Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

Románské literatury

Magdalena Kučerová

Mýtus o Narcisovi ve francouzské literatuře přelomu 19. a 20. století

Myth of Narcissus in French literature at the turn of the 20th century

Disertační práce

vedoucí práce – Doc. PhDr. Aleš Pohorský, CSc.

2014

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

……..

Obsah

ÚVOD **1**

STRUKTURA PRÁCE 2
CÍLE 3
METODOLOGIE 5

KAPITOLA 1: MÝTUS A LITERATURA **13**

1.1 DEFINICE A FUNKCE MÝTU 13
1.1.1 Problém mytologické pravdy *14*
1.1.2 Funkce mýtu *22*
1.2 MÝTUS V LITERATUŘE 28
1.2.1 Mýtus jako literární žánr *29*
2.1.2 Mýtus jako myšlenka *31*
2.1.3 Mýtus jako archetypální struktura *32*
2.1.4 Literární mýtus *35*

KAPITOLA 2: MÝTUS O NARCISOVI – TEMATICKÁ ANALÝZA **39**

2.1 PŮVOD MÝTU 40
2.2 ZÁKLADNÍ TÉMATA A INTERPRETACE MÝTU 41
2.2.1 Narcis *41*
2.2.2 Zrcadlení *46*
2.2.3 Nenaplněné lásky *52*
2.3.4 Narcisova smrt *55*

KAPITOLA 3: MÝTUS O NARCISOVI V DĚJINÁCH FRANCOUZSKÉ LITERATURY **62**

3.1 DĚJINY MÝTU DO KONCE 18. STOLETÍ 62
3.1.1 Prvotní dochované verze mýtu *62*
3.1.2 Středověk - Narcis miluje *65*
3.1.3 16. a 17. století – Narcis se vzhlíží *68*
3.1.4 18. století - Narcis mlčí *72*
3.2 19. STOLETÍ – NARCIS PROMLOUVÁ 74

KAPITOLA 4: MÝTY FRANCOUZSKÉHO SYMBOLISMU **78**

4.1 LITERATURA JAKO PŘECHODOVÝ RITUÁL 78
4.1.1 Obnovující dekadence *78*
4.1.2 Duchovní drama *82*
4.1.3 Literatura jako náboženství *83*
4.2 ÚVAHY O MYTOLOGII 88
4.3 MYTOLOGICKÉ POSTAVY SYMBOLISMU 94
4.3.1 Androgyn *94*
4.3.2 Sfinga *105*
4.3.3 Salome a Herodias *111*
4.3.4 Orfeus *119*
4.3.5 Narcis jako integrující struktura *125*

KAPITOLA 5: MÝTUS O NARCISOVI VE FRANCOUZSKÉ LITERATUŘE PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ **127**

5.1 ZRCADLO 127
5.1.1 Obraz lidské duše *128*
5.1.2 Obraz proměn v čase *133*
5.1.3 Bůh obrazem člověka *136*
5.2 NARCISOVY TVÁŘE 139
5.2.1 Narcis umělcem *140*
5.2.2 Narcis symbolem ducha *148*
5.2.3 Narcismus *154*
5.3 PAUL VALÉRY - NARCIS JAKO OSOBNÍ MÝTUS 158
5.3.1 Zrcadlení vnitřního hlasu *160*

5.3.2 Čistá poezie *166*
5.3.3 Ztracená poezie *171*

ZÁVĚR **176**

MÝTUS A LITERATURA 176
MÝTUS O NARCISOVI V LITERATUŘE SYMBOLISMU 177
MÝTUS A AUTOBIOGRAFIE 189

ABSTRAKT **192**

SUMMARY 193

BIBLIOGRAFIE **195**

ZÁKLADNÍ KORPUS TEXTŮ (MÝTUS O NARCISOVI NA PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ) 195
PRIMÁRNÍ LITERATURA 196
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA 199
Symbolismus a dekadence – knižní publikace *199*
Symbolismus a dekadence – články *200*
Další literatura – knižní publikace *201*
Další literatura – články *204*

„Já, Narcis milostný, jen pravou svoji tresť
chci znáti, toť má touha;
vše jiné zamčená jen duše pro mne jest
a nepřítomnost pouhá“

Paul Valéry

Úvod

Narcismus se v dnešní době spojuje s psychologií 20. století a zejména se Sigmundem Freudem, který tak nazval počáteční vývojovou fázi člověka, v níž dítě není ještě schopno odlišit sebe sama od svého okolí a vnímá se jako středobod světa[1]. Ačkoliv vyvěrá z přirozených procesů lidské psychiky, v dospělosti se narcismus může objevit v patologické formě jako nepřiměřený pocit sebelásky charakteristický výlučným zaměřením libida na sebe jako objekt, tedy na vlastní „já". V běžném chápání proto bývá konotace přízviska „Narcis" velmi negativní.

Příběh mladého muže známý z antické mytologie, který stojí za novodobým konceptem narcismu, získal současnou podobu zejména postupným přetvářením a rozvíjením silného významového potenciálu, a to zejména na poli umění. Jde o jeden z mýtů, který k nám dodnes promlouvá a který neztratil důležitost, přestože prošel podobně jako jiné mýty určitými fázemi významové redukce. Dokladem toho je velké množství moderních studií zabývajících se problematikou narcismu, a to jak z psychologického, tak kulturního či jiného hlediska. Podle mnohých z nich je narcismus symptomatickým jevem moderního a post-moderního věku.[2]

Narcis symbolizuje v prvé řadě pohled do zrcadla, reálného či symbolického, pohled na sama sebe, na obrácený, a tedy ne zcela přesný odraz vlastního já. Snaha nahlížet se z pohledu druhého, vytvořit si vztah s tímto odtrženým já, poznat a pochopit se je jednou ze základních lidských potřeb. Mýtus o Narcisovi je příběhem hledání vztahu s vlastním já. Otázky „kdo jsem?" ale i „kým chci být?" či „jaký jsem?" také vždy vyvolávaly nutkání k uměleckému projevu. Není vlastně proces narcistní introspekce a zrcadlení jedním ze základních postupů moderní umělecké tvorby vůbec?

Téma sebereflexe přesto nebylo v chápání mýtu o Narcisovi vždy nejdůležitější, představuje pouze jeden z možných tematických okruhů, které se v souvislosti s Narcisem

---

[1] „Termín „narcismus" pochází z klinického popisu a zvolil jej P. Näcke roku 1899 k označení onoho chování, při němž nějaký jednotlivec zachází s vlastním tělem podobným způsobem, jako se jinak nakládá s tělem sexuálního objektu […]." Sigmund Freud, „K uvedení narcismu", in *Vybrané spisy II-III*, přel. Fedor Nikolajevič Dosužkov, Jaroslav Vácha, a Jiří Pechar, Vyd. 2 (Praha: Avicenum, 1993), s. 129.

[2] Viz Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations* (New York: Norton, 1991); Christopher Lasch, *Le Complexe de Narcisse: la nouvelle sensibilité américaine*, přel. Michel Lee Landa, Libertés 2000 (Paris: R. Laffont, 1980); Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, přel. Antoine Berman a Rebecca Folkman, La couleur des idées (Paris: Éd. du Seuil, 1995); Gilles Lipovetsky, *Éra prázdnoty: úvahy o současném individualismu*, přel. Helena Beguivinová, Vyd. 4, Střed, sv. 83 (Praha: Prostor, 2008); Alexander Lowen, *Gagner à en mourir: une civilisation narcissique* (Paris: Hommes et groupes, 1987).

objevují, a je jakýmsi pozitivním vyvrcholením jeho interpretace. V této práci se pokusím doložit, že důležitou úlohu v zásadní proměně mýtu, tj. v procesu proměny od negativně laděného moralistního pojetí k psychologizujícímu, sehrála francouzská literatura 2. poloviny 19. století, pro kterou se Narcis a příběh o něm stal důležitým námětem. Stále větší snaha proniknout do hlubin vlastní duše bez pomoci náboženských filosofií, ale i potřeba překročení vlastní individuality a zachycení duše člověka v ideální a univerzální podstatě bytí, se staly počátečním impulsem umělecké tvorby období symbolismu. Tato práce vychází z předpokladu, že mýtus o Narcisovi ve formě, ve které ho uchopuje francouzská literatura tohoto období, není pouhým módním intelektuálním tématem, nýbrž zřetelně odráží zrod moderního literárního myšlení.

Struktura práce

V první části této práce se zaměřím na obecnou problematiku definice mýtu a jeho funkce v literatuře s ohledem na nejzásadnější otázky, které studium mýtů přináší. Perspektiva mého náhledu v této části není výhradně literární, jelikož mýtus považuji za velmi přínosné mezioborové téma, v němž literatura hraje roli průsečíku různých oblastí lidského myšlení.

V druhé části představím základní témata mýtu o Narcisovi a nastíním směry jeho možné interpretace. Různorodé výklady a představy, jež každý mýtus přináší, jsou jeho nedílnou součástí a umožňují pochopit současnou podobu, již získal svou postupnou transformací.

Ve třetí kapitole postihnu literární dějiny mýtu o Narcisovi ve francouzské literatuře, budu se tedy věnovat diachronnímu studiu příběhu a jeho hlavních motivů tak, jak se vyvíjely od své první kanonické verze do konce 19. století.

Ve čtvrté kapitole se pozastavím v období francouzského symbolismu. Nejprve podrobím analýze obecný vztah umělců k mýtům v tomto období s poukazem na proměňující se umělecké a spirituální potřeby společnosti a posléze zmíním další mytologické postavy (androgyn, Salome a Herodias, sfinga, Orfeus), jež se výrazněji objevují v této literatuře. Mým cílem bude poukázat na styčné body spojující tyto postavy s Narcisem.

V páté kapitole se zaměřím na typologii jednotlivých zpracování mýtu o Narcisovi a použití motivu zrcadla, jenž je hlavním významovým ohniskem narcisovské tematiky. Svou

pozornost zaměřím k období mezi rokem 1891, který je rokem vydání dvou zásadních textů souvisejících s Narcisem: básně „Narcis mluví“ („Narcisse parle“) Paula Valéryho a pojednání *Narkissos* (*Le traité du Narcisse*) Andrého Gida; a rokem 1914, po kterém se mýtus objevuje ve francouzské literatuře již s menší frekvencí.

V poslední části této kapitoly se budu věnovat rozsáhlejšímu studiu tvorby Paula Valéryho, v němž postava Narcise sehrála důležitou roli, a stala se symptomatickou tematickou konstantou jeho myšlení. Zde překročím vymezený časový úsek své analýzy zaměřující se na období přelomu století. Ve Valéryho případě totiž stojíme před novým uchopením mýtu. Jeho význam souvisí s opakovaným výskytem struktur a motivů z něj odvozených, a tak je nutné nahlížet na umělcovo dílo jako na celek, v němž mýtus ilustruje základní principy autorova uvažování.

Cíle

Pro pochopení mýtu o Narcisovi v literatuře zvoleného období je nutné upozornit zároveň na několik oblastí, v nichž se setkáváme s problematikou mýtu v uměleckém díle. První z nich je rovina teoretická. Zde si tato práce klade za cíl alespoň částečně přiblížit úlohu mýtů v literatuře a podpořit myšlenku jejich důležitosti a relevance pro interpretaci literárních textů. Na nejobecnější úrovni těchto úvah stojí otázka, jakou funkci má mýtus v životě člověka a společnosti a zda je člověk vůbec schopen bez mýtů žít. Proto bude v této části práce nutné překročit hranice oboru filologie a pohybovat se na pomezí jiných humanitních věd, jako je filosofie, antropologie či psychologie. Mou snahou je tyto jednotlivé pohledy propojit.

Mýtus je produktem lidské mysli, obrazem našeho chápání světa a hodnot, ve které společnost věří. Zachycuje v sobě nejen dobově zabarvené formy obraznosti, ale i své vlastní interpretace, které dokládají proměny hodnotových rámců společnosti. Jeho podstatou je vytváření analogií mezi jednotlivými rovinami lidské existence. Proto jeho studium není v základu možné vymezit čistě literárně. V mýtu se ukazují důležité souvislosti, které existují mezi nejrůznějšími oblastmi lidského myšlení a právě v tomto vztahu s širším rámcem myšlení mýtus získává svou sílu a významnost.

Další podstatnou oblastí studia mýtu je rovina diachronní. Každý mytologický příběh stejně jako i pojem mýtu má svou historii, která velmi názorně vypovídá o myšlenkovém a

spirituálním rozpoložení člověka v různých dějinných momentech. Zároveň je studium transformace příběhů svědectvím o postupné proměně kolektivního nevědomí[3] společnosti. Historický vývoj témat souvisejících s mýtem o Narcisovi od svého prvopočátku až k cílenému období zachycuje zásadní zlomy v interpretaci příběhu až k jeho modernímu vyústění. V této rovině se ve svém bádání zaměřím nejen na opakování základní struktury příběhu, tj. na rovinu explicitních odkazů, ale i na jednotlivé motivy a jejich význam či ústup do pozadí v jednotlivých historických obdobích. Mou snahou bude vysvětlit proces proměny mýtu od kanonické „platonské" verze k modernímu „individualizovanému" uchopení příběhu na přelomu 19. a 20. století.

V rovině synchronní se budu zabývat přítomností mýtu o Narcisovi ve vymezeném období. Tento rozbor mi umožní přiblížit charakteristické prvky literatury této doby a zároveň objasnit ambivalentní pozici některých umělců přelomu století oscilující mezi autoreflexivním a chladně neosobním přístupem k tvorbě. Půjde zejména o hledání primárních otázek přítomných v tvorbě autorů francouzského symbolismu a o zachycení vnitřní rozporuplnosti tohoto myšlení, které se ve snaze nahradit ztracenou spiritualitu novou definicí umění obrací k prvopočátkům lidského, mytického myšlení. Toto studium bude vycházet z literární perspektivy a bude založeno na komparativně-tematické analýze konkrétních literárních textů napříč žánry. Pokusím se zde odpovědět na otázku, zda Narcis může být považován za emblematickou postavu literatury přelomu století.

Symbolismus bude v této studii chápán v širším literárním smyslu, tedy jako myšlenkový proud, který se projevoval ve francouzské literatuře od 70. let 19. století a navazoval na dílo Charlese Baudelaira. Za jeho charakteristické rysy považuji kritický postoj vůči naturalismu, interiorizaci, idealismus, snahu o obnovu duchovních hodnot společnosti prostřednictvím umění a touhu po návratu k mytickému uvažování. V své práci poukáži právě na tyto prvky spojující mnohdy velmi rozdílné estetiky.

Poslední rovina mého přístupu zohlední pojem osobního mýtu. Ten totiž představuje individuální prostor hlubší identifikace autora s určitou mytologickou postavou, v našem případě s postavou Narcise. Uplatnění mýtu zde vyvěrá z vnitřních potřeb umělecké projekce či sublimace psychických konfliktů uvnitř umělcovy duše. Zde je nutné zachytit opakovanou přítomnost mýtu v tvorbě umělce napříč celým jeho dílem jakožto jednotící prvek jeho uměleckého myšlení. Mým cílem nebude proniknout do podvědomých procesů umělcovy psychiky, jejíž studium mi nenáleží, ale spíše pochopit jeho tvorbu jako logický,

[3] K pojmu kolektivního nevědomí, který zavedl Carl Gustav Jung, se vrátíme v první kapitole této práce.

koherentní celek, v němž mýtus pracuje jako řídící mentální a tvůrčí struktura. Tímto způsobem se pokusím přispět do diskuse o vztahu mýtu a biografie a o roli autora v procesu přetváření mýtu.

Metodologie

Tato práce se inspiruje mýtokritickým literárním přístupem, který se rozvíjí zejména ve Francii od 70. let 20. století. Mýtokritika vychází ze základního předpokladu, totiž že mýtus a prvky, z nichž se skládá (např. určité motivy, témata, postavy atd.), tvoří základní kameny umění a jsou velmi podstatným zdrojem látky umělecké tvorby. Jejich studium a interpretace má tedy zásadní funkci v pochopení umění a v umělecké tvorbě vůbec. Mýtokritika se proto zabývá výskytem, ať přímým či nepřímým, mytologických struktur, motivů, schémat, neboli tematických konstant v literárních textech a jejich interpretací ve vztahu k větším celkům (tj. k dalším textům či k celému dílu určitého autora, k různým textům různých autorů dané doby atd.). Jde tedy o komparativní a tematickou metodu analýzy literárních textů související se studiem lidské obraznosti.

Za předchůdce mýtokritiky můžeme považovat např. Charlese Maurona (1899-1966) a jeho *psychokritiku.* Mauron zkoumal podvědomé aspekty literární tvorby vycházející např. z historického kontextu či individuálních potřeb a psychiky autora. Sledoval vazby mezi textem a mimotextovou dimenzí tvorby. Zavedl např. pojem osobního mýtu („mythe personnel"), o který se bude opírat poslední část této práce.[4]

Důležité jsou také práce Gastona Bachelarda (1884-1962), který se zabýval procesem imaginace. Ačkoliv je jeho přístup také psychologický, kritizuje nepřiměřené využívání autobiografie a psychoanalýzy v interpretaci literatury a přehnanou snahu hledání jednoty a koherence textu. Za základ umělecké tvorby považuje určitý dominantní obraz, jenž u autora vyvolává mentální proces snění a imaginace a podle něhož se dále text formuje. Bachelard se zabývá studiem primárních obrazů a obsahů, které mají schopnost vyvolat kreativní procesy. Známé jsou jeho studie o přírodních živlech, považuje je za hybný předobraz umělecké imaginace.[5] Dalšími důležitými osobnostmi ve vývoji

[4] Viz Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique* (Paris: J. Corti, 1963).
[5] Viz např. Gaston Bachelard, *Voda a sny: esej o obraznosti hmoty*, přel. Jitka Hamzová, Vyd. 1, Souvislosti, sv. 9 (Praha: Mladá fronta, 1997); Gaston Bachelard, *Psychoanalýza ohně*, přel. Jitka Hamzová a Jiří Pechar,

mýtokritiky jsou antropologové Mircea Eliade a Claude Lévi-Strauss, jejichž studiemi a definicemi mýtu se tato metoda inspiruje.

Za otce mýtokritiky je považován Gilbert Durand. V díle *Mýtické figury a podoby díla* (*Figures mythiques et visages de l´œuvre,* 1979)[6] představil svou metodu zkoumání pohybující se mezi antropologickým strukturalismem a jungovskou psychologií. Durand navazuje na Bachelarda a studuje tzv. denní a noční režimy obraznosti[7], jež se objevují jako kompenzační mechanismy. Funkce obraznosti je podle Duranda zejména zmírňující a spočívá v zachování vnitřní rovnováhy člověka a společnosti.

> „Pokud jde o nás, protože se již neopíráme o biologii jako Bergson ani o psychologii jako Lacroze, nýbrž o antropologické zhodnocení, dospěli jsme k tomu, že funkce imaginace spočívá především v její funkci *eufemizační*, nikoli však v negativním smyslu opia, masky, kterou si vědomí nasazuje před ohyzdnou tváří smrti, ale coby perspektivní dynamismus, který se napříč všemi strukturami obraznosti snaží zlepšit situaci člověka ve světě.“ [8]

V současnosti lze vidět dva hlavní mýtokritické proudy. Prvním je tzv. mýtoanalýza vycházející z Durandova pojetí, studuje sociokulturní fenomény a klade si otázky typu: jakým způsobem je v určité době a v určitém historickém kontextu literatura poplatná některým daným formám vyjádření, daným mýtům a mytologickým postavám, jakým způsobem a proč jsou některé mýty dominantní či naopak v určité době ustupují do pozadí, jak funguje jejich postupná transformace, degradace a zanikání apod. Durand vychází z myšlenky, že literatura je proces neustálého vytváření nových variant stále stejných příběhů, jež se odvíjejí z omezeného množství základních tematických modelů. Jeho studium spočívá v rozeznávání těchto schémat v literárních dílech, ať je vazba na mýtus očividná a záměrná či nikoliv. Jeho metoda má však svá úskalí: popírá tvůrčí, individuální rozměr uměleckých děl a jejich autonomii a již předpoklad existence základního modelu hrozí přemírou jednostranné a stále se opakující reduktivní interpretace.

Vyd. 1, Váhy, sv. 12 (Praha: Mladá fronta, 1994); Gaston Bachelard, *Poetika snění*, přel. Josef Hrdlička, Vyd. 1 (Praha: Malvern, 2010).

[6] Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, L'Île verte (Paris: Berg international, 1979).

[7] Viz Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction a l'archétypologie générale* (Grenoble: Imprimerie Allier, 1960).

[8] Gilbert Durand, *Symbolická imaginace*, přel. Hana Bednaříková, Vyd. 1, Literární věda (Praha: Malvern, 2012), s. 90.

Na druhé straně stojí subtilnější mýtokritika Pierra Brunela. Zabývá se jednotlivými mytologickými prvky (mytémy), které jsou součástí konkrétního literárního textu, ale i jejich vztahem k širšímu kontextu (k textu, který je považován za kanonický popř. k jiným textům vztahujícím se k stejnému mýtu apod.). Tento „literárnější" přístup Brunel rozvedl v knize *Mýtokritika: Teorie a postup* (*Mythocritique: Théorie et parcours*)[9]. Brunel netrvá na přiřazování určitých motivů ke konkrétním mýtům, jde mu spíše o zachycení dominantního sémantického ohniska, jehož vyzařování řídí četbu.[10] Důraz klade zejména na hledání analogií, které mohou existovat mezi strukturou mýtů a strukturou literárních textů (např. struktura řízená opakováním). Obě jsou totiž podle něj založeny na systému antagonismů, který souvisí s mentálním procesem kladení otázek.[11] První zmíněný přístup je tedy kulturně-antropologický, druhý spíše literárně-strukturalistický. Tato studie vychází z brunelovského mytokritickému přístupu analýzy konkrétních textů, jejím účelem následně bude zachytit určité charakteristické rysy obraznosti zrodu moderní literatury.

Literární text, jenž odkazuje na mýtus, nelze oddělit od vztahu s tradicí, do kterého záměrně či nezáměrně vstupuje. Ačkoliv se tato práce zaměřuje na vývoj mýtu o Narcisovi a pochopení významu literárního období přelomu 19. a 20. století, jejím cílem není pouze ukázat způsob návaznosti této literatury na určitou tradici, ale také zachytit specifičnost myšlení tohoto období, z níž vyrůstá nové pojetí literatury. Mýtus o Narcisovi totiž v symbolismu nemá pouze funkci archetypu, ale i obecné výchozí platformy vhodné pro utváření stále nových, originálních forem zrcadlení člověka prostřednictvím literatury.

Existuje několik základních vědeckých perspektiv nahlížení mýtu: etnosociologická, psychoanalytická, strukturální a hermeneutická. Etnosociologický přístup sleduje ty prvky mýtu, které se vztahují k sociálnímu, politickému a kulturnímu uspořádání společnosti, ve které se rodí. Psychoanalytický rozbor vyhledává v mýtu vnitřní konflikty osobnosti, obrazy podvědomých impulsů a popřených tužeb člověka. Strukturální analýza se zabývá vnitřní stavbou mytologického příběhu, způsobem, jakým jsou kombinovány jeho prvky a systémem opozic. Nakonec hermeneutická perspektiva se snaží zachytit obecné pravdy o životě člověka v mýtu obsažené. Při interpretaci mýtu v literárním textu je v prvé řadě nutné vzít v úvahu všechny tyto možné úrovně studia a jejich využití v závislosti na povaze daného textu.

---

[9] Viz Pierre Brunel, *Mythocritique: théorie et parcours* (Paris: Presses universitaires de France, 1992).
[10] Pierre Brunel používá termín „irradiation du mythe", tj. schopnost mytologického prvku zásadním způsobem řídit významovost a chápání literárního textu. Ibid., s. 81–85.
[11] „…la disposition mentale interrogeante". Ibid., s. 67.

Například relevance spíše psychologické nebo spíše historické interpretace mýtu závisí na charakteru textu. Jestliže se určitá struktura či postava v díle jednoho autora opakovaně vrací, je jistě na místě studium mýtu jakožto dominantní mentální konstanty autora s biografickými a psychoanalytickými rezonancemi. Tam, kde se však mýtus objevuje například jako prvek vypovídající o převládajícím dobovém literárním stylu či myšlenkovém rámci, je třeba analýzu směřovat spíše sociologicko-historickým směrem. Pokud chceme pochopit vícevrstevnatý výskyt mýtu v literárních textech, bude nutné kombinovat zmíněné perspektivy nahlížení mýtu.

Dalším metodologickým problémem při studiu mýtu v literatuře je samotný výběr relevantních literárních textů a vztah každého jednotlivého textu k dalším textům, ve kterých se mytologický příběh realizuje. Nacházíme se v prostoru, v němž se jeden literární text potkává s jiným, popřípadě s celým komplexem dalších textů. Ať již texty utvářejí společnou mytologii, týkají se stejného tématu či používají stejný motiv, vždy jde o složitou intertextuální síť. Tento systém souvztažností můžeme vnímat ze tří základních perspektiv: z perspektivy textu samotného, ve kterém mytologický příběh může hrát roli vloženého textu neboli intertextu; z perspektivy autora, pro něhož je důležitá osobitost jeho vlastního projevu a autentická artikulace mýtu a konečně z perspektivy čtenáře, jemuž každé nové ztvárnění mytologického příběhu přináší určitou změnu ve vnímání tématu.

Při studiu textů je možné sledovat jednotlivé podoby, které mýtus získává na literárním poli. Podle Marie-Catherine Huet-Brichardse mýtus v literárním textu objevuje nejčastěji v několika následujících podobách. První možností je použití krátkého explicitního náznaku mýtu (aluze), jehož znalost se předpokládá, a kde je mnohovýznamovost tématu součástí literární strategie. V dalším případě se setkáváme s explicitním odkazem na mýtus, který je převzat ve své integrální formě. Jinou možností je parodické použití mytologického příběhu (může být parodována základní nebo některá z dalších jeho verzí). Tímto způsobem například přetváří známé mýty Jules Laforges v díle *Legendární morality* (1887).[12]

Mýtus v textu také může být implicitní, skrývat se v určitém významově bohatém obraze. Příkladem může být Célinova *Cesta do hlubin noci* (1932), kde hrdina Bardamu popisuje New York jako město-ženu, jehož charakter a podoba velmi připomínají mytickou Medúzu. V dalším případě je mýtus opět začleněn implicitně, ale jeho kontury se rozostřují,

[12] Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Contours littéraires (Paris: Hachette-Education, 2001), s. 78–82.

přestože použité znázornění velmi silně evokuje svět mytologie. Victor Hugo tak ve svých textech často navozuje atmosféru mytologického prostředí tím, že personifikuje přírodní živly, a tuto personifikaci pak metaforicky velmi zdůrazní. Například Hugův popis chobotnice v románu *Dělnící moře* (1866) zřetelně ilustruje autorovu tendenci mytologizovat přírodu.

Souvztažnostmi literárních textů se zevrubněji zabývá Gérard Genette v díle *Palimpsesty* (*Palimpsestes,* 1982). V Genettově pojetí je transtextualita fenomén očividného nebo skrytého vztahu jednoho textu k druhému (nemusí vždy jít o mýtus), a zvlášť jde-li o opravdovou přítomnost jednoho dřívějšího textu (hypotextu) v jiném, novějším (hypertextu).[13] Tato vazba může mít různé podoby a její zkoumání napomáhá v mnohém při interpretaci nového díla. Podle Genetta existují dva základní vztahy mezi hypertextem a hypotextem. Buď se jedná o transformační vztah, ve kterém je předchozí text přepracován do nové podoby (např. v Joyceově *Odysseovi* je příběh přesunut do Dublinu 20. století), nebo o imitační vztah, kde se hypertext snaží co nejvěrněji hypotext převzít. Zvolení toho či onoho vztahu pak odpovídá záměru a požadovanému efektu nového textu. Transformace poukazuje na určitý zlom v tradici, imitace naopak tradici přijímá. Zároveň podle Genetta může každá z těchto metod vyjadřovat svůj obsah třemi různými způsoby: hravě, satiricky nebo vážně. Například parodie je hravou formou transformačního uchopení hypotextu, pastiš zas hravým způsobem imituje styl textu, kterým se inspiruje. Poslední část Hugovy básně „Nešťastníci“ („Les malheureux“) zachycuje postavy Adama a Evy plačící nad Kainovou vraždou Ábela, a tak doplňuje z pohledu autora určitou chybějící kapitolu Bible. Zde se jedná o vážnou imitaci, určitý typ apokryfu, snaží se být pokračováním známého hypotextu.[14]

Transformace se realizuje formou transpozice (přesunutí prvků původního textu do druhého), ta se může dále dělit na „homodiegetickou“, kdy je zachována identita postav a zápletka není zcela rozvrácena, a „heterodiegetickou“, v níž dochází k výrazné změně času, prostředí a postav vyprávění. Autor se snaží zasadit příběh do modernějšího rámce a přiblížit ho tak soudobým čtenářům. První způsob nacházíme v divadelních hrách

---

[13] „Je le définit pour ma part, d´une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c´est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d´un texte dans un autre." Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Collection Poétique (Paris: Seuil, 1982), s. 8.

[14] „Toute la nuit, dans l’ombre, ils pleuraient en silence;
Ils pleuraient tous les deux, aïeux du genre humain,
Le père sur Abel, la mère sur Caïn.”
Victor Hugo, *Poésie*, L’Intégrale (Paris: Seuil, 1972), s. 735.

francouzského klasicismu, jako je Corneillův *Oidipus* nebo Racinova *Faidra*, občas se vyskytuje i u moderních autorů, jako například v Cocteauově *Pekelném stroji* nebo Giraudouxově *Elektře*. Druhý typ transformace používá Giraudoux v díle *Zuzanka a Tichý oceán*, která je variací příběhu Robinsona Crusoe, kde se hlavní hrdinkou stává žena.

Genettovo zkoumání transtextuality se nevztahuje pouze na oblast mýtu v literatuře, ale na literaturu jako celek. Vychází z obecného předpokladu permanentního procesu přelívání literárních témat z jednoho textu do druhého, aniž jakýkoliv text považuje za výchozí. Příklady, jež Genette volí, však naznačují, že mýty jsou v jeho studiu ve velké míře zastoupeny, a tak je zřejmé, že se transtextualita nejvíce týká právě této oblasti.

Autorská perspektiva skrývá další otázky: Jaké jsou důvody použití mýtu v textu? Kdo vlastně mluví, kdo promlouvá ke čtenáři, je to autor nebo jakási anonymní autorita kulturních tradic skrytých v jeho hlasu? Do jaké míry je pak každý text jedinečný? Pokud tyto otázku co nejvíce zjednodušíme, je třeba rozlišovat dvě základní situace: v první z nich autor využívá zcela záměrně mytologického příběhu jakožto východiska své tvorby, a tak vstupuje do dialogu s jinými, předchozími variantami mýtu; v druhém případě mýtus vyvstává jaksi samovolně, spontánně, aniž by si toho byl autor plně vědom.

Důvody každého nového a vědomého převzetí staršího textu transformačním způsobem mohou být podle Genetta nejméně dva. Buď jde autorovi o změnu motivace příběhu: chce odpovědět na otázky, které klade hypotext, případně chce jeho motivaci zcela opustit, nebo nabízí nové vysvětlení chování hrdiny příběhu. Jeho důvody mohou také mít axiologický charakter, týkají se nového přisuzování hodnot určitým motivům či postavám v příběhu: autor chce nově zdůraznit nebo naopak oslabit význam některé z postav, případně zesílit určitý její charakteristický rys (například Ioneskův *Macbet* je mnohem negativnější než Shakespearův) a podobně.

Transformace mýtu může v některých pojetích odrážet celou novou koncepci literatury. Autor se chce osvojit moc bohů a jejich sílu nového tvoření. Rimbaud v *Iluminacích* pracuje se starými mýty, jejichž přetváření má podobu příslibu „nové“ harmonie, „nové“ lásky a „nové“ literatury, a spojuje tak poetickou tvorbu s eschatologickou vizí. Právě tento typ uchopení mýtu bude mít důležitou roli v naší práci, protože odpovídá uměleckým cílům mnoha autorů přelomu století.

Tam, kde je mýtus v textu použit nezáměrně, k interpretaci literárního díla a určení jeho jedinečnosti nestačí pouze osvětlit vztah autora k danému mýtu, tak jak se o to snaží Genette, jde spíše o to dobrat se základních otázek a vnitřních ambivalencí, které stojí v pozadí daného textu, a to v souvislosti s celým dílem autora a jeho poetikou, s literaturou

a myšlením daného historického období a s vývojem tématu. Zde se otevírá pole tzv. „globální“ intertextuality, kde je třeba studovat celkový jazykový kontext díla, tedy oblast kulturních vlivů, ve které je možné odhalit mnohé kulturní klišé či stereotypy daného historického období.

Při studiu mýtů je nutné brát v potaz také čtenářskou perspektivu. Použitím mytologického příběhu, který každý čtenář může znát a chápat různým způsobem, vstupuje autor se čtenářem do společného prostoru. Autor předpokládá předchozí znalost tématu, a tak příjemce nestaví před naprostou nevědomost toho, co bude následovat. Takto jasně určený horizont očekávání vzbuzuje u čtenáře na jedné straně pocit jistoty ze setkání s čímsi známým, na druhou stranu podněcuje zvědavost, jakým způsobem a pomocí jakých nových postupů bude příběh vystavěn. Použití mýtu tak může být chápáno jako autorská strategie, způsob vtažení čtenáře do textu. Zároveň nemůžeme za čtenáře považovat pouze pasivního konzumenta textu, čtenářem je zde i autor sám, jemuž jeho vlastní četba otevřela prostor pro reakci, dialog s tradicí či jiným textem.

Šíře tématu souvisejícího s mýtem o Narcisovi a od něj odvislých interpretací ve všech formách, jež zde byly zmíněny, zdaleka přesahuje zorné pole této práce. Proto se zaměřím na explicitní realizace mýtu, jež se hlásí ke jménu Narcis, a rozvíjejí tak sémantické pole s ním spojené. Je to totiž právě jméno hrdiny, slovo Narcis, které nejčastěji vyvolává vzpomínky a představy uložené v podvědomí každého čtenáře. Co se skrývá v takto pojmenovaných postavách a jaký význam je jim přisuzován? Nesou v sobě stále stopy svého dávného předka či touží získat jinou, zcela originální tvář?

Tam, kde je Narcisův příběh použit explicitně ve své integrální podobě, budu sledovat jeho variace a proměny ve francouzské literatuře od dob jeho kanonické formy až po období přelomu 19. a 20. století a také uvnitř tohoto ohraničeného časové úseku. Který text je však ještě možné chápat za variantu daného mýtu a který již ne? Odpověď na tuto otázka vyžaduje rozbor děl na základě tzv. minimálního syntagmatu[15] neboli narativní struktury s určitým nutným počtem mytémů, tedy prvků, které tvoří základní linii příběhu a představují rozpoznávací znaky mýtu. Minimální syntagma vychází nejčastěji z historicky prvního textu, ve kterém se mýtus vyskytl (v našem případě to jsou Ovidiovy *Proměny*), aniž by ale tento text mohl být považován za ideální verzi mýtu a jeho pozdější variace jen za postupnou degradaci původního příběhu. Základní text totiž zůstává také pouhou

[15] André Siganos, „Définitions du mythe", in *Questions de mythocritique: dictionnaire* (Paris: Imago, 2005), s. 95–96.

variantou předešlé ústní formy mýtu a je již jeho individuálním ztvárněním. Ustanovení základního syntagmatu a určení základního textu je tedy třeba chápat jako operativní mechanismy napomáhající studiu textů, protože jsou vždy vytvořeny až zpětně na základě znalosti dalšího vývoje.

Kapitola 1: Mýtus a literatura

1.1 Definice a funkce mýtu

Na nejobecnější rovině je mýtus vyprávěním, předávaným nejprve ústně, které bylo posléze zpracováno písemně v mnoha variantách, tvarech, jež mají všechny rovnocennou hodnotu a jsou závislé na svém kulturním kontextu. Mýtus, tak jak ho chápe Claude Lévi-Strauss, je souhrnem všech svých jednotlivých variant.[16] Na sémantické úrovni obsahuje mýtus prvky symbolického charakteru, odráží společenské prožívání základních otázek lidské existence, na něž neplatí racionální či logické odpovědi. Důležitou roli zde hrají témata střetu člověka s neznámem, smyslu života a smrti, času a vývoje či konfrontace člověka se společností. Mýtus také souvisí se vztahem člověka k počátkům a původu. Stále nová zpracování starých příběhů dokazují, že člověk má přirozenou potřebu vztahovat se jak k tradici jako takové, tak ke kořenům vlastního myšlení.

Existuje mnoho definic mýtu, které se často liší natolik, že tato různost vyvolává řadu teoretických diskusí. Jean-Louis Backès ve své studii *Mýtus v evropských literaturách* (*Le mythe dans les littératures d´Europe*, 2010)[17] považuje definici mýtu za nemožnou ba dokonce zbytečnou. Až do konce 18. století se totiž slovo mýtus, odvozené z řeckého „mythos", v evropských jazycích v podstatě nevyskytovalo. Ve francouzštině se například do té doby v podobném významu (tedy ve smyslu příběhu založeném na fikci) používalo slovo „fable", z latinského „fabula".

Dokladem velikosti sémantického pole, ve kterém se mýtus pohybuje, jsou články ve výkladových slovnících přiřazené k tomuto pojmu. Každý z nich podtrhuje jiný aspekt mýtu. Například *Slovník řecké a římské mytologie* (*Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* 1951) Pierra Grimala považuje za nejdůležitější příznak mýtu jeho kosmologický význam.[18] André Dabezies zase odmítá pojem „biblický mýtus" a vztahuje mýty k příběhům

---

[16] Claude Lévi-Strauss, *Strukturální antropologie*, Vyd. 1, Capricorn, sv. 18 (Praha: Argo, 2006), s. 191.
[17] Jean-Louis Backès, *Le mythe dans les littératures d'Europe*, Cerf littérature (Paris: les Éd. du Cerf, 2010).
[18] „On est convenu d´appeler „mythe", au sens étroit, un récit se référant à un ordre du monde antérieur à l´ordre actuel et destiné, non pas à expliquer une paticularité locale et limitée (c´est le rôle de la simple „légende étiologique", mais une loi organique de la nature des choses. En ce sens Héraclès, imposant, après quelques aventure [...], n´est pas un mythe. Car l´ordre total du monde n´y est pas mis en question." Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 13e éd (Paris: Presses Universitaires de France, 1996), s. XIV.

o počátcích, které ale nemají, tak jako Bible, eschatologický charakter.[19] Mauronův literární koncept osobního mýtu rovněž popírá některé základní charakteristiky původních etno-religiózních mýtů (jako jejich kolektivnost či primární anonymitu), protože vychází z novodobého psychoanalytického hlediska výkladu mýtů.

Tyto jednotlivé definice se zcela stírají v běžném použití slova, kde mýtus označuje jakékoliv slovní vyjádření odporující realitě a může být nahrazen pojmy jako legenda, báje nebo pohádka. V tomto významu ho nalézáme ve stereotypních novinových titulcích či v názvech popularizačně-vědeckých publikací typu „Mýty a fakta …". Proti sobě zde stojí lživost empiricky nepodložených teorií představovaná slovem mýtus a vědecká objektivita založená na hmatatelných důkazech. Toto banální zjednodušení, v němž se mýtus ocitá, sahá hluboko do historie a odráží zásadní otázku provázející mýtus po dlouhá staletí. Jaký vztah má mýtus k realitě, kterou svým specifickým způsobem odráží?

1.1.1 Problém mytologické pravdy

Malby nalezené v jeskyních v Lascaux a Altamiře dokládají, že mýty existovaly již v období paleolitu. Jejich historie je tedy pravděpodobně tak dlouhá jako dějiny naší civilizace a myšlení. Je to historie lidské víry v univerzální řád světa, jež se neustále přizpůsobuje proměnlivému rámci hodnot.

Mýty primárně vycházely z konkrétních zkušeností a problémů, se kterými se člověk vnitřně potýkal a které nebyl schopen jednoznačně vyřešit. Byly to situace, jež byly prožívány s velkou intenzitou a vyvolávaly neodbytné otázky. Mytické příběhy tak sloužily jako pomyslný most mezi člověkem a silami, jež nemohl ovládnout.

> „Dnes oddělujeme náboženské od světského. To by pro paleolitického lovce bylo nepředstavitelné, protože jim nepřipadalo profánní nic. Všechno, co viděli nebo zažili, se vztahovalo ke svému protějšku v božském světě. Vše, co dělali, i to nejnižší, mohlo obsahovat posvátno." [20]

[19] André Dabezies, „Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires", *Revue de littérature comparée* 309, č. 1 (2004): s. 12, http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RLC_309_0003.
[20] Karen Armstrong, *Krátká historie mýtu*, Vyd. 1 (Praha: Argo, 2006), s. 21.

V této „věčné" filosofii - jíž nelze považovat pouze za historické stadium lidské civilizace, ale je i způsobem myšlení, ke kterému se člověk může uchýlit v jakémkoliv okamžiku svého života - má každý předmět nebo činnost smysl právě proto, že je odrazem jiného světa, světa bohů. Bohové však nejsou zcela mimo náš svět, jejich obraz vyvěrá z lidské zkušenosti, tedy ze setkávání člověka s tím, co ho převyšuje, co nechápe a před čím cítí úžas a pokoru. Mohou to být například přírodní úkazy či silné lidské emoce jako láska, vztek nebo sexuální vášeň. Mýtus je vyjádřením vztahu člověka k představě absolutní mocnosti určující běh života. Tato potřeba člověka vztahovat se k bohu či světu, který překračuje uchopitelnost jeho životní reality, může být chápána jako určitá konstanta lidské psychiky, vnitřní potřeba smyslu a odtud také víry ve smysl, která v podvědomí jedince přetrvává i přesto, že jeho vztah k nějakému konkrétnímu náboženství ochladl.

V dějinách lidského myšlení se často setkáváme s opozicí pojmů „mythos" a „logos". Až do 6. století př. Kr. však nestály v protikladu. Byly promluvou, řečí nesoucí smysl, jež zjevuje univerzální řád kosmu.[21] Oba měly podobu posvátných, ritualizovaných vyprávění, v nichž vystupovali především bohové a později také lidští hrdinové výjimečné povahy. Tyto tradiční příběhy byly předávány ústně, nejčastěji pěvci – básníky, kteří je recitovali na veřejných místech. Byly to katalogy bohů a jejich životních událostí, jejichž forma se různila podle toho, na jakém místě byly přednášeny. Hésiodova *Theogonia* (7. stol. př. Kr.) jako první uceleně popisuje vznik světa a zrození několika generací bohů. Podoby těchto příběhů však zůstávaly velmi různorodé, protože vždy odpovídaly individuálním potřebám pěvců či posluchačů a jejich kulturnímu kontextu. Řecký zeměpisec a cestovatel Pausaniás (2. stol. př. Kr.) ve svém díle *Cesta po Řecku* prohlašuje, že není možné vyjmenovat všechna místa, kde se podle názoru místních obyvatel narodil a kde byl vychován Zeus.[22]

Zásadní zlom v lidském myšlení přichází tehdy, kdy se člověk poprvé táže po pravdivosti mýtu, a tudíž přemýšlí i o jeho věrohodnosti. Víra již není samozřejmou součástí

---

[21] „**logos**" (řec.) slovo, pův. sběr, soubor (od *legein*, číst, sbírat, sečítat, vyprávět), později řeč, zdůvodněná řeč, důvod, rozum, racionální kosmický řád. […] Již u Hérakleita měl pojem l. několik zákl. významů: prvotní je kosmologický, kdy l. označuje světový zákon veškerého dění, pořádající princip kosmu, pův. kosmický (pra-) požár, světový rozum, na němž se člověk účastní vlastní rozumovostí; dále epistemologický, kdy je l. zákl. zákonem myšlení, které může vystupovat s nárokem na pravdivost, verifikovatelnost, rozumovost a správnost; a konečně sémantický, kdy je l. zákon vtělení myšlenky do řeči a též již do písemně fixované řeči, textu: l. pak vyžaduje jejich smysluplnost. Teprve tato vymezení mohla vést ke klasickému fil. protikladu l. a mýtu (*mythos*), ačkoliv pův. význam obého je týž." Ivan Blecha, Radim Brázda, a Jan Březina, ed., *Filosofický slovník*, Vyd. 1 (Olomouc: Fin, 1995), s. 250.

[22] Pausaniás, *Cesta po Řecku I*, přel. Helena Businská, Vyd. 1, Antická knihovna, sv. 20 (Praha: Svoboda, 1973), s. 348.

života, člověk se zamýšlí nad věcmi, jež jsou jeho víry hodny. Proto se od 6. století př. Kr., kdy se začíná vyvíjet kritické a filosofické myšlení, pojmy „logos“ a „mythos“ postupně odlišují: „logos“ je charakterizován pravdivostí, tedy snahou o objektivní přístup k realitě, a racionalitou. „Mythos“ je pak jeho pravým opakem, tedy vyprávěním, v němž je určující obraznost a subjektivní prožívání.

> „Co vlastně začíná v Milétu začátkem 6. st. př. n. l.? A co tam končí? Začíná filosofie a končí mýtus? V jistém smyslu ano, ale to myšlení bude pochopeno a nazváno filosofií teprve později. Mýtus končí pouze svoji všeobecnou vládu neosobní moci, nikoliv svoje životodárné a nezřetelné působení. [...] Rané 6. st. završuje a využívá jakousi trhlinu v mýtu, kterou lze tušit už ve století předcházejícím, ve spisech mytologů (Hésiodos). Objevuje se osobní přístup i potřeba zdůvodňování. Objevuje se osobní zodpovědnost. Religionisté tento předěl často označují jako „etický“ [...].“ [23]

Stojíme před problémem, který se v průběhu historie nepřestává objevovat. Jde o střet kritického, racionalistického postoje s postojem spirituálním, který souvisí s odlišným postojem k pravdivosti mýtu. Od Platóna a Aristotela je zde přesvědčení, že pro člověka je důležitější „logos“. Jen logický a rozumový přístup k životu umožňuje opravdově porozumět světu. V takovéto perspektivě jsou vždy mýty pouhou smyšlenkou nebo pověrou a nepatří do života civilizovaných lidí. Platón ve svém pojetí ideální republiky nevnímá mýtus negativně pouze tehdy, kdy má didaktický záměr, kdy je jeho sugestivní síla využita pro přístupnější znázornění pravdy a kdy je podřízena filosofické reflexi.[24]

Rozrůznění mýtu a logu tak odráží na jedné straně způsob lidského prožívání světa, jež se vyvíjí od přirozenosti k racionalitě, na straně druhé stále zřetelnější hranici mezi světem lidským a božským. Již u Homéra nehrají primární roli bohové, básně *Ilias* a *Odyssea* jsou příběhem lidských hrdinů, do jejichž životů bohové pouze vstupují. Přesto je zde stále ještě svět bohů a lidí jedním společným světem a mezi jejich jednotlivými příběhy existuje určitá kontinuita. V řeckých tragédiích známé triády Aischylos, Sofoklés a Eurípidés, vystupují jak bohové, tak lidští hrdinové. Jsou ve vzájemné interakci, existuje zde

---

[23] Jan Bouzek a Zdeněk Kratochvíl, *Od mýtu k logu* (Praha: Herrmann & synové, 1994), s. 50.

[24] „Především tedy musíme, jak se podobá, dozírati na skladatele bájí, a kterou vytvoří dobrou, tu přijímati, která však nebude taková, tu odmítati. Pak přijmeme chůvy a matky, aby ty vybrané báje dětem povídaly a utvářely jimi jejich duše mnohem více než těla rukama; avšak z těch, které nyní vyprávují, většinu jest odhoditi.“ Platón, *Ústava*, přel. František Novotný a Emanuel Peroutka, Vyd. 2, Oikúmené. Platónovy spisy 18 (Praha: OIKOYMENH, 1996), s. 61.

však určitá (scénická) bariéra mezi jejich světy. Například v Eurípidových tragédiích se velmi často setkáváme s vyústěním zápletky na způsob *deus ex machina*, jehož účelem je zajistit spravedlivé završení příběhu. Bohům je tak ve většině řeckých tragédií vyčleněn pouze určitý ohraničený prostor, na začátku či konci děje, kde hrají roli morální autority trestající či odměňující lidské chování.

Zmíněné proměny vypovídají o tom, že k mýtům neodmyslitelně patří jejich interpretace, dalo by se dokonce říci, že v průběhu historie hrála důležitější roli než příběhy samotné. Interpretace, jež se nad příběhem zamýšlí, je projevem logu, určuje jeho smysl v souladu s proměnlivou definicí pravdivosti. Pravda, kterou mýty přinášejí, tak odpovídá společenské či individuální představě o bozích a jejich roli v životě člověka. A tak se jednotlivé příběhy postupně transformují či zanikají v závislosti na nových duchovních představách a formách. Dokládá to například fakt, že řečtí bohové, tak jak se objevují například u Hésioda, jsou velmi podobní lidem. Jsou jim přisuzovány lidské vlastnosti a páchají zločiny podobné nejhorším lidským činům. Čím více se však bohové stávají ochránci morálky a spravedlnosti, tím silnější je potřeba jejich původní příběhy očistit. Proto jsou v mýtech stále méně fyzicky přítomní. Jejich význam se tím však nikterak nezmenšuje.

Vývoj mýtů je poplatný tomuto procesu „očišťování“, a to ve dvou oblastech. Na jedné straně působí tendence učinit mýty věrohodnější z důvodu postupující racionalizace a zlogičtění lidského uvažování, na straně druhé je patrná snaha o duchovně-morální nahlížení hrdinů a bohů. Jejich příběhy mají sloužit didaktické exemplárnosti. Zde sehrála důležitou roli křesťanská tradice.

Příkladem racionalizace mýtů může být interpretace řeckého autora Euhémera (odtud euhemerismus, 3. století př. Kr.), který přišel s myšlenkou, že antičtí bohové byli historické postavy a jejich současníci je svým obdivem a úctou proměnili v bohy ve fiktivních příbězích. Mýty jsou tak podle něj vyprávěním apoteózy lidských hrdinů. Tento fenomén je znám i z pozdější historie (příkladem jsou postavy Johanky z Arku či Napoleona, kolem kterých se vytvořilo mnoho fantastických příběhů a legend), nemůže však být považován za jediný způsob formování mýtu. Jiným racionalizačním procesem je alegorizace mýtu. Z této perspektivy je mýtus chápán jako šifra, kterou je třeba rozluštit, vysvětlit. Příběhy neznamenají to, co říkají, ale odkazují na svou symbolickou interpretaci. Proto byly bohům a mytickým hrdinům také často přisuzovány určité typické vlastnosti nebo formy chování, jež mají ztělesňovat.

Od 16. století jsme v evropském kontextu svědky postupného zanikání ucelených mytologií v jejich původní podobě, tedy ve smyslu zakládajících příběhů, které zprostředkovávají určitou nadpozemskou spirituální skutečnost. Novověká společnost se snaží vytvořit vlastní zákony a pochopit svět vlastními silami. Víry se obrací k novému objektu, tím je člověk sám. V 19. století pak převládá pozitivistický pohled na mýty, který předpokládá jejich naprosté a konečné zastínění vědou. Auguste Comte považuje mytické myšlení za primitivní stadium lidského chápání světa, předchází uvažování filosofickému a následně vědecko-empirickému. Věda je tak podle něj završením pozitivního vývoje poznání, a tedy jedinou instancí, jež má právo zprostředkovat pravdu o světě a životě.[25] Hledání a chápání pravdy tak bylo v historii postupně zúženo na úroveň prokazatelnosti, což do určité míry zamezilo morálnímu a duchovnímu rozvoji společnosti. Spolu s mizejícími mýty se totiž vždy vytrácí i pocit řádu a smyslu.[26]

Mohlo by se zdát, že odloučení pojmů „mythos“ a „logos“ je nevratné, dodnes existuje představa chladného vědeckého zkoumání, kde není místo pro osobní stanoviska, hodnocení či individuální pociťování reality. Jako by to, s čím přísná věda pracuje, bylo statické, obsahovalo permanentní, na sobě nezávislé „mrtvé“ veličiny a dalo se takto popsat. Stále podrobnějším popisem těchto veličin by tak věda měla dospět k pravdě. Moderní vývoj vědy samotné však ukázal, že je tento problém mnohem složitější a že hloubka poznání není vždy závislá na kvantitě empiricky ověřitelných poznatků.

Ve dvacátém století přestávají mnozí badatelé chápat skutečnost jako „objektivní realitu“. Čím hlouběji věda postupuje do nitra hmoty, tím více nalézá chimérickou, nehmotnou skutečnost, jež má potenciální charakter. Submolekulární a subatomární rovina se až na vyšších úrovních aktualizuje do pevných předmětů - tvarů, a tak to, co je pro člověka viditelnou látkou, je právě až tento tvar mající smysl, jinak řečeno „logos“ (tj. informace s určitým smyslem).

> „Bez tvaru není jev jevem, každý jev se musí projevit tím, že se ukáže jako nějaký útvar a tedy nějaké stvoření. Končí chimérická představa čehosi amorfně

[25] Comte rozlišuje v historickém vývoji lidského myšlení tři stadia: mytické (fiktivní), filosofické (metafyzické) a vědecké (faktické). Přestože je tato koncepce značně reduktivní, Jan Patočka ukázal, že se jí nelze zcela vyhnout. Podle něj však lze tento zákon chápat nejen dějinně, ale i jako tři způsoby vědomí odpovídající individuálnímu vývoji lidského jedince (dětství – dozrávání – dospělost). Zdeněk Kratochvíl, *Filosofie mezi mýtem a vědou: od Homéra po Descarta*, Vyd. 1, Galileo, sv. 36 (Praha: Academia, 2009), s. 16–18.

[26] „Zjistili jsme, že rozumové vzdělávání nezbaví člověka barbarství a že koncentrační tábor může stát ve stejném okrese jako slavná univerzita.“ Armstrong, *Krátká historie mýtu*, s. 130.

podkladového, nestrukturovaného, bezesmyslného, co jsme si navykli nazývat hmotou. Svět je jednotou, je nerozlučným spojením, je utvářením tvarů-tvorů.“ [27]

Tvar je tak konkrétním tvůrčím dokladem vnitřní energie a existence organismů. Proces formování prvků v nějaký tvar je zásadním způsobem určován významem, sdělením, svým smyslem, který vychází zejména ze vztahů mezi jednotlivými prvky jakékoliv živé struktury. Dnešní věda si již uvědomuje možné propojení exaktního světa fyzikálních veličin se světem člověka a společnosti, došla k názoru, že skutečnost je možné pozorovat na základě analogických procesů přítomných od úrovně molekul po úroveň života člověka, světa, ale i vesmíru. Již nejzákladnější organismy jsou ve vzájemné interakci, jsou vedeny určitými cíli a pod vlivem svého prostředí přetvářejí struktury, jíž jsou součástí.[28]

Fakt, že mýtus působí a je vnímán z mnoha hledisek a nabízí bezpočet variant a interpretací, ukazuje, jak důležitý je v této oblasti pojem analogie. Mýtus sám je totiž analogií, jeho základním prvkem je schopnost prostupovat napříč jednotlivými úrovněmi lidského myšlení. Můžeme nalézt podobnost mezi mýtem a mentálními schématy, přírodními úkazy, procesy uvnitř společnosti nebo strukturou literárních textů. Právě proto se také jeho studium různí podle svého zaujetí tou nebo onou rovinou a postihuje často i zcela protichůdné světy. Odtud se také odvíjí velká škála přístupů a definic mýtu, počínaje popisem individuálních psychických procesů a konče zkoumáním povrchních společenských témat určitých historických období. Mýtus má schopnost tyto roviny bytí propojovat a proměňovat svůj tvar podle vnitřních potřeb člověka a společnosti.

Existuje zde však i riziko možných záměn či dokonce sloučení jednotlivých úrovní, jimž je mýtus analogickou strukturou. Racionální otázky po smyslu a potřeba vědeckého

---

[27] Radim Palouš, „Je svět (hodnotově) dvojí nebo jeden?", *PAIDEIA: Philosophical e-journal of Charles University* V, č. 2 (2008): s. 2, http://userweb.pedf.cuni.cz/paideia/index.php?sid=3&lng=cs&lsn=10&jiid=15&jcid=118.

[28] „V roce 1978 byla Nobelova cena udělena objevitelům genového inženýrství, respektive jejich výzkumů restriktáz (restrikčních endonukleáz), které zaručují bakterii, aby se do její „vlastní“ genetické informace nevloudilo něco, co její svébytnost a identitu promění - např. informace cizí, třeba virová. A tak můžeme v biologicky orientovaném sdělení číst, že restrikční a modifikační aparát je systémem, kterým bakterie po genetické stránce vymezuje sebe samu vůči okolí, tedy podstatnou a určující částí své "molekulární osobnosti". Není pozoruhodná tato analogičnost, "synkritičnost" pohledu na tvory jednoho, harmonicky založeného světa, v němž nás i to chladné vědecké bádání přivádí do společného domova?“ Ibid., s. 4. Na zcela jiné rovině stojí hypotéza, podle níž funguje celá planeta Země jako určitá ujednocená bytost, Gaia, která pomocí autoregulačních mechanismů zachovává rovnováhu svých jednotlivých složek (biosféry, atmosféry, geosféry), a tak se udržuje při životě. Toto holistické pojetí chápe Zemi jako superorganismus živý ve fyziologickém slova smyslu. Tato teorie vznikla v 60. letech 20. století a přišel s ní vědec, klimatolog a chemik sir James Lovelock, který také navrhl její kontroverzní pojmenování. Gaia pochází z řecké mytologie, kde představovala bohyni Země. Spojení s mytologií vedlo ke kritickému vnímání celé teorie, jíž byl přisuzován spíše filosoficko-spirituální charakter.

uchopení mýtu totiž opakovaně vytvářejí mylnou představu, že je možné jednou pro vždy mýtus ztotožnit s tou či onou oblastí fungování světa. Příkladem může být interpretace mýtů výlučně jako obrazu přírodních úkazů, s níž se setkáváme na konci 19. století, ale i jejich novodobější psychoanalytické výklady, jež i přes svou nespornou vědeckou relevanci představují pouze další snahu zredukovat významové bohatství mýtu.

Mýtus může být zároveň odpovědí na realitu, ale i povznesením se nad ní či souzněním s ní. Jeho hlavním smyslem je totiž utváření rovnováhy člověka a světa v nejširším slova smyslu, tedy v tom, jenž zahrnuje myšlenku boha jakožto dokonalé vševědoucnosti. Mýtus je podobně jako věda, jednou z cest k moudrosti.

> „[…] i v mýtu jde o moudrost a řád, jejichž plodem je logos; neboť logos bez moudrosti je sice sterilní, ale mýtus bez moudrosti by byl jen nápodobou mýtu, zavádějící představou drogového opojení ‚opiem lidu'." [29]

Zásadním předpokladem pochopení mýtu přese všechno zůstává pojem víry. Proto mytologické příběhy nemohou být chápány jako doslovný odraz skutečnosti, víra v ně totiž primárně nepředpokládá fyzickou existenci bohů a postav v mýtech vystupujících či jejich historickou doložitelnost. Některé původní mýty měly zcela ahistorický charakter a odehrávaly se mimo náš čas a prostor, jiné popisují události již zasazené, ač často mylně či nepřesně, do historie. Příkladem může být mýtus o potopě světa. Víme, že se tento příběh vyskytuje v *Bibli*, v *Eposu o Gilgamešovi*, ale i v řecké mytologii, a tak je jeho historické zakotvení nejasné. Je možné, že příběh vznikl po rozvodnění Eufratu a Tigridu nebo souvisí, podle modernějších výkladů, s katastrofální potopou na jihu Černého moře, která způsobila velké kontinentální změny.[30] Smyslem příběhu však není popis této historické události, důležitý je jeho výklad. Můžeme ho chápat jako boží trest podporující víru ve vyšší spravedlnost, jako vzpomínku na určitou traumatickou kolektivní zkušenost či jako návrat světa do mateřského lůna. Příběh odráží a předkládá určitý hodnotový rámec společnosti. Je

---

[29] Bouzek a Kratochvíl, *Od mýtu k logu*, s. 56.

[30] „Horský hřbet, který dříve spojoval kontinenty v oblasti mezi dnešním Černým a Makarským mořem, se zhroutil pod tlakem vodních spoust, které se valily ze Středozemního moře přes průliv Dardanely. Průlom otevřel cestu vodám z jihu, jež pak proudily do sladkovodníhi jezera na severu. Tak vzniklo Černé moře. Od časů potopy neexistuje na jeho jižním pobřeží žádné pozemní spojení mezi Evropou a Asií. Rozsah této katastrofální potopy možná nabízí vysvětlení, proč se v kulturní paměti všech společností v oblasti Černého moře i v jeho okolí dochovaly mýty o potopě. Do této tradice je pravděpodobně třeba včlenit také biblické vyprávění o potopě světa." Harald Haarmann, *Historie potopy světa: po stopách raných civilizací*, Vyd. 1 (Praha; Litomyšl: Paseka, 2010), s. 7; Viz také William Ryan, *Noah's Flood: The New Scientific Discoveries about the Event That Changed History* (New York: Simon & Schuster, 2000).

významný právě proto, že se stal mýtem a tak se může neustále znovu zpřítomňovat v životě člověka.

> „Pokud […] historickou událost nemytologizujeme, nemůže se stát zdrojem náboženské inspirace. Mýtus je událost, která se v určitém smyslu stala jednou, ale zároveň se děje neustále. Událost je třeba osvobodit z pout konkrétní doby a vnést ji do života současných věřících, jinak zůstane jedinečnou, neopakovatelnou, či dokonce historicky scestnou epizodou, jež se nijak podstatně netýká života ostatních.“ [31]

Mýtus tak vyjadřuje smysl, který Paul Ricœur nazývá metaforickou pravdou („la vérité métaphorique“). Poetická metafora je podle něj osvobozena od přímé referenčně deskriptivní funkce, a tak získává nový vztah k realitě, ke které se váže. Tento vztah je založen na pnutí, a to na několika úrovních: mezi tématy, jež metafora propojuje; mezi přímou a nepřímou interpretací svého smyslu; mezi podobností a rozdílností konceptů, jež usouvztažňuje. Tím pravda přechází do roviny mýtu, který osvobozuje lidské myšlení.[32] Pro pochopení smyslu mýtu tak člověk musí být schopen přenesení pojmu skutečnosti a pravdivosti do nové roviny souvislostí, na úroveň vnímání metaforických obrazů, které mají funkční charakter. Mýtus je zde, protože člověku přináší osobní proměnu, vrací mu přirozený řád, napomáhá mu přenést se přes určitou životní zkoušku apod.[33]

Paul Veyne se ve své eseji *Věřili Řekové svým mýtům?* rovněž zabývá problematikou pravdivosti mýtu. Poukazuje na fakt, že na otázku, jež stojí v názvu jeho díla, nelze odpovědět, jestliže na pojem pravdy nahlížíme pohledem dneška. Co znamenala pravda pro paleolitického lovce nebo občana antického Řecka? Vzhledem k tomu, že například řecké mýty přežily rozvoj novodobějších náboženství založených na nových mýtech a nové víře a že jsou i přes určitý zřejmý historický nános přítomné v naší kultuře dodnes, je třeba víru jako takovou vymanit z pout jakéhokoliv konkrétního náboženství, pokud chceme pochopit opravdový smysl mýtu.

---

[31] Armstrong, *Krátká historie mýtu*, s. 105.
[32] Viz Paul Ricœur, *La métaphore vive* (Paris: Éditions du Seuil, 1975), s. 311.
[33] „Chceme-li o kterémkoliv mýtu říci, že je pravdivý, musíme se zamyslet nad pojetím pravdy. Mýtus je pravdivý tím, že odkrývá cosi hlubokého, že ukazuje souvislosti. Tím méně ale můžeme o kterémkoliv mýtu říci, že je nepravdivý, alespoň pokud pojem pravdy nezúžíme na metafyzické pojetí věcné adekvace výroku nebo logické rozpornosti výroku. Teprve vytvořením takového pojetí pravdy se určitá část filosofie (a většina vědy) stala popřením mýtu. Zásadní nepravdivost mýtu by totiž znamenala, že není interpretovatelný, že na něm nelze nic ukázat, že se skrze něj nic neukazuje.“ Bouzek a Kratochvíl, *Od mýtu k logu*, s. 59.

> „Věřili Řekové své mytologii? Na to neexistuje jednoduchá odpověď, protože věřit může znamenat tolik věcí… Ne všichni věřili, že Minós je i nadále soudcem v podsvětí nebo že Théseus se utkal s Minótaurem, a tušili, že básníci „lžou". Nicméně způsob, jakým v to nevěřili je stále znepokojující, neboť Théseus tím v jejich očích neztratil nic ze své reálnosti;" [34]

Problém nevěrohodnosti mýtů tedy nesouvisí ani tak s příchodem racionálního myšlení, ale spíše s novou definicí pravdy vycházející z nových společenských potřeb (historické a přírodovědné zkoumání apod.), jež byla posléze vztažena i na mýtus.[35] Jak nastíním v této práci, „věčný" problém mytologické pravdy a poznání stál také v pozadí uměleckých reflexí francouzského symbolismu.

1.1.2 Funkce mýtu

Mnohem důležitější než pravdivost mýtu tak zůstává jeho funkce pro člověka a společnost. Od antiky se mýty interpretují mnoha způsoby: chápou se jako idealizace a stylizace historických událostí a hrdinů, jako personifikace přírodních úkazů, popř. jako alegorie lidských vlastností a morálních hodnot. Proto má mýtus hned několik funkcí.

V prvé řadě náboženskou a mystickou, neboť je velmi často spojován s rituály a představuje transcendentní pojetí života. Mircea Eliade podtrhává právě tento posvátně rituální a kosmologický charakter mýtu. Jeho úkolem je vysvětlit a ospravedlnit existenci člověka a světa, zároveň umožňuje díky cyklickému pojetí času, jež po vzoru přírodních procesů podtrhuje, neustálý návrat k počátkům. Tímto způsobem mýty napomáhají člověku přijmout myšlenku vlastní pomíjivosti.[36]

Mýtus může také být nositelem určitého vědění a etických norem chování společnosti; předkládá člověku obrazným způsobem potřebné praktické informace pro jeho fungování ve světě. Tato komunikačně-didaktická funkce však v sobě skrývá určité nebezpečí. Zneužití mýtů v různých formách ideologií známe nejen z 20. století. Z této perspektivy mýty kriticky nahlíží Roland Barthes. V díle *Mytologie* (1957) charakterizuje

---

[34] Paul Veyne, *Věřili Řekové svým mýtům?: esej o konstitutivní imaginaci*, přel. Milena Šubrtová a Jiří Šubrt, Vyd. 1, Oikúmené (Praha: OIKOYMENH, 1999), s. 11.
[35] Ibid., s. 40.
[36] Mircea Eliade, „Mythe – Approche d´une définition", in *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, ed. Yves Bonnefoy (Paris: Flammarion, 1981), s. 138–140.

mýtus jako společenský fenomén, jehož základem je deformace lidského úsudku. Mýtus nedefinuje obsahem, ale formou podání, způsobem komunikace, podle něj je historicky poplatnou promluvou[37], která má vždy určitý „praktický" záměr: například vštípit lidem, že politický a společenský systém, ve kterém žijí, je ten správný a nejpřirozenější apod. Barthes se opírá o Saussurovu teorii znaku a vytváří pomocí ní složitější schéma definující mýtus jako semiologický systém, v němž je znak rozšířený o další nadstavbový význam (*signifié*) základního znaku. Tato nová významová složka tak parazituje na základním významu a jeho důležitost umenšuje. Barthes proto mluví o dvou rozdílných rovinách řeči: například v kontextu školní výuky jazyka má věta „víly věnce vyly" vedle svého základního významu vypovídajícím cosi o činnosti pohádkových bytostí (předmětová řeč) ještě další komunikační rovinu - je ilustrací určitého gramatického jevu. Utváří se tak nový sémiologický systém, Barthes ho nazývá metajazykem[38], který překrývá původní smysl věty tak, že ztrácí svou důležitost. V mýtu je tento metajazykový význam determinován určitým historickým a ideologickým konceptem, kterým může být například snaha vzbudit obdiv k dané osobě (případně zemi, národnosti atd.) či zdůvodnit nutnost konzumace ve spotřební společnosti apod. Z tohoto konceptu lze vyvodit, že se mýtem může stát v podstatě cokoliv, co slouží k podpoře určitého ideologického rámce. Podle Barthese tak mýtus určuje zároveň forma i význam.

> „Právě tato zajímavá hra na schovávanou mezi významem a formou definuje mýtus. Forma mýtu není symbolem: salutující černoch není symbolem francouzského impéria, na to je příliš viditelně přítomen; předpokládá se jeho bohatý, prožívaný, spontánní, nevinný, *nediskutovatelný* obraz. Tato přítomnost je však současně podřízená, oddálená, podávaná jako průhlednost, uhýbá trochu stranou, spolčuje se s konceptem, který k ní přichází v plné zbroji, totiž s konceptem francouzského imperialismu: stává se přítomností *převzatou*." [39]

Ačkoliv je Barthesův model v mnohém výstižný, vypovídá pouze o destruktivním, mocensky motivovaném zneužití mýtu, tedy o zdeformované manipulativní náhražce původního mýtu, který ztratil nebo alespoň velmi oslabil své základní charakteristiky: že jde

---

[37] Barthes vychází ze Saussurova strukturalistického rozlišení mezi jazykem (langue) - soustavou pravidel - a mluvou (parole), která je konkrétní realizací jazyka. Viz Roland Barthes, *Mytologie*, přel. Josef Fulka, Vyd. 1, Bod (Praha: Dokořán, 2004), s. 109–126.
[38] Barthes ve francouzštině rozlišuje mezi „langage-objet" a „méta-langage". Roland Barthes, *Mythologies*, Points. Civilisation (Paris: Seuil, 1957), s. 188.
[39] Barthes, *Mytologie*, s. 116–117.

o příběh, který se týká určitého neznáma v životě člověka, zkušenosti krajnosti, potřeby překročení mezí, pochopení a překonání bolesti spojené se smrtí, ale také, že jde o příběh, který spontánně vyvěrá z lidského života. Tyto vlastnosti mýtu mají ozdravnou a regulační roli v životě člověka a společnosti. Barthes již nevnímá mýtus jako příběh, ale jako společensky škodlivou myšlenku či ideologický systém. Jeho zájem se omezuje pouze na rovinu interpretace. Cílem jeho definice mýtu není pochopit pojem jako takový, je jím kritika buržoazní společnosti. Tím se jeho pojetí dostává zcela mimo oblast zájmu většiny mytologů.

Roger Caillois v eseji *Mýtus a člověk* (*Le mythe et l´homme*) nahlíží mýtus také ze společenského hlediska, zaujímá však k němu opačný postoj, protože poukazuje na jeho terapeutickou úlohu. Mýtus není podle něj pouze příběhem, ale projevem touhy a citovosti[40], napomáhá jedinci překonat společenská tabu, oprostit se od sociálních konvencí tím, že akt, který není možné uskutečnit v běžné realitě, za něj vykonává hrdina mytického příběhu. Mýtus podle jeho názoru umožňuje plně rozvinout citovou rozporuplnost lidské existence ve společenství. Proto je jeho struktura založena na antagonismech, protikladech, na boji protichůdných sil.

Koncepce psychologického významu mýtů čerpá z poznatků a rozvoje psychoanalýzy. Právě jejím vlivem se mýty staly projekcí psychických konfliktů (komplexů) na poli narace. Člověk pomocí mýtů překonává vlastní, často podvědomé, vnitřní pnutí mezi protichůdnými silami a touhami, jako je například potřeba nezávislosti v protikladu s touhou po návratu k prvotnímu splynutí s matkou, úzkost spojená s vlastním vývojem apod. Podle Freuda je mýtus analogií snu.

> „Mýty mají podle Freuda psychologickou povahu snu. Je možné říci, že mýty jsou veřejnými sny a sny jsou soukromými mýty. Obojí má symptomatický základ v potlačených incestních touhách z dětství a jediným rozdílem mezi náboženstvím a neurózou je veřejná povaha prvně jmenovaného.“ [41]

Freudův psychologický a značně reduktivní přístup k mýtům posunul zkoumání pojmu do oblasti lidského nevědomí a zároveň otevřel prostor pro nové otázky a diskuse. Jedním z novodobých problémů, s nimiž se při studiu mýtu setkáváme, je status mýtu

---

[40] „Le mythe n´est pas uniquement récit, mais quasi discours du désir et de l´affectivité“, Roger Caillois, *Le mythe et l´homme*, Collection Folio, Essais (Paris: Gallimard, 2002), s. 20.
[41] Joseph Campbell, *Mýty*, přel. Vladimír Lechnýř (Praha: Pragma, 1998), s. 23.

v dějinách myšlení. Na jedné straně je postoj, podle kterého je tvorba mýtů závislá pouze na historickém kontextu, na druhé straně předpoklad existence konstantních antropologických struktur imaginace, tedy nadčasové skutečnosti mýtu. Střetává se zde historická perspektiva s perspektivou psychologicko-antropologickou čerpající zejména z Jungovy teorie archetypů. Oba tyto myšlenkové proudy mají stále své zastánce.[42]

Zde je třeba pozastavit se u pojmu archetypu, který je pro studium mýtů ve 20. století zásadní. Carl Gustav Jung archetyp popisuje jako vrozenou tendenci lidské psychiky přichylovat se k podobným konceptům. Zároveň chápe archetypy jako psychické konstanty obsahující nutnou a vhodnou reakci na určité typické životní situace se silným emočním nábojem. Jung po Freudově vzoru studuje lidské nevědomí, ale svou teorii rozvíjí novým směrem. Ve své psychoterapeutické praxi se totiž setkává se skutečností, že pacienti, kteří jsou vystaveni silnému psychickému tlaku, reagují ve svých snech a fantaziích obrazným způsobem, a to opakujícími se symbolickými motivy, které známe již z pradávných kultur. Tyto praktické poznatky spolu s výsledky analýz vlastních snů a asociativní metody vedou Junga k vytvoření teorie existence nad-individuálních konstant v lidském nevědomí (tzv. komplexů), určitých primárních obrazců.

