

Hana BEDNAŘÍKOVÁ

Brno

Jinakost jako dekanonizace v poetice rané fáze české dekadentní poezii

Keywords: Jiří Karásek ze Lvovic, Arnošt Procházka, poetics, semantic field, collections of poems, decadence, context of modernism

Klíčová slova: Jiří Karásek ze Lvovic, Arnošt Procházka, poetika, sémantické pole, básnické sbírky, dekadence, kontext modernismu

Abstract

The study deals with the specific context of the Czech poetry in the period of the mid-1890's when the aesthetical and artistic conceptions of decadence as one of the progressive modernistic movements are established. This is the frame in which Jiří Karásek ze Lvovic and Arnošt Procházka published their early collections of poems.

The aim of our analyses is to study and consider to which extent the Czech decadent poetry of the mid-1890's represents innovations in artistic methods, topics, themes as a kind of difference and otherness in a general process of decanonization comparable to the European movement of the *fin de siècle* modernism.

Studie se zabývá konkrétním kontextem české poezie v období první poloviny roku 1890, kdy estetické a umělecké pojetí dekadence je chápáno jako jedno z progresivních modernistických hnutí. To je rámec, ve kterém Jiří Karásek ze Lvovic a Arnošt Procházka publikoval své rané sbírky básní.

Cílem našeho studia je zkoumat a zvážit, do jaké míry je česká dekadentní poezie z poloviny 1890 roku představuje inovace uměleckých metod, nová témata, témata jako druh diference a jinakosti v obecném procesu dekanonizace srovnatelné s *fin de siècle* evropského modernismu.

Předmětem našeho zkoumání bude otázka, jaké konstitutivní znaky přináší poetika raných textů české dekadentní poezie¹. Období po-

¹ Procesem tohoto diskursu v české literatuře v kontextu genealogie a typologie dekadentního hnutí jako ustavování inovativních estetických hodnot se v širších souvislostech zabývali především Jiří Kudrnáč, Luboš Merhaut, Jaroslav Med

loviny 90. let 19. století je fází, kdy jsou v českém literárním prostředí položeny základy radikálního směru této odnože moderny. Budeme se proto zabývat faktory, které ovlivnily tuto změnu uměleckého paradigmatu, a také tím, v čem spočívají odlišující a konstituující prvky tohoto procesu.

Ve světle těchto souvislostí se budeme věnovat analýze tří básnických sbírek, které vycházejí v daném období a jejichž výrazové prostředky můžeme chápat jako projev imanentního procesu, který se týká ustavování nové poetiky. Karáskova sbírka *Zazděná okna* vychází v roce 1894, Karáskova *Sodoma*² vyjde o rok později a okolnosti jejího vydání získají příznačný dobový kontext, básnickou sbírku Arnošta Procházky *Prostibolo duše* vydává „Moderní revue” v roce 1894³.

Jeden ze základních sémantických znaků poetiky této fáze české dekadentní poezie spočívá v dosti výrazném posunu směrem k vyjádření životního pocitu, který je u J. Karásky i u A. Procházky definován okruhem do jisté míry shodných výrazových prostředků. V zásadě se jedná o dobově charakteristický pocit dekadentního *taedium vitae* ve spojení s bezvýchodností, marností, únavou a spleenem. V Karáskově sbírce *Zazděná okna* se tento sémantický okruh v určitých figurách objevuje se značnou frekvencí:

A duše znavena se smutkem všeho splývá (Karásek 1921, s. 12),

[...] šedá těžká únavy se slévá v tempu líném, v mou duši chorobnou a otrávenou spleenem (Karásek 1921, s. 20),

[...] rozkoš duší znavených a přesycených, sestra melancholických a opuštěných básníků (Karásek 1921, s. 53).

a Daniel Vojtěch. V oblasti zahraniční bohemistiky se těmto otázkám věnují Anna Gawarecka a Robert Pynsent.

² V následujících analytických pasážích se opíráme o souborné vydání Karáskova díla v Aventinu z 20. let.

