

Kšicová, Danuše

Secese v české a ruské poémě

In: Kšicová, Danuše. *Poéma za romantismu a novoromantismu : rusko-české paralely*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1983, pp. 125-144

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121981>

Access Date: 16. 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.

VII. SECESE V ČESKÉ A RUSKÉ POÉMĚ

Vzhledem k tomu, že secese našla své uplatnění především ve výtvarném umění a architektuře, musíme sekundární literaturu hledat především v těchto oborech. Jiří Kotalík charakterizuje secesi jako třetí proud v evropském umění po impresionismu a symbolismu. Zdůrazňuje její souvislost s francouzským, anglickým a německým novoromantismem druhé poloviny 19. stol. Její vznik klade do let osmdesátých, kulminaci k přelomu století, do let 1895—1907.¹ S touto periodizací se s určitými korekcemi ztotožňuje většina autorů: její předejdu kladou do sedmdesátých let 19. stol. (v Anglii se tzv. protosecese posouvá dokonce až k začátku 19. stol.²) a doznívání do desátých let 20. stol.

O internacionální charakter secese se zasloužila řada uměleckých časopisů, vznikajících v průběhu devadesátých let: *La Revue Blanche*, *The Studio*, *Pan*, *Die Jugend*, *Ver Sacrum*. K nim se přidružily r. 1896 naše *Volné Směry* a r. 1899 ruský *Svět umění*. Kromě domácí produkce, rozvíjející často motivy folklórní (na Slovensku a na Moravě to byl známý architekt Dušan J u r k o v i č, v Rusku grafik a malíř I. J. B i l i b i n a tvůrce Jaroslavského nádraží v Moskvě F. O. Š e c h t ě l) se na jejich stránkách objevovala též díla, jež nabyla světové proslulosti. Secese se proto stala záhy mezinárodním stylem a začala z architektury, užitého umění a knižní grafiky zasahovat nejen do celého výtvarného umění, avšak i do hudby, divadla a literatury. Překračovala hranice směrů, takže se s ní setkáváme v dekadenci, symbolismu, impresionismu, expresionismu a dokonce i ve futurismu, a to ještě řadu let po jejím oficiálním odlivu, jak jsme si to ukázali na poémách V. Chlebnikova. Souvisí to s tím, že secese se přímo utvářela na dominantních neoromantických znacích, k nimž patřil panestetismus — umění se v secesi stává univer-

¹ Jiří Kotalík, *Česká secese, její kořeny a vývoj maliřství a architektury*. In: *Česká secese*, Umění 1900, Moravská galerie v Brně 1966. Petr Wittlich ve fundamentální monografii *Česká secese*, Odeon, Praha 1982, 21—25, charakterizuje předchůdce české secese jako nezávislé outsidersy, k nimž se secesní generace nadšeně hlásila, jako např. k dílu Hanuše Schwaigra. Odkazy na další práce viz v předchozí kap.

² Bohumír a Marcela M r á z o v i, *Secese*, Obelisk, Praha 1971, 34—35.

zální lidskou činností, nic není důležité jako umění, jež má pomocí krásy přetvářet život a lidstvo.³ Do popředí se stejně jako v romantismu dostává opět jedinec. Jeho sociální postavení mu většinou umožňuje, aby se obklopil přepychem. Nejkrásnější vily, jako je známá barcelonská *Casa Milá* (1910) architekta Antóniho G a u d í h o, vznikají na zakázku bohatých podnikatelů. Současně je to umění sloužící širokým společenským vrstvám: výtvarným artefaktem se stává plakát, knižní grafika, věci denní potřeby. Vzniká masové synkretické umění — *film*. O estetickou působivost usilují i architekti projektující ryze účelové stavby: pivovary, tiskárny, továrny, metra, nemluvě již o hotelích a restauracích. Protože nešlo o směr sjednocený pevným noetickým východiskem a jasně definovatelným ideovým záměrem, nevstupovala secese na scénu se zřetelně formulovanými deklaracemi, zato však s přesně definovatelnými výtvarnými znaky, jako jsou: specifická barevnost, ornamentální a vegetabilní stylizace, dekorativnost, lineárnost, plošnost, důraz na ornamentálně pojednané pozadí, z něhož je na rozdíl od vše misícího impresionismu opět vyčleněna postava.⁴ Schopnost secese absorbovat estetické znaky jiných dobových směrů je zřejmá zvláště v počáteční fázi, kdy vystupovala jako protestní hnutí proti všemu zkosnatělému. Tak lze chápat i český *Almanach secese*, vydaný r. 1896 S. K. Neumannem v Praze. Obsahuje díla převážně dekadentní, secesní estetikou nijak neovlivněná. Dokonce ani Zeyerovo liturgické drama ze středověku *Příchod ženichův*, jež je sem zařazeno jako jediné dílo autora starší generace, není secesí příliš poznamenáno. (Určitý náznak je jen v bílém oděni modlicích se panen a ve „zlatotkané kolně sakristie“.⁵ Celek vyznívá spíše symbolisticky než secesně.) Podobně ruský časopis *Svět umění*, který je se secesí tradičně spojován, nepropagoval pouze tento styl. Bylo to volné sdružení autorů, holdujících jak tendencím historizujícím, hlavně *klasicismu a rokoku* (zámecká nádvoří na obrazech A. N. Benoise, Je. Je. Lansereho, K. A. Somova), tak předznamenávající vývoj umění *posecesního — expresionismu* (A. N. Benois, *Zámek*, 1895; *Zámek, Dvě věže*, 1897 aj.) a *surrealismu* (týž, *Fantazie na versailleské téma*, 1906). Vlastní secese je zde zastoupena grafikou, především ilustracemi Je. Je. Lansereho a I. J. Bilibina k pohádkovým námětům, návrhy jídelního nábytku, jimiž se A. N. Benois a Je. Je. Lansere zúčastnili výstavy *Soudobého umění* (1902), a hlavně návrhy divadelních kostýmů L. S. Baksta. Svě verše zde tiskli symbolističtí

³ Д. В. Сарабьянов, *К определению стиля модерн*, Советское искусствознание 1978, 2, 206—225; 214.

⁴ Tamtéž, 22.

⁵ Julius Zeyer, *Příchod ženichův*, Almanach secese, vyd. S. K. Neumann, s předmluvou vydavatele a s doslovem Arnošta Procházky, Praha 1896, 51—59. P. Wittlich v České secesi, 116—120, upozorňuje na výtvarné secesní projevy českých básníků. S. K. Neumann graficky upravuje svou sbírku *Apostrofy hrdé a vášnivě* a své grafiky otiskuje i ve svém časopise *Nový kult*. Wittlich podrobně analyzuje výtvarné dílo Karla Hlaváčka z posledních dvou let jeho života (1896—1898), kdy spolupracoval s *Moderní revui*.

básníci V. Gippius, F. Sologub, K. Balmont, N. Minskij aj.⁶ Ke skupině se hlásili i skladatelé Rimskij-Korsakov, Igor Stravinskij aj. Ruská secese se ovšem neomezovala jen na stránky časopisu Svět umění. Žila svým samostatným životem před jeho založením i po něm.

