

Kšicová, Danuše

Ruská secesní poéma

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1980, vol. 29, iss. D27, pp. [83]-93

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108739>

Access Date: 29. 11. 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.

DANUŠE KŠICOVÁ

RUSKÁ SECESNÍ POÉMA

O secesi jako významném uměleckém směru konce 19. a začátku 20. stol. bylo již sice napsáno několik desítek monografií v různých jazycích,¹ máme za sebou velkou neosecesní módu, která tento sloh v šedesátých letech plně rehabilitovala, přesto však o synkretické podobě tohoto „nového“, „mladého“, „květinového“ či prostě „moderního“ stylu (abychom použili alespoň těch nejčastějších názvů) toho prozatím víme velmi málo. Souvztažností literatury a výtvarného umění secese se zabýval již Jan Mukařovský,² který poukázal na řadu styčných bodů mezi jednotlivými typy umění a jejich reflexemi v době Neumannova *Almanachu secese* (1896) a v desetiletí následujícím. V některých svých soudech o secesi jakožto „unylém“ slohu je Mukařovský ještě poplacen negativistické reakci konstruktivistů. (Časopisecky studie vyšla již v r. 1941.) Na nutnost zkoumání secesních projevů v literatuře upozornil opět poměrně nedávno Karel Krejčí ve své knize *Česká literatura a kulturní proudy evropské*,³ v níž poukázal na výraznou souvztažnost literatury a výtvarného umění především v poetické reflexi vizuálních vjemů. Některé typicky secesní motivy v české poezii konce 19. a začátku 20. století uvádí i *Slovník literárních směrů a skupin*,⁴ kde Vladimír Macura v návaznosti na Mukařovského poznamenává, že nositeli secesního slohu v literatuře mohou být různé tehdejší směry: symbolismus, dekadence, impresionismus. Krejčí k nim právem připojuje i expresionismus. Další zkoumání zřejmě prokáže jeho prolínání i do jiných směrů. Vztah secese k soudobým směrům a k neoromantismu, jenž jakožto pojem širší do nich prosakuje a tvoří v nich do jisté míry jednotící linii, však není dodnes zcela vyjasněn, i když dílčí poznatky shrnují již některé dosavadní monografie.⁵ Např. velká výstava secese,

¹ Srov. bibliografii uváděnou in: Mieczysław Wallis, *Secesja, Arkady*, Warszawa 1974.

² Jan Mukařovský, *Mezi poezií a výtvarnictvím*, Slovo a slovesnost 7, 1941, nověji in: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, 253—274.

³ Karel Krejčí, *Novoromantismus a secese*, in: *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Čs. spisovatel, Praha 1975, 291—318.

⁴ Štěpán Vlašín a kolektiv, *Slovník literárních směrů a skupin*, Orbis, Praha 1977, 272—274.

⁵ Bohumír a Marcela Mrázovi, *Secese* (hl. kap. *Secesní romantismus, Secese a symbolismus*), Obelisk, Praha 1971.

kteřá se konala v r. 1976 v Paříži, na níž dominovala díla našeho Alfonse Muchy, nesla souborný název „umění symbolismu“ A přece symbolismus je ve svém tradičním pojetí spjat především s literaturou, kdežto secese s architekturou, užitým uměním, knižní grafikou a výtvarným uměním vůbec, včetně výtvarného řešení scény a divadelních kostýmů. Nacházíme-li zřejmé stopy secesního vidění v symbolistické poezii a dramatu, pak ovšem stejně tak nemůžeme popřít významnou roli symbolu a výtvarné zkratky např. na obrazech Gustava Klimta, K. A. Somova (např. *Harlekýn a smrt*, 1907) nebo v démonických vizích Vrubelových (*Prorok*, 1890, *Svržený démon*, 1900 až 1901). Secesní nazírání přírody zabydlené fauny, rusalkami, vílami, lesními duchy či šamany nalezneme jak v soudobé symbolistické, dekadentní či impresionistické poezii, tak v impresionistické hudbě (např. Debussy, *Faunovo odpoledne*). Charakteristickým dobovým znakem je i vzájemné prolínání všech druhů umění — výtvarného zření do literatury, hudby i architektury, která obrůstá plastikami nejrůznější provenience od antiky přes inspiraci křesťanskou až po orientální. (Takovým zcela kuriózním příkladem je dům nedaleko Divadla Ivana Franka v Kyjevě, kde je dnes umístěno lékařské středisko. Jeho průčelí zdobí obrovské sloní hlavy. Choboty spolu s opičími ocasy splývají po fasádě jako tlusté liány, proti horizontu nebe se tyčí mohutné vodní panny a na římsách přistávají kamenní orli — a to je jen menší část motivů, jichž je zde použito. Exotika tohoto domu působila i na dětskou fantazii Konstantina Paustovského, který o tom píše ve svých vzpomínkách.)^{5a} Dobový kult hudby vede v básnickém jazyce k maximálnímu využívání zvukomalby a rytmických opakování slov, někdy nabývá celá skladba charakteru hudební kompozice; motiv hudby a tance se stává vděčným tématem výtvarného umění atd. To všechno jsou vesměs projevy typicky neoromantické a jako takové jsou do jisté míry stylizovanou variantou jevů, s nimiž jsme se setkávali za největšího rozkvětu romantismu v první polovině 19. století.

