

Kšicová, Danuše

Moderna a secese

In: Kšicová, Danuše. *Secese : slovo a tvar*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1998, pp. 11-41

ISBN 8021019700

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122957>

Access Date: 17. 02. 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.

I. MODERNA A SECESE

Konec 19. století byl ve většině evropských zemí provázen neobvyklým literárním a uměleckým ruchem. Mladá generace nastupovala v 90. letech s novým filozofickým a estetickým programem, diametrálně odlišným od stávajícího pozitivismu, realismu či naturalismu. Dekadence a symbolismus, iniciované stejnojmennými francouzskými časopisy (*Le Symbolisme*, *Le Dékadence*, 1888), jimž předcházelo vydání manifestu symbolismu Jeana Moréase (1885)¹, a především fascinující tvorba symbolistických básníků, nastupujících po ouvertuře Baudelairových *Květů zla* (1857), navazovaly na silné zdroje domácího neoromantismu, jež transformovaly do nových podob. V ruské a české literatuře, které měly za sebou dosti rozdílnou evoluci, nastává v této době nápadné sblížení.² Není to dáno ani tak bezprostředním kontaktem,³ jako spíše obdobným překladatelským programem a shodnou kulturní orientací. Bouřlivé literární polemiky pro tuto dobu charakteristické probíhají prakticky paralelně a rozvíjejí se na pozadí obdobných estetických a etických programů. Rozdíly vyplývají z odlišného historického vývoje obou zemí a jejich postavení v Evropě. Ruská opoziční kritika akcentovala proto spíše sociální, kdežto česká etické, případně národní poslání literatury, jež byly podle jejich názoru mladou generací zrazovány.⁴ Rozdílné byly i formy vystoupení. Ruský symbolismus a dekadence se prezentovaly v letech 1893–1912 řadou manifestů, na nichž se podílely nejvýraznější osobnosti: D. S. Merežkovskij, V. Brjusov, K. D. Balmont, A. Bělyj, V. Ivanov aj.⁵ České literární výboje se soustřeďovaly do polemik mezi různě orientovanými časopisy. Jejich podtextem byl boj za volnost kritiky.⁶ Vůdčí osobností české kritiky se stal F. X. Šalda, s jehož estetickým programem se ztotožnila nastupující generace. Šalda zdůrazňoval především syntetičnost nového umění, usilujícího o odhalování skrytého smyslu jevů.⁷ S jediným literárním manifestem vy-

¹ André Barré, *Le Symbolisme*. Geněve, Slatkine Reprints 1970.

² Danuše Kšicová, *Poema za romantismu a neoromantismu*, Brno, UJEP 1983.

³ D. Kšicová a kol., *Východoslovanské literatury v českém prostředí do vzniku ČSR*. Brno, Masarykova univerzita 1997.

⁴ L. Dolgopolov, *Na rubeže vekov*. Leningrad, Sov. pisatel' 1974. Jan Máchal, *Boje o nové směry v české literatuře (1880–1900)*, Praha, Jednota čes. filologů 1926, 66.

⁵ *Literaturnyje manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju*, t. 1, MÜNchen, W. Fink Verlag 1969.

⁶ J. Máchal, o. c. 66.

⁷ F. X. Šalda, *Syntheticismus v novém umění 1892*, sr. J. Máchal, o. c. 67 n.

stoupila r. 1895 **Česká moderna**, jež se ústy **Josefa Machara** vědomě přihlásila k názvu vytvořenému rakouským spisovatelem **Hermannem Bahrem** pro mladou generaci celé Evropy.⁸ Na rozdíl od poměrně vyhraněné orientace ruské poezie přelomu století na symbolismus, přihlásili se k České moderně básníci a spisovatelé různé orientace, usilující o svobodu kritického projevu a umělecké tvorby vůbec, jež mohla mít různé tváře, avšak jednu vnitřní pravdu. Z čelných českých literátů podepsali manifest Šalda, Březina, Machar, Mrštík, Sova, Šlejhar, k nimž se připojila řada dalších. Přestože manifest vyvolal opozici české dekadence soustřeďující se v *Moderní Revui* a *Katolické moderny* publikující v *Novém životě* a samo oficiálně proklamované hnutí se brzo rozpadlo, název se vžil.⁹ Vžilo se i širší pojetí tohoto hnutí, zahrnující řadu jednotlivých směrů a stylů.¹⁰

V českých zemích a v Rusku přispívala k mezinárodnímu kontaktu známá rusko-francouzská a česko-německá bilingválnost. Znalost francouzštiny byla ostatně prestiží i české inteligence. Z korespondence čelného reprezentanta českého symbolismu O. Březiny je zřejmé, že četl francouzské symbolisty v originále. Z jeho listů i z bohaté knihovny, již odkázal brněnské univerzitě, je patrné, že se výborně orientoval v klasické i soudobé filozofii a že sledoval nejen západoevropskou, ale i ruskou literaturu,¹¹ což ostatně odpovídalo významu, který si ruská literatura koncem století vydobyla v Evropě a tím spíše v českých zemích, kde byla slovanská orientace chápána jako protiváha proti převažujícímu vlivu německému.¹² Tento společný kulturní kontext nepochybně napomáhal tomu, abychom obdobná a mnohdy i shodná topoi nacházeli i tam, kde pravděpodobně nebo zcela určitě nemohlo jít o přímý kontakt.

Ruská moderna, pro niž se nejčastěji užívá názvu modernismus nebo modernistické tendence v literatuře a umění přelomu století¹³ zahrnuje celou

⁸ J. Máchal, o. c. s. 96–99. *Wien – 1900. Kunst und Kultur*. Wien– München, Verlag Brandstätter 1985.

⁹ Tamtéž. Zdeněk Pešat, *Česká moderna*. In: *Moderna ve slovanských literaturách*. *Slavia* 57, 1988, 6–14. Jaroslav Med, *K zrodu české moderny*. Tamtéž, 15–21.

¹⁰ D. Kšicová, *Ruskaja poezija na rubeže stoletij*. Praha, SPN 1990, 27–35

¹¹ Srov. *Dopisy Otokara Březiny Anně Pammrové z let 1889–1905*, Praha, sb. Nová říše 1930.

¹² D. Kšicová a kol. *Východoslovanské literatury*, o. c.

¹³ S termínem „modernismus“ nebo „modernistický“ se setkáváme v ruské publicistice již od konce 19. stol. jako s opozitem k realismu a naturalismu. Srov. např. předmluvu M. Gofmana k jeho antologii *Kniga o russkich poetach poslednego desjatiletija*, SPB. – Moskva, nedatováno, datace předmluvy 1907. V tomtéž smyslu je interpretován „modernismus“ i v učebnici *Russkaja literatura konca 19 – načala 20 v., 1908–1917*. Moskva, Nauka 1972, 215–371. Jsou zde takto označovány všechny nerealistické směry v předrevolučním období. V jiných pramenech se tohoto termínu užívá jako označení pro všechny nerealistické směry 20. stol. (Srov. např. *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, Moskva 1967, t. 4, 904–912, I. B. Černova, *Modernizm: Modernizm*. M. 1969. *Slovar' literaturovedčeskich terminov*, red. L. I. Timofejev, S. V. Turajev. M.

řadu uměleckých směrů a stylů, vznikajících v mnoha variantách ve všech evropských zemích od osmdesátých let 19. stol. jako opozice proti stávajícímu filozofickému pozitivismu, naturalismu a realismu a trvající v různých formacích do konce první světové války. Vzhledem k tomu, že v ruské literatuře se v první fázi vývoje moderny věnovalo v básnické praxi, v uměleckých manifestech, literární kritice a polemice, žurnalistice i filozoficky hluboce fundované estetice nejvíce pozornosti symbolismu,¹⁴ je i v současné době tento směr předmětem největšího zájmu badatelů.¹⁵ Přesto ani ruský literární symbolismus nebyl dodnes komplexně monograficky zpracován. Tím markantnější je to u směrů vznikajících paralelně často v dílech autorů, tradičně spojovaných s tzv. generací „starších“ symbolistů, jako byli D. S. Merežkovskij, Z. Gippiusová, F. Sologub, M. P. Arcybašev či V. Brjusov, kteří jsou značnou částí své tvorby bezprostředně spjati s evropskou dekadencí. Patří k paradoxům literární historie, že pojem dekadence byl dlouho v ruské literární vědě provázen obdobnými „rozpaky“, které vedly někdejší pozitivisticky orientovanou literární kritiku 90. let k ostrým polemickým výpadům. První soudobá monografie o ruské dekadenci byla napsána v Polsku,¹⁶ kde se také tradičně věnuje pozornost problematice moderny ve slovanských literaturách.¹⁷ Touto tematikou se ostatně zabývala v posledních deseti letech i česká a slovenská literární věda.¹⁸ Zajímavou sémiotickou srovnávací analy-

1974. Srov. také *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha 1976. V některých formulacích jsou ještě patrná residua přímočaře ideologizujících soudů, charakteristických pro starší hodnocení tohoto období. Srov. D. Kšicova, *Problematika ruského modernizma*. Litteraria humanitas. II, Brno Masarykova univerzita 1993, 123–128. Z další lit. srov. např.: Jan Máchal, *Boje o nové směry v české literatuře*, o. c. Eva Strohsová, *Zrození moderny*. Praha 1963. Mario de Micheli, *Umělecké avantgardy 20. stol.* Praha 1964. *Literaturno-estetičeskije koncepcii v Rossii konca 10 – načala 20. v.*, M. 1975. G. Ju. Sternin, *Chudožestvennaja žizn' Rossii načala 20 veka*. Moskva 1976. R. Poggioli, *The Poets of Russia 1890 – 1930*. Cambridge, Mass. 1960. T. Reiss, *The Discourse of Modernism*. Ithaca, N. Y., London 1982. V. Nezval, *Moderní básnické směry*. Praha 1937. A. Davies, *An Annotated Critical Bibliography of Modernism*. Brighton 1982. P. Faulkner, *Modernism*. London 1977 aj.

¹⁴ Nejintenzivněji se teorií symbolismu zabýval A. Bělyj. Srov. jeho publikaci *Simvolizm*. Nachdruck der Ausgabe, Moskau 1910, München, Wilhelm Fink Verlag 1969. Ellis, *Russkije simvolisty*. Moskva 1910.

¹⁵ J. Máchal, *O symbolismu v literatuře polské a ruské*. Praha 1936. G. Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian poetry*. The Hague 1958. J. Holthusen, *Studien zur Asthetik und Poetik des russischen Symbolismus*. Göttingen 1957. I. Mašbic-Verov, *Russkij simvolizm i put' A. Bloka*. Kujbyšev 1969. R. L. Delevoy, *Journal du Symbolisme*. Geneve 1977. *Encyclopédia du Symbolisme*. Paris 1979. *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest 1982 aj.

¹⁶ J. Smaga, *Dekadentyzm w Rosji*. Wrocław, PAN, Ossolineum 1981.

¹⁷ Srov. *Modernizm w literaturach slowianskich (Zachodnich i południowych)*. Wrocław – Warszawa, Ossolineum 1973. Zdzisław Niedziela, *Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej schyłku XIX wieku*. Wrocław, Ossolineum 1974 aj.

¹⁸ *Moderna ve slovanských literaturách*. Slavia 57, 1988, 1. *Historická poetika slovanských litera-*

zu dekadence a symbolismu nalezneme ve fundované monografii I. P. Smirnova.¹⁹ Teprve v posledních letech se věnuje pozornost literárním stylům spojovaným tradičně s výtvarným uměním či architekturou, jako jsou impresionismus, symbolismus a secese,²⁰ které se projeví velmi markantně i v literatuře a v hudbě (v Rusku zvláště u A. Skrjabina, jenž fascinoval Borise Pasternaka natolik, že se chtěl stát hudebním skladatelem, i u mladého I. Stravinského). K četným studiím o Blokovi a Brjusovovi přibývají nové práce, jako např. první monografie o A. M. Remizovovi, jímž se ostatně zabývala i česká literární věda.²¹ V minulosti se na toto období zaměřovali především badatelé žijící na Západě.²²

Můžeme-li dekadenci, symbolismus, impresionismus a secesi spojovat ve větší či menší míře s neoromantismem, charakteristickým pro přelom století, pak směry vznikající v přímé opozici proti symbolismu s mnohoznačností jeho výpovědi a bohatou metaforikou, nacházejí své zdroje jinde. Zatímco jednoznačný a k prostotě výrazu směřující akmeismus souvisí se soudobými tendencemi neoklasicistickými, futurismus a kubismus, získávající vzhledem k binárnímu nadání některých básníků, kteří jsou současně výtvarníky či hudebníky a naopak, podobu kubofuturismu, hledá své zdroje v baroku. Proto se v dílech těchto autorů, zvláště u V. Chlebnikova, setkáváme tak často i se

tur. Slavia 58, 1989, 1-2. Ruská moderna I.-IV. Nitra, Vysoká škola pedagogická 1992-1994. Kapitoly z moderny a avantgardy I.-II. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV 1994-1995. Kapitoly z moderny, avantgardy a postmoderny III. Tamt. 1996.

¹⁹ I. P. Smirnov, *Chudožestvennyj smysl i evolucija poetičeskich sistem*. Moskva, Nauka 1977.