Potíže s periodizací secese v typech umění, v nichž se nestala dominantou, jak je tomu v literatuře, vyplývají z toho, že její projevy se zde uplatňují zvláště ve fázi počáteční a závěrečné značně torzovitě. Na základě analýzy básnické povídky, dialogizované poémy a jí strukturně blízkého lyrického či symbolistického dramatu lze říci, že jedním z rozhodujících kritérií je žánrové zaměření a tematika. Jak to známe z užitého umění, architektury a zvláště z malířství, je secesi blízký svět přírody, avšak přírody stylizované folklórně nebo mytologicky. Na obrazech Gustava Klimta ožívají mýty *Starého zákona*, antiky i pohádek o rusalkách. Je kultivována *gotika* s její náboženskou exaltovaností (St. W y s p i a ň s k i). Jako za romantismu stává se aktuálním opět svět *harému* (M. A. V r u b e l, J. T o o r o p). Mytologické náměty bývají spojovány s motivem *hudby* (W y s p i a ň s k i). Nejčastější ornitologické náměty, *labuť* a *páv*, bývají rovněž stylizovány pohádkově nebo jsou součástí symbolu (viněta A. B e a r d s l e y e *La Morte d'Arthur*, 1892, je vyjádřena labutí plující na černém pozadí). Nejčastějšími náměty V r u b e l o v ý c h děl je orientální, západoevropský či ruský folklór nebo náměty z ruské romantiky (ilustrace k Lermontovovu *Démonu*, 1890—1891, *Sněhová vločka*, 1890, *Najády*, 1899, *Valkýra* 1899 aj). Nejčastějšími náměty Bilibinových ilustrací jsou ruské pohádky a byliny, inspirované jeho cestami za ruským severským folklórem. Obdobnou tematiku nalezneme i ve výtvarné secesi české. Vrubelovu symbolismu s jeho střídmou stylizovaností je blízké dílo Jana P r e i s l e r a (*Černé jezero*, 1904) a Maxe Š v a b i n s k é h o (*Splynutí duší*, 1896, *Rodinova inspirace*, 1902). Nadarmo nebyl Preisler ilustrátorem Z e y e r o v ý m (*Piseň o hoři dobrého juna Romana Vasiliče*, kresba, 1899). Vrubelovu *Démonu* se tematicky i stylisticky blíží František K o b l i h a svou ilustrací k básni K. H l a v á č k a *Upír* ze sbírky *Pozdě k ránu* (dřevoryt, 1909). Secesní předzvěsti surrealismu je dřevoryt Jana V á c h a l a *Fragmenty k Březinovi*. Symbolistní charakter má i stříbrný basreliéf Stanislava S u c h a r d y *Pohádka o krásné panně Lilianě* (1903—1909). Jestliže si nelze Bilibinovu grafiku představit bez inspirace ruským folklórem, pak ani slavné plakáty M u c h o v y nezapřou svou folklórem napájenou českou tradici, předznamenanou dílem Mánesovým a Alšovým. Modelky jeho plakátů (*Job*, 1897, *Dáma s kaméliemi*, 1896, *Růže*, 1897, *Smaragd*, 1900 i cyklu *Dvanáct měsíců*, 1899) mají typicky české proporce, což ovšem vyhovovalo soudobé plnoštíhlé módě.

⁶ Např. v roce 1901, č. 5 je antologie básní ruských symbolistů s ilustracemi Je. Je. Lansereho, I. Bilibina, A. Benoise, L. Baksta. Ve 12. č. r. 1904 je cyklus Balmontových veršů *Поэзия стихий* s ilustracemi Je. Je. Lansereho. Srov. Н. Лапшина, *Мир искусства*, М. 1977, 75—76.

Budeme-li z tohoto zorného úhlu posuzovat evoluci ruské a české secesní poémy, nalezneme jejího vzdáleného předchůdce již v Alexeji Konstantinoviči T o l s t é m. Nebude to však v jeho stylizacích ruských bylin, které jsou díky svému satirickému ostří nesený v rovíně zcela reálné, nýbrž v jeho nábožensky exaltované poémě *Johan Damascénský* (*Ioann Damaskin*, 1858). Hrdinou je zde podobně jako v jeho bylině Sadko pěvec, toužící po svobodě. Na rozdíl od Sadka, který ji spojuje s pobytem na zemi, přechá Johan Damascénský ze světského života do skalního kláštera v poušti, kde přijímá slib mlčení, jehož je zbaven až poté, kdy se do celé záležitosti vloží sama Matka boží. Je to apoteóza tvůrčího daru, jemuž nikdo nemá právo bránit, a tvoří tak jasnou spojnicí mezi romantismem a neoromantismem. Secesi předznamenává svým barevným viděním a celou atmosférou klidu, zastírajícího vnitřní bouře. Motivem kláštera je poémě Tolstého, ale také L e r m o n t o v o v u *Novici* a *Démonu*, blízká povídka P o l o n s k é h o *Keliot* (1876—1877) a A p u c h t i n o v a romantická poéma *Rok v klášteře* (*God v monastyre*, 1883), kam secesní výtvarná znakovost dosud nepronikla. Apuchtinova poéma byla v osmdesátých letech velmi populární, neboť odpovídala zcela duchu neoromantismu. Nejvyšší hodnotou je v ní totiž láska, již je hrdina ochoten obětovat svůj klid i hrdost. Touto základní devízou je Apuchtinova skladba příbuzná cyklu milostných poém Julia Z e y e r a *Z letopisů lásky* (I.—IV., 1889—1892), v nichž je láska rovněž absolutní hodnotou, pro niž milenci trpí a často umírají. Zatímco v prvních dvou cyklech převyšují v duchu ruské klasické literatury ženské hrdinky slabé a pasívní muže, ve třetí a čtvrté části se jejich role vyrovnávají. Ve dvou poémách hrají dokonce dominantní roli muži. I oni dovedou být velcí ve své lásce. Portugalský samozvanec Gabriel de Espinoza takto přemlouvá svou vyvolenou z porobeného královského rodu, dlící nuceně v klášteře:

Vždyť boha není! Hoře takové
jak moje, jak by mohlo jinak být?
Však láska jest, toť můj buď a tvůj bůh.⁷

Jedinou výjimkou v této Zeyerově apoteóze vzájemné lásky milenců je orientálně stylizovaná poéma *Záletnice*, v níž je tématem láska jednostranná, nacházející vykoupení až ve chvíli nejvyššího utrpení. I když k secesi můžeme právem počítat větší část Zeyerova díla, projevil se v této skladbě vliv tohoto stylu nejvýrazněji. Náhdera oděvu a sídla padlé dívky, orientální prostředí a buddhismus s jeho odevzdaným klidem, to vše jsou motivy secesi velmi blízké:

lesk perel svítil kolem šije jí
jak lunné paprsky a smaragdy
na řadrech hořely a na vlasech
a v náramcích a kolem kotníků.

⁷ J. Zeyer, *Z letopisů lásky*, II, *Spisy Julia Zeyera*, XVI, Unie, Praha 1904, 99. Tohoto vydání užívám i dále.

Šla do zahrady, sedla u vody,
kde lekníny azurné plovaly
po vlnách, v které hvězdy svítily. (227)

Preromantický a neoromantický motiv lásky jako nejvyšší hodnoty se však vyskytuje již v tvorbě Svatopluka Čecha (*Adamité*, 1873). Svou zálibou v orientálních a exotických námětech, kterou projevoval ve své tvorbě původní i překladové Jaroslav Vrchlický, předznamenával příchod secese i on. V jeho díle nalezneme i charakteristické secesní výtvarné znaky: kontrast černé a bílé, ornitologickou symboliku aj. Takto např. vidí král svou ženu před narozením dědice v poemě *Dvě slzy* (1876):

na polštářích z bílého atlasu
jak lilje bledá spala královna;
těžkým se vzdechem ňadra vlnila,
v něž černých vlasů přival bohatý
se kroužil jako křídlo havraní
nad bílým sněhem v hravém přeletu.⁸

Nejaktivnější léta české secese klade Karel Krejčí⁹ do desetiletí 1895 až 1905, což se zhruba kryje s dobou mezi otištěním *Almanachu secese* (1896) a antologie *Nová česká poezie*, vydané Arnem Novákem a Viktorem Dykem v Kruhu českých spisovatelů r. 1907. Podle Jana Mukařovského je to největší soubor české secese.¹⁰ Porovnáme-li oba sborníky, vidíme značný kvalitativní rozdíl, svědčící ve prospěch pozdější antologie. Almanach secese vznikl za personální účasti Arnošta Procházky v přímé návaznosti na *Českou modernu*, postrádá však její radikalismus. Doslov Arnošta Procházky je vlastně postulátem české dekadence. Hlavní rysy moderního básnictví Procházka spatřuje v jeho útěku do minulosti, exotiky a v zájmu o exaltovanou religiozitu a mystiku. S vizionářskou jasnozřivostí vzhledem k dalšímu vývoji umění (fauvismus, abstrakce, konkrétní umění, k němuž patří např. dílo Kandinského nebo Františka Kupky) prohlašuje, že umění „... v posledních konsekvencích dojde do čiré abstrakce, holé metafyziky, přechází se v svět, kde city mění se v ideje, poezie stane se pyšnou glorifikací nejuševnějšího a nejvyššího“. (77) Pod pojmem literární anarchie, která byla jednou z Neumannových devíz, rozumí Procházka růst uměleckého individualismu, který si musí zachovat svou nezávislost. (79) Podle slov samého tvůrce almanachu, tehdy jednadvacetiletého S. K. Neumanna, šlo vydavatelům o vytvoření tribuny pro současnou českou poezii v celé šíři. Neumann se ovšem vždy nasetkal s pochopením. Vyjadřuje to zcela otevřeně, jak ve své předmluvě, tak i přetištěním odmítavých odpovědí takových

⁸ Jaroslav Vrchlický, *Epické básně*, Melantrich, Praha 1949, 194.

