

Kšicová, Danuše

A co básník

In: Kšicová, Danuše. *Secese : slovo a tvar*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1998, pp. 197-280

ISBN 8021019700

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122961>

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.

V. A CO BÁSNÍK

„Básnický bydlí člověk“ – tak nazývá Martin Heidegger jednu ze svých filozofických esejí. Analyzuje v ní úryvek z Hölderlinovy básně, vypovídající o postavení člověka ve světě a o existenciálním smyslu básnické tvorby. Vzhledem k lidským dimenzím člověka konstatuje: „Básnění nevzlétá nad zem a nepřekračuje ji, aby ji opouštělo a vznášelo se nad ní. Básnění přivádí teprve člověka na zem, vede ho k ní a tak ho uvádí k bydlení.“¹ Postavení člověka ve světě pak hledá v prostorové dimenzi, blízké Lermontovovu *Démonovi*. Na rozdíl od této bytosti odsouzené k věčnému pobytu v prázdnotě mezi nebem a zemí, však člověk zůstává na této zemi, odkud může vzhlížet k nebesům. „Vzhlednutí poměřuje ono ‚mezi‘ mezi nebem a zemí. Toto ‚mezi‘ je vyměřeno pro bydlení člověka.“ (87) Poměrování člověka božským je staré jako jeho myšlení. Heidegger jde však dál. „Púdorys bydlení člověka“ spatřuje v „poměrování lidské bytnosti dimenzí, jež je mu vyměřena“ a která je současně pevnou zárukou jeho trvání. V tomto smyslu je tedy básnění měřením. Tímto „opatřením míry“ si člověk jakožto bytost smrtelná buduje základy svého bytí. (89) O básnictví má Heidegger spolu s Hölderlinem, romantiky i neo-romantiky vysoké mínění. Je pro něj prostředníkem mezi člověkem a Bohem: „Básnická řeč obrazů shrnuje jas a hlas nebeských zjevů v jedno s temnotou a mlčením cizího. Těmito podobami nás uvádí v úžas Bůh. V tom, že nás takto udivuje, zvěstuje svou ustavičnou blízkost.“ (97) Samotné básnění je mu pak stejně jako Hölderlinovi „počátkem všeho budování“ (99), tedy základem lidského bydlení neboli existence ve vyšším etickém smyslu, neboť jeho prostřednictvím člověk bydlí na této zemi lidsky. (101)

Vyjdeme-li z tohoto fenomenologického výkladu německého romantika, odchovaného přírodní filozofií, pak naše cesta směřující z bílého domu na vysokém kopci či z hřbitovní kapele, určené k rozjímání a modlitbě, povede do vnitřní krajiny duše, jež naše „bydlení“ básnický ozřejmuje.

¹ Martin Heidegger, *Básnický bydlí člověk*. Praha, Oikoymenth 1993, 83–85. Dále uvádím stránky v textu.

1. Krajina duše

Básník a krajina v době secese — A. Sova a O. Březina

Fenomén krajiny je neoddělitelnou součástí každé kultury. V Čechách se stal v době obrození natolik silným faktorem, že vytvořil symbol země v podobě hymny. Je charakteristické, že její tvůrci Jos. K. Tyl a Fr. Škroup vložili do úst slepého hudebníka z frašky ze života pražských ševců *Fidlovačka* (1834) slova o líbeznosti krajiny, jejíž dynamismus se projevuje jen hukotem vod a šuměním lesů. Závěrem sloky se pak autoři vracejí k téměř rokokově pojednanému obrazu arkadické krajiny s dominantou zahrady plné květů. Tento starozákonní archetyp se koncem století stal jedním z nejnosnějších symbolů. Zajímavé a v dnešní době signifikantní je znění slovenské hymny, jež sice vznikla jen o deset let později (vytvořil ji r. 1844 J. Matuška na melodii lidové písně *Kopala studienku*), svou textovou i hudební dynamičností však již zcela odpovídá slovenskému romantickému politickému radikalismu, symbolizovanému horskou bouří.

V období neoromantismu, zvláště pak v symbolismu a secesi, nabývá poetické zobrazení krajiny nové spirituální podoby. Specifickým způsobem se to projevilo v tvorbě dvou autorů, spjatých svými životními osudy téměř se stejným krajem jižních Čech a česko-moravského pomezí. **Antonín Sova** (1864–1928) se narodil i zemřel v jihočeském Pacově. Gymnaziální studia absolvoval v Pelhřimově, Táboře a Písku, většinu aktivního života však prožil v Praze, kde působil od konce 19. stol. do r. 1920 jako ředitel městské knihovny. Do rodného kraje se vracel v závažných okamžicích svého života — snad nejvýrazněji to vyjádřil verši, jež se staly názvem celé sbírky *Ještě jednou se vrátíme* (1912). **Otokar Březina** (1868–1929) se narodil v jihočeských Počátkách, jako učitel však působil v moravských městečkách: v Jinošově u Náměště nad Oslavou, v Nové Říši a v Jaroměřicích nad Rokytnou, kde zemřel. Kromě hlubokého lyrismu spojovalo oba básníky i křehké zdraví, jež mělo zvláště v Sovově případě tragický průběh a upoutalo jej na řadu let do pojízdného křesla. Oba měli neobyčejně citlivý vztah k ženám, i když jejich intimní život byl jiný. Sova byl ženat, měl milovaného syna, Březina zůstal po celý život sám, bohatství svého duševního života vyjadřoval nejen básnickou tvorbou, ale i korespondencí se svou přítelkyní **Annou Pammrovou**, sochařem **Fr. Bílkem**, spisovatelem **Jakubem Demlem** aj.² Oba básníci debutovali

² O obou básnících existuje rozsáhlá literatura. Srov. in: Josef Zika, *Otokar Březina*. Praha,

díly, navazujícími na soudobé pozitivistické tendence: Březina realistickými povídkami a románem, který později spálil, Sova realistickými slokami svých prvních sbírek. Oba se poté stali čelnými představiteli české moderny. Základní lyrickou dispozicí byl Sova blíže impresionismu, jeho symbolismus zrál pomaleji a měl předmětnější zázemí. Psal až do sklonku svého života. Březinova neobyčejná sebekritičnost jej vedla k tomu, aby tvořil jen ve chvílích největšího vzepětí a aby se na vrcholu své tvůrčí aktivity odmlčel. Zatímco Sova se teprve postupně noří do hloubky vnitřní symboliky básnického zření, Březina se tam ocitá na vlastním začátku své básnické dráhy po šokujícím setkání se smrtí – a to osob nejblížejších – obou rodičů. I když spirituální zázemí poezie Sovy a Březiny je značně disparátní, poetika jejich tvorby se sblíží tam, kde je spjata s paradigmatickou secesí. V této podobě pak před námi vyvstává krajina, která je podle **Frédérica Amiela** stavem duše.³ Sova to vyjádřil nádherným závěrem básně *Poledne u obory*: „myšlenka má plachá stojí na paloucích duše mojí!“⁴ Duše odívá do bílé barvy. Srov. jeho verš „V té zemi kontrastů: jen snily duše bílé“.⁵ Tato „nebarva“, archetypický symbol nevinnosti a čistoty, vstoupila do secesie s dalšími konotacemi – především ve spojení se svým kontrastem – černí – symbolem špíny a nepravosti. (Bílé duše sní: „jak blátem doby jít, by prach je netřásl“).⁶

Černá a bílá – dvě nezbytnosti grafiky, která v secesi dosahuje svého prvního nivó – tvoří podtext mnoha Sovových básní. Jeho dny, podvečery i noci jsou bílé, bílý je i měsíc, jenž pije z černých vod:

*Skrze staré duby měsíc zamrazil bílý,
nad močály sehnul se jako žíznivý pes.
A pil zticha – (houby a žaludy hnily v černých vodách).
Tam ve výši kdes vítr plakal ...⁷*

Melantrich 1970. Bohumil Svozil, *V krajínách poezie. Realismus, impresionismus, dekadence, symbolismus – básnické vývojové tendence z konce 19. stol.* Praha, Čs. spis. 1979. O tématu krajiny v Březinově díle psal již Arne Novák. Srov.: *Krajinářský živel v poezii Otokara Březiny*. Lumír 1921, 127–133. Bibliografie o Sovovi sr. A. Sova, *Když ona přišla na můj sad*. Red. Alexandr Stich, Praha, Čs. spis. 1987, 304–305. Dle tohoto vydání cituji i dále.

³ Frédéric Amiel, *Z důvěrného deníku*. Praha, B. Hendrich 1929, cit. in: F. X. Šalda, 1892 dle vyd. A. Sova, *Když ona přišla na můj sad*. Praha, Čs. spis. 1987, 24, 26.

⁴ Antonín Sova, *Poledne u obory. Květy intimních nálad*, 1891. Antonín Sova, *Když ona přišla na můj sad*, o. c. s. 32.

⁵ A. Sova, *V zemi kontrastů. Lyrika lásky a života*. 1907, o. c. 140.

⁶ Tamtéž.

⁷ A. Sova, *Ponurý večer. Ještě jednou se vrátíme*. 1900, o. c. 45.

„Zahrada s bílými květy“ tvoří kulisu pohádky, do níž vchází k nemocnému dítěti Princezna Lyoleja, aby si s ním hrála „s loutkami stříbrných očí“. Pohádka však končí nostalgicky:

*Pak, když mne uzdravila,
pak... nepřišla vícekrát.
Ta princezna Lyoleja...
s ní byl jsem zasnouben,
když prapory na věžích šlehalý
s paláce z mořských pěn,
když hudeb zněl metalický hlas
a slavnost již začala,-
ó jak mne zklamala
princezna Lyoleja,
ó jak mne zklamala!⁸*

Secesní aristokratismus, spjatý s vírou ve vykupující sílu krásy, provázený znaky tajuplnosti a vznešenosti, dal Sovově ikonografii vejít do *Údolí Nového Království*. Ukázalo se však, že je to cesta domů jako putování dětí za modrým ptákem z Maeterlinckovy pohádkové hry. Barevná paleta secese zanechala v Sovových verších „stříbrný svit mlh“,⁹ „démanty vyhaslých očí orla“¹⁰ i „louky sluncem zatopené“.¹¹ Výtvarné analogie nalezneme snadno v symbolice barev a drahokamů i květů a ptáků na plakátech **Alfonse Muchy**, v solárních znacích, bohatě využívaných **Dušanem Jurkovičem** v dekorativních prvcích na frontálních fasádách jeho staveb i v dekoru lidově stylizovaného nábytku v Pustevnách či brněnské Vesně. Ornitologická symbolika, kterou Jurkovič vyjádřil stylizovanými labutěmi před vstupem do Janova domu v Luhačovicích, stala se pro Sovu symbolem ubité myšlenky v podobě zabitého orla.

Ubitá myšlenka

*Můj lovcí zámek spal a chrti moji spali.
Jen sosny šuměly. Po sloupech klenutí
mých sálů vrhaly obrovské stíny zdáli.
Lodi se chystaly v pobřeží k odplutí.
U krbu orel zabitý. Z těch perutí
krev na koberce blankytné se valí.*

⁸ A. Sova, *Princezna Lyoleja. Ještě jednou se vrátíme*, o. c. 47.

⁹ A. Sova, *Vznešenému čtyřspřeží. Soucit i vzdor*. 1984, 49.

¹⁰ A. Sova, *Ubitá myšlenka. Zlomená duše*. 1896, 93.

¹¹ A. Sova, *Slunečný den. Soucit i vzdor*. 1894, 53.

*Můj šíp jej zasáhnul, kdy vzpjal se k odplutí,
ve vůni mátové jak zbloudil přes mé skály.¹²*

Ubitý pták – Sovův orel, Ibsenova *Divoká kachna* či Čechovův *Racek*, kolik zmařených nadějí a životů zpředmětnil evropský symbolismus!

Šalda charakterizoval Sovův styl jako invektivní a analytický,¹³ u Březiny pak zdůraznil jeho meditativnost a syntetičnost. Budeme-li však Březinův symbolismus analyzovat na pozadí ruské literatury, kterou dobře znal, zjistíme, že struktura jeho ikonografie je založena na principu dvojníka či středověkých disputací duše s tělem. Většina jeho básní je budována jako rozhovor s vlastní duší, reflektovaný do metafyzické krajiny snů:

*Řekl jsem: Sestro, jež září vyhaslých sluncí máš ve zraku,
prodlí a studenou ruku svou mi (bych zahřál ji) ponech.
Byl večer, a něco teskně minulého vonělo v soumraku
a plakalo kovovým zaštkáním v zvonech.
I uviděl jsem ji, duši svou, zardělou mladostí záchvěvem,
jak vystoupila jednou do šedivé mlhy svítání mého:
zapomenuté dítě, jež před bouří hraje si s úsměvem
na prahu domu uzamčeného.¹⁴*

K témuž zpředmětnění svého metafyzického já se vrací i později:

*Proč odvracíš se, ó Slabá, když blížíš se k rodnému prahu?
Když z výparů dědičných lánů cítíš tajemnou vláhu,
jež pozdvihla z prachu tvé snění?...¹⁵*

Duše jako synonymum vlastního já patřila ovšem k dobovému kódu. Setkáme se s ní i v dopisech **Fr. Bílka**, exaltovaného přítele **Julia Zeyera** (1896–1901). Bílek se posléze stal blízkým přítelem O. Březiny.¹⁶

Jaké však byly krajiny, jimiž procházela tato dvojnice básníkovy subjektu? Byly napojeny schellingiánským naturfilozofickým zřením vesmíru, připomínajícím svět nenarozených dětí z Maeterlinckova *Modrého ptáka*:

¹² A. Sova, *Ubitá myšlenka. Zlomená duše*. 1896, 93.

¹³ F. X. Šalda, 1897, cit. dle A. Sovy, *Když ona přišla*, o. c. 93.

¹⁴ O. Březina, *Návštěva. Tajemné dálky*, 1895. Zde i dále cituji podle vyd. Otokar Březina, *Básnické spisy*. Red. Miloslav Hýsek, Praha, ČAVU, Melantrich 1942, 41.

¹⁵ O. Březina, *Proč odvracíš se, ó slabá? Větry od pólů*. 1897, o. c. 67.

¹⁶ Sr. *Básník a sochař. Dopisy Julia Zeyera a Františka Bílka z let 1896–1901*. Usp. J. Marek, Praha, Svoboda 1948. *Dopisy O. Březiny F. Bílkovi*. Praha, F. Borový 1932. Zahrnují korespondenci z let 1901–1928.

*Krajinami, jež po staletí kvetly ve zracích mých předků,
šla duše má vlnami nezrozeného snu, s očima zavřenýma a němá.
Za každým jejím krokem valila se černá povodeň noci,
jež vypíjela slunce, smývala barvy, zatápěla bohatství duší,
drtila poslední slova mých otců němým nárazem vln
a zasívala kořeny nynějších bolestí vláhou uhaslých světel.¹⁷*

Březinova metaforika je důsledně secesně antitetická. Svou bohatou ikoničností dynamizuje tím, že ji současně popírá podle modelu „vířících hudeb slavného ticha“¹⁸ nebo „černého slunce smrti“.¹⁹ Partnerkou duše je Březinovi jen touha a bolest:

*Zas dávná bolest v záření zraků mých mrazivou mlhou se vsála
a řeřavé vydychování barev mi srážela v bělavé kotouče chmur.
Touha má, dušená, v třesení chorobném dotknout se bála
myšlenek rozžhavených klaviatur.²⁰*

Krajina básníkovy živoucí duše má vyhraněně arkadický charakter. Dominantním archetypem se pro ni stává „záračný sad či zahrada“ plná růží, kvetoucích stromů a keřů, plodících hrozny a jablka, která se „zardí naší krví“.²¹ Takto ovšem se proměnil básníkův sad až postupem času. Ve své prvotní podobě z doby první sbírky *Tajemné dálky*, poznamenané poetikou dekadence, je oseta nejčastěji květem Mariiným, opojně vonícím v zešeřeném chrámě – lilii, již se s takovou oblibou zdobily **Muchovy** krásy.²² Sladkou milenkou se mu tehdy stává tichá bolest, usedající k pianu za svitu lustrů, v němž se zažehují ohně safírů. Hudba, ta nemá poselkyně tajemství evropského symbolismu, tu tvoří doprovod tlumenému pláči duše.²³ Není divu, že bolest se později stala v Bílkově umělecké kreaci němou společnicí, podpírající znaveného básníka na Březinově náhrobku, zdobícím jeho Jaroměřický hrob.²⁴

¹⁷ O. Březina, *Mythus duše. Svítání na západě*, 1896, o. c. 79.

¹⁸ Tamtéž, 80.

¹⁹ O. Březina, *Vítězná píseň. Svítání na západě*, o. c. 85.

²⁰ O. Březina, *Podobná noci. Svítání na západě*, o. c. 83.

²¹ O. Březina, *Mé dědictví položils. Svítání na západě*, o. c. 87. *Bratrství věřících. Větry od pólů*, 1897, o. c. 108.

²² Srov. např. *Proč v sadě mém záhon tvých lilii léta vyprahl zmar? Přátelství duší*, o. c. 16.

²³ O. Březina, *Tichá radost. Tajemné dálky*, o. c. 19.

²⁴ Fr. Bílek, *Tvůrce a jeho sestra bolest. Pomník Otokara Březiny na hřbitově v Jaroměřicích*, 1932. Téma prochází celou Bílkovou tvorbou. Srov. František Bílek, *Výbor z díla. Ateliér Bílkovy vily*. Praha 1986, 44. F. Bílek, Praha, Mánes, Melantrich 1941.

Vlastní estetické Březinovy názory na funkci krajiny v životě básníka jsou vyjádřeny explicitně v jeho dopisech **Anně Pammrové**, jíž se dovedl vyzpovídat snad s největší upřímností. Březina sice nesdílí negativistický názor Pammrové, velmi blízký estetickému systému Černyševského, jenž stavěl skutečnost mnohem výše než jakékoli umění. Březina je synem své doby a věří ve vykupující moc umění. V dopise z 9. června 1890 píše mladý Březina Anně Pammrové, s níž si psal až do konce života, i když jejich osobní známost byla krátká a setkání po mnoha letech jen letmá:

„Umění jest dle Vás nejen směšné, ono jest docela škodlivé! Věřte, že je to absurdní tvrzení. Může býti směšné nebo škodlivé to, co sama příroda vzbudila v naší duši, co sama vyvolala v člověku, co jest jejím dílem, právě tak jako člověk sám?... Řeknete snad: jak možno dokázati, že příroda dala v nás zárodek umění? Poslyšte. Vidíte krajinu v červnovém úpalu, se zvadlou zelení niv a intenzivními barvami polních květín, pohrouženou v zlaté moře paprsků, které vyssávají šťávu z útlých stonků nesčíslných trav, vidíte tu ohromnou spoustu barevných tónů, rýsovanou pestře v ohromný obraz obzoru, cítíte žhavý dech na tváři, ten žhavý dech... vše to vidíte nádherné, nevyzkoumatelné, obestřené mysteriem tajemné síly... ta směsice barev, tvarů, příčin vzbudí ve vás... touhu projevit sama sobě úžas nad mohutným tím obrazem, jenž naplňuje vás zvláštním nadšením, nadšením příjemným, jemuž škodí jen to, že nemůže potrvát. Tím okamžikem co zamýšlena stojíte nad němou tou řečí barev, tím okamžikem blížíte se umělci, jste poetkou, ani nevíte jak... A budete vytýkati umělci, jenž to, co vy tušíte, *dovede* vám povědít, budete mu vyčítat, že práce jeho je směšná, nebo škodlivá? Pravím, který *dovede*, neboť mnoho povolaných a málo vyvolených; ...“²⁵ Toto mladistvé vyznání je potvrzeno řadou výroků i z let pozdějších. Krátké pobyty v Praze plachého básníka unavují a ohlušují. Nejšťastnější bývá o prázdninách, kdy mu počasí dovoluje, aby odešel do lesů s knihou a blokem. Březina byl sečtělý a obeznámený nejen se soudobou literární a filozofickou produkcí – znal dobře Platóna, Diderota, Schopenhauera, Nietzscheho aj. Promýšlel však i Darwina a astronoma Camilla Flammariona, který jej přivádí ke srovnávání nesmírnosti vesmíru „s nepochopitelnou pýchou drobnokých mravenců, kteří se nazývají lidmi a domnívají se o sobě, že svým sliznatým, aspiku podobným mozkiem vypátrají gigantické tajemství velké přírody, před níž zmocnila by se člověka hrůza, kdyby nebyla tak krásná, že člověk umírá v pozorování jí.“²⁶ V dopisech ženě, na svou dobu velmi kultivované, avšak po několikerém osobním

²⁵ *Dopisy O. Březiny Anně Pammrové z let 1889–1905*. Vyd. E. Chalupný, Praha, nakl. sb. Nová Říše, 1930, 60–61.

²⁶ Tamtéž, 68. Dopis z 16. 10. 1890.

zklamání zatrpklé, musel Březina také nutně vyložit své názory na ženu, v jejíž mystické poslání věří. Oponuje Pammrové, která vinu spatřuje jen na straně mužů: „Nedávejte vinu nikomu. Muži nejsou vinni ani svou smyslností, která je tak degraduje. Naše civilizace je příliš mladá. Co je to několik tisíciletí? Jsme ještě příliš blízko jeskynnímu člověku.“²⁷

Březinovy dopisy sochaři **Františku Bílkovi** jsou mnohem exaltovanější. Zřejmě v tom sehrála svou roli Březinova obdivuhodná schopnost vystihnout duševní naladění a z toho plynoucí styl lidí, kteří mu byli blízcí. Zvláště první Březinův dopis Bílkovi je jakousi uměleckou konfesí. Jakoby dodatkem k tomu, co napsal před deseti léty A. Pammrové píše o umění, že je mu „jazykem, jímž duše vyslovuje svůj úžas z kosmu, do něhož jest zajata, svou bolest a kajícnost, extasi své modlitby a naděje a sladkost mystického objetí všech nesčíslných bratří; umění je vlastní, vnitřní řečí člověka, ztracenou a v bolestech znovu nabývanou, schopnou nadzemského zvýšení, serafického rozjasnění, hvězdné lehkosti. Umělec kráčí k dokonalosti svého díla dokonalostí svého života.“²⁸ Jak nevzpomenout v této souvislosti životního kréda **Václava Černého**, vyjádřeného v jeho *Prvním sešitě o existencialismu*: „... žítí opravdově, znamená právě žít tak, abych v *kterékoli* chvíli mohl zemřít a přec po každé byl sám sebou ...touto projekcí myšlenky smrti do života je život důsledně *heroizován*. Hrdina nežije, aby zemřel. Naopak: *je ochoten kdykoliv přijmout smrt za to, aby mělo ještě smysl mezi lidmi žít.*“²⁹ Březina se probírá k optimistické vizi budoucnosti trním a hložím vlastního utrpení. Svět rostlin, snících „o svých cestách staletími tvarů“ je již postaven na roveň „zavíření nového slunce“.³⁰ Hasnutí hvězd tehdy již spatřuje v onom bachtinském se-pětí se životem, jenž podle této filozofie nikdy nekončí, protože je věčně obnovován v nových formacích. Báseň *Hvězd hasnou tisíce* končí verši až plakátově optimistickými:

*...Řetězem magickým zlé síly spoutáme.
A donutíme zem, aby rozkvetla, jak ještě nekvetla,
až mezi růžemi vstříc půjdem nesmrtelnosti.*³¹

Což to není vize návratu do ztraceného ráje? Mezi rájem ztraceným a nově nalezeným je však nezbytná symbolika *Rukou*, jež lidstvo zachraňovaly v těžkých chvílích vyhnání. Pro Březinovu víru v mystické poslání ženy, ne

²⁷ Tamtéž, 122-123. Nedatováno, mezi 30. 6. – 16. 8. 1896.

²⁸ Dopisy O. Březiny F. Bílkovi, o. c., nedatováno, před zářím 1900.

²⁹ Václav Černý, *První sešit o existencialismu*. Praha, V. Petr 1948, 89.

³⁰ O. Březina, *Svět rostlin. Stavitelé chrámů*. 1899, o. c. 159.

³¹ O. Březina, *Hvězd hasnou tisíce. Stavitelé chrámů*. 1899, o. c. 164.

nepodobné základní filosofické premise Vladimíra Solovjova, zpředmětněné v Sofii – duši světa, je báseň *Ženy*, jíž téměř kulminuje poslední Březinova sbírka. Bílé ruce žen zde jsou nadány světlem podobným nimbu, jehož záře k vám hovoří „věčným gestem krásy“:

*Ó mocné ruce zářící, kam naši touhu vedete?
Do jakých zahrad procitlých, jež věky snily zakleté?
Do jakých tich, kde zaznívá v žal příliš velké nádhery
zpěv ptáků polárních nad melancholickými jezery?*³²

Pak již může následovat jen účtování s časem, ústícím podobně jako tragické Brjusovovo drama *Země* (1903) do chvíle, kdy vysvobozená země uhasne. Březinova symbolika však nepřináší pointu, jak je tomu u Brjusova. Utrpení symbolizované slzami nasytí živá srdce a poslední verš vyznívá ve prospěch lásky. Naše pokolení bylo svědkem naplněného proroctví Sovova z básně *Vím, zemře století*:

*to staré století, jak echo bude v nás
se ještě rozléhat až k smrti neustále.
Zdělíme jeho bič a touhu po zisku,
lesk zlata, hodností a víru v úpadku
a káru umění, uvázlou na písku,
dnů nervózu, řev vojny, lněnou oprátku.*³³

Z Březinových veršů však můžeme čerpat naději, neboť jeho básnická transpozice Bergsonovy koncepce času jako trvání, „durée“, čeká „na času zjasnění vyšší/ zlomení mystické vazby, odpuštění,“³⁴ jež předchází vykupu-
jící bolesti lásky.

³² O. Březina, *Ženy. Ruce*. 1901, o. c. 209.

³³ A. Sova, *Vím, že zemře století. Květy intimních nálad*. 1891, o. c. 43.

³⁴ O. Březina. *Čas. Ruce*, o. c. 213.

2. Zrcadlení

Otokar Březina a mladší ruští symbolisté

Jak je patrné z předchozí analýzy, je poetika Březinovy poezie výrazně spjata s estetickým kodexem secese. Zvláště jeho první sbírka *Tajemné dálky* (1895), jejíž mladistvý pesimismus koresponduje se soudobou dekadencí, využívá typicky secesní barevné symboliky od černobílého kontrastu přes metaforiku drahých kovů a kamenů až po motivy vegetabilní a astrální. Tragická osobní zkušenost – náhlý skon obou rodičů³⁵ – předznamenala bohatou frekvenci hřbitovních námětů a topů. Zvláště výrazně se to odrazilo na struktuře úvodních básní sbírky *Tajemné dálky*. Smrt vstupuje do incipitu mnoha básní a do poetiky téměř celé sbírky. I tento kruh námětů má charakteristicky secesní kolorit.³⁶ Březinův silný citový vztah k matce, který jej spojoval i se sochařem Fr. Bílkem, se projevil transformací barokních žalmů a mariánských písní, jež mu matka zpívala. Jisté analogie mezi českým barokem a Březinovou tvorbou lze spatřovat pouze ve sféře ikonické. Strukturou své tvorby, především v jejích transcendentálních polohách, vedoucích básníka k volnému verši, dávajícímu větší prostor pro filozofickou reflexi, Březina navazoval především na francouzský symbolismus.³⁷

Poetika Březinových básní je založena na systému archetypů, čerpajících jak ze sféry filozofické, od Platóna přes středověké mystiky, jež měl možnost studovat v klášterní knihovně ve Staré Říši, až po Hegela a hlavní představitele naturfilozofie a filozofie člověka – především Schopenhauera, Nietzscheho a Vladimira Solovjova. Je zajímavé, že přestože se k jeho studiu dostává až počátkem 10. let, kdy měl k dispozici jeho sebrané spisy, některé myšlenky, jež posléze vyjadřuje explicitně ve svých esejích, vešly již do struktury jeho vrcholných sbírek.

Budeme-li Březinovy verše studovat z hlediska ikonického, přesvědčíme se, že většina jeho topů čerpá z mytologie křesťanské, aktualizované secesí.

³⁵ *Izbrannyje stichi Ja. Vrchlickogo*. Predislovije i perevod K. D. Bal'monta, Praga 1928.

³⁶ Srov. např. „světla vyhaslých lilii“, „úsměv uvadlých fial“ – *Vůně zahrad mé duše*, cyklus anafor v máchovsky koncipované básni *Lítost* aj.

³⁷ *Dopisy O. Březiny A. Pammrové*, o. c. Česká barokní poezie je spjata s veršem lidovým, který je Březinovi dosti vzdálen. Srov. také Jaroslav Mezl, *K interpretaci symbolismu u O. Březiny*. *Slavia* 1989, 79-81.

A právě tento systém archetypů jej spojuje s ruskou modernou, jež je založena na shodných filozofických, estetických i etických entitách.

Nosným pilířem oné nádherné chrámové stavby Březinových veršů je nepochybně obraz duše, jež je vlastním básnickovým subjektem, současně však i jeho dvojníkem. Nejde ovšem o onen otevřený spor duše s tělem, jak jej předkládá například česká středověká poezie.³⁸ Populární středověké disputace, genologicky spjaté s **Platónovými** dialogy, Březina transformuje do systému symbolů, budovaných na metaforickém principu.³⁹ Analogie s Hegelovým učením o absolutní ideji i se Solovjovovou duší světa, *Sofii* – synonymem moudrosti – či *Pannou duhové brány* (*Deva radužnych vorot*) je zde evidentní. Vzdušným mostem mezi Březinou a ruskou modernou může tedy být i Solovjovova filozofie, která tvoří ideový základ tvorby mladších ruských symbolistů. Ti ovšem vstupují do literatury až v době, kdy se tvorba českého básníka již uzavírá. Březina však dobře znal ruskou prózu. Provokovalo jej a přitahovalo zvláště dílo L. N. Tolstého a F. M. Dostojevského, u něhož princip dvojnictví nabývá podob velmi variabilních.⁴⁰

Budeme-li posuzovat systém Březinových topů z hlediska jejich frekvence, pak jedno z dominantních míst v nich zaujímá symbolika květinová s převládajícími květy Mariinými – růžemi a liliemi.⁴¹ Odtud je již jen krok k ústřednímu obrazu zahrady – symbolu neposkvrněného početí Panny Marie, pro niž se stává dějištěm Zvěstování. Panna Marie s dítětem bývá rámována růžovým loubím.⁴² U Březiny je zahrada zobrazována jak ve své konkrétní předmětné podobě,⁴³ tak v podobě metaforické.⁴⁴ V ruské literatuře počátku 20. století se topos sadu uplatnil snad nejvýrazněji v Čechovově dramatu *Viš-*

³⁸ *Spor duše s tělem*. 20. léta 14. stol.

³⁹ Srov. např.: „Bratři, jichž duše klekají vedle duše mé v svatyních Nepoznaného,“ (*Vladaři snů*, 74); „Krajinami, jež po staletí kvetly ve zracích mých předků, / šla duše má vlnami nezrozeného snu.“ (*Mythus duše*, 79). Zde i dále cituji podle vyd. Otokar Březina, *Básnické spisy*, Praha, ČAVU 1942.

