Kontinuita a transformace básnictví
K Baudelairově i Gautierově poetice

Zdeněk Hrbata
Ústav pro českou literaturu AV ČR —
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

V literatuře stejně jako v teologii
nejsou díla ničím bez Milosti.
(Gautier o Baudelairovi)

OPEN ACCESS

PREMISY BÁSNÍKŮ

V první verzi věnování *Květů zla* (Les Fleurs du Mal, 1857) Théophilu Gautierovi, „dokonalému básníkovi" a svému „mistru a příteli", Charles Baudelaire mimo jiné píše, že „… v nadzemských končinách opravdové Poezie není Zlo stejně jako není Dobro". Tuto podobu dedikace sice Gautier odmítl, neboť příliš přitahovala oči k „choulostivé stránce svazku",[1] oba básníci si však zůstali blízcí, jak tomu alespoň nasvědčuje nejen druhá, už definitivní verze věnování, ale hlavně Gautierovy články o Baudelairovi, na prvním místě známý biografický i poetologický esej *Charles Baudelaire* (1869) — a vedle něj starší Baudelairova studie *Théophile Gautier* (1859). Už při letmém porovnáním obou příspěvků vyvstávají styčné plochy v pojetí poezie a umění, rýsuje se určitý typ diskurzu o básnictví s charakteristickými argumenty a figurami, které na pozadí jisté kontinuity nejen s romantickou rétorikou a obrazností, ale i se staršími estetickými modely míří k nové poetice.

V jádru jde v tomto diptychu *sui generis* o jednu základní otázku: K čemu je poezie, umění a jaké mají být? Deklarativní odpovědi i příznačné ne-odpovědi (resp. tautologické odpovědi) jsou obsaženy jak v esejích, článcích, úvahách, tak v samotné poezii obou básníků. Nepoměřujeme hodnotu jejich básní ani neuvažujeme o kvalitě vzájemných inspirací nebo o opravdovosti respektu jednoho vůči druhému. Zvláště u Baudelaira se často počítalo s paradoxy a ironií, s protikladnými vyjádřeními k současníkům nebo s rozporností projevů.[2] — Předpokládejme však blízkost obou bás-

1 Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Édition de 1861; éd. C. Pichois. Paris : Gallimard, 1984, s. 267 (notes).

2 Ve dvacátých letech 20. století probíhaly polemiky o vztazích mezi Gautierem a Baudelairem, o blízkosti jejich poetik. Např. Ernest Raynard (*Ch. Baudelaire*. Paris : Garnier, 1922) úporně dokazoval naprostou odlišnost obou ve všech rovinách, hlavně v umělecké úrovni,

níků (proč by jinak o sobě několikrát a podobně psali?) a zaměřme se na srovnatelná „pravidla" či způsoby jejich uvažování o umění i jejich psaní poezie.

U básníka *Květů zla* Gautier oceňuje sloh nazývaný „úpadkový" (*le style de décadence*) a ten podle něj není ničím jiným než uměním nejvyššího stupně vyspělosti: „sloh důmyslný, složitý a zjemnělý, plný odstínů a hledání, který stále posouvá hranice jazyka."[3] Z Baudelairových osobnostních rysů, promítajících se také do díla, vyzdvihuje odpor k filantropům, pokrokářům a utopistům, nevíru v přirozenou dobrotu člověka, zato však sklony připouštět, a to až sebemrskačsky, jeho prvotní zkaženost. V Gautierově podání tak antirousseauovskou notu, v níž se odráží děs z humanitářství, z dobré přirozenosti člověka, z farizejství a průměrnosti, u Baudelaira překrývají pocity a neurózy moderní existence, jak jejich rozpětí vystihuje název první části *Květů zla*: „Splín a ideál". Lartpourlartista Gautier přirozeně definuje Baudelairovu estetickou devízu jako požadavek naprosté autonomie a autoteličnosti umění, jehož posláním je pouze a jenom vyvolávat v duši čtenáře „představu krásy v dokonalém slova smyslu".[4]

Baudelaire připojil k prožitku krásy účinek překvapení, údivu a neobyčejnosti (*rareté*), hlavně však z ní vyháněl, „jak jen bylo možno (…) výmluvnost, vášeň a příliš přesně označenou pravdu."[5] Tady se dostáváme k úhelnému kameni Baudelairovy i Gautierovy poezie, odkud vede přímá cesta k Stéphanu Mallarméovi, k Paulu Valérymu (poezie vytváří jazyk v jazyce a po objevech E. A. Poea spojuje logiku s fantazií, mystiku s kalkulem[6]) — a koneckonců ke všem pozdějším výměrům opírajícím se o estetickou funkci jazykových prvků, o změření na samotný znak, na výraz. Poezie, nepřipodobňující se vědě nebo morálce, stojí, řečeno s Nietzschem (anebo původně: s Baudelairem), mimo dobro a zlo, ačkoli se Baudelaire, poněkud paradoxně vzhledem k této sentenci, domníval, že každé dobře provedené umění přirozeně sugeruje nějakou morálku (jinými slovy: umění samo o sobě je morálka, užitek-účel). „Umělecké dílo je nezbytně morální, protože vzniká pouze z dychtění po krásnu."[7]

Na „vysokých vrcholcích" vládne klid, podobně vykazuje „klid a jas" (*de la sérénité*) Baudelairův zdánlivě nervní, horečnatý talent. A Gautier vyznačuje rozhodný moment, kdy autor *Květů zla* transfiguruje obyčejnou hrůzu nebo „špinavou ohyzdnost" v umělecké dílo „co do charakteru a účinku rembrandtovským paprskem či

a to i navzdory společnému kultu formy (kupř. tímto způsobem: Baudelaire = spiritualita, Gautier = povrchnost); na rozboru vět dokonce pečlivě dokládal neupřímnost Baudelairových věnování a příspěvků. Na rozpornosti Baudelairových veřejných a soukromých projevů také upozorňují autoři komentářů k publikaci: Baudelaire, Charles. *Úvahy o některých současnících* (Praha: Odeon, 1968; na s. 555 se v této otázce opírají též o úvahy Michela Butora, in *Histoire extraordinaire: Essai sur un rêve de Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1961).

3 Gautier, Théophile. *Charles Baudelaire*. Přel. Otokar Levý (ed. Petr Turek). Praha : KRA, 1995 [1919], s. 17. — Z francouzského originálu případně citujeme a překládáme podle: *https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1868_Gautier.html*.

4 Gautier. *Charles Baudelaire*, s. 21.

5 Tamtéž. Doslova: „příliš přesně okopírovanou pravdu" (*la vérité calquée trop exactement*).

6 Srov. Valéry, Paul.„Baudelairovo místo". In týž. *Literární rozmanitosti*. Praha : Odeon, 1990 [1924], s. 167.

7 Pia, Pascal. *Baudelaire par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil („Écrivains de toujours") 1966 [1952], s. 118.

velázquezovským rysem vznešenosti“.[8] Obrazně postihuje zlom v literární tvorbě vlastně tak, jak jej pojmově vyloží Roland Barthes na příkladu Gustava Flauberta. S ním totiž přichází, na rozdíl od předchozí epochy, v níž převládal klasický, tzn. referenční a instrumentální rukopis-psaní (*écriture*) spolu se společenskými hodnotami buržoazie (forma je podřízena obsahu), „řemeslný rukopis“ jako přidaná hodnota propracované formy, jež je výsledkem umělcovy práce.[9] Osudem umění je jeho profesionalizace: „Miloval ty opravy, vykonávané uměním na přírodě.“[10] Artificialita se ztotožňuje s prací na formování nových aspektů věcí a na vytváření nového jazyka, jiných literárních prostředků. Gautier je na jednom místě kongeniálně nazve „stupnicí zoufalých barev“. I do jeho výčtu Baudelairových „chorobně bohatých odstínů“ pak pronikají jako příznaky „řemeslného rukopisu“ antropomorfizace, antinomie a oxymórony: „ty tóny perleti, které se lesknou na hladině stojatých vod, ty růžové nádechy souchotin, ty bledničkové běli, ty hluboké žluti prolévající se žluči, ty olověné šedi morových mlh, ty otrávené a kovové zeleně zapáchající měděným arzénem, ty černi kouře, bičovaného deštěm podél sádrových zdí…“[11]

Baudelairovu eseji o Gautierovi předchází vzletně pochvalné vyjádření Victora Huga, jemuž Baudelaire dedikoval tři básně *Květů zla*. Ve svém dopise už světoznámý spisovatel v exilu sice připouští „filosofii“ Umění pro Umění (Hugo je přesvědčen, že každý básník v sobě obsahuje filosofa), avšak sám požaduje: „Umění pro Pokrok.“[12] Jako by nemohl být vyjádřen jasněji předěl mezi novou básnickou generací,[13] která ostatně v oblasti formální bravury i tematických novinek básníku Hugovi — jak sama uznávala — za mnohé vděčila, a univerzalismem humanitářského romantismu, jehož představitelem byl Victor Hugo. Přesto se však ještě vrátíme k jeho výrokům v porovnání s básnickým artismem, abychom hned nepodléhali zjevným dichotomiím nebo radikalismu prohlášení.