²⁰ O impresionismu srov. např. I. V. Koreckaja, *Impressionizm v poezii i estetike simvolizma*. In: *Literaturno-estetičeskije koncepcii v Rossii*, o. c. 207-225. Arnold Hauser, *Společna historia szkuki i literatury*. Warszawa, PIW 1974. Peter Henry, *K voprosu ob impressionizme v ruskoj chudožestvennoj proze*. V. M. Garšin, A. P. Čechov kak predstaviteli malopriznannogo žanra. Litteraria humanitas, II, o. c. 129-150. Z lit. o secesi a symbolismu srov.: Petr Wittlich, *Česká secese*. Praha, Odeon 1982. *Týž, Umění a život. Doba secese*. Praha, Artia 1986. Hans H. Hofstätter, *Jugendstil. Graphik und Druckkunst*. Baden-Baden, Eltville 1983. D. Kšicová, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c. H. A. Borisova, Gregory Sternine, *Art Nouveau russe*. Paris, H. Larroche 1987. Táž kniha vyšla anglicky (New York 1987), německy (1989) a rusky: Je. A. Borisova, G. Ju. Sternin, *Ruskij modern*. Moskva, Sovetskij chudožnik 1990. *Iskusstvo ruskogo moderna. Chudožestvennyje sobranija SSSR. Architektura, prikladnoje iskusstvo, grafika, skulptura, živopis', teatr*. Moskva, Sov. chudožnik 1989. Aage Hansen Löve, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1989. D. V. Sarab'janov, *Modern. Istoki, istorija, problemy*. Moskva, Iskusstvo 1989. *Simvolizm v Rossii*. S.-Peterburg, Gosudarstvennyj Russkij muzej 1996.

²¹ Srov. Je. V. Tyryškina, *Krestovyje sestry A. M. Remizova. Koncepcija i poetika*. Novosibirsk, NGPU 1997. Vladimír Svatoň, *Román životního zvratu v ruské tradici. „Křížové sestry“ A. M. Remizova*. In: *Týž, Epické zdroje románu*. Praha, AV 1993, 81-95.

²² Srov. např. v Paříži vydané monografie K. Močul'ského: *Vladimír Solov'jev. Žizň i učenije* (1936), *Aleksandr Blok* (1948), *Andrej Belyj* (1955), *Valerij Brjusov* (1962).

zjevnými rezidui secesní poetiky a estetického kódu.²³ Ruský kubofuturismus je ostatně již počátkem evropské avantgardy podobně jako expresionismus, jenž našel v ruské literatuře své nejvýraznější zastoupení v tvorbě L. Andrejeva,²⁴ strukturně úzce spjatého s dílem autora expresionismu blízkého – Franze Kafky. Vzhledem k souvislostem futuristů s tendencemi avantgardními, byla jim i v Sovětském svazu věnována větší pozornost než básníkům předchozích modernistických směrů.²⁵

Estetické credo ruské moderny vyjádřil dosti pregnančně již D. S. Merežkovskij ve stati *O příčinách úpadku a o nových proudech v současné ruské literatuře* (1893). Přihlásil se v ní k filozofickému odkazu I. Kanta, kterého označil za zakladatele teorie poznání 19. stol. Konstatuje sice, že převažující vkus široké veřejnosti ještě inklinuje k realismu a naturalismu – díla E. Zoly vycházejí i v Rusku v mnoha vydáních – „mrtvolný“ pozitivismus však „leží jako kámen“ na srdci generace konce století a vzbuzuje její protest.²⁶ Merežkovskij se opírá o známý Goethův výrok z *Promluv s Eckermannem*: „Čím je umělecké dílo hlubší a rozumem tíž pochopitelné, tím je krásnější“. Cituje i výrok I. Ťutčeva, později symbolisty často vzpomínaný: „vyslovená myšlenka je lež“. V duchu této devízy spatřuje poezii symbolu v nedořečenosti, v náznaku. Příklady nachází od řeckého umění a literatury až po současnost – po Flauberta, Maupassanta, Turgeněva a Ibsena. Sílu symbolu vidí i v oblasti etické – např. v hrdinství žen, které dovedly trpět pro druhé jako Sofoklova *Antigona*. Za její pokračování pokládá středověké Madony. Merežkovskij a za ním celá plejáda starších i mladších ruských symbolistů se hlásí k estetickému programu Baudelaira a Edgara Poa, podle nichž krásné musí být neočekávané a vzbuzovat náš údiv. Za hlavní rysy nového umění proto Merežkovskij pokládá mystický obsah, symbolické vyjádření a aktivizaci uměleckého působení.²⁷ Ostatní představitelé ruské moderny pak postupně estetický program nového umění přesněji specifikovali. Vesměs šlo o jeho diferenciaci od rea-

²³ Srov. D. Kšicová, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c. a kap. A co básník. Odd. Vztahy.

²⁴ Srov. např. L. K. Švecová, *Tvorčeskije principy i vzgljady, blizkije k ekspresionizmu*. In: *Literaturno-estetičeskije koncepcii v Rossii*, o. c. 252–283. *Andrejevskij sbornik*. Issledovanija i materialy. Naučnyje trudy, t. 37, Kursk 1975. Josef Dohnal, *Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva*. Brno, MU 1997.

²⁵ Velká pozornost byla v SSSR i jinde věnována především V. Majakovskému. Z prací trvalé hodnoty je třeba uvést monografii Z. Mathausera, *Umění poezie. V. Majakovskij a jeho doba*. Praha 1964. Velmi přínosné jsou Mathausery práce z poslední doby, věnované problémům estetiky i fenomenologické filozofie. Srov. např. Z. Mathauser, *Estetické alternativy. Jazyk vědy a jazyk poezie*. Praha, Gryf 1994. Týž, *Mezi filozofií a poezií*. Praha, AV 1995.

²⁶ *Literaturnyje manifesty*, I. Munchen 1969, 13.

²⁷ Tamtéž.

lismu a filozofického materialismu. Některá z těchto prohlášení nesou přirozeně pečeť záměrně vyhocené polemiky. K takovým výroky patří např. Balmontova formulace, že realisté jsou pouhými pozorovateli, kdežto symbolisté jsou vždy myslitelé.²⁸ V programových prohlášeních se postupně objevují jména dalších filozofů, kteří byli duchovními otci moderny – A. Schopenhauera, F. Nietzscheho a V. Solovjova. „Klíče k tajemství“ básnické tvorby nachází Brjusov v intuici a v učení Schopenhauera o objevitelské schopnosti umění, jež „otevřítá dveře k Věčnosti“.²⁹ Estetik ruského symbolismu Andrej Bělyj, jenž pokládal jako všichni „mladší“ ruští symbolisté za nejvyšší projev umění hudbu, nachází možnost kontaktu s Věčností právě v prostřednictví hudby. Umění pak pokládá za „geniální poznání“.³⁰ Bělyj, jenž spolu s ostatními „mladšími“ symbolisty přejal a zpoučarizoval termín **teurgie**, vysvětluje v téže stati, že „teurgie je to, co vytváří proroky, vkládá jim do úst slova, jež skály otevírají“.³¹ Tedy starý romantický model proroka v neoromantické podobě, ovlivněné vírou v magii a zkušeností okultistickou, jíž prošel i sám Vladimír Solovjov.³² Podle V. Solovjova je teurg neboli bohočlověk protikladem Nietzscheova nadčlověka. Solovjov je přesvědčen, že člověk obdařený rozumem a morálkou je prostředníkem mezi božstvem a přírodou. Je pěstitelem své země a jejím spasitelem neboli „teurem“. S tím je spjat i Solovjovův estetický systém. Umělec, především básník (poezie je pro Solovjova stejně důležitá jako hudba pro Schopenhauera) slouží absolutní kráse a tím i dobru a pravdě jako dalším atributům Duše Světa. „Mladší“ symbolisté, kteří přejali tuto Solovjovovu tezi i název „teurgové“, byli přesvědčeni, že „krása spasí svět“. V tomto smyslu se shodovali s panestetismem, charakteristickým pro secesi. Odtud ona shoda v estetickém kánonu, který činí oba umělecké styly tak bytostně blízké.

Bělyj nazírá prismatem teurgie i Nietzscheovu filozofickou koncepci. Symbolismus označuje za první pokus nalézt v časovém věčné. V teurgii pak vidí začátek konce symbolismu, protože teurgie usiluje o materializaci Věčnosti převtělením vzkríšené osobnosti (34). Bělyj tak předvídá již r. 1904 budoucí vývoj umění, navazující na vitalistickou koncepci, vlastní impresionismu, jenž dosáhl svého kulminačního bodu v tvorbě K. D. Balmonta, přede-

²⁸ K. D. Bal'mont, *Elementarnyje slova o simvoličeskoj poezii. Gornyje veršiny*. Moskva 1904. In: *Literaturnyje manifesty*, o. c. 26.

²⁹ V. Brjusov, *Ključij tajn*. Vesj 1904. *Literaturnyje manifesty*, o. c. 27.

³⁰ A. Bělyj, *Simvolizm, kak miroponimanije*. Mir iskusstva 1904, č. 5. *Literaturnyje manifesty*, o. c. 31. Dále cituji str. v textu

³¹ Tamtéž, 34, překlad D. K..

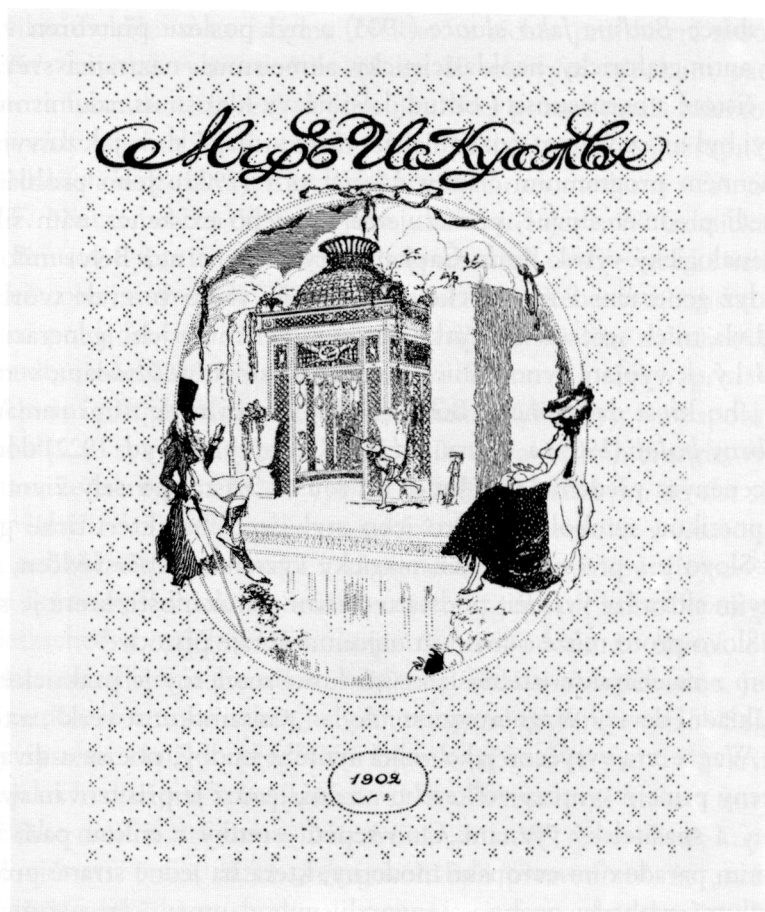
³² Svědectví o tom nalezneme v neopublikované stati G. I. Čulkova *Avtomatičeskoje zapisi V. Solov'jeva*, uložené v rukopisném oddělení Institutu M. Gorkého v Moskvě. F. 36, O. 1, č. 104.

vším ve sbírce *Budme jako slunce* (1903) a byl posléze přetvořen v slovně úsporný antimetaforický neoklasicistický akmeismus, nazírající svět v jeho původní čistotě a nerušenosti (odtud další názvy klarismus, adamismus atd.). Sám Bělyj byl na celý život poznamenán vírou v magii slov, jak to vyjádřil ve stejnojmenném programním článku *Magija slov* (1909). Jeho prohlášení, že označíme-li předmět slovně, potvrzujeme tím jeho existenci, nám silně připomíná analogický výrok Karla Čapka, který neméně než Bělyj miloval hru slov, i když generační a filozofické začlenění jej vedlo ve zralé tvorbě k distanci od vlastních secesních začátků, jimiž je Bělému a jeho generaci rovněž velmi blízký, k vypjaté synonymice a vtipným slovním šarádám, v nichž se nezapře jeho křest dadaismem. Bělyj, jenž je svými nejlepšími románovými díly *Stříbrný holub* (1909) a *Petrohrad* (1916, 2. přeprac., vyd. 1922) dodnes ne zcela doceněným předchůdcem Joyce a Prousta, zůstal po celý život poznamenán poetikou symbolismu. Pro jeho styl jsou charakteristické girlandy metafor. Slovo má pro něho nejen magický význam. Je přesvědčen, že prostřednictvím slova lze vyjádřit podstatu vlastní přirozenosti, která je součástí přírody. Slovo proto může odhalovat nejcennější taje přírody.³³

Jedním z nejcharakterističtějších rysů ruské moderny je praktická aplikace oné základní devízy Wagnerovy estetiky – „Gesamtkunstwerk“, a to nejen v oblasti Wagnerem vytyčené jako velká syntéza hudby, poezie a divadla, ale jako obecný princip syntézy veškerého umění, jemuž je přisuzován vykupující, očistný a spasitelský význam. Ono sepětí estetiky s etikou patří ostatně k základním paradoxům evropské moderny, která na jedné straně proklamovala absolutní svobodu osobnosti, anarchismus v umění, lásce i životě, na druhé straně však ochotně vstupovala do boje za práva sociální i národní. Ruská moderna to sice nevyjadřovala proklamativně, jak tomu bylo v prohlášení české moderny z poloviny 90. let, její příslušníci však neváhali riskovat vlastní existenci, když šlo o podporu velkých hnutí odporu, narůstajícího od konce 90. let a ústícího v revoluci r. 1905.

