

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění
obor dějiny umění

Disertační práce

Mgr. Kristýna Jirátová

Samota uprostřed davu:
Charles Baudelaire a umění 20. století a současnosti

Alone in a Crowd:
Charles Baudelaire and 20th-Century and Contemporary Art

Vedoucí práce:
PhDr. Lenka Bydžovská, CSc., prof. PhDr. Lubomír Konečný

Praha 2018

Velký a upřímný dík patří PhDr. Lence Bydžovské, CSc., PhDr. Mileně Slavické, prof.
PhDr. Lubomíru Konečnému a Otto M. Urbanovi, Ph.D.

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Praze dne.....

.....

Mgr. Kristýna Jirátová

Abstrakt

Disertační práce s názvem *Samota uprostřed davu* se věnuje vlivu osobnosti a díla básníka Charlese Baudelaira na umění dvacátého století a současnosti. Vzhledem k oboru studia se jedná především o výtvarné umění, ale ve velké míře je zahrnuta také literatura, hudba, filosofie a film. Práce je rozdělena do čtyř hlavních kapitol. Kapitola *Vnitřní poselství* blíže seznamuje s básnickovým životem, jeho rodinou a blízkými lidmi, stejně jako s Baudelairovou sbírkou básní *Květy zla*. Témata zla, ošklivosti, strachu a smrti i téma vztahu k matce, otci a ženám se v přímé či nepřímé návaznosti objevují u umělců dvacátého století i současnosti, z nichž v této kapitole figurují Félicien Rops, James Ensor, Edvard Munch, Hans Bellmer, Francis Bacon, Joel-Peter Witkin, Kurt Cobain, členové skupiny Young British Artist, Lars von Trier a další. Druhá kapitola se věnuje teorii korespondencí, na osobnost švédského filosofa Emanuela Swedenborga a jeho následovníka Williama Blakea navazuje Baudelairovo chápání smyslových a duchovních korespondencí, jehož principy osobitým způsobem přebírají osobnosti moderního umění. Třetí kapitola s názvem *Na okraji společnosti* zpracovává především fenomén prokletí, baudelairovský spleen a téma osamocení a nudy. Představuje různé projevy dandismu od devatenáctého století do současnosti a nejen skrze Baudelairovo dílo *Umělé ráje* se věnuje únikům z bolesti pomocí drogových opojení. Místo zde mají Théophile Gautier, Alfred Jarry, Joris Karl Huysmans, André Breton, Otto Dix, beatníci, hnutí punk, David Bowie, Marilyn Manson a mnozí další. Poslední kapitola práce je věnována spojitostem Charlese Baudelaira a českého prostředí. Prostor zde mají umělci dekadence, symbolismu, surrealismu i doby poválečné, ale hlavní důraz je kladen na současnou uměleckou scénu. Kapitulu zakončují rozhovory se čtyřmi vybranými umělci, kteří ve svém díle různými způsoby reflektují odkaz doby Charlese Baudelaira, který ani v dnešní době rozhodně neztrácí na své aktuálnosti.

Klíčová slova:

poezie 19. a 20. století, výtvarné umění 20. a 21. století, Charles Baudelaire, *Květy zla*, moderní umění, zlo, ošklivost, smrt, strach, femme fatale, synestézie, prokletí, spleen, nuda, osamocení, individualismus, dandismus, dav, autostylizace

Abstract

The dissertation called *Alone in a Crowd* explores the influence of the poet Charles Baudelaire's personality and work on 20th-century and contemporary art. Due to the field of study, the main focus is on the visual arts, but literature, music, philosophy, and film are also included to a large extent. This dissertation is divided into four substantive chapters. The first chapter, *The Inner Message*, introduces the poet's life, his family and acquaintances, as well as Baudelaire's poetry collection *The Flowers of Evil*. Themes of evil, ugliness, fear, death, and even a relationship to their mother, father and women are common for 20th-century and contemporary artists. This chapter presents Félicien Rops, James Ensor, Edvard Munch, Hans Bellmer, Francis Bacon, Joel-Peter Witkin, Kurt Cobain, members of the Young British Artists group, Lars von Trier, and others. The second chapter pursues the correspondence theory. The character of the Swedish philosopher Emanuel Swedenborg and his successor, William Blake, is followed by Baudelaire's understanding of sensual and spiritual correspondences, as his principles are adopted by modern artists in a distinct manner. The third chapter called "On the Edge of Society" covers the curse phenomenon, Baudelaire's spleen, and themes of loneliness and boredom. It introduces various examples of dandyism from the 19th century to the present day, and looks at intoxication as way of dealing with pain not only through the work of Baudelaire, *Artificial Paradises*. Théophile Gautier, Alfred Jarry, Joris Karl Huysmans, André Breton, Otto Dix, the Beat Generation, the punk subculture, David Bowie, Marilyn Manson, and many others have their place in this chapter. The last chapter is dedicated to Charles Baudelaire and his connection to the Czech environment. Even with references to artists of decadence, symbolism, surrealism, and the post-war period, special emphasis has been placed on the contemporary art scene. This chapter concludes with interviews with four selected artists whose work reflects on the legacy of Charles Baudelaire's era that stays very topical to this day.

Key words:

19th- and 20th-century poetry, 20th- and 21st-century visual arts, Charles Baudelaire, *The Flowers of Evil*, modern art, evil, ugliness, death, fear, femme fatale, synesthesia, curse, spleen, boredom, loneliness, individualism, dandyism, crowd, self-stylization

OBSAH

ÚVOD.....	8
I. VNITŘNÍ POSELSTVÍ	19
I. 1 Destilace krásy ze zla	20
I. 1. 1 Zlo a ošklivost	23
I. 1. 2 Hrůza ze smrti	28
I. 1. 3 Ošklivost, zlo a smrt druhé poloviny 20. století (a současnosti).....	38
I. 2 Vztah k otci jakožto k Bohu?	47
I. 3 Negativní vztah k matce	52
I. 4 Žena ve službách ďábla.....	58
II. SMYSLOVÉ KORESPONDENCE.....	69
II. 1 Emanuel Swedenborg a teorie korespondencí	70
II. 2 Kantova kritika a Blakeova víra	72
II. 3 Baudelairovy souvztažnosti jako cesta k symbolismu.....	75
II. 4 Odraz teorie korespondencí v umění 20. století.....	83
III. NA OKRAJI SPOLEČNOSTI	87
III. 1 Fenomén prokletí.....	88
III. 1. 1 Básník v masce pierota	94
III. 1. 2 Ti další prokletí.....	97
III. 1. 3 J'ai une âme solitaire	101
III. 2 Dandy	107
III. 2. 1 Dandy v období dekadence.....	111
III. 2. 2 Flanér v Paříži 19. století.....	113
III. 2. 3 Strach z města, odpor k davu.....	115
III. 2. 4 Dandy 20. století.....	123
III. 3 Obraz vlastní ruiny	131
III. 3. 1 Nuda, spleen, únava z přítomnosti.....	133

III. 3. 2 Umělé ráje.....	137
III. 3. 3 Únik i cesta sebezničení	144
IV. CHARLES BAUDELAIRE A ČESKÉ UMĚNÍ	153
IV. 1 Na přelomu století	154
IV. 1. 1 Dandy v české dekadenci	159
IV. 2 Obraz ruiny v surrealismu a za druhé světové války	160
IV. 3 Barevná hudba Zdeňka Pešánka.....	165
IV. 4 Drama informelu	168
IV. 5 Český underground	170
IV. 6 „Nuda“ Václava Stratila	174
IV. 7 Baudelairovské ozvěny od osmdesátých let do současnosti	176
IV. 8 Čtyři vyvolení, nebo prokletí?.....	180
IV. 8. 1 Pandemonium Martina Mulače	180
IV. 8. 2 Vnitřní démoni Jakuba Janovského.....	199
IV. 8. 3 Martin Gerboc: Som si istý, že peklo existuje	207
IV. 8. 4 Těžká planeta Josefa Bolfy.....	220
ZÁVĚR.....	231
POUŽITÁ LITERATURA	241
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	265

ÚVOD

*Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
et la victime et le bourreau!*

*Je suis de mon coeur le vampire,
un de ces grands abandonnés
au rire éternel condamnés,
et qui ne peuvent plus sourire!¹*

Charles Baudelaire je v současnosti uznáván jako jeden z největších básníků moderní historie. Kdyby tušil v době publikování své sbírky *Květy zla*, že jeho básně bude číst za pár let téměř celý svět, změnilo by to na jeho povaze a životním postoji něco? Vysvobodila by tato vyhlídka na budoucí uznání básníka z jeho nepřetržitého spleenu? Pravděpodobně ne. Básníkovo trápení bylo zaklíněno hluboko v jeho osobnosti, kořeny Baudelairovy nenávisti, pohrdání, strachu i vykořeněnosti najdeme již v jeho dětství. Provázely ho pak celým životem, který trval pouhých čtyřicet šest let.

Tato práce se bude věnovat zdrojům a příčinám básníkovy „prokletí“, jeho rodinné situaci i vztahu k ženám. Pokusí se postupně odhalit, jaké je jeho vnitřní poselství budoucím generacím skrze jeho složitou osobnost i dílo, které je s ní úzce spjato. Díky básníkově teorii korespondencí uvidíme, jak vnímal svět pomocí vztahů smyslových a duchovních vjemů. Velkým tématem bude osamocení umělce uprostřed společnosti, vědomý individualismus odcizeného intelektuála, kterého přemohla únava

¹ *Jsem políček i tvář, kam pad,
jsem rána v zádech, krutá dýka,
jsem kolo, údy mučedníka,
jsem stejně oběť jako kat.*

*Jsem upír svého srdce, běda!
Nešťastník, jeden z prokletých,
kterému Osud dal jen smích
a který úsměv marně hledá.*

Z básně *Heautontimorumenos*. Francouzský originál cit. dle Baudelaire 1991, s. 120–121, český překlad cit. dle Baudelaire 1962, s. 155–156. *Heautontimorumenos* znamená „vrah sebe sama“, sebetrapič, je to také název hry římského dramatika Terentia.

z přítomnosti, nuda a spleen, které se pokoušel řešit různými prostředky včetně drog.

Cílem není literární rozbor Baudelairových básní.² Pointou této práce je ukázat, jak přežívá básníková osobnost, jeho dílo a celkový fenomén „prokletí“ během 20. století a v současnosti. Kteří umělci přímo čerpali z Baudelairova díla? Do jakých konkrétních podob promítli ducha jeho básní? Kde všude můžeme naopak najít nepřímé propojení s životem tohoto básníka na okraji společnosti? Kromě výtvarného umění se budeme zabývat také osobnostmi literatury, filosofie, hudby i filmu. Součástí budou i příklady umělců z fin de siècle a první poloviny 20. století, ale vzhledem k bohaté literatuře, věnující se tomuto období, bude kladen důraz zejména na druhou polovinu 20. století a na vybrané umělce současnosti. Je vůbec možné v dnešním, silnými eggy přehlaceném uměleckém světě nalézt odkazy na básníka 19. století? Na tuto otázku se budeme snažit najít pozitivní odpověď především ve vztahu k vybraným umělcům domácí scény.

Mé srdce obnažené

„Už jako dítě jsem měl v srdci dva protichůdné pocity: hrůzu ze života a nadšení životem.“³

Dualita dobra a zla je základem Baudelairovy poezie i jeho vnitřní osobnosti. Na jedné straně je lákán prostopášností, na straně druhé touží po neposkvrněné lásce. Svádí neustálé pokusy o soulad svých dvou přirozeností, dvou životů, žije v neustálém rozporu, který by, zdá se, mohla rozřešit pouze smrt či osvobození duše. Toto je celá tragédie jeho života. Kde ale pramení tento konflikt mezi básníkovým prokletím a jeho vyšším, božským posláním?

Napovědět snad může báseň Žehnutí z úvodu sbírky Květy zla. Dozvídáme se, že básník je proklet osudově již při svém početí. Baudelaire zde nechává promlouvat svou matku. Při jejích slovech běhá mráz po zádech. Proklíná noc, kdy počala, rouhá se

² Co se týče překladů Baudelairova díla do českého jazyka, je v práci využita řada publikací, zmíněných ve výčtu použité literatury, mezi nimiž je nejdůležitější sbírka Květy zla v překladu Svatopluka Kadlece, který se zdá být dodnes po významové stránce nejspolehlivějším. Pouze v některých případech, kdy je posouzeno, že se lépe hodí k vysvětlení daného tématu (např. báseň Vztahy), je citován překlad Karla Čapka či jiného autora. K citaci Baudelairových Malých básní v próze využíváme překlad Hanuše Jelínka. Dále jsou citována díla z knihy Umělé ráje (vydání z roku 2009), Fanfarlo (vydání z roku 1927), Úvahy o některých současnicích (vydání z roku 1968), Důvěrný deník (vydání z roku 1947) a další publikace (včetně knih v originálním francouzském jazyce).

³ Baudelaire 1947, s. 96.

v zoufalství hříchu, ze kterého vzešlo to prokleté dítě. Proklíná skrze sebe svého syna i Boha. Toto je velmi důležitá zpověď pro další osvětlení Baudelairova spleenu. K básni Žehnání se brzy vrátíme. Básník, prokletý již od svého zrodu, je ale zároveň mučedníkem. Jeho prokletí se mnohdy jeví jako obžaloba, odsudek, útočí na své blízké i na celou společnost. Obvinění jsou různá, mají ale své jasné základy.

Název *Mé srdce obnažené* se odvolává na jeden ze základních zdrojů ke studiu Baudelairova života, jímž jsou jeho deníky. Zde básník nechává čtenáře nahlédnout do niterných pocitů, odkrývá svou unavenou duši, jasně popisuje své názory na svět či Boha, aby je ovšem na další straně vyvrátil. Deníky neposkytují jednoduché vysvětlení umělcovy osobnosti, ale jsou prvotním světlem, které dále může pomoci při zkoumání básníkovy temného díla. V práci vycházíme především z českého vydání *Důvěrný deník* z roku 1947.⁴

Dalším zdrojem, ze kterého lze vyčíst básníkův příběh života, je jeho korespondence, která odkrývá mnohdy negativní stránky umělcovy osobnosti. Útěk před zodpovědností, arogance, hysterie, lži, nedůstojné žádosti o peníze, citové vydírání. Rozsáhlý výběr Baudelairových dopisů vydalo nakladatelství Torst v roce 1996 pod názvem *Mé srdce, tak jak je*.⁵

První kapitolu práce s názvem *Vnitřní poselství* tvoří dvě velká témata. První část vychází ze sbírky *Květy zla* a je zaměřena na náměty zla, ošklivosti, strachu či smrti. Druhá část se věnuje Baudelairově rodině, lidem jeho okolí a vztahu básníka k Bohu. Hlavními prameny pro tuto kapitolu jsou životopisy Charlese Baudelaira – kniha Baudelaire P. Mansella Jonese z roku 1952, *Qui était Baudelaire* Georgese Pouleta z roku 1969, *Baudelaire Henri Troyata* z roku 1998 a další. Z knih zabývajících se francouzskou literaturou obecně se práce opírá především o publikaci *Littérature française: Le romantisme II, 1843–1869* autora Clauda Pichois či knihu *Francouzská literatura 19. století*, jejímiž autory jsou André Lagarde a Laurent Michard. Z českých autorů se pak věnují osobnosti Baudelaira Karel Teige (jeho stať o Baudelairovi je součástí vydání *Fanfarlo* z roku 1927), F. X. Šalda (například předmluva k Verlainově knize *Prokletí básníci*, 1966), Vladimír Mikeš (*Čas je hráč*, 1986), Otakar Levý

⁴ Baudelaire, Charles. *Důvěrný deník*. Symposion, Praha 1947. Dále také: Baudelaire, Charles. *Důvěrné deníky*. KRA, Praha 1993. Ve francouzském jazyce například Baudelaire, Charles. *Journaux intimes. Fusées. Mon coeur mis à nu*. G. Crès, Paris 1920.

⁵ Baudelaire, Charles. *Mé srdce, tak jak je*. Torst, Praha 1996. Ve francouzském originále například Baudelaire, Charles. *Correspondances*. Gallimard, Paris 2000 (s komentářem Clauda Pichois a Jérôma Thélota). – Baudelaire, Charles. *Correspondance générale*. Louis Conard, Paris 1947–1948 (4 svazky, s komentářem Jacquese Crepeta). – Baudelaire, Charles. *Lettres à sa mère*. Manucius, Paris 2017.

(Baudelairova estetika a technika, 1998), Jiří Pelán (Kapitoly z francouzské a italské literatury, 2000) či Jan M. Tomeš (Hořké propasti, 2001). Důležitým pramenem této kapitoly jsou také Dějiny ošklivosti Umberta Eca a publikace Otto M. Urbana zabývající se jak obdobím přelomu 19. a 20. století (katalogy k výstavám V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914 z roku 2006, Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914 z roku 2015), tak současným uměním (katalogy k výstavám DECADENCE NOW! ZA HRANICÍ KRAJNOSTI z roku 2010, Joel-Peter Witkin. Vanitas z roku 2011, Život je bolestný a přináší zklamání. Massakr Vol. 1: Lovecraft z roku 2016). Další literatura je podrobně vypsána v závěru práce.

Květy zla jsou zpovědí člověka, pohybujícího se mezi světlem a temnotou, usilujícího o krásu i topícího se v ošklivosti, hledajícího dobro a podléhajícího zlu, člověka, který neustále hledá cestu mezi Bohem a Satanem. Svě matce napíše o Květech zla: „*Kniha je téměř dobrá a zůstane zde, tato kniha, jako svědectví mého znechucení a mé nenávisti ke všemu.*“⁶ Baudelaire trpí ustavičnými pochybami o smyslu života, tělesným i duševním zmatkem, chtěl by uvěřit v existenci Boha, ale jeho rozum mu v tom brání. Sám básník nazývá svou sbírku „krutou knihou“, všechny úzkosti, neřesti, pády, povznesení, extáze, které zde popisuje, prožil na vlastní kůži. V počátcích, kdy kniha byla odmítána a kritizována, ještě netušil, že tyto „stonavé Květy“ mu otvírají bránu k nesmrtelnosti.

V Baudelairových denících stojí zajímavá, avšak ne úplně jasná, informace: „*Moji předkové, idioti a maniakové – samé oběti temných vášní – bydlívali ve skvostných komnatách.*“⁷ Jaké předky má Baudelaire na mysli? Ve všech knihách zabývajících se jeho životem se většinou píše pouze o jeho rodičích a otčímovi. Víme také, že jeden z jeho bratrů z matčina prvního manželství byl ochrnutý na půl těla a zemřel na krvácení do mozku. V poznámkách k vydání Důvěrného deníku z roku 1947 se dozvídáme o dědičné chorobě, kterou mohl básník trpět.⁸ Jednalo se o afázii, poruchu a ztrátu řeči, způsobenou porušením určitých oblastí mozku, na kterou básník následně skutečně umírá. Názory na její původ se ovšem různí, častou domněnkou příčiny je také nadměrné užívání hašiše a opia.

⁶ Cit. dle Troyat 1998, s. 183.

⁷ Baudelaire 1947, s. 43–44.

⁸ Baudelaire 1947, s. 119.

„Edgar Poe, tento opilec, nuzák, psanec a vyděděnec se mi zamlouvá více než rozvážný a ctnostný Goethe nebo W. Scott. S radostí bych o něm a podobně zvláštnímu druhu lidí řekl to, co katechismus říká o našem Pánu: Mnoho za nás trpěl...“⁹

Baudelairovým životem prošla celá řada postav, bez kterých by Květy zla nebyly takovými, jaké je známe. Vzorem, průvodcem a spřízněnou duší Baudelaira byl Edgar Allan Poe. Tito dva muži mají nespočet společných rysů, mezi něž patří krutost, zvrácenost, smysl pro dokonalost formy. Baudelaire je přesvědčen, že veškerá zhýralost, alkoholismus, nouze, lenost Edgara Poea předznamenává stejné vlastnosti jeho. V roce 1864 dokonce napsal v dopise Théophilu Thorému: *„Víte, proč tak trpělivě překládám Poea? Protože se mi podobá. Když jsem poprvé otevřel jeho knihu, viděl jsem se zděšením a nadšením nejen předměty, o kterých jsem snil, ale také FRÁZE, které jsem vymyslel, napsané jím o dvacet let dříve.“*¹⁰ Duchovně spříznění autoři měli velmi mnoho společných názorů, vycházeli ze stejných principů, vymezovali se proti platónskému učení a nerozlučnosti krásy, dobra a pravdy.¹¹ Pro Poea i Baudelaira je umění jediným prostředkem k dosažení a odhalení krásy. Baudelaire překládal Poeovy povídky, a ačkoliv nikdy sám nenapsal detektivní dílo, osvojil si tento Poeův žánr natolik, že jeho nejdůležitější prvky včlenil do svých básní. Tak zde najdeme vraždu, oběť i místo činu (např. básně Mučednice, Víno vrahovo). Z nejhorších průvodců a zároveň pronásledovatelů Baudelaira i Poea, smrtelný hřích, kterého se nedokázali zbavit, byla nuda. Hrůzou z prázdnoty byl pronásledován i Claude Debussy, tvůrce libreta k Poeově díle Pád domu Usherů. V další generaci padl tento černý žolík kupříkladu na Rilka, Kafku či Sartera.