Ať mluví Baudelaire o Gautierově poezii nebo o jeho prózách, navrací se jako letimotiv „výlučná láska ke Kráse“, jinak řečeno Gautierova „*utkvělá představa*“ (*l'Idée fixe*, zdůr. Ch. B.). Životní příběh Théophila Gautiera jakožto tvůrce je pro Baudelaira de facto její historií. Počínaje románem *Slečna de Maupin* (Mademoiselle de Maupin, 1835–1836) se „v literatuře objevil diletantismus, který je svou vybranou, jedinečnou povahou vždy nejlepším dokladem vloh nezbytných v umění“.[14] Pojem *Dilettantisme* (resp. koncepce tzv. „vysokého diletantismu“, jež nemá nic společného s povrchností) v eseji tradičně označuje lásku k umění, ale ještě více vyjadřuje bezvýhradné uchvá-

8 Gautier, cit. d., s. 21.

9 Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1972 [1953], s. 47.

10 Gautier, cit. d., s. 25.

11 Tamtéž, s. 27.

12 Srov. Baudelaire, Charles. „Théophile Gautier“. In týž. *Úvahy o některých současnících*. Přel. Jarmila Fialová, Adolf a Helena Kroupovi, Jindřich Pokorný, Věra Smetanová a Jan Vladislav. Praha : Odeon, 1968, s. 348.

13 Ovšem předěl už dříve radikálně vyhlášený lartpourlartismem, jehož zásady zformuloval právě Théophile Gautier, Hugův druh z dob „bitev o romantismus“, v předmluvě ke svému románu *Slečna de Maupin*.

14 Baudelaire, cit. d., s. 356.

cení krásou i její tvrdošíjné utváření.[15] K tomuto postoji potom Baudelaire průběžně vztahuje své hlavní teze. Můžeme je shrnout s pomocí obdobných konceptů, jaké použil o deset let později Gautier: pravdy nebo mravní hodnoty nejsou předmětem umění (poezie), protože spadají pod kuratelu jiných oblastí lidské činnosti a existence. Podléhají rozumu, povinnosti, didaxi, a proto — dodejme — přísluší jinému druhu psaní, sféře jiných žánrů. Objektem poezie je pouze ona sama („nemá jiný cíl kromě sebe samé"). Tyto Baudelairovy proslulé premisy a závěry, navazující na reflexe a závěry E. A. Poea, německých a anglických romantiků, se především týkají nerozlučné trojice „Krásy, Pravdy a Dobra", kterou podle básníka vymyslelo „moderní mudrlantství".[16] — Je to zjevný útok proti koncepcím utilitárního umění, jak soudobým, tak budoucím, i proti tzv. *littérature d'idées*.

ROMANTICKÁ IKONOLOGIE

V zájmu poezie se Baudelaire dovolává čistého umění, čisté krásy, bez příměsi neadekvátních žánrů. Tak se zdá, že se v těchto požadavcích, zdůrazňujících exkluzivní básnickou funkci, připomínají normy klasicistní estetiky, zapovídající míšení stylů, *ethosů*, odmítající kompozitnost a různorodost, neboť v umění značí nelegitimnost. Ale proti tomuto doktrinářskému pohledu, požadujícímu po umění také užitečnost (vyslovení pravdy, zobrazení dobra, vyjádření morálky), Baudelaire klade svou doktrínu umění zbaveného ne-uměleckých složek, racionalistické normativnosti klasicismu či oné funkce *docere* (Baudelairovými slovy umění bez těchto bludů: „hereze vyučování", dále hereze „vášně", „pravdy" a „morálky"[17]), jež spolu s požadavky *movere* a *placere* představuje antický odkaz klasickým estetikám. Jistým návratem ke starým výměrům je naproti tomu Baudelairova definice zásad a podmínek poezie. Jejím principem je lidské úsilí o „vyšší krásu" a tato zásada se projevuje nadšením-entuziasmem (*enthousiasme*) neboli pozdvižením duše (*enlèvement de l'âme*), zcela nezávislém na vášni, tj. sféře srdce, a pravdě, tj. oblasti rozumu.[18]

Sám Baudelaire předesílá, že věci, které připomíná, byly dobře známy v jiných dobách. I proto se nabízí souvislost entuziasmu s *enthúsiasmos* (božské nadšení, vnuknutí), z nějž v Platónově dialogu *Ión* poezie pochází. Když ji Baudelaire až emfaticky charakterizuje, jako by po básnictví požadoval takřka božský (posvátný) původ v duchu Platónových výměrů, samozřejmě s tím rozdílem, že básníci už nejsou pouhými interprety (rapsódy) bohů, jediných inspirátorů a vlastníků poezie. Ani filosofův závěr, že poezie není kvůli svému počátku umění, nemůže mít pro jednoho

15 O specifickém pojetí diletanta a diletantismu ve spojení s ideály kultivace a modely kultivovaného člověka viz podrobně Staněk, Jan. *Diletantismus a umění života. Od Montaigne k Bourgetovi*. Brno : Host, 2013. K Baudelairovu pojetí zvl. s. 134–140.

16 Baudelaire, cit. d., s. 357, 356.

17 Tamtéž, s. 357. — Tam, kde se přidržujeme originálu, tak jako v tomto případě, citujeme podle: *fr. wikisource.org/wiki/Théophile_Gautier_Baudelaire* (Théophile Gautier. *Charles Baudelaire*. Texte établi par notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo. Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1859), s. 28.

18 Srov. Baudelaire, cit. d., s. 358–359.

ze zakladatelů moderní poezie žádnou platnost. Ale přesto Baudelaire uchovává díky pojmu entuziasmus religiózní strukturu vyhovující romantickým koncepcím poezie a umění jakožto zcela výlučné činnosti, nové věštecké moci, nového orákula. Tato potence umění (jeho divinizace v období romantismu často spínaná s příkladnými mýty o Orfeovi či Amfiónovi) je zároveň propojena s ideou geniální individuality, jež bývá romantiky nadána privilegiem „vědět" anebo „tušit" to, co jiným uniká. –Kdybychom však v porovnávání s *Iónem* pokračovali, ukázalo by se, že tak jak Baudelaire odlišuje různé oblasti-funkce duchovní činnosti (nadšení, vášeň-srdce, rozum), blíží se více Platónovu názoru, že slovesná umění nejsou formami poznání, ideji protikladné přesvědčení romantických vizionářů a proroků. Účelovost umění je tak znovu eliminována. Rozpojení poezie a poznání, které je u Platóna možné považovat za svědectví o dobových kulturních poměrech,[19] je v Baudelairových úvahách příznakem nejen lartpourlartismu (premisa ne-užitečného umění), který sdílí s Gautierem, ale také dvojznačnosti poezie a poety, jejich výsostného, ale také prekérního postavení tematizovaného právě v *Květech zla*.