Jako příklad nad jiné výmluvný si můžeme uvést osud nejvýraznějšího představitele ruského básnického impresionismu, hédonismu a antropocentrismu K. D. Balmonta, jenž byl r. 1902 vypovězen z hlavních měst za to, že podpořil studentské bouře a jenž musel po potlačené revoluci r. 1906 emigrovat. Jeho sociálně proklamativní, umělecky však bohužel slabé *Písně mstitele* (*Pesni mstitelja*, Paříž 1907) byly v Rusku zakázány a jejich autor se směl vrátit domů spolu s ostatními politickými emigranty včetně Gorkého až po všeobecné amnestii r. 1913.

³³ A. Bělyj, *Magija slov*. In: *Simvolizm*, 429



I

Vysoká role, jež se přisuzovala v moderně veškerému umění, spolu s jeho nebývalým rozkvětem, činí tento „stříbrný věk ruské poezie“ „zlatým věkem“ ruského divadelnictví, malířství i hudby. Rusko, které mělo v té době umělecké kontakty s hlavními centry evropské i americké kultury, mezi nimiž přirozeně dominovala Francie a Německo, se také záhy dostává na přední místo na žebříčku uměleckých hodnot. V mnoha směrech iniciační roli sehrál časopis a kolem něho postupně se ustavující umělecká skupina *Mir iskusstva* (*Svět umění*, 1899 – 1904). *Mir iskusstva* redigovali významní organizátoři ruské moderny **S. P. Ďagilev** a **A. N. Benois**, kteří se posléze zasloužili i o úspěch pařížských sezón ruského baletu. Mecenáši časopisu byli v první fázi S. Mamontov a kněžna Těniševová. Později získal V. A. Serov subvenci přímo od cara Mikuláše II., jehož portrét tehdy maloval.³⁴ Na stránkách tohoto petro-

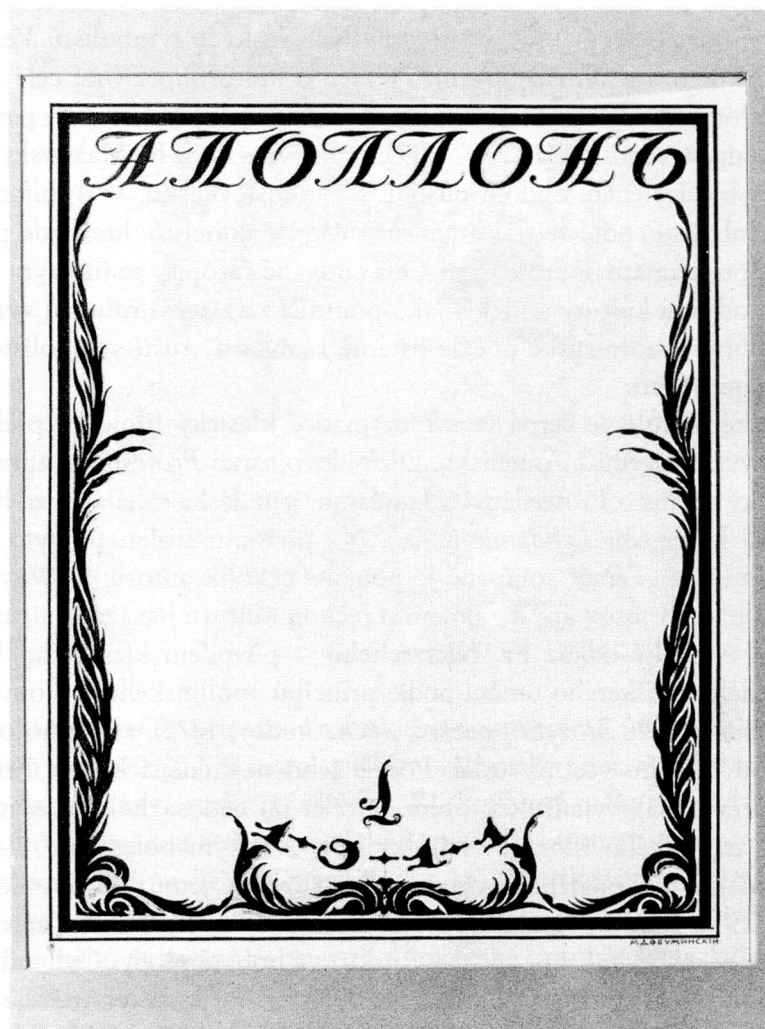
³⁴ K. Czešlik, *Czasopismo „Mir iskusstwa“ na tle programów estetycznych modernizmu rosyjskiego*. Szcecin 1986, 30–31.

hradského měsíčníku se setkáváme s nejuvýraznějšími představiteli ruské i evropské moderny. Zde se také esteticky formovala především ve své rokokové stylizaci ruská secese, jež se poté výrazně projevovala v moskevském měsíčníku *Zolotoje runo* (Zlaté rouno, 1906–1909), psaném s výjimkou poezie rusko-francouzsky. Časopis měl knižní zastoupení ve všech evropských metropolích i v USA. Se secesí jsou ostatně spjata i ostatní periodika vydávaná moskevským nakladatelstvím *Skorpion* (1900–1916). Zde vycházel almanach *Severnyje cvety* (1901 – 1904) i ústřední orgán ruských symbolistů *Vesy* (1904 – 1909), redigovaný **V. Brjusovem**. Přehled o kulturním životě celé Evropy, včetně informací o české literatuře a umění, získávali také čtenáři petrohradského časopisu *Apollon* (1909 – 1917), redigovaném **S. K. Makovským**, jenž posléze v meziváleném období působil v Československu. V *Apollonu* tiskli zprvu symbolisté, poté se stal orgánem ruských akmeistů, kteří zde publikovali i svá proklamativní prohlášení. Oba citované časopisy se již svým názvem hlásily k odkazu kultury antické. Jako poutníci za zlatým rounem vyplouvali na rozbouřené moře ruské poezie ostatně i „mladší“ ruští symbolisté v čele s **Andrejem Bělým**.

Z řecké mytologie čerpá ve své dramatičce klasický filolog a překladatel Euripidových tragédií I. Anněnskij. Euripidovo torzo *Protesilaos*, zpracovávající antický mýtus o Protesilaovi a Laodamii, jejíž láska sahala až za hrob, jej inspiroval k tragédii *Laodamie* (1906). Na přelomu století to bylo ostatně téma velmi živé. Téměř současně je použilo několik autorů: S. Wyspiański, F. Sologub, V. Brjusov aj.³⁵ I zájmem o řeckou kulturu navazovala ruská moderna na estetický odkaz **Fr. Nietzscheho** – původem klasického filologa. Jeho rozdělení veškerého umění podle principu apollinského a dionýzovského (sr. jeho traktát *Zrození poezie z ducha hudby*, 1872) nadlouho ovlivnilo evropskou estetiku včetně ruské. Poezie jeho nejčtenější knihy *Tak pravil Zarathustra* (1885), vyjadřující touhu člověka po nedosažitelném, symbolizovaném u německého filozofa vrcholky hor, „velikým polednem“ i specifickým modelem dokonalého a všemocného člověka, jemuž se dostalo jména nadčlověk, se stala integrální součástí mnoha literárních děl. Tento veliký zdroj evropského vitalismu vydal v Rusku své bohaté plody. Ovlivnil zaníceného opěvovatele slunce K. D. Balmonta, vešel do poetiky Andreje Bělého (srov. jeho sbírku *Zlato v azuru*, 1904), pro něhož byl Nietzsche v době jeho vysokoškolských studií nezbytnou příručkou („nastol'noj knigoj“). Tak o tom alespoň píše ve svých memoárech. Znalost Nietzscheova estetického a filozofického systému ovlivnila poetiku V. Ivanova (sr. jeho poemu *Solncev persten'*, 1911), ale i Maxima Gorkého (sr. drama *Děti slunce*, 1905, jeho bo-

³⁵ Srov. kap. *Theatrum mundi*.

sácké povídky aj.)³⁶ a celé řady dalších básníků a spisovatelů symbolistického i antisymbolistického zaměření. S Nietzschem je spjat i kult pohanských mystérií, jež ovlivnil poetický systém V. Ivanova, Stravinského inspiroval k slavným baletům *Pták ohnivák* (1910) a *Svěcení jara* (1913), jež byly s takovým úspěchem inscenovány v Paříži v rámci proslulých sezón ruského baletu, jimiž se ruský balet dostal před první světovou válkou na světovou špičku.



2

Neméně silnou inspiraci našla evropská i ruská moderna v pesimistickém filozofickém systému **Arthura Schopenhauera**, jehož bychom mohli nazvat otcem evropské dekadence. Jeho hlavní dílo *Svět jako vůle a představa* přelo-

³⁶ Srov. kap. Očima prózy, odd. Žízeň po životě. A. Bělýj studoval filozofii Nietzscheho v l. 1899 – 1901. Srov. A. Bělýj, *Na rubeže dvou stoletíj*. Moskva-Leningrad 1930, 466.

žil do ruštiny r. 1881 jeden z předchůdců ruské moderny A. A. Fet spolu s Vladimírem Solovjovem. (Česky vycházel Schopenhauer v *České myslí* v letech 1911–1917.) Dekadence není v Rusku omezena pouze na konec let osmdesátých a na léta devadesátá. Má svou nepřetržitou kontinuitu až do dob první světové války, jež si svým bezprostředním kontaktem se smrtí vynutila svůj specifický „tanec na špičce nože“ v podobě hravého dadaismu, stejně jako někdejší morové epidemie tvoří temné pozadí vitalistického Boccacciova *Dekameronu*. Evoluce ruské dekadence není dosud dostatečně zmapována. Dosavadní vědecké soudy, především však sama primární literatura potvrzují s některými korekcemi charakteristiku dekadence a symbolismu v ruské literatuře, kterou vytvořil r. 1907 v úvodu ke *Knize o ruské poezii posledního desetiletí Modest Gofman*. Spatřuje totiž dekadenci nejen v oblasti filozofické a etické, ale i morfologické. Charakterizuje ji jako projev absolutního pesimismu, zbaveného jakékoliv víry, včetně víry v reálnost právě vytvořeného symbolu. Tento duch negace a ztráty víry pak nachází v tvorbě všech ruských symbolistů, které pokládá současně za symbolisty i dekadenty.³⁷ I když nelze souhlasit s takto široce pojatým chápáním dekadence, do níž Gofman zahrnuje i poslední údobí života Gogola a L. N. Tolstého, stejně jako básnické dílo A. Bloka, nelze pochybovat o úzkém sepětí obou směrů v díle řady francouzských i ruských básníků té doby. V tomto směru ruská literatura bezprostředně navazovala na poezii francouzskou. Zvláště markantní je to pro „otce ruského symbolismu“ V. Brjusova, vydavatele a do značné míry i faktického tvůrce tří sborníků *Ruští symbolisté (Russkije simvolisty 1894–95)*, které měly dokázat, že symbolismus je v té době v Rusku živou záležitostí. V jeho tvorbě se v průběhu řady let setkáváme s díly, jež nesou základní znaky dekadence a které mají současně i hlubší symbolický význam. Strukturní srovnávací analýzou dekadence a symbolismu se zabýval I. P. Smirnov v citované monografii. Upozornil na rozdíl v uplatnění principu časoprostorového, který jako filozofickou kategorii objevil H. Bergson, na jehož pojmu „la durée“ je založena estetika secese. Smirnov zdůrazňuje, že zatímco v dekadentní poezii dochází k prolínání kategorie času v kategorii prostoru, jde u symbolismu, stavícího na nejvyšší příčku hodnot hudbu, o proces opačný – o transpozici prostoru v časovou následnost.³⁸ Snad nejmarkantněji se to projevilo v *Symfoniích* A. Bělého (1899–1908) – experimentálním pokusu převést sémantiku hudební do znakového systému slovesného.

³⁷ M. Gofman, *Romantizm, simvolizm i dekadentstvo*. In: *Kniga o russkich poetach poslednego desjatiletija*. SPB – Moskva, M. O. Vol'f (nedatováno), 3–32.

³⁸ I. P. Smirnov, *Struktura i smysl*, o. c. 55.

