let vždy v červnu vrací.

Grálský motiv zrady v lásce v trojúhelníku Orea – Artuš, Errata – Lancelot, Sider – Guenevra a následným prokletím, boj za vykoupení a hledání a nalezení grálu jako symbolu spásy, jsou základními kameny iniciačního románu. Královskou bytostí je zde žena - Orea, je zrazena svým milencem Siderem a svojí sestrou Erratou.

Pro bytosti z jiného světa platí cyklický čas mýtu: zjevení se opakují každý červen, vrcholí 18.června, kdy se stala dávná vražda. Událost je přirovnávána k tragédii Napoleona u Waterloo 18. června 1815, stejně tak k osudné porážce Friedricha Velikého u Kolína 18. června 1757. Datum tak nabývá významnosti a tajemnosti také vzhledem k symbolickému pádu. Odčinění viny je v příběhu zasvěcení symbolem pokání za dědičný hřích lidstva.

Prokletí se dotkne i staré Barbory: sto let čeká a nemůže umřít, dokud křivda spáchaná na její „dceři“ nebude pomstěna. Barbora žije v Cortoně ve starém domě, její duch či dvojník se však zjevuje ještě v jiném městě, v domě ve Skalní ulici, který jakoby z okna vypadl stavení v Cortoně. V tomto domě – dvojníkovi straší, zjevují se zde postavy dvou žen a muže: duchové Orey, Erraty a Sidera v šatech z dob císaře Bonaparta. Cizorodý oblek značí jejich příslušnost do vnitřního prostoru. Oba domy skončí v ruinách v jeden a ten samý okamžik pádem balvanu. Ve stejný den umírá Errata - bludná panna, jako symbol pochybení a viny a v okamžiku její smrti prokletí pomíjí.

Vina je postupně odčiněna, Sider je pronásledován, křivě obviněn z vraždy, stává se psancem, přichází o majetek a nakonec skočí do stejné propasti za obětí svého dávného hříchu, přesně sto let poté. *„Jdu na svou vlastní popravu, popravu vlastníma rukama. Jak je to bezedně hanebné a zneuct'ující! Musíť sám na sobě vykonat trest - je vůbec něco potupnějšího? Jaký to bezedný bídák musím být, že to možno! jakým bídákem je svět, v němž je vůbec možná - sebevražda !“*⁴⁷

Paralely a zdvojení událostí v čase jsou znaky prokletí. Vše se vrací do stejného bodu. Prokletí je završeno vykoupením. Celý příběh má svoji duchovní sílu. Uzavřený kruh kletby se touto silou sjednotí do vědomí jednoho bodu a čas se slije do jednoho simultánního okamžiku a vědomí proniká do transcendentna.

⁴⁶ KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Volvox Globator, 1993. s. 66

⁴⁷ KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Volvox Globator, 1993. s. 113

Podobně jako někteří Klímovi hrdinové (Vittorio Romano, Arta) odchází i Sider v závěru novely ze svého zločinu jako vítěz, protože ona dávná krutá vražda získala před zraky nejvyššího kosmického vědomí takovou váhu, že jí byla věnována pozornost a vedla k vykoupení. Odráží se v tom Klímův imoralismus.

2.2.4. Iniciace

Iniciační zkušenost je v příběhu zčásti předávána skrze sny. Sny a vize vstupují hlavnímu hrdinovi do života a připomínají mu tak neustále existenci tajemství. Skrze sen se mu i poprvé představuje bytost středu Orea, sny jej navštěvují i v době jeho bloudění. Domek - dvojník, který se nachází v Siderově městě, má snový charakter. Pro Klímu je typickým rysem prolínání snové a hmotné reality, jeho svět je složený z útržků obou skutečností, nedělá mezi nimi rozdíl, ba dokonce upřednostňuje realitu snovou, která je podle něj blíže pravdě. V jeho extatických pokusech pro něj zvláštního významu nabývá technika usínání a bdělého snění. Zdánlivá halucinace je v příběhu potvrzena jako skutečnost dalšími postavami děje a vše tak dostává punc tajemnosti a prostor tím získává dynamiku a iniciační předurčenost.

V symbolismu těla je vertikální pohyb výstupu na kosmickou horu spjat s páteří a hlavou je vrchol, kde sídlí duch. Kněz nebo šaman, který dospěje k vrcholu vesmíru, do místa, kde je počátek stvoření, proniká do transcendentních světů. Mircea Eliade mluví o „obřadu středu“, v němž se vyvolený přibližuje prapočáteční jednotě.

První výstup na horu je jakousi zkouškou Klímova adepta, jeho selhání a útěk je jedním ze základních stavebních prvků syžetu iniciačního příběhu, později bude totiž muset o další podobnou příležitost bojovat. Prostor vykazuje podivnosti, události jsou zmatečné, což navozuje opět pocit snové reality. Atmosféra přicházející temnoty se stupňuje: „*A zmizelo, dnes po prvé, i slunce za obláčkem*“ a dále „*...Hodinky ukazovaly právě poledne. Slunce skrylo se úplně za hustou, širou vrstvou mrakovou*“⁴⁸ Polední čas je sice nejslunečnejším okamžikem dne, nicméně přichází temnota katabáze, objevují se vzpomínky z minulých životů. Tato hra se světlem je ekvivalentem prostoru, se kterým autor v novele operuje - před vrcholem má přijít pád do propasti. Strach nedovolí adeptovi překročit hranici propasti a určenou cestu dokončit. „*Rázem zahalila jej nejhustší mlha*“⁴⁹ - mlha je symbolem zahalení tajemství a taky vnitřního stavu adepta. Po neuskutečněném zasvěcení následuje návrat do světa a desetileté bloudění.

⁴⁸ KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Volvox Globator, 1993. s. 28-29

⁴⁹ KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Volvox Globator, 1993. s. 33

Předzvěstí dalšího doteku tajemství je opět sen, který přivede Sidera k domku ve Skalní ulici. Dům, stejně jako hora, vykazuje prostorové anomálie: pocit nekonečna z neúměrně dlouhé chodby. Adept se setkává se zasvětitelkou – prastarou Barborou. Přichází a osvětluje tmou rozžatou svíčkou a Sider dostává fotografii Orey jako iniciační předmět a příslib její přízně: „*Chce tě milovat, ale neví, že bude moci jen potom, až budeš potrestán, až účty vaše budou vyrovnány... můj panáčku, moc se ptáš! tři roky počkej, uhlídáš!*“⁵⁰

Světlo svíčky se objevuje pomalu ve všech příbězích iniciačního žánru jako symbol zasvěcení, jako symbol světla pravdy, ale například Kafka ve svých románech používá elektrické světlo.

Naopak domek černý z profánní reality v Cortoně se dvěma stařenami značí předzvěst dalšího bloudění. Sider je zde proklet a obviněn z vraždy. Projeví se opět jeho zbabělost a utíká s tím, že Orea počká a později se dokonce zříká své lásky k ní. Při další návštěvě domku ve Skalní ulici, kde předtím potkal fantoma staré Barbory, zjistí, že je proměněn ve zcela všední obydlí ševcovské rodiny, zároveň mizí iniciační předmět, fotografie Orey.

Topos nepřístupného vchodu je rekvizitou iniciačního žánru, která pochází z romantismu a značí adeptovu nepřipravenost k přijetí zasvěcení. Musí se vrátit do profánního světa a teprve po dalším bloudění (v novele se jedná o symbolické 3 roky), má možnost svůj pokus o získání přístupu k tajemství opakovat.

Odras snového světa v procesu iniciace je laskavý a vypovídá o naději pro adepta, naproti tomu události z hmotného domku svědčí spíše o nepřístupnosti a lživosti lidského světa a jeho podvodnosti...Dům představuje v symbolice iniciačního žánru tělo nebo osobnost člověka. Jeden z domků je symbolem těla hmotného, ten druhý je obrazem těla astrálního.

Iniciace zde vede k ukončení prokletí a zániku obou domů – obou těl, v čemž se metaforicky odráží autorův imaterialismus.. Spolu se zhroucením předobrazu astrálního i hmotného těla umírá i Errata jako symbol karmické viny v příběhu. Siderovi zůstává poslední cesta - výstup na horu a smrt. Vyústěním je poznání pravdy i za cenu sebevraždy, neboť život je stejně bezcenný, pokud jednou skončí a tudíž je pouhou iluzí, která zmizí jakoby nic. Věčnost- nekonečno je tím jediným, co přetrvává. Jaký smysl by tedy mělo zachraňovat tento život na úkor života věčného?

Milostný akt Sidera s Oreou v sutinách domu je parodií pokleslé iniciace. Ranní probuzení s prostitutkou je jakýsi výjev božské komedie, groteska, jak si kosmické vědomí za pomocí iluze smyslů s námi pohrává. Sider poté ztrácí poslední iluze o světě a pochybnosti o

⁵⁰ KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Volvox Globator, 1993. s. 48

své cestě a je připraven znovu vystoupit na Jelení hlavu. Jeho skok do propasti znamená zánik vědomí v transcendentní hlubině vesmíru, v němž je zároveň obsažena spása a věčný život. Archetypálním symbolem znovuzrození je bájný pták Fénix, který se vždy znovuzrodí z vlastního popele.

Klíma naoko nabízí racionální vysvětlení celého iniciačního příběhu – šílenství – koketuje tak s naturalistickými postupy a veskrze je paroduje. Slova o vědeckém pohledu na svět a pozitivistickém přístupu jsou opileckým blábolením místního doktora, který je sám označován psychiatry za dementního.

2.2.5. Pád a bloudění

Podle Hodrové s fází bloudění souvisí pobyt a pohyb adepta ve vnějším profánním světě a je ukončena překročením hranice-prahu do prostoru vnitřního. Bloudění po prvotním pádu člověka nabývá různé podoby.

Klíma, inspirován Nietzschem a Schopenhauerem, považoval malou lidskou existenci a pudovou přirozenost za podřadné, animální. V uzavření se před duševním vlivem společnosti po způsobu asketů vidí jako cestu k očištění. Dospěl k hlubokému individualismu, spojenému s odmítáním jakéhokoliv filozofického či duchovního systému. Sen a snové vědomí považuje za skutečnější než hmotný svět. Klímu fascinoval berkeleyovský imaterialismus, v němž veškerá hmota je jenom subjektivním omylem lidského vědomí. A ve spojení s ideou nitzscheovského nadčlověčenství toužil po dosažení očisty z tohoto omylu a po návratu k původnímu nezkalenému vědomí. Celý svět je pro něj bludným kruhem a vysvobození z něj přichází pomocí vůle vedené intuicí. Píše o „Všeotroctví“, které na člověka uvaluje vesmír v podobě hmoty. Existence je degenerace bytí, je to bloudění a tento nečistý svět je jako směšný sen.

