

V. ČESKÁ A RUSKÁ POÉMA ZA NEOROMANTISMU

Vývoj české a ruské poémy byl v průběhu 19. stol. značně rozdílný. Zatímco v ruské literatuře dominuje ve druhé polovině 19. stol. realistická próza a její román zasahuje výrazně do evropského vývoje, převládá v české literatuře poezie, která postupně přerůstá z romantismu do neoromantismu.¹ Jsou to ještě residua doby národního obrození, kdy literatura plnila vesměs funkci mimoliterární. Boji o národní svěbytnost vyhovovala tehdy nejlépe poezie, která mohla čerpat bezprostředně z lidových zdrojů, jež se bohatě vyvinuly v době barokní. Proto se právě ona stala nejnosnější a tvarově nejvyspělejší, což se v české literatuře projevuje prakticky až do vzniku samostatného státu. Svého plného tvůrčího uplatnění dosahuje česká byronská poéma až v sedmdesátých a osmdesátých letech v tvorbě básníků „školy národní“, představované *ruchovci* — hlavně Svatoplukem Čechem — a *kosmopolitní*, zastoupené *lumírovci* — Vrchlickým a Zeyerem. Současně se zde formují i jiné tvůrčí tendence, především realismus. Ani v ruské literatuře romantismus ve druhé polovině 19. stol. zcela nemizí. Ustupuje pouze do pozadí a často slouží jako silný inspirační zdroj i pro přední představitele realistické tvůrčí metody — Někrasova, Dostojevského, Černyševského, Turgeněva aj.² V tomto období se ruská literatura časově shoduje s vývojem v západní Evropě. Tam rovněž převládá realistická próza, vyhovující pozitivistickému požadavku zachycovat objektivně danou realitu. Jeden z vůdčích žánrů romantismu — poéma — proto v této době ustupuje do pozadí. Nezaniká však úplně. Kultivuje ji např. Puškinův vrstevník Victor Hugo (1802—1885). Hugo navázal na své filozofické poémy z padesátých let *Konec Satanův* a *Bůh* svým dantovským koncipovaným eposem *Legenda věků* (1859, 1877, 1883), jenž byl silným

¹ Karel Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha 1975, 306—307.

² Této problematice věnuje současná sovětská literární věda zvýšenou pozornost. Srov. např.: A. H. Березнева, *Русская романтическая поэма*, Саратовский унив. 1976. И. И. Шурин, *Эволюция романтических тенденций в творчестве Ф. М. Достоевского*. In: *Романтизм в русской и зарубежной литературе*, Казанский унив. 1974, 33—51.

inspiračním zdrojem pro hlavní představitele českého neoromantismu Vrchlického a Zeyera.³ V díle V. Huga, který se na rozdíl od ruských romantiků dožívá vysokého věku a umírá přirozenou smrtí, přerůstá romantismus až do osmdesátých let a tvoří tak spojnicí se školami poromantikými, o nichž se tvrdí, že je mu každá něčím zavázána.⁴ Za autora předznamenávajícího symbolismus bývá označován o generaci mladší Charles Baudelaire (1821—1867), jehož dílo je natolik originální, že tvoří základ celé moderní poezie.⁵ Svou výhradnou kultivaci krátké lyrické básně, kterou pokládal společně s Poem za jedině možný útvar moderní poezie,⁶ Baudelaire zapůsobil do značné míry na další vývoj básnictví. Na přelomu století se dominantním žánrem poezie stává lyrika. Poéma nabývá koncem století výrazně lyrické podoby. Tento posun v poetice souvisel přirozeně i s vlastní diferenciací žánrů. Vzhledem k nebývalému rozvoji prózy v období realismu, která je dodnes hlavním předmětem čtenářského zájmu, vysloveně syžetové poémy ustupují začátkem 20. stol. do pozadí. Zatímco v romantické poémě tvořil lyrický prvek jakýsi výtvarný doprovod či psychický podtext, stává se v této době lyrika vlastní substancí tohoto žánru, což předznamenává i jeho další vývoj. Velká obliba mýtů, pohanství a raného křesťanství, souvisící jak se symbolismem, tak se secesí, vede k aplikaci různých tradičních žánrů — balady, romance, legendy aj. na model poémy.

V průběhu druhé poloviny 19. stol. je však ještě tvarové povědomí romantické poémy natolik silné, že většina českých i ruských autorů, kultivujících tento žánr, navazuje na její poetiku. Soustavný zájem o tvorbu Puškinovu a Lermontovovu je příznačný nejen pro ruskou, ale i pro českou literaturu, kde vycházejí počátkem šedesátých let vedle tlumočení poem Byrona první knižní antologie českých překladů Puškinova a Lermontovova básnického díla.⁷ Působení těchto autorů můžeme vysledovat nejen v poémě Gustava Pflagra Moravského o *Smíření* (1859) a v jeho veršovaném románu *Pan Vyšinský* (1858—1859), ale i v díle mladého Jana Nerudy. Zájímavé motivické paralely jsou např. mezi jeho poémou *Divoký zvuk* (1859) a Puškinovým *Cikány*. V ruské poezii se to netýká jen autorů, kteří

³ O vztahu Vrchlického ke Goethovi, V. Hugovi a především Dantovi srov. Josef Bukáček, *Vrchlický a Dante*, ČSAV, Praha 1965. V. Hugo byl jedním z nejpočetněji zastoupených autorů v knihovně J. Zeyera, který francouzštinu perfektně ovládal a jenž vědomě čerpal z nejrůznějších období francouzské historie a literatury. Srov. Maria Bobrownicka, *Studia nad twórczością Juliusza Zeyera*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1959, 22—25.

⁴ Josef Kopal, *Dějiny francouzské literatury*, Melantrich, Praha 1949, 318.

⁵ Kopal mluví o jeho nadgeneračním významu (tamtéž, 391), Lemaître o jeho estetickém nonkonformismu a kultivaci básnického jazyka jako základu poezie. Srov. Henri Lemaître, *La poesie depuis Baudelaire*, Armand Colin, Paris 1969, 22—30.

⁶ Tamtéž, 392.