Propojení Charlese Baudelaira s malířem Eugeniem Delacroixem, jedinečným umělcem *„bez předka, bez předchůdce a pravděpodobně bez nástupce“*¹², zmiňuje téměř každá studie, věnující se básníkovi či malíři. Jednou z paralel k poezii Baudelaira může být Delacroixův obraz Máří Magdaléna na poušti [1], který ilustruje myšlenku Baudelairova básnického světa, kdy se duchovnost a fyzično navzájem prolínají, protiklady Nebe a Pekla, Boha a Satana, povýšení a pádu, extáze i hrůzy života nejsou

⁹ Baudelaire. Cit. dle Troyat 1998, s. 113.

¹⁰ Cit. dle Poulet 1969, s. 72.

¹¹ Levý 1998, s. 157.

¹² Charles Baudelaire. Cit. dle Levý 1998, s. 44.

od sebe odloučeny, nýbrž se navzájem úzce prostupují. Sám Baudelaire ve svých Salonech velice obdivuje toto dílo, když píše, že Máří Magdaléna je tak nadpřirozeně krásná, že nevíme, zda je ověčena smrtí, či zkrášlena mdlobami božské lásky.¹³ Všichni tři, Delacroix, Poe i Baudelaire, mají na řadě fotografií charakteristické gesto ruky, schované pod vrchní oděv, které je nejčastěji interpretováno jako projev slušnosti [2, 3, 4].

Dalšímu umělci věnoval básník celou kritickou esej, kterou nazval Malíř moderního života. To, jak byli oba přátelé propojeni, můžeme vidět i na sépiových kresbách Constantina Guyse, které se zdají být přímo ilustracemi Baudelairovy Paříže [5]. Guys i Baudelaire ve svém díle odkazují na to, co je v tzv. modernosti umělého, zkaženého a falešného. V dílech Guyse i Delacroixe nacházíme plno zpodobení zla a ošklivosti. Obdiv Baudelaira k nim spočívá také v tom, že dokázali znázornit i ten nejošklivější předmět tak uměleckým způsobem, že vzbuzuje pocit libosti. Baudelaire říká, že neexistuje námět, který by nemohl být umělecky vyjádřen, zlo i hrůza v sobě skrývají krásu. Nikoli sama věc, ale její zobrazení je důležité pro estetický dojem.

Zájem o temné stránky života spojuje Baudelaira také s belgickým umělcem Félicienem Ropsem.¹⁴ Pro něj bylo setkání s básníkem zásadní změnou v životě a rozhodlo o jeho příští umělecké orientaci. Co se týče hudby, měl Baudelaire v lásce především Richarda Wagnera. Jak sám přiznává v dopise Wagnerovi, cítil velikou spřízněnost jeho hudby se sebou samým: „*Předně se mi zdálo, že tu hudbu znám, a když jsem o tom později uvažoval, přišel jsem na to, z čeho pramení ten klam; zdálo se mi, že ta hudba je moje, poznával jsem ji, tak jako každý z nás poznává věci, jež je mu dáno milovat.*“¹⁵ Toto propojení silně připomíná spojení Baudelaira s Poem. Wagnerova hudba probouzí v básníkově duši harmonii. Wagner, stejně jako Baudelaire, dokázal vyjádřit dualismus člověka. Wagner, Poe i Baudelaire věřili, že pouze skrze hudbu se mohou přenést do ideálního světa, kde vládne čistá krása.

Kapitola Vnitřní poselství se nejvíce soustředí na soukromý život Baudelaira a pokusí se ukázat, jak se jeho rodinné vztahy, životní strach i dílo, díky kterému byl schopen proměnit zlo a ošklivost v krásu, promítají do umění 20. a 21. století. Budou zde figurovat Rainer Maria Rilke, Félicien Rops, James Ensor, Edvard Munch, Georges

¹³ Baudelaire 2010, s. 276.

¹⁴ První původně česká monografie Féliciena Ropse: Půtová, Barbora. *Félicien Rops: enfant terrible dekadence*. Dybbuk, Praha 2013.

¹⁵ Úryvek z dopisu Richardu Wagnerovi 17. února 1860. Baudelaire 1996, s. 251.

Bataille, Hans Bellmer, Francis Bacon, Joel-Peter Witkin, Keith Haring, Kurt Cobain, Jim Morrison, členové skupiny Young British Artists, Anna Varney, David Lynch, Lars von Trier a další.

Druhá kapitola práce se věnuje teorii korespondencí. Zaměříme se především na osobnost švédského filosofa Emanuela Swedenborga a jeho následovníka Williama Blakea. Na Baudelairovo chápání smyslových a duchovních korespondencí, ztělesněné především básní *Vztahy*, později navazuje Arthur Rimbaud či umělci symbolismu. Ve 20. století je pak možné nalézt příklady umělců, kteří promítají do svých děl baudelairovskou synestézii velmi osobitým způsobem. Zmíníme například László Moholyho-Nagy, Marka Rothka či Davida Lynche. Speciálním pramenem pro tuto kapitolu jsou především knihy Emanuela Swedenborga (z roku 1758 pochází jeho spis *Nebe a peklo*, z roku 1763 kniha *Božská láska a moudrost*)¹⁶, literatura věnující se jeho učením a jeho vlivu na Williama Blakea, *Sny duchovidcovy Immanuela Kanta (1766)*¹⁷ a publikace zabývající se jmenovanými umělci.

Třetí kapitola s názvem *Na okraji společnosti* se zaměří především na fenomén prokletí. Kde můžeme hledat jeho kořeny? Kdy se jednalo o názor společnosti a v jaké míře je to především póza samotného umělce? Příběh se začíná u Platóna. Považuje básnictví i malířství za umění napodobovací, a proto je odmítá. Dle jeho teorie idejí jsou malíř i básník až na třetím místě a tudíž nemohou zobrazovaný předmět dostatečně znát.¹⁸ Nejhorším následkem je dle Platóna fakt, že svým konáním kazí veřejnost: „*To jsme však nepronesli ještě hlavní žaloby proti básnictví. Neboť to, že jest schopno kaziti i lidi řádné, až na několik velmi málo výjimek, to jest přece svrchovaně hrozné.*“¹⁹ O básnících a malířích píše jako o zbytečných a neužitečných, jelikož se nepodílí na zdravém životě obce. Platónovo prokletí je tedy především morální a politické. V podobném duchu na něj navazuje Augustin ve spisu *O obci boží*.

Autoři 19. století včetně Baudelaira, Verlaina a Rimbauda jistě znali Platónovy závěry o nepatřičnosti, zbytečnosti a neužitečnosti básníků v obci. Prokletí má

¹⁶ České překlady: Swedenborg, Emanuel. *Nebe a peklo*. VOLVOX GLOBATOR, Praha 2011. – Swedenborg, Emanuel. *Božská láska a moudrost*. Frýdek-Místek 2005.

¹⁷ Kant, Immanuel. *Sny duchovidcovy, vyloženy prostředkem snů metafysiky*. Knihkupectví Hejda & Tuček nakladatelství, Praha 1919.

¹⁸ Dle Platónova světa idejí Bůh stvořil stůl, poté tesař vyrobil stůl, až poté básník/malíř napodobil stůl – tvoří tedy beze vší znalosti pravdy, vytváří zdánlivé obrazy a ne věci skutečné.

¹⁹ Platón 2001, s. 319.

především sociální povahu: „*nás život vypliv, plijem na život*,“²⁰ říkal François Villon, předchůdce prokletých básníků. Umělci byli neochotni a mnohdy neschopni se přizpůsobit. Prohlašovali se za trpitele, oběti osudu i společnosti. Prokletí má mimo společenský základ také kořeny náboženské. Stačí otevřít Bibli ve III. kapitole knihy Genesis a zopakovat si celý příběh prvotního hříchu. Za to, že Adam a Eva okusili zakázané jablko, byli vyhnáni z Ráje a nuceni žít se prací! Adam se stává prvním oračem, lidstvo je odsouzeno k úmorné práci, práce se stává prokletím. Vybraní básníci 19. století se stavěli do pozice zahalečů a vědomě setrvali v nečinnosti. Prokletí je díky prvnímu hříchu, za nějž byl člověk odsouzen ke smrtelnosti, také propojeno se smrtí. I Augustin zmiňuje předurčení člověka, zajatého v dědičném hříchu, ke zkaženosti a zlu. Básníci si vymýšlejí a tím urážejí společenskou i náboženskou morálku, jsou lháři a nepřátelé pravdy. Aleš Pohorský vytváří ve své knize Prokletí a básníci vzorec v podobě „orba – práce – osud – smrt – vyhnanství“ a poznamenává, že u prokletých básníků je vždy alespoň jeden z členů tohoto vzorce zastoupen.²¹

Jakýmsi předchůdcem prokletých básníků nebo, chceme-li, prokletý básník romantismu byl Alfred de Vigny, v jehož díle Stello trpí básník nemocí zvanou spleen, a to již třicet let před Baudelairem. Od Vignyho se poté odvíjí koncept Verlainovy knihy Prokletí básníci. U dalšího básníka Alfreda de Musseta je prokletý básník jedinec, odsouzený k samotě a beznaději. Na rozdíl od Musseta a Vignyho se bude Baudelairovo prokletí jevit mnohem útočněji jako obžaloba, proklínání, odsudek. Paul Verlaine je s prokletím spojen dílem i osobností. Byl vnímán jako básník neřestný, bohémský, zavržený ze společenského i náboženského hlediska. Hlavním pramenem jeho prokletí je nerozhodnost v životě, protichůdné postoje, alkoholismus. Byl ovšem autorem důležitého díla s názvem „*Les poètes maudits*“. Ve výčtu prokletých básníků jsou zahrnuti Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Marceline Desbordes-Valmore, Mallarmé, Tristan Corbière, Rimbaud i sám Verlaine (pod anagramem Pauvre Lelian). Mimo Baudelaira bychom doplnili také Gérarda de Nerval, Lautréamonta či Alfreda Jarryho. Všichni tito autoři měli obrovský vliv na výtvarné umění 20. století.

Třetí kapitola otevře v souvislosti s prokletím řadu zajímavých témat včetně dandismu a flanérství, tématu davu, nudy a spleenu.²² Několikrát se opakující náměty tmy, lijáku, skučení větru, naříkajících zvonů, podzimu a zabláceného jara vedou

²⁰ François Villon. Cit. dle Pohorský 2000, s. 9.

²¹ Pohorský 2000, s. 24.

²² K tématu dandismu například Lemaire 1978, Coblenceová 2003, Beckerová 2013.

v básních Květů zla k Baudelairovu spleenu. K základním znakům této poezie patří ubíjející pocit nudy. Nuda uprostřed mlhy, nuda města. Básníkův spleen se lišil od běžné chvilkové únavy a zahálky, byl to spleen trvalý, nekonečná nuda života. Nuda byla vlastní také osobám, toulajícím se po městských ulicích, tzv. flanérům. Umělec jako tragický génius zůstává ve svém spleenu osamoceným, posledním hrdinou na jevišti dějin a své doby. Osamocení uprostřed společnosti, zasvěcené úpadku, je důležitým dramatickým gestem, evokuje romanticko-baudelairovskou představu umělce jako tragického hrdiny.

Je známo, že Baudelaire protestoval proti přírodě, proti všemu přirozenému, organickému. Organické není disponibilní. Toto nevyčteme pouze z jeho básní, ale také z jeho každodenního chování. Existuje svědectví Gustava Courbета, který si stěžoval, jak těžké je básníka malovat, když vypadá každý den jinak.²³ Baudelaire říká, že krása není ve věcech, ale v duši vnímatele, a že úkolem umělce není napodobovat přírodu, ale protestovat proti ní, přetvořit ji a vytvořit jinou přírodu, odrážející jeho ducha. S nenávistí k přírodě také souvisí Baudelairův požadavek, aby se žena líčila a zakrývala tak svou přirozenost. Svou sbírkou Květy zla odkrývá básník celé své krvácející nitro. Henri Troyat píše ve svém životopise Baudelaira, že když předával rukopis svému příteli, nakladateli Poulet-Malassisovi, měl pocit, jako by prořízl hlubokou ránu, přičemž vytékající hnis mu působil úlevu...²⁴

Od osobností, jako byli Honoré Daumier, Théophile Gautier, Alfred Jarry, Joris Karl Huysmans, Jacques Vaché a André Breton či Otto Dix, a období Výmarské republiky se dostaneme v této kapitole k beatníkům – Burroughsovi, Kerouacovi a Ginsbergovi, hnutí punk, Sidu Viciousovi, Janu van Oostovi či dvojici Pierre et Gilles. Ze světa hudby a filmu budou zmíněni Pier Paolo Pasolini, David Bowie nebo Marilyn Manson. V bohatém výčtu pramenů k této kapitole figurují – kromě již výše zmíněných – autorské knihy či (auto)biografie jmenovaných autorů. Nejen zde je potřeba zdůraznit také důležitou roli knih Waltera Benjamina.

Poslední kapitola práce se zaměří na propojení Charlese Baudelaira a českého, potažmo československého umění. Obdobím přelomu století, meziválečným i poválečným uměleckým směrům se věnuje celá řada autorů. Literatura k období přelomu 19. a 20. století, české dekadence i symbolismu je již široce zpracována

²³ „Je ne sais comment aboutir (...) Tous les jours il change de figure“ Cit. dle Picon 1988, s. 106.

²⁴ Troyat 1998, s. 138.

především Petrem Wittlichem²⁵, Tomášem Vlčkem²⁶ a Otto M. Urbanem²⁷.

Následujícím období, zahrnujícím v našem případě především expresionismus a surrealismus, se věnují Vojtěch Lahoda, Karel Srp, Lenka Bydžovská nebo Marie Rakušanová. Informel zpracovala do několika publikací Mahulena Nešlehová. Od těchto autorů také vznikla celá řada důležitých výstav.²⁸ Vybrané umělce těchto období je potřeba zmínit, avšak vzhledem k bohatě zpracované literatuře se jim budeme věnovat v mnohem menší míře, než by možná mohlo být vzhledem k tématu práce očekáváno.

Jedním z hlavních cílů této práce je pokus o nalezení přímých či nepřímých vazeb Baudelairova díla a osobnosti v umění současných českých (a slovenských) umělců. Se čtyřmi z nich proběhla osobní setkání, ze kterých vznikly rozhovory, které jsou součástí poslední kapitoly. Vybrané umělce, kteří by měli různými způsoby ilustrovat vlivy a vnímání nejen Baudelaira, ale všech souvisejících témat, která jsou součástí této práce, tvoří zástupci střední a mladší generace české a slovenské umělecké scény – Josef Bolf, Martin Gerboc, Martin Mulač a Jakub Janovský.

Kromě jmenovaných budou dále zmíněni Václav Stratil, Michael Rittstein, Marek Škubal, Jan Vytiska, Martin Salajka a další. Prostor bude věnován také hudbě a poezii, například českému undergroundu s The Plastic People of the Universe a Ivanem Martinem Jirousem v čele.

U současné odborné veřejnosti je Baudelaire zmiňován jako „otec básnické moderny“. Toto označení je zcela logické a vyplyne i z kapitol této práce. O Baudelairovi jako zakladatelské osobnosti moderního umění psal již Karel Teige ve své rozsáhlé stati o básníkovi, ve které mu přikládá mnohem větší důležitost, než měla řečnická gesta Victora Huga či herecký patos Georga Gordona Byrona: „...*nové pojetí*

²⁵ Výběr z publikací Petra Wittliche: Wittlich, Petr. *Česká secese*. Odeon, Praha 1982. – Wittlich, Petr. *Sváry zrání: fazety modernity na přelomu 19. a 20. století, 1890–1918*. Arbor vitae, Praha 2008. – Wittlich, Petr. *Horizonty umění*. Karolinum, Praha 2010.

²⁶ Vlček, Tomáš. *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*. Panorama, Praha 1986.

²⁷ Urban – Merhaut 1995, Urban 2006, Urban 2015.

²⁸ Výběr z výstav: Otto M. Urban: V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914 (Obecní dům, Praha 2006). – Decadence Now! Za hranicí krajnosti (Galerie Rudolfinum, Praha 2010). – Retrospektivy Joela-Petera Wittkina (Dům umění Brno, 2010) a Jakea a Dinose Chapmanových (Galerie Rudolfinum, Praha 2013). – Marie Rakušanová: Křičte ústa! Předpoklady expresionismu (Galerie hlavního města Prahy, 2007). – Lenka Bydžovská, Karel Srp: Jindřich Štyrský (Galerie hlavního města Prahy, 2007). – Lenka Bydžovská, Vojtěch Lahoda, Karel Srp: Černá slunce (GVU v Ostravě 2011–2012). – Mahulena Nešlehová: ČESKÝ INFORMEL. Průkopníci abstrakce z let 1957–1964 (Galerie hlavního města Prahy, 1991).

poesie, poesie, která by o ničem nevypravovala, nic nehlásala, nikoho nepoučovala a neumravňovala, poesie, která by dojímalá toliko svým vlastním řádem, svou vlastní harmonií, ladem a skladem slov, která by mluvila rytmem a hudbou, světly a vůněmi k čtenářovým smyslům a čivům, dotkla se jejich prostřednictvím jeho sensibility a vyvolala mnohonásobné ozvěny v jeho podvědomí a vědomí.“²⁹ Paul Verlaine Baudelairovi v roce 1865 děkuje: „*hluboká originalita Charlese Baudelaira je, dle mého, především v silném zachycení moderního člověka*“.³⁰ A jak byl básník vnímán na konci svého života svým nejbližším okolím? Část z posledních měsíců strávil Baudelaire na klinice milosrdných sester v Bruselu. Slovy jednoho z Baudelairových životopisců Henri Troyata: „*Když se za ním zavřou dveře, sestry padnou na kolena, svěcenou vodou pokropí místo, kde tento d'áblu zaprodaný pacient ležel, a pozvou kněze, aby z místa vymýtil zlé duchy.*“³¹ Jako tomu bylo u řady velkých umělců, také dílo Charlese Baudelaira bylo plně oceněno až po jeho smrti.

„Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu.“³²

²⁹ Baudelaire 1927b, s. 63.

³⁰ Cit. dle Pichois 1979, s. 479. Volný překlad autorky práce.

³¹ Troyat 1998, s. 250.

³² „*Ale prohlédnout neviditelné a slyšet neslychané je jiné než zachytit ducha mrtvých věcí. Baudelaire je prvním prorokem, králem básníků, pravým Bohem.*“ Arthur Rimbaud v dopise Paulu Demenymu 15. května 1871. Cit. dle Milner 1967.

I. VNITŘNÍ POSELSTVÍ

„*Mohl z něho být velký kreslíř, kdyby nebyl raději velkým básníkem.*“³³

Charles Baudelaire se narodil v době, kdy v uměleckém světě již nějaký čas převládala nálada romantismu. Spisovatelé i výtvarní umělci podstupují boj mezi snem a skutečností, mezi vnitřním a reálným světem, bouří se proti společenským konvencím, neustále se zmítají mezi krásným osobním snem, touhou a ideálem a na druhé straně upadají do zoufalství, zklamání, utápí se ve svém nitru a stupňují tak téměř trvalou duševní trýzeň. Utíkají do fantazií, do idealizované minulosti, k náboženským představám, neustále se vracejí do dětství, uchylují se do přírody. Začíná odcizování jedince od společnosti, umělec se jako samotář vyděluje z davu. Ačkoliv žil Baudelaire v době velkých romantických básníků, jako byl Gérard de Nerval či Victor Hugo, došel dále za pomyslné hranice tohoto směru. Kapitola Vnitřní poselství představí vybrané umělce, kteří stejně jako básník prožívali neustálý strach ze smrti, ale také ze života, který byl naplněn zlem a ošklivostí. Byli to James Ensor, Edvard Munch, Félicien Rops, či „básník smrti“ Rainer Maria Rilke, nicméně velký prostor bude věnován osobnostem druhé poloviny 20. století. Vedle jmen jako Francis Bacon, Keith Haring, Joel-Peter Witkin či Damien Hirst postavíme osobnosti z filmové nebo hudební branže – mimo jiné Davida Lynche, Larse von Triera, Kurta Cobaina, Jima Morrisona.

Po kapitolách věnovaných zlu, ošklivosti a strachu ze smrti bude následovat část práce pojednávající o Baudelairově vztahu k otci, matce, otčímovi, k ženám i k Bohu. V Intimních denících čteme, že v každém člověku existují dvě tendence – jedna ho vede k Bohu, druhá k Dáblu. Zlo je v Baudelairově pojetí přitažlivé a destruktivní zároveň. V básni Posedlý zvolá: „*Ó Belzebube můj, já nad vše zbožňuji tě!*“³⁴ I vnímání Boha a Satana je ale u Baudelaira mnohohrstevné a v průběhu života prochází vývojem. Mezi božskými a démonickými silami se zmítá i Rimbaud v Sezóně v pekle. Negativní vztah k matce je zcela novým fenoménem, který se po Baudelairovi objevuje nejen u jeho bezprostředních následovníků, ale v různých podobách i u umělců současnosti. U mnohých je výsledkem traumatu z dětství, které se v průběhu let projeví v nenávisti k ženám. Ta se v různých podobách vyskytuje hojně již ve starším umění, ať už jsou to

³³ Honoré Daumier o Charlesi Baudelairovi. Cit. dle Vlček 1981, s. 42.

³⁴ Z básně Posedlý. Baudelaire 1962, s. 73.

obrazy prezentující pomíjivost ženské krásy či krutá zpodobení žen, které představují zhoubnou a ničivou nadvládu nad mužem.

Vstup do každodenní reality naplněné všudypřítomným zlem, úzkostí, d'ábelskostí a strachem začněme se sbírkou *Květy zla* v rukou.

