

VLADIMÍR STUPKA

KE STUDIU ZDROJŮ VERHAERENOVY BÁSNICKÉ KRIZE

Termín „básnická krize“ bývá v užším smyslu slova přisuzován oné skupině Verhaerenovy veršované tvorby, kterou tvoří sbírky *Les Soirs* (1888), *Les Débâcles* (1888) a *Les Flambeaux noirs* (1891), spřízněné obdobným básnickovým postojem ke skutečnosti a obecné i dobové problematice lidstva. Odrážejí se v nich zřetelně rozličné stupně intenzity v prožívání nárazů soukromého a společenského skutečna, formujících básnickovo myšlení i jeho citovou reakci.

Bylo by však mylné ztotožňovat ohraničení celého Verhaerenova kritického období pouze s daty vydání všech tří článků této trilogie rozvratu,¹ to jest lety 1888—1891. Lze-li do určité míry přijmout soud, že vlastní Verhaerenova krize nepostoupila daleko za r. 1891, i když její záchvěvy vyznívají se slábnoucí tendencí i po tomto datu, je proti tomu nutno posunout začátek kritického období o několik let nazpět.

Především třeba přihlídnout k faktu, že řada básní pojatých ve sbírku *Les Soirs* vyšla časopisecky v revue *La Jeune Belgique* již v závěru r. 1885, tedy dokonce o půl roku dříve, než došlo ke knižnímu vydání sbírky *Les Moines* u pařížského nakladatele Lemerra (1. června 1886).² Fontainův soupis³ časopiseckých zveřejnění Verhaerenových veršů usnadňuje aspoň přibližný odhad genese některých básní této knihy. Podobně také čísla skládající druhou Verhaerenovu sbírku *Les Moines* jsou svým původem podstatně starší (tj. před červencem 1884). Tato skutečnost proto radí, abychom posunuli začátek Verhaerenovy krize o tři až čtyři léta dříve, než se soudilo, tedy asi do let 1885—1884. Z tohoto časového přesunu vyplývá pak genetické sblížení veršů z doby krize s prvními svazky Verhaerenovy básnické tvorby, při nejmenším aspoň s knihou *Les Moines*. Tento chronologický posun začátku krize může však vzápětí mítí podstatný vliv na zkoumání a vlastní výklad původu onoho lidského stavu, jehož odrazem i básnickým projevem jsou všechny tři sbírky z období rozvratu. Plyne z toho poznání, že zřejmě nevystačíme jen s tím zdůvodněním, které někteří verhaerenovští badatelé uváděli jako rozhodující, i když nikoli jediný podnět k onomu myšlenkovému a citovému stavu, jehož uměleckým projevem jsou sbírky z období rozvratu. Nespokojíme se proto jen poukazem na nástup období zvýšené zjitřenosti smyslové i přehnané senzibility básníkův, která prý byla zase jen důsledkem určité indispozice tělesné. Širší časový prostor, do něhož umisťujeme průběh básnickovy krize, vede nás k podobně rozšířené základně příčin i popudů a radí nám pojímání téměř všechny nepříznivé jevy tehdejšího básníkovy života jako jediný komplex příčin deformujících s větším či menším účinem svého působení dosavadní životní a tvůrčí básníkovu dispozici.

I významní vykladači Verhaerenova díla, především Stefan Zweig a Albert

M o c k e l, jimž důvěrná lidská blízkost častých styků s básníkem umožňovala formulovat nejednou pronikavé soudy v analytickém osvětlení let jeho krize, jsou celkem na rozpacích, mají-li bezpečně vyznačiti rozhodující příčinu některých typických stavů kritických let básníkůvých. Byly to jen tělesná indispozice a choroba nervového systému, jejichž působením docházelo k Verhaerenově sebemučivé odluce od světa a života, odluce, která se vystupňovala až v dekadentní představy o neodkladném zmaru a zničení sebe sama? Soudíme, že tento závažný a makroskopicky nejzřetelnější popud k bolestně vyhrocené tvorbě, jejíž sebemučivá afektivnost byla provázena souhlasem vlastní vůle a vzdorné pýchy básníkovy, tvořil jen jeden článek v řetězci složek vytvářejících stav těžké deprese a tísně, který se postupně vyvíjel po řadu let, sílil a mohutněl v životní negaci a vážně ohrožoval další samostatný vývoj Verhaerenova básnického díla.

Abychom získali spolehlivou základnu k obsáhlejší studii těchto několika let básníkovy zápasu lidského i uměleckého, nemůžeme se spokojit jen s básněmi tvořícími trilogii rozvratu, ale musíme hledat hlubší a starší kořeny básníkovy deprese jednak již v obou předcházejících sbírkách, v *Les Flamandes* a v *Les Moines*, jednak přihlédnout též k souboru veršů neprávem u některých verhaerenovských badatelů opomíjenému,⁴ totiž ke knize *Les Bords de la route*. Tato sbírka vyšla sice teprve r. 1890, tedy v době, kdy se Verhaerenova krize již zřetelně uklidňovala a přecházela v jiné tvůrčí polohy myšlenkové a citové, zato však obsáhla podle autorova poznamenání jeho poezii v rozmezí let 1882—1890. Tato parolipomena, pro něž básníkův kritický výběr nenašel místo v předchozích souborech veršů, jsou do značné míry zrcadlem Verhaerenova básnického vývoje před krizí a během krize v celkové prostoře osmi let tvorby. Dnešní podoba této sbírky se ovšem značně liší od prvního vydání a také její původní název *Au bord de la route* byl změněn při knižní publikaci r. 1895. Díky Fontainovu bibliografickému dodatku k jeho monografii můžeme získat aspoň hrubou představu o radikálních změnách, které v této sbírce nastaly nejen vyřazením některých čísel (zvláště 5 básní v próze), ale také přepracováním a podstatným rozšířením obsahu z původních 12 na 35 čísel.⁵

Pozornost věnovaná této druhořadě poezii Verhaerenově není však bez užitku, neboť soubor *Les Bords de la route* přes všechny pozdější změny a úpravy textové odráží v některých skladbách ještě zřetelněji posloupné fáze básníkovy odluky od skutečnosti i opětého návratu k ní v ideovém obsahu i básnickém zobrazení. Slohová i výrazová podoba jednotlivých básní této sbírky dává přímo tušit jejich časovou genezi. Také tematická různost ukazuje, že se tu setkala některá čísla vzniklá již v době tvorby Verhaerenovy prvotiny *Les Flamandes* (například oddíl *Kato*) a snad i některé kusy ještě starší. Dále jsou tu zastoupeny verše tematicky velmi blízké knize *Les Moines* (například báseň *Les Cierges*) a ovšem hojně básní, které bezpochyby hledí svým původem k básníkově tvorbě z doby stupňující se krize a tedy časových vrstevnic básní z Verhaerenovy trilogie rozvratu (například celý oddíl *Décors tristes* a některé kusy z oddílu *Les paroles mortes*). Konečně jsou tu i četné námětové a tvarové přísliby nové Verhaerenovy poezie z let uklidnění, které by mohly být zařazeny do sbírky *Les Apparatus dans mes chemins* (1891) nebo i do pozdějších souborů.