³ Procházkova sbírka vyšla v prosinci 1894. V odborné literatuře a v odkazech datace kolísá, někteří autoři uvádějí rok 1895, my se přidržujeme údaje o roku vydání 1894.

V Karáskově sbírce *Zazděná okna* je možno si povšimnout ještě jednoho sémantického okruhu, který souvisí s tímto typem obraznosti. Jedná se o směřování k makabrézní imaginaci, která je krajní, dokonce lze říci radikální, neboť se již stává popřením života a evokuje morbiditu či konkrétní obrazy nemoci a smrti, v uvažovaném kontextu se jedná o symboliku typickou a zároveň záměrně provokativní, zcela přirozeně tíhnoucí k tzv. estetice ošklivosti, která je, v paradigmatu historického vývoje, jedním z projevů tzv. estetiky ošklivosti. Tyto postupy v rámci konceptu záměrné duality a kontrastu rozvíjí v post-romantické fázi evropské poezie především Baudelaire jako *magnus parens* dekadentní senzibility a J. Karásek ve své básnické prvotině z těchto kulturních topoi vytváří jednu z důležitých složek své imaginace:

K des v koutě nemocnic, kde phtisikové mrou a v ňadra kostnatá pět ryjí vyzáblou (Karásek 1921, s. 21).

Obraz smrti mnohdy nabývá až barokizujícího napětí, které vychází z představy pomíjivosti:

Tvých hebkých vlasů krása, příteli, teď v hrobě děsném zvolna stlívá (Karásek 1921, s. 27),

[...] květy mrtvé lásky, vonící jako ňadra nedotčených panen, květy, vzpučené z hrobů zemřelých milencův, ó růžové růže hřbitovů (Karásek 1921, s. 54).

Motiv smrti se často objevuje ve spojení s představou zmarněného a uplynulého času, který je zdrojem melancholie a smutku:

A cítím plíseň, která vše kryje, a ovzduší, které dýchají mrtví [...] a úzkost jak mne jímá z toho, co jsem prožil, a co dávno není (Karásek 1921, s. 48).

Jistou obecnější estetickou koncepcí může naznačovat předmluva, kterou Jiří Karásek ze Lvovic připojil k pozdějšímu vydání *Sodomy*. Ze strategického hlediska, ale také se zřetelem ke skandálnímu okolnostem, kdy došlo k úřední konfiskaci sbírky v roce 1895⁴, což je mi-

⁴ Náklad Karáskovy sbírky *Sodoma* byl policií zabaven a zkonfiskován, patrně na základě udání v září roku 1895. V Karáskův prospěch interpeloval na zasedání

mo jiné z hlediska širšího kontextu jevem příznačným, který jen potvrzuje provokativní a skandální okolnosti, v nichž se prosazuje nový typ uměleckého projevu, v zásadě se jedná o obhajobu práva na autonomii uměleckého zobrazení, které chce být nezávislé na vnějších společenských okolnostech, které vytvářejí restriktivní rámec:

Jako by nám náležela ze života jen všednost, za niž nejméně můžeme, a ne sny, jež procházejí naší žhavou hlavou. [...] A vím, že jedině je pravdou: *skutečnost nenáležít do umění* (Karásek 1922, s. 73–75).

V Karáskově *Sodomě* je tato pocitová rovina poněkud tlumenější, temnější a spíše zastřená, J. Karásek zde nevytváří obrazy vycházející z představy protikladnosti jako je tomu v *Zazděných oknech*, a výchozí senzualita je spíše spojována s obrazem prokleté a zavržené erotiky, jež vychází z pocitů marnosti a vykořenění jako je tomu například v básních *V poslední přátelství*, *Poslední vášeň*, tyto pocitové rejstříky rozehrává J. Karásek především v koncepci sonetu *Venuše zavržených*:

Chladný jest tvůj chrám mrazný. Ve stínu jeho se druží vyhnanci za noci tajně, prokletí od lidí všech (Karásek 1922, s. 86).