I. 1 Destilace krásy ze zla

*Mé srdce pojal děs, že žárlím na chudáka,
který jde k propasti a zpit svou krví, žel,
by spíše nežli smrt i muka nevímjaká
a nežli nicotu i samo peklo chtěl.³⁵*

Baudelaire zaujímal ve francouzské poezii zvláštní místo. Nemůžeme ho řadit mezi romantiky ani klasicisty. Pohybuje se neustále v limbech, což byl i původní název pro sbírku *Květy zla*. Tedy v neurčitých prostorách duše, mezi snem a skutečností, krásou a ošklivostí, láskou a zhnusením. *Květy zla* jsou krutým obrazem lidského osudu, osobní výpovědí o duševní i fyzické bídě člověka, ať již zasloužené či nezaviněné. Kniha je především symbolickou autobiografií, převedením básníkovy životního příběhu do sféry osobního mýtu, který sám pojmenoval „mýtem dandyho“.³⁶ Pro srovnání je možné sáhnout k *Božské komedii* Dante Alighieriho, jehož dílo přineslo pohled na lidský úděl podobného smyslu. *Květy zla* ohlašují nový svět a novou poezii, jsou jakoby moderní „replikou“ Danteho básně. Baudelaire ve svém díle nově podává všednost, nudu, rozvrat. Jak napsal F. X. Šalda, hlavní část básníkovy génia je ovšem dílem jeho duše, nejen jejího velkého intelektu, ale i její zcela výjimečné schopnosti k utrpení.³⁷ Baudelaire byl ve své podstatě stále nespokojeným jedincem. Byl zcela nepřizpůsobivý, nenávistný, trpěl vrozeným nepokojem, nechutí k budoucímu. Tento tělesný a duševní neklid vložil do své knihy. Dle Waltera Benjamina byl Baudelaireův spleen náladou, jež odpovídá permanentní katastrofě. Zážitek šoku tak umístil do samého středu své umělecké práce. Zatímco velcí a slavní básníci si vybírali náměty

³⁵ Z básně *Hra*. Baudelaire 1962, s. 189.

³⁶ V dopise z 18. února 1866 notáři Ancellovi Baudelaire píše: „*Mám vám vykládat, vám, který jste to neuhodl o nic víc než druzí, že jsem do té hrozné knihy vložil celého svého ducha, celé své srdce, celé své náboženství (v travestované podobě), celou svou nenávisť? Jistě, budu tvrdit pravý opak, budu přísahat na bibli, že je to kniha čistého umění, pouhé opičení a kejklřství; a budu lhát, jako když tiskne.*“ Cit. dle Pelán 2000, s. 416.

³⁷ Šalda 1987, s. 585.

z rozkvetlých zahrad básnického světa, Charles Baudelaire se ve svých květech snažil vydestilovat krásu ze zla.

Francouzský spisovatel a literární kritik Charles Augustin Sainte-Beuve ve svém díle *Petits Moyens de défense* píše: „*Poezie se již všeho ujala. / Lamartine si vzal nebe, Victor Hugo si vzal zemi. Laprade si vzal lesy. Musset si vzal vášeň a oslepující orgie. Další si vzali domov, venkovský život, atd. / Théophile Gautier si vzal Španělsko a jeho vznešené barvy. Co zůstalo? / To, co si vzal Baudelaire. Byl k tomu jaksi donucen.*“³⁸ Básník, který tvořil v polovině 19. století, cítil potřebu hledání něčeho nového, což konkrétně u Baudelaira vedlo k existenciální úzkosti a postupnému prošlapání si cesty až k peklu. Jindřich Chaloupecký píše o Evropě 19. století jako o době rozvoje moderní vědy, kdy člověk začíná přírodu více vnímat rozumem, lidský duch triumfuje, Evropa nabývá sebevědomí.³⁹ To vše se dále stupňuje ve století dvacátém, nicméně již v předešlém období skličuje vybrané jednotlivce nejistota. Osobnosti, jako byli Baudelaire, Dostojevskij, Nietzsche či Kafka, ale nikdo nemusel brát příliš na vědomí. Až do doby, než přišly dvě světové války...

Baudelaire píše o tom, že svět pomalu končí. Tento pocit postupné záhuby civilizace se stává jedním z ústředních témat poezie i historického uvažování.⁴⁰ Člověk je zmítán zvláštním neklidem, touhou po slávě, strachem ze smrti, potřebou i nemožností tvořit. Toto se opět týká duality, tak důležité pro osobnost a dílo Baudelaira, ale i mnohých dalších umělců, kterým se budeme věnovat. Tato tragédie rozdvojeného člověka také vysvětluje zdánlivě chaotickou kompozici sbírky *Květy zla*. Neustálé střídání částí, kdy vítězí touha po ideálu, s oddíly naplněnými morálním zlem je výrazem rozdvojenosti duše, která podléhá dvojímu hledání.

První část sbírky se jmenuje *Spleen a ideál*. Zde se básník úpěnlivě snaží vysvobodit svou duši z nudy, která vládne zemi. V básních *Majáky*, *Albatros* či *Hymna na krásu* se obrací k poezii, v *Pohrobní výčitce*, *Svítání v duši* či *Vyzvání na cestu* pak zkouší vysvobození skrze lásku. Tyto dva léky ovšem nemohou duši zbavit trvalého spleenu, který ji nakonec v básních *Prasklý zvon* či *Spleen* nekompromisně drtí. V sekci *Pařížské obrazy* se tedy ještě pokouší uniknout do města anebo mezi své blízké. Když ani to nepomáhá, tvoří si básník své umělé ráje nejlépe zachycené v části nazvané *Víno*. Zjišťuje však, že ani drogové opojení, ani neřest nejsou cestou k vysvobození, všechny

³⁸ Cit. dle Pichois 1979, s. 468. Volný překlad autorky práce.

³⁹ Chaloupecký 2005, s. 13.

⁴⁰ Chaloupecký 2005, s. 179.

pokusy jsou marné a básník se propadá do temných propastí, kde se v zoufalém zvolání obrací k Satanovi: „*měj soucit, Satane, s mou nekonečnou bídou!*“⁴¹ Všechny možnosti jsou vyčerpány a zbývá jediná cesta, cesta do neznámého světa, cesta ke smrti:

*Toť konejšivá smrt, pro kterou dá se žítí,
cíl všeho života, jediná naděje,
která jak elixír v nás novou sílu nítí,
že jdeme do noci, byť srdce slabé je.*⁴²

Skrze celou sbírku *Květy zla* tedy společně s básníkem kolísáme mezi nadějemi, které však vždy končí ztroskotáním. Mnohdy se nám představuje jako vyděděnec, jako cizinec mezi lidmi. Tomuto postavení na okraji společnosti se bude více věnovat třetí kapitola. Své utrpení uprostřed davu Baudelaire nechápe jako trest, ale jako vznešenost, jako daň, díky níž může umělec dospět k vyššímu světu krásy. Do záhadných sfér ideálu proniká skrze souvztažnosti mezi hmotným a duchovním. Téma souvztažností pojedná kapitola *Smyslové korespondence*. Básník tedy dospívá k vyššímu poznání, díky umění uniká zákeřné moci spleenu a svou vizi krásy předává ostatním. Netrvá ovšem dlouho a krutá realita nabourává tyto vzlety za ideálem. Nemoc, chudoba, zahálka, čas a vnitřní muka umělce, neustále nespokojeného se svým dílem, to vše strhává básníka zpět do nepropustné klece věčného spleenu.

V řadě básní můžeme vidět, jak se stará Paříž ztrácí básníkovi před očima. K navození takových stavů truchlení používá Baudelaire jinotajů: „*vše, všechno se mi tu hned v jinotaje mění*“.⁴³ Labuť ve stejnojmenné básni teskní ve špíně velkoměsta po čistém jezeře svého rodného kraje. Jinotaj básníkovi nabízel určitou ochranu před silně doléhající přítomností, jeho prostřednictvím si alespoň částečně zakrýval pohled na nově budovaný svět.⁴⁴ Jinotaj zároveň odráží Baudelairovo duševní rozpoložení.

⁴¹ Z básně *Litanie k Satanovi*. Baudelaire 1962, s. 249.

⁴² Z básně *Smrt chudých*. Baudelaire 1962, s. 256.

⁴³ Z básně *Labuť*. Baudelaire 1962, s. 171.

⁴⁴ Srp 2015, s. 11.

I. 1. 1 Zlo a ošklivost

„Poprvé jsem téměř spokojený. Kniha je téměř dobrá a zůstane jako svědectví mé nechuti a zášti ke všemu.“⁴⁵

Celá sbírka Květy zla kolísá mezi spleenem a ideálem. Odporná nuda se staví proti neustálému úsilí o krásu. Části sbírky nazvané Květy zla, Vzpouora, Víno a Smrt jsou pokusem o únik, který končí nezdarem, nicméně v posledních verších sbírky cítíme určitou naději. Důležitým aspektem Baudelairova myšlení je tvrzení, že pouze skrze poezii může být zlo přetaveno v krásu. Všichni tedy žijeme ve zlu, jen básník z něj umí vykresat to krásné:

[...]

*jen v jedno doufají, ó temný Kapitole!
Že Smrtí, plující jak nové slunce tmou,
jim květy mozku všem přec jednou rozkvetou.⁴⁶*

Zlo se dle Baudelaira děje naprosto přirozeně, bez námahy, dobro je oproti tomu vždy výplodem umění. Na člověku tedy může být přirozený pouze sklon ke zlu, zatímco dobro je spojeno s umělou ctností, která je produktem umění, nikoli přírody, jejíž podstatou je právě zlo.⁴⁷ Modernímu umění tedy Baudelaire přispívá tak, že popularizuje a poetizuje zlo tím, že v něm objevuje krásu nebo z něj krásu vytváří. Jde takto o krok dále než jeho romantičtí předchůdci. Baudelairova estetika je zakořeněná v popření jedinečné a absolutní platonické krásy, a tak umožňuje hrůze stát se zdrojem krásy, hrůza a zlo nemohou být zároveň od krásy odloučeny (to je patrné například v básni Hymna na krásu).⁴⁸ Pro Baudelairovo „alter ego“ Edgara Allana Poea je krásou to, co přivádí citlivou duši k slzám, tudíž nemůže být odlišována od melancholie. Nejmelancholičtější ze všeho je pak smrt a „*smrt krásné ženy je nesporně nejpoetičtější téma na světě*“.⁴⁹ Baudelaire píše v básni Smutný madrigal, že slzy kráslí tvář podobně,

⁴⁵ Baudelaire v dopise matce z 1. ledna 1861. Cit. dle Poulet 1969, s. 77. Volný překlad autorky práce.

⁴⁶ Z básně Smrt umělců. Baudelaire 1962, s. 257.

⁴⁷ Pohorský 2000, s. 150.

⁴⁸ Chao 2010, s. 111.

⁴⁹ Cit. dle Chao 2010, s. 106.

jako bouře posiluje květiny.⁵⁰

To, že jsou zlo a ošklivost hodny obdivu, je možné sledovat skrze celé 20. století i v současnosti. Ovšem záliba a zobrazování ošklivosti již započíná dříve. Názor, že zlo může být krásné, podléhá zkoumání již od přelomu 18. a 19. století. Únava umělců z přítomnosti vede často k ostrým a radikálním reakcím. Stačí vzpomenout jednoho z prvních malířů strachu a hrůzy Goyu a jeho *Los Caprichos*, Delacroixe a jeho scény plné krveprolití a trpících žen a dětí, či Constantina Guyse, u kterého již Baudelaire obdivoval jeho schopnost vyjádřit „*čisté umění, to jest zvláštní krásu zla, krásu v hrůze*“.⁵¹ Od té doby se pak zobrazení lidské hrůzy stává součástí moderní vizuální kultury. Otto M. Urban v souvislosti s tím cituje Michela Foucaulta: „...*možnost přesáhnout v rozběsnění vlastní rozum a nad všemi přísliby dialektiky znovuobjevit zkušenost tragického*“.⁵² A právě zkušenost tragického je tím důležitým momentem, který se vší silou proniká i dále do moderní a populární kultury.

Ospravedlnění zla a ošklivosti ale existuje mnohem dříve, a to již v dobách antických myslitelů. Plótinos ve svých *Enneadách* ztotožňuje ošklivost s hmotným světem: *Vezměme tedy duši ošklivou, nezřízenou a nespravedlivou, plnou žádostí a zmatků, ze zbabělosti se strachující, pro svou nízkost závidící, [...] žijící tím, co přijímá tělesně, a nalézající ošklivost jako slast. Zda neřekneme, že tato ošklivost k ní <z jejího hlediska> přistoupila jako „krásné“ připojené zvnějšku, které je vlastně ale tím, co ji zhyzdilo, znečistilo a „smísilo“ a co je tolikým zlem? ... (Duše) žije život zatemněný a smrtí prostoupený a už nijak nezří to, co duše zřít má, už nemá klid, aby setrvala v sobě, protože je stále vlečena k vnějšímu, spodnímu a temnému. Protože tedy, soudím, je poskvrněná a unášena v každém směru k věci, jež se nabízejí smyslům, má přimíšeno hodně z těla, hodně obcuje s látkou, přijala jiný vid než svůj, změnila se oním smíšením, které ji činí horší.*⁵³

Augustin pak ve spisu *O pořádku* argumentuje tím, že bez zla a ošklivosti by ve světě panovala disharmonie. Zlo nemůže existovat samo o sobě, protože by bylo, stejně jako dobro, absolutně ničím. Ve scholastickém myšlení pak nalézáme v návaznosti na Augustina mnohé příklady, kde ošklivost a zlo přispívají k harmonii celku.⁵⁴ Již od

⁵⁰ *Pláč kráslí tvář, když žal ji zmáhá, / tak jako zprahlou louku vláha. / Po bouři kvítí okřívá.* Úryvek z básně *Smutný madrigal*. Baudelaire 1962, s. 144.

⁵¹ Levý 1998, s. 51.

⁵² Foucault 1993, s. 204.

⁵³ *Enneady*, I, 6. Cit. dle Eco 2007, s. 26.

⁵⁴ Příklady v Eco 2007, s. 48 a 51.

středověku byly stálým tématem obrazy utrpení, bolesti a hrůzy, fyzického mučení a týrání. Ukazovat utrpení a hrůzné lidské osudy skrze celou historii umění ale není tématem této práce.

Ďábelské výjevy ze štětce Hieronyma Bosche můžeme považovat za předzvěst surrealismu, rozpoznáme-li odkazy ke světu nevědomí. Umělec nám ukazuje neřesti společnosti, ve které žil, v celé šíři, a jeho dílo tak mnohdy působí moralistním dojmem. Friedrich Schiller napsal ve svém spisu O tragickém umění, že „*je obecným jevem naší povahy, že to, co je smutné, hrozné, ba dokonce děsivé, nás přitahuje neodolatelným kouzlem; že scénami bolesti a hrůzy se cítíme odpuzováni, a stejnou silou znovu přitahováni*“.⁵⁵ V dnešním světě mediálních masáží a filmů plných krve a násilí, které jsou přístupné naprosto všem, se zdá být tento fakt doveden do extrému. Immanuel Kant ještě zastával názor, že ošklivost, jež vyvolává znechucení, nemůže být zachycena, aniž ničí veškerý estetický požitek. Toto bylo překonáno v době romantismu, kde se v mnohých literárních i výtvarných dílech stává ošklivost vzrušujícím a později zároveň sebedestruktivním prvkem. Takovým příkladem může být otec dekadence Joris-Karl Huysmans a jeho román *Naruby*, ve kterém se snoubí bolest a utrpení, pokrytectví, sobeckost, bezvýchodnost, osobní tragédie, vyhnanství, šílenství a smrt. Kniha byla pro autora obrazem vlastního nitra „*uničeného hysteriemi*“, hledá náměty v „*hrůze, zkaženosti, komplikovaných mŕrách a krutých vidinách*“.⁵⁶ Huysmans nalézal spřízněné duše mezi umělci minulosti (El Greco, Francisco Goya, Rembrandt) i ve své době (Gustav Moreau, Odilon Redon či Félicien Rops). Ostatně provázanost literatury a výtvarného umění byla v období dekadence klíčovým faktem. Huysmans oslavil Baudelaira jako „*záračného umělce*“ a jeho dílo *Naruby* je básníkovi z velké části oddáno: „*Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits*“.⁵⁷ Huysmansův hrdina Des Esseintes v sobě spojuje vše baudelairovské – strach, nudu, spleen, nekonečné zlo.

Rainer Maria Rilke napsal za svůj život pouze jediný román. Zápisky Malta Lauridse Brigga jsou fiktivním deníkem mladého dánského umělce v Paříži, avšak vycházejí z reálného negativního zážitku, kterým pro Rilkeho jeho pobyt v Paříži skutečně byl. Básník zde upadá do tvůrčí i psychické krize, což se odrazí i na skutečnosti, že svůj román dokončí až po šesti letech. Setkáváme se s hrůzou ohybné

⁵⁵ Cit. dle Eco 2007, s. 282.

⁵⁶ Urban 2006, s. 15.

⁵⁷ „*Hledám nové vůně, větší květy, slasti dosud nepoznané.*“ Huysmans 1979, s. 153.

skutečnosti a odosobnění. Rilke v chápání estetiky ohyzdnosti navazuje na estetiku Baudelairovu a Rimbaudovu. Ohyzdnost tvoří základ světa, je absolutní a nemá protiklad v kráse.⁵⁸ Tuto ohyzdnost pak váže Rilke k teorii vlastní smrti.

V hlubokou tíseň se zlo mění v díle Franze Kafky. V Procesu i Proměně dochází ke zvláštnímu pocitu, že postavy kolem hlavního hrdiny berou vyličenou hrůzu jako cosi nepříjemného, ale zcela přirozeného. Vypovídá tedy příběh o našem tichém souhlasu se zlem, které nás obklopuje? Smířili jsme se s jeho existencí natolik, že jsme ho zařadili jako přirozenou součást našeho každodenního života?

Vývoj k přijetí zpodobení ošklivosti ale nebyl tak rychlý. Avantgardní hnutí prvních desetiletí 20. století se snažila různými formami ohromit diváky. Jednou z nich bylo umělecké zpodobení ošklivých věcí. To bylo ale dlouhou dobu mezi veřejností chápáno naopak jako ošklivé zpodobení skutečnosti, které často sice ohromovalo, ale také ve velké míře pohoršovalo. Futuristé chtěli ošklivostí provokovat, expresionisté ji využívali k obžalobě společnosti, kubisté své zdroje hledali v mimoevropských kulturách, přičemž africké masky byly všeobecně chápány jako ošklivé. V dada se pojila ošklivost s groteskností, surrealismus se vyžíval v nesnesitelném. Informel pracoval s bahnem, hlínou, prachem či plísní. Ošklivost avantgardy byla posléze přijata jako nový model krásy, dnes jsou všechna tato díla vnímána z uměleckého hlediska jako překrásná. Ošklivost se skrze umění přetavila v krásu. To, co hlásal Baudelaire v polovině 19. století, se více jak o sto let později stává skutečností.

Filippo Tommaso Marinetti hrdě hlásá v Technickém manifestu futuristické literatury: „*My naopak používáme samé surové zvuky, samé expresivní výkřiky násilného života, který nás obklopuje. Nebojácně vytváříme „ošklivost“ v literatuře a všude zabíjíme obřadnost.*“⁵⁹ Tak chtějí futuristé bojovat poezií a vytvářením ošklivosti proti všem neznámým silám. Výtvarným příkladem může být obraz *Antigrazioso* od Umberta Boccioniho, který ošklivost nese přímo v názvu [6]. Boccioni vytvořil zároveň stejnojmennou sochařskou verzi obrazu [7]. Díla jsou taktéž známa pod názvem *Matka*. Právě umělcova matka Cecilia Forlani Boccioni mu stála modelem. Umělec zde využívá kubizující pokřivení a fragmentaci k podkopání tradičního pojetí krásy. Stejně jako Baudelaire považovali futuristé svět za prohnílý, nicméně na rozdíl od něj velebili pokrok, stroje, davy, rychlost. Ve své výchově k ošklivosti mnohdy přeháněli. Romanopisec a básník Aldo Palazzeschi ve svém textu *Proti bolesti* viděl v plačícím či

⁵⁸ „*Krása je počátek hrůzného,*“ stojí v Rilkeových Elegiích z Duina. Cit. dle Rilke 1967, s. 189.

⁵⁹ Cit. dle Eco 2007, s. 370.

umírajícím člověku největší zdroje lidské radosti a navrhoval pořizovat pro děti výchovné hračky v podobě hrbatých, slepých a nemocných panenek.⁶⁰ Ve svém radikálním postoji pak někteří futuristé velebili válku jakožto jedinou možnou hygienu světa. Jejich bitva ošklivosti však byla neudržitelná. Ti, kteří se neobrátili k umění oslavujícímu fašismus, se navrátili ke klasičtějším formám. Jejich boj ovšem nezůstal bez odezvy.