I z této rozšířené základny našeho šetření lze poznat, že Verhaerenovo kritické období nezačínalo teprve vydáním sbírky *Les Soirs*, nýbrž navazovalo na některé životní a umělecké skutečnosti, které se citelně projevíly již v jeho prvních dvou knihách. Není tak radikální předěl, jak se soudívало, mezi knihami *Les Flamandes*

a *Les Moines* na jedné straně, a těmito dvěma knihami a ostatkem Verhaerenova básnického díla na straně druhé. Také zde byl ovšem vývoj ovlivňován různými činiteli vlastního života básníka a faktory společenskými, které jej mohly urychlit nebo orientovat k jiné oblasti tematické. I tomuto zjištění třeba věnovat větší pozornost, než se dosud namnoze dalo, aby se nám Verhaerenovo dílo objevilo v dialektické jednotě svého zrání, ovlivněného individuální osobní zkušeností i obšáhlejším poznáním městského kolektivu, k němuž dochází právě na přechodu od sbírky *Les Moines* ke trilogii rozvratu.

Pokusíme se proto sledovat, jak fikce záměrně deformující skutečno v básníkově adaptaci se maximálně uplatňují právě v těchto kritických letech. Postupné ubývání této zkreslující tendence je v přímé korelaci nejen s ozdravením a uklidněním básníka života, ale také s obnovením a zintenzívněním jeho styků s lidskými masami a jejich programem sociálně politickým, jak jej vytyčuje tehdejší dělnická strana belgická,⁶ i když otevřeného přiznání sympatií s tímto cílem a s požadavky pracující třídy se u Verhaerena nedočkáme přímo v průběhu let devadesátých. Básníkův vztah k městskému kolektivu a jeho sociálním aspiracím se zato výrazněji formuluje teprve v posledních dekádě 19. století a bude se opírat o reálnou zkušenost života ve velkých městech, obývaných společensky pokrokovější třídou, než byly básníkovy lidské typy z flanderského venkova.

Již ve sbírce *Les Flamandes* (například v básni *Les Paysans*) se básník pokusil konfrontovat způsob života a myšlení na vesnici s podstatně vyšším společenským a politickým stavem myšlení příslušníků měst a průmyslových center. Nezájem o nové myšlenky, o revoluční proudy silně přetvářející lidský život a formulující nároky pracujících neváhal tehdy Verhaeren uvést mezi typickými znaky svých kmenových krajanů, opožďujících se citelně i za valonskými venkovany.

Po pravdě pozostával však i básník s láskou evokující převážně nebo příliš často jevy minulého věku a představující svět nenávratně zanikající. Podobně se Verhaerenova pozornost vytrvale vracela k minulosti ve verších sbírky *Les Moines* a v nich snad ještě více míjel bez pozornosti sociální skutečno svého času. Jeho mnišské postavy a výjevy vyrůstaly převážně z evokace doby dávno zašlé, ze společenského řádu již překonaného a v 19. století po pravdě anachronického. Přes všechny fideistické pozůstatky pramenící z dětských vzpomínek básníkových a nezdařilý pokus o religiózní rehabilitaci byl Verhaerenův klášterní svět vybudován na eměle vytvářených představách, k nimž mnohem větší měrou tvořily popud obrazy chrámových oken a snad i mnišské kresby Meunierovy.⁷ Mnoho z těchto výtvarných dojmů, nasbíraných v různých věkových etapách od básníka dětství až do jeho třicítky, slévalo se v jediný proud inspirační, v němž však postupně ubývalo fideistické základny a religiózní infiltrace a který se stal pozdějšímu skvělému vykladači Rubensovu a Grünewaldovu jen oblastí uměnovědného studia a estetického zalíbení. Vždyť ještě po řadě let si stárnoucí Verhaeren velmi živě vybavoval z dětských vzpomínek tajemný půvab malovaných oken v magickém šerosvitu chrámových lodí i s tím liturgickým doprovodem, který pochopitelně již dávno nenacházel skutečnou a plnou odezvu v básníkově srdci a myšli. Tak si mimo jiné připomínal i v pozdním věku hluboký zážitek, který utkvěl v hochově myšli z návštěvy antverpské katedrály, kam ho v dětství rodiče několikrát zavedli: „Grâce aux vitraux je me semblais être quelque part où luisait un autre soleil et où régnaient d'autres ombres. Plus tard, quand il me fut donné de lier à ma vie de coeur et d'esprit toute la liturgie catholique et l'orgue m'émut chaque jour, et que les textes chantés me semblaient être les plus belles paroles qu'on

pût entendre au monde, je ne fis que confirmer en moi mon impression première. Toujours ce temple m'est demeuré comme un lieu surnaturel.“ (Villes meurtries de Belgique, 15.)

Vstup v imaginární svět mnišského kolektivu zřejmě poznamenal svým vlivem odluku od společenské reality a zúžený okruh zájmů přiměl básníka, aby v uzavřené klauzuře evokací minulosti a svých představ ztrácejících reálný kontakt se skutečností hledal v sobě samém náhradu za přerušeny živý styk s lidmi, s dobou a společenským vývojem. Nesmíme se ovšem domnívat, že tato vědomá a záměrná izolace byla jen ovocem osobního zklamání a pasivnosti, že se na ní nepodílela též volní stránka autorovy bytosti. Verhaeren se v této době nejednou blíží dvojím povahovým typům, které portrétoval ve sbírce *Les Moines*. I mezi mnichy se ostře rýsují charakterové rozdíly právě v tom, jak přistupují k plnění svých řeholních úkolů a povinností. Jedni se pokorně podvolují příkazům řádové kázně, ochotni dospět až k úplnému potlačení svobody vlastní vůle, zatím co druzí jsou vábeni i strhováni možností vzpoury proti této řeholní kázní a příležitostí výrazněji uplatňovat vlastní rozhodování.⁸