Filozofie **Vladimira Solovjova**, především jeho učení o Sofii – Duši světa, jež je symbolem ideálního sepětí dobra, pravdy a krásy, našel svou skvělou básnickou transpozici v juvenilních A. Bloka – v jeho slavných *Verších o Krásné dámě* (1905) a částečně i v dramatu *Neznámá* (*Něznakomka*, 1906). Její ohlas však nacházíme v různých variantách u všech „mladších“ ruských symbolistů, především v díle tvůrců teoretického systému ruského symbolismu V. Ivanova a A. Bělého. S filozofií V. Solovjova však byl dobře obeznámen i A. P. Čechov, jak o tom svědčí jeho drama v dramatu – Monolog Duše světa v *Rackovi* (1896). Dramatická prvotina hlavního hrdiny Racka Arkadije Trepljova vyslovuje základní myšlenky Solovjovova učení o Sofii, provázející v podobě zárodečné hmoty stvoření světa z chaosu. Je to ženský nebo mateřský princip, podílející se na aktu Otce-Stvořitele. Tuto Solovjovovu syntézu Platonova učení o Sofii a Erosu s Hegelovou tezí o absolutní ideji, jejíž výslednicí byl princip Věčného Ženství, však Čechov posunul do protikladné roviny, charakteristické pro dekadenci. Duše světa v dramatu mladého dekadenta Trepljova neprovází zrození světa, nýbrž jeho postupný zánik – rozpad do původního chaosu, kdy nastoupí „království světové vůle“, kdy se „hmota a duch spojí v nádhernou harmonii“,³⁹ což je specifická stylizace hlavních filozofických názorů I. Kanta a A. Schopenhauera, které Čechov četl již jako gymnazista.⁴⁰ Souvislost Čechovova díla s ruskou modernou je ostatně hlubší než by se na první pohled zdálo. Svědčí o tom nejen drama *Racek*, ale celá nonrealistická linie jeho tvorby z 90. let, hlavně jungovská povídka *Černý mnich* (1895). V daném případě jde o typologickou souvztažnost s analogickou částí tvorby I. S. Turgeněva, jež má svou nepřetržitou kontinuitu od rané byronské poémy *Steno* (1836) přes upířskou povídku *Přízraky* (1863), motivem nočních letů blízkou slavnému dramatu I. Madácha *Tragédie člověka* (1860), až k mystickým prózám závěrečné fáze Turgeněvovy tvorby, jako jsou např. povídky *Píseň vítězné lásky* (1881) či *Klára Miličová* (1883).⁴¹ Tyto skutečnosti uvádím proto, aby bylo zřejmé, že ruská moderna má i své domácí kořeny. Byl-li jeden z nejaktivnějších účastníků symbolistického hnutí **Ellis** nadšeným propagátorem díla Baudelairova,⁴² z něhož vyrůstala celá evropská moderna, pak neméně silně v Rusku působila tradice domácí filozofické poezie **I. S. Ťutčeva**, **A. A. Feta**, **A. K. Tolstého** i poezie básníka poznamenaného předtuchou rané smrti – **S. Ja. Nadsona**. S ruskou modernou je ostatně spjat filozofickou základnou své rané tvorby a z ní vyplývajícími

³⁹ Cit. z *Racka*. Srov. kap. Theatrum mundi.

⁴⁰ G. Berdnikov, *Čechov*. Moskva 1974, 21

⁴¹ Srov. kap. Očima prózy, odd. Evropa a Orient.

⁴² N. Valentinov, *Dva goda s simbolistami*. Stanford 1969.

zjevnými secesními strukturními znaky i **Maxim Gorkij**. Nemáme zde na mysli jen takové básnické juvenilie, jako je vitalistická transformace Lermontovova *Anděla smrti* – Gorkého poema *Dívka a smrt* (1892), ale i slavné bosácké povídky. Tyto prózy filozoficky úzce souvisejí nejen s filozofií F. Nietzscheho, kterou Gorkij dobře znal, ale i s filozofickým systémem H. Bergsona, jehož základní myšlenka o kategorii pohybu stojí u zrodu secesní vegetabilnosti, onoho vnitřního dynamického pohybu vln, symbolizovaných ladnými ženskými těly, jak je tomu na plátnech Gustava Klimta, tvoří však i pozadí motivu tuláctví, jenž v podobě lidí šířených vnitřním neklidem uvedl do ruské literatury kromě Gorkého i jeho předchůdce Vladimir Korolenko. Jakoby vzpomínkou na vlastní secesní počátky se k tomuto motivu vrací bratři Čapkové, když jedné z ústředních postav hry *Ze života hmyzu* (1921) dávají podobu moudrého starého tuláka – filozofického předobrazu stařečka Boha z *Krakatitu* (1924). Českou variantu dravého bosáckého mládí – ovšem v intelektuální podobě – pak vytvořil K. Čapek v dramatu *Loupežník* (1920).

Secese tvoří přirozenou spojnicí mezi jednotlivými často ostře polemizujícími literárními směry moderny. Dosavadní výzkumy⁴³ již dávají dostatek materiálu pro to, abychom mohli pokládat literární secesi za integrální součást uměleckých i literárních stylizací, tak příznačných pro literaturu přelomu století. Je příznačné, že strukturní znaky secese nesou díla vzniklá v rámci směrů spjatých s neoromantismem: dekadence, symbolismus či impresionismus, i díla vytvořená z podnětu hnutí často diametrálně odlišných, jako je neoklasicistický akmeismus nebo s barokem spjatý kubofuturismus a expresionismus. Konfrontační analýza básnických systémů předních představitelů ruského symbolismu, především díla **A. Bloka**, se špičkovými zjevy evropské avantgardy, jako byli **V. Chlebnikov** a **G. Apollinaire**, dokázala na jedné straně zjevnou kontinuitu v oblasti estetických vjemů a uznávaných norem, na druhé straně pak záměrnou diskontinuitu, projevovanou kubistickými konfiguracemi v oblasti poetiky.⁴⁴ Ještě větší návaznost v oblasti estetického kodexu čerpajícího ze secese je mezi proklamativně antipodickým symbolismem a akmeismem. Zvláště markantní je to v dílech stylizovaných folklorně, jako je např. poema **Anny Achmatovové** *Až u moře* (*U samogo morja*, 1914), i některé její básně lyrické (*Pesenka*, *Seroglazyj korol' aj.*). Ještě výraznější je secesní stylizace v tvorbě jejího prvního manžela **N. S. Gumiljova**, inspirovaná jeho cestami do exotických oblastí Afriky. Secesně stylizované jsou ver-

⁴³ K. Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha 1975. D. Jost, *Literarische Jugendstil*. Stuttgart 1969 a ostatní citovaná literatura.

⁴⁴ Srov. kap. A co básník, odd. Vztahy.

še první básnické sbírky S. Goroděckého spjaté ještě se symbolismem, i díla autorů, stojících na rozhraní mezi symbolismem a akmeismem, jako je tomu v případě I. Anněnského či M. Vološina, jehož s Anněnským spojuje zájem o antickou kulturu. Za bližší prozkoumání by stála z tohoto hlediska i tvorba O. Mandelštama, spjatého svými počátky s akmeismem, i dílo B. Pasternaka, stojícího na křížovatce mezi symbolismem a futurismem. Zdá se, že secese je právě jedním z předělů, jimiž lze odlišit modernu od avantgardy, založené již na poetice, jež se od secese výrazně distancuje, jak je to zřejmé např. v básnickém světě Mariny Cvetajevové, rozvíjející do specifického systému poetické objevy V. Majakovského, jehož raná tvorba, především tragédie *Vladimír Majakovskij* (1913), je moderně blízká vypjatým egocentrismem. Se secesí Majakovského spojuje i barevná paleta, včetně proslulé žluté blůzy, evokující solární kult evropského symbolismu a secese – ono nietzscheovské veliké poledne.

K určitému posunu dochází v období moderny i v oblasti žánrové. Neoromantismus s sebou logicky přinesl novou kultivaci poezie, která v té době vydává v Rusku plody neobyčejných tvarů a vůní. Stranou však nezůstává ani román, povídka a drama. Z autorů dekadentní orientace prosluli především **F. Sologub** svým románem *Posedlý* (*Melkij bes*, 1907), tvořícím v oblasti filozofické i poetické spojnicí mezi dílem F. M. Dostojevského a M. Bulgakova, a **M. P. Arcybašev** eroticky provokativním románem *Sanin* (1907). Obě tato díla vzbudila ve své době velkou pozornost kritiky, šokované zvláště v případě románu Arcybaševova především otevřeným erotismem a „cynismem“ hlavního hrdiny – typického ruského dandy, jenž však má v sobě hodně z balmontovskysmyslného vitalismu. V tomto směru je zajímavá recenze T. G. Masaryka, z hlediska dnešního čtenáře značně profesorsky puristická.⁴⁵ Vývoj umění ve dvacátém století dal ostatně za pravdu Arcybaševovi, jehož pohled na psychiku člověka v mnohém předešel svou dobu. Je to jedno z děl, jež ještě čeká na svou rehabilitaci. Výjimečnou literární hodnotu mají i románová díla D. S. Merežkovského a V. Brjusova. Vzhledem k encyklopedickému vzdělání svých tvůrců podávají svědectví o své době prismatem historie. A není jistě náhodné, že oba autoři se shodují i ve výběru historických epoch. Z doby římské a raně křesťanské čerpá Merežkovského *Julian Apostata* (*Julian Otstupnik*, 1896) i Brjusovův *Oltář vítězství* (*Altar' pobedy*, 1913). O sváru evropské renesance s obludností inkvizice vypovídají oba autoři ve svých nejlepších dílech – Merežkovskij v *Leonardovi da Vinci* (1901) a Brjusov v románu *Ohnivý anděl* (*Ognennyj angel*, 1908). Brjusov volil zřejmě

⁴⁵ T. G. M., *Saninismus*. Naše doba 17, 1910, č. 1, 31–37. Přetištěno in: T. G. Masaryk, *Rusko a Evropa*. Praha, Ústav T. G. Masaryka 1996, 332–338.

záměrně za místo děje svého románu zemi Faustovu. Tento na slovo vzaty znalec magie také posléze vstupuje do děje, i když v podobě značně zkarikované. Detailní líčení účasti hlavní hrdinky na sabatu čarodějnic a výstižná analýza jejich stavů vytržení svědčí o tom, že Brjusov byl výborně obeznámen s černou magií i klinickými projevy hysterie, již hlavní hrdinka trpěla. Svět soudobého Ruska s jeho projevy anarchie u intelektuálů líčí prózy L. Andrejeva, především nejznámější povídka *Sedm oběšených* (*Rasskaz o semi povešennych*, 1908) i román *Petrohrad* (*Peterburg*, 1916) A. Bělého. Obludnou deformaci lidských charakterů v prostředí maloměsta mistrovsky zobrazil Sologub a Arcybašev v citovaných románech, hysterii venkova, hledajícího spásu v pochybném světě sektářství, zachytil A. Bělýj v románě *Stříbrný holub* (*Serebrjanyj golub'*, 1909).

Specifickou výpovědí ruské moderny je i soudobá dramatika. Kromě autorů a děl již citovaných je to především dílo L. Andrejeva, tak mnohotvárné v oblasti žánrové, stylistické i filozofické, že se v něm setkáváme s dramatem navazujícím na sociální linii díla Dostojevského (*Dny našeho života*), s hrou, v níž se za reálnou zápletkou skrývá hlubší metaforický smysl (*Ten, kdo dostává políčky*) i s dramaty, jež podávají svou výpověď o světě prismatem symbolu či exprese (*Život člověka, Car-hlad, Černé masky, Anathema*)⁴⁶ aj. Do popředí zájmu ruské moderny se ostatně dostává samo divadlo již pro své přirozené dispozice, odpovídající soudobým intencím, směřujícím k syntéze veškerého umění. Na tomto principu je založena reforma divadelnictví proponovaná **Vjačeslavem Ivanovem**. Jeho „syntetické divadlo“ boří hranice mezi činohrou a hudebním divadlem. Hudba dodává scénické akci dynamiku a rozvíjí tak dionýzovský princip umění, divadlu vlastní. Z řeckého divadla je přejat i chór, transformovaný podle potřeb moderního divadelnictví. Plní funkci hudební, rytmickou i pohybovou.⁴⁷ Také v tomto odvětví sehrála tedy řecká kultura v Nietzscheově interpretaci svébytnou inspirující roli (sr. stať *Zrození tragédie z ducha hudby*). Neméně významné bylo pro divadelnictví i výtvarné umění, které ve scénografii, stejně jako v grafice dosahuje právě v této době v Rusku vysoké úrovně. Vzpomeňme vynikajících představitelů ruské secese, kteří vstoupili i do historie ruského divadelnictví – tvůrce kostýmních návrhů L. Baksta, mistrů scénických řešení Bilibina, Somova, Sapunova aj., kteří se spolu s řadou dalších výtvarníků zapsali významně do vývoje ruského malířství.

⁴⁶ Srov. kap. *Theatrum mundi*. M. Cymborska-Leboda, „Zrelišče neobyčajnejšeje“. *Varianty teatral'nogo ekscentrizma* (*Blok, Andrejev, Majakovskij*). Slavica Lublinensia et Olomucensia, Lublin 1979, 47–66 aj. její práce.

⁴⁷ C. Amiard-Chevrel, *L'Antiquité et l'esthétique théâtrale des symbolistes russes*. *Révue des études slaves*, Paris LI, 1978, Nr. 1–2, 9–16.