⁹ Karel Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Čs. spisovatel, Praha 1975, 291—318.

¹⁰ Jan Mukařovský, *Mezi poezií a výtvarnictvím*. In: *Kapitoly z české poetiky*, I, Svoboda, Praha 1948, 266.

autorů, jako byli Antonín Sova, J. S. Machar, F. X. Svoboda, Růžena Svobodová (Machar a Svoboda odmítli účast také v almanachu A. Nováka) i jiných méně významných účastníků, jichž je ostatně ve sborníku převaha. Z předních básníků zde otiskli své verše kromě Zeyera Otakar Březina, Karel Hlaváček, Jiří Karásek a S. K. Neumann. Ty všechny s řadou dalších zařadili do své antologie také A. Novák a Viktor Dyk. Z předním představitelů české poezie to byli: Petr Bezruč, Viktor Dyk, František Gellner, Jaroslav Hilbert, Hanuš Jelínek, Jiří Karásek, Jaroslav Kvapil, Emanuel z Lešehradu, Jiří Mahen, Arnošt Procházka, Antonín Sova, Fráňa Šrámek, Otakar Theer, Karel Toman. Vešli sem i někteří z těch, kteří na Neumannovu výzvu vůbec nereagovali: Otakar Auředníček, Jaromír Borecký, Karel Červinka aj. Již z tohoto výčtu je patrný rozdíl v zaměření i vyznění obou antologií. Neumann uveřejňoval práce dosud neotištěné a prakticky vše, co mu bylo zasláno. Proto je v jeho sborníku tolik děl slabých a nezralých. A. Novák vybíral sám z produkce české poezie za posledních patnáct let s mlčenlivým souhlasem autorů, které představuje stručnými bibliografickými daty. Antologii uvádí erudovanou předmluvou, charakterizující nejvýznamnější zjevy soudobé české poezie. V jednom se však oba editoři zcela shodli. S výjimkou Zeyerova „středověkého“ dramatu *Příchod ženichův* sem zařadili výhradně *lyriku*. V absenci epiky spatřuje A. Novák jeden ze základních znaků soudobé poezie, což potvrzuje i soudobé genologické bádání.¹¹

To ovšem neznamená, že by básnická povídka v té době přestala existovat. Podíváme-li se na literární produkci těchto let, vidíme, že stále ještě vycházejí díla starší literární generace, inspirovaná starými legendami, bájemi či bylinami. Z velké epiky je to vedle Zeyerových *Obnovených obrazů* (1894) především jeho *Karolinská epopeje* (1896). Je otiskována rovněž velká i drobná epika Vrchlického (*Zlomky epopeje*, 1886, *Fresky a gobelíny*, 1891, *Staré zvěsti* aj.). Většina těchto skladeb však do daného žánru nepatří. Zřejmě básnické povídky však obsahují sbírky Františka Kvapila (*Zpěvy knížecí*, 1883) a Františka Chalupy (*Zpěvy bohatýrské*, 1889), čerpající z ruských bylin a historických písní. Stylisticky jsou velmi blízké dílu Zeyerovy a obsahují i obdobné secesní znaky.

Silně lyrizovanou poému nalezneme i u mladé básnické generace, vstupující do literatury v devadesátých letech. Tradiční pojem poémy je ovšem nutno v této době značně korigovat. Lyrika zasáhla do její struktury natolik, že se v ní syžet často stává zcela podružnou záležitostí, která jen volně dokresluje základní lyrickou výpověď. Týž jev je ostatně příznačný pro celou tehdejší literaturu. Velmi výrazně se to projevilo u ruských symbolistů Maximiliana Vološina, Alexandra Bloka, Andreje Bělého aj. Je to zřejmě důsle-

¹¹ Arne Novák, *Úvod*. In: *Nová česká poezie*, vyd. Kruh českých spis., Jos. R. Vilímek, Praha 1907, XIII. А. Н. Соколов, *Очерки по истории русской поэмы 18 и первой половины 19 в.*, МГУ, М. 1955, 14—15; Л. К. Долгополов, *Поэмы Блока и русская поэма конца 19—начала 20 вв.*, Наука, М.—Л. 1964, 11—12.

dek onoho procesu vzájemného prolínání jednotlivých uměleckých žánrů: lyriky, epiky a dramatu, který je tak příznačný pro moderní literatury.¹² To je skutečnost, která vedla sovětského badatele Dolgopolova, aby k žánru poémy přiřadil i uzavřené lyrické cykly, jako např. Blok o v y Verše o Krásné Dámě.¹³ V české poezii by sem patřily Hlaváčkovy sbírky *Mstivá kantiléna* a *Pozdě k ránu*. Ucelené lyrické celky tvoří i Dyk o v y *Písně z Montblancu* a *Milenky básníků*, zařazené do Novákovy antologie vedle ukázek ze sbírek Hlaváčkových. Podle našeho názoru jsou však tyto útvary již za hranici daného žánru, i když k němu do jisté míry inklinují. Tradičně sem však můžeme včlenit vzhledem k byronovské evropské tradici dialogizované poémy, knižní dramata a volně i některá dramata symbolistická.

Okruh autorů, u nichž můžeme v české poezii hledat secesní rysy, je v podstatě vymezen účastníky obou sborníků, i když lze jejich počet doplňovat. Tak např. sem nebyl zařazen Bohdan Kaminský (vl. jm. Karel Bušek, 1859 až 1929), vycházející z díla Vrchlického, ale satirickou tvorbou blízký i J. S. Macharovi. Od konce osmdesátých let do r. 1912 mu vyšla řada básnických sbírek, psal i prózu a dramata. Vydávání jeho sebraných spisů ve dvacátých letech nebylo dokončeno (vyšly čtyři svazky). Vztah Kaminského k výtvarnému umění je patrný z jeho studií na Akademii výtvarných umění v Praze (1878—1882). S ohledem na genologický aspekt práce stojí za zmínku jeho zeyerovská *Povídka ze Sychrova* (1886) o nešťastných milencích, volících raději dobrovolnou společnou smrt než rozchod. Zeyerovy letopisy lásky připomíná užitím blankversu i týmž zbožněním lásky, která je tu dána ve dvou polohách: v objektivním příběhu milenců, tvořícím paralelu ke ztracené lásce básníkově:

A dnes to vím, nad slávu, vavříny
a populárnost, nad šum potlesku
je věrné srdce ženy, neboť to
je hluboké jak moře, s bájnými
a vznešenými svými poklady,
že mocní toho světa chudí jsou
před takým srdcem jako žebráci.¹⁴

Kaminský je zajímavý i tím, že tvoří nejen *prolog*, ale i *epilog secese*. V jeho verších humoristických totiž nalezneme zřejmou parodii secese v takových satirách jako je *Vlas slečny Elsy* (1902),¹⁵ kde se dlouhý zlatý vlas, hlavní atribut dívčiny krásy, nakonec stává — nalezen v polévce — zhoubou její

¹² Emil Staiger, *Základní pojmy poetiky*, Čs. spisovatel, Praha 1969.

¹³ Л. К. Долгополов, *Поэмы Блока*, 10—13, 51.

¹⁴ Bohdan Kaminský, *Dvě povídky*, J. Otto, Praha 1895, 13.