⁴⁰ Srov. *Dopisy O. Březiny*. Praha, Fr. Borový 1931, 201–212. O filozofických a literárních zdrojích dvojnictví viz: Otokar Fischer, *Duše a slovo*. Praha, Melantrich 1929, 179–187.

⁴¹ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha, Mladá fronta 1991, 250, 390–391.

⁴² Tamtéž, 496.

⁴³ Hle, bratři! Vaše láska se plní jak stromoví jižní: plody má uprostřed květů, / a dech její roven je větru všech zahrad, éterná kytice tisíce vůní (*Láska*, 122).

⁴⁴ Na našich loukách ležela vůně všech květů, zladěná v jeden složitý akord, / a světla našich duší, nalitá v jediný plápol, oděla barvami neviditelné, / hlasem všech našich spojených vůlí nám zázračné zahrady rozkvetly síly. (*Bratrství věřících*, 108). Anaforické zvolání „Sad modrých dálek jak voní!“ a „Nakloň se k růžím!“ je nosnou páteří básně *Letní slunovrat* (125). Bridelovsky kontrastní vizi zahrady Březina ztvárňuje v básni *Doupata hadů*, v něž se mění „záhony květů“. (*Stavitelé chrámů*, 143).

ňový sad (1904) a v Blokově poemě *Slavičí sad* (1915). U Čechova jde o moderní variantu onoho prapůvodního motivu vyhnání z rajske zahrady, která v daném případě končí naprostou devastací lidí i přírody, již zradili a promarnili. Blok na rozdíl od Čechova, pohybujícího se v reálném světě současnosti, přenáší děj do světa kouzelných pohádek, v němž reálný život i čas končí za zdí tajemné zahrady, kde vládne láska a věčné mládí. Hrdina není ze zahrady vyhnán, odchází dobrovolně, jako do ní sám dobrovolně vkročil, přitahován její tajemností a příslibem tajuplného dobrodružství. Ze zahrady snů však není návratu. Ve změněném světě, kde čas plyne svým neměnným rytmem, pro něho již nezbyvá ani ona tvrdá práce, k níž lidi odsoudil *Starý Zákon*. Pro Březinu však práce není trestem, nýbrž rozkoší. Tak to alespoň vyjadřuje ve svých proslulých *Stavitelích chrámů*, tvořících jakési pendant komuně **Rudolfa Steinera** ve švýcarském Dornachu, v níž žil po několik let (1912–1916) se svou ženou i Blokův vrstevník a blízký přítel Andrej Bělyj.⁴⁵ Stěžejní báseň Březinovy stejnojmenné sbírky *Stavitelé chrámů* je vybudována na celém systému symbolů, korespondujících i s ruskou modernou. Na rozdíl od většiny Březinových básní spjatých s volnou přírodou, uprostřed níž žil po celý život, je to skladba výrazně urbanistická, v níž zástupy sní „o městech, jež vládnou nad zeměmi“ (132). S Blokovým a Brjusovovým soucitem s temnými zástupy námezdních dělníků korespondují jeho verše o „milionech vyděděných“ (134). Blokovi *Tajemnou neznámou* předjímá jeho secesní zření žen „záhadných, zemdlených tíží své krásy, / jež volají milence písněmi zádumčivými.“ Jejich ruce „s pohyby hadů uspávaných kouzlem“ (133) evokují femme fatale – zpěvačku Fainu z Blokova dramatu *Píseň osudu* (1908) i dramatik Fjodora Sologuba, v níž symbol hada hrál rovněž stěžejní roli.⁴⁶ Závěrečná sloka jakoby předjímala pozdější básnickou tvorbu filozofujícího malíře Nikolaje Rericha.⁴⁷

S filozofií zralé básnické tvorby Andreje Bělého, především s jeho básnickou sbírkou *Hvězda* (*Zvezda*, 1922), věnovanou Christianu Morgensternovi, korespondují Březinovy myšlenky, vyslovované v jeho esejích. Oba jsou pře-

⁴⁵ I. Prichod'ko, *Mifopoetika Solov'jinogo sada A. Bloka*. Opera Slavica 1992, 3. A. Močul'skij, *Andrej Belyj*. Paris, Ymca-Press 1955, 183–201.

⁴⁶ F. Sologub, *Pobeda smerti* (1907). D. Kšicova, *Fenomen secessiona v ruskoy i avstrijskoj dramaturgii*. Wiener Slavistisches Jahrbuch, B. 36/1990, 95–112. Srov. kap. Theatrum mundi.

⁴⁷ O. Březina, *Stavitelé chrámů*: „Mezi nimi šli stavitelé tvého chrámu. Ti jediní ze všech / poznávali se znameními. Jako slib jiných nebes a země / viděli hrůzu a nádheru věcí“... (134) N. K. Rerich, *Svjaščennyje znaki*: „Velikoje „segodnja“ potusknejet / zavtra. No vystupjat / svjaščennyje znaki. Togda, / kogda nužno. Ich ne zametjat. / Kto znajet? No oni žizn' / postrojat. Gde že / svjaščennyje znaki?“ D. Kšicova, *Russkaja poezija na rubeže*, o. c. 300.

svědčení o transcendentálních zdrojích tvůrčí invence,⁴⁸ oba pokládají stejně jako Rudolf Steiner za nejvyšší projev lásky její duchovní substanci.⁴⁹

Krásu obklopuje tajemství bez ohledu na to, zda je spjata s ženou nebo tvůrčím činem. Víra v absolutní možnosti člověka, jež u Březiny našla svůj výraz především v posledních dvou sbírkách – ve *Stavitelích chrámů* (1899) a v básnické knize *Ruce* (1901) – a poznání vlastní nedokonalosti spojuje secesi s barokem.⁵⁰ Posvátná znamení jsou od nepaměti hledána především ve hvězdách. Odtud tak výrazný zájem o problémy astrální, který se projevil jak v romantismu, tak neoromantismu. V Maeterlinckově *Modrém ptáku* (1908) žijí uprostřed hvězd duše dosud nenarozených dětí. Březinův kosmos je za-bydlen dušemi bratří a nadějemi lidí, jež žijí déle než světy, které zhasnou (*Hvězd hasnou tisíce, Vigilie*). Člověku již nestačí svět, který jej obklopuje. Apollinaire i Brjusov zavádějí své hrdiny do pustých oblastí pólů,⁵¹ odkud vanou i větry Březinovy třetí básnické knihy. Solární kult, aktualizovaný vitalismem, charakteristickým pro impresionismus, ale také pro secesi, se stal inspirací i pro Březinu. Jeho *Píseň o slunci, zemi, vodách a tajemství ohně* (*Větry od pólů*, 1897) v mnohém předjímá základní ikonickou strukturu poezie dlouhodobého krále ruských básníků **K. D. Balmonta**. Ódický charakter této básně by bylo možné srovnávat s verši Balmontových sbírek *Hořící stavení* (*Gorjaščije zdanija*, 1900) a *Budme jako slunce* (*Budem kak solnce*, 1903). Balmont podobně jako Březina vzývá živly: oheň, vzduch a vodu, protože i on v nich hledá odpověď na tajemství vlastní duše.⁵²

⁴⁸ Srov. výrok Otokara Březiny z eseje *Smysl boje*. „Co je viditelné tvůrčímu duchu, je viditelné jen v světle, jenž se řine z vyššího života v kosmu.“ *Volné směry* 11, 1907, 4. Obdobně vyznívá vstupní báseň sbírky Andreje Bělého *Hvězda*, věnovaná *Christianu Morgensternovi*: „Tebe... ze světla zrozeného / volá planeta vyvřelá...V čas odplaty jsi do souhvězdí / vdechl své světlo nad zemí...“ („Tebja, vosstavšego iz sveta / Zovět ...perekipevšaja planeta, / ...V časy vozmezdiija pod' javšij / Svoji sozvezdiija nad nej, – / V tysjačet'ja prosijavšij / Tysjačesvetijem ognj, – /“. *Zvezda*. Peterburg, Gos. izd. 1922, 5-6. Srov. odd. Estetický systém Andreje Bělého a poetika jeho básnické tvorby.

⁴⁹ Srov. formulaci O. Březiny: „Z hloubky mluveno, člověk vidí věci i lidi, jen když je miluje..... jenom milenci v nejčistších chvílích své lásky vidí se jak jsou, totiž krásní; neboť vidí se nejen ve viditelné části své bytosti, ale v mocnější, do sféry našeho světla nevtělené části neviditelné, která pracuje, aby se stala tělem v druhém čase.“ *Volné směry* 10, 1905-06, 3. Stejně tak Bělyj pokládá spolu s Rudolfem Steinerem za nejvyšší projev lásky její transcendentální podobu. Srov. tamtéž.

⁵⁰ Světla Mathauserová, *Poetika baroka ve slovanském písemnictví a ústní slovesnosti*. *Slavia* 58, 1989, 7-12. Táž, *Baroko aktuální*. *Opera slavica* 1992, 3.

⁵¹ G. Apollinaire, *Barvy doby*. V. Brjusov, *Carju Severnogo poljusa*, 1898-1900, *Republika Južnogo Kresta*, 1905 aj. Srov. kap. Očima prózy, odd. Téma existenciální. Prózy Valerije Brjusova.

⁵² Téže tematice jsou věnovány i Balmontovy eseje.

Snad nejvýrazněji však vystupuje v Březinově poezii do popředí čas, na němž H. Bergson založil svůj filozofický systém, korespondující se snahou zachytit každý prchavý okamžik, jak je tomu v impresionismu, i s oním pocitem fatální bezmoci člověka tváří v tvář neúprosnému plynutí času, což tvoří filozofický podtext secese.⁵³ A právě v této podobě vystupuje čas u Březiny, jenž se „vichřici času“, či jeho perzonifikaci připomínající Lermontovova *Démona*,⁵⁴ snaží přiblížit lidské přirozenosti, stejně jako to činí barokní poezie s Bohem.⁵⁵ Posledním slovem závěrečné básně šesté sbírky je proto smíření.⁵⁶ Neboť vykoupení z chaosu tohoto světa český autor hledá podobně jako Vladimír Solovjov v harmonii. Je pozoruhodné, nakolik se oba básníci a filozofové ve své výpovědi shodují.⁵⁷

S wagnerovskou devízou *Gesamtkunstwerk* souvisí i pro secesi tolik příznačná spolupráce a přátelství mezi spisovateli, básníky, výtvarníky, hudebníky atd. Spojuje je nejen shodné umělecké hnutí, skupiny či revue, jak jsme o tom již hovořili. Uzavírají se i blízká přátelství, o nichž nacházíme svědectví v dochované korespondenci J. Zeyera či O. Březiny s F. Bílkem.⁵⁸ V ruském prostředí tvoří analogii vztah mezi A. P. Čechovem a Levitanem, porozumění mezi umělci, sdružujícími se v kulturním středisku u Moskvy Abramcevu, ve skupině *Svět umění*, ve Vološinově krymském domě v Koktebelu atd. Přátelství mezi umělci tak kontrastními, jako byl subtilní Březina a fyzicky zdatný sochař F. Bílek, je pozoruhodné. Odrazilo se v jejich filozofických a estetických názorech i ve shodném systému znaků, jichž užívají. To byl nepochybně jeden z důvodů, proč **F. Bílek** ilustroval a vydal vlastním nákladem poslední Březinovu sbírku *Ruce*.⁵⁹ Březina zase napsal úvod k cyklu Bílkových kreseb *Otčenáš*, které provázel slovem další společný přítel obou Jakub Deml.⁶⁰ Mezi všemi těmito díly bychom mohli shledávat shody i difference, neboť zatím-

⁵³ D. Kšicová, *Poetika ruské secesní poezie*. Slavia 58, 1989, 65–70.

⁵⁴ „Čas výšemi letěl, v bouři slávy a smrti s mystickým sprežením hvězd / křižovatkami neko-
nečnosti“ (*Se smrtí hovoří spící*, 154) aj.

⁵⁵ Srov. Bedřich Bridel, *Co bůh? Člověk?* (1658), hromadící antiteze do mohutné barokní klenby. In: *Kapka rosy tekoucí*. Brno, Blok 1968, 46–64.

⁵⁶ „Zdrcení nesmírností tvé slávy čekáme stále. Teskní a tiší / na sladké usmání smíření tvého“ (*Čas*, 213).

⁵⁷ Srov. Březinovu esej *Mír a esej* V. Solovjova *Duchovní základy života*. In: O. Březina, *Eseje z pozůstalosti*. Brno, Blok 1968, 91. V. Solovjov, *Duchovní základy života*. Přel. A. Tesková, Praha 1923, 73.

⁵⁸ *Básník a sochař*. In: *Dopisy J. Zeyera a F. Bílka z l. 1896–1901*. Praha, Svoboda 1948. *Dopisy O. Březiny F. Bílkovi*. Praha, ČAV 1932.

⁵⁹ Emanuel Chalupný, *F. Bílek (Tvůrce a člověk)*. České Budějovice, Růže 1970.

⁶⁰ Tamtéž.

co Bílek byl výrazný deista, Březina inklinoval spíše k panteismu.⁶¹ Je zajímavé, že umělci užívali shodné metaforiky mnohem dříve, než se poznali osobně. Zvláště markantně se to projevovalo v zobrazení vlastní matky, i když se jedná o tak rozdílné techniky, jako je dřevorezba a lyrická báseň. Obě díla totiž spojuje symbol stromu; jeho prastaré užívání souvisí s kultem plodnosti. Do secese pak strom a les vstoupily jak svým vegetabilním dynamismem, tak symbolikou duševního života, blízkou např. Janu Preislerovi i samotnému Bílkovi. Právě takto vyznívá jeho vysoký reliéf *Moje matka* (1899), koncipovaný jako součást trámův jeho rodinného domku v Chýnově.



38

Opozitem byla plastika otce stylizovaná jako starý pařez. Podobizna matky vrůstá do stromu podobně jako Bílkův folklorně pojednaný kachel, nazvaný *Zarůstání do stromu bratří* (1903). Člověk se tak naprosto ztotožňuje s přírodou. Takto explicitně to ostatně vyjadřuje František Bílek reliéfem *Země k nám mluví* (1898), umístěném na fasádě vlastního domu v Chýnově.

Březina užívá symbolu stromu spíše ve významu metafyzickém, neboť jej spojuje s filozofickou kategorií času. Matka a v závěru básně i její syn, který se stává její replikou, trhají „ze stromu času plod žití suchý“ (*Moje matka*, 1893). Strom jako symbol života člověka či celého rodu tak nabývá významu astrálního, což je pro poetiku velkého symbolisty typické. Strom a jeho plod

⁶¹ Jakub Deml, *Slovo k Otčenáši F. Bílka*. Nový Jičín, Nový život 1904, 33-34.

– onen prastarý archetyp zpopularizovaný i díky *Starému Zákonu* v sepětí s motivem světla, jímž Březina spojuje vlastní matku s kultem mariánským – je charakteristický i pro ruskou literární secesi. Jako příklad lze uvést básně V. Ivanova s církevněslovanským názvem *V lepotu oblečesja* (*Krásou oděná*, 1905), v jejíž symbolice splývá světlo a větev stromu obtížená plody do jednoho symbolu krásy. A právě krása ve své materiální i spirituální podobě tvoří onu spojnici mezi tvůrci secese, i když jejich díla vznikala zcela separátně, jak je tomu právě v případě Otokara Březiny a básníků ruské moderny.



3. Minuto sladká, neprchej

Impresionismus v díle K. D. Balmonta

Prchavost života a z ní vyplývající touha po poznání mnohotvárnosti tohoto světa vede moderního člověka k usilování o proniknutí nejen do krajin vlastní duše, ale i do reality její pozemské existence. V jednom ze svých esejí označil Konstantin Dmitrijevič Balmont za nejcharakterističtější rys romantiků to, co vyjádřili shodně Byron i Lermontov archetypem „věční poutníci“: „Každý skutečný romantik musí být poutníkem, protože pouze na cestách a při putování dobývá svět i sama sebe.“⁶² Tato charakteristika platí nejen pro generaci samých romantiků, kteří cestovali mnohdy z podnětů politických, ať již dobrovolně jako Byron, či v důsledku perzekuce, jak tomu bylo u řady ruských básníků (vzpomeňme Gribojedova, Puškina, Baratynského, Lermontova, Korolenka atd.). Balmont tak vyjádřil především pocity své vlastní generace, toužící po poznání vzdálených kontinentů v míře daleko intenzivnější, než tomu bylo v první třetině 19. století. Rozvoj techniky otevírá všem netušené možnosti. Byronovo Švýcarsko, Itálie a Řecko – Finsko, Krym a Kavkaz ruských romantiků jsou zastíněny exotikou Blízkého i Dálného Východu, žárem Afriky a Mexika či vůní Madagaskaru. Bergsonovský nepřetržitý pohyb našel výraz nejen ve vlnobití secesního dekoru, ale i ve vlnách oceánů, jejichž rytmus zachytil ve svých verších již Baudelaire a po něm pak zcela zákonitě ti, kdo patřili ke generacím přelomu století. V Rusku tehdy cestovali všichni: Gorkij, Bunin, Bělyj, Gumiljov aj. Prvenství však patří bezesporu **Konstantinu Dmitrijeviči Balmontovi** (1867 – Gumnišči, Šujský ujezd, Vladimírský kraj – 1942 Noisy-le-Grand u Paříže).

Balmontova cesta do labyrintu světa i vlastního srdce začíná tragickým skokem do neživotí. Jeho pokus o sebevraždu v třiaadvaceti letech učinil tečku za fiaskem prvního manželství i první básnické sbírky (*Sborník veršů*, 1890), kterou vydal vlastním nákladem a poté spálil. Proces vnitřního zrání, jenž probíhal v údobí roční rekonvalescence po nešťastném skoku z okna, vyvr-

⁶² K. D. Bal'mont. *Romantiki*. In: K. D. Bal'mont, *Izbrannoje*. Moskva, Chudožestvennaja literatura 1983, 560-561, přel. zde i dále D. K. Z tohoto vydání cituji i dále stránkou uvedenou v textu. Úvodní studie v tomto vydání: Lev Ozerov, *Konstantin Bal'mont i jeho poezija*, 3-28. Životopisná data obsahuje rovněž stať V. Orlova, *Bal'mont. Žizn' i poezija*. In: K. D. Bal'mont, *Stichotvorenija*. Leningrad 1969. K novější lit. patří sborník *K. Bal'mont i mirovaja kul'tura*. Šuja, Pedagogičeskij Institut 1994 (vyšlo 1996).

cholil třemi básnickými knihami: *Pod severním nebem* (*Pod severnym nebom*, 1894), *V nekonečnosti* (*V bezbrežnosti*, 1896) a *Ticho* (*Tišina*, 1898). Svou melancholií a beznadějí, založenou na osobní hořké zkušenosti, se zapojují svérázně do soudobého proudu ruské dekadence. Balmont se již v té době stal známým básníkem a překladatelem. Kritika, jež se zpočátku k němu stavěla se stejným nepochopením jako k mladému Valeriji Brjusovovi, začala postupně uznávat básnické kvality jeho verše, především Balmontův smysl pro hudbnost. Koncem století píše další sbírku *Hořící budovy* (*Gorjaščije zdanija*, 1900), která patří k jeho nejlepším básnickým projevům. Časté zahraniční pobyty, především cyklus přednášek o ruské poezii, který přednesl na jaře roku 1897 v Oxfordu, rozšířily jeho známost i na Západě.⁶³ Zatímco první cesty, jež Balmont podnikl se svou druhou ženou Jekatěrinou Alexejevovou Andrejevovou-Balmontovou, směřovaly na podzim r. 1896 do Evropy – Francie, Španělska, Itálie, Holandska a Anglie – jeho žízeň po dálkách ho později zavedla mnohem dále. V lednu r. 1905 podniká zájezd do Mexika a USA, jež ho inspiroval k veršům, cestovním zápiskům i k překladům mýtů Aztéků a Mayů. Kromě kratších cest po celé Evropě podnikl v době své politické emigrace i plavbu kolem světa. Začátkem roku 1912 se Balmont vydal z Londýna přes Kanárské ostrovy, Jižní Afriku na Madagaskar, do Tasmánie, jižní Austrálie, na Nový Zéland, do Polynésie, na Cejlon a do Indie. Je zajímavé, co v této souvislosti Balmont píše ve svých vzpomínkách. Podobně jako Karel Čapek, jež své putování po Anglii koncipoval na základě své mladistvé četby,⁶⁴ přiznává i Balmont, jak se mu při návštěvě korálových ostrovů v Tichém oceáně vybavila ilustrace k první povídce, kterou přečetl jako šestiletý chlapec. Byla to polopohádková kniha ze života obyvatel Oceánie, provázená nažloutlými obrázky korálových ostrovů, plných palm.⁶⁵

Po politické amnestii r. 1913 se Balmont vrací opět do vlasti, kde je nadšeně vítán jako „král ruských básníků“, za něhož byl pravidelně prohlašován až do r. 1917. K jeho popularitě v Rusku přispěly veřejné přednášky, provázené četbou vlastních veršů, jež konal za války od Saratova do Omska, z Charkova až do Vladivostoku.⁶⁶ Odtud čerpá náměty ke svým veršům o Sibiři (*Modrá podkova*, *Golubaja podkova*, 1935). Bývalý politický emigrant Balmont, blízký Korolenkovi i A. P. Čechovovi,⁶⁷ byl šokován hrůzami ob-

⁶³ A. G. Cross, *Bal'mont in Oxford in 1897*. Oxford Slavonic Papers, 12, 1979, 104–116. J. S. Simmons, *Slavonic Studies at Oxford, 1844–1909*. Oxford Slavonic Papers, 13, 1980, 20–21. Ot Šuji do Oksforda. (*Vospominanija Je. A. Bal'mont*). In: *Vstreči s prošlym*. 5, 1983, 91–103.

⁶⁴ Otakar Vočadlo, *Anglické listy Karla Čapka*, Praha 1975, 335 n.

⁶⁵ K. D. Bal'mont, *Na zare*, 1929. In: *Izbrannoje*, o. c. 554.

⁶⁶ L. Ozerov, *Konstatnin Bal'mont i jego poezija*. In: *Izbrannoje*, o. c. 7.

⁶⁷ Korolenko Balmonta učil podle básníkovy výroky psát. A. P. Čechov ho pozval do Jalty

čanské války, jak to ostatně líčí jeho črty *Kde je můj domov?* (*Gde moj dom*, Praha 1924).⁶⁸ Lunačarskij vyhověl jeho žádosti o roční pobyt v zahraničí, kam Balmont odejel 25. června 1920, aby se již nikdy nevrátil. Zůstal žít ve Francii, odkud podniká další cesty po Evropě. Tentokrát jej však přitahují především slovanské země – Polsko, k němuž měl vždy blízko, slovanský Balkán, ale i Čechy. Jako politický emigrant Balmont dostává pravidelné stipendium od československé vlády, která takto podporovala všechny talentované ruské intelektuály. V Praze Balmontovi vycházejí některé publikace včetně knižního vydání jeho překladů poezie Jaroslava Vrchlického,⁶⁹ spolupracuje s časopisem ruské emigrace *Volja Rossii* (*Svoboda Ruska*, vycházel v Praze v letech 1922–1932), kde tiskne další překlady českých básníků.⁷⁰ Na jaře roku 1927 navštěvuje Prahu cestou z přednáškového turné po Polsku. Jeho přednášky jsou příznivě přijaty, seznamuje se zde s některými českými literáty, především Fr. Kubkou, P. Kříčkou a O. Fischerem. Výsledkem byly vzájemné překlady veršů. Cestě do Československa ostatně předcházeli Balmontův zájem o českou poezii, který byl iniciován verši Jaroslava Vrchlického, v němž Balmont našel spřízněnou duši. Balmontovi se totiž dostala do rukou antologie české poezie v anglickém překladu Paula Selvera, jenž se ve dvacátých letech stal oficiálním překladatelem Karla Čapka.⁷¹ Pro polyglota Balmonta bylo okouzlení verši J. Vrchlického dostatečným podnětem k tomu, aby se sám začal učit česky.⁷²

S postupujícím věkem se kruh Balmontových cest stále zužuje. Ubývá mu sil i finančních prostředků, sužuje jej alkoholismus. Prochází léčením v domě ruské mise v Noisy-le-Grand. Nejobtížnější období nastává za druhé světové války, kdy po zániku Československé republiky pozbyl i stipendium, jež mu po léta zaručovalo alespoň životní minimum. Starý a nemocný je odkázán na

v době, kdy mu byl po demonstrativním odsouzení politických represálií r. 1901 zakázán pobyt v univerzitních městech. Srov.: A. Ninov, *Čechov i Bal'mont*. *Voprosy literatury* 1980, č. 1, 98–130.

⁶⁸ I. Pospíšil, *Architektonika prostranstva i vremeni*. (*Obščije mesta v poetike očerkov K. D. Bal'monta*, *Gde moj dom*). In: *K. Bal'mont i mirovaja kul'tura*, o. c. 14–21.

⁶⁹ Srov. tato vyd.: K. D. Bal'mont, *Vse moje – Rossii*, Praha 1924; *Gde moj dom*. Praha 1924, česky 1928; Ja. Vrchlickij, *Izbrannyje stichi*. Izd. slavjanskoj biblioteki Ministerstva inostrannyh del, Praha 1928; srov. D. Kšicová, *Balmontovy překlady Jaroslava Vrchlického*, *Slavia* 47, 1978, 4, 411–418; též: K. D. Balmont a česká poezie, *SPFFBU D* 28, 1981, 39–52; též: K. D. Balmont v českých překladech, *SPFFBU D* 29, 1982, 113–121; též, *Ruská literatura 19. začátku 20. stol. v českých překladech*, Praha SNP 1988, 204–238.

⁷⁰ Balmont přeložil část Máchova *Máje* a řadu básníků přelomu století: Sovu, Březinu, Wolkra, Bezruč, Tomana, A. Theera aj. Srov.: K. Bal'mont, *Obrazcy češskoj poezii*. *Volja Rossii*, Praha 1927, 4, 29–44. O tom viz D. Kšicová, *K. D. Balmont a česká poezie*, o. c.

⁷¹ Srov. O. Vočadlo, *Anglické listy*, o. c., 45–49

⁷² Srov. Balmontův úvod k citovanému sborníku jeho překladů z Vrchlického *Prazdnik serdca*, přetištěno ve sb. K. D. Bal'mont, *Izbrannoje*, 602–608.

milodary svých přátel, kteří se také často těžce protloukají. Vzpomínky jeho tehdejší přítelkyně ze sousedství v Noisy-le-Grand paní Jakimovové vypovídají o stesku posledních let jeho života, kdy o něho pečovala jeho třetí manželka Helena, jež ho přežila jen o rok. Je pochována ve společném hrobě, kam byl Balmont uložen po smrti o Štědrém dni r. 1942. Na pomníku ozdobeném pravoslavným křížem je prostý nápis: „Constantin Balmont – poète russe.“⁷³

Jak však souvisí tato životní fakta s vlastní básnickou tvorbou K. D. Balmonta? Ilja Erenburg se ve svých vzpomínkách o Balmontovi vyjádřil, že mluvil plyně mnoha jazyky se zvláštním „balmontovským“ přízvukem a že projedl celý svět, „ale viděl přitom jen jednu zemi, která není na mapě a kterou bych nazval Balmontií.“⁷⁴ Všichni, kdo Balmonta pamatují, se shodují v tom, že to byla osobnost výjimečná po stránce tělesné i duševní. Výrazný egocentrismus poznamenal i jeho básnickou tvorbu. Mnoha rysy svého básnického naturelu je blízký Jaroslavu Vrchlickému. Spojuje jej s ním tvůrčí posedlost, mnohdy však i malá kritičnost.⁷⁵ Balmont podobně jako Vrchlický chrlil sbírku za sbírkou. Do revoluce jich vydal dvacet, po revoluci deset a dvě zůstaly v rukopise.⁷⁶ Jeho předrevoluční verše vyšly ve dvojím souborném vydání v deseti a šesti svazcích.⁷⁷ Napsal značně autobiografické povídky a delší romány (*Pod novým srpem – Pod novým serpom*, *Vzdušná cesta – Vozdušnyj put'*, 1923) psal črty a lyrické eseje, plné osobních vzpomínek na velké muže své doby, s nimiž měl možnost se setkat. O svých cestách vydal svědectví ve třech knihách lyrických cestopisných črt. Stejně jako Vrchlický přeložil celou knihovnu, stejně jako on se dožil hořkosti zneuznání a kritiky mladších pokolení. Z korespondence s A. P. Čechovem víme, že svoje jediné drama *Trojí květenství* (*Tri rascveta*, 1905) psal na objednávku MCHATu,⁷⁸ k inscenaci však nedošlo. Psal básně v próze, v nichž poetizoval podobně jako Maeterlinck živly: oheň, vodu, zemi a vzduch, často nabývající dynamické

⁷³ Životopisná data uvádím proto, že dodnes neexistuje komplexní monografie o K. D. Balmontovi. Zvláště o posledním údobí jeho života je poměrně málo dokladů. S paní Jakimovou, jež byla v blízkém kontaktu s Balmontem v posledních dvou letech jeho života, jsem se seznámila v Noisy-le-Grand v září 1986.

⁷⁴ I. Erenburg, *Lidé, roky, život*, Praha 1962, 100-101.

⁷⁵ D. Kšicová, *K. D. Balmont a česká poezie*. Sborník prací FF BU D 29, 1982, 113-121. Peter Thiergen, *K. D. Bal'mont: Dandy – Dilletant – „Erfinder“*. Byzantine Studien, 8, 11, 12, 1981, 1984, 1985, 387-94.

⁷⁶ Srov. bibliografii In: K. D. Balmont, *Z básnického díla*. Přel. J. Vyplel, Praha, ČAV 1935, Sborník světové poezie, sv. 170. Úvodní studii pro toto vyd. napsal V. I. Vilinskij, 5-15.

⁷⁷ K. D. Bal'mont, *Polnoje sobranije stichotvorenij*, d. 1-10, Moskva 1908-13; *Sobranije liriki*, kn. 1-6, Moskva 1917.