Dadaisté pro sebe znovu objevili Baudelaira a Lautréamonta. Těsným předchůdcem dada byl Jarryho Král Ubu, který také na tyto dva jmenované navazoval, a který byl poté tak důležitým pro surrealismus. Dadaismus se zakládal mimo jiné na myšlence, citované i v Manifestu dada, že umělecké dílo nesmí být krásou jako takovou, neboť ta je mrtvá. Dada protestuje ošklivostí, chytře, s humorem. Ubu je pak strůjcem zla a ničení, sleduje pouze vlastní užitek, ovládán chtivostí a popudlivostí, Ubu je symbolem dočasné moci času.⁶¹

Ve světě surrealistů má zlo, ošklivost, krutost i komičnost stejné právo na existenci jako dobro a krása. Myslitel a spisovatel Georges Bataille, který se účastnil počátků surrealismu, byl již od mládí zaujat temnými, odvrácenými stránkami života. Jeho dílo je plné erotiky, násilí a smrti, hodně se věnuje lidem na okraji společnosti. Píše, že pokud násilná avantgardní hnutí nakonec osvobodí člověka od hluboké nudy, bude to tím, že „...*jakýmsi nepochopitelným, tajemným omylem umožňují přiblížit se k děsivé ošklivosti, která přináší uspokojení*“.⁶² Na název Baudelairovy sbírky *Květy zla* si lze vzpomenout při čtení Bataillova textu *Řeč květů* z roku 1929, kde popisuje rychlý zánik květin, který přichází po jen velmi krátkém období lesku.⁶³ Bataille se často věnuje bezcenným, směšným a ohyzdným předmětům a aktivitám, tabuizovaným či potlačovaným oblastem, tomu, čeho se nikdo nedotýká, co kultura vylučuje.

Podobný přístup zaujímá ve svém díle Hans Bellmer, který také ilustroval Bataillovu prózu *Příběh oka* [8]. Bellmer se ve svých objektech a fotografiích zabýval hledáním krásy v neobvyklém, často násilném zpracování ženského a dívčího těla, které u něj vykazovalo až obsesivní zaujetí sexualitou dospívání. Spojoval různé části panenek a figurín a vytvářel tak degenerované fantaskní kreatury [9]. Určité znepokojení, které díla vyvolávají, umocňuje prostředí, ve kterém jsou figuríny

⁶⁰ Eco 2007, s. 372.

⁶¹ Kunešová 2008, s. 80.

⁶² Z díla *Truchlivá hra* (1929). Cit. dle Eco 2007, s. 384.

⁶³ „...*květy uvadají jako zestárlé a příliš napudrované upejpalky a umírají směšně na stoncích, které původně vypadaly, že je vynesou až ke hvězdám.*“ Cit. dle Eco 2007, s. 386.

fotografovány. Les, podkroví či temné schodiště zdůrazňují erotičnost obrazu. Po odchodu z Německa, kde bylo jeho umění s příchodem nacismu označeno za zvrhlé, odchází do Paříže a připojuje se k okruhu surrealistů. S nimi sdílel také fascinaci dílem markýze de Sade, kterému později věnoval cyklus kreseb [10]. Bellmer byl zaujat především Sadeovou myšlenkou, že násilí vůči milované osobě nám může říci mnohem více o anatomii touhy než pouhý akt lásky.⁶⁴

I. 1. 2 Hrůza ze smrti

*Ukazujete nám to jen
– ó kruté sudby naznačení! –
že příslibený spánek není
nám ani v hrobě zaručen,

že Nicota nás zrádně klame,
že vše, i Smrt, jen šálí nás
a že snad věčně, celý čas,
na věky věků, běda, máme

v nějakém kraji neznámém
dál vymrskávat půdu strohou
a zkrvavělou nahou nohou
svůj těžký rýč dál vrývat v zem?⁶⁵*

Nemožnost člověka dosáhnout štěstí a klidu, další důležité téma Baudelairovy sbírky *Květy zla*, je v básni *Pracující kostlivec* silně vyhocené a vystupňované až za hranice pozemského života. Mnozí básníci viděli ve smrti vysvobození od pozemského utrpení a marnosti života. Pro některé smrtí vše končí, pro jiné je smrt pokračováním života na zemi, pro další smrtí naopak začíná nový a pravý „život“. Pro mnohé je smrt jediným existenciálním řešením pozemské zkušenosti, plné bolesti a utrpení. Baudelaire ale v básni *Pracující kostlivec* otvírá hrůznou myšlenku, že ani smrt není vysvobozením.

V letech 1900–1901 napsal slavnou divadelní hru s názvem *Tanec smrti* švédský

⁶⁴ <http://www.theartstory.org/artist-bellmer-hans.htm>.

⁶⁵ Z básně *Pracující kostlivec*. Baudelaire 1962, s. 185–186.

spisovatel a dramatik August Strindberg. Strindberg byl kontroverzní osobnost, která otevřela mnoho doposud tabuizovaných témat. V jeho díle nacházíme naturalistické, symbolistické i expresionistické prvky. Určitým pohledem na život je propojen i s prokletými básníky: „*Život je příšerně ošklivý a my lidé tak propastně zlí, že kdyby nějaký spisovatel měl popsat všechno, co viděl a slyšel, nikdo by to nevydržel číst.*“⁶⁶ Hlavním zdrojem inspirace posledního období tvorby se stal Strindbergovi jeho vnitřní svět, život pojímal jako nepřetržitý sled utrpení. V takovémto expresionisticky symbolickém duchu byl napsán i Tanec smrti. Jako by Strindberg vyjadřoval slovem to, co Edvard Munch obrazem. Tématem Tance smrti, který silně čerpá z umělcova života, je manželský zápas na život a na smrt. Ve druhém díle hry se otevírá téma vampýrismu. „*Život je určitě trest! Peklo, pro někoho očištec, ale pro nikoho ráj. Jsme přímo nuceni působit svým bližním bolest a trápit je. Všechno je jen mámení a klam, lži, proradnost, faleš, fraška.*“⁶⁷

Téma tance smrti se objevuje i v několika básních Květů zla. Baudelaire se inspiroval jak ve středověkých tancích, tak například v rytinách Hanse Holbeina, jejichž ozvuky můžeme najít právě v básni Pracující kostlivec. Stejným námětem je inspirována také báseň Tanec kostlivců:

*Ó ženská, beznosá, svůdná co každá jiná,
rci všem, jež uráží držet tě v objetí:
„Vy pyšní hezouni, smrdí z vás umrlčina,
přes pudr, přes šminky, přes pižmo! Skeleti,*

*povadlí krasavci, šviháci hlavy holé,
mrtvoly s glazurou, plesnivý svůdníci,
ten tanec umrlčí vás všechny v jednom kole
v končiny neznámé unáší křepčící!⁶⁸*

Při čtení básně se mohou vybavit také obrazy jednoho z nejvýznamnějších žáků Albrechta Dürera Hanse Baldunga Griena, mistra ve výtvarném zpodobení marnivosti

⁶⁶ Strindberg v Okultním deníku 3. září 1903, cit. dle programu divadelní hry Augusta Strindberga Tanec smrti uvedené v divadle Kolowrat, sezóna 1993–1994.

⁶⁷ Strindberg v Okultním deníku 3. září 1903, cit. dle programu divadelní hry Augusta Strindberga Tanec smrti uvedené v divadle Kolowrat, sezóna 1993–1994.

⁶⁸ Z básně Tanec kostlivců. Baudelaire 1962, s. 190–192.

(marnivost života se také objevuje ve Villonově básni Balada oběšencům, která Baudelaira mohla taktéž inspirovat), či dílo Francisca Goyi. Baudelaire se zde ale také vědomě inspiroval dílem sochaře Ernesta Christopha, žáka Françoise Rudea, který ve svém nevelkém počtu prací často vycházel z děl současných básníků. Jedno z nejznámějších děl tohoto sochaře, alegorická socha Lidská komedie [11] inspirovala Baudelaira k další básni nazvané Maska.⁶⁹ Sochař reagoval na tuto báseň tím, že svou původně sádrovou sochu vytvořil znovu v mramoru a nazval ji podle Baudelairovy básně. Charles Baudelaire byl mistrem v přenášení výtvarného díla do světa poezie. V první části básně popisuje sochu v její materialitě a podobě (*tak božsky robustní a v bocích štíhlá mile*), ve druhé pak přichází příval básnickových pocitů a významů, které ze sochy vycházejí (*co ji tak roztrásá, je trpké vědomí, / že musí, bohužel, žít v tom světě dále*). Za maskou se skrývá jiná úzkostná tvář, která v básníkovi vzbuzuje bohatou představivost. Účinek a působení sochy se mění dle úhlu pohledu. Nejprve je tedy opěvována její krása, jemnost a síla, její pýcha a majestátnost. Avšak brzy básník přichází na to, že tato tvář byla pouhou maskou, skrývajícím skutečný výraz ženy. A zde již přichází typický baudelairovský obraz úzkosti, utrpení a odporu. Na závěr autor dochází k tomu, že i tak dokonalá žena je obětí tohoto světa plného bolesti a žalu. Jak uvidíme v kapitole, věnující se tématu ženy, u Baudelaira se hrůza ze smrti velmi často mísí s hrůzou ženy (příkladem mohou být básně Tanec kostlivců či Cesta na Kytheru).

Belgický malíř Félicien Rops a Charles Baudelaire byli velkými přáteli. Básník malíře nasměroval k tématu ošklivosti, vnitřní rozervanosti, oba byli posedlí smrtí. Baudelairovou básni Tanec kostlivců se inspiroval Rops ve svých dílech Smrt, která tančí a Maskovaná Smrt na plese [12, 13]. Na druhém jmenovaném díle vidíme Smrt oblečenou do krásných šatů, které odkazují k Baudelairově básni, ale když se na ně podíváme pečlivěji, vidíme, že jsou pokryty červenými skvrnami připomínajícími krev. Tento detail upomíná na povídku Maska červené smrti Edgara Allana Poea. Povídka vypráví příběh morové epidemie, která zachvátila město. Princ Prospero si vybral tisíc zdravých a veselých přátel a opevnil se s nimi v zámku, kde pořádal bujaré večírky. Ovšem při jednom karnevalovém plese se mezi hosty náhle objevila neznámá postava: „Maska, která zakrývala tvář, byla zformována k tak přesné podobě tuhé tváře mrtvol, že i nejpozornější pohled by sotva odhalil klam. [...] Jeho rubáš byl potřísněn krví – a

⁶⁹ Báseň Maska. Baudelaire 1962, s. 43–44.

jeho široké čelo, skráně i tváře byly skropeny úděsným šarlatem. ⁷⁰ Na ples přišla Červená smrt a rozmařilci jeden po druhém v hrůze a děsu umírali.

Auguste Rodin patřil mezi řadu umělců, kteří ilustrovali sbírku Květy zla. Baudelairovými básněmi se inspiroval i ve svém sochařském díle. Mezi nejznámější patří Brána pekel, monumentální obraz lidského utrpení, kde se propojují Baudelairovo zlo a Danteho peklo. Rodin a Baudelaire sdíleli podobné starosti s člověkem jako duševně slepým, osamělým a neklidným. Oba se ve svých dílech vypořádávají s lidstvem, zmítání v temnotě, odloučení od božstev, narození s osudnou dualitou formy, neschopni ji uspokojit. Protiklad pohybu a bezvládnosti je cítit z Baudelairových básní i Rodinových soch. Společně s kresebnými studiemi pro Bránu pekel realizoval Rodin mezi lety 1880 a 1888 také řadu imaginativních kreseb, mezi kterými najdeme kresbu *Danse de la mort* [14], jež předcházela definitivní kresbě pro Baudelairovu báseň *Dvě hodné sestřičky*. Kostlivec strhává ženu k tanci, přičemž hledí na diváka. Jeho tvář není děsivá, spíše humorná. Ženská postava se zaklání, jako by byla blízka tělesnému splynutí se svým tanečníkem. Rodin zde věrně opisuje Baudelairovu báseň: *Jsou Zhýralost a Smrt dvě milé krasavice, / jež hýří pocely a kypí plny sil / a jejichž čistý klín pod cáry trpí sice, / než přes vši námahu nic nikdy nezplodil.*⁷¹ V pozadí kresby pak vidíme další dvě postavy, z nichž jedna se sklání před druhou. Může skloněná postava být oním prokletým básníkem, d'áblovým miláčkem, kterému zbyl v hrobě jen kout, jenž výčitkou vždy opomíjen byl?⁷²

Téma tance smrti inspirovalo i Arthura Rimbauda, jehož báseň *Ples oběšenců* je taktéž obrazem marnosti a pomíjivosti lidského života.

*Vysoko na šibenici
tancuje zástup paladinů,
vyzáblí, čertovi chlapíci
a kostry Saladinů.*⁷³

Báseň má kořeny již ve školních létech Rimbauda, kdy dostal za úkol od svého učitele napsat jménem Charlese d'Orléans dopis královi Ludvíkovi XI. za účelem

⁷⁰ Z povídky *Maska červené smrti*. Poe 1978, s. 190–191.

⁷¹ Z básně *Dvě hodné sestřičky*. Baudelaire 1962, s. 233.

⁷² Dle básně *Dvě hodné sestřičky*. Baudelaire 1962, s. 233.

⁷³ Z básně *Ples oběšenců*. Rimbaud 2012, s. 39.

získání milosti pro básníka Villona, odsouzeného na šibenici. Rimbaud v dopise brání vydědence a básníky. V básni Ples oběšenců pak přebírá tento krutý soud a převrací role. Oběšenými jsou zde paladinové, moderní rytíři, kteří brání spravedlnost. Rimbaud čerpá z balady oběšenců parnasisty Théodora de Banvilla a také právě z balady Villonovy.⁷⁴ Jestliže Villonova balada je žalobou umírajících na adresu živých, ples Rimbaudův je básní sarkastickou, směřující na příslušníky a obhájce stanoveného řádu, kteří jsou vedeni k Belzebubovi, za kterým se schovává náš básník.

Co se týče balady Villonovy, jedná se o lyrickou báseň, která byla ve středověku jasně stanovena třemi slokami, které směřovaly k určitému poslání. U Rimbauda je báseň obnovena, avšak pozměněna, a to také co se týče názvu. Balada se stává plesem, lidovou zábavou, avšak tancem děsuplným, danse macabre, tancem kostlivců, tancem oběšenců, ve kterých poznáváme šlechtice, soudce, boháče. Role jsou obráceny, rytíř či významný občan, zvyklí tančit za doprovodu trubadúrů, jsou odted' vyhublí. Rytíř přivyklý železnému brnění dostává brnění z lepenky. Oběšenci se stávají panáky, se kterými manipuluje ďábel, tahaje za provázky. Otáčivý pohyb se stává pohybem pekelným, paladini, myslíce, že získali svůj ráj, stávají se hračkami ďábla, prudce do sebe narážejí, jsou poníženi, vše vystupňováno výkřiky Hurá, Hola.

V básni Villonově jsou oběšenci mrtví, kteří se obracejí k živým (*Kdož, lidé bratří, přežili jste nás...*). V Rimbaudově básni jsou oběšenci naopak živí, stydlivě proplétají svá těla s pažemi v následku jejich deformace (*svlékání masa*). Rimbaud činí tuto scénu ještě komičtější, když nechává spadnout na lebky oběšenců sníh jako klobouky a poté havraní peří, které se jim zaráývá do nakřáplých lebek. Počíná se tanec ve větrotití. Oběšenci vyzáblí tímto mučením se podobají kostrám, které do sebe vrážejí, volají Boha, ale je jim připomenuto, že nejsou v klášteře. Všichni tito vážení, dobře smýšlející, tato šlechta, reprezentována zde paladiny, jsou pouhými potměšilci, směšnými šašky.

Také další básník se ve svém díle přiblížil myšlence tanců smrti. Neřadí se již k prokletým básníkům, nicméně něco z jeho díla je s nimi přesto podivně spojeno. Báseň Dům mrtvých Guillaumea Apollinaira se zdá být na první pohled velmi romantickou. Báseň byla součástí nejznámější Apollinairovy sbírky Alkoholy. Obsedantními tématy Alkoholů jsou agónie, oběť, smrt a znovuzrození. Na Apollinaira trvale doléhá prchání času: „*Nic ve mně nevzbuzuje větší melancholii než plynutí času.*”

⁷⁴ Balada o oběšencích. Villon 1963, s. 88–89.

Je to v tak příkrém pojetí s mým citem, s mou osobností, že tento kontrast je přímo zdrojem mé poezie.“⁷⁵ Báseň *Dům mrtvých* vychází z básníkovy zážitku z roku 1902 v Mnichově, kde bývali mrtví před pohřbem vystavováni pod sklem. Původně vyšla báseň jako próza s názvem *Márnice* a později byla rozdělena do veršů.⁷⁶

V již zmiňovaném románu *Zápisky Malta Lauridse Brigga* vytváří Rilke svou teorii vlastní smrti. Je to zcela nový pohled, v němž smrt ztrácí svůj význam, bere na sebe formu zboží a nabývá masového charakteru: „...*přání mít svou vlastní smrt je stále vzácnější. Ještě chvíli a bude tak vzácná jak vlastní život*“.⁷⁷ Navzdory některým groteskním rysům ale smrt v Rilkeově *Maltovi* probouzí úzkost a vyvolává traumatizující hrůzu. Oproti dobám, kdy byla smrt všudypřítomná v obecném povědomí i obrazotvornosti, přichází zážitek šoku. Člověk, z jehož povědomí byla smrt zdánlivě úspěšně vytěsněna, je náhle smrtí zaskočen.⁷⁸ Rilkeův hrdina *Malte* se vydává do Paříže, velkoměsta, které se v jeho pohledu jeví jako místo smrti a strachu ze smrti, a které ho takřka zničí. Kapitola *Na okraji společnosti* více přiblíží pocity tohoto „flanéra proti své vůli“, který se velice blíží Baudelairovu flanérovi, navazuje na něj a ve svém strachu, bezmoci a vykořeněnosti jde ještě dále.

Strach ze života i smrti se v umění objevoval v různých podobách. Malířským dokumentem strachu ze života, který na přelomu 19. a 20. století nacházíme u mnoha umělců, je také dílo belgického umělce Jamese Ensora, dědice umělců, jako byli Pieter Brueghel st. či Hieronymus Bosch. I když Ensor v pozdní fázi své tvorby došel uznání, umírá roku 1949 osamělý v podkrovním bytě v Ostende. Jeho nejvýraznější obrazy jsou naplněny nekonečnou skepsí. Obrazy průvodů masek jsou plné hrůzných, brutálních, hloupých tváří, předznamenávajících mimo jiné zánik měšťanského světa. Umělec, který je se svým strachem a nedůvěrou vůči realitě izolován, všude tuší smrt a zkázu. Pravý svět odhaluje tím, že ho maskuje. Valící se davy, které umělce naplňovaly odporem, jsou zachyceny i na nejslavnějším Ensorově obraze *Příjezd Krista do Bruselu* v roce 1889 [15], obraze, který charakterizuje Ensora jako malíře moderního života. Sám malíř se zde stylizuje do postavy Krista, což zdaleka není jediný případ v jeho díle. Pohyb množství pochodujících maskovaných postav reprezentuje svůdnou a zároveň

⁷⁵ Apollinaire 1981, s. 317.

⁷⁶ Apollinaire 1981, s. 319.

⁷⁷ Z románu *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. Rilke 1967, s. 12.

⁷⁸ Málek 2008, s. 130.

odpudivou energii davů, o které mluvil Charles Baudelaire. Ensor zde představuje své osobní, satirické a kritické zhodnocení současného života.

Pro pochopení obrazů smrti, démonů i výjevů z Kristova života jsou důležité Ensorovy autoportréty. Klíčovou roli hrají dvě varianty tisků s názvem *Démoni*, kteří mne trýzní [16, 17], na kterých je autor obklopen démony a duchy. Gert Schiff ve své stati Ensor jako exorcista označil démony pronásledující Ensora jako ženskou část jeho rodiny, veřejnost a především také uměleckou kritiku.⁷⁹ Jsou to všichni ti, kdo přistupují k jeho dílu s nepochopením. Umělec ve světě svých nočních můr navazuje na Goyovy *Los Caprichos*, ale na rozdíl od Goyi, který v setkání se svými démony ve Spánku rozumu zavírá oči, Ensor jim jde vstříc s očima široce otevřenými.⁸⁰ Setkává se s nimi tedy v reálném prostoru, nikoli v oblasti snu a fantazie. Ensor se řadí po bok Baudelaira jako vizionář, kritický, přecitlivělý svědek své doby, vizionář modernosti. Na první variantě tisku je umělec zobrazen v centru obrazu před pomníkem, na němž je vytesáno jeho jméno a datum vzniku leptu. Pomník působí dojmem umělcova připraveného náhrobního kamene. Ensor se tu charakterizuje jako mesiášská postava umělce, vydaná napospas mocnostem zla. *Démoni* na leptu nesymbolizují jen agresivní odmítání Ensorova umění kritikou a společností, ale jsou symbolem pocitu ohrožení a strachu vůbec, které byly trvalou konstantou Ensorova života a svůj výraz našly v mnoha obrazech s tematikou masek a koster. Druhá varianta námětu se objevuje v návrhu barevného plakátu, který Ensor vytvořil ke své první samostatné výstavě ve Francii. Náhrobek je tu vystřídán kohoutem s jasnou září, který ohlašuje autorovo zmrtvýchvstání. Ustrašený výraz zde střídá sebevědomý pohled umělce, který se již démonů neobává. James Ensor si se svými autoportréty mnohdy pohrával s notnou dávkou ironie a sebereflexe. Dva lepty – *Můj portrét v roce 1960* [18] a autoportrét *Kostlivec* [19] – ukazují Ensora jako velmi živoucí mrtvolu. Ensor zde ve své identifikaci se smrtí neodkazuje na blížící se konec, jak tomu bylo běžně ve výtvarné tradici, ale dává jasně najevo, že smrt je neoddelitelnou součástí jeho života.⁸¹ Tím potlačuje hrůzu ze smrti a činí z ní součást žití. V jeho díle se tak vynořují stále nové a nové kostry, mnohdy i jako samostatný námět obrazu. Známý lept *Smrt pronásledující lidské stádo* [20] ukazuje dav vyděšených lidí, nad kterými poletují kostlivci a další mrtvolná monstra. Tlačí se v zoufalství a snaze utéci, ale nemají kam. Obraz

⁷⁹ James Ensor 2002, s. 9.