¹⁵ Skladba vznikla jako parodie na velmi populární baladu J. Vrchlického *Vlas královny Elsy* (1877), kterou autor napsal v Itálii jako ohlas trubadúrské romantiky. Srov. pozn. Karla Poláka k *Epickým básním J. Vrchlického*, Melantrich, Praha 1949, 453.

lásky. V *Pohádce o nejšťastnějším člověku* (1914—1921) je secesně karikována chaloupka na muřích nožkách:

Stavěna byla v secesi
(architekt chtěl se tužit),
i pohádkový ornament
byl místy vhodně užit¹⁶

Za nejmýrnější představitele české secesní poémy lze považovat především Jaroslava Kvapila, Viktora Dyka a Antonína Sovu. Mladého Jaroslava Kvapila (1868—1950) označil již Karel Krejčí¹⁷ za typického představitele secesní Prahy v době dvou velkých výstav, jubilejní r. 1891 a národopisné r. 1897, na nichž působil jako zpravodaj velkých deníků. Secesní atmosféra pak pronikla do dekorativnosti jeho režie i do jeho vlastního básnického díla. Snad nejvíce je secesí poznamenáno jeho libreto k *Dvořákově Rusalce* (1901) s dominantní bílou barvou i základním tématem, jímž neoromantismus navazuje na starou romantickou tradici — láskou přinášející záhubu. Týž námět zpracovává i jeho nejúspěšnější divadelní pohádka *Princezna Pampeliška* (1897), napsaná v téže době jako Zeyerovo drama *Radúz a Mahulena* (1896, provedeno 1898, melodramatická hudba Josefa Suka 1897). *Princezna Pampeliška* se z daného žánru poněkud vymyká, neboť je psána prózou. (Veršované jsou jen citace písní, což ji spojuje s tradicí romantické poémy.) Ve chvílích citově exponovaných je však typicky lidový tón mluvného projevu, navazující na české pohádky o Honzovi, vystřídán výrazově prostým, ale neobyčejně suggestivním líčením. Tak je tomu v závěrečné scéně:

„Máma: — Utekla mi! Sotvaže vyběhla na náves, chytil ji vítr, vyzdvihl ji nad zem a rozfoukl ji! Rozfoukl ji jako pýří — a sotvaže zmizela, spustila se sněhová vánice. — “¹⁸

Základní barevnost — *žlutá a bílá*, kombinovaná se symbolikou zimní vánice přinášející záhubu — je opět typicky secesní. S obdobným využitím *motivů vánice* se setkáváme i v ruském symbolismu, především u *Bloka* a *Bělého*,¹⁹ jak si ukážeme dále. Kombinací převládající prózy s občasnými veršovými pasážemi je *Princezně Pampelišce* blízká o rok starší *Kvapilova* lyrická trilogie s prologem *Memento* (1896). Ve veršovaném prologu básník apostrofuje dávné Recko: „démon jeho Erotu, zastíněný křesťanským křížem, vládne stále. Zbavený své vůně však zanechal dnešku jen kletbu svého démonství.“ Prolog se tak stává vlastně motem celé skladby, podávající troji

¹⁶ Bohdan Kaminský, *Sebrané spisy*, I, Unie, Praha 1921, 70.

¹⁷ Karel Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy*, 309—311.

¹⁸ Jaroslav Kvapil, *Pohádka o princezně Pampelišce*, Ústř. učitelské nakl., Praha 1946, 59.

¹⁹ Symbolické sepětí vánice s vidinou smrti či věčnosti je leitmotivem *Blokovy* básnického cyklu *Sněžná maska* (1907) i 4. symfonie A. Bělého. Její 4. část z r. 1907 se jmenuje *Grobnaja lazur*. Svou hřbitovní symbolikou navazuje na bürgerovský preromantismus, kontaminovaný se soudobou dekadentní secesní erotikou.

obraz baudelairovského kontrastu mládí, krásy, lásky a jejich uvadání. Skladba typicky symbolistně dekadentní předjímá některé postavy pozdější literatury: tuláka bratří Č a p k ů (*Ze života hmyzu*, 1921), B l o k o v y tajemné *Neznámé* (*Něžnakomka*, 1907). Odpovídají tomu i názvy jednotlivých částí: 1. Tulák, 2. Kdosi, 3. Cizinka. Střední část je svým námětem milé, rozpadající se v básnickových loktech velmi blízká B a u d e l a i r o v i. I v *Memento* jsou typicky secesní motivy: *bílá lilie*, měnící se v bělobu sněhu, která kontrastuje s žarem slunce:

Žár slunce opiji
a hoří pole *bílá*,
mě *pole lilií*
svým *sněhem* oslepila.
Já zachvácen byl hned,
ó jenom přivonět,
jen jejich *bělost ssát*,
a zemru rád!²⁰

Viktor D y k (1877—1931) inklinoval k secesi především svými literárními počátky — symbolistickými *Tragikomediami* z let 1896—1903. *Symbolom pomsty* (*Pomsta*, 1896) se mu stává rudý květ kaktusu. Ve *Zlomku tragikomedie* (1903) je některými myšlenkami blízký Lermontovovi.²¹ Silně je secesi poznamenána skladba *Kouzelník* (1897—1899) s volně přiřazeným torzem druhé části. Je to dílo značně nevyvážené myšlenkově i stylisticky. Začíná satiricky koncipovanou nebeskou scénou, pak však přechází do vážného tónu, kde hlavní roli hraje podivný kouzelník, který ztratil svou sílu. Celá tragikomedie končí naprostou desiluzí. V závěru Dyk využívá jako kontrastu dvou základních motivů rokokové a sentimentální literatury: scény pastýřské a hřbitovní. V první části *Kouzelníka* Dyk paroduje několik typicky secesních motivů: bílý čap na černém břehu je vyličen reálně v sousedství žab a bláta (90), zkušena rusalka svádí ledý měsíc tak dlouho, až měsíc utone v její tůni, atd.²²

Z básnického odkazu Antonína S o v y (1864—1928) je secesí snad nejvíce poznamenána jeho lyrizovaná symbolická poéma *Balada o jednom člověku a jeho radostech* (1902). Blokovi je blízká atmosférou sněhového večera v první sloce, líčící současně typicky secesní interiér:

Je právě *večer sněživý*,
jenž chystá duši překvapení.
Ač *chladný* vždy a neživý,
dům otrásá se něčím v chvění.

²⁰ Jaroslav K v a p i l, *Memento*, vyd. Otokar Štáfl, Praha 1911, odd. Kdosi (nestránkováno).

²¹ Srov. verše: „Já nejsem zlý. Ne! Já jsem pouze ztracen“ (46), „Svět chladně zřít, být nedojetý všemi“ (48), „Chvost páva nade světy rozestřít“ (47). In: Viktor D y k, *Zloměk tragikomedie*, *Tragikomedie*, Spisy, V. F. Topič, Praha (letopočet neuveden), 46—48.

²² V. D y k, *Kouzelník*, tamtéž, 90, 94.

Je v krbu oheň praskavý.
Síň empirová ~~z~~ běl se ztrácí,
na stěnách v zeleň do trávy
si stoupli štíhlí plameňáci,
a každá socha, zadrželí
se na podlaže zrcadlí.²³

Roli Goethova Mefista hraje v poémě šašek, který podobně jako Faustův protihráč předvádí pánovi řadu radostí, o něž je postupně připravován, až skončí sebevraždou. K nejsilnějším partiím poémy patří její symbolistická *metaforičnost*, čerpající opět z *preromantických* zdrojů, jak je tomu v závěru:

Les jehličnatý, tesklivý,
baldachýn černý, který stele;
za kmeny kdosi neživý
jak zjevil by se s ranou v čele,
jak lebky by se bělaly,
ne kameny to, mrtvo, tiše,
hle, slídou oči zaplály —
to jakés horko, horko dýše —
ne, srdce buší divně tak,
a krdí zalitý je zrak. (141)

Zvláště sugestivní je líčení řady sosen, kde jen na jediné zůstalo místo pro posledního sebevraha. V doslovu z r. 1915, připojeném k 9. sv. Sovových spisů, jsou citovány tři dopisy z prosince 1902, v nichž na Sovovu Baladu o jednom člověku reagují jeho literární přátelé Jaroslav Vrchlický, Josef Machar a F. X. Šalda.²⁴ Všichni se shodují na vysokém hodnocení skladby. Šalda však vyjadřuje nejvýstižněji, co vlastně počátkem století působilo v Sovově Baladě nejsilněji: „Je napojena zvláštním magnetickým fluidem, něčím démonickým a podmanivým, co chytí člověka první strofou a z čeho se již nevymaní.“ (183) Bylo to právě to démonické a fatální, co prošlo za neoromantismu celou Evropou, co inspirovalo Rubela k celému cyklu jeho *Démonů*, co způsobilo, že se koncem 19. a počátkem 20. stol. objevují téměř současně čtyři různé překlady Lermontovova *Démona* do češtiny,²⁵ co sblížilo Sovu se satanskou erotikou Przybyśzewského v jeho *Zlomené duši, Vybouřených smutcích* a zvláště v jeho poémě *Pražský román*²⁶ a co také tvoří jednu ze spojnic mezi romantismem a neoromantic-

²³ A. Sova, *Knih baladická*, Melantrich, Praha 1937, *Spisy A. Sovy*, XIV, 95. Odtud cituji i dále.

