

Kšicová, Danuše

## Secesní motivy v tvorbě Alexandra Bloka a Velemíra Chlebnikova

In: Kšicová, Danuše. *Poéma za romantismu a novoromantismu : rusko-české paralely*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1983, pp. 113-124

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121980>

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.

## VI. SECESNÍ MOTIVY V TVORBĚ ALEXANDRA BLOKA A VELEMÍRA CHLEBNIKOVA

O secesi jakožto významném uměleckém směru konce 19. a začátku 20. století bylo již sice napsáno několik desítek monografií v různých jazycích,<sup>1</sup> máme za sebou velkou secesní módu, která tento sloh v šedesátých letech plně rehabilitovala, přesto však o synkretické podobě tohoto „nového“, „mladého“, „květinového“ či prostě „moderního“ stylu (abychom použili alespoň těch nejčastějších názvů) toho prozatím víme velmi málo. Souvztažnosti literatury a výtvarného umění secese se zabýval již Jan Mukařovský,<sup>2</sup> který poukázal na řadu styčných bodů mezi jednotlivými typy umění a jejich reflexemi v době Neumannova *Almanachu secese* (1896) a v desetiletí následujícím. V některých svých soudech o secesi jakožto „unylém“ slohu je Mukařovský ještě poplacen negativistické reakci konstruktivistů. (Studie vyšla časopisecky již r. 1941.) Na Mukařovského navázal výzkumem secesních prvků v díle Petra Bezruče Artur Závodský.<sup>3</sup> Na nutnost zkoumání secesních prvků v literatuře upozornil v sedmdesátých letech opět Karel Krejčí ve své knize *Česká literatura a kulturní proudy evropské*,<sup>4</sup> v níž poukázal na výraznou souvztažnost literatury a výtvarného umění především v poetické reflexi vizuálních vjemů. Některé typicky secesní motivy v české poezii konce 19. a začátku 20. století uvádí i *Slovník literárních směrů a skupin*,<sup>5</sup> kde Vladimír Macura v návaznosti na Mukařovského poznamenává, že nositeli secesního slohu v literatuře mohou být různé tehdejší směry: symbolismus, dekadence, impresionismus. Krejčí

<sup>1</sup> Srov. bibliografii uváděnou in: Mieczysław Wallis, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1974.

<sup>2</sup> Jan Mukařovský, *Mezi poezií a výtvarnictvím*, Slovo a slovesnost, 1941. Knižně in: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, 253—274.

<sup>3</sup> Artur Závodský, *Studie o Petru Bezručovi*, Společnost Petra Bezruče v Opavě 1947.

<sup>4</sup> Karel Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, kap. *Novoromantismus a secese*, Čs. spisovatel, Praha 1975, 291—318. Secese v juveniliích bratří Čapků si ve své monografii Josef Čapek, Melantrich, Praha 1980, všimá i Jiří Opelík.

<sup>5</sup> Vlašín a kolektiv, *Slovník literárních směrů a skupin*, Orbis, Praha 1977, 272 až 274.