⁸⁰ James Ensor 2002, s. 9.

⁸¹ James Ensor 2002, s. 104.

koresponduje s úryvkem Baudelairovy básně Sedm starců: „*Ty město kypící, ty město plné snění, kde přízrak na chodce i za dne věsí se!*“⁸² Odkazuje tak již k tématu davu, kterému se budeme rovněž blíže věnovat.

Ensorovo dílo inspirovala celá řada literátů, zejména Honoré de Balzac či Villiers de l'Isle-Adam. Ilustroval také povídky Edgara Allana Poea, který ho, podobně jako Baudelaira, nesmírně fascinoval. On sám ovlivnil svým dílem mnohé umělce, mezi nimi například německé expresionisty Karla Hofera či Emila Noldeho.

„*Proč jsem se narodil, když jsem o to nikoho nežádal.*“⁸³

Úzkost a nejistota začala s blížícím se koncem 19. století naplňovat díla mnohých umělců, mezi nimiž vyniká také Edvard Munch. Opět se zde setkáváme s obrazy plnými strachu, který pramení z umělceva životního osudu. Matka mu zemřela v pěti letech, melancholický otec mu nikdy nebyl velkou oporou, často žili na pokraji bídy. Nemoc, šílenství a smrt ho provázely celým životem. Jak sám říká, od narození stáli po jeho boku andělé strachu, bolesti a smrti, kteří mu neustále hrozili věčným zatracením. Duševně ho také silně poznamenala nevěra milované ženy. Podobně jako Baudelaire, jehož sbírku *Květy zla* Munch ilustroval, i on chápal své dílo jako projekci svého života:⁸⁴ „*Mé obrazy jsou mými deníky.*“⁸⁵ Strach je také ústředním tématem nejslavnějšího Munchova obrazu *Výkřik* [21]. Autor popsal několikrát svůj zážitek, který podnítil vznik obrazu. Do svého deníku si například roku 1892 poznamenal:

*Šel jsem po cestě se dvěma přáteli –
slunce zapadlo –
obloha byla náhle krvavě rudá
(poznámenaná zvlněnou linií, za níž následovaly další)
Zavalila mě vlna smutku –
zastavil jsem se – opřel se k smrti unavený o zábradlí –*

⁸² Z básně *Sedm starců*. Baudelaire 1962, s. 173.

⁸³ Edvard Munch. Cit. dle Munch 2006, s. 12.

⁸⁴ V Čechách psal jako jeden z prvních o Edvardu Munchovi Jiří Karásek ze Lvovic, a to právě i ve spojení s Baudelairem: „*Pro umělce nemá existovati pouze vnější svět. Jeho doménou má býti především a výhradně svět nitra, svět řídkých hodin, halucinací a ekstází, svět Fis-moll-Polonaisy Chopinovy, toho hrozného, nahého výkřiku duše, svět Poea, Baudelaira, Muncha, Vigelanda...*“ Jiří Karásek ze Lvovic, *Socialisace umění*, in: *Umění jako kritika života. Essaye*, Praha 1906, s. 153.

⁸⁵ Cit. dle Munch 2006, s. 12.

*planoucí oblaka jako krev a meč
tmavočerný fjord a město –
mí přátelé šli dál –
zůstal jsem stát a třásl se strachy –
a jako bych ucítil mocný, nekonečný výkřik přírody⁸⁶*

Zážitek pozorování krvavého západu slunce nad černými vodami fjordu přetavil Munch v obraz, vyzařující panickou hrůzu z něčeho, co není přesně identifikovatelné. V obraze se zračí hluboká emoční krize a psychické utrpení. Vyděšen k smrti, umělec ztrácí jakoukoliv naději na záchranu: „*Slyšel jsem mohutný a nekonečný výkřik přírody... Poté jsem se vzdal veškeré naděje znovu milovat.*“ Tím, že postava na obraze nemá ve tváři konkrétní rysy, každý z nás do jejího stavu může promítnout sebe sama. Strach ovládal Muncha od útlého dětství, stejně jako nemoc ho získal spolu se životem. Chápal to jako nespravedlivé prokletí, které ho všude pronásleduje, avšak často propadal pocitu, že onen strach ze života potřebuje, a jako by i nemoc byla nutnou součástí jeho bytí.⁸⁷ I pod vlivem Baudelaira tvořil Munch grafiky s námětem smrti, která dává vyrůst novému životu. Tak vyrůstá květina z krve umírajícího na grafice s názvem Květ bolesti, kterou vytvořil Munch pro obálku časopisu Quickborn v roce 1897 [22].

Carlo Carrà a Giorgio de Chirico, zakladatelé metafyzické malby, trpěli pocitem stálého ohrožení, prázdnoty a opuštěnosti. Jejich obrazy tak získávají znepokojivou podobu. Hluboce melancholické a osamělé prostory způsobují pocit podivného a trvalého strachu, jako bychom žili jeden dlouhý nekonečný zlý sen [23, 24].

Na Giorgia de Chirica navazuje belgický malíř Paul Delvaux. Osamělé ženské postavy na jeho obrazech jsou znázorněny v krajině velice blízké prostředí Chiricových pláten [25]. Jako by se pohybovaly ve světě snu. Jeho „mrtvá“ města jsou také příbuzná fantomaticky pustému městu belgického symbolisty Fernanda Khnopffa. V krajinách Delvauxe se ocitáme v jeho snovém životě plném pocitů beznaděje, úzkosti, lásky a smrti.

Surrealisté našli v 19. století řadu předchůdců. Právě Baudelaire měl mladým surrealistům ukázat východisko, a to především svou opozicí vůči měšťáckému světu či

⁸⁶ Cit. dle Munch 2006, s. 66.

⁸⁷ „*V obdobích bez strachu ze života a bez nemoci si připadám jako loď, která jede proti silnému větru bez kormidla – a ptám se – kam? Kde asi ztroskotám.*“ Cit. dle Munch 2006, s. 172.

svou neustálou nespokojeností. Určitou tradici, jež se projevila právě v surrealismu, také založil spojením snu a hieroglyfu, když tvrdil o snech, že jsou „*jakýmsi hieroglyfickým jazykem, k němuž nemám klíč*“.⁸⁸ Také surrealisté hovořili o tajemném a skrytém jazyce, přístupném pouze někomu. Nicméně z jiného pohledu byl Baudelaire pro surrealisty ještě stále částečným zajatcem formy umění. Největší vliv tak měli na surrealisty následovníci Baudelaira, především Lautréamont, Arthur Rimbaud a Alfred Jarry. Ačkoli Rimbaud načrtl surrealistům křivku umění i jeho budoucí osud, vystihl pravý zdroj inspirace, který přichází zevnitř bytosti, z nevědomí, nebyl schopen svému cíli dostat, na svém vrcholu se zastaví a prchá z uměleckého světa. Lautréamont zůstane pro surrealisty navždy hvězdou.⁸⁹ Měli však i vlastního „Lautréamonta“ a tím byl muž jménem Jacques Vaché, velice zajímavá postava, kterou se budeme více zabývat v kapitole Individualismus.⁹⁰ Maurice Nadeau ve své knize věnované surrealismu shrnuje: „*Dosud se lidé pokoušeli ochočit obludu, u Vignyho ukázala jen své rohy, a přece to stačilo diváky otrást, Baudelaire ji zavedl do církve a umělých rájů, Rimbaud ji prostým trhnutím shodil do Rudého moře, Lautréamont se nejdřív stal jejím pánem a pak ji pustil do světa, Jarry se stal její obětí, a surrealisté s ní žijí, za všech okamžiků tváří v tvář.*“⁹¹

Ve filmu *Vězení* (1949) švédského režiséra Ingmara Bergmana říká jedna z postav: „*Život není nic jiného než jen strastiplná cesta ke smrti, postrádající jakýkoli smysl.*“ Bergmanovy filmy se zabývají především otázkami po smyslu života, smrti, osamocení, vírou v Boha. *Vězení* se drží tématu pekla, ďábla a smrti. Ještě výmluvnější pasáží vzhledem k tématu této práce může být: „*Po životě je pouze smrt. Víc vědět nepotřebuješ. Sentimentální či vyděšení lidé se mohou obrátit na víru, znužení a lhostejní mohou spáchat sebevraždu...*“ Jedno z posledních slavných provedení tance smrti rozehrává známější Bergmanův film *Sedmá pečeť* (1956). Hlavní postavou je rytíř Antonius Block, který se vrací po křížové výpravě do své země a zjišťuje, že je zpustošena morovou epidemií. Potkává Smrt, která si přišla i pro něj. Aby si prodloužil čas, vyzývá Smrt k šachové partii. Ve svých pochybnostech si ale nedokáže udržet víru v Boha a marně hledá smysl existence. *Dance macabre* v podobě šachové partie je

⁸⁸ Z dopisu pro Charlese Asselineaua z 13. března 1854. Baudelaire 1996, s. 171.

⁸⁹ „*Rád bych upřesnil, že podle mého názoru se musíme zbavit kultu lidí, byť byli sebevětší. Jen jeden se tomu vymyká: Lautréamont, jinak neznám nikoho, kdo na své cestě nezanechal nějaké pochybné stopy.*“ André Breton, Druhý manifest surrealismu. Breton 2005, s. 81–82.

⁹⁰ „*Vaché est surréaliste en moi.*“ Vaché je surrealistou ve mně, napsal André Breton v prvním manifestu surrealismu. Breton 2005, s. 40.

⁹¹ Nadeau 1994, s. 158.

umocněn záběrem skutečného tance smrti. Po šachové partii Smrt odnáší vše kromě mladého páru, který ve svém těžkém životě přesto vidí půvab.

Téma tance smrti se také dostává do tvorby anglické heavymetalové skupiny Iron Maiden. Dance of Death se jmenuje celé album, vydané roku 2003, a zároveň nejdelší píseň alba:

And I danced and I pranced and I sang with them

All had death in their eyes

Lifeless figures they were undead all of them

*They had ascended from hell*⁹²

I. 1. 3 Ošklivost, zlo a smrt druhé poloviny 20. století (a současnosti)

„Mám v hlavě stále tragickou představu obrazu, když maluji, a vím, kdy jsem jí dosáhl, ale nemohl bych ji vypíchnout, ukázat, kde je zachycena. Nemám tam lebku a kosti.

(Jsem abstraktní malíř.)“⁹³

Světové události plné násilí, terorismu, zbraní působí silně na lidskou psychiku a vyvolávají krizové stavy úzkosti, nutící lidi k všemožným experimentům a radikálním projevům. Umělci reagují na tuto situaci různými způsoby, které mnohdy nemusí být vzdálené přístupům, které jsme viděli u básníků a malířů přelomu 19. a 20. století. Radikální změna komunikace s příchodem mobilních telefonů a internetu v devadesátých letech 20. století vede ke ztenčení hranice mezi realitou a iluzí. S rokem 2000 přišly uměle vyvolané pocity ohrožení a katastrof, po roce 2001 se s útoky na New York svět stává opět nebezpečným místem, plným strachu a úzkosti, ve kterém je smrt a utrpení jakožto běžná součást mainstreamové kultury každodenně připomínanou realitou.

Dvě světové války ochromily svět umění a neodmyslitelně ovlivnily jeho podobu i řadu let po konci druhé světové války. Mezi nejvýraznější obrazy raněného a traumatizovaného člověka poválečného období patří díla britského malíře Francise Bacona. Jeho portréty, ovlivněné surrealismem, ale také starými mistry, fotografií a

⁹² *A já tančil a já skákal a já s nimi zpíval / Všichni měli v očích smrt / Postavy bez života všichni byli nemrtví / Všichni byli sesláni z pekel.*

⁹³ Mark Rothko. Cit. dle Rothko 2008, s. 62.

filmem, jsou násilně pokroucené, přičemž se jedná o osamělé duše, uvězněné a mučené existenčními dilematy. Umělec na mnohých obrazech ukazuje nebezpečnou lidskou schopnost sebestrukce. Kromě války měl na Baconovo dílo jistě vliv i jeho životní osud. Od dětství trpěl astmatem, jeho matka chodila často do společnosti, otec byl neustále v práci, a tak chlapec trávil spoustu času osamocen. Brzy se u něj projevila homosexualita, a když ho v jeho sedmnácti letech otec nachytil, jak si zkouší matčino oblečení, definitivně ho vyhnal z domu. Roku 1971, v předvečer Baconovy první retrospektivy ve Francii, spáchal jeho přítel a milenec George Dyer sebevraždu. Od této události je Baconův život i dílo pronásledováno smrtí. Uvědomuje si trpkou skutečnost křehkosti života a lidské smrtelnosti. Po smrti přítele maluje celou řadu Dyerových portrétů, většinou ve formě triptychu, kde je zobrazen před sebevraždou, při ní a po smrti [26].

Smrt se tedy skrze války a po nich stává běžným tématem v umění. Od sedmdesátých let do současnosti vznikla řada děl, kde je smrt zobrazena jako velmi závažné téma. Dílu amerického fotografa Joela-Petera Witkina se v českém prostředí věnuje především Otto M. Urban. Upozorňuje na umělcův respekt ke starému umění a jmenuje řadu jeho fotografií ze sedmdesátých let, které jsou jakýmsi makabrozními variantami klasických děl evropského malířství [27].⁹⁴ Jde o určité objevování nové estetiky, baudelairovské spojení dokonalé formy s neobvyklým obsahem. Obecně můžeme Witkinovo dílo spojit s problematikou smrti a sexuální a fyziologické jinakosti. Jeho fotografie jsou estetickou oslavou obecně odmítaných témat. Vidíme deformované postavy, lidi s amputovanými údý, jedince na okraji společnosti. Ke zmrzačeným lidem přistupoval Witkin jako k lidským bytostem, nacházel v nich krásu a lásku. Mrtvá těla na fotografiích se stávají objektem dalšího zájmu. Witkin zde tedy nabourává již téměř přežitá názory o jasném vymezení krásy a ošklivosti. Výrazně odkazuje k umělcům dekadence, jako byli Rops, Kubin, Redon, Ensor, Klínger či Schiele. Jeho dílo silně připomene Baudelairův titul sbírky Květy zla. Již od dob Baudelaira se neuzívá pojmu dekadence pouze ve smyslu povrchního odmítnutí, ale zejména pro popsání určitého osobitého uměleckého přístupu, který se tvrdošijně objevuje bez ohledu na dobové umělecké proudy a módy.⁹⁵ Taková odvaha ale byla často nepochopena.

Rodiče Joela-Petera Witkina se brzy rozvedli a on byl se svým bratrem vychováván především matkou. Bratr byl malíř, i u něj byla častým námětem smrt a

⁹⁴ Urban 2002b, s. 58.

⁹⁵ Urban 2011, s. 26.

utrpení. Joel-Peter podstoupil výcvik válečného fotoreportéra, což jeho osobnost následně také ovlivnilo: „*Fotografovat manévry představovalo jen část mých povinností. Druhou půlkou byla fotografická dokumentace smrti. Zaznamenával jsem smrt v důsledku nehody při manévrech a smrt v důsledku sebevraždy z nekončící deprese, vyčerpání a nudy. [...] Po výcviku, během čekání na rozkaz do Vietnamu, jsem se pokusil o sebevraždu.*“⁹⁶ Witkin se ve svých dílech snaží hrůzu proměňovat krásou. Sám říká, že bez krásy by nemohl tvořit, nemohl by ukazovat hrůzu samu o sobě.

Na konci osmdesátých let se zvedla v americkém umění vlna cenzury. Witkinovo dílo se stalo jednou z vizuálních ikon undergroundové a alternativní subkultury. Začala se k němu hlásit řada výtvarných i hudebních a filmových umělců. Můžeme sem zařadit například industrial metalovou kapelu Nine Inch Nails (NIN), založenou roku 1988 jejím stálým frontmanem Trentem Reznorem. Texty jeho skladeb se věnují temným stránkám lidské existence ve vztahu k osobním problémům, společnosti, náboženství či existencialismu. Hudební klip k písni Closer z roku 1994 byl režírován Markem Romanekem. Estetika, atmosféra a obraznost videa byla inspirována Man Rayem, Francisem Baconem, ale především Joel-Peterem Witkinem. Pomocí třibarevného filmu a ručně ovládaných kamer bylo dosaženo mnohem staršího efektu. Pro přijetí MTV bylo třeba pod nátlakem cenzury původní verzi upravit. Některé scény, jako ukřižovaná opice či krucifix mezi očima nahé ženy, byly považovány za rouhavé, riskantní či příliš sexuální. Právě obraz nahé plešaté ženy s černou maskou, na které je ukřižován Ježíš, pojí klip písně Closer s tvorbou Witkinovou a konkrétně jeho Autoportrétem z roku 1984 [28, 29]. S kapelou Nine Inch Nails byl také těsně spjatý zpěvák David Bowie, jehož videoklip k písni Dead Man Walking z roku 1997 inspirovala stejná Witkinova fotografie. V Bowieho klipu nese na tváři masku s ukřižovaným americká basketbalistka a zpěvačka Gail Ann Dorsey [30]. Skotský fotograf Albert Watson vytvořil několik portrétů Davida Bowieho včetně fotografie, kde je sám zpěvák vyobrazen opět se stejnou maskou na očích [31]. Také módní návrhář Alexander McQueen byl zaujat dílem Joel-Petera Witkina a inspiroval se nejen jeho Autoportrétem [32], ale v roce 2001 věnoval jeho dílu celou kolekci s názvem Asylum collection. Ve velmi neobvykle pojeté módní přehlídce, kde McQueen představil tuto kolekci, čekalo ve finále na návštěvníky překvapení v podobě plnoštíhlé ležící ženy, která naprosto odvrátila pohled od klasicky vyhublých modelek, strhla na sebe

⁹⁶ Cit. dle Urban 2011, s. 28.

pozornost a ukázala tak jednu ze stránek života, která v mnohých vyvolává pocit odporu [33]. Zde se tvorba fotografa a návrháře prolнула. Návrhář – ve výjevu pro mnohé diváky extrémním – nachází poezii, a stejně jako autor fotografické předlohy tak hledá krásu ve společností odmítaném tématu.

„Ve světě, kde žijeme, existuje klamná představa bezpečí. [...] Nic netrvá věčně a nikdo neunikne smrti.“⁹⁷

Téma smrti najdeme také v díle amerického umělce Keitha Haringa. Haring byl ovlivněn proudem života v New Yorku, plném energie a nekončící radosti. Také Haring věřil v sílu a schopnost umění měnit svět. Vždy ale věřil ve změnu pozitivní. Z velmi osobního prostředí newyorských ulic čerpal své motivy, těsně propojené s jeho vlastním životopisem. Stejně jako Baudelairovy básně je i Haringovo dílo svědectvím o době, ve které žil. Ač se může zdát, že Haringova témata jsou veselá a optimistická, opak je mnohdy pravdou. Velká část jeho díla se zabývá násilím, hrozbami, smrtí, setkáváme se s netvory, kostrami, hady a démony. V osmdesátých letech bojoval Haring svým dílem proti šířící se epidemii AIDS. Naléhavost jeho kreseb se ještě více prohlubuje s vlastní diagnózou roku 1988. Diptych Bez názvu [34, 35] z roku 1989 je věnován Jamesu Ensorovi, na jehož slavné žánrové scény kostlivců navazuje. V tomto díle představuje Haring své přesvědčení, že bude žít dál, ne již ve svém těle, odsouzeném k smrti, ale ve svém umění.⁹⁸ Na desce s číslem 1 vidíme kostlivce se zářícím klíčem v ruce, jak ejakuluje nad květinovým záhonem. Klíč může být symbolem něčeho, co nás „zamyká“ do naší zkázy.⁹⁹ Na obraze číslo 2 je pak zachycen výsledek, kdy vidíme, že k velké radosti kostlivce sperma smrti způsobilo, že záhon rozkvetl. Haring přijímá svou smrt, ve svém umění našel klíč k přeměně síly, která ho zabila, na kvetoucí eleganci, která ho přežije.

Přímo k názorům a myšlenkám Baudelaira a řady dekadentních umělců se hlásí belgický umělec Jan van Oost. Častým motivem v jeho díle je sebevražda, sochy, které jakoby mimochodem instaluje do rohů nebo ke stěnám místnosti, vyvolávají pocit úzkosti a znepokojení. Baudelairovské napětí mezi krásou a hrůzou cítíme například u plastiky Mimesi [36], kde dvě ženská torza přerůstají do líbajících se lebek: „*Stejně*

⁹⁷ Keith Haring. Cit. dle Haring 2013, s. 406.

⁹⁸ Kolossaová 2006, s. 81.