Jeho hrdina pro svou chimérickou lásku prožívá značné útrapy a karmicky jí tak vrací své chování z minulého života. Není však ochoten obětovat nejvyšší cenu a před transcendentnem rozšklebené propasti couvá a prchá zpět do světa. Symbolem bloudění je hustá mlha, která jej zahalila po nepovedeném prvním pokusu dostat se ke své lásce. Ta jej nazve zbabělcem. Utekl z Cortony, přišel o jmění a zapomněl na celou záležitost, ustaly i sny – projevy vnitřního prostoru a spojení s tajemstvím.

Je to jako ozvěna Klímova vyústění zážitku s propastí z vlastních experimentů: *„Tři cesty byly teď přede mnou: pokračováním v dosavadním: na konci jejím seděla pitvorně se šklebící Blbost; absolutní heroismus a lhostejnost činu: na konci černě strměla Smrt; a*

*provisorní návrat k lidskému. Rozhodl jsem se pro návrat k lidskému.*⁵¹ Podle Junga podobný proces má tři vyústění: ideální případ je porozumění situaci, ale ten většinou nenastane, prvním případem je psychické onemocnění - schizofrenie, druhou možností je, že se člověk stane prorockým podivínem, který však odpadne od lidského společenství, třetí možností je „regresivní obnovení persony“, tedy jakýsi sestup na dřívější vývojový stupeň, umenšení se a zachování si alespoň lidské tváře.

Tady se Klíma vydává po provizorní stezce návratu do profánního světa, v jeho vlastním hodnotovém měřítku to značí bludnou cestu. Uzavírá kompromis s občanskou společností v materiálním světě, jeho imaterialismus se ukazuje v realitě neudržitelným. Hroutí se i ideově, jeho myšlení a vůle se ve vnitřní propasti nemá o co opřít. Musí řešit svoji finanční situaci a proto píše prózu.

V *Slavné Nemesis* adept, který se zdráhal podstoupit v rozhodném okamžiku smrt, musel dlouhé roky bloudit po světě, než dostal druhou příležitost ukončit svůj život skokem do propasti. Stejně jako Klímu pronásledují jej pocity viny a strachu, zbaběle útká před vyhaným nařčením a podléhá tak iluzi světa a jejím lživým nástrahám. Vražda nese motiv viny, která člověka naplní strachem a podkopává jeho vůli. Stává se bludným poutníkem – Ahasverem. Zříká se Orey – své ideje a snaží se opět sblížit s Erratou – bludnou pannou. V ten okamžik dochází ke zmizení iniciačního prostoru a artefaktu (fotografie Orey). „Pobíhá zeměkouli“ a snaží se najít rozptýlení, získává majetek ve hře, věnuje se práci a především alkoholu, v čemž je patrná paralela s autorem.

Bloudění má u Klímy specifickou podobu. Jeho adepti krouží kolem tajemství, vzdalují se od něj a bloudí v labyrintu profánního světa, světa finančních úspěchů, kariéry, rodinného života, kde je všude provází nuda, pocit nenaplněnosti a vnitřního strádání (*Arta*). Setkání s Oreou a přiblížení se místu, kde se skrývá tajemství, provází vždy finanční ztráta, naopak chvíle, kdy Sider zapomíná na svoji touhu a vzdaluje se svému vnitřnímu cíli, doprovází výhry v loterii a spokojené přežívání. Sider bloudí až do okamžiku, kdy zemře Errata – důvod jeho prokletí a kdy se rozpadnou oba domky, jak hmotný, tak i snový.

Pro Klímu je zbabělostí láska k pozemskému a životu, za statečnost považuje každou myšlenku na věčnost. Výstupem na horu, zbaviv se po cestě zbylého svého majetku a skokem do propasti ukončí Sider své pozemské bloudění, aby se mohl opět spojit s Oreou a sjednotit tak s kosmickým vědomím. V poslední strašný rozmach skonávajícího tygra změnila se Siderova duše. *"Jak nízké, smrduté je vše pozemské! Jaká bezedná hanba hanb bát se*

⁵¹ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Praha: Torst, 1992. s. 153

*čehokoli! Ted' je chvíle ukázat, že nejsem pouze atom hnoje - Svaly jeho nohou napjaly se ke skoku - ještě jedno krátké zasvíjení se přemožené animality, - ale vedle něho hned bleskurychlé napětí Vůle rozkazující: "Staň se!" - Vůle, která toho, kdo je jí schopen, činí schopným každého činu a všeho! A heros vrhl se do propasti."*⁵²

2.2.6. Mistr, zasvětitel

Klímovy postavy nemají přílišnou psychologickou hloubku, propracovanost a plastičnost ve svém jednání, pocitech a myšlení, mají však hloubku metafyzickou a v jejich nitru číhá neustálé nebezpečí nenadálé proměny, tak jako se mění postavy ve snu. Stejně tak postava zasvětitel je ambivalentní podle povahy světa, v kterém se ocitá. První setkání se odehrává ve snovém domě ve Skalní ulici v paralelním městě, kde Sider pátrá po možných Oreiných stopách. Při vstupu do vnitřního prostoru se setkává s Barborou, stařenou snad dvoustletou, která drží v ruce rozžatou svíčku (iniciační motiv) a vítá jej a předává mu iniciační předmět – fotografii Orey se vzkazem a dává Siderovi rozhřešení. Akt nese prvky parodie iniciačního žánru.

Druhé setkání se odehrává v profánním světě v Cortoně v černém domku, kde Barbora leží v temné místnosti. Slepá stařena asociuje obraz delfské čarodějnice.

Zatímco snová stařena je vědoucí a snaží se pomoci a povzbudit, ta hmotná je spíše jako strážkyně prahu, dlící na pomezí života a smrti, na rozhraní vnitřního a profánního světa, chápající celý příběh jenom jako křivdu, proklíná Sidera a prorokuje zkázu jeho těla. *"Protože jsi zabil mou dcerušku, lotrů všech lotře! mé sladké dítě, které jsem odkojila. Čekala jsem tě, čekala dlouho, konečně tě zas vidím. Proklet bud' na věky, zmetku Satanův! Ha, smrt kvačí už k tobě, černý je soud Boží! Rozdrcen budeš, rozdrcen jako ona, má dceruška ..."*⁵³

Její smrtí z rukou vlastní dcery dochází v příběhu k posunu. Sider se ve strachu odvrací od svého cíle a vydá se do světa, do bludného kruhu, tentokrát už posledního.

Klíma při svém hledání neměl mistra, jeho praxe vycházela z intuitivních impulzů a ze studia knih, především Nietzscheho, Schopenhauera a Berkeleye, neznal ani literaturu evropských mystiků a byl ateistou. Odmítal jakékoliv vedení, především z nedůvěry v autority a to se mu stalo osudným. *„Vydával se na svá dobrodružství sám, nemaje za*

⁵² KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Volvox Globator, 1993. s. 116-117

⁵³ KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Volvox Globator, 1993. s. 56

intelektuální oporu nic než svou filosofii iluzionismu, a ta mu spíš jakoukoli oporu brala, než nějakou dávala. Jeho experiment musel vést do katastrofy.“⁵⁴

2.2.7. Bytost středu

Tajemná bytost, vycházející z vnitřního prostoru jako jeho esence, pronikající celým prostorem, ztělesňující jej a splývající s ním jako bytost-prostor, se v románech zasvěcení nazývá bytostí středu.

Mýtickou postavou, která se v novele objevuje je řecká bohyně Nemesis. Je postavou mimoscénní, která v novele přímo nevystupuje a je zmiňována pouze v promluvách, projevuje se zde pouze jako idea rozkládající svá křídla nad příběhem karmické pomsty. Bohyně odplaty Nemesis z řeckých bájí obdarovává lidi dle jejich zásluh, není tedy jen pouhou pomstou, je to bohyně, která přináší naplnění spravedlnosti, ale i dar štěstí. Pro hlavního hrdinu setkání s ní znamená strach, bolest a nakonec ztrátu života. Touto ztrátou však daleko víc získá (podobně jako *Arta* v další Klímově próze), přesně v duchu Klímy – filosofa: získá nesmrtelnost a štěstí v okamžiku ztráty pozemského života. Nemesis je zasvěcen 18.červen, den který má v novele klíčové místo, jako den hříchu i vykoupení.

Nemesidíným vtělením je duch Jelení hlavy – Orea. Jméno Orea opět vychází z řecké mytologie, oready⁵⁵ byly nymfy horských velikánů, polobohyně, které pomáhaly bohyním. Zamarovský uvádí jejich spojení především s bohyní lovu Artemis, jejímž symbolem je jelen, a která proměnila v jelena muže, jenž ji urazil (odtud možný původ názvu Jelení hora, jako symbol msty Artemidiny).

Orea se zjevuje v okolí hory a prostupuje v podobě fantoma i do paralelního města, její duch navštěvuje i Erratu v blázinci, proniká do snů a prostor celého příběhu je jí poznamenán. Nepodléhá stárnutí, což je typická vlastnost bytostí vnitřního prostoru, kde panuje bezčasí. Pro Klímu je žena-idea či postava-idea typickou. Jeho subjektivismus totiž považuje hmotu za pouhý duševní stav, který je výtvozem, snem nebo hrou absolutního vědomí. Přisuzuje tím svým postavám značnou míru nejistoty, kterou umocňuje zpochybňováním jejich identity rozložením mezi realitu a sen. Jejich tajemství nebývá ani na konci rozluštěno a čtenář se musí spokojit z hypotézou. Ženské bohyně se v Klímových prózách objevují poměrně často (Helga v *Utrpení knížete Sternenhocha*, fantom milenky ze *Zasněného údolí*, Bohorodička v *Soudu Božím*). Přestože jej jeho nietzscheovská autostylizace vedla k okázalému pohrdání

⁵⁴ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Praha: Torst, 1992. s. 153

⁵⁵ oready Klíma zmiňuje i v *Bílé svini*

ženským plemenem pro jeho živočišnost a nízkost, v soukromí byl citlivým a pozorným milencem, který dokázal psát krásné milostné dopisy.

Kromě svého postavení metafyzické bytosti středu, má Orea v novele ještě jinou funkci, je totiž svůdnou pannou, která naplňuje hrdinovi jeho erotické touhy.

2.2.8. Panna a hermafrodit

V trojúhelníku postav adept – panna – zasvětitel se uprostřed nachází bytost středu. Jeden z vrcholů trojúhelníku nakonec splývá se středem a bytostí středu. Splynutím adepta s pannou se projevuje archetypální síla lásky muže a ženy, dochází k návratu k počátečnímu stavu člověka, symbolizovaného hermafroditem. V klasickém románu zasvěcení je panna obrazem lidské duše a většinou bývá jakýmsi artefaktem, o který rytíř vede svůj zápas. V romantismu se panna proměňuje v ďábelskou bytost, která svého adepta pronásleduje a jejich spojení je doprovázeno smrtí.

