

Některé paradoxy vztahů mezi českou dekadentní a avantgardní poezií

LUDMILA BUDAGOVÁ

Česká dekadence a poetismus jsou svým způsobem protinožci, protipóly českého kulturního prostranství. Spadají sice do období kulturně-historických přelomů, byly to však přelomy dvojího druhu. V jednom bylo více zoufalství, v druhém více naděje; v jednom převládl pocit „kalného a kolísavého“ konce století (A. Procházka), v druhém pocit začátku nového dějinného období. Oba zjevy (směry, hnutí) vznikly na různorodých půdách, které ovlivnily jejich charakter.

Dekadence hledala východisko z krizové dobové situace „nejistoty a tápání“ „v odporu proti banalitě denního bytí, [...] v unikání a vzletání do volných a vonných [...] krajů Psychy“, ve věnování se Duši, v orientaci na výlučnou individualitu „vyvolených, vybraných“, nedbajících „blbého pokřiku mozkové lůzy“ (Procházka 1896: 73).

Poetismus byl vitalistickým přilnutím k životu. Hájil umění vyhraněně demokratické, neopovrhující davem, „mozkovou lůzou“, apelující na ně, „všem dostupné jako sport, láska, víno a všechny lahůdky“ (Teige 1971: 555).

Pokud byla dekadence „poezií úpadku“, pak byl poetismus poezií vzestupu. Zrodil se „ve světě, který se směje“. Chtěl se realizovat jako „strůjce obecného lidského štěstí a krásné pohody“, jako „dráždidlo života“ schopné „ventilovat depresi, starosti, rozmrzelost“ a být „duchovní a morální hygienou“ (Teige 1971: 560).

Poetismus se stal v určitém smyslu antitezí k tezi dekadence, vyměnil některé její snahy a myšlenky za zcela opačné. Avšak v jejich programech se projevovaly rysy a záměry, které dávají možnost poukázat na ambivalentnost jejich vztahů. Poetismus, navzdory svému protidekadentnímu patosu, šel v leccem i ve stopách dekadence.

To, co je spojovalo, se týkalo především zaměření k deideologizaci, depolitizaci poezie, k redukci jejích služebných funkcí, k emancipaci básnického projevu od naléhavých společenských požadavků, spoutávajících subjektivní svobodu. Jen ve vysokých vývojových stádiích umění se tato potřeba začíná pocítovat jako nezbytný předpoklad tvůrčího aktu. Dekadence a poetismus svědčily o dosažené vysoké úrovni české poezie zřetelněji než jiné dobové směry.

Tendence k suverenizaci (autonomizaci) umění, které se oživily na konci 19. století, se tradičně spojují s krizovou situací, se ztrátou ideálů a orientace v post-obrozenecké, postpozitivistické, rozladěné společnosti. Ale tyto vnější, mimo-umělecké podmínky jenom pomohly těmto vnitřním procesům se projevit, byly jejich katalyzátorem, nikoliv příčinou. Dekadentní nástup proti „nacionálním a politickým a jiným kterýmkoliv vším požadavkům a potřebám“ (Procházka 1896: 73) s novou vervou prodloužil poetismus v nových historických podmínkách, kdy nešlo o žádnou společenskou a uměleckou krizi a kdy měli avantgardní umělci k dispozici mnoho orientačních východisek.

Tyto pro dekadenci a avantgardu společné emancipační tendence v nich podměnily různou argumentací: v dekadenci uznání primátu ducha nad hmotou, umění nad životem, čisté poezie nad „nečistou“, zašpiněnou společenskými tužbami, v období poetismu materialistickou teorií rozdělení práce ve vyvinuté společnosti.

Představy „čisté poezie“ se také lišily. Podle dekadence měla být královstvím Ducha, Duchovní, Krásky, poskytovat možnost ještě za života překročit jeho hranice a nahlédnout do hvězdného světa věčnosti. Podle poetismu se neměla vznášet nad skutečností a měla se soustředit pouze na její pozemské, zároveň však nevšední stránky. Dekadenti a poetisté nahrazovali mimetické funkce umění komplementárními. Dekadence je spojovala s mysticismem a spiritualismem, poetismus s hédonismem a felicitologií, což značí poskytovat chybějící radosti života, vyvolávat atmosféru moderního epikureismu.