k nim právem připojuje i expresionismus. Další zkoumání zřejmě prokáže jeho prolínání i do jiných směrů. Vztah secese k soudobným směrům a k neoromantismu však není dodnes zcela vyjasněn, i když dosavadní monografie shrnují mnohé dílčí poznatky.<sup>6</sup> Např. velká výstava secese, která se konala v r. 1976 v Paříži a na níž dominovala díla našeho Alfonze Muchy, nesla souborný název „umění symbolismu“. A přece symbolismus je ve svém tradičním pojetí spjat především s literaturou, kdežto secese s architekturou, užitým uměním, knižní grafikou a výtvarným uměním vůbec, včetně výtvarného řešení scény a divadelních kostýmů. Nacházíme-li zřejmé stopy secesního vidění v symbolistické poezii a dramatu, pak ovšem nemůžeme popřít ani významnou roli symbolu a výtvarné zkratky např. na obrazech Gustava Klimta, K. A. Somova (např. Harlekýn a smrt, 1907) nebo démonických vizích Vrubelových (Prorok, 1890, Svržený démon, 1900—1901). Výzkumu symbolismu ve výtvarném umění i jeho synkretismu se v posledních letech věnuje ostatně intenzivní pozornost. Secesní nazírání přírody, zabydlené fauny, rusalkami, vílami, lesními duchy či šamany, nalezneme jak v soudobé symbolistické, dekadentní či impresionistické poezii, tak v impresionistické hudbě (např. v Debussyho Faunovu odpoledni). Charakteristickým dobovým znakem je i vzájemné prolínání všech druhů umění — výtvarného zření do literatury, hudby i architektury, která obrůstá plastikami nejrůznější provenience od antiky přes inspiraci křesťanskou až po orientální. (Takovým zcela kuriózním příkladem je dům nedaleko Divadla Ivana Franka v Kyjevě, kde je dnes umístěno lékařské středisko. Jeho průčelí zdobí obrovské sloní hlavy. Choboty spolu s opičími ocasy splývají po fasádě jako tlusté liány, proti horizontu nebe se tyčí mohutné vodní panny a na římsách přistávají kamenní orli — a to je jen menší část motivů, jichž je zde použito. Exotika tohoto domu působilá i na dětskou fantazii Konstantina Paustovského, který o tom píše ve svých vzpomínkách.<sup>7</sup>) Dobový kult hudby vede v básnickém jazyce k maximálnímu využívání zvukomalby a rytmických opakování slov. Někdy nabývá celá skladba charakteru hudební kompozice. Motiv hudby a tance se stává vděčným tématem výtvarného umění atd. To všechno jsou vesměs projevy typicky neoromantické a jako takové jsou do jisté míry stylizovanou variantou jevů, s nimiž jsme se setkávali za největšího rozkvětu romantismu v první polovině 19. stol.

Ruská secese užívající názvu „*russskij modern*“, „*stil modern*“, „*jugendstil*“, neboli „*novyj stil*“ (čímž poukazuje na inspiraci anglicko-francouzsko-

<sup>6</sup> Srov. např. Bohumír a Marcela Mrázovi, *Secese. Hl. kap. Secese a symbolismus*, Obelisk, Praha 1971.

<sup>7a</sup> Srov. Robert L. Delevoy, *Journal du Symbolisme*, Skira, Genève, 1977, obsahující rozsáhlou bibliografii. Synkretický charakter má encyklopedie Jeana Caosou, *Encyclopédie du Symbolisme*, Somogy, Paris 1979.

<sup>7</sup> К. Паустовский, *Повесть о жизни. Собрание сочинений в восьми томах*. Изд. худ. лит., М. 1968, т. 4, 44. Paustovskij zde uvádí, že majitelem domu na tehdejší Bankovské ulici byl inženýr Goroďeckij, vášnivý lovec, který jezdil lovit až do Afriky. Na památku si pak dal africkou faunou vyzdobit svůj dům.

německou: sr. *Modern Style, New Art, Art Nouveau, Jugendstil*) na své syntetické zpracování teprve čeká. Zatím byly napsány jen jednotlivé monografie hodnotící architekturu, výtvarné umění, hudbu a divadlo na přelomu 19. a 20. století, či kapitoly v souborných publikacích o historii ruského umění.<sup>8</sup> Několik monografií vzniklo o nejdůležitějším časopise ruské secese, jímž byl proslulý *Svět umění (Mir iskusstva, 1899—1904)*.<sup>9</sup> Zcela nedotčeny však zůstaly otázky týkající se vzájemného vztahu mezi ruskou výtvarnou a literární podobou secese. A přece jsou to shody, které jsou v symbolistické, ale i postsymbolistické poezii tak markantní, že si jich prostě nelze nepovšimnout. Mohli bychom uvádět řadu příkladů z lyriky Balmonta, Merežkovského, Bloka, Vološina aj. Verše některých z nich otiskoval spolu s ilustracemi svých spolupracovníků i *Svět umění*.<sup>10</sup> Neméně markantní jsou tyto rysy i v novoromantické poémě, která se v této době stala opět básnicky nosnou. Nepůjde nám o vyčerpávající přehled materiálu, který bude ostatně možný až po důkladné analýze celého básnického procesu tohoto období, nýbrž o naznačení možnosti dalšího literárního zkoumání.