V Klímových povídkách a románech (*Utrpení knížete Sternenhocha*, *Sta a sta žen*) je častým jevem láska k mrtvým ženám, ať už v podobě fantoma, nebo zahnívajících mrtvol, obvykle však obojí splývající v obrazech napůl snových a napůl reálných. Na pomezí reality a snu je ostatně i milostný akt Siderův v troskách černého domku, kdy je čtenář veden představou, že jeho milenkou je božská nymfa Orea, se kterou prožije nádhernou noc a v zápětí se ráno probouzí s hlasitě chrápající prostitutkou.

To co bylo donedávna tvořeno protikladem muže a ženy má u Klímy svoji variantu ve spojení muže a dvou žen. Zajímavým prvkem je barevná symbolika u ženských postav tohoto milostného trojúhelníku: Orea nosí šaty modré barvy a na konci příběhu září plamenem nad slunce jasnějším, Errata nosí červené šaty. V modré a bílé barvě bývá zobrazována Panna Marie a tyto barvy jsou symbolem čistoty a duchovní síly. Červená barva je barvou Marie Magdaleny a značí sexualitu. Motiv sapfické lásky se objeví například v jeho povídce *Arta*, ve věcech erotiky ostatně není Klímovi nic svaté, jak lze poznat např. z kontroverzní povídky *Bílá svině*, plné blasfemických narážek na křesťanskou víru a počestnost Svaté rodiny. Čapek v nekrologu nazval jej autorem pornografie.

Skok do propasti, kde sídlí žena-idea značí Klímovu touhu po získání síly k prozkoumání vize transcendentní propasti – černé díry, která je středem jeho vědomí a šťastným koncem příběhu si vytváří jakousi příležitost ve vlastní situaci. Umísťuje do propasti ženu, ve finále dokonce nahou (jako parodii starých řeckých mýtů, kde panna čeká připoutaná řetězy ke skále), podobně jako Meyrink, který vždy svoji románovou pannu

nechává zemřít a proniknout na druhou stranu bytí a pak jí věnuje svoji mystickou aspiraci. Ve spojení sršícím erotikou spolu milostný trojúhelník Orea, Sider a Errata dosahuje metafyzického vyvrcholení: „*Vztyčil se - vyšlehl vzhůru, ve Věčný Plamen proměněn. A plamen Jeho a Její slily se v jeden jediný, nade všechna slunce tohoto chorého vesmíru plápolající. A jiný mocný světelný vír obetkal jejich Dvojjedinost - a slastně mihotala se v něm tvář milostné spasené Erraty, slzami diademovaná, Úsměvem Věčna aureolisovaná; a Trojjediností stali se. A všechna nekonečná světla koldokola vlévala se v Ni. V Záři rozplynuta zmizela Pozemskost, ve Slast roztavilo se bělostné Utrpení, a v nadsvětelný, nadtónový Pochod Věčného Vítězství vše se znovuzrodilo.*“⁵⁶

2.2.9. Smrt a propast

Smrt je absolutní veličinou, je hmatatelným přesahem ze života do věčnosti. Někde na počátku své cesty se s ní adept zasvěcení v nějaké podobě setkává. Její přítomnost jej od té chvíle doprovází celým životem a narušuje jeho klid a spokojené přežívání.

Pro vývoj Klímovy osobnosti bylo rozhodující úmrtí téměř celé rodiny v jeho šestnácti letech. V té době zemřely rychle po sobě jeho matka, o rok mladší setra a teta. Klíma zůstal sám s otcem. Především sestra mu byla blízká a i když to nedával příliš najevo, její smrt se ho dotkla. Touto událostí byl poznamenán na celý život.

Siderův pohled do propasti na začátku příběhu je jeho prvním setkáním se smrtí.

Láska k mrtvé, fantomu je pro Sidera jakýmsi jejím mementem. Je zvýrazněn kontrast jara, krásné dívky a z toho se čtenář ocitne v děsivé situaci doteku transcendentna. Ocítá se před propastí, odkud na něj dolehne tíha smrti a tato vzpomínka jej provází celým příběhem.

Mysterium Smrti je leitmotivem celého Klímova díla, ať beletristického či filozofického. Pro Klímu je fyzická smrt jen zdánlivá před přechodem do jiné dimenze bytí, považuje tělo a tělesnou existenci za vězení.

Jeho obsedance smrtí a mrtvolami, až perverzní obrazy nekrofilie, jsou svým obsahem blízké záhrobní meditaci budhistických mnichů, kteří si snaží přiblížit a vtisknout do mysli realitu smrti a pobývají na místech spojených s úmrtím, na pohřebištích.

„*Dvěma výchozími zkušenostmi Klímovými byl ořesný prožitek fyzické smrti, která mu v dospívání postihla rodinu, a stejně důležitý prožitek metafyzické propasti před člověkem. To oboje nejsou zkušenosti výjimečné; každý si je vědom, že jeho život je vymezen, že zemře, a*

⁵⁶ KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Volvox Globator, 1993. s. 124

*žádný se také nemůže ubránit pocitu, že konečný svět, který je mu dán, sám sebou nekončí, že je za ním pořád něco nekonečného.... Toto vědomí utvářelo celý jeho život a zůstalo trvalým podnětem jeho díla.*⁵⁷

Siderova pouť vstříc smrti na konci novely nepostrádá jakousi rituálností: prochází kolem domku v exekuci, jako poslední výspy falešné a nespravedlivé společnosti, zbavuje se zde posledního majetku a takto očištěn opouští profánní svět a vstupuje do prostoru iniciace. Pak následuje proces individuace v podobě výstupu na horu. Errata-duch, kterou potkává mu dává jakýsi návod: „*Jdi, nejdražší, jdi ještě výš! a pak dolů! a pak - do Výsostí!*“⁵⁸ Cesta vzhůru a pak dolů značí přijetí obou směrů, světla i temnoty, principů počátku a konce stvoření.

Člověk nemusí zemřít, aby zakusil pocity umírajícího, duchovním cvičením lze také vytlačit vědomí z těla a dosáhnout bodu na temeni hlavy, za nímž se nachází jakýsi snový vesmír. Tento experiment podrobněji popsal například Jack London v *Tuláku po hvězdách*. Zatímco Londonův hrdina navštěvoval nově objevené „hvězdy“ – minulé životy a získal tak svobodu ve světech stejně profánních, jako byl ten, který pro nepřízeň osudu opouštěl, filosof Klíma svým úsilím směřoval ke zkoumání metafyzické hlubiny, která se před ním otevřela.

I tady je stále možno překonat lidský – živočišný strach, je možno další koncentrací dosáhnout vědomím vysvobozeným z vězení fyzického těla i nekonečna („*Jdi, nejdražší, jdi ještě výš!*“) v tomto vnitřním astrálním vesmíru. Za touto hranicí však čeká překážka nejobtížnější. Objeví se světlo, které naplní celé vědomí a které je jakýmsi odrazem nosné ideje hledajícího (dá se nazvat Bohem, Višnuem, Svatým grálem, Castaneda mluví o jakési prapodstatě člověka). V Klímově novele je personifikována do osoby ženy – Orey. „*Orea byla nahá. Oslnivě lesklo se v záři velehorního slunce její tělo - svítilo stále mocněji, jako plamen magnesiový, svítilo již vlastním světlem, až hořelo jako druhé slunce.*“⁵⁹

Za tímto světlem se otvírá propast nevědomí („*a pak dolů!*“), nazvaná u Castanedy Orlem, či bohem Šivou - ničitелеm v hinduismu. Dotknout se trhliny v prostoru - temné propasti – černé díry může znamenat převrácení celé osobnosti. Skokem do propasti vědomí člověka zaniká a sloučí se s vědomím kosmickým („*a pak - do Výsostí!*“... „*Pochod Věčného Vítězství vše se znovuzrodilo*“), nebo je vyvrženo zpět do života v profánním světě a člověk pak může plně prožívat bolestivý rozpad osobnosti, provázený střídavě extatickými a depresivními obrazy v naprosto uvolněném vědomí, které zůstává napospas různým silám.

⁵⁷ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Praha: Torst, 1992. s. 168

⁵⁸ KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Volvox Globator, 1993. s. 110

⁵⁹ KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Volvox Globator, 1993. s. 113

Klíma se se svým zážitkem nikdy zcela nevyrovnal a musel se ze svých experimentů stáhnout. Nutno však říct, že byl velkým bojovníkem a své vize se nikdy úplně nevzdal. Po letech od svého kolapsu začal bojovat i se svým alkoholismem a postupně se snažil získat opět půdu pod nohama. Bohužel se o něj přihlásila smrt v podobě tuberkulózy. Nezbyvá než doufat v pokračování jeho hledání v příštím životě. Nic z toho, co probíhá před zrakem nejvyššího vědomí a především to, co má za cíl jeho dosažení a osvobození se, nezůstane nepovšimnuto...

Pro pochopení Klímovy prózy je nutno postoupit za ni a vidět autora jako filozofa, pak teprve lze spatřit smysl, pro který jeho hrdinové žijí a především umírají. Jakoby vyzýval k experimentu a následování nejen svým dílem, ale i svými skutky. Jeho pravé dílo není z tohoto našeho světa, ale odráží se především ve světě metafyzickém, tam stále existuje Klíma – velikán, který tady těžko dosáhne většího uznání. Člověk dneška se zbaběle drží svých malých pravd, aby nemusel hledat odvahu pohlédnout do tváře PRAVDĚ VELKÉ.

2.3. JAKUB DEML: Hrad smrti, (Tanec smrti)

Motto: „*Světlo umírá příchodem ještě většího, ještě většího světla.*“⁶⁰

Jakub Deml je jednou z nejzajímavějších osobností českého literárního světa první poloviny dvacátého století. Venkovský farář, který zaujal nejen kontroverzními skandály „prokletého básníka“, ale především svou bohatou literární tvorbou prosycenou světlem ráje domova a dětství a zároveň drsnou realitou umírání a smrti. Jeho básnické dílo je těžko typově zařaditelné do vývojových literárních proudů. Ačkoliv byl v mnohém inspirován Otokarem Březinou, nikdy podle Meda nebyl ryzím symbolistou, byť pěstoval symbolismem preferovaný žánr báseň v próze, ani se nepřiklíněl k avantgardě a nelze jej také zařadit ke katolické moderně. Jeho tvorba, ve které spojuje svůj snový schopenhauerovský svět s útržky reality, nese spoustu prvků expresionismu a předchází v mnohém surrealismus a literární existencialismus.

Na pozadí zdánlivě Demlovy chaotické tvorby, kdy píše zároveň najednou několik různorodých knih, se však dá konstatovat, že píše jedno jediné dílo, jakýsi „podivný román duše“ a básník sám to i potvrzuje: „*Napsal prý jsem řadu knih. Vy, drahý příteli, jako málokdo jiný, víte, že píšete jen jednu knihu.*“⁶¹ Také *Hrad smrti* je tedy třeba brát i v kontextu jeho ostatní tvorby, především s *Tancem smrti*.