Jung předpokládá, že nevědomí je oblastí s dynamickým psychickým potenciálem každého jedince, oblastí, která obsahuje prvky (instinkty) vlastní člověku jako druhu. Archetypy pak představují organizační faktory tohoto *kolektivního nevědomí*, prvky, které mají schopnost „před-nastavovat" lidské vnímání, a pomoci mu tak reagovat adekvátně v těžkých životních situacích.

> „[…] existují fantazie (včetně snů) neosobního charakteru, jež nelze redukovat na zkušenosti z minulosti jedince, a nelze je tedy vysvětlit jako něco individuálně získaného. Tyto fantazijní obrazy mají nepochybně své nejtěsnější analogie v mytologických typech. Musíme proto předpokládat, že odpovídají určitým

[42] Pro ilustraci lze zmínit diskuzi mezi historikem a antropologem Jean-Pierrem Vernantem a psychoanalytikem Didierem Anzieuem týkající se právě významu psychoanalýzy ve výkladu antické mytologie. Vernant, v reakci na Anzieův článek *Oidipus před komplexem aneb o psychoanalytické interpretaci mýtů* (Didier Anzieu, „Œdipe avant le complexe ou de l´interprétation psychanalytique des mythes", *Les Temps modernes*, č. 245 [1966]: s. 675–715)., kritizuje psychoanalytickou interpretaci antických mýtů, protože nebere dostatečný zřetel na historický kontext. Ten podle něj jako jediný umožňuje pochopení např. Sofoklova díla. Zároveň odmítá chápat psaná díla jako do sebe uzavřené celky, jejichž jednotlivé prvky se vztahují pouze k vnitřní struktuře díla a jeden k druhému. Tím se kriticky staví také ke strukturalistickému pojetí mýtu a literatury (Jean-Pierre Vernant a Pierre Vidal-Naquet, *Œdipe et ses mythes*, Historiques 43 [Bruxelles: Editions Complexe, 1988], s. 3–20). Naproti tomu Anzieu zastává názor, že naše civilizace stojí již tisíc let na stejné obraznosti, která se skrývá v tom, co nazýváme tradicemi. (Didier Anzieu, „Freud et la mythologie", *Nouvelle Revue de psychanalyse* 1, č. 1 (1970): s. 114–145.)

> kolektivním (a nikoli osobním) strukturálním prvkům lidské duše obecně, jež se stejně jako morfologické prvky lidského těla *dědí*.“ [43]

Archetyp lze tedy také definovat jako vrozený lidský instinkt symboliky. Je však třeba podotknout, že zmíněné konstanty nejsou chápány staticky, nýbrž jako potenciální zdroje psychické energie, které se aktualizují formou afektů, citů, tužeb nebo postojů reagujících na vnější prostředí. Tato vnitřní energie se také často promítá do tvůrčí imaginace, která slouží jako regulátor lidské psychiky. Každý člověk má tedy určitý kreativní potenciál, jeho myšlení obsahuje určité množství mentálních forem, které se realizují v konkrétní obraz v reakci na vnější stimul vracející se k nějakému základnímu silnému lidskému prožitku. Mýtus je pak jednou z možných objektivních manifestací archetypu, je setkáním individuálního myšlenkového procesu s určitou kolektivní, psychickou zkušeností vlastní pro člověka jako druh. Proto také jediný příběh můžeme nalézt v stále nových a nových originálních ztvárněních.

> „[…] archetypy se objevují v mýtech a pohádkách, právě tak jako ve snech a výtvorech psychotické fantazie. […] U jedince se archetyp jeví jako bezděčná manifestace nevědomých procesů, o jejichž existenci a smyslu se lze pouze dohadovat, zatímco u mýtu jde o tradiční formy neurčitého stáří. […] Mýty jsou původní zjevení předvědomé duše, bezděčné výpovědi o nevědomých duševních událostech, cokoliv, jen ne alegorie fyzikálních procesů.“ [44]

V mýtu o Narcisovi je zřejmým archetypálním jádrem struktura zrcadlení, oživovaná v lidském životě pohledem do zrcadla, pohledem na svůj odraz či zamyšlením nad sebou samým. Tuto strukturu lze považovat za archetyp stínu, ať již představuje naše svědomí, popřenou stinnou stránku duše nebo v opačné perspektivě idealizovanou podobu vlastního já. Zároveň, pokud se vrátíme k pojetí mýtu jako analogie, zrcadlo může mít také obecnější význam nezávislý na individuální potřebě sebereflexe. Zahrnuje totiž princip zobrazení či znázornění, jež souvisí s procesem umělecké tvorby jako formy sublimace kolektivních frustrací.

Jungovy teorie se potvrzují v oblasti komparativní etnologie a religionistiky. Jednotlivé archetypální mýty se totiž objevují prakticky ve všech kulturách a v různých

---

[43] Karl Kerényi a Carl Gustav Jung, *Věda o mytologii*, přel. Kristina Černá a Jan Černý, Vyd. 1 (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995), s. 78–79.
[44] Ibid., s. 77–78.

obdobích stejně jako jejich symbolický a rituální charakter. Teorie kolektivního nevědomí a archetypů otevřela celou řadu dalších otázek, rozvinula novým směrem například problém přítomný již u Platona či Aristotela: jsou archetypy odvozeny z lidské zkušenosti nebo jsou to vrozené prvotní obrazy, tedy určité prototypy zobrazování reality? Do jaké míry je archetyp daností nebo spíše živoucí, historicky podmíněnou a vyvíjející se skutečností?

Aniž by bylo možno jasně odpovědět na tuto otázku, lze předpokládat, že obrazy, kterými se archetyp realizuje, jsou výsledkem procesu vzájemných výměn mezi vnější skutečností a vrozenými vnitřními schopnostmi lidského myšlení. Za vrozenou pak může být chápána ona touha po smyslu či potřeba harmonie. Archetyp sám není konkrétním obsahem, který se v mýtu objevuje, ale mentální strukturou vlastní každému člověku, kterou mytologický příběh oživuje.

Hledání smyslu a interpretace archetypů není podle Junga ze své podstaty možné, protože zůstává v oblasti nevědomí. Snaha o proniknutí do této vrstvy lidského myšlení zavádí mnohdy vědce do mylných, zjednodušujících rovin rozumového přístupu ke světu, který není schopen zcela postihnout opravdovou hloubku lidské imaginace.

> „Archetypický obsah se vyjadřuje především metaforami. Pokud hovoříme o slunci a ztotožňuje s ním lva, krále, zlatý poklad střežený drakem nebo moc utvrzující život a zdraví člověka, není tím ani oním, nýbrž něčím neznámým třetím, co nachází více či méně adekvátní vyjádření ve všech těchto přirovnáních, a přece – k věčnému utrpení intelektu – zůstává neznámé a nezachytitelné vzorcem nebo formulí. Proto má vědecký intelekt vždy sklon se předvádět jako osvícený a chová naději, že duchy jednou provždy odstaví. Ať už se toto úsilí nazývá euhemerismus, křesťanská apologetika, osvícenství v užším slova smyslu nebo pozitivismus, je za ním vždy skryt mýtus v novém a matoucím hávu […]. Ve skutečnosti nemáme nikdy právo odříznout se od svých archetypických základů, aniž bychom byli připraveni zaplatit cenu neurózy, stejně jako se nemůžeme zbavit našeho těla a orgánů, aniž bychom spáchali sebevraždu.“ [45]

[45] Ibid., s. 80–81.

1.2 Mýtus v literatuře

Vše, co víme o mýtech, nám zprostředkovala literatura, protože období jejich ústního předávání zůstává skryto v minulosti. Mýtus prostupuje literaturou natolik, že se zdá být její nedílnou součástí, protože je tak jako literatura založen na jazykovém vyjádření. Přesto nemůže být chápán jako čistě literární kategorie. Jeho původ a existence totiž přímo nesouvisí s vývojem písemnictví, ale spíše s vývojem lidského myšlení jako takového. Třebaže se mnohé mýty dál rozvíjejí na literárním poli, znalost těchto vyprávění není závislá na společenské sečtělosti. Každá společnost má své mýty, které většina jejích členů, bez ohledu na úroveň své vzdělanosti, zná a je schopna reprodukovat. Lévi-Strauss charakterizuje specifikum mytologického myšlení právě tím, že každý člověk je schopen identifikovat mýtus, aniž by musel znát jeho definici.[46] Podle Detienna má mýtus pro člověka status přirozeného pojmu.[47]

Otázka, která stále vzbuzuje zájem literárních vědců, se týká vztahu mýtu a literatury. Do jaké míry se tyto dva pojmy protínají a kde je mezi nimi pomyslná hranice? U Aristotela se „mythos" vztahuje k celé oblasti fikce a je v podstatě synonymem zápletky. Proto také tento pojem v Řecku 6. - 4. stol. př. Kr. neoznačoval pouze vyprávění o bozích a hrdinech, zahrnoval i pohádky, morality, přísloví a genealogie. V literatuře se mýty dodnes objevují v nejrůznějších podobách, jsou zpracovávány v rozmanitých žánrech a lze tak říct, že jsou nezávislé na konkrétní formě svého podání.

Z tohoto hlediska lze usuzovat, že mýtus není formálním literárním žánrem, nýbrž že je určován spíše obsahem, látkou. Přesto je velmi těžké rozlišit, zda mýtus vyvěrá spíše z formy či obsahu, a tak jasně vymezit pole jeho působnosti. Pokud totiž budeme pojem „logos" chápat jako smysl, pak logicky „mythos" může být formou, kterou na sebe tento smysl bere. Jde tedy o jakousi nad-formu, popřípadě „arcižánr", ve kterém se realizují jednotlivé literární žánry? Aby byla možná odpověď na tuto otázku, je nutné se zabývat nejen komparativním studiem literárních forem, ale také jejich vnitřní strukturou.

---

[46] Lévi-Strauss, *Strukturální antropologie*, s. 185.

[47] „Le mythe a pour nous l´autorité d´un fait naturel. Et en matière de mythologie, chacun se sent plus ou moins chez soi, sans être contraint de choisir entre des histoires fascinantes ou merveilleuses et des façons de penser qui ne sont nécessairement les nôtres." Marcel Detienne, *L´invention de la mythologie*, Bibliothèque des sciences humaines (Paris: Gallimard, 1981), s. 10.

1.2.1 Mýtus jako literární žánr

Mýtus pojatý jako jeden z literárních žánrů je hlediskem, jež slouží především jako výchozí bod cesty k porozumění určitých forem myšlení a jejich literárních realizací proměnlivých v čase. Zajímavým příkladem tohoto mechanismu je diskuse týkající se rozlišení mýtu a pohádky, které se v mnohém protínají a jsou v určitém ohledu zaměnitelné. Pohádka jako literární žánr existuje od 17. století, ale vychází, stejně jako mýtus, z orální tradice.[48] Je také souborem všech svých variant a v její struktuře a obsahu je možné spatřovat archetypální konstanty. Na rozdíl od mýtu se však pohybuje spíše v profánním kontextu a není již předmětem náboženské víry.

Proppův pokus o abstraktní a formální analýzu pohádkových struktur[49] měl mnohé ohlasy a inspiroval např. obecnou teorii narativity (Grimas, Barthes, Brémond), ale ukázal se jako nedostačující. Jak si sám Propp posléze uvědomil, skryté mechanismy lidského ducha není možno jednoduše vtěsnat do jakési logické, matematické struktury.[50]

Pohádka je pravděpodobně odvozena z mýtu, je jeho druhotnou zjednodušenou verzí; je mýtem, který prodělal, podle Meletinského, následující jednotlivé fáze: deritualizace, desakralizace, oslabení víry v autentičnost pohádkového sdělení, vymazání konkrétních etno-religiózních prvků, nahrazení mytických hrdinů běžnými postavami, oslabení etiologického významu a přechod od kolektivního osudu k osudu individuálnímu.[51] V pohádce se zároveň demytologizuje čas vyprávění, posluchač či čtenář již není v čase počátků lidstva, ale v nedeterminované době. Mnoho vědců spatřuje v pohádkách pozůstatky starých iniciačních obřadů (Eliade, Sainyves, Propp), vztahujících se např. ke kalendáři. Pohádku je tedy možné chápat i jako dubletu mýtu, která vychází ze stejného základu a vyvíjí se paralelně s ním.

---

[48] Odlišení literárních forem vycházejících z orální tradice od ostatních zohledňuje André Jolles v díle *Jednoduché formy* (*Einfache Formen,* 1930). Mýtus považuje za archetypální konfiguraci, jakousi virtuální strukturu, která předchází své textové aktualizaci. Je tak jednou z jednoduchých forem, které nemohou být podchyceny ani stylistikou, ani rétorikou, ani poetikou, právě proto, že se rodí mimo literární prostor, ve spontaneitě běžného života. Na podobné úrovni jsou podle něj legendy, pohádky, hádanky, rčení a podobně. Jejich různost je určována obsahem či motivem jejich sdělení. Mýtus se podle Jollese vztahuje k otázkám člověka po svém počátku či původu. André Jolles, *Formes simples*, přel. Antoine Marie Buguet, Poétique 5 (Paris: Éditions du Seuil, 1972), s. 71.

[49] Viz Vladimír Jakovlevič Propp, *Morfologie pohádky: se studií Clauda Lévi-Strausse*, přel. Julie Štěpánková, Vyd. 1, Literárně vědné práce, sv. 8 (Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1970).

[50] Ibid., s. 191.

[51] Viz Jeleazar Moisejevič Meletinskij, „Du mythe au Folklore", *Diogène*, č. 99 (1977): s. 117–142.

Lze říci, že pohádkové příběhy si v současné době uchovaly mnohem více charakteristik původního smyslu mýtu. Pohádka má stále ve velké míře orální charakter - rodiče vyprávějí pohádky svým dětem, které ještě samy neumějí číst - a tak jejich ztvárnění zůstává velmi flexibilní a různorodé a vypovídá tak mnohem více o přirozeném před-rozumovém mytickém myšlení dneška. Zároveň jsou pro většinu dětí pohádky věrohodné, v jejich vnímání světa ještě není odděleno reálné od nadpřirozeného, podobně jako tomu bylo v archaických kulturách. Studium moderních orálních podob pohádek a jejich vnímání dětmi v rámci různých sociokulturních prostředí by z mýtokritického hlediska jistě přineslo zajímavé výsledky. Tento fenomén ukazuje, že mytické myšlení nesouví pouze s určitým historickým stadiem lidského myšlení, ale že ho lze sledovat na úrovni individuálního vývoje. Je dětským pohledem na svět, v němž můžeme spatřovat stadium nejužšího spojení mezi ideálem a realitou.

Vyjádření touhy po ideálu či absolutním smyslu je v mýtu důležité i pro Northropa Frye. Mýtus považuje za jeden z literárních modů, pro jejichž definici kombinuje formální, tematická a psychologická kritéria. Mýtus založen na přítomnosti archetypálních metafor.

> „Z hlediska vyprávění napodobuje mýtus děje, jež se víceméně blíží myslitelným hranicím touhy. […] V rámci náboženství má svět mytické obraznosti obvykle podobu nebe nebo ráje. Tento svět je apokalyptickým světem absolutní metafory, kde je všechno potenciálně identické se vším, jako by vše bylo obsaženo v jednom nekonečném těle.“ [52]

Frye vychází z hierarchické klasifikace forem vyprávění na základě míry nadlidskosti hrdinů. Mýtus pro něj představuje příběh, v němž hrdinové člověka ve všech ohledech převyšují – jsou to příběhy bohů. Na další, nižší rovině staví legendy, v nichž jsou hrdiny vyprávění lidé s určitými atypickými schopnostmi. Dále stojí hrdinové tragédie a epiky, následují komičtí, realističtí a nakonec satiričtí hrdinové.[53] Tato klasifikace je postavena na dělení narativních konfigurací na základě sémantických prvků. Frye zároveň uplatňuje určité chronologické pojetí literatury a zabývá se fenoménem proměn literárních modů fikce (uvádí tragické, komické, tematické mody), které se postupem času nahrazují.[54]

---

[52] Northrop Frye, *Anatomie kritiky: čtyři eseje*, přel. Sylva Ficová, Vyd. 1, Teoretická knihovna, sv. 4 (Brno: Host, 2003), s. 157.
[53] Ibid., s. 49–52.
[54] „Všimněme si, že evropská literatura posledních patnácti století přesouvala své těžiště od vyšších modů k nižším. Před příchodem středověku byla literatura těsně spjata s křesťanskými, pozdně antickými, keltskými

Mýtus podle něj vyžaduje, že básník jeho obsah přijímá za pravdivý, vnímá jeho teologické poslání.[55]

Lidské myšlení se vyvíjí, ať pozitivním či negativním směrem, a proto i pojem mýtu, jehož definice zůstává závislá na tom, jak je pojem v určité době přirozeně vnímán společností, zůstává proměnnou kategorií, jíž není třeba přisuzovat axiologický charakter. Normativní postoj k mýtu je dalším příkladem racionální snahy o ohraničení otevřeného pojmu. Aniž bychom chtěli dospět až k samému popření existence literárních žánrů ve stylu Benedetta Croceho, sama proměnlivost mýtu dokazuje, že jej nelze jasně formálně a obsahově vymezit. Stále totiž osciluje, více než jakákoliv jiná literární kategorie, mezi interpretací „nadčasových" tradičních hodnot a novými formami myšlení. Z tohoto důvodu k němu nakonec nelze přistupovat jinak než deskriptivně.

2.1.2 Mýtus jako myšlenka

Často se setkáváme s fenoménem prolínání pojmů mýtu a vůdčí myšlenky. Tímto způsobem vnímá mýtus Roland Barthes. Dominantní abstraktní představy jako pokrok, rasa, národ apod.[56] odpovídají potřebě člověka zhodnocovat realitu, která ho obklopuje. Společnost například chce věřit, že myšlenky, na kterých staví svůj politický a sociální systém, jsou správné. Pokud však toto své přesvědčení mytologizuje, dochází k vytvoření sociopolitické ideologie. Kulturní model, jenž se stává, tak jako starobylé posvátné mýty, kolektivní modlou, je bezesporu nezdravou náhražkou duchovních prožitků společenství. Mýtus zde přestává být analogií a je mylně pociťován jako skutečnost. Náboženské uctívání národa či státu neboli přisuzování absolutních hodnot lidsky proměnlivým entitám, mělo v dějinách téměř vždy katastrofální společenské dopady.

Z této perspektivy můžeme sledovat mýtus představující určitou myšlenku v procesu jeho sémantického rozkvětu nebo degradace a na základě toho ho odlišit od pojmu téma. André Dabezies konstatuje, že literární téma se může postupem času stát mýtem, pokud je v určité době schopno vystihnout potřebu velké sociální skupiny a stejně

---

a germánskými mýty. Kdyby křesťanství nebylo importovaným mýtem a kdyby nepohltilo své protivníky, mohly bychom toto období západní literatury vymezit snadněji. V dnešní době se její valná část již přesunula do kategorie romance." Ibid., s. 50.

[55] „V každém literárním modu vzniká zvláštní existenciální projekce. Mytologie se projektuje jako teologie: mytologický básník přejímá některé mýty jako „pravdivé" a vytváří jim odpovídající básnickou strukturu." Ibid., s. 84.

[56] Huet-Brichard mluví o tzv. „images-forces". *Littérature et mythe*, s. 27, 34–38.

tak se znovu vrátit do své původní polohy ve chvíli, kdy již není sociálně relevantní. To se podle něj týká většiny antických mýtů, které západní literatura přejala.[57]

Pokud přijmeme přesvědčení, že moderní mýty již nemají podobu přirozeného příběhu, ale spíše představ či idejí působících podvědomě, za nimiž stojí snaha o ovládnutí našeho myšlení, naše analýza mýtu bude hledáním manipulativních strategií skrytých v jazykové struktuře textu. Úskalí tohoto pohledu však spočívá v tom, že nás zavádí na zcela jinou rovinu úvah, (například ke zkoumání rétorických strategií reklamy při používání zažitých představ a kulturních stereotypů nebo ke studiu propagandy určitého politického systému), v níž předpokládáme čísi snahu o zhoubné ovlivnění našeho myšlení. Od spontaneity mýtu se tak dostáváme ke zcela opačnému pohledu, předpokládáme určitou negativní intencionalitu vedenou touhou po moci. Mýtus tak ztrácí svůj přirozený status a charakteristický rys narativity, který je důležitým dokladem aktuálních hlubinných prožitků člověka a interakce mezi individuální a kolektivní rovinou každé společnosti.

Mýtus ve svém základu není součástí vědomé snahy ovlivňovat lidské myšlení, může být pouze takto použit. V interpretaci mýtu jako ideologie již není možné odlišit literaturu od mýtu a mýtus od filosofie a zároveň za mýtus může být považována jakákoliv kolektivní představa o světě. Ta je obsažena v každém literárním díle, protože umělec je vždy, ať záměrně či nezáměrně, interpretem svého kulturního kontextu.

2.1.3 Mýtus jako archetypální struktura

Pierre Brunel v díle *Mýtopoetika žánrů* (*Mythopoétique des genus*, 2003)[58] zachycuje problematiku literárních žánrů na základě obsahové reflexe mýtů. Vydává se opačným směrem než většina literárních kritiků, protože se snaží zachytit mytickou podstatu konceptů předcházejících tvorbu literárních kategorií. Například lyrika je podle něj neoddělitelná od mýtu o Orfeovi. Vždyť i název této literární kategorie má svůj původ ve slově lyra, nástroji bájného pěvce, jehož prvotní funkcí bylo opěvování bohů. Z orfeovského mýtu tak Brunel odvozuje i další funkce lyriky jako: okouzlení (magická funkce lyriky přítomná například v romantické poezii), oplakávání (motiv ztráty, tj. pohled zpět a vzpomínání, který se v lyrické poezii realizuje nostalgickou tonalitou, fascinací zakázaným pohledem či

[57] André Dabezies, „Des mythes primitifs aux mythes littéraires", in *Dictionnaire des mythes littéraires*, ed. Pierre Brunel (Monaco: Éditions du Rocher, 1988), s. 1180.
[58] Viz Pierre Brunel, *Mythopoétique des genres* (Paris: Presses universitaires de France, 2003).

překročením mezí v podobě sestupu do podsvětí) a také zaříkávání (podtrhující tajemnou hudebnost poezie).

Dalším mytologickým tématem, jímž se Brunel zabývá v souvislosti s lyrikou, je mýtus o Múzách, které ztělesňují inspiraci básníků, jsou symbolem božského působení v básnické tvorbě. Tyto bytosti, jež mohou náhle básníkům vnuknout myšlenku, mají tradičně za úkol přibližovat umělce bohům, jež na oplátku básníci opěvují. Z tohoto hlediska v sobě poezie nese teologické poslání. Brunel popisuje zajímavou literární historii tématu, v němž se plně rozvíjí dialektika rozumovosti a iracionality: pro Platóna i filosof čerpá svou inspiraci od Múz; v Montaignových *Esejích* je poetické uchvácení „la fureur" vystřídáno racionalitou, která se však také vztahuje k božskému působení v umělecké tvorbě; Arthur Rimbaud v básni „Opilý koráb" spojuje slova „lyre" a „délire" a posouvá koncept inspirace do roviny osvobozujícího šílenství. I Paul Valéry, jehož poezie akcentuje průzračné vědomí, přiznává, že existuje určitý tajemný stav mysli, čili poetický stav, který je nevědomý, nejistý a křehký a který se objevuje a mizí bez ohledu na básníkovu vůli.[59]

Brunel tak zachycuje myšlenkovou podstatu literatury, jež má charakter abstrahovaného obrazu odvozeného z mytologických příběhů. Na reflexi těchto základních myšlenek jsou posléze vystavěny literární kategorie či její postupy. Umělci se v různých historických obdobích vracejí k těmto tematickým „konstantám" jako k podstatným hodnotám, s nimiž mají přirozenou potřebu se vyrovnat.

Jako strukturální prvek nazírá mýtus i Paul Ricœur, který se v díle *Čas a vyprávění*[60] zaměřuje na mytologickou podstatu ztvárnění času v literatuře. Narativní časovost podle něj není analogií času reálného, je determinována určitou individuální vyprávěcí strategií, díky níž jednotlivé momenty příběhu získávají význam. Ricœur se zabývá zejména počátkem a koncem vyprávění. Naraci charakterizuje jako proces, který se odehrává v čase mezi dvěma limity - počátkem a koncem. Jde tedy o lineární, časově ohraničený akt, který si žádá úplnost. Požadavek linearity a celistvosti vychází z obecného očekávání adresáta, v němž se propojují jak úroveň struktury a tématu vyprávění, tak existence samotné, tedy dimenze přesahující fikci. Ricœur s odvoláním na práci Franka Kermoda *Smysl konců: studie k teorii fikce* (1967) spojuje toto očekávání s mýtem o apokalypse, který nám přináší židovsko-

[59] Ibid., s. 90; Viz také Paul Valéry, *Literární rozmanitosti*, přel. Jaroslav Fryčer, Vyd. 1, Eseje, sv. 2 (Praha: Odeon, 1990), s. 13.
[60] Viz Paul Ricœur, *Čas a vyprávění II: Konfigurace ve fiktivním vyprávění*, přel. Miroslav Petříček, Vyd. 1, Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 39 (Praha: OIKOYMENH, 2002).

křesťanská tradice zdůrazňující nutnost ucelenosti. Na univerzální rovině je tedy vyprávění spojeno s představou konce světa, na rovině individuální pak s vnímáním jednotlivých etap života každého jedince – narození, života a smrti. Otázka smrti se zde ukazuje jako nejambivalentnější, má silný symbolický náboj, neboť je vtělením tajemství a strachu z neznáma, a tak hraje ve vyprávění jednu z nejpodstatnějších úloh.

V dějinách lidského myšlení se objevují různá pojetí času, totiž způsoby, jakými se člověk vyrovnává s neznámem, jež přináší vývoj. V prvním možném pojetí má čas cyklický charakter, je to čas přírody a ročních období, čas regenerující, silně akcentovaný ve všech archaických společnostech a související s mytickým myšlením[61]. Toto myšlení chápe každou lidskou činnost jako opakování posvátného, exemplárního, božského aktu. Svým neustálým návratem k počátku, ke stvoření samému umožňuje zmírnění utrpení, jež přináší reálný, historický čas, a staví se tak do protikladu k času chápanému jako řada po sobě jdoucích nevratitelných událostí. Smrt v cyklickém čase, v čase mýtů, je vždy znovuzrozením (po vzoru znovuzrození přírody na jaře, východu slunce apod.).

Druhá koncepce vychází z židovsko-křesťanské tradice, kde se historické události nevztahují k mytickému času bohů, ale mají svou vlastní hodnotu v lineárním čase, do něhož bůh přímo zasahuje tak, aby vyjevil svou vůli. Ačkoliv čas světa směřuje nenávratně k svému konci, toto pojetí také přináší naději, příslib transformace života v lepší, nekonečnou existenci v bohu po smrti. Znovuzrození či zmrtvýchvstání je tak společným pozitivním rysem obou dvou koncepcí.

Od 18. století se stále více uplatňuje idea času lineárního a víra v pokrok, která se v 19. století transformuje v evolucionismus. S Hegelem nastupuje historicistní koncepce času, která se ve jménu zachování lidské svobody snaží odpoutat dějinnou událost od jakéhokoli jiného vlivu a vnímat ji samostatně ve vlastní celistvosti a nutnosti. Tím se historie oprošťuje od transcendentního významu. Smrt a s ní spojené utrpení tak pozbývá smyslu. Od této chvíle je člověk neustále konfrontován s nicotou, s prázdnotou konce.

Ricœur zmiňuje, že vývoj vyprávění, tak jak ho předkládá evropská literatura, stále víc problematizuje řád a jednotu (např. znevážení klasické teorie tří jednot v romantismu, odmítnutí mimetické funkce umění apod.) a staví se do opozice k vlastním pravidlům a tradici. S tím je spojeno také odmítnutí vyprávění uzavírat, které má v nejlepším případě jen zrcadlit neřešitelnost některých problémů, k nimž se vztahuje, existenciální nenaplněnost

---

[61] Viz Mircea Eliade, *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*, přel. Eva Streibingerová, Vyd. 1, Oikúmené (Praha: ISE, 1993).

života apod. Kermode ukazuje, jak již v shakespearovské tragédii je možno zaznamenat přetváření mýtu konce v mýtus krize. Z konce, který se blíží, se stává konec imanentní, jenž má statut „demytologizovaného" či „nalomeného" mýtu.[62] Jak však Ricœur dále ukazuje, nejedná se o zrušení konce jako takového, které je podle něj nemožné; čas vyprávění totiž nelze úplně oddělit od reálného času, z něhož jakákoliv fiktivní konfigurace vychází. Konec se pouze transformuje a odsouvá na jinou časovou rovinu. Z bodu se stává trvání, konec se otevírá zážitku krize a neúplnosti, jež se staly základními podmínkami moderní fiktivní obraznosti.

Ať se jedná o literární perspektivu či perspektivu filosofickou, úvahy o mýtech založené na rozboru archetypálních struktur, které zde byly zmíněny, představují velmi zajímavý a relevantní přístup, protože směřují k samotnému jádru mýtů, tedy k podstatným otázkám lidské existence, jež mýtus v literatuře odráží.

2.1.4 Literární mýtus

V problematice mýtu v literatuře se zásadním způsobem střetávají dvě perspektivy. Jedna nahlíží mýtus synchronně neboli tak, jak je chápán člověkem a jaké podoby získává v určitém historickém období. Z tohoto hlediska je mýtus dodnes kulturně živoucím fenoménem, přestože již nemá stejné rysy jako v archaických dobách. Druhá perspektiva mýtus zachycuje diachronně a porovnává jeho jednotlivé fáze. Zde je často novým formám přisuzována, často mylně, menší hodnota než formám předešlým.

Z tohoto důvodu se mýtokritika zabývá také přechodem mýtu do oblasti literatury. Podle některých koncepcí je právě ukotvení mýtu v literatuře známkou jeho degradace, ztráty jeho duchovní a morální hodnoty uvnitř života ve společnosti. Například Frey odmítá teorii kolektivního nevědomí a považuje literaturu za přesunutou mytologii přizpůsobenou kulturnímu kontextu doby, v níž se rodí.[63] Mýtus totiž podle něj vyžaduje víru ve vyprávěný příběh a také jeho rituální charakter. V případě, že tyto podmínky nesplňuje, stává se čistě literární formou.[64] Ricœur usuzuje, že v momentě, kdy literatura začne

---

[62] Ricœur, *Čas a vyprávění II*, s. 45.
[63] „Archetypy jsou shluky asociací a na rozdíl od znaků jsou komplexně proměnné. V souboru archetypů často nalezneme značné množství konkrétních naučených asociací, jejichž sdělnost závisí na obecné znalosti určitého množství jevů v rámci dané kultury." Frye, *Anatomie kritiky*, s. 123.
[64] Ibid., s. 74.

přebírat určité funkce mýtu, zejména pak funkci kosmologickou či náboženskou, stává se iluzorní formou „redukovanou na životně důležitou lež.“[65]

Claude Abastado[66] zmiňuje, že ve francouzské literatuře 19. století se důležitým posvátným symbolem stala kniha. V dalších kapitolách této práce budu hlouběji analyzovat sklon francouzských symbolistů k sakralizaci literatury a jejich snahu o přesunutí duchovních významů mýtu do umění, jež pro ně představuje novou formu spirituálního prožitku.

Je zřejmé, že se mýtus v průběhu historie proměnil. Přechod od ústního podání příběhů k písemnému přinesl celkovou změnu vztahů v situaci fiktivních výpovědí. Vypravěč se vzdaluje publiku a obě instance jsou stále individualizovanější. Zrod písemnictví umožnil hodnotit obsah vyprávění s určitou kritickou distancí, reflexivně, což je jedním ze základních rysů literatury jako takové. Mýtus v literatuře již není plně žitým fenoménem, společnost ho kolektivně nesdílí, nazírá ho s odstupem. Posluchač si je sice vědom fiktivnosti příběhu, přesto má možnost věřit v poselství, které mýtus přináší. Prvním základním rozdílem mezi mýtem ve svém původním slova smyslu a literaturou je tak právě situace, ve které se daná výpověď realizuje, tedy vztahy mezi jednotlivými aktéry vyprávění.

Philippe Sellier se v článku „Co je literární mýtus?“ (1984) zabývá dalšími rozdíly mezi původním mýtem a jeho literárním následovníkem: rozlišuje tzv. etno-religiózní mýtus, tj. mýtus primitivních národů, a mýtus literární. Podle něj původní mýtus svým přechodem do literární sféry ztratil některé ze svých původních rysů jako svůj charakter zakládajícího příběhu, který vysvětluje zrod určitého fenoménu či věci, nebo zdání, že se příběh zrodil sám od sebe, kdesi v ahistorickém čase bohů, a je tedy čímsi posvátným. Mýtus v literatuře si však uchoval symbolický charakter, způsob uzavřené struktury vyprávění a metafyzický rozměr.[67]

Ačkoliv je vztah moderního člověka ke spiritualitě problematický, některé zásadní funkce mýtu přetrvávají. S určitého pohledu lze říci, že v současné době, kdy náboženský jazyk promlouvá jen k určité omezené skupině lidí, poslání mýtů opravdu převzala literatura. Například četba románu může částečně připomínat rituální akt spojený

---

[65] Ricœur, *Čas a vyprávění II*, s. 47.
[66] Claude Abastado, *Mythes et rituels de l’écriture*, Creusets 8 (Bruxelles [Paris]: Éditions Complexe [diffusion Presses universitaires de France], 1979), s. 282.
[67] Philippe Sellier, „Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?", *Littérature* 55, č. 3 (1984): s. 112–126, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239.

s mytickým vyprávěním, můžeme ho vnímat jako způsob meditace, popřípadě jako zasvěcení do nového vidění světa.

> „Čtenáři musí s knihou žít několik dní nebo dokonce týdnů. Přenáší je do jiného světa, paralelního, ale odděleného od jejich všedního života. I když velice dobře vědí, že fiktivní říše není „skutečná", během četby získává přesvědčivost. Působivý román se stává součástí druhého plánu našich životů ještě dlouho poté, co jsme jej odložili. Jde o cvičení v imaginaci, které podobně jako jóga či náboženská slavnost boří hradby prostoru a času a rozšiřuje naši empatii, takže se dokážeme vcítit do jiných životů a bolestí. […] Stejně jako mytologie, významný román proměňuje." [68]

Situace četby, kterou Armstrongová popisuje, je však na rozdíl od původního mýtu velmi individualizovaná, člověk v ní nezdílí svůj duševní zážitek s dalšími členy společnosti. Literatura dnes má jen velmi omezenou možnost aktuálního kolektivního prožívání příběhů. Možná právě proto dnešní většinová společnost upřednostňuje kinematografii před literaturou.

Philippe Sellier ve výše zmíněném článku rozlišuje „literarizovaný mýtus", tedy ten, jenž zachycuje a ustaluje písemně to, co bylo předtím předmětem ústní tradice společnosti, která pomocí mýtů vyjadřovala své náboženské vnímání a chápání světa, a „literární mýtus", jenž vzniká až na literárním poli (Tristan a Izolda, Faust, Don Juan atd.). Literatura je prostorem, ve kterém se rodí nové mýty, je svébytnou tvořivou silou. Postavy jako Don Juan či Faust, které získaly postupem času mytický význam, ukazují, do jaké míry se literární text a jeho jednotlivé prvky stávají v rukou čtenáře nezávislými na svém původci, jak dalece je nepředvídatelný jejich další vývoj. Mýtus, uchopený či stvořený konkrétním autorem, se tak postupně vrací do svého anonymního, kolektivního rámce.

Na základě čeho se však ten či onen literární motiv stává mýtem? Pravděpodobně je to nadčasově ambivalentní charakter určitého motivu příběhu, který umožňuje jeho neustále nové interpretace a ztvárnění. Daný prvek se dotýká každého člověka, má archetypální podstatu, tak jako například každý člověk může prožívat pocit lásky či nenávisti v nespočetných individuálně i kolektivně prožívaných podobách.

Mýtus zpřítomňuje vše, co lidská mysl považuje za životně podstatné a co má potřebu sdílet s širším společenstvím. Je vyjádřením interakce mezi jednotlivými členy

---

[68] Armstrong, *Krátká historie mýtu*, s. 144.

společnosti a jejich vztahu k tradici. Funkce mýtu je zejména regulační, protože klade na váhy otázky a odpovědi lidského života takovým způsobem, aby vznikala rovnováha. Zásadní úlohu v ukotvení mýtu hraje jeho interpretace, zajišťuje totiž jeho další vývoj či přežití. Společnost do mýtu promítá hodnoty, jež vnímá jako nadčasové, následné interpretace témat či motivů v mýtu obsažených jsou však variabilní, protože hodnotový a spirituální rámec každé epochy se proměňuje.

Kapitola 2: Mýtus o Narcisovi – tematická analýza

Ve své nejznámější a nejucelenější formě se mýtus o Narcisovi objevuje poprvé v III. knize Ovidiových *Proměn* (verš 339 - 510), kde se příběh jeví již jako ustálený a všeobecně známý.[69] Vypráví o mladém muži, synu nymfy Leiriopé a říčního boha Kéfísa, jemuž věštec Teiresiás předurčí dlouhý věk, pouze „Jen sebe když nepozná nikdy.“[70] Narcis vyroste ve velmi krásného mladého muže, po kterém touží mnoho dívek i chlapců. On však zůstává hrdý a chladný a lásku nikomu neopětuje. Ani nymfa Échó neuspěje a žalem se promění v kámen. Jen její hlas v podobě ozvěny bloudí dál krajinou. Trest bohů na sebe nedá dlouho čekat. Jednoho dne Narcis při lovu objeví v lese studánku a spatří svůj obraz na hladině. Aniž by věděl, že je to jeho vlastní tvář, ihned se zamiluje a od té chvíle se již od vlastního obrazu nemůže odpoutat. Stravuje ho touha po sobě samém. Když prozře a vidí, že jde o klam, umírá žalem z marnosti své lásky. Na místě jeho mrtvého těla vyroste květina, kterou od té doby lidé nazývají narcis.

Tento krátký a poměrně statický příběh v sobě skrývá velkou škálu sémanticky silných struktur. Motiv zrcadla otevírající dialog těla a duše, sebe a druhého, reality a iluze je nejvýznamnější tematickou oblastí mýtu, jež si v průběhu historie udržela svůj interpretační potenciál. Láska má v mýtu také mnohavrstevnatý charakter (otázka sebelásky, ale i nenaplněné, duchovní „platonické“ lásky či homosexuality). Dalším inspirativním motivem je sám hrdina příběhu, jenž v sobě spojuje ženskou krásu s určitými typicky mužskými atributy (např. jde o lovce), jeho sexuální nevyhraněnost, naivita či povznesená kontemplativnost. Konečně tajemný způsob jeho smrti, jenž může být vnímán jako typický antický obraz metamorfózy přírody, odhaluje hlubší smysl závěrečné části vyprávění. Mnohé z těchto prvků naznačují, že mýtus představuje jakýsi iniciační přechodový rituál mezi dětstvím a dospělostí, ve kterém dochází k symbolické smrti a znovuzrození.

---

[69] „…le poème ovidien ne représente que le maillon antique le plus visible – mais pas nécessairement le plus complet (puisque l´on ignore de quoi étaient faits les maillons immédiatement antérieurs) – d´une tradition peut-être aussi longue en amont qu´elle l´est à coup sûr en aval.“ Denis Knoepfler, *La patrie de Narcisse: un héros mythique enraciné dans le sol et dans l'histoire d'une cité grecque*, Collection du Collège de France (Paris: O. Jacob, 2010), s. 33.

[70] Ovidius, *Proměny*, přel. Ivan Bureš, Vyd. 2, Antická knihovna, sv. 25 (Praha: Svoboda, 1974), s. 95.

2.1 Původ mýtu

Etymologie slova „narcis“ vypovídá mnohé o tematickém začlenění mýtu. Řecké vlastní jméno Narkissos pochází pravděpodobně z oblasti staré Thrákie (typická přípona -issos). V antice bylo slovo odvozováno od řeckého „narkè“ (odtud také *narkóza*, *narkotický*), které označovalo ochromení či malátnost, stav často navozený omamnými látkami. Vůně květiny tohoto jména měla údajně uspávací vlastnosti ochabující tělo a mysl, a proto byl narcis nedílnou součásti dionýských mýtů a obřadů. Jak je známo, požití narkotických látek má vliv na lidské vnímání reality, při němž může docházet i k zrakovým halucinacím. Tento aspekt optické iluze má v mýtu o Narcisovi důležitou úlohu. Staří Řekové květině přisuzovali také schopnost zklidnění projevů některých nemocí, například hysterie či epilepsie.[71]

Podle Pausánia název květiny předchází jeho mytologickou personifikaci.[72] Narcis byl totiž prvotně spojován s mytologií smrti a podsvětí, v mýtu o Persefoně označoval místo dívčina únosu Hádem. Proto byl také považován za květinu smrti. Zdobily se jím hroby a byl součástí pohřebních a iniciačních rituálů (od kultu Démétér po Eleusínská mystéria). Narcis roste na jaře v mokrém prostředí, což ho také spojuje se symbolikou vody, plodnosti a ročního cyklu přírody. Je květinou propojující spánek, smrt a znovuzrození.

Příběh muže jménem Narkissos (dnes Narcis), který se zachoval do dnešních dob, pochází pravděpodobně z oblasti řecké Boiótie, kde byl doložen výskyt jeho kultu v několika centrálních městech, zejména pak v okolí Thespies, poblíž Helikónu, jednoho ze sídel Múz. Podle nejznámější verze mýtu byl Narcis synem boha Kéfísa, jehož jméno nese řeka protékající touto oblastí. Právě Ovidius řadí mýtus do thébského okruhu. Podle jiných historických pramenů však existoval u města Oropos tzv. „hrob mlčenlivého“, zasvěcený Narcisovi pocházejícímu z ostrova Euboia (v Egejském moři), který souvisel s Artemidiným kultem. Podle nejnovějších historických poznatků je kolébkou mýtu právě tato oblast, přesněji město Eretria, kde byl Narcis jednou z hlavních postav lokálního božstva. Archeolog Denise Knoepfler uvádí, že se jeden z šesti kmenů města nazýval Narkittis

---

[71] Albert Carnoy, *Dictionnaire étymologique des noms grecs de plantes* (Louvain: Publications universitaires, 1959), s. 185.

[72] „Podle mého zdání rodila země narcis již dříve, můžeme-li se dovolávat svědectví Pamfónových veršů. Tento básník se totiž narodil dříve než thespijský Narkissos. Ten tvrdí, že Démétřina Koré byla uchvácena při hře, když sbírala květiny, a že byla uloupena a oklamána nikoli fialkami, nýbrž právě narcisy.“ Pausaniás, *Cesta po Řecku II*, Vyd. 1, Antická knihovna, sv. 23 (Praha: Svoboda, 1974), s. 239.

(odvozeno od Narkittos, jenž bylo pravděpodobně původní jméno hrdiny), což dokládá mimořádnou důležitost Narcisova kultu v této lokalitě.[73]

Mýtus o Narcisovi je významově velmi komplexní, je příběhem lidské proměny, vývoje člověka od narození, přes moment utváření vztahu k vlastnímu já, po smrt či znovuzrození. Proto byla tato postava od pradávna přítomna v antických kultech mnoha vůdčích bohů, a to vždy v závislosti na zesíleném významu určitého prvku příběhu. Nejvíce byl Narcis spojován s bohyní lovu a panenství Artemidou, s bohem vína a plodnosti Dionýsem a bohyní přírody Démétér. Odtud je také možné odvodit základní tematická ohniska mýtu: Narcis mladý lovec, Narcis v opojení lásky a Narcis proměňující se k obrazu přírody.

2.2 Základní témata a interpretace mýtu

Mýtus je strukturou, ve které vstupují do vzájemných vztahů její konstitutivní prvky – mytémy, jejichž přítomnost je nezbytná pro určení, zda je ještě možné mluvit o daném mýtu či nikoliv. Mýtus o Narcisovi je charakteristický čtyřmi základními mytémy: postavou Narcise, jehož charakter ho vyčleňuje ze společnosti a dává mu nádech výjimečnosti; dále zrcadlem se všemi významy, které fenomén rozdvojení a odlesků může asociovat; pojetím lásky jako neplodného citu, který se upíná k nedosažitelnému objektu; a konečně smrtí ve formě proměny.

2.2.1 Narcis

Narcis je od počátku spjat s kultem bohyně Artemis jako jeden ze členů její lovecké družiny. Tento charakterický rys zmiňuje většina antických autorů, kteří mýtus zaznamenali, a je považován za jeden z prvotních příznaků hrdiny. I Ovidius popisuje setkání nymfy Échó s Narcisem právě při jeho loveckých výpravách do hor a odlehlých koutů lesa.

> „Narkissa spatřila kdys, jak do sítí jeleny chytá,
> žvatlavá víla, jež neznala mlčet, když hovořil druhý,
> ani však rozhovor začínat sama, ta ohlasná Échó.“ [74]

[73] Knoepfler, *La patrie de Narcisse*, s. 113.
[74] Ovidius, *Proměny*, s. 95.

Narcisovi je v příběhu 16 let, což odpovídá období, kdy ve starém Řecku začínala příprava efébů pro přechod do dospělosti. Narcis je zároveň dítětem a mladým mužem, jak ho také popisuje Ovidius. Zbraň, kterou používá, je past či síť, do které zvěř vhání. Tento způsob lovu helénista Pierre Vidal-Naquet přisuzuje právě mladým (nedospělým) lovcům, kteří se takto odlišovali od dospělých. Ti používali jiné, přímější zbraně jako je oštěp či luk.[75]

Bohyně Artemis však byla v antice nejen bohyní lovu, ale i ochránkyní a vychovatelkou mladých lidí, jež zasvěcovala do politického a vojenského života společenství. Jako bohyně panenství „chránila také čistotu mladých chlapců a dívek, které se snažila odvrátit od Afrodíty, bohyně zcela opačných vlastností.“[76] Kdo se její ochraně zpronevěřil, toho nemilosrdně potrestala smrtí či proměnou ve zvíře. Artemis tak zasvěcuje i chrání, je na jedné straně zprostředkovatelkou dospělosti, na straně druhé dozrání (v sexuálním smyslu) brání.

S tím souvisí první zásadní interpretace mýtu. Narcisův příběh může být vnímán jako iniciační proces, obraz proměny dítěte v muže skrze tajemné setkání se sebou samým, nalezení vlastního obrazu čili svého pravého já. Postava Artemidy podtrhuje roli matky, pro kterou je dítě do určité doby její součástí, všudypřítomným společníkem a jehož ztráta spojená s láskou k jiné ženě či muži je pro ni bolestná. Narcis odmítá své ctitele, protože se ztotožňuje s vůlí své matky-ochránkyně. Motiv mateřství se, jak uvidíme dále, v mýtu umocňuje v symbolice vody.

> „Iniciace představuje jeden ze spirituálních jevů v dějinách lidstva, který je naplněn rozličnými významy. Je to čin, který se netýká jenom náboženského života daného jednotlivce, v moderním smyslu slova „náboženství“ – tento čin zasahuje celý jeho život. V archaických a primitivních společnostech se člověk díky iniciaci stává tím, kým je a kým by měl být: bytostí otevřenou duchovnímu životu, která se podílí na kultuře.“ [77]

---

[75] „Face à ces exploits héroïques et à ces pratiques collectives, la chasse solitaire et la chasse avec filets apparaissent souvent comme caractéristiques de l´adolescent.“ Pierre Vidal-Naquet, „Le chasseur noir et l’origine de l’éphébie athénienne", *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 23, č. 5 (1968): s. 962, http://www.jstor.org/discover/10.2307/27577148?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21103293857511.

[76] Sandrine Augusta-Boularot, ed., *Slovník řecko-římské mytologie a kultury*, Vyd. 1 (Praha: EWA Edition, 1993), s. 46.

[77] Mircea Eliade, *Iniciace, rituály, tajné společnosti: mystická zrození*, přel. Barbora Antonová, Vyd. 1, Eseje a studie (Brno: Computer Press, 2004), s. 16.

V myšlení antického Řecka je Narcis postavou nezralého chlapce, se kterým se zachází do doby jeho přechodu do dospělosti jako s ženou. Podle Eliadeho se u Řeků koncentrovaly magicko-religiózní síly v ženě, novicové byli nuceni účastnit se jejího údělu, aby si tuto moc osvojili.[78]

Podle dochovaných informací byly staré iniciační rituály období puberty zahajovány oddělením dítěte od matky, a to často i velmi krutým způsobem. Poté byli mladí muži podrobeni zkoušce fyzické odolnosti spojené se zákazem spánku, pití a jídla, naprostou izolací a tichem. Ticho vyzývalo neofyta ke kontemplaci, pohroužení se vlastní duše. Ležící na zemi se zavřenýma očima mladík imitoval svou vlastní smrt, aby se vnitřně zbavil svého předešlého života a vešel do nového.[79]

> „O jídlo nestará se, ba ani už o spánek nedbá,
> nemůže odtrhnout se; je rozložen ve stinné trávě
> očima nenasytnýma dál pohlíží na klamnou krásu,
> vlastním pohledem hyne. […]“ [80]

Součástí přechodových rituálů byly rovněž lovecké zkoušky. Knopfler vidí souvislost mezi Narcisem a Melanionem[81]. Rozborem jeho příběhu se zabývá Vidal-Naquet ve své studii o efébství v Aténách. Melanion byl tzv. černým lovcem („le chasseur noir“), temným samotářem, jenž se uchýlil do hor, aby se skryl před ženami, jež ho děsily, a tedy i před povinnostmi, jež jako dospívající muž a občan měl naplnit. Hrdina tak představuje neúspěšného eféba, jemuž se nepodařilo řádně dokončit iniciační zkoušku, čímž porušil pravidla společenského chování. Pokud je postava Narcise jednou z variant černého lovce, mýtus obsahuje motiv dvojí vzpoury, vzpoury proti božskému řádu, ale i řádu společenství.

---

[78] Viz Mircea Eliade, „Chasteté, sexualité, et vie mystique chez les primitifs", in *Mystique et continence: travaux scientifiques du VIIe Congrès International d'Avon*, ed. Charles Baudouin, roč. 31, Etudes carmelitaines (Bruges: Desclée de Brouwer, 1952), s. 48.

[79] Viz Jean-Pierre Vernant a Pierre Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne. 3: Rites de passage et transgressions*, Points. Essais 256 (Paris: Éditions du Seuil, 1992).

[80] Ovidius, *Proměny*, s. 98.

[81] „Jinoch vám jednou žil, jméno měl Melanion;
Prchl v poušť, když se měl ženit, chtěl' volně žít,
V hory pryč prchal, sám bydlet chtě;
potom zvěř lovil tam,
uplet sám sobě síť,
také psa s sebou měl,
domů zpět nechtěl jít, ježto žen neměl rád.
Takto nenáviděl ženy!“
Aristofanés, *Lysistrate: Komedie*, přel. Augustin Krejčí, Bibliotéka klasiků řeckých a římských, Sv. 19 (Praha: Česká akademie, 1911) verš 781 – 796.

Další zásadní interpretaci mýtu přinesla psychoanalýza. V mnohém je tato interpretace pouze rozšířením pojmu iniciace do společnosti, kde náboženské rituály a pojetí výchovy jako kolektivní odpovědnosti všech členů společenství, ztratily svou účinnost. Psychoanalýza odhaluje duševní procesy jedince, který z různých důvodů je či není schopen dosáhnout dospělé zralosti.

Psychoanalytické studie se zaměřují zejména na rodinný vztahový rámec příběhu. Důležitá je postava Narcisova otce, kterou mýtus zcela potlačuje. Má podobu vzdáleného odplouvajícího vodního boha, jenž dítě zplodil, ale nevychoval. Je božský svou všemocností, se kterou se matky zmocnil, a jeho nepřítomnost umožňuje dítěti vztahovat se k němu jako k představě.

> „První poznala platnost a jistotu výroků jeho
> modravá Leiriopé, jíž objal vírnými proudy
> Kéfísos, říční bůh, a znásilnil útokem lásky.“ [82]

Okolnosti početí Narcise jsou podstatné zejména v psychoanalytických studiích patologického narcismu. Znásilnění (z širšího hlediska také nechtěné mateřství) matky je momentem počátečního traumatu, které zásadním způsobem definuje její ambivalentní vztah k synovi. Ten je řízen na jedné straně odmítnutím dítěte jakožto vzpomínky na moment násilí, na straně druhé jeho zbožštěním v důsledku citového přeobsazení, jež je formou obranného mechanismu: proti odmítnutí dítěte matka vnitřně bojuje přehnaným zájmem o ně.

Protože Narcis nezná vlastního otce, nezná ani své vlastní mužství, svůj obraz zná pouze skrze matku, která jiné vztahy s muži nenavazuje. Přesto v Narcisovi zůstává po otci cosi božského, nedotknutelného, co ho vyčleňuje z neurčité masy ostatních mužů. Stává se podobou své představy otce, jakýmsi imaginárním otcem. Je výjimečný svým povzneseným chladem a pýchou, svou mocí vzbuzovat v ostatních lásku, kterou neopětuje. Své okolí zanechává ve stavu touhy. Je lovcem, pro matku také náhradním partnerem, je tedy mužem, pouze však na vnější úrovni, uvnitř zůstává od matky neoddělený, sexuálně nevyhraněný a tedy duševně nezralý.

Výjimečný je také svou svůdnou krásou, kterou umocňují jeho ženské rysy. Milují ho dívky i chlapci, protože v sobě nese jak mužský, tak ženský princip. V tomto ohledu má

---

[82] Ovidius, *Proměny*, s. 95.

mýtus mnoho společného s mýtem o androgynech, který vypráví v Platónově Symposionu básník Aristofanés. Androgyn, který fyzicky spojoval obě lidská pohlaví v podobě čtyřrukého a čtyřnohého tvora s dvěma obličeji obrácenými na opačné strany, zprostředkovával symbolickým způsobem lidskou touhu po jednotě a harmonii. Podle mýtu byli však androgynové se sebou natolik spokojeni, že vzbuzovali žárlivost bohů, kteří je nakonec rozsekli v půli, a tak vznikla pohlavní diferenciace. Od té doby každá část původní bytosti hledá svou druhou polovinu, bez které nenalezne ztracené štěstí. [83]

Narcis připomíná androgyna, a to nejen svou ženskou krásou spojenou s mužským motivem lovu, ve kterém lze spatřovat symbol hledání, ale zejména snahou o splynutí se sebou samým.

> „Stačí si připomenout, jak je těžké dodržet smlouvu, ustavit a dešifrovat symboly, a pochopíme, že místo toho, abychom milovali druhého (druhou), je pro nás snadnější snít o sobě samých jako o androgynech. […] Androgyn nemiluje, zhlíží se v jiném androgynovi, aby v něm viděl sama sebe, je zakulacený, bez trhliny, bez druhého. Jsa splynutím v sobě samém, nemůže dokonce ani splývat: je fascinován vlastním obrazem.“ [84]

Jedinečnost Narcise, jeho „božství“, je také důvodem jeho vnitřní a vnější samoty. Narcis tak symbolizuje jakési prokletí, jež s sebou přináší výjimečnost. Ta v mytologiích vždy probouzí nevraživost bohů. Narcis je obětí svých vlastních kvalit, protože mytické myšlení klade důraz na přirozenou rovnováhu světa. Žádný lidský tvor nemůže být dokonalý, aniž by za to nezaplatil bohům vysokou daň. Narcisova daň je sžíravá, nenaplnitelná touha vedoucí až ke smrti.

Narcis je tedy ambivalentním hrdinou, nositelem jak negativních povahových rysů, jako je pýcha, povýšenost, či vzpurnost vůči přirozenému řádu světa, tak i pozitivních aspektů. Svou snahou o dosažení ideálu, setkání s božstvím a obětí, kterou této touze přináší v podobě vlastního tělesného zmaru, se stal zdrojem inspirace a reflexe po dlouhá staletí.

---

[83] Viz Platón, *Symposion*, přel. František Novotný, Oikúmené. Platónovy spisy 4 (Praha: OIKOYMENH, 1993), s. 33–37 (odstavce189-193).
[84] Julia Kristeva, *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*, přel. Josef Fulka, Vyd. 1 (Praha: One Woman Press, 2004), s. 183.

2.2.2 Zrcadlení

Mýtus o Narcisovi je vodním mýtem. Voda je základním živlem, který se v příběhu objevuje, a to v několika podobách. Narcis je synem říčního boha a nymfy, vodní víly. Z vody je zrozen, voda je příčinou jeho marné lásky a voda se nakonec stává i jeho hrobem. Je zde třeba rozlišit alespoň dva základní významy vody: vodu jako mateřský, tvořivý princip, a vodu - nástroj sebeklamu, případně sebepoznání.

Voda je živlem, ze kterého povstává život. Většina světových mytologií, jak uvádí Karl Kerényi, zobrazuje prvotní dětské bohy jako bytosti vzešlé z vody.[85] Božství, které se zjevuje v podobě dítěte, nemá význam pouze jako vývojová fáze člověka, má také kosmologický charakter, je symbolem počátku světa či nové epochy. Je samotným momentem stvoření.

Gaston Bachelard spojuje vodu s určitými formami snových a uměleckých konstrukcí. Postupuje směrem k archetypálním strukturám mýtů, jež nalézá na úrovni motivů, v tomto případě přírodních. Určité složité či podvědomé psychologické významy se podle něj realizují v konkrétních, často velmi podobných obrazech, jež souvisí s přírodními živly.

> „Máme totiž za to, že v říši obraznosti lze stanovit zákon *čtyř prvků* nebo *čtyř živlů*, tj. že lze roztřídit materiální obraznost podle toho, zda je svázána s ohněm, vodou, vzduchem nebo zemí. A je-li pravdivé naše tvrzení, že každá poetika musí zahrnovat určité – byť sebelepší – složky materiální podstaty, pak by tato klasifikace podle základních materiálních prvků měla platit také pro spřízněnost básnických osobností.“ [86]

Tímto způsobem lze přiřadit k jednotlivým živlům způsoby snění, které vypovídají o vášních, ideálech, životní filosofii či osudu snícího člověka. Voda v mýtu o Narcisovi se řadí do okruhu vod jasných, třpytivých a nestálých, plných odlesků a iluzí. Tyto vody se mísí se světlem, cosi odrážejí, cosi ukazují. Obraz na hladině však není povrchní, je naopak odrazovým můstkem snění, otevírá se fantazii a kontemplaci. Je výchozím bodem cesty do hlubin.

---

[85] Kerényi a Jung, *Věda o mytologii*, s. 55.
[86] Bachelard, *Voda a sny*, s. 9–10.

Podobně filosof Louis Lavelle v díle *Narcisův omyl* (*L´erreur de Narcisse*, 1939) upozorňuje na rozdíl mezi obrazem v zrcadle a ve vodě.[87] Tvrdé zrcadlo by znamenalo překážku v cestě, zatímco voda je cestou otevřenou. Tento rys prostupnosti vody nalézáme i v Ovidiově textu.

> „Abych se trápil tím více, nás od sebe nedělí moře,
> ani cesta ni hory ni hradby ni zamčené brány,
> trocha jen vody nás dělí! On sám chce být ode mne objat!“ [88]

Voda je zároveň živlem silně mateřským, objímajícím a kolébavým, který evokuje výživu, vitální složku života. Voda nemá tvar, obtéká a je nezachytitelná v jednotné podobě. Z psychoanalytického hlediska je obraz vody formou vzpomínky na prvotní tekutiny našeho života v období absolutní symbiózy s matkou v jejím lůně či na pocit uspokojení z přijímání mateřského mléka, tedy na období, kdy ještě lidská bytost žije v nerozlišeném prostoru bez jasných hranic.

Pokud má tedy zrcadlo podobu vodní hladiny, Narcis touží po mateřském prvku. Hrdina na sebe hledí skrz mateřský pohled, jeho vlastní obraz je zároveň obrazem matky. Moderní psychologie pracuje s pojmem „projekce“, která je specifickou formou vztahovosti. Ta vymezuje fungování lidských vztahů na základě vědomého či nevědomého promítání vlastních žádoucích i nežádoucích psychických procesů a povahových vlastností, záměrů a tendencí do jiných osob. Rodič tak například často na svého potomka přenáší vlastní minulé křivdy, tužby či ambice, aniž by si toho byl ve většině případů vědom. Dítě si pak následně o sobě vytváří obraz, který není obrazem jeho samého, ale je v podstatě zdeformovaným obrazem rodiče. Je tím, co v něm rodič spatřuje ze sebe. Aby nalezl své pravé já, musí se od mateřského pohledu odvrátit, podstoupit bolestnou separaci a pochopit lživost či neskutečnost zrcadla, které mu matka předkládá.

> „Zatímco pil, svůj obraz tam uviděl. Okouzlen krásou
> miluje beztělý přelud, má za tělo to, co je vodou.“ [89]

---

[87] Louis Lavelle, *L'erreur de Narcisse*, La petite vermillon 183 (Paris: la Table ronde, 2003), s. 39–40.
[88] Ovidius, *Proměny*, s. 98.
[89] Ibid., s. 97.

François Lacan definoval „stadium zrcadla“[90] jako vývojové stadium člověka, které přichází obvykle kolem druhého roku života a ve kterém si dítě uvědomuje, že ten, koho spatřuje v zrcadle, je ono samo. V tomto okamžiku dítě poznává sebe, objevuje vlastní já. Spolu s tím také poprvé prožívá doposud neznámé pocity jako empatie, stud, hrdost, ale také potřebu vzpoury.

> „[Lacan] opakuje […] konstatování, že v důsledku vývoje, kterým dítě ve „stádiu zrcadla“ prochází, se vlastní já od počátku konstituuje jako imago, jako obraz, s nímž se individuum ztotožňuje a v němž se i zcizuje sobě samému; že nevyhnutelná fiktivnost tohoto Já nepřipouští, aby se plně krylo se skutečností subjektu, a že v jeho imitativní povaze, tak jak je dána jeho genezí, je založena i nevyhnutelnost agresivní rivality, neboť toto já nutně touží po tom, po čem vidí toužit druhého.“ [91]

Hra odlesků, v níž psychologie spatřuje přenos vlastního vnitřního obrazu člověka na objekty mimo něj, je považována za základní princip narcismu, a to jak zdravého, tak patologického. Z něj vyvěrá i lidská schopnost milostného vztahu, vyvíjející se od prvotní zkušenosti mateřské lásky, kterou jedinec zažívá v útlém dětství a kterou pak v dospělosti reprodukuje. Vztahovost se tímto způsobem vyjevuje jako určitý typ mimetismu, v němž každý druhý, k němuž pociťujeme milostnou touhu, pro nás symbolizuje nás samotné.

> „Psychický život zahajuje a možná i ovládá nikoli Erós, nýbrž říše narcismu, tvrdí, jak se zdá, Freud, čímž dotyčnou chiméru zavádí do samotného základu mého vztahu k realitě. Tato trvalost oné šalby je nicméně rehabilitována, neutralizována a normalizována v nitru mé … milostné reality. Freud totiž, jak známo, spojuje zamilovanost s narcismem: volba milostného objektu, ať už jde o volbu „narcistickou“ nebo „oporovou“, se každopádně ukazuje jako uspokojivá právě tehdy a jen tehdy, pokud tento objekt zajišťuje vztah k narcismu subjektu […].“ [92]

Co tedy zjevuje Narcisovi vodní zrcadlo? V prvé řadě jeho fyzickou krásu. Ta mu zůstala do té doby skryta, uvědomoval si ji pouze ve vztahu druhých k němu. Tento vztah

---

[90] Jacques Lacan na toto téma pojednal v příspěvku na mezinárodní konferenci psychoanalytického kongresu v Curychu v roce 1949 pod názvem „Stadium zrcadla jakožto formující funkci Já, tak jak nám je odhalována v psychoanalytické zkušenosti“, jenž později zařadil do svých *Spisů*. Viz Jacques Lacan, *Écrits*, Le Champ freudien (Paris: Éditions du Seuil, 1966).
[91] Jiří Pechar, *Lacan a Freud*, Vyd. 1, Studie, sv. 93 (Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2013), s. 29.
[92] Kristeva, *Jazyk lásky*, s. 129.

byl vždy charakteristický zbožňováním, protože každý, koho poznal, mu projevoval náklonnost. Žil tedy až doposud se svým zidealizovaným já, které mu sloužilo jako jediný sebeobraz. Do obrazu na vodní hladině proto hrdina vkládá tuto představu o sobě, své ideální já, se kterým se touží ztotožnit.

Z tohoto hlediska mýtus o Narcisovi popisuje lidské tíhnutí k ideálu, k absolutnu, jež stále uniká, a tak stále znovu podněcuje vnitřní touhu po jeho dosažení. Tento „idealizující" narcismus má jistě svou pozitivní úlohu v životě člověka, je hnací silou v překonávání hranic vlastních schopností a rozvoje lidského ducha. Pouze však za předpokladu, že ideál zůstává ideálem a že si je člověk plně vědom jeho věčné nedosažitelnosti. V opačném případě, tedy tam, kde psychologie mluví o patologickém narcismu, jsou roviny skutečnosti a ideálu propojeny či dochází uvnitř psychiky jedince k jejich záměně. Ideální obraz sama sebe pak člověk považuje za skutečný a reálnou nedokonalost vnitřně popírá.

A tak Teiresiovu věštbu, podle které Narcis bude dlouho žít, pokud sebe nepozná, můžeme číst jako upozornění pro matku, že Narcis přestane být Narcisem ve chvíli, kdy pozná skutečnou podstatu svého já, kdy pochopí, že jeho zidealizovaný obraz není pravdivý, protože je utvořen prizmatem božství, přes které na něj matka nahlíží.

Důležitým motivem mýtu je rozdvojení, které může být chápáno vždy dvojím způsobem. Na straně jedné skrze touhu po spojení, dosažení jednoty mezi tím, co jsem a tím, čím chci být, mezi mnou a druhými, mezi ženským a mužským principem uvnitř duše člověka apod. Na straně druhé je rozdvojení žádoucí, muže být vnímáno jako snaha o nahlédnutí sebe z pohledu jiného, dosažení kritického odosobnění, které napomáhá pochopit se či sebe překonat.

Druhý výklad otevírá možnost vnitřního dialogu, niterného sebezpytu, ve který se transformují věčná životní dilemata, totiž dialektika těla a duše, rozumu a citu, mateřského a otcovského principu apod. Tato dimenze je přítomna v Ovidiově textu, ve kterém jakýsi neznámý „vnitřní" hlas napovídá Narcisovi:

> „Bláhový, pročpak tu nadarmo chytáš svůj prchavý obraz?
> Nikde tu není, co hledáš. Jen ustup! Co miluješ, ztratíš.
> Tohle, co vidíš, je odraz tvé podoby v zrcadle vodním,
> na němž nic pravého není, jenž s tebou přišel a trvá,

s tebou to odejde zas, ač můžeš-li odejít odtud!“ [93]

Narcise sžírá dvojí touha, uvnitř svádí boj dvě zcela nesmiřitelné potřeby. Touží po spojení se svým obrazem, zároveň se však chce odloučit se od svého těla.

„Kéž bych od svého těla se odloučit mohl! Jak zvláštní
přání já milenec chovám: co miluji, toho chci pozbýt!“ [94]

Tento moment má několik možných interpretací. Nejprve je zde vývojové hledisko. Člověk se neustále konfrontuje s vlastními ambivalentními pocity a potřebami, jejichž protichůdnost může být v určitých stadiích vývoje bolestná. U Narcise se tak střetává touha po návratu, regresi do stadia prvotního štěstí ve splynutí s matkou, na straně druhé potřeba dozrát a tedy odloučit se od své mateřské modly.

Z perspektivy patologického narcismu hrdina touží splynout se svým obrazem ideálního já, nahradit skutečné za nehmotné, neskutečné, a proto je pro něj tělo překážkou. Být svým ideálním obrazem není ze své podstaty možné, proto je jeho láska zcela marná a upíná se ke lživému objektu.

V pozitivnějším, filosofickém duchu se Narcis touží odpoutat od hmoty, od vlastní fyzické podstaty, která mu brání v životě čistě spirituálním a odděluje ho od života věcí jakožto idejí. Tato platónská interpretace měla, jak uvidíme dále, mnohé ohlasy v oblasti umění, kde potřeba vztahování se k absolutnu hrála vždy důležitou roli.

Vrátíme-li se však k tématu zasvěcení, voda má také konotaci čistoty, která nestojí, jak podotýká Bachelard[95], na racionalizované myšlence čistoty tělesné, tedy v představě fyzické hygieny, nýbrž je snovou analogií mravní či spirituální očisty, která doprovází dodnes mnohé náboženské obřady. Neposkvrněnost pramene, ke kterému Narcis v Ovidiově verzi přichází, odkazuje na zásadní důležitost a rituální charakter místa, kde se odehrává Narcisova proměna.

„Tekl tam bez bahna pramen, jak stříbro čistou měl vodu.
Nikdo ho nenavštívil ni pastýř, ni na pastvě kozy,
ani dobytek jiný, ni pták ho nezkalil žádný,
ani též žádná zvěř ni větev se stromu padlá.

[93] Ovidius, *Proměny*, s. 98.
[94] Ibid., s. 99.
[95] Bachelard, *Voda a sny*, s. 165–166.

> Zelenou trávou byl vrouben, jež bujela z okolní vláhy,
> před sluncem chráněn byl lesem, stín chladivý klenul se nad ním.“ [96]

Narcis se ocitá sám, mimo zraky lidí a zvířat, mimo dopad paprsků slunce. Tento moment se objevuje velmi často v pohádkách či tajemných příbězích: král, princ či například Jeníček s Mařenkou zabloudí v lese, kde zažijí zásadní setkání či zkušenost, která promění jejich další život. Postavy jsou odděleny od své identity spojené se světem mimo les, jejich dosavadní já zde nemá účinek (v lese král přestává být králem, princ princem, děti nechrání otec či matka apod.) Les bývá spojen s tajemnou samotou, která svádí ke kontemplaci.

Pohled do zrcadla v historii souvisel také s magií či hranicí lidského světa. Zrcadlo je dveřmi do nadpozemského prostoru, kam je člověku zakázáno proniknout, zpřítomňuje strach z vlastního stínu, přeludu, z neznámého a také ze smrti. Pozorovat se v zrcadle údajně přivolávalo uhranutí či prokletí, a tak bylo v historii často předmětem tabuizací a zákazů.[97] Pomocí zrcadel se vyvolali duchové. Zároveň však zrcadlo vyjevovalo pravdu (např. v pohádce o Sněhurce), byť zakázanou či nepřijatelnou.

> „Narcis je tak jako Teiresiás, Aktaión, Pentheus a řada dalších obětí zakázaného pohledu. Viděl, co neměl vidět, stál tváří tvář božství, uviděl v sobě absolutního druhého a poznal svou vznešenou a hrůznou pravdu.“ [98]

Zrcadlo má v mýtu o Narcisovi dvojznačnou povahu, je nástrojem sebeklamu a iluze, zároveň však rozvíjí dialog uvnitř vlastního já, dialog o podstatě lidství ve vztahu k ideálu. Z náboženského hlediska je člověk odrazem božství, imitací boha, jenž ho stvořil, aby se v něm mohl vzhlížet jako v zrcadle. Narcisova potřeba navázání kontaktu s bohem uvnitř své duše je vykoupením, návratem k bodu stvoření, z psychologického hlediska pak

---

[96] Ovidius, *Proměny*, s. 97.

[97] „On retrouve l´effet nuisible de la contemplation des surfaces brillantes dans le tabou pythagoricien qui défend à l´homme de se mirer auprès d´une lampe, ou dans l´eau d´un fleuve.“ (Negin Daneshvar-Malevergne, *Narcisse et le mal du siècle* [Paris: Éd. Dervy, 2009], s. 22). ; „[…] les interdits visuels sont attestés dans un assez grand nombre de cultures pour qu´on soit en droit d´y reconnaître l´indice non pas certes d´un archétype mais d´un refoulement portant sur la pulsion scopique elle-même; encore ces interdits ne prennent-ils tout leur relief que par l´introduction du miroir dans le circuit de la vision, avec toutes les conséquences contradictoires qui en découlent dans l´ordre de l´imaginaire aussi bien que dans l´ordre symbolique, et sur lesquelles se fonde, entre autres, la catoptromancie, ou magie des miroirs.“ Pierre Hadot, „Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin", in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, roč. 13 (Paris: Gallimard, 1976), s. 142.

[98] „Narcisse, comme Tirésias, Actéon, Penthée et tant d´autres est victime d´un regard interdit. Il a vu ce qu´il ne devrait pas voir, il s´est vu lui-même face au divin, face à l´autre absolu et il a pris connaissance de sa vérité sublime et terrifiante.“ Daneshvar-Malevergne, *Narcisse et le mal du siècle*, s. 22. Překlad autorky.

regresí k době předcházející primární separaci, ale i zřeknutím se přirozeného života ve vztahu k druhým. Cesta za zrcadlo zůstává otevřena.

2.2.3 Nenaplněné lásky

Jednotlivé epizody mýtu jsou pospojovány společnou tematickou linkou, kterou je nenaplněná láska. Nejprve je zde neexistující vztah otce a matky založený na božské, všemohoucí agresi, následuje Narcisovo odmítání jednotlivých milenců, vrcholící zavržením nymfy Échó, jejíž postava rozšiřuje motiv zrcadlení do zvukové roviny, a nakonec hrdinova marná láska k vlastnímu obrazu. Narcis se postupně setkává se všemi druhy lásky, s láskou mateřskou, s láskou stejného i opačného pohlaví, ale vždy pouze na rovině spirituální, v podobě milostné touhy. Narcis ztělesňuje opak lásky plodné.

Ve starém Řecku existovaly dvě koncepce lásky. První, jíž vládl bůh Erós, spojovala osoby stejného pohlaví a byla nástrojem určitého estetismu, idealizace. Druhému pojetí, jež je založeno na tělesnosti a vztahu opačných pohlaví, kralovala bohyně Afrodíté. Obě lásky byly považovány za součást lidského temperamentu, byly přirozeným projevem života.[99]

Homosexualita byla posléze spojována s „platonickou“ láskou představující lásku čistou a zásadně spirituální.