Základní poloha životního pocitu moderny konce 19. století nachází svou krajní polohu v Procházkově sbírce *Prostibolo duše*⁵. Ve srovnání s Karáskovými výrazovými rejstříky je, dá se říci, A. Procházka v celkovém výrazu sevřenější, bez dílčích artistních a estetizujících stylizací. Celkovému výrazu odpovídá také koncepce veršové struktury, která je rozvolněná a přechází k nerýmovanému volnému verši. Pocityvé razanci u A. Procházky odpovídá také experimentální

Říšské rady v listopadu téhož roku poslanec Josef Hybeš. Soudní moci Karásek unikl jen náhodou, neboť císařská amnestie tiskových deliktů se vztahovala i na jeho případ. K okolnostem těchto událostí se Karásek vracel několikrát, mimo jiné také ve svých *Vzpomínkách* (srov. Jiří Karásek ze Lvovic 1994, s. 134–136 a s. 244–246).

⁵ Název sbírky lze v podstatě vyložit dvojím způsobem jednak z latinského *prostibulum* (nevěstinec), jednak na základě české slovní hříčky v samotném názvu jako

forma veršů, strukturovaných nejen interpunkčně, ale také celkovou přerývaností a diskontinuitou výpovědní strategie:

– Výkřik zoufalství. . . Krev! Jen krev! . . . všady cíl a nikde!!
. . . Tělo hyne v křečích . . . Duši zmítá agonie.
– Mrtvá tiš – – – jen otázka ta věčná: vítězství kde?! (Procházka 1894, s. 32).

Procházkově *Prostibolo duše* má tedy v celkovém rázu charakter svrchované subjektivní výpovědi, jedná se téměř o introspektivní záznam pocitového deníku v jednotlivých vrstvách proudu vědomí a v mezních, zjitřených a depresivních polohách:

Jak pouze nemoc úkradem se ke mně druží a za ní smrt se plíží s tváří sebevraha (Procházka 1894, s. 30),

[...] duše má v poušti té, smrtelné agonii (Procházka 1894, s. 16).

V širším kontextu využití specifických znaků stylu jako jednoho z postupů utváření nové poetiky existují u A. Procházky tendence ke krajní výrazové stylizaci, někdy bývá tento jev označován jako tzv. ornamentální styl. V okruhu zkoumaných textů této fáze české poezie si lze povšimnout určitých typů figur a slovních spojení, jež získávají specifický a poměrně silný sémantický potenciál. Tyto postupy je možno zaznamenat v téměř modelové podobě v Karáskově sbírce *Zazděná okna*. Tento estetický koncept je v rámci celé kulturní epochy zcela přirozeně odvozován ze slavné Baudelairovy básně *Les correspondences*, jež je evokací senzuálně-estetických analogií, zastřená citace se ostatně objevuje také v Karáskově básnické prvotině, konkrétně v básni *Japonerie*:

Jen barvy, vůně tam, kde prší stíny (Karásek 1921, s. 14).

Tento typ sémantických spojení J. Karásek rozvíjí ve velmi artistní podobě:

[...] trav hořká zeleň zbledla v bělost chorou, barevné květy uschly v tón jak ze skla (Karásek 1921, s. 16),

[...] v modř přešlo vše, co stydlo v zeleni, v modř lichterou všech odstínů a tónů (Karásek 1921, s. 23).

Daný senzuální výrazový manýrismus⁶ je pozoruhodný nejen smyslem pro detailní evokaci, ale také citlivostí k jednotlivým barevným valérům (jedná se především o odstíny modré a zelené v kombinaci s bílou, což má v oblasti barevného vnímání své jednoznačné významy), pozoruhodný je rovněž motiv přechodu živé přírody k nehybnosti, kterou reprezentuje představa skla, jako utkvělého a statického tvaru. To má v souvislostech dekadentní estetiky rovněž svůj význam, neboť základní premisou je preference umělého před „realistickým napodobením“ přírody.