Srovnáme-li morfologické postupy používané v období moderny ve všech typech umění, přesvědčíme se o tom, že jedním ze základních společných znaků jsou různé varianty stylizací, charakteristických především pro secesi. Při uplatnění historického aspektu je zdrojem antika (Annenskij, Sologub, Brjusov – Serov, Bakst – Skrjabin aj.),⁴⁸ bible (Andrejev, Remizov – Něstěrov, Vrubel, Bakst), folklor, pohanská mytologie, staroruské reálie (V. Ivanov, Sologub, Remizov, A. K. Tolstoj – Stravinskij – Bilibin, Vasněcov, Rerich), renesance (Merežkovskij, Brjusov, Gumiljov – Somov aj.). 18. a zač. 19. stol. (Merežkovskij, Brjusov, Kuzmin – Somov, Benois, Serov, Dobužinskij aj.).⁴⁹ Orientální stylizace měla v Rusku svou filozofickou základnu rovněž v učení V. Solovjova a byla v době největšího rozkvětu secese posílena i soudobou situací politickou – především rusko-japonskou válkou (1904–1905). Exotické motivy čerpají soudobí výtvarníci i ze Střední Asie (Vereščagin), Kavkazu a Indie (Sarjan, Rerich).

Moderna sice vyrůstala z opozice k pozitivismu, realismu a hlavně naturalismu, jejich negaci však projevovala jako masožravé rostliny – pohlcovala je a užívala jich jako zdroje k vytváření nových uměleckých kreací. Proto se tak často setkáváme s kontrastem základní neoromantické linie díla a naturalistického detailu. Romantická ironie nabývá často podoby absurdní grotesky, ať již ve formě smutné jarmareční frašky (Blok, *Balagančik*; Stravinskij, *Petruška*) nebo sarkastického šklebu (Sologub, *Posedlý*). Můžeme-li romantismus nazvat kolébkou realismu, pak v náručí umělecky stědré moderny byla odchována budoucí avantgarda, jež ovšem proti wagnerovskému panestetismu vystupovala s programním antiestetismem a primitivismem. Mnohé z postupů typicky modernistických jsou záměrně konfigurovány a parodovány. To je základ poetiky ruského futurismu, především mistra grotesky Velemíra Chlebnikova, u něhož se tak často setkáváme se světem naruby (srov. báseň *Oboroten'*, drama *Mir s konca* aj.). Experimentální charakter ruské moderny je ostatně v mnohém inspirující i dnes. Prakticky ve stejné době, kdy se formuje evropská moderna, vystupují se svými požadavky i představitelé nastupující nové generace výtvarníků a architektů, nespokojení s převládajícím historismem, akademismem a eklektismem.⁵⁰ Jejich úsilí začít jinak a nově je patrné již z názvů, které se formují v jednotlivých zemích. V Ně-

⁴⁸ Aleksandra Wiczorek, *Świat antyczny w poezji modernistów rosyjskich*. Z polskich studiów slawistycznych, seria VIII, Warszawa 1992, 159–164.

⁴⁹ Zs. Zöldhelyi-Deák, *K probleme stilizacii v ruskoj proze načala 20 veka*. Hungaro-Slavica 1978, 389–302. O teoretické problematice stylizací srov. S. Skwarczyńska, *La stylisation et sa place dans la science de la littérature: Poetics, Poetyka, Poetika*. Warszawa-Gravenhagen 1961, 53–73.

⁵⁰ Secesi je dnes věnována rozsáhlá literatura. Srov. pozn. 20.

mecku, kde hnutí začalo protestním Memorandem mnichovských výtvarníků, vydaným 4. dubna 1892,⁵¹ se zdůrazňovala jeho generační odlišnost (**Jugendstil**), V Rakousku zvýraznili názvem **Secession** (latinské *secessio* = odchod, odstěpení) jeho protestní charakter. V antice se tak vyjadřoval politicky motivovaný odchod či vystěhování určité populační nebo mocenské skupiny („*secessio plebis in montem Sacrum* – vystěhování lidu na Svatou horu“). Ve druhé polovině 19. stol. byl termín secese aktualizován tzv. secesní občanskou válkou Jihu proti Severu v letech 1861–65, což byla v podstatě druhá americká buržoazní revoluce. V Anglii, Francii a Rusku se zdůrazňovala nová tvář nastupujícího uměleckého stylu (**New Art, Art Nouveau, novoje iskusstvo, stil' modern**). Paralelně vzniká celá řada časopisů, na jejichž stránkách se setkávají výtvarníci a architekti s básníky a literáty, jež spojuje též estetický program, v němž krása hraje roli demiurga. V duchu Wagnerova požadavku usilují o vytvoření harmonie jednotlivých typů umění. Téměř současně byly založeny *Volné směry* (1896), vídeňský časopis *Ver Sacrum* (*Svaté jaro*, 1897), *Mir iskusstva* (*Svět umění*, 1899) a řada dalších revuí v celé Evropě, jejichž posláním bylo přetvářet život krásou. Mezinárodní dosah těchto periodik byl zdůrazňován jak volbou spolupracovníků ze zahraničí, tak orientací nejen na domácí, ale i na zahraniční čtenáře. Vídeňský časopis *Ver Sacrum* zval ke spolupráci nejen přední české a jiné rakouské výtvarníky, ale usiloval o to, aby do něho byly přizváni alespoň jako čestní členové výtvarníci prakticky z celé Evropy. Svoje zastoupení měl časopis nejen ve Vídni a Budapešti, ale i v Paříži. Známý reprezentační časopis ruské secese *Zolotoje runo* (*Zlaté rouno*, 1906–09), vydávaný v Moskvě, byl psán s výjimkou poezie rusko-francouzsky a zajišťoval distribuci do všech evropských metropolí i do USA. Zájem o zahraniční dění se pak tím spíše projevoval v samotném zaměření tehdejších časopisů, které usilovaly o vzájemnou informovanost, jež byla podporována i výměnou kulturních hodnot, jejichž vyvrcholením bylo organizování světových výstav. Obdobně tomu bylo i v oblasti literatury, která byla hnutím secese zasažena neméně významně, i když vesměs nikoli proklamačně. Ojedinelým počinem zůstal pokus S. K. Neumanna vyjádřit opoziční náladu české dekadence vydáním *Almanachu secese* (1896).⁵² Vzájemné prolínání jednotlivých směrů, jež se formují v době moderny, především dekadence a symbolismu, s postupy secesními, je markantně patrné v literatuře i výtvarném umění. Svědčí o tom řada obrazových publikací, věnovaných symbolismu či secesi, nebo antologií dekadentní či symbolistické literatury. Setkáváme se v nich často s díly týchž autorů. Vzhledem k těsnému prolnutí těchto

⁵¹ *Memorandum des Vereines bildender Künstler Secession Münchens.*

⁵² D. Kšicová, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c. 126.

směrů totiž záleží především na úhlu pohledu, při němž před námi vyvstane vždy markantně právě ta část díla, kterou jsme si sémanticky „nasměřovali“.

Secese jakožto výrazný dobový styl přelomu 19. a 20. století se projevila nejen v architektuře a výtvarném umění, ale i v hudbě a literatuře.⁵³ Stylistické znaky secese se utvářely v přímém vztahu se základním životním pocitem, vyjadřovaným soudobou filozofií života. O literární secesi se mluví jako o samostatném fenomenu, jenž sice nevstoupil v život ve své době otevřenými proklamacemi, jak tomu bylo ve výtvarném umění a architektuře, jenž však přesto zůstává nesporným literárněhistorickým faktorem.⁵⁴ I když je pro literární secesi charakteristický velký počet vnějších rysů, jež ji spojují s uměními založenými na zrakovém vjemu, její specifikum je utvářené souborem znaků povýtce literárních. Jako dominantní lze označit složku myšlenkovou, filozofickou.

Přestože v secesi jakožto součásti neoromantismu lze nalézt stopy vlivu filozofů podílejících se na utváření evropského romantismu (F. Schlegela, A. Schopenhauera aj.), za hlavní představitele soudobé filozofie, z jejichž zdrojů secese čerpala, lze označit **Friedricha Nietzscheho** a **Henri Bergsona**. Jestliže **Friedrich Schelling** dal evropskému romantismu hluboký temněmodrý prostor hvězdného nebe, kult noci a touhu proniknout do tajů kosmu, pak Nietzsche obnovil starý pohanský kult slunce a velikého poledne, konvencujícího vitalismu, secesi a neoromantismu přelomu 19. a 20. století. Nietzsche ve své básnické próze *Tak pravil Zarathustra* (1883–85), jež je považována za jeden z prvních projevů literární secese, proklamuje svobodu lidské osobnosti. Zcela programově vyznívá závěr kapitoly *O neposkrvněném poznání*, v níž je romantický kult noci vystřídán slunečním kultem dne:

„Ale přišel jsem Vám nablízko: tu mi vzešel den – a teď vzchází Vám – je konec mlkování měsíce!

Jen pohled'te! Dopaden a bled tu stojí – před zorou!

Neb ona již přichází, ta žhoucí – její láska k zemi přichází!

Nevinností a tvůrčí touhou je všechna sluneční láska!

Jen pohled'te, kterak zora netrpělivě kráčí přes moře! Necítíte žízně a horkého dechu její lásky?

⁵³ Kromě lit. uvedené v pozn. 20 srov. např. E. Hajek, *Literarischer Jugendstil*, Düsseldorf 1971.

⁵⁴ Jiří Opelík v monografii *Josef Čapek*. Praha, Melantrich 1980, 31 vyslovuje pochybnost, zda skutečně jde jen o transpozici secesní výtvarnosti do literatury, zda nejde o příslušnost „k vyšší struktuře, která se uplatňovala „synonymicky“ v různých uměních a tím „donucovala“ rozmanitý materiál těchto umění, aby si našel formy odpovídající jejich „direktivám“. Tuto myšlenku potvrdil i Ludvík Václavek v přednášce *Německá literární secese*, přednesené 7. 4. 1986 na Filozofické fakultě UJEP v Brně.

*Chce se jí píti moře a jeho hloubku vsáti k sobě do výšin:
tu se zdvíhá touha moře tisícem prsů.*

*Chce býti zlíbáno a sáto žízňivým sluncem; chce se stát vzduchem
a výšinou a stezkou světla, chce se samo světlem stát!*

Věru, podoben slunci, já miluji život i vše hluboké moře.

*A toto se mně zove poznáním: vše hluboké má se vznésti — k mojí
výšce! —*

*Tak pravil Zarathustra.*⁵⁵

V kolika podobách vešel později tento symbol do světového písemnictví! Svou secesní variantu našel v **Ibsenově** *Paní z námoří* (1888) i v jeho posledním dramatu *Když my, mrtví procitneme* (1899). Touha po slunečních výšinách žene do velehor nejen hrdiny Ibsenova posledního dramatu, ale i postavy **Hauptmannovy** pohádkové hry *Potopený zvon* (1896). Pohanský kult slunce a právo člověka na plné štěstí zaznívají z veršů **Konstantina Dmitrijeviče Balmonta** i **Vjačeslava Ivanova**. **Andrej Bělyj** nazývá svou první básnickou sbírku *Zlato v azuru* (1904) a ve svých vzpomínkách píše, že Nietzsche byl v těchto letech jeho biblí.⁵⁶ Dílo Fr. Nietzscheho, zvláště jeho *Zarathustra*, ale i *Soumrak bohů*, *Na tu stranu dobra i zla*, *Ecce homo* aj. měl ve své knihovně M. Gorkij. S mnoha variantami solárního symbolu se setkáváme i v české literatuře. Uvedme alespoň jeden příklad nad jiné výmluvný — prózu **Ladislava Klímy** *Slavná Nemesis* (1906–09), jež je svým umístěním do vysokohorského prostředí a touhou po dosažení nedostížitelným dramatům tak blízká.

Další představitel filozofie života **Henri Bergson** dal evropské secesi nezbytný podtext dynamiky pohybu a křivku stálého vývoje. Hlavní pojem jeho intuitivistické filozofie „la durée“ — pohyb — označuje konkrétně prožívaný, dynamický pohyb života (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889).

O literární secesi se již delší dobu mluví jako o samostatném fenoménu. Řada badatelů⁵⁷ dokázala na analýze různých literárních žánrů v jednotlivých národních literaturách, že secese jako výrazný dobový styl zasáhla nejen do tradičních oblastí s ní spojovaných — do architektury, výtvarného, zvláště pak

⁵⁵ Nietzsche, F., *Tak pravil Zarathustra*. Praha, Odeon 1968, přel. Otokar Fischer, 120–121.

⁵⁶ A. Bělyj studoval podrobně filozofii F. Nietzscheho hlavně v letech 1899–1901. Srov. A. Belyj, *Na rubeže dvou století*. Moskva — Leningrad, Zemlja i fabrika 1930, 466. Srov. také K. V. Močul'skij, *Andrej Belyj*. Paříž, Imca-Press, 1955, 25–26.

