

Vteřina mezi barokem a avantgardou

Eva Klíčová

Dvě interpretační cesty

Záludnost interpretace starší literatury tkví tak trochu v tom, že ji máme tendenci recipovat pouze čtenářsky – tedy v kontextu své více-méně soudobé čtenářské zkušenosti a jako primárně umělecký text. Jakkoliv může být tento způsob interpretace intelektuálně svůdný, obsahuje značná úskalí – tedy pokud je smyslem literární vědy odkrýt smysl nějakého textu a zasadit jej do souvislostí dobových i funkčních. Čtenářská interpretace totiž z principu nemá žádná omezení, co čtenář, to čtení. Eduard Petrů k tomu poznamenává:

Nehledě ke změnám podmínek vnímání uměleckého textu v čase poznamenává tento přístup i specifická erudice literárního historika, kritika nebo teoretika. Reminiscence, které u něj četba literárního díla vyvolává (například reminiscence na jiná literární díla), nemusejí mít s autorem textu a jeho pojetím nic společného, mohou být pouze analogií, která se jednomu erudovanému čtenáři (například orientovanému k antické literatuře) vybaví a jinému (například zaměřenému k současné anglo-americké literatuře) prostě nevybaví. (PETRŮ 1996: 12)

Proti této interpretační marnosti, která některé znaky díla sice dokáže dešifrovat, jiné ale zcela pomine či další může interpretovat zcela zavádějícím i účelovým způsobem, jímž si původní dílo téměř přivlastní: jde tedy o svého druhu apropriaci. Přestože je termín spojován především s postkoloniálními studii, může napomoci pojmenovat i princip přenosu kulturního odkazu uvnitř jedné kulturní tradice: jde zkrátka o to, že si aktuální politická, estetická, intelektuální

„institute“ účelově přivlastní dílo minulosti (tedy jeho interpretaci). Taková apropriace přirozeně podléhá selektivnímu čtení často vytrženému z kontextu. Vrátime-li se k Eduardu Petru proti čtenářské interpretaci staví tu badatelskou – a v jejích kvalitách se přirozeně objevují požadavky na vnímání znaků uměleckých děl v kontextech dobových kulturně a historicky podmíněných, kdy badatel „musí proniknout k dobové interpretaci díla, která je geneticky adekvátní“ (IBID.: 17). Zvláště starší literatura (případně historie obecně a lidové výklady některých známých událostí) je v těchto procesech snadnou kořistí – kontextuální vzdálenost textů děl starší literatury pak do jisté míry provokuje k dalšímu interpretačnímu „kořistnictví“ – například tak, jako je tomu ve Vojvodíkové práci *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda* (2008) kdy se Bedřich Bridel stává pro své básnické formy téměř avantgardistou. Jenomže právě spoléhání se na stopy oxymór a synestezíí či „nesmírnosti“ a dalších poetických univerzálií vede k přehlédnutí podstatnějších rozměrů textu.

Představa, že umění (kultura, myšlení, historie) pulsuje v nějakých cyklech, v nichž se střídají fáze klasické a neklasické, napodobivé či mimetické (realistické i idealistické) s manýristickými je řekněme stará jako samo lidské uvažování o umění. Člověk k pochopení čehokoliv potřebuje nějaký příběh, schéma opakujících se jevů, nějaký konstantní vzorec, který může připomínat astronomické, roční či zemědělské cykly – a také způsob uvažování v opozicích. Podobnou variací těchto kognitivních abstrakcí je chápání uměleckých slohů – opět podle přírodního vzoru jako rané, vrcholné a pozdní fáze (což je přeci jen terminologie neutrálnější a umožňující popsat přechody mezi odlišnými styly, přestože nezapře svůj biologizující pozitivistický předobraz).

Hledání univerzálních vzorců a schémat se daří i u tak složitě podmiňovaných jevů, jakými jsou lidské výtvory považované za hodnotné – ty umělecké, ale nakonec i magické a náboženské. Za vlivnou aktualizací „vzorců uměleckých proměn“ stojí literární historik Ernst Robert Curtius, který konstruuje představu právě o střídání fází klasických a manýristických. Jeho žák Gustav René Hocke, fascinován především barokem a manýrismem, se opírá o novoplatonské představy vzniku uměleckého díla a ve svých opravdu materiálově i časově

rozpřažených syntézách *Svět jako labyrint* (1957) a *Manýrismus v literatuře* (1959; česky ve společném svazku: HOCKE 2001) konstatuje, že Marsilio Ficino i Federico Zuccari ve svých estetických spisech pracovali s pojmy *idea – concetto – disegno interno*. Tato trojice zachycuje mentální operaci tvůrce předcházející finálnímu uměleckému dílu, tedy *disegno esterno*. Představu nějakého univerzalistického vnitřního vidění Hocke nalézá i u moderních myslitelů (Jaenschova eidetická psychologie vnímání, Bergson a vnitřní působení světa obrazů, Geigerův mentální objekt a další) (HOCKE 2001: 60–62).