⁷⁸ A. Ninov, *Čechov i Bal'mont*, o. c. 116. Srov. kap. *Theatrum mundi*, odd. Dramatická tvorba.

podoby větru. Poezii však nacházel i v hudbě slov a hlásek, okouzlovaly jej barvy: červená, bílá, černá, žlutá, zelená, různé odstíny modře.⁷⁹ V soupise symbolů, jenž se zachoval v jeho rukopisné pozůstalosti, uložené v archivu Národní knihovny v Paříži, nalezneme zajímavé svědectví o jeho tvorbě. Kromě běžných inspiračních zdrojů, charakteristických zvláště pro romantiky, jako jsou denní doby, dynamické povětrnostní podmínky (bouře, mračna, mlha, vítr), poetizovaná kosmická tělesa či charakteristické rysy romantické krajiny (moře, jezera, zátoky, bažiny, horské strže a propasti), jsou to i atributy typicky secesní, jako drahokamy či lastury. Předmětný svět lidí je zastoupen pracovním náradím, jehož může být použito i jako zbraně (v sousedství kosa a srpů je jmenován meč). Pracovní prostředí je typicky venkovské (mlýn, stodola). Jak by se dalo u Balmonta čekat, jsou vyjmenovány téměř všechny světelné zdroje od svíčky po pochodně, od jiskry po požár, dým a popel. Soupis začínající mořem končí astrálním motivem času, zastoupeným symbolicky hodinami a kyvadlem.⁸⁰ Balmontovi byl tedy blízký především venkov v jeho tradičním projevu, jak jej znal ze svého dětství a jak jej vylíčil v autobiografickém románu (*Pod novým srpem, Pod novým serpem*, 1923). Přitahovala jej však i zdobná secesní krása. Takové jsou jeho básně o drahých kamenech, jež by mohly sloužit jako slovní doprovod k analogickým plakátům Alfonse Muchy. Tak např. kamej Balmonta inspirovala ke stejnojmenné básni o Kleopatře (sb. *Ticho, Tišina*) i k sonetu nazvaném *Meri* (sb. *V nekonečnosti, V bezbrežnosti*), v němž kámen symbolizuje nenaplněné sny básníků. Kamej se mu stává symbolem věčné krásy (50). Na plátnech benátských mistrů Balmont obdivuje perlové odstíny, stejně jako temné barvy egyptských bohyň. Typicky secesní černobílý kontrast spojuje s polární nocí i s nezapadajícím letním sluncem severu (*Perlové odstíny benátských obrazů – Žemčuznyje tona kartin venecijskich*, sb. *Budeme jako slunce – Budem kak solnce*). Secesně stylizované jsou i Balmontovy lyrické poemety *Bílá labuť* (*Belyj lebed'*, 1908) a *V bílé zemi* (*V beloju strane*, 1908). Poema *Bílá labuť* je uvozena zajímavou autobiografickou dedikací, v níž je secesní motivace vysvětlována návazností na staré rodinné podání:

⁷⁹ Balmontovu básnickou tvorbu obohacuje tato tematika v podobě metaforické. Srov. Hildegard Schneider, *Der frühe Bal'mont. Untersuchungen zu seiner Metaphorik*, Forum Slavicum, B. 16, München, Fink Verlag 1970.

⁸⁰ V archivu Národní knihovny v Paříži je uloženo v oddělení slavik celkem pět Balmontových zápisníků z let 1904–1928 i s jejich přepisem na stroji. Soupis symbolů obsahuje zápisník z r. 1904, 21. Část pozůstalosti je rovněž uložena v moskevském Centrálním státním archivu literatury, fond 57, 1, 155.

„Věnuji tyto verše své matce Věře Nikolajevně Lebeděvové-Balmontové, jejímž předkem byl mongolský kníže Bílá labuť Zlaté Hordy.“ 1908. Zimní noci. Údolí bříz.⁸¹

Zatímco ve svých prvních třech sbírkách (*Pod severním nebem, V nekonečnosti a Ticho*) Balmont oceňuje především hudební experimentování v oblasti verše (*Ze zápisníku – Iz zapisnoj knižki, sb. Hořící stavení – Gorjaščije zdanija, 1899*), pak o pět let později vyznává hudebnost sledu okamžiků, které pokládá za jedinečné a neopakovatelné, ba nepochopitelné i pro něho samotného, protože i on sám se stále mění:

„Žiji příliš rychlým životem a neznám nikoho, kdo by tak miloval sílu okamžiku jako já. Jdu, odcházím, všechno měním a měním se sám. Zcela se oddávám okamžiku a ten mi znovu a znovu otevírá pohledy na svěže zelená luka. A tak mně věčně rozkvétají nové květy.“⁸² Jak důsledně se Balmont snažil zachytit atmosféru okamžiku, který se stal inspirující pro vznik nové básně, je patrné z toho, jak přesně si zapisoval do svých zápisků hodinu, místo, roční období i výrazné znaky počasí. Je tomu tak v malém černém památníčku z r. 1904, obsahujícím básně napsané v Moskvě a ve Francii od 9. ledna do 3. prosince, v běžové knížce, kam zapisoval verše ve Francii od února do dubna r. 1908, v červeném památníku z přelomu r. 1913-1914 (od 22. 12. do 1. 4.), v zelené knížce z 19. 8. 1924 – 29. 2. 1925, v černém koženém zápisníku z 22. 10. 1927 – 31. 1. 1928. Styl záznamů zůstává v průběhu mnoha let téměř stejný. Básníka inspirovalo slunce i hvězdné nebe, vítr kolébající větvemi i stébly trav, hudba tajících ledů, již nazývá krystalickou atd. Tak např. cyklus osmi číslovaných secesních básní z r. 1908, jejichž závěrečná část začíná veršem „Vyprázdnilly se řeky, jezera, křišťálové zátoky“ (*Oprokinulis' reki, ozera, zatony chrustal'nyje*) má přesné vročení: „14. února. Noc 9-12 hod. Berkendal. Křišťálová hudba. Vlna souzvuků.“ U básně *Město Zlaté brány* (*Gorod Zolotykh vorot*) z 11. září téhož roku uvádí: „Zlaté slunce. Ráno. Boršen – Farewell,“⁸³ atd. U básníka prchajících okamžiků, jejichž náladu se snažil zachytit a zafixovat, je to ostatně jev zákonitý.

Syntéza umění, jíž Balmont vyznával stejně jako celá generace moderny, spjatá se secesí, našla svůj výraz i v jeho programní stati *Základní principy*

⁸¹ „Posvjaščaju eti stroki materi mojej Vere Nikolajevne Lebedevoj-Bal'mont, čej predok byl mongol'skij knjaz' Belyj Lebed' Zolotoj Ordy“, 1908. Noči zimnije. Dolina berěz.“ Poemu *Belyj lebed'* obsahuje pařížský zápisník č. 2 z r. 1908, Slave 99, datace 14. 2. Přetištěno In: K. D. Bal'mont, *Polnoje sobranije stichotvorenij*, d. 10, Moskva 1909.

⁸² „Ja živu sliškom bystroj žizn'ju i ne znaju nikogo, kto tak ljubil by mgnoven'ja, kak ja. Ja idu, ja uchožu, ja menjaju i izmenjajus' sam. Ja otdajus' mgnoven'ju i ono snova i snova otkryvajet svežije poljany. I večno cvetut mne novyje cvety.“ *Ze zápisníku 1904, 84.*

⁸³ Viz pařížský archiv. Zápisník z r. 1908, Slave 99, s. 2-3, opis s. 49.

symbolistické poezie, kterou přednesl na jaře r. 1900 před ruským publikem v Latinské čtvrti Paříže. Podle Balmonta symbolistická poezie ...“mluví svým zvláštním jazykem, a ten oplývá intonacemi; podobně jako hudba a malířství budí v duši složitou náladu – víc než kterýkoliv jiný básnický druh rozněcuje naše sluchové a zrakové vjemy, vede čtenáře, aby v opačném směru prošel cestou tvorby. Když básník vytváří symbolistické dílo, postupuje od abstraktna ke konkrétnu, od ideje k obrazu, kdežto ten, kdo poznává jeho díla, stoupá od podobizny k její duši, od bezprostředních obrazů, krásných ve svém samostatném bytí, k duchovnímu ideálu, jež je v nich skryto, které jim propůjčuje dvojnásobný účín.“⁸⁴ Svou myšlenkou o sepětí básníka a čtenáře skrze prisma uměleckého textu Balmont de facto předjímá jeden ze základních postulátů strukturalismu a sémiotiky.

Počátkem dvacátých let, kdy se v Rusku začíná uplatňovat formální škola jako výsledek mladogramatické moskevské lingvistiky a kdy je tak podnícen zájem o proces tvůrčí práce, vycházejí i mytologicky koncipované práce ruských básníků **A. Bělého** (*Glossalolija*, 1922) a **K. D. Balmonta** (*Poezija kak volšebstvo*, 1. vyd. 1915, 2. vyd. 1922). Balmont do své studie uložil vlastní veliké znalosti světové literatury, kterou hluboce zažil jako fundovaný překladatel i zvědavý cestovatel, studující v intencích doby především staré mýty z různých končin světa. Mytologicky, v návaznosti na způsob věštění budoucnosti zpopularizovaný romantickými baladami (Bürger, Žukovskij, Erben) symbolizuje Balmont samu podstatu poezie. Verše spjaté rýmem přirovnává ke světlu svíce, postavené mezi dvě zrcadla, jejichž bezedné zrcadlení splývá v jednotný celek.⁸⁵ Uměleckému synkretismu moderny odpovídá Balmontovo prohlášení: „Svět je polyfonní hudba. Svět je sošná podoba verše.“⁸⁶

V intencích wagnerovského Gesamtkunstwerku se také vyvíjela Balmontova poezie, jež má svá údobí vzestupu i pádu, objevů nových pevnin a stagnací, kdy se zdálo, že básník je schopen jen zpívat na staré melodie, jež kdysi sám vytvořil. Tento vývoj připomínající spirálu však nemá přímé spojení s autorovými politickými postoji. Jeho radikální politické verše ze sbírky *Písně mstitele*, vydané r. 1907 v Paříži a v Rusku zakázané, jsou uměleckou prohrou, naopak mnohé z toho, co napsal v době své emigrace ve dvacátých a třicátých letech, kdy trpěl steskem po ztraceném domově, mládí i někdejší oslnivé slávě a kdy si přesto zachovával svou hrdost krále zbaveného koruny, má sílu intenzívního prožitku.

⁸⁴ *Elementarnyje slova o simvoličeskoj poezii*. Přel. J. Honzík. In: Zlato v azuru. Praha 1980, 64.

⁸⁵ K. D. Bal'mont: «Глянув глубоко, направивши зеркало в зеркало, мы везде найдем поющую рифму. Мир есть всегласная музыка. Весь мир есть изваянный Стих.» *Poezija kak volšebstvo*. Moskva 1922, 6.

⁸⁶ Přel. D. K.

Pro genealogii Balmontovy lyriky je charakteristický ostrý zlom od pesimismu prvních sbírek, odpovídajících dekadentním náladám konce století, k impresionismu astrálního typu. Balmont se na dlouhá léta stává vyznavačem očištného ohně, jak je tomu ve sbírkách *Hořící stavení* (*Gorjaščije zdani-ja*), *Pták ohnivák* (*Žar-ptica*, 1907) a slunce, symbolu všepohlcující vášně, jež oslavil sbírkami *Bud'me jako slunce* (*Budem kak solnce*, 1903), *Jenom láska* (*Tol'ko ljubov'*, 1903), *Sonety slunce, medu a luny* (*Sonety solnca, meda i luny*, 1917, 2. vyd. 1920) aj. Spojnicí mezi oběma fázemi vývoje je kult hudby, který Balmont vyznával stejně jako všichni symbolisté a neoromantici. Zrození hudby Balmont spojuje ve stejnojmenné básni s genezí světa. První hudební nástroje – šalmaj z třtiny a flétnu z kosti nepřítelé, na něž hraje vítř a prvobytný člověk, souvisí s dobovým kultem antické mytologie, mistrovsky využitě Debussym v *Preludiu k Faunovu odpoledni* (1892) na téma Mallarméovy básně. V znělce *Zrození hudby* je skryt dravčí spár žárlivosti a vášně – téže pohanské krutosti, která spojila v básni *Na hodech ohně* do jedné metaforické řady ploutev žraloka s prsty Rafaela. Málokde nalezneme tak pregnantně vyjádřeně estetické kredo přelomu století, založené na umělecké syntéze, i formulace víry v sílu krásy a umění. V sonetu *Benjamínek* z téže sbírky *Sonety slunce, medu a luny*, odkud jsou i ostatní citované básně, vkládá do rukou chlapce z rodu lovců mamutů kamzičí kost, z níž se jeho dechem stává hudební nástroj.

Hudba je integrální součástí Balmontovy tvorby, podobně jak tomu bylo u Verlaina. Nadarmo Balmonta nenazývali Paganinim ruského verše. Novum Balmontovy poezie nespočívá v oblasti rytmické či metrické. Jeho verš je vesměs sylabotonický, jen zřídkakdy básník užívá volného verše či dolniku nebo verše tonického. Balmont s oblibou cizeluje tradiční veršové formy: sonet, tercínu, triolet aj.⁸⁷ Jeho rýmy jsou téměř vždy přesné. Princip hudebnosti jeho veršů je založen především na mistrném využití aliterací, anafor a vnitřních rýmů. S aliteracemi se u Balmonta setkáváme v nejrůznějších variantách. V proslulé básni *Rákosity* (*Kamyši*) je to důsledné uplatňování sykavek a retnic, navozující atmosféru šelestu rákosí, jež je však plno vnitřního napětí. Nejlepší Balmontovy verše mají podle zákona symbolismu druhý filozofický plán. Báseň *Rákosity* začíná takto:

V půlnoční bažině u pustých míst Polnočnoj poroju v bolotnoj gluši
V rákosech šelest a šustivý svist. 88 Čuť slyšno, beššumno, šuršat kamyši.
 (V bezbrežnosti, 1895, 46)

⁸⁷ L. Je. Ljapina, *Sonety K. D. Bal'monta*. In: *Bal'mont i mirovaja kul'tura*, o. c. 37–46.

⁸⁸ Přel. Hana Vrbová. In: *Zlato v azuru*. Praha, Odeon 1980, 51.

Šelest rákosí vytváří zvukovou kulisu v básni *Lekníny* (*Bolotnyje lilii*, táž sbírka), vybudované na černobílém kontrastu stříbřitě bílých květů a temné vodní hlubiny. Rákosí provází svým šepotem píseň umírající labuť (*Lebeď*, tamtéž). Neklid básníkova naturelu často vyjadřují symboly větru, jenž nabývá podoby nepokojných snů a nenaplněné touhy (*Ja vol'nyj veter*; *Veter*, tamtéž). Příliš důsledné uplatňování aliterací však může vést až k popření sebe sama. Samoučelné pohrávání se slovy totiž působí stejně jako vytváření rýmů pro rýmy. Jako příklad takového důsledného zvukosledu si můžeme uvést první sloku básně *Člun touhy* (*Čeln tomleňja*):

*Večer. Vítr na nábřeží.
Majestátní hukot vln.
Bude bouře. O břeh bije
opuštěný černý člun.*

*Vzmor'je. Vzdochi vetra.
Veličavij vozglas voln.
Blizko burja. V bereg bjetsja
Čuždyj čaram čěrnyj čeln.⁸⁹*

Nic neříkající sousloví v posledním verši originálu snižuje emocionální sílu výpovědi jako všechno nadbytečné v uměleckém tvaru. Sám princip aliterací, oblíbený v severských literaturách, potvrzuje záměrnou Balmontovu orientaci na literatury skandinávské a na anglickou i americkou poezii, jak to proklamativně vyjádřil ve sborníku svých esejí *Horské výšiny*.⁹⁰ Svým uměleckým láskám ostatně Balmont často věnuje verše. Z cizích básníků jsou to především ti, které úspěšně překládal: Shelley, Poe, Calderón aj. Podobně jako A. Bělýj, jenž v úsilí spojit poezii s hudbou vytvořil své juvenilie ve formě *Symfonií*, koncipuje Balmont některé své básně jako hudební skladby. Charakteristickým příkladem je jeho *Vzpomínka na večer v Amsterdamu*, jež má dokonce hudební označení *Lento cantabile* (*Medlennyje stroki*). Celá báseň je totiž koncipována jako vyzvánění večerních zvonů, čemuž odpovídá třístopý jamb s občasnou cesurou po první či druhé stopě, se skrytým rýmem v samotném názvu města:

*Ten tichý Amsterdam
znějící zvukem zvonů
na starých zvonících!
Proč jen jsem zde, ne tam,
neschopen dosíci
ten tichý Amsterdam*

*O tichij Amsterdam
S pevučim perezvonom
Starinnych kolokolen!
Začem ja zdes', ne tam,
Začem ujti ne volen,
O tichij Amsterdam,⁹¹*

⁸⁹ K. D. Bal'mont, *Pod severnym nebom*, 42. Překlad D. K.

⁹⁰ K. D. Bal'mont, *Gornyje veršiny*. Moskva 1904, 94-95.

⁹¹ Gorjaščije zdanija 1899, 112. Překlad D. K.

Jedním z nejcharakterističtějších rysů Balmontova básnického naturelu je vitalismus, jenž se projevil především v jeho vrcholných sbírkách *Hořící stavení*, *Budme jak slunce*, *Jenom láska* a *Sonety slunce, medu a luny*. Kult slunce Balmont vyjádřil nejpřehledněji iniciačními verši ze sbírky *Budme jak slunce*: „Ja v etot mir prišël, čtob videt Solnce.“ Závěrečná sloka této básně vyjadřuje autorovo umělecké i životní krédo:

Já jsem se narodil, abych viděl slunce *Ja v etot mir prišël, čtob videt solnce,*
a i když zapadne *a jesli den' pogas,*
Já budu zpívat ... opěvovat Slunce *Ja budu peť... Ja budu peť o Solnce*
do posledního dne. *V predsmertnyj čas! ⁹²*

Obdobnou myšlenku vyjadřuje i stejnojmennou básní z téže sbírky *Budme jak slunce*, *Slunečním sonetem* ze sbírky *Sonety slunce, medu a luny*, leitmotivem slunce v románu *Pod novým srpem*⁹³ atd. Návaznost na Nietzscheovo učení o velikém poledni a touze je v Balmontově tvorbě evidentní. Slunce a doba jeho vrcholení se stávají mírou hodnot lidských činů a konání. Vzpomeňme na počáteční řádky kapitoly *O veliké touze* z básnické knihy F. Nietzscheho *Tak pravil Zarathustra*:

„Ó moje duše, já tě vysvobodil ze všech koutů, já s tebe oprášil prach, pavučiny a přitímí.
Ó moje duše, já s tebe smyl malý stud a pokoutní ctnost, já jsem tě přemluvil, abys před očima slunce stála nahá.
Ó moje duše, já ti dal právo, abys říkala Ne, jako víchr, abys říkala Ano, jak říká rozevřené nebe: tichá jak světlo teď stojíš a kráčíš zapírajícími víchry.
Ó moje duše, já svobodu ti vrátil nad stvořeným i nestvořeným: a kdo, jako ty, zná rozkoš budoucnosti?“ ⁹⁴

Balmont je Nietzscheovi blízký i svou neoromantickou variantou svobody lidského individua. Takový je jeho albatros, letící nad nočním oceánem – sám, provázen stejně osamělou a hrdou lunou. Stejnojmenná báseň končí rovněž programně:

Chvílemi zamžený, vzdálený na *Poroj omračas', daleko na nebe cho-*
chladem nebi, *lodnom,*

⁹² 122. Překlad D. K. Podle vzpomínek paní Jakimovové učil Balmont této básni svou dcerku místo *Otčenáše*. Viz interview s D. K. v září 1986.

⁹³ *Pod novým serpom*. Berlin, Slovo 1923.

⁹⁴ F. Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*. Přel. O. Fischer, Praha, Odeon 1968, 205.

samotný plul, samotný zářil měsíční *Odinoko plyla, odinoko gorela luna.*
svit.
Ta rozkoš být silný, navěky volný! *O, blaženstvo byť sil'nym, i večno*
svobodnym!
Zdravím tě, samoto! Moře a ticho, *Odinočestvo! Mir tebe! More, pokoj,*
klid. *tišina!*⁹⁵

Kromě pohanské tematiky je pro Balmonta charakteristická i exotika dalekých zemí, které poznal z autopsie. I v těchto verších Balmont zachycoval jako na letných skicách neopakovatelnou atmosféru Jávý, kde „zvonce květů zvučí neúnavně a jejich dechem šíří cikády.“⁹⁶ Křepčení papuánského šamana (*Papuánc*), západ slunce na Novém Zélandě (*Šírání*), napětí býčích zápasů (*Corrida*), nekonečnost písků pouště (cyklus *Rage!*), atmosféra mnoha jiných zemí, jimiž prošel jako věčný Ahasver, hnaný neutuchající touhou vidět a znát. Podobně jako Karel Čapek toužil i Balmont vždy znovu po svém domově, jak to vyjádřil znělkou *Jediná touha*. Proto tak bolestně pociťoval vykořenění člověka bez domova v letech své definitivní emigrace. Ztotožňuje se s osudem papouška, násilně přeneseného ze zelených tropů do šedi Paříže.

Nejčastěji se však vrací k věčným tématům lásky a nenávisti, života a smrti. Láska má u Balmonta podobu neutuchající touhy a vášně, jež má sice své přílivy a odlivy, je však věčná jako sám život. Secesní barevnost a ornamentálnost se u Balmonta pojí s charakteristickým panestetismem, zahrnujícím v kontaminaci s biblickým učením o lásce k bližnímu i altruismus. Vždyť každý živoucí tvor je hoden naší lásky (*Děti zla*). Balmontovo vitalistické opojení životem, jež má nejčastěji podobu impresie, je založeno na optimistické variantě filozofie života. Snad nejpřesvědčivěji to vyjádřil sonetem *Člověk*, plným víry v neutuchající sílu lidské potence.

Máme-li na závěr rozlišit, nakolik byl Balmont spjat s dobovými směry a styly, musíme konstatovat toto: i když bývá tradičně označován za staršího symbolistu, sblíží ho s touto generací spíše obdobný vztah k dekadenci než hluboký filozofický podtext veršů. Jeho vitalismus, s nímž překonal pesimismus svého mládí, a dominantní smyslový vjem světa jej předurčily k tomu, aby se stal snad nejvýraznějším představitelem ruského básnického impresionismu. Secese jako dobový styl pak ovlivnila po dobu své kulminace jeho estetický kód. Počátkem dvacátých let však Balmont již píše jinak. V tomto směru jsou zajímavé zejména verše z posledního pařížského zápisníku z let 1927–1928. Nejlepší části Balmontovy tehdejší lyriky mají prostotu neoklasi-

⁹⁵ *Al'batros*, sb. *Gorjaščije zdanija*, 121. Překlad D. K.

⁹⁶ K. Balmont, *Sonety slunce, medu a luny, Jávský sad*. Přel. Hana Vrbová, Praha 1976, 48. Z této sbírky cituji i dále.

cismu, který byl příznačný i pro jiné typy umění – vzpomeňme tvorbu **Pabla Picassa** nebo **Igora Stravinského**. Jako model můžeme použít báseň *Tvoje oči* (*Tvoji glaza*) z konce listopadu 1927, po níž následují záznamy nových Balmontových překladů **Antonína Sovy** (*Říjen – Oktjabr', Volání země – Zov' zemli*). Puškinovská dikce tohoto básnického textu je podtržena i citátem z prologu k *Ruslanovi a Ludmile*:

Tvé oči jdou azurem k moři

kde kocour u zátoky přede sny.

Tvoi glaza – lazurnyj puť do morja

Gde kot vedět po lukomorju k snu.

Závěr básně vyjadřuje specificky balmontovskou variantu přírodní filozofie: život je sled okamžiků, kanoucích do věčnosti:

*Tvé oči plné tajuplných hlubin,
prameny ohňů mají jasnou modř,*

do křídel ptáků vane vítr z pustin

i krupěj naší chvíle skane ve Věčnost.

*Tvoi glaza – podzemnyje zenicy,
Ogon', vschodja, v osnove – goluboj.*

Prijemljut veter v kryl'ja, v lete pticy.

My v večnosť mig naš brosilj s toboj.

K. 97

Verše ze závěrečné fáze Balmontovy tvorby nás přesvědčují o tom, že vývoj tohoto básníka se nezastavil odjezdem z vlasti. I když se Balmontova poezie někdy pohybuje po tenkém ledě, který dělí skutečnou poezii od básnických klišé, i když psal příliš mnoho a jeho verše je někdy třeba prosívat, i když je determinován svou dobou a jejími básnickými archetypy, je básníkem, který k nám promlouvá svým zvláštním „balmontovským“ jazykem dodnes.

Jestliže v sedmdesátých letech 19. století impresionisté šokovali své současníky snahou o neobvyklé zachycení světla s absolutním vyloučením černě, obrazy, na nichž barva nahrazující linii vytvářela celek až z náležitého odstupu, pak ve svém zralém údobí impresionismus dosahuje toho, co bergsonovská filozofie nazývá „čisté trvání“. Nejvýmluvnějším svědectvím je unikátní cyklus Monetových *Leknínů z parku* u jeho domu v Giverny, jež jsou dnes vystaveny v pařížské Oranžérii.⁹⁸ Do popředí vystupuje opět linie, s jejíž ve-

⁹⁷ 21. listopadu, 7 hod. večer. Praskot kamen. Pátá knížka, fond Slave 102, 5, s. 178-179. Překlad D. K.

⁹⁸ José Pijoan, *Dějiny umění*, Praha, Odeon 1981, d. 8, 267-300. Literaturu o impresionismu v ruské literatuře srov. Peter Henry, *K voprosu ob impresionizme v russkoj chudožestvennoj*

hemencí vstupuje do světa umění secese. Oba umělecké směry spojuje i shodná symbolika a znakovost. Poezie touží zachytit neopakovatelnost míjejících okamžiků a inklinuje stejně jako malba k hudbě. A pod tím vším je svíravý pocit bezmocnosti z neúprosně míjejícího času, na němž lze vyvzdorovat jen zažloutlé listy deníků pokryté drobným písmem básní, ožívajících jako Maeterlinckovi mrtví jen ve vzácných okamžicích porozumění a návratů.

4. Romantismus – secese – avantgarda

Od Poea po Balmonta, Apollinaira a Chlebnikova

Díky rozsáhlé překladatelské činnosti, jež přirozeně ovlivnila Balmontovu vlastní básnickou tvorbu, se tento autor stal jakýmsi svorníkem mezi romantismem a neoromantismem. Poetiku obou směrů ovlivnila ústřední myšlenka Schellingovy filozofie přírody a transcendentální filozofie – přesvědčení o totožnosti ducha a přírody.⁹⁹ O estetické kontinuitě mezi romantismem a secesí se můžeme přesvědčit, srovnáme-li dekadentní počátky tvorby ruského symbolisty **K. D. Balmonta** s dílem **E. A. Poea**.

Konstantin Dmitrijevič Balmont byl nadšeným ctitelem a neúnavným překladatelem velkého amerického romantika.¹⁰⁰ Do prvního svazku Poeových děl, jež překládal od 90. let,¹⁰¹ zařadil prózu *Mlčení* (1837), patřící ke svěbytnému žánru básní v próze. **Edgar Allan Poe**, jenž většinu těchto textů psal ve 30. letech, tak inicioval žánr, na který navázal A. Bertrand svým *Kašparem noci* (1842), Ch. Baudelaire *Malými básněmi v próze* (1869) a I. S. Turgeněv *Básněmi v próze* (1882). Srovnáme-li tuto sugestivní Poeovu prózu, o níž Balmont psal nadšeně ve svých esejích, s Balmontovými známými básněmi *Rákosí (Kamyši)* a *Lekniny (Bolotnyje lilii)*, obě jsou součástí sborníku *V nekonečnu – V bezbrežnosti*, (1895), jež vznikaly v téže době jako jeho překlad Poea, nalezneme zajímavý doklad o básnické transformaci celého systému znaků. Schellingova myšlenka o sepětí ducha a přírody se projevila v hlu-bokém antropomorfismu všech tří textů. Poe, jehož Balmont pokládal za největšího symbolistu,¹⁰² vytvořil prózu plnou napětí a mysteriózní tajuplnosti. Poeova pohádka dosahuje účinku již divergencí v chronotopu. Je tu užito přesné lokalizace (pralesní a močálovitá oblast povodí řeky Zairu, kte-

⁹⁹ Srov. F. W. Schelling, *Darstellung meines Systems der Philosophie*, 1800-1801.

¹⁰⁰ D. Kšicová, *K. D. Bal'mont i E. A. Po*. *Studia Slavica Hungarica* (Budapest) 37, 1991-92, 325-341. Zde je citována obsáhlá literatura k dané tematice.

¹⁰¹ Balmontovy překlady Poea tvoří celkem sedm svazků: E. A. Po, *Ballady i fantazii*. Moskva 1895. (Zde byla otištěna básnická próza *Mlčení*); E. A. Po, *Tajnstvennyje rasskazy*. 1895; E. A. Po, *Sobranije sočinenij Edgara Po v perevode s anglijskogo K. D. Bal'monta*. Moskva, Skorpion 1. *Poemy, skazki*. 1902; 2. *Rasskazy, stat'ji*; 1906, 3. *Strannyje rasskazy, groteski*; 1911; 4. *Neobyknovennyje priključenija*; 5. *Evrika, Pis'ma, Biografija*. 1912.

¹⁰² K. D. Bal'mont, *Genij otkrytija. (Edgar Po)*. In: K. D. Bal'mont, *Izbrannoje*. Moskva 1983, o. c. 592. Tohoto vydání užívám i dále citací str. v textu. Srov. také: Joseph Chiari, *Symbolism from Poe to Mallarmé. The Growth of a Myth*, London 1956.

rou Poe mystifikačně umísťuje do pouštní Lybie¹⁰³), v kombinaci s mytickým časem, členěným pouze na den a noc. Vyprávěčem je démon, nadaný mocí magů, z jejichž knih je vybrána jeho legenda. To se dovídáme z rámcového příběhu, vybaveného typicky romantickými atributy: je vyprávěn démonem v hrobce. Jeho posluchačem je kromě autora rys, který se v závěru chová stejně jako pověstná zvířata obklopující Zarathustru v Nietzscheově filozofické poemě *Tak pravil Zarathustra*. Dáblův příběh se odehrává v exotické krajině, v níž dominantní roli hrají lilie, jež se v secesi stávají nejčastějším rostlinným motivem dekoru, využívaným jak v umění vizuálním, tak verbálním. Metonymicky je spjata s jinou bahenní rostlinou – lotosem, jenž podle egyptského solárního kultu tvořil součást symboliky narození slunečního boha. Tento bůh podobný řeckému Apollónu měl dvě jména: v dospělosti se jmenoval *Horus*, v mládí *Harpokrates*, dítě v květu lotosu.¹⁰⁴ Symbolika kultu plodnosti je u Poea ostatně násobená ještě mýtickou přeměnou deště v krev, k níž dochází v momentu jeho dopadu na zem. V daném případě jde o pravděpodobnou souvislost s rituálem iniciace, provázeným omýváním, což je u kultur afrických kmenů běžné. V Poeově textu je obsaženo několik kulturních vrstev, jež jsou vzhledem k teritoriálnímu určení prózy historicky zdůvodnitelné. Dábel, jenž je podle islámské i křesťanské mytologie (v textu je vzpomenut Alláh i Bůh) spjat s kultem ohně, odkud podle islámu povstal,¹⁰⁵ je v textu spojován s živlem vody (uléhá do bažiny), což je představa známá z křesťanských apokryfů. Dáblovým antipodem je mlčící člověk v římské tóze, sedící na skále opatřené nápisem rozlušťeným až na konci textu jako *Mlčení*. Celá próza je vybudována na antipodickém protikladu klidu a pohybu, hluku a mlčení. Dábel, vyprovokovaný mlčenlivou pózou člověka, reaguje trojím magickým zaklínáním: vydává postupně příkazy zvířatům (na povel přicházejí hroši), živlům (vyvolává bouři) a celé přírodě, kterou zaklíná ve věčné mlčení.

