

Bednaříková, Hana

Možnosti výkladu v rámci comparative arts : zobrazení Salomé jako estetická reprezentace

Bohemica litteraria. 2011, vol. 14, iss. 2, pp. [41]-51

ISSN 1213-2144 (print); ISSN 2336-4394 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115729>

Access Date: 09. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HANA BEDNAŘÍKOVÁ

MOŽNOSTI VÝKLADU V RÁMCI *COMPARATIVE ARTS*: ZOBRAZENÍ SALOMÉ JAKO ESTETICKÁ REPREZENTACE

Klíčová slova: Comparative Arts, sémiotický systém, Salomé, kulturní reprezentace, fin de siècle.

Key words: Comparative Arts, semiotic system, Salome, cultural representation, fin de siècle.

Possibilities of Interpretation within Comparative Arts: Salome as an Aesthetic Representation

Abstract

If we consider the relatively long period of academic discourse in the field of Comparative Arts, two approaches seem to be the most productive from the methodological perspective: firstly, methods operating in the field of semiotic correlations, and secondly, methods drawing on the concept of cultural representations. This methodological basis enabled us to realize the comparative analysis of literary and visual depictions of Salome as one of important cultural and artistic representations of the fin-de-siècle period.

Ulrich Weisstein v přednášce *Comparing literature and art: Current trends in Critical theory and methodology* (WEISSTEIN 1981: 23) stanoví osm kritérií, která by mohla mít relevanci jako východisko pro metodologii zkoumání vztahů mezi literaturou a výtvarným uměním:

1. Umělecká díla zobrazující a interpretující příběh, nikoliv pouhé ilustrace k literárnímu textu
2. Literární díla zobrazující specifické výtvarné dílo
3. Literární díla, která tvoří nebo přetvářejí díla výtvarná (například básně-obrazy nebo postupy tzv. konkrétní poezie)
4. Literární díla napodobující a kombinující výtvarné styly
5. Literární díla pracující s konkrétními uměleckými technikami (montáž, koláž atd.)
6. Literární díla zabývající se přímo uměním a výtvarnými umělci nebo předpokládající specifickou uměleckohistorickou erudici
7. Synoptické žánry
8. Literární díla, která s výtvarnými díly sdílejí společnou tematiku nebo námět.

Sice přehledný, ale přece poněkud mechanický výčet, který navrhuje Weisstein, ve své podstatě nepostihuje organičnost a vnitřní logiku vztahovosti mezi jednotlivými druhy umění (v tomto případě mezi literaturou a výtvarným uměním) jako interdisciplinárního fenoménu. Při zvažování možností konkrétního srovnávání se tedy lze pokusit nastínit různé způsoby, které, alespoň v obrysech, historicky formovaly základní paradigmatiku tohoto přístupu.