> „Erós je sice zakotven v mytologii, o které bude mluvit Aristofanés a Dioráma v Symposiu, ovšem záhy se od ní osvobodí, aby se v rámci platónské dialektiky samé a v praktikování pedagogiky stvrdil jakožto iniciace do Dobra a Krásna. Láska vždy a bez rozlišení znamená *lásku k mladým chlapcům, lásku k Dobru a lásku k pravdivé promluvě*. Erós, svrchovaný pederast a filosof, se může následkem toho dotknout jiných těl (hypotézu, podle níž se týká rovněž žen, zmiňuje Pausaniás nebo Aristofanés). Protože je však formulován v samotném jádru filosofického diskursu, jenž se jako takový konstituuje, protože je tedy nositelem filosof hledající vlastní bytí, je bytostně touhou po tom, čeho se tomuto člověku nedostává“ [100]

---

[99] „[Le peuple grec] comptait l´homosexualité comme élément constitutionnel et congénital de son tempérament. Codifiée par Solon et Lycurgue, chantée par Anacréon et Sapho, exaltée par Platon, il suffit de parcourir Plutarque ou Xénophon pour constater ce qu´un pareil sujet avait de quotidien, de normal, de passé dans le mœurs.“ Guy Delrouze, „Le préjugé contre les mœurs, son origine, sa valeur, ses dangers", *Akademos: revue mensuelle d'art libre et de critique*, 1909, s. 12, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343981920/date.
[100] Kristeva, *Jazyk lásky*, s. 175–176.

Vzhlížení k mladým a krásným jinochům umožňovalo zrcadlení sebe sama v idealizované podobě a kontemplaci krásy, bylo však také součástí výchovného, zasvěcovacího procesu. Ve většině starořeckých měst mělo iniciační odloučení od běžného společenského života a homosexualita společný základ. Plútarchos zaznamenal velké množství zvyků pocházejících již z mykénského období, které spočívaly v rituální sodomii, jejímž cílem bylo připravit přechod mladého jinocha do dospělosti. Homosexualita tak příslušela určitému vymezenému období muže, předcházela zralosti pro heterosexuální, plodné vztahy.[101]

Nenaplněná touha se stává hlavní motivací Narcisova chování, dává jeho životu smysl a energii a zároveň je zdrojem nekonečného utrpení, ve kterém se hrdina paradoxně libuje. Utrpení je očistou a cestou k novému. Setrvávání v tomto stavu prodlužuje fázi kontemplace a upínání se k ideálu. Bachelard charakterizuje ambivalenci narcismu jako tu „jež přechází od masochistických k sadistickým rysům, jež prožívá své soustředěné pozorování s lítostí i nadějí, utěšuje se jím i útočí.“[102]

Setkání Narcise s nymfou Échó otevírá novou dimenzi nemožnosti milostného vztahu, tentokrát v setkání opačných pohlaví. Obě postavy mají podobný osud. I Échó je obětí pomsty bohů, protože vstupovala nežádoucím způsobem do jejich světa, překročila pomyslnou hranici mezi lidským a božským. V příběhu, jenž časově předchází jejímu setkání s Narcisem, se vypráví, že svou upovídaností neustále odvracela pozornost bohyně Héry (či Iuno) od milostných pletek jejího manžela Dia s jinými nymfami. Za to byla potrestána ztrátou vlastního hlasu a odsouzena opakovat slova druhých. Stala se ozvěnou.

Příběh nymfy Échó je v podstatě analogií Narcisova příběhu, ale v opačné posloupnosti. Hrdinka své já nehledá, nýbrž ztrácí, její identita v podobě řeči je jí odňata. Nemůže již vyjadřovat vlastní myšlenky či touhy, a tak přestává být sama sebou. Je slovem druhého. Stojí na druhé pomyslné straně zrcadla, je zvukovým obrazem druhých, na nichž je závislá její existence. Stejně jako Narcis, i ona je tak definována svým okolím, kterému nemůže ukázat svou pravou tvář. Je ztělesněním závislosti, která je jen jinou formou nezralosti, s níž se setkáváme u Narcise.

Iniciační rituály puberty obsahovaly velmi často také zákaz mluvení, který poukazoval, podle Eliadeho, na symbolickou „smrt novice, na jeho regresi do stavu

[101] Daneshvar-Malevergne, *Narcisse et le mal du siècle*, s. 28.
[102] Bachelard, *Voda a sny*, s. 30.

nemluvněte.“[103] Novicům bylo dovoleno pouze odpovídat na otázky svých ochránců, popřípadě napodobovat zvuky zvířat. Aby bylo možno prožít znovuzrození do nového života, mladík musel imitovat stav, ve kterém byl ve chvíli svého prvotního, reálného narození. Z tohoto hlediska Échó podtrhává symboliku přechodové interpretace mýtu, ve které představuje pouze jinou iniciační praktiku.[104]

V Ovidiově příběhu stihne Échó největší rána, když Narcis odmítne její lásku. V první fázi nymfa Narcise přitahuje, vzbuzuje jeho zájem, protože odráží jeho samotného. Narcis slyší svůj hlas, který mu vrací ozvěna. Když se však dívka objeví fyzicky, odkryje svou tělesnost, Narcis zcela mění postoj.

> „Volá zas dále, jsa oklamán ozvěnou střídavých hlasů:
> „Tady se spolu slučme!“ a Échó mu odpoví „Slučme“
> (Nikomu s větší chutí by takto neřekla: „Slučme!“)
> Příznivě sama ta slova si vykládá, vyjde pak z lesa,
> spěchá pažemi stisknout tu šíji, po níž tak touží.
> Narkissos prchá a v útěku volá: „Svá obětí nech si!
> Raději zahynu dřív, než v lásce tobě se oddám.“ [105]

Tato scéna již předznamenává závěr mýtu a je první zkouškou Narcisova zasvěcení. Narcis ještě není připraven na setkání s opačným pohlavím, protože je ve stadiu hledání svého já a v druhých zatím mylně spatřuje pouze sebe. Není schopen lásky k druhému jinému, jen k druhému stejnému, až do chvíle smrti tohoto typu osobnosti. Nenaplnění lásky k Narcisovi nymfu Échó připraví o tělesnost, způsobí její proměnu v tajemný ženský hlas přírody, který k člověku promlouvá prostřednictvím jeho samotného. Je zvěčnělou touhou duše.

I u Échó je tedy přítomen moment proměny, přestože v opačném chodu. Její metamorfóza je redukcí, její já stále více ustupuje, až zcela splyne s druhými a přírodou. Narcis se naopak rozdvojuje, umocňuje, což mu přináší obohacení, setkání se sebou. Narcisova smrt je znovuzrozením v jiné formě, v nové formě já. Podzimní motiv usychání

---

[103] Eliade, *Iniciace, rituály, tajné společnosti*, s. 34.

[104] Psychologický termín *echomantismus* vyjadřuje poruchu jednání, která je charakteristická napodobováním chování druhých lidí, např. mimiky (*echomimie*), pohybů (*echopraxie*) či řeči (*echolalie*). Tento jev je příznakem duševních chorob, například schizofrenie, může být však v jemnější formě pouze projevem dětské nesamostatnosti. Échó tak znovu podtrhává motiv zrcadlení a nezralosti.

[105] Ovidius, *Proměny*, s. 96.

a ztráty životní energie, kterou Ovidius podtrhuje u Échó, vystřídá jarní přeměna Narcise v podobě květiny.

> „Ubohé tělo jí schne, neb starosti nedají spáti,
> vyzáblost stahuje kůži a všecka životní míza
> do vzduchu mizí. Jen hlas jí zbývá a pouhé jen kosti.
> Zbude jen hlas. I kosti prý přešly nakonec v kámen.
> Nadále skrývá se v lesích a na horách nelze ji vidět,
> zato však všichni ji slyší: dál zvukem je, který v ní žije.“ [106]

V náboženském kontextu starověku opakování slov odpovídá myšlence zpřítomňování věčnosti neustálým návratem k prvopočátkům, rituálním připomínáním bohů a jejich osudů v mýtech. Tímto způsobem se lidé podíleli na mystickém uchopování vlastního života a nesmrtelnosti své duše. Échó ve své proměně v hlas umírá jakožto lidská bytost, zároveň je jí dána věčnost, žije dál v druhých, stejně tak jako život člověka pokračuje dál v jeho potomcích. Échó je symbolem neustálé obnovy světa, ozvěnou duší.

Láska v mýtu o Narcisovi nedochází naplnění na úrovni lidství, kde se projevuje odmítnutím, aby mohla být plně rozvinuta jako hledání lásky božské a věčné. Zároveň zde mýtus poukazuje na proměnlivost vnímání lásky v procesu vývoje člověka a na možné podoby milostného citu.

2.3.4 Narcisova smrt

Smrt je obecně jedním ze základních mytologických témat a i v mýtu o Narcisovi skrývá velkou škálu významů. V nejstarších dochovaných variantách mýtu má smrt hrdiny různé podoby. Ovidius například používá velmi mírný a poetický obraz, ve kterém se Narcis fyzicky rozplyne a mizí. Je zřejmým výsledkem autorovy myšlenkové abstrakce a snahy o zjemnění příběhu.

> „Pleť dřív růžovobílá již pozbyla původní barvy,
> ubývá života, sil i dřívější vídané krásy,
> konečně zmizí i tělo, jež milovala kdys Échó.“ [107]

---

[106] Ibid., s. 97.
[107] Ibid., s. 100.

V jiných verzích je Narcisova smrt vykreslena v mnohem drsnějších barvách, jako sebevražda utonutím nebo dokonce vražda. V archaických dobách, ve kterých mýtus vznikal, nebyla symbolika proměn hrdinů v květinu ještě přítomna. Ta se objevuje v období helénismu a odráží pravděpodobně myšlenku převtělování duší.[108] Sebevražda je také podle některých vědců historicky až druhotně doplněný prvek mýtu vzhledem k analogickým příběhům jiných hrdinů, kteří zemřeli velmi mladí a podle kterých byly nazývány květiny (jako jsou např. Hyakinthos nebo Krokos). V nich se motiv sebevraždy také nevyskytoval.

Archeologie dnes už s velkou jistotou dokládá velké stáří Narcisova mýtu, které sahá až do protohistorických dob.[109] Denis Knoepfler usuzuje ze studia epigrafických zdrojů, že Narcis eretrijský mohl být nezáměrně usmrcen při jedné ze zasvěcovacích zkoušek na koních, která byla běžná při místních Artemidiných svátcích. Kdo byl však údajný Narcisův vrah a zda byl zároveň jeho milencem či obdivovatelem zůstává otázkou. Právě toto tajemství mohlo být prvotním impulsem pro lidskou imaginaci a postupné rozvíjení mýtu.

Vzhledem ke geografické blízkosti místa událostí je možné, že hrob „mlčenlivého" poblíž Oroposu byl zasvěcen právě eretrijskému Narcisovi – lovci. Strabón popisuje toto místo jako velmi ponuré.[110] V jeho okolí bylo zakázáno mluvit všem, kdo přicházeli. Tento zákaz však nemůže být chápán pouze jako snaha o vyjádření úcty mrtvému. Ve starém Řecku měly totiž nápisy na hrobech dialogický charakter, byly výzvou k rozhovoru s mrtvým a k rozjímání nad jeho osudem. Narcisův hrob tak z této tradice vystupuje nejspíše právě z důvodu dramatické a nevyjasněné smrti mladého muže.[111]

Z hlediska výkladů, které již byly uvedeny, lze moment Narcisovy smrti přiřadit k vývojovému procesu proměny lidského života. Narcis překonává přirozenou fázi duševní i sexuální nezralosti, ve které musel nejprve nalézt a poznat své vlastní já, aby dosáhl nové formy bytí v dospělosti. V dávných rituálech puberty se moment symbolické smrti objevoval velmi často. Zemřít znamenalo být zasvěcen.

> „Známý mateřský svět byl světem profánním. Svět, do kterého nyní pronikají novicové, je světem posvátným. Mezi těmito dvěma světy existuje předěl, určitá diskontinuita. Přechod z profánního do posvátného světa nutně zahrnuje zkušenost

[108] Hadot, „Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin", s. 85.
[109] Knoepfler, *La patrie de Narcisse*, s. 196.
[110] Ibid., s. 75.
[111] Ibid., s. 203–207.

> smrti: umírá se určitému způsobu existence pro to, abychom mohli přistoupit k jinému.“ [112]

Narcisovu smrt tak lze interpretovat jako symbol vnitřní, psychické transformace člověka. Tím se však tajuplný moment květinové proměny v závěru příběhu značně zjednodušuje. Mýtus totiž otevírá daleko bohatší pole významů přesahujících realitu individuálního osudu.

Narcisova smrt je beze sporu proměnou, hrdina se však nestává jiným člověkem, nýbrž květinou, jeho tělo pozbývá lidství a splývá s přírodou. Jde o jeden z mýtů, které uchovávají myšlenkou každoroční metamorfózy přírody. Propojení mýtu s cyklem přírody velmi dobře ilustruje fakt, že květina jménem narcis byla běžně používána při nejrůznějších přírodních obřadech a svátcích. Například Sofoklés v díle *Oidipus na Kolónu* (407 př. Kr.) zmiňuje, že narcis byl tradičně přítomen v kultech bohyně přírody a plodnosti Démétér. Lze tedy předpokládat, že byl ve starořeckých rituálech podobně důležitý jako například Dionýsův břečťan či Athénin olivovník.[113]

Tato květina, jak již bylo zmíněno, hrála podstatnou roli v mýtu o únosu Persefony. V něm přiláká mladou Koré (později zvanou Persefoné), dceru bohyně Démétér a boha Dia, krása květin k místu, kde se otevře země a z ní na černém spřežení vystoupí Hádes, bůh podsvětí, aby dívku unesl (podle některých verzí i znásilnil) a učinil z ní svoji manželku. Květiny, které dívku omámí tak, že si je chce ihned utrhnout, jsou právě narcisy.

Démétér se kvůli zmizení své dcery natolik trápí, že na zemi umírá vše živé. Po mnohých peripetiích nakonec vládkyně přírody získává právo žít polovinu roku se svou dcerou na zemi, na zbylou polovinu se však dívka vrací za svým manželem. Tak je v řecké mytologii nastíněn původ střídání ročních období. Persefoné se stává symbolem vegetace.

Narcis je tedy v mýtu ambivalentní květinou. Jeho výjimečná krása a vůně přitahuje zrak kolemjdoucích, za ní se však skrývá zrada a smrt. Má schopnost vzbuzovat iluzi, omámit svými narkotickými účinky a zakrývá svou blízkost s podsvětím. Vtahuje do něj člověka, který se přiblíží. Narcis tak souvisí na jedné straně s každoroční smrtí a znovuzrozením přírody, na straně druhé se zatracením či vykoupením lidské duše po smrti.

Tento dvojí motiv byl přítomen v mnoha zemědělských rituálech, například v Eleusínských mystériích, jejichž tajemství zůstává do dnešní doby z velké části zachováno.

---

[112] Eliade, *Iniciace, rituály, tajné společnosti*, s. 25.
[113] Knoepfler, *La patrie de Narcisse*, s. 162.

> „Eleusínská mystéria, ostatně jako dionýsmus a orfismus, kladou před badatele nesčetné problémy, zejména týkající se původu a poté i stáří. Neboť v každém z těchto případů se potýkáme s extrémně starobylými rituály a vírami. Na žádný z těchto iniciačních kultů nemůže být nahlíženo jako na výtvor řeckého ducha. Jejich kořeny jsou zanořeny hluboko v protohistorii.“ [114]

Základním prvkem těchto mystérií bylo právě tajemství, které sdíleli účastníci magických rituálů. Jejich účelem bylo očištění od poskvrny, zrušení zákazu či posvěcení půdy. Průběh rituálu samotného spočíval pravděpodobně nejprve v teatrálním oživení mýtu spojeném s božstvem přírody. Tím bylo docíleno návratu v čase a kontaktu s bohy. Ti, jimž bylo dovoleno se na rituálech podílet, osobně zažívali toto mystické spojení s božstvím, které je zasvěcovalo a zajišťovalo jejich duši nesmrtelnost. Účast na nadpozemské skutečnosti však neznamenala, že novic získal nové znalosti v oblasti života, tento typ iniciace spočíval v mystickém zážitku zprostředkovaném opakováním určitých gest, pozorováním a používáním posvátných předmětů, tedy v jakési nadpozemské extázi, kterou situace navozovala.[115]

> „V Eleusině, stejně jako v orficko-dionýských obřadech, v řecko-orientálních mystériích v helénském období, podniká myst iniciaci proto, aby transcendentoval lidské postavení a dosáhl vyššího, nadlidského způsobu bytí. Iniciační rituály znovu aktualizují původní mýtus, který vypráví o dobrodružství, smrti a vzkříšení nějakého božstva.“ [116]

Řekové se pravděpodobně v těchto praktikách inspirovali egyptskými mystérii, ve kterých podobnou roli jako Démétér hrála bohyně Isis, ale také například dionýskými mýty. V těch hlavní hrdina sestupuje do podsvětí, aby vysvobodil svou matku Semelé. Motiv cesty do podsvětí a překonání vlastní smrti je přítomen také v orfismu a je velmi podstatným tématem celé řecké mytologie. Proto postupně dochází k míšení a záměnám jednotlivých

---

[114] Eliade, *Iniciace, rituály, tajné společnosti*, s. 181–182.
[115] Ibid., s. 180.
[116] Tato iniciace byla nejspíše až druhotným významem obřadů, které měly původně pouze zemědělský charakter. Velké obřady související s obnovou přírody se odehrávaly zejména v období podzimní setby. Velká bohyně se při nich na třikrát zoraném poli spojila s králem či posvátnou osobou, aby tak byla zajištěna plodnost půdy. Další rituál se pravděpodobně odehrával okolo proměny posečeného obilného klasu, který zázračně rychle dozrál. Posléze docházelo k symbolické smrti a zmrtvýchvstání postavy představující přírodu. Tyto praktiky byly zároveň doprovázeny svatebními rituály, při kterých Déméteřiny kněžky zasvěcovaly mladé nevěsty do intimních tajů manželského života. Vnímání analogií mezi lidským životem a cykly přírody bylo v antice zcela samozřejmé. Ibid., s. 182.

mýtů odkazujících podobným způsobem na obě podoby smrti – smrt člověka a smrt přírody - protože mají stejný význam: zpřítomňují lidskou touhu po nesmrtelnosti.

Nesmrtelností duše se v období antiky nejvíce zabývali pythagorejci, kteří spojovali ve svém učení převtělování duší s pobytem jejich stínů v podsvětí. V Eleusině se však nejednalo o reinkarnaci, nýbrž o myšlenku pokračování života v dalších generacích, o rovnováhu mezi smrtí a zrozením, která je přítomna v přírodě. Podle této představy každý mrtvý je na světě nahrazen dalším lidským životem, a tím je zajištěna kontinuita. Duše je nesmrtelná v nadindividuální rovině.

Myšlenka nového zrození je základním kamenem filosofie těchto přírodních mystérií, ve kterých Démétér (nebo spíše trojjediná bohyně, představuje ji zároveň Démétér, Koré a Hekaté) proměňuje postupně z mladé panny přes zralou ženu po stařenu a připomíná tak nezastavitelný průběh života až do smrti, po níž se duše člověka znovu rodí v jeho potomcích. Tato bohyně-matka představuje přírodu a právě ona je tou věčnou nadlidskou duší veškerého života.

Narcis může být považován v tomto kontextu za mužskou formu Persefony. Ta také symbolicky umírá, aby se mohla navrátit s nadcházejícím jarem. Později (a zejména v novoplatónské interpretaci mýtu) dívka představuje zatracenou duši, která se nechává „unést“ pomíjivostí a zdánlivostí svého fyzického obrazu.

Stejným způsobem je možné nalézt podobnost Narcise s Dionýsem, který byl duchem jara. Obyvatelé staré Thrákie Narcise přímo ztotožňovali s Dionýsem-Zagreem. Tento mýtus se pravděpodobně inspiroval egyptským příběhem o Osirisovi a byl součásti orfismu. Podle něj se Zeus proměnil v hada a se svou dcerou Persefonou zplodil Zagrea, svého dědice. Ukryl ho před žárlivou Hérou do lesů okolo Parnasu, kde ho nechal střežit. Héra však poslala Titány, kteří dítě nalezli, roztrhali na kusy a pozřeli. Jediné, co se podařilo zachránit, bylo Zagreovo srdce, ze kterého Zeus vytvořil Dionýsa, toho vložil do Semelé, aby ho donosila. Znovu v mýtu nalézáme strukturu smrti a znovuzrození, dokonce se opakuje hned několikrát. Dionýsos je bohem dvakrát narozeným, o čemž vypovídá i etymologie jeho jména. Jeho příběh je příběhem věčného návratu. Stará filosofická tradice (Plótínos – Proklos) interpretuje rozdvojení pomocí zrcadla jako počátek automanifestace boha v množství jevů tohoto světa. Tento proces se nakonec symbolicky realizuje ve scéně

roztrhání Zagrea Titány a v jeho znovuzrození. Představuje nové sjednocení toho, co bylo odděleno.[117]

V mýtu boha vína sehrává zajímavou roli zrcadlo. Titánové přilákají malého Zagrea tím, že mu nabízejí nejrůznější zajímavé předměty. Mezi nimi je také zrcadlo, ve kterém se chlapec nepoznává, a je ohromen. Jeho překvapení titánové využijí a usmrtí ho. Zlá iluze a mámení zrcadla jsou podobně jako v Narcisově mýtu příčinou hrdinovy smrti. V mýtu, který popisuje Dionýsovo putování světem, je bůh představován jako ten, kdo tvoří jednotlivé věci tohoto světa na základě svého odrazu v zrcadle. Zrcadlo je počátkem hmatatelného světa, oddělením lidského od božského. Tuto myšlenku rozvíjí později i gnose.

Narcis by mohl v jednotlivých epizodách svého mýtu představovat jednoho z přívržence dionýského kultu, který imitací mýtu rituálně oživuje boha. Prvky příběhu jako duševní očista, koncentrace, oddělení těla od duše, zřeknutí se fyzického světa jsou analogické s dionýskými rituály, jejichž účelem bylo spojení člověka s přírodou a bohem a jež se odehrávaly nejčastěji v odlehlých lesích či horských jeskyních. Tuto teorii též potvrzuje, že v dionýských obřadech vystupovaly zásadně ženy v roli zasvětitelek (Échó).

Symboliku smrti v mýtu silně odráží také všudypřítomnost vody. Vedle své mateřské povahy, jež vzbuzuje představu tekutiny, má voda analogii s krví. Krajiny protkané potůčky a řekami, které se postupně sjednocují v jednu velkou řeku, evokují lidské tělo zásobené krví proudící v žilách a tepnách. Krev je nezbytná k životu, její vnější vyobrazení však také připomíná utrpení a je příznakem smrti.

Klid, ticho, temná hlubina, ale také slzy prýštící z očí plačících, tím vším voda souvisí se smrtí. V mnoha mytologiích byla smrt vnímána jako plavba přes velkou vodní plochu (například přes řeku Styx) do podsvětí. Na základě této představy lidé pouštěli těla nebožtíků po vodě. Mrtvý byl takto odevzdán zpět mateřskému živlu, matce přírodě. Ve vodě se život a smrt setkávají, tím se uzavírá přirozený cyklus bytí.

> „Smrt ve vodách bude pro toto snění tou nejmateřštější smrtí. Člověk by si přál, říká Jung […], „aby se z temných vod smrti staly vody života, aby se smrt a její chladné objetí staly matčiným klínem, tak jako moře sice pohlcuje slunce, ale z mateřského klína je znovu rodí… Život nikdy nevěří ve Smrt.!“ [118]

---

[117] Daneshvar-Malevergne, *Narcisse et le mal du siècle*, s. 35.
[118] Bachelard, *Voda a sny*, s. 89.

Reflexe smrti je obecněji reflexí času, protože smrt je jedním z okamžiků v lidském životě, k němuž se upínají všechny úzkosti bytí. Věčná touha zpomalit běh času rozehrává na tisíc způsobů návraty do minulosti ve formě vzpomínání. Tyto minulé obrazy konfrontované se skutečností jsou určitým způsobem poznání, jsou oním Narcisovým zrcadlem, které odděluje jednotlivé proměňující se formy já.

> „Proto je voda také hmotou krásné a věrné smrti. Pouze voda může spát a přitom si uchovat krásu; pouze voda může umírat, může být nehybná a přitom uchovat odrazy na hladině. Když odráží tvář snivce věrného velké Vzpomínce, jedinečnému Stínu, obdařuje krásou všechny stíny, křísí všechny vzpomínky. Tak vzniká jakýsi přenesený, zvratný narcismus, jenž dává krásu všem, které jsme milovali. Člověk se zhlíží ve své minulosti, každý odraz je pro něho vzpomínkou.“ [119]

Člověk spatřuje krásu v tom, co se mu ztrácí v minulosti. Odraz na vodní hladině vyvolává vzpomínky, přenáší nás do zidealizovaného světa přetvořeného touhou po nesmrtelnosti. Smrt zůstává tajemstvím, utrpením, nad jehož významem lidská mysl nepřestává meditovat a jehož nevysvětlitelnost se materializuje v mytologických obrazech.

[119] Ibid., s. 83.

Kapitola 3: Mýtus o Narcisovi v dějinách francouzské literatury

3.1 Dějiny mýtu do konce 18. století

3.1.1 Prvotní dochované verze mýtu

Ovidiova verze je pouze jednou z variant mýtu, které je třeba vnímat jako rovnocenné, její důležitost však souvisí s faktem, že se díky svému rozšíření a popularitě stala jedním ze základních pramenů další umělecké inspirace v této oblasti. *Proměny* již nepředstavují mýty v jejich prvotním čistě náboženském významu, jsou jejich pozdním literárním zpracováním.

> „Pro Ovidia nemá mýtus religiózní hodnotu a hloubku jako pro Vergilia, v tomto ohledu Ovidius posiluje tendenci zakořeněnou již v helénistické kultuře a přetváří mýtus se všemi jeho postavami v jakousi ozdobu každodenního života, v malebné pozadí. […] Svět mýtu je pro vysoce vzdělaného Ovidia především světem básnické fikce. […] Ovidiova báseň si je vědoma své komplexnosti a intertextuální povahy a je na ni hrdá. Ráda staví na odiv své předchůdce – prameny své vlastní básnické paměti. Toto potěšení z vědomí vlastní „literárnosti" se samozřejmě také mění v úsměvný nadhled nad fiktivní povahou látky a v přívětivě ironický postoj k nepravděpodobnosti vyprávěných příběhů. […] Ve skeptickém odstupu od vlastního obsahu a od světa úctyhodné mytické tradice, kterou se Ovidius inspiruje, tkví narcistní triumf této poezie, která chce čtenáře bavit a ohromit." [120]

Za Ovidiovy předchůdce v oblasti mytologických proměn lze považovat některé řecké básníky, jako byl Kallimachos z Kyrény nebo Euforión z Chalkidy (oba 3. stol. př. Kr.). O druhém z nich je známo, že se zajímal o mytologické příběhy propojující milostné zápletky s proměnami přírody. Je například autorem básně „Hyakinthos", v jejímž příběhu nalézáme mnohé podobnosti s Narcisovým příběhem (např. hrdina se v závěru příběhu také proměňuje v květinu). Co se týče mýtu o Narcisovi, Ovidius se pravděpodobně inspiroval verzí řeckého básníka Parthenia z Nikaie, který příběh zaznamenal kolem roku 50 př. Kr. Tento autor, ale později i jiní, ztvárňuje hrdinovu smrt jako sebevraždu. V některých verzích dokonce květina vyrůstá z hrdinovy krve.

---

[120] Gian Biagio Conte, *Dějiny římské literatury*, přel. kolektiv autorů pod vedením Dagmar Bartoňkové, Vyd. 1 (Praha: KLP, 2003), s. 321.

V Ovidiově podání mýtus vykazuje mnohé rysy autorova osobního vypravěčského stylu a je zřejmé, že to byl právě on, kdo vnesl do příběhu některé dnes již kanonické motivy, jako je například propojení příběhů Narcise a Échó nebo přítomnost věštce Teiresia, která celý mýtus včleňuje do Thébského okruhu.

Jsou známi také další autoři, kteří ztvárnili narcisovský mýtus. Jde o Ovidiovy současníky či následovníky, kteří se pravděpodobně neinspirovali jeho textem, ale čerpali z jiných zdrojů. Pausaniás přináší zcela jinou, racionalizující verzi mýtu, ve které Narcis miluje svou sestru-dvojče. Po její smrti ji spatřuje ve vlastním odrazu na vodní hladině, což zmírňuje jeho žal nad její ztrátou. Pausaniás tak kriticky reaguje na nevěrohodnost mýtů a snaží se o propojení starého náboženského ducha s novodobější, rozumovější filosofií (viz euhemerismus). Zároveň posouvá téma lásky od homosexuality k jiné zapovězené vášni, k lásce incestní.

> „Do této studánky prý se zahleděl Narkissos, nevěděl však, že spatřil vlastní stín, a zamiloval se do vidiny a zde ho u studánky z té vášně zastihla smrt. Tato zkazka se ovšem musí zdát nejapná, aby totiž člověk, který je již svým věkem schopen lásky, nedovedl rozpoznat, co je skutečná bytost a co je její stín. Je však ještě jedno vyprávění méně známé toho dřívějšího. To vykládá, že Narkissos měl sestru-dvojče. Oba si byli ve všem podobni, měli stejný vlas, odívali se stejným rouchem a současně vycházeli na lov. Narkissos se zamiloval do sestry, a když dívka zemřela, docházel k prameni, a poněvadž se díval na vlastní stín, planul v něm dále milostný žár, vždyť se mu zdálo, že nevidí vlastní stín, avšak sestřinu podobu.“ [121]

Z filosofického hlediska se mýtem o Narcisovi zabývá zejména řecký novoplatonista Plótinos (3. stol n. l.) ve svém díle *Enneady.*[122] Autor inspirující se Platónovým *Symposionem* chápe Narcisovo chování jako pochybení, neschopnost překročit práh tělesnosti a hmatatelnosti a povznést své zaujetí ke světu Idejí. Narcis podle něj pokládá obraz na vodní hladině za obraz těla, po kterém prahne. Netuší, že jeho vlastní tělo je pouhým odleskem duše. A je to právě duše, ke které by se měl upínat, to ona je oním

---

[121] Pausaniás, *Cesta po Řecku II*, s. 238–239. Co se týče Pausaniova vztahu k mýtům, je zřejmé, že k jejich pravdivosti přistupoval velmi zdrženlivě. Přesto je při svých cestách systematicky zaznamenával a jistou hodnotu jim tedy přisuzoval. V jeho postoji dochází v průběhu času k posunu. V VIII. knize svého díla píše: „Těmto vyprávěním Řeků jsem na počátku svého popisu přisuzoval větší prostoduchost, ale když jsem došel až k popisu země Arkaďanů, dospěl jsem k náhledu na ně, že totiž ti, kdož jsou Řeky považováni za mudrce, vykládali tenkrát svá učení tajenkami, a nikoli prostými slovy, a tak tedy i vyprávění o Kronovi je obrazem řecké moudrosti.“ Ibid., s. 93.

[122] Viz Hadot, „Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin".

zdrojem a tělesný Narcis jejím odrazem. Jeho chyba tedy spočívá v tom, že touží po svém obraze jakožto po těle, neprahne po nedotknutelném. Plótinos tak obrací perspektivu směřování touhy. Vychází z představy, že náš svět je analogií vyšší a čistší nehmatatelné reality a že pokud člověk zahlédne svůj odraz, setkává se s touto vyšší rovinou duše, která je podstatnější než jeho tělo.

Porfyrios, Plótinův žák a jeho životopisec, svého učitele popisuje jako člověka, který se odmítal zabývat svou tělesnou stránkou a který zakazoval komukoliv vytvořit jeho portrét. Byl jakýmsi antinarcisem. Milovat tělo bylo pro něj chybou duše, která nedokáže již přebývat v univerzálním jsoucnu a individualizuje se, zaměřuje se pouze na jeden konkrétní objekt.

U Plótina pohled na sama sebe přichází až po vytvoření hmatatelného světa, což ho jasně odlišuje od gnostických kosmologií, podle kterých se moment, kdy archetyp Člověka spatří svůj odlesk na vodní hladině a zatouží po něm, stává prvopočátkem světa. V hermetickém textu *Poimandrés* se „narcistní" touha archetypu Člověka po své formě stává nedílnou součástí stvoření hmoty.[123] U Plótina je však lidské tělo jako takové odleskem duše. Duše je světlem vytvářejícím stín, kterým je tělo.

Již u Plótina se setkáváme s reflexí mýtu spojenou s úvahou o kráse a umění. Narcis věří, že krása je tělesná, vnější; v tom tradičně tkví jeho iluze. Podle platonismu krása může člověkem pohnout pouze v případě, kdy se vizuální prvek proměňuje ve spirituální, tedy pokud se interiorizuje. Umělec, který tvoří své dílo, nekopíruje pouze materiální skutečnost věcí, ale spíše svou představu o skutečnosti. Jeho dílo je ztvárněním myšlenky. Estetický vjem je tedy u Plótina první fází jisté duchovní transformace či očisty směřující k pozvednutí ducha k vyšší rovině, rovině Intelektu. Toto sebepozvedání k nerozlišené rovině ducha je projevem překročení hranic vlastní individuálnosti. Vnímání jednotlivosti, částečnosti reality omezuje splynutí duše s veškerenstvem a brání tak nabytí vytoužené božské celistvosti. Podle Plótina by člověk měl milovat svou krásu ne kvůli tomu, že je jeho vlastní, ale protože mu umožňuje setkání s absolutní myšlenkou krásy. Odraz ve vodní hladině pak může být chápán jako toto idealizované, zobecněné „já".

Dalším důležitým textem, ve kterém se setkáváme s Narcisem, jsou *Obrazy* (*Eikones*) řeckého sofisty Filostrata Staršího (3. stol. n. l.). Jde o 64 popisů imaginárních či reálných uměleckých děl (*ekfrasis*) znázorňujících mytologické scény. Tato díla měla

[123] Viz Radek Chlup a Trismegistos Hermes, *Corpus hermeticum* (Praha: Herrmann & synové, 2007).

údajně zdobit galerii jedné z neapolských vil.[124] Mýtus o Narcisovi zde již není vyprávěním, jak tomu bylo u Ovidia. Text je postaven na statické deskriptivní složce, ztvárňuje pouze scénu, ve které Narcis rozjímá nad svým obrazem třpytícím se na vodní hladině. Postava Échó je zcela opomenuta, a tím se koncepce mýtu výrazně proměňuje.

Ovidiova verze se v prvé řadě zaměřovala na téma nenaplněné lásky. Jelikož Narcis neopětuje lásku nymfy Échó, je sám odsouzen toužit, aniž jeho touha dojde naplnění. Filostratos naopak klade důraz na motiv iluze, a to na více úrovních. Narcis je přilákán svým vlastním obrazem, tak jako diváka láká popisovaný obraz (může jej považovat za odraz skutečnosti), který však doopravdy ani neexistuje. Dochází zde k navrstvení několika rovin iluze, která se stává jak tématem, tak literárním prostředkem. U Ovidia byla iluze roztříštěna hrdinovým prozřením na konci příběhu, naplněním Teiresiovy věštby. Mýtus tak byl vnímán jako příběh o nevědomosti a prozření. Filostratos moment pochopení, nahlédnutí sebeklamu přímo popírá.

Tímto způsobem se mýtus redukuje na scénu u studánky. Procesem zjednodušení prošla většina antických mýtů v období středověku. Ačkoliv Filostratova verze nebyla v této době známa a byla znovu objevena až v 16. století, mýtus se vyvíjel v duchu simplifikace. Středověké pojetí mýtu o Narcisovi však směřovalo jiným směrem a bylo ovlivněno odlišným výběrem témat daných výlučným zdrojem inspirace, kterým byla Ovidiova verze příběhu.

3.1.2 Středověk - Narcis miluje

Středověká francouzská literatura, vzdáleně se inspirující platonismem, zejména však učením Svatého Augustina a dalších církevních otců, rovněž vnímá skutečnost jako odraz božského jsoucna. Protkána křesťanským symbolismem, rozvíjí dialog materiální a duchovní složky života. Symbol zrcadla se však posouvá stále více do roviny morální a didaktické. Ilustrativním příkladem může být latinské slovo *speculum* (zrcadlo), které sloužilo pro pojmenování obšírné encyklopedie příkladů vhodných následování. Tak je tomu například v díle *Speculum Mundi* Vincenta de Beauvais (13. stol.) obsahujícím *Speculum historiale*, *Speculum doctrinale* nebo *Speculum morale*. Ještě v 16. století ho ve

[124] Viz Karel Thein, „Filostratos Starší a zrození dějin umění u ducha umění", in *Pictura verba cupit: sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, ed. Beket Bukovinská a Lubomír Slavíček, Vyd. 1 (Praha: Artefactum, 2006), s. 23–29.

smyslu „vzoru“ používá Markéta Navarská v *Zrcadle hříšné duše* (*Miroir de l´âme pécheresse,* 1531).

Ačkoliv motiv zrcadla tímto posunem bezesporu ztratil mnoho ze své filosofické hloubky, platónská myšlenka odrazu světa idejí nebyla zcela odsunuta. Například když v románu *Erek a Enida* (*Érec et Énide*, kolem roku 1170) Chrétien de Troyes, který byl zároveň Ovidiovým překladatelem, vkládá do úst hrdinky slova: „An toi s´estoit biautez miree“[125], jistě má na mysli, že věčná idea Krásy nachází svou formu v těle milovaného Ereka.

Jak zmiňuje Jean Frappier, středověcí básníci rozvíjejí téma zrcadla zejména v oblasti introspekce, a to ve chvílích, kdy popisují pocity spojené s milostnou touhou. Magičnost zrcadla je přirovnávána ke kouzelné moci lásky. Narcisovský mýtus se však v jejich podání často stává banálním mravokárným ponaučením, ztělesněním pýchy a bláznovství lásky.[126]

Několik středověkých básní Ovidiův mýtus o Narcisovi přejímá. Z druhé poloviny 12. století pochází text *Balada o Narcisovi* (*Lai de Narcisus*) od neznámého autora, který pozměňuje začátek i konec příběhu a komponuje jej jako milostné drama. Místo nymfy Échó zde vystupuje královská dcera Dané a závěrečná proměna je zcela vynechána.[127] Další text, tentokrát ze 14. století, transponuje mýtus pod názvem *Umravněný Ovidius* (*Ovide moralisé*). Moralistní optika zde převládá, z důvěřivého dítěte, jak Narcise popisuje Ovidius, se stává zlý blázen („foulz meschans“)[128], který ve vodní hladině spatřuje svou odpuzující podobu. Vzhlížení se v zrcadle představuje pro tohoto autora smrtelný hřích a zkázu člověka, který se oddává nepravdivé a pomíjivé iluzi.

Zmínky či odkazy připomínající Narcise se objevují v dalších středověkých textech. Také v *Románu o růži* (1225-1230) Guillauma de Lorris nalézáme jeho příběh. Hrdina, jímž je mladý muž, zde prochází snovou alegorickou zahradou, až dojde k místu Narcisovy smrti, ke studánce Lásky, ve které vidí kouzelné krystaly odrážející celou zahradu i s jejími nejskrytějšími místy. Mladík v ní také spatřuje odlesk růžového keře

---

[125] „V tobě se krása zrcadlila“ Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, ed. Mario Roques, Les romans de Chrétien de Troyes 1 (Paris: H. Champion, 1953) verš 4601. Překlad autorky.
[126] Jean Frappier, „Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève", *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* 11, č. 1 (1959): s. 134–158, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2144.
[127] Viz Emmanuèle Baumgartner, ed., *Pyrame et Thisbé: trois contes du XIIe siècle français imités d'Ovide*, Éd. bilingue, Collection Folio (Paris: Gallimard, 2000).
[128] Michael Georg de Boer, ed., *Ovide moralisé: poème de commencement du quatorzième siècle, Tome I* (Amsterdam: J. Müller, 1915) verš 1631.

znázorňující ideu Lásky a Krásy. Vybírá si jedno poupě, a tak zaměřuje dříve nerozlišené touhy pouze na jeden objekt.

„To zrcadlo je hrůzně krásné,
V němž Narcis zrak i líce jasné
Si zhlížel, až tam mrtev z bolu
Ležeti zůstal tváří dolů.
Kdo v zrcadle tam něco hledá,
Záruku jemu nikdo nedá,
Že nebude tam věci zříti,
K nimž prudkou lásku nepocítí.“ [129]

Autor se vrací k platónskému *speculum mundi,* které zdárně propojuje s pojetím kurtoazní lásky. Krystaly evokují oči milované dámy, představují bránu do duše, jsou jejím zrcadlem. V tomto díle se ocitáme na zcela jiné, vyšší úrovni poetické tvorby, která témata mýtu zasazuje do osobnějšího rámce a oprošťuje jej od církevní, morálně laděné symboliky.

Psychologická souvztažnost mezi očima milované dámy a jejím srdcem byla v kurtoazní poezii velmi běžná. Například v básni „Když vidím skřivánka se chvět“ Bernarda de Ventadour (12. stol.) se oči milenky metaforicky mění v zrcadlo, ve kterém se milovník spatřuje, a tak symbolicky vstupuje do jejího srdce. Tím nad sebou ztrácí vládu a oddává se lásce.

„Už nesmím sobě náležet,
od chvil těch nejsem pánem svým,
kdy směl jsem v oči pohledět,
v to zrcadlo, v němž nyní tkvím.
Zrcadlo! Co jsem v tobě zřel
svou tvář, jsem jako v mámení,
a ztracen jsem, tak ztracen žel
jak krásný Narcis v prameni.“ [130]

---

[129] Guillaume de Lorris, *Román o Růži*, přel. Otto František Babler, Vyd. 1, Živá díla minulosti, Sv. 81 (Praha: Odeon, 1977), s. 69.
[130] Bernartz de Ventadorn, „Když vidím skřivánka se chvět", in *Vzdálený slavíkův zpěv: výbor z poezie trobadorů*, ed. Václav Černý, přel. Ota Nechutová, Vyd. 1, Živá díla minulosti, Sv. 33 (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963), s. 102.

Kurtoazní láska byla typickou platonickou láskou, která s sebou vždy přinášela utrpení. Básníci v těchto milostných mukách nacházeli určitý převrácený zdroj potěšení, protože umožňovala plně rozvíjet myšlenku dokonalosti, povznesení se k ideálu. Středověcí autoři tak překonávají narcistní problematiku zaměřením se na idealizaci milované osoby v podobě nedosažitelného objektu a zároveň mýtus feminizují. Přemíra alegoričnosti a zúžení tématu pouze na lásku k nedostupné ženě však často upadá do literárního klišé.

Pasivní kontemplace lásky, kterou středověk rozvíjí, není později již pouze rozjímáním nad milovanou osobou, stává se zdrojem psychologické introspekce, analýzy vlastních pocitů, která mýtus posouvá do rovin sebepoznání. Tento vývoj charakterizuje nejlépe dílo *Délie, bytost nanejvýš ctnostná* (*Délie, objet de plus haute vertu,* 1544) Maurice Scève. Básník zde mluví o zrcadle své mysli („Miroir de ma pense“)[131], a tak propojuje pocit lásky s rozumovou meditací.

3.1.3 16. a 17. století – Narcis se vzhlíží

Renesance s sebou přináší nový rozmach antické mytologie, která je často včleňována do uměleckých děl na základě asimilace mytologických postav s postavami reálnými (zejména pak členy královské rodiny) nebo propojením antických vyprávění se situacemi běžného života. Alegorická interpretace mýtů zároveň umožňuje, alespoň dočasně, smířit křesťanskou a pohanskou tradici. Poezie Pierra de Ronsarda dobře ilustruje tyto dvě základní tendence renesanční literatury. V jeho díle, v němž se projevuje animistické a magické pojetí světa, obydlují pohanská božstva všeobecně známá místa jako Gatinský les, studánku Bellerie či břehy Loiry a snoubí se zde s místní vírou a kulturou.

„přijde-li poutník, v srdci něhu,
ke tvému mluvícímu břehu,
říc nahlas se mu snaž,
že Musa moje první všecka
přinesla světlo z Řecka
sem do Vendômska až,
můj rod mu řekni, předků kruh

[131] Maurice Scève, *Délie, object de plus haulte vertu: édition critique avec introduction et des notes par Eugène Parturie* (Paris: Hachette, 1916), s. 282.

a vědění, jež dal mi Bůh.“ [132]

V jedné z jeho elegií z roku 1554 s názvem „Narcisova smrt“ („La Mort de Narcisse“) se znovu setkáváme s mýtem o Narcisovi. Ve srovnání s Ovidiovým textem Ronsard klade větší důraz na přírodu, představuje ji jako hybnou sílu lidských osudů a výrazně ji konkretizuje. Na rozdíl od Ovidiova obecnějšího ztvárnění přírody Ronsard přesně pojmenovává květiny a celý příběh uvádí jako náhlou vzpomínku, kterou v něm vyvolal návrat jara (jehož dlouhým popisem báseň začíná). Spojení mladíkovy smrti se znovuzrozením přírody zde hraje zásadní roli, protože podtrhuje křehkost a dočasnost krásy jako takové. Příběh básník uzavírá opět obrazem přírody, závěrečnému popisu květiny věnuje osm veršů.[133]

Život je podle Ronsarda řízen neúprosnou fatalitou a Narcis se toho stává příkladem. Proto ve své verzi vynechává myšlenku trestu uvaleného bohy na Narcise, v Ovidiově textu se hrdina ještě po smrti vzhlíží v řece Styx.[134] Přes nespornou osobitost básně Ronsard zůstává zakořeněn v didaktické a moralistní interpretaci mýtu a nijak výrazně ho neobohacuje.

Ronsardovou předlohou byl s největší pravděpodobností Ovidiův text. Nicméně fakt, že básník příběh nezmiňuje mnohé základní prvky příběhu (motiv lovu či nymfu Échó), ukazuje, že je podobně jako jiní básníci poplatný dobovým literárním ztvárněním mýtu, které se inspirovaly ilustracemi *Proměn*. V této době totiž některé nové vydání Ovidiových *Proměn* známé příběhy zkracují či zcela nahrazují emblémy[135]. Dochází k upřednostnění obrazového ztvárnění na úkor vyprávění. Tento proces přispěl k ustálení moralistně-didaktického konceptu jednotlivých mýtů. V případě mýtu o Narcisovi, který byl jedním z nejhůře konotovaných antických příběhů, šlo o alegorii sebelásky, povýšenosti

---

[132] Pierre de Ronsard, *Básně*, přel. Vladimír Holan, Vyd. 1 (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957), s. 87.

[133] „Ne resta seulement qu´une petite fleur,
Qui d´un jaune safran emprunta la couleur,
Laquelle n´oubliant sa naissance premiere,
Suit encore aujourd´huy la rive fontainiere,
Et tousjours pres des eaux apparoist au Printemps,
Que le vent qui soufle, abat en peu de temps.“
Pierre de Ronsard, „La Mort de Narcisse", in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1994), s. 350.

[134] „Ainsi l´ordre le veut et la nécessité,
Qui dès le premier jour de la nativité
Allonge ou raccourcist nos fuseaux, et nous donne
Non ce que nous voulons, mais cela qu´elle ordonne.“ Ibid.

[135] Kniha emblémů byl umělecký žánr na pomezí literatury a výtvarného umění, který se velmi rozšířil v první polovině 16. století, zejména po vydání díla *Emblematum liber* (1531) Itala Andrea Alciata.

či egoismu.[136] V průběhu celého 16. století se tak mýtus o Narcisovi zjednodušuje na prvky vhodné pro jeho výtvarné ztvárnění, a to zejména na tři motivy: motiv krásy, lásky a zrcadla.

Francouzská barokní poezie postavu Narcise do určité míry rehabilituje.[137] V milostných básních vyjadřuje nejvíce myšlenku smrti a nesdílené, pohrdlivé lásky. Básník Simon-Guillaume de la Roque (přelom 16. a 17. stol.) je Narcisem skutečně fascinován. Ve své tvorbě se zaměřuje zejména na ženský charakter hrdiny. Motiv pak přejímají další autoři. Téma marnosti, s nímž se v tomto období často setkáváme v podobě ženy u zrcadla, je tak použito i v nových ztvárněních mýtu o Narcisovi. Jeho postava slouží srovnání se ženou.[138]

V 16. století také postupně vstupuje ve známost Filostratovo dílo *Eikones*. Ve Francii se jeho překlad a komentář (vytvořil ho Blaise de Vigenère) objevuje poprvé roku 1578. Na tehdejší umění však nemá příliš velký dopad. Až na počátku 17. století je dílo znovu vydáno, tentokrát doplněno rytinami nejlepších umělců své doby (Thomas de Leu, Jaspar Isaac či Leonard Gautier), a stává se vedle Ovidiových *Proměn* zásadním zdrojem inspirace v oblasti mytologie této doby.

Vydání z roku 1614 (pod názvem *Images ou Tableaux)* inovuje významným způsobem interpretaci mýtu, protože na rozdíl od dobových emblémů nepředstavuje pouze Narcise u zrcadla, ale rozšiřuje perspektivu horizontálně. Vedle odrazu hrdiny se na vodní hladině odráží i jeho okolí. Přelud se tak již nevztahuje pouze na hrdinovu osobu, ale na celý svět, který se tím stává velkou hrou iluzí. Další prvky příběhu zcela ustupují do pozadí. Narcis, nedbale se opírající o své kopí, představuje určitý typ osobnosti s pasivně smyslným a kontemplativním charakterem. Obraz je rovnoměrně rozdělen na dvě poloviny, přičemž horní část se zrcadlově odráží ve spodní. Může tak být vnímán jako alegorie umělecké tvorby, která stojí na iluzornosti.

---

[136] Příkladem „emblematizace“ *Proměn* může být dílo *Métamorphose figurée* z roku 1557 od Jeana de Tournes.

[137] Viz Richard Crescenzo, „La figure de Narcisse à l´époque baroque", in *Antiquités imaginaires: la référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Études de littérature ancienne, Tome 7 (Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1996), s. 185–201.

[138] „Vous semblez un Narcis de grâce et de rigueur,
Il avoit comme vous l´apparence divine:
De sa vive beauté l´onde fut la ruine,
Et je crains qu´un miroir cause vostre malheur.
De moy je suis Echo dolente forestière.“
Siméon-Guillaume de La Roque, „Madame, ce matin je vous offre une fleur", in *Poésies: 1590* (Paris: Société des textes français modernes, 1983), 25. Básník je také autorem sbírky zasvěcené Narcisovi *Amours de Narcize* (1609).

Literární popisy výtvarných uměleckých děl (často fiktivních) se staly velmi populární i v období 1. poloviny 17. století. Dokazuje to například obliba básnické sbírky *Galeria* italského manýristy Marina z roku 1619. Inspirovala i francouzského básníka Tristana l´Hermita v textu „O Narcisovi z mramoru, vytvořeném jako reliéf rukou Michelangela, Madrigal" („Sur un Narcisse de marbre fait en relief, de la main de Michel-Ange, Madrigal"). Básník zde o Narcisovi mluví jako o soše, přijímá již za samozřejmost propojení mýtu s úvahami o umění, o uměleckém ztvárnění reality. Kámen, do něhož je socha mladíka vytesána, působí na básníka jako dokonalá kopie živého člověka, a tak pro něj dosahuje stejné krásy jako příroda sama. Otázka povahy umělecké tvorby a jejího vztahu ke skutečnosti je všudypřítomná.[139]

Mýtus o Narcisovi zpracovává také Georges Scudéry. Jeho sbírka *Kabinet* (*Cabinet*, 1646) se podobně jako zmíněná díla Filostrata či Marina skládá z popisů fiktivních uměleckých děl. Ve XIV. básni s názvem „Narcis, jenž se zrcadlí ve studánce" („Narcisse, qui se mire dans une fontaine*"*) opět spatřujeme typický výjev a hru odlesků. Zároveň zde básník nastíňuje jiné soudobé téma uměleckého světa, tj. nadřazenost výtvarného umění nad literaturou. Výtvarné umění, jehož možnosti i úskalí báseň popisuje, způsobuje, že divák sám se stává oním Narcisem, zajatcem odrazů reality na plátně a iluzí světa.[140]

V druhé polovině 17. století mytologie postupně ztrácí svou psychologickou hloubku a věrohodnost a stává se pouhou ozdobou konvenčních společenských galantních témat. Náboženské snahy vymýtit z literatury všechny pohanské motivy přinášejí ovoce. Dochází k tzv. „miniaturizaci" mytologie neboli k dalšímu zjednodušení a odlehčení jejího

---

[139] „Ce n´est ny marbre ny porphyre
Que le corps de ce beau chasseur
Dont l´haleine d´un mol Zéphire
Evente les cheveux avec tant de douceur.
Et cette divine scultpure,
On void tout ce que la Nature
Peut jamais achever de mieux.
S´il n´entretient tout haut l´image ravissante
Que forme cette onde innocente,
C´est qu´on ne parle que des yeux,
Pour se bien exprimer sur une amour naissante „
Tristan L'Hermite, *La lyre du sieur Tristan* (Paris: A. Courbé, 1641), s. 126, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5541074x.

[140] „Ô peintre, par des traits charmants,
Ton pinceau, suivant sa coutume,
Exprime tous ces sentiments
Que ne peut exprimer ma plume."
Georges de Scudéry, *Le cabinet* (Paris: A. Courbé, 1646), s. 29–31, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k577714.

obsahu.[141] Příkladem může být dílo *Ovidiovy Proměny v rondelech* (*Métamorphoses d´Ovide en rondeaux*, 1676) Isaaca de Benserada.[142]

Výjimkou z této dobové tendence je zřejmě pouze text *O stínu, jenž stromy vrhají na vodu* (*Sur l´ombre que faisoient des Arbes dans l´eau*, 1654) Cyrana de Bergeraca, který se opět vrací k tématu iluze. Autor vede úvahu, kterou mu v mysli vyvolal pohled na topoly odrážející se na vodní hladině, a sám sebe se ptá, zda odlesk, jenž spatřuje, není stejně tak skutečný jako okolní svět.[143]

Období renesance a baroka mýtus o Narcisovi výrazně zjednodušuje, na druhou stranu rozšiřuje jeho význam o téma iluze, zejména v oblasti umění. Propojení mýtu s problematikou umění existovalo již v antice, od období baroka však zůstává v popředí. Tam ho znovu nalezne literatura 19. století.

3.1.4 18. století - Narcis mlčí

Ačkoliv je v 18. století zájem o mytologii velký, vztahuje se spíše ke studiu mýtů, jejich kořenů a funkce ve společnosti. Racionální a nenáboženský duch doby nevytvořil dostatečně vhodné podmínky pro nové zpracování narcisovské tematiky a pro její významový rozvoj. V roce 1724 Fontenelle vydává dílo *O původu bajek* (*De l'origine des fables*), snižuje v něm význam mýtů a prohlašuje, že jsou pouhou hříčkou básníků pro pobavení čtenáře a jeho fantazie. Přejímá racionalizované chápání mýtů jakožto zbožštění fyzikálních úkazů nebo historických událostí a podtrhuje tak údajný lživý základ mýtu.[144]

Mýtus o Narcisovi se objevuje pouze u několika málo autorů tohoto období. Jacques-Charles de Malfilâtre svým dílem *Narcis aneb Venušin ostrov* (*Narcisse ou l´île de*

---

[141] Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Collection U (Paris: A. Colin, 1998), s. 41.

[142] „Vénus en prit une vengeance amere,
Ce beau garçon qui n´aimoit que sa mere
Vient à s´aimer assez mal à propos,
Et s´aime tant qu´il en perd le repos
Que l´amour propre est un mal ordinaire
Il est partout."
Isaac de Bensérade a Ovidius, *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* (Paris: Sébastien Mabre-Cramoisy, 1676), s.75, http://books.google.cz/books?id=qGcTAAAAQAAJ&hl=cs&pg=PP7#v=onepage&q&f=false.

[143] Savinien de Cyrano de Bergerac, *Les œuvres diverses de monsieur de Cyrano Bergerac* (Paris: C. de Sercy, 1661), s. 46–50, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626237p; Viz také Yves-Alain Favre, „Narcisse", in *Dictionnaire des mythes littéraires*, ed. Pierre Brunel (Monaco: Éditions du Rocher, 1988).

[144] „Mais, si l´on vient à se défaire des yeux de l´habitude, il ne se peut qu´on ne soit épouvanté de voir toute l´ancienne histoire d´un peuple, qui n´est qu´un amas de chimères, de rêveries et d´absurdités. Serait-il possible qu´on eut donné tout cela pour vrai?" Bernard de Fontenelle, *De l'origine des fables*, Textes et traductions (Paris: Félix Alcan, 1932), s. 11.

Vénus, 1769) znovu připomíná zapomenutý příběh, používá jej, aby popsal nebezpečí sebelásky a vyslovil apologii lásky opravdové. První zpěv zasazuje příběh do originálního alegorického rámce, ve kterém Láska, aby unikla před lidskými neřestmi, opouští Zemi. Mezi lidstvo se opět vrací, když bohyně Venuše stvoří ostrov, kde tisíce mladých žen a mužů zasvětí svůj život lásce. Tento ráj však netrvá dlouho, protože se objevuje sebeláska („l´amour propre“) a vše je opět zničeno.

V druhém a třetím zpěvu nalézáme novou verzi příběhu o Narcisovi, podle které si Narcis a Échó jsou souzeni a milují se. Závist bohů však způsobí, že se naplňuje zlá Teireisiova věštba. Narcis se nevědomky nechává omámit vlastním obrazem. Když na konci příběhu prohlédne svůj sebeklam, umírá a proměňuje se v květinu. Malfilâtre zde představuje hrdinu jako nevinnou oběť strašného osudu a zlovůle bohů. Vnímání Narcisova konání se tak pomalu transformuje v jeho pozitivnější přijetí.

Zajímavým využitím postavy Narcise je Rousseauova divadelní hra *Narcis* (*Narcisse ou l´Amant de lui-même*, 1752), nelze ji však považovat za novou verzi mýtu. Rousseau se pouze volně inspiruje některými z jeho témat. Přesto dílo velmi dobře zachycuje přelom v interpretaci mýtu a přibližuje již jeho moderní propojení s psychologickým fenoménem, který byl později pojmenován „narcismus“.

Zápletka hry spočívá v humorném výstřelku hrdinky Lucinde, jež vytvoří portrét svého bratra Valéra, avšak tak, že ho vyobrazí jako ženu, aby mu dala hravě najevo, že se příliš zabývá svým zevnějškem. Valère se však bohužel na obraze nepozná, ba naopak, zamiluje se do své vlastní poženštělé tváře.

Roland Derche v knize *Čtyři poetické mýty* (*Quatre mythes poétiques,* 1962)[145] ukazuje, jak hluboce byl prvek feminizace podvědomě přítomen v Rousseauově osobnosti. Původ těchto tendencí lze spatřovat v období Rousseauova dětství, kdy musel svému otci zastoupit prázdné místo po své mrtvé matce.

> „Nevím, jak otec tuto ztrátu snesl, ale vím, že se nikdy neutěšil. Domníval se viděti ji ve mně, ale nemohl zapomenouti, že jsem mu ji odňal. Kdykoliv mne objímal, vždy jsem cítil v jeho vzdeších a v křečovitém objetí, že trpký bol pojí se s jeho laskáním, ale to stávalo se tím ještě něžnějším.“ [146]

---

[145] Viz Roland Derche, *Quatre mythes poétiques (Œdipe, Narcisse, Psyché, Lorelei)* (Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1962).

[146] Jean-Jacques Rousseau, *Vyznání*, přel. Jiří Staněk, Levná osvětová knihovna 36 (Praha: Karel Stanislav Sokol, 1910), s. 7–8.

Později v Rousseauově životě vidíme silnou potřebu vytvářet si přátelské vazby spíše se ženami než s muži, potřebu mateřské blízkosti opačného pohlaví.[147] Téma záměny pohlaví tak nebylo vybráno náhodně, Rousseau zde nechává volný průběh svému vnitřnímu rozpoložení, svým narcistním touhám.

V období konce 18. a první poloviny 19. století se postava Narcise začíná identifikovat s osobou umělce a ztrácí svůj moralistní a alegorický charakter. S Rousseauem dochází k subjektivizaci mýtu, otevírá se tak etapa, ve které bude převládat jeho psychologická interpretace. S dílem *Vyznání* (1771-1788) se objevuje nová narativní konfigurace zaměřená na vlastní já a autorův umělecký sebeobraz - autobiografie. Tento literární žánr byl jedním z faktorů, jenž napomohl znovuzrození mýtu o Narcisovi v druhé polovině 19. století.

3.2 19. století – Narcis promlouvá

19. století je ve Francii dobou velké transformace - jak sociální, tak politické, ale i umělecké. Rodí se moderní literatura, jejímž odrazovým můstkem je hledání vlastní identity v rámci umění a humanitních věd, touha po vytvoření vlastního jazyka, který by dokonale spojil formu s obsahem a byl pravdivým obrazem citovosti, ale i snaha kompenzovat postupující ztrátu spirituality ve společnosti. Mýtus o Narcisovi se stává základním archetypem toho literárního myšlení, které se noří stále hlouběji do vlastního „já“, touží po sebepoznání a nalezení lidské podstaty. Jako by přirozená lidská potřeba víry v důsledku postupné ztráty svého objektu uctívání, kterým byl křesťanský bůh, hledala novou instanci pro své uplatnění. Tou se stává člověk sám. Narcis nachází boha sám v sobě, protože v sobě spatřuje jeho obraz.

V první polovině 19. století se Narcis ve francouzské literatuře objevuje nepřímo jako určitá sémantická struktura. Je možné vysledovat zaujetí autorů pro některé motivy, které s mýtem souvisí. V 30. letech je to například módní téma dvojpohlavnosti, které se odráží v tajemných androgynních literárních postavách. Přestrojení ženy za muže či muže za ženu již nepředstavuje pouhou milostnou hříčku à la Marivaux, stává se zamyšlením nad sexuální identitou člověka a jeho věčným hledáním jednoty. Toto téma nalezneme

[147] „Hlavně právě jen pro to mně třeba spíše ženy než muže, spíše přítelky nežli přítele. Tato zvláštní potřeba byla taková, že ani nejužší spojení tělesné nemohlo jí vyhovět: byla by mně potřeba dvou duší v jediném těle; jinak vždycky jsem cítil prázdnotu.“ Ibid., s. 204.

například v dílech *Fragoletta* Henriho de Latouche (1829), *Slečna de Maupin* Théophila Gautiera (1835) či v Balzakově *Sarrasine* (1831).

Narcistní povahu postav ve smyslu iniciačního hledání vlastní identity můžeme zaznamenat také například v Chateaubriandově díle *René* (1802) či v Balzakových *Ztracených iluzích* (1837-1843). Mýtus se také silně odráží v žánru fantastické povídky, zejména prostřednictvím motivu zrcadla a dvojníka. Například v Gauthierově povídce *Rozdvojený rytíř* (*Le Chevalier double,* 1863) nalézáme severský příběh mladého hraběte Olufa, jenž ve svém nitru již od narození cítí dvě zcela odlišné podstaty. Ta první, řízená zelenou hvězdou, je sklonem k dobru, druhá, jíž vládne hvězda rudá, naopak rytíře svádí ke krvelačnosti a zlobě. Až závěrečný symbolický souboj s tajemným rytířem (dvojníkem), jehož zranění Oluf pociťuje, jako by byl sám zraňován, jej vysvobodí z tohoto schizofrenního prokletí. Teprve když je rozdvojení zničeno, rytíř může započít milostný vztah s vyvolenou dívkou.[148] Konfrontace s vlastní temnou stránkou, jež je nezbytnou podmínkou pro navázání milostného vztahu s opačným pohlavím, připomíná narcisovské schéma psychického dozrávání. Rytířova vnitřní dualita má však stále negativní konotaci, je vnímána jako nemoc ducha, který svádí boj se sebou samým. Zrcadlo znázorňuje moralistní dialektiku dobra a zla.

Od 70. let 19. století se utváří zcela nový typ umělce, který se vydává na cestu znovuobjevení mýtů, což chápe jako návrat k přirozenosti, návrat k prvopočátkům. Symbolistní umělec se stává nositelem a prorokem tohoto obnovujícího návratu. Literární duch konce 19. století, tak jak ho popisuje Guy Michaud[149], pociťuje vlastní chorobnost, kterou neustále analyzuje a v této analýze nachází jakýsi perverzní požitek. Po vzoru mnišství mnozí umělci upřednostňují izolaci od společnosti a odmítají jakoukoliv popularitu. Ztotožňují se s obrazem „prokletého“ básníka.[150]

Myšlenku prokletí však můžeme nahlížet dvěma různými způsoby a může mít dva zcela rozdílné významy. První, veskrze negativní a běžný význam, vyjadřuje jakousi nezvratitelnou kletbu, která zasaženému člověku přináší v životě neštěstí. Druhý pak připomíná symbolický akt, kterým se vyvolená osoba ochraňuje před zlými silami. V některých starých rituálních praktikách nalezneme moment záměrného proklínání krále

---

[148] Théophile Gautier, *Contes fantastiques* (Paris: José Corti, 1969), s. 129–142.
[149] Guy Michaud, *Connaissance de la littérature: L'œuvre et ses techniques* (Paris: Librairie Nizet, 1957), s. 14–15.
[150] Tento pojem jako označení určité vymezené skupiny básníků použil poprvé Paul Verlaine v roce 1884 v názvu knihy *Les poètes maudits*, vyskytuje se však již předtím v díle Arthura Rimbauda, např. v básni „L´homme juste“ z roku 1871.

při jeho korunovaci, které má sloužit k jeho ochraně před žárlivostí bohů. Prokletí, které francouzští básnící vzývají, je tak paradoxně vyjádřením jejich vítězství nad bohy. Soupeří s nimi, protože touží převzít jejich úlohu v životě člověka a chtějí se tak stát pomocí literatury novými tvůrci světa. Paul Valéry ve své úvaze *Malé psaní o mýtech* (*Petite lettre sur les mythes*) srovnává vlastní tvůrčí sílu se silou přírody[151]. Symbolické vítězství nad bohy však doprovázejí zkoušky a ztráty. Umění se proto stává iniciačním procesem, ve kterém umírá umělec jako reálná osoba a tato symbolická smrt mu umožňuje dosáhnout vytoužené vyšší úrovně existence.

V symbolistní poezii se objevují dva základní myšlenkové proudy, které se oba svým způsobem ztotožňují s narcisovskou tematikou. Na jedné straně je to poezie intelektuální, složitá a přísná, která se snaží zachytit tajemnou podstatu světa prostřednictvím dokonalé a striktní práce s jazykem. Druhá generace francouzských symbolistů, kteří považují za svého myšlenkového vůdce Stéphana Mallarméa, čerpá z tajemných prvopočátků kultury, aby v nich nalezla pravou esenci lidství, ideál člověka.

Na straně druhé stojí experimentální, svobodomyslná rimbaudovská poezie. Ta vidí jedinou správnou cestu umění v překročení veškerých hranic, včetně hranic vlastní subjektivity. V obou koncepcích se básník snaží ve své tvorbě vymazat vše, co by ho identifikovalo. Chce se oddělit od vlastní osoby a stát se zrcadlem člověka jako takového.

> „Neboť Já je někdo jiný. […] Prvním snažením člověka, který chce být básníkem, je úplné sebepoznání; hledá svou duši, zkoumá ji, zkouší ji, učí se jí. To se zdá prosté: v každém mozku probíhá přirozený vývoj; tolik egoistů se prohlašuje za spisovatele; […] – Ale jde o to vypěstovat si duši nestvůrnou […] Básník se stává vidoucím dlouhým, nesmírným a uváženým rozrušováním svých smyslů. Všechny formy lásky, utrpení, šílenství; hledá a sám sobě užívá všech jedů, uchovává si z nich jen tresť. […] Dospívá k neznámému, a byť by nakonec přišel ve svých vidinách o rozum, viděl je!“ [152]

V tomto slavném textu Arthura Rimbauda můžeme spatřit z perspektivy mýtu hned několik zásadních myšlenek. Narcis již není egoistou, není zamilován do sebe sama, ale používá svou osobu k dosažení vyšší úrovně bytí, k odosobnění a splynutí se světem jiné

---

[151] „Quand je rêve et invente sans retour, ne suis-je pas … la nature ? – Pourvu que la plume touche le papier, qu´elle porte de l´encre, que je m´ennuie, que je m´oublie – je crée !“ Paul Valéry, *Œuvres 1*, ed. Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade 127 (Paris: Gallimard, 1957), s. 963.

[152] Jean Arthur Rimbaud, „Dopis Paulu Demenyovi ze dne 15. května 1871", in *Já je někdo jiný*, přel. Lumír Čivrný, Vyd. 2, Klub přátel poezie (Praha: Mladá fronta, 1999), s. 127–128.

existence. Jsme zpět v platonismu, ale přesto ne zcela. Pro Rimbauda tato cesta nutně vede přes Peklo (viz jeho sbírka *Sezóna v pekle* z roku 1873) - tak jako Narcis, i on musí zemřít, aby se mohl znovuzrodit v podobě květiny, která je symbolem krásy.

Mallarmé volí kontemplativní pohroužení do nicoty. Uvádí, že poezie by měla být ovládána striktním a neosobním myšlením, měla by se podobat diamantu, jehož jednotlivé plochy zrcadlí důležité aspekty vnějšího světa neboli ty aspekty, které umožňují analogii s člověkem. Dílo by se mělo skládat právě z těchto odlesků zachycených jazykem, mělo by být souhrnem světa a obrazem člověka.[153] Mallarmé, jakož i jeho mnozí následovníci, je na cestě za absolutnem, jeho poezie je řízena metafyzikou.

Pohled z vnějšku na sebe sama, poznání hranic svých duševních možností, včetně všech možných forem lásky či intelektuálního poustevnictví, je pro symbolisty jedinou cestou, jak se setkat s Ideálem. Je to cesta rozumová i citová zároveň, je to cesta maximalizovaného individuálního prožitku podrobeného intelektuální analýze. Narcisovo chování již není chybou, je jediným možným způsobem osvobození od společenských chimér a cestou k poznání pravdy.

[153] Austin Gill, „Le symbole du miroir dans l'œuvre de Mallarmé", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 11, č. 1 (1959): s. 167, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2145.

Kapitola 4: Mýty francouzského symbolismu

4.1 Literatura jako přechodový rituál

4.1.1 Obnovující dekadence

Od 70. let 19. století se ve francouzské literatuře projevuje nové intelektuální a umělecké vnímání světa. Postupné vyprázdnění tradičních křesťanských hodnot společně s historickými událostmi, jako byla porážka Francie ve francouzsko-pruské válce a pařížská Komuna, vedlo k silnému pesimismu a nejistotě uvnitř společnosti. Pocit zrady, zhroucení představ založených na víře v pokrok, ve všemoc vědy, v sílu morálních hodnot revoluce, to vše ovlivnilo mladou generaci umělců přelomu století, kteří se pokládali se za Baudelairovy následovníky. Romantické mýty silného hrdiny a lidu se na konci století hroutí a jsou nahrazovány nelidskými bytostmi, jako je Androgyn, Sfinga či Narcis. Umělci zachycují tvář člověka v jeho tajemné, nepochopitelné vnitřní podobě.

Zájem o antickou mytologii v období symbolismu je vyvolán zejména postupujícím odklonem od křesťanské tradice, spirituálním vyprázdněním společnosti, která sice věří v nahrazení náboženství vědou a pokrokem, ale zároveň v ní nenachází dostatečnou vnitřní oporu. Duchovní rozvoj, který tento návrat ke starým kulturám otevírá, získává nejrůznější podoby: od obliby spiritismu po nejrůznější synkretická náboženství či víru v nicotu.

Pro symbolistní autory, kteří se zabývají duchovními otázkami, je umění cestou z vnitřní krize společnosti. Proto znovunalézají mýty, nevnímají je však pouze jako motivy odolávající historickým proměnám světa, které zajišťují jistotu v době plné zvratů, ale i jako způsob myšlení vytvářející prostor pro novou spiritualitu. Umělci se vrací k jazyku v jeho rituální, magické funkci.[154]

Představu úpadku velmi silně upevnila filosofie Arhtura Schopenhauera, jehož myšlenky přicházejí do Francie od 70. let 19. století.[155] Schopenhauer podtrhuje iluzorní a

---

[154] Parnasistní básníci také používali mytologické motivy, ale jiným způsobem než symbolisté. Vnímali poezii jako smuteční urnu ztracených mýtů, jako proroctví smrti bohů. Ve svých dílech se nostalgicky obracejí do minulosti, v níž bohové zůstávají navždy uzavřeni, jako ve vyhnanství. V básni „Exil bohů" Théodore de Banville vykresluje antická božstva, která vyhnána novými bohy bloudí lesem Germánie. Příroda zůstává němá a prázdná, již zde nic nepřipomíná jejich přítomnost. Tento pocit ztráty duchovnosti se u básníků Parnasu kompenzuje kultem síly člověka zpřítomněné například v postavě Herakla.

[155] Viz Alexandre Baillot, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860 - 1900)* (Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1927).

relativní charakter světa a také myšlenku utrpení a zla, jež je základem lidské existence.[156] Člověka podle něj již nechrání bůh, je odsouzen čelit prázdnotě. Schopenhauerovo pojetí času není historicistní, ale cyklické, je to kruh, který se stále točí kolem své osy. Svět je podle něj jedno velké opakování stejných přirozených dramat v stále nových kulisách.

> „Tak všechno trvá jen okamžik a spěchá ke smrti. Rostliny a hmyz umírají na konci léta, zvíře, člověk po mnoha letech: smrt kosí neúnavně. Bez ohledu na to, jako by tomu bylo naprosto jinak, je vždy všechno tu a na místě, právě jako by všechno bylo nepomíjivé. Každý čas se zelená a kvete rostlina, bzučí hmyz, zvíře a člověk tu jsou v nespoutaném mládí, a již tisíckrát požité třešně máme před sebou opět každé léto. Také národy tu stojí jako nesmrtelná individua, ačkoli občas mění jména: dokonce jejich konání, puzení a trpění je vždy totéž, ačkoli dějiny vyprávějí stále něco jiného.“ [157]

Úvahy o čase, historii či úpadku společnosti mají společného jmenovatele v otázce smrti, která symbolistní umělce fascinuje. Cyklické pojetí času je pro ně možným psychologickým východiskem, protože nabízí věčný návrat života po vzoru přírodního cyklu ročních období a tak zmírňuje strach z prázdnoty. Symbolisté se inspirují Schopenhauerovou filosofií, nepovažují tedy zachycování dějin za smysluplné. Proto se přiklánějí ke světu fikce a umění vizionářství. Jejich snahou není dějiny objektivně popsat či zaznamenat, nýbrž evokovat a používat tak, aby skrze ně nalezli neznámé prožitky, chvění, které by je odpoutalo od nevlídného světa jejich současnosti. Obracejí se zejména k tomu období historie, které jim nejvíce připomíná jejich současnost. Tím je doba konce římské říše, ve které vidí obraz úpadku velké civilizace, jímž zároveň dokazují cyklické fungování historie. Například Paul Bourget ve *Studiích ze současné psychologie* (1883) analyzuje Baudelairovo dílo na pozadí srovnání jeho doby s dobou zanikání Říma.