Básníkův duch se u Baudelaira vznáší v očistném nebetyčném prostoru, vysoko nad zhoubnými „miasmy" pozemského života (báseň „Vzlétání" — Élévation), kde je jen posmívaným vyhnancem. Ambiguita básníka a poezie (i u Platóna je ona čest poezie být božskou inspirací někdy nejasná) však nejzřetelněji vyvstává v básni „Žehnání" (Bénédiction): i když se básník rodí z úradku „moci nejvyšší", zděšená matka zahrnuje Boha (jenž s ní — další dvojsmyslnost či paradox! — soucítí) urážkami kvůli prokletí ztělesněnému „zrůdou pokřivenou" (*monstre rabougri*).[20] Toto monstrum je však zároveň „vyděděné Dítě" pod ochranou Anděla. Zlo a bolest, jimiž je zahrnován ten, kdo se „opájí sluncem", jsou podmínkami nebo předzvěstmi vykoupení Básníka, jenž má vyhrazené místo v „blažených řadách svatých Legií".[21] Příběh Kristova utrpení a básnictví nahlíženého jako osudovost se prolnou. Posvěcení básníka se rovná dvojakosti údělu. Tak jako je nanebevstoupení neodmyslitelné od mučednictví (trnové koruny, ukřižování), tak je krása-poezie nemyslitelná bez utrpení. Tato starobylá významová struktura, vyznačená legendami a mýty o rapsódech, pěvcích a prorocích, již označme jako platónskou, orfickou i kristovskou, se promítá ve dvou rovinách. Jednu zosobňuje sám básník coby ideatum romantického konstruktu (novodobá idea, mytizace, stylizace); druhou ztělesňují symbolizované nebo alegorizované bytosti a objekty, které už ukazují, i když jejich tvůrci ještě nerezignují na romantickou ontologii, k epickým možnostem a tragickým situacím moderního subjektu bez tradičních stylizací či převleků.

Určité ideje, „topoi" nebo klišé romantických koncepcí umění a hlavně poezie přetrvávají jako pozadí Baudelairova i Gautierova chápání tvorby a jejích východisek. Skoro vždy vycházejí z přesvědčení o mimořádném postavení poezie, tedy z její divinizace. Proto básník dokáže vnímat hlubinné propojení univerza (Baudelairova báseň „Vztahy" — Correspondances) a současně soustředěným, cíleným úsilím vy-

19 Viz Canto, Monique. „Introduction". In Platon. *Ion*. Paris : Flammarion, 1989, s. 13.

20 Zde citujeme z překladu Svatopluka Kadlece: Charles Baudelaire. *Květy zla*. Praha : SNKLHU, 1957, s. 35, 31.

21 Tady citujeme a doslovně překládáme z: *Les Fleurs du Mal* (édition de 1861; éd. Claude Pichois), s. 34–35.

tváří umělecká díla čistých a pevných forem, jako by svou představu tesal do kamene. Schopnost svázat vizi — vizi v dvojím smyslu: jednak vidění (smyslovou konkrétnost), jednak představu — s prací na pevném a dokonalém tvaru vede k věčnému umění: „*Tout passe. — L' art robuste / Seul a l'éternité : / Le buste / Survit à la cité*“ (Gautierova báseň „Umění“ — L' Art).[22]

Podobně jako v jiných náboženstvích, pevnou víru v umění — romantickou, lartpourlartistickou, parnasistní — provázejí pochybnosti. Posvátnost poezie, jejího „božského jazyka“ (Gautier) často reprezentují postavy andělů nebo jiné čisté bytosti, elementy, prostory (děti, ptáci, květy, hvězdy, obloha…) jako běžný, dokonce obligátní aparát dobové poetiky a jejích dualitních světů. Význačnou součástí básnických konvencí je rovněž konfrontace „básník a dav“. Ve stejnojmenné Gautierově básni srovnávací paralelu provází prosopopeia; stejně jako antropomorfizovaná rovina pochybuje o užitečnosti hory, dav se obrací na básníka s otázkou: „Snílku, k čemu vlastně jsi?“ Odpověď přírodního útvaru i lidského druhu je obdobná a vychází z podobné ekonomie. Hory chrání roviny, jejich prameny stékající z úbočí a ledovce napájejí životadárné řeky, které zavlažují půdu. Gautierův básník sklánějící se nad svou „zamyšlenou lyrou“ a opírající „bledé čelo“ o ruku připomíná spíše budoucího Rodinova meditujícího Myslitele (socha se nejprve jmenovala Básník). Takovou monumentalizaci si však vyžaduje souběžné postavení a diskurz dvou „horstev“, přírody a talentu. Monumentalizaci, variantu divinizace v romantické martyrologii doplňuje akt sebeobětování. Z básníkova otevřeného boku vyprchává duše a současně pryští pramen, z něhož se napájí lidský rod.[23]

I Baudelaire uznává, že poezie koneckonců zušlechťuje člověka (má tedy přece jen svůj „účel“), zejména proto, že ho pozvedá nad vulgární zájmy, a toto pozvednutí (*élévation*), jak jsme naznačili, se dotýká až religiózních významů. Básnické akty posvěcující tvůrce a tvorbu se často překrývají s křesťanskou symbolikou, s transhistorickým poselstvím. Poetika autorů je přitom jakoby polcena na dvě části; jedna rétorikou a příměry směřuje k alegorizujícím zobrazením, která mají povahu jednosměrného výkladu, tzn. označují božský původ poezie a analogický nebo zvláštní původ či poslání tvůrce; zatímco druhá část míří k dynamickému pojetí symbolu, k rozprostraněnosti symbolična v celém textu pojímajícím jiné oblasti estetična, „kde jsou i květy jedů a květy zla“.[24] — Oba aspekty však mnohdy korelují, protože jak tradiční romantický diskurz (symbolicko-alegoricko-rétorický), tak nové tendence vycházejí z ideového spojení divinizace-martyrium, jež je příznačné pro celé výpovědní pole dobové poezie.

Mezi proslulými modely martyrologické koncepce, exponované v dílech Victora Huga, Alphonse de Lamartine, Alfreda de Vigny a mnoha dalších romantiků, figuruje

22 Doslovný překlad: „Vše pomíjí — silné umění / Jedině je věčné: / Bysta / Přežila město.“ V přebásnění Jindřicha Pokorného: „Věk zdolal celá města, / sochy však nezdolal / a cesta / umění trvá dál.“ In *Neznámý Parnas*. Uspořádal, text napsal a verše vybral Jaroslav Fryčer. Praha : Odeon, 1988, s. 73.

23 Gautier. „Le poète et la foule“.In *Poésies complètes de T. Gautier*, t. II. Éd. René Jasinski. Paris : Firmin-Didot, 1932, s. 292.

24 Mathauser , Zdeněk. „Symbol — supertrópus, superznak“. *Tvar* 1998, č. 18, s. 16. — K interpretaci alegorie a symbolu, jíž se tu inspiruji, srov. též Zdeněk Mathauser. *Mezi filosofií a poezií*. Praha : Filosofia, 1995.

báseň „Květnová noc“ (La Nuit de mai, 1835) Alfreda de Musset. Múza v ní promlouvá k básníkovi o jeho „požehnané ráně“ (*sainte blessure*) v srdci. Prostřednictvím symbolických obrazů se prosazuje rovina oxymór a paradoxů, v níž jsou podmínkou krásy beznaděj i smrt („nejzoufalejší zpěv má nejkrásnější tón“ a některé „věčné zpěvy…“ jsou „jen vzlyk a ston“[25]). Pružinou tvorby je tu bolest a hlavní role při estetizaci utrpení a nářku připadá slavnému Mussetovu příběhu-obrazu (spojení diegeze a symbolu) pelikána.Vodní pták, podle pověsti krmící mláďata svou krví i masem, se proměnil v symbol otcovské lásky a v křesťanské ikonografii zakládající se na poranění srdce, z něhož pryští krev i voda, nápoje života, se stal figurou oběti a vzkříšení Ježíše Krista.[26] Mussetův „melancholický rybář“ (*pêcheur mélancolique*), jenž po dlouhé cestě nenašel potravu, se obětuje pro své potomstvo. Lexikální pole, které jej obkružuje (*cieux* — nebesa, *divin sacrifice* — božská oběť, *Dieu* — Bůh), opětovně posiluje religiózní významy utrpení a spirituální povýšení, konotované i povahou pelikánova prostoru (obloha, mořské pláně, vyvýšené skalisko), povznesení toho, kdo „zmožený radostí, láskou i hrůzou“ dává za potravu sám sebe.[27] Od začátku promluvy takřečené Múzy se řada oxymór rozvíjí v koridoru ohlášeného paralelismu (básník jako pelikán) s využitím figury zvané sylepse. Vzniká tak rozvité symbolické exemplum, jež předvádí, kdo je básník, a básníkovi souběžně znázorňuje jeho jediný opravdový (posvátný) úděl.