Tento dvojitý aspekt klášterní povolnosti a vzpoury je po našem soudu též odrazem vlastního duševního stavu básníka a to již během let 1884—1885. Verhaeren neprojevil skutečnou ochotu vrátit se ke světovému názoru svých rodičů. Tato fideistická vzpoura byla provázena velikou bolestí, neklidem i nejistotou, kam zamířit další tvůrčí úsilí. Emfatická slova závěru básně *Aux moines*⁹ jsou programem nadšeným, ale přitom naprosto neurčitým. Básník chce žít jen umění, chce se mu vzdát celým srdcem podobně jako klášterní bratři předmětu své adorace. Básník však neví, nebo aspoň nenaznačuje, jaká bude jeho příští cesta k umění, jež zaujalo místo náboženských představ. Třicetiletý Verhaeren uzavřel navždy kapitolu svých mladistvých snů náboženských. Nevzdal se však obrazů a symbolů získaných z konfesijní oblasti, pojal je ve svůj básnický slovník, ale zbavil je důsledně všeho liturgického obsahu a dosahu. Místo boha vztyčil nový idol umění a rozhodl se sloužit mu co nejlépe a nejoddaněji.

Rok 1885 přináší Verhaerenovi řadu rozhodných setkání a životních překvapení. Takřka horečná činnost studijní a umělecká ho připoutává téměř úplně k pobytu v Bruselu a styky s výtvarníky i nově uzavřená přátelství dávají mu větší možnost chápat pronikavěji jejich tvůrčí proces i metody práce. Návštěvy v obrazárnách i muzeích, čas strávený na výstavách i v ateliérech vystřídává povinnost psát články i referáty o výtvarném umění, o nových knihách, výstavách a kulturních aktualitách. Vedle uměleckých revuí, s nimiž pravidelně spolupracuje, Verhaeren má na starosti kulturní kroniku řady dalších časopisů i novinového tisku a výnos této činnosti je takřka jediným zdrojem jeho příjmů kromě malého rodinného důchodu. Jeho pozornost není však soustředěna jen ke starším mistrům flanderské školy malířské, kterým se nepřestal obdivovat, nýbrž zajímá se stále vydatněji o nové umění, jak je vytvářejí jeho vrstevníci a přátelé, zvláště členové bruselské výtvarnické skupiny VINGT. Nová cesta do Paříže¹⁹ umožní mu poznat soubornou výstavu díla Eugena Delacroix i navázat známosti s některými francouzskými literáty.

Zatím se však také ve Francii slovesný vývoj radikálně mění a nové básnické pokolení vstupuje do popředí literární tvořivosti. Tendence parnasismu zřetelně dožívají a básnická mládež objevuje nového mistra v Paulu Verlainovi, ani ne tak pro citové bohatství a hudebně podmanivou intonaci jeho veršů, jako pro bohémskou legendárnost omšelého lidského zjevu básníka.

V Paříži navázal Verhaeren literární známosti s J. K. Huysmansem, M. Barèsem a P. Bourgetem, seznámil se se St. Mallarmém a zúčastnil se jeho literárních úterků. Ale již v lednu r. 1885 obdržel od básníka René Ghila, po otci rodičeho Belgičana a aklimatizovaného Pařížana, jeho knihu veršů *Légendes d'âmes et de sangs*, která vzbudila u Verhaerena silný ohlas svou evoluční koncepcí lidstva, v podrobnostech budovanou ovšem jinak než mohutné vize Hugovy *Légende des siècles* a vedoucí od nejstarších fází společenského vývoje až k období současného sociálního konfliktu svým zdůrazněním závažnosti třídního boje. Neméně silně působila na Verhaerena tematika Ghilovy sbírky, i když obdiv moderní civilizace a protiklad měst a venkova se neprojevil ihned ve Verhaerenových verších, nýbrž přihlásil se ke slovu až později, když teoretické poučení se slilo s jeho vlastními dojmy a zkušenostmi.¹¹

Setkání s dílem E. Delacroix, plod Verhaerenovy pařížské cesty r. 1885, působilo hlubokým dojmem a také básníkův článek v *L'Art moderne* (22. března 1885) podával svědectví o poznání neobyčejně důvěrném. Verhaeren soustředil svou pozornost plně ke sledování tvůrčího procesu malířova, jeho chápání a přetváření skutečna v monumentálních tazích, jeho umění naplnit veliké kompozice strhující silou životnosti a pravdivosti. Mimo to shledal Verhaeren u E. Delacroix ne jeden rys, který i jemu samému je velmi blízký. Delacroix miluje samotu a přece vkládá do svých děl pohyb, žár smyslů i rostoucí vášeň, ať je jeho námět jakýkoli. Verhaerenovi imponuje jeho klasická čistota a harmonická vyrovnanost, suverénní zvládnutí kompozice, monumentálnost pojetí a životnost námětů. Verhaerenův článek uplatňuje právo tvůrčí osobnosti na svobodu přetvářet život a dávat jeho skutečnu vyšší poslání umělecké. Polemicky obrací se proti snahám zadržet vývoj umění a nabývá výloženě protiburžoazního zaměření, které je tentokrát mnohem silnější než tradiční odstup umělce od zpátečnického měšťáctví.

S pronikavým pohledem hodnotícím dílo E. Delacroix a s úvahami o funkci umění v moderním životě jde ruku v ruce i radikální přehodnocení Verhaerenova vztahu ke slovesnému parnasismu i k dílu V. Huga, jenž po léta býval jeho uměleckým vzorem. Tato revize byla mnohdy bolestná, ale zdárná, a jak ukazují Verhaerenovy články a stati o různých francouzských literátech v 2. a 3. svazku jeho *Impressions*, básník neprováděl toto přehodnocování lehce a neodpovědně. Podobnou revizi prožívalo ostatně celé pokolení Mladé Belgie v různé intenzitě. Lemonnierem navozený a podporovaný kult baudelairismu zasahuje zvláště tři básníky Verhaerenovy generace a jeho osobní přátele: A. Girauda, I. Gilkina a Th. Hannonna. Verhaeren sám celkem odolával mocnému náporu baudelairismu¹² nebo se s ním plně neztotožňoval, třeba již dávno předtím jeho dva sonety z lovaňské revue *L'Artiste* (11. srpna 1878) nesly stopu uměleckého působení básníka Květů zla.¹³ Bez zřetelnějšího odrazu přecházel Verhaeren svody dekadentního okouzlení pařížského centra. Také skupina kolem revue *La Jeune Belgique* zprvu odmítala tyto nové umělecké programy a teprve lutyšská revue *L'Élan littéraire*, přezvaná na *La Wallonie* (1886—1892) a s níž Verhaeren spolupracoval v letech 1887—1892, stala se pod vedením Alberta Mockela velmi aktivním belgickým křídlem symbolismu.