²⁴ Tamtéž, 182—184.

²⁵ R. 1897 přeložil *Démona* neznámý autor pro Velehrad, 1906 vyšel knižně překlad F. Haise, 1908 vycházel v *Osvětě* překlad Fr. Troppa, 1909 v *Naší době* tlumočení Fr. Táborského. Srov. D. Kšicová, *Ruská poezie v interpretaci Fr. Táborského*, *Spisy FFBU*, Brno 1979, 41—42.

²⁶ Srov. Józef Magnuszewski, *Stosunki literackie polsko-czeskie w końcu 19 i na początku 20 wieku*, Ossolineum, Wrocław 1951, 154—156. Zdzisław Niedziela ve své monografii *Kiërunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej schyłku 19 wieku*, Osso-

kými formacemi počátku století. Ve výtvarné secesi se motiv démonického či satanského vyskytuje dosti často. Kromě intelektuálních Démonů Vrubelových, inspirovaných bezprostředně Lermontovem, jsou to různé variace na téma typicky dekadentní — *sepětí vášně se smrtí*. Inspiračním zdrojem se stává často *Starý zákon*. Tak vzniká jeden z nejsuggestivnějších obrazů Gustava Klimta *Judita s hlavou Holofernovou* (1901) nebo jeho *Salome* (1909), podnětená Wildeovou stejnojmennou básní.²⁷ Kontrastem k tomuto fatálnímu pojetí ženy, jež někdy nabývá až vampyrické povahy (Edvard Munch, *Vampyr*, 1900), je astenický typ čisté dívky a věčné lásky, nacházející své naplnění v mystickém splnutí duší, k němuž dochází často až na onom světě. Takový je např. symbolisticky koncipovaný olej Maxe Švabinského *Splynutí duší* (1896).

V ruské básnické povídce tohoto období se setkáváme s mnoha variantami těchto námětů, a to u autorů často diametrálně odlišných. Symbol démona, podobného černému blesku, stal se leitmotivem známé *Pisně o bouřlivákovi* (*Pesňa o burevestnike*, 1901) Maxima Gorkého (1868—1936). Autor v této rytmizované próze transformuje lermontovovský motiv hrdého démona do podoby „černého démona bouře“, přinášejícího nejen poselství bouře, ale i budoucího slunce. Secesně dekadentní téma lásky a smrti inspirovalo Gorkého k půvabně veršované pohádce *Dívka a smrt* (*Děvuška i smert*, 1892). Dívčina vášnivá láska obměkčí i Smrt, která se od těch dob stává nerozlučnou družkou Lásky. Optimistické řešení je dáno již volbou žánru. Jinak je totéž téma traktováno v ironických skladbách Gorkého, jako je jeho *Legenda o Markovi* (*Legenda o Marko*, 1895—1900) nebo *Balada o hraběnce Ellen de Coursi* (*Ballada a grafině Ellen de Kursi*, 1895—1896). Legenda o Markovi byla původně napsána jako volná parafráze valašské pohádky *O malé vodní panně a mladém rybáři*. K tomuto milostnému příběhu Gorkij posléze dopsal ironický dovětek na adresu posluchačů, převádějící vyprávění do jiné stylistické, a tím i filozofické roviny. Ironická depoetizace tohoto námětu je ještě markantnější v Gorkého Baladě o hraběnce, zpracovávající v burleskní zkratce francouzskou analogii gruzínské legendy o krvelačné kněžně Tamaře, známé díky stejnojmenné Lermontovově baladě. Ellen je však mnohem dokonalejší než impulzivní Tamara. Dává vráždit nejen své milence, ale také jejich vrahy a myslí i na svou duši — vykoupí si ji podplacenou zpovědí. Spirálovitá kompozice je umocněna barokním podtitulem i pravidelným střídáním vždy jednoho amfibrachického čtyřverší syžetového a jednoho reflexivního.

Ironická transformace jednoho ze základních secesně dekadentních témat spojuje Gorkého s autorem filozoficky antipodickým — Vladimírem So-

lineum, Wrocław 1977, 67 upozorňuje na to, že to byla jen jedna nevelká kapitola v celkové Sovově tvorbě. Z hlediska realismu jako dominantní tvůrčí metody posuzuje poezii A. Sovy В. К. Житник, *Поэзія Антоніна Соби, Вища школа, Київ 1975.*

²⁷ В. а М. Мгáзови, *Secese*, 30.

lovjovem (1853—1900). Tradici romantické literatury zcela odpovídá skutečnost, že mystický filozof V. S. Solovjov byl současně autorem několika burleskních poém a komedií, na nichž je zřejmé, že jejich autor měl v oblíbě Kozmu Prutkova. Analogií k českým ironickým skladbám typu *Kaminského* (*Vlas slečny Elsy, Pohádka o nejšťastnějším člověku*) nalezneme tedy nejen u Gorkého, ale již v 70.—90. letech u V. Solovjova. Ve faustovské komedii *Alsim* (1876—1878), v níž vystupuje tradičně profesor i satan, jsou milostné vztahy rovny finančním transakcím. Komedii *Šlechtická vzpoura* (*Dvojanskij bunt*, 1891) se Solovjov připojil k tehdy oblíbeným parodiím na spiritismus (sr. komedii L. N. Tolstého *Plody osvěty*, 1886—1890; 1891). Secesí je nejvíce poznamenána Solovjovova parodie na velikou lásku *Bílá lilie* (*Belaja Lilija*; ili *Son v noč na Pokrova*, 1878—1880), svým obnaženým sepětím partií burleskních s vážnými připomínající Lermontovova Sašku. Řada veršů z této komedie, kterou autor označuje jako „žertovou mysterii“ (mistěrija-šutka) bývá řazena do Solovjovovy lyriky.²⁸ Secesní motivy jsou zde předváděny v poloze vážné i parodické:

Когда серебряные нити
Идут из сердца в область грез...
О боги вечные, возьмите
Мой горький опыт и верните
Всю силу первых вешних гроз! (228)

Когда лазоревый пигмент
Избавит душу от мозоли,
Лилеи белой благодать
Везде прольет свою тинктуру,
И род людской, забыв страдать,
Обнимет разом всю натуру; (237)

Sebeironicky je koncipována Solovjovova poéma ze závěrečné fáze jeho tvorby *Tři setkání* (*Tri svidanija*, 1898), motivem putování do exotických krajín navazující na Bílou lilii. Je to trojí zjevení Tajemné neznámé — věčné básnickovy touhy a lásky, které probíhá za zcela reálných okolností a vždy je konfrontováno se střízlivou skutečností. Zjevuje se dítěti v kostele, docentovi v londýnské knihovně, cestovateli v poušti, kam ji šel záměrně hledat. Obdobné jsou i kontrasty stylistické; dosahované záměrným směřováním vznešeného a nízkého:

На запад солнца путь держал я к Нилу
И вечером пришел домой в Каир.
Улыбки розовой душа следы хранила,
На сапогах — виднелось много дыр. (131)

²⁸ Владимир Соловьёв, *Стихотворения и шуточные пьесы*, Сов. писатель, Л. 1974. Podle tohoto vydání cituji. Srovnávací tvarovou analýzou Solovjovovy burleskní dramatiky se zabývá Miroslav Mikulášek v monografii *Победный смех*, Spisy UJEP, Brno 1975, 35—36.