Stejně jako u jiných Demlových děl i *Hrad smrti* překvapí svojí roztržitostí. Tuto skutečnost autor dokonce reflektuje v předmluvě, kde text označuje za fragmenty jakéhosi nalezeného rukopisu. Fragmentálnost rukopisu umožňuje posuny v textu a fiktivní vydavatelské poznámky vedou k intertextovým odkazům k různým dílům, ať samotného autora (*Tanec smrti* či *Notantur Lumina*) nebo k poezii jeho vzorů (Březina, Mácha) a dále tak rozšiřuje text. Podle Hodrové forma nalezeného rukopisu naznačuje příběh, který jakoby psán autorem stojícím na hranici mezi skutečností a věčností je inspirován vševědoucí bytostí středu.

Deml svým temperamentem daleko přesahuje rozměry konformního obrazu katolického kněze své doby. V čase vzniku *Hradu smrti* prožívá životní krizi. Jde především o smrt milované sestry, s jejíž nemocí spojil svoji kněžskou dráhu, rozpor mezi jeho duší básníka a rolí kněze, krize víry a konflikty s církevními úřady a naposledy tíha předepisovaného celibátu a toha po zakotvení své existence v tomto smrtelném a nestálém světě.

⁶⁰ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištěc*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 13

⁶¹ MED, Jaroslav. *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Portál, 2004. s. 59

To všechno vytváří v něm vnitřní tlak a přepětí a přichází duchovní zážitek vyjádřený alegorickým jinotajem.

2.3.1. Prostor

Poetika prostoru *Hradu smrti* vychází z labyrintického uspořádání, kde se proplétá profánní a snová realita s útržky vzpomínek, vizí a myšlenek. Autor předkládá několikero různých, zdánlivě nesouvisejících obrazů, několikero podobenství a symbolů, směřujících k příběhu jeho duše.

Alegorie prostoru se dají rozdělit na několik oddělených částí. První z nich jsou obrazy ze života a dětství autora, jeho rodiny a rodného domu. C.G.Jung přirovnává strukturu domu k hlubinné struktuře duše, Bachelard mluví o duši přímo jako o příbytku, o domu jako o „vertikální bytosti“. V Demlově podání sídlí duše rodu v jeho rodném domě, kde ve sklepech u základů zpívá milovaná sestra, coby *očistcová dušička*, která svou *nezhojitelnou nemocí nesla svaté tajemství celého rodu*.⁶² A její nemoc stála i u počátku Demlovy kněžské dráhy. Ta je v *Hradu smrti* vyjádřena cestou na voze řízeném jeho bratrem, který zosobňuje vůli světa a rodiny a její počátek je symbolizován rozcestím, na kterém jej bratr oslovil.

Druhým obrazem je alegorie o světě, kterým bratrův povoz projíždí – odumírající profánní svět. Je to prostor první fáze zasvěcení – katabáze, je spojen s rozkladem, symbolickou smrtí těla, odtržení a bloudění až za hranice lidského, až na práh věčnosti. V alchymii tento adeptův stav odpovídá fázi hnití. „... *země jest mrtva – v tuto hodinu nalézám ji v pokročilém už rozkladu...každý pohyb tu jest usilovným snem smyslův, aplikovaných na mrtvolu...*“⁶³

Zde se také mění povaha času, roční doba jakoby neexistovala: uprostřed května přichází období podzimního odumírání, vše se zastavuje v bažině smrtící melancholie. Pasáže o smrti nesou stopy vyjádření hluboké bolesti nad ztrátou milované sestry.

V další alegorii je ukryt prvek společný i Demlovým dalším dílům, který by se dal nazvat krajinou duše, jež obsahuje zahradu ráje dětství a vnitřní svět vizí, který vtiskává svůj ráz do jeho duše, podobně jako vtiskávají jiné kraje svůj odraz do duší jiných. Nad takovými obrazy bdí anděl, jenž člověka provází do dospělosti, teprve která pak přináší opravdové bolesti života. V tomto jeho světě panuje dokonce systém a rozpomínáním upevňuje své panství nad ním. Les je podle Hodrové v iniciačním žánru symbolem profánnosti, místem,

⁶² DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očistec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 23

⁶³ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očistec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 32

kde žijí šelmy – světské neřesti, je místem šílenství a ztráty paměti. V Demlově světě má les smysl vnitřní krajiny, do které se dá proniknout skrze probuzení, nejsou zde lidé ani zvířata. „...*tma jest tam venku v nekonečném hvozdě...kolik věků byl jsem mrtev, že tam ten kraj jest tak zalesněn?*“⁶⁴

Uprostřed nekonečných lesů stojí Město, které zrovna jako les patří k iniciačním toposům. Při jeho charakteristice se ve „vydavatelské poznámce“ autor odkazuje na analogii s *Městem* Otokara Březiny a Máchovým *Snem o Praze*, kde město představuje magickou slávu lidstva a sídlo Boha, místo vymykající se lidskému rozměru, kam člověk přichází po smrti. „*Bůh jest tak blízko; jest v onom Městě.*“⁶⁵ Město se hrdinovi nabízí jako prostor iniciace, ovšem kniha hříchů a s tím i spojené pochybnosti o Bohu, o svém poslání kněze a především o církvi nedovolí se k němu dostat.

Iniciační prostor je další částí; hrdina po pádu z povozu, který řídí jeho bratr, hledá úkryt a vstupuje do jakéhosi bludiště. Hranicí vnitřního prostoru je fortna – brána, u které si zprvu vůbec neuvědomuje její význam, až do okamžiku, kdy už je polapen labyrintem.

„*Sotvaže jsem překročil práh této nenadálé budovy, jakoby duše má už nebyla vázána tělem..., rázem pochopil jsem nejen architekturu této stavby, nýbrž i její strašné tajemství ... Jest to bludiště o mnoha patrech, s nesčíslnými chodbami, vycházejícími vždy ze společného uzlu do všech stran.*“⁶⁶

Podle psychologicko – mystického výkladu je topos labyrintu těsně spjat s procesem individuace, patří mezi archetypální místa. Je obrazem člověka, který hledá sám sebe, svou identitu a poslání. Je to symbol „snového těla“, stejně jako jiné labyrinty iniciačního žánru. Toto tělo o sobě dává vědět prostřednictvím nevědomí, v našem příběhu se hrdina skrývá ze strachu před pronásledovatelem – svým stínem.

Geometricky souměrné šestiboké prostranství naznačuje, že je třeba smysl labyrintu rozšifrovat, že je třeba, podobně jako při hře, řešit logickou otázku, v tomto případě hledat správnou cestu labyrintem. V rukopisu je náznak, že existuje náskok řešení, je však neúplný a to zvyšuje naléhavý pocit bloudění a zoufalství. „*Jedna jediná (tak aspoň mi bylo vnuknuto) ze všech těchto chodeb vede k záchraně, všechny ostatní k jisté smrti.*“⁶⁷

Chodbou po pravici a stoupajícím (cesta ke spáse vede vždy vzhůru) schodištěm se dostává do vrcholu labyrintu, vysoké síně s okny na severní stranu (znamení smrti a temnoty), kde na vysokém trůnu sedí bytost středu – vládyně smrti.

⁶⁴ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 35

⁶⁵ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 37

⁶⁶ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 43

⁶⁷ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 43

Další z důležitých indicií tajemnosti prostoru je proměnlivá povaha světla, které je jedním z nejdůležitějších motivů jdoucím napříč celou Demlovou literární tvorbou, získává mnohou podobu s mnohým významem.

Světlo je prvním slovem textu a světlo jej provází po celou dobu jeho vnitřního příběhu. V krajině duše se objevuje světlo svíce bratrovy či sestřiny a vždy je tu symbolem útěchy, lásky a bezpečí. Také vzpomínky na světlo dětství, spojené s matkou, jsou veskrze laskavé: „*Pruh slunečních paprsků vnikal do světnice, opíraje se o mezistěnu okenní a vykouzluje z barevných obrázků a z celého příbytku živou krásu, která jest tak blízká, jsouc daleká. Cítil jsem se nejen v Betlémě, nýbrž spíše v Ráji, poněvadž otec byl v dalekém městě a já tu byl s matkou sám...*“⁶⁸ V *Tanci smrti* komentuje tuto svoji vizi jako primitivní dětskou mystickou touhu.

Hru se světlem Deml používá k vyjádření vnitřního duševního stavu a tím i subjektivizovaného obrazu světa. V mrtvolné krajině katabáze „*slunce svítí jen jako se lesknou jisté černé předměty... líce jeho mdlé a uvadlé*“⁶⁹

V kraji lesa má světlo „*povahu zralého ovoce v Ráji*“. Je zde „*světlo světla*“ jako symbol Boží Spravedlnosti a „*světlo tmy*“ vyzařující z Božího Milosrdenství. Světlo Města, v kterém sídlí Bůh, je „*mocné a objemné*.“

Uvnitř labyrintu už však vidí světlo jako nebezpečný klam, který je „*na číhané*“ a kterému je třeba uniknout. Ve středu iniciačního prostoru je pak světlo „*zsinalé, ironické, rtuťovité*“ a ve svém srdci je pociťuje jako „*leptání jedovatinou*.“⁷⁰

Motiv světla je také nedílnou součástí jak starých mýtů, tak i moderního iniciačního žánru.

2.3.2. Adept

Jakub Deml se formou nalezeného rukopisu od *Hradu smrti* jakoby distancuje, jakoby příběh byl o neznámém člověku, nicméně existuje několik autobiografických prvků, které spojují autora s textem a které zapadají do kontextu celého Demlova díla jako jakéhosi podivného románu jeho duše. Autobiografická první osoba jak rukopisu, tak i poznámek je jedním ze znaků vztahu autora k textu. Jsou zde také další indicie vedoucí ke spojitosti hrdiny se životem Demlovým: životní dráha kněze, umírající sestra, smrt matky a další

⁶⁸ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 45

⁶⁹ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 33

⁷⁰ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 47

autobiografické aluze či odkazy k jiným svým dílům, ale například i stejný věk hrdiny i autora „...*Mně jest 33 let...*“⁷¹ značí Kristova léta – čas mystického dozrání, čas oběti a smrti.

Povolání, které si Jakub Deml zvolil, předpokládá určitou mystickou touhu vycházející z křesťanského základu, původně chtěl být sice mnichem, žijícím v ústraní, nicméně jeho dráha kněze mu přinesla obohacení pramenící ze setkávání s lidmi a z boje vzniklého provázáním vnitřního života s vnějším.

Katolické prostředí rodiny a světa kolem mu přinesly základní prostředky pro rozvoj ducha, zdravého srdce a čistého nitra, později však stalo se brzdou a opozicí jeho vnitřního poznání. Dalo by se říct, že toto své okolí zamrzlé v předsudcích a dogmatech svým viděním světa přerostl.