Svobodní, vznešení opeřenci, privilegovaně symbolizující úlohu básníka a umění anebo obecně krásu v utrpení a smrti, představují známé obrazy-prostředky poezie 19. století. Stačí připomenout labutě Stéphana Mallarméa či Villiersa de l’Isle-Adam. Linie obětí, nadzemského poutnictví, ale i jakési zasněnosti, či dokonce hrdé netečnosti vůči dění „dole“ vede od Mussetova pelikána k Baudelairovým albatrosům, jakkoli by se autor *Květů zla*, netající se svou averzí vůči Mussetově poezii, této posloupnosti bránil. Jakmile Baudelairovy „krále azuru“ a „netečné spolucestující“ lodi (b. „Albatros“) odchytí pro zábavu námořníci, *profanum vulgus*, proměňují se na palubě-zemi v směšné nemotory, kde jim jejich nadzemský (božský) orgán, velká bílá křídla, naopak brání v pohybu. Zvrat je opět hlavním činitelem symbolické paralely. Podobný je i úděl básníka: v nadzemských výšinách ducha a poezie neohrožený vladař, na zemi, kde je jeho výsada prokletím, vystaven posměchu.

Dodatkem s významným korektivem k tradiční symbolizaci nebeských poutníků, ohrožených pozemskou banalitou, jsou básně parnasisty Leconta de Lisle „Albatros“ (L’ albatros“) [28] a „Kondorův spánek“ (Le sommeil du condor)[29]. Ačkoli jejich epický lyrismus, kombinující barvitost se slavnostností, klade do popředí nadvládu přírodních tvorů nad prostorem, volba námětu, jeho zpracování (pojetí prostoru a jeho konfrontace se zvířetem, včetně příznačného lexika) sugerují postavení básnické osobnosti prosvítající za exotickými výjevy. Lecontův „Albatros“ není jen variací na Baudelai-

25 Musset, Alfred de. *Noci*. Přel. Petr Kopta. Praha : Mladá fronta, 1970, s. 45.

26 Viz Chevalier, Jean — Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1992, s. 738.

27 Z franc. originálu citujeme a doslovně překládáme podle: *fr. wikisource.org/wiki/Auteur: Alfred_de_Musset* (Musset, Alfred de. „La Nuit de mai“. In A. de M. *Poésies nouvelles* [1836–1852]. Paris : Charpentier, 1857), s. 49–50.

28 Sb. *Tragické básně* (Poèmes tragiques, 1884).

29 Sb. *Barbarské básně* (Poèmes barbares, 1862).

rovo téma s opakujícími se, i když modifikovanými motivy („král prostoru“ se „železnými křídly“). Lecontovo pojetí destruuje tradiční ambiguitu v romantické poetice, polemizuje s jejím dualismem, aniž by úplně přerušilo návaznost s romantickými symbolizacemi, které řídí idea básníkova specifického postavení. Báseň zintenzivňuje symptomy klidu a majestátu, navazující na předchozí příznaky netečnosti či nevšímavosti jako výrazu převahy u Musseta i Baudelaira. Lecontův klidný albatros s rozepjatými křídly, s jistotou a nepoddajně čelí strašné bouři. A toto vědomí převahy, odkazující méně vypjatě nebo pateticky (jakkoli v dramatické časoprostorové konfrontaci) než u Lecontových předchůdců k převaze a vyrovnanosti básníka vzhledem ke všem vřavám světa, vyzvedává nad každé dění povznesenou netečnost, ale nikoli netečnost odevzdané tupé lhostejnosti, nýbrž netečnost vítězné síly, jíž odpovídá i bytostná osamělost. — Ideu nevzrušené, samozřejmé převahy představil Leconte ještě dříve jejím „rozprostřením“ nad celou Jižní Amerikou v příběhu a gestu kondora („Kondorův spánek“) obzírajícího z výšin Kordilér se „zasmušilou netečností“ (*d'une morne indolence*) nezměrný prostor, horstva, oceán, pampy, postupně pohlcovaný přibývající nocí. Tento epický hrdina, sám na skalisku „coby přízrak“, radikálně transformovaná upomínka na démonické hrdiny i osamělé individuality uprostřed velehor romantismu, ve středu divoké přírody a přitom ve své výjimečnosti vně i nad ní, jako by se s divokou radostí (*il râle de plaisir*) utkával se živly. Ve srovnání s figurou albatrosa je kondorova síla ještě znásobena: vznáší se do ohromné výše, kde klidně usíná s rozepjatými křídly v „ledovém ovzduší“. I ve spánku je silnější než přírodní elementy.[30]

Opravdu je tato poezie Leconta de Lisle obrazným vyjádřením možnosti nové existence básníků? Dochází tady k symbolizaci básníkova údělu, jestliže v ní převažuje nápadný děj, přírodní událost, fascinace epičností, situačními dramaty i vznešeností tvorů v jejich exotickém prostředí? Z těchto básní nevyčnívá průhledná symbolika, explicitní paralela či deixe; spíše navozují *ethos*, v němž jsou příměr, exemplum možné hlavně pro ty, kdo znají figury romantického básnického diskurzu a hledají významové přesahy mimo soběstačný prostor veršů. Přesto i vzhledem k jiným Lecontovým básním není pochyb o spojitosti Parnasu s romantickými symboly. Parnasismus završuje jednu krajní vizi básníka a poezie v epoše romantismu, právě tu, k níž inklinoval Gautier: odchod básníka, vznešené bytosti, z cynického světa. V Lecontově básni „Kejklíři“ (*Barbarské básně*) si „krvelačný plebs“ nezasluhuje oběť Mussetova pelikána — tedy aby mu bylo potravou jeho „zakrvácené srdce“. Programem je odloučenost v „němé pýše“ oproti zaujetí pro veřejnou roli a snaze o integraci básníka, i když s privilegovaným postavením vykladače a proroka, tak jak tuto konfiguraci známe ze svrchovné koncepce básnictví u Victora Huga.[31] V latentní polemice s ním Leconte de Lisle odmítá s tragickou intenzitou jeviště i histriónství: jak veřejný prostor, agoru, tak i rétoriku, podmínky účinku a vlivu-moci. Místo vůdcovství separace, místo národa-lidu-davu-masy-ulice… „*happy few*“, slovy Stendhalovými.

V elitistické estetice se výlučnost umění potvrzuje propracovanou formou, jejíž výsledná podoba je ultimativní. V cizelovaných, úderných strofách už citované Gautierovy básně „Umění“ (ze sbírky *Emaily a kameje* — Emaux et Camées, 1852), střída-

30 Cit. podle: Leconte de Lisle. *Poèmes barbares*. Paris : Librairie Saint-Germain-des-Prés („POÉSIE 1“), 1970, s. 64.

31 Tamtéž, s. 84.

jící převážně šestislabičné verše s dvojslabičnými (virtuozita, již předal Victor Hugo svým mladším druhům), je vzorem kamenosochařství, sochařství v bronzu. Tak jak postupuje stavba Gautierovy pevně „lité" básně, tak se zároveň ustavují body programové poetiky s přímými odkazy k výtvarnému umění i k umělcům, kteří tesají, vybrušují. Jen z tvrdé, vzdorující hmoty — nikoli z jílu, ale z mramoru — lze vydobýt „robustní umění" (*l'art robuste*). Imaginace, onen *„rêve flottant"*[32], musí být zhmotněna v soše, v reliéfu. V tvůrčím procesu podle Gautiera se spojuje posvěcená námaha a trpělivost s Horatiovým přesvědčením *Exegi monumentum aere perennius*.[33]

Avšak představa autonomnosti a věčného života umění navazující na klasické modely nevyčleňuje Gautierovu tvorbu z romantické martyrologie. K tematice oběti a obětavosti se připojuje vytrvalost a odolnost.