V Procházkově sbírce, která je svou koncepcí odlišná, není vrstva tohoto typu ornamentálního stylu tak akcentovaná jako ve svrchované artistním pojetí Karáskově. Procházkův básnický jazyk využívá spojení a figur, které jsou do značné míry pouze ilustrativní, frekventovaná evokace depresivní černé a šedé dotváří celkovou sémantiku textu. Budeme-li v těchto souvislostech uvažovat o aspektu dekorativnosti Procházkovy básnického jazyka, lze konstatovat, že se jedná pouze o dobovou stylovou konvenci, která ovšem v souvislostech nové poetiky začíná získávat statut jistého kánonu:

Mraky se plazí v černé tíze (Procházka 1894, s. 14),

[...] do černa bezvýhodného, v propasti prázdna (Procházka 1894, s. 21),

[...] jas v šed' se ztápí [...] a kolem černá bouře vše (Procházka 1894, s. 29).

Budeme-li uvažovat o další období tohoto typu dekorativní stylizace, jako o základním znaku konstituujícího se kánonu nové poetiky, pak Karáskova *Sodoma* přináší jednu specifickou variantu, která může být z širšího hlediska hodnocena jako jedno z charakteristických epochových topos. Jedná se o dobovou interpretaci antiky, která je pro jistou část literatury evropského *fin de siècle* charakteristická. Zmíněný způsob specifického přístupu k historickému tématu v širším kon-

⁶ Podobné postupy můžeme najít také u Karla Hlaváčka, a to přímo v úvodní skladbě sbírky *Pozdě k ránu* (1896), v textu jsou konkrétní senzuální valéry a plochy pojmenovávány explicitně.

textu souvisí s jedním typem dobové historiografie, neboť koncept úpadku se stává součástí širších dobových diskurzů⁷. Silnou rezonanci nacházejí dané koncepte již v osvícenství (např. Montesquieu, Voltaire), kdy je daný konstrukt spojován především s otázkou střídání úpadku a rozvoje epoch. Oblíbeným dekadentním topos se stávají například paralely k historicko-kulturní představě úpadku Říma (*Finis Latinorum*), této tematiky využije například Paul Verlaine ve známé básni *Langueur*, v níž je konfrontována představa vyčerpané římské kultury s vitalitou barbarských národů. Mentalita konce 19. století chápe tento antický rekurs jako protiklad neuspokojivé přítomnosti a monumentální velikosti dějin, obdobné kulturněhistorické koncepte nacházíme ve druhé polovině 19. století například u Renana nebo Taina⁸.

Karáskova *Sodoma* je proto v této perspektivě výkladu typickým případem využití těchto epochových topoi a motivů. Antická inspirace a její záměrná stylizačně sémantická funkce je patrná již z názvů konkrétních básnických textů (*Antika, Hymna Priapovi, Thanatos, Jaro v Pompejích, Antický triptych o lásce a písni* aj.). Tematicky se opakují motivy a obrazy, vycházející z představ, které jsou spojením antického hédonismu s předzvěstí úpadku civilizace před jejím koncem, jako je tomu například ve stylizovaných a dekorativních apostrofách v básni *Poznání*:

Vrstevníci Platonovi, zpíli polibky a přátelstvím [...] v svatém šiku Thebských budeme bojovatí [...], obyvatelé Pompej, ve vlasech růže, na cestě k zápasům [...], vyžilá rasa, choulostiví Římané, v komnatách, kde visí mdloba voňavek (Karásek 1922, s. 126–127).

Tuto vrstvu obraznosti Karáskovy *Sodomy* je možno z širšího hlediska interpretovat v souvislosti s prolínáním kulturněhistorických a es-

⁷ Těmto otázkám se podrobněji věnuje D. Vojtěch ve studii *Na radikálním křídle moderny. K pojmu dekadence jako životnímu a uměleckému úběžníku konce 19. století* (Vojtěch 2006).