Ruská secese, užívající názvu *русский модерн, стиль модерн* nebo *новый стиль* (čimž poukazuje na inspiraci anglicko-německou — srov. *Modern Style, New Art, Jugendstil*), prozatím na své syntetické zpracování teprve čeká. Zatím byly napsány jen jednotlivé monografie hodnotící architekturu, výtvarné umění, hudbu a divadlo na přelomu 19. a 20. stol. či kapitoly v souborných publikacích o historii ruského umění.⁶ Nedávno se objevila i monografie věnovaná nejdůležitějšímu časopisu ruské secese, jímž byl proslulý *Мир искусства*.⁷ Zcela nedotčeny však zůstaly zatím otázky týkající se vzájemného vztahu mezi ruskou výtvarnou a literární podobou secese.

^{5a} К. Паустовский, *Повесть о жизни. Собрание сочинений в восьми томах*, Изд. худ. лит., М. 1968, т. 4, 44. Paustovskij zde uvádí, že majitelem domu na tehdejší ulici Bankovskaja byl inženýr Goroděckij, vášnivý lovec, který jezdil na lov až do Afriky. Na památku si pak dal africkou faunou vyzdobit svůj dům.

⁶ Srov. např. А. И. Зотов, *Русское искусство с древних времен до начала 20 в.*, Искусство, М. 1971, гл. *Русский модерн. Мир искусства*, 306—322. А. Д. Алексеев, И. С. Калашников и др., *Русская культура конца 19—нач. 20 в.*, т. 1, М. 1936. *Русская архитектура конца 19—нач. 20 в.*, М. 1971. Samostatnou kapitolu věnuje ruské secesi M. Wallis, *Secesja*, 94—104.

⁷ Н. Лапина, *Мир искусства. Очерки истории и творческой практики*, Искусство, М. 1977.

A přece jsou to shody, které jsou v symbolistické, ale i postsymbolistické poezii tak markantní, že si jich prostě nelze nepovšimnout. Mohli bychom uvádět řadu příkladů z lyriky Balmonta, Merežkovského, Bloka, Vološina aj. Verše některých z nich otiskoval spolu s ilustracemi svých spolupracovníků i *Mir iskusstva*.⁸ Soustředíme se však na žánr, který se za novoromantismu stal opět básnický nosný, i když ve značně pozmeněné formaci než za romantismu — na básnickou poému. Nepůjde nám přitom o vyčerpávající přehled materiálu, který bude ostatně možný až po důkladné analýze celého básnického procesu tohoto období, nýbrž o naznačení možnosti dalšího literárního zkoumání.

Ruská výtvarná secese bývá spojována především s časopisem *Mir iskusstva* (1899—1904), který redigoval vynikající organizátor a impresário Sergej Pavlovič Ďagilev ve spolupráci s malířem a výtvarným kritikem, teoretikem a historikem Alexandrem Michajlovičem Benois. Kolem časopisu se soustřeďovali takoví umělci jako Leon Bakst, Mstislav Dobužinskij, Jevgenij Lansere, Ivan Bilibin, Viktor Borisov-Musatov aj. Ke skupině se však hlásili i skladatelé a básníci: Rimskij-Korsakov, mladý Stravinskij, Balmont, Merežkovskij aj. To ovšem neznamená, že by se ruská secese omezovala jen na pětiletí, kdy byl vydáván časopis. Určité projevy secese nacházíme již ve Vrubelově tvorbě v počátku 90. let — hlavně pak v jeho dekorativních panó, vytvořených pro Vseruskou výstavu v Nižním Novgorodě v r. 1896. Předzvěst budoucí secese můžeme najít ještě mnohem dříve — v polovině 70. let — v ornamentálním vidění Angličana Waltera Crana, v pohádkovém světě Vasněčovově⁹ a dokonce i v díle Repinově (*Sadko v podmorském království*, 1875—1876). Vývoj secese pokračuje nepřetržitě i poté, když přestal *Mir iskusstva* vycházet. Z oblasti divadelní si můžeme připomenout alespoň inscenaci, která se stala kulturní událostí — uvedení Maeterlinckova *Modrého ptáka* K. S. Stanislavským na scéně MCHAT 30. 9. 1908. Je to představení pozoruhodné i tím, že se dodnes uvádí v obdobných secesních kostýmech jako při své premiéře. V r. 1911 se skupina *Mir iskusstva* znovu formuje na společně pořádaných výstavách a soustřeďuje se kolem časopisu *Apollón*. Plynulost spolupráce výtvarníků skupiny *Mir iskusstva* se projevuje velmi markantně v díle, které založilo světovou slávu ruského baletu — v pařížských sezónách ruského baletu v letech 1909—1914. Dne 18. května 1909 byla v pařížském divadle Châtelet zahájena první sezóna ruského baletu, jejíž úspěch byl přímo triumfální. Zasloužili se o to jak oba vedoucí (organizační ředitel S. P. Ďagilev, umělecký vedoucí A. N. Benois), tak jevištní výtvarníci — malíř dekorací M. M. Fokin a geniální tvůrce secesně stylizovaných kostýmů L. S. Bakst, hudební skladatel N. N. Čerepnin, baletní kritik