Zde se objevuje další reference, tentokrát využívající symboliky rostlinné říše. Kručinka Giacoma Leopardiho (báseň „Kručinka neboli Květ pouště" — La ginestra, o Il fiore del deserto, 1836), vzdoruje samozřejmě a se ctí, jakkoli v průběhu času marně, pustině Vesuvu, nepředvídatelné, smrtonosné a lhostejné přírodě. Leopardiho chmurný perspektivismus nepřipouští apoteózu lidstva, pýchu lidské existence, s nimiž je bytí květiny srovnáváno, ani víru v zachování věcí člověka, z nichž zbydou nanejvýš ruiny, jako v případě Pompejí. Tím méně obsahuje náznak nějaké paralely k martyrologickému pojetí básníka a poezie. Naproti tomu významným příspěvkem k romantické eschatologii je sám obraz kručinky, jež by mohla sloužit člověku za příklad v tom, jak zachovává důstojnost tváří v tvář hrozbě zániku. Leopardi tak předjímá stoickou hrdost, kterou Alfred de Vigny epicky znázornil v básni „Smrt vlka" (La mort du loup, 1843). Zraněná šelma obklíčená lovci umírá beze strachu, bez nářků, protože „jenom mlčení je veliké, vše ostatní je slabost".[34]

Poslední příklady reprezentují samostatnou, pesimistickou (filosofickou) větev romantismu. Částečně se k ní hlásí také Théophile Gautier a přitom se nevzdává motivů vykupitelského utrpení. Vzor odolnosti a zároveň sebeobětování nachází, podobně jako Leopardi, zase v přírodě. Ta ovšem musí být antropomorfizována symbolizujícím „výkladem", zásahem kultury, aby něco (ideu) značila. Proto je z ní vybrána určitá část, již je možné básnicky exemplifikovat, také díky tomu, že umístění, tvar, „gesto" zvoleného elementu vycházejí vstříc vědomé, symbolické sféře. Zatímco Leopardiho velká, unifikovaná příroda je nevědomou, indolentní masou — odvěkou entitou, jejíž věčné monotónní cykly, „dlouhá cesta", kterou se ubírá, vyvolávají dojem, „jako by stála",[35] proti této zvláštní, paradoxní petrifikaci v cykličnosti („příroda se

32 *Œuvres de Théophile Gautier*. Poésies. Paris : Alphonse Lemerre, 1890, s. 134. — V překladu Jindřicha Pokorného: „... letmá vidění / tvých snění" (in *Neznámý Parnas*, s. 73).

33 Proti této koncepci bychom mohli postavit kontrapunkticky rovněž staré, řekněme pragmatické pojetí poezie jako zaměstnání a básníka jako jakéhosi „baviče". K jeho významu se údajně vyjádřil François de Malherbe, básník 17. století, tímto bonmotem: „Básník není pro společnost užitečnější než dobrý hráč kuželek."

34 „Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse." Vigny, Alfred de. „La Mort du Loup". In *Poèmes antiques et modernes. Les Destinées*. Paris : Gallimard, 1973 [1864], s. 185. V Byronově *Childe Harlodově pouti* je verš: „And the wolf dies in silence. Not bestowed / In vain should such examples be ... (Canto the Fourth).

35 Leopardi, Giacomo. *Zpěvy / Canti*. Přel. Karel Zlín. Kutná Hora : Tichá Byzanc, 2000, s. 203.

vždy zazelená“) se klade tiché drama smrtelnosti. Pokrývá-li Leopardiho kručinka osaměle a bez valné naděje úbočí sopky, Gautierova borovice na vyprahlých Landách, s ranou zející v boku, z níž po zásahu a ku potřebě lidí stéká pryskyřice-krev, se drží vzpřímá a bez lítosti „jako zraněný voják, který chce zemřít vstoje“. A jak je v tradici romantických paralel téměř pravidlem, následuje přirovnání k básníkovi na „Landách světa“, jehož verše, „božské zlaté slzy“,[36] se rodí teprve po hlubokém poranění srdce. — Po symbolizované části přírody následuje glorifikace.

Naznačili jsme, že symboly, alegorie a figury, v 19. století podmíněné vysokým pojetím umění a umělce a více či méně inspirované starými ikonologickými vzory, se týkají i té poezie nebo těch poetik, které chtějí překonat romantické antiteze a dualismy a souběžně zachovat určitá témata považovaná za ideovou součást básnictví, i když obrazy obětavosti, mučednictví, osamění i boje mohou vždy přecházet v metafory bolestného a koneckonců nejistého procesu tvoření, odpoutávat se od rétorických konvencí i verbálního balastu. Je však zřejmé, že ona divinizace tvůrců a tvorby souvisí s tragickými tóny a motivy, se stálou oscilací mezi posvěcením a prokletím, vznětem a úzkostí, touhou po kráse a melancholií. Jean Starobinski oprávněně tvrdí, že ambivalence je u Baudelaira „úplná“; přidružuje se v tom ostatně samotných básníkových výroků o nezbytnosti umělcovy rozdvojenosti, podvojnosti.[37] Tato situace se však dotýká také obecnější roviny, protože jejím prostřednictvím je oznamován stav exilu bez konce, úděl moderních lidí. Baudelairova labuť (báseň „Labuť“ — Le Cygne), jako všechny literární labutě ušlechtilé bělostné zvíře, unikla z klece a teď se coby alegorie-symbol[38] deteritorializace i touhy vleče po suché dlažbě a marně vzhlíží „k ironickému a krutě modrému nebi“.[39] Nebesa–výšiny (privilegium, božský původ …) jsou nedostupná, Bůh mlčí (stejně jako Bůh Pascalův) — nedává znamení, zůstává jediné místo: tady dole, a nostalgie. S vidinou této konečné situace, spolu s permanentní tísní, ale již zbavován povinnosti, zátěže proroka se profiluje nový básník.[40]

TRANSFORMACE

Nemají-li pravda, dobro či zlo v umění co pohledávat a má-li estetika přednost před citem, Baudelaire a Gautier se shodují, že krása v umění nepřichází z objektu, ale z jeho proměny, jejímž agens je forma. I když je prvotním impulzem zaměření na pi-

36 Gautier. „Le Pin des Landes“. *España*. In *Poésies complètes de Théophile Gautier*, II, s. 255.

37 Starobinski, Jean. *Melancholie v zrcadle*. Přel. Josef Hrdlička. Praha : Malvern, 2013 [1997], s. 21, 29.

38 Baudelaire nerozlišuje mezi alegorií a symbolem, obojí je pro něj přenesením významu prostřednictvím básnického znaku, přechodem od zjevného objektu nebo bytí k jejich duchovnímu významu.

39 *Les Fleurs du Mal*. Tableaux parisiens. Paris : Gallimard 1972, s. 119.

40 Kdybychom připustili průhlednější figuraci, tak se k podobě romantizujících alegorií připojuje též obraz labutě u Stéphana Mallarméa (sonet „Labuť“ — Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui, 1885). Ale někdejší alegorizace a symbolizace s deiktickou rétorikou se tu rozptylují v neodbytné neurčitosti nebo v produktivní ambiguitě tematiky, vyvolávajících drama odloučení a nejistoty, vzmachu a rezignace. Báseň je místem přeskupující se otázky.

toresknost, vizuální kvality objektu, umění dokáže přesáhnout přírodu i společnost. Navíc se součástí formy stává impertinentní gesto. U Baudelairovy básně „Don Juan v Podsvětí" (Don Juan aux enfers) Gautier ve svém eseji podtrhuje toto: ani na Charonově bárce nepohnou nelítostným, pyšným hrdinou prosby a kletby jeho obětí, které ho na poslední cestě provázejí. Výjev je možné interpretovat ještě jinak: vzdor nebo vyzývavost postoje, Don Juanovo „umění", jsou vždy za hranicemi soucitu, lidskosti. Znamená to mimo jiné, že amorálnost a impertinence (dandyovského ražení) mohou být konstitutivními prvky umění, stejně jako jimi nemohou být dobro a zlo jako metafyzické kategorie?