Nový literární proud ve francouzském písemnictví tvořila řada publikací, jejichž ohlas se neomezil jenom na pařížské literární kruhy. Roku 1883 vyšly Rollinatovy *Névroses*. Příštího roku vydal Verlaine soubor svých medailónů *Poètes maudits*, v němž tři hlavní podobizny povýšil ze společenského prokletí umělců nepochopených buržoazní krátkozrakostí a tupostí na absolutní knížata poezie a krásy.

Téhož roku J. K. Huysmans, rozcházející se již citelně s programem experimentálního románu a literátské sociologie médanského kruhu, zveřejnil svůj dobově klasický příběh *A rebours*, jehož hrdina ztělesňoval nejen rysy bytosti na výsost rafinované a dekadentní, ale byl také vášnivým apologetou nového básnického umění Mallarméova. V téže době se ozývají v literárních projevech doznání pocitu vyčerpání, slabosti a beznaděje. Systémy filosofického i metafysického myšlení buržoazního, které má nastupující básnická generace k dispozici, zřejmě již neskýtají záruku stabilní pevniny. Ani myšlenky Schopenhauerovy ani kult Wagnerova umění,¹⁴ hlásaný zvláště E. Dujardinem a Th. de Wyzevou, nejsou ve skutečnosti než cestou úniku od skutečnosti a soudobé společenské závažnosti, úniku zastírajícího jasný pohled na přirostující se konflikt třídního boje. Přitom se dělnické masy právě v této době formují v uvědomělý bojový šik, aby si vynutily určité ústupky na svých vykořisťovatelích.

Je příznačné, že buržoazní literární věda přechází většinou mlčením důležitý fakt v této době zřetelně mohutnějšího bojového odhodlání u pracujících mas západoevropských zemí a skutečnost, že právě v letech přechodu od parnasismu k symbolismu měšťácké režimy násilně potlačují odpor srocených zástupů stávkujícího dělnictva. Nová, v některých oblastech a výrobních sektorech až překotná koncentrace průmyslové výroby v Belgii vede k radikální přestavbě v poměru pracovních sil mezi venkovem a městem. Dochází k postupnému odchodu zemědělského dělnictva do městských středisek, k odchodu, který zvláště ve Flandrech, relativně lidnatějších než jiné belgické oblasti, nabývá takřka tvaru hromadného exodu.¹⁵ Přílivem vesnických proletářů sílí početně dělnické masy a vesnice, zvláště však menší provinciální města slábnou a ztrácejí na svém ekonomickém významu. Starší forma výroby zůstává jim však nadále vlastní, zatím co se v lidnatějších konglomerátech městských přechází k technicky dokonalejším tvarům hromadné výroby průmyslové. Tento zřetelný kontrast mezi růstem velkých měst a pozastávající tvárností života provinciálního maloměsta i flanderského venkova je podnětem k uměleckému zpodobení soudobé skutečnosti jak u Verhaerena, tak u jeho druha G. Rodenbacha.

Leč také v mladém uměleckém pokolení se citelně projeví odraz těchto nových skutečností sociálních a ekonomických. Postavení tvůrčího umělce a speciálně literáta není v devadesátých letech 19. století o nic růžovější a bezpečnější než životní jistota jeho romantických předchůdců. U literáta devadesátých let je vztah k vládnoucí měšťanské třídě, ať ji představují politické frakce liberálů nebo klerikálů, citelně složitější, neboť mezitím buržoazie násilím dočasně upevnila své pozice a po pádu Pařížské komuny sevřela pracujícího člověka ještě těžšími okovy svého vykořisťování. Hlavní proud do exilu přechajících komundů, pokud nepadli v pařížském masakru nebo nebyli deportováni na Novou Kaledonii, mířil do Belgie. Je pravděpodobné, že jejich revoluční zkušenosti přešly do povědomí i bojového odhodlání belgického proletariátu v různých průmyslových oblastech, v La Campine, Borinage či Lutychu.

Vzrůst nezaměstnanosti v zimních měsících let 1884–1885 ukázal důsledky výrobní krize podněcené ostrým konkurenčním bojem nejen v Belgii, ale i na světových trzích, kam začalo proudit ve větší míře zboží německé, anglické i severoamerické a vytlačovat typické produkty belgické velkovýroby, která ovšem svým technickým vybavením i nadále pozastávala. V lednu 1885 koná se velká demonstrace belgických nezaměstnaných přímo v Bruselu a již v únoru 1885 vypukne stávka v celém uhelném revíru Borinage, kde horníci fírají za nej-

nižší mzdy. Dělnický sjezd v Bruselu 5. a 6. dubna 1885 potvrdí nutnost řádné organizace dělnického boje. Ale již příštího roku neústupnost podnikatelů v některých základních otázkách (práce mladistvých a žen, délka pracovní doby, forma výplaty výdělků v naturáliích aj.) vedla k vyhlášení generální stávkový 18. března 1886 nejprve v Lutychu. K této stávce se připojili horníci čtyř největších revírů belgických a řada zaměstnanců různých průmyslových podniků (zvláště skláren) v Jemappes, Charleroi, Tournai. K potlačení stávkového hnutí a incidentů při něm vzniklých použila vláda policie i vojska a vyhlásila mobilizaci dvou ročníků. 15. srpna 1886 konal se v Bruselu sjezd belgického dělnictva a ukázněnost jeho průběhu byla velkolepou manifestací pracujících, kteří pochodovali hlavním městem v naprostém pořádku přes všechny provokační úklady Bernaertovy klerikální vlády. Tyto závažné skutečnosti boje dělnické třídy nemohly ujít ani Verhaerenově pozornosti.