⁵⁷ Z českých badatelů můžeme uvést Jana Mukařovského a Karla Krejčího. Řadu odkazů nalezeme v cit. publikaci Dominika Josta *Literarischer Jugendstil*. Stuttgart 1969. M. Kvapil, *Poetika secese v prozaických juveniliích A. G. Matoše*. Slavia 57, 1988, 185–189 aj.

užitého umění – nýbrž prakticky do všech částí kulturního života své doby, tedy i do literatury. Společné zdroje jsou právem shledávány v estetice i filozofii, utvářejících se koncem minulého století tvůrčím rozvíjením objevů **Richarda Wagnera**, především jeho pojmu *Gesamtkunstwerk*. Antipozitivisticky orientovaná filozofie navazovala na podněty **A. Schopenhauera**, jehož dílo se stává populární za krizových politických situací druhé poloviny 19. století, po porážkách revolučního hnutí a v údobí narůstání společenských krizí, jež se vystupňovaly koncem století. Do popředí se dostává člověk jako individuum. Provázejí to významné **Freudovy** a **Jungovy** objevy v oblasti psychologie. Nietzsche je nejčtenějším filozofem své doby, pařížské přednášky H. Bergsona se počátkem 20. století stávají veřejnou atrakcí.

V oblasti poetiky literární secese byla již vytýčena řada strukturních znaků, analogických výtvarnému umění a architektuře. (Týká se to především specifické barevnosti a ornamentálnosti.) Máme-li však nalézt klíč k podstatě strukturních proměn, k nimž v té době docházelo a odhalit jejich zdroje, musíme se pokusit vytypovat základní znaky, určující dobový estetický kód. Do popředí zájmu tehdejší filozofie se dostává člověk a jeho místo v prostoru a čase. Kategorie času je pocítována jako faktor bezprostředně související s lidskou psychikou.

Velmi pregnančně to vyjádřil již Charles Baudelaire ve svých *Malých básních v próze*. V 5. čísle své proslulé sbírky, nazvané *Dvojaký pokoj*, to formuluje takto:

„Och ano, znovu se nastolil a vládne a vladaří nyní Čas; s věkošedým ohyzdou přitrhla jeho ďábelská kohorta Vzpomínek, Lítosti, Křečí, Strachu, Úzkostí, Zlých snů, Zlostí a Neuróz.

Ujišťuji vás, vteřiny teď odeznívají v pádných slavnostních úderech, každá, kvačíc z kyvadlových hodin, že odtikává: ‚Jsem Život, nesnesitelný, nesmiřitelný Život.‘

V lidském žití pouze jedna jediná Vteřina má poslání přinést radostnou zvěst, radostnou novinu, z níž každého jímá nevysvětlitelný strach.

Ano! Čas je pánem tvorstva: znovu se chopil své surové diktatury. A mne svou rozsochou pohání jako tažného vola: ‚Vijé, mrzáku. Jen se pot, otroku! Jen žij, proklatče!‘⁵⁸

Pocit neúprosného uplývání času se stupňuje koncem století, vede k narůstání pesimistických nálad, jež našly svůj výraz v dekadenci. Nemizí však ani po milostném létě r. 1900, kdy naděje v tvořivé možnosti nového století vyústily v dominující vitalismus, provázený renezancí pohanských kultů,

⁵⁸ Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*. Praha 1979, přel. Jaroslav Fořt, 19.

především kultu solárního, jenž našel své filozofické ztvárnění již v Nietzscheově učení o Velikém poledni.⁵⁹

Jako modifikovaného archetypu jej užívá i **Andrej Bělyj**, jenž jej kontaminuje s biblickým motivem božího oka – oblíbeného symbolu barokních morových sloupů.⁶⁰ Ve své druhé *Dramatické symfonii* (1902) Bělyj líčí letní Moskvu. Nad oslnivě se lesknoucími chodníky visí modrá kopule „plná hudební nudy, věčné nudy se slunečním okem uprostřed.“⁶¹ Nuda a stesk, jichž se všichni bojí a jimž přesto podléhají, stávají se dalšími leitmotivy této sugestivní rytmizované prózy Bělého.⁶² Na její struktuře je zcela patrné, že vznikala v době, kdy se Bělyj intenzívně zabýval studiem filozofie, jehož výsledkem byla řada statí, otiskovaných postupně v předních modernistických časopisech. Jako celek byly posléze vydány pod názvem *Symbolismus* (*Simvolizm*, 1910). Vznikla tak jedna ze základních publikací, odhalujících filozofické a estetické zdroje ruského symbolismu. Dramatická symfonie je psána pod zřejmým vlivem literárního díla **Vladimíra Solovjova**, jenž ve své poezii i dramatice často karikoval v intencích romantické ironie základní filozofické postuláty svých prací teoretických.⁶³ V *Dramatické symfonii*, jež nás přenáší z dalekého severu první symfonie do soudobé Moskvy, Bělyj cituje téměř všechny filozofy, jež v té době studuje.⁶⁴ Přední místo mezi nimi patří **I. Kantovi** a jeho *Kritice čistého rozumu*, jíž se právě zabývá protagonista jeho poemy.⁶⁵ Je příznačné, že Bělyj si všímá především Kantova řešení času a prostoru jakožto apriorních forem poznání. Hrdina Bělého uvažuje, zda by nebylo možné ukryt se před časem a prostorem mezi paravany nebo před nimi prochout do bezedné dálky.⁶⁶ Je zajímavé, že Bělyj, uvádějící ve svém sborníku

⁵⁹ F. Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*. Praha 1969, přel. O. Fischer, 120–121 aj.

⁶⁰ Srov. např. Vladimír Denkstein, *Vývoj symbolu a interpretací děl středověkého umění*. Praha 1987.

⁶¹ Andrej Bělyj, *Čtyři simfonii*. Nachdruck der Ausgaben Moskau 1917, 1905, 1908. München 1971, 129, zde i dále překlad D. K. I nadále cituji podle téhož vydání uvedením paginace v textu.

⁶² Stesku propadá mladý filozof, studující Kanta (135). Stesk a nudu zdůrazňují umocněné hudební motivy: hlasová cvičení konservatoristky (135), hudebně monotónní je i noční nebe (134). Stereotypní opakování je vyjadřováno i věčně stejnými odrazy v zrcadle (137).

⁶³ Zvláště markantní je to v jeho poemě *Tri svidanija* (1898) a v dramate *Belaja staja* (1878–1881).

⁶⁴ Jsou to především I. Kant, A. Schopenhauer, F. Nietzsche a V. Solovjov.

⁶⁵ Srov. *Dramatickou symfonii*, 152. Podrobnou analýzu Kantova pojetí prostoru a času v jeho *Kritice čistého rozumu* nalezneme v komentáři Bělého k jeho studii *Smysl iskusstva*. In: *Simvolizm*. Nachdruck der Ausgabe. Moskva 1910, München 1969, 538–539.

⁶⁶ Bělyj zde líčí mladého filozofa, čtoucího v houpacím křesle Kantovu *Kritiku čistého rozumu*: „Tak, pročť ja o vremeni i prostranstve, kak apriornych formach poznaniija, on stal pridumyvat', nel'zja li zastavit' sebja širmami, sprjatatavšis' i ot vremeni, i ot prostranstva, ujtj ot nich v bezdonnuju dal'“. Tamtéž, 148. Ironický pasus Bělého zcela koresponduje s básní jeho blízkého přítele A. Bloka *Sižu za širmoj* (1903), věnovanou I. Kantovi. Blok v ní zobrazuje Kanta v podobě malého bezmocného človíčka, hledajícího ochranu před prostorem a časem mezi pa-

statí o symbolismu obsáhlou filozofickou literaturu, se nezmiňuje nikde o H. Bergsonovi, jenž mu musel být blízký i obdobně vysokým hodnocením žánru symfonie. Přesto však právě Bergsonovo pojetí času jako samostatné filozofické kategorie, již je nutné studovat nezávisle na prostoru, tvoří základní filozofickou bázi *Symfonií A. Bělého*. Vzpomeňme na Bergsonův pasus o citu, jenž pokládá za bytost, „která žije, rozvíjí se a proto se i neustále mění, ...neboť trvání je ve svém vývoji trváním, jehož momenty se prolínají: jestliže jednotlivé momenty oddělíme, jestliže čas rozvineme do prostoru, zbavíme cit jeho života a barvy.“⁶⁷ Také **A. Bělyj** neustále zdůrazňuje nevyhnutelnost a všudypřítomnost času. V *Dramatické symfonii* například konstatuje: „Každý dělal všechno v určitou dobu a nebylo člověka, jenž by se dovedl obejít bez času.“(142) Čas ve svém nekonečném plynutí Bělyj přirovnává k řece. Jako opozitum času charakterizuje věčnost. V pojetí Bělého je to „žena v množném čísle“ a v mnoha obměnách. Může být abstraktní substancí, podobnou mlze nad řekou,⁶⁸ častěji je však materializována do různých podob. Má tvářnost mohutné panovnice, zpívající do nekonečna monotónní písně, přísné ženy v černém, jejíž ledový dech přináší stesk (188). Jindy ji Bělyj líčí jako osamělou ženu, bloudící po ztemnělém a pustém bytě (136, 153) či jako *Paní z námoří*, stojící v černé říze na skále, jejíž hlas zní jako napjatá struna (299). Věčnost je pro Bělého vždy symbolem smutku, skrývá v sobě dramatická napětí. Její variantou a dalším protikladem plynoucího času je „mlhavé bezčasí“ („tumannoje bezvremen’je“), jež nastupuje v momentě neštěstí a smrti.⁶⁹

Bělyj často spojuje časový leitmotiv s hudbou, jež se jako nejčistší projev umění časového dostává v údobí neoromantismu na nejvyšší příčku hodnot. Čas a jeho plynutí jsou např. vyjadřovány úhozy na klavír, jenž jakoby nastavoval svoje čelisti. Ohlušující údery, před nimiž si okolí zacpává uši, (149) připomínají charakteristiku Bergsonovu, jenž plynutí času přirovnává k bušení kladiva, tvořícímu určitou melodii.⁷⁰ Podobnou antiestetickou symbolikou času jsou u Bělého do nekonečna se opakující stupnice, vytukávané na klavír (182). Zvuky se tak stávají časovou jednotkou: „Zvuky ubíhaly spolu s minutami, z řady minut byl čas, čas tekl bez zastávky. V toku času se odrážela

ravany. Duchovní spřízněnost obou autorů, známá z jejich korespondence i jiných projevů, je zde zcela markantní.

⁶⁷ Henri Bergson, *Filozofické eseje*. Prel. Anton Vantuch, Bratislava 1970. 2. kap. *O mnohosti stavov vedomia: idea trvania*, 93.

⁶⁸ Srov. *1. symfonie Severní* (1899–1900): „Čas jako řeka uplýval bez zastávky, v toku času se odrážela mlhavá Věčnost“, tamtéž, 41, přel. D. K.

⁶⁹ Srov. *1. symfonie*, tamtéž, 81, 86, 90.

⁷⁰ H. Bergson, o. c. 88.

mlhavá Věčnost“ (183).⁷¹ Porovnáme-li tento model času s pojetím Goethovým, v němž Bachtin zdůrazňuje záměrné sepětí času a prostoru,⁷² pak je zcela zřejmé, že Bělyj stejně jako Bergson chápe čas jako samostatnou kategorii. Bergson pokládá za základní omyl Kanta i pozitivistů, především Spencera, směšování prostoru a času, kvantity a kvality, následnosti a současnosti. Protože kvalita je neprostorová, nemůže se o ní mluvit jako o větší či menší. Sled kvalit vnímáme v čase, jenž není chápán jako fyzikální jednotka, nýbrž jako pojem vnitřního trvání, jež je nezměřitelné.⁷³

Z hlediska poetiky symbolistické, ale i secesní poezie je bergsonovský pojem trvání, označující konkrétně prožívaný dynamický pohyb života, filozofickým základem zachycování skutečnosti jako sledu jednotlivých událostí, obrazů či metafor. Rozložení celku na jednotlivé detaily, jež začínají žít svým samostatným životem, je charakteristickým rysem poetiky přelomu století i let následujících. Je příznačné, že onen princip rozkladu skutečnosti a jejího opětného složení do jakési mozaiky událostí, jenž se tak výrazně projevil ve světě techniky vynálezem kinematografie, je typický pro všechny tehdejší literární a umělecké směry,⁷⁴ lišící se přirozeně způsobem onoho rozkladu a znovusložení. Pro secesi, charakteristickou panestetismem, dekorativností a ornamentikou, je příznačná zdůrazněná metaforičnost, násobená polysémií symbolistického modelu, s nímž bývá secese nejčastěji spjata. Pro styl *Symfonií Andreje Bělého*, budovaných záměrně podle struktury totožného žánru hudebního,⁷⁵ je charakteristické záměrné rozložení fabule do řady detailů, jež jsou spjaty jen místem děje a společnou časovou rovinou. Skutečnost, že se jedná o umělecký záměr vyplývá i z teoretických studií Bělého, v nichž autor nejednou zdůrazňuje, že jediným opěrným bodem v chaosu současného světa je harmonie ideální. I v tomto smyslu lze chápat onen tolikrát Bělým zdůrazňovaný kontrast časového a věčného. Z deprimujícího běhu času lze nalézt východisko v klidu věčnosti, kam lze vejít s pomocí geniálního díla.