Z této složité symboliky, zasahující do několika kulturních vrstev, si Bal-mont vybírá jen základní znaky, jež se stávají nosnými v údobí moderny. Již podle incipitu jeho básni je to především zjevně vegetabilní model, charakteristický pro secesi, pro niž křivka znamená základní osu její struktury. Křivka

¹⁰³ Toponymické mystifikace patřily k běžným atributům renesance i romantismu. Srov. Shakespearovu *Bouři* či vlastní Poeovu biografii, v níž tvrdí, že se vydal bojovat za osvobození Řeků, místo toho se však ocitl v Petrohradě, odkud se mu podařilo odejet r. 1829 s pomocí amerického konsula pana G. Midltona. Srov.: A. N. Nikoljukin, *Žizn' i tvorčestvo Po*. In: E. A. Po, *Polnoje sobranije rasskazov*. Moskva 1970, 9; F. Winwar, *The Haunted Pallace. A Life of E. A. Poe*. New York 1959; V. E. Buranelli, *Poe*, New York 1961; E. H. Davidson, *Poe. A Critical Study*, Cambridge 1964; David Halliburton, *E. A. Poe*, Princeton 1974 etc.

¹⁰⁴ Vladimír Denkstein, *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*, Praha, Academia 1987, 7.

¹⁰⁵ Józef Keller, a další, *Zwyczaje, obrzedy i symbole religijne*, Warszawa, Iskry 1974, 477.

našla výraz nejen v její dekorativnosti a dynamičnosti, ale i v základní symbolice. Struktura secese je založena na zmíněné schellingovské devíze jednoty ducha a přírody, jež našla v Rusku svoji specifickou transformaci ve filozofickém systému Vladimíra Solovjova, založeném na učení o světové duši, věčné moudrosti a nekonečném univerzu, vybudovaném na teologickém principu. Budeme-li pokládat Poeovu básnickou prózu *Mlčení* za prototext a Balmontovu báseň *Lekníny* (*Bolotnyje lilii*) za metatext, pak základním znakem spojujícím obě díla je symbol leknínů, o jejichž archetypickém mytickém pozadí jsme již hovořili. Jejich umělecká realizace je vybudována na relacích prostorových a zvukových. Zatímco u Poea je život těchto vodních rostlin vyjádřen jejich pohybem a šepotem, u Balmonta je tomu přesně naopak – jakoby v návaznosti na magickou proměnu, k níž došlo po d'áblově zásahu v Poeově próze. Lekníny ruského básníka jsou pohrouženy ve věčné mlčení. Balmontův překlad zní takto:

„На много мил кругом, по обе стороны реки, на илистой постели раскинулась бледная пустыня гигантских водяных лилий. Они вздыхают одна к другой в этом уединении, и, как привидения, протягивают к небу длинные шеи, и, кивая, колышут своими неумирающими главами. И неясный ропот исходит от них, подобный быстрому журчанью подземного ключа. И они вздыхают одна к другой.“

.....

„Тогда я пришел в ярость, и проклял, заклятием молчания, реку и лилии, и ветер, и лес, и небо, и гром, и вздохи водяных лилий. И стали они прокляты, и погрузились в безмолвие.“¹⁰⁶

Ve svém básnickém textu Balmont transformuje romantický podnět takto:

Болотные лилии

Lekníny

*Побледневшие, нежно-стыдливые,
Распустились в болотной глуши*

*Pobledlé v rozpačitém studu
rozkvetly tiše na bažínách*

¹⁰⁶ E. A. Po, *Sobranije sočinenij. 1, Poemy, skazki.*, o. c. 1902, 21, 24. Srov. orig.: E. A. Poe: *Silence – A Fable*, úvodní charakteristika: “For many miles on either side of the river’s oozy bed is a pale desert of gigantic **water-lilies**. They sigh one unto the other in that solitude, and stretch toward the heaven their long and ghastly necks, and nod to and fro their everlasting heads. And there is an indistinct murmur which cometh out from among them like the rushing of subterrene water. And they sigh one unto the other.”... “Then I grew angry and cursed, with the surse of *silence*, the river, and the lilies, and the wind, and the forest, and the heaven, and the thunder, and the sighs of the water-lilies. And they became accursed, and *were still*.” E. A. Poe, *The Complete Poems and Stories*. Vol. 1, New York, Alfred A. Knopf 1946, 219, 221. Józef Keller, a další, *Zwyczaje, obrzędy i symbole religijne*, Warszawa, Iskry 1974, 477.

*Белых лилий цветы молчаливые,
И вокруг них шелестят камыши.*

*Белых лилий цветы серебристые
Вырастают с глубокого дна,
Где не светят лучи золотистые,
Где вода холодна и темна.*

*bělostné lekníny mlčenlivých
květů
jen rákosí šumí na mokřinách.*

*Stříbřité leknínové květy
kořeny táhnou z hloubky dna,
kam paprsek slunce nedoletí,
kde voda je chladná a neprů-
hledná.*

Strukturní proměna, k níž došlo v Balmontově básni, je zcela evidentní. Místo hyperboličnosti charakteristické pro Poeův prototext, zdůrazňuje Balmont ve svém invariantu, diferentním přirozeně již žánrovou odlišností (jde o krátkou lyrickou báseň o pěti čtyřverších), vnější znaky charakteristické pro secesní barevnost: stříbřitost bílých leknínů, zlato paprsků, které na ně nedopadají a černá chladná vody. Zakletí, do nichž lekníny upadly v Poeově básnické vizi, se stává východiskem Balmontovy transformované gnóse, spojující v podstatě raněkřesťanský model askeze s výlučností estetického ideálu konce 19. století, v němž hrál kult krásy úlohu natolik markantní, že hodnotil její platnost i v onom kantovském světě „an sich“, jak to vyjadřuje závěrečná sloka Balmontovy básně:

*Расцветут и поблекнут,
бесстрастные,
Далеко от владений людских,
И распустиятся снова,
прекрасные,-
И никто не узнает о них. (46)*

*Rozkvetou, uvadnou, nepoznají vášeň
od lidských obydlí tak daleko
a znovu rozkvetou v celé své kráse
a nikdo se nedozví, že vůbec jsou.¹⁰⁷*

V podstatě antitetické postavení k veršům *Leknínů* má Balmontova báseň *Rákosí*, proslulá svou onomatopoickou strukturovaností. Její opozičnost k Poeovu prototextu souvisí s Bergsonovým pojetím trvání, jež se v secesi projevila touhou zachytit dynamický pohyb jak ve výtvarných objektech (např. Klimentovy *Vodní proudy*), tak v architektonickém členění prostoru (Gaudí, *Casa Milá*). Spisovatelům a básníkům vnukla vášnivou touhu objet celý svět, jak tomu bylo u Balmonta a mnoha dalších. Jejich texty poznamenala vnitřní dynamikou, jež je charakteristická pro Balmontovu báseň *Rákosí*. Neustálý pohyb a šumění, tak mistrovsky vyjádřené nakupením sykavek, je násobeno kompozičním využitím řečnických otázek, z nichž druhá podtrhuje dekadentní rovinu, po níž do veršů vstupuje smrt. I v tomto případě jde o transformaci inspirujícího prototextu ke kreaci typicky neoromanticky dekadentní.

¹⁰⁷ Překlad D. K.

Poeovu prózu *Mlčení* by bylo možno srovnávat i s dílem mladšího ruského symbolisty Andreje Bělého, který se jí zřejmě inspiroval při psaní své nedokončené mystérie *Příchozí* (*Přišedšij*, 1905) a do jisté míry zřejmě i při tvorbě první *Severní symfonie* (1903). V tomto případě šlo však pouze o dokumentaci estetických transformací mezi romantismem a secesně strukturovaným neoromantismem. V další části se budeme věnovat genealogii literární secese v ruském symbolismu a rané avantgardě.

Znaky secesní strukturovanosti můžeme najít v tvorbě téměř všech ruských autorů přelomu 19. a 20. stol. od symbolistů a impresionistů přes akmeisty, zvláště Gumiljova a Achmatovovou, až po futuristy. Pro doklad této teze volím proto záměrně autory patřící k různým literárním směrům. Symbolista Alexandr **Blok** (1880-1921) je jedním z nejvýznamnějších představitelů ruské moderny. Proslulí stoupenci futurismu Velemír **Chlebnikov** (1885-1922) a Guillaume **Apollinaire** (1880-1918) jsou reprezentanty evropské avantgardy. Generačně je mezi těmito básníky rozdíl nepatrný. Blok i Apollinaire jsou vrstevníci, Chlebnikov je jen o pět let mladší. Všichni tři zemřeli po první světové válce. Již sama tato skutečnost svědčí o tom, že to byli básníci odchovaní týmž dobovým stylem. U Apollinaira, jenž psal podobně jako Baudelaire výtvarné kritiky, si můžeme uvést jako doklad jeho nadšené hodnocení díla největšího představitele španělské secese Antonia Gaudího.¹⁰⁸ Neméně významná je i Apollinairova reakce na proslulá vystoupení ruského baletu v pařížském divadle Châtelet (1909-14), na nichž se podílela řada představitelů ruské secese – výtvarník L. Bakst, skladatel I. Stravinskij, jemuž Apollinaire dává růži ve svém manifestu *Futuristická antitradice* (*L'Antitradition Futuriste*, 1913), aj. Apollinaire o ruském baletu píše v souvislosti s tvorbou představitelky ruské avantgardy Natalie Gončarovové¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Guillaume Apollinaire, *Antoni Gaudí*. Paris-Journal, 13. 7. 1914. In: *O novém umění*. Praha, Odeon 1974, 215.

¹⁰⁹ Srov. G. Apollinaire, *Futurismus a ruský balet*. Paris-Journal, 24. května 1913. Pařížský úspěch Natalie Gončarovové komentuje s nostalgii vzhledem k nepochopení, stíhajícímu moderní umění ve Francii. N. Gončarovová tehdy totiž dostala zakázku vytvořit dekorace ke *Zlatému kohoutkovi* Rimského-Korsakova, jenž měl být uváděn v rámci hostování ruského baletu v pařížské opeře. Srov. G. Apollinaire, *O novém umění*, o. c. 204. V Apollinairových výtvarných esejích se také můžeme přesvědčit o tom, jak důležitou roli hrála v jeho estetice hudba. Například ve scéně z výstavy *Zlatý řez* (*L'Intrasegant*, 10. října 1912) srovnává rytmus kubistického malířství s rytmem hudebním. Tamtéž, 146-147. Na této skutečnosti nic nemění fakt, že v citovaném traktátu *Futuristická antitradice* exkomunikuje z kultury i R. Wagnera a Beethovena. Růži naopak dává Stravinskému i celé řadě soudobných výtvarníků včetně Archipenka a Kandinského. Z rozsáhlé literatury o Apollinairovi srov. např.: F. Lautenbach, *Die Motivik und Symbolik des synthetischen Denkens im Werk G. Apollinaire*. Quellen, Parallelen, Wirkungen. Frankfurt am Main, P. Lang, Bern, 1976. C. Bégue, P. Lartique, *Alcools Apollinaire*, Paris, *Analyse critique*. Seuil, 1977. V. Pia, *Apollinaire*. Paris, 1973. D. Berry, *The creative vision of G. Apollinaire. A study of imagination*. Saratoga, California, Anna libri, 1982. P. Fröhlicher, „Le

Filozofickým zdrojem estetického nazírání všech tří autorů byl představitel filozofie života Friedrich Nietzsche. Apollinaire spojuje s Nietzscheovým estetickým systémem svou charakteristiku čtvrtého rozměru, jímž jak zdůrazňuje obohatil moderní umění kubismus.¹¹⁰ Nietzsche obnovil pohanský kult slunce a velikého poledne, jichž používá antinomicky k symbolice hvězdného nebe, kultivovaného romantiky. Ve své básnické próze *Tak pravil Zarathustra* (1883–85), jež je považována za jeden z prvních projevů literární secese, Nietzsche vyjádřil své vitalistické okouzlení životem těmito aforismy: „Neb ona již přichází, ta žhoucí – její láska k zemi přichází. Nevinností a tvůrčí touhou je všechna sluneční láska.“¹¹¹ Tyto staré metaforické archetypy rozvíjejí specifickým způsobem všichni tři básníci. Zvláště markantní je to v jejich poetickém vyjádření ženské krásy, připomínající výtvarné kreace A. Muchy či G. Klimta. Znakové modelování fenoménu krásy je u všech tří básníků typicky secesní. U Chlebnikova jde o vědomě nietzscheovské kácení starých model. Antická Venuše z jeho poemy *Šaman a Venuše* (*Šaman i Venera*, 1912) přichází hledat lásku do obydlí sibiřského šamana, jenž se tak stává symbolem pohanství a síly přírodního života. Blok v návaznosti na Lermontova a na Vrubelova plátna inspirovaná jeho *Démonem*, volí v básnickém cyklu *Carmen* (1914) biblickou podobu svrženého anděla – démona, pro neoromantismus tak charakteristického.¹¹² Apollinaire se v duchu neoklasicismu a avantgardy, nahrazujících symbolistický dualismus zdůrazněným monismem, vrací opět k věcem tohoto světa. Dívka je mu dívkou a růže růží. Realizace jeho estetického ideálu vyjádřená v básni *Krásná rusovláska* (*La jolie rousse, Calligrammes* 1918), jež je pokládána za Apollionairovu básnickou závěť, koresponduje s vlnou vitalismu, provázející konec první světové války. Obroda smyslů, symbolizovaná vrcholením léta, je mu i velikou renesancí rozumu. Znakovost jeho textu je typicky neoromanticky secesní. Obsahuje i zmíněný bergsonovský dynamismus pohybu, proměněný v čisté trvání. Vlasy rusovlásky šlehají jako plameny a třpytí se jako blesky, jejich zlatá záře

Brasier“ d'Apollinaire. Lecture sémiotique. Paris, Lettres modernes, 1983. Ali Amor Ben, *Mythes et anti-mythes dans l'oeuvre de G. Apollinaire.* Tunis, Faculté des lettres et des sciences humaines, 1983. G. H. F. Longree, *L'Expérience idéo-calligrammatique d'Apollinaire.* Liège, No 1, 1984, etc.

¹¹⁰ V Nietzscheově kritické poznámce na účet řeckého umění, vyjádřené v *Soumraku bohů* (*Götzen Dämmerung*, 1888), shledává zárodek nového estetického citění. Srov. třetí kapitolu jeho esejí *Kubističtí malíři* (*Les Peintres cubistes*, 1913). Tato část byla spolu se čtvrtou a pátou kapitolou poprvé otištěna jako samostatná úvaha pod názvem *Nová malba* v *Les Soirées de Paris* v dubnu r. 1912. Srov. G. Apollinaire, *O novém umění*, kap. *O malbě*, o. c. 13–14, pozn. 269.

¹¹¹ Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*. Přel. O. Fischer, Praha, Odeon 1968, 120–121.

¹¹² D. Kšicová, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c. 113–124.

se proměňuje ve vadnoucí čajovou růži. Jeho kráska jako by právě sestoupila s plakátů Alfonse Muchy, na přelomu století ve Francii tak populárních.¹¹³

Secesní záliba v ptáčích a vůbec zvířecích symbolech je u všech tří básníků rovněž velmi markantní. Bílá barva, pro secesi tak charakteristická, a její sepětí s různorodou modelací znaku labutě v Blokově tvorbě by vystačily na samostatnou studii, jak bylo již naznačeno při analýze Blokovy dramatické poemy *Píseň osudu*.

V poemě *Slavičí sad* (*Solov'jinyj sad*, 1915) Blok využívá dvojí kontrastní znakovosti: slavičího sadu jako zahrady snů, lásky a zapomnění, a světa za zahradní zdí, symbolizovaného neměnným oslem a jeho pánem, kteří se objeví vždy znovu na téže místě, podobni nezbytnosti tohoto světa.

Bohatá zvířecí symbolika v díle Chlebnikovově do značné míry souvisí se zkušenostním komplexem autora. Jeho otec byl ornitolog, on sám se r. 1905 zúčastnil ornitologické expedice na Ural, o níž podal písemnou zprávu. Ornitologické práce Chlebnikov publikoval za svých studií na Kazaňské univerzitě.¹¹⁴ Ptačí symboly jsou rozesety v celé Chlebnikovově tvorbě. Systém monolitních znaků vytváří jeho poemu *Zvěřinec* (*Zverinec*, 1909). Chlebnikovova zvířata jsou podobně jako zvířata z Nietzscheovy skladby *Tak pravil Zarathustra* nadána větší moudrostí než člověk. S Nietzsche, Schopenhauerem i s Poem (srovnej analyzovanou pohádku *Mlčení*) spojuje Chlebnikova i obraznost čerpaná z různých náboženských oblastí: islámské, budhistické, křesťanské. Podle jeho básnické vize tajemství budhismu znají velbloudi. Podstatu islámu dovede básník vyčíst z očí tygra, jehož tlama je lemována bílým vousem. Tuleň pobíhající s neustávajícím nářkem v kleci Chlebnikovovi připomíná muka hříšníků:

„Где толстый блестящий морж машет как усталая красавица, скользкой черной веерообразной ногой и после прыгает в воду, а когда он вскатывается снова на помост, на его жирном грузином теле показывается с колючей щетиной и гладким лбом голова Ницше.“

¹¹³ Český malíř Alfons Mucha (1860–1939), absolvent Mnichovské akademie, se stal ve Francii populární jako výtvarník propagující divadlo Sarah Bernhardové, pro níž pracoval v letech 1894–1900. Jeho plakáty a dekorativní panó, zobrazující něžné krásky lepých tvarů, se staly takovou módou, že nemohly uniknout ani pozornosti mladého Apollinaira. Plakát nazvaný *Monaco-Monte Carlo* (1897), propagující stavbu tamní železnice, se týkal oblastí Apollinairovi důvěrně známých. Apollinaire studoval v letech 1889–1897 v jezuitské koleji v Monacu, poté v Canes a Nizze. I když ve svých referátech o soudobém výtvarném umění propagoval především díla svých vrstevníků a osobních přátel: Pabla Picassa, Fernanda Légera, Matisse, H. Rousseaua a jiných představitelů francouzského, ruského a dokonce i českého kubismu (znal např. B. Kubištu), fauvismu, postimpresionismu, naivismu a posléze i futurismu, měl zřejmý vztah i k secesi. Potvrzuje to i citovaná nadšená propagace díla proslulého španělského architekta Antonia Gaudího. V témže článku doporučuje francouzské veřejnosti kromě tvůrců amerických mrakodrapů i architektky české. Srov. čl. *Antoní Gaudí, O novém umění*, o. c. 215.

¹¹⁴ V. P. Grigor'jev, *Grammatika idiotilja. V. Chlebnikov*. Moskva, Nauka 1983, 90–91.

„Kde nádherný tlustý mrož mává jako znuděná 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 účesem na ježka a hladkým čelem.“¹¹⁵

Týmž výrazem básníkovy filozofie je i první sbírka G. Apollinaire *Bestiář aneb Průvod Orfeův (Bestiaire ou Cortège d'Orphée, 1911)* otištěná dva roky po Chlebnikovově *Zvěřinci*. Podnětem *Bestiáře* byly Picassovy kresby a grafiky, které Apollinaire uviděl v jeho ateliéru r. 1906. R. 1910 píše své malé bajky jako slovní doprovod ke grafikám Raula Dufyho.¹¹⁶ Oba tak navazují na poezii středověkých a renesančních bestiářů. *Zvěřinec a Bestiář* se liší svou formou. Chlebnikov volí styl Nietzscheových aforismů, spjatých whittmanovskou dikcí nepřetržité výpovědi. Apollinaire vede téma Orfeua, vábícího zvířata svým zpěvem, k volbě klasicky průzračných rýmovaných čtyř- a pětiverší, označených vždy jménem zvířete, jemuž jsou věnována.

Texty se liší i volbou zvířat a ptáků. Inspirace moskevskou zoologickou zahradou stigovala Chlebnikovův výběr zvířat, jež jsou zde k spatření. Touž skutečností je dána i jejich charakteristika, spojující ve druhém symbolicko-filozofickém plánu islám s křesťanstvím i se soudobou filozofií života, aplikovanou na básníkovu vlastní zkušenost (viz např. srovnání srdce soudobého Rusa s visícím netopyřem). Mnohonásobné symbolické výpovědi se dostává orlovi, hrajícímu v básnické próze Chlebnikovově stejnou roli leitmotivu jako Orfeus v Apollinaireově *Bestiáři*. Orel se tak stává symbolem věčnosti, lidské bolesti, stesku a možných katastrof, ale i filozofického klidu, kdy je čas na rozjímání či modlitbu. Orfeus v Apollinaireově *Bestiáři* je zjevným symbolem básníka, ztotožňujícího se s přírodou natolik, že svým zpěvem vchází do nitra všech tvorů, kteří se stávají jeho živou reflexí. Uvádí tak do praxe svou teorii simultaneismu neboli orfismu, jímž obohatil teorii kubistického malířství.¹¹⁷ Básník a svět jsou součástí téhož universa, jehož mnohost a rozporuplnost je vyjádřena přítomností nejen zvířat a ptáků, jak je tomu také u Chlebnikova, ale i hmyzu. Housenka je mu symbolem dřiny básníka, z níž se rodí krásný motýl poezie, blecha je postavena na roveň přátelům a milenkám, protože všichni, kdož nás milují, pijí naši krev, kobyłka je průměrem veršů, které se stejně jako ona mohou stát nebeskou manou. Nalezneme však

¹¹⁵ V. V. Chlebnikov, *Zvěřinec*. In: *Sobranije sočinenij*. II, Slavische Propyläen. Texte in Neu – und Nachdrucken, München, W. Fink Verlag B. 37, II, 1968, 4, o. c. 30. Velemir Chlebnikov *Zvěřinec, Sádek soudců I*, 1909, In: V. Chlebnikov, *Zakletí smúchem*, přel. Z. Taufer, Praha SNKLHU, 1964, 49; odtud cituji dále stránkou v textu.

¹¹⁶ Srov. Apollinaire známý i neznámý, Praha, Odeon 1981, 316.

¹¹⁷ Termínu orfismus Apollinaire poprvé užil v knize *Kubističtí malíři. Estetické meditace (Les Peintres cubiste. Méditations esthétiques)*, 1913.

i rysy obě skladby nečekaně spojující. Nietzscheova nenávist k německému šosáctví (srov. *Ecce homo*) našla u obou autorů živnou půdu v jejich vlastním národnostním cítění, vyjádřeném shodnými ironickými extempore. Do Chlebnikovova zoo chodí Němci kvetoucí zdravím popíjet pivo, u Apollinaira se tam Němci chodí smát lvu za mřížemi. Oba autoři užívají obdobně typicky secesních metaforických archetypů v podobě páva, hada, medúzy a ibise, uctívaného Egyptany (Apollinaire), orla, labutě, páva či papouška (Chlebnikov). I zde jsou ovšem diference: Chlebnikovův páv je zašifrován do podoby sibiřských lesů, do jejichž zeleně a zlata padá modrá síť nebe. U Apollinaira je páv pávem, který má sice krásný ocas, ale pod ním jen holý zadek. I zde je patrné typicky racionální chápání světa, charakteristické pro postsymbolistické období. Jde opět o kantovské zkoumání podstaty předmětného světa, násobené groteskně ironickým nadhledem.

Ornitologická symbolika je v Apollinairově lyrice zastoupena bohatě (srov. např. báseň *Sýkorka*, *La mésange* z cyklu *Poèmes a Lou*, *Pták zpívá*, *Un oiseau chante*, sb. *Calligrammes*, 1918). Ptáci se mu stávají symbolem lásky na pozadí války. Lásky, vyjádřené ve své šťastné podobě žhavou září slunce (*Sýkorka*) a ve svém stesku modrým ptákem, zpívajícím modrému srdci o modré lásce, ozářené jen světlem hvězd (*Pták zpívá*). Návaznost na Novalise a Maeterlincka je zjevná; u Apollinaira se s ní ostatně setkáváme i jinde. Ornitologická symbolika je integrální součástí i nejslavnější Apollinairovy básně *Pásmo* (*La Zone*, 1912), jež je Čechu třikrát drahá – pro oněch jedenáct veršů, inspirovaných vzpomínkou na Prahu, pro geniální překlad Karla Čapka, znamenající počátek moderního českého básnického překladu, i pro tu iniciační roli, již *Pásmo* sehrálo v dějinách moderní české poezie.¹¹⁸ Ptáci se Apollinairovi stávají okřídlenou družinou letadla, provázeného anděly a hrdiny antického bájesloví. Jsou symboly všesvětového bratrství, rovnosti všech ras, národů a jejich vyznání. Je zde i duch svatý v podobě holubice, africký ibis a plameňák, americký kolibřík, čínský pihl i ptáci evropští: vlaštovky, pávi, havrani, sovy, sokoli a orli, ale i pohádkový pták Noh, fénix a Sirény. Útěk do přírody typický pro romantismus nahrazuje Apollinaire záměrným prolutím přírody a civilizace. Tak se rodí nádherná symfonie života, jejíž součástí je autor svým autobiografickým vyznáním, svými úzkostmi i prohrami i nesmírnou láskou ke všemu bolestnému, ke všemu, co si lásky zaslouhuje.

¹¹⁸ Apollinairovo *Pásmo*, vydané v překladu Karla Čapka počátkem r. 1919 časopisecky a poté knižně, ovlivnilo český poetismus: Jiřího Wolkra, Konstantina Biebla, Svatopluka Kadlece, Vítězslava Nezvala, jenž se k Apollinairovi i jeho českému interpretovi nadšeně hlásil. Srov. např. Zdeněk Pešat, *Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie*. In: *Struktura a smysl literárního díla*, Praha, Čs. spis. 1966, 109–125.

Stejnou alegorií světa ve všech jeho proměnách je i zmíněná Chlebnikovova poema *Zvěřinec*,¹¹⁹ blízká Apollinairovu *Pásmu* jak souvislým tokem vyprávění, jímž se oba básníci shodně hlásí k Whitmanovi,¹²⁰ tak univerzálností své výpovědi. Modelem komentáře nazíraných objektů je Chlebnikov sice vzdálen onomu byronovskému ztotožnění básníka a světa, vyjádřenému přímým vstupem autora do textu, jak je tomu u Apollinaira. Jeho vyjádření soudobé reality však proto není méně sugestivní. Je jen více metaforicky zašifrováno. Oba básníci řeší kategorii paměti – Apollinaire tak činí na pozadí antiky, pro Chlebnikova je výstrahou doba feudální roztržitého světa.¹²¹ Oba přikládají velký význam problematice náboženské. Pro Apollinaira křesťanství znamená vzpomínku na mystická vytržení jeho vyspívání z dob studií na jezuitské koleji v Monacu a symbol současného světa. Papež je mu nejmodernějším Evropanem. Let aeroplánu provázejí andělé, Kristus při svém Nanebevzetí, antický Ikaros, nekanonizovaný Enoch aj. Sám básník však odchází spát za bůžky z Oceánie a Guineje, čímž rovněž demonstruje svobodu svého přesvědčení i změnu estetických hodnot. Chlebnikov, pocházející z tatarské Astrachaně a studující v tatarské Kazani, měl vždy blízko k Orientu. Ve *Zvěřinci* to vyjádřil narážkami na buddhismus a islám i v hluboce tolerantním verši: „... na světě je proto tak mnoho zvířat, že umějí různě vidět boha.“ (46) Sociální citění a politické smýšlení obou autorů se projevilo rovněž specifickým způsobem. Chlebnikovova nenávisť k carismu je zřejmá z jeho přirovnání nosorožce ke svrženému caru či Ivanu Hroznému i z ironické charakteristiky současné vlády, připomínající pohyb lamy či buvola zleva napravo, zprava nalevo. Apollinaire dává najevo svůj demokratismus v komentářích

¹¹⁹ Poema je psána rytmizovanou prózou, jež sehrála v ruské literatuře počátku 20. století stejnou inovační roli jako na Západě volný verš, který v tehdejší ruské poezii sice také existuje, avšak zdaleka ne v takovém rozsahu jako jinde. Svou roli v tomto směru sehrála nepochybně tradice tonického verše, jíž tak bohatě využil Majakovskij.

¹²⁰ Whitmanova *Stébla trávy* v překladu K. Čukovského z r. 1907 byla jedinou knihou, která Chlebnikova provázela i na jeho strastiplných cestách po Kavkaze počátkem 20. let. Srov. N. Stepanov, *Velemir Chlebnikov. Žizn' i tvorčestvo. Moskva, Sov. pisatel' 1975*, 60–61. Apollinaire sice Whitmana ve svém futuristickém manifestu *L'Antitradition futuriste* (Paris, le 29 Juin 1913) exkomunikuje z literatury spolu s Dantem, Shakespearem, Tolstým, Goethem, Poem, Baudelairem aj., i tento provokační akt však svědčí o tom, že Whitmana dobře znal. Totéž platí i o Chlebnikovovi, jenž se podílel na obdobných futuristických manifestech (*Poliček veřejnému vkusu, Poščěčina obščestvennomu vkusu*, 1912, 1913, sb. *Tři, Troje* 1912), v němž se svými přáteli J. Guro a A. Kručonychem svrhávají Puškina, Tolstého, Dostojevského aj. z parníku současnosti. Puškinův vliv na Chlebnikovovu poetiku je však evidentní. Srov. D. Kšicová, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c. 153–166.

¹²¹ Srov. začáteční verše: „О Сад, Сад! Где железо подобно отцу, напоминающему братьям, что они братья, и останавливающему кровопролитную схватку“, V. Chlebnikov, *Zverinec*, o. c. 27, v nichž se zřejmě skrývá narážka na staroruskou památku *Poučeniye Vladimira Monomacha čadi*, rozvíjející stejnou myšlenku jako pověst o velkomoravském knížeti Svatoplukovi a jeho třech synech.

k vystěhovalcům z Argentiny a v charakteristice dívek ze šantánu, v jejichž objetí vítá nové ráno. Pro obě skladby je charakteristický i obdobný styl simultánního zachycení toku událostí. Chlebnikov je umocňuje důsledným užitím téže anafory – uvozovacího zájmeně „kde“. Apollinaire nově adaptuje romantický model básníka a jeho dvojníka. Umožňuje mu to kombinaci oslovování a monologů. Značná část veršů proto začíná osobními či ukazovacími zájmeny. Skladby jsou si blízké i svým otevřeným koncem a filozofickou gradací v protikladné křivce – pesimistické u Chlebnikova a optimistické u Apollinaire, jež svou skladbu končí dadaistickou slovní hříčkou, symbolizující začátek nového dne. I zde je onen typicky secesní symbol slunce, i když v surrealisticky konfigurované podobě utaté hlavy. Život a smrt, nenávratně hynoucí možnosti i víra v jejich znovuzrození – to vše je přítomno v obou geniálních dílech.

Ze všeho, co bylo řečeno tedy vyplývá, že secese ve svých neoromantických projevech vědomě navazuje na romantické impulzy, které transformuje v duchu nového vidění světa, zakotveného do značné míry v soudobé filozofii člověka. Analýza secesní strukturovatelnosti literárních textů z prvních dvou desetiletí 20. století potvrzuje tezi o vnitřním propojení avantgardy s předchozí literární tradicí, především symbolismem, jež ji svým hledáním nového literárního tvaru v mnohém inicioval.¹²² Skutečnost, že v případě avantgardy šlo spíše o provokativní programová prohlášení než o absolutní negaci, byla již mnohokrát konstatována.¹²³ Zajímavá je v tomto kontextu Picassova lapidární formulace: „I když usiluješ sebevíce o vymanění ze stylového proudu, přece jen zůstáváš jeho součástí.“¹²⁴

¹²² Rolf-Dietrich Kluge, *Simvolizm i avangard v ruskoj literature – perelom ili prejemstvennost?* Litteraria humanitas, II, Brno 1993, 151–162. Zde je uvedena další lit. Aage Hansen Löve, *Der russische Symbolismus*. Bd. 1 Wien 1984. *Les Avant-Gardes littéraires au XX^e siècle*, I-II, Budapest, Akadémiai kiadó 1984.