Podle Hodrové si adept tvoří svůj vnitřní prostor, který na jeho cestě narůstá a prohlubuje se. Deml ve svém díle popisuje svůj vnitřní svět, počínaje vzpomínkami na dětství, matku, na první mystické chvíle vnímání světla, jako Boží přítomnosti, na dotek vnitřní blaženosti, jež byl inspirován pohledem na čerstvě narozenou sestru. Postupně si tak vytváří svůj mystický vnitřní prostor, který se prolíná s vnějším světem skrze lásku a světlo, jak jej vyobrazuje ve svém díle. Do tohoto bezpečného dětského světa však proniká nepřátelský prvek smrti a přinutí adepta k přehodnocení svého pohledu na Boha.

V *Tanci smrti* Deml rozšiřuje popis svých vizí a duchovního života. V kapitole *Jed* píše o svých stavech vytržení, které zažíval ještě jako dítě či na prahu dospívání: „*V tichých temnotách vězení mého nejprve se prolomila světelná čára, jako když praskne černá skořepina noci; tato štěrbina vůčihledně rostla a já užíral velíký les, ozářený světlem magnéziovým. ... vidění vždy začínalo prolomením světla...*“⁷² „Světlo magnéziové“ - podobně popisuje „své“ světlo i Ladislav Klíma.

Adept je na své cestě světem jako cizinec, tuší, že všechno kolem něj je pouhou iluzí, protože perla, kterou objevil na poli, jej přiměje, aby zpochybnil hodnotu všech pokladů vnějšího světa. Vliv jakéhosi vnitřního učitele utváří jeho osobnost podle jiných vzorů, blízkých spíše jeho nitru a ráji srdce, než labyrintu vnějšího světa, který rád často rozhoduje o tom, co bychom měli nebo neměli. Deml byl srdcerváč a jeho chyby a přešlapy zpočátku vyplývaly z jeho opravdovosti, se kterou přistupoval k sobě, ke svému nitru, Bohu a světu. Cloumal pouty, jímž ho svazovaly společenské konvence a řád, proti oportunismu a přetvářce stavěl svoji ryzost, přirozenost a tedy jinakost. Chápal sám sebe jako pravdivou výpověď o člověku, se všemi slabostmi a poklesky, ale i hodnotou vnitřního světa.

⁷¹ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 26

⁷² DEML, Jakub. *Tanec smrti* in: *Sebrané spisy III, Moji přátelé a smrt*. Praha: Academia, 2015. s. 129

V průběhu času však vliv vnějšího světa rozporů čím dál víc proniká i do jeho vnitřní čistoty... „*Kolik věků byl jsem mrtev, že tam ten kraj je tak zalesněn...jsou tam Světcové i Zločinci...*“⁷³ a infikuje ji jak smyslovostí, tak jistou sebestředností vymezující se vůči okolí. Podle Jaroslava Meda tak vzniká komplikovaná osobnost jako jakýsi nesourodý propletenec životních a názorových protikladů. „*Jak smířit nenávislného pamfletistu a žlučovitého ironika s člověkem, který tak něžně miloval všechno živé, včetně nejmenších kvítků u cesty? Jak pojmut v jednu osobnost kněze hluboce opravdové víry a člověka, jehož intenzivní smyslovosti nemohla zůstat utajena přitažlivost ženy?*“⁷⁴

Osobnost básníka se střetávala s povoláním kněze a poezie vycházející z vlastních duchovních zkušeností a prožitků nezůstala nepovšimnuta ze stran církevních úřadů, nejvíce však iritoval svými postoji k vykonávání své praxe duchovního a to natolik, že byl poslán do předčasného důchodu.

Jeho citovost a snovost nachází inspiraci v díle Otokara Březiny, bouřliváctví a excentricnost mají zprvu oporu v nastupující básnické generaci, ale jejich anarchistická militantnost jej odrazuje. Vzorem vzpoury je mu především Josef Florian, který byl podobným samorostem jako on. Ale i s tím později vejde do tvrdých sporů a nakonec přijímá svoji samotu kněze, básníka a člověka v existenciální krizi. I když nebyl vždy stoprocentním knězem, byl rozhodně originálním a citlivým básníkem a ryzím člověkem. Byl jakýmsi hřešícím rozporuplným „Lancelotem“ své doby.

2.3.3. Iniciace

Iniciační příběh *Hradu smrti* je zasazen do složité konstrukce fragmentů rukopisu a je vyjádřen těžko přehlednou symbolikou a metaforami vlastní Demlově tvorbě. Jeho duchovní poselství je však patrné a ze střípků lze poskládat pevně dané iniciační schéma.

První známkou doteku tajemství je objevení tajemného textu. Jeho tajemnost je zdůrazněna použitím typických rysů rukopisu iniciačního žánru: místo nálezu není blíže určeno, pouze je o něm zmínka v testamentu nálezce, světlo na nebi v okamžiku nálezu zmizelo a rukopis je ve značně nejistém stavu – stránky zpřeházeny, některá místa nečitelná a pisatel tohoto příběhu je po smrti. Na každém, kdo s takovým předmětem přijde do styku, však zůstává otisk jeho tajemství v duši; v noci – na rozhraní snu a bdění - se pak začíná nálezci zjevovat temná postava – stín, který zmizí až s příchodem bratra se světlem.

⁷³ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 35

⁷⁴ MED, Jaroslav. *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Portál, 2004. s. 54

Autor se staví do role pouhého pokorného nálezce a vydavatele, čímž se mu dostává možnosti odstupu od textu a dalších komentářů či polemik. Ich - forma a způsob zastírání původu rukopisu naznačuje, že se v něm skrývá autorova osobní zkušenost. Rukopis sám sebe reflektuje i v samotném příběhu a má funkci **iniciačního předmětu**.

Pronikání bytostí z rukopisu do reality je typickým rysem iniciačních předmětů, který se v literatuře objevuje od romantismu, taková událost je většinou fatální a připravuje půdu pro iniciační příběh, který se zde začíná rozvíjet prostřednictvím několika vypjatých obrazů.

Hrdina – adept zasvěcení zjišťuje nespokojenost s údělem smrtelníka, je mu právě 33 let – Kristova léta. Autor vyjadřuje své setkání a pohled na vládu smrti prostřednictvím aluzí ke svým prózám *Notantur Lumina* a *Hrající browning*, kde její panství obhlíží s nevolí, ať už pohledem kněze při každodenním setkání s ní, nebo bratra křehké těžce nemocné umírající dívky; objevuje její moc v odchodu matky a přátel.

Zoufalství a beznaděj přechází ve stav katabáze. „*Stál jsem u okna v prvním poschodí, pohlédnu ven a vidím: země jest mrtva!*“⁷⁵ Krajina je oděna do *kostýmu hniloby*, slunce je *mdlé a uvadlé* a chorobně zapáchá, stejně jako vítr. Voda připomíná hnis a vše je jako mrtvolný sen. Hrdina vnímá nespolehlivost svých smyslů - staré vidění světa odumřelo, je plytké a vybledlé, nemocné, je to jen prázdná forma bez obsahu a napovrch se z nitra dere nové poznání, pro lidskou mysl děsivé, bez hranic a ochranných valů (tyto se bortí), což je dalším krokem za poznáním a adept napíná vůli před nicotou beznaděje, aby si získal odstup.

Pocit smrti se začíná zvnitřňovat: „*Zdálo se mi, že umírám.*“ Přichází do své vnitřní krajiny, les je zarostlý a dlouho opuštěný. Na hranici mezi životem a smrtí spatřuje Město, ve kterém sídlí Bůh, kde se všechny duše slévají v jednu. Po tomto katabatickém zážitku přichází krátký návrat vědomí do profánního světa, kde sedí na symbolickém voze se svým bratrem a svojí knihou života. Hlídá, aby bratr ničeho na něm nezpozoroval. Čerstvý duchovní zážitek je lépe uchovat v tajnosti, aby se nezprofanizoval a jeho síla nevymizela do smrtelného světa: „*slovo v podobných případech stává se současně tělem, zkázu dokonávajíc.*“⁷⁶

Není nic děsivějšího, než když je člověk uštknut hadem - osloven Smrtí, aby jí pohlédl do tváře – „*O hrůzo! Rozlomil se svět?...korba se přetrhla!*“⁷⁷ - nastává souboj sama se sebou. Při cestě dovnitř se člověk musí odvrátit nejenom od vnějšího světa, od přátel, rodiny, společnosti, ale musí překonat svoje pocity a tělesnost a zklidnit mysl. Setkání se smrtí je zde silný a bolestivý, avšak vzhledem k poznání nezbytný a alarmující motiv, který umožní

⁷⁵ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 31

⁷⁶ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 39

⁷⁷ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 40

hledajícímu překonat pud sebezáchovy a oprostít se od své tělesné schránky. Za příklad může opět posloužit už uvedený příběh hrdiny Londonova *Tuláka po hvězdách*, který za drastických okolností vytěsnil své vědomí z těla.

Také Jakub Deml popisuje vnitřní boj svého hrdiny: „...*intelligence, sama o sobě jsouc dobrem, teprve tehdy vydává užitek stonásobný a tedy poskytuje ochrany, je-li spojena s pohotovostí smyslův, což předpokládá cvik; ale kdy a kolikrát věnuje člověk člověku a Smrti tolik pozornosti, aby se jeho tělo dostatečně uklidnilo pro onu minutu hrůzy, kdy zhoubu zamíří svým ironickým, soustředěným pohledem na jeho srdce?*“⁷⁸

Hrdina odhazuje svou knihu života, své vzpomínky dobré i zlé, své pouto se světem a jeho mysl je náhle soustředěna: „...*můj zrak, očištěný a do tajemna zesílený smrtelnou hrůzou...*“⁷⁹ Na své pouti dovnitř potkává svůj stín – strážce prahu – Stihatele, dává se na úprk a nachází jakousi tajemnou bránu a překračuje práh labyrintu vládce nevědomí „...*duše má už nebyla vázána tělem...*“⁸⁰ Zde stojí před pravdou své existence, nevědomé síly labyrintu jsou stejně jako strážce prahu odrazem jeho osobnosti a strach značí nesoulad mezi já a bytostným Já, kde bytostné Já v člověku zosobňuje objektivní identitu kolektivního nevědomí a já – ego je středem vědomé osobnosti. V náboženském mýtu je to vztah člověka ke svému Stvořiteli. Ten se vyhrocuje adeptovým intuitivním odmítnutím cesty ke světlu: „...*co uvidím? Nějakou žárovku, anebo, což by bylo tragičtější: nebe, nad ambitem děsného, protože zrádného asyly.*“⁸¹ V tomto odmítnutí lze spatřovat symboliku vnitřního rozporu bezpečí světla a naléhavosti existence smrti. Jeho pochybnosti o Bohu nacházíme i v *Tanci smrti*: „...*víra tvá, to všechno bylo snem – není dobrého Boha, jest jen Zlo...*“⁸²

Labyrint je zde jako zkouška a cesta za poznáním smyslu smrti, hrůza která hrdinu provází je dána jeho nevědomostí. Katarze přichází se setkáním hrdiny s bytostí středu, temnou vládkyní smrti a nebytí; nastává ticho a prázdnota. Ke Královně nelze předstoupit tváří v tvář, protože její pohled pohlcuje vědomí. Hrdina se staví po její levici, podřizuje se tím její vůli a přijímá ji do svého srdce jako svátost. „*Jak asi je sladko, umřít pro bytost, kterou možno milovati!*“⁸³

Od té chvíle se jeho pohled na svět změní.