Jaký však byl ohlas těchto událostí u belgických intelektuálů? Odpor proti buržoaznímu režimu a jeho metodám nabývá u většiny tvaru vyhraněného egotismu a individualismu. Jejich odklon od buržoazie není však řízen ani formován nějakým společným cílem, který v tak konkrétních formách vyvstává u pracujících mas, nýbrž vybíjí se osobními a dílčími vzdory proti světu a životu, jaký měšťanská třída vytvořila a dále houževnatě udržuje svými mocenskými prostředky. Odtud se na jedné straně rodí nedůvěra k věku mašinismu, k oné jednostranné šedi úkonů a povinností, jimiž prý industrializace zabíjí lidského jedince, neschopna rozvíjet harmonicky též jeho zdraví, štěstí a estetické zájmy. Avšak inteligence nenachází uspokojení ani v teoretickém rozvoji vědeckého pozitivismu a scientismu. Renanova snaha nahradit absolutno vědou a rozvojem rozumu je vždy plně nepřesvědčuje bez bolestných osobních výhrad k otázce správnosti této cesty, stejně jako přivedla ke zklamání staříckého obrazoborce, když opožděně r. 1890 vydával své dílo *L'Avenir de la science*. Ale hlavní nesnáze vzdělanectva a příčiny jeho zklamání pramenily z hluboké odluky vzdělanců od společenského celku, od lidu a pracujících mas, od živé přítomnosti, z té úmyslné a vědomé izolace tvořícího umělce, v níž každý sám pro sebe hledal svůj lék a přesto nenacházel úlevy z úzkosti, která ho drtila a vedla buď v náruč pesimismu nebo k mysticismu. Taťto dvojí cesta hledání východiska z chaosu vlastní meditace byla typická u řady příslušníků symbolického pokolení a prošel jí také Verhaeren. Přihlédněme však i ke skutečnosti, že v letech 1830—1880 prožila belgická slovesnost ve zkratce dlouhý vývoj myšlenkový a umělecký, který v sousední Francii zrál mnohem pomaleji. Odtud pramení i větší kontrastnost posloupných etap v belgickém písemnictví; něco podobného můžeme sledovat i v básnickém vývoji Verhaerenově.

Dlouhé měsíce čekání, až vyjde knižně soubor *Les Moines*, stačily podstatně oslabit Verhaerenův zájem o jeho druhou sbírku. Její myšlenkový i citový svět byl pro něho mezitím prakticky uzavřen. Verše, které tvořil právě v této době, patřily již v naprosto jinou oblast tematickou. Některé v mírnější podobě, jiné pak v drásavé zpovědi prožívaných stavů upínaly se k podstatně změněným skutečnostem i životním zájmům.

Střídaje rušný pobyt v Bruselu s nepravidelnými, ale někdy i delšími zastaveními v provinciálním městečku Saint-Amand, kde docházel k smrti život jeho nejbližších rodinných příslušníků, Verhaeren nezískával ani v těchto chvílích oddechu od bruselského shonu žádoucí vzpruhu a posilu k vlastnímu zápolení. I když se definitivně rozešel se světovým názorem vlastní rodiny, Verhaeren se nemohl ubránit tíži smutku, který na něho padal v ovzduší rodného domu, jak o tom

několikrát píše příteli F. Khnopffovi. Místo úlevy a útěchy prožíval tu jen další příval starostí, výčitek a muk. A když líčí příteli Khnopffovi, jak žije v Saint-Amandu, zdůrazní, že takřka vůbec nevychází z domu a jen pracuje a pracuje, i když tím neziskává na zdraví a podlamuje své celkem slabé síly tělesné. Poprvé se tehdy ozve sebemučivá touha po nemoci, která, jak se básník domnívá, by mu mohla být užitečná a v níž by se uvolnila cesta ke zrodu té spoustě versů, které se tísní v jeho hlavě: „Je voudrais être un peu malade dans le milieu où je suis. Il me semble que ce me serait doux. J'ai toute une poussée de poésie dans le cerveau et tous les jours je me fends un peu le crâne (ceci est une figure) pour qu'elle sorte.“¹⁶

Přemíra požitků víc než marnotratně prožívaných projevila se u básníka již od sklonku r. 1883 potížemi zažívacími a depresivními neurotickými stavy, jak patrně z korespondence jeho přátel (A. Giraud).¹⁷ Verhaerenova gastritida, kterou léčil bruselský lékař dr. Eger, byla reakcí nejen na bouřlivé zážitky smyslově lačného Verhaerenova mládí, ale také začátkem stavu nervové přecitlivělosti a vznětlivosti, záměrně udržované a pěstěné jako zdroj nových zážitků a zkušeností. Bolest i zklamání ztratily pro něho svou opresivní účinnost a naopak pomáhaly vybičovávat jeho představitost. V tomto stavu trvalé vzrušenosti, soustředující všechno pozorování jen k introspekci a omezující podstatně básnickovy denní spoje s reálným vnějškem, tkví biologická i citová základna Verhaerenovy trilogie rozvratu. Dobrovolná klauzura nebyla ani zdaleka tak hermetická, jak by se zdálo podle líčení některých jeho životopisců. Jenže zkušenosti a dojmy záměrně uskrovněné podrobují se důkladné Verhaerenově autostylizaci a teprve takto adaptovány a subjektivně přetvořeny mohou se stát stavivem jeho nové básnické tvorby.

Až do prvních versů skládajících knihy z období krize obracela se Verhaerenova pozornost skoro výhradně k oblastem vesnického života flanderského. Jen ojediněle mihl se v *Les Flamandes* vzdálený motiv města, a to především pro potřebu konfrontace názorů venkovanů a obyvatelů měst. Venkov a jeho tematika zůstává však i nadále kvantitativně nejčastějším prvkem ve Verhaerenově básnickém díle. Po překonání básnické krize se k němu autor opět vydatněji vrátil ať ve shovívavě evokaci dětství ve sbírce *Les Tendresses premières*, či v celé pentalogii cyklu *Toute la Flandre*.

Teprve v trilogii rozvratu se u Verhaerena významněji uplatnil motiv města a městské civilizace a v jeho spojitosti i nové, dotud neznámé či opomíjené problémy sociální. Víme však bezpečně, že od mládí se Verhaeren necítil venkovem, že jeho život probíhal již od studentských let v rušném prostředí velkoměstském, jehož bohatost kulturních a uměleckých možností převýšila brzy sílu citových příchytů k rodině. V Bruselu a jiných velkých městech, která básník navštěvuje, kypí svým strhujícím rytmem nová společenská skutečnost, zatím co na venkově a v maloměstském zátiší nenávratně odumírá starší svět. Básníkův strhující temperament, živelná potřeba pohybu, dění a změn nalézaly ve velkoměstské skutečnosti rozhodně více popudů i poetických námětů. Proto se i v prvním článku trilogie *Les Soirs* objeví několik čísel nové námětové orientace. Je však příznačné, že velkoměstem, které tu básník líčí, není ani Brusel ani Paříž, nýbrž Londýn.