⁸ V tomto kontextu lze rovněž vyložit radikální kriticismus Friedricha Nietzscheho jako jednoho z oblíbených filosofů epochy *fin de siècle* a v souvislosti s jeho interpretacemi antického myšlení a kultury.

tetických kontextů v evropské literatuře *fin de siècle*, což vytváří přesah do další významné oblasti, která je diferencující a zároveň typická. Touto oblastí je intertextualita. Odkazy, reference, aluze, skryté parafráze, uvedení citace jiného autora jako úvodní motto k textu je možno v kontextu poetiky dekadence a jejího kánonu považovat za jeden z typických a *de facto* organických prostředků struktury nového básnického jazyka a jeho ozvláštňující sémantiky. Tento typ citací je rovněž druhem záměrné strategické manifestace příslušnosti k jistému kulturnímu a názorovému okruhu a zároveň signálním znakem v procesu literární komunikace v širším estetickém rámci *fin de siècle*. Zmiňované Karáskovy a Procházkovy básnické sbírky odkazují k autorům, kteří jsou kanonicky spojováni s evropskou dekadencí, symbolismem a novoromantismem. Klíčové postavení má v tomto sémantickém a kulturním kontextu Charlesa P. Baudelaire, k jehož textům v hojné míře odkazují J. Karásek i A. Procházka. Dále jsou zastoupeni Verlaine, Maeterlinck, Rimbaud⁹, Mallarmé, Rémy de Gourmont. Sbírkou *Zazděná okna* otevírá gentlemen. Karásek citací rakouského skeptického romantika Grillparzera, k autorům německého novoromantismu a rakouského *fin de siècle* odkazuje také A. Procházka (Hermann Conradi, Felix Dörmann).

Pokud budeme chápat intertextualitu z širšího sémiotického hlediska, tedy v tomto případě jako vztah mezi jednotlivými druhy umění, pak je možno zmínit skutečnost, že se Procházkova básnická sbírka *Prostibolo duše* stala přímou inspirací pro stejnojmenný výtvarný cyklus kreseb Karla Hlaváčka, který vyšel samostatně v roce 1987¹⁰. K. Hlaváček jako jeden z klíčových členů generační a umělecké skupiny se až do své předčasné smrti podílel přímo na výtvarné stránce

⁹ V tomto ohledu je přímo ukázkovým případem Karáskova báseň *Příšerná loď* (*Zazděná okna*), v jejíž motivické struktuře a v celkovém rázu výstavby jednotlivých obrazů odkazuje J. Karásek přímo ke slavné Rimbaudově skladbě *Opilý koráb* (*Bateau ivre*), rovněž úvodní skladba zmíněné Karáskovy sbírky *Jsem starý flagellant* je zastřenou referencí k základním topoi dobové novoromanticko-dekadentní poetiky.

¹⁰ Hlaváčkovy výtvarné realizace spolu s Procházkovými texty vydali ve speciální edici Luboš Merhaut a Otto M. Urban (Hlaváček, Procházka 2000).

„Moderní revue“, a kromě vlastní básnické tvorby byl také jedním z vykladačů a propagátorů zásad výtvarné moderny v českém prostředí. Hlaváčkovy výtvarné realizace jsou v podstatě interpretací Procházkových textů a v jisté jednotné linii secesně-naturalizujícího výrazu K. Hlaváček akcentuje především silný expresivní a výpovědní potenciál Procházkovy literární předlohy¹¹.

Experimentální aspekty Karáskových textů a Procházkovy sbírky lze zaznamenat také v jejich formální výstavbě. Za společný znak těchto dobových tendencí je možno považovat porušování tradiční veršové struktury směrem k uvolněnému tvaru básně v próze. Dobovému estetickému kánonu tento postup plně vyhovuje, neboť formální rozvolněnost vytváří přirozený prostor pro asociativní a estetizované ornamenty volně řazených motivických spojení, přirozeně směřujících k jisté sémantické státnosti, která je estetickým záměrem. Tento přechodný žánr, který se v evropských literaturách ustavuje již od romantismu, je zcela přímo spojen s estetickým kánonem *fin de siècle*, a je proto zcela zákonitě že J. Karásek i A. Procházka tímto způsobem s textem experimentují. V tomto ohledu je Procházka básnická sbírka zcela záměrným a uceleným experimentálním prostorem, neboť s výjimkou úvodního sonetu *Výhnanec* vykazuje zbylých pět skladeb stejnou strukturu rozvolněné formální výstavby, tvarově i tematicky odkazující k žánru básně v próze, což je faktor, který celku sbírky dodává uzavřenou a celistvou podobu. Obdobný postup můžeme za-