⁷ *Výbor básní A. Puškina*, přel. V. Č. Bendl, I. Básně rozpravné, II. Evžen Oněgin, Písek, 1859, 1860. G. Byron, *Kain*, přel. Alois Durdík, Edice světová, Praha 1871. *Básně Michala Lermontova*, přel. A. Durdík, I.—II., Praha 1872, 1874.

na romantismus navazují celým stylem své tvorby, jako např. Ja. P. Polonskij, A. K. Tolstoj, A. N. Apuchtin aj., ale i hlavního představitele ruské realistické poezie N. A. Někrasova (1821—1878), svým zájmem o všední život blízkého našemu Janu Nerudovi. Ve vztahu k Lermontovovi byly podrobněji analyzovány jeho skladby *Nešťastní (Něščastnyje, 1856)* a *Ruské ženy (Russkije ženščiny, 1871—1872)*.⁸ Romantické postupy by však bylo možné vysledovat i jinde, především v jeho folklórně stylizovaných skladbách *Podomkáři (Korobejniki, 1861)*, *Vévoda Mráz (Moroz — krasnyj nos, 1863)* a *Komu je na Rusi blaze (Komu na Rusi žit chorošo, 1873—1878)*. Někrasov však jako silná tvůrčí osobnost rozvíjí podněty romantické poetiky neobvykle originálně. I v jeho tvorbě se setkáme s puškinovskými evokacemi múzy (prolog Vévody Mráze) a častými reflexivními a lyrickými extempore (tamtéž), s kolcovovsky stylizovanými citacemi písní (Podomkáři). Celá Někrasovova tvorba nese pečeť denní žurnalistické praxe, která ovlivnila i styl Jana Nerudy. Odtud ono úsilí o dokumentární přesnost záznamu, sociologické sondy, reportážní styl, časté vkládání dlouhých dialogických pasáží navozujících autentičnost situace, mistrovství zkratky a pointy. V tomto směru Někrasov předznamenává další vývoj poezie.

Vztah českých básníků k Puškinovi a Lermontovovi si můžeme doložit mnohdy i dokumentárně. Svě sympatie k nim otevřeně přiznávají všichni tři představitelé první fáze českého neoromantismu Sv. Čech, Jaroslav Vrchlický i Julius Zeyer.⁹ Pro Sv. Čecha a Zeyera se stala ruská literatura podnětem k cestám do Ruska. V cestovních zápiscích Sv. Čecha z pobytu na Kavkaze r. 1874 je řada reminiscencí na Puškinovu a Lermontovovu tvorbu. Ličí zde i svou návštěvu Gribojedovova hrobu v Tiflisu.¹⁰ Zeyer, jenž poznal Rusko nejdříve jako vychovatel (Petrohrad 1873, 1881), jel posléze rovněž po stopách ruské romantické literatury na Kavkaz a Krym (1893, 1909). Sv. Čech a jeho kavkazská cesta inspirovala ke dvěma skladbám blízkým Lermontovovi. V básni *Anděl (1874)* mnohá místa připomínají Lermontovova *Démona*. V poémě *Čerkes (1875)* je řada motivických analogií s Lermontovovými kavkazskými poémami, hlavně s *Izmailem Bejem*,¹¹ s nímž skladbu spojuje i týž rozměr — pětistopý jamb, obdobná rýmová struktura a astrofické členění. K byronské romantické tradici se skladba hlásí využitím principu monologické zpovědi hrdinů i častým začleňováním lyrických přírodních extempore. Jejich charakter se však od evropské romantické tradice dosti výrazně liší záměrnou ornamentálníkou, v níž se již objevují motivy, příznačné pro budoucí secesi: vodní svět, lekniny v dívčích kadeřích, rusalky a víly užívané jako podobenství ženského půvabu atd.

⁸ А. Н. Березнева, *Русская романтическая поэма. Некрасовский этап*, 26—70. Tam je i přehled další sekundární literatury.

⁹ Josef Jirásek, *Rusko a my*, III, Brno 1945, 142—218.

¹⁰ Svatopluk Čech, *Upomínky z východu*, Praha 1885.

¹¹ Arne Novák, *Svatopluk Čech I, II*, Praha 1922, 1923. Л. С. Кишкин, *Сватоплук Чех. Очерк жизни и творчества*, АН, М. 1959.

Je to již předzvěst budoucí Kvapilovy a Dvořákovy *Rusalky* (1901) i pohádkových baletů Čajkovského, z nichž první vznikl v téže době (*Labutí jezero*, 1876; *Šípková Růženka*, 1890; *Louskáček*, 1892). Stejně tak ve výtvarném umění můžeme hledat předobraz figurativních kreseí Rakušana Gustava Klimta nebo Čecha Alfonse Muchy v ornamentálním vidění světa Angličana Waltera Craana z poloviny sedmdesátých let.¹² Již v tvorbě mladého Sv. Čecha se setkáváme s typicky preromantickým motivem, který byl posléze široce uplatněn koncem století, s *motivem lásky jako nejvyšší hodnoty*, za níž je třeba platit smrtí. Čechova poéma *Adamité* (1873), kterou s Byronovým *Kainem* spojují stejná biblická jména i převážně dialogizovaná forma, vyznívá jako pohanská oslava smyslné lásky. Hlavní hrdina se symbolickým jménem Adam se jí nechce zpronevěřit ani ve chvíli smrtelného nebezpečí. Poéma je typickým projevem dobové symbiózy živlu dionýsko-smyslového a apollínsko-subjektivního, intelektuálního, jejichž vzájemný vztah pokládal Nietzsche za hlavní stimul vývoje veškerého umění. S kontrastním spojením lásky se smrtí se v té době setkáváme na každém kroku. Je to častý motiv stárnoucího Huga, uváděného k nám Vrchlickým.¹³ Je to však i leitmotiv Květů zla Ch. Baudelaira (1857), které byly zárodkem budoucího symbolismu.

K ranému romantismu, spjatému v českém prostředí s obrozením, se se hlásí i národně a slovansky věštecké zaměření Sv. Čecha, navazujícího v alegorických poémách *Evropa* (1878) a *Slavie* (1881) na Kollárovu *Slávy dceru* (1824—1832).¹⁴ Národní a slovanská orientace Čechovy tvorby se projevovala nejen ve výběru látek především z českého prostředí, a to jak z přítomnosti (*Ve stínu lípy*, 1879; *Lešetínský kovář*, 1883), tak z minulosti (*Václav z Michalovic*, 1880; *Dagmar*, 1883—1884), ale i v tom, jak exotickou látku spojuje s českým prostředím. Nešťastnou hrdinkou poémy *Čerkes* je Češka ze skupiny českých vysídlenců na Kavkaz, *Adamité* jsou českou náboženskou sektou — i když historický rámeček je zde jen pouhou kulisou. Mezi jmenovanými skladbami jsou ovšem dosti značné žánrové rozdíly. Zvláště díla, čerpající námětově z české současnosti, inklinují k žánrové povídce. Sociální zaměření některých z nich připomíná Někrasova (např. vyprávění hostinské ze sb. *Ve stínu lípy*).