Při určování počátků disciplíny se téměř závazně uvádí reference k Horatiovu *Ut pictura poesis*. V rámci osvícenské estetiky stanoví rozdíl v jisté obecnější rovině Lessing ve stati *Laokoon oder Über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766), a to na základě rozlišení mezi časovou následností, která je platná pro zobrazovací mechanismy v literatuře, a prostorovostí jako určujícího činitele pro výtvarné umění. Nikoliv nevýznamným okruhem pro konstituování disciplíny byl na konci 19. století vklad německých historiků umění, jejichž myšlení vycházelo z tradičních základů, opírajících se o bohatou tradici estetického myšlení. Zejména Heinrich Wölfflin se v oblasti srovnávání renesance a baroka dopracovává na základě metody analýzy forem k modelu tzv. uměleckého tvaru, který má pro danou epochu obecnější význam. Názorným příkladem novější aplikace tohoto typu interdisciplinarity může být práce Wylieho Syphera *Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400–1700*, v níž Sypher v zásadě vychází z principu vztahovosti mezi jednotlivými druhy umění a na tomto základě postupuje od hledání formálních analogií ke stanovení znaků *stylu epochy*. Jako příklad můžeme uvést Sypherovu citlivou analýzu sémantických a formálních podobností mezi Shakespearovými postavami Richarda II. a Hamleta a výtvarným pojetím Sandra Botticelliho: „Kdybychom chtěli vyznačit, jak se mění sloh Shakespearových dramát, mohli bychom říci, že půvabná a jemně charakterizovaná postava Richarda II. připomíná nervně kreslené figury Botticelliho. Melancholický Richard připadá každému jako předchůdce Hamleta: ale Hamlet, tento křehký král, který žije nad propastí své slabosti, je líčen téměř gotickým způsobem, řadou jasně vykreslených situací, ukazujících ho jako slabou a bezmocnou postavu s podivnými dekadentními rysy zářivých bytostí, které se vznášejí na Botticelliových obrazech. Richard má botticelliovské kouzlo tělesného vzhledu, jeho krása je melancholická, a i když se usmívá, je to, slovy Wölfflinovými, „jen lehounký zásvit““ (SYPHER 1971: 74–75). Zůstaneme-li v oblasti výzkumu renesance, lze rovněž připomenout vklad Pierra Francastela (FRANCASTEL 1984: 299–305), který se metodologicky opírá o sociologicko-historickou analýzu analogií mezi výtvarným uměním, architekturou a tehdejšími matematickým myšlením.

Vedle historicky a esteticky podmíněných přístupů existují koncepce, které daný problém podmiňují existencí systému nebo specifikou uměleckého „jazyka“. V tomto ohledu jistě mají svůj iniciační význam teze ruských formalistů o uměleckém (resp. literárním) díle jako systému, který následně vytváří prostupné a vztahové sítě. Do tohoto metodologického komplexu pak organicky spadá také Lotmanova teorie *kulturních kódů* (LOTMAN: 1994), které se zcela organicky podílejí na formování sémantického pole jednotlivých systémů. Následná

(komparativní) komunikace probíhá prostřednictvím sekundárního jazyka, který se konstituuje v rámci znakových polí jednotlivých druhů umění. Ve světle těchto metodologických přístupů lze následně vymezit sledovaný problém jako hledání možných korelací mezi autonomními systémy. Tento posun ve vnímání vztahovosti mezi různými druhy umění akceptuje již také poměrně konzervativní francouzská komparatistika, která oblast *Comparative Arts* vykazovala spíše do rámce estetického diskursu: „Místo abychom se přidržovali dané ideje mnoha autonomních systémů tvorby a komunikace, smyslových a jazykových, téměř uzavřených v sobě samých a vzájemně komunikujících pouze okrajově, chceme spíše postulovat globální svět znaků – s odvoláním zároveň na pocit i význam – projevovaný různými prostředky, které se částečně překrývají tvarem, obsahem a záměrem.“¹

Možný kompromis mezi zmíněnými přístupy, které směřují ke konceptu integrální sémiotické báze (hledání „obecného jazyka“ jednotlivých uměleckých druhů), a kulturologickým přístupem, navrhuje György Vajda (VAJDA 1981), který vychází z konceptu vymezení obecného *jazyka epochy* jako širšího rámce, jenž v sobě zahrnuje širší spektrum možných faktorů: „Epochy jsou podle mého názoru spíše sektory historického procesu, který v sobě zahrnuje hlediska ekonomická, sociální, politická, náboženské otázky, změny mentalit atd. Jedná se v zásadě o obecné prvky lidské civilizace. Umění a literatura jsou integrálními součástmi tohoto procesu a zkoumání jejich historie vytváří neoddělitelnou součást těchto procesů, protože vytvářejí další koherentní sítě znaků dané epochy“ (VAJDA 1981: 333). Pro určení autonomního a obecného uměleckého jazyka epochy uvažuje Vajda o třech vrstvách. První z nich je vrstva stylu, kterou Vajda chápe jako souhrny individuálních znaků v rovině označujícího (*signifiant*). Druhou komponentou je to, co Vajda nazývá *vrstvou idejí* (*couche des idées*), tzn. filozofické, náboženské, vědecké či mentální prvky epochy, tedy celek, který lze chápat jako možný systém v rovině *signifié*. Konečně třetí komponentu tvoří scelující faktor tzv. umělecké metody (*méthode artistique*) jako princip *représentace*. Pokud tedy budeme uvažovat o možných místech kontaktů a analogií např. mezi literaturou a výtvarným uměním, považuje Vajda za nejproduktivnější oblast vrstvy idejí, neboť to je prostor, který je „nejvíce závislý na stavu mentality dané civilizace a kultury v konkrétním historickém okamžiku“ (VAJDA 1981: 335).