Rok co rok opakuje Verhaeren svou londýnskou pout a město nad Temží žije v jeho představě v téže kompilaci dojmů a zážitků, které získal pravděpodobně již za své první návštěvy. Je to město nevlídné, zamlžené, upoutávající svým šerosvitěm, monotónností barev a stínů, město, jehož ponurými ulicemi Verhaeren bloudí opíraje se jen o drobtý znalosti angličtiny, tedy prakticky osamoceny a opuš-

těný. Povšimneme-li si jeho cestovních dojmů *En Angleterre*, uveřejněných v *L a N a t i o n* r. 1891, neujde nám specificky utvářený Verhaerenův vztah k londýnské městské scénérii.¹⁸ Základem je také tu vnímaná skutečnost zevní tvářnosti a života města s jeho charakteristickými znaky. Toto pozorování se však hned vzápětí štěpí v produkt subjektivní adaptace básnickovy, upravující jeho pozorování pod vlivem určité dispozice citové, a vlastní, dále trvajících objektivní skutečno. Udržet rovnováhu věrohodnosti i souladu mezi oběma položkami připadá básníkovi zvláště obtížné, protože je mnohem více váben fiktivní adaptací nazíraného skutečna. Básník přiznává, že v tu chvíli, kdy se jeho subjektivní obraz vrátí v oblast skutečna, kdy se stane opět objektivně nazíranou skutečností, pozbuze svého kouzla a přitažlivosti. Proto dává přednost fikci před skutečností, kupí sen ke snu, opráďá jednu fikci další a vychutnává půvab takto upravené reality. Tento postup, záměrně porušující souvztažnost mezi reálnem a básnickou fikcí, vzešlou z individuálního vjemu a dojmu autorova, je mu novou metodou básnického přístupu ke skutečnu. Vzniká tak ovšem jiný obraz, jen zčásti vázaný k reálné předloze pozorovatelově, ponechávající nedotčenu jen část znaků, volených podle klíče účinnosti, který ovšem není podřízen objektivní normě hodnocení, nýbrž ryze individuálnímu a pochopitelně také proměnlivému výběru básnickovy volby.

Proto krajinná skutečnost, pokud pro ni Verhaeren najde podstatně uplatnění v tomto okruhu své poezie, je upravena tak, aby vyjadřovala především jeho vlastní citovou dispozici v ostré gradaci tísně a smutku prolínajících v částech i celku jeho básnickou kompozici. Ve sbírce *Les Soirs* je však prvek venkovské krajiny v početné převaze proti několika záběrům městským.¹⁹ Porovnáme-li je navzájem, zjistíme, že právě městské scénérie si udržely v knize *Les Soirs* mnohem více kontaktu s reálnem. Vesnické záběry jsou proti tomu citelně ochuzeny o svou reálnou podstatu a přecházejí tu více tu méně do tvaru krajiny stylizované a přizpůsobené tak, aby v jejím celku se uplatnily převážně momenty emociální, jimiž básník touží nejen zpravit čtenáře o své vlastní tíživé náladě, ale kterou hodlá také navodit přímo ve čtenářově mysli. Proto zevní dekorace krajinná bývá značně zúžena jen v několik čar a tahů a někdejší barevná záplava ze sbírky *Les Flammes* zmizela téměř beze stopy.

Do nekonečna rozevřená pláň, takřka neohrazený obzor podtrhují neurčitost této básnické krajiny, její vyloženě snový charakter prosycený tísní chladu a pozvolného odumírání. Je to krajina téměř vylištěná, pokrytá stíny podzimních a zimních večerů, bičovaná deštěm a větrem. Tento obraz smutku a beznaděje dovršují i dva oblíbené Verhaerenovy motivy krajinné: do dálky vinoucí se alej starých dubů,²⁰ svědků dávné a snad světlejší minulosti, a obraz větrného mlýna,²¹ jehož křídla se zvolna a tiše otáčejí na nevlídném a mlhavém pozadí uprostřed kraje, v němž všechno živé vymřelo nebo se spasilo útekem před tísní a bídou: útekem do města.

I když přihlížíme ke skutečnostem hospodářského vývoje a tehdejší tísně zemědělských Flander, k odchodu četných zproletarisovaných zemědělských pracovníků do měst a továren, vidíme jasně, jak tento reálný základ Verhaerenova zpodobení je záměrně zesilován a přizpůsoben jeho vlastnímu stavu citovému. Svou úzkost vtiskuje básník v obraz kraje takřka vylištěného a přenašného vydatně v oblast snové vize. Ty tam jsou živelné výlevy radosti, vzruchu a opojení z bohatosti pohybů, slov, písní a činů jeho flanderských krajanů. Uzavřen v těsnou samotu vlastního já Verhaeren se straní všech hlučných nárazů zevního skutečna, jako by mu jejich přítomnost zatěžovala vlastní život, jako by ho zbavovala poslední

záštity klidu a bezpečí, v němž je možno snít a tvořit. Za těchto podmínek si Verhaeren uvědomuje, že také bolest může být vzněcovatelkou vhodné dispozice myšlenkové a citové, z níž vzniká nové dílo. Proto bolest ztrácí svůj naprosto záporný aspekt a jako činitel schopný nalézt a vytvářet umělecké hodnoty stává se vítaným hostem v básnickové odluce od světa a jeho rušnosti.

Již na prahu r. 1884 zamýšlel Verhaeren vhroutit se v přímou analýzu všeho toho, čím jeho mysl překypovala. Zpravuje o tom svého přítele Josepha Nèva: „Je réfléchis à tous ces problèmes d'humanité et de destinée qui me torturent, qu'on ne peut pas secouer, quoi qu'on en dise, et qui nous restent cloués dans la tête malgré tout. Je fais des théories, de beaux projets d'écrire sur tout cela, de faire un résumé d'une vie de jeune homme intelligent (car je prétends n'être pas bête) où je mettrais ma cervelle avec toutes ses absurdités et ses vérités, mon coeur avec ses contradictions, ses misères, ses boues et ses taches de soleil, enfin ce serait quelque chose d'intéressant pour moi surtout et peut-être pour les autres.“²²