¹¹ Detailním rozбором Hlaváčkových kreseb se zabýval Otto M. Urban, je zřejmé, že také K. Hlaváček ve svém výtvarném projevu „intertextově“ odkazuje k jiným umělcům: „Obálce cyklu dominuje postava rozsévače, jakéhosi smrtonosného Amora, který se objevuje i na závěrečném listu. [...] První list *Výhnanec* je kompozičně nezvyklý velkým detailem hlavy (formálně i obsahově ji připomene kresba *Libido* Itala Romola Romaniho [...]). Druhý list *Konec pohádky* přinesl formu, na kterou později pozoruhodným způsobem navázal František Koblíha [...]. Zhroutená postava ženy s tváří skrytou vlasy ukazuje i na možnou inspiraci díly Františka Bílka. V levém dolním rohu perokresby *Zdrčená revolta*, jejíž forma odkazuje k titulnímu listu, nalézáme stylizovanou tvář, která opět nepřímou odkazuje k Muchovu *Křiku...*“ (Urban 2006, s. 335)

znamenat také v Karáskových *Zazděných oknech*, a to v souboru sedmi básní v próze, který patrně patří k nejkrásnější části této Karáskovy sbírky, úvodní text nese ostatně přímo název *Zazděná okna*, to může svědčit také o skutečnosti, že J. Karásek přisuzoval tomuto experimentálnímu tvaru značný význam. Shodné znaky vykazuje nejen stránka formální, ale Karáskovy básně v próze jsou spojeny také podobností motivickou a sémantickou.

Naopak podstatnou část prvního oddílu Karáskových *Zazděných oken* tvoří texty, v jejichž rámci J. Karásek pracuje s pevně uzavřeným a klasickým tvarem (sonety, rondely), tento postup se dá opět interpretovat v souvislostech generačního experimentu, neboť kultivací těchto uzavřených forem J. Karásek pouze intertextově referuje k estetice J. Vrchlického a k lumírovcům a záměrné užití těchto postupů pak lze v daném kontextu interpretovat jako generační dekanonizaci¹².

V kontextu dobové kritické recepce raných Karáskových a Procházkových básnických textů představují jistý reprezentativní a hodnotící diskurz názory F. V. Krejčího. Na stránkách *Rozhledů* F. V. Krejčí bedlivě sleduje, a to nikoliv bez pochopení, i když z perspektivy konzervativnějších estetických pozic, hlediska meritorní i generační. Rozsáhlou analytickou recenzi věnoval F. V. Krejčí Neumannovu *Almanachu secese* (1896), který je možno pokládat vedle aktu založení „Moderní revue“ a *Manifestu moderny* za jeden z důležitých generačních počínů v období poloviny 90. let. F. V. Krejčí je ostatně autorem konceptu, který bývá často uváděn při výkladu genealogie a specifiky české dekadence:

[...] tato importovaná dekadence jest mdlouba z p ř e s y c e n í, česká dekadence by však byla mdlouba z h l a d u (Krejčí 1896, s. 440).

Rozsáhlou část své kritické analýzy věnuje F. V. Krejčí textu A. Procházky *K poslední fázi české poezie*, který byl z hlediska generační strategie koncipován jako jistá apologie nového estetického paradig-

¹² Některými souvislostmi vztahu J. Vrchlického a tzv. epigonů k dekadenci na přelomu 80. a 90. let 19. století se zabývá Hana Bednaříková (Bednaříková 2000).

matu. Procházka zde přímo hovoří o tzv. genetické příbuznosti soudobých literatur, za jejichž přirozenou součást pokládá již v polovině 90. let také literaturu českou. Vůči této Procházkově tezi, která má z vývojového hlediska svou oprávněnost, Krejčí oponuje tvrzením o falešnosti, umělosti a neprožitosti:

A to je dnes zjevné a nepopíratelné faktum, že pan Procházka v *Prostibolu duše* a p. Karásek ve svých knihách mají „expressi“ veskrze vyčtenou a přejatou z ciziny a že mladší jejich stoupenci přejímají ji zase od nich nebo od p. Březiny [...]. Má snad kritik podnikati pro *Prostibolo duše* srovnávací studie, hrabati se s filologickou trpělivostí v celé dnešní evropské poezii, prohlížeti lupou každý verš? (Krejčí 1896, s. 441).