Za názorný příklad možností kulturologického zkoumání konkrétní epochy je možno považovat například práci Carla Schorskeho *Fin de siècle Vienna, Politics and Culture*. V úvodní kapitole Schorske uvádí tyto argumenty: „Viedeň v období fin de siècle je přímo stvořena k tomu, aby se stala předmětem multidisciplinárního výzkumu [...]. Novátorská tvorba vídeňské inteligence, která se téměř současně projevila ve všech oblastech kulturní činnosti, začala být v evropských kulturních kruzích označována jako tzv. vídeňské školy, především v psychologii, v dějinách umění a v hudbě. Ale i v oborech, jejichž úspěchům se dostalo mezinárodní pozornosti

¹ O těchto diskusích píše podrobněji Angelika Corbineau-Hoffmannová (CORBINEAU-HOFFMANNOVÁ 2008: 148–149) a rovněž také Claudio Guillén (GUILLÉN 2008).

až později, v literatuře, v malířství a politice“ (SCHORSKE 2000: 18). Souvislosti a znaky, jimiž Schorske vymezuje charakteristiku zkoumaného období, tvoří historické pásmo, jehož mezníkem je rok 1848, kdy jsou položeny základy proměny aristokratické a císařské metropole v centrum liberální kultury. Architektonický styl tzv. Ringstrasse přechází k vývojově progresivnímu proudu Vídeňské Secese, která přichází s heslem „době její umění, umění jeho svobodu“. V roce 1900 vychází Freudova práce *Výklad snů*, která má v rámci tehdejší psychiatrie přelomový význam. Téhož roku vypuknou velké polemiky kolem obrazu *Filosofie*, který Gustav Klimt vytvořil pro Vídeňskou univerzitu. Především ze strany konzervativních kruhů je Klimt nařčen z destruktivnosti, nietzscheovského iracionalismu a mlhavé abstrakce. Tyto vývojové pohyby dokumentuje Schorske také na dalších analogiích z oblasti dobové umělecké mentality. Na příkladu srovnání tehdejšího výtvarného díla Oskara Kokoschky (cyklus *Snících chlapců*) a hudebních experimentů Arnolda Schönberga poukazuje Schorske přímo na radikální proměnu uměleckého jazyka, tedy na proces jdoucí od uměleckých principů secese směrem ke změně výrazových prostředků v rámci expresionismu (lomená křivka u Kokoschky, přechod od postupů hudebního impresionismu k experimentální atonalitě u Schönberga): „Kokoschka a Schönberg hlásali přímým vizuálním a hudebním jazykem znepokojivé a instinktivní psychologické pravdy [...], našli formy k zachycení duše lidí, kterým jejich kultura bránila iracionální osobní zkušenost veřejně vyjádřit“ (SCHORSKE 1981: 346–347).

V rámci ikonografických kódů fin de siècle jako období, které je považováno za svébytnou kulturní epochu, se pokusíme o srovnání dobových a literárních a výtvarných zobrazení Salomé,² která mají v daných souvislostech své hluboké významy jako jeden z mentálních a estetických kódů. Huysmansův román *Naruby (A Rebours)* z roku 1884 je jedním z klíčových textů, které otvírají estetický kontext daného období. Konstrukce světa, kterou si vytváří hlavní postava románu Jean des Esseintes, je experimentálním prostorem artificiality a estetických významů a do značné míry také „katalogem“ uměleckých artefaktů, které dekadence v jistém smyslu esteticky kanonizuje. Z tohoto hlediska je pro naše výklady klíčová 5. kapitola románu, v níž Huysmans velmi sugestivním způsobem evokuje Des Esseintesovu kontemplaci před dvěma obrazy *Salomé* od Gustava Moreaua.