---

[156] Schopenhauerova filosofie má na symbolismus zásadní vliv také v otázce subjektivity, jež je klíčová pro vnímání a zobrazení reality. Remy de Gourmont staví samu definici symbolismu na myšlence světa jako představy: „Par rapport à l´homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n´existe que selon l´idée qu´il s´en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences ; toute vérité en soi nous échappe ; l´essence est inattaquable. C´est ce que Schopenhauer a vulgarisé sous cette formule si simple et si claire: le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est ; ce qui est, c´est ce que je vois.“ Z tohoto hlediska lze říci, že je symbolismus narcistním nazíráním vnější reality. Člověk svět pokládá za odraz vlastní mysli, která ho tvoří. Remy de Gourmont, „Livre des masques: portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui", *Mercure de France*, 1896, s. 11–12, http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-105147&M=notice.

[157] Arthur Schopenhauer, „O smrti a jejím poměru k nezničitelnosti naší podstaty o sobě", in *Svět jako vůle a představa*, přel. Milan Váňa, Vyd. 1, sv. II (Pelhřimov: Nová tiskárna, 1998), s. 351.

> „Uvádějíce v souvislost účinky s příčinami, kritik, jenž zkoumá tuto společnost s tohoto všeobecného stanoviska, usoudí, že vybraný smysl rozkošnický, jemný skepticism, ochablost smyslových pocitů, diletantská nestálost byly sociálními ranami říše římské a budou v každém jiném případě sociálními ranami, jež musí podvrátiti celé tělo.“ [158]

Ač je tato analogie do značné míry umělá a módní, umožňuje umělcům to, o čem sní – uniknout času a otevřít fantazii, která si pohrává s nejrůznějšími představami souvisejícími s touto historickou dobou a ty pak přetváří podle vlastní potřeby.[159] Zároveň podtrhuje výlučnost marginalizovaných umělců a doby úpadku, jež pro ně představuje moment určitého kulturního vzmachu.

> „Velkým argumentem proti dekadencím jest, že nemají zítřka a že vždy barbarství je zničí. Ale není-li to fatálním údělem vybraného a vzácného, že stojí v neprávu vedle brutálnosti?“ [160]

Představa civilizace, která je na sklonku života, spojená s pocitem, že vše důležité již minulo, není na konci 19. století nová, exaltuje ji například i romantismus. Proto také Rodenbach prohlašuje, že ještě stále potkává v literárních kruzích konce století některé Mussetovy „mladé starce“[161] a nepovažuje dekadenci za nové stadium umění, ale návrat ke starým známým koncepcím.[162] Přesto francouzští symbolisté pojímají tuto ideu novým způsobem.

V roce 1881, tedy ještě předtím, než se dekadence stala přízviskem pro určitý typ literatury, píše Paul Bourget o Baudelairovi:

---

[158] Paul Bourget, *Studie ze současné psychologie: Baudelaire: Renan: Flaubert: Taine: Stendhal*, přel. J. Mauer, Kritická knihovna 20 (Praha: Josef Pelcl, 1903), s. 26.

[159] Obrazy upadajícího Říma nalézáme například v Huysmansově *Naruby* (1884), Lorrainově Noronsovovi (*Les Noronsoff*, 1902) či Barrèsově *Před zrakem barbarů* (*Sous l´œil des barbares,* 1888). Joséphin Péladan v roce 1884 vydává první část svého obsáhlého díla *Latinská dekadence*, ve kterém si vytyčuje cíl probudit mystické síly, které měly řídit svět od jeho počátků a ukázat ničivé dopady materialismu, který postupně ubíjí latinskou rasu.

[160] Bourget, *Studie ze současné psychologie*, s. 27.

[161] „Můj Bože, kdo teď vdechne jí zas nových sil?
Svou krví nejčistší ty´s ji byl vykoupil;
Kdož vykoná, co ty kdys v příští době,
Nás mladé starce zjaří ve starobě?“
Alfred de Musset, *Rolla: báseň*, přel. Em. rytíř z Čenkova, Vzdělavací bibliotéky, sv. 16 (V Praze: Časopis českého studentstva, 1892), s. 6.

[162] Viz Patrick McGuinness, „Des décadents pleins d´énergie", in *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, ed. Patrick McGuinness (Paris: les Belles lettres, 2001), s. 15.

> „Uvědomil si, že přišel pozdě v stárnoucí civilisaci, a místo aby litoval tohoto pozdního příchodu jako La Bruyère a jako Musset, radoval se z něho, řekl bych honosil se jím. Byl mužem dekadence a stal se z něho teoretik dekadence. To snad jest tahem nejvíce vzrušujícím na této vzrušující hlavě. Jest to snad tah, jenž nejmámivěji svádí současnou duši.“ [163]

Baudelaire a jeho následovníci vnáší do pojmu dekadence pozitivní nádech, jejich snahou je obnova literatury, a tak dobu úpadku vnímají spíše jako přechod než zánik nebo destrukci. Přijetí zla ve všech jeho pozemských podobách umožňuje umělci dosáhnout vrcholu citového prožitku, projít oním nutným peklem a vrátit se očištěn. Je přípravou na povznesení mysli. Pro mladou generaci umělců 80. let je právě toto obnovující pojetí dekadence zásadní.[164] Anatole Baju v textu „Literární kronika“ („Chronique littéraire“), který je jakýmsi krátkým poetickým pojetím dějin literatury 19. století píše:

> „Budoucnost patří dekadismu.
> Dekadenti, zrozeni z schopenhauereskní veleznuděnosti, nejsou literární školou. Jejich úkolem není zakládat. Jsou tu pouze, aby ničili, odhodili starou veteš a připravili zárodečné prvky velké národní literatury 20. století.“ [165]

V 70. a 80. letech vzniká v Paříži mnoho literárních avantgard jako například Hydropaté, Zutisté nebo Jemenfutisté, některé se posléze vyhraňují jako dekadentní či symbolistní a dále se transformují či štěpí na mnoho dalších podskupin. Tyto malé skupiny literátů, kteří se scházejí v kavárnách latinské čtvrti či v kabaretech Montmartru, vedou mezi sebou nelítostnou intelektuální válku teorií a každá se snaží prosadit svou vlastní uměleckou koncepci. Teoretizační aktivita otištěná v mnoha předmluvách, esejích, manifestech či polemikách této doby nesvědčí o rezignaci či poklesu umělecké aktivity, ale naopak o obrovské snaze o novou definici literatury a silném individualismu umělců.[166]

---

[163] Bourget, *Studie ze současné psychologie*, s. 24–25.

[164] „Cependant, s´il s´agit de Mallarmé et d´un groupe littéraire, l´idée de décadence a été assimilée à son idée contraire, à l´idée même d´innovation.” Remy de Gourmont, *La culture des idées*, Bouquins (Paris: R. Laffont, 2008), s. 65.

[165] „L´avenir est au décadisme.
Nés du surblaséisme d´une civilisation schopenhaueresque les Décadents ne sont pas une école littéraire.
Leur milion n´est pas fonder. Ils n´ont qu´à détruire, à tomber les vieilleries et préparer les éléments fœtusiens de la grande littérature nationale du XX^{e} siècle.“
Anatole Baju, „Chronique littéraire", in *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, ed. Patrick McGuinness (Paris: les Belles lettres, 2001), s. 37. Překlad autorky.

[166] Paul Valéry v předmluvě ke knize *Connaissance de la Déesse* píše: „Ce fut un temps de théories, de curiosités, de gloses et d´explications passionnées. Une jeunesse assez sévère repoussait le dogme scientifique

Jejich zájem se obrací od vnějšího světa, který pro ně nenabízí již nic nového, směrem dovnitř, do světa umění. Hlavním cílem se stává analýza sama sebe. Literatura předkládá zrcadlo, v němž umělci hledají její novou tvář.

Literatura konce století se tak utváří mezi dvěma pohyby kyvadla, jedním je sestupná, „dekadentní" či destruktivní tendence, druhým pak vzestup k novým ideálům. Vědomí smrti se tak zároveň stává vědomím života, touhou po nesmrtelnosti. U mnoha básníků se tento dvojí pohyb snoubí, a proto je velmi těžké od sebe oddělovat dekadentní a symbolistní myšlení. Jsou to dvě strany téhož listu. Symptomatická je například báseň Marie Krysinské „Sabat" („Le sabbat"*)*, věnovaná Jeanu Lorrainovi, která evokuje vidinu odsouzenců na smrt, z jejichž zločinů a vin povstane nový život.[167]

4.1.2 Duchovní drama

Novinář Jules Huret se roku 1891 pokouší zachytit pro časopis *L´Écho de Paris* literární dění doby na základě rozhovorů se 64 známými spisovateli. Své rozhovory shrnul pod názvem *Anketa o vývoji literatury* (*Enquête sur l´évolution littéraire*).[168] Otázky, které Huret klade, jsou obecného rázu, týkají se vymezení jednotlivých literárních koncepcí, vztahů autorů mezi sebou či jejich názorů na konkrétní soudobá díla. Odpovědi ukazují, jak velký antagonismus mezi literárními skupinami vládne a do jaké míry je pro jednotlivé umělce těžké identifikovat se s pojmy jako symbolismus či dekadence. Většina dotázaných existenci literárních škol buď zcela popírá nebo velmi znevažuje. Verlaine například odpovídá: „Symbolismus?… Nerozumím… To musí být nějaké německé slovo, ne?"[169]

---

qui commençait de n´être plus à la mode et elle n´adoptait pas le dogme religieux qui n´y était pas encore ; elle croyait trouver dans le culte profond et minutieux de l´ensemble des arts une discipline, et peut-être une vérité, sans équivoque." Valéry, *Œuvres 1*, s. 1273.

[167] „Mais, de cette ivresse, triste comme la Mort,
Où les vivants damnés veulent fuir la Vie
- Ses deuils, ses crève-cœur, ses crimes, ses remords -
D´autres êtres vont naître – et l´odieuse Vie
Germera triomphante en ces baisers de Mort."
Marie Krysinska, „Le sabat", in *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, ed. Patrick McGuinness (Paris: les Belles lettres, 2001), s. 158.

[168] Huret autory dělí na několik skupin: psychology (Anatole France, Jules Lemaître, Edouard Rod, Maurice Barrès, Paul Hervieu), mágy (Joséphin Péladan, Paul Adam, Jules Bois), symbolisty-dekadenty (Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Jean Moréas, Charles Morice, Henri de Régnier, René Ghil, Maurice Maeterlinck, Rémy de Gourmont, Saint-Pol-Roux) parnasisty (Leconte de Lisle, Gustave Kahn, José-Maria de Hérédia, Laurent Tailhade) naturalisty (Edmond de Goncourt, Émile Zola) a neo-realisty (Octave Mirbeau, J. H. Rosny, J.-K. Huysmans). Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (Paris: Charpentier, 1891).

[169] „Le Symbolisme? … comprends pas … ça doit être un mot allemand …. hein?" Ibid., s. 67. Překlad autorky.

Atmosféra doby, kterou se Huretovi podařilo zachytit, je velmi teatrální až melodramatická, představuje literaturu jako divadelní scénu, která vyžaduje určitou výrazovou přepjatost, aby myšlenka dospěla až k posluchači. Péladan například deklamuje:

> „Věřím, že budoucnost patří dívkám, v umění i ve všem ostatním, protože věřím ve fatální a blízký rozklad latinské kultury bez Boha a bez symbolu.“ [170]

Není to však profánní divadlo, literatura se stává zejména dramatem duchovním. Mágové, mezi něž se Péladan řadí, představují skupinu umělců, kteří nejradikálněji tíhnou k okultismu a synkretismu. Jejich ambicí je pomocí umění vytvořit syntézu veškerého duchovního poznání, kterého až doposud lidstvo dosáhlo, a založit nové náboženství. Symbol pro ně odpovídá určité skryté náboženské či psychologické pravdě, je mystickým znamením. Když na jiném místě Huretovy ankety Saint-Pol-Roux prohlašuje: „Symbolismus je tak trochu parodií mysticismu“[171], podtrhuje toto hledání duchovnosti spojené se ztrátou víry v konkrétního boha, jež z literatury činí absurdní drama.

Právě symbolistní pojetí divadla jasně odráží spirituální ambice tohoto uměleckého proudu. Také Mallarmé v jednom ze svých kritických textů, vyšel v roce 1887 v *Revue indépendante* pod názvem „Poznámky o divadle“ („Notes sur le théâtre“), uvádí že: „Divadlo je vyšší podstaty“.[172] Má na mysli akt, jenž doprovází každý náboženský rituál a jímž se zpřítomňuje boží slovo. Z tohoto důvodu chce symbolistní dramatik eliminovat z divadla co nejvíce realistických a vizuálních scénických prvků, aby síla slova mohla dostatečně vyniknout a být tak posvátným „zjevením“ („révélation“) pravdy.

4.1.3 Literatura jako náboženství

Ačkoliv se projevy Mágů zdají být extrémní a okrajové, myšlenku literatury jako náboženství objevujeme u mnoha dalších autorů. Huret například popisuje Mallarméa jako

---

[170] „Je crois que l´avenir est aux filles, en art comme en tout, car je crois à la fatale et imminente putréfaction d´une latinité sans Dieu et sans symbole.“ Ibid., s. 37. Překlad autorky.

[171] „Ce Symbolisme est un peu la parodie du Mysticisme.“ Ibid., s. 154. Překlad autorky. Saint-Pol-Roux i na dalších místech obnovuje myšlenku divadla ve své původní sakrální funkci: „Ô le Drame, expression capitale de la Poésie! Ô le Théâtre, par Hegel défini la représentation de l´univers!…. Ô cette création, seconde devant Dieu, première devant les hommes! […] Ô le Théâtre vivant, diocèse des idées, synthèse des synthèses!“ Ibid., s. 161.

[172] „Le Théâtre est d´essence supérieure“ Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Collection Poésie 113 (Paris: Gallimard, 1976), s. 204. Překlad autorky.

člověka, který vyzařuje nepřístupnou, vznešenou hrdost boha nebo osvíceného člověka, před kterým je třeba se poklonit.[173] A právě Mallarméovou hlavní snahou je tvořit poezii plnou tajemství, odpoutat se od pozemského světa a vlastního já a nechat se vést tajemnými cestami magie jazyka. V jednom ze svých dopisů obdivuje knihu, která se píše jakoby sama, a ve které slova procházejí perem božského básníka.[174] Aby člověk dosáhl plného splynutí s tímto tajemným vnitřním jazykem, je třeba samoty, tvůrčí akt se podle něj musí stát zcela individualizovaným.

Otázka víry je u Mallarméa zásadní, jeho dílo totiž provází obrovská snaha oprostit se od myšlenky boha, s níž se nemůže ztotožnit. Mallarmé rozvíjí motiv nepřítomnosti boha, prázdnoty, s níž se člověk sžívá a jež je jediným možným absolutnem. Sartre podtrhl paradox charakteristický pro umění druhé poloviny 19. století, tedy že pocit ztráty boha jeho obraz vlastně obnovuje, protože vyvolává nutkavou, všudypřítomnou potřebu se jím zabývat.[175] Mallarmé se cítí pronásledován přízrakem (sloveso „hanter“ se v jeho díle objevuje velmi často) boha, jenž se skrývá v rozmlžených konturách nekonečného azuru.

> „Nadarmo! Vítězí azur, ó slyš jej zblízka
> Ve zvonech, duše má, on obrací se v hlas,
> V blankytných klekáních z živého kovu tryská,
> Jen aby jízlivým triumfem děsil nás!“ [176]

Analýzy Mallarmého díla ukazují, že otázka duchovnosti u něj prošla vývojem, jenž odpovídá básníkově snaze o vymazání boha obracením svého zájmu k vlastnímu nitru. Symptomatický je Brunelův rozbor jednotlivých variant básně „Okna“. V textu, jenž vychází poprvé v květnu 1866 v *Současném Parnasu,* nalézáme v poslední sloce apostrofu boha. V pozdější verzi básně básník slovo „bůh“ změnil na „Já“.[177]

---

[173] „ …un charme puissant se dégage de l´homme, en qui l´on devine un inaccessible orgueil, planant au-dessus de tout, un orgueil de dieu ou d´illuminé devant lequel il faut tout de suite intérieurement s´incliner, - quand on l´a compris. “ Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, s. 56.

[174] Stéphane Mallarmé In Gill, „Le symbole du miroir dans l'œuvre de Mallarmé", s. 177.

[175] Jean-Paul Sartre, *Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre*, ed. Arlette Elkaïm-Sartre, Arcades 10 (Paris: Gallimard, 1986), s. 25.

[176] Stéphane Mallarmé, „Azur", in *Faunovo odpoledne a jiné básně*, přel. František Hrubín, Vyd. 1 (Praha: Svoboda, 1996), s. 16.

[177] V prvním případě nalézáme: Est-il moyen, mon Dieu que savez l´amertume,/D´enfoncer le cristal […]“, v definitivní verzi pak „Est-il moyen, ô Moi qui connais l´amertume,/D´enfoncer le cristal […]. (podtrhnutí autorky) Pierre Brunel, *Les poésies de Stéphane Mallarmé, ou, Échec au néant: lectures d'une œuvre*, Agrégation de lettres (Paris: Éditions du Temps, 1998), s. 34.

„Zda dokážu – mé Já, jež znáš ty hořké chuti –
Ten křišťál rozrazit, zprzněný ohavou,
A prchnout na obou svých křídlech bez perutí,
- i kdybych padat měl celou tou věčnou tmou?“ [178]

Mallarmé tak nakonec dospívá k tichu, protože boha odmítne pojmenovávat, jeho tísnivou nepřítomnost vyjadřuje nepřítomností jeho jména. Jak uvidíme v dalších kapitolách, zvnitřnění boha či jeho nahrazení vlastním já představuje v umění přelomu století zásadní posun v chápání duchovnosti, jenž nás vrací k mýtu o Narcisovi.

Vztah symbolismu a duchovnosti je tedy velmi důležitý. Maurice Maeterlinck v rozhovoru s Huretem vyzdvihuje básníka, který tvoří dílo oproštěné od současnosti a jímž promlouvá věčnost. I René Ghil, který se velmi brzy postaví proti symbolistní poezii, v básni „Pro starou dívenku“ („Pour l´enfant ancienne“), v jejímž názvu vidíme protikladné spojení mládí a stáří příznačné pro umění dekadence, kombinuje slova nábožensky zabarvená jako „chrám“, „rituální gesta“, „prázdnota“ či „věčnost.“[179] Paul Valéry, ve svých vzpomínkách na období symbolismu píše:

„[…]dosud nikdy nebyla moc umění, krása a síla formy a básnický účinek tak blízko tomu, aby se staly pro jistý počet lidí základem jejich vnitřního života, který bychom mohli nazvat „mystickým“, protože se podařilo vystačit si sám sobě a posílit nejedno srdce *tak, jak to dělá víra*. […] Vím, o čem mluvím: v té době jsme měli pocit, že mohlo vzniknout jakési náboženství, jehož podstatou by bylo poetické vzrušení.“ [180]

Sklon k teatralitě některých autorů spojený s hermetickým charakterem symbolistní umělecké tvorby vyvolal v období 80. let řadu kritických reakcí, které se týkaly zejména nečitelného jazyka této literatury. Jednou z nich je parodie dekadentní a symbolistní poezie s názvem *Úpadek Adorého Floupetta* (*Les Déliquescences d´Adoré Floupette*, 1885) autorů Henryho Beauclaira a Gabriela Vicaira. Odpovědí na tuto kritiku byl slovník

---

[178] Stéphane Mallarmé, „Okna", in *Faunovo odpoledne a jiné básně*, přel. František Hrubín, Vyd. 1 (Praha: Svoboda, 1996), s. 13.

[179] „Tue en l´étonnement de nos yeux mutuels
Qui délivrèrent là l´or de latentes gloires,
Que, veuve dans le Temple aux signes rituels,
L´onde d´éternité réprouve nos mémoires.“
René Ghil, „Pour l´enfant ancienne", in *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, ed. Patrick McGuinness (Paris: les Belles lettres, 2001), s. 94.

[180] Valéry, *Literární rozmanitosti*, s. 211.

symbolistních a dekadentních pojmů *Malý glosář k službám inteligence dekadentních a sybolistních autorů* (*Petit glossaire pour servir à l´intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, 1888), který sestavil Paul Adam (vystupující pod pseudonymem Jacques Plowert). Obsahuje novotvary a nejasné pojmy symbolismu a dekadence doplněné o příklady a komentáře jednotlivých autorů. V prvním plánu tedy *Glosář* vysvětluje smysl slov, které čtenáři považují v nové literatuře za nepochopitelné. Podporuje tak myšlenku kreativní obnovy francouzského jazyka, jehož úroveň v očích moderních autorů upadá.

> „Naším cílem je vzbudit co největší množství možných počitků co nejmenším množstvím slov. Náš styl musí být bouřlivý, protože strašákem tohoto konce století je banalita, a musíme oživit slova, jež upadla do zapomnění nebo vytvořit nová, abychom zachytili myšlenku ve spletitosti všech jejích prchavých odstínů.“[181]

Může se zdát, že tak dílo podává pomocnou ruku těm, kteří kritizují nepřiměřený intelektualismus symbolismu. Jeho druhým cílem je však pravý opak. Slovník pouze nevysvětluje, ale i mystifikuje, pojmům dodává ještě větší temnotu, a tak se ironicky posmívá nesmyslné touze kritiků po větší jasnosti, jež popírá zásadní tvůrčí myšlenku symbolismu. Tou je tvorba nového jazyka odpovídajícího jiné než běžné realitě, kterou chce tímto jazykem zprostředkovat. Proniknout do této jiné reality a pochopit ji je umožněno jen těm, kteří si přejí být zasvěceni a kteří jazyk považují za duchovní realitu. Slovem „Incantatoire“ (zaklínací), které Mallarmé v *Glosáři* vysvětluje jako „verš který z několika slov vytváří nové, ucelené slovo neznámé běžnému jazyku a které působí jako zaklínadlo“[182], vyjadřuje básník zásadní principy symbolismu – obnova a magie jazyka umění. V 90. letech Camille Mauclair píše:

---

[181] „Notre but consiste à éveiller le plus grand nombre de sensations possibles avec la moindre quantité de mots. Notre style doit être tourmenté, parce que la banalité est l´épouvantail de cette fin de siècle, et nous devons rajeunir des vocables tombés en désuétude ou en créer de nouveaux pour noter l´idée dans la complexité de ses nuances les plus fugaces.“ Anatole Baju In Pierre Dumonceaux, *L'Esprit de décadence: Colloque de Nantes* (Paris: Minard, 1984), s. 237. Překlad autorky.

[182] „Le vers qui de plusieurs vocable refait un mot total, neuf, étrange[r] à la langue et comme incantatoire“ Stéphane Mallarmé In Jacques Plowert, *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, ed. Patrick McGuinness, Textes littéraires 102 (Exeter: University of Exeter press, 1998), s. 43.

> „Je to velká nespravedlnost žádat v poezii jako zásadní podmínku jasnost. A navíc je to jeden z nejzákladnějších omylů, požadavek bez upřesnění a určitým způsobem znesvěcení umění.“ [183]

Příklon k mýtům v období symbolismu lze tedy vnímat na jedné straně jako negativní reakci na tvrdý styl přísně vědeckého přístupu ke světu, jako revoltu proti iluzi objektivity a pravdivosti, kterou věda předstírá a která z člověka činí dešifrovatelný mechanismus bez duše, a na straně druhé jako pozitivní nástroj k nalezení ztracené vnitřní integrity. Symbolisté se snaží vrátit k prvopočátkům lidského myšlení, do doby, kdy ještě jazyk zachycoval nejtajemnější oblasti ducha, kdy ústy básníků promlouvala nadpozemská krása. Jejich touhou je návrat ke chvíli tvoření. Literární tvorba by se měla stát mytickou, nahradit prázdné místo ve světě, kde již není bůh, a tak dát člověku nový smysl, novou stabilitu. Mýty zde nejsou proto, aby byly rozumově interpretovány, ale aby vdechly umělcům svou sílu a tajemství. Paul Valéry píše:

> „Mýty jsou duše našich činů a našich lásek. Činit můžeme jen tehdy, když jdeme za nějakým přeludem. Můžeme milovat jen to, co tvoříme.“ [184]

Aspekty literatury konce 19. století zde zmíněné, tedy myšlení, které obsahuje sestupný a vzestupný pohyb, sklon k dramatizaci a duchovní aspirace umění, mají mnoho společného s iniciačním přechodovým rituálem starých kultur, jejichž smyslem bylo ukončit staré stadium bytí, aby bylo nahrazeno stadiem novým, to vše pomocí tajemného aktu jednotlivce, kdy je jazyk používán sugestivně jako magická formule a kdy je napodobováním zpřítomňováno božské tvoření. Období dekadence a symbolismu je tak možné chápat jako přechodovou fázi umění, jenž se vrací k určitým náboženským praktikám umožňujícím utvářet nové ideály. To dokazuje také fakt, že již koncem 80. let, tedy v době, kdy byly vydány první manifesty symbolismu, byl symbolismus zároveň vnímán některými autory jako již překonaný a transformoval se v další koncepce, jako například evolutivní instrumentismus Reného Ghila, románská škola Jeana Moréase či později naturismus Saint-Georgese de Bouhéliera.

---

[183] „Il y a une grande injustice a demander à la poésie la condition primordiale de clarté. Et c´est de plus une fondamentale erreur, une requête sans précision et en quelque façon, une sacrilège contre l´art.“ Camille Mauclair, *Éleusis: causeries sur la cité intérieure* (Paris: Perrin, 1894), s. 145. Překlad autorky.

[184] "Les mythes sont les âmes des nos actions et de nos amours. Nous ne pouvons agir qu´en nous mouvant vers un fantôme. Nous ne pouvons aimer que ce que nous créons." Valéry, *Œuvres 1*, s. 965. Překlad autorky.

4.2 Úvahy o mytologii

Také velký rozvoj vědeckého bádání v oblasti archeologie a historie paradoxně umožnil, že se mýty staly velkým zdrojem inspirace v období symbolismu. Zkoumání starých civilizací Indie, Egypta či Řecka přirozeně otevřelo otázku kulturního dědictví Evropy a významu mytologií ve světě současnosti. Zde přejímá Francie poznatky německé vědy, která se touto otázkou zabývá již od konce 18. století. Německý badatel Georg Friedrich Creuzer přichází v prvním desetiletí 19. století s myšlenkou společného základu antických mytologií. V roce 1856 vydává Friedrich Max Müller známé dílo *Srovnávací mytologie,* jímž zakládá vědu stejného jména a ve kterém interpretuje veškeré mýty na základě pohybů slunce po obloze. Práce tohoto slavného indologa měly velký ohlas po celé Evropě.

V roce 1880 Mallarmé vydává překlady několika děl angličana George W. Coxe pod názvem *Antičtí bohové* (*Les dieux Antiques)* doplněné o vlastní úvahy. Jeho cílem je podpořit a zpřístupnit soudobé poznatky o mytologii. V úvodu díla se ztotožňuje s představou, že mýtus je zobrazením atmosférických jevů, které nazývá společně s Müllerem a Coxem „tragédií přírody".[185] Mýty podle něj vyjadřují denní koloběh slunce od východu na západ, boj světla s temnotou. Vzhledem k tomu, že se podobné mytologické příběhy objevují na zcela různých místech naší planety, je podle něj zřejmé, že mají univerzální význam. Narcis je tak například variantou mýtu o Endymiónovi[186], který ztělesňuje slunce odrážející se při západu na hladině moře. Oidipus není vrahem otce a manželem matky, ale sluncem, které se při západu opět spojuje se Zemí.

Mallarmé rozlišuje dvě fáze vzniku mýtů, první z nich je autentická, která kdysi spojovala krásu a pravdu, druhá je fází pokroucení mýtu, obdobím, kdy lidé postupně zapomněli jeho původní smysl. Ačkoliv básník tímto způsobem touží odstranit z mýtů vše pomíjivé a dát jim věčný smysl, a tak je učinit nenapadnutelné, upadá do zjednodušující interpretace, která z mytologických příběhů nakonec činí lživé absurdity. Mallarmé je v tomto ohledu poplatný racionálnímu vědeckému přístupu své doby, popírá mnohoznačnost mýtů a možnost jejich religionistické interpretace. Tím, že redukuje mýtus

---

[185] „La tragédie de la nature" Viz Stéphane Mallarmé, „Les Dieux antiques", in *Œuvres complètes*, ed. Henri Mondor a G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, N° 65 (Paris: Gallimard, 1945), s. 1169. Překlad autorky.
[186] „L´amour d´Echo pour Narcisse est seulement une autre vision de l´amour de Séléné pour Endymion, le soleil, alors qu´il plonge dans la mer. Comme Endymion dort dans Latmos, la terre de l´oubli, de même le nom Narcisse signifie le mutisme ou la surdité du profond sommeil, et exprime l´idée que représente déjà la légende d´Endymion." Ibid., s. 1248.

na jedinou možnou rovinu, přehlíží všechny prvky lidské duševní kreativity a změn lidského nazírání světa, jež s sebou mýtus přináší.

Dalším důležitým dílem v oblasti mytologie vycházející v tomto období, je *Zlatá ratolest* (1890) Jamese Frazera. Představuje soubor a popis nejrůznějších mýtů celého světa. Autor na nich ilustruje existenci jejich společného základu. Frazer chápal mýty jako prvotní vývojovou fázi lidského myšlení, pro niž je charakteristický nedostatek vědeckého pochopení systému, podle kterého příroda a vesmír fungují (evolucionismus). Člověk si podle něj v tomto období vytváří ke světu magický vztah a právě pomocí magie, která stojí na základním principu napodobování přírody, se ho také snaží ovlivňovat.[187] Náboženství, které považuje za další vývojovou etapou lidské společnosti, je podle něj zaměřeno na ovládání světa pomocí rituálního napodobování. Moderní vědecká doba by měla konečně umožnit to, co magie a náboženství nedokázaly, to jest vysvětlit základní mechanismy života, a tak dosáhnout pravdy a správného uspořádání společnosti.

Frazer stejně jako Mallarmé vysvětluje mýtus jako personifikaci přírody, tentokrát však jako zobrazení jejích vegetačních cyklů. Centrálním aktem primitivních rituálů je podle něj smrt a znovuzrození boha znázorňující střídání ročních období. Frazer se sice snaží dokázat, že vývoj lidské civilizace umožnil člověku vědecky pochopit fungování přírody a tedy již nepotřebuje mýty a magii, zároveň však přiznává, že magie a náboženství byly teoriemi řádu světa, které měly velký význam pro zdravé fungování primitivních společností. Frazer předestřel svým současníkům velké množství příkladů rituálních praktik a mýtů, a tak probudil všeobecný zájem o tuto oblast.

Na opačném pólu vnímání mýtů stojí dílo Edouarda Schurého *Velcí zasvěcenci* (1889) s podtitulem *Tajné dějiny náboženství*, jež si klade za cíl oživit ve společnosti konce století spirituální vnímání života. Schuré touží podobně jako Péladan vytvořit nové univerzální náboženství a pomoci překonat společenskou krizi, která je podle něj způsobena vnitřním rozkolem mezi vědou a náboženstvím.

> „Nikdy před tím touha po životě duševním v tomto viditelném světě, kde je zdeptána teoriemi materialistickými, vědátorů a názory světskými, nebyla tak vážně myšlena a tak skutečná (opravdová) jako je nyní. […] Nikdy před tím duše

[187] „Kouzelník totiž věří, že tytéž principy, jichž užívá v praxi svého umění, řídí pochody i v neživé přírodě; jinými slovy, kouzelník mlčky předpokládá, že zákony podobnosti a doteku mají univerzální platnost a nejsou omezeny na lidské působení. Magie je zkrátka falešným systémem přírodní zákonitosti stejně jako klamným návodem k jednání; je nepravou vědou stejně jako neplodným uměním.“ James George Frazer, *Zlatá ratolest*, Vyd. 2 (Praha: Mladá fronta, 1994), s. 18.

> lidská neměla hlubší pocit nedostatečnosti, bídy a neskutečnosti přítomného života, jako nyní. Nikdy tak žhavě netoužila po Neviditelném v zásvětí, aniž by dospěla v něm věřiti.“ [188]

Aby společnost mohla tuto vnitřní ambivalenci překonat, je podle Schurého potřeba přehodnotit dějiny všech náboženství a nově dešifrovat jejich poselství. Nejde mu o vnější historii známých náboženských dogmat, ale o dějiny tajných okultních nauk, tzv. „doktríny Mystérií“, velkých otců a proroků, kteří byli také reformátory společnosti. Bez ohledu na to, zda se jedná o reálné či fiktivní postavy, Schuré zmiňuje zasvěcence, jako byli Rama, Krišna, Hermes, Mojžíš, Orfeus, Platón a také zejména Ježíš, kteří podle něj přicházeli vždy s obdobím krize a měli zásadní vliv na vývoj člověka v duchovní oblasti. Zároveň se snaží dokázat, že Ježíš je vrcholným vůdcem věřících, protože právě v něm se protínají a smiřují všechny ostatní náboženství světa.

Proroci všech náboženství přinášejí podle Schurého stejné poselství, protože dospěli ke stejné formě spirituální obnovy. Tou je vnitřní iniciace a meditace. Schuré klade velký důraz na tajnou zasvěcovací fázi života proroků, v níž prošli mnohými zkouškami (za hlavní iniciační místo pokládá Egypt) a byl jim zjeven svatý jazyk ducha, jimž pak promlouvali k lidem.

Schuré tedy hlásá návrat k mýtům, starým náboženstvím a jejich okultním praktikám, otevírají podle něj cestu k pochopení přítomnosti boha na zemi. Jedinou jistotou člověku zůstává síla jeho ducha.

> „Co se nás týče, ubohých ztracených dětí, věřících, že Ideál jest jedinou Skutečností a jedinou Pravdou v proměnlivém a pomíjejícím světě, my, kteří nevěříme na potvrzení zákona a vyplnění slibů učiněných v dějinách lidstva, jakož i životě budoucím […] – my, kteří máme takové přesvědčení, můžeme jen jediným směrem jíti: Hlásejme bez bázně tuto Pravdu tak hlasitě, jak jen možno – […]“ [189]

Velmi zajímavé je, že Schuré ve svém díle v souvislosti se zvláštními schopnostmi zasvěcenců mluví také o jakémsi druhém já člověka, které nazývá „latentní já“ a které silně předznamenává Freudovy studie o lidské nevědomí.

---

[188] Eduard Schüré, *Velcí zasvěcenci: tajné dějiny náboženství: Rama, Krišna, Hermes, Mojžíš, Orfé, Pythagor, Platon, Ježíš* (Havířov: Jiří Mikula, 1996), s. 15.
[189] Ibid., s. 18.

> „Jest v nás tedy jedno já dřímající. Toto já latentní, jež se projevuje ve spánku a snění, jest pravým já nadpozemským, nadsmyslným, jehož existence předcházela jsoucností pozemského já, vázaného k tělu. Já pozemské je zničitelné; já nadsmyslové jest nesmrtelné.“ [190]

Mohlo by se zdát, že autor mluví o nesmrtelnosti duše, která je základní myšlenkou křesťanství, zde jde však o duši, která se u člověka projevuje pouze v určitých stavech mysli, jako je spánek a sen. Schuré tak originálním způsobem propojuje psychologicko-analytické tendence své doby s novým pojetím náboženství, jež by mělo vést člověka k naslouchání vlastního vnitřního hlasu, jímž k němu promlouvá bůh.

Zásadní vliv na nový zájem o mýty na konci 19. století měla rovněž tvorba Richarda Wagnera. V roce 1885 zakládá Edouard Dujardin časopis *La revue wagnérienne*, který sdružuje básníky obdivující německého skladatele. Wagner se inspiruje řeckými mýty a transponuje je do prostředí starých germánských legend. Fascinuje ho průzračná jednoduchost, vznešenost a jasná struktura mýtů. Podtrhává myšlenku, že jedině takový motiv, jenž není svázán s aktuálností a který odolává času, může být základem opravdového umění. Mýtus zároveň pojímá jako drama člověka.

> „Proto pokládám za ideální látku pro básníka mythus, tuto půvabně bezejmennou báseň lidu; vidíme, že ji ve všech dobách znovu a znovu zpracovávají největší básníci vyspělých kulturních období; v mythu se totiž skoro docela ztrácí konvenční a pouze abstraktnímu rozumu pochopitelná forma lidských vztahů a zjevuje se nám jenom to, co je věčně srozumitelné a čistě lidské, avšak zjevuje se nám to právě onou nenapodobitelnou konkrétní formou, která propůjčuje každému mythu jeho tak rychle poznatelný, individuální tvar.“ [191]

Člověk je podle něj v mýtu zbaven všech společenských konvencí, představuje se v nahotě svých vášní, je esencí lidství ve své nadčasové podobě. Jako oběť bohů musí být sám sobě spasitelem. Catulle Mendès v jednom ze svých článků uvádí: „Tato myšlenka: provinilý bůh zachráněn nevinným člověkem, je určitě jednou z nejodvážnějších a nejvyšších, jakou mohl lidský duch pojmout.“[192]

---

[190] Ibid., s. 212.
[191] Richard Wagner, *Hudba budoucnosti*, přel. Hana Šnajdrová-Bílková a Jiří Vysloužil, Vyd. 1, Klasikové hudební vědy a kritiky. Řada 2, sv. 2 (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959), s. 290.
[192] „Cette idée : le dieu coupable sauvé par l´homme innocent, est certainement une des plus hardies et des plus hautes que l´esprit puisse concevoir.“ Catulle Mendès, „Notes sur la théorie et l´œuvre wagnériennes", ed.

Wagner se tedy inspiruje starými symboly, vrací se k počátkům, ale dává jim novou formu podtrhující sounáležitost s národní identitou. Z tohoto důvodu je Mallarmé vůči Wagnerovu pojetí mýtu spíše kritický. Vyčítá jeho operám, že jsou až příliš svázány s realitou a světem konkrétních legend, a že tedy staví člověka do příliš vymezeného rámce. Ideální drama se má podle něj odpoutat od jakéhokoliv ztělesnění, má být čistě sugestivní. Lidské myšlení původní mýty zničilo, a tak je třeba stvořit nové.[193]

Spojení mýtu s národní identitou inspirovalo roku 1887 Edouarda Schurého k tvorbě dramatu *Vencingetorix* (*Vercingétorix*). Zobrazuje galského vůdce v síle a zaujetí pro svůj lid a rasu, se všemi jeho válečnými druhy a bohy. Snahou autora bylo zachytit kouzlo Wagnerových oper a převést jej do francouzského prostředí. Jedním z východisek doby byl tak také návrat ke kořenům národní identity a tedy podpora nacionálního cítění, které se negativně projevilo v nárůstu xonofobie některých umělců konce století.

Asi nejvíce se Wagnerovým dílem inspiroval Joséphin Péladan, který skladatele považoval za svůj velký vzor. V roce 1888, tedy ve stejném roce, kdy objevuje Wagnerovo dílo, zakládá Péladan ezoterické řády („Ordre kabbalistique de la Rose-Croix“, posléze „Ordre de la Rose-Croix du temple et du Graal“, později přejmenovaný na „Ordre de la Rose-Croix Catholique“) a dává si přízvisko Sâr Mérodack.[194]

Péladan je přesvědčen, že církev nesplňuje svou roli ve společnosti neboli že již není nositelem vznešených ezoterických duchovních tradic. Proto chce vytvořit nový náboženský kult, který má pod jeho vedením sdružovat osoby vyšší inteligence a vést je cestou okultismu k myšlence absolutní Krásy a Pravdy. Péladan se inspiruje rosenkruciánstvím[195] a katolickým mysticismem, jež pojímá velmi osobitým způsobem.

Édouard Dujardin, *Revue wagnérienne*, č. 2 (1885): s. 33, http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-19995&M=tdm. Překlad autorky.

[193] „A moins que cette Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent de la présence d´un peuple, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l´Histoire même n´est que l´interprétation, vaine, c´est-à-dire un Poème, l´Ode. Quoi ! le siècle, ou notre pays qui l´exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, ce serait pour en refaire.“ Stéphane Mallarmé, „Rêverie d´un poète français", ed. Édouard Dujardin, *Revue wagnérienne*, č. 7 (1885): s. 198, http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-19995&M=tdm.

[194] „Sâr“ znamená v assyrštině král, Mérodack je přepis jména babylonských králů Mérodach-Baladan (Mérodach I.- 12. st. př. Kr, a Mérodach II. – 8 st. př. Kr.) V symbolech růže a kříže můžeme spatřovat myšlenku krásy spojenou s utrpením, kterou Péladan ve svém díle rozvíjí.
„Kdo to je Mág? […] Dokonalá vůle, úplně sebe samé vědomá. Toto dokonalé vědomí je Bůh Renanův: svět poznávající sama sebe.“ F. X. Šalda, „Joséphin Péladan", in *Kritické projevy 1: 1892-1893*, Soubor díla F. X. Šaldy 10 (Praha: Melantrich, 1949), s. 170, http://www.ucl.cas.cz/edicee/?expand=/soubory/FXS/KP1.

[195] Legendárním zakladatelem původního neoficiálního řádu rosenkruciánů byl v 17. století Christian Rosenkreutz, který údajně do Evropy přinesl učení islámu a Kabaly. Jeho snahou bylo synkretické sjednocení různých náboženských nauk. Základními principy rosenkruciánů byly milosrdenství a asketismus. „Otázka existence či neexistence praotce rosenkruciánství Christiana Rosenkreutze nebyla dodnes objasněna, a přece

Skupina, která se kolem Péladana vytvořila, se kolem roku 1890 stále více rozšiřuje a její význam roste společně se známými jmény osobností, které tato nauka oslovila. Těmi byli například Elémir Bourges, mecenáš řádu hrabě de la Rochefoucould, Saint-Pol-Roux či Paul Adam. Péladan chápe umění jako cestu k bohu. Organizuje výtvarné salóny, kde se mohou představit soudobí umělci, za podmínky, že splňují přísná pravidla hlavního Mága. Jedno z nich se například vztahuje k výběru tématu díla. To nesmí vycházet ze současnosti, čerpat musí naopak z minulosti a být mystické. Péladan odsuzuje v podstatě veškerý tradiční realismus a požaduje po umělcích, aby se inspirovali mýty a náboženským uměním či zobrazovali sen. Tuto myšlenku vztahuje i k literatuře.

> „V literatuře existuje pouze jedno téma: Oidipus nebo Orfeus nebo Hamlet, to znamená hrdina čelící sociální nebo morální záhadě. Jeho význam spočívá v boji se sebou samým nebo proti nepřátelství ostatních lidí či věcí.“ [196]

Potřeba návratu k mýtům ve všech podobách zde uvedených, tedy historické, národní a náboženské, odráží zásadní potřebu umělců konce století vyjít z pociťovaného chaosu a nalézt ztracenou celistvost, jednotu, která by smířila vědu s vírou, rozumovou a citovou stránku člověka, a tím umožnila lidstvu dospět k vrcholu poznání.[197] Typickým rysem úvah o mýtech je víra v duševní schopnosti člověka, v možnost obrody a jeho věčného návratu k počátkům.

---

tato skutečnost nijak neotřásla čtyřsetletým trváním tohoto neobyčejného hermetického směru. Navíc po nesčetných pokusech zachytit jeho dějinnou stopu už ani nikdo nic dokazovat nechce, protože všichni, kdo se zabývají historií rosenkruciánství, pansofie, teosofie a hermetismu obecně, na hru tohoto mýtu přistoupili.“ J. P. Maien, *Odkaz bratrstva zlatého a růžového kříže: příspěvek k dějinám rosenkruciánství v 17. a 18. století*, Vyd. 1, Aurélie (Praha: Malvern, 2013), s. 16.

[196] „Il n´y a qu´un sujet en art: Œdipe ou Orphée ou Hamlet, c´est-à-dire un héros aux prises avec une énigme morale ou sociale. L´intérêt réside dans la lutte du héros contre lui-même ou l´antagonisme des êtres et des choses.“ Joséphin Péladan, In Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, s. 38.

[197] „Toute œuvre poétique n´a de valeur qu´autant qu´elle se prolonge en suggestion des lois qui ordonnent et unissent l´Etre total du monde …. [L´auteur est] le musicien verbal d´un grand drame où se fait, avec seulement des mots auxquels il prétend donner des significations orchestrales, une synthèse a la fois biologique, historique et philosophique de l´Homme depuis les Origines.“ René Ghil, „Traité du Verbe", in *Poètes symbolistes: anthologie*, ed. Bernard Delvaille, La petite vermillon 186 (Paris: la Table ronde, 2003), s. 28.

4.3 Mytologické postavy symbolismu

V 2. polovině 19. století se ve francouzské literatuře výrazně objevují mytologické postavy, které jsou v určitém ohledu předchůdci či variantami Narcise. Jaký je vztah narcisovské tematiky k těmto ostatním mýtům? Lze mluvit o jakési symbolistní mytologii?

4.3.1 Androgyn

Velmi rozšířenou postavou v literatuře přelomu století je androgyn, dvojpohlavní bytost. Představuje filosofický konstrukt poukazující na myšlenku ideální rovnováhy a úplnosti. Objevuje se i v romantismu, ale v jiné formě. Romantický androgyn předznamenává příchod člověka budoucnosti, ve které se protiklady setkají a spojí v jeden celek tak, jak tomu bylo na začátku věků. Jeho postava symbolizuje víru v lepší zítřek, který přinese člověku dokonalost.[198]

Eliade ve studii *Mefisto a Androgyn* podtrhuje fakt, že androgynství, ve formě, s níž se setkáváme ve starých kulturách a náboženstvích, má především symbolický rituální charakter, protože je zpřítomněním myšlenky dokonalosti v jednotě, a nemůže být tedy spojováno s fyzickým hermafroditismem.

> „K lepšímu pochopení rozmanitých možností a rozdílných úrovní uvedu několik příkladů. Řekl jsem, že androgyn se v Řecku uznával pouze jako rituální realita a že děti s hermafroditními znaky jejich rodiče okamžitě zabíjeli. V tomto případě tedy nebylo možné zaměnit *anatomicko-fyziologickou skutečnost* a realitu *rituální*. V sibiřském šamanismu se stává, že šaman zastává obě pohlaví *symbolicky*: jeho oděv je ozdoben ženskými symboly a v některých případech se šaman snaží napodobovat chování žen. […] Tato rituální bisexualita – či sexualita – se současně považuje za známku duchovního života, za obcování s bohy a duchy – a za zdroj posvátné síly.“ [199]

Z tohoto důvodu Eliade považuje za poslední evropské dílo zabývající se pravým androgynstvím Balzakův román *Serafita* (1834). Balzac, inspirující se teoriemi filosofa

---

[198] Němečtí romantikové jako Humboldt či Schlegel se zabývají biblickou představou androgyna. Zrození Evy je podle nich výsledkem Adamova pádu neboli úpadku lidské bytosti. Kristus přichází, aby opět z člověka učinil androgyna a nastolil svět harmonie. Mircea Eliade, *Mefisto a androgyn*, přel. Jiří Vízner, Vyd. 1, Oikúmené (Praha: OIKOYMENH, 1997), s. 79–83.
[199] Ibid., s. 44.

Emanuela Swedenborga, podle něj ještě vnímá metafyzický rozměr konceptu na rozdíl od dalších spisovatelů 19. století, zejména dekadentů, kteří symbol androgyna degradovali tím, že ho zachycovali na úrovni sexuální. Takovou dvojpohlavní postavu nalézáme například v Gautierově *Slečně de Maupin* (1835), kde androgynství souvisí s nevyhraněnou sexualitou. Hlavní hrdinkou románu je extravagantní žena, milovnice převleků, která svádí jak muže, tak ženy. Její chování je smyslná hra plná života a energie a kniha je tak oslavou možností, které svět tělesnosti člověku nabízí.

Androgyn přelomu století však tento optimismus postrádá, vyjadřuje naopak porážku lidství, odmítnutí života, v němž touha po ideálu nedochází k svému cíli. Je sice nejčastěji spojován s představou lásky jako dokonalého splynutí dvou jedinců, nelze však říct, že zcela mizí duchovní podstata tohoto symbolu. Androgynové přelomu století beznadějně bloudí světem a hledají svou druhou polovinu. Do popředí vystupuje pocit oslabení a neúplnosti prostřednictvím motivu rozdvojení.

Androgyn se v literatuře tohoto období objevuje v souvislosti s dvěma základními tematickými okruhy, jejichž analogii nalézáme také v mýtu o Narcisovi. Prvním z nich je otázka estetická. Umělci se vrací k ideálu krásy umění starého Řecka, jehož základním principem je dokonalá rovnováha mužsko-ženského principu zřetelná například v antickém sochařství. [200] Druhým zásadním tématem je láska. Za jakých okolností je možné dosáhnout dokonalého milostného vztahu mezi jednotlivými bytostmi, jenž by byl splynutím v jeden celek dvou zcela komplementárních jedinců? Převedení tématu do oblasti milostných citů přibližuje androgyna Narcisovi.

Jedním z velkých nositelů symbolistního konceptu androgynství byl bezesporu Jules Barbey d´Aurevilly. Ve svých *Ďábelských novelách* (1874) vykresluje typ mladého, nezkušeného aristokrata, jenž má sice před sebou velkou uměleckou či vojenskou kariéru, podléhá však fatální vášni. Ta se brzy stává jeho záhubou. Příběhy se často odvíjejí od náhodného setkání dvou mužů, které spojuje zkušenost slabosti vůči ženám. Jsou to muži, jež pod vnějšími mužskými atributy síly, jako je vojenská hodnost, skrývají ženský jemnou duši zrcadlící se v jejich tváři. Rytíř des Touches, odvážný šuanský bojovník, je obdařený zcela ženskou krásou.

---

[200] Estetizace dvojpohlavnosti se projevuje například velkým obdivem k umění Leonarda da Vinciho a Rafaela, v jejichž dílech někteří autoři přelomu století nalézají dokonalé spojení obou pohlaví. Fascinaci androgynními postavami nalézáme rovněž v umění anglické školy prerafaelitů, které silně ovlivnilo francouzský symbolismus.

> „Nebudu vám líčit, jak rytíř vypadal … Před chvílí jste říkal mému bratru, že jste ho poznal v Londýně a že jste mu říkávali *krásná Helena*, hlavně kvůli jeho únosu a tak trochu také pro jeho krásu; neboť byl, pokud si vzpomínáte, až ženský krásný, měl bílou pleť a krásné kučeravé vlasy, které byly tak plavé, že vypadaly jako napudrované.“ [201]

Mužství postavy je záměrně oslabeno, vojenské zásluhy hrdiny nemohou zakrýt vnitřní nejistotu a setřít vzpomínky na bolestnou minulost, ze které se vynořuje obraz ďábelské milenky. Únikem z této slabosti je dandismus, estetizace nenaplněné existence.

U d´Aurevillyho nalézáme také androgynní ženy, nešťastné a křehké (například Calixte či Léa v románu *Ženatý kněz,* 1865) umírající osamoceny ještě dříve, než prožijí opravdovou vášeň nebo právě kvůli ní, jako by nemohly překonat stav panenství a stát se zralými ženami. Jejich éterické přízraky bloudí krajinou Normandie a připomínají svůj tragický osud. Jsou to jakési nevinné andělské bytosti, jejich existence vyvažuje hříšnost pozemských duší, s níž kontrastují.

Jedním z dekadentních děl, které otázku androgynství vnímá z hlediska vztahovosti, je román *Soumrak bohů* Élémira Bourgese z roku 1884 inspirující se stejnojmennou Wagnerovou operou. Román zachycuje rodinné drama, v němž autor rozvíjí na mnoho způsobů myšlenku zvrácené lásky, jež je znakem úpadku velké aristokratické rodiny. Síť milostných vazeb se zde řídí na základě stále stejného principu: zženštilý muž čelí silné, racionální ženě, jež s ním manipuluje. Extravagantní vévoda Karel d´Este se nechává ovládat záhadnou zpěvačkou Giulií Belcredi, která usiluje o jeho jmění. Později tato žena naváže vztah s jeho synem Ottou, z nějž učiní poslušného otroka a jehož nabádá k otcovraždě. Druhý syn vévody Franz je také velmi zranitelný a naivní, oddaně miluje lstivou službu Emílii. Ta touží pouze po svatbě a sociálním povýšení z ní vyplývajícím. Milostné vazby v románu se zakládají na touze po moci, muži se stávají figurkami v rukou dominantních žen, jež je modelují, přetvářejí ke svému obrazu.

Vedle těchto „oficiálních“ vztahů nalézáme v románu také homosexuální lásku nebo sadistickou dominanci pána nad svým sluhou. V protikladu k těmto perverzím pak stojí čistý platonický vztah sourozenců. Nemanželské děti vévody Christiane a Hanse Ulrica pojí hluboký milostný cit, který je zcela nevinný. Bourges jejich vztah popisuje jako splynutí duší odpovídající jeho představě androgynství.

---

[201] Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, *Rytíř des Touches*, přel. Dagmar Halasová a František X. Halas, Vyd. 3 (Praha: Odeon, 1986), s. 52.

„Vypadali, že si vlastně stačí, že nijak nepotřebují zbytek světa. Jejich vzájemné pouto, které sahalo, pokud je to jen možné, ještě hlouběji než do srdce, mísilo neustále všechny jejich pocity, myšlenky a vzrušení a činilo tak z bratra a sestry jedno tělo, jednu duši. Bylo možné je spatřit, jak se červenají nebo blednou ve stejnou chvíli; Hans Ulric slýchával Christianiny kroky na neuvěřitelnou vzdálenost; a jestliže byl jeden z nich nepřítomen, druhý jakoby bloudil hledajíc sebe sama.“ [202]

Jejich vztah představuje ve spleti zvráceností ideál lásky. Podobá se totiž dokonalé symbióze dvou bytostí. Láska však zůstává na spirituální úrovni. Život sourozenců plyne šťastně mimo reálný svět, mezi knihami a obrazy, a nezná tělesnou vášeň. Rovnováhu naruší až Giulia Belcredi, touží zničit všechny vévodovy potomky. Záludným způsobem vnukne sourozencům myšlenku hříchu, který představuje jejich láska, dá jim nahlédnout do tajemství incestní sexuální touhy. Toto prozření a s ním spojený pocit viny pak sourozence navždy rozdělí, stane se příčinou jejich smutného konce. Hans Ulric spáchá sebevraždu, Christiane vstoupí do kláštera, kde nadále žije v utrpení ze ztráty druhé poloviny svého já.

Dokonalá láska je tak vykreslena jako láska mezi členy rodiny, mezi těmi, kteří se sobě nejvíce podobají. Milují se, protože v sobě navzájem spatřují sama sebe. Bourges tak uvažuje o milostném citu jako o potřebě nalézt stejného druhého. Přestože tragický konec příběhu posouvá takový vztah do roviny nemožnosti, láska narcistní a spirituální přetrvává jako ideál.

Villiers de l´Isle-Adam se v díle *Budoucí Eva* (1885) rovněž zabývá idealistickým pojetím lásky. Starý profesor, američan Edison, stvoří ve stylu doktora Frankensteina umělou bytost Andreidu. Tu pak na přání svého přítele, lorda Ewalda, oživuje podle obrazu jeho skutečné milenky Alicie Claryové, jež lorda trýzní. Dívka jménem Hadaly má vzezření svůdné ženy a je obdařena výjimečnou inteligencí. Takové spojení je pro lorda cosi zcela nepochopitelného, jeho životní zkušenost ukazuje, že krása ženy není nikdy v souladu s duševní vyspělostí.

---

[202] „Ils semblaient en effet se suffire, n´avoir nul besoin du reste du monde. Leur attachement mutuel qui allait, s´il se peut, plus profondément que le cœur, en mêlant sans cesse tous leurs sentiments, leurs pensées et leurs émotions, ne faisait du frère et de la sœur qu´un seul esprit, une seule âme. On les eût vus rougir ou pâlir au même instant ; Hans Ulric entendait le pas de Christiane à des distances incroyables ; et si l´un d´eux était absent, l´autre errait, comme à la recherche de soi-même.“ Élémir Bourges, *Le crépuscule des Dieux* (Paris: Stock, 1950), s. 38. Překlad autorky.

Hadaly tak v sobě nese dva základní atributy, jež jsou podle zažitých společenských představ příznakem ženy (krása) a muže (inteligence). Tento elektromagnetický jedinec je dokonalou ženou, ztělesňuje rovnováhu krásy a rozumu, jež má konečně zbavit lorda jeho utrpení.

> „Nuže s Alicií budoucí, Alicií skutečnou, Alicií vaší duše, nezakusíte již těch marných zklamání… Bude to ovšem očekávané slovo – a jehož krása bude záviseti na vaší vlastní sugesci -, jež ona dá za odpověď. Její „svědomí" nebude již negací vašeho, ale nabude podobnosti duše, které dá přednost vaše melancholie. Budete moci v ní vyvolati zářivou přítomnost své jediné lásky, aniž byste se obával tentokráte, že ona popře váš sen. […] Zde alespoň se nebudete musit obávati, že jste neschopen, jako u živé: bude vám jen dáti pozor na čas vložený mezi slova. Bude vám i zbytečno sám slova vyslovovati! Její slova budou odpovídati na vaše myšlenky, na vaše mlčení." [203]

Kontrast mezi umělou ženou a ženou přirozenou vyvolává v románu mnoho úvah o sebeklamu, jenž způsobuje milostné vzplanutí. Není snad opravdová žena, jejímž jediným cílem je zkrášlovat se a zakrývat nedokonalosti svého těla, stejně umělá jako žena-stroj? Pod maskou, kterou si stále městská žena nasazuje, aby muže svedla, se skrývá nejspíš cosi jiného, nepřitažlivého, a tak lidská láska stojí od základu na pouhé iluzi.[204] Autor dochází k zajímavému paradoxu: jediná pravdivá žena může být žena umělá, hybridní, protože jako jediná bezchybně plní přání muže, svého tvůrce. Villiers de l´Isle-Adam se tak podobně jako Bourges upíná k duševnímu konstruktu, kterým nutně zatracuje reálný svět.

> „Vidíte: je to anděl! Připojil vážným tónem jemu vlastním, - jestliže, jak učí naše Theologie, nejsou andělé než oheň a světlo! – Není-li to baron Swedenborg, který si dokonce dovoluje dodati, že jsou „hermafrodité a sterilní?" [205]

Hadaly jako představitelka androgynií bytosti budoucnosti je sice neplodná, tím je však zbavena ženského údělu, který přináší utrpení. Její neplodnost je proto znakem

---

[203] Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Budoucí Eva*, přel. A. Růžičková, Topičovy Dobré knihy přeložené, sv. 36 (Praha: F. Topič, 1920), s. 220.

[204] „Jestliže dovolíce si svatokrádež postavíme po jejich boku na příklad jednu z těch zcela prostých mladých dívek, jejichž líce nabývají barvy jitřních červánků při prvních posvátných slovech mladé lásky, shledáme bez namáhání, že slovo „hezký" je věru poněkud lichotné, jedná-li se o to, určiti všední souhrn toho pudru, toho líčidla, toho neb onoho falešného zubu, té či oné tinktury, toho neb onoho falešného úsměvu, a toho falešného pohledu a té falešné lásky." Ibid., s. 192.

[205] Ibid., s. 240.

odmítnutí přirozeného řádu světa, který nutí lidské pokolení udržovat svou nešťastnou existenci, a zároveň transformací do nové formy. Neplodnost je tu vzpourou proti tvoření, vzpourou proti bohu. Novým tvůrcem chce být člověk.

Přesto má umělá Hadaly smutný osud, život jí netěší, je jí zcela lhostejný, a tak neprojevuje zájem o svět, který jí obklopuje. Žije v temné krabici, do níž se sama zavírá. Nakonec na cestě do Anglie ke svému novému majiteli loď zasáhne blesk a ona umírá pohlcena mořem, aniž splní svou funkci. Pýcha člověka je po zásluze potrestána, a tak zůstává planou snahou o překročení hranic lidských možností. Villiers de l´Isle-Adam velmi zřetelně zachycuje ambivalentní postoj některých umělců konce 19. století k pokroku pohybující se mezi fascinací a odporem. Lidské schopnosti se vyvíjejí, směr, jímž se ubírají, je však nejasný a plný otázek. Budoucnost je očekávána s úzkostí.

Nejvýraznějším teoretikem androgynství se v období přelomu stal století Joséphin Péladan. Tímto tématem se zabývá v podstatě ve všech svých dílech, jak teoretických, tak literárních, a zachycuje ho z obou zmíněných perspektiv – estetické i psychologické. Androgyn tak může být považován za Péladanův osobní mýtus, jenž rozvíjí do nových směrů. Odráží však i silné zoufalství člověka bojujícího s realitou života.

Péladanovo dílo *Latinská dekadence, éthopéa* je studií mravů, které mají podle autora za následek úpadek latinské rasy. Skládá se ze čtrnácti románů, v nichž se velmi často objevuje androgyn a jeho ženská varianta gynandra. Osmý a devátý román *Androgyn* a *Gynandra* jsou těmto postavám zcela zasvěceny.

Péladan se vrací k platónskému mýtu o androgynech a vyzdvihuje nesmiřitelnou dualitu těla a duše. Na počátku světa byly podle Platóna na zemi tři druhy pohlaví: ženské, mužské a pak ono třetí, jež se skládalo z dvou prvních – tím byli androgynové. Ti však byli za svou pýchu a dokonalost potrestáni bohy rozdělením na dvě půlky. Podle Péladana se tedy v současném světě pohybují čtyři typy lidí: ženy a muži, kteří jsou spirituálně prázdní a doplňují se pouze fyzicky, protože vnímají pouze tuto stránku své existence, a rozpůlení androgynové, kteří mohou, v případě, že se navzájem naleznou, dosáhnout dokonalé harmonie.

> „Láska je vzájemné a osudné pouto dvou podobných charakterů. Pravím: podobných. Ne různých, neboť génia nelze doplniti hloupostí a hřích ctností. Jeden

> z rysů platonického androgyna je tedy – jako ostatek každé dokonalé bytosti – plné a celé vědomí toho, co je.“ [206]

Péladan preferuje lásku duchovní, protože pouze ta je podle něj hodna nazývat se láskou. Vše ostatní je pouhým zvířecím pudem. Touha po druhém je sice dočasná, představuje však vrchol spirituálního splynutí dvou androgynů. Tento stav pozdvihuje ducha do světa idejí. Láska však podle něj vždy umírá v momentě, kdy dochází k tělesnému uspokojení.

> „Tělo je tedy léčka položená přírodou. Láska – nezměnitelným zákonem – vždycky k němu dospěje a v něm – zemře.“ [207]

Mohli bychom soudit, že Péladan směřuje k sexuálnímu asketismu, opak je však pravdou. Mérodack, hlavní postava románu *Nejvyšší neřest* (*Le Vice suprême,* 1884), je vyvoleným mágem. Aby získal metafyzickou sílu a stal se zasvěcencem okultních věd, musí nejprve zkrotit sedm základních zel světa, neboli sedm smrtelných hříchů. Jedním z nich je smilstvo. Hrdina proto zakouší všechny tělesné slasti, pozoruje chování žen, čte obscénní literaturu, to vše, aby se mohl od svého těla odpoutat. Vzpomínka na odpor, který následuje vždy, když je tělo ukojeno, ho má vyléčit z nemoci, kterou je tělesná touha. Cesta k očištění opět vede přes peklo.[208]

Naplněná láska je tak nepřítelem člověka, protože je nepřítelem světa idejí. Myšlenka svádí s láskou neustálý boj, láska z něj vychází vítězně. Toto vítězství je podle Péladana věčnou zhoubou lidstva.

> „Láska je tedy hodna nenávisti, vyjímaje jeden případ: když sblíží dva androgyny, kteří se dokonale doplňují. Ale počet pravděpodobností, že najdeme v chaosu lidském tuto *jedinou* bytost komplementární, činí všecko hledání nejen chimérickým, nýbrž přímo nebezpečným, poněvadž nejmenší omyl má za následek děsný trest.“ [209]

---

[206] Šalda, „Joséphin Péladan", s. 173.
[207] Ibid., s. 178.
[208] Milan Nakonečný dobře charakterizuje Péladanovo dílo *Latinská dekadence*: „je to dílo, jehož základním znakem je podle M. Praze „cerebrální erotismus“, jakási exaltovaná erotika zmateně smísená s prvky náboženských idejí, mysticismu, hermetismu, kabaly, svérázné filosofie, to vše smíseno s osobitě pojatým rosenkrciánstvím.“ Joséphin Péladan, *Umění stát se mágem*, přel. Miloš Maixner, Vyd. 3, Alef, sv. 10 (Praha: Volvox Globator, 1997), s. 143.
[209] Šalda, „Joséphin Péladan", s. 179.

Péladan, stejně jako mnoho dalších umělců tohoto období, rozvíjí negativní obraz ženy, které přisuzuje veškerou odpovědnost za lidské utrpení v lásce. Podle něj si žena tváří v tvář mužově žádostivosti uvědomuje svou moc, která jí přirozeně nepřísluší, ale které odedávna využívá. Žena věčně degraduje krásu, protože si ji přivlastňuje, a skrze ni s muži manipuluje. Tam, kde byla na spirituální rovině rovnováha mezi mužskou aktivností a ženskou pasivitou, dochází podle Péladana na straně tělesnosti k výměně rolí. Pokoření vůle muže a jeho výsostné pozice vede k vzájemné nenávisti.

Je zajímavé, že Péladan, který se zabývá myšlenkou rovnováhy, se jí nakonec sám zpronevěřuje, protože staví ženu do zcela nevyvážené pozice a obviňuje pouze ji z věčného neúspěchu spirituální lásky. Nevnímá ji jako bytost, jež by také mohla být emocionálně zasažena neúspěšným vztahem. Dokonalá androgynní žena má totiž podle něj jediný úkol, být zrcadlem muže.

> „Žena je kouzelným zrcadlem, ve kterém muži umožňuje pozorovat jeho myšlení neboli uvědomovat si sebe. Jejím prostřednictvím chápeme, že protichůdnost, jediná forma jejího uvažování, se mohla stát systémem.
> Toto zrcadlo však nemá učenlivost skla, obrazy se v něm nezrcadlí přesně, se stálostí, podobá se spíše vlně, jež stále stejný vánek rozechvívá a jež získává barvu oblaku. Pouze androgynnií žena je schopna myšlenkového plození.“ [210]

Péladanova filosofie je prodchnuta pesimismem, protože šance dosáhnout reálného štěstí v lásce je pro něj v podstatě nulová. Tělo je zlo, které je součástí lidství. To je možné pochopit, nikoli však odvrátit. Jediné, co může člověka naplnit radostí či nadějí, je proto ideál.

V eseji *O Androgynovi* (*De l´Androgyne,* 1910) Péladan rozvíjí také svou estetickou koncepci androgynství.[211] Podle jeho názoru umění dosahuje dokonalé krásy pouze tehdy, když dospěje k syntetickému dvojpohlavnímu zobrazení člověka. Esej prochází dějinami výtvarného a sochařského umění od počátků lidstva, aby doložila tuto pravdu, aniž ji však

---

[210] „La femme est le miroir enchanté où l´homme peut contempler sa pensée, c´est-à-dire prendre conscience de lui-même. Par elle, on comprend que l´antinomie, seule forme de son raisonnement, ait pu devenir un système.
Seulement, ce miroir n´a pas la docilité du verre, les images ne s´y reflètent ni exactement, ni constamment, plus semblables à une onde qu´un souffle ride et même agite, et qui se teinte de la couleur de nuage, la femme androgyne seule est susceptible de fécondation spirituelle.“ Joséphin Péladan, „Théorie amoureuse de l´Androgyne", ed. Jacques d'Adelswärd-Fersen, *Akademos: revue mensuelle d'art libre et de critique*, 1909, s. 245, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343981920/date.
[211] Viz Joséphin Péladan, „De l´Androgyne", in *Œuvres choisies* (Paris: les Formes du secret, 1979), s. 227–259.

vysvětluje. Androgynství je v autorových očích tajemstvím krásy, do kterého nelze proniknout.

Péladan chce i zde zásadním způsobem odtrhnout pojem krásy od tělesného chtíče, jehož prizmatem je krása přisuzována pouze ženě. Podle něj galantní literatura přetvořila západního ducha tím, že sexualizovala krásu natolik, že se z ní nakonec stal banální symbol instinktu. Autor soudí, že z tohoto důvodu také křesťanství začalo odsuzovat nahotu, jako kdyby nahota byla ze své podstaty hříšná. Krásu je tak podle něj třeba vnímat mimo morální dogmata, protože existuje pouze sama o sobě, není symbolem myšlenky, kterou jí člověk přisuzuje. Myšlenka rovnováhy přichází sama, je zjevením tajemného řádu světa. Androgyn jako věčná forma dokonalého spojení dvou základních principů se proto zjevuje napříč výtvarnými díly celého světa.

> „Výtvarná syntéza pohlaví není plodem uměleckého génia; tento svatý vzorec byl předepsán umělci, jenž byl schopen ho vznešeně rozvinout. […]“ [212]

Je to však také umělec, kdo tuto dokonalou myšlenku znehodnocuje tím, že jí dává tělesnost, jež jí nepřísluší, protože ideál je pouze a čistě spirituální entitou.[213] Nejlepší díla, která odpovídají ideálu androgynství, realizovali podle Péladana staří Řekové, protože jejich duch byl duchem nanejvýš syntetickým. V sochách antických hrdinů je možné rozpoznat muže či ženu pouze podle oděvu, nikoli podle tělesné konstituce. Řekové se řídili přesnými pravidly proporcí, které považovaly za základ zobrazení krásy. Nahota nebyla příznakem erotičnosti, nýbrž hrdinství a posvátnosti. Příkladným je pro ně tělo muže, jenž ovládal pět základních bojových umění, vyznačoval se symetrií, sílou a jemností. Mládí, síla a půvab (grácie) – to byly ve starém Řecku tři základní ingredience ideálu krásy zrcadlícím se v lidské podstavě.

Péladan uvádí, že základní podmínkou krásy je mládí, jež má být zachyceno v pasivní, meditativní poloze. Z tohoto hlediska může být androgynem člověk jen ve vymezeném období, mezi třináctým a dvacátým rokem života. Péladan tvrdí, že vizuální estetický prožitek musí být aktuální, je zachycením tohoto konkrétního momentu v čase.

---

[212] „La synthèse plastique des sexes n´est pas fille du génie artistique ; formule sacrée, elle a été imposée à l´artiste qui a su la résoudre magnifiquement.“ Ibid., s. 231. Překlad autorky.

[213] „L´androgynisme, comme toute vertu plastique est susceptible de se transformer en un vice correspondant sous la volonté perverse de l´artiste: le type gras et efféminé du torse de Sarfend, au Louvre, le buste d´Amrit, les statues de Dahit et d´Athiénau accusent une lascivité molle, une hésitation sexuelle, qui au lieu d´idéaliser la forme, la sensualisent et même la vicient (…).“ Ibid., s. 233.

V případě, že by krása souvisela s proměnami lidství, výtvarné umění by zobrazovalo pouze starce, kteří v sobě nesou souhrn všech lidských zkušeností. Tím se také podle něj od sebe liší vizuální umění od psaného. Literatura zpřítomňuje dramata lidského života. Dramatické vyobrazení postav, jež se stalo součástí i umění výtvarného, je v Péladanových očích degradací krásy. Nejkrásnější umělecká díla jsou ta, která postrádají akci, jako je Rafaelova *Athénská škola* či da Vinciho *Mona Lisa.*

> „Dramatizace Michelangela, Tintoreta, Rembrandta, jakkoliv působí silně, nezasluhuje stejnou pochvalu jako klidná Mona Lisa, která nepředstavuje nic, ale nabízí zrcadlo tomu, kdo před ní rozjímá, ve kterém nachází svůj vlastní odraz.“ [214]

Křesťanskou analogií řeckého androgyna je podle Péladana anděl v podobě okřídleného mladíka. Je to duch, který splývá s boží vůlí. Tu jako posel přináší člověku. Anděl je bytost pohybující se mezi pozemským světem a bohem a je také důkazem boží existence. To, co ho povyšuje nad člověka, je jeho čistě spirituální podoba postrádající vášeň. Být krásný znamená být obdařen třetím pohlavím, být androgynem.[215]

Androgynové přelomu století se tedy podobají bledým andělům, jejich základními rysy jsou křehkost, cudnost a tajemnost. Jsou to postavy pasivně trpící, osamocené ve světě plném nenávisti a krutosti, toužící získat zpět svou ztracenou celistvost. Nejsou to ženy ani muži, mají od každého určitou část, která je vždy pociťována jako nedostatečná. V literatuře je nalézáme velmi rozmanitých podobách: jsou jimi chladné ženy, slabí muži, panny, ženy-stroje, mladíci ženské krásy apod. Nejsou však nositeli dvojité sexuality, jejich tělesnost je naopak popřena, aby mohl být plně rozvinut motiv bezpohlavnosti, tedy duchovnosti odtržené od hmatatelné reality.

Androgyn je personifikací rovnováhy. Francouzští umělci přelomu století zachycují v androgynovi silnou disproporci mezi ženským a mužským principem ve společnosti, jež

---

[214] „Le dramatisme d´un Michel-Ange, d´un Tintoret, d´un Rembrandt, si intensément qu´il agisse, ne mérite pas la même louange que la calme Joconde qui ne représente rien, mais offre un miroir au contemplateur où il découvrira son propre reflet.“ Ibid., s. 252. Překlad autorky.