Bergsonův postulát, že vnitřní život je sledem neopakovatelných kvalit, našel své umělecké ztvárnění v impresionismu. Impresionistou zcela modelo-

⁷¹ Stereotypnost času Bělyj zdůrazňuje i častými parafrázemi těchže charakteristik. Srov. analogický citát v pozn. 66.

⁷² M. M. Bachtin, *Vremja i prostranstvo v proizvedenijach Gete*. In: M. M. Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva 1979, 204–236.

⁷³ H. Bergson, *Filozofické eseje*, o. c.

⁷⁴ O vztahu ruských symbolistů, zvláště A. Bloka k filmovému umění srov.: N. M. Zorkaja. *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov*. Zvl. kap. *Kino v žizni Aleksandra Bloka*, Moskva 1976, 55–67.

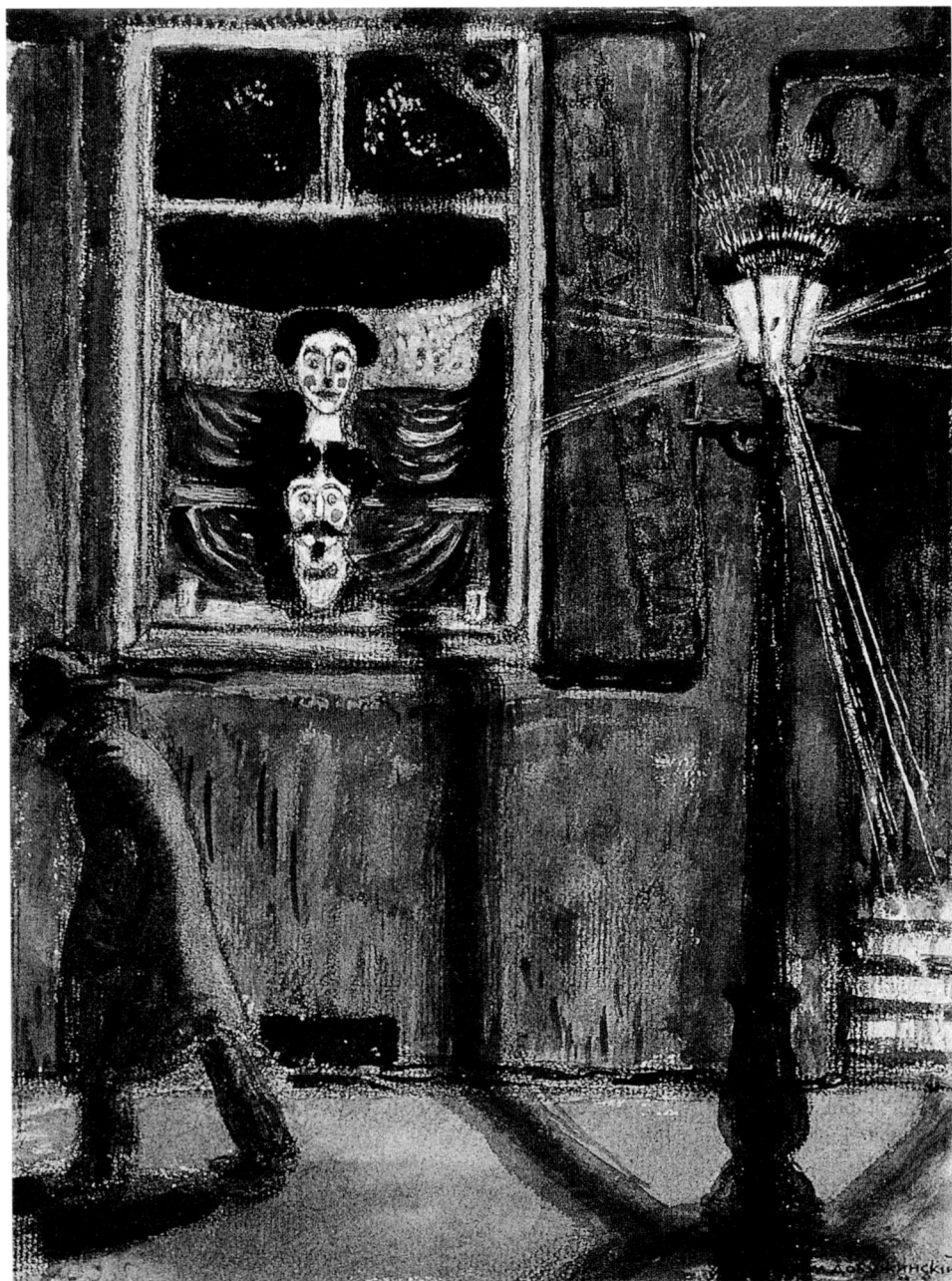
⁷⁵ O tom srov. D. Kšicová, *Poema za romantismu a neoromantismu*, 145–152. Táž: *Das musikalische Princip der „Symphonien“ von Andrej Belyj*. *Zagadnienia rodzajów literackich* 29, 1986, z. 1, s. 47–57.

vým je v ruské poezii přelomu století **K. D. Balmont**, jenž je však i básníkem secese – svědčí o tom jeho barevná škála, v níž obdobně jako u A. Bělého dominuje zlatá. Nadarmo **A. Bělyj** svou sbírku *Zlato v azuru* neuvádí trojici básní věnovaných Balmontovi. Oba básníky spojuje i petrifikace drahokamů. Incipit první sbírky Bělého *Zlato v azuru* (1904) vznikl jako popis šperku. Jako drahocennou součást interiéru rozbitou nešetrným zacházením líčí Bělyj podzim: „Ogromnoje steklo / v oprave izumrudnoj / razbito v drebezgi pod siloj vetra čudnoj – ogromnoje steklo / v oprave izumrudnoj.“⁷⁶

Základní Bergsonův objev trvání v jeho nepřerušitelném proudu našel ve výtvarném umění svůj výraz ve věčně se měnících křivkách, znázorňovaných např. na plátnech **Gustava Klimta** jako *Vodní proudy* (1904–1907), symbolizované ladnými tvary ženských těl. V poezii tato nekonečná křivka vývoje začíná v kadencích symbolistických metafor s jejich mnohoznačností, ubíhající do hlubin jejich smyslu a vrcholící v nekonečném proudu výpovědi, jak ji formuloval ve svém slavném *Pásmu G. Apollinaire*. Jeho báseň odpovídá secesnímu pojetí nepřetržitého časového proudu souvislým tokem výpovědi i obdobným využitím prvků groteskních, jichž v tak hojné míře užívá i **A. Bělyj** v *Dramatické symfonii*.

Groteska, ironie a autoironie měly v umění vždy vykupitelské poslání. Jejím prostřednictvím si podávají ruce smíru ty nejkontrastnější umělecké směry – romantismus s realismem v první třetině 19. století – i moderna s avantgardou v desátých letech 20. století. Téma grotesky v secesi by stálo za samostatné zpracování. Groteska je charakteristická jak pro výtvarné umění, tak pro literaturu. S jejími projevy se setkáváme u **Aubreye Beardsleye**, **W. Nicholsona**, **Waltera Crana**, **Ludwiga Hohlweina**, **Moritze Junga** i celé řady dalších výtvarníků, včetně autorů ruských. Smysl pro humor projevil např. **Alexandr Benois** ve svém pozoruhodném ilustrovaném slabikáři (*Azbuka v kartinach Aleksandra Benua*, 1904) nebo **Mstislav Dobužinskij**, zachycující kouzlo nechtěného, jak je tomu na jeho pozoruhodném kvaši *Výkladní skříň kadeřnictví* (*Okno parikmacherskoj*, 1906) nebo v naivistickém vidění městských plakátů, v nichž spatřuje *Grimasy města* (*Grimasy goroda*, 1908). Charakteristickým reprezentantem české absurdní grotesky byl Ladislav Klíma v takových prózách jako *Utrpení knížete Sternenhocha* (1928) nebo *Velký román. Bílá Svině* (posmrtně 1992). Z mladších ruských symbolistů se sem řadí jak **Andrej Bělyj** svou *Dramatickou symfonií*, tak **Alexandr Blok**, u něhož je groteskní vidění světa nejmarkantnější v dramatu *Panoptikum*

⁷⁶ Obrovské sklo / v rámu smaragdovém / v náporu větru jen střeby zbyly po něm / obrovské sklo / v rámu smaragdovém. Přel. D. K. Andrej Belyj, *Osen'*, in: A. Belyj, *Stichotvorenija i poemy*, Moskva – Leningrad 1966, 149.



3

(Balagančik, 1907). Odtud je již jen krok k nejvýraznějšímu představiteli ruského futurismu **Velemiru Chlebnikovovi**, pro něhož se groteskní deformace stala základem jeho poetiky. Nalezneme u něho celou řadu secesních reziduí,

především v estetickém vyjádření ženské krásy,⁷⁷ přestože sám estetický kánon futurismu je vybudován na popření onoho výrazně modernistického panestetismu.

Specifickým způsobem je v secesi využívána tematika historická, sloužící jako prostředek symbolického vyjadřování aktuální filozofické problematiky. Mohli bychom uvádět příklady začlenění do doby prehistorické (**Balmont**, *Zrození hudby* aj. básně ze sbírky *Sonety medu, slunce a luny*, 1917), secesních stylizací příběhů starozákonních (**Klimt**, *Judita s hlavou Holofernovou*, 1901, *Salome*, 1909), antických (**Klimt**, *Danae*, 1910, zmíněné téma Protesilaa a Laodamie, rokoka (**Borisov-Musatov**, *Vodojem*, 1902) či zvýrazněným symbolismem předjímající budoucí surrealismus. Takovým pozoruhodným dílem je akvarel **Alexandra Benoise** *Koupaliště markýzy* (*Kupal'nja markizy*, 1906), zasazující do tmavé vody bazénu načesanou dívčí hlavičku, kontrastující s pozadím osvětleného pavilonu, tonoucího ve větvích parku. Zastavme se však u problematiky baroka. Secesi s ním spojuje jak dynamika pohybu, tak problematika filozofická. Symbolické sepětí s kosmem se v údobí neoromantismu projevuje jak v podobě depresivní (např. v líčení katastrof, spjatých s koncem lidské civilizace (např. Brjusovovo drama *Země*, 1904 a jeho utopické prózy), tak optimistické, kdy se slunce stává motivem antropologickým (**Balmont**, *Bud'me jak slunce*, 1903). Programově se k baroku hlásí ruští futuristé, kteří v něm nacházejí zdroj inspirace i čistotu předpetrovského jazyka, konvenujícího jejich snahám puristickým.⁷⁸ Slunce jakožto symbol života odpovídá u ruských symbolistů spjatých se secesí požadavkům současného vitalismu. Slunce bývá často spjato s motivy ohně a požáru, jež jsou rovněž výrazem pohybu, ale také věčné obnovy. I. P. Smirnov upozorňuje na to, že např. **V. Ivanov** začleňuje svého lyrického hrdinu na rozdíl od dekadentů do sociálního světa.⁷⁹ V jeho pojetí proto může být smrt začátkem nového života.⁸⁰ Tak lze také chápat Ivanovovu báseň *Zemřel Blok* (*Umer Blok*, 1921), v níž autor využil biblického mýtu o Nanebevzetí Ježíše Krista. Vzkříšení se tak stává světlým dvojníkem temné smrti. Typicky secesní kontrast bílé a černé barvy má tedy své specifické filozofické opodstatnění. Důležitou filozofickou i estetickou kategorií se stává i paměť, jež má být nezbytným pro-

⁷⁷ Srov. D. Kšicová, *Ruská secesní poéma*. SPFFBU D 27, 1980, 83–93. Táž, *Poema za romantismu a neoromantismu*, 113–124.

⁷⁸ D. Kšicová, *Poema*, o. c. Světla Mathauserová upozorňuje na souvislosti ruských futuristů s poetikou 17. stol. na příkladu shodné terminologie. Srov. totožný termín „slovoizvitije“, používaný ruskými futuristy i učencem 17. stol. Eufimijem Čudovským. Srov. Světla Mathauserová, *Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Praha, UK 1988, 105–113.

⁷⁹ I. P. Smirnov, *Chudožestvennyj smysl i evolucija poetičeskich sistem*, Moskva 1977, 59–71.