Svět umění redigoval vynikající organizátor a impresárió Sergej Pavlovič Ď a g i l e v ve spolupráci s malířem a výtvarným kritikem, teoretikem a historikem Alexandrem Michajlovičem B e n o i s e m. Kolem časopisu se soustřeďovali takoví umělci jako Leon Bakst, Mstislav Dobužinskij, Jevgenij Lansere, Ivan Bilibin, Viktor Borisov-Musatov aj. Ke skupině se však hlásili i skladatelé a básníci: Rimskij-Korsakov, mladý Stravinskij, Balmont, Merežkovskij aj. To ovšem neznamená, že by se ruská secese omezovala jen na pětiletí, kdy byl vydáván časopis. Určité projevy secese nacházíme již ve V r u b e l o v ě tvorbě z počátku 90. let — hlavně pak v jeho dekorativních panó, vytvořených pro

<sup>8</sup> O ruské secesi pojednávají vždy jednou kapitolou téměř všechny zahraniční publikace věnované vývoji tohoto směru. Srov. např. M. Wallis, *Secesja*, 94—104. Hans H. Hofstätter, *Jugendstil*. Druckkunst, Baden Baden, Halle 1968. Týž, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln 1969. Přinášeji však vesměs jen základní informace. Většina sovětských autorů se soustřeďuje na monografické zpracování jednotlivých typů umění: malířství (srov. např. И. Н. Пружан, *Лев Самойлович Бакст*, Искусств., М. 1975), architektury (Е. И. Кириченко, *Федор Шехтель*, Стройиздат, М. 1973; táž, *Москва на рубеже столетий*, Стройиздат, М. 1977. Е. А. Борисова, Т. П. Каждан, *Русская архитектура конца 19—начала 20 в.*, Наука, М. 1971), užitého umění (Р. М. Розова, *Ткани модерна, Декоративное искусство* 1977, 2, 46—48). Hlubší estetickou analýzu ve svých pracích provádí Д. В. Сарабьянов, *К определению стиля модерн*, Сов. искусствознание 1978, 2, 206—225; týž, *Русская живопись 19 в. среди европейских школ*, Сов. худ., М. 1980. М. В. Алпатов, *Этюды по всеобщей истории искусств*, Сов. художник, М. 1979, гл. „Югендетплъ“ в России, 218—224.

<sup>9</sup> А. П. Гусарова, *Мир искусства*, Художник, Л. 1972. Н. Лапшина, *Мир искусства*, Искусство, М. 1977. Janet Kennedy, *The "Mir iskusstva" Group and Russian Art, 1898—1912*, Garland Publishing, New York—London 1977.

<sup>10</sup> Např. v 5. č. r. 1901 je antologie básní ruských symbolistů V. Gippiuse, F. Sologuba, K. Balmonta, N. Minského aj. s ilustracemi Je. Lansereho, I. Bilibina, A. Benoise, L. Baksta. Ve 12. č. r. 1904 je cyklus Balmontových veršů *Поэзия стихий* s ilustracemi Je. Lansereho. Srov. Н. Лапшина, *Мир искусства*, 75—76.