⁷⁸ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 42

⁷⁹ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 41

⁸⁰ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 43

⁸¹ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 47

⁸² DEML, Jakub. *Tanec smrti* in: *Sebrané spisy III, Moji přátelé a smrt*. Praha: Academia, 2015. s. 116

⁸³ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 50

2.3.4. Bloudění

Bloudění je pout' nevědomé lidské duše pozemským očistcem a nikdy nekončící hledání počátku. Motiv bloudění úzce souvisí se samotným toposem labyrintu. Každý morální poklesek, každé chybné rozhodnutí i špatná myšlenka odvádí duši hlouběji do jeho nitra a zvyšuje její utrpení.

Autor v předmluvě vyzývá k morální síle a bdělosti i ve chvílích nebezpečí; nutno hleděti zpřímá, i jenom pouhé zavření očí znamená morální zkázu. Bolestivá pravda příběhu je pouze pro lidi zdravého srdce a čistého nitra. Zaznívá volání bloudícího poutníka po Ráji a čistotě, kterou jsme ztratili a pokora v čekání na Boží milost. Iluze světa je však neúprosná: „*Čteme v životech omilostněných vyvolencův, kterak na otázku, chtějí-li zůstat již v nebi, anebo trpěti v lidském těle na zemi, odpověděli: Trpěti v lidském těle na zemi.*“⁸⁴

Symbolem bloudění iniciačního žánru je profánní svět, kde žijí šelmy lidských smyslů, toužící po své kořisti a vedoucí duši po temných stezkách „...strygy žíznějí po krvi mládenců...“ Podobenstvím o třech bratřích, kteří si volí za dar od Hospodina postupně bohatství, čest a ženu, Deml poukazuje na marnost a bloudění světského života a podobně jako Poutník v *Labyrintu světa* nežádal by ničeho, protože pomíjivost toho všeho zanechává stopy smrti v duši a ponížení ducha. K tomu se vyslovuje v dalším podobenství o básníkovi a jeho zrádné milence. „*Básník, podoben takto služce...*“⁸⁵ (svých smyslů a touhy).

V profánním světě na hrdinu číhá spousta nebezpečí a zkoušek a duše se ráda nechává polapit jeho pozlátkem „...záhy přivykla městu“⁸⁶, ani o tom snad nevědouc. Dítě. Nezdá se, že by byla ve šťastných rukách. Velmi snadno a mnoho se smávala. Takové dítě a tak se smát! Veliké neřesti volí si malé důvěrníky.“⁸⁷

Také náš hrdina si nese na své pouti známky bloudění, zapsané do veliké knihy jeho životního příběhu jako *slovo nesvé*, kterak nazývá slabost a hřích. „*Moje neblahá kniha! Nemohu ji řádně unést.*“⁸⁸ Pokouší se ji ukrýt před bratrem - nejprve do řeky, ale ta děsí svou bezedností. Podle Junga voda psychologicky značí ducha, který se stal nevědomým. Na druhé straně cesty je příkrá stráň, která vede k zahradě ráje, ale tam je vše příliš na očích. Nakonec jeho bloudění v tomto světě ukončí symbolický pád z vozu a setkání se smrtí a svoji knihu odhodí. Těmito svými peripetemi opět není nepodoben Komenského Poutníku a stejně

⁸⁴ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očistec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 21

⁸⁵ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očistec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 31

⁸⁶ Město, kde sídlí Bůh je v textu psáno „Město“ s velkým M, zde se jedná o město profánní

⁸⁷ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očistec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 30

⁸⁸ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očistec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 38

jako on prohlíží další svůj omyl: Město, které považoval za příbytek světla, pravdy a moudrosti, seznal iluzi v rukou světské moci, intrik a nespravedlnosti.

Po překročení hranice labyrintu jeho bloudění a nejistota dosahuje vrcholu. Labyrint je místo vycházející z nevědomí, naprosto neznámé a neprobádané a má numinózní charakter. Plánek je nedokonalý a spleť chodby a vyhrčená situace nedávají možnost racionální úvahy. „*Není nijakého času na rozmyšlenou, ba právě rozvaha ještě více by zde mátl.*“⁸⁹

Rozhodujícím momentem se stává setkání se světlem či spíše s jeho odleskem. To mu zpřítomní okamžiky dětství, vzpomínky na matku a pocity Ráje. „...*sotvaže jsem pojal úmysl, pustiti se k tomuto světlu, ozval se jakoby nedaleko nade mnou hlasitý a jak mi připadalo veselý rozhovor, což mne rázem zviklalo v mém předsevzetí...*“⁹⁰ A tady přichází hrdinův největší omyl.

Rozhodnutí, která zrealizujeme v hlubokých nevědomých stavech, kdy člověk stojí u základů své osobnosti, bývají z hlediska psychologie určující pro její další vývoj, její směřování, její další způsob myšlení a prožívání. V tom je také numinózní smysl labyrintu nevědomí a symbolů, které se na cestě skrze něj objevují.

Svémi úvahami hrdina začíná pochybovat o světle, vidí v něm klam a nakonec i nepřítele *na cíhané*, degraduje jeho význam na *nějakou žárovku*. Hlasy jej přitahují, protože představují lidskou společnost a hmotný důkaz kultury. Dá přednost pudu sebezáchovy a lásce k životu a vydává se vzhůru schodištěm k hlasům. Prohlédne svůj klam, nicméně bytost, kterou zde objeví ho naplno zaujme, cítí se jí být poddán a vkládá do ní svoji důvěru a lásku. Je to Královna smrti.

Deml básník sám nazval se pohanem - bloudícím, který hlásá slávu a moc Královny smrti...

2.3.5. Mistr, zasvětitel

Zasvětitel je učitelem, který nás poučí o životě i smrti, o lásce a Bohu, ale především o nás samotných. Tak se člověk v životě setkává s mnohými osobnostmi, které jsou pro něj důležitými nejen v dobrém, ale i ve zdánlivě zlém smyslu a které jsou pro něj zdrojem poznání. V *Hradu smrti* a v *Tanci smrti* se objevuje celá plejáda postav projevující svůj vliv na adeptovo myšlení, cítění a vnímání: bratr (v příběhu přichází se světlem), jenž je jakýmsi vzorem pevného charakteru, děd, který se o něj v raném dětství staral, ale i macecha – nová

⁸⁹ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 43

⁹⁰ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 46

žena ovdovělého otce, která jej svou nevraživostí a zlou povahou vytlačila do vnitřního snového světa. Ti všichni otiskli svůj obraz do jeho duše.

Podle Junga je otec personifikací kolektivního vědomí a matka znamená kolektivní nevědomí. Rozpory se světem otce jsou způsobeny probouzejícím se nevědomím. Jakub Deml měl velký dar, dar bdělého snění, který mu ukázal jeho vnitřní učitel, snad jakýsi „anděl“ personifikovaný v *Tanci smrti* vzpomínkou na matku, jenž jej uváděl do krajín jeho duše a zanechal v něm i do dospělosti touhu po vnitřním poznání, která se přetavila v jeho duchovní cestu.

Demlovou životní inspirací byla především sestra, již velmi miloval a která zprostředkovala skrze vědomí právě narozeného člověka svému bratrovi pohled do neznáma lidské duše. Učila jej svojí přítomností soucitu a nejčistší lásce, která může vyrůst jen mezi sourozenci. Byla v rodině jeho nejbližším člověkem a nahrazovala jemnost citů matčiny po její smrti. Ba dokonce mu byla jakýmsi smyslem bytí – duší zpívající v základech rodného domu. Podle Junga se sestra svému bratru v pozdějším věku stává nositelkou obrazu animy a Matylka - Helenka se tímto způsobem stala duchovním prostředníkem jeho vztahu k nevědomí. Její odchod jej natolik zasáhl, že mu dal podnět ke snaze o pochopení a přijetí smrti, kterou si v *Hradu smrti* personifikoval do Královny v touze přenést na ni svoji lásku. „*Jak asi je sladko, umřít pro bytost, kterou možno milovati! ... Tu ONA teprve se mi projevila: Kosmo se usmála.*“⁹¹

V dospělosti se pak k řadě Demlových zasvětitelů přidružily osobnosti světa umění, které též zve svými Mistry. V textu je zmiňován především Otokar Březina a připsat se dá i Josef Florian. Od prvního se učil vyjádření citovosti a spirituality a druhý mu byl zase vzorem osobní vzpoury člověka, která bývá důležitým impulsem v procesu individuace.

Posledním ze zasvětitelů je **strážce prahu**, jenž už stojí na hranici vnějšího světa a labyrintu nevědomí. Podle Rudolfa Steinera se strážce prahu vyděluje z duchovního těla adepta, personifikuje jeho předešlé špatné skutky a působí už nikoliv jako náhodné události, ale už jako viditelná bytost a jako stín jej všude doprovází. Je to postava, která se objevuje za texty Demlových próz v různých podobách a je specifikována smrtí, jež vraždí ducha, protivenstvími mezi životem a pravdou, mezi světem a nitrem člověka, kdy je duše básníka vražděna světskou zlobou, mocí a pýchou. Vyjádřena bývá přítelem – vrahem, smrtící kulkou mířící do srdce básníka a dalšími motivy ohrožení, smrtelné úzkosti a hrůzy. Strážce prahu tak prorůstá do vnějšího prostoru.

⁹¹ DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 50

V *Hradu smrti*, kde se uvedené motivy zhušťují, dochází k jejich celkové personifikaci do postavy Stihatele. On je strážcem labyrintu vyjadřujícím tíseň a strach z vlastního nitra. „*Kdyby tu běželo jenom o vraždu, neučiním ani kroku dál, nýbrž ani nehlesnův, obrátím se, vyčkaje rány. Pocit smrti jest rozhodně strašlivější nežli sama Smrt, ale raději tisíckrát se útekem strhám, nežli bych měl zakusiti JEHO pohledu, anebo dáti se dotknout JEHO rukou!*“⁹²

Strážce prahu je tedy jakýmsi zasvětitelům do vlastní osobnosti adepta, do jeho nevědomí ovládaného slabostí a hříchy minulosti, které je na cestě za pravdou potřeba si uvědomit. Je vzkazem Boha či bytosti středu, že nic není zadarmo. I když je setkání s ním bolestivé, je to důležitý spojovací prvek na cestě k individuaci.