Jak dekadenci, tak i avantgardě byly vlastní antropologické snahy zdokonalit lidskou bytost, zjemnit a obohatit její citový život. Šly k tomu sice různými, ale interferenčními cestami. Dekadence přes kult aristokratismu ducha, přes rafinovanost citů, myšlenek, obrazů, způsobu tvorby. Avantgarda usilovala probudit v každém člověku básníka, tvůrčí potence. Nevzdává se svých demokratických nálad a sympatií k proletariátu, poetismus (a posléze český surrealismus) chtěl „odproletarizovat“ lidské city, což znamená rozšířit okruh duchovní aristokracie.

Spojuje je i nechuť k diletantismu, navrácení slovu „umění“ jeho původní smysl odvozený od slovesa „uměti“ (vyznat se ve věcech, rozumět, dělat dokonale). Dekadence a ještě víc avantgarda se hodně věnují zdokonalení estetické funkce české poezie, zvýšení její sugestivnosti.

Karel Hlaváček, tento „nejtypičtější básník české dekadence“, si bral za vzor vysoké umění hudby a malířství, přirovnával svůj nástroj k jejich nástrojům: „Třel jsem nejdelikátnější nuance barev, vodil svou ruku k nejsubtilnějším taktům, zkoušel harmonie nejhlubších mollových akordů a komponoval v nejnebezpečnějších klících a předznamenáních, než jsem přikročil k realizaci svých

vizi“ (ze vstupní básně ke sbírce *Pozdě k ránu*). Nezval, nejtýpčtější básník poetismu, zbožňoval lidové zábavy, kočující divadlo, cirkus. Metaforou básně (poezie) se stal pro něj „papoušek na motocyklu“. Ale v podstatném se nelišili: oběma šlo o zdokonalení poezie a prohloubení jejích magických možností.

Vztahy mezi dekadencí a avantgardou (konkrétně mezi českou dekadencí a poetismem) jsou dynamické. Sbližují se v některých zásadních myšlenkách a cílech a rozcházejí se v jejich odůvodnění a způsobech realizace.

V rysech je spojujících lze spatřovat projevy imanence umění, vnitřních zákonitostí jeho vývoje, které se projevují i na zdánlivě nesourodém materiálu.

Svého času N. S. Trubeckoj vytýkal R. Jakobsonovi, že zařadil do jedné řady, do jednoho vývojového proudu Puškina, symbol ruské klasiky, a Chlebnikova, výstředního futuristu, „zaumnika“, a že rozdíl mezi nimi viděl jen v míře užití strukturně-sémantických inovací, v míře nezvyklosti, jako by nebyl tento rozdíl mnohem zásadnější, odůvodněný různými básnickými poetikami (systémy), které tito básníci zastupovali. Trubeckému uniklo, že to nebyla Jakobsonova chyba. Byl to Jakobsonův záměr soustředit se z pozice imanentismu právě k tomu, co spojovalo avantgardistu a klasika, který svého času působil na čtenáře jako skutečný avantgardista. V obou se geniálně (a po svém) uplatňovala nezdolná snaha poezie, jejích forem, k obnovení za pomoci nové látky, prvků hovorového jazyka, iracionálních básnických struktur (Jakobson 1987: 287).

Ale vraťme se do Čech. Za paradoxy vztahů mezi dekadencí a poetismem (za jejich společnými a odlišnými rysy) se ukrývalo napětí mezi vývojovými dominantami české poezie a specifikou jejích projevů a realizací v různých kulturně-společenských podmínkách. Zdroj tohoto napětí tvoří „zásahy vnějška do autonomie umění“, jeho „souvztažnosti“ – jak řekl Mukařovský – s „jinými vývojovými řadami, s nimiž umění přichází ve styk“ (Mukařovský 1966: 17). Dá se říci, že avantgarda se nejvíce shodovala s dekadencí v některých nejzásadnějších uměleckých myšlenkách a rozcházela se ve způsobech jejich uplatnění a ve způsobech tvorby vůbec.