Na rozdíl od Sv. Čecha, tihnoucího k delším útvarům lyricko-epickým nebo epickým jsou sice v obsáhlém básnickém díle Vrchlického zastoupeny celé cykly básní, ať již je básník nazývá *Epické básně*, *Staré zvěsti* nebo *Zlomky epeje*, převážně se však jedná o drobnou epiku. Jejím jádrem je obvykle nějaká historická postava nebo událost. Tak je tomu ve Zlomcích epeje, psaných v duchu slavné *Legendy věků* Victora Huga. Ve sbírce *Boží a lidé*, zpracovávající antické mýty a náměty z *Bible*, nachází

¹² S. Tschudi Madsen, *Art Nouveau*, New York—Toronto 1967, 74—100.

¹³ Viktora Huga *Nové básně*, přel. Jaroslav Vrchlický, Praha 1882.

¹⁴ Karel Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, 264—287.

nejčastěji uplatnění legenda, jak je to občas zdůrazněno i podtitulem. (Vyskytuje se i označení „povídka“ — srov. *Vánoční povídka bratra Bertrama*.) Jindy Vrchlický užívá formy i označení typicky folklórních žánrů, jako je balada, romance nebo pohádka, které stylizuje vesměs tradičně romantickým způsobem. Téměř vždy jde o využití folklóru zahraničního, neslovanského. Tím se Vrchlický liší od S. Čecha nebo Erbena, jimž se tematicky blíží pouze svými *Selskými baladami* (1885). Básnická povídka je v díle Vrchlického zastoupena poměrně málo. Je to buď exotická byronská poema s romaneskni zápletkou, jako např. *Satanela* (1874), motivem nespravedlivě popravené cikánské tanečnice blízká Hugo v *Chrámu Matky boží*, nebo romantická sociální alegorie filozoficky reflexivní (*Dvě slzy*, 1876), která posléze našla transformované pokračování začátkem 20. stol. v díle Antonína Sovy.

Nejvýraznějším představitelem českého neoromantismu je bezesporu Zeyer. V jeho tvorbě se plně rozvinuly rysy, které byly z náznacích patrný u Sv. Čecha a Vrchlického. Návaznost na preromantismus (*Ossianův návrat*, 1885) je v jeho díle zcela evidentní. V porovnání s revoltujícími hrdiny romantické exotické poémy, jako byl Máchův Vilém, Byronův Korsár či Kain nebo Lermontovův Arhenin z Bojarina Orši nebo Novice, jsou muži Zeyerova cyklu *Z letopisů lásky* (I—IV, 1889—1892) vždy slabí a pasivní. Dovedou jen tiše trpět pro svou lásku, která je ve většině případů hlavním smyslem a náplní jejich života. Silné a čestné jsou u něho stejně jako v soudobé ruské literatuře, kterou Zeyer dobře znal,¹⁵ vesměs ženské hrdinky, jejichž jméno tvoří často titul díla. Taková je Ghismonda, iniciátorka svého milostného vztahu, Aziza, stojící duchovně i morálně vysoko nad Azizem, a zvláště kněžna Olga ve *Zpěvu o pomstě za Igora* (1884). Zeyer ve svých „obnovených obrazech“ sice užívá historie v tradičně romantickém duchu — jako kulisy, do níž začleňuje soudobého hrdinu, dává však přitom volný průchod své fantazii. Rozvíjí především náměty a dekor kouzelných pohádek. Využívá přitom hojně kompozičního principu, obvyklého v evropském romantismu a mistrovsky zformovaného v díle Puškinově a Lermontovově — citací pohádek či písní. Zatímco Sv. Čech a Vrchlický ještě zachovávají střidmost obvyklou za romantismu, připomíná Zeyerův styl bohatá trásnění pozdní gotiky.¹⁶ Folklórní stylizace se tak stává vlastní podstatou Zeyerovy tvorby. Většina jeho lyrickoepických básní, ať už je nazývá píseň (*Píseň o hoři dobrého juna Romana Vasiliče*, 1899—1900), zpěv (*Zpěv o pomstě za Igora*), letopis (*Z letopisů lásky*), paměti (*Troje paměti Vita Choráze*, 1905) nebo eposej (*Karolinská eposeja*, 1869), má charakter silně lyrizované pohádky nebo epické písně. Zeyer však děj nepřerušuje autorskými odbočkami, jak je to obvyklé u Byrona. V tomto směru navazuje především na

¹⁵ Janina Viskovataja, *Ruské motivy v tvorbě Julia Zeyera*, Praha 1932. Maria Bobrownicka, *Studia nad twórczością Juliusza Zeyera*, Kraków 1959.

¹⁶ Srov. Josef Š. Kvapil, *Gotický Zeyer*, Praha 1924.

Lermontova. Zeyerovy básnické povídky se odlišují od evropské tradice byronské poémy i veršovou strukturou. Rýmovaný čtyřstopý jamb, kterého užíval Byron, Puškin, Lermontov i Mácha aj., případně jeho českou variantu — čtyřstopý trochej (Sv. Čech, občas Vrchlický), či pětistopou oktávu (Byron, Lermontov aj.), nahrazuje nerýmovaným desetislabičným blankversem. Zeyer je bezesporu jedním z největších zjevů neoromantismu, epilogem evropského romantismu a současně prologem české básnické secese,¹⁸ která romantické podněty rozvíjí opět do nových formací, jak si ukážeme v dalších kapitolách.