Kapitola se příznačně otevírá aktem odmítnutí, pocitem zcizenosti vůči aktuální realitě, což vytváří psychologicko-mentální základ pro následující pasáže: „Potom,

² Samotný námět vychází z Nového Zákona. Herodiadinu dceru jako Salomé pojmenovává až jeden z církevních otců v 5. století. Námět se v 19. století objevuje v literárním zpracování mimo jiné např. u Heinricha Heineho, Gustava Flauberta nebo Stéphana Mallarméa. O Huysmansově a Wildově zpracování pojednáme později. V českých souvislostech se k námětu vrací Jiří Karásek ze Lvovic v povídkovém cyklu *Posvátné ohně*. Výtvarné realizace dokonce překračují rámec zkoumané epochy (Rubens, Caravaggio), vedle Moreaua a Beardsleye lze v rámci daného období připomenout zpracování Gustava Klimta, Lovise Corinthy nebo Maxe Klingera, ve stylu Art Déco interpretoval téma Alastair.

co se přestal zajímat o soudobý život, rozhodl se, že nepustí do své cely žádný z těch příznaků, vyvolávajících odpor nebo lítost; chtěl tu mít subtilní, vybranou malbu³ (HUYSMANS 1979b: 88). Huysmans v podstatě vytvořil unikátní případ literárního zachycení výtvarného díla. V rámci konkrétních zobrazovacích postupů si lze povšimnout zcela názorných analogií: S jemnou strukturací detailů a propracované ornamentálnosti vizuálních znaků Moreauova obrazu rezonuje akribie literárního popisu, který rovněž vychází z důrazu na ornamentální detail, což je jeden z typických postupů, odkazujících k estetické charakteristice epochy v literární oblasti: „V perversem vůni kadidel, v přehřáté atmosféře tohoto chrámu [...] povolna se přibližuje Salomé, s levicí vzpříčenou ve velitelském gestu [...]. Na zvlhlé kůži se třpytí připjaté démanty; její náramky, pásy a prsteny chrlí jiskry; krunýř zlatých šperků na jejím triumfálním šatě posítem perlami, protkaném stříbrnými květy a zlatými plátky, krunýř, jehož úplet tvoří démanty, se rozžehuje, vystřeluje křížící se ohnivá háďata, hemží se na tom matném těle, na té čajově růžové pleti jako nádherný hmyz, jehož oslnivé krovky jsou mramorované karmínem, tečkované zlatavou žlutí, zpestřené ocelovou modří, žíhané paví zelení“⁴ (HUYSMANS 1979b: 89–90). Další z důležitých estetických, resp. ideových koncepcí, jež lze najít v Huysmansově pojetí Salomé, je rovina mytologizace, v jejímž rámci Huysmans interpretuje Moreauovu výtvarnou realizaci. Huysmans zde transponuje novozákonní příběh do širších souvislostí právě na základě výkladu jednotlivých *znaků* výtvarného objektu: „Takto pochopena byla součástí theogonií Dalekého Východu; vymykala se biblickým tradicím, nemohla být ztotožňována dokonce už ani s oním živoucím obrazem Babylónu, s onou královskou nevěstkou z Apokalypsy [...]. Zdálo se ostatně, že svoji vůli zůstat mimo sled staletí a nenaznačit žádný určitý původ [...] chtěl malíř stvrdit už tím, že Salomé umístil doprostřed toho podivuhodného paláce [...] a že jí konečně dal do ruky ono Isidino žezlo, posvátný květ Egypta a Indie, velký lotos“⁵ (HUYSMANS 1979b: 92). Obraz Salomé tak získává symbolickou funkci a je doslova „řetězením“ ornamentální řady významů

³ „Après s’être désintéressé de l’existence contemporaine, il avait résolu de ne pas s’introduire dans sa cellule des larves de répugnance ou des regrets; aussi avait-il voulu une peinture subtile, exquise“ (HUYSMANS 1975a: 113).