Všeruskou výstavu v Nižním Novgorodě r. 1896. Předzvěst budoucí secese můžeme najít ještě mnohem dříve — v polovině 70. let — v ornamentálním vidění Angličana Waltera Crana, v pohádkovém světě Vasněcova<sup>11</sup> a dokonce i v díle Repinově (*Sadko v podmořském království*, 1875—1876). Vývoj secese pokračuje nepřetržitě i poté, když přestal *Svět umění* vycházet. Z oblasti divadelní si můžeme připomenout alespoň inscenaci, která se stala kulturní událostí — uvedení Maeterlinckova *Modrého ptáka* K. S. Stanislavským na scéně MCHATu 30. 9. 1908. Je to představení pozoruhodné i tím, že se dodnes uvádí v obdobných secesních kostýmech jako při své premiéře. V r. 1911 se skupina Svět umění znovu formuje na společně pořádaných výstavách a soustřeďuje se kolem časopisu *Apollón*. Plynulost spolupráce výtvarníků skupiny Svět umění se projevuje velmi markantně v díle, které založilo světovou slávu ruského baletu — v *pařížských sezónách ruského baletu* v letech 1909—1914. 18. května 1909 byla v pařížském divadle Châtelet zahájena první sezóna ruského baletu, jejíž úspěch byl přímo triumfální. Zasloužili se o to jak oba vedoucí (organizační ředitel S. P. D a g i l e v, umělecký vedoucí A. N. B e n o i s), tak jevištní výtvarníci — malíři dekorací M. M. F o k i n a geniální tvůrce secesně stylizovaných kostýmů L. S. B a k s t, hudební skladatel N. N. Č e r e p n i n, baletní kritik V. J. S v ě t l o v a vynikající choreograf N. M. B e z o b r a z o v. O rok později vystřídal Čerepnina zcela mladý a neznámý I. F. S t r a v i n s k i j, který všechny oslnil již svým prvním baletem *Ptáček ohnivák*. Jestliže s inscenací tohoto baletu nebyli organizátoři spokojeni zcela bez výhrad, pak scénická realizace následujícího baletu Stravinského *Petruška*, uskutečněná r. 1911, splnila veškeré estetické požadavky skupiny: Trio vynikajících umělců — Stravinskij, Fokin, Bakst — vytvořilo představení natolik harmonické úrovni všech svých složek včetně hlubokého filozofického podtextu, pro nějž bývá *Petruška* spojován s B l o k o v ý m dramatem *Pantomima (Balagančik)*,<sup>12</sup> že je lze pokládat za umělecký vrchol ruského baletu v Paříži před první světovou válkou.<sup>13</sup>

V desátých letech je tedy secese v Rusku ještě živou záležitostí a není proto divu, že se s jejími projevy setkáváme nejen u symbolisty Alexandra B l o k a (1880—1921), ale i autora, kde bychom to vzhledem k jeho futuris-

<sup>11</sup> O vývoji secese v západní Evropě srov. také S. Tschudi M a d s e n, *Art Nouveau*, World University Library, New York—Toronto 1967. Secesní ornamentální stylizace se u Vasněcova projevila nejvýrazněji na jeho freskách v chrámu sv. Vladimíra v Kyjevě (1880—1890). V časopise *Mir iskusstva* I, 1899, 1 byl reprodukován Vasněcovův obraz *Tři bohатыři* (1898) a řada jeho dekorativních panó.

<sup>12</sup> Konstatovala to již soudobá kritika: Я. Тугенхольд, *Итоги сезона (Письмо из Парижа)*, *Аполлон* 1911, 6, 74: „... здесь и Гоголь, и Достоевский, и Блок, но Петрушка не литература, а прежде всего — живопись, музыка и пластика.“ Т. Родина, *А. Блок и русский театр начала 20-го в.*, Наука, М. 1972. Drama *Balagančik* bylo napsáno a otištěno r. 1906, koncem téhož roku je uvedlo Divadlo V. F. Komissarževské v režii Vs. E. Mejercholda, jemuž je hra dedikována.

<sup>13</sup> Н. Лапшина, *Мир искусства*, 225—224.

tické reputaci nečekali — u Velemíra Chlebníkova (1885—1922). Oba žili a tvořili prakticky ve stejné době — Chlebnikov byl jen o pět roků mladší, přitom umírají oba předčasně za těžkých let občanské války. Oba byli spjati s Petrohradem. U Bloka to byla přímo bytostná záležitost — zde se narodil i zemřel, zde prožil celý svůj život s výjimkou letních pobytů v zahraničí nebo rodinném sídle u Moskvy. Věčně putující Chlebnikov je s Petrohradem spojen jen částí svých nedokončených vysokoškolských studií v letech 1908—1911 a následujícími dlouhodobými pobytů až do roku 1916. Studentská léta, za nichž na něho zapůsobili jak petrohradští symbolisté, tak přátelství s budoucími futuristy, však velmi výrazně poznamenala celý jeho další umělecký vývoj. Domnívám se, že Chlebnikovův vztah k symbolismu nelze interpretovat jen na základě skutečnosti, že se mladý básník se symbolisty rozešel, když se nedočkal otištění svých veršů v renomovaném symbolistickém časopise Apollón.<sup>14</sup> Tam totiž publikovala většina účastníků středečních literárních besed v bytě Vjačeslava Ivanova, tehdejší vůdčí básnické osobnosti. Symbolistická residua v další Chlebnikovově tvorbě svědčí o tom, že to byla záležitost mnohem složitější.<sup>15</sup>