⁸ Např. v 5. č. r. 1901 je antologie básní ruských symbolistů V. Gippiuse, F. Sologuba, K. Balmonta, N. Minského aj. s ilustracemi E. Lansere, I. Bilibina, A. Benoise, L. Baksta. Ve 12. č. r. 1904 je cyklus Balmontových veršů *Поэзия стихий* s ilustracemi E. Lansere. Srov. Н. Лапшина, *Мир искусства*, 75—76.

⁹ O vývoji secese v záp. Evropě srov. také S. Tschudi, Madsen, *Art Nouveau*, World University Library, New York—Toronto 1967. Secesní ornamentální stylizace se u Vasněcova projevila nejvýrazněji v jeho freskách v chrámu sv. Vladimira v Kyjevě (1880—1890). V 1. č. r. 1899, tedy v I. r. čas. *Mir iskusstva*, byl reprodukován Vasněcovův obraz *Tři bohatýři* (1898) a řada jeho dekorativních panó.

V. J. Svetlov a vynikající choreograf N. M. Bezobrazov. O rok později vystřídal Čerepnina zcela mladý a neznámý I. F. Stravinskij, který všechny oslnil již svým prvním baletem *Pták ohnivák*. Jestliže s inscenací tohoto baletu nebyli organizátoři spokojeni zcela bez výhrad, pak scénická realizace následujícího baletu Stravinského *Petruška*, uskutečněná v r. 1911, splnila veškeré estetické požadavky skupiny. Trio vynikajících umělců — Stravinskij, Fokin a Bakst — vytvořilo představení natolik harmonické úrovní všech svých složek včetně hlubokého filozofického podtextu, pro nějž bývá *Petruška* spojován s Blokovým dramatem *Balagančík* (Pantomima),¹⁰ že je lze pokládat za umělecký vrchol ruského baletu v Paříži před první světovou válkou.¹¹

V desátých letech je tedy secese v Rusku ještě živou záležitostí, a není proto divu, že se s jejími projevy setkáváme nejen u symbolisty Alexandra Bloka (1880—1921), ale i u autora, u něhož bychom to vzhledem k jeho futuristické reputaci nečekali — u Velemíra Chlebnikova (1885—1922). Oba žili a tvořili prakticky ve stejné době — Chlebnikov byl jen o pět roků mladší — přitom umírají oba předčasně za těžkých let občanské války. Oba byli spjati s Petrohradem. U Bloka to byla přímo bytostná záležitost: zde se narodil i zemřel, zde prožil celý život — s výjimkou letních pobytů v zahraničí nebo v rodinném sídle u Moskvy. Věčně putující Chlebnikov je s Petrohradem spojen jen částí svých nedokončených vysokoškolských studií v letech 1908—1911 a následujícími dlouhodobými pobyty až do r. 1916. Studentská léta, za nichž na něho zapůsobili jak petrohradští symbolisté, tak přátelství s budoucími futuristy, však velmi výrazně poznamenala celý jeho další umělecký vývoj. Domnívám se, že Chlebnikovův vztah k symbolismu nelze interpretovat jen ze skutečnosti, že se mladý básník se symbolisty rozešel, když se nedočkal otištění svých veršů v renomovaném symbolistickém časopise *Apollón*.¹² Tam totiž publikovala většina účastníků středečních literárních besed v bytě Vjačeslava Ivanova, tehdejší vůdčí básnické osobnosti. Symbolistická rezidua v další Chlebnikovově tvorbě svědčí o tom, že to byla záležitost mnohem složitější.¹³

Poplatnost secesním estetickým principům však není dána jen sepětím obou básníků v té či oné míře se symbolismem. Totéž výtvarné zření se u Chlebnikova projevuje i ve skladbách záměrně primitivistních, stylizovaných do podoby pohádek nebo starých mýtů.¹⁴ Tak např. ve výtvarném

¹⁰ Konstatovala to již soudobá kritika: Я. Тугенхольд, *Итоги сезона (Письмо из Парижа)*, Аполлон 1911, № 6, 74: „(.) здесь и Гоголь, и Достоевский, и Блок, но Петрушка не литература, а прежде всего — живопись, музыка и пластика.“ In: Т. Родина, *А. Блок и русский театр начала 20-го в.*, Наука, М. 1972. Drama *Balagančík* bylo napsáno a otištěno v r. 1906, koncem téhož roku je uvedlo Divadlo V. F. Komissarževské v režii V. E. Mejercholda, jemuž je hra dedikována.