¹²³ Nejpregnantěji to prokázal Roman Jakobson ve své rané studii *Novejšaja russkaja poezija. Viktor Chlebnikov* (Praga 1921) na srovnání Chlebnikovovy poezie s dílem Puškinovým. Srov. D. Kšicová, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c. 153–169.

¹²⁴ Werner Hoffmann, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890–1917*. Köln 1970.

5. Estetický systém Andreje Bělého a poetika jeho básnické tvorby

Jeden z čelných představitelů tzv. mladších ruských symbolistů **Andrej Bělyj** (vl. jm. Boris Bugajev, 1880–1934) byl nejen básník a významný experimentátor ruské prózy, označovaný za předchůdce Prousta a Joyce, ale i tvůrce filozoficky poučené estetiky ruského symbolismu. Soubor jeho fundovaných statí o problematice umění počátku 20. století, jež otiskoval časopisecky od dob svého studia přírodovědy a filozofie, vešel do obsáhlého svazku, vydaného v Moskvě r. 1910 pod názvem *Symbolismus*. Již jeho první studie se schellingovským názvem *Formy umění (Mir iskusstva, 1902)*,¹²⁵ svědčí o neobyčejném rozhledu mladého, tehdy dvaadvacetiletého autora. Ne nadarmo ji Blok označil za geniální a reagoval na ni dopisem, jímž se započalo dlouholeté přátelství obou vrstevníků, žijících ve dvou hlavních ruských kulturních centrech – Blok v Petrohradě a Bělyj v Moskvě.

Citovaná studie Bělého byla napsána bezprostředně poté, co v letech 1900–1901 vznikla nezávisle na sobě tři základní fenomenologická díla z pera Edmunda Husserla, Alexandra Pfändera a Maxe Schelera.¹²⁶ Zasadíme-li ji do tohoto kontextu, vyvstane před námi formování estetiky ruské moderny a avantgardy v poněkud jiném světle. Bělyj začíná konstatováním, že umění vychází ze skutečnosti, jejíž zobrazení je mu buď cílem nebo výchozím bodem. Přirovnává ji ke stravě, bez níž nelze existovat. Vzhledem k tomu, že umění není schopno vyjádřit skutečnost v celé její totalitě jako představu i jako sled představ, člení se umění na časová a prostorová. Vznik schematizace či stylizace Bělyj spojuje s nemožností zachytit v umění celou skutečnost. Zamýšlí se rovněž nad hranicemi umění, které jde po stopách vedoucích k samotné materii, takže postupně přechází k užitému umění a poté až tam, kde umění přestává existovat. V kategorii hodnot zůstává u Bělého podobně jako u Hegela na prvním místě poezie a hudba. Poezii totiž pokládá za uzlovou formu, jež spojuje čas s prostorem, což je podle Schopenhauera podstatou materie. Z toho pak vyplývá nezbytnost zachovávat příčinnost a motivaci, neboli vnitřní opodstatněnost básnických obrazů. V hodnocení hudby Bělyj

¹²⁵ A. Belyj, *Formy iskusstva*. In: A. Belyj, *Simvolizm*. München, Wilhelm Fink Verlag, Slavische Propyläen, B. 62, 1969. Podle tohoto vydání cituji str. v textu. Citáty zde i dále včetně veršů uvádím ve svém překladu.

¹²⁶ R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, Warszawa, PWN 1974, 7.

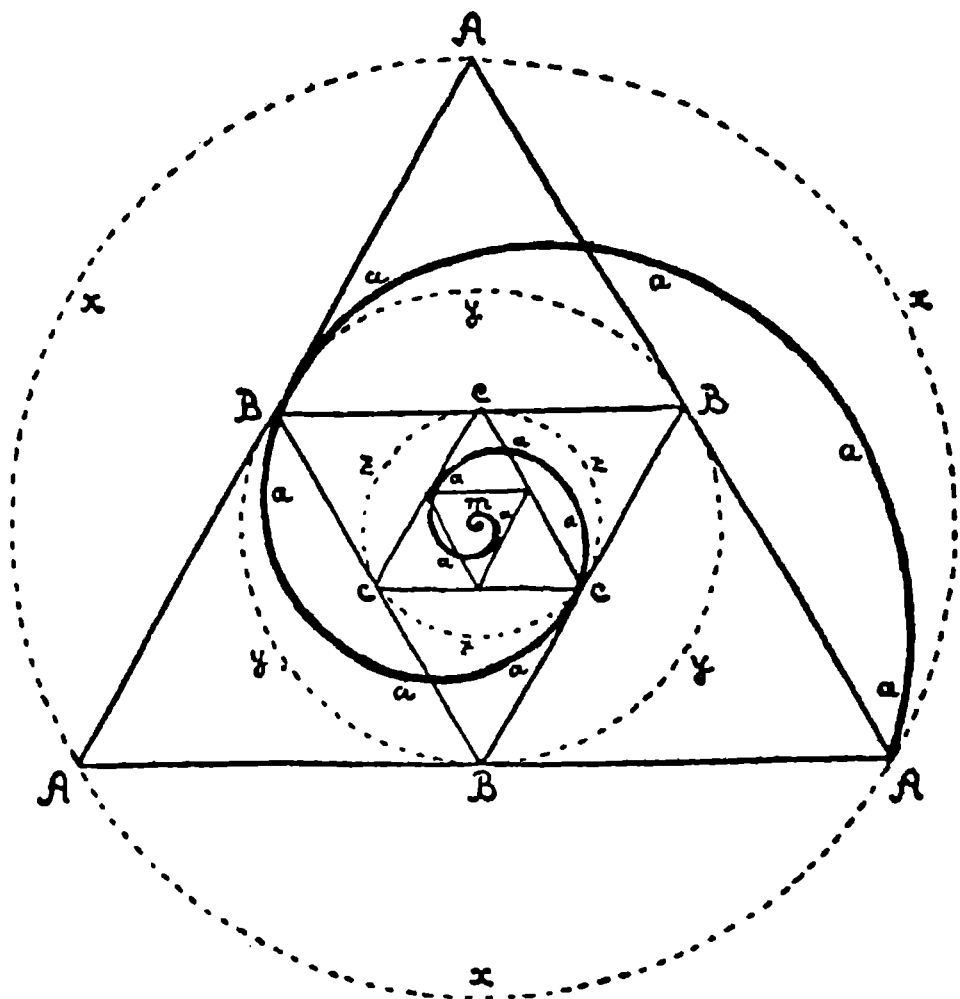
vychází ze Schopenhauera, který ji staví výše než všechna ostatní umění, neboť je přesvědčen, že je schopna vyjadřovat vůli, neboli podstatu.¹²⁷ Na vlastních formulacích Bělého je patrná jeho vlastní životní zkušenost i předchozí přírodovědné vzdělání. Jeho otec – vynikající matematik a matka – zanícená hudebnice – zůstali někde v podtextu této formulace typicky amielovské: „Hudba je matematikou duše a matematika je hudbou rozumu“ (152). V jednom odstavci pak shrnuje názory všech svých předchůdců a učitelů – podle Kanta každé umění vycházející z fenomenálního, přechází do „noumenálního“, podle Schopenhauera nás každé umění přivádí k čistému zrcadlení světové vůle, podle Nietzscheho je každá forma umění určována tím, nakolik se v ní projevuje duch hudby a podle Spencera směřuje každé umění do budoucnosti. Tuto poslední formulaci pokládá Bělyj za neobyčejně významnou z hlediska sakrální symboliky.

Pět hlavních forem umění – architekturu, sochařství, malířství, poezii, hudbu – vidí Bělyj jako ne zcela uzavřené entity; z toho pak vyplývá jeho závěr, že jednotlivé typy umění jsou schopny se do jisté míry prolínat. V současnosti vidí největší vliv hudby, jež podle jeho názoru může i v budoucnu hrát roli zásadní. Při charakteristice malířství věnuje Bělyj zvláštní pozorost linii, pro niž není důležitá ani výška ani šíře, pouze délka; lze ji proto jednoduše převést do jazyka času: „Linie je symbolem jednorozměrného času, což je současně symbolem poezie, neboť ta je spjata s časem. Podstatou poezie není ani forma ani barva, ale sled jejích obrazů, jež jsou jimi vytvářeny“ (162). Toto zdůraznění linie je dobově podmíněno jak rozvojem grafiky, jež se poprvé stává opravdovým uměním, tak soudobými teoretickými postuláty.¹²⁸

Ve svých esejích *Na peregale (V průsmyku, 1923)* Bělyj pokládá kruh za symbol reality. Civilizaci charakterizuje jako linii. Je přitom přesvědčen, že budoucí kultura spojí linie a kruhy do spirály symbolismu. Linie je podle Bělého sled okamžiků a život je jejich nepřetržitým tokem. Pravdu odhalí teprve poslední moment, který je konečnou syntézou. Teprve tehdy procítíme celou linii našeho života, takže se nám zdá, že jsme čas ovládli jako cválajícího koně. Evoluce předpokládá čas i linii času. Graficky ji lze nejpřesněji vyjádřit spirálou v kruhu. Spirálu stále více se rozevírající lze v konusu ohybu změřit rovnoramenným trojúhelníkem. Bělyj toto schéma dešifruje antropologicky i esteticky. Z antropologického aspektu je výchozím bodem člověk, jehož si Bělyj představuje jako tečku v kruhu. Protože tečku s kruhem spoju-

¹²⁷ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. München, R. Piper & Co. Verlag 1911, 304: „Die Musik ist nämlich eine s o u n m i t t e l b a r e Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht,“ etc.

¹²⁸ F. Servaes, *Linien Kunst*. Ver Sacrum, 1902, 7, s. 111–122, cit. s. 120.



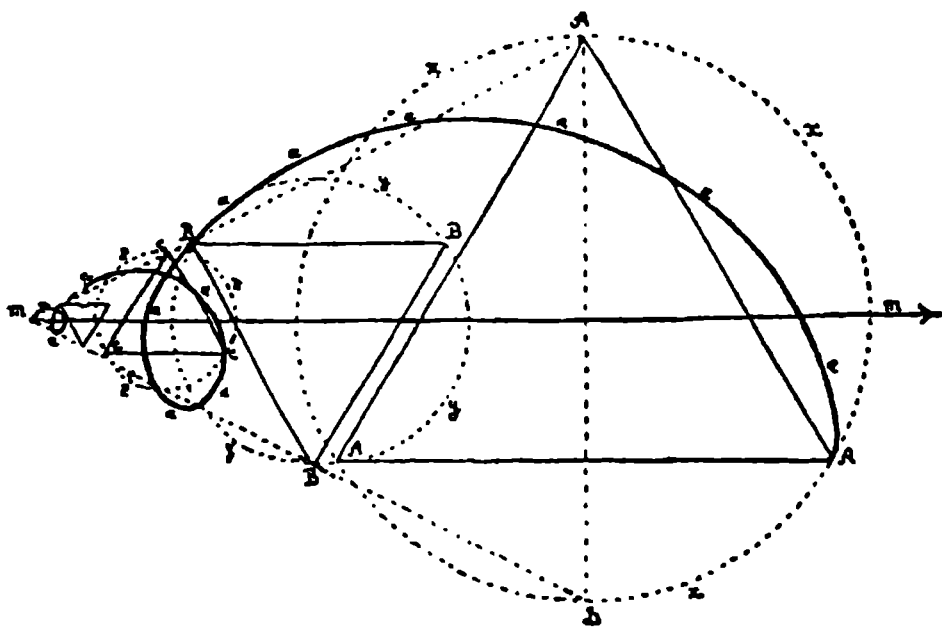
40

je spirála, znázorňuje právě ona život člověka, zatím co kruh se stává symbolem světa, jenž člověka obklopuje. Z estetického aspektu představuje též obrazec vývoj kultury. Pro Bělého jakožto estetika ruského symbolismu je nejdůležitějším pojmem symbol, který se na linii času neustále rozevírá. Evoluce opisuje spirálu, do jejíchž vrcholných bodů jsou vepisovány stále větší trojúhelníky. Jejich vrcholy a základny se v perspektivě střídají v nepřetržitém toku.¹²⁹

Podobným grafickým způsobem, v němž se nezapře básníkově matematické školení, Bělý charakterizuje soudobou ruskou poezii, jejíž metrum studuje v několika statích, zařazených posléze do citovaného sborníku *Symbolismus*. Ve všech těchto projevech můžeme shledávat základ onoho výraz-

¹²⁹ A. Belyj, *Na perevale*. Peterburg, Moskva, Izd. Z. I. Grzebina 1923, 189–194.

ného zájmu o formu umělecké tvorby, charakteristickou v Rusku pro desátá a dvacátá léta. Ještě dál až k Michailu Bulgakovovi s jeho zájmem o mýtus směřuje stať Bělého s názvem *Magie slov* (1909), kde Bělyj prohlašuje: „Básnický jazyk je bezprostředně spjat s tvorbou mýtů“.¹³⁰ Jedním z takových mýtů, který Bělyj prožil v realitě, bylo jeho sepětí s antroposofickým učením Rudolfa Steinera, které je na jeho grafických obrázcích, sestavených z řady rovnoramenných trojúhelníků vždy v horní vrstvě znaků.¹³¹ Bezprostřední sepětí s tímto učením, i využití symboliky linie a spirály jsou doložitelné v Bělého poezii i v jeho akvarelech, jež ji provázejí, tak jak se dochovaly v moskevském archivu Institutu světové literatury M. Gorkého.¹³²



41

Sepětí grafického tvaru a básnického textu je tedy možno demonstrovat na experimentální tvorbě Bělého, jež v mnohém bezprostředně koresponduje s ruskou avantgardou. Dochované akvarely A. Bělého provázejí dvě jeho básně, označené dedikací: „Christianu Morgenšternu – Staršemu bratu v Antroposofii“. A. Bělyj je posléze zařadil na úvod a závěr své sbírky *Hvězda*

¹³⁰ Belyj, *Magija slov*. In: *Simvolizm*, o. c. . 448.

¹³¹ Sr. grafy ilustrující stať A. Bělého *Emblematika smysla*. In: *Simvolizm*, o. c., příloha za paginací.

¹³² Akvarely A. Bělého, provázející rukopisy básní A. Bělého věnované Christianu Morgensternovi, jsou uloženy v obálce z béžového balicího papíru, 25x38 cm. Jsou datovány r. 1918: Sr. Archiv Institutu M. Gorkého v Moskvě, Fond 11, inv. č. 1, č. 39, 40.

(*Zvezda*, 1922). O svém setkání s těžce nemocným básníkem Bělyj píše v citované knize esejí *V průsmyku*. V úvodu třetí části nazvané *Krise kultury* vzpomíná, jak se s Morgensternem setkal na přednášce tvůrce antroposofie Rudolfa Steinera (1862–1923), konané v listopadu r. 1913 v Lipsku.¹³³ Morgenstern poznal Steinerovo učení za jeho berlínských přednášek r. 1909. Andrej Bělyj spolu se svou ženou Asjou Turgeněvovou se s antroposofií blíže seznámil za svého zahraničního pobytu v letech 1912–1916. Mladí manželé dokonce přijali Steinerovo pozvání a 1. února 1913 přijeli do antroposofického centra ve švýcarském Dornachu, aby se zde aktivně podíleli na výstavbě Janova chrámu – budoucího centra antroposofie, nazvaného Goetheanum na počest Goetha, z jehož myšlenek Steiner vycházel.¹³⁴



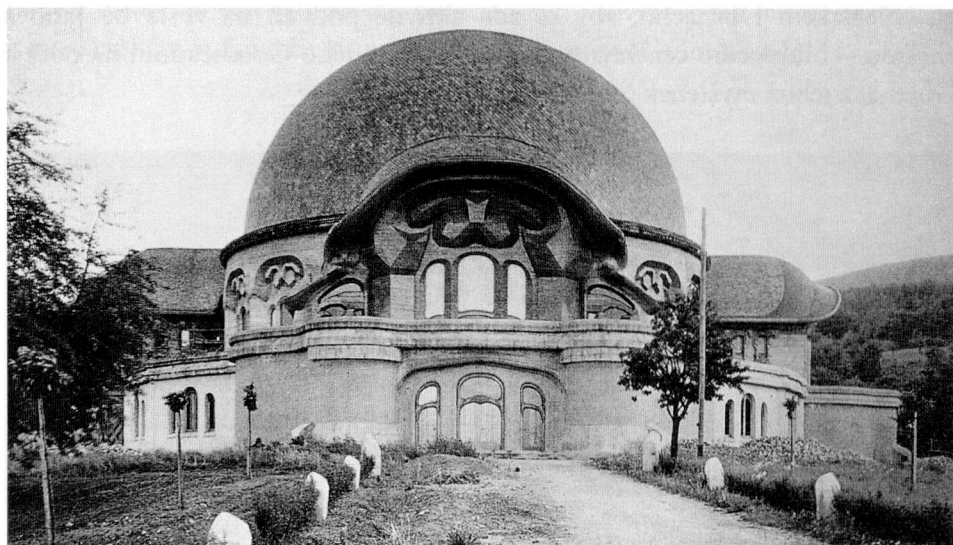
42

Impulzivní básník Andrej Bělyj, který měl v té době za sebou již dva své nejlepší romány *Stříbrný holub* (*Serebrjanyj golub'*, 1909) a *Petrohrad* (*Peterburg*, 1914, přepracován 1922) byl učení R. Steinera zcela pohlcen.

¹³³ A. Belyj, *Na perevale*, o. c. 148–149.

¹³⁴ Srov. vzpomínky A. Bělého *Podivínovy zápisky – Zapiski čudaka*, 1922.

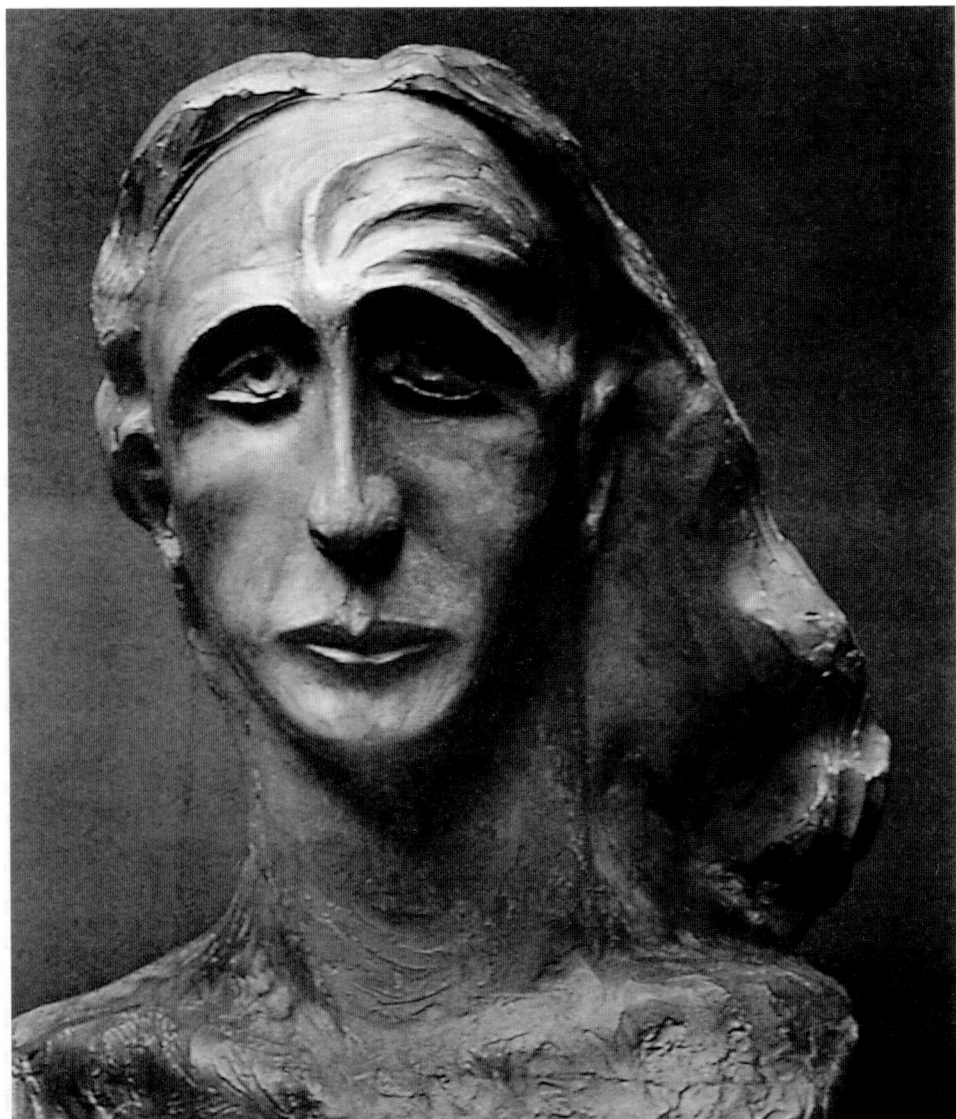
Výsledkem byla básníkova srdeční neuróza, která jej v Dornachu na několik měsíců těžce ochromila. Ve svých vzpomínkách na Dornach, jež včlenil do své pozdější prózy *Podivínovy zápisky* (*Zapiski čudaka*, 1922) popisuje denní program této zvláštní mezinárodní komuny, jež po dlouhé měsíce opracovávala dřevo podle Steinerových náčrtů pro mohutnou klenbu Janova chrámu. Dochované snímky svědčí o pozoruhodném architektonickém řešení stavby i její výtvarné výzdoby.



43

Nejvýznamnější sousoší, které ještě nebylo zcela hotovo, když v obrovské budově, kde se hrály Steinerovy antroposofické mystérie,¹³⁵ vypukl o vánocích r. 1922 požár, se naštěstí dochovalo. Tvoří je tři dominanty: Ahriman v kazatelském postoji s pozvednutou pravicí, jenž je symbolem racionálního myšlení, hlava Lucifera, toužícího proměnit člověka v sebespalující bytost, žijící jen citem, a centrální podobenství Krista, jehož láska má obě tyto krajnosti vyvažovat. Z výtvarného hlediska jsou zvláště zajímavé řezby *Ahrimana* a hlavy *Luciferovy*, připomínající jak tehdejší církevní plastiky českého secesního sochaře **Františka Bílka** (např. *Kristus*, 1897, *Orba je naší viny trest*, 1892), tak dualistickou postavu ruského romantismu *Démona*, jenž se stal jedním z ústředních témat ruského malíře Michaila Vrubela (1856-1910).

¹³⁵ F. Carlgren, *Rudolf Steiner and Anthroposophy*. Dornach, Goetheanum, 1990. A. Content, *Mysteriendrama*. Dornach, Goetheanum, 1985.



44

Postava romantického ducha, vyhnaného podobně jako Lucifer z Ráje a bloudícího v mezihvězdném prostoru, přitahovala ruského symbolistického a secesního malíře romantickou kolizí svého osudu. V ruské literatuře ztvárnil toto téma básník Michail Lermontov v poemě *Démon* (1841),¹³⁶ kterou Vrubel ilustroval v letech 1890–1891. Paralelně vznikala i Vrubelova obrovská plátna s ústřední postavou *Démona*, uložená v Tretjakovské galerii v Moskvě

¹³⁶ D. Kšicová, *Poema za romantismu a neoromantismu*, o. c. 57–88.

a v Ruském muzeu v Petrohradě. Se Steinerovým *Luciferem* i plastikami Františka Bílka spojuje Vrubelova *Démona* jak výtvarné pojetí, připomínající vysoký reliéf, tak hluboký stesk, jenž pohlcuje rovněž Steinerova *Lucifera*.¹³⁷

Antroposofickým učením R. Steinera a vzpomínkami na Dornach jsou nesený i jiné verše z básnické sbírky Andreje Bělého *Hvězda*. Většina básní sem zařazených vznikala v letech 1913–1918, tedy za autorova pobytu v Dornachu a po jeho návratu do Ruska, kam jel na povolávací vojenský rozkaz r. 1916. Jeho žena, malířka Asja, zůstala v Dornachu. To básníka spojovalo se švýcarskou komunou i po odjezdu domů. Antroposofická filozofie pojila Bělého i se zesnulým básníkem **Christianem Morgensternem** (1871–1914), jemuž jsou ve sbírce věnovány dvě stěžejní básně – první a poslední.

Citací části Morgensternova jména (Stern – hvězda) je ostatně i incipit sbírky Bělého, v níž hraje astrální tematika jednu z hlavních rolí. Morgenstern byl Bělému blízký i svým naturelem, v němž se smysl pro grotesku a básnický experiment pojil s hlubokým filozofickým vzděláním. Morgenstern studoval stejně jako Bělý hlavní reprezentanty filozofie života Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho a přirozeně řadu dalších autorit: Hegela, Fichteho, Böhma, Spinozu – ale i velké Rusy: Dostojevského a Tolstého. Přestože Morgenstern přiznává především výtvarné aspekty svého básnického nazírání, chtěl napsat v mládí román *Symfonie*.¹³⁸ Podobně začíná svou básnickou dráhu i Andrej Bělý. Jeho čtyři básnické *Symfonie* (1902–1908), napsané rytmizovanou prózou, vyjadřují úsilí ruského básníka překročit hranice jednotlivých umění, realizovat v praxi Wagnerův program prolnutí jednotlivých typů umění – v daném případě překódování hudby do slovesných znaků.¹³⁹

Schellingově naturfilozofii se tak dostává počátkem 20. století nového vyjádření. Jestliže Schelling dospěl k přesvědčení o totožnosti ducha a přírody, teosofie zdůrazňuje spirituálnost celého světa. Protože vše je z ducha, je i tělo pouze formou ducha, jež však může být velmi mnohotvárná, takže duše prochází častým přetělováním. Touha po odhalení vlastního znovutělování vede k přísně asketickému životu,¹⁴⁰ rozdělenému mezi práci a meditaci. Takto žila i Steinerova komuna v Dornachu. Mystické učení R. Steinera čerpá

¹³⁷ Na sousoší pracovala spolu s Rudolfem Steinerem i anglická sochařka Edith Maryon. Sr. F. Carlgren, o. c. 28.

¹³⁸ J. Hiršal, *Básníkův život a dílo v datech*. In: Ch. Morgenstern, *Bim, Bam, Bum*. Praha, Československý spisovatel 1971, 134.

¹³⁹ D. Kšicová, *Das musikalische Prinzip der Symphonien von Andrej Belyj*. Zagadnienia rodzajów literackich XXIX, 1986, 1, 47–57. Táž, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c. 145–152.

¹⁴⁰ Jos. Macháček, *Teosofie*. In: *Stručný filozofický slovník*, Praha, Svoboda 1966, 455.

z buddhismu, odkud přejímá víru v zákon karmy a koloběh života, z astrologie s její symbolikou hvězdných těles, i z moderní psychologie, především z Freuda. V této souvislosti lze uvést praktickou aplikaci pojmu transference, již se později odborně zabýval C. G. Jung.¹⁴¹ Základní pojmy tohoto učení již obsahoval teosofický systém Heleny P. Blavatské (1831–1891), na niž Steiner navazoval bezprostředně, stejně jako na německého přírodovědce a tvůrce tzv. biogenetického zákona Ernsta Haeckla (1834–1919).¹⁴² Steinerovy názory výrazně ovlivnily jak filozofické a estetické eseje Andreje Bělého, tak jeho básnickou tvorbu, spjatou s jeho pobytům v Dornachu.

Ve sbírce *Hvězda* jsou nejen básně nesoucí přímo název *Antroposofie*, ale i transpozice dílčích jevů, na nichž toto učení budovalo svůj systém. Bělyj píše verše o karmě, duchu, holubovi – symbolu Vykupitele, podobně jak je tomu v jeho románu *Stříbrný holub* (1909), jehož titul se shodoval s názvem sekty, očekávající zrození nového Mesiáše. Reálné pozadí těchto veršů tvoří první světová válka, jejíž detonace zaznívaly z Alsaska i do klidného Dornachu. Nejvýraznější je však ve sbírce bezesporu téma kosmické. Takto je pojímána i Země – planeta, na niž došlo ke světové katastrofě. Hvězdné nebe je zabydleno antropomorfními kometami, létajícími kosmem v celých hejnech. Tohoto astrálního motivu Bělyj využil i v akvarelech, provázejících zmíněný rukopis dvou básní, věnovaných Ch. Morgensternovi. Jejich dominantu totiž tvoří komety, umístěné do půlkruhu, z nichž dvě prostřední se protínají svými chvosty. Na dalším akvarelu jsou komety opatřeny ptačími hlavami. Protipólem komet jsou motivy figurativní: dva zdravící se muži v šortkách spolu s prolutím dvou komet zřejmě znázorňují setkání Bělého s Morgensternem. Válečnou atmosféru navozují postavičky vojáků na siluetě hor se srpkem měsíce, pod nímž je pětiocasá kometa. Postavy vojáků či rytířů na hvězdném pozadí tvoří náměty i dalších akvarelů, jež provázejí každou sloku básně o pěti čtyřverších.

Stejnou strofiku má i druhá báseň věnovaná *Morgensternovi*. (Odtud ona symbolika pěti ocasů jedné komety.) Svá básnická poslání Morgensternovi Bělyj napsal r. 1918, pět let po svém setkání s německým básníkem. Verše jsou opatřeny adresnými dedikacemi. Báseň s akvarely, kterou autor umístil do úvodu sbírky *Hvězda*, se hlásí k Morgensternovi jako ke staršímu bratrovi v antroposofii. Její patos je založen na osudovosti setkání, k němuž došlo dva měsíce před Morgensternovou smrtí a rok před vypuknutím první světové

¹⁴¹ C. G. Jung, *The Psychology of the Transference*. Zurich 1946, Princeton University, New Jersey 1969.

¹⁴² Podle biogenetického zákona je vývoj individua svérázným opakováním vývoje druhu. Stručný filozofický slovník, o. c. 155.

Тебя, возставшаго изъ свѣта,
Зоветь въ погачи нечетной—
Перезитавшая планета,
Перезрѣвшая въ нѣбѣ;



války.¹⁴³ Lipské setkání mělo ještě jednu symboliku. Bělyj zde totiž navštívil hrob Friedricha Nietzscheho, který jej v mládí ovlivnil stejně jako filozofický systém Vladimíra Solovjova, tvůrce mystického učení o Sofii – Duši světa, v níž se spojilo dobro s pravdou a krásou. Podle této teorie se Sofie jako ženský princip podílela spolu s tvůrcem na stvoření světa z počátečního chaosu. Toto učení o věčném ženství silně ovlivnilo mladší ruské symbolisty, k nimž patřil vedle Andreje Bělého především Alexandr Blok, autor proslulé sbírky *Verše o Krásné Dámě (Stichi o prekrasnoj Dame, 1903)*. Solovjovova filozofická kategorie v nich nabývá podoby tajemné a nedosažitelné secesní krásy. Ve druhém poslání Morgensternovi, reagujícím na jeho báseň *Našli jsme cestu (Wir fanden einen Pfad)* Bělyj píše:

<i>Ty jsi spjat s Nietzschem,</i>	<i>Ot Nicše – Ty</i>
<i>já se Solovjovem,</i>	<i>Ja – ot Solov'jěva</i>
<i>Ve Steinerovi jsme se oba sešli</i>	<i>My v Štejnerě perekrestilis' oba...¹⁴⁴</i>

...