Avšak česká avantgarda převzala z tvorby českých dekadentů mnohem více, než by mohlo vyplývat z jejich vztahů na úrovni koncepcí.

Vztahy avantgardy k dekadenci na úrovni bezprostředních čtenářských kontaktů byly mnohem těsnější, příznivější než na teoretické úrovni. Vždyť dekadentně symbolistická poezie patřila ještě k školním láskám a zálibám poválečné básnické generace, která nezůstala lhostejna ani ke konkrétním výbojům a podnětům svých předchůdců.

Chtěla bych to ukázat na vztahu Nezvala k Hlaváčkovi, na jednom příkladu z Nezvalovy tvorby.

Hlaváček nepřítahoval Nezvala jako „nejtypičtější básník české dekadence“, nýbrž, a především, jako – podle Šaldovy definice – „nejvýslovnější [...] lyrický talent moderní naší generace“ (Pešat 1985: 11), bytostně blízký Nezvalovi. Na konci třicátých let, když píše *Historický obraz*, básnický ohlas na mnichovskou dohodu, dělá Nezval zřejmý krok k Hlaváčkově, jehož vlivu se v mládí bál, protože by byl mohl potlačit Nezvalovu vlastní individualitu. Mám na mysli první, nejlepší a nejspontánnější, část jeho historické trilogie, uveřejněnou ve sbírce *Pět minut za městem* (1940).

Hodně se zde opřel o strukturu, intonaci a obrazy *Mstivé kantilény*. Její druhý zpěv se stal rytmickou základnou Nezvalovy skladby. Místo Hlaváčkovy jambu sice Nezval použil trochej, Hlaváčkovu intonaci však vzkřísil důsledně drženými trojveršími s jednotvárným rýmem. Srovnej:

Hlaváček: „Do pusté naší krajiny ni měsíc nezasvítí, / vše bez vůně je, bez tepla, a marno něco síti – / jen tiše, tiše, Geusové – prý musí to tak být.“

Nezval: „Mezitím co táhnou zmoklé davy po ulicích / Pod kahany lamp jež sedí v jejich prázdných lících. / Z města do města zní hlas za nářku žalujících.“

Hlaváčková *Kantiléna* jako by prolнула *Historický obraz*, předala mu svou tóninu, náladu, kolorit. Přestože roční doba, kterou měl na mysli Hlaváček, je dost neurčitá, zatímco Nezval ji označuje přesně (konec září, doba Mnichova), v obou básních panuje nepohoda odpovídající subjektivním prožitkům obou básníků, společenským náladám konce století a konce třicátých let a tragické tematické obou cyklů. U Hlaváčka nálady zoufalství a beznaděje znázorňují a zesilují deštivý soumrak, rozmoklá pláň, večer sychravý, večer v mracích, černé mraky, u Nezvala analogické denotativy a konotace: deštník noci, zčernalé průchody, soumrak, chmurná pole, chmurné jitro, chmurný večer. Podobná (shodná) je symfonie zvuků nad zemí gézů, kteří bezúspěšně chtěli vydobýt svobodu, a nad Nezvalovou vlastí, která svou svobodu ztrácí. U Hlaváčka se skládá z pláče varhan a lkání Istivého Kyrie mdlých zvonů, chorálů, basových hlasů, štěkání nemocných psů; u Nezvala z modlícího se hlasu, hukotu varhan, Ave Maria, z kletby zvonů, srdcervoucího křiku, vytí zatoulaných psů.

O tom, že měl Nezval, když psal své „obrazy“, vědomě či podvědomě před sebou Hlaváčkův cyklus, svědčí i jiné, ještě příznačnější lexikální shody. Hrubost zašlých dob a dávno žijících lidí Hlaváček ztělesňuje synekdochou „zarostlé prsty“, „zarostlá ruka“. U Nezvala se objevují „ruce s chlupy“. Hlaváček i Nezval používají neběžné obrazy „lýchů žen“. Proč jsou v *Kantiléně* ženy lýché, není dost jasné: snad z módy nebo z bída (Hlaváček: „To bylo Istivé Kyrie za naše mladé ženy lýché“). Nezval toto epiteton odůvodňuje prozaicky – deštěm (Nezval: „Hlavy žen jež splihly v dešti jak by byly lýché“).