[215] Téma androgynství se vyskytuje v mnoha dalších dílech přelomu století. V románu *Pan Venuše* (*Monsieur Vénus*, 1884) Rachildové se objevuje postava kruté zasvětitelky, která sadisticky ponižuje svého milence a přetváří ho k obrazu svému i za cenu jeho naprosté destrukce. V díle *První milenka* (*La première maîtresse,* 1891) Catulla Mendèse vystupuje nevinný mladý muž (Evelin), který se stává otrokem starší ženy. Ta za dne působí dojmem průměrné měšťanky, v noci se však mění na bohyni chtíče. Hlavním motivem románu je slabost a bezbrannost mladíka vůči této ženě, kterou není schopen přese všechny své snahy opustit. Jane de la Vaudère v díle *Androgynové* (*Androgynes,* 1903) obhajuje kult síly, hrdosti a nadřazeného individualismu těchto postav, které považuje za ztělesnění hrdinství.

se snaží kompenzovat v umění. Příčiny této nerovnováhy jsou nejméně dvě. První z nich souvisí s křesťanstvím, jehož dogmata umění tímto způsobem problematizuje. Postupné oslabení víry v boha přineslo vzpouru proti křesťanské morálce, jež probouzí pocity viny spojené se sexualitou či sexuální touhou. Biblická tradice má také podíl na vytvoření a prohloubení obrazu ženy – nástroje pekla, jenž se odvíjí od epizody vyhnání z ráje. Spojení těchto dvou konceptů se tak vyhrocuje v nazírání ženy jako příčiny utrpení způsobené ambivalentním prožíváním vlastní tělesnosti.

Pocit nevyváženosti souvisí bezesporu také s velkým rozvojem vědy, jež vyzdvihuje objektivitu a empiričnost nad instinkt a cit. Mužská vědecká racionalita přehlušila tajemnou sílu přírody. To, co zmínění autoři hledají, je proto mateřské, je to ženství, které dává jistotu v stále se měnícím světě.

Někteří umělci řeší nedostatek ženského principu převráceným zobrazením – negativním zobrazením silné dominantní ženy. Fakt, že se ženské postavy objevují v dekadentní literatuře v té nejmonstróznější podobě, nebo jsou přímo symbolem zla, je toho důkazem. Silná frustrace vyvolává v podvědomí pocity nenávisti k tomu, co člověku schází, po čem nejvíce prahne. Konfrontace s ženstvím zjevuje muži pocity, které vnímá jako vlastní slabost. Proto chce umělec ve svém díle ženství znehodnotit či alespoň neutralizovat. Marie-Claire Bancquart v antologii prozaických textů spisovatelů „fin de siècle“ soudí, že se ještě nikdy v dějinách francouzské literatury neprojevilo takové mizogynství jako právě na přelomu 19. a 20. století.[216] Ženy spisovatelky publikují velmi zřídka. Ženský pohled na svět je marginalizován, o to víc se však rozvíjí jako literární téma. Umělce totiž fascinují, protože je pro ně jejich svět neprobádaný, vědecky neuchopitelný, a tak symbolizuje ono tajemství, po němž touží.

Psychologickým východiskem z nerovnováhy je popření sexuality ve smyslu touhy po opačnosti, různosti. Umělecká exaltace duchovního světa (například v díle Joséphina Péladana) může být sice chápána jako snaha o vytyčení nových ideálů, poukazuje však spíše na psychickou nezralost a vnitřní úzkost, kterou vyvolává realita. Z tohoto hlediska lze postavu androgyna interpretovat jako únik před vlastní podstatou, která je vždy nedokonalá. Ohniskem těchto uměleckých vidin je problematické přijetí vlastního já. Tyto symptomy jsou základem narcistních poruch osobnosti. Sublimace psychologických problému tohoto typu pak může vést do určité míry k jeho překonání.

---

[216] Marie-Claire Bancquart, *Écrivains fin-de-siècle*, Collection Folio (Paris: Gallimard, 2010), s. 224.

Mýtus o androgynech je jedním z kosmogonických mýtů. Návrat k němu je zároveň návratem k počátkům civilizace, ale i k prvotnímu stádiu života, do nerozlišeného prostoru bez hranic. Základní strukturou tohoto mýtu je oddělení, bolestná separace, jímž vzniká nový svět a na individuální úrovni nový jedinec. Touha po vymazání všech rozdílností, po počáteční celistvosti je regresivní reakcí na neschopnost vývoje či strach z něj. Androgyn je znamením duševní krize.

4.3.2 Sfinga

Sfinga je dalším mytologickým stvořením, v němž se odráží myšlení některých symbolistů. Bájná nestvůra, jejíž původ nalézáme v Egyptě, měla hlavu člověka a tělo lva, posléze jí lidská fantazie přidala také orlí křídla a ženské vzezření. Tak jako androgyn, i sfinga je zobrazením, v němž se protínají různorodé identifikační prvky, je znamením syntetického myšlení.

> „Tento motiv se rozšířil do Asie (Asýrie), kde Sfinx dostala ještě křídla. Ve 2. pol. 2. tisíciletí přišla do Řecka. Její výzdoba byla stále bohatší a vedla posléze k jejímu zženštění. Nakonec vstoupila do cyklu vyprávění o městě Thébách a získala v mýtu rovnocenný statut s ostatními obludami, např. nemejským lvem, jehož je sestrou, neboť oba pocházejí ze zmije Echidny a psa Ortha.“ [217]

Centrálním bodem mýtu je hádanka. Sfinga ji dávala všem, kteří se přiblížili k Thébám, a její podstatou bylo zachycení člověka v jeho životních proměnách. Kdo neuhodl, toho obluda zardousila a pozřela. Jediným, kdo uspěl, byl podle řeckého mýtu Oidipus. Správnou odpovědí Sfingu porazil a ta se pak vrhla ze skály a zemřela.

Sfinga může být proto chápána jako tajemství lidského života, jež je třeba pochopit, abychom mohli pokračovat dál v naší cestě. V opačném případě zůstáváme na stejném bodě, vývoj je nám zamezen. Setkaní se sfingou značí konfrontaci člověka se sebou samým, je momentem, v němž se mu odhaluje jeho smrtelnost. Podobně jako Narcis, i sfinga je kontemplativní statickou postavou, jejíž život závisí na otázce týkající se lidské identity. Zjevuje člověku jeho osud jako magické zrcadlo. V mytickém uvažování sfinga odráží strukturu tázání.

---

[217] Augusta-Boularot, *Slovník řecko-římské mytologie a kultury*, s. 224.

Polymorfní postava sfingy je velmi přítomná v symbolistní literatuře. V Adamově *Glosáři* nalezneme dokonce přídavné jméno „sfinxial" doplněné citací Vielé-Griffina, v níž autor tímto způsobem charakterizuje záhadný usměv mytologické stvůry.[218] Do jaké míry je však symbolistní interpretace postavy nová a do jaké míry je její přítomnost pouze snahou oživit určitou zapomenutou tradici?

Péladan v již zmíněné eseji uvažuje nad sfingou v Gíze. Pokládá ji za výtvor sahající až k samým počátkům umění a připodobňuje ji k androgynovi. I ona totiž podle něj v sobě slučuje rysy obou pohlaví. Autor usuzuje, že tato sfinga zpřítomňuje hlubokou duchovní pravdu a zjevuje podobu člověka v jeho prvotním stadiu. Proto sochu nazývá androgynosfingou.

> „Sfinga není pouze *hodným* zvířetem, blahodárnou obludou. V prvé řadě, je to obluda? Hlava muže, prsy ženy, tělo lva. Běžně se rozumí mysl, vášnivost, instinktivnost. Hlava myslí, prs vzbuzuje touhu, která rodí vášeň, jejímž plodem je tvoření, a animálnost je tvarem člověka. […] Esotericky představuje počáteční stav člověka, jenž je identický s jeho stavem konečným." [219]

Sfinga je tak pro Péladana zobrazením lidské podstaty založené na harmonickém spojení racionální, tělesné a citové složky člověka. Jasně zde vyvstává myšlenka rovnováhy zdánlivě protichůdných sil, která je pro symbolismus zásadní.

Úsměv sfingy Péladan připodobňuje k výrazu tváře Leonardova Jana Křtitele. Je to úsměv spirituální a melancholický, jenž vede každého pozorovatele k zamyšlení a snění. Gízská sfinga se usmívá a hledí na vzdálený horizont. Přetrvává napříč věky v pohroužení do nekonečnosti svého bytí, jehož je obrazem. Pro Péladana je sfinga dalším fascinujícím mýtem, ke kterému se opakovaně vrací.

Dílo *Země Sfingy* (*La terre du Sphinx*, 1900)[220] je z pohledu narcisovské tematiky obzvlášť zajímavé. Text se skládá ze tří rovin: z úvah o egyptských bozích, z popisů

---

[218] „Le sourire sphinxial de deux masques" Viz Plowert, *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, s. 86.

[219] „Le Sphynx n´est pas seulement une *bonne beste*, un monstre bienfaisant. D´abord est-ce un monstre ? Tête d´homme, mamelles de femme, corps de lion. Cela se lit couramment, pensée, passionnalité, instinctivité. La tête pense, le sein suscite le désir d´où naît la passion et son fruit la génération, et l´animalité reste la forme de l´homme. […] Ésotériquement il représente l´état initial de l´homme qui est identique à son état final." Péladan, „De l´Androgyne", s. 230. Překlad autorky.

[220] Kniha měla být součástí většího souboru prací s názvem *Myšlenky a formy* (*Les idées et les formes)* tvořících fresku míst, která Péladan považoval za kolébku lidského vědění, pod názvy *Orfeova země* (*La terre d´Orphée)*, *Mojžíšova země* (*La terre de Moïse)*, *Země Sfingy* (*La terre du Sphinx*) *Kristova země* (*La terre du Christ)*, *Dantova země* (*La terre de Dante)*, *Papežova země* (*La terre du Pape)*. Z tohoto projektu uskutečnil

známých míst, které autor v Egyptě navštívil, a také z dialogů s jakýmsi Péladanovým druhým já. V jednom z rozhovorů je jím právě sfinga. Autor tvora nejprve popisuje a přisuzuje mu dvojí význam:

> „I když pochybujeme o přesném vysvětlení této úžasné postavy, musíme v ní vidět buď archanděla mystérií, nebo člověka v touze po své budoucí nesmrtelnosti: ve vývoji jazyků její jméno vždy značilo nepoznatelné.“ [221]

Rozhovor, jenž následuje, zpochybňuje celý autorův život a myšlenky, na nichž vystavěl svou estetiku. Ústy sfingy autor ostře kritizuje sám sebe. Své činy hodnotí jako povrchní a marné, upozorňuje na obecné nepochopení svých představ a odsuzuje vlastní pýchu a extravaganci. Jako by se Péladan nakonec smiřoval s nedokonalostí a přijímal to, co mu bylo vždy nejvíce vytýkáno.

> „[…] věřil jsi, že obnovíš nejkrásnější rituály, a viděli jsme maškarádu mimo čas, jenž by ji připouštěl.
> Co nabídneš současnosti? Její okázalé a zdrcující odmítnutí? A přítomnost toto odsouzení přijme? Ne, stal jsi se směšným jako nějaký anachronismus. Neschopný odpoutat se od svých oblíbených forem, raději zhyneš s nimi, než abys zvítězil tím, že se jich zřekneš. V tom jsi byl poslušný pouze přírodě a ne vědění.“ [222]

Tento postoj vyjadřuje zralý odstup od vlastního já, ke kterému umělec dospěl prostřednictvím literatury. Pochopení neúspěchu ve společnosti, jež Péladana zesměšňuje, paradoxně vypovídá o úspěšném završení procesu, jímž prošel. Bezhraniční touha po vnějším uznání svého významu se mu ukázala jako nenaplnitelná, protože se vztahovala pouze k jeho vnitřnímu světu. Tuto záměnu vnitřního světa za vnější si uvědomil. Pouze pro něj samotného totiž mělo smysl vrátit se v čase, zkoumat formy mytického významu, jež mu

---

Péladan nakonec pouze tři díla zasvěcené Orfeovi, Sfinze a Kristovi. Françoise Grauby, *La création mythique à l'époque du symbolisme: histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme* (Paris: Nizet, 1994), s. 137.

[221] „Dans le doute de l´exacte traduction de cette figure merveilleuse, on doit y voir, ou l´archange du mystère, ou l´homme de désir aspirant au devenir immortel : dans la succession des langues, son nom a toujours signifié l´incognoscible.“ Joséphin Péladan, „La terre du Sphinx (Égypte)", in *Les idées et les formes* (Paris: Flammarion, 1899), s. 35. Překlad autorky.

[222] „ […] tu as cru rénover les beaux rites et on a vu faire des mascarades, hors du temps qui les comporte. Qu´offriras-tu, au présent? sa négation solennelle écrasante ; et le présent aurait accepté sa condamnation? Non, pas, et tu es devenu ridicule, comme un anachronisme. Incapable de te dégager des chères formes, tu as préféré avorter avec elles, que de vaincre, en les reniant. En cela tu as obéi à la seule nature et non à la lumière.“

umožnily pohroužit se do prvotního stavu tvoření, aby se mohl nakonec smířit se současností. Sfinga se mu stala zdrojem vnitřní pravdy, odhalila umělci jeho vlastní tajemství, opravdový smysl jeho konání, kterým bylo poznání sama sebe.[223]

Postavou sfingy se hlouběji zaobírá také Edouard Schuré v několika svých dílech. Ve *Velkých zasvěcencích* se o ní zmiňuje v kapitole „Hermes". Není zde vnitřním obrazem či hlasem člověka, jak tomu bylo u Péladana, pro Schurého sfinga znázorňuje přírodu a to ve spojení jejích základních živlů, z něhož vychází člověk.

> „Nejstarší kněžstvo lidské tesalo obraz to tajemné, klidné i hrozivé a obávané přírody. Hlava člověka činí z těla býka, drápů lvích, a složených křídel orlích po bocích. Jest to Isis zemská, příroda v živoucí jednotě svých říší. Neboť již tehdy v nepamětné době kněžstvo znalo a učilo, že ve velkém vývoji lidství povstává, vytváří se ze zvířeny. Tuto sloučeninu býka, lva, orla a člověka nalézáme ve čtyřech zvířatech vidění Ezechielova, jež představují čtyři tvořivé prvky mikrokosmu a makrokosmu; voda, země, vzduch a oheň, základ to vědy okultní." [224]

V knize *Od sfingy ke Kristovi: božský vývoj* (*Du sphinx au Christ: l´évolution divine*, 1892), pokračuje Schuré ve stejném směru svých úvah a představuje sfingu jako symbol moudrosti a duchovnosti předků, kteří znali základní tajemství přírody. Tuto starou moudrost podle něj moderní člověk ztrácí, protože se odvrací od minulosti k materialismu a zatracuje bohy. Člověk tak přestává rozumět své vlastní podstatě.

Schuré se také pozastavuje nad vývojem sfingy od její egyptské mužské podoby k ženské, s níž nabývá charakteru nebezpečného násilného stvoření. Postupná proměna jejího pohlaví je podle něj znakem degradace duchovnosti. Zasvěcovací ceremoniály, jež měly v Egyptě čistě mystický charakter, se v řeckém zlidovělém podání změnily v sexuální orgie, a tak sfinga získala perverzní podobu ženy.

> „Lidová obrazotvornost, rozdrážděna orgiastickými kulty, se zmocnila egyptské sfingy a přenesla ji do Théb. Na cestě Heladou však nilské božstvo prošlo

---

[223] Péladan mýtu věnoval ještě divadelní hru s názvem *Oidipus a Sfinga* (*Œdipe et le Sphinx*) z roku 1903. Je zřejmé, že se Péladan soustředil zejména na scénu setkání Oidipa se Sfingou, protože tématům otcovraždy a incestu je ve hře věnován minimální prostor. Péladan staví svou hru na myšlence věčného boje člověka s obludnými silami.
[224] Schüré, *Velcí zasvěcenci*, s. 93–94.

> proměnou. Ze Sfinx se stala Sfinga. Tím, že změnila pohlaví, změnila také svůj charakter a významy.“ [225]

Zajímavým způsobem se postava sfingy objevuje také v deváté kapitole Huysmansova *Naruby.* Des Esseintes, zasažen nervovou krizí, hledá vysvobození z duševní nemoci rozptýlením se ženami z cirkusu. Jedna z nich provozuje břichomluvectví, jež hrdinu fascinuje. Ve svém domě proto inscenuje s pomocí herečky scénu, v níž rozmlouvají dvě sošky - sfinga a chiméra. Atmosféra místnosti je temná a magická a hluboké hrdelní hlasy nestvůr vyslovují Des Esseintovy nejhlubší touhy.

> „Ach! K němu samému mluvil tento hlas, tajuplný jako zaklínání; jemu vypravoval o své horečce po neznámém, o svém neukojeném ideálu, o své potřebě uniknouti strašné realitě existence, překročiti hranice myšlenky, tápati, aniž kdy došel jistoty, v mlhách nadsvětských výšin umění! – Všechna bída jeho vlastních úsilí mu zdeptala srdce. Něžně tiskl mlčící ženu po svém boku, utíkaje se k ní jako nepotěšené dítě, nevida ani mrzutého výrazu komediantky, nucené hráti scénu, vykonávati své řemeslo doma, za chvíli odpočinku, daleko od rampy.“ [226]

Sfinga je zde podobně jako u Péladana vnitřním hlasem. Tento hlas, jak názorně vykresluje Huysmans prostřednictvím břichomluvectví, vychází z hlubin, a vyjevuje podstatu jeho neutuchající žízně po ideálu, již realita proměňuje v neurózu. Tento hlas je vyjádřením iracionality, jež je součástí hrdinovy osobnosti, zároveň však představuje regresi do světa minulosti, snad až k prenatálnímu stavu, jež evokuje obraz mluvícího ženského břicha.

Sfingu jako symbol důležitého tajemství lidské existence, které je třeba chránit, potkáváme také v dramatu *Axel* Villierse de l´Isle-Adama (v celku vyšlo až posmrtně v roce 1890). Dílo je opět prodchnuto mysticismem a okultismem a protínají se v něm mnohé autorovy touhy a intelektuální aspirace.

Hlavní postavy Axel a Sára pocházejí ze starých aristokratických rodin, jež ve znaku mají zlaté sfingy. Ve čtyřech obrazech dramatu dochází k postupnému duchovnímu

---

[225] „L´imagination populaire, surexcitée par des cultes orgiastiques, s´empara du sphinx égyptien et le transporta à Thèbes. Mais la divinité du Nil subit une transformation en passant dans l´Hellade. Le Sphinx devint la Sphinge. En changeant de sexe, il changea de nature et de significations.“ Édouard Schuré, *Le Théâtre initiateur: la genèse de la tragédie, le drame d'Eleusis* (Paris: Perrin et Cie, 1926), s. 240.

[226] Joris-Karl Huysmans, *Naruby*, přel. Arnošt Procházka, Vokno (Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993), s. 96.

zasvěcení hrdinů, jež vyžaduje zřeknutí se tělesného života. Axelovým životním úkolem je střežit, tak jako bájná nestvůra, tajemství svého rodu. Tím je ukradený poklad, který jeho otec ukryl kdesi v okolí hradu uprostřed Černého lesa. Kdokoliv se k hradu chce přiblížit, musí překonat četné nástrahy: divoká zvířata, temný les a mlčenliví domorodci. Autor tak volí pohádkovou strukturu vyprávění a podtrhuje tím jeho iniciační význam.

Axel je strážcem pokladu, snaží se před všemi zvědavci zpochybňovat jeho existenci, zahalovat vše do nejasností, a tak se nakonec i on sám stává hádankou, již je třeba rozluštit.

> „Komthur: Není přirozeno, aby hoch, jež zajisté není ducha všedního, přijal po zralé úvaze medvědí život, jakým tu žije hrabě Axel Auersperg! Všechna láska k okultním vědám by neospravedlnila takové uzavřenosti, takového dlouhého, tak vzdáleného, tak dobrovolného vyhnanství. – Jest v tom ještě něco jiného. […] Přál bych si velice vyjasniti si tuto hádanku.“ [227]

Axel se podobá sfinze také svou fyzickou silou. Hbitě zachází se zbraněmi a loví zvěř se stejným zaujetím, s jakým se mstí opovážlivému bratranci Komthurovi, jehož zasáhne smrtelným úderem po té, co mu klade neodbytné otázky po pokladu a znevažuje Axelovo právo na ukryté bohatství jeho rodu.

> „Axel: Vím, že se bude zdáti zcela přirozené lidem zákona, aby ve jménu onoho „zájmu o obecné blaho“, jehož mrzká lež se právě vynořila, - a ke všemu ještě pod záminkou zlata snad jen domnělého, - bylo dovoleno řadám vykopávačů přijíti a zhyzditi tuto zemi, cenu slavné krve celého rodu, jež ve mně ústí, - a zpustošiti tuto půdu, již moji předkové opatrují synovsky po věky […].
> Komthur: Koho přesvědčíte, že taková bohatství nezasluhují vyhrabání, byť za cenu všech mlčení?
> Axel *opovržlivě*: Sám sebe: což stačí.“ [228]

Hrdina však bojuje nejen se světem, ale i se sebou samým, pokušení zmocnit se pokladu, a tak i blahobytného života a lásky, jež pociťuje ke krásné Sáře, ho vnitřně rozpolcuje. Poklad však má smysl jen v případě, že zůstane legendou, jeho pravá hodnota tkví právě ve zřeknutí se ho, v odmítnutí možnosti materiálního obohacení, k němuž svádí.

---

[227] Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Axel*, přel. Josef Florian, Prsten 9 (Praha: Ladislav Cuncíř, 1930), s. 88.
[228] Ibid., s. 143–144.

Konfrontace s tímto nutkáním je zkouškou, již hrdina musí projít, aby se mohl morálně očistit a dojít vnitřního osvícení. Sebevražda obou milenců na konci dramatu představuje završení iniciačního aktu odmítnutí pozemského světa výměnou za pobyt ve světě blažené věčnosti.

> Axel: „Člověk si neodnáší do smrti leč to, čeho se zřekl v životě. Vpravdě tady nenecháme leč prázdnou slupku. Co tvoří hodnotu tohoto pokladu, tj. v nás samých.“ [229]

Sfinga znázorňuje v dekadentní a symbolistní literatuře tajemství člověka, hlubokou vnitřní pravdu, jež je hodna úcty a naslouchání. Péladan a Schuré se vracejí ke kořenům konceptu, podstata této tajemné a „věčné“ pravdy pro ně tkví v návratu k rovnováze přirozených sil přítomných v člověku. Tato pravda se vymyká racionálnímu vysvětlení, a přestože ji umělci neustále zpřítomňují a analyzují, její význam má podle nich zůstat zahalen tajemstvím. Umělci však sfingu zároveň proměňují. Již není vnější autoritou, nestvůrou nepododonou člověku. Přichází z hlubin lidského podvědomí, které vyjevuje člověku hrůznost jeho smrtelnosti či jinou bolestnou a popřenou pravdu. Člověk sám se stává sfingou. S Narcisem ji proto spojuje téma setkání se sebou samým, jež je plné otázek, a možnost vnitřního dialogu se zvěčnělým obrazem základních kamenů lidství.

4.3.3 Salome a Herodias

Biblická postava Salome[230], nevlastní dcera Heroda Antipy, je známa ze středověké ikonografie, kde byla znázorňována jako frenetická tanečnice, jež žádá jako honorář za své umění hlavu Jana Křtitele. V příběhu hraje důležitou roli také dívčina matka, královna Herodias, která svou dceru navádí ke krutému přání, aby se pomstila Janu Křtiteli za znevažování svého sňatku s Herodem. Salome byla vždy křesťanskou církví považována za ztělesnění hříchu, symbol padlé ženy, a to nejen proto, že nechala setnout hlavu světci, ale také kvůli prostopášnému umění, které provozovala. Byla obrazem svůdnosti a nezdrženlivé tělesnosti ženy. Středověké legendy postupem času rozvinuly také negativní obraz Herodiady. Je v nich navždy zatracena, odsouzena bloudit v noci světem za doprovodu

[229] Ibid., s. 238.
[230] Marek 6:17-29, Matouš 14: 3-11

démonů a čarodějnic a předznamenávat smrt a temnotu. V lidové obraznosti se stala královnou podsvětí.

Obě ženské postavy se často podle potřeby spojovaly či zaměňovaly. Vytvořily komplexní vztahovou strukturu, která má ambivalentní charakter typický pro mýtus, protože obsahuje pnutí mezi mateřstvím a krutostí na jedné straně a mezi nevinností a hříchem na straně druhé. Magické spojení matky s dcerou-pannou v podobě královny podsvětí připomíná antický mýtus Persefony a Démétér, který byl zmíněn a který souvisí s tématem smrti, znovuzrození a plodnosti. Svůdnost ruku v ruce s dětskou nevinností dívky značí proměnu ženství. Panna, která objevuje své instinktivní tužby, se krvavým a bolestným procesem stává ženou, odděluje od sebe dětství tak, jako odděluje Salome hlavu světce. Eliade uvádí, že staré ženské přechodové rituály byly obvykle založeny na uvedení dívky do tmy, tedy zkušenosti symbolické smrti, v níž jsou jí zjeveny tajemné souvislosti mezi božstvím, ženským údělem a přírodou. Celý akt končí slavnostním předvedením dívky v její nahotě a tancem symbolizujícím sexuální spojení.[231]

Umělecká imaginace 19. století dvojici slila v jednu postavu, postavu krásné a svůdné mladé ženy, jež vyniká krutostí pokořující božský princip. Prvním autorem, který mýtus nahlíží z jiné než moralistní perspektivy, byl Heinrich Heine. V díle *Atta Troll* (1842) představuje Herodias jako symbol exotismu a orientální smyslnosti. Heine se inspiruje německými pohádkami a legendami, zejména těmi, které shromáždili bratři Grimmové, a potlačuje v příběhu jinak centrální úlohu Jana Křtitele. V jedné z těchto legend je Herodias zamilovaná do světce a líbá po smrti jeho ústa. Useknutá hlava začne dýchat a odvane Herodias kamsi do prostoru.[232] Heine tento motiv přejal a učinil z postavy (spojuje Herodias a Salome) oběť zakázané lásky a křesťanské morálky. Tím otevřel otázku vztahu tělesnosti a náboženství, jež byla již zmíněna v souvislosti s androgynem. Heine vyzdvihuje kontrast mezi mladou nevinností dívky a jejím krvežíznivým přáním a postavě dodává vážnost a hloubku. Od jednoznačného postoje, který k Salome křesťanství zaujímá, posouvá chápání postavy k postoji ambivalentnímu, který je směsí obdivu a strachu.

Heinovo básnické dílo vyšlo ve francouzštině roku 1847 a inspirovalo mnoho umělců druhé poloviny 19. století (Flaubert, Nerval, Baudelaire, Banville atd.)[233]. Motivy

---

[231] Mircea Eliade, *Mýty, sny a mystéria*, přel. Jiří Vízner, Vyd. 1, Oikúmené (Praha: OIKOYMENH, 1998), s. 178–182.

[232] Heine se inspiroval souborným dílem *Deutsche Mythologie* z roku 1844. Viz Grauby, *La création mythique à l'époque du symbolisme*, s. 78.

[233] Gustave Flaubert zasvětil postavě Salomé dvě díla, román *Salambo* (1862) a povídku *Herodias*, která je součástí díla *Tři povídky* (1877). Flaubert se v prvním díle inspiroval studiemi mýtů Freidricha Creuzera a

jako nenaplněný a destruktivní milostný cit, morbidita či pohanství hrdinky, na které se v mýtu soustředil Heine, fascinovaly později také francouzské symbolisty.

Se Salome se setkáváme také ve výtvarném umění. V roce 1870 představuje malíř Henri Régnault originální obraz *Salome*, na kterém je svůdná tanečnice vyobrazena sedící na truhle se zlatým podnosem a dýkou v ruce. Z celého příběhu zde zůstala pouze žena a její svůdnost symbolicky spojená s krutostí. Ve stejném roce Puvis de Chavannes dokončuje dílo *Setnutí svatého Jana Křtitele* (*Décollation de saint Jean-Baptiste*), kde Salome vítězoslavně přihlíží, oděna v bílých panenských šatech, popravě světce.

Největší nadšení však vzbudily dvě malby Gustava Moreaua s názvy *Salome tančící před Herodem* a *Zjevení* z roku 1876. První obraz je překvapivě velmi statický, přestože má být znázorněním tance. Malíř se zaměřuje na ceremoniální, mystický vzhled scény, který vyjadřuje prostřednictvím silně dekorativních prvků šatů tanečnice a místnosti. Představuje ženskost jako zálibu v přepychu a dominanci.

Druhý zmíněný obraz je pokračováním taneční scény. Šaty Salome zastiňuje záře vycházející ze světcovy useknuté hlavy, jež se zjevuje před jejími zděšenými zraky. Divoké pohanství a temnota, které Salome symbolizuje, jsou poraženy božím světlem. Toto nové moralistní pojetí mýtu odpovídá obecně rozšířenému negativnímu vnímání ženy v druhé polovině 19. století. Kouzlem ženy je krása, jež sice fascinuje, ale později se stává nástrojem úpadku, zbraní, s níž muže svádí na cestu iracionality a neřesti. Moreauovo dílo mělo velký vliv na další umělce konce století, kteří se zabývali tímto mýtem, a přispělo zásadním způsobem k vytvoření obrazu „femme fatale“ konce století.

Huysmansův hrdina des Esseintes v románu *Naruby* popisuje a obdivuje Moreauovy obrazy:

> „V díle Gustava Moreaua, pojatém mimo všechny údaje Zákona, viděl des Esseintes konečně realizovanou Salomeu, nadlidskou a zvláštní, jak o ní snil. Nebyla již jedině tanečnicí, která vyrve starci zkaženým prohnutím svých boků výkřik žádosti a říje; která láme energii, podrývá vůli královu hnutím ňader, pohyby břicha, záchvěvy stehen; stala se jaksi symbolickým božstvem nezničitelné

---

spojil postavu Salome s bohyní Pásifaé, která byla manželkou krétského krále Mínóa a dcerou boha slunce Hélia. Podlehla posvátnému býku a porodila Minotaura. Spojením těchto dvou mýtů Flaubert vytvořil postavu ženy rozpolcené mezi svou fyzickou inklinací k animálnosti (rozvíjející motiv zakázané lásky) a duševní čistotou.

V povídce „Herodias“ Flaubert záměrně mísí postavy matky a dcery. Salome jde v čarodějnických stopách své matky, kruté a mocichtivé královny. Salome je vlastně Herodias, je to žena ve dvou různých podobách. Flaubert inspiroval svým pojetím mýtu další francouzské umělce, jako např. malíře Gustava Moreaua či hudebního skladatele Julese Masseneta, který v roce 1881 složil operu s názvem *Herodias*.

> Vilnosti, bohyní nesmrtelné Hysterie, kletou Krásou, vyvolenou mezi všemi katalepsií, kterou jí tuhne tělo a tvrdnou svaly; netvorným Zvířetem, lhostejným, nezodpovědným, necitelným, otravujícím jako antická Helena vše, co se k ní přiblíží, vše, co ji vidí, čeho se dotkne.“ [234]

Hrdina je uchvácen přepychem dívčiných šatů, které jsou posety drahými kameny a zlatem, podtrhujícím majestátnost a krásu její postavy. Symbolisté a dekadenti byli fascinováni drahými kameny, což souviselo s jejich zájmem o okultismus. Huysmans kameny přesně pojmenovává, protože každému z nich byla přisuzována nějaká symbolická hodnota a tajemná moc. Například diamant měl mít údajně jedovaté vlastnosti, protože podle dávné indické tradice vyšel z úst hada. Je také ze své podstaty nezničitelný. Souvislost mezi hadem a diamantem vyvěrá, jak uvádí Eliade, z prapůvodního mýtu, ve kterém vždy jakási nestvůra hlídá emblémy nesmrtelnosti.[235] Diamanty tak hrdince umožňují přístup k těmto tajemným vlastnostem kamenu, zajišťují jí nesmrtelnost za pomoci zla. Drahé kameny jsou tak symbolem ženské perverze a spojení s temnou mocí.

Des Esseintes si také klade otázku po významech lotosu, který Salome drží v ruce. V něm se oživuje zároveň symbolika panenství, plodnosti a smrti, která nás na jedné straně vrací do světa mýtů spojených se sestupem do podsvětí, na straně druhé ke křesťanskému pojetí ženy.

> „Des Esseintes hledal smyslu tohoto emblému. Měl falický význam, jehož mu propůjčují prvotná náboženství Indie; zvěstoval starému Herodovi oběť panenství, výměnu krve, požadovanou nečistou ránu, poskytnutou za výslovnou podmínkou vraždy; nebo představoval alegorii plodnosti, hindský mýtus života, […]?
> Možná také, že malíř myslil, ozbrojiv svou záhadnou bohyni zbožňovaným lotosem, na tanečnici, na smrtelnou ženu, na potřísněnou Nádobu, příčinu všech hříchů a všech zločinů;“ [236]

Když des Esseintes popisuje obraz *Zjevení*, tělo Salome se v jeho představách mění v tělo mrtvé a zatracené ženy. Přirovnává ji dokonce k egyptské múmii. Svůdnost a tělesnost je tak nakonec potrestána smrtí. Ani Huysmans se tak nevymaňuje z vidiny ženy nevěstky podsvětí. Pocity spojené s tělesnými požitky vzbuzují zakořeněné pocity viny a nutnost

---

[234] Huysmans, *Naruby*, s. 53.
[235] Viz Mircea Eliade, *Pojednání o dějinách náboženství*, Vyd. 1, Logos, sv. 9 (Praha: Argo, 2004), s. 431.
[236] Huysmans, *Naruby*, s. 54.

trestu umrtvením těla. Trest je však pro něj příslibem budoucího očištění. Stejně jako Baudelaire, Huysmans vnímá utrpení člověka jako esenci lidství, životní nutnost, která nakonec vede k bohu.

V Laforgueových *Legendárních moralitách* (1885) je Salome parodií poukazující na módní charakter mýtu upadající do estetické banality. Autor vychází ze základního příběhu, jenž zahlcuje akumulací detailů, uměleckých stereotypů a přízemních drobností. Dlouhé popisy dekadentního dekoru tetrarchova paláce přehlušují příběhovou linii textu, jež se dostává do pozadí. Biblická tradice rovněž ustupuje, vyniká tak přechodová interpretace mýtu na pozadí pohanských rituálů, na jejichž zdeformované podobě Laforgue ilustruje absurditu a nesrozumitelnost duchovních tendencí své doby. Dívka, jež se vraždou milence snaží utajit ztrátu svého panenství, se nakonec stává obětí vlastního šílenství a úniku do světa zvrácených okultních a vědeckých praktik. I tato Salome nakonec umírá, ne však z morálních důvodů, je potrestána za to, že se stala symbolem prázdnoty, sterility a nepřirozenosti umění. Tento Laforgueův sarkasmus není pouze výrazem tvůrčí nadřazenosti, ale spíše pesimismu a vnitřního pocitu nemožnosti tvorby mimo archetypální struktury, jejichž otroky se umělci stali.

Zcela jiným způsobem uchopuje mýtus Mallarmé. V nedokončené dramatické básni Herodias (veřejnost se s ní seznámila v roce 1898 a představuje básníkovo celoživotní dílo), nalézáme princeznu nevýslovné krásy uzavřenou v blíže neurčené temné komnatě věže, jak tiše promlouvá s chůvou o svém osudu. Mallarmé již nechce vyprávět Herodiadin příběh ani vyjádřit svůj postoj k otázce ženskosti či sexuality jako jeho předchůdci. Jeho Herodiada odmítá umělé atributy ženství, které slouží pouze ke svádění, protože nejsou podstatou krásy věčné.

„Chovám zášť k parfémům, a popouzí mě k zlosti,
Dát hlavu malátnou všanc jejich opilosti.
Mé vlasy nejsou přec květiny, nemají
Dar zapomenutí pro ty, kdo strádají;
Jsou zlato, panenské, jež nepokoří vůně.
Lesk, který ve vás žhne, bledost, jež ve vás stůně,
Musí být ryzí kov, chladný a neplodný,
Vždyť zrcadlily jste v ty pusté dívčí dny

Zbraně a poháry, ty šperky rodných síní! “ [237]

Mallarmé přesouvá mýtus do niterné oblasti ducha, báseň pojímá jako drama krásy. Ta pro něj nesmí být tělesná a plodná, její tajemství tkví v čistotě, v uchování stavu panenství. V básni se opět objevují drahé kameny, ty však nemají povrchní hodnotu v lesku, který má pozorovatele očarovat, ale ve věčnosti, jíž odráží. Ideál krásy je pro něj neposkvrněnost a průzračnost, protože jen ta vede k nesmrtelnosti. Zachytit tento stav beze změny je cestou k absolutnu.

Dalším důležitým motivem je zde zrcadlení, v některých pasážích se Salome zdá být jakousi ženskou variantou Narcise, symbolem dokonalé nadřazené krásy, jež nemá účelu a jiného významu než být sama o sobě, sama pro sebe. Když se chůva, oslněna Herodiadiným půvabem, dívky ptá, pro koho ukrývá svá tajemství, ona odpovídá: „Ano, jen pro sebe, pro sebe kvetu, krutá!“[238] Tato krutost však není krvelačná, je vědomým setrváváním v izolaci, mimo ostatní bytosti, jimž se Salome odmítá odevzdat či podrobit. Zůstává však také sama se sebou, spoutána v tragicky průzračné samotě.

„Má sestro, za tebou chci vyslat všechnu něhu
A vroucnost svého snu: věz, taková již jsem,
to srdce průzračné, jež žije pouze snem,
samotna v pustině, jež běží do daleka:
a všechno kolem mne teď k modloslužbě kleká
před spícím zrcadlem, jež vrhá kupředu
stín Herodiadin s démantem v pohledu…
Ó kouzlo poslední, ano! já vím, jsem sama.“ [239]

Jestliže Mallarmé posouvá mýtus do rovin ducha, zcela jinak je tomu u *Salome* Oskara Wildea z roku 1891. Tato divadelní hra, jež byla zkomponována ve francouzštině, asi nejlépe vyjadřuje módní charakter tématu v umění přelomu konce století. Wilde dosáhl vrcholu ve vykreslení perverze a provokativního charakteru postavy, kterou záměrně ponechává v biblickém prostředí.

---

[237] Stéphane Mallarmé, „Herodias", in *Faunovo odpoledne a jiné básně*, přel. František Hrubín, Vyd. 1 (Praha: Svoboda, 1996), s. 24.
[238] Ibid., s. 27.
[239] Ibid., s. 28.

Hra vyvolala na jedné straně velké pobouření, protože narazila na silně odmítavé stanovisko anglikánské církve[240], která od dob reformace zakazovala divadelním autorům používat ve svých hrách biblické postavy a kterou velmi pobuřovala krvelačnost scény, při níž se objevuje useknutá hlava světce, na straně druhé potvrdila nezadržitelnou fascinaci společnosti tímto zakázaným ovocem. Wildova Salome reaguje na dlouhodobou tabuizaci tématu sexuality, zakázané vášně vyjadřuje v koncentrované podobě.

Salome zde zahoří láskou po proroku Jochanaanovi, on však její svádění natřikrát odmítá, protože jeho úkolem je přinést poselství o vykupiteli. Dívka je magicky spojena s lunou, trpí ve svém panenství a touží po nemožné lásce. Luna však řídí její duši, je to temná bohyně přírody, k níž dívka vzhlíží:

> „Jak je dobré vidět lunu. Vypadá jako penízek. Jako docela malá stříbrná květinka.
> Luna je chladná a cudná… Určitě je panna. Je krásná jako panna… Ano, je panna.
> Nikdy se neposkvrnila. Nikdy. Nikdy se neoddala lidem jako ostatní bohyně.“ [241]

Lidé vzhlížejí k luně, promítá na nebi jejich osud jako v zrcadle. Wilde zachycuje svět, který se proměňuje a zoufale hledá znamení budoucnosti. Všichni však cítí, že se přibližuje konec veškerého života. Vztahy již nejsou možné, protože lidé jsou paralyzováni úzkostí z blízské smrti. Salome nevnímá lásku mladého Syřana, který po ní touží, Herodes a Herodias sebou navzájem pohrdají, nikdo si již nerozumí.

Wilde klade důraz na zapovězené touhy postav, projevují se zakázaným pohledem. Páže Salome vyzývá mladého Syřana, aby se na dívku nedíval, protože již tento pohled je předzvěstí smrti. Stejně tak Salome je uhranuta pohledem na proroka a Herodes zas na ni. Pohled je výrazem chtíče. Jen Salome však překračuje zákaz až do nejzazších mezí, když zatouží po polibku svatého muže. Tato touha ji dovádí k šílenství.

> „Salome: […] Nic na světě není tak červené jako tvoje ústa… nech mě políbit tvá ústa.
> Jochanaan: Nikdy, dcero Babylónu! Dcero Gomory! Nikdy.
> Salome: Políbím tvá ústa, Jochannane. Políbím tvá ústa.“ [242]

---

[240] V Londýně bylo představení hry zakázáno a Wilde byl dokonce na nějakou dobu uvězněn.
[241] Oscar Wilde, *Salome; Ideální manžel; Jak je důležité mít Filipa*, přel. Ivo Fleischmann a Jiří Zdeněk Novák, Vyd. 1, Hry, sv. 1 (Hradec Králové: Cylindr, 2000), s. 10–11.
[242] Ibid., s. 16.

Nenaplněnost lásky nakonec Salome zbaví smyslů, zaplaví ji touha po pomstě a vyžádá si hlavu světce. Dívka podlehne luně, svým nejdivočejším instinktům a konečně líbá useknutou hlavu. Smrt je jí cestou k uspokojení vášně. Salome tak vyjadřuje osudovou provinilost společnosti, která je nucena zabít svého boha, aby se s ním konečně mohla spojit. Krev svatého muže lidstvo očišťuje.[243]

S hrdinkou se setkáváme také v Apollinairových *Alkoholech* (1913, text „Salome" je pravděpodobně z roku 1905). Báseň je zkomponována jako mozaika prvků vzešlých z různorodých kulturních rámců (biblického, pohanského, středověkého), z nichž se skládá obraz bláznivého smutečního tance. Tanec Salome se nejprve zdá být jen marnou snahou o oživení světce, postupně však získává podobu rituálu smrti, jež dívka zesměšňuje nepatřičnou lehkomyslností, se kterou pohřební akt vnímá. Báseň již nerozvíjí stejný obraz femme fatale, zaměřuje se na postupující šílenství dívky, která jako by si neuvědomovala vážnost svého konání. Apollinaire staví text na kontrastu mezi dětskou hravostí postavy a melancholií, kterou svými gesty v ostatních vyvolává, a tak vrací mýtus do rámce mytologického myšlení, jehož základem jsou úvahy o věčné proměně života. Do popředí se vrací tanec, tentokrát však jako osvobozující pohyb spojující tělesný prožitek s citovostí, jež je znamením vitality a života. Smrt je pokořena.

Společnými rysy příběhu Salome a Narcise je tak onen polibek smrti, chvíle, kdy se postava fyzicky setkává se zakázaným božstvím, po němž touží, které je však zároveň znamením smrti. Narcis se spojuje se svým obrazem na hladině, Salomé líbá mrtvou hlavu světce. Fakt, že tento prvek není v příběhu Salome původní, ale byl rozvíjen více až v 19. století, dokládá přítomnost témat souvisejících se sílící potřebou vzpoury proti danému řádu, jenž již není vyhovující. Mýtus byl v literatuře konce století přetvořen tak, aby dodal na váze rivalitě lidství a božství, touhy po pokoření boha.

Průsečíkem obou mýtů je tak snaha o překročení hranic, porušení zákazu a zkušenost na hraně lidských možností. Salome, stejně jako Narcis, má v sobě cosi božského, je obdařena nevýslovnou krásou, která v ostatních vyvolává touhu. Ta však zůstává v lidském světě neuspokojena. Salome má vyšší než jen pozemské aspirace. Vzhledem k tomu, že tato postava zůstává ve většině zmíněných případů chápána jako tíhnutí člověka ke zlu a tělesnosti, představuje opačný obraz Narcise. Ten se naopak upíná ke svému netělesnému já

[243] Krutost Wildovy postavy podtrhly také ilustrace Aubreye Beardsleyho z roku 1907, které zafixovaly obraz upíří ženy sající krev mrtvého světce a které měly ve své době obrovský úspěch

a volí cestu duchovní, jež mu umožňuje nové zrození. Postavy se tak doplňují jako dualita těla a duše. Oba mýty je také možné chápat jako vyjádření přechodu mezi dětstvím a dospělostí, kdy dochází k uvědomění si vlastní podstaty, jak fyzické, tak psychické. V případě Salome je to tělesný, krvavý přechod k ženství, u Narcise se jedná o duševní proměnu k poznání vlastního já.

Navázání na síť předešlých zpracování mýtu je vždy určitým vymezením se vůči tradici, a to nejen na úrovni obsahové, ale i konceptuální a estetické. Příběh Salome je i z tohoto důvodu pro některé umělce konce století přitažlivý, umožňuje totiž projevit nové představy o literatuře založené na hledání nové krásy a zjevení tvůrčího ducha podstupujícího tragické sebeodhalení.

> „Rozhodnutí napsat další *Salome* […] souvisí nejprve s určitou literární strategií. […] Postava Salomé vychází u Mallarmého, Flauberta nebo Huysmanse, ze snahy nově založit či […] nově promyslet literaturu nebo poezii, mimo jakoukoliv osobní kariérní strategii. Tyto tři Salome, Mallarméa, Flauberta a Huysmanse, mohou obsahovat, vedle až příliš konvenční mytologie femme fatale […], dimenzi literárního manifestu modernity. […] Zrozena z Bible, [Salome] má jediný smysl, a to označit novou bibli nebo novou posvátnou knihu, knihu budoucnosti […].“ [244]

4.3.4 Orfeus

Na rozdíl od ostatních zmíněných postav, má Orfeus přímou souvislost s uměleckou tvorbou, protože byl odedávna považován za legendárního zakladatele umění a věd. Jeho hudba a zpěv měly neobvyklé magické účinky na okolní svět, dokázala obměkčit dokonce i nestvůry a bohy podsvětí.

Orfeus, podobně jako Narcis či androgyn, je také charakteristický tím, že se zpronevěřuje řádu světa, jenž se řídí pravidly bohů. Porušuje jejich zákaz (při cestě z pekla se neubrání touze otočit se za Eurydikou), a tak ho stihne krutý trest, ztrácí svou milovanou,

---

[244] „Le choix d´écrire une *Salomé*, relève d´abord d´une stratégie littéraire […]. La figure de Salomé procède, chez Mallarmé, Flaubert ou Huysmans, au-delà de toute stratégie de carrière, d´une volonté de refonder ou […] de repenser la littérature, ou la poésie. Les trois Salomé de Mallarmé, de Flaubert et de Huysmans peuvent prendre, à coté d´une mythologie trop convenu de la femme fatale […], toute leur dimension de manifeste littéraire de la modernité. […] Née de la Bible, [Salomé] n´a ainsi de sens que de désigner une autre bible, ou un autre livre suprême, le livre à venir […].“ Bertrand Marchal, *Salomé: entre vers et prose, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Les essais (Paris: J. Corti, 2005), s. 219. Překlad autorky.

od té chvíle ji nepřestává oplakávat. Tím však dráždí Dionýsa a také ostatní ženy toužící po Orfeově náklonnosti. Proto je opět potrestán. Podle některých variant mýtu Orfeus skončil rozsápán thráckými ženami, kusy jeho těla byly hozeny do moře a pěvcova uťatá hlava společně s lyrou doputovaly k ostrovu Lesbos, kde byly jeho ostatky pohřbeny. Ještě dlouho se údajně z hrobu ozýval truchlivý zpěv a hudba. Lesbos se tak stal vyvoleným místem řecké lyriky.[245] Nebyl tak Orfeus opět znovuzrozen? Nepromlouvá snad ústy básníků jeho hlas dodnes? V tomto duchu postava Orfea nepřestává po dlouhá staletí rozrušovat uměleckou imaginaci.

Po vzoru mýtu boha Dionýsa je Orfeův příběh vystavěn na struktuře smrti a znovuzrození, jež připodobňuje všechny mýty spojené se sestupem do podsvětí. Významy takovéto cesty byly popsány v jedné z předchozích kapitol. Tyto mýty zprostředkovávají přirozené proměny života ve všech jeho podobách, vývoj bytí od narození ke smrti v cyklickém pojetí času. Pro příběh je charakteristická struktura opakování (Orfeus dvakrát ztrácí Eurydiku, dvakrát jej stihne trest a dvakrát stojí tváří v tvář smrti), a tak inklinuje k rituálně iniciační interpretaci.

Orfeův mýtus se v antice stal základem náboženství zvaného orfismus (vznik kolem 6. století př. Kr.), jež souviselo rovněž s dionýským kultem.[246] Jeho základními principy bylo vzývání jednoho boha stvořitele, myšlenka prvotní poskvrny a posmrtná spása duše. Aby člověk podle tohoto učení dosáhl nesmrtelnosti a jeho duše nebyla odsouzena k opětovným reinkarnacím, musel podstoupit nutný iniciační proces. Orfické rituály spočívaly v očišťovacích praktikách, v asketismu, umrtvování těla a odloučení od společnosti. Značná podobnost tohoto náboženského směru s myšlenkami křesťanství ukazuje, že orfismus do určité míry připravil půdu pro příchod nového učení.

> „Řecké myšlení bylo od Pýthagory po Platóna velmi ovlivněno orfickým učením, protože to odpovídalo duchovním potřebám, které tradiční náboženství nemohlo uspokojit. Hlavní cíl orfismu, jímž je spasení duše a příklon k monoteismu, značně

[245] Tragická smrt Orfea má mnoho variant: „Ve většině podání však najdeme jako konstantu moment rozsápání ženami, které bylo bezpochyby přežívajícím prastarým předřeckým obřadem (usmrcení „posvátného krále“ v matriarchální společnosti). Orfea roztrhaly na kusy thrácké ženy, protože jimi pohrdl, ať už že chtěl zachovat úplnou věrnost Eurydice, nebo že po její smrti věnoval svou náklonnost pouze chlapcům. Dalším důvodem pak mohlo být, že Orfeus prý po návratu z podsvětí zavedl mystéria odhalující posmrtná tajemství, ale přístup k nim měli jen muži.“ Augusta-Boularot, *Slovník řecko-římské mytologie a kultury*, s. 183–184.

[246] Viz Krištof A. Erhart, ed., *Orfeův sestup do podsvětí: výbor z orfických textů* (Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011).

> přispěl k přechodu od pohanství ke křesťanství; v raně křesťanském umění se Orfeus často zobrazuje jako pohanský předobraz Krista.“ [247]

Shrneme-li jednotlivé významy mýtu, lze říci, že se Orfeus tradičně objevuje v několika základních rolích: jako magický básník a pěvec, jako věrný druh nymfy Eurydiky, pokořitel pekla a konečně jako mudrc a zakladatel nového náboženství. Jakou z těchto tváří upřednostňoval francouzský symbolismus?

Propojení náboženství starého Řecka s křesťanskou naukou představovalo vhodné východisko pro ty autory přelomu století, kteří tíhli k synkretickému pojetí náboženství vyjadřujícímu zmíněnou touhu po syntéze duchovního poznání. Takové pojetí mýtu nalézáme například ve výtvarném díle Gustava Moreaua. Obraz *Mladá thrácká dívka nesoucí Orfeovu hlavu* (*La jeune fille thrace portant la tête d´Orphée*, 1866) znázorňuje statický výjev, ve kterém dívka hledí zamyšleně do pěvcovy mrtvé tváře. Volbou motivu useknuté hlavy obraz připomíná Salome a Jana Křtitele (Moreuova série obrazů Salome je časově pozdější), dívka však postrádá smyslnost židovské hrdinky a působí mnohem klidnějším a meditativnějším dojmem. Smutek, s nímž sleduje posmrtnou strnulost tváře, evokuje také biblickou scénu sejmutí z kříže mrtvého Krista.

Edouard Schuré také nazírá Orfea tímto prizmatem. V jedné z kapiol *Velkých zasvěcenců* se snaží o historicko-religiózní shrnutí mýtu s cílem zasadit postavu do linie mudrců, jež považuje za zásadní nositele univerzálních duchovních pravd hodných následování. Zajímá se výlučně o náboženskou stránku mýtu a potlačuje ty prvky příběhu, jež souvisejí s jeho vztahem k umění. Orfeus je zde řeckým prorokem, tak jako byl Ježíš prorokem palestinským. Oba považuje za syny stejného boha. Proto také Orfeovu schopnost okouzlit svou hudbou okolní svět Schuré zaměňuje za sílu slova. Orfeus u něj není pěvcem, ale kazatelem, jenž obrací lid na víru.

> „Tu postavil se Orfeus pod velkým jilmem a promluvil: Mluvil o dobrodiní Bohů, o kouzlu nebeského světla, o životě čistém, který on vedl se svými bratry zasvěcenci před tváří velkého Urána a který by chtěl sdíleti se všemi lidmi; […]“ [248]

---

[247] Augusta-Boularot, *Slovník řecko-římské mytologie a kultury*, s. 184.
[248] Schüré, *Velcí zasvěcenci*, s. 187.

Schuré klade důraz na nábožensky zasvěcovací charakter mýtu, a tak líčí dvacetileté období Orfeova života, jež údajně strávil v Egyptě, aby se zde podrobil dlouhému procesu pronikání do tajných mystérií. Téma sestupu do podsvětí autor nahrazuje iniciací.

> „Náhle tento mladý muž, jenž nazýván synem Apollónovým zmizel. Pravilo se, že zemřel, sestoupil do pekel. On ale tajně odešel do Samothracie, pak do Egypta, kdež požádal přístřeší u kněží v Memphidě. Po dvaceti letech, když byl prošel celým zasvěcením egyptským, vrátil se do své vlasti pod jménem zasvěcence, které obdržel od svých mistrů, jako znamení svého poslání. Nyní se nazýval Orphé či Arpha, což vysvětluje se: ten, jenž léčí světlem.“ [249]

Také Orfeovu smrt Schuré popisuje novým způsobem a je zřejmé, že i zde vědomě přibližuje jeho příběh životu a smrti Ježíše Krista. Orfeus se vydává do rukou nepřátel, divých služebnic čarodějnice Aglaonice, aby zachránil své oddané žáky. Umírá, aby svou obětí zajistil vítězství nového kultu nad starým, kultu slunce nad kultem měsíce, kultu duchovní lásky nad kultem lásky tělesné.

Ve chvíli, kdy se Orfeus vydává na cestu vstříc smrti, zjevuje svému učedníkovi hlubokou pravdu o svém životě, vypráví mu příběh své životní cesty. Tento příběh však překvapivě začíná něžnou vzpomínkou na matku:

> „Když duše naše sestupuje do těla, slyší ještě, ač velice slabě, hlasy nebes. Jest to prostřednictvím našich matek, kudy tento mocný dech zpočátku k nám přichází. Mlékem jejich prsou živí se naše tělo, ale duší jejich živí se ustrašená naše bytost v dusivém vězení těla.
> Moje matka byla kněžkou Apollónovou […]. Věci pozemské, obličeje lidské ve mně vzbouzely hrozný strach. Ale jakmile moje matka přivinula mne k sobě ve svých loktech, viděl jsem její oči, které mně připomínaly nebesa.“ [250]

Následuje známý příběh lásky a odloučení, ve kterém Schuré zdůrazňuje milostný cit jako hybnou sílu Orfeových činů a Eurydiku jako obraz duše bloudící krajinami temnot a toužící po svém vykoupení. Schuré tak zesiluje v mýtu ženský prvek, přisuzuje mu mnohem větší význam, než je v mýtu obvyklé. Skrze něj totiž může s určitým odstupem symbolicky rozvinout jak dialektiku těla a duše, tak konfrontaci dobra a zla. Na jedné straně stojí

---

[249] Ibid., s. 167.
[250] Ibid., s. 183–184.

láskyplný mateřský princip (matka a potom ztracená Eurydika), na straně druhé čarodějnice Agloanice se svými svůdnými Bakchantkami.

Ve spojení se zlem zde je také Narcis, jenž v příběhu vytupuje ve své květinové podobě odkazující na tradiční pojetí Persefonina únosu. Eurydika je totiž, ještě dříve než poznává Orfea, oblouzněna černou magií čarodějnice, jíž napomáhá omamná vůně okolních květin.

> „Kolkolem vládla hrůza temného lesa, kde vládly Bacchantky. Záplavy vůně tudy přecházely jako horký dech žádosti. V tom jsem spatřil Eurydiku, neviděla mne, ale jako ve snu pomalu blížila se k jedné jeskyni, jakoby očarována neviditelnou mocí. […] Její zlaté vlasy padaly na její bílá ramena, narcisové oči bloudily v opojení, zatímco ubírala se v jícen Pekla.“ [251]

Schurého dílo mělo ve své době velký ohlas, a to zejména v kruzích umělců shromážděných kolem Joséphina Péladana. V jejich pojetí má mýtus mnoho styčných bodů s mýtem o androgynovi, protože dvojici Orfeus-Eurydika vnímají jako dvě části jedné dvojpohlavní bytosti. Z Eurydiky se stává interiorizovaný obraz duše, do níž je třeba sestoupit jako do podsvětí a přijmout všechna nebezpečí, jež tato cesta přináší.

Orfeus silně rezonuje také v oblasti úvah o umění. Literární doktrína, jež Saint-Pol-Roux pojmenoval „ideorealismus“, stojí na orfeovském gestu obrácení se za Eurydikou. Představuje umění jako nekonečné množství vztahů mezi věcmi a původní čistou myšlenkou krásy, v němž má básník za úkol, tak jako Orfeus, obracet se zpět do minulosti a připomínat krásu, jejímž tvůrcem je bůh.

> „Role básníka spočívá tedy v tomto: uskutečňuje Boha. […] Básník má svou intuici jako buzolu. Krása, jež v trýzni bloudí lidskou fantazií, šeptá člověku svůj stesk. Musíme si povšimnout hodnoty této nostalgie. Zlomená Krása získá zpět svou dokonalost pouze prostřednictvím velkého stesku po ztracené Nádheře. Básník je správcem tohoto stesku.“ [252]

---

[251] Ibid., s. 184.

[252] „Le rôle du Poète consiste donc en ceci: réaliser Dieu. […] Le Poète a pour boussole son intuition. La Beauté, châtiée, qui rôde parmi l´imagination humaine, lui sussure sa nostalgie. Nous devons noter la qualité de cette nostalgie. La Beauté brisée ne retrouvera sa perfection qu´à travers son grand regret de la Splendeur perdue: le Poète est le chancelier de ce regret.“ Saint-Pol-Roux, In Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, s. 148. Překlad autorky.

Ve Valéryho básni „Orfeus“ (vyšla poprvé v roce 1891 v časopise *La Conque*) se setkáváme s úvahou o síle hlasu. Valéry se k postavě Orfea často vrací (podobně jako k Narcisovi), protože pro něj symbolizuje tvůrčí básnický akt. Vyzdvihuje zejména sílu básníkova hlasu, jenž má schopnost, jak v básni píše, přenášet skály a vystavět z nich chrám se zlatými zdmi.[253] Přirozená beztvarost kamene se hudbou lyry proměňuje ve zlato. Básník je tak tvůrcem světa, protože on ho svým slovem spojuje a přetváří. Umělec dává světu strukturu a řád. Valéry se tak v mýtu inspiruje rolí Orfea mága, který je pro něj obrazem tvořivého lidského ducha.

Moment Orfeova rozsápání ženami korespondoval s mizogynními tendencemi přelomu století. Jedním z příkladů této interpretace mýtu je *Král Orfeus* (1921) Victora Segalena, inspirovaná jeho předchozí povídkou *Ve světě tónů* (*Dans un monde sonore*) z roku 1907. Segalen mýtus proměňuje v příběh o neporozumění dokonalé harmonie, jež dává světu Orfeova hudba symbolizující čistý idealismus. Žena představuje příklon k hmatatelnému, tělesnému, a tak stahuje Orfea do pekla neboli vulgárního pozemského světa. Segalen navazuje na symbolistní interpretaci mýtu podtrhující jeho zvukovou rovinu v protikladu k vizuálním a hmatovým počitkům.

Autoři přelomu století interpretující orfeovský mýtus rozvíjejí nejvíce významy související s oblastí umění a spirituality. Podtrhují v něm lidskou schopnost překonat smrt. V tradičním pojetí příběhu tato moc vyvěrá ze dvou hrdinových zbraní. První z nich je láska, ta vede Orfea do pekla, tedy až za hranice lidských možností. Druhým mocným prostředkem, jímž Orfeus ovládá svět pozemský i božský, je jeho hlas. Magický zpěv mu dává sílu hodnou boha, dovoluje kouzlit, a tak proměňovat svět. Tato druhá zbraň zaujímá privilegované místo v symbolistní literatuře na úkor síly milostného citu. Umělci tímto způsobem upevňují pojetí umění jako tvorby, jež se snaží dosáhnout úrovně božského tvoření. Duchovně orientovaní autoři pak mýtus adaptují ve smyslu náboženského synkretismu a snaží se o smíření jednotlivých duchovních tradic. Ve spojitosti s Narcisem jsou některé nové interpretce Orfea zajímavé zejména svým pohledem na ženu, jež se stává projektivním objektem, v něm se soustřeďují základní existenciální pnutí lidské duše.

---

[253] „Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant;
Le soleil voit l´horreur du mouvement des pierres;
Une plainte inouïe appelle éblouissants
Les hauts murs d´or harmonieux d´un sanctuaire.“
Paul Valéry, „Orphée", in *Œuvres 1*, ed. Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade 127 (Paris: Gallimard, 1957), s. 76.

4.3.5 Narcis jako integrující struktura

Mýtus o Narcisovi z psychologického hlediska představuje vývojový proces lidského myšlení, jenž souvisí s přirozenou potřebou sebepřijetí, tj. navázání kladného vztahu se sebou samým. Tento proces se uskutečňuje v několika fázích analogických ke struktuře Narcisova příběhu. První fází je hledání sebe sama vyžadující odmítnutí okolního světa, jenž soustředění narušuje. Druhá fáze je fází projekce, v níž setkání s druhými představuje promítnutí zidealizovaného obrazu sebe sama do vnější reality provázené pocitem lásky k tomuto obrazu. Tato láska je interiorizovaným pohledem matky, s nímž se dítě identifikuje. Člověk tak miluje svůj obraz, aniž by si však uvědomoval, že se jedná o lásku k jemu samému. V třetí fázi přichází sebepoznání, vytyčení hranice mezi ideálem a realitou vyúsťující v konečnou proměnu osobnosti.

Mýty přelomu století, jež zde byly analyzovány, s Narcisem sdílejí mnoho společných rysů (ať už se jedná o analogickou narativní strukturu mýtu, přítomnost podobných témat nebo motivů), protože poukazují na jednotlivé etapy procesu, jež mýtus o Narcisovi znázorňuje v jednom celku. Androgyn je ztělesněním prvních dvou etap narcistního procesu, ve kterých se reálný svět ukazuje jako nedostatečný ve srovnání s obrazem, jíž nabízí androgynní představa. Exaltace dokonalosti a úplnosti, potřeba izolace, negativní vnímání tělesnosti či její popření, touha po návratu do minulosti, to vše jsou projevy kompenzující úzkost spojenou s duševní proměnou. Odmítnutí ženství zde zachycuje nezralou psychiku dočasně neschopnou přijetí jinakosti či novosti vnějšího světa.

Androgyn je zároveň projektivní konstrukcí lidské mysli, ve které člověk touží po podobnosti, zrcadlí sama sebe v druhém, protože mu byl tento láskyplný pohled z nějakého důvodu odepřen. Tím se androgyn protíná s Narcisem, který si rovněž do určité chvíle není vědom faktu, že to, po čem touží, je vlastně on sám. Androgyn je tak Narcisem ve chvíli, jež předchází prozření, je pohledem na sebe jako na druhého. Z psychoanalytického hlediska je výskyt androgyna v literatuře projevem sublimované emocionální frustrace související s neuspokojenými primárními narcistními tužbami.

Sfinga vykresluje ono prohlédnutí, smutnou odpověď na otázku skrývající tajemství podstaty člověka, jenž je odsouzen k vývoji a v němž se mu zjevuje konečnost jeho bytí. Znovu zde vyvstává otázka mytologické pravdy (jež sfinga sděluje), k níž se umělci navrací jako k uspokojivějšímu způsobu poznání ve srovnání s racionálním uchopením reality.

Konečně Salome a Orfeus nabízejí dvě podoby přechodových struktur založených na principu smrti a znovuzrození, tedy chvíli proměňujícího se života. Jejich přítomnost je znamením naděje, zhodnocením smrti a tedy završením celého narcistního procesu.

Tyto mýty byly doposud viděny spíše z psychologického hlediska, je však třeba je vnímat také z perspektivy umělecké a duchovní, protože právě tyto dvě oblasti zaujímají privilegované místo v myšlení mnoha autorů, v jejichž tvorbě se tyto mýty objevují. Androgyn, sfinga, Salome a Orfeus nejsou pouhými tématy, jež předkládají složité psychologické otázky lidského života, odrážejí obecnější snahu o definici nových uměleckých ideálů, jež mají být přijaty. Ty souvisejí na jedné straně s konečným odmítnutím mimetické funkce umění tak, jak ji definuje aristotelská tradice, a jejím nahrazením vnitřní mimesis odrážející hluboké ambivalence lidského ducha, na straně druhé vymezují umění jako svět překračující hranice z vnějšku definovaných zákonů.

Duchovní otázky jsou v těchto mýtech přítomny ve formě dramatické konfrontace člověka s bohem, pokoření božského principu či překonání hranic lidství. V analyzovaných textech se jako řídicí princip uplatňovala syntéza duchovního poznání. Projevovala se hledáním nových forem náboženské víry a důrazem na vnitřní sílu člověka a jeho schopnost integrovat v jeden celek důležité prvky duchovní podstaty roztrušené v různých náboženských naukách.

Narcis tak může být považován za strukturu, jež má v období přelomu století zastřešující charakter, protože v sobě zahrnuje všechna témata, která ostatní mýty rozvíjejí jednotlivě. Základní mytémy (zrcadlení, vnitřní dialog, návrat k mateřskému principu apod.), jež bylo možné spatřovat v zde zmíněných mýtech, nakonec vyústí ve vlnu nových verzí mýtu o Narcisovi na přelomu 19. a 20. století. Spojitost těchto mýtů se potvrzuje také v jejich prolínání, a to nejen formou začlenění prvků mýtu o Narcisovi v ostatních mýtech, ale i v opačné tendenci.[254]

---

[254] Například v básni Jeana-Marca Bernarda *Narcisova smrt* (*La Mort de Narcisse,* 1904) je hrdina příběhu nasledovníkem Orfea a přebírá jeho funkci magického pěvce a básníka.

„Tous ces hymnes, je veux pouvoir les reproduire ;
Et je veux que mon chant profondément ému
Puisse faire pleurer, puisse faire sourire!
Je saurai vivre enfin comme tous ont vécu!“

Jean-Marc Bernard, *La Mort de Narcisse: églogue* (Valence: J. Céas et fils, 1904), s. 9.

Kapitola 5: Mýtus o Narcisovi ve francouzské literatuře přelomu 19. a 20. století

Mýtus o Narcisovi na přelomu 19. a 20. století lze sledovat na několika rovinách. V rovině jednotlivých mytémů se nejvýrazněji projevuje motiv zrcadla. Ten se sice objevuje často izolovaně, avšak mnohdy je doprovázen explicitní připomínkou Narcise. Zrcadlo přestavuje sémantické ohnisko mýtu a téměř vždy narcisovskou tematiku evokuje, proto považuji za důležité pozastavit se u jeho nejzásadnějších významů, jež jsou mu v této době přisuzovány.

Na další úrovni již nalézáme základní syntagma mýtu rozvíjené do různých myšlenkových směrů poplatných jak individuálním, tak dobovým uměleckým cílům. Studiem a porovnáním těchto textů z období přelomu století nalézáme styčné body dokládající dominantní směr interpretace mýtu.

Poslední rovinou mého zájmu je mýtus prostupující celým literárním dílem básníka Paula Valéryho. Mýtus zde představuje řídící mentální strukturu sledovatelnou na mnoha místech jeho tvorby, a to nejen ve formě příběhu, ale i motivu či uměleckého postupu.

5.1 Zrcadlo

Zrcadlení se stalo lexikalizovanou metaforou pro různé formy uměleckého zobrazení. Mluvíme o autorech, jejichž dílo je *věrným zrcadlem své doby*, či o dílech, v níchž se *odráží* umělcovo myšlení apod. Latinské „mirare“ označovalo nejprve dívat se s údivem, obdivovat (odtud také „admirer“ vyjadřující v předponě ad- postup směrem k vlastnímu obrazu), později pouze pozorovat či rozjímat. Jistá fascinace obrazem, jenž se nám v zrcadle zjevuje, je prvotním impulsem, motivací k našemu uvažování nad tímto jevem. Je vůbec možné zachytit to, co před námi zrcadlo ukazuje, bez tohoho údivu, jenž náš úsudek mate? Není požadavek objektivity popisu tváří v tvář zrcadlu pouze stejně neuskutečnitelný a nesmyslný jako požadavek pravdivosti mýtu z pozice racionality?

Zrcadlo má schopnost vytvářet v naší mysli stále nové metafory, což nás nutí se ptát po identifikaci jednotlivých prvků aktu zrcadlení. Kdo je ten, kdo stojí vně zrcadla a obraz pozoruje? Kdo či co je vlastně zrcadlem? Co umělci v zrcadle spatřují a co vlastně odráží?

Autor, jenž klade důraz na vnitřní fokalizaci, přijímá princip zrcadlení vlastního já za umělecký postup. V jeho uměleckém zrcadle – díle se neodráží pouze vnější skutečnost, ale

zejména konkrétní člověk, jenž obraz popisuje a jehož pohled tento obraz zásadně definuje. Umění v tomto pojetí nemůže být imitací objektivně chápané skutečnosti, ale zprostředkovává individuální pohled. Jak uvádí Guy Michaud, s příchodem romantické introspekce přišel však také bolestný pocit z všudypřítomné nejistoty:

> „[…] stále větší tyranie smyslovosti, emocí, všech podvědomých sil; zároveň palčivý pocit z tohoto vnitřního proudu, jenž stále uniká, z této přítomnosti, jež upadá do minulosti, z tohoto nezachytitelného trvání, z relativity postihující všechny věci, z nezvratitelnosti času. A v hloubi duše úzkost z této nezvratitelnosti, žízeň po vítězství nad relativním, nostalgie po jednotě a absolutnu.“ [255]

V reakci na emocionální exaltovanost romantismu tak mnozí umělci druhé poloviny 19. století odmítají umění chápat pouze jako výlev citů. City chtějí spíše analyzovat, nahlížet na ně s odstupem. Od Baudelaira je pro francouzskou literaturu charakteristické určité rozdvojení projevující se jako dvě paralelní oblasti umělecké tvorby – tvorby literární a kritické. Toto pojetí umožňuje autorům uvažovat nad uměleckými prostředky, kterými jejich tvorba na čtenáře působí, a zároveň tuto zkušenost zachytit v tvorbě samotné. Umělec je tak zároveň obrazem v zrcadle a osobou pozorující. Jeho práce spočívá v přechodech mezi jednou a druhou pozicí, jež přinášejí pocit rozštěpení uvnitř umělcovy duše. V kritické studii *O podstatě smíchu* (*De l´essence du rire,* 1855) Baudelaire uvádí:

> „Umělec je umělcem pouze za podmínky, že je dvojitý a nepřehlíží žádný jev ve své dvojité přirozenosti.“ [256]

5.1.1 Obraz lidské duše

Motiv zrcadla se v Baudelairově tvorbě objevuje jako metafora lidské duše, jako polarita nebe a pekla, dobra a zla, jež se střetávají v člověku a představují základní rys

---

[255] „[…] tyranie toujours plus grande de la sensation, de l´émotion, de toute les forces inconscientes ; en même temps, sentiment aigu de ce courant intérieur qui sans cesse échappe, de ce présent qui retombe au passé, de cette durée insaisissable, du relatif qui est la marque de toute chose, du temps irréversible ; et, au fond de l´âme, l´angoisse de cet irréversible, la soif de vaincre ce relativ, la nostalgie de l´unité et de l´absolu.“ Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, sv. 1 (Paris: Nizet, 1947), s. 40–41. Překlad autorky.

[256] „…l´artiste n´est artiste qu´à la condition d´être double et de n´ignorer aucun phénomène de sa double nature.“ Charles Baudelaire, „De l´essence du rire", in *Œuvres complètes, 1*, ed. Claude Pichois a Jean Ziegler, Nouvelle éd, Bibliothèque de la Pléiade 1 (Paris: Gallimard, 1975), s. 1352. Překlad autorky.

lidství. Svou tvorbou se snaží o přijetí temné druhé strany tohoto zrcadla, přijetí, jež má podobu heroického zápolení či melancholického smíření.

> „Je vždy v mém hlase, hašteřivá!
> Ten jed je krev, jíž živen jsem.
> Jsem zlopověstným zrcadlem,
> v němž fúrie se prohlížívá.“ [257]

Mallarmé se od tohoto (až příliš nábožensky laděného) pnutí mezi ideálem a lidskou ubohostí snaží oprostit. Ve své poezii usiluje o vymazání všech autobiografických prvků, o odtržení od konkrétnosti světa na cestě k podstatě lidského ducha. Jeho umění se nesnaží vnitřní svět člověka pomocí poezie odrážet, ale ovládat, nadnést se nad ně, z výšky je pozorovat a posléze analyzovat a tvarovat. Mallarméovi jde o neustálou kontrolu vlastního myšlení, aby se mohl stát odleskem člověka v jeho absolutní a univerzální podstatě, jakýmsi čistým já. Poezie pro něj představuje proces vnitřní očisty od všeho přímočaře osobního či konkrétního, návrat k sobě jako k ideji. V dopise Cazalisovi ze dne 14. května 1867 Mallarmé píše:

> „Ostatně přiznávám, avšak jenom tobě, že se ještě stále potřebuji dívat do zrcadla, abych mohl přemýšlet, natolik neblahý byl můj triumf, a že pokud by nebylo u stolu, kde píši tento dopis, znovu bych se stal Prázdnotou. Chci ti tím sdělit, že jsem teď neosobní a již ne Stéphane, kterého jsi znal. Jsem schopnost duševního světa vidět se a vyvíjet prostřednictvím toho, co bylo mé já…“ [258]

Mallarméovo zrcadlo je tedy záměrným uměleckým rozdvojením osobnosti, rozlukou mezi odosobněným pohledem na svět a jeho reálným já. Vlastní duše je studnou, z jejíchž hlubin umělec čerpá svou poetickou inspiraci a s níž nakládá jako s předmětem

---

[257] Charles Baudelaire, „Heautontimorumenos", in *Květy zla*, přel. Svatopluk Kadlec, Vyd. 4, Nesmrtelní, sv. 63 (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962), s. 152.