Koncem 19. stol. a začátkem 20. stol. se situace v obou literaturách opět mění. Vzhledem k předchozímu literárnímu vývoji se projevují diference výrazněji v literatuře ruské, kde s příchodem dekadence a hlavně symbolismu vystupují do popředí opět silné básnické osobnosti, směle se stavějící po bok ruské próze a dramatu, jež dilem A. P. Čechova vstupuje do světové literatury. V Čechách, kde i v předchozím období převládala poezie, je rozdíl především ve změně estetických kategorií. Dominující neoromantismus se v obou literaturách projevuje zájmem prakticky o tytéž romantické básníky první poloviny 19. stol.: Puškina, Lermontova, Byrona, Shelleyho, Heina, Edgara Poea, V. Huga, ale i o autory moderní: W. Whitmana, Baudelaira, Wilda, francouzské symbolisty. Aktivní vztah ruských symbolistů V. Solovjova, Brjusova, Bloka aj. k odkazu ruské romantiky i k básníkům předchozí generace, především k Fetovi, dokazuje řada prací z posledních let.¹⁹ V české literatuře se zájem o ruské romantiky promítá v intenzivním a mnohdy zcela programovém překládání, které českému čtenáři zprostředkovalo nejdůležitější část Puškinova i Lermontovova díla. Zaslouhou nového časopisu Slovanický přehled (I, 1899) jsou představováni i básníci dosud málo známí: Ťutčev, Polonskij, A. K. Tolstoj, Fet, Nadson aj.²⁰ Stopy Puškinova a Lermontova vlivu lze nalézt nejen v tvorbě básníků méně významných, jako byl Fr. Tábořský (*Stará komedie*, 1892; *Melodie*, 1893) nebo Bohdan Kaminský (*Má Taťána*, 1895), ale i v dílech předních básníků. Kromě autorů výše uvedených se to týká především Josefa Machara (*Confiteor*, 1881—1892; *Sonety*, 1890—1892).

Intenzivní zájem nastupující generace devadesátých let o soudobou západní poezii se projevil v obou literaturách jak v *překladatelské praxi*, tak v kri-

¹⁷ Julius Fučík, *Tři studie*, kap. *Chůva* (Julius Zeyer), Svoboda, Praha 1951, 115.

¹⁸ K. Krejčí, tamtéž, 291—345.

¹⁹ Srov. např. З. Г. Минц, *Блок и Пушкин*, Ученые записки Тартуского ун-в., Литературоведение, Тарту 1973, 135—296. O vztahu Bloka k Lermontovovi srov. Д. Е. Максимов, *Поэзия и проза Александра Блока*, Л. 1981. Týž: *Поэзия Лермонтова*, М.—Л., 1964, 247—265. D. Kšicová, *K srovnávací genealogii motivu démona v poémách M. J. Lermontova a Alexandra Bloka*, *Slavia* 48, 1979, 1, 17—26. O vztahu Bloka k Ťutčevovi srov. Л. Долгополов, *На рубеже веков*, гл. *Проблема личности и „водоворот истории“*. (Александр Блок и Тютчев), Сов. пис., Л. 1977, 123—157.

²⁰ D. Kšicová, *Ruská poezie v interpretaci Fr. Tábořského*, Spisy UJEP, Brno 1979. Tam jsou odkazy na další lit. Srov. také Лермонтовская энциклопедия, М. 1981.

tice. Přestože se v těchto literárních celcích o její tlumočení zasloužili nejvýznamnější básnické osobnosti, nebyl výsledek jejich snažení zcela rovnocenný. Velkou roli sehrálo jak generační začlenění jednotlivých překladatelů, tak jejich básnické založení. Jaroslavu Vrchlickému, jenž v závěru své překladatelské činnosti přistoupil k překladu Poeova Havrana, Whitmana a Baudelaira, přinesli tito básníci uměleckou prohru, jež vzbudila ostrou kritickou reakci mladé básnické generace.²¹ O vynikající překlady moderní francouzské poezie se zasloužili až za první světové války Karel Čapek a Viktor Dyk.²² V tomto směru byli ruští symbolističtí básníci plodnější než čeští. Vynikající překlady Poea, Baudelaira, Verlaina, Verhaerena aj. básníků jsou dílem takových mistrů slova jako byli Brjusov, V. Ivanov, Balmont, Merežkovskij, Minskij, Annenskij, F. Sologub, Blok, Vološin aj. Soudobá sovětská literární věda přichází k závěru, že ruský *symbolismus se na překladech přímo utvářel*.²³ K bližšímu kontaktu s francouzskou poezií přispívalo i cestování a delší pobyty většiny ruských a některých českých symbolistů ve Francii a jinde na Západě. Tak např. Balmont byl r. 1897 pozván do Oxfordu, aby tam přednášel o ruské literatuře. Za své zahraniční emigrace v l. 1905—1913 žije po sedm let v Paříži. Delší dobu zde žil také Maximilián Vološin, který se vrátil domů až na povolávací rozkaz za 1. světové války, stejně jako Andrej Bělýj, žijící v té době ve Švýcarsku. Na prázdninové pobyty v Německu a Francii zájezdějí občas Blok i Brjusov atd. Z českých básníků si kromě zcestovalého J. Zeyera a J. Vrchlického, který v mládí poznal Itálii, můžeme uvést hojně cestujícího J. Kvapila, věčného tuláka Fr. Gelnera, ale i skromného Antonína Sovu, který se r. 1892 dostal na stipendium Svatoboru do Itálie a r. 1901 služebně do Německa a Belgie.²⁴ Výchet bychom mohli ještě samozřejmě roz-

²¹ Vrchlického překlad Poeova Havrana ostře zkritizoval Jiří Karásek ze Lvovic v čl. *K otázce, jak překládati*, Literární listy 16, 1895, 387—393. Na Vrchlického překlad Baudelaira zaútočil F. X. Šalda v Rozhledech 1896, 25—32, 70—78. Podrobněji srov. J. Levý, *České teorie překladu*, 191—209. Srov. také V. Stupka, *České a slovenské překlady „prokletých básníků“* a poezie konce stol. In: Jan O. Fischer, *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.*, d. 2, 1870—1930, Academia, Praha 1976, 244—247.

²² *Francouzská poezie nové doby*, přel. K. Čapek, Praha 1920. Dyk své překlady otiskoval časopisecky od r. 1914 do r. 1921. Souborně byly vydány až téměř po čtyřiceti letech ve sb. *Francouzská poezie nové doby v překladech Viktora Dyka*, ČSUV, Praha 1957.

²³ И. П. Смирнов, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, Наука, М. 1977, 104. O působení francouzského symbolismu na ruský srov. Georgetto Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, The Hague 1958. Victor Erlich, *The Double Image. Concepts of the Poet in Slavic Literatures*, Baltimore, Maryland 1964. Johannes Holthusen, *Studien zur Ästhetik und Poetik des Russischen Symbolismus*, Göttingen 1957.