⁴ „Dans l’odeur perverse de parfums, dans l’atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu en un geste de commandement [...] s’avance lentement sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés scintillent; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues crachent des étincelles; sur sa robe triomphale, couturée des perles ramagée d’argent, lamée d’or, la cuirasse des orfèveries, dont chaque maille est un pierre, entrée en combustion, croisé des serpentaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbré de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d’acier, tigrés de vert paon“ (HUYSMANS 1975a: 115).

⁵ „Ainsi comprise, elle appartenait au théogonies de l’Extrême Orient, elle ne relevait plus des traditions bibliques, ne pouvait même être assimilée à la vivant image de Babylone, à royale Prostituée de l’Apocalypse [...]. Le peintre semblait d’ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d’origine, de pays, d’époque [...] en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d’Isis, la fleur sacrée de l’Egypte et de l’Inde, le grand lotus“ (HUYSMANS 1975a: 117–118).

(estetických, náboženských, psychologických apod.). V části textu, v níž si Des Esseintes prohlíží druhý z obrazů, *Zjevení* (*Apparition*), na němž Moreau zobrazil Salomé v okamžiku, kdy je v hrůze konfrontována s přízrakem utáaté hlavy Jana Křtitele, se objevuje pasáž, která ji popisuje v nádheře šperků, Salomé je tedy doslova „petrifikována“ nejen hrůzou, ale také drahými kameny, které se stávají estetickou a symbolickou součástí tohoto typu evokace.⁶ Jedná se o zobrazovací schéma, které můžeme vyložit také na pozadí dobového chápání ornamentální symboliky. Huysmansův současník Robert de Montesquiou si povšimnul některých znaků dobového secesního ornamentu a vymezuje jeho tři základní znaky *le fragile* (křehké), *le figé* (strnulé) a *le fossile* (zkamenělé). Fragilita (křehkost) bezesporu odkazuje k dobové zálibě k nuanci, jemné distinkci, k detailu, což jsou postupy, na které jsme poukázali v souvislosti k Huysmansovým stylem popisu výtvarného objektu. K symbolické petrifikaci Salomé potom odkazují další dvě kategorie, které v obecnějším významu mimo jiné postihují tendenci symbolistické malby k zachycení kontemplace, pomalosti, ustrnutí, státnosti a symbolické nejednoznačnosti zobrazovaných objektů. V tomto smyslu pak lze vykládat také možnou analogii a znakovou reciprocitu mezi výtvarnými realizacemi Gustava Moreau a Huysmansovým literárním textem.

Wildeova jednoaktová hra *Salomé* vznikla v Paříži v roce 1891. Text hry je psán francouzsky⁷ a byl určen pro herečku Sarah Bernhardtovou. Lze říci, že Wildeova interpretace příběhu obsahuje základní okruhy mentálního a estetického potenciálu epochy: symbolickou a zároveň dekorativně-ornamentální funkci jazyka, *Liebestöten* (zabíjení z lásky), které v samém závěru hry ústí do mystéria, když Salomé v rozhodujícím okamžiku říká: „Tajemství lásky je nad tajemství smrti“⁸ (WILDE 1905a:76). Salomé je také reprezentací dobového typu osudové ženy jako přímého protikladu k tradiční viktoriánské představě ctnostného a podřízeného ženství.