Hockeho způsob syntetického uvažování v sobě kumuluje onu „estetickou gnózi“ (o níž sám dále hovoří) (IBID.: 65–66) – kdy se „umění, poezie a eseje ‚vysvětlují‘ navzájem“. Metoda tu ovšem silně podmiňuje výsledek, jímž je esencialistická představa, že umění vzniká autonomně kdesi hluboko v univerzalistické mysli umělce jako nějaká varianta božského stvoření. Touto cestou jde i Josef Vojvodík, který na Hockeho velmi často odkazuje. V této stopě úvah se slévá avantgarda s barokem i postmodernou – a to, co umožňuje tuto fúzi, je nutné odhlížení od funkčních hledisek, dobových kontextů, materiálové charakteristiky či sociálních poměrů, tedy všech těch nedostatečně vznesených okolností provázejících vznik a působení uměleckého díla. Naopak s touto novoplatónskou teoretickouází je potřeba artefakty (a většinou se jedná o vrcholné exkluzivní artefakty, spíše se odhlíží od paraliterárních děl a uměleckých periferií) převádět na vyšší abstrahované kvalitativní jmenovatele a držet se především jejich forem.

Tento poněkud nahodilý způsob uvažování o uměleckých dílech je ale v zásadě roven čtenářské interpretaci: množina děl uváděných v interpretační kontext je do jisté míry nahodilá a záleží především na schopnosti interpreta „vidět“ v našem případě manýrovitost, baroknost či jakýkoliv jiný estetický rys v libovolné šíři děl. Dostatečně vzdělaný intelektuál a zdatný řečník pak dokáže spojit řekněme vše se vším tak, aby požadovaná estetická charakteristika vystoupila jako zcela zřetelný logický společný jmenovatel. Takové množiny děl jsou pak samozřejmě vyvázány ze svých dobových souvislostí, odhlíží se od jejich funkcionality a recepčního kontextu: Bridelovu skladbu *Co Bůh? Člověk?* (1658) lze pak pocítovat jako avantgardní ba expresionistickou – nikoliv jako niternou modlitbu a náboženský text určený k pastoraci.

Vyhaslý vesmír

K tomu, abychom poukázali na skutečnost, že charakter avantgardnosti je Bridelově skladbě přisouzen dodatečně a jako výraz jisté appropriate, vlastně stačí důsledněji zapátrat po jejích barokních rysech.

Samo označení barokní epochy jako barokní je výsledkem značné abstrakce, přičemž je jasné, že zdaleka ne všechny intelektuální a politicko-společenské jevy své doby nesou nutně nějaký příznak baroknosti. V českém prostředí ocenění zvláště literárního baroka (na rozdíl od výtvarného či hudebního) naráželo i na vlastenecké překážky. S rigidní datací epoch a jejich charakteristikou se vyrovnával i Václav Černý, když hovoří o „falešné perspektivě“ v tom, co je například považováno za renesanční a co již za barokní a předesílá, že kulturní dějiny jednotlivých epoch prostě nejsou inspiračně jednotné (ČERNÝ 1996: 75). V rámci barokní estetiky a myšlení (cítění), jež tryskají především ze spirituálních, citových a senzuálních dimenzí včetně mystiky, rozlišuje proto Černý i antibaroko v baroku:

Má tedy baroko svou barokní vědu, ale barokní epocha obsahuje i *vědecké antibaroko*. Jež zahrnuje vše, čím vědy založené na pozorování a zkušenosti, většinou přírodní a exaktní, rozmnožily během baroka svůj starší, již rozsáhlý renesanční fundus výsledků i metodických postupů. (IBID.)