⁹⁹ Haring 2013, s. 35.

jako Charles Baudelaire často používám šok jako poetický princip: krása je vždy spojena s podivností, štěstí s údivem, či dokonce štěstí se sněním. („Aby se člověk mohl stát umělcem, musí především umět zabloudit.“ Charles Baudelaire) Hypotetický fakt, že občas se chceme všichni vrhnout do naší vlastní prázdnoty v černých dírách naší mysli, byl a vždy bude mou tvůrčí motivací.“¹⁰⁰ Jak píše Otto M. Urban, přítomnost smrti v díle van Oosteho pramení z kulturního ukotvení v symbolismu konce 19. století.¹⁰¹

Strach a smrt patří k hlavním tématům britského umělce, významného člena skupiny Young British Artists, která výrazně ovlivnila britskou uměleckou scénu devadesátých let, Damiena Hirsta. Jeho instalace jako by odrážely hříchy a provinění dnešního světa. Dílo Fyzická nemožnost smrti v mysli někoho živého [37], které proslavilo Hirsta po celém světě, ukazuje 4,3 m dlouhého žraloka naloženého ve formaldehydu ve vitríně. Sám Hirst o díle řekl, že formaldehyd, který žraloka obklopuje, je procesem smrti a úpadku. Ačkoli se používá jako prostředek ke konzervování, časem naložený objekt začne sesychat, loupat se a vráskovatět. Protože bylo dílo vytvořeno již v roce 1991, žralok byl čím dál více ztrouchnivělý a deformovaný. Hnijící mrtvola symbolizuje, že bez ohledu na to, jak moc se o sebe staráme a myslíme si, že nestárneme, naše mysl se začne vytrácet a pomalu začneme zapomínat.¹⁰² Téma rozkladu a pomíjivosti je velice blízké Baudelairovi, jak o tom svědčí například báseň Mršina. Hirst je dnes jedním z nejslavnějších světových umělců právě díky kontroverzi zobrazení smrti.

Další člen skupiny Young British Artist Mat Collishaw se zabývá především fotografií a videem. Huysmansův hrdina Des Esseintes měl zálibu v neobvyklých květinách. Jeho posedlost se stupňuje, když začne sbírat květiny, které vykazují známky infikování tropickými nemocemi. Na tuto pasáž románu Naruby navazuje Collishaw v sérii Infekční květiny, kde podobu různých kožních infekcí propojil s fotografiemi květin [38, 39]. Autor Michael Petry spojuje ve své knize Nature Morte, věnované zátiším v současném umění, sérii Infekční květiny s francouzským básníkem Jeanem Genetem, jehož dílem byl Collishaw také ovlivněn.¹⁰³ Když byl Genet uvězněn, popsal jizvy a vřídky svého spoluvězně ve smyslu pěkné dekorace, jako květiny nebo medaile

¹⁰⁰ Jan van Oost, Gent 2010. Cit. dle Urban 2010, s. 138.

¹⁰¹ „Ten známý symptom fin de siècle, baudelairovský cíl hledání dokonalosti.“ Cit. dle Urban 2010, s. 266.

¹⁰² Damien Hirst již kvůli rozkládajícímu se tělu žraloka vytvořil nové verze tohoto díla.

¹⁰³ Petry 2013, s. 52.

zdobící mužský kabát. Tím je hranice mezi krásou a ošklivostí zřetelně narušena. Další série květin nese název inspirovaný přímo Baudelairovou básní Prodejná múza (Venal Muse). Tentokrát se jedná o – na první pohled krásné – trojrozměrné objekty květin, jejichž okvětní lístky se při bližším pohledu podobají lidské kůži a masu s jizvami a vředy šířajících pokožku [40, 41]. Tyto „květy zla“ upozorňují na zvrácenost moderní, médií přesycené kultury a hrozbu genetické manipulace.

Bratři Jake a Dinos Chapmanovi často pracují s figurínami ze sklolaminátu. Strach a smrt, navíc v propojení s erotičností a sexem, má v jejich díle své důležité místo. Jako odkaz na Goyovu sérii leptů Hrůzy války vytvořili osmdesát tři trojrozměrných scén. Jednu z nich, založenou na listu Velké hrdinství! S mrtvými!, následně převedli do životní velikosti [42, 43]. O několik let později vznikl objekt Sex I [44, 45], znázorňující stejnou scénu, avšak namísto těl s oddělenými končetinami a hlavami visí na stromě kostry prolezlé červy a dalšími živočichy a doplněné ďábelskými atributy pekla včetně poeovského havrana, ale také ironickým prvkem klaunského nosu. Proces rozkladu lidského těla spojený se smrtí je nevyhnutelný: *Ze břicha v rozkladu, nad kterým zněl šum hmyzu, / se táhly larvy v tisících, / a oblévajíce ty živé cáry slizu, / tekly jak hustý kal kol nich.*¹⁰⁴ Již z názvu díla ovšem vyplývá, že zde nejde pouze o téma smrti a rozkladu, a ačkoli se zde nejedná o lidský sex, může k němu dojít mezi množstvím přítomných živočichů.

Zástupcem evropské hudební Dark Wave scény je skupina Sopor Aeternus, jejíž jediným členem je Anna Varney Cantodea, transpohlavní bytost označující sebe sama jako (s)he male – ženomůž [46, 47].¹⁰⁵ Projekt Sopor Aeternus, v překladu „věčný spánek“, je vyústěním dlouhodobých stavů extrémního zoufalství, strachu, depresí a samoty, způsobených těžkými zdravotními problémy včetně dočasné ztráty zraku. Tyto stavy vedly k objevení „Ensemble of Shadows“, které pomohly Anně Varney v úlevě prostřednictvím hudby.¹⁰⁶ Hudební projev Anny Varney je hluboce melancholický, sugestivní a ponurý stejně jako vizuální stránka videí a fotografií. Striktně odmítá živá vystoupení a zůstává tak ve své izolovanosti, zahalené více či méně pravdivými

¹⁰⁴ Úryvek z básně Mršina. Baudelaire 1962, s. 56.

¹⁰⁵ Anna Varney spolupracuje s umělcem Joachimem Luetkem, který je autorem řady fotografií k deskám Sopor Aeternus. Luetke vytváří fotografie také pro Marilynna Mansona a další, především metalové, kapely. Zároveň je autorem maleb, soch a objektů s tematikou smrti, temnoty, starých a satanských kultů, okultních věd.

¹⁰⁶ Celý název kapely někdy uváděn jako Sopor Aeternus & the Ensemble of Shadows.

legendami.¹⁰⁷ Varney má velmi blízko k Edgaru Allanu Poeovi, jehož dílo také adaptovala do své hudby. Roku 2007 vzniklo album *Les Fleurs du Mal*, které dle slov Anny Varney neodkazuje na Baudelairovu knihu, ale na román Jeana Geneta s názvem *Notre Dame des Fleurs* (Panna Marie Květná) z roku 1943. Jean Genet svým zvláštním stylem života, estetizací světa spodiny i fascinací smrtí zapadá do této práce stejně jako Anna Varney. K albu *Les Fleurs du Mal* vznikla i série působivých fotografických ilustrací [48].

*„K mému životu patří velice nevinná, naivní stránka, ale je tam i něco strašlivého a nemocného. Všechno to patří dohromady.“*¹⁰⁸

Když mladý David Lynch odešel studovat malířství na Akademii krásných umění ve Philadelphii, nastěhoval se do domu jen pár bloků od místa, kde kdysi bydlel Edgar Allan Poe: „*Ten kout měl šílenou atmosféru. Byla to průmyslová oblast s hrozně zvláštními lidmi, s nejčernějšími nocemi. Továrny, kouř, železnice, putyky, dělníci – z jejich tváří člověk vyčetl podivné příběhy.*“¹⁰⁹ Poblíž stála také prosektura, kam Lynch pravidelně chodil a pozoroval, když otvírali pytle s mrtvolami. Pytlům, které pak prázdné a otevřené visely na šňůře, říkal „smějící se tašky smrti“.¹¹⁰ V malbě, která pro něj vždy bude v jeho tvorbě zásadním činitelem, se inspiroval například Francisem Baconem či Edwardem Hopperem. K filmu David Lynch vlastně došel přes malířství.

Film *Mazací hlava* by dle režiséra nevzniknul bez děsivého městského prostředí, které poznal ve Philadelphii. Mohly se na něm podepsat také další autobiografické prvky – narození dcery mladým rodičům, která se navíc narodila s tzv. koňskými nohama, strach z odpovědnosti živitele rodiny. Fakt, že Lynch chodil během natáčení ve slaměném klobouku, s upnutým límcem a třeba třemi kravatami, odkazuje na potřebu uzavřít se před okolním světem, na strach a nejistotu. Řada scén v *Mazací hlavě* svou radikálností a zároveň poetičností připomenou Buñuela či Bergmana. To, na čem Lynchovi záleží a co ho zároveň přibližuje k Baudelairovi, je krása v ošklivosti a zájem

¹⁰⁷ „Bylo dost jasné hned od úplného začátku, že nemám žádný zájem dělat hloupé živé show pro lidské publikum, pro lidi, které jsem nikdy předtím neviděl(a)... a kteří by mne pravděpodobně ani neměli v oblíbě. Navíc bylo víc než zřejmé, že hudba a dílo *Sopor Aeternus* je věc autoterapie.“ Z rozhovoru s Annou Varney v roce 2006. Cit. dle <https://sanctuary.cz/1545-rozhovor-se-sopor-aeternus-and-ensemble-shadows>.

¹⁰⁸ David Lynch. Cit. dle Fischer 2006, s. 109.

¹⁰⁹ Cit. dle Fischer 2006, s. 25.

¹¹⁰ Fischer 2006, s. 26.

o všechno, co je obecně považováno za deformované, ošklivé či groteskní. Zatímco zrůdný zevnějšek Sloního muže v sobě ukrývá jemnost a dobrotu, později objevuje režisér za hezkou fasádou zlo. V Městečku Twin Peaks se například setkáváme s obrazy, scénami a emocemi, které jsou krásné, ačkoli vyprávějí o zlu a ošklivosti. V řadě Lynchových filmů narážíme také na zřetelné biologické konotace. Mazací hlava a Sloní muž začínají zrozením hlavních postav, v Duně vidíme záběry na dítě v matčině těle a i v dalších filmech se hrdina vrací obrazně do mateřského lůna. Vyvolávání prenatalního stavu je zde spojeno se strachem z narození, strachem být vyvržen do světa jako bezmocné stvoření.¹¹¹

Další zajímavou osobností současného filmu je v souvislosti s tématem strachu, zla a ošklivosti režisér Lars von Trier. Pro něj jsou totiž strach a umění v nerozlučné závislosti jeden na druhém. Jeho tvorba je v podstatě to, co ho drží při životě, je to doslova otázka přežití: „*V současnosti trpím množstvím různých fobií. Pokud ihned neinvestuji energii do kreativní činnosti, proměním ji na stovky strachů. Je vyčerpávající, když člověk musí tvořit pouze, aby mohl existovat. To přeci staví umění do úplně nového světla. Nejde v něm o vnitřní potřebu něco komunikovat. Naopak, je výrazem čistého přežití.*“¹¹² Kdyby zaniklo umělcovo dílo, zemře s ním i sám tvůrce. Zde je postoj mnoha umělců minulosti včetně Baudelaira doveden do naprostého extrému. Zde již jde o otázku života a smrti.

Umění je vysvobozením z ničivých muk existence. Je zajímavé, že stejně jako Baudelaire, i Lars von Trier měl bytostný strach z cestování.¹¹³ Další úzkostné stavy vycházely ze strachu, že by mohl nad věcmi ztratit kontrolu. Tento na první pohled sebejistý člověk, který za studií na Kodaňské univerzitě vždy chodil v kravatě a obleku (oproti zpolitizované mládeži sedmdesátých let), byl uvnitř naplněn traumatickými sny a stavy úzkosti. Ve svém soukromém životě tedy zůstává Trier na zemi a bojuje s fobiemi a úzkostmi, ve fiktivním světě filmu se pak dokáže suverénně realizovat. Zde je Bůh i Satan, vykoupený i zatracený. S Baudelairem má Trier společného mnohem více. Základní témata u Triera mohou být definována jako odpornost, ošklivost, zvrácenost, démoničnost, bolest, utrpení, zkáza, smrt, destruktivní sexualita, fascinace zánikem, fašismem, křesťanská spása, zatracení a vykoupení. Svět utrpení je tím nejlepším

¹¹¹ Fischer 2006, s. 10.

¹¹² Cit. dle Pavlásková 2002, s. 61.

¹¹³ „*Já trpím snad všemi fobiemi, a zásadně nikdy nelétám.*“ Lars von Trier. Cit. dle Schepelern 2004, s. 171.

prostředím, ve kterém se umělec může realizovat. Zatímco radost patří k umění populárnějšímu, utrpení je téměř povinnou součástí vysokého umění. O strachu z osamělosti pak svědčí závěrečná promluva v seriálu Království: „*Opravdová hrůza začíná se zavřenýma očima*“.¹¹⁴

Velkým tématem raných Trierových projektů je Evropa a její interpretace jako temné říše mrtvých. Filmová trilogie Prvek zločinu – Epidemie – Evropa ukazuje Evropu jako nevyhnutelný osud, podsvětí, kterým cestující projíždí na cestě ke smrti. Ne náhodou se celý děj filmu Evropa odehrává ve vlaku. Můžeme zde vidět návaznost na motivy Rimbaudovy Sezóny v pekle. První film trilogie Prvek zločinu byl kritiky vesměs pozitivně přijat.¹¹⁵ Trier sám přiznává, že je fascinován smrtí a nepříjemnými věcmi. Ošklivost je pro něj mnohem větším zdrojem krásy, než hezké věci. Tak je prohnitý svět ve filmu temným jevištěm plným rozpadlých budov, osamělých postav, cynismu a brutality. V tomto světě, který směřuje ke zkáze a apokalypse, nalézáme řadu odkazů k literatuře a umění. Atmosféra filmu odkazuje k fantastické literatuře 19. století včetně Edgara Allana Poea i k průkopníkům modernismu, jako byli kromě Baudelaira také Lautréamont, Rimbaud či Nerval. Evropské peklo, do kterého postupně hlavní postava v podobě detektiva Fischera sestupuje, může odkazovat k Peklu Dante Alighieriho, jehož Božskou komedii měl Trier v plánu zfilmovat. Na Baudelaira vzpomeneme také ve chvíli, kdy se Kim ptá Fischera: „*Věříš v dobro a zlo? Umíš ze zla udělat znovu dobro?*“

¹¹⁴ Cit. dle Schepeleern 2004, s. 48.

¹¹⁵ „*Dar stylizované nálady a okouzující poezie zkázy, chladné posedlosti, líbezného anarchismu a hrůzných nádhery.*“ (Bent Mohn, Politiken). Cit. dle Schepeleern 2004, s. 48.

Obsah filmu: Detektiv Fischer je povolán po letech z Káhiry zpět do Evropy kvůli případu vražd malých dívek, které prodávají losy. Setkává se s Osbornem, který řešil podobné případy před časem a je autorem knihy Prvek zločinu. Ten podezřívá muže jménem Harry Grey, po jehož stopách se Fischer vydá, potkává asijskou prostitutku Kim, se kterou jezdí po místech, kde vrah vraždil. Nakonec vymyslí léčku a s malou holčičkou čeká na místě, až ji přijde Grey zavraždit, z kapsy mu ale vypadne amulet, který se vždy našel na místech vražd, a dívka začne křičet. Fischer ji automaticky uškrtní a dokoná tak – jako Greyův náhradník – vzorec zločinu.

I. 2 Vztah k otci jakožto k Bohu?

„Být nebo nebýt – to je otázka: je důstojnější zapřít se a snášet surovost osudu a jeho rány, anebo se vzepřít moři trápení a skoncovat to navždy? Zemřít, spát – a je to.“¹¹⁶

Oidipus nevědomky zavraždil svého otce a oženil se s vlastní matkou. Sigmund Freud označil milostný vztah syna k matce jako oidipovský komplex. Tento mytologický příběh převedený do reality v podobě zničení otce a získání matky je zpodoben v celé řadě uměleckých děl. Nás ale zajímá jiný příběh. Příběh dánského prince, jemuž se zjeví duch jeho zemřelého otce a prozradí mu, že byl zavražděn svým bratrem, princovým strýcem, který si následně vzal za ženu princovu matku a stal se tak dánským králem. Hamlet v zatemnění myslí prahne po pomstě. Důsledkem je smrt nejbližších a nenaplněná láska.

Shakespearův příběh, vydaný na počátku 17. století, jako by se promítl do století devatenáctého a jako „hamletovský“ komplex vstoupil do mysli malého Charlese, jehož předčasně zesnulého otce vystřídal ve velmi krátké době otčím generál Aupick.¹¹⁷ S jeho přítomností po boku matky se básník nikdy nevyrovná, otčím pro něj představuje zloděje, který mu jeho milovanou matku ukradl. Charlesovo následné chování představuje určitou formu pomsty. Věřil, že matka se po smrti manžela plně oddá svému synovi a toto zklamání jí připomínal neustálými výčitkami až do konce života.¹¹⁸

Baudelairův zesnulý otec se pro něj stane někým, koho bude střídavě vzývat a proklínat, protože ho tak brzy opustil. Toto zmítání se mezi dvěma stavy, mezi bezmeznou láskou a nenávisí, vidíme také v básníkově vztahu k Bohu. Baudelaire dochází až k naprostému odmítnutí Boha a víry v něj, čímž otevírá naprosto nový vztah k Bohu. Již před Baudelairem existovaly hluboké pochybnosti, například u Jezerních básníků, tedy představitelů první generace anglických romantiků z přelomu 18. a 19. století. Píseň o starém námořníkovi, nejznámější báseň Samuela Taylora Coleridge, je naplněna zlem, výčitkami a pochybnostmi.¹¹⁹ V době romantismu existovaly ale také snahy o vytvoření jakéhosi nového křesťanství. Tento nový individuální prožitek křesťanství se objevuje například v díle *Modrý květ* německého básníka Novalise.

¹¹⁶ Z divadelní hry *Hamlet*. Shakespeare 2002, s. 66.

¹¹⁷ François Baudelaire, úředník a amatérský umělec, zemřel již roku 1827, když bylo Charlesovi šest let.

¹¹⁸ Matka Charlese Baudelaira Caroline byla o 34 let mladší než François Baudelaire. Byla v době jeho smrti tedy ještě velmi mladá a podruhé se vdala ve svých 31 letech.

¹¹⁹ Báseň byla roku 1984 zhudebněna britskou heavymetalovou kapelou Iron Maiden na albu *Powerslave*.

Modrý květ zde symbolizuje nový smysl života, a jakožto hlavní znak metafyziky romantického smýšlení dále inspiruje představitele symbolismu a surrealismu.

Úzkost z „Boží nepřítomnosti“ vnesl do francouzské literatury Alfred de Vigny. První pochybnosti o mysteriu boží spravedlnosti nacházíme ve Vignyho básni Mojžíš, kde básník vyjadřuje prostřednictvím postavy Mojžíše úzkost ze své morální samoty.¹²⁰ Bolestné vytrhávání Boha z vlastních útroby, jaké vidíme u Vignyho, ale také u Alfreda de Musseta, je reakcí na poznání, že život není věčný a Bůh v hodině smrti neexistuje. Představitelé romantismu tedy se zpochybňováním Boha a náboženství začali, u Baudelaira to již bylo tvrdé ne. Na něj poté navazují více či méně radikálním pojetím Lautréamont, jehož Zpěvy Maldororovy jsou v podstatě celé o proklínání Boha jako takového, Alfred Jarry a jeho Ubu, Huysmans či Gautier.

Baudelairovo křesťanství bylo kolísavé a deprimující.¹²¹ Víru, kterou nejvíce zachovával, byla víra v prvotní a dědičný hřích, moc zla a pád. Právě pád zapříčinil ztrátu počátečního stavu štěstí a slávy, tudíž je s vírou v něho svázána přirozená zkaženost člověka. Prokletí básníka pak těsně souvisí již s prvotním hříchem. Roli umělce spojoval později s prvním hříchem také americký malíř Barnett Newman, který touhu stát se malířem či básníkem spojoval s aktem vzdoru proti prvotnímu hříchu a jako proklamaci, že se vrací k Adamovi do ráje.¹²² A pokud – dle Baudelaira – existuje v tomto prostém světě vykoupení, tak jedině v utrpení, bolesti, v umění nebo v jejich kombinaci. Píše, že náboženství „je nejvyšší fikcí lidské duše“.¹²³

Život Jorise Karla Huysmanse proběhl bez větších zvrátů, ale jeho vnitřní duchovní život byl plný otřesů a pochybností. Blízkost k Baudelairovi prozrazuje již jeho první kniha s názvem Kořenka (Le Drageoir aux Épices), ve které se nezapřel obdiv k básníkovi, s nímž se bude vyrovnávat celý život. Hlavním motivem Huysmansova dalšího díla Tam dole je satanismus. Je zde výrazem zoufalství z toho, že Bůh je tak nedostupný. Proto na jeho místo nastoupí mnohem dosažitelnější Ďábel. Satanismus se ale nemůže zrodit v hlavě nevěřícího člověka, musí zde být obsažena i víra v Boží existenci. V dílech Huysmanse je tedy Bůh stále přítomen: „*Ano, víra je vlnolam života, jediný jez, za nímž může ztroskotanec spočinout na klidné mělčině.*“¹²⁴ V náboženství se

¹²⁰ Lagarde – Michard 2008, s. 125.

¹²¹ „*Bůh jest jediná bytost, již ani býti netřeba, aby vládla.*“ Baudelaire 1947, s. 25.

¹²² „*Jak jinak lze vysvětlit zdánlivě šílený lidský pud chtít se stát malířem a básníkem, když ne jako akt vzdoru proti prvotnímu hříchu a jako proklamaci, že se vrací k Adamovi do ráje? Vždyť umělci jsou prvotními lidmi.*“ Cit. dle Hessová 2005.