Konečně, v deváté básni *Historického obrazu* (a je jich tam dvanáct jako v *Kantiléně*) se objevují Flandry, jedna z nizozemských provincií, vlast gézů, jejichž ústy Hlaváček zpíval svou píseň pomsty: „Už je konec turnajů a olympijských her / Skřípot zubů nezadrží strašný skřípot per / Po němž vstoupí neslýchaný smutek do Flander.“

Nezval projasňuje mlhavost některých konkrétních detailů převzatých z Hlaváčka, ale přidává nejasnost a mlhavost hlavním motivům. Aktuální události, které daly impuls k tomuto dílu (situace před Mnichovem, během Mnichova a po něm) a které sarkasticky interpretuje jako hru v karty, v níž se rozehrává osud celého národa („Rozhodne se bratři o váš osud u karet“), přenáší do neurčitého časoprostoru, jenž nese příznaky středověku a dnešního dne, doby pověr a moderní doby. Absolutně jednoznačnou situaci zahaluje tajemnou atmosférou podivných předtuch. Strach svých současníků před novou válkou, před vpádem nepřátelské armády, před novou nesvobodou Nezval zobrazuje jako strach před přírodními kataklyzmaty (pádem „strašné komety“, povodní), před kletbou boží, před něčím, co není v lidských silách zastavit. A do tohoto očekávání blížícího se neštěstí zapojuje městské ulice, krčmy, lány, hrady, krámy, průjezdy, náměstí, davy, muže, ženy, děti, vysloužilce – celou zem a celý národ, jeho minulost a přítomnost.

Nezvalův cyklus je rytmicky a intonačně jednotvárnější než Hlaváčkovu skladbu. V *Historickém obrazu* panuje jediná melodie, zatímco v *Kantiléně* se střídají různé melodické kresby. To se však vykupuje u Nezvala bohatstvím motivů, obrazů, dojmů, dějů, vnitřní dynamikou. V jeho obrazech davy táhnou, spěchají, posel cválá, chodec chvátá, zpráva letí, koně se vzpínají. Aktivita a city gézů jsou zatajené („jen tiše tiše, Geusové, jen ztište svoje přání“). Přípravují se ke svým činům potajmu (plíží se, plazí se). U Nezvala je všechno zapojeno do nepřetržitého a zjevného ruchu. A z tohoto chvatu vzniká pocit čehosi nervózního, zoufalého, ireálního. Symbol neštěstí – žena bloudící městem a kohosi hledající – vyjadřuje svou úzkost a zoufalství tím, že „běží tryskem přes vesnice běží přes nádvoří [...]“.

U Hlaváčka byly stesk a zoufalství spojeny se stonavostí, slabostí, mdloubov, vysíleností. U Nezvala, dítěte dynamického století, podobné city a nálady znázorňovaly protikladné stavy, spojené s nervózními projevy hysterické energie. Možná, že Nezvalovi šlo i o představu Apokalypsy, která v sobě také nese energii, strašlivou energii rozpadu.

Nezval se vzdává ve své skladbě znamení avantgardního slohu – „osamoostatňování“ „významových úseků vybavených ze vzájemné závislosti“ (Mukařovský 1966a: 284), vzdává se spojení nespojitelného, alogismů. Převládají lo-

gické kombinace slov a smyslů běžných syntagmat. Pocit ireality, záhady, tajemství sugeruje jednak zasnoubením současnosti s minulostí, jednak přímými znaky dekadentně symbolistické poezie: tajuplnými postavami (mezi nimiž jsou noční posel, noční chodec, žena běžící do neznáma), záhadnými hlasy, o nichž nevíme, komu patří, neurčitými zájmeny a příslovci (kamsi, kdesi, kdosi).