²⁴ Rusko Sova sice nenavštívil, o jeho proslavanských náladách za studentských let v Pisku však svědčí básně *Výroční trh v městysi pokubáňském* (Světozor 1883) i studentský pseudonym Ilja Georgov. Srov. Josef Zíka, Jiří Brabec, *Antonín Sova*, Čs. spis., Praha 1953, 32—33. Srov. také v Paříži vyd. monografie Konstantina Močul-

širit. Blízké sepětí s evropským symbolismem vede v obou literaturách k řadě proměn v celé umělecké struktuře soudobého básnictví včetně postupného uplatňování nových prozodických systémů — v české literatuře volně, v ruské dolniku a tóniky, na něž rovněž navazuje — i když velmi skromně — volný verš.

Ještě výrazněji se na formování základních estetických principů v obou literaturách podílela soudobá *filozofie*, jež čerpá z romantických podnětů neméně silně než novoromantická literatura. Tak kořeny zájmu o Indii, její kulturu i jazyk můžeme nalézt již v díle Friedricha Schlegela *O řeči a moudrosti Indů* (1908), na něž později navázal odborným studiem sanskrtu Fr. B o p p.²⁵ Zájem o buddhismus, okultismus a mysticismus vůbec rozvinul ve svém filozofickém systému nadšený kantovec a voluntarista Arthur Schopenhauer a jeho pokračovatel Friedrich Nietzsche. Dobový kult hudby, v evropském symbolismu tak výrazný, byl do značné míry předznamenán Nietzscheovou studií *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872), která se stala obecně známou jako většina Nietzscheových prací. Stejně příznačné bylo i Nietzscheovo okouzlení hudbou Wagnerovou, k jejímuž tvůrci byl německý filozof po několik let vázán hlubokým přátelstvím, vystřídaným stejně hlubokým odcizením.²⁶ (Wagnerovým osobním přítelem a propagátorem ve Francii se stal i Ch. Baudelaire,²⁷ jenž ve své tvorbě uskutečňoval týž estetický princip souvztažnosti jednotlivých umění. Umění a poezie byly pro Baudelaira „sugestivní magií“, objevující za světem reálným jeho neviditelnou podobu, jak to geniálně vyjádřil ve své proslulé znělce *Vztahy*.²⁸) Preference biologie, jež byla důsledkem Darwinových objevů a stala se synonymem pozitivismu, pronikla do Nietzscheovy filozofie života v podobě symbolu. Zvířata z jeho básnické knihy *Tak pravil Zarathuštra* (1883—1885) — orel, holubice a lev — jsou Zarathuštrovi útěchou, když se mu nedostává pravých lidí. Kniha vrcholí dionýskou oslavou slunce a velikého poledne — tedy opět motivů, které v hojně míře rozvíjí symbolismus a secese.

V ruské filozofii našel Nietzscheův pesimismus svou vlastní křesťansko-mystickou variantou v díle zapřisáhlého Nietzscheova odpůrce Vladimíra Solovjova, který na ruské symbolisty působil neméně silně než Nietzsche, neboť byl rovněž básník.²⁹ Právě v jeho díle našel Blok filozofickou

ského: Владимир Соловьев, *Жизнь и учение* (1936), Александр Блок (1948), Андрей Белый (1955), Валерий Брюсов (1962).

²⁵ Emanuel Rádl, *Romantická věda*, Jan Laichter, Praha 1918, 197—200.

²⁶ Hans B é l a r t, *Fr. Nietzsches Freundschafts. Tragedie mit R. Wagner und Cosima Wagner-Liszt*, 1912. *Zdeněk Neje dl ý*, *Nietzscheova tragédie*, Česká kultura 1913, 641 až 644, 680, 714, 737.

²⁷ Charles Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*, kap. R. Wagner a Tannhäuser v Paříži (1861), Odeon, Praha 1968, 450—485.

²⁸ Josef K o p a l, *Dějiny francouzské literatury*, 391—392.

²⁹ Sepětí ruského symbolismu s evropskou a ruskou filozofií podrobně analyzuje Z. G. M i n c ve stati *Блок и русский символизм*, А. Блок, Литературное наследство, т. 92,

základnu svých veršů o *Krásné dámě* (1898—1904). Solovjovova víra v Sofii — Moudrost, Věčné ženství, jež bylo v jeho představách výrazem Světové Duše, stala se inspiračním zdrojem pro Bloka i Bělého. Byl to rovněž podnět k jejich celoživotnímu přátelství.³⁰ Zatímco Blok vnímal filozofické problémy spíše svou básnickou intuící, zabýval se Andrej Bělýj podobně jako Merežkovskij filozofickými otázkami odborně po celý svůj život. Výsledkem je řada jeho studií, i takové experimenty, jako jsou jeho *Symfonie* (1899—1908), nebo poéma o sémantice hlásek *Glossalolia* (1922), jež je neobvyklým konglomerátem básnických impresí, metafyzických úvah a srovnávací jazykovědy. V tomto směru je mezi českou a ruskou poezií jistá disproporce. Z českých básníků se kromě Otakara Březiny³¹ filozofii nikdo odborně nezabýval. Přesto však základní životní pocit deziluze a skepse i touhy po úniku do mystiky či vitálního kultu těla, do anarchie, tuláctví nebo přírody v její původní čistotě je pro obě literatury v mnohém společný. Stačí si jen vybavit básnickou i dramatickou tvorbu Blokovi či Chlebnikovovu, verše Březinovy, Gellnerovy či Sovovy a někdy i životní osudy jejich tvůrců — Gellnerovo i Chlebnikovovo tuláctví, Chlebnikovovo mysterium čísel mající svou dobu u Okeny,³² věčné osamění Bloka i Bělého, Sovovy ztracené iluze. Obě literatury, o nichž po letech prohlásil Balmont, že se vyvíjely samostatně ve svých soustředných kruzích,³³ vyjadřovaly obdobně psychiku člověka na přelomu století, stignovaného mystikou číselných znaků (spjatých se změnou letopočtu), tušením budoucích katastrof i předzvěstí velkých společenských, sociálních a národních přeměn.

Literární a umělecké směry, které z těchto nálad vyrůstaly — dekadence, symbolismus, impresionismus, secese aj. jsou v sovětské literární vědě označovány souhrnným názvem *modernismus* (*modernizm*). Téhož termínu nebo jeho obměny *moderna* se užívá i v literatuře české, polské a v literaturách jihoslovanských s výjimkou bulharské. Ideové hodnocení a rozsah směrů, tímto názvem označovaných v jednotlivých literaturách a někdy i jednotlivými interprety, se však dosti liší.³⁴ Příčiny spočívají v nerovnoměrném zpra-

кн. 1, Наука, М. 1980, 98—172. В. Асмус, *Философия и эстетика русского символизма*, Лит. наследство 27—28, М. 1937.