[258] „J´avoue, du reste, mais à toi seul, que j´ai encore besoin, tant ont été grandes les avaries de mon triomphe, de me regarder dans la glace, pour penser, et que si elle n´était pas devant la table où j´écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C´est t´apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu – mais une aptitude qu´a l´Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi…“ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871: suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898: avec des lettres inédites*, přel. Bertrand Marchal, Folio classique (Paris: Gallimard, 1999), s. 343.

vyjmutým mimo sebe. Proto je pro Mallarméa v umění nutné vymazat básníkův hlas a splynout s hlubší tajemnou silou, jež člověkem prochází.[259]

V mytickém uvažování archaických společností se každá věc nebo čin stávaly reálnými do té míry, do jaké imitovaly či opakovaly určitý prapůvodní model. Eliade uvádí, že člověk měl tak tendenci stát se archetypálním a paradigmatickým. [260] Lidé v archaických dobách chápali hodnotu svého žití v možnosti napodobovat chování bohů, jehož modely nalézali v mýtech. Netoužili být jedineční, ale naopak neosobními podobami boží vůle. Mallarmé podobným způsobem vnímá úkol básníka, ne však ve smyslu napodobování bohů, jejichž přítomnost odmítá, ale jako vytváření prostoru, kde se může realizovat absolutní idea Krásy.

Z výše citovaného Malarméova dopisu vyplývá, že rozdvojení a upřednostnění intelektuální roviny bytí přináší zároveň velké odtržení od reality, jež probouzí pocit prázdnoty, neexistence ve skutečném světě. Ten následně nutí umělce vracet se zpět ke svému obrazu v zrcadle, aby si ověřil, zda skutečně žije. Zrcadlo je tak na jedné straně prostředkem spiritualizace, ale i důkazem života. Nicota alternuje s bytím v jeho hmotné, materiální skutečnosti. V básni „Azur“ Mallarmé opěvuje hmotu, jež osvobozuje od zoufalství věčného hledání ideálu.

„ – Slunce je mrtvo již. – Kéž najdu zapomnění,
Ó hmoto, u tebe na krutý Ideál
A na Hřích, mučedník, jenž pro nic už tu není,
Než aby se šťastným dobytkem lidí spal,“ [261]

Pohyb, jímž se básník navrací k vlastní tělesnosti, se projevuje v poezii symbolismu také v podobě narcistní lásky. Hledání sebe v druhých (o němž bylo pojednáno již dříve jakožto o primární lidské potřebě navázat pozitivní vztah s vlastním já) je tak zároveň kompenzací nedostatku hmatatelného, reálného prožitku způsobeného únikem do intelektuálního snění.

Zrcadlo se tak v symbolistní tradici přesouvá do lidské duše, umělec ji studuje a hledá v ní pravdu o sobě a světě, jenž ho obklopuje. [262] Toto utkvělé sebepozorování je však

[259] „L´œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète“ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, ed. G. Jean-Aubry a Henri Mondor, éd. de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1945), s. 366.
[260] Viz Eliade, *Mýtus o věčném návratu*, s. 29.
[261] Mallarmé, „Azur", s. 15.

často pociťováno bolestně, je spojeno se zřejmým nebezpečím, předznamenává cosi nezdravého až patologického. Popření tělesné skutečnosti či rozmlžení hranic mezi světy před a za zrcadlem někteří umělci vnímají jako směr, jenž člověka vede až na samou hranici šílenství. André Gide v *Sešitech Andrého Waltra* (1891) popisuje první příznaky duševní choroby, vnitřní neklid a zmatek vyvolaný dlouhodobou konfrontací se svým obrazem v zrcadle.

> „Nořím své oči do těchto očí a moje duše nejistě pluje mezi těmito dvěma podobami pochybujíc nakonec jako omráčena o tom, která z nich je odleskem které, a zda nejsem *já sám* obrazem, neskutečným přízrakem […]“ [263]

Rachilde v jednoaktovém dramatu *Křišťálový pavouk* (*L´Araignée de cristal,*1892) též představuje zrcadlo jako zdroj chorobných panických představ blízkých psychóze.[264] Mladý Sylvius je poznamenán zážitkem z dětství, kdy při pohledu do zrcadla spatřil pavouka, jenž z něj vylézal, přibližoval se, až měl pocit, že ho pohltí.[265] Ačkoliv vnější impuls, jenž tento imaginativní proces spustil, byl až komicky jednoduchý (z druhé strany zdi totiž zahradník vyvrtával díru, zrcadlo tak poškodil a to ve svém středu puklo), na přecitlivělou duši dítěte měla tato zkušenost zásadní dopad. Od té doby pociťoval strach ze zrcadel, vyvolávaly v něm nevysvětlitelné pocity viny. Zahradníkův čin zrcadlo symbolicky otevřel, umožnil průchod na jeho druhou stranu, do oblasti stínů chlapcovy nemocné psychiky. Zrcadlo splynulo s jeho vlastním svědomím.

---

[262] Na rozšíření postoje, v němž se subjektivita stává jedinou pravdivou možností vnímání světa, mělo v 90. letech 19. století zásadní vliv dílo Maurice Barrèse. Nová individualistická etika, jejíž základy se snažil položit, vycházela z principu, že by měl člověk žít zejména pro sebe neboli takovým způsobem, aby se mohl plně soustředit na rozvoj veškerých svých schopností. Jen tak se podle Barrèse může osvobodit od náboženských ideologií, jež z něj činí součást stáda uniformních jedinců a odvrací ho od sebe sama. V *Kultu jáství* (1888-1891) Barrès píše: „Il n´y a qu´une chose que nous connaissons et qui existe réellement parmi toutes les fausses religions qu´on te propose, parmi tous ces cris du cœur avec lesquels on prétend te rebâtir l´idée de patrie, te communiquer le souci social et t´indiquer une direction morale. Cette seule réalité tangible, c´est le moi, et l´univers n´est qu´une fresque.“ Maurice Barrès, *Le culte du moi: examen de trois idéologies* (Paris: Perrin, 1892), s. 45.

[263] „Je plonge mes yeux dans ces yeux ; et mon âme flotte incertaine entre cette double apparence, doutant enfin, comme étourdie, lequel est le reflet de l´autre et si *je* ne suis pas l´image, un fantôme irréel […]“ André Gide, *Les Cahiers d´André Walter: œuvre posthume* (Paris: Perrin, 1891), s. 141.

[264] Podobné pojetí zrcadla jako zdroje duševní choroby nalézáme v povídkách *Přítel zrcadel* (*L´Ami des miroirs,* 1899*)* Georgese Rodenbacha a *Zrcadlo* (*Le Miroir*, 1899) Jeana Richepina. Oba příběhy končí smrtí hrdiny, jenž se pokouší proniknout do fascinujícího světa za zrcadlem. In Nathalie Prince, ed., *Petit musée des horreurs: nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Bouquins (Paris: R. Laffont, 2008), s. 810–813, 845–847.

[265] Rachilde, „L´Araignée de cristal", *Mercure de France*, č. 30 (1892): s. 153, http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105147w.

> „Věřte tomu matko, ti, kdo vidí *dobře*, jsou stejně vyděšení jako já. Zkrátka, víme, proč tento zrcadlící se kus skla získává z ničeho nic takovou propastnou hlubku… a odráží svět? Zrcadlo, to je problém života, jenž neustále stojí proti člověku. Víme vlastně, co Narcis viděl ve studánce a na co zemřel?“ [266]

Setkání s přízrakem v zrcadle, který je součástí vlastního já, popisuje rovněž Maurice Rollinat v básni „Mim“ („Le Mime“, 1883). Básník zde zkouší pomocí grimas měnit svou tvář, projít „všemi odstíny lidské mimiky“[267], až se nakonec přestává poznávat a spatřuje jakéhosi démona, jenž ho děsí.[268]

Sestup do duše je tedy nebezpečnou cestou, z níž pro některé umělce není cesty zpět. Člověk se cítí uzamčený ve svém já jako ve vězení, z něhož nemůže vykročit. Zrcadlo má v tomto duchu charakter pevného předmětu, neproniknutelné hradby a tvoří důležitou součást výzdoby místností oplývajících vyumělkovaným přepychem ve stylu Des Esseintesova sídla. V básni v próze „Vězeňkyně“ („La captive“) Ephraima Michaela nalézáme prostor, jenž je nejen ochranou před světem venku, ale i vězením.

> „Nevím, za jaký úžasný a nevysvětlitelný hřích je chladná princezna uvězněna v tomto sále s měděnými stěnami. Nehybná a jakoby zpychlá pohledy neviditelných davů, sedící na trůně mezi dvěma zlatými chimérami, zmalátněla a bezpochyby rozjímá v zrcadle zdí nad svou opovážlivou krásou. [269]

---

[266] „Croyez-le, mère, ceux qui voient bien sont aussi épouvantés que moi. En somme, sait-on pourquoi ce morceau de verre qu´on étame prend subitement des profondeurs de gouffre… et double le monde? Le miroir, c´est le problème de la vie perpétuellement opposé à l´homme! Sait-on au juste ce que Narcisse a vu dans la fontaine et de quoi il est mort? Ibid.

[267] „Ma fysiognomie en face du miroir
Passa par tous les tons de la mimique humaine.“
Maurice Rollinat, *Les névroses: les âmes, les luxures, les refuges, les spectres, les ténèbres* (Paris: G. Charpentier, 1883), s. 269, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6248100m. Překlad autorky.

[268] „Et je me recueillais dans ma sincérité
Pour rendre avec une âpre et stricte vérité
Le rictus d’un démon qui maudit sa science,

Quand je vis dans l´éclair du miroir glauque et nu,
Au lieu de mon visage, un visage inconnu
Où se repecutait ma propre conscience!“ Ibid.

[269] „Je ne sais pour quel superbe et inexplicable péché la froide princesse est captive dans la salle aux murs de cuivre. Immobile et comme enorgueillie par des regards d´invisibles foules, assise sur un trône, entre deux chimères d´or, elle s´est alanguie et sans doute elle contemple dans le miroir des murailles son insolente beauté.“ „La captive“ In Éphraïm Mikhaël, *Œuvres de Éphraïm Mikhaël: poésie, poèmes en prose*, Petite bibliothèque littéraire (Paris: A. Lemerre, 1890), s. 141, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k626350.

Zrcadlo však přináší nejen úzkost, ale i poznání, prohlédnutí tajemství či smíření s realitou, již člověk nakonec musí přijmout. Robert de Montesquiou otevírá svou báseň „Večerní záře“ („After glow“, 1892) pohledem do temnoty noci, již ani nebeské oko nepronikne. Tato temnota poskytuje ochranu a uklidňuje jeho duši, protože, jak konstatuje básník, každý obraz nakonec zklame. Uvědomuje si neproniknutelnost hranice mezi světem lidským a světem ideálu, a tak tuto tragickou skutečnost přijímá v podobě splynutí s tmou, jež mu nabízí svou tichou krásu.[270]

Takto vnímané zrcadlo již není předmětem odrážejícím lidský svět, je obráceno do vnitřního světa, ať již je to svět stínů či ideálu. Proto (podobně jako se rozdvojuje já na svou citovou a nadosobní část) symbolistní vnímání světa předpokládá existenci duševní reality, představující druhou stranu pomyslného zrcadla. Jazyk napomáhá umělci přejít do této jiné roviny.

> „*Metafora* je právě tímto přechodem, přechodem z určitého řádu reality do reality jiného řádu prostřednictvím slova působícího jako zrcadlo. Když Baudelaire mluví o klidné hladině moře a říká: „a jindy obráží jak zrcadlo, jak splav,/ můj bezútěšný stav“ bezpochyby ztotožňuje moře se zrcadlem, je to však slovo *zrcadlo*, jež zajišťuje metaforický přechod od moře k zoufalství a rozvíjí subjektivní souvztažnost mezi krajinou a jeho duševním stavem.“ [271]

5.1.2 Obraz proměn v čase

---

[270] „L´écharpe de la nuit flotte vers les cœurs sombres,
Et, les enveloppant de son repli sacré,
Elle attire les yeux vers le plus noir des ombres
Que n´ose violer l´œil froid du ciel nacré.

Le regard se repose où plus rien n´est visible
Sachant que toute image, à la longue, déçoit ;
Notre âme, pour une heure, est refaite paisible,
Et la peur des contours un instant de rassoit.“
Robert de Montesquiou, „After glow", in *Poètes symbolistes: anthologie*, ed. Bernard Delvaille, La petite vermillon 186 (Paris: la Table ronde, 2003), s. 157.

[271] „*La métaphore* est précisément ce passage, ce transfert d´une réalité d´un certain ordre à une réalité d´un autre ordre, par l´intermédiaire du mot faisant office de miroir. Quand Baudelaire, parlant du calme plat de la mer, dit : „Grand miroir de mon désespoir“, sans doute identifie-t-il la mer à un miroir, mais c´est le mot *miroir* qui assure le passage métaphorique de la mer au désespoir, qui établit une correspondance subjective entre le paysage et son état d´âme.“ Guy Michaud, „Le thème du miroir dans le symbolisme français", *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* 11, č. 1 (1959): s. 210, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2147.
Pro citovaný úryvek básně „Hudba“ byl použit překlad Vítězslava Nezvala. (Charles Baudelaire, *Květy zla*, přel. Vítězslav Nezval, Vyd. v tomto uspořádání 1 [Praha: Československý spisovatel, 2013], s. 159).

Pohled do zrcadla vede přirozeně k úvahám o časovosti, protože změny, kterými člověk v životě prochází, zdánlivě oddělují od sebe jeho jednotlivé podoby. Já minulosti či budoucnosti může být stejně tak cizí jako jakýkoliv druhý člověk. Tímto způsobem literatura odráží proces vnitřní fragmentace ducha zápasícího s vlastními proměnami. Saint-Pol-Roux v jednom z textů díla *Zastavení na pouti* (*Les Reposoirs de la procession*, 1893-1907) spatří ve vězeňské cele odsouzence, jenž se mu zřetelně podobá. Ten mu záhy sděluje tajemnou pravdu:

„Jsem ty sám v nějaké speciální chvíli budoucnosti či minulosti“ [272]

Představu roztříštěného obrazu nejlépe vystihuje pohyblivá voda. Proto v symbolistní poezii nalézáme zejména vodní zrcadlo, jež významně evokuje mýtus o Narcisovi. Toto umění obecně upřednostňuje vodu před ostatními živly. Například báseň Pierra Louÿse „Soumrak vody“ („Le crépuscule de l´eau“, 1891) vykresluje tichou a smuteční atmosféru večerní „smrti“ slunce, jež se noří do temného zrcadla říčních vod. Vánek rozechvívá vodu a tak oživuje odrazy květin, jež obydlují vodní svět. Voda pomalu uhasíná a halí se do noci.[273] Vliv Mallarméových myšlenek spojujících zásadním způsobem mytický koloběh smrti a znovuzrození s pohyby slunce po obloze, je zde zřetelný. Absence lidského světa činí tuto poezii chladnou a průzračně nehybnou.

Úvahy o čase vyvolané pohledem do vodního zrcadla, a obrazy večerní vody, jež je bránou do království smrti, se objevují v mnoha poetických textech přelomu století. Laurent Tailhade v básni „Květy Ofélie“ („Les fleurs d´Ophélie“, 1907) v nostalgickém

---

[272] „Je suis Toi-même en un spécial moment du futur ou du passé.“
Saint-Pol-Roux, „La légende individuelle", in *Les Reposoirs de la procession. 3: Les Fééries intérieures* (Mézières-sur-Issoire: Rougerie, 1981), s. 111. Překlad autorky.

[273] „Les fleurs? Celles de chair et de lin frêle encorollées
Que berce le roulis des lentes barques évasives
Et tristement, avec des nonchalances désolées
Peuplent d´un vol le miroir des rivières massives
Des rivières entrée les pins, longues allées.“
Pierre Louÿs, „Le crépuscule de l´eau", in *Poètes symbolistes: anthologie*, ed. Bernard Delvaille, La petite vermillon 186 (Paris: la Table ronde, 2003), s. 400. Myšlenku plynutí času ve vodním zrcadle také zpřítomňuje báseň „Akvárium je tak modravé“ („L´aquarium est si bleuâtre“) Georgese Rodenbacha (1898), „Jako vzdálené jezero“ („Comme un lointain étang“) Jeana Lorraina (1907) či „Madrigal“ („Madrigal“) Alfreda Jarryho (1903):
„Comment s´unit la double destinée?
Tant que je n´eus point pris votre trottoir
Vous étiez vierge et vous n´étiez point née,
Comme un passé se noie en un miroir.“
Alfred Jarry, „Madrigal", in *Poètes symbolistes: anthologie*, ed. Bernard Delvaille, La petite vermillon 186 (Paris: la Table ronde, 2003), s. 442.

tónu připomíná hamletovský příběh dívky, která nalezla smrt ve vodě.[274] Émile Verhaeren otevírá svou báseň „Továrny“ („Les usines“, 1895)[275] pohledem na básníkův odraz ve vodě znečištěné průmyslem a předznamenává tak šílenství člověka uvězněného ve špíně města. Renée Vivien se v básni „Večer“ („Soir“, 1901) snaží odvrátit milovanou osobu od tragického pohledu do zrcadla, aby zapomněla na tíhu smrtelnosti a navrátila se do láskyplného snu milenců.[276]

Motivem vodního zrcadla byl nejsilněji ze symbolistů fascinován Henri de Régnier, Mallarmé jej označil v Huretově anketě za jednoho z nejtalentovanějších mladých básníků své doby. Jeho poezie v pravidelném rytmu tiše oplakává ztracený obraz minulosti a oživuje přírodu promlouvající k člověku z tajemných hlubin. Jeho sbírka *Město vod* (*La cité des eaux,* 1902) již názvem poukazuje na inspiraci světem vodní mytologie. Mimo básní, jež přímo odkazují na mýtus o Narcisovi, zde nalézáme texty, v nichž je zrcadlo prostředníkem kontemplace. V básni „Řeka“ („Fleuve“) například autor vytváří celou metaforickou síť spojující vodu s lidským nitrem. Básníkův hlas (či hlas přírody) zde vyzývá člověka, aby splynul s řekou nejen svým pohledem, ale aby se sám stal řekou, nechal se unášet proudy svých myšlenek, vnořil se do pramenu svého nitra a pil z podzemních řek své duše.[277] V básni „Obraz“ („L´Image“, 1895) zase básník v zamyšlené poloze Narcise melancholicky hledí na vodu, kde spatřuje dávno ztracenou tvář milované dívky, jež se chvílemi podobá nymfě či antické bohyni.[278]

---

[274] Laurent Tailhade, „Les fleurs d´Ophélie", in *Poètes symbolistes: anthologie*, ed. Bernard Delvaille, La petite vermillon 186 (Paris: la Table ronde, 2003), s. 153–156.

[275] Émile Verhaeren, „Les usines", in *Poètes symbolistes: anthologie*, ed. Bernard Delvaille, La petite vermillon 186 (Paris: la Table ronde, 2003), s. 175–178.

[276] „Viens, sans fard à ta lèvre où brûle mon désir,
Sans anneaux, - le rubis, l´opale et le saphir
Déshonorent tes doigts laiteux comme la lune. –
Et bannis de tes yeux les reflets du miroir…
Voici l´heure très simple et très chaste du soir
Où la couleur oppresse, où le luxe importune.“
Renée Vivien, „Soir", in *Poètes symbolistes: anthologie*, ed. Bernard Delvaille, La petite vermillon 186 (Paris: la Table ronde, 2003), s. 461.

[277] „Sois ce fleuve, Passant! Que ta pense entraîne
En son cours où toi-même, un jour tu les boiras,
Ta source intérieure et tes eaux souterraines.“
Henri de Régnier, *La cité des eaux* (Paris: Mercure de France, 1902), s. 47, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k825710.

[278] „Les deux enfants sont loin que nous avons été,
Tout un printemps et presque jusques à l´été.
Toi, dans mon souvenir, et moi dans ta mémoire
Nous sommes là toujours l´un et l´autre, et l´eau noire
Du passé entrée nous stagne et si je m´y penche
[…]
Tu vis avec moi-même, ô toi que j´ai aimée,

Maurice Barrès považuje proměny já za přirozenou součást vývoje lidské psychiky. V trilogii *Kult jáství* (1888-1891) čtenáře vede základními fázemi narcistního procesu: jedinec nejprve odmítne nedokonalost okolního světa, upíná se k ideálu, dále se uchyluje do samoty, aby zde mohl své já studovat, rozjímat nad ním a otevřít se všem možnostem vzrušení. Poslední fázi Barrès pojímá jako roztříštění já na jeho jednotlivé formy, jež přecházejí jedna v druhou jako neustálý proces smrti a zrození. Již nejde pouze o rozdvojení, ale o duševní fragmentaci akcentující potřebu nepřetržitého vývoje. Proměnlivost já však není uspokojujícím výsledkem celého procesu. Touha po jednotě přetrvává, Barrès však pracuje s protichůdnými silami lidské psychiky a snaží se je využít ve prospěch člověka. Zrcadlení představuje jako osvobozující vnitřní dialog člověka hledajícího rovnováhu.

> „Co se mne týče, hned od prvních úvah dítěte jsem se bál barbarů, kteří mi vytýkali, že jsem rozdílným; měl jsem úctu k tomu, co jest ve mně věčného, a to mne přivedlo k tomu, že jsem si utvořil metodu, abych se těšil z nesčetna parcel svého ideálu. Bylo to, jako bych si dával nesčíslné množství duší za sebou následujících; aby se jedna narodila, bylo třeba, aby druhá zemřela. Trpím tímto rozprášením. Odporují si a popírají ve mně, a přece je uznávám za způsoby téže nedělené duše. […] Nemohl bych shromážditi všech těchto rozladěných zvuků, abych z nich učinil širou harmonii?“ [279]

5.1.3 Bůh obrazem člověka

Někteří umělci symbolismu uvažují nad myšlenkou člověka jako obrazu boha. Jejich pozornost se však soustředí zejména na lidské nitro, a tak i představa boha se v jejich uvažování interiorizuje. Régnier rozvíjí ideu, že bůh přebývá v člověku a zrcadlí se v jeho pohledu. Zrcadlo tak není skutečností existující mimo člověka, on sám vytváří obraz vyšší skutečnosti. V jeho díle se tak projevuje zásadní přelom nazírání duchovní skutečnosti na konci 19. století, jenž tkví v této obrácené perspektivě. Člověk již není obrazem boha, bůh

---

Nymphe du miroir d´eau, Déesse du camée.“
Henri de Régnier, *Œuvres III.* (Genève [Paris]: Slatkine, 1978), s. 120–121, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k21295p.

[279] Maurice Barrès, *Bereničina zahrada*, přel. Arnošt Procházka, Vzdělavací bibliotéky, sv. 33 (V Praze: Vzdělavací bibliotéka, 189x), s. 55–56.

se stává obrazem člověka, jenž ho tvoří. A záleží pouze na jeho vůli, jaký obraz ve své duši vyvolá.[280]

Pokud bůh sídlí v nitru člověka, mělo by být možné zahlédnout ho v lidském pohledu. Mnozí umělci přelomu století se tak navracejí k představě, jež byla blízká středověkým básníkům, tedy že oči jsou zrcadlem duše. Pohled do nich však pro mnohé z nich představuje smutnou pravdu. Jean Lorrain věnuje tajemství očí jednu z kapitol románu *Pan de Phocas* (*Monsieur de Phocas*, 1901). Otevírá ji citací pohádky helénisty Charlese Vellayho *Kult očí* (*Le Culte des yeux*), která vyšla v roce 1897 v *Mercure de France*.

> „Oči!… Sdělují nám všechna tajemství lásky, protože láska není ani v těle, ani v duši, láska je v očích, jež se nás dotýkají, laskají, jež vnímají veškeré odstíny počitků a extází, v očích, v nichž se touhy stávají velkolepými a idealizují se. Ach! Žít životem očí, kde se stírají a mizí všechny pozemské formy; smát se, zpívat, plakat očima, zrcadlit se v očích, utopit se v nich tak jako Narcis ve studánce.“ [281]

Vypravěč se zamýšlí nad tím, co vlastně lidský pohled opravdu obsahuje, ale nenalézá nic než povrchnost a zhýralost současného světa. Oči již podle něj ztratily schopnost vyzařovat božství a opravdové city, staly se prázdnými, protože člověk již v nic nevěří.

> „*Moderní člověk již nevěří, a proto ztratil pohled.* Nakonec jsem dal knězi za pravdu. Moderní oči? Již v nich není ducha, již se neupírají k nebi. Dokonce i ti nejčistší žijí pouze okamžikem. Nízká chtivost, ubohé zájmy, hrabivost, marnivost, předsudky, zbabělé choutky a slepá závist – toť hanebné hemžení, jež máme dnes před očima, duše notářů a kuchařek.“ [282]

---

[280] „Car tu es homme et l´homme a gardé dans ses yeux
Le pouvoir éternel de refaire des dieux.“
„L´homme et les dieux" In Régnier, *La cité des eaux*, s. 68.

[281] „Les yeux!… Ils nous apprennent tous les mystères de l´amour, car l´amour n´est ni dans la chair, ni dans l´âme, l´amour est dans les yeux qui frôlent, qui caressent, qui ressentent toutes les nuances des sensations et des extases, dans les yeux où les désirs se magnifient et s´idéalisent. Oh! Vivre la vie des yeux où toutes les formes terrestres s´effacent et s´annulent ; rire, chanter, pleurer avec les yeux, se mirer dans les yeux, s´y noyer comme Narcisse à la fontaine!“ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, ed. Hélène Zinck (Paris: Flammarion, 2001), s. 72.

[282] „ L´*homme moderne ne croit plus, et voilà pourquoi il n´a plus de regard.* Je finis par donner raison à ce prêtre. Les yeux modernes? Il n´y a plus d´âme en eux : ils ne regardent plus le ciel. Même les plus purs n´ont que des préoccupations immédiates : basses convoitises, intérêts mesquins, cupidité, vanité, préjugés, lâches appétits et sourde envie : voilà l´abominable grouillement qu´on trouve aujourd´hui dans les yeux ; âmes de notaires et de cuisinières.“ Ibid., s. 77. Překlad autorky.

Jediné, co člověk podle hrdiny Fréneuse může v očích spatřovat, jsou jeho vlastní představy, jež do nich vkládá v touze po lepším světě. Lorrain tak odsuzuje iluzi a sebeklam, které spatřuje v obraze své doby, a sžívá se s melancholickou polohou poraženého, jenž opěvuje zašlou duchovní slávu. Pohled světců a trpících zářící v uměleckých portrétech minulosti podle něj představuje věrohodné city, včetně utrpení, jedině tyto slzy se mu zdají být opravdové.

Fréneuse trpí myšlenkou, že sen, který nalézá v očích na obrazech, by mohl ožít, trápí se, protože svět, ve kterém žije, ho stahuje do pekla prostřednosti a nedovoluje mu nalézt jiný způsob bytí. Snad proto zvolává: „Měli bychom vypíchat oči portrétům.“[283] Konec kapitoly zdůrazňuje touhu po úniku do otevřeného, bezhraničního prostoru vodních ploch.

> „Oči, které dlouze hleděly na moře!… ó! Jasné a vzdálené oči lodníků. Oči slaných vod Bretonců, oči námořníků, oči pramenné vody Keltů, oči snů a nekonečné průzračnosti obyvatel břehů řek a jezer, oči, jež nalezneme místy v horách, v Tyrolech či Pyrenejích – oči, v nichž jsou nebesa, velké plochy, rozbřesky a soumraky, jež dlouze pozorovaly v nekonečnosti vod […].“ [284]

Kontemplace vlastního obrazu může být také chápána jako možná cestu k bohu. Navázání kontaktu s nadpozemskou skutečností vyžaduje zřeknutí se tělesnosti, asketismus a hlubokou koncentraci. V díle *Mé já* (*Soi,* 1886), popisuje Paul Adam charakter mladé dívky, která žije obklopena zrcadly a vlastními portréty, jež bez přestání pozoruje a obdivuje.[285] Hrdinka se vyhýbá svatbě a jakémukoliv fyzickému kontaktu s druhou osobou ze strachu, že se vzdálí bohu. Je již od dětství velmi zbožná a církevní rituály v ní vyvolávají extatické stavy, po nichž následuje uklidnění odtrhující myšlenky od všech vzrušivých pocitů. Stále silněji pociťuje potřebu dosáhnout dokonalosti, a tak zcela odmítá pozemskou lásku, aby uchránila svou duši od všeho průměrného. Zrcadlo zde poukazuje na možnou cestu od narcistní lásky k lásce boží. Svatá nadřazenost, v níž si hrdinka libuje,

---

[283] „On devrait crever les yeux des portraits.“ Ibid., s. 74. Překlad autorky.

[284] „Des yeux qui ont longtemps regardé la mer ! …oh ! les yeux clairs et lointains des matelots, les yeux d´eau salée des Bretons, les yeux d´eau douce des mariniers, les yeux d´eau de source des Celtes, les yeux de rêve et de transparence infinie des riverains des fleuves et des lacs, les yeux qu´on trouve parfois dans les montagnes, dans le Tyrol et dans les Pyrénées : des yeux où il y a des ciels, de grandes étendues, des aubes et des crépuscules longuement contemplés sur des immensités d´eaux […].“ Ibid., s. 78. Překlad autorky.

[285] „Alors son adoration passe au miroir. Par gratitude, elle le choie, l´essuie, touchée de ce cadeau : une belle image de sa personne dont il l´a gratifiée tout de suite.“ Paul Adam, *Soi* (Paris: Tresse & Stock, 1886), s. 12, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113280m.

však nakonec pouze potvrzuje pýchu a lhostejnost její osobnosti ve vztahu k vnějšímu světu.. Spiritualizace lásky k sobě samému vykazuje známky patologického narcismu, v němž člověk přestává být schopen oddělovat reálné já od jeho zbožštělého obrazu. Zaměření veškeré pozornosti na sebe je v tomto pojetí paradoxně snahou o vysvobození od touhy po vlastním obrazu, jež člověka stravuje.

Zrcadlo, s nímž se setkáváme v literatuře přelomu století, je symbolem interiorizace. Umělci obrací odrazovou plochu zrcadla na jeho odvrácenou stranu, na prostor za ním. Umělecká konfrontace se světem za zrcadlem je pak prožívána ambivalentně, je zároveň cestou k ideálu a hrozbou pádu do temných hlubin duše. Zrcadlo je tak důležitým literárním motivem materializujícím otázku vztahu člověka k nehmotné realitě obsažené v jeho nitru.

V rovině umění představuje zrcadlo výrazový prostředek, jenž umožňuje kritickou sebereflexi a nekonečné možnosti přechodů mezi jednotlivými úrovněmi vnímání světa. Na psychologické rovině motiv na jedné straně zpřítomňuje ozdravný proces přijetí sebe i světa v jeho nedokonalosti, na straně druhé vzbuzuje úzkost v psychice postižené chorobným strachem z reality a vlastního vývoje. Z duchovní perspektivy zrcadlo poukazuje na nový přístup k náboženství, obrácenou perspektivu vzhledem k obrazu božství a požadavek osvobození člověka od jednotné formy víry. Relativizace a zvnitřnění boha upevňuje představu člověka jako jediného tvůrce světa, pozemského i nadpozemského.

5.2 Narcisovy tváře

V mnoha literárních textech 90. let 19. století a prvního desetiletí 20. století se můžeme setkat s novým ztvárněním Narcisova příběhu, jenž se stal oblíbeným tématem.[286] Prostupuje napříč žánry, objevuje se jak v umělecké, tak kritické tvorbě, a tvoří tak průsečík často velmi rozdílných uměleckých přístupů. Právě z tohoto důvodu mýtus získává pro umělce přelomu století smysl, představuje totiž ideální rámec, na jehož pozadí mají možnost vymezit se jeden vůči druhému a předložit svou osobní uměleckou či filosofickou koncepci.

[286] To dokládá například fakt, že vznikají dokonce i parodie mýtu jako například fraška *Narcis* o dvou aktech Paula a Georgese Meylanů z roku 1905.

5.2.1 Narcis umělcem

Narkissos (*Le traité du Narcisse*, 1891) Andrého Gida je jednou z teorií symbolu, jež se vrací k představě světa jako obrazu vyšší sféry idejí. Gidovým cílem je zachytit poslání básníka, jehož ztotožňuje s postavou Narcise. Z tohoto důvodu také svou pozornost zaměřuje zejména na Narcisovu osobnost, jíž představuje jako charakter snícího a kontemplativního člověka. Gide v mýtu záměrně opomíjí otázku tělesnosti, lásky, a dokonce i smrti. Důležitý je pro něj pouze Narcis v roli strážce věčné pravdy.

> „Není již ani břehu, ani pramenu; ani metamorfosy již, ani zrcadlené květiny; - nic než jediný Narkissos tedy, než snící Narkissos a isolující se na šedém pozadí. V neužitečné monotonii hodiny se znepokojuje a jeho nejisté srdce se táže.“ [287]

Gidovo pojednání je úvahou nad třemi základními tématy souvisejícími s lidským životem, ale i uměním. Jde o otázku času, etiky a harmonie. Vypravěč - básník prochází světem symbolů a vnímá vše z Narcisovy perspektivy. Vede vnitřní dialog, rozjímá nad obrazy, jež spatřuje v zrcadle. Zrcadlo má podobu tekoucí řeky (symbolizuje čas), jež odnáší přítomné obrazy po svém proudu do minulosti. Přesto se krajina v řece odráží ve stále stejné formě. Svět se sice postupem času mění, tvary věcí však zůstávají stejné. Narcis se proto ptá po významu obrazů, jež se zrcadlí před jeho zraky.

Narcisovi se zjevují podle Gida pouze nedokonalé formy, vzdáleně připomínají ideje, jejichž jsou odrazem. Každá tato pozemská skutečnost touží po návratu ke své původní podobě, jež měla v ráji. Narcis tuto touhu zpřítomňuje, i on sní o ráji, v němž vládla dokonalá harmonie společně s bezčasou nehybností a štěstím. V otázce časovosti Gide konfrontuje nehybnou věčnost s lidským plynoucím časem. Ten způsobuje, že člověk zapomíná na původní a dokonalý tvar věcí. Proto je podle něj třeba bdít a připomínat světu existenci ráje. Autor vnímá čas cyklicky, jeho představa Edenu nevychází z křesťanské koncepce linearity, není to počátek, k němuž není návratu, jeho existence je věčná, a proto je možné v každém okamžiku lidského života ráj získat zpět. Gide tak propojuje

[287] André Gide, *Narkissos, Filoktétes a Prométheus*, přel. Arnošt Procházka, Knihy dobrých autorů (Praha: Neumannová, 1912), s. 6.

platonismus s biblickou tradicí. Eden, v němž se objevuje postava Adama, ale i Krista, je pro něj zahradou Idejí.[288]

Gide přirovnává Adama k Narcisovi. Byl androgynem, ideou dokonalé harmonie a jeho existence spočívala v nehybné kontemplaci okolního světa. Vše však bylo zničeno ve chvíli, kdy zatoužil po poznání sama sebe, kdy se mu zachtělo spatřit se. Upřednostnil tak vlastní formu nad idejí, již symbolizuje. Od té chvíle je podle Gida člověk odsouzen žít v čase a stále toužit po návratu do věčnosti ráje. Opakuje však stále stejnou chybu: má raději nedokonalý odraz skutečnosti než pravdu a zapomíná na duchovní podstatu věcí. Tento ustavičný koloběh se odehrává v každém člověku.[289]

Básník nahradil kněze a proroky, má za úkol vrátit se do pozice Narcise, jenž uvažuje nad světem jako symbolem ráje. Je zde, aby lidstvu připomínal a zrcadlil tuto skutečnost, tuto věčnou pravdu světa. V tom tkví podle Gida morální poslání každého umělce.

> „Žijeme, abychom projevovali. Pravidla morálky a estetiky jsou stejná; každé dílo, které neprojevuje, je neužitečné a tím také špatné. Každý člověk, jenž neprojevuje, je neužitečný a špatný. […]
> Každý představitel Ideje má sklonnost dávati přednost sám sobě před Idejí, kterou projevuje. Dávati sám sobě přednost – ejhle prohřešek. Umělec, učenec nemá dávati sám sobě přednosti před Pravdou, kterou chce pronésti; toť všecka jeho morálka;“[290]

Podle Gida básník svým dílem zpřítomňuje nehybnou věčnost, vrací stabilitu, a tak alespoň na chvíli navrací lidstvu ráj. Každé dílo by mělo být krystalem odrážejícím část světa idejí.[291] Gide tak uvažuje nad Narcisem v symbolistním duchu, vytyčuje až nadlidský úkol umělce, jenž má jít cestou sebezapření a jehož mise ve společnosti zdaleka překračuje hranice pouhého tvůrčího nutkání. Je poslem vyšší pravdy. Gide vychází z morálního hlediska, tedy z kritéria pravdivosti, jež by mělo v hierarchii hodnot stát nad všemi ostatními principy umění. Je to však mytologická pravda, o níž Gide uvažuje, protože spočívá v základním předpokladu analogie mezi lidskou a duchovní sférou.

---

[288] „Cudný Eden! Zahrada! Zahrada Idejí, kde tvary, rythmické a přesné, odkrývaly bez přestávky svou úměrnost; kde každá věc byla, čím se jevila; neboť dokazovati bylo zbytečné.“ Ibid., s. 8.
[289] „[…] všecko je nutno znovu dělati, věčně znova dělati – poněvadž některý hráč v kostky nezadržel svého planého posunku, poněvadž některý voják chtěl vyhráti tuniku, poněvadž někdo se nedíval.“ Ibid., s. 12.
[290] Ibid.
[291] „Neboť umělecké dílo je křišťál – částečný Ráj, kde Idea vzkvétá opět ve své vyšší ryzosti; […]“ Ibid., s. 14.

Text *Rozprava o Narcisově Smrti aneb o výsostné proměně – teorie lásky* (*Discours sur la Mort de Narcisse ou l´impérieuse métamorphose – théorie de l´amour,*1895) Saint-Georgese de Bouhéliera, je rovněž vyznáním víry v duchovní pravdu a úvahou nad úkolem umění. I zde příběh získává formu vnitřního dialogu, v němž se umělec identifikuje s Narcisem. Pro Bouhéliera je důležitá spojitost mýtu s přírodou. Hrdinovu smrt chápe jako zásadní metaforu proměn života.

V první části textu Bouhélier používá mýtus jako nástroj kritiky soudobé literatury, zejména pak dekadentní estetiky, a jako obhajobu literární koncepce „naturismu" hlásající návrat k jednoduchosti a přirozenosti emocí a následování obrazu přírody v umění.

> „Mýtus o Narcisovi, dobře vysvětlen, představil s velkým jásotem milou a cudnou ješitnost mladých lidí. – Perverzita získala svůj chrám. Rozpadající se umění dekadence, bezpochyby rozdrobené a prohnilé! Slušelo by se konstatovat jeho neúrodné a marné vítězství. Bylo by třeba vypovědět jeho zrození, zdánlivé vítězství a smrt." [292]

Bouhélier se tímto způsobem distancuje od chápání mýtu (a tedy i umění) některými svými současníky, jež kritizuje pro příliš velké zaujetí vlastními vnitřními problémy. Následně vyzývá lidstvo k obrácení pohledu od sebe sama a k zaměření své duševní činnosti na pravdu, kterou nám zjevuje příroda. Všudypřítomné prvky personifikující přírodu, květiny, řeky apod. v textu vypovídají o Bouhélierově zaujetí tímto motivem. Jejich účelem je vzbudit u čtenáře primární citlivost a otevřenost k přirozenému světu, jenž ho obklopuje

Hlavním tématem textu je však láska, pro básníka představuje hybnou sílu lidského života, má schopnost po vzoru přírody proměňovat. Proto také Bouhélier klade důraz zejména na závěrečnou část mýtu, na moment proměny hrdiny v květinu. Tuto scénu interpretuje na jedné straně jako obraz své doby, jež si žádá změnu, a to zejména v oblasti umění, ale také jako symbol lásky, jež má moc vést lidské životy.

---

[292] „Le Mythe de Narcisse, bien traduit, transporta d´une vive allégresse la fatuité aimable et pudique des jeunes gens. – La Perversité eut son Temple. Art en dissolution, de décadence, sans doute, putréfié et friable! Il sied d´en constater l´aride et vaine victoire. Il faudrait en dire la naissance, le triomphe fugace et la mort." Saint-Georges de Bouhélier, *Discours sur la mort de Narcisse ou l'Impérieuse métamorphose, théorie de l'amour* (Paris: L. Vanier, 1895), s. 44. Překlad autorky.

„Mimoto je třeba vysvětlit, že proměna hrdiny sděluje, že láska není nehybná. Příroda potřebuje vážnou extázi bohů. Láska je zmrtvýchvstání“ [293]

Ve srovnání s pasivitou Gidova Narcise, Bouhélier klade důraz na pohyb, jež cítí v konečné proměně hrdiny. Používá náboženskou terminologii, Narcisovu smrt přirovnává k eucharistii a jeho tělo k hostii. Autorovým cílem tedy není pouze se vymezit v oblasti umění, ale také upozornit na slepou uličku, v níž se společnost ocitá v duchovní sféře. Text má poetickou tonalitu, jež převládá na úkor narativnosti. Jeho kazatelsky deklamační ladění ho však vrací o několik století zpět.

Další kategorie textů představuje Narcise jako dekadentního prince, tedy jako postavu v níž se soustřeďují všechny typické rysy, které se na přelomu století pojí s představou lidského úpadku – melancholie, nuda, tělesná perverze a přepych. Základními kameny této estetiky jsou přepjatá tragičnost a nepřirozenost, ulpívání v myšlence chátrání a smrti. Narcis se ztotožňuje s postavami aristokratů. Tento status nejen vystihuje moment vyhasínání určitého sociální skupiny, ale dodává osudům hrdinů nádech nadřazenosti a výjimečnosti, jejichž prostřednictvím autoři přelomu století, kteří se cítí společensky marginalizovaní, estetizují vlastní slabost.

Jedním z takových textů je román *Princ Narcis* (*Le Prince Narcisse,* 1897) Roberta Scheffera. Vypravěč představuje hrdinu Mitrofana Moranu, prince rumunského původu přezdívaného princ Narcis, jako zženštilého muže zcela pohrouženého do sebe, nepřiměřeně adorujícího svou fyzickou krásu. Scheffer nastiňuje rodinné zázemí svého Narcise - šílenství matky, jež své dítě kdysi zbožňovala, předčasnou smrt otce, jehož hrdina nikdy nepoznal, a lásku vychovatele dobrodruha, jenž prince zasvětil do tajů okultních věd, ale záhy zemřel v souboji. Všechny tyto prvky předznamenávají hrdinovo předurčení pro atypický osud. Vztahový rámec, z nějž postava vychází, dobře vystihuje psychologické faktory, jež jsou zdrojem patologického vývoje osobností postižených narcistní poruchou.

„Z jeho karmínových rtů vycházely jemným tónem hlasu zdvořilá slova, milé otázky, na něž vůbec nečekal odpověď, a v očích, jež na něj hleděly, nehledal ani tak výraz ducha jako záblesk svého vlastního obrazu.“ [294]

---

[293] „D´ailleurs il faudrait expliquer. – La métamorphose du Héros enseigne que l´Amour n´est pas immobile. La Nature a besoin de l´extase grave des dieux.“ Ibid., s. 74. Překlad autorky.

Dobrovolná samota, nemožnost vztahů, ale i mánie shromažďovat umělecké portréty a drahá zrcadla, vzdáleně připomínají narcisovský mýtus, spíše však Huysmansova Des Esseintese. Příběh se odehrává v autorově současnosti, Scheffer tak reguje na módní téma a snaží se fenomén negativního narcismu dovést k vrcholu. Většina rysů dekadentní estetiky se tak v jeho románu zesiluje. Nejen že jeho hrdina se zalíbením pozoruje vlastní obraz v zrcadle, tyto chvíle jsou pro něj aktem milostného splynutí.

> „Zbožňujíce svůj obraz, přibližoval se co nejvíce k zrcadlu a zdálo se, že jeho rty tisknoucí se k němu hledají zdánlivý polibek dvou stejných úst, zatímco se jeho zornice s opilostí nořily do modré propasti svých vlastních očí.“ [295]

Hlavní tematickou linií příběhu je hrdinovo problematické stárnutí, Mitrofan sleduje svůj postupný fyzický úpadek a snaží se mu vší silou bránit. Nevratitelnost času tak pouze zesiluje projevy jeho duševní nemoci. Hrdina bloudí světem a hledá v uměleckých dílech a lidských tvářích svou minulou krásu. Obrazy, v nichž nalézá sama sebe a jež si z cest přiváží, pak uctívá jako posvátné předměty.

> „[…] před malovanými obrazy poklekal jako před vzpomínkou na to, co býval, a žádal je o odpuštění za to, že se zhanobil. Aby je uctil, zapaloval jim kadidlo nebo je v náhlých návalech vzteku trhal.“ [296]

Scheffer velmi sugestivně vykresluje psychotické stavy způsobené požitím omamných látek běžně užívaných v pařížských literárních kruzích přelomu století (hašiš, opium, morfium) způsobující velikášské vize. V jedné ze svých halucinací se princ prochází ve vlastní lebce, jež vypadá jako chrámová loď a k ní přilehlé kaple. Jindy se zas považuje za ukřižovaného Ježíše, jehož božská podstata trpí uvězněna v lidském těle.

Je vhodné připomenout souvislost Narcise jako mytologické postavy s květinou stejného jména, jež byla v antice známa jako narkotikum a používala se pravděpodobně při

---

[294] „De ses lèvres carminées, sur un ton de voix doux, des parole polies tombaient, des questions aimables dont il n´attendait guère la réponse; et dans les yeux qui le regardaient il cherchait moins l´expression d´une pensée que les reflet de sa propre image.“ Robert Scheffer, *Le Prince Narcisse* (Paris: A. Lemerre, 1897), s. 4. Překlad autorky.

[295] „Idolâtrant son image, il s´approchait le plus possible de la glace, et se lèvres, s´y collant, semblaient y rechercher le baiser fictif de deux lèvres toutes pareilles, tandis que ses yeux s´y plongeaient avec ivresse dans l´abîme azuré de leurs propres prunelles.“ Ibid., s. 9. Překlad autorky.

[296] „[…] devant les images peintes il s´agenouillait comme devant le rappel de ce qu´il avait été, et leur demandait pardon de se profaner, en manière d´adoration, leur adressait des fumée d´encens ou, pris de subits accès de rage, les lacérait.“ Ibid., s. 44. Překlad autorky.

přechodových obřadech, protože způsobovala malátnost a ochablost těla. Tyto stavy byly žádoucí, umožňovaly totiž rituální mystické splynutí zasvěcované osoby s božstvím. V druhé polovině 19. století jsou drogy spíše únikem před realitou, protože nabízejí chvilkovou možnost spojení se světem ideálu a bezčasovosti. Baudelaire v pojednání „O víně a o hašiši“[297] popisuje vlastnost hašiše vymazat myšlenku času a s ní i bolest související s vlastní smrtelností a úpadkem. Já ztrácí své přirozené hranice a splývá s obrazy, jež omámená mysl konstruuje. Scheffer se tak vrací k méně rozvíjené interpretaci mýtu, podle které příběh vystihuje rituální stav navozený narkotiky, ten umožňuje odpoutat se od vlastní tělesné podstaty.

Šílenství, do něhož hrdina Schefferova románu upadá, ho nakonec dohání až k vraždě mladé dívky, spatřoval v ní dokonalý obraz sama sebe v době svého mládí. Pozorování její tváře vyústí v iracionální záchvat nenávisti způsobený utkvělou představou, že mu dívka jeho krásu ukradla. Její smrt je však smrtí očí, v nichž se odrážela hrdinova minulost. Vše je tedy zničeno a zoufalému Mitrofanovi nezbývá než podlehnout tíži svého nemocného já.

Schefferův text je věrným popisem duševní choroby, jež předznamenává Freudovy psychologické rozbory patologického narcismu. Chápání mýtu se tak vrací ke své negativní konotaci, ta však již nemá morální charakter, nýbrž upozorňuje na hrozbu, kterou sestup do nitra vlastní duše přináší.

Dalším dílem z této kategorie textů je pohádka *Narkis* (*Narkiss*, 1898) Jeana Lorraina. Autor se soustřeďuje na přírodní motivy a připomíná pohanskou tradici mýtu. Přírodu chápe jako tajemnou božskou sílu, jejíž jednotlivé prvky se mohou proměňovat na umělecké objekty hodné náboženského vzývání.

Vypravěč otevírá příběh sugestivním pohledem na kytici květin ve váze. Tvar bílých irisů rozehrává v jeho mysli snové představy. Nejprve se květiny podobají do nebe obráceným rybám lapajícím po dechu, posléze se stávají falickými symboly zpřítomňujícími pohanské rituály, ve kterých docházelo k zbožšťování a symbolizaci sexuálního aktu.

> „[…] květiny […] získávají svou nehybností nadpozemský život. Již to nejsou květiny, ale umělecké předměty, živé umělecké předměty obdařené zvláštní okultní silou. […] Je v nich tajemství, tajemství mízy a tajemství vody […] Znají

[297] Charles Baudelaire, „Du vin et du hachisch", in *Œuvres complètes, 1*, ed. Claude Pichois a Jean Ziegler, Nouvelle éd, Bibliothèque de la Pléiade 1 (Paris: Gallimard, 1975), s. 387–388.

všechny příběhy pramenů a jezer […], znají také téměř všechny hádanky a všechna smilstva velmi starých náboženství. “ [298]

Lorrain postupuje obráceným směrem, než je pro mýtus obvyklé, svou verzi buduje na dekompozici původního mýtu. Narkisův příběh plynule vychází z fantasmatické vize, kterou vyvolávají květiny. Hrdina se tak nestává květinou, ale naopak květina se stává živou bytostí. Ta se na konci příběhu vrací zpět do své původní formy, aby se zakončil přirozený cyklus bytí. Lidská mysl je zde prostředníkem těchto proměn světa. Hlavním prvkem textu je životní metamorfóza vyžadující z Lorrainova pohledu krutou a krvavou oběť božského jedince na způsob starobylých rituálů. Fascinace krví, jež je pro Lorraina charakteristická, v sobě spojuje představy smrti, zrození a sexuálního aktu a zároveň přibližuje jeho myšlení uvažování starých pohanských kultur.

Narkis je popisován ve své smyslné tělesnosti, nadpozemské a „hrůzné kráse“[299] starých egyptských bohů, jejichž krev proudí v jeho žilách. Spojení antického příběhu s atmosférou egyptských kultů představuje originalitu textu. Autor tak přidává základním motivům mýtu silnou sexuální konotaci, kterou pro něj egyptská spiritualita představuje. Příroda břehů Nilu má pro Lorraina právě ty vlastnosti, jež charakterizují jeho představu vnitřních sil života. Horkost, bujnost, brutalita a síla rychle rostoucí vegetace vytvářejí dokonalý obraz vášní, v nichž se snoubí smrtonosná krutost s životodárností. Významový posun k egyptské mytologii vypravěč zdůvodňuje na začátku textu tím, že orientální verze mýtu je mnohem tragičtější a hrůznější, a tedy i krásnější než dobrodružství řeckého eféba. Jak je vidět, i Lorrain svým textem ilustruje určitou estetickou koncepci založenou na pnutí protichůdných sil.

Lorrain z hlediska výběru motivů klade největší důraz na jedinečnou krásu hrdiny. Výjimečnost jeho vzhledu probouzí žárlivost a nenávist mezi lidmi v jeho okolí. Princovy chůvy se navzájem uškrtí, ve městě dochází k masakrům, Narkisova matka dokonce nechává zavraždit vlastního muže, faraona, aby mohla prohlásit svého syna novým vládcem. Narcis je tak příčinou všudypřítomné smrti, není však jejím původcem. Uprostřed agresivity vnějšího světa zůstává nevinný a žije nehybným životem v samotě a náboženské

[298] „[…] les fleurs […] prennent dans leur immobilité une vie surnaturelle, Ce ne sont plus des fleurs, mais des objets d´art, des objets d´art animés et doués d´une singulière puissance occulte. […] Un mystère est en elles, le mystère des sèves et le mystère de l´eau. […] Elles savent toutes les histoires des sources et des étangs […] elles connaissent quasi toutes les énigmes et tous les stupres de très anciennes religions. “ Jean Lorrain, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Bibliothèque décadente (Paris: Séguier, 1993), s. 88. Překlad autorky.
[299] Ibid., s. 96.

askezi. Narkisova nadpozemská krása pro Lorraina přirozeně souvisí s myšlenkou smrti. Je to krása, jež nenalézá jiného smyslu než ve své budoucí oběti. Autor tím přesouvá význam mýtu do oblastí neutěšené sexuality, nenaplněné touhy, kterou vyzdvihuje tím, že jí přisuzuje náboženské významy.

Zrcadlo má v příběhu význam zakázaného ovoce. Pro egyptské kněží, kteří Narkise vychovávají, představuje nástroj zachování moci. Jsou přesvědčeni, že ve chvíli, kdy by mladík spatřil svou tvář, zahlédl by tvář bohyně Isis, jejímž je následovníkem, pochopil by svou sílu a zatoužil by zmocnit se vlády, jež je mu souzena. Narkis tak nesmí objevit své božství.

Androgynní vzhled hrdiny zdůrazňuje magické spojení ženského a mužského principu přítomné v božském páru bohů Isis a Osiris. K oběma bohům je v textu hrdina postupně přirovnáván. Vrchol příběhu, jímž je hrdinova smrt, Lorrain ztvárňuje po vzoru starého přechodového rituálu kultu egyptského božstva, jenž je zároveň obrazem znovuzrození přírody a nalezením jednoty v sexuálním aktu.

> „Druhý den ráno, při prvních ranních paprscích, našli Osirisovy kněží malého faraona zabořeného do bahna, uprostřed zdechlin a obrovské hniloby nahromaděné zde po dlouhá staletí. Narkis stál zadušen hnilobnými výpary bažiny, byl však až po krk ponořen ve stoce a jeho hlava kralovala mezi temnými květy rozvitými kolem ní do tvaru koruny.“ [300]

Lorrain transformuje mýtus o Narcisovi v duchu dekadentní estetiky. Průzračnost zrcadla se stává zapáchající řekou zbarvenou krví, Narkisova smrt již není tajemným skokem do čisté studánky či kouzelným rozplynutím, nýbrž hrůzným udušením. Květina nevyrůstá na místě hrdinovy smrti, ale tvoří se z jeho umrlé hlavy. Lorrain tak přetváří jednotlivé motivy mýtu. Nejprve zesílí jejich smyslnost, posléze expresivním zobrazením rozbije jejich tradiční formu, aby je nakonec mohl vyzdvihnout do roviny nové krásy založené na silném kontrastu.

Lorrain věnoval mytologickému hrdinovi také sonet „Narcissus“ („Narcissus“, 1897), ve kterém přirovnává sebepoznání k sestupu do podsvětí. Pochopení vlastní podstaty

---

[300] „Le lendemain, aux premiers rais de l´aube, les prêtres d´Osiris trouvèrent le petit Pharaon, enlisé dans la boue, au milieu des cadavres et de l´immense pourriture amoncelée là depuis des siècles. Debout dans la vase, Narkiss avait été asphyxié par les exhalaisons putrides du marécage mais, enfoncé jusqu´au cou dans le cloaque, il dominait de la tête les floraisons sinistres écloses autour de lui en forme de couronne.“ Ibid., s. 113. Překlad autorky.

je pro něj cestou k hrůznosti své duše, již musí nenávidět.[301] Květiny zde opět hrají roli prostředníků smrti a zvrácené krásy. Nic jiného než „černé lilie“ plné jedu ho nemůže odpoutat od nesplněných nadějí a životní potupy.

5.2.2 Narcis symbolem ducha

Camille Mauclair v díle *Eleusín, Hovory o vnitřním světě (Eleusis, Causeries sur la cité intérieure,* 1894) předkládá obsáhlou kritickou analýzu mýtu o Narcisovi, v níž se objevují důležité prvky moderního posunu v jeho interpretaci. Mauclair své úvahy otevírá definicí symbolismu. Nepovažuje jej za koncepci uměleckou, ale v prvé řadě filosofickou a duchovní. Plótinovská idealistická tradice, jež podle něj dala základ tomuto myšlení, staví na předpokladu existence sféry idejí, jehož je hmatatelný svět odrazem, symbolem.

> „Symbolismus, přesněji řečeno uvažování o objektu jako o něčem, co je odděleno od svého čistého pojmu a co je důkazem písma světa, jehož smysl se skrývá v naší citovosti, není nic jiného než jeden z hegelovských idealistických teorémů, a může označovat nějaký umělecký pokus jen v případě, že vychází z nevhodného etymologického výkladu.“ [302]

Mauclair uvažuje nejprve nad duchovními otázkami, posléze se však obrací k oblasti umění (zejména k teorii divadla), jež podle něj tvoří jednu z kategorií činností lidského ducha. Mauclair se snaží nově definovat symbol, v něm se podle něj umění setkává s metafyzikou.

Mauclair podobně jako Gide vyzdvihuje u Narcise jeho kontemplativní charakter, tuto vlastnost však více abstrahuje. Narcise totiž považuje za ztělesnění symbolizace jako takové, podle něj je obrazem mentálního mechanismu, jímž prochází každé uvažující vědomí. Autor poukazuje na fakt, že ve francouzštině slovo *přemýšlet* (*réfléchir*) znamená

---

[301] „Et descendu vivant dans l´horreur de mon être,
J´ai savouré l´étrange et suave bonheur
De pouvoir me haïr, ayant pu me connaître“
Jean Lorrain, *L'ombre ardente: poésies* (Paris: E. Fasquelle, 1897), s. 56, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81610t.

[302] „Le symbolisme, c´est-à-dire exactement le fait de considérer l´objet comme distinct de sa notion pure, comme témoignage d´une écriture du monde dont le sens gît en notre sensibilité, le symbolisme n´est pas autre chose qu´un théorème d´idéalisme hégélien, et ne peut donner titre à une tentative d´art que par une impropriété étymologique.“ Mauclair, *Éleusis*, s. 87. Překlad autorky.

také odrážet, být odrazem. Odtud pojem reflexe, úvaha či uvažování. Přemýšlet obnáší vytvářet si obrazy vnější reality ve svém vědomí. Narcis je tedy myšlenkou procházející procesem reflexe, jež se v mysli vtěluje do určitého konkrétního předmětu. Ten se stává jejím symbolem. Jako příklad Mauclair uvádí korunu. Boj o ni, i kdyby koruna jako předmět vůbec fyzicky neexistovala, je snahou o získání určitého pocitu, který od nepaměti tento předmět vyvolává a jenž koruna v naší mysli odráží.

Přisuzování idejí jednotlivým vnějším skutečnostem se tak podle Mauclaira odehrává na základě citovosti, instinktu, jenž je vrozenou lidskou schopností vdechovat věcem duchovní významy. Obraz v naší mysli není stejný jako předmět, který pozorujeme, je to důsledek intelektuální činnosti, uvažování nad ideovou podstatou tohoto předmětu modelovanou našimi pocity. V tomto ohledu se podle Mauclaira symbolistní chápání světa radikálně odlišuje od naturalismu. Naturalismus (po vzoru pozitivistického myšlení) totiž vychází vždy z objektivní, hmatatelné reality, podle níž modeluje pocity.

> „Pouze tento fakt vysvětluje, proč z naturalismu nikdy nevyšel žádný básník. Je uměním bez obrazu. Umění bez obrazu je však uměním odchýleným směrem k sociologii nebo teorii.“ [303]

Mauclairův text se tak jeví jako další z řady teorií symbolu a symbolismu přelomu století, jehož cílem je vyjasnění pojmů a kritické odlišení jednotlivých uměleckých koncepcí. Zajímavost této práce však spočívá v novém pojetí duchovnosti, jež znovu poukazuje na proměnu spirituálních a psychologických potřeb společnosti přelomu století. Právě toto ztotožnění psychologických a duchovních rovin lidské mysli začleňuje Mauclairovu analýzu do nového věku.

Narcis je podle Mauclaira pohanskou variantou Ježíše, jejichž životní příběhy ve své práci srovnává.

> „Nejsou snad oba ze stejné transsubstanciace? Oba představují způsob formování ideje v mysli, oba dva se materializují, oba dva vyvěrají mimo hmotu po tom, co se udály zázraky. Narcis se zjevil sám sobě, Ježíš se zjevil druhým, oba dva zemřeli a po nich zůstalo viditelné a hmotné znamení, z jednoho krev svatého grálu, z

[303] „Ce fait seul explique pourquoi le naturalisme n´a jamais produit un poète. Il est un art sans image. Or, un art sans image est un art dévié vers la sociologie ou la théorie.“ Ibid., s. 96. Překlad autorky.

druhého květina se zlatým středem - svědectví jejich chvilkového vtělení. Svět stojí, od metafyziky po teologii, na těchto dvou symbolech.“ [304]

Repetitivní konstrukce úryvku ukazuje velmi zřetelnou snahu o analogičnost, jež ilustruje zásadní problém uvažování některých autorů přelomu století. Potřeba syntézy, tedy propojení a smíření některých náboženských tradic, ale i vědy a umění, společně s touhou odpovědět na otázky související s významem jednotlivce ve společnosti, vede k prolnutí někdy velmi vzdálených myšlenek. Zjevení Ježíšova učení ostatním, jeho milosrdenství a oběť pro druhé, jež křesťanství považuje za své primární dogma, Mauclair srovnává s otevřením se sám sobě. Pochopení a přijetí vlastní podstaty je sice velmi důležité, s Ježíšovým poselstvím, jež přichází k člověku z vnějšku, však nemá nic společného. Křesťanství oslavuje vystoupení ze sebe směrem k druhým, Mauclair ve zcela opačném duchu nabízí na konci druhé kapitoly chvalozpěv na egoismus, jenž pro něj představuje cestu člověka do nitra k jeho pravé, nesymbolické podstatě.

„A chci rozvíjet a milovat v sobě vědomí světa i za cenu smrti.“ [305]

Přesto může být tato paralela logická, je však nutné odhlédnout od morální interpretace obou postav. Mauclair se snaží o významovou abstrakci Ježíše a Narcise, a tak z jejich příběhů účelově vybírá prvky vhodné srovnání. Z mýtu o Narcisovi vyčleňuje motiv zrcadlení, z Ježíšova života rituál eucharistie, jež je podle něj postaven také na zrcadlení, tentokrát na promítnutí Ježíšova těla v chlebu a víně.

„Slovo Ježíše – toho, jenž představujíce Příčinu nebo Boha bral do rukou chléb a víno, substance vnímané smysly, a nabízel ho se slovy: „Toto je moje tělo a má krev“, tedy toho, jenž předložil uvažující bytosti smysly zachytitelné skutečnosti vnějšího světa a ona je musela pochopit jako pojmy potvrzujíce svou schopnost přisvojovat si postupně pojmy až k tomu nejdůležitějšímu, k pojmu Boha - toto

[304] „Tous deux ne sont-ils pas de pareille transsubstantiation? Tous deux représentants d´un mode d´idéation de l´esprit, tous deux matérialisés, tous deux jaillis hors de la matière après des miracles. Narcisse s´est découvert pour lui-même, Jésus s´est découvert pour les autres, et tous deux alors sont morts, et de tous les deux il est resté un signe visible et matériel : de l´un le sang du Graal, de l´autre la fleur au cœur d´or, témoignage de leur incarnation momentanée. Le monde est édifié, de la métaphysique à la théologie, sur ces deux symboles.“ Ibid., s. 23–24. Překlad autorky.

[305] „Et je résolus de me développer et d´aimer en moi la conscience de l´univers jusqu´à en mourir.“ Ibid., s. 33. Překlad autorky.

> slovo umožnilo metafyzicky vysvětlit křesťanství na základě teorie sebepozorování.“ [306]

Je nepopiratelné, že stejné náboženské praktiky nalézáme v různých náboženstvích. Tím může být například vtělení boha do určitého předmětu či osoby, jež boha představuje. Tento proces zpřítomňování božské podstaty však vyžaduje opravdovou víru v boží přítomnost v těchto předmětech a odporuje racionálnímu uvažování. Podobnost rituálů, jež Mauclair předkládá, však neznamená, že je možné tyto různá náboženství ztotožnit. Obě postavy (Ježíš i Narcis) sice procházejí proměnou, každá však souvisí s jinou motivací. Ježíš umírá záměrně, aby vykoupil svou smrtí hříšné lidstvo, Narcis umírá láskou po sobě samém. Rozdílnost významů a hodnotového rámce vyvěrajících z obou příběhů je zcela zřejmá, Mauclair však toto hledisko nezmiňuje. Jeho cílem je analýza lidské mysli, v níž racionálně redukuje duchovní otázky na univerzální podvědomé psychologické mechanismy.

Z toho lze vysuzovat, že autor považuje mýtus o Narcisovi stejně jako Ježíšův život za alegorii tvorby symbolů. Člověk podle něj potřebuje vkládat vnějším skutečnostem tajemný duchovní význam, protože je to jeho vrozená potřeba. Tato realita se však odehrává pouze a jedině v jeho nitru, člověk sám je tvůrcem obrazu svého boha. Veškeré lidské představy a víra v nadpozemskou skutečnost totiž podle Mauclaira nesouvisí s existencí této reality vně člověka, ale spíše s lidskou intelektuální žízní po novém poznání a harmonii.

> „My, není nic vně nás, protože my sami nejsme ohraničení, protože se cítíme velcí jako moře nebo omezení jako zrnko písku nebo dohromady velcí i omezení jako hvězda, podle toho, co křičí či šeptá náš vnitřní hlas […].“ [307]

V rámci lidské psychiky pak Mauclair rozlišuje „Soi“ (ideální já, jenž je dále interpretováno jako bůh) – dokonalý výsledek intelektuálního porovnání mezi vnějšími ději

---

[306] „La parole de Jésus qui, représentant la Cause ou Dieu, prenait le pain et le vin, substance perçues sensitivement et les offrait en disant: „Ceci est ma chair et mon sang“, c´est-à-dire en présentant à l´être conscient les sensitivités du monde extérieur qu´il doit assimiler comme notions proclamant tout ensemble la faculté humaine de s´annexer progressivement les notions jusqu´à la fondamentale du Dieu – la parole de Jésus permettait de commenter métaphysiquement le christianisme selon la théorie de l´autocontemplation“ Ibid., s. 10. Překlad autorky.

[307] „Nous, il n´y a rien hors nous-mêmes, parce que nous nous sentons vastes comme la mer ou restreints comme un grain de sable, ou tout à la fois vastes et restreints comme une étoile, selon le cri ou le chuchotement de notre raison intérieure.“ Ibid., s. 244.

a duchem, a „Moi“ (Já), ztělesnění náhodně odvislé od „Soi“ neboli jeho lidská forma, jež se jeví, a tedy symbolizuje „Soi“. Narcis postupuje od svého těla (symbolu) až k samotné myšlence já (tedy k „Soi“). V tuto chvíli podle Mauclaira mytologický hrdina porušuje zákaz, zpronevěřuje se světu, jenž mu byl přidělen a učinil z něj člověka. Člověk totiž může překročit sama sebe pouze v případě, že vstoupí do světa ideálu či snu. Jakmile se vzdálí své fyzické formě (neboli své přirozené funkci být symbolem), umírá a stává se čistým pojmem.[308]

Společný rys Ježíše a Narcise, z něhož Mauclair ve svém textu vychází, souvisí s nutností popření fyzického, lidského já, jen tak lze dosáhnout nad-individuální reality. Ježíšova motivace je zřejmá, protože odpovídá morálnímu rámci, jenž zhodnocuje myšlenku oběti pro druhé, Narcisova smrt však zůstává záhadou. Z jakého důvodu se Narcis proměňuje? Tato otázka v textu zůstává nezodpovězena. Pro Mauclaira je dostačující fakt, že existuje možnost spirituální proměny, jež nezávisí na morálce. Zpochybňuje totiž trvalý charakter morálky a nahrazuje ji pojmem krásy. Krása je pro něj vždy morální, pokud umělec ve své tvorbě zůstává upřímný a váží si sám sebe.

> „Neřesti a ctnosti neexistují ani v umění, ani v životě, existují však konvence, citovost a stavy. Přijímáme, že zdání činů můžeme hodnotit jako odsouzeníhodné nebo úctyhodné, ale žádný z těchto pojmů není stálý a daný. Vyvíjejí se. […] Není zásadní odmítnout morální klasifikace, ale popřít jejich trvalost a ustanovení *a priori*.“ [309]

Přestože se Mauclair snaží o všestranné pochopení mýtu, jeho pohled zůstává pohledem umělce. Ztotožnění uměleckých potřeb své doby, jež byly charakteristické touhou po uvolnění a individualismu, s otázkami náboženskými a etickými je silně problematické. Umění má jistě právo zjevovat svět ve všech svých podobách bez ohledu na jakákoliv hodnotící kritéria, to samé však neplatí ve světě lidských činů. A pokud se myšlenka boha,

---

[308] Toto rozlišení jednotlivých složek já je bezesporu zajímavým dokladem předfreudovských snah o analýzu a definici já, v nichž objevujeme zárodek pojmu superega jako vnitřního regulačního mechanismu lidské psychiky, tíhnutí člověka k ideálu. Freud však později pojem „soi“ (*Selbst*) spojuje s autoerotismem a pudem sebezáchovy, kde já je chápáno jako vnější objekt, na něhož člověk uplatňuje své pudové touhy. Freud tak rozvíjí úvahy jiným směrem a odvrací se zcela od duchovních otázek. Viz „Moi" In Claude Le Guen et al., ed., *Dictionnaire freudien* (Paris: Presses universitaires de France, 2008), s. 878–906.

[309] „Il n´y a ni vices ni vertus, en art et dans la vie, mais des conventions, des affectivités, des états. Nous consentons à accepter l´apparence d´actes qualifiés blâmables ou louables, mais aucune des notions n´est fixe et instituée. Elles évoluent. […] L´essentiel n´est pas de rejeter les classifications morales des phénomènes, mais d´en nier la permanence et l´institution *a priori*.“ Mauclair, *Éleusis*, s. 212. Překlad autorky.

jak předpokládá Mauclair, formuje uvnitř člověka a je vždy proměnlivá podle toho, jaký hodnotový rámec se v ní zrcadlí, bůh může získat jakoukoliv formu. A protože tato forma závisí na proměnách lidské citovosti, jakýkoliv předmět či entita může lidskou touhu po spiritualitě zhmotnit. Od této úvahy, jež sílu lidské mysli vyzdvihuje nad veškeré vnější zákonitosti světa, je jen velmi malý krok k prohlášení bohem člověka samotného.

Otázka vztahu krásy a morálky se objevuje také v krátkém prozaickém textu Jeana Moréase *Narcissus* (*Narcissus*, 1891). Moréas zasazuje příběh do středověkého rámce, vypráví o princezně Échó a mladém rytíři Narcisovi. Téma zoufalé lásky královské dcery k neznámému lovci, stejně jako šťastný konec příběhu, koresponduje se zvoleným pohádkovým žánrem. Z hlediska jednotlivých motivů mýtu autor věnuje velkou část textu popisu Narcisova krásného vzezření, jenž učaruje Échó natolik, že jí láska k neznámému zcela pohltí. Tento doposud neznámý cit vyvolá u dívky mnoho otázek, včetně té, jež se týká významu jeho krásy:

> „- Chůvo, mohl by člověk takové krásy být zlý?
> - Jistě ne, odpovídá chůva.
> - Na mou věru, je stejně dobrý jako krásný, říká ona.
> - Na mou věru, myslím, že ano, říká chůva.“ [310]

Dalším důležitým prvkem je zde duševní stav, v němž se princezna nachází a jenž v ní vyvolal pouhý pohled na cizince. Ten se podobá jakési neznámé nemoci projevující se vnitřním neklidem, horečnatostí a nespavostí. Échó se proto vydává za Narcisem a prosí ho o lásku. Narcis však nejprve odmítá, protože sebe i ji považuje ještě za dítě. Échó mu odhaluje své nahé tělo, Narcisovo srdce však zůstává neochvějné. Zrazená Échó bloudí lesem, až nakonec potkává tajemného Dobrovíta („Bel-Accueil“)[311] v zeleném hávu. Ten se zavazuje pomstít její nenaplněný cit. Mladíkovi tak dá pocítit stejnou bezcitnost, jakou projevoval princezně. Kouzlem způsobí, že Narcis ve studánce spatří obraz, jenž pokládá za vílu či bohyni, a zahoří po něm touhou. Dobrovít promlouvá a zjevuje mu tajemství

---

[310] „- Nourrice, un homme de si belle façon pourrait-il être méchant?
- Certes, non, fait la nourrice.
- Par ma foi, il est aussi bon qu´il est beau, fait-elle.
- Par ma foi, je le pense, fait la nourrice.“
Jean Moréas, „Narcissus", *L´Echo de Paris*, č. 23 (30. leden 1891): s. 1. Překlad autorky.

[311] Stejná postava se objevuje v *Románu o Růži* Guillauma de Lorrise, představuje zde rádce a posla lásky, jenž doprovází hlavního hrdinu k milované růži.

léčky, do které byl lapen. Náhle Narcis pochopí, že byl oklamán přeludem, vrací se k Échó a splyne s ní v láskyplném objetí.

Moréasův text je zajímavý atypickou jednoduchostí a také výběrem motivů příběhu. Prvky, na něž se zaměřuje většina soudobých autorů (zrcadlo, kontemplace), zde ustupují do pozadí. Význam scény u studánky Moréas také umenšuje a zaměřuje se více na osud princezny Échó, z níž tvoří centrální postavu příběhu. Šťastný konec je naplněním její vůle, ale i vůle boha lásky představovaného postavou Dobrovíta. Narcis je přemožen.

Vedle interpretační plochosti mýtu v Moréasově podání vyniká práce s jazykem. Ten je charakteristický archaismy[312] a důrazem na strukturu opakování. Moréas tak formálně podtrhuje myšlenku, kterou příběhem ilustruje. Je přesvědčen, že obsahy uměleckých děl jsou pouhým opakování již známých příběhů, sama literatura je echem, jež stále znovu vrací, co již bylo řečeno. Proto je podle něj nutné zaměřit se na obnovu jazyka, vystoupit z klamných představ o jeho temné podstatě, jež je pouhou iluzí, a vrátit se k průzračné kráse jazyka předků. Text tak odráží umělecké ambice Mauréasovy románské školy, jeho odklon od symbolistního hermetismu a hledání nové cesty umění.