Proto i knihu *Les Soirs* i další články trilogie rozvratu můžeme z větší části přijímat jako pronikavou osobní zpověď, jako hluboký rozbor citové, mravní a ideové krize, v níž se básník zmítá a kterou si troufá a chce protrpět až do konce. Vytrvalá introspekce, do níž se hrouží a z níž hodlá co nejvíce vytěžit, je pro něho procesem stejně bolestným jako hazardním; ostrá střetnutí rozumu s citem jsou tu na denním pořádku. Tento niterný boj podstatně osvětluje i Verhaerenova stat *Confession de poète*, otištěná v *L'Art Moderne* r. 1890, koncipovaná však podle Fontainova soudu mnohem dříve.²³

Verhaeren je si dobře vědom ostré kontradikce mezi životním skutečným a subjektivní lidskou fikcí. Nepřestal si vážit života přes všechny jeho bolesti a zklamání. Trpí však stálým střetáváním ryze racionální oblasti lidského myšlení se subjektivními požadavky a sny, mezi něž patří především potřeba blaha a štěstí, které si uvylk ve své předchozí výchově spojoval s představou náboženskou. Jestliže dospěl k nutnosti odmítnout konfesijní princip, protože odporuje rozumu a skutečnému poznání světa, pak musí hledat novou základnu lidského štěstí.²⁴ Žije v neustálém střetávání protichůdných zájmů jak v oblasti ideové, tak mravní. Chce žít a tvořit v plném ruchu změn a všechna tíže těchto zápasů odehrávajících se v jeho nitru, je a bude pro něho vzpruhou a povzbuzením. V tomto ohledu vyrovnává se Verhaeren i se svou chorobou záměrně, jak doznává, prodlužovanou a pěstovanou, protože mu nabízí možnost probojovat se úskalím mravních nesnází a jejich depresí. „La maladie qui n'est que physique, je l'ai presque cultivée, parce qu'elle me jetait en des situations morales que je recherchais pour ma bataille.“²⁵

Léta krize a jejich básnická žeň neměly u Verhaerena jen jediný zdroj v tělesné indispozici a zvýšené iritabilitě jeho nervové soustavy. I při vleklém charakteru onemocnění nemohly se uplatnit jeho důsledky v tak širokém a složitém okruhu projevů, jak vyplývá z podrobnější analýzy básnickova díla vytvářeného během kritického období. K jeho vzniku, obsahu a tvaru přispěly neméně účinně — a nejednou mnohem vydatněji než materiální podmínky biologické — všechny další skutečnosti básnickova soukromí i skutečnosti společenské prožívané a intenzívně se odrážející v jeho mysl i srdci. Po otřesném zlomu proměny světového názoru, v rušné blízkosti nových programů uměleckých, vyžadujících radikální revizi předchozích sympatií a literárních vzorů, zapůsobily pravděpodobně i některé významné události života politického, proměny výrobních vztahů, zostření třídního boje a růst odvahy i kolektivního povědomí pracujících mas. Ohlas těchto událostí vedl — podobně jako u některých jiných umělců — k růstu individuální izolace

i k nebezpečí bludných poutí z chaosu myšlenkového a mravního. Trilogie rozvratu je proto deníkem bolestného zápasu se sebou samým, bojem s omyly negace a ošálení dojmem osobního bezpečí v odluce od společenského celku. K poznání, že básník nemůže trvale žít a tvořit vzdálen lidského kolektivu v samoučelném umělectví, dospívá Verhaeren teprve po otřásajících zkouškách, jejichž etapy zpodobují jednotlivé články jeho trilogie rozvratu. V nich se básník po částech oprošťuje od zkrslujících vidin a marných iluzí, aby tím vydatněji, poučen a vyléčen, nalezl návrat k dělnému lidství. Teprve tehdy bude mu přáno, aby svou lidskou i básnickou víru v člověka, jeho důmysl a práci pomáhal budovat nový a spravedlivější svět lidských zástupů.

POZNÁMKY

¹ Termínem „trilogie du désarroi“ označuje tyto sbírky Edmond Esťève (*Un grand poète de la vie moderne: E. Verhaeren*, Paris, 1929, 35).

² Listopadové číslo revue *La Jeune Belgique* r. 1865 přináší 4 básně, prosincové pak 6 básní zařazených do sb. *Les Soirs*.

³ Appendice bibliographique verhaerenien ve Fontainově monografii *Verhaeren et son oeuvre d'après des documents inédits*. Paris, 1929.

⁴ Tak například R. Golstein (*E. Verhaeren*, Paris, 1924), který v ní nenalézá žádné „aperçus nouveaux“, ba naopak „parfois des poèmes de qualité assez secondaire“ (44).

⁵ Ve skutečnosti byla původní sbírka *Au bord de la route* separátním tiskem zvláštního verhaerenovského čísla revue *La Wallonie*, s níž Verhaeren spolupracoval od podzimu r. 1887 až do jejího zániku r. 1892. Kromě titulu a básníkovy jména na obálce neobsahoval tento tisk žádné další údaje ediční a na 34 stranách přinášel celkem jen 12 čísel, z toho 5 básní v próze, které v knižním vydání vypadly. A. Fontaine otiskl 4 z nich znovu v I. sv. *Impressions*. O významu těchto próz poznamenal A. Fontaine v průvodních poznámkách své edice: „La plupart des poèmes en prose recueillis dans ce volume n'ont été publiés que dans des périodiques aujourd'hui introuvables: contemporains de *Soirs*, des *Débâcles*, des *Flambeaux noirs*, ils projettent une lumière nouvelle sur la pensée du poète, sur sa conception et ses réalisations d'art entre 1885 et 1891.“

⁶ Počátky belgického socialismu spadají do r. 1864, kdy byla založena l'Association internationale des travailleurs. Teprve časem byly v něm myšlenky utopických socialistů nahrazeny vědeckým socialismem Marxovým. Parti ouvrier belge byla založena r. 1885. Činnost strany se zpočátku omezovala na Brusel, Gent, Lutych a některá další průmyslová střediska kraje Hainaut.

⁷ Srov. naši studii *K začátkům Verhaerenovy krize* v SPFFBU, 8, 1959, D 6, 19–28.

⁸ Srov. F. Hellen s: *Le moine verhaerenien est placé sur le piédestal de l'histoire, et le poète le considère tour à tour soumis et révolté*. (*Emile Verhaeren*, Paris, 1952, 27.)

⁹ Ze sbírky *Les Moines*, 153–154.