³⁰ Srov. A. A. Блок — Андрей Белый, *Переписка*. Nachdruck der Ausgabe, М. 1940. München 1969.

³¹ Emanuel Chalupný, *Studie o O. Březinovi a jiných zjevech českého umění a filozofie*, Lid. družstvo tiskařů a nakl., Praha 1912, 9—24. Józef Zarek, *Esejstyka Otakara Březiny*. Ossolineum, W. 1979.

³² Srov. Okenův aforismus: „Člověk jest celá aritmetika, ale sestavený ze všech čísel do sebe vsunutých, proto může všechna čísla ze sebe vyvoditi. Člověk jest komplexem všeho, co jest mimo něho, komplexem elementu, nerostu, rostliny a zvířete.“ Oken, *Lehrbuch der Naturphilosophie*, Jena 1831, 69. Cit. dle E. Rádl, tamtéž, 200.

³³ К. Д. Бальмонт, *Праздник сердца*, Предисловие. In: Ярослав Врхлицкий, *Избранные стихи*, перевод с чешского К. Д. Бальмонта, Praha 1928, XIX.

³⁴ E. В. Иванова, *Самоопределение раннего символизма*. In: *Литературно-эстетические концепции в России конца 19—нач. 20 вв.*, М.—Л. 1964, 13.

cování tohoto období v jednotlivých literaturách, i v odlišných domácích tradicích. Termín modernismus se ujal hlavně v literaturách, spjatých bezprostředně s kulturou německou,³⁵ jak tomu bylo u slovanských národů, tvořících součást Rakousko-Uherska či Německa. V ruské literatuře, kde mladá generace devadesátých let vystupovala pod heslem *symbolismu*, který zdaleka nabyl dominantního postavení, je dnes veden výzkum především s ohledem na symbolismus.³⁶ Současná česká i sovětská literární věda hodnotí *modernismus* shodně co do rozsahu i obsahu. Označuje tak všechny průbojně umělecké směry, tedy i *kubismus*, *futurismus*, *expresionismus*, *dadajismus*, *surrealismus*, *abstraktní umění* aj.³⁷ (Za protiklad modernismu označuje umění *avantgardní*, v němž se s formálními výboji pojí i jeho pokrokové společenské zaměření.³⁸) Takto chápaná moderna je pojem daleko širší než neoromantismus, protože zahrnuje směry, které vznikaly v přímé opozici k takovým typickým neoromantickým formacím, jako byl symbolismus nebo secese. Vzhledem k roli, kterou sehrál v ruské literatuře symbolismus, zdá se být proto pro Rusko funkčnější periodizace představitelů sovětské semiotické školy I. P. Smirnova, který mluví o období *symbolismu* a *postsymbolismu*. Do postsymbolismu zařazuje neoklasicistický nebo neorealistický³⁹ akmeismus a futurismus, v němž nachází souvislosti s barokem.⁴⁰ Termínu *neoromantismus* se v sovětské literární vědě prozatím neužívá. Zato je to označení běžné v západní slavistice, zvláště v pracích sledujících jeho souvislosti s romantismem.⁴¹ Z tohoto aspektu zkoumá modernismus i současná polonistika.⁴² Modernismus a neoromantismus jsou zde v širším slova smyslu užívány synonymně a zahrnují poměrně široké období 1890—1918.⁴³

³⁵ Zdzisław NIEDZIĘLA, *Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej schyłku 19 wieku*, Ossolineum, W. 1977, 68. Józef MAGNUSZEWSKI, *Modernizm polski i czeski w perspektywie porównawczej*, Miesięcznik Literacki 1970, Nr. 11. 50—56.

³⁶ Srov. cit. monografii Smirnova a studii Z. G. Minc (pozn. 29).

³⁷ Srov. *Словарь литературоведческих терминов*, Просвещение, М. 1974, 222—225. Vlašín a kolektiv, *Slovník literárních směrů a skupin*, Orbis, Praha 1976, 160—163.

³⁸ *Словарь лит. терминов*, 8—9. Vlašín, *Slovník*, 17—19. Diskusní charakter tohoto členění je patrný již z toho, že obsah i rozsah těchto pojmů se často chápe velmi rozdílně. (Srov. např. monografii Mario de Micheli, *Umělecké avantgardy 20. stol.*, SNKLHU, Praha 1964.) Sám aspekt pokrokovosti je sporný, protože mnohdy s uměleckým dílem směšuje osobní postoj tvůrců. Bližší objasnění by mohlo přinést jak bádání geneologické, tak interdisciplinární výzkum jednotlivých směrů v celoevropském a někdy i v mimoliterárním kontextu.

³⁹ И. П. Смирнов, *Художественный смысл*, гл. 2, 4.

⁴⁰ Tamtéž, гл. *Барокко и футуризм*, 118—143.

⁴¹ Srov. Victor Erlich, *Images of the poet and of poetry in slavic Romanticism and Neo-romanticism* (Krasiński, Brjusov, Blok), American Contributions to the fifth International Congress of Slavists, Mouton, The Hague 1963.

⁴² Tomasz Weiss, *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu*, Państwowy inst. wyd., Warszawa 1974.

⁴³ Julian Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski, 1890—1918*, 3. wyd., Ossolineum, W. 1980. *Modernizm w literaturach słowiańskich*. (Zachodnich i południowych), Ossoli-