Tento antibarokní rys lze ale i integrovat do představy baroka jako dualistického řádu světa, jež pocituje neustálou tenzi mezi duchem a hmotou, mezi askézí poustevníků a exkluzivní mecenášskou reprezentací, mezi válečným politickým dramatem a duchovní kontemplací, mezi věčností a božskou milostí a pozemskou pomíjivostí v lidském životě – který ony dvě myši, černá a bílá, záhy odhrýznou, vypůjčímeli si působivou metonymii z barokního pohřebního kázání (SLÁDEK 2000: 157). Pro svět 17. a 18. století je mimo jiné příznačná prostorová expanze, zdaleka ne jen pokud jde o zámořské objevy, zakládání kolonií a vysílání misí, ale jde i o přirozený svět. Ten, který člověka dosud obklopoval, a který je náhle relativizován i astronomickým poznáním, prozatím heliocentrickým (ač myšlenka, že Slunce netvoří jedinou hvězdnou soustavu, již také existovala). Přirozené teritorium lidského života je náhle titěrné. Představy o světě se prohlubují tak,

jakoby člověk nahlížel za další a další řadu kulis – svět je pomíjivým mechanickým divadlem, zpoza něhož se zjevuje nedozírná monumentalita božského, které je symbolicky spojováno se světlem.

V barokní poezii najdeme vícero příkladů světelných a dokonce vesmírných metafor a nejinak je tomu i u Bridela, o jehož *Rozjímání o nebi na jitřní Božího narození* (1658) se zmiňuje Josef Vašica jako o „kosmické písni“, jež může připomínat o dvě stě let mladšího Neruda (VAŠICA 1995: 33). „Měsíc, slunce, dvě škuliny, / tak hledí na mě Božství“ (KALISTA 1941: 74) veršuje Bridel pro změnu v *Rozjímání svatého Ignácia na ta slova: Quam sordet mihi terra, dum coelum aspicio. Jak mě mrzí země, když na tebe hledím* (1658). Kosmické úkazy tu získávají vážnou metafyzickou platnost, v mrazivý vesmír je vkládána spirituální něha:

Než nebeští planetové
i hvězd jakýs milý skok, měsíci i kometové
jest světla velký potok.

Jsou toho světla velkého
jako náké jiskřičky
moře toho nestálého
božství jakés krůpějičky.
(KALISTA 1941: 75)

Odsud se pak bere to bridelovské „v tomto světle se zatmívám“ (BRIDEL 1994: 173), které nalezneme v *Co Bůh? Člověk?*, ono „Plamen jsi, než bez dejmu [...] slunce jsi než bez východu [...] světlo jsi než bez západu“ (IBID.: 172).

V Halasově „Nikde“ nenajdeme toto protichůdné napětí, vesmír jakoby vyhasnul, žádná záplava božství ve světelných jevech již není, jen nekonečná úzkost a temnota. To samozřejmě souvisí i se stavem astronomického poznání i s intelektuální distancí a moderní městskou kulturou, která svou veřejně projevovanou citovost držela na uzdě. Naopak funkcionalita Bridelových textů – tedy jejich ambice pohnout nitrem recipienta směrem ke křesťanské zbožnosti, je všudypřítomná a v jádru barokní. Jsou to totiž zatím emoce sdílené a exaltované víry, vroucí víry i v jejím sociálním rozměru, ve veřejném prostoru, což je něco téměř protichůdného v moderním civilním pojetí víry jako světónázu.

Tato zjitřená emocionalita je součástí barokní spirituality – ať už konfesně karmelitánské, milostné a „ježíškovské“, již reprezentuje Adam Michna z Otradovic jako představitel první barokní generace, františkánské nebo asketicky a meditativně jezuitské, což je případ Bedřicha Bridela. Jednotlivé polohy se navíc mohou mísit, i u Bridela najdeme jesličkovskou skladbu zjitřené poetiky nejen exkluzivních metafor, ale i něhy exaltovaných deminutiv a asistence celého „světa“ podílející se na blahu děťátka:

Zleťte sem, malý čížičky,
svlečte své perné kožíšky,
udělejte poduštičky,
zahřejte jesličky.
(KALISTA 1941: 54)

S touto 20. století vzdálenému nerelativizovanému citovému zaujetí souvisí i běžnost užívání deminutiv a hledání výrazů a metafor citů vzdalujícím se běžné zkušenosti: zkratka vnímáme-li Bridelovu skladbu *Co Bůh? Člověk?* izolovaně na pozadí poezie Březinovy, Traklovy a Halasovy, může se jevit současnější svými překvapivými obrazy a zároveň dráždit onou vypjatou citovostí, která je pozitivní, radostná i navzdory své askezi a obrazným paradoxům. Aniž bychom chtěli snižovat Bridelův básnický význam, v kontextu textů svých barokních lyrických souputníků se nejeví jako zjev natolik poetikou ojedinelý.