Téma smrti a milostné vášně, příznačné pro ranou tvorbu Gorkého, je častým námětem starších ruských symbolistů, v jejichž tvorbě je ostatně více dekadentních či impresionistických než symbolistických rysů. V tomto směru je ruský symbolismus a dekadence téměř přesnou analogií situace ve francouzské literatuře druhé poloviny osmdesátých let, kde se oba směry prolínaly v těchto časopisech a dílech.²⁹ Zvláště markantně uplatňuje toto téma Valerij Brjusov (1873—1924). Antologický charakter jeho tvorby, jímž se velmi podobá našemu Jaroslavu Vrchlickému, jej vede ke kultivaci námětů od starých kultur, antické literatury přes preromantismus až po soudobý francouzský a belgický symbolismus.³⁰ Zvláště markantně je toto téma vyjádřeno v jeho poémách a dramatech. Oba žánry mají v mnohém i společné životní osudy. Jsou velmi málo známé, neboť jsou vesměs otištěny jen v těžce dostupných vydáních Brjusovových děl anebo zůstaly v rukopisech, pro zahraniční badatele nepřístupných. Řada z nich nebyla dokončena. To všechno svědčí o tvůrčích pochybnostech autora i o určitých rozpacích editorů. Přesto jsou to díla zajímavá jak v kontextu tvorby samého Brjusova, tak v širších souvislostech produkce domácí i zahraniční. Secesí je nejvíce poznamenána jeho poéma *Carovi Severního pólu* (*Carju Severnogo poljusa*, 1898—1900), líčící v symbolických náznacích s užitím struktury romantické hrdinské poémy tragicky končící výpravu na Severní pól. Romantické tradici odpovídá i užití vložených písní, odlišených rytmicky i rýmově. (Místo šestistopého trocheje nebo daktylu, občas blízkého hexametru, jsou psány čtyřstopým jambem.) Se secesí skladbu spojuje kontrastní užití běloby a černě, života a smrti, které jsou si před tváří nekonečných sněhů a hvězd zcela rovnocenné. Metaforickým využitím *Valkýr* a *Walhally* hlásí se zde Brjusov k Wagnerovi.³¹ Totální skáza je hlavní myšlenkou nejznámějšího Brjusovova dramatu *Země* (*Zemlja*, 1904), líčící poslední dny vymírajícího města pod obrovskou kopulí,

²⁹ První čísla časopisu francouzských dekadentů *Décadent* a francouzských symbolistů *La Vogue* vyšla současně 10. a 11. 4. 1886. Srov. André Barré, *Le Symbolisme*, I, Slatkine Reprints, Genève 1970 (I. vyd. Paris 1912), 84—91. Dekadenci jako jeden z chronologicky prvních projevů a jako základ formujícího se symbolismu charakterizuje Jan Máchal v mon. *Boje o nové směry v české literatuře* (1880—1900), Praha 1926, 57—81; i Jan Fischer, *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.*, 2, 1870—1930, Academia, Praha 1976, 193. K obdobným závěrům přichází při studiu ruské dekadence i polský badatel J. Smaga, který k ní řadí zcela oprávněně tzv. „starší symbolisty“. Srov. Józef Smaga, *Dekadentyzm w Rosji*, Ossolineum, W. 1981. Filozoficko-estetickou koncepcí ruské dekadence ve vztahu k symbolismu řeší И. П. Смирнов, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, Наука, М. 1977.

³⁰ В. Максимов-Евгеньев, *Поэтический путь В. Брюсова*. In: *Памяти Валерия Брюсова*, Губоно, Л. 1925, 23—51 aj. materiály tohoto sborníku. Н. Г. Андреев, *Драматургия В. Я. Брюсова*, Авторская дисс. на соискание уч. степени канд. наук, Тбилиси 1978.

³¹ *Valkýra* je druhou částí Wagnerovy tetralogie *Prsten Nibelungův*, 1853—1857, její premiéra se konala 26. 7. 1870 v Mnichově. O záhubě bohyně Walhally srov. 4. část téže tetralogie — *Soumrak bohů*, uvedené 16. 8. 1876 v Bayreuthu. Srov. Anna Hostomská, *Opera, průvodce operní tvorbou*, SNKLHU, Praha 1955.

jehož cesta za sluncem končí záhubou všech, protože nad umělou klenbou není atmosféra. Téma smrti je v dramatu Země rozvíjeno v několika rovinách: 1. Deskriptivní — Umělé město prožívá poslední léta svého života. Voda ve vodovodech dávno zmizela a v bazénech vysychá, oheň přestává hořet, ženy méně rodí a děti záhy hynou, lidí je čím dál tím méně. Řada sálů je opuštěna, lidé již žijí jen ve dvou poschodích. 2. Filozofické — předkládá se dvoji řešení: v úniku do smrti, symbolizovaném spolkem Osvoboditelů, kteří mají lidstvo postupně likvidovat; hledáním nového života, vyjádřeného cestou lidí za sluncem. 3. Výtvarné — kontrastní polaritou tmý a zlaté sluneční záře, která má přinést vykoupení, je Brjusov blízký secesi. Na secesních plátnech jsou symboly smrti rovněž rámovány zlatým pozadím, které je téměř pohlcuje. Tak např. na obraze Gustava Klimenta *Judita s hlavou Holofernovou* vyniká krásná žena na zlatém pozadí — smrt se tak stává jen oním nezbytným kontrapunktem dominujícího života.³² Drama Země je sice psáno prózou, některými strukturálními znaky — častými metaforicky bohatými monology a citací veršované písně smrti, jež je hymnou Osvoboditelů — hlásí se v něm Brjusov k tradici romantické poémy.

Secesi s jeho kultem krásy ženského těla je Brjusov blízký i některými svými erotickými skladbami, jako je jeho poéma *Město žen (Gorod ženščin)*. Téma smrti je v něm kontaminováno s motivy vitalistickými — za zdmi mrtvého města s jeho pronikavým zápachem se otvírá volný prostor plný slunce.³³ Město žen stejně jako Brjusovova poéma *Podzemní příbytek (Podzemnoje žilišče)*, je svým patologicky erotickým charakterem blízká skladbám N. M. Miského *Město smrti, Zapomnění a Mlčení (Gorod smerti a Zabvenije i Molčanije)*.³⁴ K tomuto typu děl patří i Brjusovův *Bílý kůň (Koň bled, 1903)*, ztvárňující tehdy velmi populární námět zjevení apokalyptického koně, symbolu smrti. Brjusovův ostrý smysl pro vnímání sociálních kontrastů se projevil v závěru poémy — za vidinou apokalyptického koně vztahují své ruce jen prostitutka a žebrák. Apokalyptická vize skázy je tématem i řady dalších rukopisných dramát Brjusova: *Zkáza Atlantidy, Poslední soud, Přicházející Hunové (Gibel Atlantidy, Děň Strašného suda, Grjaduščije gunny)* aj.³⁵ Smrtí není poznamenána jen Brjusovova poéma *Aganat* (1897 až 1898), zpracovávající starý fénický příběh. Milenci se v ní sice shledávají po dlouhém odloučení plném utrpení, avšak v tomto životě.

S kontrastním dekadentně secesním tématem života a smrti se setkáváme i u dalšího představitel první generace ruských symbolistů Vjačeslava Ivanoviče Ivanova (1886—1949).³⁶ Jestliže Brjusova můžeme nazvat otcem

³² M. Mikulášek spatřuje dominantu Brjusovovy tragédie v úvahách o budoucnosti lidstva, tamtéž, 40.

³³ К. Мочульский, Валерий Брюсов, Умса-Press, Paris 1962, 97.

³⁴ Л. К. Долгополов, Поэмы Блока, 33. В. Е. Максимов-Евгеньев, Поэтический путь В. Брюсова.

³⁵ Н. Г. Андреасян, Драматургия.