¹²³ Cit. dle Hiddleston 1999, s. 628.

¹²⁴ Z románu Tam dole. Huysmans 1997, s. 235.

Huysmans snaží najít především klid, vchází do něj jako člověk unavený, rozedraný a zhnusený moderním světem se všemi jeho ošklivostmi.

Co se týká Rimbauda, Lautréamonta, ale také Apollinaira, zde se již jedná o hořkou a vášnivou vzpuru proti katolicismu, z níž se zanedlouho zrodí surrealismus. Lautréamontovo dílo Zpěvy Maldororovy po jeho smrti (ve věku dvaceti čtyř let) zapadlo a bylo znovuobjeveno až surrealisty. Lautréamont se snažil ve čtenáři vzbudit ošklivost ze života, odpor proti Bohu, dovést utrápenou lidskou duši k pekelné vzpouře. Bojuje s Bohem jako s původcem zla ve světě ve snaze ho v této vynalézavosti předstihnout.

Rimbaud je sice katolík, ale dle svých vlastních slov ve své nejubožejší části, kterou vydává své i cizí nenávisti a pohrdání. Pokud se obrátil zády k poezii, tak s náboženstvím se rozloučil již dávno předtím, ve svých nejranějších básních.¹²⁵ Verlaine se pokoušel Rimbauda obrátit k náboženství, ale snaha dopadla pouze rvačkou mezi básníky. „*Chtít Rimbauda přivést k náboženství je podvod. Jestliže většina mystiků se stala jeho obětí, Rimbaud toho byl přinejmenším uchráněn. Pochopil totiž neodvratitelnou nutnost té nejabsolutnější vzpoury.*“¹²⁶ V básni Spravedlivý Rimbaud zatracuje a uráží Krista a ve své vzpouře proti Bohu dospívá k chvále Satana.

Složitě je taktéž vnímání Boha u Alfreda Jarryho. Bůh zde je přítomen, ovšem často to znamená pouze fakt, že je zde přítomno slovo „Bůh“.¹²⁷ Ačkoli je celé Jarryho pojetí Boha mnohem komplikovanější, pro mnohé jeho obdivovatele mohlo být zklamáním, že v okamžiku své smrti požádal o poslední pomazání. Přiblížil se tak své postavě krále Ubu, který si rozpomíná na křesťanství právě ve chvíli, kdy se ocitá v nebezpečí smrti.

Jamese Ensora potkal podobný osud jako Baudelaira, když mu v mládí zemřel otec, jeho největší opora v častých krizích. Baudelaire byl v době smrti svého otce ještě dítě, ale Ensor byl ve svých sedmnácti letech na vrcholu dospívání. Ocitl se poté ve velmi submisivním postavení v rodině ovládané ženami. Protože mladý umělec nenacházel kupce pro své obrazy, byl – stejně jako Baudelaire – závislý na příjmech své matky.

Georges Bataille se ve svém díle Atheologická suma, které je velmi blízké myšlení Friedricha Nietzscheho, zabývá vnitřní zkušeností ztráty, rozpadu a blízkosti

¹²⁵ Benjamin 1998, s. 137.

¹²⁶ Roger Vailland. Cit. dle Topinka 2007, s. 206.

¹²⁷ Kunešová 2008, s. 76.

smrti. Stejně jako Nietzsche vychází Bataille z toho, že po „smrti Boha“ se uspořádaný svět hroučí do sebe, takže člověk je vržen zpět k sobě samému a prožívá zkušenost úplné osamělosti: „*Člověk sám pro sebe, uvažovaný jako bytost bez boha, je neudržitelný, je to čistě problematická bytost.*“¹²⁸

Otec Carla Gustava Junga byl protestantský farář a Carl jako velmi citlivé dítě vnímal otcovy pochybnosti spojené s vírou a sám se pokoušel již jako malý chlapec navázat kontakt s Bohem. Když mu byly tři roky, zdálo se mu, že objevil sál v podzemí, ve kterém byl na zlatém trůně umístěn patnáct stop dlouhý penis. Věřil, že toto má uctívat jako Boha. Ještě zajímavější je sen z Jungových jedenácti let, kdy viděl Boha sedícího na trůně nad basilejskou katedrálou, jak kálí na svět.¹²⁹

Frontman kapely Nirvana Kurt Cobain měl těžké dětství. Tedy jak sám uvedl: „*Měl jsem opravdu hezké dětství, až do devíti let.*“¹³⁰ Kromě toho, že trpěl hyperaktivitou a bipolární poruchou, vyznačující se výraznými výkyvy nálad, ho poznamenal rozvod rodičů, když mu bylo devět let. Matka si krátce po rozvodu našla nového partnera, který si svou agresivitu vybíjel právě na Kurtově otci. Nic neovlivnilo utváření Kurtovy osobnosti tak, jako tato nenávisť a zloba mezi rodiči. Začal trpět depresemi a uzavíral se do sebe. Krátce po rozvodu, v červnu 1976, načmáral malý Kurt na zeď svého pokoje: *I hate Mom, I hate Dad, Dad hates Mom, Mom hates Dad, it simply makes you want to be sad.*¹³¹ Kurt si vyprosil, aby mohl bydlet s otcem. Ze strachu, že by mohl otce ztratit, si na něm vymohl slib, že se znovu neožení.¹³² To ale otec porušil. Vztah s otcem se čím dál více zhoršoval. Kurt vlastně zoufale otce potřeboval a ten chtěl být potřebný, ale ani jeden to nepřiznal. Byla to tragédie v shakespearovském duchu, která se později promítla i do hořkého textu písně *Serve the Servants*, kde zazní: „*Tolik jsem chtěl mít otce, a místo něj mám tatku*“. Předmětem výsměchu v Kurtových písních se pak stali i noví partneři jeho matky. Kurt měl pocit, že ho celý život někdo opomíjel a že neustále něco postrádá. V zoufalém hledání se obrátil k víře, dokonce na čas přestal pít a kouřit marihuanu. K obojímu se ale brzy navrácí, víra pro něj byla jen útekem od strachu. Tehdejší Kurtova přítelkyně Tracy o jeho víře řekla: „*Myslím, že věřil v Boha, ale asi vlastně spíš v ďábla než v Boha.*“¹³³

¹²⁸ Cit. dle Wiechens 1998, s. 18.

¹²⁹ <http://www.prem-rawat-bio.org/gurus/jung.htm>.

¹³⁰ Cross 2014, s. 30.

¹³¹ *Nenávidím mámu, nenávidím tátu, táta nenávidí mámu, máma nenávidí tátu, a mně je z toho ze všeho tak nanic.*

¹³² Cross 2014, s. 37.

¹³³ Cross 2014, s. 113.

Společně řešili, jestli ve světě plném takových hrůz může existovat Bůh. Kurt Cobain zastával názor, že silnější je určitě Satan.

V současném umění existuje množství děl, která jsou otevřenou kritikou náboženství či v mnoha případech spíše církve. Do jaké míry to ale u každého souvisí s vlastní vírou v Boha, je pak věcí individuální. Určité pokračování baudelairové rouhačské tvorby lze sledovat v díle umělecké dvojice Gilbert a George, jejichž protináboženský zápal je blízký Květům zla či Intimním deníkům.¹³⁴ Umělci svým dílem provokují, upozorňují na sociální a rasovou nespravedlnost, náboženství pak vnímají jako nástroj manipulace. V sérii Sonofagod Pictures z roku 2005 představují umělci náboženství jako zlé ve své podstatě. Obrazy často doprovázejí texty a citacemi, jako je tomu i na obraze *Byl Ježíš heterosexuál?* [49], kde čteme: „*Jesus says: forgive yourself / God loves fucking! Enjoy*“.¹³⁵

Při práci na již zmíněném filmu *Evropa* se Lars von Trier od své umírající matky dozvídá, že otec Ulf Trier, který ho vychovával, není jeho biologickým otcem. Lars svého pravého otce kontaktuje, ten o něj ovšem nestojí. Pocit zrady a výčitka se pak objevuje i v *Evropě*, kde vystupuje postava pojmenována po pravém otci. U Triera mělo toto zjištění také velký vliv na jeho vztah k židovství. Ulf Trier byl ze židovské rodiny a Lars k judaismu hodně tíhnul. Nyní ale zjišťuje, že židovství není reálným genetickým prvkem, ale pouze fikcí. Tím, že v *Evropě* sám hraje Žida, se demonstrativně se židovstvím loučí. Ztráta otce a otcova zrada je také tématem Trierova seriálu *Království*. Všimneme si zrádného otce, který se nechce znát ke své dceři a navíc ji zavraždí. Také *Království* vypovídá o režisérově fascinaci démoničnem, zkáza civilizace je zde tentokrát zahalena v satíře a parodii.

¹³⁴ Urban 2010, s. 41.

¹³⁵ „*Ježíš praví: odpusť sám sobě / Bůh miluje šoustání! Užij si to.*“

I. 3 Negativní vztah k matce

*Je n'ai pas oublié, voisine de la ville,
Notre blanche maison, petite mais tranquille...*¹³⁶

Baudelairova matka a generál Aupick patří mezi nejdůležitější postavy básnickova života. Ovlivňují jeho myšlení, psychické stavy, promítají se do jeho básní. Aupick představuje osobu, která Charlesovi ukradla jeho milovanou matku, a se kterou bude syn o matčinu lásku a přízeň celý život bojovat. V dospívání se tento pocit stupňuje a básník začíná chápat, že i jeho matka je nečistou ženou, kterou otčím v noci poskvrňuje. Jeho nenávisť vůči Aupickovi stále sílí. Za tím, že bude vždy dělat opak toho, co po něm otčím žádá, stojí snaha o prosazení vlastní osobnosti i touha potrestat své blízké. Po smrti generála Aupicka se v Baudelairovi probouzí pocit, že musí matku chránit, ze zvráceného syna se stane anděl strážný. Po celý svůj život ji ale zásobuje dopisy plnými křivdy a všeho zlého, co ho postihuje, vykřičí své rány a na konci dopisů ujišťuje matku, ať si nedělá starosti. Typický básníkův přechod od beznaděje k něze. Toto kolísání můžeme vyčíst z deníkového úryvku, kde vzývá ty, které zanedlouho opět proklíná: „*Ráno se pomodlím k Bohu – studnici vši síly a spravedlnosti, a k otci, Mařence a Poeovi – svým prostředníkům; vyprosím si na nich sílu potřebnou k vykonání všech svých povinností a pro matku moji život tak dlouhý, aby se potěšila nad mým napravením.*“¹³⁷ Příčinou takovýchto předsevzetí u Baudelaira byl nejspíše strach, který ho s trpělivou pravidelností přepadalo. Období bohubilých předsevzetí ovšem nikdy netrvalo dlouho, pokud vůbec něco z toho byl někdy dodržel. Jean-Paul Sartre ve své baudelairovské studii z roku 1947 označuje tato předsevzetí za ubohou dětinskost a odzbrojující ubohost.¹³⁸

V kritickém věku je Charles svým otčímem a matkou odeslán na cestu lodí do Indie, ze které se předčasně vrací a která určuje další směr jeho života a tvorby. Celé jeho dílo bude prostupovat množstvím metafor a symbolů, odkazujících na tuto plavbu po moři. Díky ní se v něm prohlubuje myšlenka, že mezi ním a světem se utváří čím dál větší propast, tuší, že jeho dílo se nebude inspirovat vnější malebností, ale bolestí duše,

¹³⁶ *Já v duchu stále zřím tu vilku na předměstí, / náš milý bílý dům, ač malý, plný štěstí...* Z básně *Já v duchu stále zřím*. Baudelaire 1962, s. 195.

¹³⁷ Baudelaire 1947, s. 111.

¹³⁸ Pohorský 2000, s. 149.

jejími zákoutími, vzpourou, hrůzou, kletbou... Navenek se zhoubné pocity projevují potřebou fabulovat život. Baudelaire dojde až k tomu, že spáchá „nepravou“ sebevraždu.¹³⁹ Jeho duše kolísá mezi stavy andělské čistoty a ďábelského prokletí, mezi melancholií a vztekem, opravdovými city a umělými plameny pekla. Jednou z největších básní, která vznikla po dvaceti letech od nechtěné plavby do Indie, je báseň Cesta, jejíž podobenství následně znásobil Arthur Rimbaud ve své básni Opilý koráb.

Svým psaním si Baudelaire nebyl schopen vydělat ani šestinu toho, co mu postupně darovala matka, což výrazně přispívalo k jeho podrážděnosti a celkovému psychickému stavu.¹⁴⁰ Krutou ranou do jeho traumatizovaného ducha bylo zbavení svéprávnosti v podobě odebrání přístupu ke svému dědictví a určení opatrovníka a pravidelného maximálního čerpání financí ve výši 200 franků měsíčně. Existenční starosti ho dovádějí k čím dál větší samotě, kterou se mimo jiné snaží prolomit i účastí na barikádách v roce 1848. Odchází odtud ale naopak utvrzen v názoru, že mezi dvěma bytostmi není dialogu, ale věčná propast nedorozumění.¹⁴¹

Finanční nedostatek také určuje budoucí podobu Baudelairova dandismu. Předpokladem společenského dandismu je totiž materiální zajištění. Tento svět tedy zůstává básníkovi navždy uzavřen. I to přispívá k vytvoření nové, zduchovnělé, nezávislé osobnosti básníka – umělce – bohéma, který se mnohdy ocitá až na hranici bídy, a vede k ještě většímu opovržení běžným měšťanským životem. Odmítá klasické povolání, které je naprosto neslučitelné s duchovní nezávislostí dandyho. Žije v povýšené arogantní masce, za kterou ukrývá svůj hluboký žal: „*Tvář nahánějící hrůzu jako by patřila nějakému divadelnímu tragédovi anebo knězi světícímu černou mši. Povýšený výraz umocňují výrazně pokleslé koutky úst a široce otevřený, ironický a*

¹³⁹ „Pokaždé, když se chopím pera, abych Ti popsal svůj stav, dostanu strach; strach, že Tě zabijí, že ničím Tvé křehké tělo. A sám jsem, aniž o tom mám tušení, stále na pokraji sebevraždy. [...] Bezpochyby jsme oba odsouzeni k tomu, abychom jeden druhého milovali, žili jeden pro druhého a dožili co možná nejčestnějším a nejpoklidnějším způsobem. A přesto jsem i za těchto strašlivých okolností, do nichž jsem se dostal, přesvědčen, že jeden z nás toho druhého zabije a že se nakonec zabijeme navzájem. [...] Já a zabít se, to je absurdní, řekneš si. Na mou věru na to nemám nejmenší právo, ale mám za to, že míra bolesti, kterou jsem za téměř třicet let vytrpěl, by pro mne byla omluvou. A co Bůh, zvoláš. Celým svým srdcem chci věřit (jak upřímně, to si nikdo kromě mne neumí představit), že se nějaká nezúčastněná, neviditelná bytost zajímá o můj osud; co mám však dělat, abych tomu dokázal uvěřit?“ Z dopisu matce 6. května 1861. Cit. dle Troyat 1998, s. 186

¹⁴⁰ Pelán 2000, s. 419.

¹⁴¹ „Býti užitečným tvorem mi vždycky připadalo jako něco praohavného. / Rok 1848 byl zábavný pouze tím, jak si kdekdo jako větrné zámky budoval utopie. / Půvabný byl rok 1848 toliko excesem směšnosti.“ Cit dle Baudelaire 1947, s. 64.

zkoumavý pohled. ¹⁴² Jean-Paul Sartre ho přirovnává k Narcisovi. ¹⁴³ Je to ovšem jen póza člověka, který nemůže vystát sebe sama, svou slabost, nestálost. Jak uvidíme v kapitole věnované dandismu, Baudelaire se neobrací do minulosti, ale spíše črtá futuristický ideál výlučného jedince, který vzdoruje nadcházející nadvládě masy. Baudelairův dandy je krásným osamělcem, hnusí se mu vše, co je přírodní a přirozené, staví se na stranu Satanovu a zabývá se krásou toho, co společnost označila jako „zlo“.

V básni Já v duchu stále zřím vzpomíná Baudelaire na šťastné období života, kdy měl matčinu něhu jen pro sebe, tedy předtím, než se matka znovu provdala. Na začátku minulé kapitoly jsme mluvili o Baudelairově vztahu k otci a otčímovi. Úzce s tím také souvisel Charlesův postoj k matce po její svatbě s generálem Aupickem. V dopise, který se týkal chystaného vydání Baudelairových deníků, matce píše: „*Samo sebou se rozumí, že to bude kniha plná záští! Matka, a dokonce i otčím budou arci respektováni. Vyprávěje však o své výchově, o vytváření svého myšlení a cítění, napořád hodlám zdůrazňovati, že se cítím jakýmsi cizincem ve světě a jeho pachtění a kutění. Proti celé Francii obrátím svůj impertinentní talent! Mne nutká potřeba mstít se – jako ušlého chodce potřeba se vykoupati...*“ ¹⁴⁴ Trauma z matčina druhého sňatku provázelo Baudelaira až do konce života a projevovalo se v několika rovinách. V pocitu, že není milován, a v zavržení své osoby, což vyústilo v jeho samotářství. Svou vnitřní bolest pak schovával pod maskou chladného a povýšeného dandyho. Láska, kterou cítil ke své matce, se tedy postupně mění v hlubokou nenávist, obviňování a proklínání.

Prokletí vlastní matky se zdá být naprosté novum v uměleckém a kulturním světě. Před Baudelairem zřejmě neexistuje příklad, kdy by někdo proklínal svou matku, na rozdíl od mýtů proklínání vlastního otce. Tento fenomén, počínající u Baudelaira, dále pokračuje u Rimbauda, který byl znám velmi negativním vztahem ke své matce. Oba básníci matku vydírali, nadávali jí a proklínali, oba byli ale svou matkou milováni a ošetřováni až do smrti. Nenávist k matce, někdy i k oběma rodičům, bývá také spojena s prokletím. Podobně jako Baudelaire v básni Žehnání bude proklínat matku, proklíná ve Vignyho díle Chatterton básník Gilbert své rodiče za to, že přivedli na svět právě básníka: „*Ostatně Gilbert proklel spravedlivě otce i matku za to, že jej zplodili, a pak za to, že jej naučili číst.*“ ¹⁴⁵ Určitý náznak nenávisti k vlastní matce tedy existuje již krátce

¹⁴² Troyat 1998, s. 240.

¹⁴³ „*Chování Baudelaira je chováním nakloněného člověka. Nakloněného k sobě, jako Narcis.*“ Cit. dle Lemaire 1978, s. 288.

¹⁴⁴ Dopis matce z 5. června 1863. Cit. dle Baudelaire 1947, s. 121.

¹⁴⁵ Cit. dle Beckerová 2013, s. 93.

před Baudelairem, ale stále v rovině obsahu díla, ne jako přímá zpověď umělce samotného.

Poslední verše básně Uražená luna nám silně připomínají jeden z leptů Goyova cyklu Rozmary s názvem Hasta la muerte [50]: „*Já vidím matku tvou, plod těchto zchudlých let, / jak k svému zrcadlu své těžké roky sklání / a líčí sobě prs, prs, z něhož sál tvůj ret!*“¹⁴⁶ Víme, že Baudelaire připomněl v básni Majáky Goyovo umění jako noční mûru plnou neznámých věcí a stařen v zrcadle.¹⁴⁷

Na obraze Dědictví [51] namaloval Edvard Munch plačící matku, která se sklání nad svým nemocným dítětem. Jeho bílá tvář je v ostrém kontrastu k jejímu rudému obličejí. Dítě, které podědilo syfilis, je udivené světem plným bolesti, na nějž nedobrovolně přišlo.¹⁴⁸ Obraz popisuje jev z dramatu Henrika Ibsena Přízraky, jehož hlavní postava Oswald pyká pohlavní chorobou za hříchy svého otce.¹⁴⁹ Munch zdůrazňuje odpovědnost obou rodičů, kteří své dítě do tohoto krutého světa přivedli již nemocné. Pohlavní nemoc sice pochází od otce, ale obžaloba směřuje také na matku.

Rainer Maria Rilke byl do svých pěti let vychováván jako dívka. Silně ho ovlivnily časté hádky rodičů, kteří se rozvedli, když bylo Renému devět let, ale také a především matčina pseudoreligiozita. Směs spiritismu, emocionálního pseudomysticismu a úzkostného fetišismu těžce doléhala na básníkovu dětství a vyústila ve vědomou nenávist k matce. Psychoanalytik Erich Simenauer poznamenává: „*Rilke svou matku vědomě nenáviděl a podvědomě miloval, otce vědomě miloval a podvědomě nenáviděl.*“¹⁵⁰ Jako doklad tohoto tvrzení mohou sloužit Rilkeho vánoční dopisy matce.

„*Maminka se má bít, dokud je mladá.*“¹⁵¹

Toto surrealistické přísloví, vyslovené Paulem Éluardem a Benjaminem Péretem, uvádí zvláštní kratičkou vsuvku, kterou je dadaistická fantazie o sebestvoření. V roce 1918 se Francis Picabia stěhuje do Švýcarska, kde se stává členem skupiny curyšských dadaistů. Vydává zde knihu s názvem Poèmes et dessins de la fille née sans

¹⁴⁶ Z básně Uražená luna. Baudelaire 1962, s. 166.

¹⁴⁷ Goyo, *sne plný hrůz, neznámých dosud světu, / zabitých zárodků, pečených o sabat, / bab s lesklým zrcátkem a nahých panen v květu, / v punčochách, aby tím budily v běsech hlad.* Z básně Majáky. Baudelaire 1962, s. 24.