Poplatnost secesním estetickým principům však není dána jen sepětím obou básníků v té či oné míře se symbolismem. Secesní výtvarné zření se u Chlebníkova projevuje i ve skladbách záměrně primitivistních, stylizovaných do podoby pohádek nebo starých mýtů.<sup>16</sup> Tak například ve výtvarném zobrazení ženské krásy se oba tak rozdílní básníci vzácně shodují, a to právě v rysech typicky secesních, připomínajících výtvarné kreace Gustava Klimta (např. jeho kresbu tuší *Rybi krev* nebo obrazy *Judita s hlavou Holoferna*, 1901 a *Vodní proudy*, 1904—1907). Venuše v Chlebnikovově poémě *Šaman a Venuše* (*Šaman i Venera*, 1912) se sama charakterizuje takto:

И водопад волос могуче-рыжий,  
И глаз огонь моих бесстыжий,  
И грудь, и твердую и каменную,  
И духа кротость пламенную.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Srov. Н. Степанов, *Велемир Хлебников, Жизнь и творчество*, Сов. писатель, М. 1975, 13—18.

<sup>15</sup> Těž názor zastává Vladimír Markov, *The Longer Poems of Velemir Khlebnikov*, Univ. of California Press, Berkeley, Los Angeles 1962, 15. B. Rostockij nachází řadu shod nejen mezi ranou Chlebnikovovou pohádkou *Sněžimočka* a Blokovým dramatem *Něžnačomka* (1906—1907), ale i mezi Chlebnikovovou hrou *Ošibka smerti* (1915) a Blokovým dramatem *Balagančik*. In: Б. Росточкий, *Маяковский и театр, Искусство*, М. 1952, 64—65.

<sup>16</sup> Za rozkvět primitivismu v Chlebnikovově tvorbě pokládá V. Markov dvě poémy z r. 1911: *Lesnaja děva a I a E*. Za idyly označuje básnické poémy *Vila a lešij* (1912), *Šaman i Venera* (1912), *Chadži-Tarchan* (1911), *Selskaja družba* (1914); *Lesnaja toska* (1919) je podle jeho názoru poslední mytologická poéma i poslední idyla. In: *The Longer Poems*, 73—143.

<sup>17</sup> В. Хлебников, *Стихотворения и поэмы*, Сов. писатель, Л. 1960, 220. Dále v textu jen: vyd. 1960, s.

Zpěvačka Ljubov Alexandrovna Delmasovová, jejíž vystoupení v roli Carmen se stalo Blokovi osudným<sup>18</sup> a inspirovalo jej k neobyčejně básnický silnému cyklu veršů *Carmen* (1914), je nazírána ve dvou podobách: zlatovlasého démona noci s vlasem rudým:

3.

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

Но как ночью тьмой сквозит лазурь,  
Так этот лик сквозить порой ужасным,  
И золото кудрей — червонно-красным,  
И голос — рокотом забытых бурь.<sup>19</sup>

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

Нежной поступью надвьюжной,  
Снежной россыпью жемчужной,  
В белом венчике из роз —  
Впереди — Исус Христос. (II, 266)

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

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

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

<sup>18</sup> O tom srov. podrobně: Анатолий Горелов, *Гроза над Соловьиным садом*, Сов. писатель, Л. 1973.

<sup>19</sup> Александр Блок, *Стихотворения, поэмы, театр в двух тт.*, Изд. худ. лит., Л. 1972, т. 2, 163—164. Dále cituji dle tohoto vydání. V textu užívám jen označení dílu a stránky.