Wildeova hra zhruba ve srovnatelném časovém období podnítila výtvarná i hudební zpracování. Beardsleyho vizuální realizace publikoval v dubnu 1893 londýnský časopis *The Studio* a samotný text Wildeovy hry inspiroval Richarda Strausse.⁹ Série Beardsleyho devíti kreseb byla následně otištěna v roce 1894

⁶ „[...] je oděna už jen zlatem šperků a jasně svítícími minerály; tělo jí svírá lehký krunýř a jakýsi podvuhodný šperk vysílá jako skvostná spona blesky [...] o něco níže, ve výši kyčlí, jí ovíjí pás a skrývá hořejšek jejich stehén, mezi nimiž se houpá obrovský přívěsek, v němž plá vodopád karbunkulů a smaragdů“ (HUYSMANS 1979b: 94).

„[...] elle n'est plus vêtue que de matières orfévries et de minéraux lucides; un gorgerin lui serre de même qu'un corselet la taille; et, ainsi qu'une agrafe superbe, un merveilleux joyau darde des éclairs [...] plus bas aux hanches une ceinture, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucles et émeraudes“ (HUYSMANS 1975a: 120).

⁷ Hru přeložil do angličtiny o něco později Wildeův přítel Alfred Douglas.

⁸ „Le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort“ (WILDE 1925b: 79).

⁹ Straussova opera *Salomé* je z roku 1905, její libreto, jehož autorkou je Hedwig Lachmannová, je téměř přesným překladem Wildeovy hry s malými odchylkami. Lze říci, že v oblasti vý-

společně s anglickým překladem hry. Konečné přijetí Beardsleyho výtvarné koncepce však bylo rozporuplné a zčásti až nepřátelské, dokonce ze strany samotného Wildea, který Beardsleyho návrhy původně velice obdivoval, avšak temná grotesknost a latentní erotika konečného tvaru výtvarných realizací byla pohoršující nejenom pro viktoriánskou mentalitu, ale dokonce samotný Wilde cítil, že jeho text je doslova „zastíněn“ Beardsleyho expresivitou.

Patrně nejznámějším ze série Beardsleyho kreseb je zobrazení Salomé s hlavou Jana Křtitele, která nese název *J'ai baisé ta bouche, Iokanaan* a zachycuje vrcholný a tragický klimax Wildeovy hry: Salomé políbila Janovy zsinálé rty a celý výjev je situován v neurčitém prostoru, rozhodující je míra stylizace zobrazení, která koresponduje s dekorativní linearitou secese. Janovy vlasy zbělely a z jeho krve v dolní části obrazu vyrůstá květina, patrně se jedná o narcis, který má v dobovém estetickém kontextu symbolickou funkci. Mezi přízračnou tváří Salomé a Janovou hlavou vzniká zrcadlový odraz, který se stává maskou: androgynní podoba obou tváří může být také skrytým zobrazením homosexuality. Lze říci, že Beardsleyho pojetí v podstatě zobrazuje velice přesně hlubinný podtext Wildeovy hry, je to vášeň a temná osudovost, které posouvají události a které jsou zároveň zničující.

Pokusíme-li se nyní shrnout *křížení*, možné analogie a vztahovosti sémantických polí zkoumaných uměleckých děl, je možno konstatovat, že Huysmansův text směřuje, jak již bylo uvedeno, k určitému typu estetické kanonizace, do níž jsou zahrnuty také Moreauovy výtvarné realizace. Tento typ symbolistické malby, která v zásadě není příliš progresivní v užívání konkrétních výtvarných prostředků, však koresponduje s Huysmansovou estetickou koncepcí především v rovině jistého typu znaků, k nimž patří evokace sakrálního uzavřeného prostoru (vznešená byzantská krása interiérů Moreauových obrazů a na straně druhé záměrná stylizace Des Esseintesova životního prostoru pojatého jako klášterní klauzura a místo kontemplace), akribistická evokace ornamentu (luxusní a exkluzivní objekty, které spoluvytvářejí literární i výtvarný prostor) a zejména rovina mytologizující reinterpretace obrazu Salomé.