³⁶ Analýzou Ivanovovy symbolistické estetiky se zabývá И. П. Смирнов, Худож-

ruského symbolismu, protože sborníky *Russkije simvolisty* (tři sbírky z let 1894—1895) byly vlastně jeho dílem, pak Vjačeslav Ivanov je jedním z jeho hlavních propagátorů a organizátorů. Secesi jsou poznamenány např. jeho poémy *Spor* a *Sluneční prsten*. Didaktická poéma v sonetech *Spor* (1908) navazuje na tradici středověkých teologických disputací (srov. staročeský *Spor duše s tělem* ze dvacátých let 14. stol.). Symbolicky vyznívá vlastně až závěr sporu básníka se smrtí, který je secesi poplacen nejvíce. Jako v B r j u s o v o v ě poémě *Koň bled* se zde objevuje Bílý kůň s bledým jezdcem — Andělem nebo Pannou — třímající v ruce rudou růži, jež padá k našim nohám jako symbol věčného sepětí života se smrtí. Ivanov jej vyjádřil trubadúřskou obměnou milostného metaforického archetypu, tak častého v romantismu (srov. např. L e r m o n t o v o v u poému *Anděl smrti*, 1831). Secesní metaforiky Ivanov výrazně využívá v pohádkové poémě *Sluneční prsten* (*Solncev perstěň*, 1911), v níž jak rytmicky (užitím čtyřstopého trocheje), tak některými citacemi, vědomě navazuje na puškinovskou tradici.³⁷ Dominantní barva secesního dekoru je zde spjata s jedním z ústředních motivů impresionistické a symbolistické poetiky — slunce jako zdroje života a tepla. (Srov. např. B a l m o n t o v u sbírku *Budeme jako slunce*, 1903, poému G o r k é h o *Píseň o bouřlivákovi* aj.). Vyjdeme-li ze základní Nietzscheovy devízy, že veškerá umění se dělí podle příslušnosti k principu dionýskému, barbarsky opojnému nebo k žívlu apollinskému, snovému (srov. *Zrození tragédie z ducha hudby*), pak tento vitalistický motiv zřejmě souvisí s oním dávným kultem antického boha Dionýsa, zpopularizovaným koncem století právě díky Nietzscheovi.³⁸ Onen základní princip kontrastu života a smrti, světla a tmy našel u Ivanova výraz v temném dvojníku „dolního“ slunce, utonlého na druhé polokouli. Pohádkový kolorit zde nabývá výrazně secesní povahy: létající kůň je *stříbrnohý*, má pozlacenou udzu a *labutí křídla* (331),

ственный смысл и эволюция поэтических систем, гл. „Кормчие звезды“ и эстетическая теория Вячеслава Иванова, 59—72. V Ivanovově tvorbě nachází některé projevy vitalismu: motiv neustálé proměny, který mění i smrt v počátek nového života, motiv ohně či požáru, který je metaforou lásky. Upozorňuje na mytologický základ Ivanovovy poetiky, na kolektivní adresnost jeho tvorby, jež patří podle Smirnova k diferenciacním znakům, odlišujícím symbolismus od dekadence, zaměřené na individuálního vnímatele, aj.

³⁷ Především na P u š k i n o v u pohádku *Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях*:

Ждет-пождет с утра до ночи,
Смотрит в поле, инда очи

(А. С. П у ш к и н, *Полное собрание сочинений* в 9. тт., т. 3, М. 1936, 223)

Жду-пожду с утра до ночи,
Все повыглядела очи:

(В. И в а н о в, *Стихотворения и поэмы*, Сов. писатель, Л. 1976, 335)

³⁸ O dionýském principu v tvorbě Vjačeslava Ivanova srov. také З. Г. М и н ц, *Блок и русский символизм, Литературное наследство*, 92, т. 1, А. Блок, *Новые материалы и исследования*, Наука, М. 1980, 129—130.

sluneční dům hýří zlatem, a spí v něm tři sta šedesát orlů „Златопе-
рых и понурых“ (334):

Там увидишь небылицы:
Вьются в радугах Жар-птицы,
В облаках висят сады,
Чисто золото — плоды. (322)

Není divu, že se pohádka tak líbila A. Blokovi.³⁹ Určitou souvislost s rus-
kým symbolistickým a secesním malířstvím lze nalézt i v Ivanovově pole-
mické reakci na B l o k o v u poému *Odplata*⁴⁰ (*Vozmezdije*, 1910—1921)
v jeho rovněž autobiografické skladbě *Dětství* (*Mladěncestvo*, 1913—1918).
Zjevování starého a mladého mnicha otcí i chlapcovi velmi připomínají
obrazy Michaila Něstěrova (*Poustevník*, 1888—1889, *Zjevení chlapci*
Bartoloměji. Fragment). Užitím oněginské sloky se *Dětství* rovněž hlásí
k Puškinovi.

Analogii této základní dekadentní polarity smrti a vítězícího života nalez-
neme v české literatuře spíše v *lyrice*. Snad nejvýraznějším příkladem je sbír-
ka Jiřího K a r á s k a z e L v o v i c *Sexus necans. Kniha pohanská* (1897).
Baudelairovské pojetí milostné vášně je zřejmé již z názvu (*Sexus necans* —
smrtící pud). Stejně symbolické je i členění sbírky do tří částí: *Bacchanal*,
Bolest poznání a *Věčné jaro*. Lyrický hrdina prochází orgiemi vášní, líčenými
jako souboje dravců, a mukami neukojitelné touhy. Vykoupení nachází až
v antické oslavě života, již je věnována část závěrečná, spjatá se stejným
nietzscheovským dionýským zdrojem, jak je tomu u V. Ivanova. Stejně bohatě
je zde zastoupena secese, jež nabývá podoby lože krytého pardálí kůží,
milanky-upíra, lilii, vůně pižma a tymiánu- atd. Sbirka končí *Hymnem životu*,
podobným analogickým veršům největšího ruského vitalisty B a l m o n t a.

Lyrickoepické útvary s tragickým zakončením většina českých autorů, s vý-
jimkou Zeyera (čerpajícího podněty spíše z cizích zdrojů), koncipovala jako
balady. Týká se to i Antonína S o v y, tvůrce *Knihy baladické* (1915), kam ve-
šla kromě citované Balady o jednom člověku a jeho radostech i řada skladeb
dalších. S českou folklórní tradicí však nemají kromě některých pohádko-
vých námětů mnoho společného. Jistou výjimku tvoří pouze *Balada o Andě-
lce*, líčící reálný příběh o venkovské dívce, utonulé v bažinách. Spíše symbo-
listický ráz těchto skladeb prozrazují již jejich názvy, někdy značně
abstraktní (*Romance o šilenci ztracené lásky*, *Balada o milence* „*Vzpome-
neš*“), jindy poznamenané secesí (*Dračí hlavy*, *Múra*) nebo epickou formou
kramářských písní (*Báseň o knězi*, *vojínu*, *karateli a katu zároveň*). Nejvyš-
šími hodnotami jsou v nich stejně jako v romantismu láska a svoboda (*Ro-
mance o šilenci ztracené krásy*, *Dračí hlavy*), objevují se v nich však i typicky

³⁹ Blok si ve svém deníku dne 7. 11. 1911 poznamenal: „Вячеслав Иванов читал замечательную сказку „Сонце в перстне“. В. Иванов, *Стихотворения и поэмы*, Р. Е. П о м и р ч е в, *Примечания*, 502.

⁴⁰ Tamtéž, 503.

dekadentní stylizace jako u Karáska. Zvláště výrazné je to ve skladbě *Múra*, bohaté rovněž na secesní dekor. Žena-upír zde nabývá reálné podoby angorské kočky, ssající krev svého pána, a ženy v bílém, jejíž tajemství se odhaluje v závěru, barevně zcela secesním:

*Květ hyacintu v jednom stisku
urvala. Pak se zasmála
v líc, neživou již od hrůzy,
a žhavým probodajíc okem
to tělo, jež tu kleslo bokem,
zpět odcházela štěpnici,
svůj sluník žlutě křičící
nad hlavou držíc v plném jase
a rozplynout se v nic v témž čase...* (46)

S romantickou tradicí spojují Sovovy balady některé typické strukturní znaky; převážně užitý čtyřstopý jamb, častý motiv věšteckého snu, vkládané dialogy aj.

Ze starších ruských symbolistů se reflexe secese projevila snad nejvýrazněji v básnickém díle K. D. Balmonta, jenž však poémy nepsal. U mladších symbolistů se s její barevnou paletou setkáváme téměř na každém kroku. Ivanovovo „dionýské“ sepětí se solárním kultem je velmi blízké pohanské mytologii starých Slovanů, jež ovlivnila poetiku básnické sbírky *Jařina* (Jar, 1906) mladého Sergeje G o r o d ě c k é h o (1884—1967). Autor sem zařadil několik cyklů veršů, inspirovaných pobytem v Pskovském kraji, kde v té době žily mnohé folklórně stylizované pohanské zvyky. Cykly proto dostaly názvy podle staroslovanských bohů (Jaryla, Stribog) nebo pohádkových bytostí (Pták ohnivák) aj. Secesně laděná symbolika však ještě místy zaznívá i v jeho kavkazské poémě *Šofér Vlado* (1918), navazující na romantickou tradici i čtyřstopým jambem. Lermontovův *Démon* a *Anděl* v něm ožívají v postavě neúspěšného svůdce, krásného adžarského knížete, celého v černém, „как птица тьмы“⁴⁷ a šoféra Vlado, který se mění v anděla až v závěru, když volí dobrovolnou smrt, aby nesrazil do propasti volský potah s adžarskou krasavicí.