⁸⁰ O tom viz: M. M. Bachtin, *Vjačeslav Ivanov*. In: M. M. Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, o. c. 374–383, zejména 381–382.

středníkem mezi minulostí a současností. Velmi pregnančně to vyjádřil **Vjačeslav Ivanov**: „Zdá se, že symbolismus v soudobé poezii je první matnou vzpomínkou na posvátný jazyk žreců a šamanů, kteří kdysi dali výrazům převzatým z obecného jazyka zvláštní tajemný význam, který mohli odhalit jen oni sami, protože právě oni znali souvislosti mezi sakrálnem a poznatenou realitou, zpřístupněnou vlastní zkušeností. Oni... chápali, že ‚zemřít‘ znamená ‚narodit se‘ a ‚narodit se‘ znamená ‚zemřít‘.⁸¹ Sepětí života a smrti je velmi častým vyústěním básnických skladeb V. Ivanova. Tak končí jeho poemy *Spor* (1908) i *Prsten slunce* (*Solncev persten'*, 1911), kde je zajímavě využito tradičního romantického motivu dvojnictví. Dvojníkem slunce se stává jeho temný protinožec. Téma života a smrti někdy nabývá podoby magického kruhu. Tak je tomu v celé struktuře nejvýznamnější sbírky **Fjodora Sologuba** *Plamenný kruh* (*Plamennyj krug*, 1908). Symbolický význam má nejen motiv životodárného a ničivého ohně, nýbrž také kouzelný kruh, obepínající celý život lyrického hrdiny. V závěrečné sloce básně *Nastalo vremja čudesam* je smrt zvána přítelkyní navracející tvůrčí svobodu a pomáhající ničit všechno špatné. Je to opět totéž pojetí smrti jako počátku nového života. Na souvislost této filozofické premisy, rozšířené v ruské poezii počátku 20. století, s dílem **L. H. Morgana** *Pravěká společnost* (1877), přeloženým do ruštiny r. 1900, upozornil již M. M. Bachtin.⁸²

Pozornost estetiků moderny však přitahovaly i problémy struktury uměleckého díla. Je příznačné, že paralelně s rozvojem grafiky, jež se poprvé stává opravdovým uměním, jsou psány studie, zdůrazňující význam linie jako nosné estetické kategorie. Začlenění linie do prostoru evokoval v básnickém textu ostatně již Walt Whitman svými *Stébly trávy*, symbolizujícími nejen mnohost a variabilitu básnického slova, ale i metaforickou transformaci nazíraného objektu do básnické zkratky. Vizuální zdroj onoho demokratického symbolu všudypřítomnosti byl ostatně zdůrazněn i grafickou podobou prvního, ještě útlého vydání sbírky *Stěbla trávy* z r. 1855, obsahujícícho pouze dvanáct básní na devadesáti pěti stranách v obrovském kvartovém formátu.⁸³ Ze zlatých písmen názvu na tmavozelené obálce vyrůstaly dlouhé zlaté úponky a kořeny trávy, jejíž vlnění přešlo do metaforiky básnického textu, rozlévají-

⁸¹ V. Ivanov: „Simvolizm v novoj poezii kažetsja pervym i smutnym vospominanijem o svjaščennom jazyke žrecov i volchvov, usvojivšich nekogda slovam vsenarodnogo jazyka osobennoje tajinstvennoje značeniije, im odnim otkrytoje v silu vedomych im odnim sootvetstvij meždu mirom sokrovennogo i predelami obščedostupnogo opyta... Oni ... ponimali, čto ‚umeret‘ značit ‚rodit'sja‘ i ‚rodit'sja‘ — ‚umeret‘“. *Borozdy i meži*, Moskva 1916, 127.

⁸² M. M. Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, o. p. 381–2. Sepětí opozit jako času rození a umírání, času mordování a času hojení, času boření a času stavění atd. nalezneme však již ve *Starém zákoně*, v knize *Kazatel*, kap. 3.

⁸³ A. Čapek, Předmluva k vydání W. Whitman, *Stěbla trávy*. Praha, Naše vojsko 1955, 7.

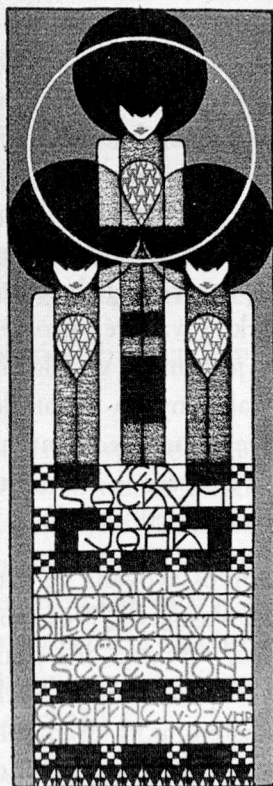
ciho se svobodně ve volných verších jako vlny oceánu, v jehož sousedství Whitman vyrůstal. Není jistě náhodné, že týž romantický živel nekonečného moře naplnil svou vehemencí i metaforiku jiného tvůrce moderní poezie – Charlese Baudelaira. Pozoruhodná je i časová shoda. Baudelaire vyplouvá na roční plavbu do Indie r. 1841, tedy v téže době, kdy dosud neznámý mladý tiskařský sazeč Whitman začíná psát svá *Stébla trávy*. Básnická dikce obou autorů je ovšem zcela jiná. Whitmanův volný verš zachycuje s reportážní přesností mnohost dění tohoto světa, s jehož utrpením se zcela ztotožňuje. Baudelaireův verš je ještě sevřen klasickou formou strofy, rytmu i rýmu. Svobodu Baudelaire vyjadřuje novým úhlem pohledu výtvarného kritika, objevujícího poezii v odvrácené tváři světa. V próze ji zde nacházeli již v předchozím desetiletí tvůrci fyziologické črty. Kromě Baudelaira však nikdo neměl v této době stejnou odvalu jako o třicet let později Émile Zola. Básníci byli vždy proroky.

Ono charakteristické sepětí linie a křivky je příznačné i pro ruskou poezii, jež měla své vlastní básnické zdroje, vyplývající z reality nekonečné stepi, tvořící jedno ze základních topik ruské literatury. Těžko mohly někde jinde vzniknout takové mistrné poetické prózy, jako je Turgeněvova povídka *Běžina luka* (*Bežin lug, Lovcovy zápisky*, 1852) nebo Čechovova novela *Step* (1888). Je charakteristické, že v obou případech je step nazírána chlapeckýma očima, schopnýma vnímat krásu v její prvotní nedotčenosti.

Dekadence kultivující sepětí lásky se smrtí rehabilitovala sugestivní prostředí bažin, jež naplnila šuměním rákosu. Využila tak častého motivu romantických kouzelných pohádek, odkud byl v době moderny převzat i archetyp přadleny a příze. Symbolika příze byla na přelomu století naplněna novými konotacemi, vyplývajícími z dobového pocitu, vyjádřeného bergsonovskou kategorií trvání. Metaforika tohoto typu, nesená úsilím vyjádřit čas v jeho nekonečném plynutí, je zvláště charakteristická pro ruské symbolisty. Symboliku rákosí, zvlněného větrem ve zrádném prostředí bažin objevil pro ruskou poezii ve své rané, ještě dekadentní tvorbě pozdější vitalista a impresionista Konstantin Balmont.⁸⁴ Motiv přadleny předoucí nekonečnou přízi začlenil nejznámější z ruských symbolistů Alexandr Blok do své básnické povídky *Noční fiala* (*Nočnaja fialka*, 1906). Symbol Mathioly, vonící za noci na bažinách, nabývá v Blokově poemě podoby ženy dvou tváří – věčně předoucí královny z kouzelných pohádek a prodejné ženy z bažiny velkoměsta. Motiv linie a jejích vegetabilních proměn zde tvoří podtext základní básnické symboliky, založené na dobovém estetickém kódu.

⁸⁴ Srov. kap. A co básník, odd. Minuto sladká, neprchej.

MITTEILUNGEN DER VEREINIGUNG
BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS



VER
SACRUM

1902
HEFT 6

4

Andrej Bělyj věnuje zvláštní pozorost linii při charakteristice malířství. Zdůrazňuje, že pro ni není důležitá ani výška ani šíře, pouze délka, lze ji proto jednoduše převést do jazyka času. „Linie je symbolem jednorozměrného času, což je současně symbolem poezie, neboť ta je spjata s časem. Podstatou poezie není ani forma, ani barva, ale sled jejich obrazů, jež jsou jimi vytvářeny.“⁸⁵ Téhož roku 1902 se v reprezentativním časopise vídeňské secese *Ver Sacrum* (1898–1903) objevila studie Franze Servaese *Umění linie* (*Linien Kunst*), provázena grafickou dokumentací. Autor si v ní klade otázku, jakou roli hrají v přírodě linie. Konstatuje, že linie přichází opět ke slovu po De-

⁸⁵ Andrej Belyj, *Formy iskusstva*. Mir iskusstva 1902. In: *Simvolizm 1910*. Slavische Propyläen. B. 62. München, Wilhelm Fink Verlag 1969, 162.

lacroixovi a pointilistech. Pro modernu je charakteristická únava z mlhavosti kontur a protest proti absenci linií. Budoucí tvůrce konstruktivismu Van de Velde byl přesvědčen o tom, že čím je linie méně ornamentální, tím více je architektonická. Linie již nesmí být jen lano, vržené do vzdušného prostoru. Musí mít funkci a plnit svou úlohu.⁸⁶ Ostatně již obálka časopisu *Ver Sacrum* z r. 1902 ukazuje na změnu estetického vjemu. Figurativní symboliku muže navigujícího vyplouvající koráb, jež byla uplatněna na obálce prvního čísla vídeňského časopisu, nahradil r. 1902 lineárně pojatý plakát **Kolomana Mose-
ra**, s nímž vídeňská Secese oznamovala svou 13. výstavu, konanou ve Vídni téhož roku. Tento vývoj secese, připravující ve svých nejprogresivnějších dílech funkcionalismus a kinetismus, přinesl své plody i v oblasti literární, směřující od bohaté ikoničnosti, provázené girlandami metafor, jak je tomu např. u Andreje Bělého, k sémantické i tvarové oproštěnosti Anny Achmatovové či Nikolaje Rericha. Obdobně je tomu i v oblasti prózy a dramatu, přičemž nemusí jít vždy o princip, založený na chronologii. Mnohem důležitější je postoj jednotlivých autorů a jejich umělecký naturel.

Vzájemný vztah moderny a secese je zřejmý také při porovnání jejich periodizace, jež probíhala ve třech fázích:

1) předehra (1875–1895), představovaná ve výtvarném umění díly vědomě čerpajícími z folkloru (Repin, Vasněcov, Něstěrov, Korovin aj.) či z mytologie (raná tvorba bratří Klimtů, výtvarná díla pražského Národního divadla). Ze starých mýtů či pohádek čerpá i neoromantická hudba (Dvořák, Rimskij-Korsakov, Čajkovskij, Rubiňštejn aj.) a dramatika (A. N. Ostrovskij), kultivující i sebeironickou burlesku (Vladimir Solovjov). Ruský i český básnický symbolismus navazuje na zkušenost francouzské poezie i na zdroje vlastního romantického i neoromantického básnictví. Nonrealistická próza kultivuje téma lásky a smrti (I. S. Turgeněv), legenda, mýtus a politická alegorie jsou podtextem rodícího se vitalismu (M. Gorkij).

2) kulminace (1895–1910) – prolínání symbolismu a secese v díle Vasněcova, Něstěrova, Vrubela a jiných malířů. Z domácí lidové i středověké tradice čerpá malířství (Bilibin, Rerich aj.) i architektura (Mackintosh, Jurkovič, Šechtl aj.). Ruští umělci se sdružují kolem časopisu a stejnojmenné skupiny *Svět umění*. Ve vídeňském časopise *Ver Sacrum* publikují významní autoři z celého Rakouska-Uherska i Ruska. Česká moderna a secese se sdružuje kolem *Moderní revue*, *Volných směrů* a dalších periodik a sborníků. Nálady fin de siècle se projevují nárůstem katastrofických či mortálních námětů

⁸⁶ F. Servaes, *Linien Kunst*. *Ver Sacrum* 1902, 7, s. 111–122, cit. ze s. 120. Překlad D. K.

v próze i dramatice (Brjusov, Klíma aj.), v poezii pak dekadentním pesimismem, vystřídaným na počátku století vitalistickým impresionismem.

Drama se uplatňovalo ve třech formacích:

- a) iluzivní, zdůrazňující autentičnost zobrazované reality (Ibsen, Čechov);
- b) symbolistické a dekadentní drama idejí, čerpající z historie, folkloru, antických a jiných mýtů, řešící i problémy existenciální (Wyśpiański, Anněnskij, Sologub, Brjusov, Kvapil, Hoffmansthal, Blok aj.) Neobyčejný rozkvět nastává ve scénografii, dosahující pozoruhodných úspěchů i v dalším údobí. Charakteristické je sepětí symbolismu s dekadencí, impresionismem a secesí.
- c) groteskní s existenciálním podtextem (Schnitzler, Blok aj.)

Vrcholu dosahuje symbolistické básnictví i próza, řešící rovněž problémy smyslu života.

3) doznívání (1910–1920). Krize symbolismu se projevila již konfigurací dramatu A. Bloka, jehož *Jarmareční boudě* odpovídá balet Stravinského *Pěruška* a další jeho díla, spjatá s ruskými baletními sezónami v Paříži a s celým okruhem dalších spolupracovníků. Próza rozvíjí nadále podněty S. Freuda a C. G. Junga. Secesní residua jsou patrná v ruském akmeismu i futurismu, stejně jako ve francouzské avantgardě i českém vitalismu. Oproštěnost linií ústící do funkcionalismu koresponduje s úsporným a sémanticky bohatým básnickým textem (dílo N. Rericha).

Můžeme uzavřít, že secesní strukturovanost uměleckých děl má své hluboké filozofické opodstatnění, čerpající ze známých zdrojů – **I. Kanta**, **A. Schopenhauera**, **F. Nietzscheho** – a korespondující i s učením **H. Bergsona**, jenž formuloval a precizoval myšlenky a zákonitosti natolik aktuální, že se s jejich uměleckým ztvárněním setkáváme i tehdy, když nemuselo jít o přímý kontakt. To je ovšem jev v umění dosti běžný.