Wildeovo pojetí¹⁰ je z hlediska relativně uzavřeného tvaru výstavbových prostředků téměř modelovým textem v rámci *jazyka epochy*. Výtvarná transpozice

razových prostředků, které se v některých pasážích blíží atonalitě, dosahuje Strauss vrcholu svých výrazových možností. Jevištní provedení *Salomé* vyvolalo obdiv i skandály, uznání pro Straussův experiment vyslovil například Gustav Mahler. Můžeme dodat, že s velkým úspěchem se setkala inscenace Jánose Szikory v Budapešti v roce 2009. V roli Salomé se představila Silvia Rálik.

¹⁰ Není pochyb o tom, že Wilde Huysmansův román dobře znal. O tom svědčí mimo jiné přímý odkaz v 11. kapitole *Obrazu Doriana Graye*: „Jeho zrak padl na žlutou knihu, kterou mu lord Henry poslal [...]. Byl to román bez zápletky a pouze s jedinou postavou, vlastně to byla jenom psychologická studie o jistém mladém Pařížanovi, který strávil život tím, že se v devatenáctém století snažil probudit k životu všechny vášně a způsoby myšlení, jež byly vlastní různým stoletím, jen ne tomu, v němž žil [...]. Styl, kterým to bylo napsáno, byl ten zvláštní vyšperkovaný styl, živý a přitom zatemnělý [...], styl, jaký je příznačný pro díla několika nejryzejších umělců z francouzské školy“ (WILDE 1958: 141–142).

tématu u Beardsleyho zcela odpovídá základní linearitě a ornamentalismu secese a je reprezentací dobového znakového systému; mimo jiné se zde nabízí možné srovnání mezi staticností Moreauova pojetí a vnitřní dynamikou Beardsleyho realizací. Budeme-li uvažovat o možných hlubších korespondencích v rámci sémantického pole, můžeme konstatovat spojitost mezi pojetím destruktivního aspektu erotiky, jako jednoho z mentálních kódů epochy fin de siècle, jak ji představuje právě Wildeova „literární“ *Salomé*, a následnou transformací tématu u Beardsleyho jako vizuální konkretizace záměrné zastřenosti textu Oscara Wildea.

Literatura

CORBINEAU-HOFFMANNOVÁ, Angelika

2008 *Úvod do komparatistiky*, přel. V. Jičínská (Praha: Akropolis)

FRANCASTEL, Pierre

1984 *Vizuální řád v italském malířství 15. století*, přel. Jitka Hamzová (Praha: Odeon)

GUILLEŇ, Claudio

2008 *Mezi jednotou a růzností. Úvod do srovnávací literární vědy*, přel. Anna Housková, Alexandra Berendová a Mariana Housková (Praha: Triáda)

HUYSMANS, Joris-Karl

1975a *A rebours* (Paris: Union Générale d'Éditions)

1979b *Naruby*, přel. Jiří Pechar (Praha: Odeon)

LOTMAN, Jurij M.

1994 *Text a kultura*, přel. Mária Kusá, Fedor Matejov, Katarína Michalovičová, Juliana Szolnikiová a Peter Zajac (Bratislava: Archa)

SCHORSKE, Carl E.

2000 *Vídeň na přelomu století*, přel. Jiří Svoboda (Brno: Barrister and Principal)

SYPHER, Wylie

1971 *Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400–1700*, přel. Jaroslav Dítě (Praha: Odeon)

VAJDA, György M.

1981 „Méthodes de la comparaison des lettres et des arts“, in *Literature and the Other Arts*, ed. Zoran Konstantinovič (Innsbruck: Universität Innsbruck), s. 331–336

WEISSTEIN, Ulrich

1981 „Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology“, in *Literature and the Other Arts*, ed. Zoran Konstantinovič (Innsbruck: Universität Innsbruck), s. 19–30

WILDE, Oscar

1958 *Obraz Doriana Graye*, přel. J. Z. Novák (Praha: SNKLU)

1905a *Salomé*, přel. O. Theer (Praha: J. Otto)

1925b *Salomé* (Paris: Les Éditions G. Crés)



Gustave Moreau: Zjevení



Gustave Moreau: Salome před Herodem



Aubrey Breadsley