V neoromantismu se centrem literárního zájmu stává podobně jako za romantismu jedinec se svými vnitřními rozpory, což je podnětem rozvoje lyrických žánrů a současně jejich výraznější diferenciace od epiky, ovlivněné realistickou prózou. V tomto směru jsou zvláště zajímavé veršované povídky Josefa Svatopluka Machara, které přinášejí do české literatury devadesátých let někrasovovskou tematiku. Taková je povídka *Otrokyně otroka* ze sbírky *Zde by měly kvést růže* (1894) nebo veršovaný román *Magdaléna* (1894), námětově předjímající Kuprinův prozaický román *Jáma* (I, 1909; II, 1915). Někrasovovi i Kuprinovi je Machar blízký rovněž svým strážlivým reportážním stylem. Charakteristické je to pro básnickou povídku *Červené střevičky* z téže sbírky. Obdobný zájem o sociální problematiku se v ruské literatuře projevoval koncem století spíše v próze. Klasickým příkladem jsou bosácké povídky Gorkého (*Očerki i rasskazy*, 1898). V ruské literatuře devadesátých let se básnická poéma od prózy výrazně diferencuje. Vzniká silně lyrizovaná neoromantická alegorická básnická povídka, v níž je syžet téměř zcela potlačen. Evolučně souvisí tento typ zřejmě s kompozičně koncipovanými cykly básní. V ruské literatuře je tato tendence patrná od padesátých let 19. stol.⁴⁴ Básnické cykly v pravém slova smyslu však začaly vznikat až na přelomu 19. a 20. stol. v tvorbě Brjusova, Bloka, Bělého, Vološina, Mandelštajna aj. Ve zdůrazněném básnickém subjektu spatřuje Dolgopolo v staronovou kategorii „lyrického hrdiny“, který podle jeho názoru vzniku lyrických cyklů předchází.⁴⁵ V české literatuře byly některé básnické sbírky koncipovány jako celek již za romantismu. Pro devadesátá léta je vytváření lyrických cyklů rovněž velmi charakteristické. Tak psal své sborníky náladové lyriky *Pozdě k ránu* (1896) a *Mstivá kantiléna* (1898) nejčistší básník české dekadence Karel Hlaváček i jeho generační druh Jiří Karásek ze Lvovic (*Bezcestí*, 1983; *Zazděná okna*, 1894; *Sodoma*, 1895 aj.). Básnické sbírky největšího českého symbolisty Otakara Březiny připomínají svým plynulým rytmem i vyváženou kompozicí symfonické básně. Syntetický celek tvoří i Bezručovy *Slezské písně* (1899—1900). Ucelenou strukturu mají také anarchistický odbojný sbírky Františka Gellnera *Po nás ať přijde potopa* (1901), v mnohém předjímající jeseninovské nálady ze dvacátých let. Záměrné uspořádání sbírky *Radosti života* je podtrženo i průběžným číslováním básní — téhož postupu užívají často i Vološina a Mandelštam. V tomto směru jsou oba literární celky zcela rovnocenné. Lyrika, která

neum, W. 1973. Řadu materiálů o polské moderně a směrech počátku 20. stol. obsahuje i sb. *Z problemów lit. polskiej 20 wieku*, I, Państwowy inst. wyd., Warszawa 1965.

⁴⁴ К. Л. Долгополов, *Поэмы Блока и русская поэма конца 19—начала 20 в.*, М.—Л. 1964, 13. Poslední výzkumy však dokazují, že tendenci psát básnické cykly lze vysledovat již v básnických sbírkách Puškinových. Srov. Н. В. Измайлов, *Очерки творчества Пушкина*, Наука, Л. 1976, 312—269.

⁴⁵ Л. Долгополов, *На рубеже веков*, гл. От „лир. героя“ к стихотворному сборнику, Сов. пис., Л. 1977, 96—122.

v české literatuře patřila vždy k nejpropracovanějším literárním druhům, dosahuje v tomto údobí špičkové evropské úrovně. Jejímu širšímu proniknutí do zahraničí však stojí v cestě těžce překlenutelná bariéra jazyková.⁴⁶

Poněkud složitější situace je v oblasti tvorby lyrickoepické. Obecné vývojové tendence, jež se koncem století projeví preferencí lyriky, projevily se v obou literaturách velmi markantně. Zdá se však, že v české literatuře, kde předchozí období přineslo takovou záplavu lyrickoepické produkce, jak jsme si ukázali výše, začal být tento žánr s nástupem *Č e s k é m o d e r n y* pocitován jako staromilský, od něhož se nastupující básnická generace záměrně distancovala. Příklon k lyrice má tedy v české poezii namnoze programní charakter. Je proto zcela přirozené, že frekvence lyrickoepických útvarů je zde na přelomu století nižší než v literatuře ruské, která má za sebou celou plejádu básníků, kultivujících poému v období romantismu natolik, že sám termín se stal v Rusku neobyčejně populární. V české literatuře, kde tento název neexistoval, pokračuje tendence spíše diferenciační. Užívá se velmi pestrých označení mnohdy folklórního typu: *balada*, *romance*, *pohádka*, *ohlasy bylin*, které však na rozdíl od těchto formací z doby romantismu jsou koncem století natolik ornamentálně stylizovány, že mnohdy nabývají strukturních znaků poémy. Tak je tomu ve *Zpěvech knížecích* (1880—1899) Františka *K v a p i l a*, záměrnou stylizací bylin připomínajících A. K. *T o l s t é h o*. Balady A. *S o v y* (*Kniha baladická*, 1915) jsou často obdobnými symbolickými alegoriemi, jaké psal na přelomu století *G o r k i j* (*Dívka a smrt*, 1892; báseň v próze *Piseň o bouřlivákovi*, 1901), *B r j u s o v*⁴⁷ a hlavně *B l o k* (*Noční fialka*, 1905—1906; *Slavičí sad*, 1915; *Dvanáct*, 1918; *Skythové*, 1918); v jeho tvorbě dosahuje tento žánr vrcholu. Alegorickou poémou s filozofickým podtextem je např. *S o v o v a* *Balada o jednom člověku a jeho radostech* (1902). Výrazně syžetová poéma, jakou představuje v ruském kontextu především *B l o k o v a* *Odplata* (1921), navazuje v českém prostředí spíše na macharovskou linii sociální kritiky, vesměs si však nevytyčuje hlubší filozofické cíle, které jsou zřejmé u *B l o k a*.

⁴⁶ V Rusku seznamovala čtenáře s českou poezií v rámci jiných slovanských literatur pouze jediná antologie *Поэзия славян*, под ред. Н. Б. Гербеля, СПб. 1871, 542 с. Srov. И. К. Ровда, *Россия и Чехия, Взаимосвязи литературы 1870—1890 гг.*, Л. 1978, 118—123. Viz také: А. Н. Пыпин, В. Д. Спасович, *История славянских лит.*, т. 2, 1881, 979. V Anglii byl vydán r. 1849 zásluhou knížete A. H. *W r a t i s l a v a*, žijícího v Anglii sb. *Lyra Czecho-slovanská. Bohemian Poems. Ancient and Modern*, London 1849. Výbor z české lyriky přelomu 19. a 20. stol. vyšel zásluhou známého propagátora slovanské poezie v Anglii P. *S e l v e r a* až r. 1920. Srov. *Modern Czech Poetry*, London, New York, 1920, atd. Do ruštiny překládal českou poezii téhož období až ve dvacátých letech K. *B a l m o n t*. Srov. D. *K š i c o v á*, *Balmontovy překlady Jaroslava Vrchlického*, Slavia 1978, 4, 411—418. K. D. *B a l m o n t* a *česká poezie*, SSFFBU, D 28, 1981, 39—52. Nadšenou monografií o Jaroslavu Vrchlickém napsal r. 1904 švédský badatel Alfred Jensen. O dva roky později již vyšla v českém překladu: Alfred *J e n s e n*, *Jaroslav Vrchlický*, J. Otto, 1906. Přesto se však jedná jen o jednotlivosti.