Lze tedy konstatovat, že i texty, jež usilují o určité překročení umělecké oblasti a rozšíření interpretace mýtu do obecnějších úvah morálního či duchovního charakteru, se nakonec opět vracejí k otázkám umělecké tvorby a stávají se odrazem sama sebe v nekonečném pohybu od obrazu k realitě a zase zpět.

5.2.3 Narcismus

V některých narcisovských textech přelomu století vystupuje do popředí téma lásky, mýtus je rozvíjen na rovině psychologické. Generace umělců přelomu století, pohlcená obsedantní představou smrti, není schopna věřit v naplnění lásky v reálném světě. Pesimismus, pocit zklamání či úzkost spojená s myšlenkou milostného vzplanutí, se v literatuře promítají zavržením ženy, únikem do světa spirituality či apologií lásky k sobě samému.

Chvalozpěvy narcismu nalézáme v zejména v symbolistní poezii. V básni „Narcis“ („Narcisse“, 1898) opěvuje Francis de Croisset lásku ke svému já, jež považuje za jediný

[312] Po ilustraci lze uvést větu: „Echo avait nom, la damoiselle, et sa beauté florissait sur toutes les beautés.“ Jak výběr výrazu pro pojmenování mladé dívky, tak slovosled věty, odkazují na středověkou francouzštinu. Moréas, „Narcissus", s. 1.

pravdivý cit v životě člověka v porovnání s falší žen, jejichž těla jsou jen prázdnou schránkou. Báseň je vystavěna na dlouhé negativní konstrukci popisující ženu ve všem, co není, tedy v klamné přetvářce, za níž se schovává. Významy, které krása žen získává v milencových očích, jsou podle básníka pouhým výsledkem snění, nikoliv skutečností. Básník vyzývá člověka, aby se stal Narcisem a vychutnával lásku k sobě na způsob opojení vínem.[313]

Také Iwan Gilkin ve stejnojmenné básni exaltuje narcistní lásku. Oslovuje Narcise a vybízí ho s velkou naléhavostí, aby tuto lásku pěstoval. Jen tak podle něj může dostát souladu se svrchovanou krásou svého těla. Narcis pro něj ztělesňuje ideál krásy, který nesmí být poskvrněn přízemností lidské lásky.[314] Stejně tak Laurent Tailhade v básni „Sonet" („Sonnet", 1907) vidí důvod Narcisovy samoty právě v jedinečnosti jeho krásy, již klade do stejné kategorie jako poetickou tvorbu dlící v samotě jako nebe nad lidským světem.[315]

Pokud žena není zcela zavržena, stává se zrcadlem, v němž umělec spatřuje vlastní já. Édouard Dujardin v básni „Lulu, černá Lulu" („Loulou, black Loulou", 1913) opěvuje svou milenku pro její schopnost stát se, jako Échó, obrazem jeho samotného. Milovaná dívka je ve své jednoduchosti tak čistá, že ji může tvarovat a ona ho pak navrací do života formou vzpomínky na dětství.[316] Tyto zřejmé podobnosti v chápání narcistní lásky v jejím

---

313 „Puisque les femmes n´ont ni l´aile des colombes,
Ni les reins onduleux des chattes langoureuses,
Ni de vrais lys aux seins, ni de vraie neige aux lombes,
Ni de vraie rose en fleur à leurs lèvres heureuses;

Puisque la métaphore est toute leur beauté,
Que leurs corps nus sont vains sans robe du rêve,
Crois-moi ! dans ton miroir par toi seul exalté
Aspire tout l´amour dont fermente ta sève."
Francis de Croisset, *Les nuits de quinze ans* (Paris: P. Ollendorff, 1898), s. 11, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5469362j.

314 „Aime-toi, cher enfant, aime-toi toi-même,
Toi pour qui maint désir languit et s´épuise,
Toi pour qui maint cœur jeune et tendre se brise;
Aime-toi! Ton amour est l´amour suprême."
Iwan Gilkin, „Narcisse (1897)", in *Poètes symbolistes: anthologie*, ed. Bernard Delvaille, La petite vermillon 186 (Paris: la Table ronde, 2003), s. 194.

315 „Ton beau corps cependant, aux lignes cadencées,
N´assouvira l´amour des fiancées:
Tes larges yeux, pareils aux gouttes de la mer,

Ne descendent jamais de leurs ciels poétiques
Où rêvent, fraternels, les éphèbes antiques
Et Narcisse au grand cœur qui mourut de s´aimer."
Laurent Tailhade, „Sonnet", in *Poèmes élégiaques* (Paris: Mercure de France, 1907), s. 125–126, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54877r.

316 „Elle est moi-même en une autre apparence;

idealizujícím smyslu dokládají převládající interpetaci mýtu, jejímž účelem je pozitivní přijetí tohoto specifického citu ve spojení s uměleckou tvorbou.

Povídka *Narcis* (*Narcisse,* 1914) Charlese Morice je textem pozdějšího data, v němž lze spatřit posun od uměleckého k psychologickému výkladu mýtu. Morice se sice opět zaměřuje na motiv metamorfózy, tu však chápe jako přechod z dětství do dospělosti. Setkání se zrcadlem je momentem, kdy si hrdina uvědomí svou tělesnost. Až do této chvíle není v textu pojmenován, je označován přízvisky dítě či mladý muž, jež naznačují, že je třeba postavu chápat v obecnějším smyslu. Jméno Narcis se objevuje až zcela na konci textu, autor tak charakterizuje onu chvíli, kdy se hrdina setkává se svým obrazem ve vodním zrcadle.

V příběhu vystupuje žena – ochranitelka, která izoluje mladíka od okolního světa v domě bez zrcadel, a tak mu brání, aby dospěl. Tato postava také zůstává záměrně nedefinovaná. Je ztělesněním univerzálního principu mateřství, který je statický a který zde stojí v protikladu k principu přírody a proměny.

> „Dítě vyrůstalo před babiččinými zraky, ve starém sídle, kde kouzlo moudrosti a věrnosti činilo vše kromě něho starým. V okázalých sálech, na starobylých dlážděních, mezi tapisériemi s kolmými osnovami, na nichž se rodinná historie uchovávala od večerů minulosti po úsvity budoucnosti. […]." [317]

Vědomí vlastní tělesnosti a jeho význam v lidském životě představuje centrální téma textu. Morice toto vědomí vnímá jako přirozené a nutné pro rozvoj člověka. Touha po poznání sama sebe se totiž u hrdiny objevuje ještě dříve, než se spatří v zrcadle. Má podobu zahalené postavy, jež k němu uprostřed temného lesa promlouvá.

Elle est le miroir où j´aperçois ma ressemblance,
L´écho où je m´entends qui pense,
Le portrait de ce qu´enfant je fus,
Le rêve où va mon espérance;
Si je disparaissais, elle ne serait plus."
Édouard Dujardin, „Loulou, black Loulou", in *Poètes symbolistes: anthologie*, ed. Bernard Delvaille, La petite vermillon 186 (Paris: la Table ronde, 2003), s. 243.

[317] „L´enfant grandissait sous le regard de l´aïeule, dans l´ancienne demeure où, par un prodige de prudence et de fidélité, tout, sauf lui, était ancien. Dans les salles fastueuses, sur les dalles historiques, entre les tapisseries de haute lice où l´histoire familiale se perpétuait des soirs du passé aux aurores de l´avenir ; […]" Charles Morice, „Narcisse", in *Quincaille* (Paris: A. Messein, 1914), s. 85, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54524485. Překlad autorky.

> „Protože právě *ty jsi* klíčem k velkému Domu a *bez sebe* bys marně obcházel v jeho okolí. V tobě se Otázky spojují a nalézají řešení. Jsi to ty, kdo stojí ve své hmatatelné skutečnosti na křižovatce Světa. Hledej Odpověď v tlukotu svého srdce, ve snu svého života, ve výmluvnosti svých gest.“ [318]

V textu již nenacházíme ani stopy po moralistním odsouzení Narcise, není již egoistou. Všechno vědění, jež staří učitelé a předkové předali Narcisovi, nachází svůj smysl až tehdy, když je zvnitřnělé, tedy když má souvislost s hmatatelným životem, jehož vnitřní silou je touha. Morice mýtus vnímá jako konflikt mezi starým a novým životem, jehož překonání člověku otevírá dveře do „Domu světa“, tedy do reality života. Mauricův Narcis poukazuje na životní nutnost milovat sám sebe, jež se melancholicky obtiskuje do obrazu mládí, který je pro člověka stále obnovující vzpomínkou. V Moricově textu je již zřejmé pevné zakotvení pozitivního chápání Narcise jako symbolu vývoje lidské osobnosti.

Interpretace mýtu se v tomto období vydává nejčastěji třemi základními směry, které byly uvedeny dříve, jednoznačně však převládá perspektiva umělecká, a to i tam, kde nebyla jediným záměrem autora. Mýtus o Narcisovi je prostředkem nové definice umění, hledáním nového ideálu krásy. V jeho nových zpracováních obecně dochází k oslabení narativity a zesílení jeho statické, úvahové složky poukazující na jedné straně na problematický postoj k otázce vývoje na straně druhé na snahu o zakotvení narcismu jako univerzální nadčasové hodnoty. Duchovní interpretace mýtu je charakteristická analogickým myšlením, jež slučuje rovinu morálky s rovinou estetickou, a tím vytváří novou uměleckou etiku, ve které se zohledňuje jako základní kritérium autentičnost prožitku a svoboda umělecké tvorby.

---

[318] „Car c´est toi, la clef de la grande Maison, et sans toi, vainement en parcourais-tu les abords. En toi consonnent et se résolvent les Questions. C´est toi, dans la réalité tangible, le carrefour du Monde. Cherche la Réponse dans les battements de ton cœur, dans le rêve de ta vie, dans l´éloquence de tes gestes.“ Ibid., s. 89. Překlad autorky.

5.3 Paul Valéry - Narcis jako osobní mýtus

Při studiu Narcise přelomu století nelze opomenout dílo Paula Valéryho (1871-1945), jež se postavou krásného mladíka přemítajícího nad svým obrazem ve studánce silně inspiruje. Přesto má Valéry v literatuře přelomu století specifické místo a přesahuje módní charakter této problematiky. Narcisův příběh se stal nejen Valéryho osobním mýtem, tedy určitou podvědomou strukturou, jež se stále neodbytně vrací, ale také symbolem jeho myšlení.[319] Využití mýtu již u něj není pouze deklarací individuálních představ o novém směřování literatury, nýbrž tvůrčím prostředkem, jenž slouží autorovi k pochopení vlastního nitra. Valéryho interpretace Narcise překračuje hranice literatury.

Postava se u básníka objevuje ve třech básnických dílech: v básni „Narcis mluví" („Narcisse parle") z roku 1891, v souboru básní „Zlomky Narcisa"[320] vydaném poprvé v roce 1926 a také v dramatickém díle „Kantáta o Narcisovi" („Cantate de Narcisse") z roku 1938. S mýtem se setkáváme také implicitně na mnoha dalších místech Valéryho tvorby, například i v deníkovém díle *Sešity* (*Cahiers*), které původně nebylo určeno k publikaci. Narcis tak prostupuje nejen básníkovou záměrnou tvorbou, je nedílnou součástí i jeho soukromého myšlenkového světa.

Ve Valéryho osobnosti se spojily některé psychologické skutečnosti připomínající hrdinu mýtu (záliba v osamění, kontemplativnost, touha po sebepoznání či určité vnitřní odcizení) a zájem o lidské myšlení. Byly tak vytvořeny specifické podmínky, jež umožnily vznik velmi netradičního zpracování narcisovské tematiky. Sám Valéry říká, že pro něj Narcis představuje jakousi poetickou autobiografii.[321]

V případě tohoto básníka se při studiu mýtu setkáváme s určitým metodickým dilematem. Na jedné straně opakovaná přítomnost Narcise v jeho díle naznačuje, že nejde pouze o vědomou práci s daným tématem, ale spíše o vnitřní psychologickou nutnost. Osobní mýtus, tak jak ho definuje Charles Mauron, klade důraz právě na nezáměrnost struktur, jež se objevují napříč uměleckým dílem. Označuje tak například určité obsedantní metafory mající charakter vnitřního konfliktu, jenž vychází z autorova podvědomí a jenž se projevuje jako podprahová síť souvislostí mezi jednotlivými texty jeho díla.

---

[319] „Narcisse est avant tout – et en un certain sens par cela même – le symbole de ce grand jeu de l´intelligence avec lequel Valéry se charme lui-même." André Berne-Joffroy, *Présence de Valéry: précédé de Propos me concernant par Paul Valéry*, Présences (Paris: Plon, 1945), s. 192.

[320] Jde o jediný z Valéryho narcisovských textů, jenž byl přeložen do češtiny. Svůj překlad publikoval Josef Palivec ve sbírce *Básně* roku 1966.

[321] „Ce thème de Narcisse que j´ai choisi est une sorte d´auto-biographie poétique." Valéry, *Œuvres 1*, s. 1557.

> „Zcela empirickým studiem asociativních sítí jsme byli dovedeni až k hypotéze vnitřní dramatické situace osobního charakteru, neustále modifikované reakcí na vnitřní i vnější události, přesto však trvalé a rozpoznatelné. Budeme ji nazývat osobní mýtus.“ [322]

Na druhé straně Valéryho pojetí mýtu o Narcisovi odpovídá umělecké koncepci, již básník vědomě utváří a zřetelně vysvětluje a jež je aplikací jeho obecnějších úvah o lidské mysli. Vzhledem k tomu, že Valéry zachovával po celý svůj život velmi zdrženlivý postoj k psychoanalytickým studiím a je považován spíše za básníka intelektu, je nasnadě otázka, zda je psychoanalytické nahlížení mýtu vůbec slučitelné s jeho tvorbou. Má vůbec tato snaha dojít až k samému jádru autorových motivací jiný dopad než jen oslabení síly tvůrčího ducha v očích čtenáře? Bylo by tedy vhodnější zachovat věrnost autorovu založení a pokusit se rozluštit myšlenky, na nichž staví svou složitou poetiku?

Odpověď jistě není jednoznačná. Básník sice zavrhuje freudovskou redukci interpretace umělecké tvorby na její libidinózní základ, existenci nevědomých sil řídících tvůrčí akt však zcela nepopírá. Raději se ztotožňuje s představou náhlé inspirace (nazývá ji „implexe“), jež je spouštěcím impulsem kreativity, a zachovává umění ono tajemství, jež ho činí přitažlivým a silným.

> „Některá *slova* se znenadání básníkovi vnutí, zdá se, že v skryté hmotě duševní bytosti udávají směr jako nějaké vrozené vzpomínky. Žádají, volají nebo osvětlují krok za krokem to, co je jim třeba za obrazy a zvukové figury, aby odůvodnily své zjevení a neodbytnost své přítomnosti. Jsou to zárodky básní ...“ [323]

Ve stejném duchu Valéry rozlišuje verše, které jsou dané („vers donnés“), přicházející k němu samy od sebe, a verše vypočítané („vers calculés“), jež má básník zcela

---

[322] „Nous sommes ainsi conduits, par l´étude tout empirique des réseaux associatifs, à l´hypothèse d´une situation dramatique interne, personnelle, sans cesse modifiée par réaction à des événements internes ou externes, mais persistante et reconnaissable. C´est elle que nous nommerons, en effet, le mythe personnel.“ Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, s. 195. Překlad autorky.

[323] „Certains mots tout à coup s´imposent au poète, semblent orienter vers eux, dans la masse implicite de l´être mental, tels souvenirs infus ; ils exigent, appellent, ou illuminent de proche en proche, ce qu´ils leur faut d´images et de figures phonétiques pour justifier leur apparition et l´obsession de leur présence. Ils sont germes de poèmes.“ Paul Valéry, „Autour de Corot", in *Œuvres 2*, ed. Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade 148 (Paris: Gallimard, 1960), s. 1320. Překlad autorky.

pod kontrolou a tvaruje je podle prvotního základu.[324] Sám tak uvažuje nad touto dvojí silou, vědomou a nevědomou, jež se v člověku snoubí a vyzařuje z jeho činů. Přesto Valéry své nevědomí touží uchopit, ohraničit a zachytit jeho tvar odpovídající jakémusi systému, na jehož základě funguje jeho psychika. Valéryho intelektuální reflexe je objektivizovanou analýzou, jejímž předmětem mu je jeho vlastní já.

Zmíněné metodické směry se tak zcela nevylučují. Ukazují, že tento problém je problémem posloupnosti. Valéry, který se usilovně konfrontuje se sebou samým a snaží se pomocí tvorby vyrovnat se s vnitřními přeludy, postupuje cestou abstrakce a racionalizace. Chce se plně odevzdat síle vlastního intelektu, a tím vědomě ovládnout niterné konflikty vyvěrající z jeho podvědomí. Tuto osobní zkušenost zachycuje ve své literární tvorbě. U Valéryho sice nalézáme řadu zobecnění vystihujících některé principy lidského myšlení, jedná se však o principy související s pojmy proměnlivosti a diskontinuity člověka. Svým dílem nepřestává připomínat, že se tyto jím definované zákonitosti vztahují zejména k jeho vlastnímu já, o jehož podstatu se zajímá.

> „Já, Narcis milostný, jen pravou svoji tresť
> chci znáti, toť má touha;
> vše jiné zamčená jen duše pro mne jest
> a nepřítomnost pouhá“ [325]

Můžeme tedy předpokládat, že mýtus o Narcisovi má u Valéryho větší než jen estetický význam a sahá až do hlubinných vrstev jeho osobnosti.[326] Ty jsou výchozím bodem zajímavých umělcových úvah, jimž dává posléze literární tvar. Náš zájem bude směřovat k originalitě těchto myšlenek formujících zcela nové pojetí mýtu o Narcisovi.

5.3.1 Zrcadlení vnitřního hlasu

Narcis se u Valéryho objevuje v prvé řadě v abstraktní podobě, stává se strukturou, jež tvoří základ jeho úvah o fungování lidské mysli. Ty staví na motivu interiorizovaného

---

[324] Paul Valéry, „Littérature", in *Œuvres 2*, ed. Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade 148 (Paris: Gallimard, 1960), s. 551.
[325] Paul Valéry, *Básně*, přel. Josef Palivec, Vyd. 2, Versus (Praha: BB art, 2001), s. 98.
[326] Při hlubším psychokritickém rozboru Valéryho díla vystupuje do popředí obraz stínu či přeludu, jenž je považován za jeden z Jungových archetypů. Mauron také upozornil při konfrontaci Valéryho básní „Mladá Parka“ a „Hřbitov u moře“ na fantasmatický charakter obrazu ženského prsu a dětské orality. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, s. 82–104.

zrcadla neboli principu, jímž definuje myšlení jako neustálou reflexi svých vlastních mechanismů. Aktivita, kterou básník vykonává a jejímž výsledkem je básnická či prozaická tvorba, totiž není pro Valéryho cílem, má funkci intelektuálního cvičení, jež umožňuje činnost mysli pozorovat a zároveň ilustrovat. Největší pozornost pak Valéry věnuje procesu, při němž se mysl zaměřuje na nějaký předmět. V mýtu o Narcisovi jde o moment, kdy hrdina postupně ulpívá na svém obrazu.

Touha po proniknutí do jádra lidského myšlení vede Valéryho k úvahám o jazyce, jež jsou charakteristické utkvělou představou návratu k prvopočátkům.

> „Pokud jde o mě, podivná a nebezpečná mánie mě nutí k tomu, že ve všem chci začínat začátkem (to jest svým vlastním začátkem), což znamená znovu podnikat celou cestu, jako by ji už tolik jiných nevytyčilo a neprošlo jí přede mnou…“ [327]

Začátek, o němž Valéry mluví, je v oblasti jazyka dobou, kdy slovo a jeho zvuková forma odpovídaly vyjádření lidské citovosti a byly tedy spíše hudbou než slovem.[328] Pocit, že se lidský jazyk odvrátil od své původní funkce, se u Valéryho projevuje obecnou nedůvěrou v písmo (a to i přesto, že celý život píše), jež podle něj z jazyka činí konvenční systém abstraktních znaků ztrácející přirozený citový obsah. Každé písemné vyjádření tak spíše odkazuje na nepřítomnost opravdových počitků a prázdnotu slov než na skutečnost. Proto jeho Narcis ztělesňuje mimo jiné také jazyk ve svém ideálním souznění významu a formy, v zrcadlení jednoho ve druhém. Za jádro poezie považuje jazyk, jenž ve výsostném okamžiku harmonie zapomíná na svůj obsah.

Moment této symbiózy by se měl podle Valéryho realizovat v promluvě, jež se snaží přiblížit co možná nejvíce zpěvu prapůvodního jazyka a tím pokořuje čas, jenž umožnil jeho neblahý vývoj. Pan Teste, hlavní hrdina stejnojmenného Valéryho díla, má schopnost svým vyjadřováním propojit řeč s prožitkem.

> „Kdo ho slyšel mluvit, měl pocit, že se octl uvnitř jeho představy, že splývá s věcmi: jako by se vytratil ze svého místa, prostupoval domy, rozlohy prostoru,

---

[327] „Quant à moi, j´ai la manie étrange et dangereuse de vouloir en toute manière, commencer par le commencement (c´est-à-dire par mon commencement individuel), ce qui revient à recommencer, à refaire toute une route comme si tant d´autres ne l´avaient déjà tracée et parcourue…“ Valéry, *Œuvres 1*, s. 1316. Překlad autorky.

[328] „La poésie, pour Valéry, demeure toujours littérature des premiers temps. Elle s´attache au retour d´une naissance effacée, dans l´assurance que le langage primitif dut être celui où „toutes les phrases chantaient“ Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature: mesure de la limite*, Écrivains (Paris: Presses universitaires de France, 1991), s. 119.

> pestrý ruch ulice, nároží… Mohla ho napadat slova co nejrafinovanější i jímavá – dokonce taková, která budí dojem, že ta odvěká přehrada mezi nitrem dvou lidí se hroutí.…Věděl úžasně přesně, že pohnou *každého jiného*. Kdo ho slyšel mluvit, uvědomoval si, že množství slov je z jeho řeči vykázáno, třebaže nemohl určit důvody ani rozsah jejich zavržení. Ta, jichž užíval, byla někdy tak nezvykle zbarvena jeho hlasem nebo osvětlena v jeho větě, že nabývala jiné závažnosti, nové hodnoty.“ [329]

S jazykovou harmonií souvisí také koncept „čisté“ poezie. Valéry se snaží vymýtit z jazyka znázornění, zredukovat arbitrárnost znaku a tedy umožnit spojení akustické stránky jazyka s významovou. Čistá poezie je pro něj to, co není ničím jiným než čistě a jenom poezií, je lyrickou esencí neboli tím, co zbude, když postupně odejmeme z básně vše, co je možné vyjádřit prózou (jako je příběh, legenda, ponaučení či filosofie), tedy vše, co ke svému vyjádření nepotřebuje hudbu.[330] Je veršem, který již nechce nic sdělit, chce pouze zpívat. Tento cíl, jak si sám Valéry uvědomuje, je jen stěží dosažitelný v básni delší než jeden verš, zároveň však před básníka klade jasný umělecký nárok.[331] Tím je absolutní autonomie poezie v rámci umění. Tato obecnější tendence francouzské poezie druhé poloviny 19. století se ve Valéryho díle završuje.

Zvláštní vztah mezi citovostí a intelektem Valéry názorně vysvětluje obrazem poetického kyvadla. Na jedné nejzazší straně pohybu tohoto pomyslného kyvadla sídlí podle něj citová oblast jazyka, jako je melodie, rytmus, důraz, která pro Valéryho představuje přítomnost. Na opačném konci je ta rovina jazyka, v níž se tvoří významy, jež jsou podle Valéryho znamením prázdnoty, nepřítomnosti života.

---

[329] Paul Valéry, *Pan Teste*, přel. Miloslav Žilina, Vyd. 3, Neviditelná knihovna, sv. 2 (Praha: Dokořán, 2008), s. 18.

[330] Pojem „poésie pure“ Valéry poprvé použil roku 1920 v předmluvě k dílu Luciena Fabra *La connaissance de la déesse*. Viz Paul Valéry, „Avant-propos", in *Connaissance de la déesse*, Lucien Fabre (Paris: Société littéraire de France, 1920). Ke konceptu čisté poezie ve Valéryho pojetí viz také Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry* (Paris: Le livre, 1926); nebo Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature: mesure de la limite*, Écrivains (Paris: Presses universitaires de France, 1991).

[331] Ve 20. letech 20. století myšlenku čisté poezie rozvíjí také abbé Brémond. Vychází ze stejných požadavků jako Valéry, ale směřuje k mystickému pojetí poezie: „V každé básni je obsažena jakási tajemná realita, a její přítomností, jejímu vyzařování a její přetvářecí a jednotící schopnosti vděčí báseň za svůj poetický charakter. Tuto tajemnou reality nazývá čisou poesií.“ Henri Bremond, *Čistá poesie*, přel. Ladislav Kratochvíl, Ars: sbírka rozprav o umění, Sv. 16 (Praha: Orbis, 1935), s. 28.

> „Kyvadlo, které se od *zvuku* dostalo k *významu*, se snaží vrátit do původního bodu, jako by smysl, který proniká do vašeho ducha, nemohl najít jiné východisko, jiný výraz nebo odpověď než právě hudbu, která ho zrodila.“ [332]

Lidský duch tak podle Valéryho nemůže nikdy zůstat zcela uspokojen jak na straně formy, tak obsahu, jeho osudem je neustálá oscilace mezi jedním a druhým. Pouze dokonalá čistá poezie nabízí možnost chvilkového souladu harmonizujícího vnitřní pnutí protichůdných sil jazyka.

Návrat k prvopočátkům se týká rovněž Valéryho pojetí krásy, již chápe jako kruh. V tomto symbolickém kruhu se ruší pravidla časovosti, je to zvěčnělý okamžik, v němž umění znovu a znovu vrací člověka do bodu tvoření a prožitků s ním spojených.

> „Krása se uskutečňuje v aktuálnosti vztahu mezi pozorovaným objektem a tím, kdo pozoruje – a báseň existuje pro Valéryho pouze jako akt.“ [333]

Pro básníka je tudíž umění zcela individualizovanou činností, subjektivní prožitek tvůrce v něm zaujímá zásadní místo. Pojem „já“ Valéry ztotožňuje s hlasem, tedy s jakousi vnitřní entitou, jež v textu promlouvá. Vzniká na základě podobných zákonitostí, jaké byly zmíněny v případě čisté poezie. Toto já se nevztahuje k vnější reálné osobě, ale k tomu, co přetrvá za okolností, kdy je vše osobní odstraněno. Výsledkem této eliminace je čisté vědomí člověka, čisté já v okamžiku tvoření, to může podléhat změnám závislým na momentálních duševních okolnostech.

Nejedná se již o odosobnění umělecké tvorby jako u Mallarméa, jímž se Valéry pochopitelně inspiruje, ale spíše o návrat k hluboké vnitřní pravdě člověka. Ta souvisí v prvé řadě s autorovou kritikou určitého typu umělce, jenž má tendenci neustále vystupovat ze sebe a přijímat jakousi jednotnou a celistvou společenskou tvář. Tím pro Valéryho popírá přirozenou proměnlivost a diskontinuitu lidské povahy. Druhým faktorem je ono vědomí neadekvátního vztahu mezi slovem a žitou realitou, jež slovo představuje, tedy Valéryho nominalistické vnímání jazyka. V tomto směru se ukazují cíle Mallarméa a Valéryho jako zcela opačné. Mallarmé touží po zachycení člověka v jeho nejobecnější,

---

[332] Valéry, *Literární rozmanitosti*, s. 23.
[333] „Le Beau s´accomplit dans l´actualité du rapport de l´objet contemplé à celui qui le contemple, - et le poème pour Valéry n´existe jamais qu´en acte.“ Jarrety, *Valéry devant la littérature*, 1991, s. 118. Překlad autorky.

univerzální formě, Valéry naopak zásadně odmítá jakoukoliv možnost zobecnění člověka a vnímá já jako principiálně proměnlivou skutečnost.

Vnitřní hlas, který je centrálním uměleckým projevem Valéryho poezie, je toto já, jež je vždy spojeno s momentální tvorbou, kterou zpřítomňuje a v níž zanechává své stopy. Jazyk zachycuje obraz tohoto pomíjivého já promlouvajícího prostřednictvím vnitřního dialogu, jenž je hrou odlesků v zrcadle mysli.

> „Jsem jsoucí, a sebe vidoucí; vidoucí sebe, jak se vidím, a tak stále dál…“ [334]

Vnímání vnitřní proměnlivosti se u Valéryho objevuje také jako fascinace momentem, ve kterém se před člověkem otevírá bezpočet možností, kdy duch pociťuje svou moc vzhledem k vnějšímu světu. V mnoha básních svého deníkového díla autor popisuje ráno. Je pro něj chvílí, kdy se mysl nachází ve stavu probouzejících se myšlenek, kdy si intelekt vybírá, kterým směrem se vydá. Je to stav bezmezné potenciality, v němž také můžeme spatřovat primární touhu po všemocnosti, bezhraničnosti související s Valéryho narcistní psychikou.

Okouzlení otevřenými možnostmi a exaltace pasivního stavu zamyšlení se projevují i u Valéryho literárních postav Léonarda, Testa a Fausta. Maurice Blanchot upozorňuje na tento fakt ve svém článku „Valéry a Faust“ („Valéry et Faust“, 1946):

> „Všechny Valéryho postavy se podobají v tom smyslu, že jako vládci možností již nemají nic na práci. Jejich činností je zůstat nečinný, mimo svůj vlastní příběh.“ [335]

Sám Valéry si vytyčuje tvůrčí cíl, jenž připomíná onu chvíli Narcisovy kontemplace a pozastavení se nad vlastním obrazem. Ten mu umožňuje bezmezně sledovat a prožívat představy hrající si v jeho mysli. Narcis je pro Valéryho tímto specifickým stavem vědomí.

> „Učinit čirou možností vše, co existuje. Omezit pouze na viditelné to, co je viděno, to je skryté dílo ducha předtím, než přilne k nějakému předmětu a než pojme nějaký úmysl.“ [336]

---

[334] Valéry, *Pan Teste*, s. 26.

[335] „Tous les héros de Valéry se ressemblent en ce sens que, maîtres du possible, ils n´ont plus rien à faire. Leur œuvre est de demeurer désœuvrés, au-delà de leur propre historie.“ Maurice Blanchot, „Valéry et Faust", in *La Part du feu*, Sixième édition (Paris: Gallimard, 1949), s. 265. Překlad autorky.

Další prvek, který může obecněji spojovat Valéryho tvorbu s mýtem o Narcisovi, je skutečnost, že chvíle přemítání nad lidskou myslí souvisí v jeho díle až nápadně často s pohledem na vodu. Voda zde nejčastěji asociuje významy čistoty, hloubky, klidu, jinde zas připomíná extázi citovosti vyvolanou představami mateřství a smrti. Tento motiv oslovuje básníka jako prvek z vnějšího světa, jenž záhy vstupuje do souvislosti s vnitřní duševní realitou.

> „Jdu po březích moře a mluvím k sobě. Nevidím nic uprostřed nedohledna. Kráčím ve své vlastní neuspořádanosti – abstraktní a milující a smutné a podrážděné a jasnozřivé a občas planoucí… Vítr rozfoukává pochodeň, ruší a dráždí duchovní pochodeň.“ [337]

Na jiném místě *Sešitů* čteme:

> „Hluboká voda světa je tak klidná v tuto hodinu, voda věcí Ducha, tak průzračná jako čistý časoprostor.“ [338]

Myšlenky, jež byly zmíněny, mají úzký vztah s tématem literárního narcismu, tentokrát však v podobě, v níž se zrcadlí vnitřní svět Valéryho uměleckého já. Ten nelze chápat jinak než na základě protichůdných sil motivujících jeho tvorbu. Na jedné straně je zde silná potřeba odpoutání se od vnější skutečnosti, na straně druhé racionální snaha o její pochopení a zachycení pomocí umělecké tvorby. Protichůdnost lze spatřovat také ve Valéryho nedůvěře k zobecnění, již pojí s velkou, až matematickou abstrakcí svých myšlenek. Přesvědčení o diskontinuitě myšlení jde tak ruku v ruce s touhou po nalezení systému, na základě kterého jeho vlastní mysl funguje, aniž však tyto principy rozšiřuje do univerzální roviny. V básníkově tvorbě existuje také psychologické napětí mezi určitou přecitlivělostí a intelektuálností, s jejíž pomocí se Valéry snaží přemíře svého prožívání bránit.

---

[336] „Rendre purement possible tout ce qui existe ; réduire au purement visible ce qui se voit, telle est l´œuvre cachée de l´âme avant qu´elle s´applique à quelque objet et qu´elle s´emploie à quelque dessein.“ Paul Valéry, *Alphabet*, ed. Michel Jarrety, Classiques de poche (Paris: Librairie générale française, 1999), s. 61. Překlad autorky.

[337] „Je vais sur les bords de la mer et je me parle. Je ne vois rien au milieu de la vaste vue. Je marche dans mon incohérence propre, - abstraite et amoureuse et triste et irritée et extralucide et enflammé parfois … Le vent tire la torche, brouille et excite la torche spirituelle.“ Paul Valéry, *Poésie perdue: les poèmes en prose des „Cahiers"*, ed. Michel Jarrety, Collection Poésie 351 (Paris: Gallimard, 2000), s. 168. Překlad autorky.

[338] „L´eau profonde du monde à cette heure est si calme, l´eau des choses-Esprit si transparente comme espace-temps pur.“ Ibid., s. 116. Překlad autorky.

Valéryho myšlení je tak rozpolceno mezi duchem a tělem, jednotou a roztříštěností, vnitřním a vnějším světem, a tak je podobně jako jeho poetické kyvadlo v neustálém pohybu od jednoho pólu k druhému. Pocit, který však přese všechno přehlušuje tyto vnitřní ambivalence, je úzkost a smutek z přetrvávající nedostatečnosti a nemožnosti dosáhnout ideálu, věčné neuspokojení člověka stojícího bez ustání tváří v tvář sobě samému.

Ve Valéryho tvorbě rovněž nalézáme dvě zcela odlišné oblasti. První z nich je formálně precizní a intelektuální poezie ve verších, již básník od počátku směřuje k publikaci a jež odpovídá autorovým představám čisté poezie. Druhou oblast tvoří texty a básně v próze, které mají spontánní a osobní charakter a jež nebyly napsány za účelem vydání. Tyto texty jsou součástí obsáhlého díla *Sešitů,* kde jsou volně roztroušeny. Dlouho po autorově smrti vyšel výběr z těchto textů pod příznačným názvem *Ztracená poezie* (*Poésie Perdue*). V obou polohách tvorby se setkáváme s mýtem o Narcisovi, jenž tak tvoří společný rys jinak velmi různorodých textů.

5.3.2 Čistá poezie

Báseň „Narcisse parle“ z roku 1891 je textem Valéryho mládí, později byla začleněna do sbírky *Album starších veršů*. Inspiruje se konkrétním zážitkem z autorova života. Při jedné z procházek botanickou zahradou v Montpellier spatřili Valéry s Gidem v temném zákoutí hrob s nápisem, jenž upoutal jejich zrak: „*Placandis Narcissae Manibus*“[339]. Posléze jej Valéry použil jako epigraf své první narcisovské básně. Údajně zde byla pochována koncem 18. století mladá dívka jménem Narcisa, dcera anglického básníka Younga, která nemohla být pohřbena běžným způsobem, protože pocházela z protestantské rodiny. Otec jí prý proto pohřbil tajně jednoho večera za svitu měsíce. Záhadnost zemřelé dívky a jejího hrobu probudila u obou mladých básníků tvůrčí představivost, jejímž výsledkem byla dvě různá nová zpracování mýtu o Narcisovi.[340]

Valéryho pravděpodobně fascinoval nápis na hrobu tím, že zde bylo fyzicky přítomno jméno označující nepřítomnou, zemřelou osobu, jejíž život zůstával pro kolemjdoucí navždy tajemstvím. Tuto hru hmatatelné skutečnosti a prázdnoty básník chápe

---

[339] Nápis v překladu znamená „Pokoj Mánům Narcisy“. Mánové (lat. Manes) byli v římské mytologii bohové duší zemřelých. „Se zkratkou jejich jména se setkáváme zejména v záhlaví náhrobních nápisů, kde DM znamená *Dis Manibus*, „Bohům Mánům“ (tj. dobrým duchům), kteří střeží hroby.“ Augusta-Boularot, *Slovník řecko-římské mytologie a kultury*, s. 155.

[340] Viz Paul Valéry, „Notes sur les Narcisses", in *Œuvres 1*, ed. Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade 127 (Paris: Gallimard, 1957).

jako obecnější princip fungování lidské mysli. Jméno dívky zároveň vyvolávalo množství představ a připomínalo známý příběh, aniž se k němu opravdu vztahovalo.[341]

> „Jméno Narcisa mi připomínalo jméno Narcis. Posléze se rozvinula myšlenka mýtu o onom mladém, dokonale krásném muži, nebo také o tom, který se tak viděl ve svém obraze.“ [342]

Báseň „Zlomky Narcisa“ z roku 1926, napsaná po autorově dlouhé tvůrčí odmlce, navazuje na první báseň, je jejím rozšířením a pokračováním. Oba texty, jak ostatně napovídají i jejich názvy, ilustrují základní aspekty Valéryho poezie. Je jím v prvé řadě přítomnost hlasu, jenž má význam niterné samomluvy a jenž zdůrazňuje hudebnost básnického projevu. Druhý název podtrhuje fragmentární charakter textu odpovídající autorově představě nesouvislosti lidského myšlení.

Kantátu o Narcisovi (poslední z narcisovských textů) Valéry zkomponoval v roce 1938, tedy téměř na konci svého života. Společně s básní „Anděl“ („Ange“) z roku 1945, již lze považovat za další variantu Narcise, uzavírá téma prostupující napříč celým básníkovým životem. *Kantáta* se odlišuje od prvních dvou textů zejména tím, že sloužila jako libreto na žádost hudební skladatelky Germaine Tailleferre a má dramatický charakter (skládá se ze sedmi scén). Přesto Valéry vybral jako epigraf skladby úryvek „Zlomků“, a tak vědomě navázal na své předchozí texty.

První dvě básně působí dojmem poetického kyvadla, čtenář je neustále nucen váhat, zda se má přiklonit k významové rovině textu, na které sleduje tichý dialog mezi hrdinou a jeho obrazem, či se má spíše nechat unášet zvukomalebností této poezie. Ačkoliv se zde již nesetkáváme s příběhem mladého lovce, básně silně připomínají rámec a atmosféru mýtu. Tradiční motivy Valéry částečně zachovává, aby mohl rozeznít nejvýraznější strunu textu: vnitřní dialog ducha rozpolceného mezi přítomností a prázdnotou, citovostí a myšlením, jenž plyne jako proměnlivý tok hrdinových myšlenek.

---

[341] Valéry tento zážitek v básni explicitně připomíná:
„Adieu, reflet perdu sur l´onde calme et close,
Narcisse … ce nom même est un tendre parfum
Au cœur suave. Effeuille aux mânes du défunt
Sur ce vide tombeau la funérale rose.“
Paul Valéry, „Narcisse parle", in *Œuvres 1*, ed. Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade 127 (Paris: Gallimard, 1957), s. 83.

[342] „Pour moi, ce nom de Narcissa suggérait celui de Narcisse. Puis l´idée se développa du mythe de ce jeune homme, parfaitement beau, ou qui se trouvait tel dans son image.“ Valéry, *Œuvres 1*, s. 1560. Překlad autorky.

Narcisovo já je nehmotným hlasem, je zde však přítomno i milované tělo, k němuž promlouvá jako k jediné pravdivé skutečnosti. Proto také básně kladou velký důraz na Narcisovu tělesnost, jež je důkazem reálného citového prožitku.

„Ach tělo mé, má lásko jediná,
Kde tebe není už, tam smrt se počíná.“ [343]

Na opačné straně stojí studánka, zdroj odlesků a temnoty, která vše pohlcuje a přetváří v iluzi a nicotu. Nic však u Valéryho nezůstává na místě, rázem se strany obrací, Narcis proklíná své tělo za to, že mu brání dosáhnout božského nehmotného bytí, odděluje ho od jeho obrazu a tedy od vlastní podstaty.

„Ty chráme, bránící, bych nevplul v božství svoje,
rozmilé tělo mé, jak zkonejšil bych rád
tvůj ret … Ach v polibku to málo odbourat,
co splynout překáží nám v jsoucnost absolutnou“ [344]

I voda, jež byla nejprve Narcisovou zhoubou, pro něj náhle získává hodnotu a stává se prostředníkem vytouženého splynutí těla, které zrcadlí, a duše, kterou ve své nehmotnosti zpřítomňuje. Klidné vodní zrcadlo, jehož podobu mění ti, kteří k němu přicházejí, je pro Valéryho dokonalou metaforou spojení věčnosti s pomíjivostí okamžiku.

„ó vodo, přes kterou jdou léta jako mračna,
Co všechno asi zná tvá vlna mnohoznačná,
Čas, růže, souhvězdí a těla plamenná!
Jasná, byť hluboká, a stále čeřená!“ [345]

Zde se otevírá zdánlivý paradox Valéryho tvorby, jež exaltuje krásu prázdnoty a ticha. Jako by se důležitá slova obsažená v narcisovských básních postupně vyprazdňovala, nabývala a ztrácela smysl ve sledu jednotlivých vět. Narcis miluje a zároveň odmítá své tělo, představuje pro něj existenci i záhubu. To, co je jednou důkazem hmoty, rázem tuto hmotnost ztrácí. Hlas vycházející z Narcisových úst se jako ozvěna vrací ze

[343] Paul Valéry, „Zlomky Narcisa", in *Básně*, přel. Josef Palivec, Vyd. 2, Versus (Praha: BB art, 2001), s. 100.
[344] Ibid., s. 101.
[345] Ibid., s. 94.

vzduchoprázdna, promlouvá k němu temná voda a i ticho, a tento zvuk nakonec není ničím jiným než hlasem Narcisovy vlastní duše. Pro Valéryho je Narcis dialogem, který vyvěrá sám ze sebe.

> „Pro mě by bylo vrcholem umění vytvořit dialog, jenž by mluvil sám. […] nazval jsem to Narcisem.“ [346]

Básně „Narcis mluví“ a „Zloky Narcisa“ jsou výrazně strukturovány apostrafami, jimiž se onen hlas stále znovu obrací jednou ke svému tělu, jindy zas ke spánku víl, hlubině či osudu. Jsou to však stále nové a další podoby fragmentujícího se já, jehož odlesky Narcis spatřuje na hladině. Nacházíme zde také řadu momentů, kdy Narcis oslovuje sám sebe, vždy ve spojení s novou charakterizací. Valéry tak rozvíjí představu proměnlivosti já, reagujícího vždy na nový impulz přicházející z vnějšku.

> „Už nemlč, Narcise, mé dítě nepostihlé,
> Krášlené vším, co mám, už ozvi se, ozvi se,
> Líbezný vězni vil, ukrutný Narcise! …“ [347]

Název „Zlomky Narcisa“ tak lze interpretovat mnoha způsoby. Čteme snad úryvky mytologického příběhu, střípky, jež básník znovu sestavuje jako rozbitou vázu? Jde snad o zlomky příběhů, jež Narcisovo jméno oživuje v básníkově mysli? Nebo snad před námi vystupují různé tváře Narcise samotného?

Na konci *Kantáty o Narcisovi* rozhněvané nymfy dokonce Narcise rozsápají. Tato překvapivá agresivita žárlivých žen (připomíná spíše smrt Orfea, hrdiny, jenž je Valérymu také blízký) znovu poukazuje na Valéryho důraz na tělesnou realitu hrdiny a slouží zároveň jako metaforický obraz fragmentace, oddělení jednotlivých podob Narcise, jež se v básních konfrontují a odpovídají Valéryho představě já.

Důraz na orální charakter textu je patrný nejen ve struktuře vět s typickými mluvními znaky (jako citoslovce, zvolání, tázací modalita, častý výskyt interpunkčních znamének naznačujících nedokončenost a diskontinuitu projevu), ale i v oblasti obsahové.

---

[346] „Pour moi, le comble de l´art serait de faire un dialogue où cela se parlerait tout seul. […] J´appelais cela Narcisse.“ Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns...* (Paris: Gallimard, 1952), s. 67. Překlad autorky.
[347] Valéry, „Zlomky Narcisa", s. 99.

Valéry ve všech narcisovských básních vyzdvihuje víceznačnost motivu lidských úst. V nich se totiž spojuje nehmotný zvuk hlasu jako výraz mysli, a tělesné touhy realizující se polibkem. Konec první části „Zlomků Narcisa" tak například rozvíjí celou řadu představ spojených s ústy a jejich činností: „Ó, dechu, v němž cvičím ústa tvoje" nebo dále „Jsem ti tak nablízku, že bych tě mohl píti" nebo ještě dále „zřít – dive! – zrazovat svá ústa plná stínů,"[348]. Tradiční konec příběhu, kdy se Narcis proměňuje v květinu je zde nahrazen políbením vodní hladiny, jímž celá báseň vrcholí. Tento dotek totiž symbolizuje prchavou chvíli sjednocení těla a duše, formy a obsahu.

> „Už, bědné tělo mé, je k zasnoubení čas…
> Nakloň se… líbej se… třes se až ke kořeni!
> Tvá láska slíbená a uhýbavá – v chvění –
> Jde, láme Narcisa a prchá od něho! [349]

Originalita Valéryho zpracování mýtu spočívá právě v důrazu na zvukovost. Ta tradičně není hlavním příznakem mýtu o Narcisovi, v historii hrdina představoval symbol iluze obrazu a marnivosti, a byl tedy chápán spíše na rovině vizuální. Autor tímto posunem od zamilovaného pohledu k fyzickému doteku ve formě polibku předkládá svou naději v možnost intelektuálního poznání prostřednictvím citovosti.

Milostná touha, jež Narcis pociťuje, přesto zůstává touhou neutěšenou. Na konci *Kantáty* se objevuje tajemné „děsivé číslo"[350], jež je postrachem bohů a obrazem vesmíru. Absolutní symetrie protichůdných sil je pro Valéryho nakonec možná pouze v abstraktní, matematické struktuře (tou může být například i formálně precizní báseň), avšak ne v realitě lidského života.

Valéryho básně vztahující se k postavě Narcise tak odpovídají autorově reflexi o jazyce a jeho koncepci neustálého pohybu lidské mysli mezi dvěma opačnými póly – citovostí a intelektem. Čtenář je postupně veden od jednoho k druhému, aniž může jednu či druhou stranu upřednostnit. Harmonie protichůdných sil je tak zajištěna na úrovni poetické tvorby, jež je zároveň chvalozpěvem Narcisovy smrti vnímané jako výhra lidského ducha.

---

[348] Ibid., s. 93–94.
[349] Ibid., s. 101.
[350] Paul Valéry, „Cantate de Narcisse", in *Œuvres 1*, ed. Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade 127 (Paris: Gallimard, 1957), s. 418.

5.3.3 Ztracená poezie

Jestliže byly Valéryho narcisovské básně komponovány s velkou precizností a jsou výsledkem tvrdé duševní práce, není tomu zcela tak v případě volných poetických textů obsažených v *Sešitech*, v nichž se znovu objevuje postava Narcise. Valéry je považuje za výsledek své momentální psychické potřeby, jsou reakcí na vnější vzruchy a zároveň nástrojem autoterapie. Síť vztahů tvořící se mezi tělem, duchem a světem v určitém momentu a na určitém místě Valéry definuje jako systém CEM („corps – esprit – monde"). Tyto obecné prvky tvoří rámec, udávají hranice, v nichž básník analyzuje proces svého uvažování.

Velká snaha o racionální sebekontrolu se u Valéryho primárně vztahuje ke zkušenosti duševní krize, kterou prožil v Janově v roce 1892 a jež pro něj představuje zásadní životní mezník. Tehdy totiž poprvé poznává vlastní neovladatelnou citovost, jež zůstala neuspokojena. Odtud se také odvíjí jeho utkvělá představa průzračnosti mysli, dokonalé manipulace vědomí, jež je zřejmou kompenzací zcela opačných zážitků.

> „Pojem *čistoty* je v mém myšlení zásadní. Od počátku se ustanovila jako výsledek podrážděného self-consciousness – A to – jako *postoj všeobecné obrany* proti *citu* a jeho neodbytnosti 91/92 a stejně tak proti ničivé vnější intelektuální nadvládě…" [351]

Literárně zachycené okamžiky, s nimiž se setkáváme v *Sešitech*, tak tvoří specifický autoportrét básníka pozorujícího vlastní mysl v procesu zrodu emoce. Valéry se ji snaží svým odstupem opanovat.

> „Tyto básně před našimi zraky vykreslují čirou bytost, která se sebou mluví tichým hlasem beze jména, zbavenou svého sociálního statusu a odpoutanou konečně od běžné lidskosti, jež je načas vykázána, to vše jednoduše proto, aby vyjádřila rozervanou skutečnost, jež je nakonec velmi málo otevřená radosti, a roztrhala na kusy tak běžnou a tak nepravdivou legendu o studeném básníku intelektu." [352]

---

[351] „La notion de pureté est essentielle dans ma pensée. Elle s´imposa dès l´origine, comme résultat de self-consciousness exaspérée – Et celle-ci – comme *attitude* de *défense générale* contre le sentiment et son obsession 91/92 aussi bien que contre dominations intellectuelles extérieures écrasantes …" Paul Valéry, *Cahiers I.*, ed. Judith Robinson-Valéry, Bibliothèque de la Pléiade 242 (Paris: Gallimard, 1976), s. 851. Překlad autorky.

[352] „Ce que ces poèmes viennent alors silhouetter sous nos yeux, c´est l´être pur de celui qui se parle d´une voix silencieuse, délivré de son nom, dépouillé de son statut social, détaché enfin d´une humanité ordinaire pour un temps congédiée, afin d´exprimer simplement toute sa condition divisée, si peu accueillante

Valéry, tak jako Narcis, rozjímá nad svým já v zrcadle vlastního vědomí a vytváří prostor rozdvojené skutečnosti. Proto se zde také neustále setkáváme se zvnitřnělými motivy zrcadla, vody a i s mýtem o Narcisovi. Příběh bývá zachycen ve zhuštěné podobě, ve které se básník s postavou ztotožňuje. Tyto prvky zpřítomňují nejen představu čistoty mysli, na níž básník ulpívá, ale i onen stav pohroužení do sebe, v němž se právě nachází.

> „Narcis, tak nezávislý, až cítí neobyčejnost své osoby, tak obecný ve svém srdci, vidí svou konečnou, krásnou, avšak zcela určitou tvář. – A svým konečným skokem zkalí zrcadlo.“ [353]

Valéry zde vyjadřuje aspekty, jež jsou pro jeho chápání Narcise zásadní. V povaze postavy podtrhuje vůli odpoutat se od běžné skutečnosti, jež nutí člověka stanovit sám sobě přesnou roli a jednotnou podobu, tedy přilnout k určité představě, kterou mu ukazuje zrcadlo. Na obecné rovině mýtus pro Valéryho vyjadřuje okamžik, kdy mysl přechází z polohy neurčitosti k zájmu o konkrétní vnější jev. Text obsahuje pro básníka charakteristické opozice mezi jedinečností a obecností bytí, pasivitou pohledu a potřebou pohybu směrem k zrcadlu čili k sobě jako k předmětu zájmu. Pohyb je však zároveň znamením smrti, destrukcí obrazu a tudíž i sebe v určité podobě.

V jiném textu Narcis symbolizuje náročnou duševní práci, již pro básníka představuje kontemplace sebe sama. Vědomí toho, co se v mysli odehrává, ho zahlcuje a unavuje. Příběh Narcise je zde redukován na izolované nominální struktury vyjadřující monotónní, statickou atmosféru rozjímání, která se projevuje formou záblesků představ zaznamenaných v mysli.

> „Temnota – Únava a toto osvětlené místo v dlouhých okamžicích ticha.
> Rozhovor Narcise – jemná lopota skloněné tváře.
> Trochu moc světla, trochu moc vědomí. […]“ [354]

---

finalement à la joie, mais tout entière construite sur une sensibilité exacerbée et qui met en pièces la légende si convenue, et cependant si fausse, du froid poète de l´Intellect.“ Michel Jarrety, „Préface", in *Poésie perdue: les poèmes en prose des „Cahiers"*, Paul Valéry, Collection Poésie 351 (Paris: Gallimard, 2000), s. 36–37. Překlad autorky.

[353] „Narcisse, si indépendant qu´il se sent de toute figure particulière, si général dans son cœur, se voit un visage fini, beau, mais entièrement déterminé – Et trouble le miroir par le bond de sa fin“, Valéry, *Poésie perdue*, s. 80. Překlad autorky.

[354] „- Nocturne – Fatigue et ce lieu éclairé, aux longs silences.
Colloque du Narcisse – doux labeur du visage penché.
Un peu trop de lumière, un peu trop de conscience.“
Valéry, *Poésie perdue*, s. 184. Překlad autorky.

Text s názvem „Skleněný muž“ („L´homme en verre“) jde ještě dále v personifikaci básníkova vědomí. Postava muže ze skla je metaforou stavu extrémní jasnosti mysli, kdy člověk proniká nejhlouběji do anatomie vlastního uvažování.

> „Tak přímý je můj zrak, tak hluboký můj pocit, tak čistá, tak chorobně čistá má vědomost a tak čilá – tak zřetelná má představa; a mé poznání tak ucelené, že vidím a pronikám sebou ze strany světa až ke svému tichému hlasu a od beztvaré věci k probouzející se touze, podél vláken a do center, odpovídám si, odrážím se, třesu se v nekonečnosti zrcadel - jsem ze Skla.“ [355]

Vedle prvků typických pro Valéryho, jako je přítomnost hlasu či souznění ducha s citem, se v textu objevuje také protikladné spojení čistoty vědomí a chorobnosti, jež odráží básníkův pocit zoufalství nad svou neutuchající a nutkavou potřebou obracet se do svého nitra. Toto nepřetržité sebepozorování ho nakonec děsí. Stavy, k nimž mu jeho intelektuální činnost umožňuje dojít, jeho duši neléčí, nýbrž naopak zesilují vnitřní úzkost. Narcisovým údělem je pro Valéryho právě tato zvýšená intenzita vnímání, jež uspokojuje, ale i stravuje.

Nejsilnější emoce, jež se ve Valéryho textech objevuje, je smutek z vlastní existence nenaplňující ideál, k němuž se upíná. V textu z roku 1931 svou duši definuje právě tímto pocitem.

> „Snad nejsi ničím jiným než tímto okamžikem, tímto dojmem, touto iluzí čistého Já a obrovským smutkem z bytí. Cokoliv uděláš – *ztrácíš čas*. Nikdy nedojdeš až k tomu, co osvětluješ, Duše.“ [356]

Tento smutek se ještě více prohlubuje pocitem schizofrenního rozdvojení a vzdálenosti mezi oddělenými tvary já, které jako by si byly zcela cizí. Odstup od sebe sama, svého těla, ale i od světa, jehož pomocí se básník snaží uchopit svou podstaty, má nakonec za následek rozštěpení osobnosti, vlastní destrukci, v níž Valéry paradoxně spatřuje jedinou pravdivou existenci.

---

[355] „Si droite est ma vision, si profonde ma sensation, si pure, si maladivement pure ma connaissance et si déliée – si nette ma représentation ; et ma science si achevée que je me vois et me pénètre depuis l´extrémité du monde jusqu´à ma parole silencieuse, et dès l´informe chose jusqu´au désir se soulevant, le long de fibres et dans des centres, je me réponds, je me reflète, je frémis à l´infini des miroirs – je suis de Verre.“ Ibid., s. 77–78. Překlad autorky.

[356] „Peut-être n´es-tu que cet instant, cet effet, cette illusion de Moi pur, et la tristesse énorme d´exister. Quoi que tu fasses – *tu perds ton temps* ! Tu ne viendras pas à bout de tout ce que tu éclaires, Âme.“ Ibid., s. 198. Překlad autorky.

V textu „Zastavení na terase“ („Station sur la terasse“) se Valéry ohlíží za svou prací básníka a za hmatatelnými plody své práce, které již pro něj ztratily hodnotu a platnost, na rozdíl od těch, které zůstaly v mysli a nezískaly nikdy jasný tvar. Valéry tak zachycuje představu nebytí, která se pro něj stává ve své absolutní potencialitě jedinou dosažitelnou dokonalostí.

> „Poznal jsem veškerou hodnotu a krásu, veškerou znamenitost *všeho, co jsem neudělal*. - -
> Toť tvé dílo – říká mi hlas
> A já viděl vše, co jsem neudělal.
> A čím dál tím lépe jsem chápal, že nejsem tím, kdo udělal to, co udělal – a že jsem tím, kdo neudělal to, co jsem neudělal – To, co jsem neudělal, bylo tak dokonale krásné, dokonale odpovídalo nemožnosti to udělat.“ [357]

Valéryho reflexe jáství kulminuje v básni „Anděl“ („L´Ange“), která je poslední variantou Narcise, s níž se v jeho díle setkáváme. Na textu Valéry pracoval od roku 1921 až do své smrti v roce 1945. Na jiném místě *Sešitů* Valéry uvádí s odvoláním na Degase, že slovo anděl má pro něj jak zvukovou, tak významovou souvislost se slovem cizinec (ange/étrange). Pro básníka je bytostí odjinud, bytostí, jež je všemu kolem (včetně sebe) cizí, toť charakteristika blízká i Valérymu samotnému.[358] Zároveň jak poukazuje Nicole Celyrette-Pietri, jde o víceznačný pojem, na jedné straně evokuje básnický vzlet související s představou křídel, na straně druhé obsahuje filosofickou konotaci představy dokonalého myšlení.[359] Postava anděla je tak dalším typickým fantasmatickým obrazem, v němž se soustřeďují zásadní umělcovy myšlenky.

Anděl je průzračným vědomím, vrcholem poznání, jehož lidská mysl může dosáhnout ve své absolutní virtualitě. Tak jako v básni „Zastavení na terase“, i zde

---

[357] „Et surtout je connus toute la valeur et la beauté, toute l´excellence de *tout ce que je n´ai pas fait*. - -
Voilà ton œuvre – me dit une voix
Et je vis tout ce que je n´avais pas fait.
Et je connus de mieux en mieux que je n´étais pas celui qui avait fait ce que j´ai fait – et que j´étais celui qui n´avait pas fait ce que je n´avais pas fait – Ce que je n´avais pas fait était donc parfaitement beau, parfaitement conforme à l´impossibilité de le faire …“
Ibid., s. 237. Překlad autorky.

[358] „L´Ange“ – m´appelait Degas.
Il avait plus raison qu´il ne pouvait croire.
Ange = Etrange, estrange = étranger …. Bizarrement à ce qui est, et à ce qu´il est.“ Ibid., s. 40.

[359] Viz Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le moi: des „Cahiers" à l'œuvre*, Bibliothèque française et romane 73 (Paris: Klincksieck, 1979).

básnický subjekt pozoruje odkudsi shora, z nebeských výšin ducha své fyzické, lidské já, a intenzivně vnímá pocit odcizení, neadekvátnosti těchto dvou rovin svého bytí.

> „Něco na způsob anděla sedělo na břehu studánky. Zrcadlil se a viděl se Člověkem a v slzách, a krajně se podivoval nad tím, že se zdá být v této nahé vlně obětí nekonečného zármutku.“ [360]

Valéryho cílem již není zachytit mechanismy vlastní mysli, jako by již v tomto ohledu básník dospěl až na samou hranici svých možností. Do popředí vstupuje tragičnost osudu, smutek jako základní esence lidství. Básník tak konstatuje věčné selhání rozumu tváří v tvář bolesti, jejíž podstata zůstává člověku nepochopitelná, a tak navždy znemožňuje onu vytouženou harmonii těla a ducha. Člověk se nepřestává ptát a neztrácí víru v nalezení odpovědí, toto tázání je však pouze výrazem zoufalství. Tam, kde Narcis alespoň na okamžik dokázal dosáhnout dokonalé jednoty, anděl navždy setrvává v slzách nad nenalezeným smyslem svého dokonalého vědění.

> „A navěky nepřestává vědět, a přitom nerozumět.“ [361]

Na rovině mýtokritické se Valérymu podařilo přesunout vizuální charakter mýtu do roviny zvukové a intelektuální, podařilo se mu povýšit Narcise na idealizovaného básníka. Jeho moderní pozitivní přijetí se tím završuje. Narcis v jeho díle zcela ztrácí tradiční moralistní význam, jenž ho ztotožňoval s výrazem nepřiměřené sebelásky a jenž nahrazuje nelítostné osamocené zpytování vlastní duše svírané vědomím hluboké a bolestné pravdy. Dialektika rozumu a citu se u Valéryho projevuje jako potřeba ovládnutí citovosti na cestě poznání vlastního ducha.

Krása se pro Valéryho uskutečňuje v aktu, rodí se z aktuální kontemplace. Umění proto pro něj nemůže být odtrženo od individuálního vztahu mezi uvažujícím člověkem a objektem jeho intelektuálního zájmu. Umělecké dílo je jako zrcadlo. Každý v něm vidí jiný obraz, obraz svého vlastního já.

---

[360] „Une manière d´ange était assis sur le bord d´une fontaine. Il s´y mirait, et se voyait Homme, et en larmes, et il s´étonnait à l´extrême de s´apparaître dans l´onde nue cette proie d´une tristesse infinie.“ Valéry, *Œuvres 1*, s. 205–206.
[361] „Et pendant une éternité, il ne cessa de connaître et de ne pas comprendre.“ Valéry, *Poésie perdue*, s. 206. Překlad autorky.

Závěr

Mýtus a literatura

Schopnost obraznosti je vrozená každému člověku, v lidském myšlení se projevuje v podobě symbolů a obrazů, jež se spojují do větších strukturálních celků. Mýtus je jedním z kolektivních projevů předrozumové obraznosti, realizuje se v příbězích uchovávaných v nejrůznějších podobách v kultuře každé společnosti. Mytické myšlení však nelze chápat pouze jako historické stadium člověka a jako doklad kulturního rámce hodnot, v kterém žije, ale je třeba na něj nahlížet jako na způsob vnímání reality, který se nejsilněji uplatňuje v období dětství a ke kterému se člověk vrací ve chvílích, kdy je konfrontován se složitými životními situacemi. Tento návrat k počátkům (tedy k prvotním obrazům) má zejména regulační funkci, slouží člověku k nalezení přirozené rovnováhy a pomáhá mu adekvátně reagovat v životě ve společenství.

Uvažujeme-li znovu o otázce pravdivosti a smyslu mýtu, a tedy i vztahu mýtu a logu, jež považuji při studiu mýtu za zásadní, vracíme se zároveň k původnímu společnému sémantickému poli obou pojmů směřujících ke stejnému cíli. Logos, jenž od zrodu evropského filosofického myšlení vítězil nad mýtem v oblasti touhy po poznání, zpřítomňuje přirozenou snahu člověka o zachycení jasného a jednoznačného smyslu popisem skutečností, které ho obklopují, a projevuje se tedy empiričností a racionalitou. Odpovědi na složité existenciální otázky, jako je smrt či nezvratitelné proměny lidského života, se však v takovém myšlení ukazují jako neuspokojivé, protože nikterak nezmírňují ambivalentní pocity, které tyto jevy vyvolávají. Mýtus rovněž přisuzuje živoucí realitě určitý smysl a představuje stejně jako logos cestu k poznání. Smysl, jenž nabízí, si však na rozdíl od logu zachovává nezjevný a nejednoznačný charakter, a tak umožňuje člověku přijmout život ve všech jeho podobách a odlehčit tíživé konflikty přítomné v jeho podvědomí.

Mýtus značí přechod od individuálního psychického prožitku k formám zobrazení, které umožňují jednotlivci sdílet svůj zážitek s ostatními členy společenství. Toto souznění se však neodehrává formou osobní zpovědi, je zprostředkováno na základě kolektivní znalosti a opakování určitých mentálních schemat. V mýtu není důležité, kdo je hrdinou příběhu a zda se jedná o reálnou postavu, významný je pouze fakt, že jeho zkušenost určitým způsobem opakuje duševní zkušenost dalších lidí. Touto společnou, dalo by se říci „rituální“, účastí na osudu jednotlivce, nabývá mytický příběh univerzální význam a díky

pocitu sounáležitosti, který vyvolává, zmírňuje dopady traumatických zážitků člověka a společenosti.

Různorodost výkladu mýtů souvisí s faktem, že každý člověk pociťuje nutnost vztahovat se k počátkům, jež pociťuje za součást své identity. Každá nová interpretace mýtu je proto stejně významná jako všechny předchozí, protože umožňuje specifickým a kulturně proměnlivým způsobem navazovat na důležité zkušenosti nezbytné pro zachování lidského druhu.

Mýtus v literatuře nemá formálně definovatelný charakter a realizuje se v mnoha podobách. Minimální syntagma sice rámcově určuje základní strukturu mytologického příběhu, ne vždy se však mýtus objevuje v takové podobě, která danou strukturu zachovává. V mnoha literárních textech nalézáme pouhé aluze (například zmínku jména hlavního hrdiny) či náznaky jednotlivých motivů, které mýtus připomínají. Přesto je i takovýto prvek čtenářem vnímán ve vztahu k určité virtuální základní struktuře, na kterou odkazuje. Je tedy opravdu možné mluvit v případě mýtu o intertextualitě? Každá nová verze mýtu sice může reagovat na jiný konkrétní text (tak jako Laforgue reaguje ve své Salome na Flaubertův román) či jej přejímat, jádrem každého nového ztvárnění mýtu však zůstává vztah k určitému archetypu, který čtenář identifikuje bez ohledu na své znalosti literární historie. Základní struktura, jíž mytologický příběh opakuje, se nachází ve sféře kolektivního nevědomí, jež literární zpracování oživuje.

V literatuře přelomu století je tomu však pouze částečně. Mýtus o Narcisovi zde sice rozehrává v mysli čtenáře variace na známou myšlenku marné a zhoubné sebelásky, pro umělce samotné však tato představa ztrácí na síle. Celá řada nových zpracování mýtu utváří síť vzájemných vztahů mezi autory, jejich dílem a zejména také jejich individuálními koncepcemi umění, a tak odráží zcela konkrétní a aktuální potřeby jedné generace symbolistních umělců. Je v tomto případě ještě možné mluvit o mýtu?

Mýtus o Narcisovi v literatuře symbolismu

Mýtus o Narcisovi vyjadřuje důležité otázky lidské existence týkající se významu vlastního já v lidském životě, ale i v životě společnosti. Vývoj lidské osobnosti v průběhu života s sebou přináší mnoho rozporuplných pocitů, od nostalgie po prvotní nevinnosti a mateřské ochraně po úzkosti ze stárnutí a smrti. Motiv smrti nepředstavuje v tomto mýtu

definitivní ukončení života, ale znázorňuje proměnu. Z psychologického hlediska odráží vnitřní transfomaci lidské osobnosti a nastiňuje podmínky nutné pro dosažení psychické a společenské zralosti. Smrt je metaforou vývoje života. Proto mýtus o Narcisovi, ve všech podobách, kterými prošel v průběhu dějin, neztratil na aktuálnosti a jeho důležitost dokonce vzrůstala společně se sílícím důrazem na lidskou individualitu a zájmem o strukturu lidské psychiky.

Modulace výkladu mýtu a jeho základních motivů jsme sledovali v dějinách francouzské literatury. Postupně se přetvořil do podoby, která se výrazně lišila od jeho původního vnímání. Poté co byl Narcis dlouhou dobu považován za odsouzeníhodný příklad sebelásky, mýtus dospěl ke své moderní pozitivně laděné interpretaci. Stal se symbolem intelektuální introspekce, která představuje očistný proces nezbytný pro rozvoj lidského myšlení a sebepoznání. Tímto způsobem umění anticipovalo a zároveň inspirovalo psychologii, která se od doby Sigmunda Freuda fenoménem narcismu nepřestala zabývat.

V tomto transformačním procesu mýtu sehrála důležitou roli francouzská symbolistní literatura, mýtus uchopila nejen z tematického hlediska, ale zejména jako abstraktní strukturu, již vztáhla k několika oblastem lidského myšlení. Touto strukturou je mechanismus zradlení, jež má silné filosofické, duchovní a psychologické rezonance.

Francouzští symbolisté zavrhují myšlenku pokroku jako cesty k lepším zítřkům, převládá u nich zcela opačná představa úpadku světa. Pokrok vědy a myšlení v jejich očích nepřinesl lepší život, naopak se zdá, že člověka vede svět do jisté záhuby. Čas podle nich přináší bolest, protože tak jako každý člověk musí zemřít, i evropskou společnost ve své současné podobě čeká brzká záhuba. Literatura symbolismu je prodchnuta tímto pocitem konce. Tragičnost emoce umocňuje vědomí, že s odklonem od křesťanské spirituality konec života ztratil smysl.

Smrt je jedním ze základních témat mýtů, kde naopak získává velmi silný význam a představuje příslib pokračování života. Symbolisté se vracejí k antickým mýtům, hledají v nich novou spirituální inspiraci, protože nejsou schopni věřit v hodnoty, které jim předkládá současnost. Tento návrat je reakcí na pociťovanou duchovní krizi a snahou o nalezení východiska z ní.

Symbolistní literatura nabízí několik řešení otázky neúprosné časovosti. Jedním z nich je umělecká regrese, návrat v čase k prvopočátkům lidstva spojený s představou tvoření nového řádu světa. Odtud vyvěrá fascinace mýty a archaickým myšlením, která v některých případech (Péladan, Schuré, Saint-Pol-Roux, Bouhélier a další) přechází

v nové náboženské aspirace synkretického typu. V literárních dílech, v nichž se otázka času dotýká individuální úrovně bytí, se tento návrat projevuje odmítnutím vlastního vývoje, touhou přetrvat v období dětské nevinnosti, a tím zastavit čas. Tento předpoklad vysvětluje fascinaci duševními konstrukty exaltujícími nevinnost a dokonalost, jako je androgyn či Narcis. Další cestou je přijetí zla, které svět přináší, a jeho estetizace. Tematizování zla je zároveň překročením hranic, obnovující destrukcí a snahou o detabuizaci témat souvisejících s temnými stránkami lidského života. S tím souvisí fascinace hříšností a smrtí, s nimiž se setkáváme především v dekadentní estetice.

V umění přelomu století nalézáme nejrůznější kombinace těchto východisek. Víra ve smysl konce se v umělecké rovině projevuje motivem metamorfózy, v níž literatura hraje roli rituálního aktu. Starý svět zde přechází v nový, staré bytí nahrazuje bytí nové. Přítomnost mýtu o Narcisovi (ale i postavy Orfea či Salome), jenž proměnu obsahuje, je jedním z důkazů snahy o obnovu transcendentního pojetí smrti.

Téma narcistní lásky získává v symbolistní literatuře velký význam. Křesťanství po dlouhá staletí zavrhovalo sebelásku, aniž by rozeznávalo pozitivní (primární) a negativní (sekundární) narcismus. Toto rozlišení se objevuje až s příchodem psychoanalýzy, která ho považuje za zásadní. Matka miluje své dítě bezelstně a absolutně, tak ho učí lásce k sobě samému. Jen tehdy, kdy člověk přijme, že určité množství sebelásky je přirozené a nutné, je připraven na plodnou lásku k druhému. Příklonem k narcistnímu konceptu se symbolistní literatura snaží negativně vymezit vůči dogmatu, podle něhož láska k sobě samému stojí v protikladu k lásce k druhému. Z tohoto hlediska je mýtus v období přelomu století zhodnocením narcistní lásky, představuje kompenzační reakci na postoj, jenž vyhrocuje Pascal ve své slavné úvaze o lidské pýše.

> „"Já" je hodno nenávisti. […] „Já" má zkrátka dvě vlastnosti: je nespravedlivé samo o sobě tím, že ze sebe dělá střed světa; a druhým je obtížné proto, že si je chce zotročit: neboť každé „já" je nepřítelem a chtělo by být tyranem všech ostatních"[362]

V poznámce k tomuto textu sice Port-Royal uvádí, že pojem „já" Pascal používá ve smyslu samolibosti, a je tedy pouze rétorickou figurou, tato záměna však přesto zůstává

[362] Blaise Pascal, *Myšlenky: výbor*, přel. Miloslav Žilina, Vyd. 1, Živá díla minulosti, sv. 70 (Praha: Odeon, 1973), s. 132.

výmluvná. Vystihuje totiž zjednodušující přístup křesťanské tradice k pojmu já a představu, v níž se láska k sobě zřetelně pojí s morálními kategoriemi viny a hříchu.

Lidské nehmotné já, tedy určitá duševní podstata člověka, bylo v evropském kulturním kontextu 19. století spojeno s dvěma základními myšlenkovými proudy. V prvé řadě s náboženskou představou duše a její nesmrtelnosti, která je nesmiřitelně oddělena od pomíjivého těla, nedokonalé schránky. Posmrtná blaženost duše v ráji je v křesťanství podmíněna dodržením určitých stanovených morálních zásad, jež člověka nutí v průběhu života odolávat sklonům ke hříchu.[363] Láska k sobě je v tomto pojetí projevem lidské hříšnosti.

Na druhé straně karteziánské myšlení duši definuje vědomím a klade důraz na schopnost člověka reflektovat sebe a okolní svět, tedy na schopnost uvažování, jež považuje za základ lidství. Descartovské *cogito* vztahuje existenci duševní reality člověka výhradně k racionalitě, jež je také považována za jediný prostředek poznání. Francouzský symbolismus osvobozuje lidskou duši od pout, která ji v očích umělců dusí, dvojí vzpourou: proti křesťanské etice a proti racionalistní epistemologii (vzpomeňme na Narcise, jenž byl interpretován také jako černý lovec, jenž stojí zároveň proti řádu bohů a řádu společenství).