¹⁰ Verhaeren navštívil Paříž po prvé již r. 1875 a byl oslněn bohatstvím obrazárny v Louvru, zvláště obrazy Rembrandtovými a Rubensovými. Ziskem Verhaerenovy pařížské cesty r. 1882 byly dva obsáhlé referáty o výstavě pařížského Salonu psané pro *Journal des Beaux Arts* a pro *L'Art Moderne*. (Srov. Mabile de Poncheville: *Vie de Verhaeren*, Paris, 1953, 92–93.)

¹¹ Verhaerenovým poměrem ke Ghilově poesii se zabývá hlavně Enid Starkie, *Les Sources du lyrisme dans la poésie d'E. Verhaeren*. Paris, 1927, 102 a n.

¹² Baudelairovi je věnována Verhaerenova stať v *L'Art Moderne*, 3. července 1887, knižně přetištěná v *Impressions*, III, 9–22.

¹³ Přetiskl je Mabile de Poncheville, *Vie de Verhaeren*, 66.

¹⁴ Od února 1885 vychází v Paříži *Revue Wagnérienne*.

¹⁵ Srov. L. Duchesne, *Histoire économique et sociale de la Belgique*, Paris—Liège, 1932, 418.

¹⁶ Cituje Mabile de Poncheville, *Vie de Verhaeren*, 134.

¹⁷ Srov. A. Fontaine, *Verhaeren et son oeuvre*, 17.

¹⁸ Tuto neobyčejně důležitou stať, osvětlující genesi Verhaerenova básnického obrazu, přetiskl A. Fontaine v *Impressions*, I, 226.

¹⁹ Krajinně motivy venkovské mají v celém Verhaerenově díle velkou převahu nad sceneriemi městskými, jak zjišťuje Ch. Brutsch, *Essai sur la poésie de Verhaeren* (Zürich, 1929, 127). K podobné zkušenosti došla též E. Kuchler, *Das Stadterlebnis bei Verhaeren* (Hamburg, 1930).

²⁰ Srov. báseň *Les arbres* v knize *Les Soirs* (57); týž motiv v básni *Soir religieux* ze sb. *Les Moines*, 88.

²¹ Především báseň *Le moulin* ve sb. *Les Soirs* (47—48), ale také jinde.

²² Verhaerenův list Nèvovi otiskl A. Fontaine, *Verhaeren et son oeuvre*, 16.

²³ Text této stati vydal A. Fontaine v *Impressions*, I.

²⁴ Srov. Verhaerenovu stať *Confession de poète* v *Impressions*, I, 10—12.

²⁵ *Confession de poète* (*Impressions*, I, 12). Srovnej s tím i soud A. Fontaina, *Verhaeren et son oeuvre*, 19.

К ИЗУЧЕНИЮ ИСТОЧНИКОВ КРИЗИСА В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПОЭТА Э. ВЕРХАРНА

Период кризиса в поэзии Э. Верхарна представлен сборниками *Les Soirs* (1888), *Les Débâcles* (1888) и *Les Flambeaux* (1891). Время критического периода не совпадает с датами издания этих сборников, но начинается уже в 1885 или 1884 году. Основной материал, подлежащий изучению для познания кризиса Верхарна как человека и поэта, необходимо расширить как сборником *Les Bords de la route* (1890), содержащим его поэзию 1888—1890 гг., так и сборниками *Les Flamandes* и *Les Moines*. Изучение этого более широкого материала указывает, что источником кризиса Верхарна было не только биологическое нездоровье и нервное расстройство, но и целый ряд других фактов — жизненных, идеологических, художественных и социально-политических, которые совместно создали особую ситуацию, из которой выросла поэзия трилогии разврата. Как только поэт справился с вопросом фидеизма, у него произошел радикальный пересмотр его художественных отношений к более старым поэтам, установление связей с наступающей генерацией французского символизма и интенсивное стремление познать творчество Э. Делакроа. В этом комплексе радикальных изменений необходимо учитывать факты политического и экономического характера, изменения производственных отношений и повышенную напряженность борьбы бельгийского пролетариата. Отношение художника к этим событиям страдал, правда, недостатком прочной идейной цели, какую создал себе рабочий класс, и привел Верхарна к временной изоляции от коллектива и живой современности. Одновременно внимание Верхарна сосредоточивалось, однако, во время этой изоляции на подлинном лице городской действительности и на социальной проблематике. Комплекс ряда факторов подготовил критический период, перегруженный фикциями и самомучительной медитацией, которые отразились как раз в трилогии разврата Верхарна. Только преодоление искаженных мечт и напрасных иллюзий приведет поэта опять в трудовое сообщество человеческих масс и подготовит наступление кульминации его поэтического творчества.

Перевел J. Mandat

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DES SOURCES DE LA CRISE POÉTIQUE D'EMILE VERHAEREN

L'époque de la crise poétique d'E. Verhaeren est représentée par ses recueils *Les Soirs* (1888), *Les Débâcles* (1888), *Les Flambeaux noirs* (1891). Les limites de cette époque ne coïncident pas avec les dates de publication des recueils cités, car son commencement remonte jusqu'à 1885 ou même 1884. Pour préparer une base d'étude de cette crise humaine et poétique il faut se servir encore du recueil *Les Bords de la route* (1890) et des livres *Les Flamandes* et *Les Moines*. Leur analyse va nous montrer qu'à côté de l'indisposition biologique et d'une irritabilité du système nerveux une assez vaste série d'événements idéologiques, vitaux, artistiques, sociaux et politiques ont contribué à la formation d'une base créatrice d'où a poussé la trilogie du désarroi. Sa question de foi à peine résolue, le poète fut obligé à procéder à une revision assez radicale des rapports à ses maîtres poétiques en liant des connaissances avec les poètes symbolistes et admirant l'oeuvre d'E. Delacroix. Dans la complexité des changements profonds il ne faut pas négliger les réalités politiques et économiques, les changements des rapports de production, l'accroissement des luttes du prolétariat belge. En face de ces événements, l'artiste souffre du manque d'un but idéologique formé sur le modèle de la classe ouvrière. C'est ce qui l'entraîne à l'isolement des masses et de la réalité contemporaine. En même temps et malgré son isolation, Verhaeren s'intéresse aux conditions vitales d'une grande ville et aux problèmes sociaux. Des facteurs différents et accumulés ont préparé son époque de crise abondante des fictions et des méditations douloureuses qui reflètent dans sa trilogie du désarroi. Après avoir vaincu ses visions démesurées et ses vaines illusions, le poète va rentrer dans la communauté créatrice des foules humaines pour y chanter sa poésie culminante de fraternité mondiale.

V. S.