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

Takové je i zobrazení tří sester ze stejnojmenné poémy z r. 1920, které je tak sugestivní, že se vůbec nedivíme, že do všech tří dívek byl básník střídavě zamilován.<sup>20</sup>

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

(vyd. 1960, 280—284)

Kromě černobílého kontrastu, tak mistrně využívaného na secesních grafi-kách, ale i v malířství (srov. např. barevnou litografii Aubreye Beardsleye *Isolda*, 1895), najdeme u obou básníků obdobnou secesní barevnou škálu od perleťové bílé přes stříbrnou a zlatou ke žluté, oranžové, růžové, světle okrové, oranžověčervené až rudé, šedé, bleděmodré, zelenomodré či fialkové atd., prostě ke všem barevným odstínům, které ve svých přelivech a vzájemném prolínání dávají postavám, krajině i ornamentům právě onen přízračný valér podmořských království, života v polosnu a polodění, světa mnohoznačných symbolů nebo pohádek a starých mýtů, ale i drsné skutečnosti první světové války a revoluce (*Блок, Двенадцат, Skify*, 1918; *Челлеников, Noč v okoře*, 1918 nebo 1919, *Noč před Sovetami*, 1921). Dokladů bychom našli mnoho. Kdybychom chtěli vyčíslit škálu Blokových barev, stála by na prvním místě *bílá*, která u něho nejčastěji nabývá dimenze symbolu. Nadarmo básníka tak často neinspirovaly zimní či předjarní vánice (srov. cyklus *Sněžnaja maska*, 1907, samým básníkem označený jako „lyrická poéma“, nebo cyklus *Carmen*, 1914; motiv vánice jako symbolu vše očišťující revoluce je i ve *Dvanácti*). Blok využívá symboliky i dalších barev, jež nabývá na intenzitě, je-li spjata s hlubším filozofickým podtextem, jak je tomu v poémě *Noční fialka* (*Nočnaja fialka*, 1905—1906). Personifikovaný fialkově zelený kvítek vyrůstající na bažinách mění se tu do podoby prodejné ženy

<sup>20</sup> V. Markov, *The Longer Poems*, 143—145.



z dělnické čtvrti, tu nehezké mladé přadleny — královny dávno zapomenuté země. Blokovo apokalyptické vidění podobné snu s optimistickým závěrem, korespondující s českou pověstí o *Blanických rytířích*, je zřejmě jednou z neobyčejných silných reakcí na *S o l o v j o v o v y Tři rozhovory o válce*, pokroku a konci světových dějin (1899—1900). Ještě výraznější je to v jeho *Skytech*, uvozených motem ze Solovjova. Skytové mají v Blokově interpretaci několikerou podobu: Asiátů „se šikmými zraky“, „nehybné sfingy“ i síly drtící své odpůrce „v těžkých a něžných tlapách“. <sup>21</sup> Jde o zřejmou kontaminaci „žlutého nebezpečí“ a jeho protiváhy Skytů neboli Ruska, stojícího po staletí jako hráz mezi Asií a Evropou, jako hráz, kterou již odmitají v budoucnu tvořit.

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

Чем Куликово было татарам,  
Тем грозный Мукден был для русских. —  
В очках ученого пророка  
Его видал за письменным столом  
Владимир Соловьев.<sup>22</sup>

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

„Скажи хоть ты: ужель с Востока  
Идет вражда к постелям браков?  
К ногам снегов, к венцам из маков?  
С хладом могилы отрок одинаков.“ (vyd. 1960, 216)

„Žlutooký“ je hrbatý lesní skřet z poémy *Víla a lesní muž (Vila i lešij)*, 1913). Avšak skutečně bolestné zření války blízké Solovjovovi je v Chlebnikově poémě *Noc v zákopech (Noč v okope)*:

В багровых струях монгольского Востока,  
Славянскую волнуясь чертой,  
Стоит могуче и жестоко,  
Как образ новый, время, твой! (vyd. 1960, 245)

<sup>21</sup> Cituji podle českého překladu Václava Daňka, *Hudba snů a světa*, Odeon, Praha 1973, 82—86.

<sup>22</sup> В. В. Хлебников, *Собрание сочинений в 4 тт.*, ред. Ю. Тынянов и Н. Степанов, М.—Л., 1—2, 3—4, 1928—1933. *Slavische Propyläen, Texte in Neu- und Nachdruck*, В. 37—38, Wilhelm Fink Verlag, München 1968, т. 3, 350—351. Dále v textu označuji rok vydání, díl a stranu.