S podobnou argumentační strategií postupuje F. V. Krejčí rovněž v recenzi Karáskových *Zazděných oken*:

Jsou to vlivy vzdálené co nejvíce našemu národnímu vývoji, našemu myšlení a citění, vlivy, jež charakterizují nejlépe jména Baudelaire, Verlaine a Maeterlinck (Krejčí 1895, s. 34).

V tomto bodě se ukazuje, že z hodnotového hlediska Krejčí odmítá přijmout záměrný intertextuální přesah dekadentně-symbolistní poetiky, který se postupně stává kánonem a jistým typem literární komunikace a estetického kódu. Tento akt „odcizení“ vůči národnímu kontextu je však z vývojového hlediska nutným konstitutivním prvkem pro formování moderny.

Jiným typem paradigmatického a estetického zlomu, který je v těchto diskursivních posunech signifikantní, je změna zobrazovací perspektivy směrem k interiorizaci a subjektivizaci výpovědi jako všeobecně respektovaného znaku evropské moderny na konci 19. století. Krejčího estetické stanovisko v kontextu jeho analýzy Karáskovy básnické prvotiny je v tomto ohledu příznačné:

Psychologický podklad této poesie svrckl se totiž na pouhé pásmo pocitů smyslových a tělových a z nich skládaných nálad [...]. Jediné, co tam můžeme takřka hmatat, jest život nervů, dávající cití každý odstín a stadium rozkladu těla (Krejčí 1895, s. 35).

V širších souvislostech recepce každého modernistického hnutí je akt provokace jako porušení kánonu, heslo modernistů *épater le bourgeois* je proto také jedním z pochopitelných znaků daného procesu v českém kulturním prostředí:

Neboť kdyby takto měla moderní naše poezie vypadati, nezbylo by nám – a to pravím se vším respektem k talentu básníka *Zazděných oken* – než nad ní z hlediska národního zoufati, neboť by to bylo vším, jen ne poesii českou (Krejčí 1895, s. 35).

V časově a sémanticky vymezeném prostoru jsme se snažili dokumentovat a popsat, jakým způsobem se v české poezii poloviny 90. let 19. století ustavovalo nové paradigma moderny, jehož znaky odkazují k poměrně radikálnímu procesu dekanonizace tradičních poetik, které jsou reprezentací měšťanské kultury 19. století a které jsou diferencujícím gestem dekadence radikálně popírány; těchto společensky a kulturně podmíněných pohybů, které se zcela přirozeně promítají do dobových diskursů si v souvislosti se změnami uměleckého jazyka všimá i Roland Barthes:

[...] dějiny, jež modifikují spisovatelovo vědomí – před zhruba sto lety vyvolaly morální krizi literární řeči: rukopis se odhalil jako označující a literatura jako signifikace: spisovatel odmítl falešnou přirozenost tradiční literární řeči a střemhlav se vrhl k určité protipřirozenosti řeči (Barthes 2004, s. 133).

Raná poezie Jiřího Karáska ze Lvovic z let 1894–1895 a Procházkova sbírka *Prostibolo duše* znamenaly intenzivní generační a estetický impuls, jenž vytvořil platformu pro další vývojovou fázi. Jsme si samozřejmě vědomi širšího kontextu a vnitřní strukturovanosti poezie českého *fin de siècle*, Březinovy *Tajemné dálky* a Hlaváčkovy *Pozdě k ránu* vycházejí ve srovnatelném období, podobnou sémantiku a estetické vzorce najdeme v tehdejších textech Antonína Sovy, Viktora Dyka, Stanislava Kostky Neumanna a dalších, vývojové modalitý naznačuje také pozdější vývoj básnické tvorby Jiřího Karáska ze Lvovic, tyto souvislosti jsou však již nad rámec našeho výkladu, jehož východiskem byl zmíněný vymezený prostor.