¹¹ Н. Лапшина, *Мир искусства*, 225—244.

¹² Сров. Н. Степанов, *Велемир Хлебников, Жизнь и творчество*, Сов. писатель, М. 1975, 13—18.

¹³ Těž názor zastává Vladimír Markov, *The Longer Poems of Velemir Khlebnikov*, Univ. of California Press, Berkeley, Los Angeles 1962, 15. B. Rostockij nachází řadu shod nejen mezi ranou Chlebnikovovou pohádkou *Sněžička* a Blokovým dramatem *Něznakomka* (1906—1907), ale i mezi Chlebnikovovou hrou *Ošibka smrti* (1915) a Blokovým dramatem *Balagančík*. In: Б. Ростоцкий, *Маяковский и театр*, Искусство, М. 1952, 64—65.

zobrazení ženské krásy se oba tak rozdílní básníci vzácně shodují, a to právě v rysech typicky secesních, připomínajících výtvarně kreace Gustava Klimta (např. jeho kresbu tuší *Rybí kreť* nebo obrazy *Judita s hlavou Holoferna*, 1901, a *Vodní proudy*, 1904—1907). Venuše v Chlebnikovově poémě *Šaman i Venera* (1912) se sama charakterizuje takto:

И водопад волос могуче-рыжий,
И глаз огонь моих бесстыжий,
И грудь, и твердую и каменную,
И дужа кротость пламенную.¹⁵

Zpěvačka Ljubov Alexandrovna Delmasovová, jejíž vystoupení v roli Carmen se stalo Blokově osudným¹⁶ a inspirovalo jej k neobyčejně básnický silnému cyklu veršů *Carmen* (1914), je nazírána ve dvou podobách: zlatovlasého démona rána a démona noci s vlasem temně rudým:

Есть демон утра. Дымно-светел он,
Золотокудрый и счастливый.
Как небо, синь струящийся хитон.
Весь — перламутра переливы.

Но как ночью тьмой сквозит лазурь,
Так этот лик сквозить порой ужасным,
И золото кудрей — червонно-красным,
И голос — рокотом забытых бурь.¹⁷

Oba básníci si libují v typicky secesní barevné škále. Často se u nich objevuje kontrast černé a bílé barvy, jenž u Bloka prolíná celým básnickým dílem. Zvláště markantní je to v jeho „dramatické poémě“ *Pesňa sudby* (1907—1908, r. 1919 přepracována) a v poémě *Dvenadcat* (1918). Jelena z *Pisně osudu* je oděna vždy v bílém, bělostný a do daleka zářící je její dům, bílé jsou i sny jejího muže Germana. Symbolem neodvratného osudu je tajemný návštěvník v jejich domě — černý mnich. V poémě *Dvanáct* je to jeden ze základních motivů, objevující se v úvodu: *Черный вечер. / Белый снег.* (II, 255), prolínající celou skladbu („černé, černé nebe“ i „Černá, svatá zloba“ — 1. část, „dívká černobrvá“ — 8. část), a kulminující bílou dominantou závěru:

Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос.

(II, 266)

¹⁴ Za rozkvět primitivismu v Chlebnikovově tvorbě pokládá V. Markov dvě poémy z r. 1911: *Lesnaja děva* a *I. a E.* Za idyly označuje básnické poémy *Vila i lešij* (1912), *Šaman i Venera* (1912), *Chadži-Tarchan* (1911), *Selskaja družba* (1914); *Lesnaja toska* (1919) je podle jeho názoru poslední mytologická poéma i poslední idyla. In: *The Longer Poems*, 73—143.

¹⁵ В. Хлебников, *Стихотворения и поэмы*, Сов. писатель, Л. 1960, 220. Dále v textu jen: vyd. 1960, s.

¹⁶ O tom srov. podrobně: Анатолий Горелов, *Гроза над Соловьиным садом*, Сов. писатель, Л. 1973.

¹⁷ Александр Блок, *Стихотворения, поэмы, театр в двух тт.*, Изд. худ. лит., Л. 1972, т. 2, 163—164. Dále cituji podle tohoto vydání. V textu užívám jen označení dílu a stránky.