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

Вы ива из золота —  
Вы золота ива . . .  
[ . . . ]  
Вы ива у озера,  
Чи листья из золота.<sup>23</sup> (vyd. 1960, 274—275)

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

Kde nádherný tlustý mrož mává jako znučená kráska kluzkým a černým vějířem nohy, nato skočí do vody, a když se znovu vyvalí na pódium, objeví se na jeho tučném, těžkopádném těle hlava Nietzsche s úcesem ná ježka a hladkým čelem.<sup>24</sup>

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

<sup>23</sup> Zlatá bývá u Chlebnikova často provázena modří, v čemž lze spatřovat návaznost jak na romantismus (symbol modrého květu jako nedosažitelného ideálu u Novalise), tak na novoromantismus v díle F. Nietzscheho (modré jezero štěstí ze Zarathuštry). Srov. Jan Jiřa, *Věčný návrat Velemíra Chlebnikova*, *Slavia* 39, 1970, 411—425.

<sup>24</sup> Velemír Chlebnikov, *Zakletí smíchem*, Čs. spisovatel, Praha 1975, 49.

Je zajímavé, že u Chlebnikova se s typicky secesními motivy lesních duchů, vil, rusalek, personifikovaného větru (srov. obrazná vidění rozevlátých ženských vlasů, vegetabilně pojednaných ženských těl ve vodních proudech v soudobém malířství a dekoru) setkáváme nejen v poémách, napsaných před první světovou válkou, jak je to například ještě v mýtu *Víla a lesní skřet* (1913), ale i po revoluci — srov. dialogizovanou povídku *Tesklivý les* nebo *Tři sestry* (1920). Paralelně s nimi vznikala díla značně rozdílného rázu, což je ostatně v literatuře jev velmi častý.

Bylo by možné uvést řadu dalších příkladů ze světa přírodní vegetace, ornamentálně tak mistrně využívaného v secesním dekoru (např. motiv lilie a leknínu), orientálních i staroruských motivů, typických pro ruskou secesi. (Zvláště příznačné je to pro I. J. Bilibina, který jezdil studovat ruský folklór do severních oblastí Ruska kolem Archangelska.<sup>25</sup> Šlo však jen o doklad toho, že barevné a tvarové pojetí typické pro secesi se markantně projevuje i v soudobém ruském básnictví, neboť tvoří jeden ze základních estetických znaků své doby.

Mnohé básnické postupy obou autorů však zřejmě souvisí i s dobovým kultem hudby, která je koncem 19. a začátkem 20. stol. pokládána za nejvyšší syntézu.<sup>26</sup> Jedním z nejcharakterističtějších rysů dekadentního, symbolistického a impresionistického básnictví je neobyčejná *hudebnost* veršů. V ruské poezii je to nejvýraznější u Balmonta a Bloka, jehož vztah k Wagnerovi je v současné době předmětem badatelského zájmu.<sup>27</sup> S kultem hudby pravděpodobně souvisí i Chlebnikovovy „*zaumné*“ *neologismy*, které se v některých jeho lyrických básních stávají strukturálním principem. Tak je tomu v jeho známé básni *Bobeobi*:

Бобэоби пелись губы  
 Вээоми пелись взоры  
 Пиээо пелись брови  
 Лиеээй — пелся облик  
 Гзи-гзи-гээо пелась цепь,  
 Так на холсте каких-то соответствий  
 Вне протяжения жило Лицо. (vyd. 1968, I/2, 36)

V čem spočívá tento princip hudebnosti, který vede básníka tak daleko, že vytváří melodické a sémanticky mnohoznačné neologismy místo neutrálních

<sup>25</sup> Srov. D. Kšicová, *Nástěnné malby Ivana Jakovleviče Bilibina v Praze*, SPFFBU, F 19—20, 1975—1976, 65—80.

<sup>26</sup> Filozoficky jsou tyto dobové tendence zakotveny v Nietzscheově rozpravě *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872). Markantním dokladem vědomé návaznosti Nietzscheho na romantismus je pasus, kde se Nietzsche odvolává na Schillera, jenž za průpravný stav básnění označuje hudební náladu, po níž teprve přichází poetická idea. Podle Nietzscheho je nejdůležitějším rysem antické lyriky její sepětí s hudbou (srov. od. 5).