Vraťme se ještě k jednomu aspektu dualistického chápání světa – je to smyslovost, která v avantgardní poezii nejen že není samozřejmá, ale dle mého čtenářského povědomí není ani využívána v takové intenzitě ke konstrukci metafyzické představy. Zato spojení hmotného konkrétního a smyslového s božstvím je jeden z principů Bridelovy skladby:

Chci-li mléko, smetanu
neb kruhy cukrkandrové
u tebe vše dostanu,
cukrové, koriandrové.
(BRIDEL 1994: 174)

Tato primární smyslovost je zkrátka zcela vzdálená sociálně rozhořčenému materialismu Halasovu. Stejně jako Halasův soucit je mířen k lidem v tísní, zatímco asketický Bridel za všemi „cukrkandry“ a především „perlami, drahými záponami a špicemi“ vidí podstatu, v níž

Bůh perla, drahý kámen,
prubíř, erb diamantový
lásky hořící plamen,
vše přemáhá, rudy, kovy.
(IBID.: 175)

Jakkoliv nelze rozporovat, Vašicovo tvrzení, že „obsahem jejím jest poměr člověka k Bohu, jakási poetická variace myšlenek z exercicií sv. Ignáce z Loyoly“ (VAŠICA 1995: 34), i v *Co Bůh? Člověk?* najdeme motiv mysticky milostný a srovnání boží lásky s milostnou:

Navzdory rozpakům, které budila karmelitánská erotizující zbožnost sv. Terezie z Ávily v českém prostředí, jak o tom referuje Václav Černý (ČERNÝ 1996: 182), zároveň platí, že „křesťanská mystika naší západní vzdělanosti je totiž založena zásadně a vždy na takovém či onakém milostném účastenství mezi člověkem a Bohem“ (IBID.: 178). Ani takovou milostnou sublimaci u Halase nenalezneme.

Barokní hmotnost světa je totiž především „prachem“, to božské tvoří protiváhu pozemskému, jakoby prosvítalo ve skulinách hmoty – a zároveň se svou nesmírností stavělo proti ní. Avantgardistické aktualizace Bridelových básnických prostředků zkrátka všechny tyto pro 20. století už příliš podivné projevy víry zapomínají. Zesilují v něm moderní paradoxní experimentující intelektualismus, ale přitom stále daleko spíše platí to, co napsal Josef Vašica:

Jeho meditace se mění v monologisovaný rozhovor s Bohem, který je prost jakéhokoliv moralisování nebo esthetisujících tendencí a působí právě svou vnitřní pravdivostí. Tato mocná individualisace životní problematiky je typická pro veškerou tvorbu slovesného baroka a dává jmenovitě dramatu osobitý ráz. Ideová antithetika, jejímiž krajními póly jsou Bůh a člověk-já, dala základ i pro formální strukturu básně. Je zbudována na kontrastujícím střídání obrazů, vzatých z osudově napjatého poměru obou těchto nekonečně

vzdálených a k sobě tíhnoucích světů. V prudkých kmitech světla a tmy, krásy a hnusu, síly a křehkosti, trvání a nicoty zjevuje se nám bytostná antinomie okřídlené věčné touhy a tělesnosti, drsně odhalené v celé její bídě. Zde dlužno hledati pramen mocné aktualizace básnické řeči u Bridela, jemuž všechny věci se mění v obrazy. (VAŠICA 1995: 35)

Zkrátka Bedřich Bridel je svou poezií i životním asketickým naturelem zcela vzdálen intelektuálovi – ač z velmi skromných poměrů, 20. století. Otrhán a vyhladovělý ilustruje rostlinnými šťávami své modlitební knížky, pomáhá nemocným a potřebným a zároveň je pilným překladatelem, básníkem a šířitelem víry. Inspirační skoky napříč staletí jsou zde vedeny jen jedním, zpětným směrem. Protisměrné hledání avantgardy v baroku se ale jeví jako poněkud ahistorickým postupem.

Prameny

BRIDEL, Bedřich

1994 „Co bůh? Člověk?“, in idem: *Básnické dílo*; ed. Milan Kopecký (Praha: Torst), s. 161–177

Literatura

ČERNÝ, Václav

1996 *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím* (Praha: Mladá fronta)

HOCKE, Gustav René

2001 *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře* (Praha: Triáda – H & H) [1978]

KALISTA, Zdeněk

1941 *České baroko. Studie, texty, poznámky* (Praha: Evropský literární klub)

PETRŮ, Eduard

1996 „Labyrint interpretace“, in idem: *Vzdálené hlasy. Studie o starší české literatuře* (Olomouc: Votobia), s. 10–23

SLÁDEK, Miloš (ed.)

2000 *Vítr jest život člověka aneb Život a smrt v české barokní próze* (Jinočany: H & H)

VAŠICA, Josef

1995 *České literární baroko. Příspěvky k jeho studiu* (Atlantis: Brno) [1938]

VOJVODÍK, Josef

2008 *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda* (Praha: Argo)