Ale Nezval se nevyhýbá ani přímému konstatování – pojmenování příčin všeobecného zmatku a zoufání, které na konci třicátých let, když píše svůj *Historický obraz*, básnický ohlas na mnichovskou smlouvu, přepřlují *Historický obraz*. Mlhavá a mnohoznačná situace, tísnivé ovzduší krystalizují v jasných a jednoznačných slovech, mnohokrát opakovaných. Vyhýbaje se rétorice, Nezval si bere za příklad Hlaváčkovu „lexikální monotonii“ (termín J. Mukařovského, Z. Pešata), jenže ji primitivizuje a zjednodušuje. Celé řádky *Historického obrazu* se skládají z téhož slova (mezi slovy, která se zmnožují, jsou „běda“, „zle je“, „zrada“, „válka“, „čas“ a jiná).

Hlaváček pomocí opakování slov, slabik, fonémů zesiloval hudebnost a náladovost verše, jeho krásu, i když šlo o věci nepěkné, jako například o krysaře, který „a v krajině bázlivé, v krajině temné, a v krajině dusné [...] / jel na herce vychrtlé, na herce zpocené, na herce hnusné [...]“. Nezvalovi šlo o to, aby pojmenoval věci jejich jmény. Jeho monotonie jsou sice jednotvárnější a hrubší než u Hlaváčka, vyplývají však z celkové atmosféry skladby a jí také odpovídají. Klíčová slova se opakují jakoby v zmateném nervózním stavu nebo v bezvědomí. Verše, které toto opakování vyznačuje, znějí buď jako somnambulický projev, jako zaklínadla, jako proroctví, nebo jako řada výstřelů.

A tu vyvstává otázka, proč se Nezval opřel v bezprostředním ohlasu na Mnichov a konec první republiky o Hlaváčka, o jeho *Mstivou kantilénu*? Především snad proto, že její nálada odpovídala náladě Nezvalových současníků. Mimo to dávala možnost postavit moderní situaci do historického kontextu. Nezval nevedl otevřenou analogii mezi koncem 19. století a koncem první republiky, mezi současností a středověkem. Udělaly to za něho rozmnožené intonace, rýmy, rytmy, obrazy *Mstivé kantilény*. Evokovaly v skladbě z roku 1939 atmosféru devadesátých let zašlého věku a ještě hlubší minulosti, kdy gézové prohráli své povstání. Svou beznadějí a silou lyrického prožitku jedno z nejtragičtějších děl české poezie pomohlo optimisticky založenému básníkovi ztělesnit jednu z nejtragičtějších stránek českých dějin.

A konečně ještě jedna, hlubší příčina. Opora v Hlaváčkově dávala při zbásnění aktuálních politických událostí absolutní garanci, že do poetického textu nepronikne publicistika, rétorika, deklarativní prvek. Právě poetika dekadentně symbolistické poezie ve spojení s mimořádným Hlaváčkovým talentem („nej-

větším lyrickým talentem naší generace“) bylo takovou zárukou. Tato symbióza jako by vládla tajemstvím „čisté“ (ve smyslu „absolutní“) poezie, která je s to – jak ukázala *Mstivá kantiléna* – lyricky přetavit i nejžhavější materiál, zvládnout i společenskou tematiku ryze poetickými prostředky. Poetika náznaku, neurčitosti, tajemství, kterou využil i Nezval, tomu napomáhala.

Literatura

JAKOBSON, Roman

1987 „Novejšaja russkaja poezija. Nabrosok I.“, in R. J.: *Raboty po poetike* (Moskva: Progress)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 [1936] „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in J. M.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 7–65

1966a [1938] „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař“, in J. M.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 380–99

PEŠAT, Zdeněk

1985 „Protikladnost a jednota poezie Karla Hlaváčka“, in Z. P.: *Dialogy s poezií* (Praha: Čs. spisovatel)

PROCHÁZKA, Arnošt

1896 „K poslední fázi české poezie“, *Almanach secese* (Praha: S. K. Neumann)

TEIGE, Karel

1971 [1924] „Poetismus“, *Host* 3, str. 197–204, knižně in *Avantgarda známá a neznámá I* (Praha: Svoboda)