⁴⁷ Viz dále.

Sem by patřila např. ironická poéma V. Dyka *Buřiči* (1902), která svým zaměřením na morálně deklasované hrdiny, stylizované anarchisticky, připomíná Puškinovy Bratry zbojníky. S romantickou tradicí Dykovu skladbu spojuje i záliba v divoké přírodní scénérii, již je využíváno jako základního kompozičního principu (oddíl Tři). I ostatní Dykovy básnické povídky ze sbírky *Buřiči a smíření* (1897—1910), zvláště poémy *Milá sedmi loupežníků* (1897—1904) a *Giuseppe Moro* (1910), navazují strukturně na romantickou povídku, i když je na nich (zvláště v *Buřičích*) velmi markantně patrný Dykův zájem o problémy sociální, vyjadřovaný často macharovsky střídou realisticou drobnokresbou. Svou výtvarnou znakovost budují na preromantické estetice (svědčí o tom např. motiv upíra ve třetím příběhu *Buřičů* nebo leitmotiv zlomeného kříže, jednotící všechna tři vyprávění *Buřičů*). *Preromantické motivy* jsou zvláště markantní u děl, poznamenaných estetikou *dekadence*, jak si to podrobněji ukážeme v kapitole věnované české a ruské literární secesi, jež mnohé estetické znaky dekadence absorbovala. Zvláště markantní je to v poémách a dramatech Valerije Brjusova, které svým vysloveně knižním charakterem, často volenou formou monologické výpovědi i citacemi veršovaných písní poukazují na sepětí s žánrem romantické poémy, přestože jsou psány prózou. Z preromantické tradice vychází jeho nejznámější poéma *Splněný slib* (*Ispolnënnoje obeščanije*, 1901—1907, jediná Brjusovova poéma přeložená do češtiny⁴⁸), věnovaná památce Žukovského. Rozvíjí charakteristické preromantické téma milenců, které sblížuje teprve smrt stejně jako v torzu poémy *Ahasfér* (*Agasfer*, 1905) a v dramatu *Mrtvý Protesileus* (*Protesilaj umeršij*, 1901—1912). Týž motiv ztvárňuje básnický i Antonín Sova (např. v *Baladě o milence „Vzpomeň“*, 1915). Z této tematiky čerpá i Brjusovovo psychodrama *Poutník* (*Putnik*, 1910), jež je symbolickou variantou příchodu mrtvého milého do dívčina domu (srov. B ü r g e r o v u baladu *Lenora*, Ž u k o v s k é h o *Ludmilu a Světlanu*, E r b e n o v y *Svatební košile*). Postupné odhalování tajemství mrtvého, jež je v romantické tradici spjato s noční jízdou, je zde transformováno jako pozvolné pronikání do dívčí psychiky. Pravdu poznává hrdinka, až když je odhodlána ke všemu. Byronovým „východním“ poeniám je blízká básnická povídka v tercínách *Vášeň a smrt* (*Strast i smert. Ispoveď raba*, 1917—1918),⁴⁹ rozvíjející obdobnou devízu jako poémy Zeyerovy nebo Apuchtinovy, že totiž láska má vyšší hodnotu než svoboda, že rozkoš je tím silnější, čím více utrpení přináší. Ve skladbě *Samocení* (*Zamknutyje*, 1900—1901) svou vizi mrtvých vcházejících do ulic města Brjusov naopak předjímá Apollinairův *Dům mrtvých* (*Alkoholnyj dom*, 1913), v němž se však Brjusovova depresivní vize smrti v tvářích živých mění v bezstarostnou hru živých s mrtvými, kteří s nimi vstupují do kontaktu stejně lehce a nenásilně jako mrtvý dědeček a babička do života

⁴⁸ V. Brjusov, *Cesty a rozcestí*, přel. Petr Křička, J. Otto, Praha (rok neuveden).

⁴⁹ Otištěna v *Литературное наследство* 27—28, Наука, М. 1937.

vnoučat v Maeterlinckově *Modrém ptákově* (1908). Poéma Osamocení končí vizí naprostého zániku traumatizujícího města, na jehož troskách zaznívá výskání dětí.

Podobné tematické souvislosti bychom mohli sledovat ve všech básnických žánrech. Zvláště výrazně se to projevuje v tzv. lyrickém symbolickém dramatu nebo, v dialogizované poémě, která je v tomto období kultivována stejně jako za romantismu. Tak „lyrická trilogie s prologem“ Jaroslava Kvapila *Memento* (1896) odpovídá trojí konfrontaci života a smrti, snu a skutečnosti, touhy a její nenaplnitelnosti stejným pocitem, které přivolaly na zemi Blokovu tajemnou neznámou (*Něznakomka*, 1907), hvězdu básnickových snů, která v lidské podobě ztrácí svou přitažlivost, stejně jako básníková milá z Kvapilovy trilogie (oddíl *Kdosi*). Láska přinášejíci záhubu je základním tématem i Kvapilových slavných pohádek *Rusalka* a *Princezna Pampeliška* (1896), v nichž lze rovněž vyčíst symbolickou dvojpolaritu. Neoromantická transformace typicky romantické loupežnické tematiky je nejzřetelnější v díle Viktora Dyka. V dramatizované poémě *Milá sedmi loupežníků* Dyk použil stejné písňové formy jako Puškin ve své tragédii *Hostina v době moru*. Schillerovské téma ušlechtilého loupežníka se však v Dykově skladbě mění pod tlakem soudobé realistické prózy v reálný neidealizovaný obraz zločinu, zrady a trestu. I v této skladbě je sice přítomna dobově příznačná konfrontace lásky a smrti, její vyznění je však spíše elegické než tragické, protože i sama milostná vášeň je připravována o svou posvátnost.

Neoromantismus na rozdíl od romantismu zbavuje své hrdiny velikosti a společenské progresivnosti. Jeho hrdinové jsou buď slabí a pasivní, nebo silní, ale démonicky zlí, či anarchisticky destruktivní. Nikdy však nejsou idealizováni — v tom se projevil tlak dlouhé realistické tradice.