Gautier opakovaně zdůrazňuje, že Baudelairovy odpuzující obrazy kontrastně zvýrazňují touhu po ideálu a kráse, že básníkova fascinace hrůzou, ošklivostí jejich účinek jen podtrhuje. Kromě toho tyto obrazy podle Gautiera pouze zdánlivě napodobují skutečnost, protože jsou „vždy zušlechtěny charakterem, účinkem či barvou"[41]. Tato nikterak původní idea ovšem řadí Baudelaira spíše k přímým následovníkům Hugovy *Předmluvy ke Cromwellovi* (Préface de Cromwell, 1827), estetiky romantického groteskna, a stejně tak starších teorií přitažlivé ošklivosti (vypracované ošklivosti, krásně zobrazené ošklivosti apod.) a její role v symetrickém kontrastu ke kráse.[42] Ale další Gautierovy výroky a postřehy umožňují sledovat mimo dialektiku antitezí utváření a estetické zhodnocování jiné pravdy: „nejkrutější pravdy", „urážlivě hrubé pravdivosti".[43] Nebo jiné krásy v této pravdě. Lze ji postihnout pouze metaforou či paradoxem? Slovy Victora Huga o Baudelairově umění („Dáváte obloze umění jakýsi pochmurný paprsek. Vytváříte nový mrazivý tón" [*un frisson nouveau* — nové mrazení][44])? Anebo slovy čarodějek v *Macbethovi* („Krása je hrozná, hrůza je krásná."[45])?

Pokusme se přiblížit postup, jímž se konstituuje praktická estetika, na příkladu vizuální inspirace výtvarným uměním, oběma básníkům tak mimořádně blízkým (byli významnými uměleckými kritiky, napsali básně zasvěcené obrazům). — V Gautierově sbírce *España* několik básní připomíná ekfrázi, když se básnický subjekt ocitá před obrazy Ribeirovými (José de Ribera řečený lo Spagnoletto) a Zurbaránovými. Avšak víc než na kvalitě básnické deskripce, evokace, ostatně fragmentární, Gautierovi záleží na charakteristice a hodnocení stylu malíře, kterého u madridského obrazu Prométhea nazývá „krutým Ribeirou, tvrdším než Jupiter".[46] Rysy nelítostného umění jsou sumarizovány hned v následující básni „Ribeira". Jméno je už hyperznakem určitého uměleckého způsobu: „ukrutné malby", „divoké drsnosti". Tyto vlastnosti, kontrastující se změkčujícími, splývavými liniemi, pochopitelně protiřečí

41 Gautier. *Charles Baudelaire*, s. 45.

42 K tomu srov. mj.: Eco, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Přel. Iva Adámková et al. Praha : Argo, 2007 [2007]; Zuska, Vlastimil (ed.). *Umění, krása, šeredno* (komentovaná antologie). Praha : Karolinum, 2004.

43 Gautier, s. 27, 45.

44 Baudelaire. *Úvahy o některých současnících*, s. 348.

45 Gautier. „Charles Baudelaire", s. 21 („le beau est horrible, l'horrible est beau"). — V originále: „*Fair is foul and foul is fair*". V překladu Martina Hilského: „Hnus je krása, krása hnus", a Erika. A. Saudka: „Smrad je vůně, vůně smrad".

46 Gautier. Sonet „Sur le Prométhée du musée de Madrid". In *Poésies complètes*, II. Paris : Firmin-Didot, 1932, s. 272.

klasickým „krásným bílým snům“ tesaným do mramoru. Ribeirovy šokující obrazy, zobrazující mučedníky, katy, žebráky a cikány, vypovídají o „smutné lásce k ošklivému“. Lze ji také pokládat, řečeno poněkud nadneseně, za lásku k pravdě, anebo přesněji: za fascinaci opravdovostí. Z této roviny je pak už blíž k představě pravdivosti a k jejímu uměleckému uskutečňování v protikladu k tomu, co se obvykle opomíjí nebo čím se obvykle pohrdá. „Pravdivé, vždy pravdivé, to je tvé jediné heslo!“ A pravdivé je tu opakem kánonu starého (antického) umění; jsou to tři „odporná monstra“, jichž se toto umění děsí: „Bolest, Bída a Sešlost“, ona monstra, která Ribeira dokáže „odít zvláštní krásou“ (*revêtir d'une étrange beauté*[47]).

Jak se realizuje a jak vyhlíží „zvláštní krása“ u básníků? Je to ono krásné vypracování ošklivosti, ona přitažlivá ošklivost? Ještě něco navíc? Jak se zhmotňuje přívlastek „zvláštní“?

Vraťme se ještě k Hugovu dopisu Baudelairovi, v němž patriarcha romantismu ze svého vyhnanství na Normanských ostrovech uznává rozdílnost v uměleckém pojetí. Ideu progresismu Hugo vztahuje i k umění, k jeho postupu vpřed — tedy k novosti. Tu však neztotožňuje se zdokonalitelností umění, protože nikdo podle něj nepřekoná Aischyla, Feidia… Novost pro Huga znamená „vystoupit výš, jít dál, kráčet“, přidávat k „obloze umění“ něco jiného, tedy v Baudelairově případě třeba onen „jakýsi pochmurný paprsek“. A Hugo poukazuje na jemu věnované „úchvatné verše“ básní „Sedm starců“ (Les Sept Vieillards) a „Stařenky“ (Les Petites Vieilles).[48] Právě u nich je známo, že Baudelaire podle svého vlastního vyjádření Huga napodoboval (inspirován básní „Přízraky“ ze sbírky *Zpěvy východu* — Les Orientales, 1829). Jedná se však přinejmenším o originální přepis, parafrázi, jejichž možnosti Baudelaire zvažoval už dříve.[49]

Ve skutečnosti není možné srovnávat například Hugův univerzální humanismus nebo ideovou reprezentaci „bídníků“ tohoto světa s Baudelairovými fantomatickými starci (resp. s jedním, sedmkrát se opakujícím), kteří se halucinovanému básnickému „já“ zjevují v přízračném městě. Bylo by krkolomné porovnávat smutek z fatality i *vanitas* (zmařené životy mladých dívek) propojený s tematikou vampyrismu v Hugových „Přízracích“ s Baudelairovou básní. Opodstatněnější je hledat spojnice mezi Hugovým vizionářstvím, vkladem do frenetické tematiky (do estetiky šoku) a Baudelairovou poetikou. Je známo, že některé její notoricky uváděné inovace se prosazovaly už předtím. O vytváření krásy z každodennosti i ošklivosti se snažili V. Hugo i Ch. A. Sainte-Beuve; a že není opravdové krásy bez zalíbení v neštěstí, že se láska pojí se smrtí (nehledě na to, že svazek Eróta a Thanata je prastarým toposem), psali už S. T. Coleridge, P. B. Shelley — a konečně Poe, Baudelairův legendární vzor (o spojení mezi nimi však nejpřiléhavěji vypovídá Paul Valéry: „*Baudelaire a Edgar Poe si vyměňují navzájem hodnoty*“ [zdůr. P. V.]: Poe předává Baudelairovi systém nových myšlenek, naproti tomu Baudelaire dává těmto myšlenkám k dispozici budoucnost“[50]).

47 „Ribeira“, tamtéž, s. 273–275.

48 Baudelaire. *Úvahy o některých současnících*, s. 348.

49 V autobiografické novele *Fanfarlo* (1847). Srov. též *Úvahy o některých současnících*, s. 447–449.

50 Valéry, Paul. „Baudelairovo místo“ [1924]. In týž. *Literární rozmanitosti*. Praha : Odeon, 1990, s. 174.

Walter Benjamin v souvislosti s Baudelairovou postavou flanéra (*flâneur*) a se „Sedmi starci" mluví o „úzkostné fantasmagorii".[51] V prostoru básně, kde se transfiguruje zvláštní a morbidní v básnický jazyk, kde se prostupuje, jak zní obecná charakteristika *Květů zla*, senzuální se spirituálním, stejně tak účinkuje formální rozvrh veršů a strof, jichž je symbolicky třináct. Fatální, mocné číslo společně s magickou, až apokalyptickou sedmičkou v názvu básně konvenuje ponurému „narativu". — Krátce evokovaný zchátralý stařec (může však mít, byť jen na okamžik, reálné rysy v básníkově městě, „kde přízrak na chodce i za dne věsí se"?[52]) v hadrech a se zlýma očima se vzápětí proměňuje v detailně rozvinutý zlověstný obraz tím, že se zmnožuje v sedm svých dvojníků, a tento „pekelný průvod" se zdá věčný a jako by se subjektu vysmíval. Fakt staroby přechází v element kruté poezie, postava s pravděpodobnými příznaky přibírá významy mytických fantomů či imaginárních trýznitelů.