Vymezení vůči tradičním dualismům se v umění symbolismu projevuje v základním narcisovském motivu, jímž je zrcadlo. Zrcadlo značí především polaritu, odděluje od sebe dvě strany. Ty mohou být chápány buď jako odraz jedna druhé (homogenní dualismus), nebo jako vyjadření určitého protikladu (heterogenní dualismus). Zrcadlo zároveň označuje hranici mezi těmito dvěma stranami. Ať již je to hranice mezi reálným světem a světem obrazu či iluze, mezi hmatatelnou realitou a nehmotnou duší nebo mezi lidským a božským, tato mez zůstává pro člověka neprostupná a její překročení se vždy pojilo se zákazem. Takto byl v průběhu historie motiv zrcadla interpretován. Symbolistní umělci počínaje Baudelairem však tuto pevnou hranici boří tím, že zrcadlo přesouvají do nitra lidské duše, snaží se o příjetí obou jeho pólů jako součásti lidské

[363] „Když jsem uvažoval, abych se konečně rozhodl sloužiti Pánu Bohu svému dle svého dávného úmyslu, já jsem to byl, jenž jsem chtěl, a opět já, jenž ·jsem nechtěl. Ano já, jenom já jsem to byl, jenž ani úplně chtěl, ani úplně nechtěl, sám se sebou jsem zápasil a proti sobě jsem byl rozdělen. Tato má roztříštěnost byla sice proti mé vůli; přece však neukazovala na přítomnost cizí duše ve mně, nýbrž na trestuhodnost mé vlastní duše. I nedělal jsem to já, nýbrž ten hřích, který přebýval ve mně (ŘÍM. 7, 17) za pokutu jiného hříchu spáchaného s mnohem větší nevázaností, poněvadž jsem byl synem Adamovým.“ Aurelius Augustinus, *Vyznání*, přel. Mikuláš Levý (Praha: Ladislav Kuncíř, 1926), s. 251.

přirozenosti. Aristotelská mimesis v podobě zrcadla natočeného směrem k vnějšímu světu se tak proměňuje v mimesis vnitřní, odrážející hluboké duševní procesy.

Interiorizace motivu umožňuje umělcům uvažovat nad dvěma stranami zrcadla novým způsobem a zajistit jeho dynamičnost. Z tohoto důvodu se v symbolistní poezii objevuje vodní zrcadlo, otevírá totiž cestu do tajemného prostoru za zrcadlem. I u autorů, u nichž je zrcadlo pevným předmětem, je cesta možná, jen tento průchod získává násilnější podobu a je doprovázen chorobnými úzkostmi a strachem z následků, jež by cesta do „pekla" vlastní duše mohla přinést (Rachilde, Rodenbach). Umělci se již neztotožňují s povrchní interpretací zrcadla jako zdroje iluzí či odrazu vnějšího světa, jejich zájem směřuje do hloubky symbolu.

> „Tvorba je jednou velkou hrou zrcadel a zrcadlo je to, co umožňuje přechod z jednoho světa do druhého a v každém světě z jedné roviny do druhé. Zprostředkovává souvztažnosti a z tohoto titulu je skvělým nástrojem básníka."[364]

Vnitřní zrcadlo polarizuje protichůdné síly, které se uvnitř člověka střetávají, harmonizuje temnou a světlou stránku jeho podstaty, ženský a mužský princip, tělesné a duševní touhy, je symbolem rovnováhy par excellence. Potřeba překonání hranic v umělecké tvorbě souvisí s faktem, že v reálném světě jsou tyto hranice vnímány umělci jako příliš pevné, a to i přesto, že již ztratily svůj původní smysl. Nejsilněji je v literatuře přelomu století prožívána dialektika těla a duše, v širším slova smyslu také hmoty a spirituality, jež stojí v konfliktu.

Touhu po zrušení společensky vymezených mezí můžeme spatřovat také v syntetické obraznosti, nejvýstižněji ji zachycují mytologické postavy androgyna, sfingy a Narcise nesoucí společný rys homogenní duality (tedy shody obrazu a vnějšího objektu). Tyto tři postavy zároveň představují různé etapy procesu zrcadlení. Androgyn značí odmítnutí různosti jako takové, hledání svého já. Sfinga otevírá dialog, je otázkou a odpovědí, v níž se již projevuje touha po pochopení sebe sama a potřeba vývoje. Narcis vývoj završuje prolomením zrcadla a závěrečnou metamorfózou.

---

[364] „La création est un immense jeu de miroirs, et le miroir est ce qui permet le passage d´un monde à l´autre, et, dans chaque monde, d´un plan à l´autre, Il est révélateur des correspondances et, à ce titre, l´instrument par excellence du poète." In Guy Michaud, *Connaissance de la littérature: L'œuvre et ses techniques*, Paris: Librairie Nizet, 1957, s. 108

Rozmlžení hranic v oblasti umění pomáhá umělci nalézt v rámci své tvorby vytouženou rovnováhu (například v podobě androgyna), ve zpětné konfrontaci s realitou se však pocit nedokonalosti ještě více vyhrocuje. Ideál se sice pohybuje v nereálném světě, formuje však pohled na svět reálný. Umění symbolismu slouží potřebě vymezení, je prostorem, v němž se odráží umělcova touha po dokonalosti, po nalezení božského principu uvnitř vlastní duše. Ať již se tato touha pohybuje na straně denního režimu (idealizace) či režimu temnoty (všemocná destrukce), vždy směřuje k vytvoření rovnováhy. Umělec je však zároveň v reálném světě konfrontován s vlastní nedostatečností, jež jeho vnitřní pnutí (neurózu) ještě více prohlubuje.

Na znovuobjevení mýtu o Narcisovi na přelomu 19. a 20. století mělo vliv mnoho faktorů, jež byly v této práci zmíněny. Vedle oslabení morálních hodnot křesťanství a filosofické představy ztráty boha to byl zejména dominantní vědecko-empirický přístup k poznání, jenž ve velké míře zastínil a oslabil spiritualitu, intuici a citovost, zároveň však prohloubil víru v schopnosti lidského myšlení a umožnil racionální reflexi literatury. Literatura 2. poloviny 19. století hluboce vstřebala tyto vlivy. Po roce 1848 se ve Francii hroutí ideál básníka bojovníka a vůdce společnosti. Tento rozkol se ještě více vyostřuje po historických událostech kolem roku 1870. Na jedné frontě realismus a později naturalismus aspirují na uplatnění vědeckých metod v literatuře a sklízejí velký ohlas v podobě statisícových vydání. Na straně druhé se zcela opačně laděný symbolismus rozchází se společností a proniká stále hlouběji do jádra osobního prožitku, v němž hledá ztracený pocit tajemství. Literatura se znovu definuje, tak jako Narcis hledá svou tvář.

Symbolisté se snaží o odhmotnění pohledu na svět, jenž je v očích umělců zasažen zhoubným materialismem. Tato myšlenka se v literatuře projevuje problematizací tělesnosti. Jde o stejné kompenzační mechanismy jako v případě zhodnocení sebelásky. Dekadenti sice tělesnost nepopírají, naopak je velmi fascinuje, v jejich díle je však sexualita přítomna zejména proto, aby ji mohli pošpinit, znehodnotit a nakonec podrobit umělecké destrukci. Tímto způsobem se dekadentní estetika vyrovnává se zlem, jež tělo zastupuje, a zdůrazňuje tak svou představu krásy založené na silném kontrastu a očistě vyvstávající z temné zkušenosti. Tento postoj nejlépe zachycuje hermetické dílo Joséphina Péladana.

Struktura mýtu o Narcisovi se od 70. let 19. století objevovala implicitně na pozadí jiných mytologických příběhů (androgyn, sfinga, Salome, Orfeus), jež odpovídaly jednotlivým mytémům narcisovského syntagmatu. Androgyn zpřítomnil zrcadlení, pohled na druhé, v nichž pozorující osoba spatřuje sama sebe a pociťuje lásku k svému

zidealizovanému obrazu. Zároveň tato postava nejlépe vyjádřila myšlenku rovnováhy protichůdných sil, po níž umělci (Péladan, Bourges, Villiers de l´Isle-Adam) touží. Sfinga byla znamením prohlédnutí, pochopení tajemství lidského osudu, tj. nutnosti proměny. V postavě Salome se střetl na jedné straně ambivalentní postoj k ženství (pro narcismus typický) snoubící fascinaci s odporem, jenž odpovídá onomu úzkostnému prožívání tělesnosti, na straně druhé potřeba vývoje, jež se realizovala ve formě přechodového rituálu. Postava Orfea rovněž umocnila strukturu smrti a znovuzrození, zároveň jeho příběh vytvořil jasnou souvislost mezi narcistním procesem a uměleckými i duchovními aspiracemi doby.

Přítomnost některých narcisovských motivů v literárních textech, které buď souvisejí s jiným mýtem, nebo se k mýtu o Narcisovi hlásí formou aluze (zmínili jsme například zesílený ženský prvek v Orfeově mýtu, motiv zrcadla v symbolistní poezii apod.) dokládá kontinuální proces zpřesňování významů, jež jsou mýtu o Narcisovi přisuzovány. Toto literární opakování stejných prvků a struktur má podle Duranda základní rys *redundance*.

> „Právě schopnost opakování je tím, čím symbol neurčitě naplňuje svou zásadní inadekvaci. Toto opakování však přitom není tautologické: zpřesňuje akumulovanými aproximacemi. V tomto ohledu je srovnatelné se spirálou nebo lépe se solenoidem, který při každém opakování čím dál zřetelněji obkružuje svůj střed. To neznamená, že by jednotlivý symbol nebyl stejně významný jako všechny ostatní, ale je to soubor symbolů, vztahujících se k nějakému tématu, jenž osvětluje jeden symbol po druhém a dodává jim dosatečnou symbolickou „sílu“.“ [365]

Z tohoto důvodu lze považovat období 90. let 19. století a prvního desetiletí 20. století, kdy se postava Narcise objevovala ve francouzské literatuře se zvýšenou frekvencí, za vyvrcholení myšlenek, které se v méně jednotné a zřetelné formě vyskytovaly ve francouzské literatuře již od romantismu. Mýtokritický rozbor jednotlivých děl potvrzuje, že je období přelomu století zřejmým přechodovým momentem v dějinách francouzské literatury.

Mýtus jako takový, jenž byl definován základními mytémy (postavou Narcise, zrcadlem, láskou ke svému obrazu a závěrečnou metamorfózou), nebyl ve většině studovaných textů zachován, přestože na tradici odkazoval. Umělci na tradici navazovali

---

[365] Durand, *Symbolická imaginace*, s. 15.

zejména v rovině kritické a interpretační, a tak mýtus získal abstraktnější a racionalizovanější podobu. Dominantními charakteristikami postavy Narcise přelomu století se staly pasivita a introspekce, jež oslabily narativní složku mýtu.

Tento jev lze vysvětlit identifikací mýtu se soudobými otázkami umění. Literatura 90. let je pohroužena do intenzivního hledání definice nových uměleckých ideálů, a tak tíhne k analýze vlastních mechanismů. Tento rys se následně projevuje v tvorbě samotné, jež se stává autoreferenčí, tedy zrcadlící sama sebe. V textech přelomu století, v nichž postava Narcise vystupuje, se projevovala zároveň dvojí tendence. V některých případech texty oscilovaly mezi snahou o kritickou interpretaci mýtu (viz například zvolené esejistické žánry u Gida, Bouhéliera či Mauclaira) a vlastní tvorbou mýtu, jiné sice upřednostnily umělecké ztvárnění příběhu, přesto byly zřejmou ilustrací konkrétních estetických koncepcí (Moréas, Lorrain). Narcisovské texty přelomu století lze proto považovat za součást kritické aktivity autorů v oblasti teorie umění, jež se začlenily do širšího rámce diskusí o nové definici umění a poslání umělce ve společnosti. Představují tak svébytné literární manifesty ustanovující nové umělecké ideály.[366]

Spojení mýtu s úvahami o umění je nejdůležitějším obecným rysem narcisovských textů přelomu století. V mnoha případech byl hrdina ztotožněn s postavou umělce (Gide, Bouhélier, Lorrain, Scheffer), ať již byla tato souvislost očividná či implicitní, nebo se stal ztělesněním symbolu jako takového. Umělci jako Gide, Valéry či Mauclair vnímají fenomén zrcadlení jako obecnější princip duševní konstrukce významů přisuzovaných vnějším objektům, tedy jako princip symbolizace. Maeterlinck v Huretově *Anketě* považuje onu pasivitu umělce za nutnou podmínku právě pro rozvinutí symbolu.

> „Zdá se mi, že básník musí být v symbolu pasivní a nejčistší symbol je možná ten, který se děje mimovolně a dokonce proti jeho záměrům. Symbol by tak byl plodem životaschopnosti básně.“ [367]

Definice symbolu nalézáme i mimo rámec mýtu o Narcisovi. Teoretikové symbolismu, jejichž práce se objevují v 80. a 90. letech 19. století, usilují o návrat k původnímu předracionálnímu významu symbolu, tj. k tomu, jež evropské myšlení

---

[366] To dosvědčuje také fakt, že mnozí z autorů, kteří se o mýtus zajímají a interpretjí ho (Charles Morice, Alfred Poizat, Jean Moréas a další.), jsou zároveň aktivními teoretiky umění.

[367] „Le poète doit, me semble-t-il, être passif dans le symbole, et le symbole le plus pur est peut-être celui qui a eu lieu à son insu et même à l´encontre de ses intentions ; le symbole serait la fleur de la vitalité du poème.“ Maurice Maeterlinck, In Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, s. 125–126.

postupně demytologizovalo až k úplné redukci na jeho čistě alegorickou a konvenční složku. Filosofická racionalizace podle nich zastínila vlastní sílu symbolu, jehož pravým základem je tajemství a určitá mystická nerozluštitelnost. Symbol představuje v jejich očích zdroj vyšší metafyzické pravdy, odkazuje na dokonalý svět čistých idejí, který nepodléhá analytickému uvažování, ale přichází intuitivně z hlubin lidského podvědomí. Albert Mockel tak například jasně rozlišuje alegorii a symbol. Alegorie spočívá podle něj na umělé analogii, která vychází z vnějšku, protože ilustruje konkrétní myšlenku, jež předchází tvorbě figury. Symbol se naproti tomu rodí samovolně a vztahuje se k vnitřním, přirozeným analogiím v oblasti hlubinných představ.[368] Charles Morice považuje za zásadní literární postup poetickou sugesci, ta je jazykem vyjevujícím tajemné a skryté souvislosti.[369]

Ve velké teoretické aktivitě umělců, kteří přenesli mýtus o Narcisovi na abstraktní rovinu, lze spatřovat určitý paradox literatury přelomu století. Symbolisté se sice staví proti racionalitě a filosofické interpretaci, zároveň však sami intenzivně vykládají a neustále zpřesňují své umělecké koncepce. Z velkého množství teorií a literárních manifestů doby sice nelze vysuzovat, že umělecká tvorba jako taková neobsahuje prvky mytické symbolické imaginace, avšak způsob, jakým jednotliví autoři přistupují k novému zpracování mýtu o Narcisovi, tuto myšlenku naopak potvrzuje. Mýtus v jejich podání spíše ilustruje nové individuální interpetace mýtu, je potvrzením předchozích objektivizovaných uměleckých představ než samotným projevem mytického myšlení. V mnohých případech mýtus dokonce není ani příběhem, ale symbolem symbolu, jenž nostalgicky připomíná své dávné poselství.

Mýtus o Narcisovi tak získal v období přelomu století dvojí funkci – umožnil umělcům vymezit se vůči tradici v otázce vztahu k vlastnímu já a zároveň otevřel diskusi o definici a funkci literatury v rámci samotného uměleckého diskursu. V tomto spojení psychologických a uměleckých úvah se odehrává podstatná proměna literárního myšlení,

---

[368] „L´allégorie, comme symbole, exprime l´abstrait par le concret. Symbole et allégorie sont également fondés sur l´analogie, et tous deux contiennent une image développée.
Mais je voudrais appeler allégorie l´œuvre de l´esprit humain où l´analogie est artificielle et extrinsèque, et j´appelerai symbole celle où l´analogie apparaît naturelle et intransèque.“ Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme: propos de littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1899), Textes divers* (Bruxelles: Acad. Royale de Langue et de Littérature françaises, 1962), s. 85.

[369] „La Suggestion peut ce que ne pourrait l´expression. La Suggestion est la Langue des correspondances et des affinités de l´âme et de la nature. Au lieu *d´exprimer* des choses leur reflet, elle pénètre en elles et devient leur propre voix. La suggestion n´est jamais indifférente et, d´essence, est toujours nouvelle car c´est le caché, l´inexpliqué et *l´inexprimable* des choses qu´elle dit.“ Charles Morice, *La littérature de tout à l´heure* (Paris: Perrin, 1889), s. 378, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1079107.

spočívá v rozdvojení tvůrčího subjektu na pasivně pozorující, uvažující složku a složku citovou (aktivní) uvnitř umělcovy duše. Dochází k určitému „vědeckému" odosobnění literatury (typickému zejména pro Mallarméa a jeho následovníky), v němž se citové já stává uměleckým objektem vhodným pro zkoumání a experimentování. Zrcadlení vlastní duše představuje v tomto tvůrčím procesu výrazový prostředek.

Interpretace mýtu se ubíraly v období přelomu století třemi směry: psychologickým, duchovním a uměleckým. Tyto oblasti úvah mají z hlediska výkladu mýtu stejnou důležitost a objevovaly se opakovaně i v historii. Fungují totiž na základě analogických mechanismů a není možné je zaměnit či nahradit, protože každá z nich má svou roli v udržení vnitřní rovnováhy jednotlivce a společnosti. V historii výkladu mýtu zaujímala privilegované místo vždy pouze jedna z těchto perspektiv, a to v závislosti na převládající dobové interpretaci. Specifičnost symbolistních interpretací spočívá v tom, že umělci mýtus sledují současně ze všech tří perspektiv a zabývají se jejich souvztažnostmi.

Problematické vnímání boha a etického rámce hodnot, jenž byl s křesťanstvím spojen, totiž způsobilo, že tyto tři perspektivy ztratily analogický charakter a vstoupily do vzájemného střetu. Psychologická a duchovní oblast si odporovaly v postoji k narcistní lásce, umělecká a duchovní v otázce morálních hranic. Symbolistní umělci se prostřednictvím mýtu pokoušejí opět dosáhnout rovnováhy: buď duchovní rovinu zcela potlačují (například Mallarmé vytěsňuje myšlenku boha) nebo ji slučují s jinou rovinou.

Konvergence psychologické a duchovní perspektivy se projevila v podobě interiorizace boha. Obrácení zrcadla do duševního světa umenšilo význam světa vnějšího, do něhož se doposud zahrnovala i existence boha. Autoři, kteří se nechtějí představy dokonalé autority zcela zříci, vztahují její existenci ke světu lidské duše. Vzniká představa boha přicházejícího z hlubin lidského nitra. Někteří umělci (Régnier, Mauclair) docházejí k přesvědčení, že člověk sám je tvůrcem svého boha, a srovnávají tak lidskou schopnost imaginace s božským tvořením (Valéry). Saint-Pol-Roux prohlašuje, že básník „je pokračovatelem Boha".[370] V oblasti umění tak dochází k určitému přiblížení božského a

[370] V textu „Liminaire", který se vyskytl v prvním díle vydání *Zastavení na pouti* (1901), ale v dalších vydáních se již neobjevil, Saint-Pol-Roux píše: „La règle première du poète est de *dématérialiser* le sensible pour pénétrer l´intelligible et percevoir l´idée; la règle seconde est, cette essence une fois connue, d´en *immatérialiser*, au gré de son idiosyncrasie, les concepts. Ce renouvellement intégral ou partiel de la face du monde caractérise l´œuvre du poète: par la forme il s´affirme démiurge et davantage, car la ciselure dont il revêt l´or sublime le poète *corrige* Dieu. […] Le poète continue Dieu, et la poésie n´est que le renouveau de l´archaïque pensée divine. Additionnée ces paroles aux déjà dites, on obtient: tout poète nouveau est une nouvelle édition corrigée et augmentée de Dieu." Saint-Pol-Roux, *Les Reposoirs de la procession. 3: Les Féeries intérieures* (Mézières-sur-Issoire: Rougerie, 1981), s. 209–210.

lidského principu, v některých případech dokonce k jejich ztotožnění. Právě tento pohyb mýtus o Narcisovi přelomu století zachycuje.

Mytologizace lidského subjektu ve smyslu obrácení duchovních potřeb k vlastnímu já jako k objektu náboženské víry představuje problematický prvek v myšlekovém vývoji francouzského symbolismu. Vtažení božské entity do oblasti lidské imaginace sice posílilo víru člověka v sebe[371], otevřelo však cestu k falešným modlám. Víra v boha mohla být nadále chápána jako libovolná a svobodná volba vnějšího objektu (či osoby), jemuž lidská vůle tuto hodnotu instinktivně přisoudí, protože v něm zrcadlí své vlastní božství. Z tohoto hlediska je možné v symbolismu spatřovat zárodky ideologizace (hrozby, na kterou upozorňuje Roland Barthes), jež se objevovala od konce 19. století ve formě nacionalistických tendencí a kultů osobností.

Symbolismus, podobně jako soudobá věda o mytologii, se tak stal obětí oné analogie, která představuje základní princip mýtu. Symbolistní literatura se sice snaží vrátit životu duchovní rozměr a člověku víru v ideál, tuto snahu však racionálně vztahuje na oblasti veskrze lidské, a tedy proměnlivé. V tomto ohledu umělecké ambice symbolismu odpovídají přehnanému velikášství, jež je také projevem chorobného narcismu, kdy člověk není schopen vnímat hranici mezi reálným já a jeho dokonalým obrazem, který si sám vytvořil. Ačkoliv mýtus o Narcisovi měl sloužit k obnovení vnitřní rovnováhy jednotlivce a společnosti (jeho funkcí bylo tedy vyvážení sil, které byly vychýleny od přirozeného řádu), příběh se nakonec pod tíhou určitého interpretačního deliria proměnil v utkvělou představu, která se stala v očích mnoha autorů vysvětlením či principem fungování světa.

Propojení duchovní a umělecké perspektivy se projevilo obecněji také v pojetí umění jako náboženství. Tuto tendenci jsme hlouběji sledovali na základě podobnosti myšlenek umělců symbolismu s určitými náboženskými představami typickými pro mytické myšlení archaických kultur, jako byla ritualizace umění, pojetí jazyka v jeho magické funkci či víra ve věčný návrat, jenž se objevuje v přirozených cyklech přírody.

> „Ať již doktríny symbolismu čerpají z novoplatonismu či hegelianismu, ať používají okultismus nebo se zakládají, tak jako u Mallarméa a Valéryho, na

[371] „[…] il faut croire au moi, et l´aimer, comme le marin croit à son vaisseau en plein mer et l´aime. Et surtout il faut vivre dans le moi en pensant toujours à complaire au soi, à cette spiritualité aînée qui, elle, est libre.“ Mauclair, *Éleusis*, s. 30.

striktním filosofickém materialismu jazyka, všechny mají společné, že ustanovují určité umělecké náboženství.“ [372]

K těmto prvkům by bylo možno dodat mnohé další, jež stejným způsobem dokazují tranpozici duchovních významů do literární tvorby. Jedním z nich je představa dokonalé knihy, jakési nové bible, jež by obsahovala skrytou hlubokou pravdu o člověku a světu, její slova a jazyk by získaly plnou nezávislost na konkrétním umělci a byly by zhmotněním lidské podstaty. Počínaje Mallarméem, tato myšlenka provází mnohé jeho následníky. Podle Gida by měl básník „zbožně sbírati roztrhané listy nepamětné knihy, v níž se četly pravdy, které nutno znáti“[373], Mauclair o své knize mluví jako o „knize idealistické víry“[374], Valéry v dopise Malarméovi z roku 1891 definuje poezii jako vysvětlení světa vnímaného v jeho jazykové podstatě[375]. Metafora knihy vystihuje vysoké intelektuální aspirace symbolistů směřující k zbožštění umění a syntéze lidského poznání.

Propojení umělecké a duchovní oblasti se objevuje také v otázce morálky. Symbolisté chtějí převzít ve společnosti funkci kněze či proroka[376] a být prostředníkem pravdy, a tak hledají v umění možné souvislosti mezi estetikou a etikou. Gide vychází z principu pravdivosti, kterou staví nad vůli a individuální potřeby jednotlivce,[377] Mauclair ztotožňuje krásu s morálností, a tak vyvyšuje uměleckou tvorbu nad jakékoliv principy společenské morálky. Podle Valéryho nespočívá celistvost symbolismu v estetické rovině, ale právě v rovině etické, jelikož stojí na odvaze a absolutní svobodě tvorby, jejímž prostřednictvím umělec podniká cestu až na samé hranice lidství.

„Symbolismus se […] stává obdobím objevů; a jednoduchý rozbor, který jsem vám právě nastínil, nás vede od úvahy zcela vzdálené estetice a v pravém slova smyslu etické, až k samotnému principu jeho techniky, jímž je svobodné hledání,

---

[372] „Que les doctrines du symbole se nourissent de néoplatonisme ou d´hégélianisme, qu´elle empruntent à l´occultisme, ou qu´elles se fondent, comme chez Mallarmé ou Valéry, sur une stricte philosophie materialiste du langage, elle ont toutes en commun d´instituer une sorte de religion de l´art.“ Jean-Nicolas Illouz, *Le symbolisme*, Le livre de poche (Paris: Librairie générale française, 2004), s. 166.
[373] Gide, *Narkissos, Filoktétes a Prométheus*, s. 10.
[374] Mauclair, *Éleusis*, s. 6.
[375] „La poésie m´apparaît comme une explication du Monde délicate et belle, contenue dans une musique singulière et continuelle. Tandis que l´Art mystique voit l´Univers construit d´idées pures et absolues, la peinture, de couleurs, l´art poétique sera de le considérer vêtu de syllabes, organisé en phrases.“ Valéry, *Lettres à quelques-uns...*, s. 47.
[376] V roce 1891 Péladan píše: „Artiste, tu es prêtre: l´Art est le grand mystère et lorsque ton effort aboutit au chef-d´œuvre, un rayon divin descend comme sur un autel.“ Joséphin Péladan, *Œuvres choisies* (Paris: les Formes du secret, 1979), s. 102.
[377] „Mravní otázka pro umělce netkví v tom, je-li Idea, kterou projevuje, velkému počtu více nebo méně morální a užitečná; otázka tkví v tom, aby ji projevoval dobře.“ Gide, *Narkissos, Filoktétes a Prométheus*, s. 13.

ničím neomezená cesta za řádem v umělecké tvorbě s plným rizikem a nebezpečím toho, kdo se na ni vydává.“ [378]

Umělci symbolismu tak považují za své výsostné poslání sestoupit co nejhlouběji do své duše, studovat ji a naslouchat zde hlasu mystické pravdy, bez ohledu na to, nakolik tíživá tato pravda bude, a posléze ji svou tvorbou předat lidstvu. Mýtus o Narcisovi osvobozují od křesťanské moralistní tonality (na základě které byl hrdina dlouho vnímán jako alegorie sobectví či marnivosti), ne však proto, aby morálku zcela zavrhli, ale aby ji nahradili morálkou novou stojící na hluboké individuální sebereflexi a sebezapření.

Mýtus a autobiografie

Otázkou zůstává, z jakého důvodu se umělci přelomu století uchylují k zpracování tématu introspekce právě formou mytologických příběhů. Jaký je vztah mezi mýtem o Narcisovi a konkrétními, autentickými zážitky jednotlivých umělců? Existuje snad v literatuře souvislost mezi mýtem o Narcisovi a autobiografií?

19. století je obdobím velkého rozvoje autobiografie, kde se umělcovo „já“ stalo ústředním tématem. Od Rousseauových *Vyznání* (1765-70), které se v prvé řadě řídí zásadou upřímnosti a otevřenosti v zachycení byť i nejtemnějších aspektů autorova života, po Proustovo *Zamyšlení nad Sainte-Beuvem* (1908-10), které již jasně odděluje vypravěče od autora-reálné osoby a posvěcuje právo na autofikci, prošla autobiografie v tomto období celou řadou proměn. Ať už se jedná o Stenhalovu retrospektivní zpověď *Život Henryho Brularda* (1836), intimní deníky Henri-Frédérica Amiela či román s autobiografickými prvky jako *Zpověď dítěte svého věku* (1836) Alfreda de Musseta, je zřejmé, že v 19. století v literatuře sílí potřeba autenticity a sebepoznání.

Ztráta iluzí v podobě romantické duševní rozervanosti první poloviny 19. století spolu se snahou o co nejvěrnější zachycení vnitřních proměn člověka a jeho individuálního osudu přirozeně vedly umělce jako Chateaubriand, Lamartine či Stendhal k využití vlastní citové zkušenosti při tvorbě uměleckých děl, ať již byl jejich záměr čistě autobiografický či nikoliv. Například *Zpověď dítěte svého věku* Mussetovi slouží nejen k vykreslení historického kontextu „nemoci“ své generace („le mal du siècle“), ale i k léčbě vlastní duše

[378] Paul Valéry, „Existence symbolismu", in *Literární rozmanitosti*, přel. Jaroslav Fryčer, Vyd. 1, Eseje, sv. 2 (Praha: Odeon, 1990), s. 209.

plné zoufalství z neplněné lásky s George Sandovou, jímž je dílo prosyceno. I další autoři popisují tuto ozdravnou, „terapeutickou" funkci egotistní literatury[379], která vyzdvihuje autentickou osobní zkušenost. Stendhal si ve svém intimním deníku (píše si jej v letech 1801-1823) vytyčuje dvojí cíl: poznat sebe a uzdravit se. V kapitole z března 1811 uvádí:

> „Narodil jsem se jako prudký člověk, abych se uzdravil, bylo mi doporučeno poznat sama sebe. Toto zkoumání muselo začít poznáním ostatních lidí." [380]

V oblasti literární kritiky se hledáním souvislostí mezi reálným životem autora a jeho dílem zabýval zejména Charles Augustin Sainte-Beuve, jehož práce formují dominantní literárně-kritický myšlenkový proud od 30. let 19. století. Sainte-Beuve projevoval velký zájem o paměti a životopisy autorů, na jejichž základě interpretoval literární texty a utvářel portréty uměleckých osobností. Literární dílo je pro Sainte-Beuva neoddělitelné od osobnosti tvůrce a jeho kulturního kontextu. Tento biografický přístup se posléze stal předmětem mnoha diskusí, protože příliš upřednostňoval historický aspekt díla před uměleckým. Proustova pozdější kritika je určitým vyvrcholením snah odpoutat tvůrčí subjekt od zjednodušující analogie mezi světem a dílem.

Ačkoliv má autobiografie svou zajímavou historii, která se v mnohém prolíná s problematikou narcismu, nebyla tématem této práce. Otázka zde totiž nezní, jak věrně autor reflektuje události svého života či jak konstruuje svůj literární obraz, tedy do jaké míry je jeho vyprávění pravdivé z hlediska objektivní reality (opět se vrací otázka plurality pravdy), ale jaké významy sebereflexi a lásce k svému já přisuzuje a z jakého důvodu volí takto neosobní způsob znázornění. Středem mého zájmu byla funkce literární tvorby vztahující se k já mytickým způsobem. Stále častější výskyt autobiografie a její začlenění do literatury je pouze jedním z důkazů potřeb, z nichž vyšla obraznost 2. poloviny století a jejímž vyjádřením byl také mýtus o Narcisovi.

Přítomnost postavy Narcise v literárním textu nelze vnímat jako autobiografický prvek, jelikož zde neexistuje ani jasně vyjádřená spojitost mezi hrdinou mýtu a autorem

---

[379] „Cette sensibilité esthétique, qui se manifeste dans l´être présent comme un mirage de l´être venir et s´entoure de méthodes et de potentialités diverses avant de s´ériger en un système de pensée, constitue l´irréductible pouvoir de l´artiste, le fondement de sa fécondité. C´est elle que l´on entend ici d´abord par l´égotisme." Daniel Moutote, *Égotisme français moderne: Stendhal, Barrès, Valéry, Gide* (Paris: Éditions SEDES-C.D.U. réunis, 1980), s. 7.

[380] „Je suis né violent, pour me corriger on m´a conseillé de me connaître moi-même. Cette étude a dû commencer par la connaissance des autres hommes." Stendhal, *Œuvres intimes* (Paris: Gallimard, 1955), s. 1033. Překlad autorky.

jako reálnou osobou (tzv. autobiografický pakt podle Lejeuna[381]), ani možnost vztáhnout k mýtu konkrétní události běžného života (pokud se nechceme vydat cestou psychoanalytické interpretace). Jde o literární strategii, jež umožňuje téma introspekce přesunout na obecnější rovinu. Její podstatou je představa o významu jednotlivce, která apiruje na kolektivní sdílení tak, jak ho obecně uchopuje mýtus. Z této perspektivy není umění zabývající se vlastním já prvoplánovým vyjádřením individuálních prožitků lidské duše, ale je nástrojem poznání určitého univerzálního řádu světa. V jádru tohoto poznání je pohled do vlastního nitra, jehož prostřednictvím umělec spěje k pochopení vnější reality. Proto Mallarmé požaduje odstranění z poezie těch prvků, které by mohly mít souvislost s konkrétním individuálním osudem, jeho snahou je nalezení základních kamenů lidství jako univerzálně platné skutečnosti.

Specifický vztah mýtu o Nacisovi a autobiografie se ukazuje v tvorbě Paula Valéryho. Mýtus se u něj totiž objevuje nejen v uměleckých textech určených k publikaci, ale i uvnitř autobiografického díla, kde představuje velmi originální uvažování v oblasti introspekce. Narcis je u něj abstraktní strukturou tázání po čisté esenci já, ta již však není obrazem lidství v nadosobním smyslu, ale je vnitřním dialogem, jenž odráží básníkovu touhu po smíření s vlastním pocitem hlubokého smutku a odcizení.

Valéryho literární dílo vychází z mallarméovského symbolismu, od této koncepce se však zřetelně odklání. Myšlenka uměleckého odosobnění, kterou rozvíjela moderní francouzská poezie počínaje Baudelairem, se u Valéryho stáčí zpět směrem k autenticitě intelektuální zkušenosti, aniž jakkoli upadá do sentimentality. Nejde již o potřebu oddělení literárního subjektu od reálné osoby tvůrce ani o univerzální zbožštění vlastního já, Valéry otevírá dialog vědomých a podvědomých vrstev lidského myšlení, jenž se odehrává v každém člověku v stále nových podobách. Básník tak vrací literární tvorbu zpět do individuálního prostoru a překonává nepřirozený svět uměleckých konstruktů a vizionářství literatury přelomu století.

[381] Viz Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Collection Poétique 14 (Paris: Éd. du Seuil, 1975).

Abstrakt

Tato disertační práce vychází z poznatků francouzské mýtokritiky a zabývá se problematikou mýtu v literatuře, který je specifickým projevem lidské symbolické obraznosti. Na nejobecnější rovině práce studuje definici mýtu a jeho funkci ve společnosti a také otázku protikladu pojmů *mythos* a *logos*, jež se ve vývoji evropského myšlení stále více diferencovaly.

Mýtus o Narcisovi představuje pravděpodobně jeden z nejstarších mýtů evropské kultury. Ve své nejznámější a nejucelenější formě se objevuje poprvé v III. knize Ovidiových *Proměn,* kde se příběh jeví již jako ustálený a všeobecně známý. Touto verzí se později inspirovalo mnoho dalších autorů. Příběh mladíka zamilovaného do svého obrazu na vodní hladině v sobě skrývá velkou škálu sémanticky silných struktur (motiv zrcadla, narcistní lásky, pasivně povzneseného charakteru hrdiny či závěrečné metamorfózy v květinu), které tato studie analyzuje.

Autorka nastiňuje vývoj interpretace mýtu o Narcisovi v dějinách francouzské literatury do přelomu 19. a 20. století a poukazuje na fakt, že chápání mýtu se proměnilo do podoby, která se hluboce lišila od jeho původních výkladů. Poté co byl Narcis dlouhou dobu vnímán moralistním prizmatem a byl považován za odsouzeníhodný příklad sebelásky, mýtus dospěl ke své moderní pozitivně laděné interpretaci. Stal se symbolem intelektuální introspekce, která představuje očistný proces nezbytný pro rozvoj lidského myšlení a sebepoznání. Tímto způsobem umění anticipovalo a zároveň inspirovalo psychologii, která se od doby Sigmunda Freuda fenoménem narcismu nepřestala zabývat.

Struktura mýtu o Narcisovi se výrazně objevovala ve francouzském symbolismu, a to nejčastěji prostřednictvím motivu zrcadlení. Na jeho znovuobjevení měla vliv řada kulturně-historických faktorů, jež jsou zmíněny v této práci. Bylo jím zejména oslabení tradičních hodnot křesťanství, převládající vědecko-empirický přístup k poznání či sílící umělecký individualismus. Mýtus o Narcisovi v tomto období získal dvojí funkci – umožnil umělcům vymezit se vůči tradičním dualismům (v oblasti duchovní, psychologické a umělecké) v otázce vztahu k vlastnímu já a zároveň otevřel diskusi o nové definici literatury a poslání umělce v rámci samotného uměleckého diskursu.

Vedle komparativního rozboru mnoha literárních textů, jež se explicitně vztahují k mýtu o Narcisovi, práce studuje také fenomén prolínání mýtů v období symbolismu (zmiňuje přítomnost mytologických postav androgyna, sfingy, Salome a Orfea) a poukazuje v tomto procesu na zastřešující charakter mýtu o Narcisovi.

V poslední kapitole se autorka zabývá pojmem osobního mýtu, na jehož základě hlouběji studuje dílo Paula Valéryho. Narcis se u něj projevuje jako řídící mentální struktura umožňující dialog vědomých a podvědomých vrstev umělcovy duše. Básník tak vrací literární tvorbu do intimního rámce, jenž přesahuje nepřirozený svět uměleckých konstruktů a vizionářství přelomu 19. a 20. století.

Summary

This dissertation thesis based on knowledge of French myth criticism deals with the issue of myths in literature, which is a specific manifestation of human symbolic imagination. In its most general level the work studies the definition of a myth and its social function as well as the matter of opposite notions regarding to the *mythos* and *logos*, which have gradually more and more differentiated along with the development of European thinking.

The myth of Narcissus has probably been one of the oldest myths in European culture. In its most renowned and most comprehensive form, the myth first appeared in the third book of Metamorphoses by Ovid, which has served as an inspiration for remakes by many later authors. The story of a young man who fell in love with his own reflection on the surface of the water contains a great variety of semantically strong structures (mainly the motifs of a mirror, narcissistic love, passively superior character of a hero, or the final metamorphoses into a flower), which are analysed in this study.

The author of this study outlines the interpretational evolution of the myth of Narcissus in French literary history until the turn of the 20th century. She also points out the fact that the understanding of the myth has transformed into a shape, which has been completely different from its original (past) interpretations. Narcissus, who had been long perceived through a moralistic prism as a reprehensible example of self-love, has gradually turned into its modern positively tuned image. It has become a symbol of intellectual introspection, which represents the purifying process inevitable for the development of human thinking and self-knowledge. In this way, art has anticipated and also inspired psychology, which has been preoccupied with the narcissistic phenomenon since Sigmund Freud's times.

The structure of the myth of Narcissus was noticeable especially during French symbolism, most frequently through the motif of mirroring. Its rediscovery was influenced

by a wide range of culturally-historical factors, which are mentioned in this study. In particular it was depreciation of traditional Christian values, prevailing scientific and empiric approaches to cognition, or the growing tendency of artistic individualism. The myth of Narcissus gained two functions during that period. It enabled the delineation of the artist's attitude towards tradition (in spiritual, psychological and artistic areas) and it simultaneously opened the debate about a new definition of literature and the role of an artist in the framework of an actual artistic discourse.

Apart from the comparative analysis of many literary texts which are explicitly regarded to the myth of Narcissus, the work also studies the phenomenon of myths blending during the symbolist period (it mentions the occurrence of mythological characters such as androgyne, sphinx, Salome and Orpheus) and in the context of this process it appoints the overlapping character of the myth of Narcissus.

In the last chapter the author deals with the notion of personal myth through which she analyses Paul Valéry's work. Narcissus is represented there as an essential mental structure, which enables the dialogue of conscious and unconscious layers of the artist's soul, and thus it returns the literary creation into an intimate framework, which exceeds the artificial world of artistic construction and visionary tendencies at the turn of the 20th century.

Bibliografie

Základní korpus textů (mýtus o Narcisovi na přelomu 19. a 20. století)

Bernard, Jean-Marc. *La Mort de Narcisse: églogue*. Valence: J. Céas et fils, 1904.

Bouhélier, Saint-Georges de. *Discours sur la mort de Narcisse ou l'Impérieuse métamorphose, théorie de l'amour*. Paris: L. Vanier, 1895.

Bourget, Paul. „Narcisse". *La Vogue*, č. 1–2 (1886).

Croisset, Francis de. „Narcisse". In *Les nuits de quinze ans*. Paris: P. Ollendorff, 1898. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5469362j.

Feuillâtre, Paul. *Echo et Narcisse*. Paris: la Belle édition, 1911.

Gide, André. „Le traité du Narcisse (Théorie du symbole)". In *Romans, Récits et soties. Œuvres lyriques*, editoval Yvonne Davet a Jean-Jacques Thierry. Bibliothèque de la Pléiade 135. Paris: Gallimard, 1958.

Gilkin, Iwan. „Narcisse (1897)". In *Poètes symbolistes: anthologie*, editoval Bernard Delvaille. La petite vermillon 186. Paris: la Table ronde, 2003.

Lorrain, Jean. „Narcissus". In *L'ombre ardente: poésies*. Paris: E. Fasquelle, 1897. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81610t.

———. „Narkiss (1898)". In *Princesses d'ivoire et d'ivresse*. Bibliothèque décadente. Paris: Séguier, 1993.

Mauclair, Camille. *Éleusis: causeries sur la cité intérieure*. Paris: Perrin, 1894.

Meylan, Paul, a Georges Meylan. *Narcisse: farce en 2 actes*. Paris: Librairie Molière, 1906.

Moréas, Jean. „Narcissus". *L´Echo de Paris*, č. 23 (30. leden 1891).

Morice, Charles. „Narcisse". In *Quincaille*. Paris: A. Messein, 1914. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54524485.

Poizat, Alfred. *Écho et Narcisse: comédie en 1 acte et en vers*. Paris: Plon-Nourrit, 1919.

Raynaud, Ernest. „Poème héroïque". In *Le Bocage*. Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1895.

Régnier, Henri de. „Allusion à Narcisse". In *Œuvres III.* Genève [Paris]: Slatkine, 1978. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k21295p.

———. „L´Escalier de Narcisse". In *Œuvres III.* Genève [Paris]: Slatkine, 1978. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k21295p.

Royère, Jean. *Sœur de Narcisse nue*. Paris: Éditions de „la Phalange", 1907.

Scheffer, Robert. *Le Prince Narcisse*. Paris: A. Lemerre, 1897.

Tailhade, Laurent. „Sonnet". In *Poèmes élégiaques*. Paris: Mercure de France, 1907. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54877r.

Valéry, Paul. *Alphabet*. Editoval Michel Jarrety. Classiques de poche. Paris: Librairie générale française, 1999.

———. „Ange". In *Œuvres 1*, editoval Jean Hytier. Bibliothèque de la Pléiade 127. Paris: Gallimard, 1957.

———. „Cantate de Narcisse". In *Œuvres 1*, editoval Jean Hytier. Bibliothèque de la Pléiade 127. Paris: Gallimard, 1957.

———. „Fragments de Narcisse". In *Œuvres 1*, editoval Jean Hytier. Bibliothèque de la Pléiade 127. Paris: Gallimard, 1957.

———. „Narcisse parle". In *Œuvres 1*, editoval Jean Hytier. Bibliothèque de la Pléiade 127. Paris: Gallimard, 1957.

———. *Poésie perdue: les poèmes en prose des „Cahiers"*. Editoval Michel Jarrety. Collection Poésie 351. Paris: Gallimard, 2000.

Primární literatura

Adam, Paul. *Les volontés merveilleuses: en décor*. Paris: A. Savine, 1891. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69182t.

———. *Soi*. Paris: Tresse & Stock, 1886. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113280m.

Aristofanés. *Lysistrate: Komedie*. Přeložil Augustin Krejčí. Bibliotéka klasiků řeckých a římských, Sv. 19. Praha: Česká akademie, 1911.

Augustinus, Aurelius. *Vyznání*. Přeložil Mikuláš Levý. Praha: Ladislav Kuncíř, 1926.

Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée. *Rytíř des Touches*. Přeložil Dagmar Halasová a František X. Halas. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1986.

Barrès, Maurice. *Bereničina zahrada*. Přeložil Arnošt Procházka. Vzdělavací bibliotéky, sv. 33. V Praze: Vzdělavací bibliotéka, 189x.

———. *Le culte du moi: examen de trois idéologies*. Paris: Perrin, 1892.

Baudelaire, Charles. *Květy zla*. Přeložil Vítězslav Nezval. Vyd. v tomto uspořádání 1. Praha: Československý spisovatel, 2013.

———. *Mé srdce, tak jak je*. Přeložil Jan Vladislav. Vyd. 1. Praha: Torst, 1996.

———. *Œuvres complètes, 1*. Editoval Claude Pichois a Jean Ziegler. Nouvelle éd. Bibliothèque de la Pléiade 1. Paris: Gallimard, 1975.

Baumgartner, Emmanuèle, ed. *Pyrame et Thisbé: trois contes du XIIe siècle français imités d'Ovide*. Éd. bilingue. Collection Folio. Paris: Gallimard, 2000.

Bensérade, Isaac de, a Ovidius. *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*. Paris: Sébastien Mabre-Cramoisy, 1676. http://books.google.cz/books?id=qGcTAAAAQAAJ&hl=cs&pg=PP7#v=onepage&q&f=false.

Bergerac, Savinien de Cyrano de. *Les œuvres diverses de monsieur de Cyrano Bergerac*. Paris: C. de Sercy, 1661. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626237p.

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona /včetně deuterokanonických knih. Vyd. 3. Praha: Česká biblická společnost, 1993.

Boer, Michael Georg de, ed. *Ovide moralisé: poème de commencement du quatorzième siècle, Tome I*. Amsterdam: J. Müller, 1915.

Bourges, Élémir. *Le crépuscule des Dieux*. Paris: Stock, 1950.

Delvaille, Bernard, ed. *Poètes symbolistes: anthologie*. La petite vermillon 186. Paris: la Table ronde, 2003.

Gautier, Théophile. *Contes fantastiques*. Paris: José Corti, 1969.

Gide, André. *Les Cahiers d'André Walter: œuvre posthume*. Paris: Perrin, 1891.

———. *Narkissos, Filoktétes a Prométheus*. Přeložil Arnošt Procházka. Knihy dobrých autorů. Praha: Neumannová, 1912.

Hugo, Victor. *Dělníci moře*. Přeložil Bohuslav Rovenský. Vyd. 12. Klub čtenářů, sv. 119. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

———. *Les Travailleurs de la mer*. Editoval Yves Gohin. Collection Folio 1197. Paris: Gallimard, 1980.

———. *Œuvres de Victor Hugo, [II.]: Les Contemplations*. Oeuvres de Victor Hugo. Paris: E. Flammarion, 1912.

———. *Poésie*. L'Intégrale. Paris: Seuil, 1972.

Huysmans, Joris-Karl. *Naruby*. Přeložil Arnošt Procházka. Vokno. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993.

L'Hermite, Tristan. *La lyre du sieur Tristan*. Paris: A. Courbé, 1641. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5541074x.

La Roque, Siméon-Guillaume de. *Poésies: 1590*. Paris: Société des textes français modernes, 1983.

Lorrain, Jean. *Modernités*. Paris: E. Giraud, 1885.
———. *Monsieur de Phocas*. Editoval Hélène Zinck. Paris: Flammarion, 2001.
Lorris, Guillaume de. *Román o Růži*. Přeložil Otto František Babler. Vyd. 1. Živá díla minulosti, Sv. 81. Praha: Odeon, 1977.
Mallarmé, Stéphane. *Correspondance complète 1862-1871: suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898: avec des lettres inédites*. Přeložil Bertrand Marchal. Folio classique. Paris: Gallimard, 1999.
———. *Faunovo odpoledne a jiné básně*. Přeložil František Hrubín, Jiří Pechar, a Jiří Pelán. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1996.
———. *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*. Collection Poésie 113. Paris: Gallimard, 1976.
———. *Œuvres complètes*. Editoval G. Jean-Aubry a Henri Mondor. éd. de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1945.
McGuinness, Patrick, ed. *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*. Paris: les Belles lettres, 2001.
Mikhaël, Éphraïm. *Œuvres de Éphraïm Mikhaël: poésie, poèmes en prose*. Petite bibliothèque littéraire. Paris: A. Lemerre, 1890. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k626350.
Musset, Alfred de. *Rolla: báseň*. Přeložil Em. rytíř z Čenkova. Vzdělavací bibliotéky, sv. 16. V Praze: Časopis českého studentstva, 1892.
Ovidius. *Proměny*. Přeložil Ivan Bureš. Vyd. 2. Antická knihovna, sv. 25. Praha: Svoboda, 1974.
Pascal, Blaise. *Myšlenky: výbor*. Přeložil Miloslav Žilina. Vyd. 1. Živá díla minulosti, sv. 70. Praha: Odeon, 1973.
Pausaniás. *Cesta po Řecku I*. Přeložil Helena Businská. Vyd. 1. Antická knihovna, sv. 20. Praha: Svoboda, 1973.
———. *Cesta po Řecku II*. Vyd. 1. Antická knihovna, sv. 23. Praha: Svoboda, 1974.
Péladan, Joséphin. *Les idées et les formes*. Paris: Flammarion, 1899.
———. *Œuvres choisies*. Paris: les Formes du secret, 1979.
———. *La dernière leçon de Léonard de Vinci*. L'art de lire. Clichy-la-Garenne: Éd. France Univers, 2006.
———. „Théorie amoureuse de l´Androgyne". Editoval Jacques d'Adelswärd-Fersen. *Akademos: revue mensuelle d'art libre et de critique*, 1909. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343981920/date.
———. *Umění stát se mágem*. Přeložil Miloš Maixner. Vyd. 3. Alef, sv. 10. Praha: Volvox Globator, 1997.
Platón. *Symposion*. Přeložil František Novotný. Oikúmené. Platónovy spisy 4. Praha: OIKOYMENH, 1993.
———. *Ústava*. Přeložil František Novotný a Emanuel Peroutka. Vyd. 2. Oikúmené. Platónovy spisy 18. Praha: OIKOYMENH, 1996.
Plowert, Jacques. *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Editoval Patrick McGuinness. Textes littéraires 102. Exeter: University of Exeter press, 1998.
Rachilde. „L´Araignée de cristal". *Mercure de France*, č. 30 (1892): 147–55. http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105147w.
Régnier, Henri de. *La cité des eaux*. Paris: Mercure de France, 1902. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k825710.
———. *Œuvres III.* Genève [Paris]: Slatkine, 1978. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k21295p.

Rimbaud, Jean Arthur. *Já je někdo jiný*. Přeložil Lumír Čivrný. Vyd. 2. Klub přátel poezie. Praha: Mladá fronta, 1999.
Rollinat, Maurice. *Les névroses: les âmes, les luxures, les refuges, les spectres, les ténèbres*. Paris: G. Charpentier, 1883. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6248100m.
———. *Nervosy*. Přeložil Václav Durych. Sborník světové poesie, č. 111. Praha: J. Otto, 1912.
Ronsard, Pierre de. *Básně*. Přeložil Vladimír Holan. Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.
Rousseau, Jean-Jacques. *Vyznání*. Přeložil Jiří Staněk. Levná osvětová knihovna 36. Praha: Karel Stanislav Sokol, 1910.
Saint-Pol-Roux. *Les Reposoirs de la procession. 3: Les Féeries intérieures*. Mézières-sur-Issoire: Rougerie, 1981.
Scève, Maurice. *Délie, object de plus haulte vertu: édition critique avec introduction et des notes par Eugène Parturie*. Paris: Hachette, 1916.
Scudéry, Georges de. *Le cabinet*. Paris: A. Courbé, 1646. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k577714.
Schüré, Eduard. *Velcí zasvěcenci: tajné dějiny náboženství: Rama, Krišna, Hermes, Mojžíš, Orfé, Pythagor, Platon, Ježíš*. Havířov: Jiří Mikula, 1996.
Stendhal. *Œuvres intimes*. Paris: Gallimard, 1955.
Tailhade, Laurent. *Poèmes élégiaques*. Paris: Mercure de France, 1907. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54877r.
Troyes, Chrétien de. *Érec et Énide*. Editoval Mario Roques. Les romans de Chrétien de Troyes 1. Paris: H. Champion, 1953.
Valéry, Paul. „Avant-propos". In *Connaissance de la déesse*, Lucien Fabre. Paris: Société littéraire de France, 1920.
———. *Básně*. Přeložil Josef Palivec. Vyd. 2. Versus. Praha: BB art, 2001.
———. *Cahiers I.* Editoval Judith Robinson-Valéry. Bibliothèque de la Pléiade 242. Paris: Gallimard, 1976.
———. *Lettres à quelques-uns...* Paris: Gallimard, 1952.
———. *Literární rozmanitosti*. Přeložil Jaroslav Fryčer. Vyd. 1. Eseje, sv. 2. Praha: Odeon, 1990.
———. *Œuvres 1*. Editoval Jean Hytier. Bibliothèque de la Pléiade 127. Paris: Gallimard, 1957.
———. *Œuvres 2*. Editoval Jean Hytier. Bibliothèque de la Pléiade 148. Paris: Gallimard, 1960.
———. *Pan Teste*. Přeložil Miloslav Žilina. Vyd. 3. Neviditelná knihovna, sv. 2. Praha: Dokořán, 2008.
Ventadorn, Bernartz de. „Když vidím skřivánka se chvět". In *Vzdálený slavíkův zpěv: výbor z poezie trobadorů*, editoval Václav Černý, přeložil Ota Nechutová. Vyd. 1. Živá díla minulosti, Sv. 33. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963.
Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de. *Axel*. Přeložil Josef Florian. Prsten 9. Praha: Ladislav Cuncíř, 1930.
———. *Budoucí Eva*. Přeložil A. Růžičková. Topičovy Dobré knihy přeložené, sv. 36. Praha: F. Topič, 1920.
Wilde, Oscar. *Salome; Ideální manžel; Jak je důležité mít Filipa*. Přeložil Ivo Fleischmann a Jiří Zdeněk Novák. Vyd. 1. Hry, sv. 1. Hradec Králové: Cylindr, 2000.

Sekundární literatura

Symbolismus a dekadence – knižní publikace

Adam, Paul. *Symbolistes et décadents*. Editoval Michael Pakenham. Textes littéraires 70. Exeter: University of Exeter, 1989.

Baillot, Alexandre. *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860 - 1900)*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1927.

Baju, Anatole. *L'école décadente*. Paris: L. Vanier, 1887. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1078692.

———. , ed. *Le Décadent littéraire & artistique*. Paris, 1886. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34429854b/date.

Bancquart, Marie-Claire. *Écrivains fin-de-siècle*. Collection Folio. Paris: Gallimard, 2010.

———. *Images littéraires du Paris fin de siècle: 1880-1900*. Collection Le Passé composé 2. Paris: Éditions de la Différence, 1979.

Bessede, Robert. *La crise de la conscience catholique dans la littérature et la pensée françaises à la fin du XIXe siècle*. Bibliothèque française et romane 49. Paris: Klincksieck, 1975.

Biétry, Roland. *Les théories poétiques à l'époque symboliste, 1883-1896*. Genève: Slatkine reprints, 2001.

Boudot, Pierre. *Nietzsche et les écrivains français: 1930 à 1960*. 10-18 937. Paris: Union générale d'éditions, 1975.

Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine: études littéraires*. Editoval André Guyaux. Collection Tel 233. Paris: Gallimard, 1993.

———. *Studie ze současné psychologie: Baudelaire: Renan: Flaubert: Taine: Stendhal*. Přeložil J. Mauer. Kritická knihovna 20. Praha: Josef Pelcl, 1903.

Brunel, Pierre. *Les poésies de Stéphane Mallarmé, ou, Échec au néant: lectures d'une œuvre*. Agrégation de lettres. Paris: Éditions du Temps, 1998.

Citti, Pierre. *La mésintelligence: essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*. Lieux littéraires 3. Saint-Etienne: Éd. des Cahiers intempestifs, 2000.

Colin, René-Pierre. *Schopenhauer en France: un mythe naturaliste*. Lyon: Presses universitaires de France, 1979.

Dumonceaux, Pierre. *L'Esprit de décadence: Colloque de Nantes*. Paris: Minard, 1984.

Gourmont, Remy de. *La culture des idées*. Bouquins. Paris: R. Laffont, 2008.

Grauby, Françoise. *La création mythique à l'époque du symbolisme: histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme*. Paris: Nizet, 1994.

Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Charpentier, 1891.

Illouz, Jean-Nicolas. *Le symbolisme*. Le livre de poche. Paris: Librairie générale française, 2004.

Kahn, Gustave. *Symbolistes et décadents*. Genève: Slatkine reprints, 1977.

Lemaître, Henri. *Du Romantisme au Symbolisme: l'âge des découvertes et des innovations, 1790-1914*. Collection Littérature. Paris: P. Bordas, 1982.

Marchal, Bertrand. *La religion de Mallarmé: poésie, mythologie et religion*. Paris: J. Corti, 1988.

———. *Salomé: entre vers et prose, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*. Les essais. Paris: J. Corti, 2005.

Marquèze-Pouey, Louis. *Le Mouvement décadent en France*. Littératures modernes 41. Paris: Presses universitaires de France, 1986.

Michaud, Guy. *Connaissance de la littérature: L'œuvre et ses techniques*. Paris: Librairie Nizet, 1957.
———. *Le symbolisme tel qu'en lui-même*. Paris: A. G. Nizet, 1995.
———. *Message poétique du symbolisme*. sv. 1. Paris: Nizet, 1947.
Mockel, Albert. *Esthétique du Symbolisme: propos de littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1899), Textes divers*. Bruxelles: Acad. Royale de Langue et de Littérature françaises, 1962.
Moréas, Jean. *Les premières armes du symbolisme*. Paris: L. Vanier, 1889. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1079099.
Morice, Charles. *La littérature de tout à l'heure*. Paris: Perrin, 1889. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1079107.
Poizat, Alfred. *Du Classicisme au symbolisme*. Essais critiques, artistiques, philosophiques, littéraires 13. Paris: la Nouvelle revue critique, 1929.
Raymond, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Édition nouvelle. Paris: J. Corti, 1947.
Raynaud, Ernest. *La mêlée symboliste: (1870-1910) Portraits et souvenirs*. Paris: Nizet, 1971.
Sabatier, François. *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950*. Paris: Fayard, 1995.
Sartre, Jean-Paul. *Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre*. Editoval Arlette Elkaïm-Sartre. Arcades 10. Paris: Gallimard, 1986.
Schiano-Bennis, Sandrine. *La renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*. Romantisme et modernités 29. Paris: H. Champion, 1999.
Schuré, Édouard. *Le Théâtre initiateur: la genèse de la tragédie, le drame d'Eleusis*. Paris: Perrin et Cie, 1926.
Wagner, Richard. Hudba budoucnosti. Přeložil Hana Šnajdrová-Bílková a Jiří Vysloužil. Vyd. 1. Klasikové hudební vědy a kritiky. Řada 2, sv. 2. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

Symbolismus a dekadence – články

Adam, Paul. „La Presse et le symbolisme". *Le Symbolisme*, č. 1 (7. říjen 1886).
Barre, André. „Bibliographie de la poésie symboliste". In *Le symbolisme: essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*. Paris: Jouve et Cie, 1911.
Beaunier, André. „Les Parnassiens et les symbolistes". *Mercure de France*, únor 1901, 375–88.
Bourde, Paul. „Les poètes décadents". *Le Temps*, 6. srpen 1885.
Delrouze, Guy. „Le préjugé contre les mœurs, son origine, sa valeur, ses dangers". *Akademos: revue mensuelle d'art libre et de critique*, 1909. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343981920/date.
Doumic, René. „Les Décadents du christianisme". *Revue des deux Monde*, 15. březen 1895, 457–468.
Gill, Austin. „Le symbole du miroir dans l'œuvre de Mallarmé". *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 11, č. 1 (1959): 159–181. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2145.
Gourmont, Remy de. „Livre des masques: portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui". *Mercure de France*, 1896, 11–12. http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-105147&M=notice.

Lemaitre, Jules. „M. Paul Verlaine et les poètes symbolistes et décadents". *Revue Bleue*, 7. leden 1888.
Mendès, Catulle. „Notes sur la théorie et l´œuvre wagnériennes". Editoval Édouard Dujardin. *Revue wagnérienne*, č. 2 (1885). http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-19995&M=tdm.
Michaud, Guy. „Le thème du miroir dans le symbolisme français". *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 11, č. 1 (1959): 199–216. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2147.
Moréas, Jean. „Les Décadents". *Le XIXe siècle*, 1. srpen 1886.
———. „Un Manifeste littéraire". *le Figaro*, 18. září 1886.
Schuré, Édouard. „Individualisme et l´anarchie en littérature". *Revue des deux Monde*, 15. srpen 1895.
Šalda, F. X. „Joséphin Péladan". In *Kritické projevy 1: 1892-1893*. Soubor díla F. X. Šaldy 10. Praha: Melantrich, 1949. http://www.ucl.cas.cz/edicee/?expand=/soubory/FXS/KP1.

Další literatura – knižní publikace

Abastado, Claude. *Mythes et rituels de l'écriture*. Creusets 8. Bruxelles [Paris]: Éditions Complexe [diffusion Presses universitaires de France], 1979.
Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Collection U. Paris: A. Colin, 1998.
Albouy, Victor. *La création mythologique chez Victor Hugo*. Paris: J. Corti, 1963.
Armstrong, Karen. *Krátká historie mýtu*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2006.
Augusta-Boularot, Sandrine, ed. *Slovník řecko-římské mytologie a kultury*. Vyd. 1. Praha: EWA Edition, 1993.
Backès, Jean-Louis. *Le mythe dans les littératures d'Europe*. Cerf littérature. Paris: les Éd. du Cerf, 2010.
Bachelard, Gaston. *Poetika snění*. Přeložil Josef Hrdlička. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2010.
———. *Psychoanalýza ohně*. Přeložil Jitka Hamzová a Jiří Pechar. Vyd. 1. Váhy, sv. 12. Praha: Mladá fronta, 1994.
———. *Voda a sny: esej o obraznosti hmoty*. Přeložil Jitka Hamzová. Vyd. 1. Souvislosti, sv. 9. Praha: Mladá fronta, 1997.
Barthes, Roland. *Mythologies*. Points. Civilisation. Paris: Seuil, 1957.
———. *Mytologie*. Přeložil Josef Fulka. Vyd. 1. Bod. Praha: Dokořán, 2004.
Berne-Joffroy, André. *Présence de Valéry: précédé de Propos me concernant par Paul Valéry*. Présences. Paris: Plon, 1945.
Blanchot, Maurice. *La Part du feu*. Sixième édition. Paris: Gallimard, 1949.
Blecha, Ivan, Radim Brázda, a Jan Březina, ed. *Filosofický slovník*. Vyd. 1. Olomouc: Fin, 1995.
Bouzek, Jan, a Zdeněk Kratochvíl. *Od mýtu k logu*. Praha: Herrmann & synové, 1994.
Bremond, Henri. *Čistá poesie*. Přeložil Ladislav Kratochvíl. Ars: sbírka rozprav o umění, Sv. 16. Praha: Orbis, 1935.
Brunel, Pierre. *Le chemin de mon âme: roman et récit au XIXe siècle, de Chateaubriand à Proust*. Collection 19. Paris: Klincksieck, 2004.
———. *Mythocritique: théorie et parcours*. Paris: Presses universitaires de France, 1992.
———. *Mythopoétique des genres*. Paris: Presses universitaires de France, 2003.

Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*. Collection Folio, Essais. Paris: Gallimard, 2002.
Campbell, Joseph. *Mýty*. Přeložil Vladimír Lechnýř. Praha: Pragma, 1998.
Carnoy, Albert. *Dictionnaire étymologique des noms grecs de plantes*. Louvain: Publications universitaires, 1959.
Celeyrette-Pietri, Nicole. *Valéry et le moi: des „Cahiers" à l'œuvre*. Bibliothèque française et romane 73. Paris: Klincksieck, 1979.
Conte, Gian Biagio. *Dějiny římské literatury*. Přeložil kolektiv autorů pod vedením Dagmar Bartoňkové. Vyd. 1. Praha: KLP, 2003.
Daneshvar-Malevergne, Negin. *Narcisse et le mal du siècle*. Paris: Éd. Dervy, 2009.
Derche, Roland. *Quatre mythes poétiques (Oedipe, Narcisse, Psyché, Lorelei)*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1962.
Detienne, Marcel. *L'invention de la mythologie*. Bibliothèque des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1981.
Durand, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*. L'Île verte. Paris: Berg international, 1979.
———. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction a l'archétypologie générale*. Grenoble: Imprimerie Allier, 1960.
———. *Symbolická imaginace*. Přeložil Hana Bednaříková. Vyd. 1. Literární věda. Praha: Malvern, 2012.
Eliade, Mircea. *Iniciace, rituály, tajné společnosti: mystická zrození*. Přeložil Barbora Antonová. Vyd. 1. Eseje a studie. Brno: Computer Press, 2004.
———. *Mefisto a androgyn*. Přeložil Jiří Vízner. Vyd. 1. Oikúmené. Praha: OIKOYMENH, 1997.
———. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*. Přeložil Eva Streibingerová. Vyd. 1. Oikúmené. Praha: ISE, 1993.
———. *Mýty, sny a mystéria*. Přeložil Jiří Vízner. Vyd. 1. Oikúmené. Praha: OIKOYMENH, 1998.
———. *Pojednání o dějinách náboženství*. Vyd. 1. Logos, sv. 9. Praha: Argo, 2004.
Erhart, Krištof A., ed. *Orfeův sestup do podsvětí: výbor z orfických textů*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011.
Frazer, James George. *Zlatá ratolest*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1994.
Frye, Northrop. *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Přeložil Sylva Ficová. Vyd. 1. Teoretická knihovna, sv. 4. Brno: Host, 2003.
Gaède, Edouard. *Nietzsche et Valéry: essai sur la comédie de l'esprit*. Paris: Gallimard, 1962.
Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Collection Poétique. Paris: Seuil, 1982.
Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. 13e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
Haarmann, Harald. *Historie potopy světa: po stopách raných civilizací*. Vyd. 1. Praha; Litomyšl: Paseka, 2010.
Huet-Brichard, Marie-Catherine. *Littérature et mythe*. Contours littéraires. Paris: Hachette-Education, 2001.
Chlup, Radek, a Trismegistos Hermes. *Corpus hermeticum*. Praha: Herrmann & synové, 2007.
Jarrety, Michel. *Valéry devant la littérature: mesure de la limite*. Écrivains. Paris: Presses universitaires de France, 1991.
Jolles, André. *Formes simples*. Přeložil Antoine Marie Buguet. Poétique 5. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Kerényi, Karl, a Carl Gustav Jung. *Věda o mytologii*. Přeložil Kristina Černá a Jan Černý. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995.
Knoepfler, Denis. *La patrie de Narcisse: un héros mythique enraciné dans le sol et dans l'histoire d'une cité grecque*. Collection du Collège de France. Paris: O. Jacob, 2010.
Kratochvíl, Zdeněk. *Filosofie mezi mýtem a vědou: od Homéra po Descarta*. Vyd. 1. Galileo, sv. 36. Praha: Academia, 2009.
Kristeva, Julia. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Přeložil Josef Fulka. Vyd. 1. Praha: One Woman Press, 2004.
Lacan, Jacques. *Écrits*. Le Champ freudien. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
Lasch, Christopher. *Le Complexe de Narcisse: la nouvelle sensibilité américaine*. Přeložil Michel Lee Landa. Libertés 2000. Paris: R. Laffont, 1980.
———. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: Norton, 1991.
Lavelle, Louis. *L'erreur de Narcisse*. La petite vermillon 183. Paris: la Table ronde, 2003.
Le Guen, Claude, Dominique Bourdin, Pierre Chauvel, Françoise Cribier, a Annick Le Guen, ed. *Dictionnaire freudien*. Paris: Presses universitaires de France, 2008.
Lefèvre, Frédéric. *Entretiens avec Paul Valéry*. Paris: Le livre, 1926.
Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Collection Poétique 14. Paris: Éd. du Seuil, 1975.
Lévi-Strauss, Claude. *Strukturální antropologie*. Vyd. 1. Capricorn, sv. 18. Praha: Argo, 2006.
Lipovetsky, Gilles. *Éra prázdnoty: úvahy o současném individualismu*. Přeložil Helena Beguivinová. Vyd. 4. Střed, sv. 83. Praha: Prostor, 2008.
Lowen, Alexander. *Gagner à en mourir: une civilisation narcissique*. Paris: Hommes et groupes, 1987.
Maien, J. P. *Odkaz bratrstva zlatého a růžového kříže: příspěvek k dějinám rosenkruciánství v 17. a 18. století*. Vyd. 1. Aurélie. Praha: Malvern, 2013.
Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*. Paris: J. Corti, 1963.
Pechar, Jiří. *Lacan a Freud*. Vyd. 1. Studie, sv. 93. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2013.
Prigent, Michel, Patrick Berthier, a Michel Jarrety, ed. *Histoire de la France littéraire: Modernités, XIXe - XXe siècle*. 1e éd. Tome 3. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
Propp, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky: se studií Clauda Lévi-Strausse*. Přeložil Julie Štěpánková. Vyd. 1. Literárně vědné práce, sv. 8. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1970.
Ricœur, Paul. *Čas a vyprávění II: Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Přeložil Miroslav Petříček. Vyd. 1. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 39. Praha: OIKOYMENH, 2002.
———. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
Robidoux, Réjean, a André Gide. *Le Traité du Narcisse: théorie du symbole d'André Gide*. Cahiers d'inédits 10. Ottawa: Ed. de l'Université d'Ottawa, 1978.
Ryan, William. *Noah's Flood: The New Scientific Discoveries about the Event That Changed History*. New York: Simon & Schuster, 2000.
Sennett, Richard. *Les tyrannies de l'intimité*. Přeložil Antoine Berman a Rebecca Folkman. La couleur des idées. Paris: Éd. du Seuil, 1995.
Schopenhauer, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Přeložil Milan Váňa. Vyd. 1. sv. II. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1998.

Vernant, Jean-Pierre, a Pierre Vidal-Naquet. *La Grèce ancienne. 3: Rites de passage et transgressions*. Points. Essais 256. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
———. *Œdipe et ses mythes*. Historiques 43. Bruxelles: Editions Complexe, 1988.
Veyne, Paul. *Věřili Řekové svým mýtům?: esej o konstitutivní imaginaci*. Přeložil Milena Šubrtová a Jiří Šubrt. Vyd. 1. Oikúmené. Praha: OIKOYMENH, 1999.

Další literatura – články

Anzieu, Didier. „Freud et la mythologie". *Nouvelle Revue de psychanalyse* 1, č. 1 (1970).
———. „Œdipe avant le complexe ou de l´interprétation psychanalytique des mythes". *Les Temps modernes*, č. 245 (1966).
Crescenzo, Richard. „La figure de Narcisse à l´époque baroque". In *Antiquités imaginaires: la référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*. Études de littérature ancienne, Tome 7. Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1996.
Dabezies, André. „Des mythes primitifs aux mythes littéraires". In *Dictionnaire des mythes littéraires*, editoval Pierre Brunel. Monaco: Éditions du Rocher, 1988.
———. „Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires". *Revue de littérature comparée* 309, č. 1 (2004): 3–22. http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RLC_309_0003.
Damisch, Hubert. „D'un Narcisse l'autre". In *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 13:113–46. Paris: Gallimard, 1976.
Eliade, Mircea. „Chasteté, sexualité, et vie mystique chez les primitifs". In *Mystique et continence: travaux scientifiques du VIIe Congrès International d'Avon*, editoval Charles Baudouin, 31:29–50. Etudes carmelitaines. Bruges: Desclée de Brouwer, 1952.
———. „Mythe – Approche d´une définition". In *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, editoval Yves Bonnefoy. Paris: Flammarion, 1981.
Favre, Yves-Alain. „Narcisse". In *Dictionnaire des mythes littéraires*, editoval Pierre Brunel. Monaco: Éditions du Rocher, 1988.
Frappier, Jean. „Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève". *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* 11, č. 1 (1959): 134–58. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2144.
Freud, Sigmund. „K uvedení narcismu". In *Vybrané spisy II-III*, přeložil Fedor Nikolajevič Dosužkov, Jaroslav Vácha, a Jiří Pechar. Vyd. 2. Praha: Avicenum, 1993.
Hadot, Pierre. „Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin". In *Nouvelle Revue de psychanalyse*. Roč. 13. Paris: Gallimard, 1976.
Jarrety, Michel. „Préface". In *Poésie perdue: les poèmes en prose des „Cahiers"*, Paul Valéry. Collection Poésie 351. Paris: Gallimard, 2000.
Meletinskij, Jeleazar Moisejevič. „Du mythe au Folklore". *Diogène*, č. 99 (1977): 117–42.
Palouš, Radim. „Je svět (hodnotově) dvojí nebo jeden?" *PAIDEIA: Philosophical e-journal of Charles University* V, č. 2 (2008). http://userweb.pedf.cuni.cz/paideia/index.php?sid=3&lng=cs&lsn=10&jiid=15&jcid=118.
Sellier, Philippe. „Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?" *Littérature* 55, č. 3 (1984): 112–26. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239.

Siganos, André. „Définitions du mythe". In *Questions de mythocritique: dictionnaire*. Paris: Imago, 2005.
Thein, Karel. „Filostratos Starší a zrození dějin umění u ducha umění". In *Pictura verba cupit: sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, editoval Beket Bukovinská a Lubomír Slavíček. Vyd. 1. Praha: Artefactum, 2006.
Vidal-Naquet, Pierre. „Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne". *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 23, č. 5 (1968): 947–64. http://www.jstor.org/discover/10.2307/27577148?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21103293857511.
Siganos, André. „Définitions du mythe". In *Questions de mythocritique: dictionnaire*. Paris: Imago, 2005.
Thein, Karel. „Filostratos Starší a zrození dějin umění u ducha umění". In *Pictura verba cupit: sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, editoval Beket Bukovinská a Lubomír Slavíček. Vyd. 1. Praha: Artefactum, 2006.
Vidal-Naquet, Pierre. „Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne". *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 23, č. 5 (1968): 947–64. http://www.jstor.org/discover/10.2307/27577148?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21103293857511.