2.3.6. Bytost středu – smrt – panna

Smrt je v Demlově díle jedním z rozhodujících motivů stejně tak jako v jeho osobním životě. Má podobně jako světlo mnohou formu - smrt přátel ve vnějším světě, smrt jako jeden z principů života a Smrt personifikovaná - Královna. Tyto jednotlivé podoby se často překrývají a prolínají.

Smrt navštěvovala rodinu Jakuba Demla už od raného dětství a odnášela si jeho sourozence sotva narozené, což se v jeho vidění světa projevuje jako přirozené prolínání života a smrti a dokonce zaměňování jedno za druhé. Nejvíce jej zasáhla právě smrt matky a jeho milované sestry Matylky, čisté duše, těžce zkoušené osudem, který nesla statečně a mlčky. Později jako kněz byl zaopatřovat a utěšovat umírající a to všechno v něm zanechalo hluboký otisk. „*Smrt...se nám zjeví v bytosti nejdražší, tak jako mně se zjevila v mé matce, v mistru mém a v mé nejsladší sestře, kteří už vesměs jsou na věčnosti.*“⁹³ Skrze tyto bolestivé ztráty vědomí smrti proniká i do jeho vnitřního světa, kde s ní svádí fiktivní boj.

Důležitým zdrojem k pochopení jeho mystického života je pasáž z prózy *Jed*, kde popisuje prožívání smrti. Zdá se, že je to básnický popis jakési meditační techniky, kterou ve svém vnitřním světě, jehož byl stvořitelem, používal a která je prosycena archetypální symbolikou (hrdina, Stvořitel, Smrt...). Uzavřen ve své říši před okolním světem smyslů, propadá se do vědomého snění – *Toť smrt první*. Naplněn energií ovládá celý svůj svět, tento se mu stává těsným a hledá proto další místa k proniknutí, další hranici, kterou by bylo možno dobýt a ovládnout, jeho vědomí proniklo do další vize, kde už není „lidí“ – slov a myšlenek,

⁹² DEML, Jakub. *Hrad smrti* in: *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 42

⁹³ DEML, Jakub. *Tanec smrti* in: *Sebrané spisy III, Moji přátelé a smrt*. Praha: Academia, 2015. s. 143

pouze les a později i Město, ke kterému se upínala jeho mysl a ve kterém sídlil Bůh „...přemohl jsem Smrt Druhou.

Takto chodíval jsem na prázdniny do otcovského domu, těše se na ony chvíle nedělního klidu, kdy mi bude poskytnuto i místo i ticho, odkud bych patřil na tajné krásy a skrytý život rodných lesův a luk. Zdi a jisté přitímí zavřeného krámu nijak nebránily mému vidění, neb jsem se nedíval navenek. ...vidění ...vždy začínalo prolomením světla...“⁹⁴

V *Hradu smrti* shrnuje svůj vztak ke smrti, její tíhu na duši člověka a postupné zvnitřňování nakonec vedoucí k její personifikaci. Vytváří tak předpoklad pro vznik archetypálního obrazu v podobě Královny Smrti, jež ovládá celý prostor svojí vůlí a proniká do všech jeho částí. V Demlově vidění světa jsou smrtelní nejenom lidé, ale i slova, myšlenky a sny. Vše podléhá proměně, odumírání a zkáze; dokonce umírá i světlo – vědomí člověka, příchodem ještě většího světla – Boha. A právě nevědomost a obava z tohoto posledního zániku vede k úniku vědomí do smrtelného světa. Snaha o vymanění se z této vlády smrti je podstatou procesu individuace.

Po překročení hranice se hrdina ocitá ve svém vnitřním prostoru, rád by se dostal do Města, kde sídlí Bůh, avšak Stihatel je mu v patách a hrdina se propadá do labyrintu nevědomí. Topos labyrintu je zde zcela na místě, protože uvolněné vědomí se zde chytá jakékoliv možnosti záchrany před nebytím a přilne ke všemu, co se mu zrovna nabízí, což vytváří pocit tísně a chaosu v čase i prostoru⁹⁵ a realita se vynořuje ve snových fragmentech, podobně jako v celé Demlově tvorbě. Bloudění labyrintem není pouhým snem, tuto skutečnost člověk prožívá celou svou bytostí. „...v podstatě není rozdíl mezi našimi sny a mezi naším životem, protože v nás samých není té přehrady jako mezi člověkem a člověkem...“⁹⁶

Na své bludné pouti se hrdina setkává s odleskem světla, které mu připomene Ráj jeho dětství. Ve *Zjevení Janově* v kap.12 je zobrazena žena oděná do světla, která porodí dítě. Toto dítě chce sežrat strašlivý drak. Bůh však toto dítě vzal k sobě. Podle hlubinně psychologického výkladu vize dítěte značí Krista, Bůh je nejvyšším vědomím a drak peklem nevědomí, který pohlcuje duše. Kristus pak sestupuje do pekel, aby odtud vyvedl zavržené. Objevuje se jako odlesk světla v labyrintu nevědomí, který se zjeví bloudícímu jako připomínka na místo, kde lze najít možnou spásu.

Demlův hrdina však uslyší hlasy a pojednou zatouží po lidské společnosti a nachází bytost středu – Královnu smrti. Usiluje o to, aby jí mohl pohlédnout do tváře, jako je tomu

⁹⁴ DEML, Jakub. *Tanec smrti* in: *Sebrané spisy III, Moji přátelé a smrt*. Praha: Academia, 2015. s. 129

⁹⁵ Dobře propracovaný obraz takového labyrintu lze nalézt v *Hadí písni* Frédérica Tristana

⁹⁶ DEML, Jakub. *Tanec smrti* in: *Sebrané spisy III, Moji přátelé a smrt*. Praha: Academia, 2015. s. 152

v podobenství o strachu ze psa v próze *Orlové*⁹⁷, je mu to však zapovězeno. Vše je zde chápáno jako jakýsi Boží plán.

Smrt je zde zobrazena jako nelítostná všeničící Královna budící respekt, přesto milovaná a uctívána, ne nepodobná hinduistické bohyni Kálí. Lidé se jí bojí, ale ona sama přitom burcuje a nabádá člověka k rozvoji.

Demlova Královna Smrt je inteligentní bytost, plná filozofie a dokonce lásky, která má své poslání. „*Dobývám království, lstí a podvodem urvané mé velitelce Smrti...Ó Královno, Tobě jsem se zasvětil a Tobě se obětuji, neboť mimo Tebe není radost a sláva...*“⁹⁸

Podle Daniely Hodrové se adept pohybuje mezi dvěma extrémy. Pokorné přijetí smrti a jejího skutečného významu jako principu vycházejícího z Boží prozřetelnosti je krokem k přijetí a poznání samotného Boha. V procesu individuace hrdinovi bylo třeba laskavého křesťanského Boha opustit a zase najít. Aby člověk pochopil a zažil principy vesmíru, musí hledat mezi protiklady.

Královna Smrt zde splývá nejen s bytostí středu, ale i s motivem **panny** – animou, která coby ženský aspekt u muže personifikuje nevědomí. Personifikací nějaké kvality nevědomí začíná samostatně jednat a tak dlouho tísní adepta, až se tento dá do pohybu směrem dovnitř ke svému nevědomému protějšku. Nachází zde bytost, která představuje doposud jím potlačovaný vesmírný princip a splynutím s ní dosahuje individuace.

Přes všechnu tísněnost a naléhavost *Hradu smrti* je v něm skryto poselství velké naděje - jakési faustovské naděje, že pro svoji touhu po poznání, ať už přijde kdykoliv a jakkoliv, bude člověk odměněn a utěšen. Demlův příběh není nepodoben jakési gnostické vizi a jeho uctívání Smrti se přibližuje orientálním kultům a pro tuto herezi a při autorově pozici katolického kněze ve své době vzbudil značné rozpaky. V listu Otokarovi Březinovi píše: „*Jisto jest, že jsem úplně osaměl, vydav tyto knihy...všichni zmlkli, všichni ode mne odskočili s hrůzou...*“⁹⁹

Nevědomí je psychická síla, kterou lze cvičit jen zdánlivě a to na úkor vědomí. To je snad i důvodem, proč lidé, kteří mají osobní zážitky tohoto stavu, jsou běžnému člověku vzdáleni. Jejich nepraktičnost a křehkost je vystavuje nadměrnému tlaku okolí, jehož vzorce ne úplně chápou a často tak končí jako vyvrženci společnosti. Na druhou stranu ponořit se do nevědomí a prožít jeho skutečnost překračuje odvahu i schopnosti moderního materialismem postiženého člověka.

⁹⁷ DEML, Jakub. *Moji přátelé a smrt* / Tanec smrti/ Orlové - s.116

⁹⁸ DEML, Jakub. *Tanec smrti* in: *Sebrané spisy III, Moji přátelé a smrt*. Praha: Academia, 2015. s. 143

⁹⁹ BINAR, Vladimír. *Čin a slovo, Kniha o Jakubu Demlovi*. Praha: Triáda, 2010. s. 51

3. ZÁVĚR

Účelem práce nebylo hodnotit uměleckou a literární stránku děl, ani vytvořit autobiografický portrét autorů, či dokonce hodnotit jejich morální a duchovní kvality, ale najít v jejich dílech archetypální symboly a vztahy a alespoň se pokusit vysvětlit jejich smysl pohledem hlubinné psychologie a tyto skutečnosti zviditelnit. Práce se soustředila na mystické či metafyzické zážitky autorů a jejich rozbor a odraz v díle. Jde pouze o pokus o průnik pod povrch textu a jeho rozbor, protože reprodukovat přesně a úplně něco tak individuálního a intimního, je nad síly kohokoliv, dokonce možná i samotného hrdiny příběhu.

Po pročtení a předběžném rozboru literárních děl byly k bližší analýze vybrány *Román Manfreda Macmillena* Jiřího Karáska ze Lvovic, *Slavná Nemesis* Ladislava Klímy a *Hrad smrti* Jakuba Demla, v kontextu s jeho *Tancem smrti*.

Kromě výše uvedených byly předběžně analyzovány i další díla, jedná se především o *Zámek* Franze Kafky, román *Země snivců* Alfreda Kubina, romány *Ganymedes* a *Scarabeus* Jiřího Karáska ze Lvovic a *Román o věrném přátelství Amise a Amila* Julia Zeyera, které nejsou v práci uvedeny.

Detailním rozbořem motivů a jejich specifikací na základě prací D. Hodrové a teorií hlubinné psychologie C.G. Junga byl učiněn pokus o zhodnocení jejich vztahu k duchovnímu světu autorů. Srovnáním textů literárních děl s texty prací C.G. Junga se dospělo k různým analogiím a korelacím, vedoucím k syntetizovaným obrazům motivů. Motivy odpovídají vývoji evropské kultury a soudobým uměleckým proudům. Struktura motivické sítě je vlastní iniciačnímu žánru, s přihlédnutím ke specifikům jednotlivých autorů.