Hugově poetice (ne-li ideologii) soucitu nebo jeho apoteózám lidství se zřetelněji blíží „Stařenky". Na rozdíl od předchozí báseň je bez zlověstných determinant, i když i její strofy nesou znaky přízračnosti a smutku. Básník-chodec, vidoucí divák sleduje v pařížských ulicích, „kde sama ohavnost se mění v kouzelnou", vetchá, anonymní stvoření: „... zvláštní tvory (*des êtres singuliers*), / na výsost půvabné přes všechnu sešlost svou."[53] — „Stařenky" se řadí do jakéhosi obecného tematického rámce vytvořeného Baudelairovým výrokem: „Pařížský život je zvlášť plodný na poetické a úžas budící náměty. Úžasné nás obklopuje a napájí jako vzduch; ale my je nevidíme."[54] Schopnost vidět, sám důraz kladený na toto slovo (najdeme ho také u K. H. Máchy), považujeme za leitmotiv moderního umění vzcházejícího z romantismu.

Je známo, že pojem modernosti (*modernité*) má v Baudelairových úvahách mimořádné postavení, jak se ukazuje zvláště ve studii o kreslíři Constantinu Guysovi („Malíř moderního života"), kde se vyjímá požadavek, aby umělec vytěžil z dobové módy „veškerou poetičnost, kterou může obsahovat ve své historičnosti, aby z pomíjejícnosti vyprostil věčnost".[55] Z několika Baudelairových pokusů o definici modernosti zde vyplývá, že je jak vlastností života, tak živoucí polovinou umění, které se jí zmocnilo, přičemž modernost nepředstavuje nějakou uměleckou epochu (každá doba má svou modernost a své moderní umělce), není vlastnictvím přítomnosti ani minulosti. V té či oné době, v tom či onom předmětu je zároveň „transhistorické vepsání i předpoklad historičnosti". Koncept modernosti, „metafyzický stejně jako estetický [...] označuje *modernost moderního*, jeho bytí, jeho esenci, nikoli jeho formu (proměnnou) ani hodnotu (relativní)".[56]

V tvůrčí praxi se modernost prosazuje také jako zkušenost ze zvláštním / podivným / bizarním / udivujícím, jak tuto oblast spřízněných jevů Baudelaire stří-

51 Walter Benjamin. *Paris, capitale du XIX^e siècle* (chap. „Baudelaire ou les rues de Paris") [„exposé" de 1939 — écrit directement en français par W. Benjamin]. Cit. podle: *www.rae.com.pt/Caderno_wb_2010/Benjamin_Paris_capitale.pdf*, s 17.

52 Baudelaire. *Květy zla*. Přel. Svatopluk Kadlec. Praha : SNKLHU, 1957, s. 175.

53 Tamtéž, s. 178

54 Baudelaire. *Úvahy o některých současnících* („O heroismu moderního života"), s. 169.

55 Tamtéž, s. 597.

56 Bertrand, Jean-Pierre — Durand,Pascal. *Les Poètes de la modernité: De Baudelaire à Apollinaire*. Paris : Éditions du Seuil, 2006, s. 332 (zdůr. autoři).

davě pojmenovává. Tato zkušenost má mnoho podob a realizací: od psaní poezie, dobrodružství literatury, jak jí rozuměl Lautréamont, až po Rimbaudovo „rozrušování všech smyslů". Ale nemusíme hned přecházet k rimbaudovskému vidoucímu (*être voyant*), tedy k schopnosti vidět neviditelné, pronikat za zdání k neznámému, k obnovnému vnímání, jemuž se odkrývá svět, jaký nikdy nebyl spatřen. U Baudelaira se prvotně jedná o bedlivost, nastraženost smyslů vůči světu, jeho nečistým, heterogenním krásám, krajnostem a vší monstróznosti, jež obklopuje člověka, jak se básník vyjádřil v eseji o Victoru Hugovi.[57] V úvahách o Richardu Wagnerovi nadto přiznává, že v umění mu „přemíra není proti mysli".[58] „*Krása je vždy podivná* (zdůr. Ch. B.). To neznamená úmyslně a chtěně podivná, protože pak by byla čímsi zrůdným, co vybočilo z kolejí života."[59] Baudelaire vychází z „podvojného složení" krásy, jíž tvoří „věčný a neměnný element, jehož podíl se určuje nesmírně těžce", a „element relativní, nahodilý" — jím je například sama doba, její móda, morálka.[60] V Baudelairově dialektice krásy vzniká „neustálé, produktivní napětí mezi přítomným a nadčasovým".[61]

Podivnost krásu individualizuje i skandalizuje, brání tomu, aby poklesla k banálnosti, ke konvenční kráse, aby byla podřízena „pravidlům úředně uznaných profesorů".[62] Toto „podivné" vlastně prodlužuje tradici montaignovské rozmanitosti, různosti světa a jevů; přitom však diverzitu provází reverzibilita, tak jak neúprosně účinkuje v básni „Zvratnost" (Réversibilité). Konstitutivním elementem reverzibility, tj. směny znaků pozitivity a negace, splínu a ideálu, je přítomnost zla, fyzická bolest a utrpení, jež jsou u Baudelaira inherentní dobru, a to také díky lekcím Josepha de Maistre nebo Edgara Allana Poea.[63] Podstata zla se zakládá ve skutečnu, vrozené zlo tvoří lidskou realitu, zpřítomňuje se v každodennosti, kde se zjevuje společně se zvláštním, krásným i vzácným, aby pospolu budily úžas, z něhož vyrůstá nová estetika. Baudelairovy známé výroky, které nakonec ustrnuly v charakterizační klišé jeho poetiky, totiž o zvláštní kráse Zla nebo o kráse hrůzy,[64] nabývají obecnějšího, historicko-estetického významu, přiblížíme-li je básníkovu vyjádření o romantickém umělci Célestinu Nanteuilovi: „Romantismus je milostí, nebeskou či pekelnou, a poznamenává nás navždy."[65] Přesný překlad poslední věty (*à qui nous devons des stigmates éternels*), „jemuž vděčíme za věčná stigmata", lépe vystihuje résumé osudové váhy romantického dědictví pro Charlese Baudelaira, jeho trojí význam: odmítnutí banalit, úsilí o nekonečno, faustovskou volbu. K nim přistupuje paradox představy: „Každý

57 „Genialita, kterou celý čas uplatňoval při malbě *veškeré zrůdnosti*, jež obklopuje člověka, je skutečně úžasná" (zdůr. Ch. B.). In *Úvahy o některých současnících*, s. 493.

58 Tamtéž, s. 447.

59 Tamtéž, s. 208.

60 Tamtéž, s. 589.

61 Bertrand — Durand. *Les poètes de la modernité*, s. 34.

62 *Úvahy o některých současnících*, s. 208.

63 K tomu blíže viz Pellegrin, Jean. *Réversibilité de Baudelaire*. Paris — Lille : Aux amateurs de livres, 1988.

64 Viz dlouhý esej „Malíř moderního života" o Constantinu Guysovi (1863). In *Úvahy o některých současnících*, s. 587–625. zvl. s. 623.