Úvodní verše se opakují i v závěrečné sloce, která vrcholí naprostým ztožněním obou autorů, plujících vesmírem v tomtéž oslepujícím světle poznání, v jehož sílu antroposofové věří.

Jednou z nejsuggestivnějších básní sbírky *Hvězda* je meditace o smyslu lidské existence, nazvaná *Těla (Tela, 1916)*. Těla jsou podle básnickovy představy jen útržky zazpívané písně, v nichž duch zkameněl. Prostor nabývá u Bělého kosmických rozměrů a ztrácí lidskou dimenzi. I básník se stává jeho součástí – jako mrtvá planeta.

Řada veršů ze sbírky *Hvězda* podtrhuje básnickou funkčnost linie. Rusko pro Bělého nabývá podoby kavylu a holých kmenů. S podobnou představou je spjata i vzpomínka na Asju – vidí ji průzorem šedých borovic v písčité půdě. Dominantou veršů i zmíněných akvarelů je světlo vyjadřované lineárně. V prvním poslání Morgensternovi je linie paprsku spjata se symbolem ruky natažené k pozdravu:

<i>Ty – oněmělý – zablýskl jsi</i>	<i>Ty nado mnoj – nemym poetom</i>
<i>modrými zraky nade mnou</i>	<i>Golubiznoju glaz blesnul</i>
<i>a rozzářený na nebesích</i>	<i>I zasijavšis' jasnym svetom</i>
<i>podals mi ruku průzračnou.</i>	<i>Skvoznuju ruku protjanul.¹⁴⁵</i>

¹⁴³ Osudovost tohoto předválečného roku si uvědomuje i Anna Achmatovová, když píše svoji znamenitou *Poemu bez hrdiny (Poema bez geroja, 1940)*.

¹⁴⁴ A. Belyj, *Zvezda*. Peterburg, Gos. izd. 1922, 30–31. Z téhož vydání cituji i dále s uvedením stránky v textu. Verše uvádím rovněž ve svém překladu.

¹⁴⁵ Rukopisná varianta. Mezi knižním vydáním básně z r. 1922 a rukopisem z r. 1918, zachovaném

Jak nevpomenout v této souvislosti na Morgensternovu báseň *Tyčkový plot*, z jehož mezer architekt postavil veliký dům.¹⁴⁶ Stěžejní báseň sbírky, nesoucí týž název *Hvězda*, charakterizuje slunce jako rudý kruh, jenž upadl na zemi, což koresponduje s citovanými estetickými názory Bělého.

Celá kompozice sbírky *Hvězda* ostatně vytváří spirálu uzavřenou v kruhu života. Spirálu rozevívá báseň *Hvězda* vstříc kosmické tematicce. Protože však podle Steinera poznání světa začíná od poznání sebe sama,¹⁴⁷ následuje logicky báseň *Sebepoznání*. Jsou to verše budované na protikladu kosmu a jeho vnímatele. Toto téma, pronásledující člověka od dob, kdy pozvedl oči k hvězdnému nebi, zde nabývá existenciální podoby. Básník je obnažen ve svých bolestech, k nimž patří i ono objevování sebe sama. Obrazci spirály odpovídá i rozložení veršů milostných. Básnická poslání *Asje* jsou totiž řazena podle hierarchie lásky, jak ji vyjádřil Steiner ve své *Filozofii svobody*. Na rozdíl od Schopenhauera, oceňujícího lásku v její impulzivní podobě, zaručující zdravý vývoj lidstva,¹⁴⁸ Steiner hodnotí nejvýše intelektuální podněty lásky, založené na představitosti.¹⁴⁹ První stránka milostného deníku Bělého je proto spojena s láskou vášnivou, kterou Steiner pokládá za nejnižší stupeň, spjatý s pudem. Další poslání je již výrazem lásky transcendentální. Milovaná se v něm stává zdrojem sluneční záře, do níž se halí její vyvolený (srov. verš: „Jsem Tebou jak sluncem prozářen“ – „toboj, kak solncem oblečen.“ *Asje*, 1916, 28).

V této zářící podobě vyvstává žena i v poetické vizi posledního milostného poselství. Zbožštění ženského principu je zjevnou básnickou transpozicí učení Vladimíra Solovjova, jehož základní princip – Sofie neboli moudrost – je nazývána rovněž „Pannou duhové brány“ („Devoj radužnych vorot.“). Ona světelná substance může být pokládána i za invariant křesťanského nimbu či aury, jež hraje v teosofickém učení důležitou roli.

Ve všech uvedených materiálech měla linie typicky secesní podobu, procházející prostorem v podobě křivky, kruhu či spirály, jejíž převedení do přímky se stalo základem směrů inklinujících k jednoznačnosti výpovědi. Zvýraznění kontur bylo již předzvěstí razance, již umění nabývá ve 20. století. U jeho počátku stojí A. Bělyj a se zakloněnou hlavou věčného chlapce „navíjí

v citovaném fondu Archivu M. Gorkého v Moskvě, je různocnění ve 3. verši, který cituji podle rukopisu, neboť tato verze lépe odpovídá filozofickému přesvědčení A. Bělého. Slovo „zasijavšis“ je totiž v knižním vydání zaměněno méně významným „zasmejavšis“ („I zasmejavšis' jasnym svetom“), *Zvezda*, 5. Překlad zde i dále D. K.

¹⁴⁶ Srov. úvodní kap. *Secese a moderna*.

¹⁴⁷ R. Steiner, *Filozofie svobody*. Praha, Baltazar 1991, 44–45.

¹⁴⁸ A. Schopenhauer, *Metafyzika lásky*. Olomouc, Přátelé duchovních nauk 1992. Týž; *O ženách*. Zvláštní vydání, Brno 1993.

¹⁴⁹ R. Steiner, *Filozofie svobody*, o. c. 20.

z dálky spirály svých hvězd“, jak praví první stroka jeho básně z r. 1918, věnované *Antroposofům*:

*Navíjíme z dálky spirály svých hvězd
v mlhách čteme příští osudových hodin
jsme stříbrné světlo vševědoucích cest
v tajemné modři milovaných hlubin.*

*Zavivajem iz dali spirali planet
Pronicajem tumany sud'bin i godin.
My — serebrjanyj, zrejuščij, vejuščij svet
Sredi sinich, ljubimych, taimych glubin.
(62)*

6. Lyrická maskování

V eseji *Maska*,¹⁵⁰ věnované Vjačeslavu Ivanovovi jako hlasateli dionýzského učení, Andrej Bělyj zdůrazňuje nebezpečnost tváře za maskou, jež je pro něj výrazem proradnosti a lsti. Maskované bytosti pokládá za vlkodlaky, kteří přijali lidskou podobu. Nachází však i tragické masky, v nichž spatřuje zárodek nazrávajícího dramatismu, jenž by měl provokovat k aktivizaci všech duchovních sil. Tato raná esej Bělého měla stejně programní charakter, jako citovaná filozofická stať *Formy umění* (1903), jež se stala základem jeho pozdější knihy *Simvolizm* (1910), systematizující filozofickou a estetickou bázi ruského symbolismu. Myšlenky vyslovené v eseji *Maska* Bělyj posléze ztvárnil v panoptikálních postavách svých románů *Stříbrný holub*, *Petrohrad a Masky*, kde tento symbol, pokládaný autorem za zárodek mýtu,¹⁵¹ nabývá programní podoby. Téma masky a smrti Bělyj vyjádřil i v několika básních. Ve valčíkovém rytmu se nesou verše jeho *Maškarního plesu* (*Maskarad*, 1908). V podtextu téměř reportážního záznamu společenské zábavy, v níž skotačí i děti, je však skryto tajné drama vášni, kulminující závěrečným čtyřverším:

<i>Jenom sály, kde to hřmělo –</i>	<i>Tol'ko tam po gulkim zalam –</i>
<i>Kde je ted' už ticho, tma –</i>	<i>Tam, gde pusto i temno –</i>
<i>s dýkou celou zkrvavenou</i>	<i>S okrovavlennym kinžalom</i>
<i>proletěl cíp domina.</i>	<i>Probežalo domino.¹⁵²</i>

To co bylo v dané básni jen lehce naznačeno, nabývá v dalších verších téhož cyklu podoby kruté bakchanálie, poetikou černého humoru blízké Blokovu *Panoptiku*. Opilé domino si lehá do krvavé rakve a z jeho hrudi prokláté kopím čerpají dva harlekýni do přistavených pohárů rudé víno (*Bakchanálie, Vakchanalija*, 1906). Jako absurdní groteska vyznívá i pohřeb Harlekýna ve stejnojmenné básni (*Arlekiniana*, 1906). Pod kouzelným dotekem paňáci Harlekýn vstává z rakve a zjevuje se pocestným podobně jako přízrak zesnulého Akakije Akakijeviče z proslulé Gogolovy povídky *Plášť*.

¹⁵⁰ Andrej Belyj, *Maska*. Vesy 1904, č. 6, s. 6–15.

¹⁵¹ „Simvol – zerno mifa“, tamtéž, 8–9.

¹⁵² S. Belyj, *Maskarad*. Sb. *Pepel*, cykl *Gorod*. In: Andrej Belyj, *Stichotvorenija i poemny*. Moskva-Leningrad, Sov. pisatel' 1966, 224. Překlad D. K. Podle svědectví samého autora byl Bělyj v té době symbolem masky zcela posedlý. Celý týden proseděl v temnu pokoje s černou maskou, kterou našel ve starých věcech, naplněný vášnivou touhou běhat po ulicích ve zkrvaveném dominu. Srov. pozn. k této básni in cit. vydání, 596.

Závěrečné verše odhalují podstatu frašky – šaškem není harlekýn, ale falešný svět, který jej obklopuje.



Andreje Bělého spojovala s jeho vrstevníkem Alexandrem Blokem nejen příslušnost k témuž básnickému směru a po jistou dobu i milostné rivalství. Mnohem důležitější je neustálá oscilace básnických témat a jejich transformované realizace v tvorbě obou básníků. Tak je tomu i v daném kontextu. Prakticky ve stejné době, kdy Bělýj píše citované existenciální básně, vzniká pozoruhodný Blokův cyklus *Sněžná maska* (*Snežnaja maska*, 1907), vytrysklý na přelomu r. 1906–1907 z vášnivého okouzlení herečkou N. N. Volochoovou. Slova jí určená, provázející samostatné knižní vydání cyklu v dubnu r. 1907, hovoří o „vysoké ženě v černém s okřídlenýma očima, zamilovanýma

do světla a mlhy mého města.“¹⁵³ Krajina ve sněhu, do níž vyběhává vysoká kra-
savice v černém, pronásledovaná okouzleným básníkem, takto viděl Blokův
cyklus Leon Bakst, jenž k němu vytvořil originální frontispis. Milostný výjev
se odehrává na pozadí hvězdné oblohy, zrcadlící se v černém jezeře. Z roze-
vřených dveří domu běží maskovaná neznámá, již se marně snaží zachytit
muž, klopýtající přes práh. Romantický milostný výjev podtrhuje idyla za-
sněženého parku, lemující v lunetě celý výjev. Poezie sněhových vánic, jež
tolikrát inspirovala ruské autory, kontrastně spjatá s černí soudobé secesní
módy a zážitkem z originálního maškarního plesu, na nějž herečky divadla
Komissarževské přišly v papírových kostýmech,¹⁵⁴ to vše vytvořilo reálný
rámeček, z něhož vytryskl gejzír pozoruhodných veršů. Maskou je v něm váni-
ce, mlha, tajemný let přízračným městem, vějíř či křídla očí i proměny obdi-
vované ženy v hadovitou bytost ve zlatém poháru (srov. verš „I ty smeješ'sja
divnym smechem /Zmeiš'sja v čaše zolotoj.“, *Sněžnoje vino*, 29. prosince
1906). Oxymorické metafory, spojující sníh s ohněm, završuje sebespalující
báseň *Na sněhové hranici* (*Na sněžnom kostre*, 13. ledna 1907), v níž popel
básníka smete lehká dívčí ruka na sněhovou pláň. I Blok zůstává věrný tra-
gickému postulátu své doby, jež téměř důsledně spojuje lásku se smrtí.

Existenciální pocity vyplývající z neúprosné zákonitosti života jsou ještě
markantněji vyjádřeny v pozoruhodné básnické sbírce Fjodora Sologuba
Plamenný kruh (*Plamennyj krug*, 1908). Kniha je uvedena cyklem *Škrabošky
zážitků* (*Ličiny pereživanij*). Magický počet devíti cyklů má symbolický pod-
text devatera zastavení na pouti životem, kdy člověk prochází neúprosnými
proměnami. Názvy cyklů jsou rovněž symbolické: *Pozemské věznění*
(*Zemnoje zatočenije*), *Síť smrti* (*Seť smerti*), *Dým kadidla* (*Dymnyj ladan*),
Proměny (*Preobraženija*), *Čarování* (*Volchovanije*), za nimiž již následuje jen
Tiché údolí (*Tichaja dolina*) a *Poslední útěcha* (*Posledneje utešenije*). Sbírká
začíná skutečně od Adama, který ztratil svůj ráj i tajuplnou kouzelnici Lilit –
místo ní mu byla přidělena žena z masa a krve – Eva. Sen se stal záměnou
skutečnosti. Podobně jako v dramatu I. Madácha *Tragédie člověka* (1861) je
zde historie lidského rodu projektována do osudu lyrického hrdiny, jenž pro-
chází složitými peripetiemi svého života až k jeho posledním okamžikům.
Onen pocit konečného vysvobození, nastávajícího v okamžiku smrti, má

¹⁵³ Srov. básníkově věnování k samostatnému vydání cyklu v dubnu r. 1907: „Посвящаю эти
стихи Тебе, высокая женщина в черном, с глазами крылатыми и влюбленными в
огни и мглу моего снежного города.“ Viz komentář k cyklu *Sněžná maska*. In: Aleksan-
dr Blok, *Stichotvorenija, poemy, teatr v dvuch tomach*. T. 1, 1898-1907. Leningrad, Chudo-
žestvennaja literatura 1972, 536-537.

¹⁵⁴ Tamtéž.

přirozeně podtext křesťanský, je však i předzvěstí jednoho ze základních postulatů existencialismu:¹⁵⁵

*Přítelko smrti, nečekej,
znič, co už dávno špatné je,
ať mohu tvořit svobodně,
k tomu mi sílu dej.*

*Podruga smert', ne zamedljaj,
Razruš' poročnuju prirodu,
I mne opjat' moju svobodu
Dlja sozidanija otdaj.¹⁵⁶*

Z tohoto aspektu je velmi charakteristická symbolická báseň *Ďáblova houpačka* (*Čertovy kačeli*, cyklus – *Set' smrti*). Maskou životní energie se ní stává sám ďábel. Houpačka je pak symbolem života. Útěšná modř, již jsou obvykle nadány řízy svatých, se rozezvučí jen ozvěnou ďáblova smíchu, neboť strůjcem svého osudu je sám člověk:

*A nad smrkovou tmání
smích duní oblohou:
„Nalétls na létání,
jdi k čertu, houpy hou!“*

*Nad verchom tёмnoj jeli
Chochočet goluboj!
„Popalsja na kačeli
Kačajsja, čert s toboj.“*

Poslední okamžiky lidské existence jsou pak výrazem těžce deziluze:

*Vzlétnu k nebeské báni,
zem obrátí mě v prach.
Nu, d'áble, co ti brání?
Jen výš a výše...ach!¹⁵⁷*

*Vzleču ja vyše jeli,
I lbom o zemlju trach.
Kačaj že, čert, kačeli,
Vsě vyše, vyše, ach!*

Musíme dát za pravdu Baudelairovi i Václavu Černému, neboť poezie má skutečně svou vnitřní autonomní pravdivost. „Cílem básně není vytvořit obraz skutečnosti a života, nýbrž z východiska jejich prvků osobitě prožitých vybudovat zvláštní nový svět, být jeho pánem a básnickou sugescí je sdělit čtenáři.“¹⁵⁸

¹⁵⁵ Václav Černý, *První sešit o existencialismu*, Praha, V. Petr 1948, 88–89.

¹⁵⁶ F. Sologub, *Posledneje utešeniye. Plamennyj krug*, Berlin, Peterburg, Moskva 1922. 1. vyd. 1908. D. Kšicová, *Russkaja poezija na rubeže stoletij. 1890–1910*. Praha, SPN 1990, 142–153. Překlad D. K.

¹⁵⁷ Přel. J. Mulač, *Zlato v azuru*, Praha, Odeon 1980, 281. F. Sologub, *Čertovy kačeli*. In: *Plamennyj krug*, 1922, o. c. D. Kšicová, *Russkaja poezija*, o. c. 150.

¹⁵⁸ Václav Černý, *Útěk obrazu z obrazu*, Praha, Samizdat 1975.

7. Báseň a píseň

Folklor v rané tvorbě Anny Achmatovové

Při výzkumu vztahu české literatury přelomu 19. a 20. století k folkloru bylo zjištěno, že od devadesátých let dochází k výrazné změně. „Lidová poezie ztrácí svou významnost pro život poezie umělé a stává se jen nezdůrazňovanou složkou jejího výrazu.“¹⁵⁹ Při bližším srovnání vztahu romantické poezie a folkloru, který byl bezesporu jejím důležitým inspiračním zdrojem, se však přesvědčíme, že i tehdy docházelo k posunu především v oblasti poetiky. Báchorky Boženy Němcové a Karla Jaromíra Erbena jsou mistrným převyprávěním. Puškinovy pohádky tvoří strukturální verzologickou variantu nejpopulárnějšího žánru ruského romantismu – poemy. Dokonce i tvorba autora s lidovou poezií tradičně spojovaného – Alexeje Vasiljeviče Kolcova – rozvíjí verzologicky spíše poezii ohlasovou či tehdy populární romanci.¹⁶⁰ V dílech významných tvůrců jde ostatně vždy o transformaci prvotních podnětů. Máme-li tedy hovořit o vztahu folkloru a literatury v době secese, která s takovou oblibou využívala v oblasti materiální kultury podnětů z lidové architektury, řezbářství či výšivky, přesvědčíme se, že v duchovní sféře tomu bylo nejinak. Svědčí o tom obrovská popularita mýtů a pohanství vůbec. Právě zde nachází Igor Stravinskij inspiraci pro své proslulé balety *Pták ohnivák* (1910), *Petruška* (1911) a *Svěcení jara* (1913). Odtud se sytí bohatá ikoničnost i slovník poezie Vjačeslava Ivanova. Marina Cvetajevová využívá folkloru experimentálně ještě ve dvacátých letech, když vytváří své fantastické variace na hrdinské či upířské téma v poemách *Královna* (*Car'-Devica*, 1922) nebo *Upír* (*Molodec*, 1924). Z hlediska secesní stylizace je zvláště zajímavá raná tvorba Anny Achmatovové.¹⁶¹

Když Anna Achmatovová hovoří o tom, co jí bylo v dětství nejbližší, neuvádí pohádky nebo písně. V črtě *Krátce o sobě* (*Korotko o sebe*) píše: „První verše – to pro mě nebyl Puškin a Lermontov, ale Děřžavin (*K narození carského syna*, *K roždeniju porfirorodnogo otroka*) a Někrasov (*Mráz – otec*

¹⁵⁹ Libuše Benešová, *Vztah české literatury na přelomu 19. a 20. století k folkloru*. Moderna ve slovanských literaturách. Slavia 57, 1, s. 29. B. Václavěk – R. Smetana, *O české písni lidové a zlidovělé*. Praha 1950, 271–295.

¹⁶⁰ D. Kšicová, A. V. Kolcov – *fenomén ruského romantismu*. Sborník prací FFBU, D 44, 1997, 39–51.

¹⁶¹ D. Kšicová, *Poetika ranného tvorčestva A. Achmatovoj*. Slavia 1990, 1, 35–42.

všech krás, Moroz – krasnyj nos). Tyto verše znala nazpaměť moje maminka.¹⁶² Soudobý výzkum však dokládá rovněž bezprostřední kontakt básnířky s vlastní lidovou slovesností. Na základě provedené analýzy můžeme pokládat za nejvýznamnější její inspiraci kouzelnými pohádkami.

Současná ruská folkloristika zdůrazňuje, že je značná divergence mezi poetikou krásného písemnictví a folkloru.¹⁶³ Sledovány jsou především „ty strukturní jevy v sémantice folkloru, které jsou schopny přenosu a existence v jiných systémech a jsou strukturně zcela odlišné.“¹⁶⁴ Ve vztahu k folkloru je shledávána transformace syntagmatická (169) i paradigmatická (177).

Při zkoumání vzájemných vztahů mezi literaturou a folklorem lze vycházet z výstižné charakteristiky A. N. Veselovského: „Poezie rozvíjí funkci mýtů na základě již zformovaných historických vztahů. Obdobně rozvíjí mýtus sémantiku slova.“¹⁶⁵ Budeme-li z tohoto aspektu analyzovat poetiku rané tvorby A. Achmatovové, vyvstane před námi ve zcela jiném světle.

Stylistikou veršů A. Achmatovové se již počátkem dvacátých let zabýval V. V. Vinogradov, jenž dokázal, že její poezie je založena na bohaté ikoničnosti.¹⁶⁶ V této souvislosti se nabízí srovnání s výzkumy významného estetika A. F. Loseva, jenž ve svých statích ze 40. – 70. let věnoval velkou pozornost znaku, symbolu a mýtu. Na základě teorie D. Ovsjanikova-Kulikovského, přesvědčeného o tom, že v lyrice není přítomna obraznost, Losev rozvíjí málo prozkoumané téma anikonické poezie. Na příkladě známé Lermontovovy básně *Jen nuda a smutek (I skučno i grustno)* a Puškinových veršů *Kouzelné chvíle, vzpomínám si (Ja pomnju čudnoje mgnoven'je)* Losev dokazuje, že nulová obraznost nijak nebrání tomu, aby vznikl básnický skvost.¹⁶⁷ Existence veršů, založených na poetizaci abstraktních pojmů však nijak nevyklučuje

¹⁶² A. Achmatova, *Sočinenija v 2 tt.*, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1986, 236. Překlad zde i dále D. K.

¹⁶³ P. P. Červinskij, *Semantičeskij jazyk fol'klornych tradicij*, Rostov, Izd. Rostovskogo universiteta 1989, 169–185.

¹⁶⁴ Tamtéž 158. Dále uvádím str. přímo v textu.

¹⁶⁵ Nevydaná kap. z *Historické poetiky A. Veselovského*. Publ. V. M. Žirmunského, Russkaja literatura 1959, č. 3, s. 103. Srov. také: V. I. Jerěmina, *Mif i narodnaja pesnja*. V sb. *Mif, fol'klor i literatura*, Leningrad, Nauka 1978, 6. V daném kontextu ponechávám stranou výsledky výzkumu současné estetiky, usilující o stanovení přesné diferenciacce mezi mýtem, znakem a symbolem. Srov. např. A. F. Losev, *Znak, simvol, mif*. Moskva, Moskovskij universitet 1982, nebo Zdeněk Mathauser, *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Brno, Blok 1988.

¹⁶⁶ V. V. Vinogradov, *O poezii Anny Achmatovoj. (Stilističeskije nabroski)*. In: Týž, *Poetika ruskoj literatury*. Moskva, Nauka 1976, 369–459.

¹⁶⁷ A. F. Losev, *Znak, simvol, mif*, o. c. 415–421. Losev cituje následující práce D. Ovsjanikova-Kulikovského: *Teorija poezii i prozy*. Moskva-Petrograd 1923, 8–12, 46–54; *Lirika kak osobyj vid tvorčestva*. In: *Voprosy teorii i psichologii tvorčestva*. Pod red. B. A. Levina, t. II, vyp. 2, SPB. 1910, 182–226.

vznik básní, bohatých svou obrazností. A právě taková je poezie A. Achmatovové.

Nejvýznamnější badatelé, kteří věnovali pozornost básnickému stylu A. Achmatovové, k nimž patřili kromě citovaného Vinogradova takové kapacity, jako V. Žirmunskij, B. Ejchenbaum nebo O. Mandelštam,¹⁶⁸ zdůrazňovali v její tvorbě především zájem o detaily z denního života, prostotu výraziva, přesnost pozorování, schopnost vytvářet malá dramata nebo „minutové romány“, jaké psal na počátku století rakouský spisovatel Petr Altenberg.¹⁶⁹ V čem tedy spočívá princip té poetičnosti, tak specifické pro Achmatovovou?

Při pozorné četbě prvních tří básnických sbírek Achmatovové *Večer* (*Večer*, 1912), *Růženec* (*Četki*, 1913) a *Bílá hejno* (*Belaja staja*, 1917) se přesvědčíme o tom, že ve většině případů nalezneme právě ve folklorní tradici klíč k dešifraci jejích básnických textů, plných tichého sepětí všedního detailu s reáliemi ze světa pohádek nebo starých mýtů. Kouzelná pohádka je v básnickém díle Achmatovové spojena s obrazem tajemného prince nebo šedookého krále, jenž v její poetice plní funkci signálu. Pohádkové motivy se u Achmatovové objevují vždy nečekaně. Krutá replika: „No co, tak jdi do kláštera, nebo si vezmi hlupáka“ je provázena básnickým komentářem: „Princi tak přece mluví vždycky.“ (*Při četbě Hamleta, Čitaja Gamleta*, 1909). Hrdinka básně *Maškaráda v parku* (*Maskarad v parke*, 1911), jako vystřižené ze secesního časopisu *Mir iskusstva*, oslovuje svého milovaného markýze „princi“. Francouzského kalku „můj princ“ („mój princ“) užívá v téže básni ironický Pierot. Na careviče čeká autobiografická hrdinka poemy *Na kraji moře* (*U samogo morja*). Je šedooký jako král ze stejnojmenné básně (*Seroglazjy korol'*, 1910). Romantická stylizace spojuje tuto báseň s první – *Severní symfonií* (1902) Andreje Bělého, odehrávající se rovněž v tajemném královském zámku, obklopeném lesy dalekého severu. Typicky novelistický syžet básně *Šedooký král* je antonymií novely Vladimíra Korolenka *Les šumí* (*Les šumit*, 1886). Šumění stromů provází v básni Achmatovové tragické vyústění milostného trojúhelníku:

Za oknem v topolí vítr hrál: A za oknom šelestjat topolja:
„Není už na zemi ten tvůj král.“ „Net na zemle tvojego korolja.“¹⁷⁰

¹⁶⁸ V. M. Žirmunskij, *Tvorčestvo Anny Achmatovoj*. Leningrad 1973. Týž, *Teorija literatury. Poetika, stilistika*. Leningrad, Nauka 1977, 106–133. Anna Achmatova i Aleksandr Blok, 323–354. Boris Ejchenbaum, *Anna Achmatova. Opyt analiza v kn. O poezii*. Leningrad 1969. Osip Mandelštam, *Pis'ma o ruskoj poezii*, v jeho kn. *Slovo i kul'tura*. Moskva 1987.

¹⁶⁹ V podobném duchu vyznívá přesvědčení O. Mandelštama a B. Ejchenbauma, že prameny tvorby A. Achmatovové je třeba hledat v psychologické próze 19. století.

¹⁷⁰ Anna Achmatova, *Seroglazjy korol'. Sočinenija*. T. I, München 1965, 50. Dále uvádím odkazy v textu. Překlad zde i dále D. K.

Stylizace v duchu kouzelných pohádek byla na přelomu století populární v literatuře (Blok, Bělyj, Sologub aj.), malířství (Vasněcov, Vrubel) i v hudbě (Čajkovskij, Skrjabin, Ljadov, Stravinskij). Podobně oblíbené bylo také téma zaklínání a tajemných předpovědí, jejichž součástí je používání magických číslovek. Například báseň *Při četbě Hamleta* (*Čitaja Gamleta*) končí přirovnáním: „*Ja ljublju tebj, / kak sorok laskovych sester*“.¹⁷¹ Oblíbená je číslovka „tři“, jež nabývá řady významů: určení času (*Chceš vědět, jak se to všechno stalo? – Chočeš' znat', kak vsě eto bylo?* 1911; *Zbláznila jsem se. – Ja sošla s uma*, 1911 aj.) nebo stanovení počtu předmětů (*Píseň poslední schůzky – Pesnja poslednej vstreči*, 1911):

Zdálo se, že je tam mnoho schodů *Pokazalos' čto mnogo stupenej,*
I když jsem věděla, že jsou jenom tři. *A ja znala, ich tol'ko tri. (59)*

Achmatovová kombinuje magické číslovky s různými formami opakování či variací základní metaforické roviny, která se rozvíjí vertikálně se stále rostoucí silou. V básních písňového typu často užívá paralelismů, obvyklých v ústní lidové slovesnosti. S citacemi zaklínání a čarování souvisí využití symbolu hada v jeho staroegyptském významu, spjatém s bohy slunce Chnubis a Abrasaks.¹⁷² O solárním kultu, oblíbeném v ruském symbolismu a secesi, jsme již hovořili.

Pro poetiku raných veršů Achmatovové jsou charakteristické stylizované nebo transformované citace z děl ruských klasiků, především A. S. Puškina, o němž básnířka ve dvacátých letech napsala několik sugestivních studií.¹⁷³ K autorům často citovaným Achmatovovou patří Někrasov a Lermontov, jimž autorka rovněž věnovala svoje eseje.¹⁷⁴ Lermontov ostatně užíval téhož

¹⁷¹ Anna Achmatova, *Sočinenija*. T. 1. *Stichotvorenija i poemy*. Moskva, Chudožestvennaja literatura 1986, 22. Číslovka „sorok“ – „čtyřicet“ je ve východoslovanském folkloru synonymem maximálního množství. Vzhledem k naprosté bezpříznakovosti daného textu v českém kontextu volím transfigurovaný překlad: „*Mám tě ráda, jak třiatřicet / milých sestřiček.*“

¹⁷² Staroegyptský bůh Abrasaks měl kohoutí hlavu a místo nohou hady. Egyptský bůh slunce Chnubis byl zobrazován v podobě hada se lví hlavou. Vladimír Denkstein, *K vývoji symbolů a interpretaci děl středověkého umění*. Praha, Academia 1987, 6–9.

¹⁷³ A. Achmatova, *O Puškine*. In: A. Achmatova, *Sočinenija* 1–2, t. 2, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1986, 6–179. Z nových prací věnovaných této problematice srov. čtyři úvodní články ve sborníku *Tajny remesla. Achmatovskije čtenija*. Vyp. 2, Moskva, Nasledije 1992: I. L. Al'mi, *O lirických sjužetech Puškina v stichotvorenijach Anny Achmatovoj*, 5–19. A. K. Žolkovskij, *Biografija, struktura, citacija: ješče neskol'ko puškinskich podtekstov*, 20–29. S. A. Nebol'sin, *O žanre „Pamjatnika“ v nasledii Achmatovoj*, 30–38. *Stat'ji o Puškine Achmatovoj i Razgovor o Dante Mandel'stama*, 39–47.