Nejmarkantnější je však secese zastoupena v tvorbě největších básnických osobností této generace, Alexandra Bloka a Andreje Bělého. Vzhledem k tomu, že analýzou Blokovy tvorby z tohoto aspektu jsme se již zabývali, zaměříme se na dílo jeho blízkého přítele a milostného rivala Andreje Bělého (1880—1934). Bělý, jenž později proslul především jako vynikající prozaik, zařazující se do světové prózy vedle Prousta a Joyce, vstoupil do literatury počátkem století jako autor experimentálních básnických próz *Symfonie* (1899—1908), usilujících o vyjádření hudby slovy.⁴² Strukturně se tyto

⁴¹ Сергей Городецкий, *Стихотворения и поэмы*, Сов. писатель, Л. 1974, 502.

⁴² Sám autor je koncipoval jako hudební skladby. O tom viz kap. Hudební princip Symfonii A. Bělého.

rytmizované texty řadí k žánru poémy. Se secesí je pojí jak výtvarné řešení obálek k jednotlivým vydáním (např. obálku ke 3. symfonii vytvořil přítel Bělého V. Vladimirov, který spolu s ním debutoval),⁴³ tak ústrojně využití rady typicky secesních motivů. Z romantické estetiky Bělyj přejímá jejich dvojí interpretaci — pozitivní a parodickou. V prvním smyslu jsou uplatněny především v první pohádkové *Severní symfonii*, plné symbolických náznaků. I zde se setkáváme s kultem „věčného“ slunce, o němž sní mladý král, s *bílou labutí* a *bílou růží štěstí* i s *labutí černou* — poslem *smutku*. Černí jsou i rytíři, vyvolávající zlé duchy, — motiv, který je parodicky rozveden ve druhé *Dramatické symfonii*. „Pohádka“ je v ní perzonifikována do podoby půvabné mladé ženy obtloustlého „kentaura“, jež pak v jiné variantě vstupuje do hry i ve čtvrté symfonii *Pohár metelic* (*Kubok metělej*, 1908), v níž motiv bílé barvy dominuje. Burleskní depoetizace je charakteristická zvláště pro druhou, třetí a čtvrtou symfonii, čerpající ze soudobé intelektuální Moskvy. „Pohádka“ má sestru „polopohádku“ (2. symfonie), smutný král z 1. symfonie nabývá ve 3. symfonii *Návrat* (*Vozrat*) podoby smolařského chemika Chandrikova, končícího v ústavu pro choromyslné. Parodován je i hudební leitmotiv všech symfonií — věčnost — sledem do nekonečna se opakujících, zrychlujících se filmových záběrů. Secesní pojetí ženy jako loutky Bělyj ostatně parodoval ve svém románu *Petrohrad* (1912—1922) v postavě Sofie Petrovny Lichutinové. Bělyj tak navazuje na Vladimíra Solovjova, který jej ovlivnil i po stránce filozofické. Kromě *Symfonií* jsou secesí nejvíce zasaženy drobné folklórní stylizace Bělého, nazvané příznačně *Princezna a rytíři* (*Koroleva i rycari*, 1909—1915). Bělyj v nich využívá látky kouzelných pohádek k působivému básnickému symbolu, umocňovanému secesní květomluvou (*Šut, Blizkoj*). Grafickým uspořádáním slov ve verši je zde Bělyj podobně jako Goroděckij blízký Majakovskému. Secesní barevnost je zřejmá i v některých pozdějších poémách Bělého. V Bělého pandánu k Blokově poémě *Dvanáct* — v jeho poetické vizi revoluce *Kristus vstal z mrtvých* (*Christos voskres*, 1918) nabývá *zlatá* barva několikrát podoby: *slunce*, jež vstoupilo jako záře do dlaní a hlavy Vykupitele, *žlutě*, symbolizující věčné utrpení lidstva, a kulminační básnické metafory Rusi jako sluncem oděné ženy. S tímto biblickým metaforickým achetypem,⁴⁴ blízkým výtvarnému zobrazení Matky boží, setkáváme se již ve 2. symfonii Bělého (4. část) jako s charakteristikou „Pohádky“. Jakýmsi epilogem ruské secesní poémy je auto-

⁴³ А. Б е л ы й, *Возврат*, Гриф, М. 1905. Bělyj o V. Vladimirovovi píše ve vzpomínkách *Начало века*, Госизд. худ. лит., М.—Л. 1933, 21—30. Vladimirov byl jeho spolužák z Polyvanovova gymnázia, který se stal poté členem kroužku „argonautů“. Úzce spjatý jsou jejich umělecké začátky. Počátkem r. 1902 vyšla 2. symfonie a současně byla otevřena výstava Moskevských výtvarníků, již se Vladimirov zúčastnil.

⁴⁴ Srov. Zjevení Sv. Jana, kap. 12, 1.—2.: „Žena oděná sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou 12 hvězd kolem hlavy.“ Bible. Ekumenický překlad, Praha 1979, 979. Srov. také: Samuel D. Cioran, *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Bely*. Mouton, Paris 1973.

biografická skladba Bělého *První setkání (Первое свидание, 1921)*. Bělyj se v ní vrací do doby svého jinošství, kdy našel svůj druhý domov v rodině blízkého přítele Sergeje Solovjova, kam čas od času přijížděl z Petrohradu i jeho slavný strýc Vladimír Solovjov.⁴⁵ Poéma ve čtyřech zpěvech, psaná tradičním čtyřstopým jambem, hlásí se k romantické tradici i přejetím citátů z Lermontova, který před tím použil Vladimír Solovjov v poemě *Tři setkání*.⁴⁶ Skladba má dva vzájemně se prolínající plány: memoárově deskriptivní, blízký Blokovi *Odplatě*, a symbolicky reflexivní, v němž dávné vzpomínky na první silné citové dojmy, nerozlučně spjaté s atmosférou zasněžené Moskvy a zářících koncertních sálů, přerůstají místy v hlubokou filozofickou výpověď o oné době vnějšího lesku a vnitřních utajených dramát, kterou tak dovedl vyjádřit „veliký mystik“ Solovjov. V poemě se s ním setkáváme dvakrát. Poprvé v reálném životě, když přichází na čaj do rodiny svého bratra, a podruhé v podobě materializované vzpomínky, vyjádřené parafrází vlastních veršů, jež formou otázky i atmosférou sněhové vánice připomínají závěrečné *zjevení Ježíšovo* z Blokova poemu *Dvanáct*:

Кто там, всклокоченный шинелью,
Скрыв озабоченный свой взор,
Прошел пророческой метелью
(Седю головой — в бобер),
Взвиваясь в вой седоволосый,
Своей космою пурговой,
Снегами сеюший вопросы
На нас из Вечности самой.
А вихры свистами софистик
Заколкотали в кругозор,
Взвизжали: „Вот — великий мистик!“
И усвистали за забор. (64—65)

Leitmotiv bílé barvy a světla, procházející i touto poemou stejně jako *motiv věčnosti*, se v závěru spojuje ve filozofově odpovědi z onoho světa při opakovaném setkání:

И снова зов — знакомых слов:
— „Там — день свиданий, день восстаний“
— „Ты кто?“
— „Владимир Соловьев:
„Воспоминанием и светом
„Работаю на месте этом“ ... (66)

Místo závěrečného zjevení Ježíšova v Blokovi *Dvanácti* Bělyj používá mo-

⁴⁵ Srov. cit. vzpomínky A. Bělého a jeho memoáry *На рубеже двух столетий, Земля и фабрика*, М.—Л. 1930.

⁴⁶ Na tento podvojný citát Lermontovova verše: „С глазами полными лазурного огня“ upozorňuje sám autor v pozn. k poemě *Первое свидание*, Слово, Берлин 1922, 53. Z tohoto vydání cituji.

tiu Matky boží hledící do perlové vánice očima plnými slz. Takový je tedy epitaf Bělého k vlastnímu mládí.

Počet autorů, v jejichž tvorbě lze najít secesní motivy, by bylo možné pochopitelně ještě rozšířit a doplnit. V daném případě šlo spíše o nadhození tématu a jeho problematiky, než o vyčerpání celé látky, jež bude ostatně možné až po důkladném zpracování historie poémy v obou literaturách, které prozatím chybí.