Jak jsme se snažili doložit, toto gesto záměrné diferenciací rané a do značné míry expanzivní fáze české dekadentní poezie ukazuje

umělecky i antropologicky¹³ k reprezentujícím znakům evropské moderny konce 19. století: k její niterné zjitřenosti, ke znejistělé zcizenosti, k subverzivitě a ke hledání jinakosti.

Literatura

- Barthes R., 2004, *Mytologie*, Praha.
- Bednaříková H., 2000, *Česká dekadence. Kontext-text-interpretace*, Brno.
- Gawarecka A., 2001, *Czeska droga do dekadentyzmu*, „Slavia Occidentalis” 58, s. 119–143.
- Hlaváček K., Procházka A., 2000, *Prostibolo duše*, red. L. Merhaut, O. M. Urban, Brno.
- Karásek ze Lvovic J., 1922, *Básnické spisy Jiřího Karáska ze Lvovic*, Praha.
- Karásek ze Lvovic J., 1994, *Vzpomínky*, Praha.
- Karásek ze Lvovic J., 1921, *Zazděná okna*, Praha.
- Krejčí F. V., 1896, *Almanach secese*, „Rozhledy sociální, politické a literární”, nr 5, s. 430–443.
- Krejčí F. V., 1895, *Z nové české poesie*, „Rozhledy sociální, politické a literární” nr 4, s. 34–35.
- Kudrnáč J., 2012, *K českému definování dekadence*, [w:] *Příspěvky k mezinárodní teorii literatury*, red. J. Kovář, Brno, s. 93–102.
- Masaryk T. G., 1930, *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní doby*, Praha.

¹³ Z těchto hledisek posuzuje zmíněné posuny v dobové mentalitě a v umění také T. G. Masaryk, a to především ve své knize *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty*. Masarykova studie vychází poprvé v roce 1881, následující citace je z vydání z roku 1930: „Těto rozumové a mravní anarchii se na jedné straně přičítá naše veliké a nervosní vzrušení a ustavičně vzrůstající počet duševně chorých, na druhé straně se z ní vyvíjí onen pesimistický světový názor, který má nejenom výmluvný obraz v moderní poesii a filosofii, nýbrž tisícům a tisícům činí život skutečně nesnesitelným. Přehlédneme-li veliký počet pesimisticky naladěných básníků nové doby – Young, Byron, Shelley, Poe, Grabbe, Hölderlin, Heine, Kleist (sám Goethe si zahrával se sebevraždou), Lenau, Sénancour, Musset, Foscolo, Leopardi, Carducci, Giusti, Slovacki, Lermontov, Puškin, Gogol – a spojíme-li je s pesimistickou filosofií Schopenhauerovou, dostaneme přímé potvrzení toho, co nám tak hrozně suše praví statistická data: jsme unaveni životem, nemáme pravé radosti ze života: k hromadným sebevraždám zpívají naši básníci pohřební písně, pohřební řeč pronáší frankfurtský mudrc” (Masaryk 1930, s. 187–188).

- Med J., 2001, *Česká symbolistně dekadentní literatura*, [w:] *Česká literatura na přelomu století*, red. P. Čornej a kol., Praha–Jinočany, s. 43–92.
- Merhaut L., 2006, *Vrchol a propast v jednom. Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře na přelomu 19. a 20. století*, [w:] *V barvách chorobných. Idea dekadence v českých zemích 1880–1914*, red. O. M. Urban a kol., Praha, s. 41–57.
- Procházka A., 1894, *Prostibolo duše*, Praha.
- Pynsent R., 1973, *Julius Zeyer. The Path to decadence*, The Hague–Paris.
- Urban O. M., 2006, *V barvách chorobných. Idea dekadence v českých zemích 1880–1914*, [w:] *V barvách chorobných. Idea dekadence v českých zemích 1880–1914*, red. O. M. Urban a kol., Praha, s. 61–77.
- Vojtěch D., 2006, *Na radikálním křídle moderny. K pojmu dekadence jako životnímu a uměleckému úběžníku konce 19. století*, [w:] *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*, red. O. M. Urban a kol., Praha, s. 21–36.