¹⁷⁴ A. Achmatova, *O Lermontove, Nekrasove, Dante*, tamtéž 180–184. O vztahu Achmatovové k Lermontovovi srov. I. Je. Usok, *Lermontov v vosprijatii a. A. Achmatovoj*. In: *Tajny remesla*, o. c. 48–56.

principu koláže jako Achmatovová.¹⁷⁵ Např. její báseň *Chceš vědět, jak se to všechno stalo?* (*Chočeš' znat', kak vsě eto bylo?* 1911), transponuje známou milostnou scénu ze závěru *Evžena Oněgina* do civilní roviny 20. století, umocněné magií odčítání.¹⁷⁶ Lermontovovu existenciální báseň *Žebrák* (*Niščij*) Achmatovová převádí ve své *Písni* (*Pesenka*, 1911) do milostné roviny. Příznačným rysem tvorby Achmatovové je cit pro realistický detail – milostné drama citované básně se odehrává na poli při plení plevelu. Její teplá vůně je provázena kontrapunktem smrti. „Mrtvá plevel“ tvoří stejný kontrast slunečnému dni, jako biblické spojení chleba a kamene.¹⁷⁷ V eseji věnovaném Lermontovovi si Achmatovová všímá, co básník viděl i neviděl, co přeslechl a co si zapamatoval. Jako doklad svého pozorování autorka cituje začátek závěrečného čtyřverší Lermontovovy balady *Rusalka* (1832), jejíž folklorní stylizace je velmi blízká postupům, jichž později užívala secesní literatura.¹⁷⁸ Verš o smutné rusalce, zpívající nad modrou řekou, je Achmatovové velmi blízký. I její hrdinka přichází k rybníku volat rusalku – rusalka však zemřela (*Tak jsem tu, já lenošivá – Ja prišla sjuda, bezdel'nica*, 1911, 64). Romantický kontrast snu a skutečnosti Achmatovová zaměňuje neustálou oscilací mezi pohádkou a skutečností.

V Lermontovových básnických sbírkách bývá v sousedství *Rusalky* uváděna balada *Rákosí* (*Trostrnik*, 1832). Je založena na mýtu o zahubené dívce, jež se vtělila do rákosu. Píšťalka, kterou si z ní vyrobil mladý rybář, hraje píseň o dívčině neštěstí. Lermontovova skladba je jakousi předehranou básně Anny Achmatovové *Nad vodou*. Pověst o tragické smrti dívky, kterou zabil nevlastní bratr, domáhající se marně její lásky, se v subjektivní výpovědi Achmatovové mění v trauma morální. Dívka myslí na smrt ze studu a ponížení. Báseň Achmatovové se od Lermontovovy balady liší užitím onomatopického refrénu, napodobujícího hru na flétnu, násobeného rýmovou monodií. Nabízí se proto ještě jedno srovnání. Pastýřská tematika je velmi rozšířená v estonském folkloru, zasahujícím do Petrohradského kraje, kde Achmatovo-

175 B. Ejchenbaum, *M. Ju. Lermontov*. Leningrad 1924.

176 Tatánina replika ze závěrečné scény setkání s Oněginem: “Onegin, ja togda molože i lučše kažetsja byla – i ja ljubila vas – i čto že, čto v serdce vašem ja našla?” zní u A. Achmatovové takto: „Ona slovno s trudom govorila/Eto vsě... Ach net, ja zabyla,/ Ja ljublju vas, ja vas ljubila/ Ješčě togda/ Da.“ (59)

177 „Ja na solnečnom voschode/ Pro ljubov' poju,/ Na kolenjach v ogorode/ Lebedu polju.“ (*Pesenka*, 58). Ve 4. sloce je pak transformovaný citát z Lermontova: „Budet kameň vmesto chleba/ Mne nagradoj zloj,/ Nado mnoju tol'ko nebo,/ A so mnoju golos tvoj.“ Srov. Lermontov: „Kuska liš chleba on prosil,/ I vzor javljal živuju muku,/ A kto-to kameň položil/ V jego protjanutuju ruku.“ *Niščij*, *Stichotvorenija*. Moskva-Leningrad, Akademija Nauk 1961, 154.

178 A. Achmatova, *Vsě bylo podvlastno jemu. (Lermontov)*. In: A. Achmatova, *Sočinenija*. T. 2, o. c. 180-181. Této eseji věnuje pozornost rovněž I. Je. Usok, o. c.

vá vyrůstala. Estonské pastýřské písně bývají provázeny hrou na flétnu či píšťalku a libují si v obdobných onomatopoických refrénech.

Taková je i píseň *Zahrej mi, píšťalko (Tutu-lutu, aja sarve!)* z jihovýchodního Estonska. Každý verš je v ní provázen refrémem „tutů-lutů“. Píseň vypráví o lovu na losa, který prchl přes moře do Švédska a přes hranice do Polska. Král se zastavil, aby si poslechl flétnu a podíval se na její stříbrné kování.¹⁷⁹ Ze všech těchto možných zdrojů zůstal v básni Achmatovové jen odraz jako na hladině jezera, jež je krásné samo o sobě. Básnička ztvárňuje jako vždy drama současné hrdinky, zasažené erotickým cynismem.

Nad vodou

*Milý hochu z pastviny
vidím plášť a hůl,
i tebe, můj jediný,
Bůh mě opatruj.
Jestli vstanu, upadnu
flétna zpívá – tů...
Loučíme se jak ve snu
řekla jsem jen: „Budu tu.“
Smál se: „Tak si stůj!
Setkáme se v předpekli.“
Jestli vstanu, upadnu.
Flétna zpívá „Tů“...
Rybník, nedaleko mlýn
nedohlédnu k dnu.
Ze stesku ne, ze studu
k temné vodě jdu.
Skočím, ani nehlesnu.
V dálce zní jen tů...*

Nad vodoj

*Strojnyj mal'čik pastušok
Vidiš', ja v bredu
Pomnju plašč i posošok
na svoju bedu.
Jesli vstanu – upadu,
Dudočka pojět: du-du!
My proščalis', kak vo sne,
Ja skazala: „Ždu“.
On, smejas', otvetil mne:
„Vstretimsja v adu.“
Jesli vstanu – upadu
Dudočka pojět: du-du!
O, glubokaja voda
V meľničnom prudu,
Ne ot gorja, ot styda
Ja k tebe pridu.
I bez krika upadu,
I v dali zvučit du-du. (71-72)*

Podobně jako u jiných autorů počátku století, setkáváme se také v díle Achmatovové s motivem masky a maškarního reje, spjatého stejně jako v rané poezii Andreje Bělého s atmosférou skupiny Svět umění. Masky sym-

¹⁷⁹ Píseň *Tutu-lutu, aja sarve* pochází z kraje Sangaste. Do svého repertoáru ji zařadil estonský soubor „Leegajus“, usilující o zachování autentického estonského folkloru. Píseň byla vydána r. 1975 v Tallině v nahrávce se jménem souboru. Srov. pořad. D. Kšicové, *Písně jezerní země*, vysílaný Československým rozhlasem 17. a 24. 11. 1979. O vztahu Achmatovové k hudebnímu folkloru, k častušce, sborovým písním, ke stylu lidových plaček srov. B. Kac, R. Timenčik, *Achmatova i muzyka*. Leningrad, Sov. kompozitor 1989.

bolizuje vždy, a v secesi tím markantněji, nejenom tajemno a rozdvojenost, ale také hru – v přímém i přeneseném smyslu slova. Hru na lásku a mnohdy hru o život. Metaforickou masku si nasazuje i hrdinka sugestivní poemy Achmatovové *Na kraji moře* (*U samogo morja*, 1914). V. M. Žirmunskij upozornil na to, že její název byl vytvořen podle incipitu Puškinovy *Pohádky o rybáři a rybce*.¹⁸⁰ (Srov.: „Žil dědeček se svou ženou až na kraji modrého moře.“)¹⁸¹ I v tomto případě jde o básnickou transformaci folkloru, která je pro poetiku tvorby A. Achmatovové velmi příznačná. Lokalizací děje na mořské pobřeží a stylizací v duchu kouzelných pohádek tvoří jakousi předehru Blokova *Slavičího sadu* (*Solov'jinyj sad*, 1915).¹⁸² V obou básnických skladbách je táž hořkost a krutost rozčarování, obě jsou založeny na kontrastu mýtu a skutečnosti, obě jsou napsány v ich-formě. Jejich poetika je však odlišná. Blok vytváří atmosféru, zcela odpovídající světu kouzelných pohádek. V podivuhodné slavičí zahradě za vysokou zdí by mohla vyprávět své pohádky Šeherezáda. Archetypický symbol zahrady, běžný v křesťanském světě, jak jsme o tom hovořili v souvislosti s O. Březinou, má svoje dávné kořeny v mýtickém pojetí středu, ohraničeného prostoru, prvotně znamenajícího imaginární střed světa. V něm bývaly stavěny chrámy i města.¹⁸³ Z představ našich předků je převzato i členění času na mýtický, probíhající ve slavičí zahradě, a reálný, odpovídající dimenzím lidského života, jenž plyne za vysokými zdmi sadu. Je to výraz touhy archaického člověka „překonat čas a žít ve věčnosti“.¹⁸⁴ Nic z toho v poemě Achmatové nenalezneme. Mladá dívka líčí svoje zcela reálné zážitky: koupání v moři nedaleko Chersonu, zamilovanost „šedookého“ chlapce, kterého sama nemiluje, rozhovory s chromou sestrou-dvojčetem, jejíž upoutání do zdí domu tvoří kontrast k mořským dálkám, fascinujícím protagonistku děje. I tradiční ruské téma dvojnictví tak nabývá v díle Achmatové reálné podoby. Mýtus o budoucím štěstí, alegorizovaný příchodem pohádkového prince, tvoří přirozený kontrast světa reality. Vysněný carevič však umírá stejně jako rusalka z analyzované básně *Tak jsem*

¹⁸⁰ V. M. Žirmunskij, *Tvorčestvo Anny Achmatovoj. Leningrad, Nauka 1973.*

¹⁸¹ „Žil starik so svojeju staruchoj u samogo sinego morja“.

¹⁸² Blok poemu A. Achmatové dobře znal. Autorka mu ji věnovala. V dopise ze 14. března 1916 o ní Blok píše Achmatovové pochvalně jen s několika drobnými kritickými připomínkami. Sr. V. M. Žirmunskij, *Anna Achmatova i Aleksandr Blok*. In: *Teorija literatury. Poetika, stilistika*, o. c. 323–354.

¹⁸³ Mircea Eliade, *Mýtus o věčném návratu*. Praha, Oikoyomenen 1993, 30. Ja. V. Česnov, *Etničeskij obraz*. In: *Etnoznakovyje funkcii kul'tury*, Moskva, Nauka 1991, 58–85 aj. materiály tohoto sborníku.

¹⁸⁴ M. Eliade, o. c. , 100.

tu, já lenošivá. Mýtus přestal existovat, zůstaly jen reálné slzy nemocné sestry – dvojníka. Poema přesto končí vírou v nanebevzetí snu:

Slyšela jsem, jak sbor nad carevičem zpívá:
„Kristus vstal z mrtvých“.
Rotunda zářila
nepopsatelným světlem.

Slyšala ja – nad carevičem peli:
„Christos voskrese iz mertvych“, –
I neskazannym svetom sijala
Kruglaja cerkov'.¹⁸⁵

Poetika secese vtiskla do poemy stopu symboliky. Je zde bílá šalmaj i bělostný racek jako u Čechova, symbol slunce, odrážející se na dně studny jako v Hauptmannově *Utonulém zvonu*. Oči mrtvého careviče mají barvu moře jako oči tajemného ženicha v Ibsenově *Paní z námoří*. Všechny tyto známé archetypické symboly však Achmatovová používá ve zcela jiném kontextu než symbolisté. Její hrdinka sbírá „francouzské koule/ tak jak se sbírají houby nebo borůvky,“ s rybáři smaží ryby a chodí do kamenolomu.¹⁸⁶ Jestliže jsme při analýze Chlebnikovových postupů zjistili princip konfigurativnosti, pak pro akmeistku Achmatovovou je charakteristický folklorní paralelismus¹⁸⁷ – svět snu a reality vytváří celé řetězce paralel. Poetika poemy *Na kraji moře* je založena na stálé konfrontaci mýtu a reality. Mytologického charakteru nabývá i prostá rozmluva mezi dívkou a chlapcem: „Hlupáčku,“/ptala jsem se – „jsi snad carevič?“ Nebo dál: „Měla jsem pro něho špatnou útěchu:/ „Copak si myslíš, budu carevna,/ k čemu by mi byl takový muž?“ Podobný je i vnitřní monolog dívky: „Jakpak mě carevič vůbec pozná,/ copak ví, jak vlastně vypadám?/ Kdo jen mu ukáže náš starý dům?/ Je přece tak daleko od cesty.“ Mytologickou funkci v poemě plní rovněž prvky křesťanského náboženství. Carevič má přijet o velikonocích – v mýtickém čase největšího pravoslavného svátku. Na rozdíl od hrdinky z Erbenových *Svatebních košilí* tato dívka z námoří nechává doma všechny církevní atributy: svíčku, růženec i Bibli. Ví totiž, že carevič je pohanská bytost. V duchu scénáře romantické lásky¹⁸⁸ chce dívka přilákat careviče svou písní. Touha však není naplněna, pohádkový motiv se lomí jako paprsek na hraně střepu. Nepřichází pohádkový princ, nýbrž tajemný přízrak, před nímž dívku zachraňuje modlitba. Zákonitost tradičního pohádkového žánru je porušena. Sen o lásce končí stejně jako v Lermontovově *Démonovi* nešťastně. Místo smrti

¹⁸⁵ A. Achmatova, *U samogo morja. Sočinenija*, t. 1. 1986, o. c. 268.

¹⁸⁶ Srov. obdobný motiv v Blokově *Slavičím sadu*.

¹⁸⁷ O. Mandel'stam, *Slovo i kul'tura*, o. c. 175

¹⁸⁸ Obdobně je tomu v prvních redakcích Lermontovovy poemy *Démon*, v nichž se duch zamiluje do jeptišky, zpívající píseň v doprovodu loutny. S podobným motivem se setkáváme i u Turgeněva, např. v povídce *Tři setkání (Tri vstreči)*.

člověka je však v básnické povídce Achmatovové jen smrt vysněné lásky. Objektivní realita je neustále zaměňována vnitřním prostorem subjektu, plným náznaků, zámlk a nedořečenosti.

Poetika rané tvorby A. Achmatovové čerpá z ruského, západoevropského a zřejmě i estonského a orientálního folkloru, blízkého básnířce, hlásící se ke svým tatarským předkům. Transfigurace folklorních zdrojů je u ní typicky intelektuální. Směřuje k abstrakci, koresponduje s myšlením člověka dvacátého století. Obdobný proces intelektualizace ostatně vysledoval Lévi-Strauss i při svých výzkumech myšlení přírodních národů. Právě díky této schopnosti se jazyk přírodních komunit obohacoval abstraktními pojmy a nabýval filozofického podtextu.¹⁸⁹ Intelektualizace folkloru tedy navazuje na jeho dávný skrytý potenciál.

¹⁸⁹ Claude Lévi-Strauss, *Myšlení přírodních národů*. Praha, Čs. spisovatel 1971. Týž, *Der nackte Mensch*. 1, 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1975.

8. Hledání smyslu

N. K. Rerich — malíř a básník

K syntéze jednotlivých typů umění přispívala v době moderny také schopnost některých umělců vnímat více a v bohatší škále než je tomu u běžných recipientů. Tato psychologická dispozice se projevila i mnohostranným nadáním některých umělců. V Rusku k nim patřil např. básník Maxmilián Vološin, jehož akvarely z krymské Feodosie, kde měl svůj pohostinný dům, jsou v mnohém blízké japonskému malířství. Přítel a spolupracovník ruských symbolistů litevský malíř M. K. Čiurlionis (1875–1911) byl významným hudebníkem. Vladimír Majakovskij byl nejen básník, ale i zručný kreslíř a grafik. Podobně tomu bylo s renesančně nadaným ruským malířem **Nikolajem Konstantinovičem Rerichem** (1874 Petrohrad – 1947 indický Mahar v okolí Kulu), jenž po sobě zanechal, podobně jako jeho žák Marc Chagall, i významné básnické dílo. Rericha spojovalo s jeho vrstevníkem Ivanem Jakovlevičem Bilibinem obdobné sepětí s ruským severem, z jehož kultury oba čerpali zdroje svého malířského naturelu. Jejich výtvarný rukopis se do značné míry utvářel již v mládí. Na rozdíl od Bilibina, v jehož díle zůstala i v pozdějších letech rezidua folklorně stylizovaného secesního dekorativismu, u Rericha lze spojovat se secesí jen přelom století zhruba do dvacátých let století dvacátého.

Rerich žil po Říjnové revoluci stejně jako Bilibin v emigraci. Revoluce jej totiž zastihla podobně jako Ilju Repina na Karelské šíji, která byla po předčasně uzavřeném míru s Německem připojena k Finsku. Další Rerichovy životní osudy však byly jiné, než tomu bylo u Bilibina. Významnou roli v tomto směru sehrálo jeho setkání s Rabíndranáthem Thákurem (1861–1941), jehož spojovala s Rerichem i všestrannost uměleckého nadání. Thákur byl nejen spisovatelem a filozofem, ale i hudebníkem a malířem. Thákurovy verše byly blízké ruským symbolistům. Zasloužil se o to jejich překladatel Jurgis Baltrušaitis, litevský básník, píšící v té době rusky.¹⁹⁰ Thákur navštívil Rericha za jeho pobytu v Londýně r. 1920, protože chtěl vidět jeho obrazy. Příjemně jej překvapilo, že Rerich v té době právě pracoval nad souborem indických pannů *Sny Východu* (*Sny Vostoka*). Mezi oběma umělci došlo hned od

¹⁹⁰ N. K. Rerich, *Tolstoj i Tagor*, 1937. In: N. K. Rerich, *Izbrannoje*. Moskva, Sovetskaja Rossija 1979, 366–367.









prvního okamžiku k duševnímu porozumění. Sešli se poté ještě za Rerichova pobytu v Americe. Sblížilo je i shodné pojetí krásy a vzájemného pochopení, tak nezbytného pro soužití lidí.¹⁹¹ A právě Thákur Rericha podnítl k cestě do Indie. Svoji studijní cestu Rerich mohl uskutečnit díky úspěšnému výstavnímu turné po USA počátkem dvacátých let. V New Yorku vybudoval své vlastní muzeum, kulturní centrum *Corona mundi* (1922) a získal i finanční podporu pro expedici do indických Himálají. Na pětileté cestě v letech 1923–28 jej provázela syn, významný etnolog, a manželka, pravnučka maršála Kutuzova. Indie se mu pak stala druhým domovem. V podhůří Himálají si ve výšce dva tisíce metrů vybudoval ateliér i dům, v němž prožil většinu svého dalšího života. Zanechal po sobě neobyčejně rozsáhlé dílo. Namaloval na šest a půl tisíce pláten. Většinu svých prací poté věnoval Sovětskému svazu. Jen zčásti je zpracována jeho písemná pozůstalost, obsahující verše, uměleckou prózu, eseje a rozsáhlou korespondenci.¹⁹² Nepochybně významným počinem byl převoz rozsáhlého Rerichova archivu z Indie do Ruska, uskutečněný r. 1990. V Moskvě pak bylo vybudováno Rerichovo muzeum, jež se stalo současně mezinárodním centrem pro studium jeho pozůstalosti. Veřejnosti bylo zpřístupněno r. 1993.¹⁹³

Svým zájmem o ezoterické nauky byl Rerich blízký **Jeleně Blavatské** (1831–1891), Rusce, která žila střídavě v USA a Indii, z jejíž filozofie a náboženství do značné míry čerpala. R. 1871 založila v New Yorku teosofickou společnost, jejíž ústředí přeložila r. 1875 do indického Adjaru, což je předměstí Madrasu.¹⁹⁴ Teosofie vychází z učení o karmě, o převtělování duše člověka a o kosmickém vývoji jako manifestu duševního absolutna.¹⁹⁵ Ze vzpomínek Rerichova přítele, tajemníka himalajského vědecko-výzkumného institutu Urusnali, Vladimíra Anatoljeviče Šibajeva je známo, že Rerich při své cestě do Indie r. 1924 učinil krátkou zastávku ve zmíněném středisku teosofické společnosti v Adjaru.¹⁹⁶

Ezoterická učení byla Rerichovi blízká zřejmě úsilím po odhalování skrytých zdrojů potence člověka. On sám byl přesvědčen o nesmírném bohatství

¹⁹¹ Tamtéž, 264–368.

¹⁹² V. S. Kernenov, *Nikolaj Konstantinovič Rerich*. In: *N. K. Rerich. Žizn' i tvorčestvo. Sbornik statej*. Moskva, Izd. Izobrazitel'noje iskusstvo 1979, 7–23.

¹⁹³ H. Filipová, *V roce 1993 zahájilo svou činnost Mezinárodní centrum a muzeum rodiny Rerichových v Moskvě*. *Opera Slavica* VI, 1996, 51–54.

¹⁹⁴ S. Cranston, *The Extraordinary Life and Influence of Helena Blavatsky, Founder of the Modern Theosophical Movement*. New York, G. P. Putman Book 1993.

¹⁹⁵ Je. P. Blavatskaja, *Tajna doktrina. Sintez nauki, religii i filosofii*. V čtyřech tomach, t. I, *Kozmogenezis*, kn. 2, Minsk, Mastacka lit. 1993.

¹⁹⁶ Srov. V. A. Šibajev, *Vospominanija očevidca*. Archiv P. F. Belikova. Tallin. Cit. dle čl. P. F. Belikov, *V Gimalajach*. In: *N. K. Rerich, Žizn' i tvorčestvo*, o. c.

světa, jehož poznání člověku umožňuje usilovná práce a tvrdá disciplína. Pro to odsuzoval takové neřesti jako opilství, licoměrnost, lež či hrabivost. Osobně byl velmi skromný a neobyčejně pracovitý. Se svou ženou vedli asketický život.¹⁹⁷

Střídmost a krása spjatá s prostotou jsou charakteristické i pro Rerichovu uměleckou tvorbu. Umělec ji čerpal již v dětství z drsné severské přírody, když trávil letní měsíce v otcově usedlosti Izvaře, nacházející se v Carskoselském okrese Petrohradské gubernie. Již zde se probudil jeho zájem o archeologický výzkum, když se zúčastňoval prací Archeologické společnosti na vykopávkách místních mohyl. Starý obraz Himalají, visící v místním saloně, byl podnětem jeho touhy poznat právě tuto oblast Indie. Rerich byl podobně jako Turgeněv vášnivý lovec. Lov odpovídal jeho zálibě o vše starobylé. Do liščích kůží, sušících se v usedlosti, byl oblečen i jeho *Posel* (*Gonec*, 1897), čerpající podobně jako většina Rerichových raných děl z ruské historie.¹⁹⁸ Touto diplomní prací Rerich zakončil svá studia na Umělecké akademii, kde byl zařazen do ateliéru významného krajináře Archipa Kuindžiho. O tom, jak hluboký měl Rerich vztah ke svému učiteli, svědčí jeho nekrolog, který tomuto Mistru, citlivému člověku a neobyčejnému pedagogovi věnoval.¹⁹⁹ Současně Rerich absolvoval právnickou fakultu. Jeho obraz *Posel* vzbudil zájem i L. N. Tolstého, jenž mladého umělce nabádal k prostotě a přesnosti uměleckého ztvárnění.²⁰⁰ Tyto zásady se staly pro Rericha celoživotní zásadou. *Posla* zakoupil pro svou moskevskou obrazárnu M. P. Treťjakov. Na tomto raném plátně, nesoucím ještě stopy vlivu ruských peredvižníků, jsou již patrné charakteristické rysy pozdější Rerichovy tvorby, začleňující člověka do tajemné a velkolepé přírody. Ústřední postava obrazu, opatřeného podtitulem *Boj mezi dvěma kmeny se začíná*, pluje se svým průvodcem v člunu za letní noci v slabém světle srpku měsíce. Zcela v duchu neoromantismu zde příroda dodává záběru na tajemnosti, napětí a dramatičnosti.

Z ruské historie a přírody vycházejí i další Rerichovy práce z raného údobí jeho tvorby, v nichž využívá i poezie starých legend. Podobně jako řada představitelů ruské moderny a avantgardy studuje Rerich život starých Slovanů. Zajímají jej skalní obrazy na ploských kamenech podél severních řek

¹⁹⁷ Tamtéž, 205–206.

¹⁹⁸ A. V. Kornilova, A. E. Ekk, N. K. Rerich v Izvare. In: N. K. Rerich. *Žizn' i tvorčestvo*, o. c. 118–122.

¹⁹⁹ Nikolaj Rerich, *Kuindži*, 1910. In: N. Rerich, *Zažigajte serdca*. Moskva, Molodaja gvardija, 1975, 36–37.

²⁰⁰ K návštěvě Tolstého v jeho moskevském domě podnítl Rericha kritik a organizátor ruského umění V. V. Stasov, zdůrazňující, že teprve přijetí velkým Mistrem z Rericha učiní umělce. Postřeh Tolstého, že umělec musí stejně jako člověk plující v loďce na rychlém toku řeky mířit vždy výš, než kam chce doplout, aby přistál na správném místě, se stalo Rerichovou životní zásadou. Srov. N. K. Rerich, *Tolstoj i Tagor*, o. c.



48

a jezer. V dekoru oděvů, do nichž zahaluje své postavy, využívá námětů lidového ornamentu, v němž hraje důležitou roli linie. K vývoji Rerichovy barevné palety přispěl i půlroční pobyt v Paříži (od září 1900 do května 1901). Obrazy pařížské proveniencce čerpají rovněž z dějin Ruska. Takové je např. plátno *Hosté ze zámoří* (*Zamorskije gosti*, 1902). Varjažské lodě, vezoucí vojsko s lesknoucími se přilbicemi a štíty, plují se vzduťnými rudými plachtami se žlutým lemováním po tmavomodré řece na zeleném pozadí okolní pahorkatiny s roubenými doškovými chalupami. Odraz rudých plachet se zrcadlí na říčních vlnách jako předzvěst krvavého střetu.²⁰¹ Takto se asi plulo po dávném vodním spoji mezi Baltem a Černým mořem. Tato cesta, využívající jednotlivých vodních toků, mezi nimiž bylo nutno lehké lodě přepravit vlekem, se jmenovala Od Varjagů k Řekům (*Iz varjag v greki*).²⁰² Secesní dekorativnost, charakteristická pro rané Rerichovy práce, je příznačná i pro jeho další tvorbu z počátku 20. století. Taková je např. lovecká scéna *Pomořané. Ráno* (*Pomorjane. Utro* 1906), v jejímž popředí jsou tři střelci, mířící kušemi na letící labuť. Z dálky je pozoruje bělovlasý stařec, opírající se o hradby města, a žena s dítětem v náručí. Zájem o ruské architektonické objekty se v této době projevuje i na jiných Rerichových plátnech (srov. např. *Smolenské věže* – *Smolenskije bašni*, 1903, *Vchod do ženského kláštera* – *Kryl'co ženskogo*

²⁰¹ B. A. Smirnov, *Russkij pejzaž v tvorčestve N. K. Rericha*. In: N. K. Rerich, *Žizn i tvorčestvo*, o. c. 62-71.

²⁰² Rerich o této starobylé cestě píše s veškerým koloritem znalce staroruských reálií, tak nezbytných pro jejich výtvarné vyjádření, v eseji *Po puti iz varjag v greki*, 1900. N. K. Rerich, *Izbrannoje*, o. c. 74-85.

monastyrja, Smolensk, 1903, Klášter Nanebevzetí v Ugliči – Voskresenskij monastyr' v Ugliče, 1904 aj.).²⁰³

Zájem o ruskou historii a restrospektivismus spojoval Rericha i s časopisem stejnojmenné skupiny *Svět umění (Mir iskusstva)*, v jejímž čele stanul jako předseda. Podobně jako Bilibin se Rerich stal již v této době známým i v českých zemích. Vystavoval zde spolu s Repinem poprvé na 65. výstavě Společnosti vlasteneckých přátel umění, pořádané tradičně v Rudolfinu. O dojmu, jaký zanechaly v návštěvnících jeho díla, psal nadšeně stálý recenzent ruského umění, literatury a kultury vůbec František Táborský,²⁰⁴ jenž rovněž pravidelně informoval o časopise a skupině *Svět umění*. Úspěch výstavy v Rudolfinu podnítil pražské organizátory, aby uskutečnili samostatnou Rerichovu výstavu. Stalo se tak r. 1906 na XIX. výstavě spolku výtvarných umělců *Mánes* v Praze. Výstava vzbudila zasloužený ohlas kritiky, oceňující především Rerichovu národní orientaci, odborný zájem o archeologii, promítající se do vlastní tvorby a jeho návaznost na tradici staroruského umění. Tato část jeho tvorby však vyvolala i jisté rozpaky. Byla v ní spatřována spíše malířova imitační schopnost a formální virtuoznost než přednosti tvůrčí a vniterné.²⁰⁵ Rozpory se projevíly v názoru tehdejší české kritiky na dekorativní tendence rané Rerichovy tvorby, jež jsou výrazným projevem secese. Zatímco kritik Zvonu je přijímal s nadšením, Šalda se o tomto stylu malby vyjadřoval spíše skepticky. Intelektuální propracovanost Rerichova díla však hodnotil vysoce.²⁰⁶ Miloš Marten, jenž chápal dekorativnost v užším slova

²⁰³ Srov. V. V. Sokolovskij, *Chudožestvennoje nasledije Nikolaja Konstantinoviča Rericha. (Perečen' proizvedenij s 1885 po 1947 gody.* In: N. K. Rerich, *Žizn' i tvorčestvo*, o. c. 259-304. O rané Rerichově tvorbě píše zajímavě i S. Makovskij v knize, jež vyšla paralelně v Praze rusky a v českém překladu F. Táborského: *Siluety ruských chudožnikov*. Praha, Naša řeč' 1922. *Siluety ruských umělců*. Praha, Česká grafická unie 1922. D. Kšicová, *Maloizvestnyje dannyje o česko-ruských svjazach v oblasti izobrazitel'nogo iskusstva*. Opera Slavica VII, 1997, 1, s. 1-5.

²⁰⁴ F. Táborský, *Na jarní výstavě v Rudolfinu...* Naše doba, 1904, 702. Srov. Indržich Šamal, *František Táborskij i česko-ruskije svjazi v oblasti izobrazitel'nogo iskusstva*. In: Puti razviti-ja i i vzaimootnošenija ruskogo i čechoslovackogo iskusstva. Moskva 1970, 72. Jindřich Šamal, *František Táborský*. In: Cesty rozvoje a vzájemné vztahy ruského a československého umění, Praha, Academia 1974, 57-93. D. Kšicová, *Ruská poezie v interpretaci Františka Táborského*. Brno, UJEP 1979.