<sup>27</sup> Eberhard Reissner, *A. Blok und R. Wagner, Slavische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb 1978*, Böhlau-Verlag, Köln, Wien, 417—426. O Blokově vztahu k hudbě srov. také: *Блок и музыка*, сб. статей, Сов. композитор, М.—Л. 1972.

a otřelých slabik, užívaných jako podklad k vyjádření solmizační kostry, jak tomu bylo v ruské středověké hudbě u tzv. anenaik? (V době baroka se na Západě dokonce užívalo termínu *bebisace*, což zvukově přímo koresponduje s užitím retnice v uvedeném textu.) Jsou to především variabilní opakování celých slov nebo jejich obměn (s využitím aliterace a bohatých variant příbuzných hlásek), jež lze charakterizovat i jako popěvkové formule. Tyto jevy se pak stávají kompoziční dominantou.<sup>28</sup> Obdobnou roli hrají anafory. Tak je tomu v proslulé Chlebnikovově básni v próze *Zvěřinec*, v níž téměř všechny věty začínají tázacím zájmenem „kde“. Ve využívání aliterace jsou soudobí básníci neobyčejně vynalézaví. Tak například aliterace v *B l o k o v ě N o č n í f i a l c e* hraje významnou funkci samohláska „i“:

И болотами дышит Фиалка,  
И беззвучная кружится прялка,  
И прядет, и прядет, и прядет. (I, 419)

Obdobně je tomu se souhláskou „p“ a „v“ v písni víly v *Chlebnikovově* poemě *Tesklivý les*:

Пали вои полевые  
На речную тишину,  
Полевая в поле вою,  
Полевою пою волю. (vyd. 1960, 270)

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

Ke vztahu poezie a hudby v ruské neoromantické poemě se vrátíme podrobněji v kapitole věnované analýze *Symfonii* A. Bělého. V tomto případě jde totiž o typický dobový projev záměrného úsilí o vytvoření synkretického díla, které by slovesnými znaky vyjadřovalo estetické kategorie výtvarného umění i hudby, jejíž aplikace se zde stává základním strukturálním principem.

Secese, jeden z dominantních výtvarných stylů přelomu století, ovlivnila svou estetikou literaturu mnohem výrazněji, než by se na první pohled zdálo. Dílo Blokovo a Chlebnikovovo jsme k podrobnější analýze volili proto, že se jedná o dva špičkové představitele poezie prvních dvou dekád 20. století, v jejichž díle je žánr poémy, dialogizované poémy a jemu blízkého symbolistického dramatu výrazně zastoupen. Kromě toho jde o básníky do značné míry antipodické, což se projevilo účastí Chlebnikova v hnutí futuristickém, oficiálně negujícím estetické principy symbolismu. Secesní obrazovost, jež našla svůj výraz především ve folklórně a mytologicky stylizovaných poemách Chlebnikova, je dokladem toho, že neoromantismus setrval v ruské poezii

<sup>28</sup> N. Stěpanov interpretuje v citované práci báseň Bobeobi jako pokus převést zrakové, prostorové a malířské představy do jazyka hlásek a slovesných obrazů, 33. I to je dokladem toho, že báseň je výrazem dobového synkretismu umění.

začátkem 20. stol. déle, než se má obvykle zato, a že pronikal i do tvorby autorů vědomě se řadících do protilehlých uměleckých skupin. Složitost vztahu Velemira Chlebnikova ke kulturnímu dědictví minulosti nás přivedla k otázce, jak se vlastně v jeho tvorbě transformovala rezidua ruského romantismu; pokusíme se jí zodpovědět v závěrečné kapitole. Secese jakožto styl mezinárodní se pochopitelně neomezoval jen na jednu národní literaturu, ojedinelé autory či žánry. Komplexnější představu o jejím pronikání do souběžného estetického citění můžeme získat jedině srovnáním větších literárních celků. Pokusíme se o to v následující kapitole na materiálu české a ruské neoromantické poémy.