Karásek jako okultista teosofického proudu, čerpající také z filozofie Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho, byl zaměřen především na prvky dekadentní katabáze a v tomto svém snovém rozpoložení setrval i po odeznění symbolistně dekadentního proudu v umění.

Klíma byl ateistou, vyznavačem filozofie nietzscheovského nadčlověka a prázdná jako podstaty všeho, kterou tento nadčlověk svojí vůlí ovládne, jeho umělecký výraz měl expresionistickou podobu.

Deml jako katolický kněz stal se heretikem, který rozbíjel dogmatický křesťanský obraz Boha svým poznáním a vnitřními vizemi. Měl svůj specifický osobní umělecký styl, který ne úplně zapadal do soudobých uměleckých proudů.

Z výše uvedených motivů je společný všem dílům především motiv temnoty, prázdna, bezedné propasti. V počátku 20. století byla v oblibě především filozofie Friedricha Nietzsche a Artura Schopenhauera, kteří tento archetyp znovuvzkřísili, ve snaze svrhnout Boha. Motiv prázdna a propasti byl v opozici křesťanskému motivu Božího světla, které dominovalo v Evropě po staletí a stalo se povinným dogmatem. Světlo se ovšem také v analyzovaných dílech objevuje, kladně se k němu staví především Jakub Deml a zčásti i Ladislav Klíma, u Karáska je pouhým odleskem z dávnověku uprostřed temnoty katabáze.

Svatý grál, který spatřovali středověcí mystici ve svých viděních jako světlo, má zřejmě spojitost s biblickým světlem počátku stvoření a také se světlem, které se objevuje ve vizích mystiků počátku 20. století. Někteří z nich o tom podali svědectví prostřednictvím svých spisků, nebo cestu k němu zabalili do poutavější formy příběhu. Archetyp nejvyšší bytosti, moudrosti, vědomí či síly je tak aktualizován v nejrůznějších podobách. Jejich časté bizarnosti vychází z nesnadné uchopitelnosti motivu a silného subjektivismu a individualismu autorů, kteří svým poznáním často stáli v opozici společenského konsenzu. Jejich vnitřní boj vypovídá o opravdovém hledání smyslu života, který dříme v každém z nás.

Práce je zajímavou sondou do duše některých českých literátů počátku 20. století.

POUŽITÉ ZDROJE

PRIMÁRNÍ LITERATURA

DEML, Jakub. *Sebrané spisy III, Moji přátelé a smrt*. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2402-2.

DEML, Jakub. *Můj očištec*. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-7198-044-7.

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Romány tři mágů*. Praha: Volvox Globator, 2012. ISBN 978-80-7207-839-4.

KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Volvox Globator, 1993. ISBN 80-85769-04-2.

KAFKA, Franz. *Zámek*. Praha: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-07-5.

KUBIN, Alfred. *Země snivců: Fantastický román*. Praha: Mladá fronta, 1997. ISBN 80-204-0634-4.

ZEYER, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha: ODEON, 1983. ISBN 01-031-83.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

ASSMANN, Jan Nepomuk. *Sen o říši krásy: sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic*. Praha: TIGRIS, 2001. ISBN 80-86339-05-X.

BEDNAŘÍKOVÁ, Hana. *Česká dekadence*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000. ISBN 80-85959-66-6.

BINAR, Vladimír. *Čin a slovo, Kniha o Jakubu Demlovi*. Praha: Triáda, 2010. ISBN 978-80-87256-12-1.

BLECHA, Ivan. *Filosofická čítanka*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2000. ISBN 80-7182-112-8.

CAMPBELL, Joseph. *Proměny mýtu v čase: vývoj mýtů od raných kultur až po středověké legendy*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-397-8.

COX, Simon, OXBROW, Mark. *Král Artuš a Svatý grál od A do Z*. Praha: Euromedia Group k.s., 2009. ISBN 978-80-242-2482-4.

ČORNEJ, Petr, a kolektiv. *Česká literatura na přelomu století*. Praha: Nakladatelství H&H, 2001. ISBN 80-86022-82-X.

DVOŘÁK, Miloš. *O Jakubu Demlovi*. Praha: Cherm, 2007. ISBN 978-80-86370-29-3.

EDINGER, Edward F. *Já a archetyp, Individuace a náboženská funkce psyché*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2006. ISBN 80-85880-45-8..

ELIADE, Mircea: *Iniciace, rituály, tajné společnosti / Mystická zrození*. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-722-6901-1.

ELIADE, Mircea. *Dějiny náboženského myšlení II, Od Gautamy Buddha k triumfu křesťanství*. 2. opravené vydání. Praha: Oikymenh, 2013. 539 stran. ISBN 978-80-7298-289-9.

ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly*. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-722-6902-X.

ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha : Oikymenh, 2006. ISBN 80-7298-175-7.

FRANZ, Marie-Luis von. *Mýtus a psychologie: mýty o stvoření z pohledu hlubinné psychologie*. Praha: Portál, 1999. ISBN 80-7178-343-9.

HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1989.

HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994. ISBN 80-85917-03-3.

HODROVÁ, Daniela. *Postava – definice a postava - hypotéza. Postava – subjekt a postava - objekt*. In: *Proměny subjektu*. Svazek 2. Pardubice: Mlejnek, 1994. ISBN 80-85778-02-5.

HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst: Kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. ISBN 80-86022-04-8.

HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Vyd. 2. Praha: Malvern, 2014. ISBN 978-80-87580-79-0.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté: Richard Weiner ; Jakub Deml ; Ladislav Klíma ; Podivný Hašek*. Praha: Torst, 1992. ISBN 80-85639-00-9.

JUNG, Carl Gustav. *Analytická psychologie: její teorie a praxe*. Praha: Academia, 1993. ISBN 80-200-0418-1.

JUNG, Carl Gustav,. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-7108-087-X.

JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla II., Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. ISBN 80-85880-16-4.

JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla III., Osobnost a přenos*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998. ISBN 80-85880-18-0.

JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla V., Snové symboly individuálního procesu*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999. ISBN 80-85880-19-9.

JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla VI., Představy spásy v alchymii*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2000. ISBN 80-85880-21-0.

JUNG, Emma; FRANZ, Marie-Luis von. *Legenda o grálu, Hlubinně psychologický výklad středověké legendy*. 1.vydání. Praha: Portál, 2001. ISBN 80-7178-439-7.

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. *Vzpomínky*. Praha : Thyrsus, 1994. ISBN 80-901774-0-9.

KLÍMA, Ladislav. *Svět jako vědomí a nic*. Praha: Trigon, 1990. ISBN 80900077-2-8.

KLÍMA, Ladislav. Z. Praha : Lege artis, 1997. ISBN 80-7110-169-9.

KOMENSKÝ, Jan Amos. *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha: Svobodné slovo; Praha:Melantrich, 1958. 164 s.

LACHMAN, Gary. *Temná múza : vliv okultismu na literaturu 18. až 20. století*. Praha: Volvox Globator, 2006. ISBN 80-7207-608-6.

MALORY, Thomas. *Artušova smrt III / KNIHA XI-XXI*. Brno: JOTA, 1998. ISBN 80-7217-008-2.

MED, Jaroslav. *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-939-9.

MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0804-9.

NAKONEČNÝ, Milan. *Magie v historii, teorii a praxi*. Praha: VODNÁŘ, 1999. ISBN 80-85255-12-X.

NAKONEČNÝ, Milan. *Novodobý český hermetismus*. Praha: Eminent, 2009. ISBN 978-80-7281-327-8.

Nový zákon. Vydal Exerciční dům ve Frýdku, 1946, 990s. přeložil Dr. Jan Ladislav Sýkora

NYÁNATILOKA, Maháthera. *Slovo Buddhovo*. Přeložil Mirko Frýba, Praha: Stratos, 1993. ISBN 80-901472-3-2.

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

PLICHTA, Alois. *Tajemství času 1*. Olomouc: Votobia, 1993. ISBN 80-85619-09-1.

SANITRÁK, Josef. *Dějiny české mystiky 3*. Praha: Eminent, 2010. ISBN 978-80-7281-328-5.

SLÍVA, Jiří. *Motivy duchovní cesty v románech Gustava Meyrinka*. Olomouc: Pdf UP, 2015. Bakalářská diplomová práce.

STEINER, Rudolf. *O poznávání vyšších světů*. Olomouc: Michael, 2000. ISBN 80-86340-05-8.

TRISTAN, Frédéric. *Hadí píseň aneb Příběh labyrintu*. Praha: Paseka, 1994. ISBN 80-85192-63-2.

VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha: Orbis, 1976. 1. vyd.

VURM, Bohumil. *Tajné dějiny Evropy 1, Od Atlantidy po druhou světovou válku*. Praha: Bohemia, 1996. ISBN 80-803-21-6.

VURM, Bohumil. *Tajné dějiny Evropy 2, Od stvoření světa po druhou světovou válku*. Ostrava: Anagram, 1997. ISBN 80-902083-2-0.

VURM, Bohumil. *Tajné dějiny Evropy 3, XX. století*. Praha: Eminent, 2000. ISBN 80-7281-046-4.

ZACH, Aleš. *Nakladatelská pouť Jiřího Karáska ze Lvovic*. Praha : Thyrsus, 1994. ISBN 80-901774-1-7.

ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána, 1996. ISBN 80-85946-29-7.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Bc. Jiří Slíva
Katedra nebo ústav:	Katedra českého jazyka a literatury
Vedoucí práce:	Mgr. Daniel Jakubíček, Ph.D.
Rok obhajoby:	2019

Název práce:	Hledání Svatého grálu v české literatuře počátku 20. století
Název v angličtině:	Searching for the Holy Grail in Czech Literature of the early 20th Century
Anotace práce:	Diplomová práce je zaměřena na českou prózu iniciačního žánru počátku 20. století. Cílem práce je popsat a zhodnotit motivy duchovní cesty, které jsou v dílech obsažené, zjistit jejich vztah k autorům, vlivy předchozí i soudobé literatury a prostřednictvím rozboru vyložit jejich spojitost s archetypálními symboly starověkých mýtů a středověkých románů o Svatém grálu.
Klíčová slova:	Archetyp, mýtus, iniciační žánr, mystika, okultismus, Svatý grál, motiv světla, nevědomí
Anotace v angličtině:	The dissertation is focused on the Czech prose of the initiation genre of the beginning of the 20th century. The aim of the dissertation is to describe and evaluate the motives of the spiritual path, which are contained in the works, to find out their relation to the authors, influences of the previous and contemporary literature, and to analyze their connection with the archetypal symbols of the ancient myths and medieval novels of the Holy Grail.

Klíčová slova v angličtině:	Archetype, myth, initiation genre, mysticism, occultism, Holy Grail, motif of light, unconscious
Přílohy vázané v práci:	
Rozsah práce:	72 stran
Jazyk práce:	Český jazyk