Chlebnikov, který již neusiluje jako Blok o mnohoznačnost své básnické výpovědi, u něhož se symbol mění z alegorie v metaforu, používá černobílých kontrastů především pro vyjádření ženské krásy. Víly, rusalky a pozemšťanky v jeho poémách září bělostí svých paží, nader i ramenou, po nichž jim splývá „černá pavučina vlasů“:

Качая черной паутиной
 На землю падающих кос,
 Качала Вила хворостиной
 От мошек, мушек и стрекоз.
 Лег дикий посох мимо ног;
 На ней от воздуха одежда;

(Вила и леший, 1913, vyd. 1960, 229—230)

Obdobná je píseň rusalky z téže poémy: *Я Белорукая, / Я белокожая. Nebo další ličení Víly: Подобно шелка черным сетям, / С чела спускалася коса. A dále: Коса волной легла вдоль груди, / Где жило двое облаков, (tamtéž, 232—235).*

Takové je i zobrazení tří sester ze stejnojmenné poémy z r. 1920, které je tak sugestivní, že se vůbec nedivíme, že do všech tři dívek byl básník střídavě zamilován:¹⁸

Как воды полночных озер
 За темными ветками ивы,
 Блестели глаза у сестер,
 А все они были красивы.
 [...]
 И темные тела дары
 Как небо светлы и свободны;
 На облако черной главы
 Нисходит огонь благодный.
 [...]
 Сквозь белые деревья очи
 Ты скачешь товаркою ночи,
 И в черной шубе медвеженок
 Своих на тело падших кос, —
 Ты разбросавший волосы ребенок,
 Забыв про яд жестоких ос,

(vyd. 1960, 280—284)

Kromě černobílého kontrastu, tak mistrně využívaného na secesních grafikách, ale i v malířství (srov. např. barevnou litografii Aubrey Beardsleye *Isolda*, 1895), najdeme u obou básníků obdobnou secesní barevnou škálu od perleťové bílé přes stříbrnou a zlatou ke žluté, oranžové, růžové, světle okrové, oranžověčervené až rudé, šedé, bleděmodré, zelenomodré či fialkové atd., prostě ke všem barevným odstínům, které ve svých přelivech a vzájemném prolínání dávají postavám, krajině i ornamentům právě onen příznačný valér podmořských království, života v polosnu a polobdění, světa mnohoznačných symbolů nebo pohádek a starých mýtů, ale i drsné skutečnosti první světové války a revoluce (Blok: *Dvenadcat, Skify*, 1918, Chlebnikov: *Noč v okoπε*, 1918 nebo 1919, *Noč pered Sovetami*, 1921). Dokladů bychom našli mnoho.

¹⁸ V. Markov, *The Longer Poems*, 143—145.

Kdybychom chtěli vyčíslit frekvenci Blokovy barevné škály, stála by na prvním místě bílá, která u něho nejčastěji nabývá druhé dimenze symbolu. Nadarmo básnika tak často neinspirovaly zimní či předjarní vánice (srov. cyklus *Sněžnaja maska*, 1907, samým básníkem označená jako „lyrická poéma“, nebo cyklus *Carmen*, 1914; motiv vánice jako symbolu vše očišťující revoluce je i ve *Dvanácti*). Blok využívá symboliky i dalších barev, jež nabývá na intenzitě, je-li spjata s hlubším filozofickým podtextem, jak je tomu v poémě *Nočnaja fialka* (1905—1906). Fialkovězelený kvítek vyrůstající na bažinách ve své personifikaci nabývá tu podoby prodejné ženy v dělnické čtvrti, tu nehezké mladé přadleny — královný dávno zapomenuté země. Blokovo apokalyptické vidění, jež má podobu snu s optimistickým závěrem a koresponduje s českou pověstí o Blanických rytířích, je zřejmě jednou z neobyčejně básnických silných reakcí na Solovjovovy *Tři rozhovory o válce*, pokroku a o konci světových dějin (1899—1900). Ještě výraznější je to v jeho *Skytech*, uvozených mottem ze Solovjova. Skytové mají v Blokově interpretaci nekolikerou podobu: Asiátů „se šikmými zraky“, „nehybné Sfingy“ i síly drtící své odpůrce „v těžkých a něžných tlapách“. ¹⁹ Jde o zřejmou výtvarnou kontaminaci „žlutého nebezpečí“ a jeho protiváhy Skytů neboli Ruska, stojícího po staletí jako hráz mezi Asií a Evropou, jako hráz, kterou již odmítají v budoucnu tvořit.