65 „Salón 1859". In tamtéž, s. 409.

protiklad se stal jednotou."[66] Nejde jen o postižení stavu mysli u kuřáka hašiše, podle Baudelaira nejvyššího stavu, kdy se mísí antinomie; v tomto výroku prosvítá vize a poetika souvztažností (*correspondances*), „univerzální vitality", ale snad ještě více v něm lze spatřovat snahu „dostihnout mnohotvarou a pestrobarevnou krásu, jejíž pohyb se děje v nekonečných spirálách života".[67] — Oxymóra, antinomie, paradoxy utvářejí pohyblivou strukturu Baudelairova básnického diskurzu a jeho obrazivosti, stejně jako ustavují procesuální dodatek (suplement), produkují diferenci vůči schematickým pravidelnostem romantického dualismu. Baudelairův postup je antisystémový: tedy nikoli: „buď, anebo", řekněme s perspektivou bytí nakonec vychýleného tam, či onam; ale: „stále tak i tak, pořád stejně i jinak".[68]

Staré ženy u Baudelaira znázorňují reverzibilitu v čase žití a v prostoročase básně. Napohled směšné a zchátralé, současně však nesoucí tajemství svého dávného života jako znamení krásy.[69] Spojeny s atributy přízračnosti, ošklivosti (*fantômes, monstres*), jenom povrchně připomínají motiviku romantického frenetismu či satanismu. Ztotožněny s groteskní loutkovitostí (*marionettes*), zapomenuté a vyděšené hlukem velkoměsta, nečekají soucit, ale naopak přes svou nemohoucnost a stáří imponují jedinou možnou odvahou: stoicismem bez nářků. Strach i stud z ubohé existence (*honteuses d'exister*) je vyvažován poslední hrdostí postojů („... vzpřímena, chování přísně dbalá [...] jak stará orlice své oko otvírala, / se skrání z mramoru jakoby pro vavřín."[70]). Lyrická komplementárnost v básni vzniká tak, že se připomíná život kdysi (snad) krásných, žádoucích žen v krajních možnostech: jako matek trpitelek, žen světic a žen kurtizán. Představa jejich někdejšího bytí rozvírá prostor pro apoteózu *„Das Ewig-Weibliche"* a smutek nad konci kdysi (snad) nádherných i těžkých životů. Zároveň tato představa přivolává možnost zázraku krásy, již lze zahlédnout (a ve verších koordinovat s jinými entitami) ve směsi novodobé děsivosti a ubohosti — i soucitu jakožto lásky, jehož figurou je ztotožnění básnického subjektu s někdejšími milenkami nebo mučednicemi. Je tento soucit v nějakém spojení s proudem sentimentální literatury, není-li jím přímo inspirován? Sotva. Rozhodně je vzdálen mravnímu sentimentalismu (konvencionalizované dobrotě) nebo moralizování, případně oné lásce k člověku, na jakou Baudelaire poukázal ve své recenzi Hugových *Bídníků*, k člověku, jenž navzdory „tak dlouho slibovanému pokroku" ponese „pořád ještě dost stop dědičného hříchu".[71]

Jakkoli se v poezii podle Baudelaira i Gautiera nejedná o mravní obsahy, pravda do díla navzdory prohlášením vstupuje, ale nikoli pravda jakožto soud, respektive jako pravdivostní paradox, za nějž bychom mohli považovat zkratkovitý výrok (v návaznosti na Baudelairovo prohlášení „vydobýt *Krásu* ze *Zla*"[72]): „krása ošklivosti nebo

66 Baudelaire. *„Du Vin et du Haschisch"* [1851], chap. IV. In *baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_22.pdf*, s 15.

67 „Světová výstava 1855". In *Úvahy o některých současnících*, s. 207.

68 Viz tamtéž Baudelairova úvaha proti systémovosti.

69 Viz Baudelairovy „Rakety": „Tajemství a lítost jsou taktéž znaky krásy". In Baudelaire. *Důvěrné deníky*. Přel. Petr Turek. Praha : KRA, 1993, s. 21.

70 *Květy zla*. Přel. Svatopluk Kadlec, s. 180.

71 Baudelaire. „Bídníci" [1862]. In *Úvahy o některých současnících*, s. 560.

72 „Předmluva ke *Květům zla*". In tamtéž, s. 445.

v ošklivosti“. K básníkově poetice se těsněji přibližujeme touto formulací: „krása pravdivosti v ošklivosti, stáří, zuboženosti“. A ke kreaci této krásy je s pomocí oxymór přivolán také soucit jako nutná míra člověka. To možná geniálně vytušil Victor Hugo v citovaném dopise Charlesi Baudelairovi. Když k tomu připojíme fakt, že nejde jenom o smutné a dojemné obrazy „uražených a ponížených“, ale hlavně o vzdor existence (anebo o ultimativní bytí navzdory existenci), je zjevné, jak se existenciální linie romantismu prodlužuje v nové poezii i s její artificiální koncepcí.

K nejslavnějším Baudelairovým básním patří „Mršina“ (Une Charogne), běžná součást učebních programů a obvyklý příklad autorovy schopnosti přetvořit odpudivý objekt v artefakt prostřednictvím metamorfujících popisů, paronym, paralelismů a prudkých kontrasů (erotismus — hniloba, rozklad — klíčení). Pohyb expresivních veršů, který konstituuje poezii-umění (výzva k proměně smrti v umění v 8. strofě) postupně od výchozího bodu vzpomínky na mršinu za krásného letního rána až po závěrečná slova k milence, navazuje na starý literární topos *vanitas* ve spojení s vyznáním lásky. Přesněji řečeno Baudelaire v této básni významně přepisuje topos sonetů Pierra de Ronsard (láska + smrt; Horatiovo *carpe diem* + Vergiliovo *fugit irreparabile tempus*). Avšak právě z tohoto zorného úhlu jeví se původnější, ne-li náročnější propojení baudelairovské reverzibility s poezií zašlé slávy a současného i minulého utrpení ve „Stařenkách“. Výrazným operátorem formy krásy je melancholické stvrzení přítomnosti těchto bytostí v současnosti velkoměsta spolu s jistou analepsí i prolepsí. Součástí formy, estetizující a monumentalizující zchátralé životy, je nejen vizualizace, metaforika nebo představa „objektů“, ale také dodatek soucitu či úcty, které báseň, aniž by přenechávala slovo protagonistkám (mlčí, ničeho se nedožadují), průběžně sugeruje. Závěr si má, jak požaduje Baudelaire, utvářet pouze čtenář.

V románu Théophila Gautiera *Kapitán Fracasse* (Le Capitaine Fracasse, 1863) má popis vyhasínajího koně, tato báseň v próze připomínající Baudelairovy obrazy, korelát v bizarní postavě kočovného herce umírajícího za sněhové bouře; oba jsou v utrpení stateční i ponuře groteskní. Na jednom místě těchto pasáží o blížícím se konci autor shrnuje: „to byla báseň stesku a utrpení.“[73] Artismus proměňující chatrné tvory a předměty v ušlechtilá, statečná i záhadná bytí se neodděluje ani od emocionality ani od expresivity.

Studie vznikla v rámci grantového projektu 13–299858 GA ČR „Slovník literárněvědného strukturalismu“

CONTINUITY AND TRANSFORMATION IN POETRY
TOWARD THE BAUDELAIRE'S AND GAUTIER'S POETICS

The study is divided into three parts. The first discusses the common features of both poets: their lartpourlartism and opposition to the utilitarian conceptions of art. The second part focuses on a romantic iconology (sacrifice of the poet, its figures and symbols) used by Ch. Baudelaire and T. Gautier to represent a role of poetry as well as tragic situations of the contemporary subjects. The last part analyses some transformations in the Baudelaire's poetics through the mediation of the concepts of modernity, everyday, singularity and reversibility.

73 Gautier, Théophile. *Kapitán Fracasse*. Přel. Eva Musilová. Praha : Odeon, 1984, s. 137.

KLÍČOVÁ SLOVA:

básnictví — romantismus — lartpourlartismus — modernost
poetry — romanticism — art for art's sake — modernity

Zdeněk Hrbata (* 1952) je vedoucím vědeckým pracovníkem oddělení teorie Ústavu pro českou literaturu AV ČR, profesorem komparatistiky v Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK. Zaměřuje se na francouzskou a českou literaturu 19. století, poetiku evropského romantismu (mj. knižní publikace *Romantismus a Čechy*, 1999; *Romantismus a romantismy*, 2005, spolu s Martinem Procházkou), menší evropské literatury a kultury (frankofonní literatury Švýcarska a Belgie, bretonská literatura). Je spoluautorem a koeditorem třetího svazku Poetiky literárního díla 20. století (*Na cestě ke smyslu*, 2005, kapitoly o prostoru v literárním díle) a spoluautorem komparatistických sborníků FF UK.