²⁰⁵ Recenzent Zvonu píše o Rerichově návaznosti na staroruskou malbu, že je jejím „nejúspěšnějším regenerátorem, ano i nezdídkou pouhým imitátorem. Srov. KMČ, XIX. výstava spolku výtvarných umělců *Mánes* v Praze. Nikolaj Konstantinovič Rerich, Zvon 1906, 383-4. F. X. Šalda podrobně analyzuje jeho fresku *Andělský poklad*. Oceňuje Rerichovo výtvarné mistrovství, dodává však, že „to všechno jsou přednosti spíše vnějšíkové a hmotné než vlastně tvůrčí a vniterné.“ F. X. Šalda, *Nikolaj Konstantinovič Roerich. Kritická glosa k jeho výstavě*. Volné směry X, 1905-06, 83-86. Cit ze s. 86.

²⁰⁶ Tamtéž. Rerichovu tvůrčí invenci Šalda staví do opozice proti odeznívající „době tzv. umělecké n a i v n o s t i , to jest nemyslivosti a vegetativního neuvědomění, jak o ní blouzní starší německá estetika“, tamtéž, 83.

smyslu, v ní spatřoval jen vedlejší linii Rerichovy tvorby, čímž se podle jeho názoru Rerich lišil od Bilibina, Golovina či kněžny Těniševové.²⁰⁷ Volné směry a časopis *Jednoty umělců výtvarných v Praze Dílo*, v němž byla otištěna rozsáhlá analytická stať Miloše Martena,²⁰⁸ přinesly tehdy i řadu reprodukcí Rerichových děl, z nichž můžeme usuzovat, co zaujalo tehdejší českou veřejnost. Byla to především díla s náměty mytologickými a historickými, jako jsou jeho *Modly*, *Dračí dcera*, *Boj*, *Výprava Sv. Vladimíra na Cherson*, *Slované na Dněpru* a především indická pověst *Devassari Abuntu*, jejíž výtvarnou kreaci Rerich doprovodil i vlastním literárním ztvárněním. Pověst o dívce žijící po dlouhá léta v poušti jen ve společnosti ptáků, jež nakonec nalezne svou smrt v podobě temného balvanu, odpovídala zálibě novoromantismu v mytologizovaných námětech, vyjadřovaných básnickou rytmizovanou prózou.²⁰⁹

Pro rozvoj rané Rerichovy tvorby byl významný jeho pobyt ve svérázném centru ruské kultury, jež v 90. letech minulého století vytvořila kněžna M. K. Těniševová v Talaškinu ve Smolenském kraji. Pracovali v něm takoví významní ruští umělci, jako byl Ilja Repin, Michail Vrubel, Konstantin Korovin, Pavel Trubeckoj, Alexandr Benois aj. Podobně jako v Abramcevě spolupracovali i zde s výtvarníky hudebníci, etnografové, historici a uměnovědci. Kněžna Těniševová otevřela ve své usedlosti školu a v blízkém Smolensku uměleckou školu, jejíž dorost mohl najít uplatnění v jejich ateliérech; zřídila rovněž divadlo. Rerich s tímto kulturním střediskem spolupracoval od r. 1903 do první světové války. Kněžna Těniševová vystavovala spolu s umělci svého kulturního centra v Praze. Svědectví o tom nalezneme v kritice F. Táborské-

²⁰⁷ Miloš Marten, *Nikolaj Konstantinovič Roerich*. Dílo 4, 1906, 25–52, srovnání s Bilibinem srov. s. 44 a 46.

²⁰⁸ Miloš Marten, *Nikolaj Konstantinovič Roerich*. O. c. Stať provází dvacet reprodukcí Rerichových děl.

²⁰⁹ Reprodukce tohoto zajímavého Rerichova obrazu byla otištěna na závěr Šaldova článku ve *Volných směrech* a ve svlášní příloze k č. 7 *Moderní revue* 17, 1906, kde byl otištěn článek Huberta Cyriaka *Sen minulosti*, uvozující český překlad zmíněné indické pověsti *Devassari Abuntu*, 173–179. Překladatel uveden není. Tuto stať stejně jako kritiku Šaldovu a stať Martena v *Díle Rerich* cituje s vděčností ještě po letech ve své esejí *Slavjane*, 1944. In: N. K. Rerich, *Rossija*. Moskva, Meždunarodnyj centr Rerichov 1992, 59–60. V této souvislosti Rerich píše i o tom, že na zámku ve Zbraslavi u Prahy by měly být jeho obrazy. O jejich osudu se prozatím nepodařilo nic vypátrat. V majetku Národní galerie v Praze žádné Rerichovo dílo není. Vladimír Fiala ve svém soupise *Ruské kresby a akvarely v československých sbírkách*. Příspěvky k dějinám umění. Acta Universitatis Carolinae, Philosophia et Historica 5, 1968 uvádí jen jedno Rerichovo dílo v blíže nespecifikované soukromé sbírce, srov. *Stará města*, s. 61–62, č. soupisu 331. O Rerichovi se u nás psalo i později. Srov. např.: *Ruští umělci v Americe*. Dem 1, 1920, 18, s. 3 (20. 11.). Dr. Jos. Lukeš, *Dva listy Leonida Andrejeva N. Rerichovi*. Země II, 1921, 382. TNS, *Čtyřicet let všeslovanského uměleckého ducha*. Světozor 39, 1939, 17 (27. 4.). V překladu O. F. Bablera byla otištěna Rerichova stať *Sběratelé*. *Svobodná země* 4, 1948, č. 12, 6–7, č. 13, 4–5. O Rerichových výstavách referovala r. 1959 a 1960 *Výtvarná práce: kor. Malířské dílo N. Rericha*, 7, 1959, č. 23–24, 16. Chalickij Jurij, (ref. o moskevské výstavě) 8, 1960, č. 9–10, 9–10.

ho.²¹⁰ Ve Smolenském kraji Rericha přitahovala církevní architektura. Zasažoval se o zachování smolenského kremlu. Zúčastňoval se archeologických vykopávek, zajímal se o rozvoj užitého umění s využitím místních lidových tradic, psal o tom eseje.²¹¹ Nejvýznamnějším výsledkem jeho spolupráce s tímto kulturním centrem bylo však církevní malířství. Kněžna Těniševová mu totiž r. 1908 nabídla, aby vyzdobil chrám sv. Ducha ve Flenově nedaleko Talaškina. Rerich začal pracovat na návrzích v létě r. 1908, kdy vytvořil skicu fresky pro apsidu tohoto chrámu na téma *Královny nebeské* (*Carica Nebesnaja*). Tato první varianta se bohužel nedochovala. Po čtyřletých přípravných pracích přistoupil Rerich v létě r. 1912 k realizaci fresek v chrámu. Pomáhal mu malíř P. S. Naumov a několik studentů z umělecké školy. V srpnu byly dokončeny fresky *Královny nebeské* a *Knížat* v nástropním oblouku nad oltářem, stejně jako freska *Trůnu neznámého Boha* (*Tron nevedomogo bo-ga*), umístěná v černě pojednaném půblouku nad apsidou, a *Sv. Mikuláše* nad vnitřní stranou vchodu. Úplnému dokončení fresek zabránila první světová válka. Kostel byl bohužel značně vlhký a fresky se začaly kazit ještě dříve než mohly být dokončeny. O jejich působivosti se v dnešní době můžeme přesvědčit jen díky dochovaným fotografiím a skicám, jimž však bylo dosud věnováno jen málo pozornosti.²¹² Z fotografie zničené fresky *Královny nebeské* (1912) je patrná originalita Rerichovy stylizace. Celý prostor apsidy je vyplněn postavou *Královny nebeské* s líbeznou dívčí tváří, lemovanou plavými copy. Na hlavě královny spočívá koruna. Oděna je do splývavého pláště s dekorem ptáků. Freska vyplňuje celý prostor mezi okny zdobenými lineárním dekorem. Mezi okenními oblouky spočívají andělé s roztaženými křídly. Velmi originálně je pojednána freska *Trůn neznámého Boha*, umístěná v černě pojednaném půblouku nad apsidou. Podle dochované skicy tvoří centrální část kompozice velký kovový kříž pod baldachýnem s knihou u podnoží. Přítomnost Krista je vyjádřena iniciálou K uprostřed kříže, uzavřeného do kruhu. Po obou stranách jsou archandělé a klečící postavy ženy a muže. Ke kříži přicházejí Svatí mužové s vysoce pozdviženými pochodněmi. Tváře a nimby svatých jsou okrové se zeleným ohraničením bez jakéhokoli tónování. Zeleně utváří i bohaté skládání na bílých oděvech svatých. Stylizované jsou rovněž koruny stromů na sametově černém podkladu, připomínající kresby na starých rukopisech.²¹³ Všechny tyto práce nesou výrazné stopy secesní dekora-

²¹⁰ F. Tábořský, *Emaily kn. Tenišové*. (Výstava v Topičově salonu v Praze). Naše doba 1910, 141.

²¹¹ Srov. N. K. Rerich, *Izbrannoje*, o. c. N. Rerich, *Zažigajte serdca*, o. c.

²¹² L. S. Žuravleva, *N. K. Rerich v Talaškine*. In: N. K. Rerich, *Žizn' i tvorčestvo*, o. c. 110-117.

²¹³ Srov. fotografie tamtéž, 115. A. N. Zelinskij, *Zabytyj pamjatnik russkoggo iskusstva*. Iskusstvo 1962, č. 3. S. Ernst, *N. K. Rerich*. Petrograd 1918, 43.

tivnosti, podobně jak je tomu v Rerichových divadelních skicách. Výrazná barevnost, masivnost barevných ploch a vyvážený rytmus fresek i jejich skic napovídají další vývoj Rerichovy tvorby, směřující ke stále výraznější jednoduchosti a oproštěnosti, blízké expressionismu. V tomto směru jsou zvláště zajímavé Rerichovy obrazy denního či nočního nebe, námětů tak příznačných pro romantickou naturfilozofii. K nejznámějším pracím na toto téma patří Rerichova plátna *Bitva (Boj, 1906)* a *Nebeský boj (Nebesnyj boj, 1909)*, na nichž je dynamika přírody a veškerého života symbolizována obrovskými plochami nebe. Život je v nich pojat v duchu Bergsonovy filozofie jako věčný pohyb a zápas. Podobně je tomu i na obraze *Léčitel Pantělej (Pantelej-celitel', 1916)*. V popředí je umístěna postava sehnutého starce, sbírajícího pestře zbarvené byliny na horské louce s temně modrými kopci na obzoru. Dominantou kompozice je však obrovská plocha bleděmodrého nebe, brázděného stylizovanými oblaky, obepínajícími celý horizont.²¹⁴

Podobné stylistické rysy jsou charakteristické i pro Rerichovu poezii, pro niž Leonid Andrejev našel výstižnou metaforu „severní záře“.²¹⁵ Maxim Gorkij pokládal Rerichovy verše za písmo (pis'mena), jež je nutno luštit (137-8). Rerichovy verše jsou krátká filozofická podobenství. Jsou psány volným veršem. Básně jsou zcela anikonické, skrytá symbolika jim však dodává zvláštního napětí. Navazují na hlavní představitele ruské filozofické lyriky – Děržavina, Baratynského, Ťutčeva, ale i na Rabindranátha Thákura, jenž vlastně ovlivnil celý další Rerichův život, spjatý s Indií, kde se velmi sblížili (138-143).²¹⁶ Téměř všechny Rerichovy verše jsou shrnuty do sbírky *Květy Morie (Cvety Morii, 1921)*.²¹⁷ Většina z nich vznikla za umělcova pobytu v Karelii v letech 1916-1918, kde básník žil na jednom z ostrovů Ladožského jezera. Jsou zde však i práce starší, jako jsou tři úvodní básně: *Zaklínání (Zakljatije, 1911)*, *Posvátná znamení (Svjaščennyje znaki, 1915)* a *Uvidíme (Uvidim, 1915)*. Sbírkou završuje později napsaná svérázná poema *Poučení lovci, vstupujícímu do lesa (Nastavlenije lovcu, vchodjaščemu v les, 1921)*. Název knihy má symbolický význam. *Oria* je jméno východního mudrce. Téma Učitele, Proroka, Posla (Vestnika) tvoří hlavní myšlenkovou linii Rerichových veršů. Pod pojmem **Učitel** se totiž v Indii a na Východě vůbec rozumí „tvůrčí potence života“ (143). Podobného tématu užívá ve svých verších i R. Thákur.

²¹⁴ Srov. obrazová příloha v kn. N. K. Rerich, *Žizn' i tvorčestvo*, o. c., obr. 15. Je zde i řada dalších reprodukcí, stejně jako v publikaci *Zažigajte serdca*, o. c.

²¹⁵ V. M. Sidorov, *Poezija Nikolaja Rericha*, tamtéž 139. Dále jsou uváděny odkazy na tuto stat přímo v textu.

²¹⁶ Srov. také N. Rerich, *Indija* (1937). In: N. K. Rerich, *Izbrannoje*, o. c. 369-370.

²¹⁷ Nikolaj Rerich, *Cvety Morii*. Moskva, Sovremennik 1988. Úvodní studie Valentin Sidorov, *Stichi Nikolaja Rericha*, 12.

Obraz Učitele mnohdy nabývá u obou básníků podoby bájného Vládce, Cara nebo tajemného Poutníka. Rerich však používá obrazu Učitele jinak než je tomu u Thákura. Jeho Učitel oslovuje žáka a dává mu rady do života v tradici staroruské literatury.²¹⁸ Téma nadcházející cesty – jednoho z nosných námětů ruského symbolismu²¹⁹ – nese rovněž stopy vlivu východní moudrosti. Cesta zbavuje člověka veškeré tíže, protože se pro ni vzdává všeho, co jej dříve obklopovalo. Vždyť na cestu může vykročit jen volný a ode všeho osvobozený. Rerich to velmi přesně vyjádřil v básni *Zanechal jsem*

*Připravil jsem se na cestu.
Všechno co bylo mé jsem zanechal.
Vezměte si to, přátelé.
Teď naposledy obejdu
svůj dům. Ještě jednou
si prohlédnu věci. Pohlédnu
ještě jednou na vyobrazení přátel.
Naposledy. Teď už vím,
že zde nezůstalo nic mého.
Věci a všechno, co mne svazovalo
dávám dobrovolně. Bez nich
mi bude volněji. Přijdu za tím,
kdo mne volá, mne svobodného.
Teď ještě jednou
projdu dům. Prohlédnu si
znovu všechno, od čeho jsem osvobozen.
Svobodný a volný a pevně
odhodlaný. Vyobrazení přátel a pohled
na mé bývalé věci mne
nebolí. Jdu. Spěchám.
Avšak ještě jednou, ještě jednou
naposledy obejdu všechno,
co jsem zanechal.*

*Ja prigotovilsja vyjti v dorogu.
Vse čto bylo moim ja ostavil.
Vy eto voz'měte, druž'ja.
Sejčas v poslednij raz obojdu
Dom moj. Ješčě raz
Vešči ja osmotrju. Na izobražen'ja
Družej ja vzgljanu ješčě odin raz.
V poslednij raz. Ja uže znaju,
Čto zdes' ničto mojě ne ostalos'.
Vešči i vse čto stesnjalo menja
Ja otdaju dobrovol'no. Bez nich
Mne budet svobodnej. K tomu,
Kto menja prizyvajet osvoboždennym,
Ja obraščus'. Teper' ješčě raz
Ja po domu projdu. Osmotrju ješčě raz
Vsjě to, ot čego osvobožděn ja.
Svoboden i volen i pomyšlenijem
Tverd. Izobražen'ja družej i vid
Moich byvšich veščej menja
Ne smuščajet. Idu. Ja spešu.
No odin raz, ješčě odin raz
Poslednij ja obojdu vse, čto
ostavil.²²⁰*

²¹⁸ Srov. staroruské Monomachovo *Poučení dětem (Poučeníje čadi)*, tvořící součást Nestorova *Počátečního letopisu (Pověst vremennyh let)*.

²¹⁹ I. S. Prichod'ko, *Mifopoetika Aleksandra Bloka*. Naučnyj doklad. Voronež 1996, 40–50. D. Je. Maksimov, *Poezija i proza A. Bloka*. Leningrad 1981. Charakteristiku Blokova díla jako věčné pouti (I. S. Prichod'ko) lze rozšířit i na řadu dalších představitelů ruské moderny: Balmonta, Bunina, Bělého aj.

²²⁰ N. K. Rerich, *Ostavil*. Cyklus *Blagoslovennomu*, 1918. In: N. K. Rerich, *Cvety Morii*, Moskva, *Sovremennik* 1988, 62. Překlad zde i dále D. Kšicová. Srov. též, *Russkaja poezija na rubeže stoletij*, o. c. 296–308. Odtud cituji i ostatní překlady.

Obraz cesty a s ní spjatého pohybu je ústředním námětem Rerichovy sbírky. Odpovídá dynamismu umělcovy osobnosti, jeho věčného hledání smyslu lidské existence. Ono směřování k základním hodnotám života je zřejmé i z filozofické linie jeho veršů. Sbírkka je členěna do tří cyklů, v nichž autor postupuje systematicky od objektivního k subjektivnímu, od věčného symbolu, představovaného prvním cyklem *Posvátná znamení (Svjaščennyje znaki)*, jejichž hledání je prvním stimulem cesty, ke dvojímu oslovení *Blahoslaveného (Blagoslavennomu)* a *Chlapce (Mal'čiku)*. Se stylem jejich výpovědi koresponduje závěrečná poema *Poučení lovci, vcházejícímu do lesa (Nastavlenije lovcu, vchodjaščemu v les, 1921)*. Kompozice sbírky je velmi promyšlená. Uvozující báseň *Zaklínání* je symbolická jak použitím motivu tří, a to nejen číselně označenými třemi částmi básně, ale i svérázným sepětím Božské Trojice s průvodními znaky, charakteristickými pro ústřední postavy teosofického učení – Lucifera, spjatého s ohněm, Ahrimana charakterizovaného chladným rozumem, a Krista, vyvažujícího svou láskou obě tyto krajnosti. Pojetí ohně je však u Rericha jiné. Je to substance, jež naplňuje srdce, oči i ústa Otce, Syna i Ducha, jež jsou mu ztělesněním ohně nejen spalujícího, ale i očištného. Svatá Trojice je mu však i symbolem klidu a míru, totožného s modří moře jejich srdce, hvězd jejich očí a s noční září jejich úst. V básni se objevuje i motiv kamene, který je třeba chránit. Je tak navozena základní tematika posvátných znamení, jež se vydávají hledat poutníci. Vždyť kameny a stromy jsou nadány pamětí dávných dějů:

*My nevíme. Ale ony vědí.
Kameny vědí. A dokonce vědí
i stromy. Pamatují.
Pamatují, kdo nazval hory
a řeky.
Kdo vytvořil dávná
města. Kdo dal jméno
dávně zapomenutým zemím.
Slova, která neznáme.
Všude jsou stopy velkých činů...*
(Posvátná znamení)

Posvátná znamení lze najít nejspíše na sloupech u cesty či idolech poblíže osad, jak je tomu v cyklu Rerichových pláten *Počátky Ruska. Slované (Načalo Rusi. Slavjane.)* Mohou však být i v květinách, vlnách řeky či plujících oblacích. A mohou vystoupit na povrch až „vybledne veliký ‚dnešek‘, až tehdy, kdy bude třeba.“ Mytický archetypický podtext daného symbolu, srovnatelný s pověstmi o spících strážcích země typu českých Blanických

rytířů, je evidentní. Se symbolismem spojuje Rerichovy verše právě ono tajemné a nedořešené, charakteristické jak pro symbol posvátných znamení, tak pro jeho Cara, jenž se proměňuje podobně jako Blokova *Noční fialka* ve svůj sociální protiklad – v těžce našlapujícího slepého žebráka (*Žebrák – Niščij*, 1916). Přesto putování poutníků pokračuje v carových stopách, které se ztrácejí v množství cest a cestiček v němém lese (*Pěšinky – Tropinky*). Car stále zřetelněji nabývá podoby moudrého Učitele, který přichází kázat na náměstí tří věží. Ulice města jsou přeplněny, takže slova učitele doléhají k posledním jen v podání bližších lidí. Lze však věřit tomu, co říká žena vojákoví, voják velmoži a velmož ševci? Zůstává stokrát transformovaná pravda ještě pravdou? (*Uvěřit? – Poverit?*) Velmi důležitou etickou a estetickou kategorií Rerichových veršů je i kategorie času. V prvním cyklu *Posvátná znamení* je to explicitně vyjádřeno již incipitem veršů. Rerich v nich vyslovuje obdobnou myšlenku jako hrdinové Čechovových vrcholných dramát, protože věří především v čas budoucnosti (*Čas – Vremja*). Závěrečný verš jeho básně *Zítřka (Zavtra)* – „Kdy přijde ono zítřka?“ připomíná řečnickou otázku, již označil svoji známou esej N. A. Dobroljubov (*Kdy přijde ten pravý den? – Kogda že pridět nastojaščij den?*). S estetikou moderny a secese Rericha spojuje symbol strašné masky, s níž je možné skrýt se v davu (*Do davu – V tolpu*, 1918) i obraz slunce, naplňujícího svým teplem sad a vnukajícího víru v budoucnost (*Uvidíš*) a cíl cesty (*Je čas – Pora*, 1916, cyklus *Blahoslavenému*). Svou vírou v obrozující sílu krásy, bez níž nelze najít cestu k Bohu, se Rerich hlásí k základní devíze secese:

K Němu

Nakonec jsem našel poustevníka.

*Vždyť víte, jak je těžké najít
poustevníka tady na zemi.*

*Ptal jsem se ho, zda mi ukáže
cestu a zda by byl ochoten
přijmout moje práce.*

*Dlouho se díval a pak se zeptal,
co je pro mne ze všeho nejdražší.*

To nejdražší? Odpověděl jsem:

*„Krása“. – „Musíš se vzdát
toho, co nejvíc miluješ.“ „Kdo to
přikázal?“ – zeptal jsem se.*

*Ať mne Bůh potrestá,
nevzdám se toho nejkrásnějšího,
co nás přivádí*

k Němu.

(Posvátná znamení, 1920).

Také pro Rericha je jedním ze symbolů krásy perla. Její jedinečnost vyvažuje dlouhou šňůru všednosti (*Perla – Žemčug*, 1920, *Zvěstovatel*).

Válka vstoupila do Rerichových veršů s veškerou svou nekompromisností a krutostí. Jeho báseň *Taneční* (*V tance*, 1916) je založena na lidové moudrosti, vyjádřené úslovím „Kdo seje vítr, sklízí bouři“ a navazuje na archetypický motiv démonického tance, přinášejícího záhubu.

Taneční

*Bojte se, když klidné se dá
do pohybu. Když zaseté větry
se změní v bouři. Když řeč lidí
se naplní nesmyslnými slovy.
Mějte strach, když lidé pochovají
svá bohatství do země jako poklad.
Bojte se, když lidé budou shledávat
ty nejcennější poklady jen na svém těle.
Bojte se, když se začnou
srocovat davy. Když lidé zapomenou
na vědění. A s radostí zničí
co znali dříve. A snadno splní
hrozby. Když nebude na čem
zapisovat co víte. Když popsané
listy dlouho nevydrží
a slova budou zlá. Ach moji sousedé!
Zařídili jste si to špatně. Všechno jste
zrušili. Nejsou žádná tajemství, jež by
předčila skutečnost! A s brašnou neštěstí
jste se vydali dobývat svět.
Vaše bláhovost oslovila
tu nejošklivější z žen: „Má touho!“
Vy mrňaví křepčící chytroušci,
chcete se utančit
k smrti?*

(*Posvátná znamení*)

Děti by neměly chodit tam, kde si hrají velcí, protože jejich hry bývají kruté (*Kam jsi byl poslán*, – *Poslan*, 1916, cyklus *Chlapci*). Krutost však není vzdálena ani dětem. Rerich se vrací k základní existenciální otázce Dostojevského – lze zabít pro dobro věci a poznání (*Proč nezabít – Ne ubiti?* – cyklus *Chlapci*). S krutostí se poutníci setkávají i na cestě za posvátnými znameními,

když naleznou hrob s rozseknutou lebkou a lebkou, prořatou šípem (*Pod zemí – Pod zmlěju*, 1907, *Chlapci*).

Rerichova poučení jsou laskavá a plná víry v lepší stránku lidské osobnosti. Tak vyznívá jeho báseň

Nepočítej

Chlapče, hádce nepřikládej důležitost.

Pamatuj si, že dospělí jsou podivní.

Napovídají jeden o druhém ty nejhorsí věci

a zítra jsou schopni

prohlásit své nepřátele

za kamarády,

a urazit přítele, který je zachránil.

Přesvědč sám sebe, že lidská zloba

není hluboká. Mysli si o nich

to lepší, ale své nepřátele

a blízké

nepočítej.

(*Ne sčítaj*, 1916, *Chlapci*)

I v neznámém a nesrozumitelném je třeba hledat to lepší – co když ti cizí právě takto vyjadřují lásku (*Láska ?- Ljubov?* 1920, *Zvěstovatel*).

Mnohé z Rerichových básní mají svůj ekvivalent ve výtvarné řeči znaků. Posvátná znamení vidí malíř Rerich jako trojice bílých teček ve znamení srdce na balvanité suti (*Znaky*)²²¹ i jako *Geserův meč*.²²² Na jeho malbách se mnohokrát opakuje motiv poutníka, poustevníka, učitele či proroka (*Iskander u Učitele, Prorok, Učitel, Zoroastr, Poustevník, Učitelův příkaz, Zvěstovatel* aj.) Rerichovy verše však nejsou v žádném případě pouhými záznaky myšlenek, z nichž by posléze vyrůstala jeho plátna. Charakteristická je v tomto smyslu Rerichova báseň o neznámém pěvci, řece a naději, připomínající mistrova raná plátna ruského údobí:

Nám?

V životě je tak mnoho podivného.

Každého rána se pomalu z mlhy

vynořuje lehká loďka a

vždycky zaznívá nová píseň.

²²¹ Zde i dále srov. ilustrace ke sbírce *Cvety Morii*, o. c.

²²² O mytologickém pozadí tohoto známého námětu indické lidové epiky píše Rerich v esejí *Meč Gessar-chana*, 1931. In: N. K. Rerich, *Izbrannoje*, o. c. 199–207.

*A stejně tak jako vždy, pěvec
zmizí za sousedním útesem.
A nám se zdá, že nikdy
nepoznáme, kdo je ten pěvec,
a kam odplouvá. A komu
zpívá vždy novou píseň.
Jaká to naděje naplňuje
srdce a komu to zpívá? Možná, že
nám?*

(*Zvěstovatel*, 1920)

Rerichovu sbírku završují dvě poemy. *Vítězná Lakšmi* (*Lakšmi pobeditel'nica*, 1909) rozvíjí téma východní pověsti o hodné a zlé sestře, které mají moc chránit či zahubit lidské pokolení. Zlá bohyně Sivan Tandavu má některé shodné rysy se staročínskou Si-Van-Mu – vládkyní země mrtvých, ležící na Západě. Odpovídá tomu líčení její ženské podoby – tělo má obrostlé srstí, z tlamy jí trčí tesáky.²²³ Sivan Tandavu chce svou krásnou a hodnou tmavovlasou sestru přemluvit k záhubě lidí. Lakšmi však nesouhlasí. Svým sedmelem závoju přikrývá utrpení a umožňuje tak lidem překonat všechny strážně. Na jejích závojích se vždy znovu objevují posvátná znamení. Autobiografické zázemí má závěrečná skladba sbírky, díky níž lze její autorem zamýšlenou podobu suitu chápat i jako symfonii.²²⁴ Kontrastní postavení jednotlivých cyklů, charakteristické pro symfonickou skladbu, však sbírka postrádá. Básník v ní vystupuje jako po příčkách žebříku k lesnímu posedu. Nadarmo nezařadil na závěr sbírky skladbu, jež byla jeho loveckému srdci zvláště blízká. Poema o *Lovci, vcházejícímu do lesa* (*Lovcu, vchod'aščemu v les*, 1921) je plná víry v obrovskou potenci lidských schopností. I zde se básník představuje jako svůj vlastní dvojník. Tak je tomu ostatně v celé sbírce. Veškerá oslovení mají druhý existenciální plán promluvy duše s tělem. Symbolický podtext na první pohled tak prostých a jednoznačných Rerichových veršů je zřejmý. Touze po svobodném projevu odpovídá i záměrná forma volného verše, umožňující absolutní soustředění na sémantickou rovinu verše. Secese v nich dospívá do svého závěrečného stádia. Zbavena ornamentální metaforičnosti směřuje v čistém tvaru k vyjádření samy substance krásy prosté linie či velkých barevných ploch, charakteristických pro zralou Rerichovu malířskou tvorbu. Přelévá se tak jako vlny moře do nové podoby stylů zdánlivě zcela protikladných, jejichž principy však v mnohém navazují právě

²²³ *Mify narodov mira. Enciklopedija*. Moskva, Sovetskaja Enciklopedija, 1988, T. 2, 431–432.

²²⁴ V. M. Sidorov, *Poezija Nikolaja Rericha*. In: N. K. Rerich, *Žizn' i tvorčestvo*, o. c. 140–141.

na secesní odvahu začít všechno jinak a nově. Hluboký filozofický a etický podtext Rerichovy básnické i malířské tvorby v mnohém vděčí právě onomu secesnímu důrazu na obrozující sílu krásy, dávající smysl veškerému lidskému konání.

A co básník...

Hořká Halasova báseň vznikla na švu historických událostí. Vyšla r. 1947 v počtu tři sta výtisků v úpravě Metoda Kalába. Malíř bydlel hned za rohem té nejkratší uličky v Brně, nesoucí jméno Arne Nováka – jednoho z proslulých učitelů filozofické fakulty, která na ní stojí. Když jsem po padesáti letech brala ve fakultní knihovně do rukou ten útlý svazek s provokativním názvem, musela jsem požádat o nůž, protože jedna stránka zůstala nerozřezaná. Snad pro tu pravdu veršů, jež psal básník, který za války i po ní četl Borise Pasternaka a Annu Achmatovovou, kterou vidí jako Marc Chagall *Utonulou ze Seiny* a secesně černo-bíle jako Čajkovskij své labuť. Tak alespoň vyznívá závěr básně, kterou básnířce věnoval:

*v nesmírnost do moře
valím své mrtvé žaly
aby umývaly
bolavé nohy Pokoře
verši už bez hoře
já utopenka
černá labuť Něvy
Anna Achmatová¹*

Podobně vyznívají i verše, nazvané řečnickou otázkou po smyslu básnické tvorby a poslání básníka:

*Ani k donošení
ani k uhlídání
to není*

*Hledaje příkaz sluchu nehledám
a dech nabíraje
dech jen nabírám*

*Zaviním jak tak neštěstí
a jak tak radost zaviním
tím co si myslím*

¹ Fr. Halas, *Ta bloudící mlhou jsem já/ Anna Achmatová. Týž, Jílové. Po četbě Pasternaka*. In: *A co básník*. Antologie uspořádaná L. Kunderou, Praha, Čs. spisovatel 1983, odd. *Rukopisné básně*, 222-224.

*tím v co teď doufám
tím s čím si zahrávám
až to tam jednou dolehne*

Halas našel slova pro těžkou chvíli všech kdysi tak nedočkavě mladých v krajině duše, kdy svět byl plný slunce a víry. To secesní heslo žít ve jménu krásy se nám v tom odcházejícím století moc nevyvedlo. Nestojí však za to alespoň zkusit navázat na jeho poselství na prahu nového milénia?