Solovjovova vize „s krátkou povídkou o Antikristovi a s přílohami“ (tak zní dovětek *Tři rozhovorů*) působila zřejmě i na Velemíra Chlebnikova. Přímý důkaz o tom nalezneme v následujících verších z poémy *Zangezi* (1920—1922):

Чем Куликово было татарам,
Тем грозный Мукден был для русских. —
В очках ученого пророка
Его видал за письменным столом
Владимир Соловьев.²⁰

V Chlebnikovově barevné škále však nalezneme i transformovaný ohlas Solovjovovy vize „žlutého nebezpečí“. Tak je tomu v jeho poémě *Šaman i Venera* (s podtitulkem *Mogol*), kde šamanem je Mongol se synonymním označením „žlutý“. Je to však jen fyzický znak, protože šaman je v této sibiřské idyle moudrý a mlčenlivý muž, s nímž Venuše prožije milostný románek. Je natolik moudrý, že se k němu Venuše, nařikající nad ztrátou prestiže lásky, obrací s otázkou:

„Скажи хоть ты: ужель с Востока
Идет вражда к постелям браков?
К ногам снегов, к венцам из маков?
С хладом могилы отрок одинаков.“

(vyd. 1960, 216)

¹⁹ Cituji podle českého překladu Václava Daňka *Hudba snů a světa*, Odeon, Praha 1973, 82—86.

²⁰ В. В. Хлебников, *Собрание сочинений в 4 тт.*, ред. Ю. Тынянов и Н. Степанова, М.—Л., 1—2, 1928—1933, 3—4, 1928—1933. *Slavische Propyläen, Texte in Neu- und Nachdrucken*, B. 37—38, Wilhelm Fink Verlag, München 1968, t. 3, 350—351. Dále v textu označuji rok vydání, díl a stranu.

„Žlutooký“ je i hrbatý lesní skřet z poémy *Vila i lešij* (1913). Avšak skutečně bolestné zření války blízké Solovjovovi je v Chlebnikovově poémě *Noč v okope*:

В багровых струях лицо монгольского Востока,
Славянскою волнуясь чертой,
Стоит могуче и жестоко,
Как образ новый, время, твой!

(vyd. 1960, 245)

Se žlutí přecházející do nachova (viz předchozí ukázkou) koresponduje jedna z barevných dominant secese — zlatá, inspirovaná jak Byzanci, tak starými Kelti. Chlebnikov ji užívá velmi rád. Zvláště markantní je to v písni větru z dialogované poémy *Lesnaja toska* (1919):

Вы ива из золота —
Вы золота ива ...
[...]
Вы ива у озера,
Чьи листья из золота.

(vyd. 1960, 274—275)

Secesní záliba v ptačích a vůbec zvířecích symbolech je u obou básníků rovněž velmi markantní. U Chlebnikova to jistě do značné míry souvisí s faktem, že jeho otec byl ornitolog. Sám budoucí básník se v roce 1905 zúčastnil ornitologické expedice na Ural; není proto divu, že ptačí symboly se v jeho verších vyskytují tak často. V poémě *Šaman i Venera* je to například labuť, přinášející Venuši poselství, aby se vrátila opět k lidem, v básnické povídce *Žuravl* (1910) je to apokalyptická hrozba v podobě nenasytného jeřába, živícího se masem nemluvnat. V poémě *Zveriněc* (1909), díky výbornému Taufrovu překladu u nás neznámější, je to důsledná symbolika světa zvířat, která jsou podobně jako v Nietzschech *Zarathustrovi* nadána větší moudrostí než člověk. S Nietzschech a pochopitelně i s jeho předchůdcem Schopenhauerem spojuje Chlebnikova i obraznost čerpaná z různých náboženských oblastí — islámské, buddhistické, křesťanské. Nietzsche se ve *Zvěřinci* ostatně přímo zjevuje jakožto symbol své doby, i když v podobě značně zkarikované:

Kde nádherný tlustý mrož mává jako zrudělá krásko kluzkým a černým vějířem nohy, nato skočí do vody, a když se znovu vyvalí na pódium, objeví se na jeho tučném, těžkopádném těle hlava Nietzsche s účesem na ježka a hladkým čelem.²¹

Motiv labutě v Blokově tvorbě by vystačil na samostatnou studii. Setkáváme se s ním velmi často. Bílá labuť plující na západ je jedním z vidění Germana v *Písni osudu*, labuť tvoří i samostatnou přírodní scenérii, obklopující v 5. obraze cikánskou zpěvačku Fainu, která okouzila Germana, a tvoří i jeden ze základních motivů, jimiž Faina vyjadřuje svůj duševní stav (spí na labutím peří, a přece je nešťastná). V poémě *Solovjinyj sad* (1915) Blok využívá dvojího kontrastního přírodního motivu: slavičího sadu jako zahrady snů, lásky a zapomnění, a světa za zahradní zdí, symbolizovaného neměnným oslem a jeho pánem, kteří se objevují vždy znovu na témž místě podobní nezbytnosti běhu tohoto světa.

Je zajímavé, že u Chlebnikova se s typicky secesními motivy lesních duchů, vil, rusalek, personifikovaného větru (srov. obrazná vidění rozevlátých

²¹ Velemir Chlebnikov, *Zakletí smichem*, Čs. spisovatel, Praha 1975, 49.

ženských vlasů, vegetabilně pojednaných ženských těl ve vodních proudech v soudobém malířství a dekoru) setkáváme nejen v poémách, napsaných před první světovou válkou, jak je to např. ještě v mýtu *Víla a lesní skřet* (1913), ale i po revoluci — srov. dialogizovanou básnickou povídku *Lesnaja toska* (1919) nebo *Tri sestry* (1920). Paralelně s nimi vznikala díla značně rozdílného rázu, s čímž se ostatně setkáváme v literatuře velmi často.

Bylo by možné uvádět řadu dalších dokladů ze světa přírodní vegetace, ornamentálně tak mistrně využívaného v secesním dekoru (např. motiv lilie a leknínu), orientálních i staroruských motivů, typických pro ruskou secesi. (Zvláště příznačné je to pro I. J. Bilibina, který jezdil studovat ruský folklór do severních oblastí Ruska kolem Archangelska.)²² Šlo však jen o doklad toho, že barevné i tvarové pojetí typické pro secesi se markantně projevuje i v soudobém ruském básnictví, neboť tvoří jeden ze základních estetických znaků své doby.

Mnohé básnické postupy obou autorů však zřejmě souvisí i s dobovým kultem hudby, která je koncem 19. a začátkem 20. století pokládána za nejvyšší syntézu.²³ Jedním z nejcharakterističtějších rysů dekadentního,²⁴ symbolistického a impresionistického básnictví je neobyčejná hudebnost veršů. V ruské poezii je to nejvýraznější u Balmonta a Bloka, jehož vztah k Wagnerovi je v současné době předmětem badatelského zájmu.²⁵ S kultem hudby pravděpodobně souvisí i Chlebnikovovy „zaumné“ neologismy, které se v některých jeho lyrických básních stávají strukturním principem. Tak je tomu v jeho známé básni *Bobeobi*:

Бобѣоби пелись губы
Взѣоми пелись взоры
Пиѣэо пелись брови
Лиѣээй — пелся облик
Гзи-гзи-гэо пелась цепь,
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

(vyd. 1968, 1, 2, s. 36)

²² Srov. D. Kšicová, *Nástěnné malby Ivana Jakovleviče Bilibina v Praze*, SPFFBU, F 19—20, 1975—1976, 65—80.

²³ Filozoficky jsou tyto dobové tendence zakotveny již v díle, které se koncem století stalo neobyčejně populární — v Nietzscheově rozpravě *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872). Markantním dokladem vědomé návaznosti Nietzscheho na romantismus je pasus, kde se Nietzsche odvolává na Schillera, který za průpravný stav básnění označuje hudební náladu, po níž teprve přichází poetická idea. Podle Nietzscheho je nejdůležitějším rysem antické lyriky její sepětí s hudbou (srov. od. 5). Známým pramenem tohoto Nietzscheova díla byl filozofův duchovní i osobní vztah k Wagnerovi a jeho milostné zaujetí pro jeho ženu Cosimu. Srov. např. Zdeněk Nejezlý, *Nietzscheova tragédie*, Česká kultura 1913, 641—737.

²⁴ S novou interpretací dekadence vystoupil na VIII. MSS V. Markov, dokazující, že dekadence trvá v ruské literatuře mnohem déle, než se usuzovalo, a že prolíná i do řady směrů pozdějších: do futurismu, urbanismu i imažinismu. Poukazuje rovněž na řadu shod i rozdílů mezi dekadentní „lyrickou poérou“ a poérou romantickou. Srov.: В. Марков, *К вопросу о границах декаданса в русской поэзии (и о лирической поэме)*, in: *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*, Vol. 2, Slavica Publishers, Columbus, Ohio 1978, 485—497.

²⁵ Eberhard Reissner, *A. Blok und R. Wagner*, in: *Slavische Studien zum VIII Internationalen Slavistenkongress in Zagreb 1978*, Böhlau-Verlag, Köln, Wien, 417—426. O Blokově vztahu k hudbě srov. také: *Блок и музыка, сб. статей*, Сов. композитор, М.—Л. 1972.

V čem spočívá tento princip hudebnosti, který vede básníka tak daleko, že vytváří melodické a sémanticky mnohoznačné neologismy místo neutrálních a otřelých slabik, užívaných jako podklad k vyjádření solmizační kostry, jak tomu bylo v ruské středověké hudbě u tzv. anenaik? (V době baroka se na Západě dokonce užívalo termínu bebisace, což zvukově přímo koresponduje s užitím retnic v uvedeném textu.) Jsou to především neobvyčejně variabilní opakování celých slov nebo jejich obměn (s využitím aliterace a bohatých variant příbuzných hlásek), jež lze charakterizovat i jako popěvkové formule. Tyto jevy se pak stávají kompoziční dominantou.²⁶ Obdobnou roli hrají anafory. Tak je tomu v proslulé Chlebnikovově rytmizované básni v próze *Zpěřínek*, v níž téměř všechny věty začínají tázacím zájmenem „kde“ Ve využití aliterace jsou soudobí básníci neobvyčejně vynalézaví. Tak např. v Blokově *Noční fialce* hraje významnou funkci samohláska „i“:

И болстами дышит фиалка,
И беззвучная кружится прялка,
И прядет, и прядет, и прядет.

(1, 419)

Obdobně je tomu se souhláskami „p“ a „v“ v písni vily v Chlebnikovově *Smutku lesa*:

Пали вои полевые
На речную тишину,
Полсвая в поле вою,
Половую пою волю

(vyd. 1960, 270)

V těchto ukázkách jsou zřejmá i hlásková onomatopoeia, korespondující s užitými aliteracemi, což je opět charakteristický rys neoromantismu, rozvíjející podněty romantické poezie první poloviny 19. století.

Jak jsme naznačili již při určování hlouběji filozoficky determinovaných výtvarných motivů v tvorbě A. Bloka a V. Chlebnikova, souvisí mnohé z podnětů transformovaných v jejich tvorbě i se soudobou filozofií života, jež byla začátkem 20. století tolik populární právě díky tomu, že jak Nietzsche, tak Solovjov psali svá nejznámější díla s básnickým zaujetím i vyzněním. U V. Solovjova jsou to citované *Tři rozhovory*, u Nietzscheho *Tak pravil Zarathustra* (1883—1885). Nakolik se navzájem ovlivňovala poezie a filozofie a kam až došel onen příznačný dobový synkretismus umění, bude ještě dlouho předmětem důkladného interdisciplinárního zkoumání. Je to však jediná cesta, jak proniknout hlouběji k poznání umění začátku 20. století, v němž secese se hrála roli významnější, než by se na první pohled zdálo.

²⁶ N. Stěpanov interpretuje v citované práci (str. 33) básněň *Bobebi* jako pokus převést zrakové, prostorové a malířské představy do jazyka hlásek a slovesných obrazů. I to je dokladem toho, že básněň je výrazem dobového synkretismu umění.

СТИЛЬ МОДЕРН В РУССКОЙ ПОЭМЕ

Так как стиль модерн (новый стиль, русский модерн) было принято связывать только с архитектурой, прикладным и изобразительным искусством и с театральными постановками, почти неразработанным остается пока взаимоотношение между изобразительным искусством и литературой. Неоспоримое влияние эстетических принципов нового стиля на чешскую поэзию декаданта, символизма, импрессионизма и экспрессионизма доказывают чешские ученые Я. Мукаржовский и К. Крейчи. То же самое можно наблюдать и в русской поэзии конца 19—начала 20 вв., особенно в лирике Бальмонта, Мережковского, Блока, Волошина и др.

Автор данной статьи стремится показать, насколько черты, типичные для изобразительного искусства русского стиля модерн, нашли свое отражение в поэмах А. Блока и В. Хлебникова — поэтов во многом близких и противоположных друг другу. Так, например, изображение женской красоты у обоих авторов почти одинаково — оно напоминает женщин австрийского живописца Густава Климта (Хлебников: „Шаман и Венера“; Блок: „Кармен“). Оба автора пользуются той же цветовой гаммой нового стиля. Типичный для символизма контраст белого и черного цвета проходит через все творчество Блока („Песня Судьбы“, „Двенадцать“). В поэзии Хлебникова, где символ меняется из аллегории в метафору, он используется как средство для изображения женской красоты („Вила и леший“, „Три сестры“). Особенно интересно применение цвета с философским подтекстом (Блок: „Ночная фиалка“, „Скифы“; Хлебников: „Зангези“, „Шаман и Венера“, „Вила и леший“, „Ночь в окопе“ — общий источник — В. Соловьев, „Три разговора“). Стилю модерн близки также орнитологические мотивы и мотивы животных, используемые обоими поэтами (Блок: „Песня судьбы“, „Соловьиный сад“; Хлебников: „Шаман и Венера“, „Зверинец“, „Журавль“). С мотивами леших, фей, русалок, столь типичными для стиля модерн, встречаемся у Хлебникова не только в довоенном („Вила и леший“), но и в послереволюционном периоде творчества („Лесная тоска“, „Три сестры“).

Многие стилистические приемы обоих поэтов берут свое начало в культуре музыки, считающейся в то время высшим синтезом. Особенно музыкальны стихотворения Бальмонта и Блока. С культом музыки связаны, по всей вероятности, „заумные“ неологизмы Хлебникова („Бобэоби“). Эстетические принципы стиля модерн сыграли безусловно важную роль в формировании русской поэзии начала 20-века, в том числе и русской поэмы.