¹⁴⁸ Vzpomeňme opět Munchův citát: „*Proč jsem se narodil, když jsem o to nikoho neřádal.*“ Cit. dle Munch 2006, s. 12.

¹⁴⁹ Munch 2006, s. 154.

¹⁵⁰ Cit. dle textu Rio Preisnera v knize Zápisky Malta Lauridse Brigga. Rilke 1967, s. 175.

¹⁵¹ Cit. dle Nadeau 1994, s. 95.

mère, tedy Básně a kresby dívky narozené bez matky [52]. Nad uměním se vznáší mužská fantazie o sebestvoření, o lidech zrozených bez matky. Nejde zde tedy o proklínání či nenávist k matce, ale o její úplné vynechání ze života.

Prokletí a hluboce negativní vztah k matce je taktéž akcentován v druhé polovině 20. století i u současných umělců. Matka básníka, který stál u zrodu Beat generation, Allena Ginsberga, byla ruská Židovka, která trpěla duševní chorobou, což Ginsberga velmi ovlivnilo. Mimo jiné nemoc matky přispěla k sexuálním zmatkům mladého Allena, které vedly k následné básnickově homosexuální, se kterou se zpočátku velmi špatně vyrovnával. V roce 1961 vydává Ginsberg sbírku *Kadiš* a jiné básně, žalozpěv o šílenství a smrti své matky Naomi. Básník vzpomíná na své dětství, kdy musel svou schizofrenní matku vozit do blázince, vzpomíná, jak se mu nahá nabízela, na její pokusy o sebevraždu, na její strach z toho, že jsou všichni kolem ní špióni: „*Přimáčkl jsem ji na dveře a křičel „NEKOPEJ ELANOR!“ – Cívěla na mě – Pohrdání – umřít – neschopná uvěřit, že má syny tak naivní, tak hloupé – „Elanor je nejhorší špiónka ze všech! Dostává příkazy!*“¹⁵² Báseň je jakýmsi vyrovnáním se s bolestnou zkušeností, vyjádřením soucitu a lítosti, nicméně těžce prožité dětství, způsobené matčinou nemocí, již není možné z následného básnickova života vymazat.

Jim Morrison si velice zakládal na svých textech. Na poetiku Morrisonových písní měl velký vliv Arthur Rimbaud. Mnohem raději by byl uznávaným básníkem, nechtěl se dostat na vrchol coby velká rocková hvězda.¹⁵³ Jednou si Morrison vzal před koncertem velkou dávku LSD a doprostřed písně *The End* zařadil mluvenou část, kterou kapela nikdy předtím neslyšela: „*Vrah procitl před úsvitem. Natáhl si boty. Nasadil tvář z prastaré obrazárny a kráčel halou. Vešel do pokoje, kde žila jeho sestra, a pak vykonal návštěvu u svého bratra. A pak kráčel dál halou. Došel ke dveřím a nahlédl dovnitř. „Otče“? „Co chceš, synu?“ „Chci tě zabít.“ „Matko?“ „Tebe chci vopíchat!*“¹⁵⁴ Kolega z kapely a Jimův přítel Ray Manzarek jasně spojil tento projev s Jimovým otcem a matkou: „*Nesmíte zapomínat, že to bylo hrozně dávno a v uměleckých a literárních kruzích se začínal probírat freudovský Oidipův komplex. Jim o tomhle populárním tématu mluvil, vztáhnul si jej na svůj vlastní život a převedl ho do písně Doors.*“¹⁵⁵ Když pak kapela připravovala píseň *The End* na první desku, odešel

¹⁵² Z básně *Kadiš*. Ginsberg 2012, s. 109.

¹⁵³ Ray Manzarek z *The Doors* říkal: „*Jim Morrison byl básník a Doors byli nástrojem pro jeho poezii a naši hudbu. Stejně jako beatníci dělali poezii a jazz, my jsme dělali poezii a rokenrol.*“ Henke 2008, s. 26.

¹⁵⁴ Cit. dle Henke 2008, s. 31.

¹⁵⁵ Cit. dle Henke 2008, s. 31.

Morrison do katolického kostela a vrátil se do studia s modlitební knížkou, z níž v drogovém transu začal vytrhávat stránky a několik hodin v kuse řval: „*Zabij otce, píšej matku*“. Je známo, že Jim Morrison si rád vymýšlel či dobarvoval historky. I přes jeho různá tvrzení není dokázáno, že by trpěl nějakým traumatem z dětství kromě toho, že se rodina kvůli otcově funkci námořního důstojníka neustále stěhovala.

V Kurtu Cobainovi po odchodu z domova narůstal pocit osamění a pochybnost o sobě samém, které v něm po rozpadu rodiny zůstaly. Když jeho matka začala chodit s mladými muži, Kurt o ní mluvil hořce i před kamarády: „*Říkal, že mámu nenávidí a že si o ní myslí, že je děvka.*“¹⁵⁶ Matčin přítel Frank vyvolával v Kurtovi vztek, matka začala pít, Frank ji dokonce jednou zlomil ruku. Kurt s hrůzou pozoroval jejich výstupy, matku nedokázal ochránit, bál se o její život, litoval ji a zároveň nenáviděl za to, že ji musí litovat. V dětství viděl Kurt v rodičích bohy, teď se z nich staly padlé idoly, kterým se nedalo věřit.¹⁵⁷ Skladby *Even in His Youth* a *Stain* vypovídají o Kurtových pocitech zavrženého dítěte, ve *Stain* (Poskrvna) je Kurt „skvrnou“ rodiny. O kolísajících citech vypovídá taktéž autobiografická skladba *Sliver* o chlapci, který chce domů k mámě a nechce, aby ho hlídali prarodiče:

Máma a táta jeli na večírek

Nechali mě u dědy Joea

Kopal jsem a řval, říkal „prosím, nechodte“

Babi, vem mě domů

Babi, vem mě domů

Babi, vem mě domů

[...]

Další osobnost hudebního světa Marilyn Manson, vlastním jménem Brian Hugh Warner, přiznává, že jako teenager na svou matku útočil a nadával jí. Důvodem byla také neustálá nepřítomnost otce, který byl válečným veteránem. Matka musela nést největší tíhu synovy frustrace v době jeho puberty. Otec byl hodně žárlivý a matku podezříval z nevěry. Svým vztekem nakazil i syna, který obviňoval matku, že rozbíjí manželství. Dle svých vlastních slov po ní jednou hodil lahvičku parfému, jindy ji

¹⁵⁶ Cit. dle Cross 2014, s. 61.

¹⁵⁷ Cross 2014, s. 40.

udeřil, plivnul na ni nebo se ji snažil uškrtit.¹⁵⁸ Matka později onemocněla Alzheimerovou chorobou. O její smrti řekl zpěvák v jednom rozhovoru: „*Na Den matek – díky, mami. Myslím, že to byl její způsob, jak opustit mého otce a mne.*“¹⁵⁹ Ostatně k Baudelairovi může odkazovat i samotné jméno, které pro sebe Brian Hugh Warner vybral. Kombinace jména hollywoodské celebrity Marilyn Monroe a masového vraha Charlese Mansona demonstruje prolínání dobra a zla či spíše krásy a ošklivosti.

Když se Lars von Trier od své matky dozvěděl, že jeho biologickým otcem je někdo jiný, velmi ho to ranilo. Po matčině smrti se přestěhoval zpět do rodinného domu: „*Když jsem se to dozvěděl, samozřejmě mě to ovlivnilo. Musím v mnoha ohledech začínat znovu. [...] Teď jsem se do toho domu přestěhoval... [...] Je na tom cosi terapeutického: bourám a vyhazuji. Strhnul jsem pár stěn a rozbil věci, které byly rodičům nejdražší.*“¹⁶⁰ Tento vzdor či pomsta mohla souviset i s dětstvím, které pro děti Trierových nebylo úplně jednoduché. Matka byla v rodině hodně dominantní, stýkala se s levicově orientovanými intelektuály, byla velmi iniciativní. S manželem odmítli vytvářet jakákoliv pravidla pro děti, což znamenalo, že se děti samy často musely vyrovnávat s nelehkými úkoly, musely si moc brzy utvářet názor. Přílišná volnost vedla k pocitům úzkosti, strachu a fobiím.¹⁶¹

Matka je v Trierově filmovém světě problematickou postavou. Asi nejvýraznější motiv matky se objevuje ve filmu *Tanec v temnotách*, kde hlavní postava Selma Ježková zajde ve svém obětování se pro syna až tak daleko, že je nakonec oběšena. Jedná se v podstatě o obětní sebevraždu. Mohla by zde být promítnuta skrytá touha Larse po větší aktivitě své matky při jeho výchově? Jisté je, že ve většině případů se negativní vztah k vlastní matce v průběhu let projeví v nenávisti k ženám.

I. 4 Žena ve službách d'ábla

*Žena je opak dandyho. Má proto z ní být strach.
Žena má hlad – i chce se jí jíst; má žízeň – i chce se jí pít.
Je v říji – i chce se jí býti o.....
Je mi to zásluha!*

¹⁵⁸ Manson 2017, s. 70.

¹⁵⁹ Cit. dle <https://www.theguardian.com/music/2015/jan/18/marilyn-manson-i-created-a-fake-world>.

¹⁶⁰ Cit. dle Schepeleern 2004, s. 11.

¹⁶¹ „*Pocit bezpečí a určitých mezí, to jsem nikdy neměl. To mi způsobilo mnohou úzkost.*“ Lars von Trier. Cit. dle Schepeleern 2004, s. 13.

*Žena je „jaká od přirození je“ – hnusná totiž.
A vždy – protikladem k dandy – je vulgární.¹⁶²*

V Baudelairových denících nalézáme celou řadu textů a citací, hovořících o roli a postavení ženy ve společnosti, o jejím vzhledu, inteligenci (či spíše hlouposti), o vztahu muže a ženy, o lásce, rodině a podobně. Většina výroků je negativním odsouzením. Ve své přirozenosti považuje ženy za ošklivé, vulgární, prostoduché, zkažené. Jediný akt, kterým se žena může vyrovnat muži, je, když trpí a porodí dítě.¹⁶³ Walter Benjamin popisuje ženu u Baudelaira jako nejdrahocennější kořist v „Alegorii“ – život, který znamená smrt.¹⁶⁴ Jedině to, co nemůže nevěstka prodat, totiž svůj život, Baudelaira zajímá. Například v básni Mučednice, kde popisuje mrtvolu ženy, poukazuje na to, že život nelze ani koupit, ani prodat.¹⁶⁵

Postavení ženy v mysli dandyho je poněkud složité. I když převažuje odsouzení, přesto dandy ve svém životě ženu potřebuje, nejlépe ženu, která žije v noci a ve dne spí, ženu jako zdroj potěšení a rozkoše. Baudelaire ale také přiznává, že žena je zdrojem krásy, předmětem obdivu, celkové harmonie. Zde se při svém psaní o ženě v Malíři moderního života dostává k oslavě oděvu, šperků, drahých kamenů a dalších umělých ozdob, které ženu zkrášlují, tedy zdůrazněná záliba v umělém. V kapitole Chvála líčidel píše: „*Všechno krásné a ušlechtilé je výsledek rozumu a úvahy. Zločin, protože zálibu v něm čerpal lidský živočich už v lůně své matky, je od původu přirozený. [...] Zlo se páše bez námahy, přirozeně, osudově; dobro je vždy produkt umění.*“¹⁶⁶ Žena se tedy musí zdobit zlatem a líčidly, aby okouzlovala a byla zbožňována, musí se díky umění povznést nad přírodu.

Životem Charlese Baudelaira prošlo několik důležitých žen. Vliv básnickovy matky na celkový Baudelairův vztah k ženám je neoddiskutovatelný. Charles poznal obě podoby lidské lásky, které se mu ovšem nepodařilo spojit. S mulatkou Jeanne Duvalovou šlo o smyslnou vášeň, zatímco s paní Sabatierovou o lásku produchovnělou. Lásky byla pro Baudelaira také jedním z nástrojů proti nudě. V přítomnosti Jeanne unikal prostřednictvím exotiky a estetického požitku. Její temná krása a omamná vůně

¹⁶² Baudelaire 1947, s. 60–61.

¹⁶³ „*Navždy budu přesvědčen o tom, že jen žena, která trpěla a porodila dítě, je rovna muži. Zrodit dítě je jediná věc, která dává samici intelektuální schopnosti.*“ Cit. dle Troyat 1998, s. 117.

¹⁶⁴ Benjamin 1979, s. 117.

¹⁶⁵ Báseň Mučednice. Baudelaire 1962, s. 217–219.

¹⁶⁶ Baudelaire 1968, s. 616.

vyvolává množství příjemných pocitů a představ, přenáší básníka do země slunce a blahobytu, kde vůně, představy a zpěvy pozvedají jeho duši do světa snů, jak čteme v básních Exotický parfém či Krásná loď (*Chci ti dnes vyprávět, ó čarodějko nyvá, / o krásách, kterými tě mládí přiodívá, / chci ti dnes líčit sličnost tvou, / kde krása nezralá se snoubí se zralou.*¹⁶⁷). Černá Venuše podporuje básníkovu uměleckou vnímavost, ale raněn bolestnou zkušeností, rozebírá Baudelaire v básni Cesta na Kytheru hořkost své lásky, zradu, krutost, zvrhlost a vnitřní nepokoj.¹⁶⁸ Smyslná láska nemůže nabídnout básníkovi mír a duševní uspokojení. Zrádná sladkost této lásky má pachut' zatracení, nicoty a smrti. Fyzické kouzlo milované ženy probouzí hrůzu z hrobu, rozkladu těla a děs z hříchu, který je zdrojem mučivé výčitky: „*Nač platno vám to je, má špatná kurtizáno, / že nepoznala jste, nad čím to mrtvý štká?*“ / *A červ ti zhrýže tvář jak sama výčitka.*¹⁶⁹

Na rozdíl od podoby Jeanne Duvalové, kterou známe z obrazů či kreseb [53, 54], o vzhledu paní Sabatierové, přezdívané „prezidentka“, nevíme téměř nic. Zde básník oproti hořkosti fyzických lásek a zhýralosti staví duchovní čistotu mystické lásky, vítězství ducha nad hmotou. Láska k paní Sabatierové je pro básníka lékem na bolavou duši ovšem jen tehdy, když zůstává mimo tělesné záležitosti. Jde o něhu milenky, sestry a matky, žena je pro básníka andělem strážným, múzou, jejich láska existuje v božských výšinách, kam spleen nedosáhne.¹⁷⁰ Tento ideál ale netrvá věčně a dochází k opětovnému pádu do smyslovosti, podnícené prvotní žádostivostí. Od chvíle, kdy se Baudelairovi paní Sabatierová poddá, přestává pro něj být andělem a Madonou. Ještě jednu ženu básníkovy života známe jménem. Je jí Marie Daubrunová, herečka a milenka básníka Théodora de Banville. Baudelairovy city k ní byly složitější, v určitých chvílích jí přisuzuje duši Panny Marie, jindy pociťuje krutou touhu ji vlastnit a znesvětit.¹⁷¹ S konečnou platností pak řadí lásku mezi zdroje spleenu. V básních Cesta na Kytheru a Amor a lebka se vášeň jeví jako zničující pohroma lidstva:

Usedl Amor bez ostychu

Lidstvu na lebku

¹⁶⁷ Z básně Krásná loď. Baudelaire 1962, s. 100–101.

¹⁶⁸ Báseň Cesta na Kytheru. Baudelaire 1962, s. 239–241.

¹⁶⁹ Z básně Pohrobní výčitka. Baudelaire 1962, s. 65.

¹⁷⁰ Lagarde – Michard 2008, s. 436.

¹⁷¹ Vztah Baudelaira k Marii Daubrunové je zachycen např. v básních Podzimní zpěv a Jedné Madoně. Baudelaire 1962, s. 110–113.

*a hanobí ten trůn svůj v smíchu,
plném pošklebků.*¹⁷²

Ženská ošklivost, poukazující na její vnitřní zkaženost či na pomíjivost krásy, se objevovala již v dobách římských básníků a filosofů, jako byli Horatius či Tertullianus. Dále existuje celá řada příkladů ve středověkém umění a literatuře. Stačí vzpomenout Dantův Očistec či Boccacciova Havrana. Velice výmluvné jsou pak malby Hanse Baldunga Griena, který byl známý velmi detailním vykreslováním lidského těla i čarodějnickými výjevy. Pomíjivost ženské krásy zachytil v několika výjevech, znázorňujících stadia ženy, ve kterých nechybí postava Smrti [55]. Lucas Cranach byl autorem několika verzí obrazu Nerovný pár, které ve většině případů ukazují mladou ženu se starým mužem, ovšem známé jsou i opačné varianty, kdy si stará žena kupuje náklonnost mladého muže [56]. Dalším příkladem může být obraz Stará žena benátského umělce Giorgiona [57]. Nápis COL TEMPO odkazuje na neúprosným časem ubývající krásu. Na dobu Charlese Baudelaira měla vliv především ženská nedokonalost v době manýrismu a baroka. V barokní atmosféře se rozvíjí hluboký smysl pro neobyčejnost a pro věci, které vzbuzují údiv. Téma ošklivé ženy se dostává do jiné perspektivy. Známe různé pochvalné texty věnované nedokonalým ženám, jako například esej Půvab kulhavých od Michela de Montaigne, báseň Krásná stařena Giuseppe Salomonioho či Láska k ošklivé ženě Roberta Burtona.¹⁷³ Ženské nedokonalosti se nyní popisují jako zajímavé prvky i stimuly rozkoše. To je postoj, který pak převezme romantismus i dekadence.¹⁷⁴

Italský barokní malíř Bernardo Strozzi namaloval obraz, který je předzvěstí pozdějších výjevů Francisca Goyi. Tématem plátna Vanitas [58] je stará žena, která za celý život nehledí na nic jiného, než na svou krásu, jak se co nejvíce ozdobit, za čímž není schopna rozeznat pravdu a své pravé já. Strozzi zde záměrně kontrastuje vrásčitou kůži stařeny s hladkou pletí mladých služebných. Na její tváři ovšem vidíme nesebekritickou samolibost a umělec tak nechává na samotném divákovi úsudek trapnosti, marnosti a morálního varování.

S přicházející dobou symbolismu a dekadence nachází umělec v ženě záhadnou sfingu, vyžívá se v její zkaženosti, popisuje její zpustošené tělo. Také v Belgii se ke

¹⁷² Z básně Amor a lebka. Baudelaire 1962, s. 242.

¹⁷³ Příklady v Eco 2007, s. 170–173.

¹⁷⁴ Eco 2007, s. 169.

konci 19. století umělci odvracejí od dosavadního realismu a ve vzpouře proti buržoazii se ve svém pesimismu přiklánějí k naturalismu, symbolismu a dekadenci. Autoři jako Verhaeren, Maeterlinck, Toorop či Rops vidí sebe sama jako vyhnance a navazují tak – nejen – na dílo Baudelaira a Lautréamonta. Náměty v podobě postav na okraji, plné smrti a strachu, odrážejí rozchod s minulostí. V ženě nacházely pochyby a hrůzy modernismu jejich ztělesnění, obrazy jsou plné dvojsmyslnosti.

Félicien Rops, přítel Baudelairův, žil také mnohdy skandálním bohémským životem. Své manželce byl často nevěrný a po odchodu od rodiny žil se dvěma sestrami zároveň. Ženy jsou na jeho obrazech ukázány jako oběti zoufalství, alkoholu a bídy, nebo naopak jako dominantní a manipulativní osoby. Na obraze Satan sejíící plevel [59] vyhazuje Satan z váčku nahá těla, která sám umělec nazval „*ŽENA... katastrofální semena hříchu a lidského zoufalství*“.¹⁷⁵ Rops vytváří nový model osudové ženy, z jejíhož zhoubného vlivu není úniku. Stejně jako u Baudelaira a Poea, také u Ropse stojí pokaždé po boku lásky také smrt. Ženu jako manipulátorku a vládkyni vidíme na cyklu tří listů Žena a loutka [60]. Žena jako nositelka síly a potenciálního zla je zde alegorickou služebnicí d'ábla, která zcela ovládá muže. Loutka muže, kterou drží žena v ruce, je bezmocná, zcela závislá na rozmaru ženy. Na druhém listu s názvem Žena a loutka a vějíř [61] pozvedá žena loutku jako svou oběť nad oltář v obětním gestu. Z rozříznutého břicha loutky se sypou zlaté mince. Podobně jako Baudelaire ve svých textech zde Rops ironizuje vztah ženy a muže, založený na principu prodejnosti. Na oltáři je navíc v basreliéfu zobrazen tanec smrti. Na mnoha obrazech a kresbách znázorňuje Rops různé představy ženství, ženy jsou v ropsovském světě podivnou směsicí anděla a d'ábla. Někdy jsou zobrazeny jako inspirující múzy, jindy prostoupeny zlem, někdy ztělesňují sexuální chtíč, jindy jsou vyloučeny ze společnosti. Kolorovaná kresba Pornokratès neboli Dáma s prasetem [62] poukazuje na příchod moderní ženy, vládnoucí nad muži svým sexem. Stejně jako u Huysmanse nosí žena rukavice, punčochy a klobouk jako výzbroje d'ábla, jehož je komplicem a nástrojem. Huysmans ji nazývá „žoldněrem temnoty, absolutní nevolnicí d'ábla“.¹⁷⁶ Žena se v podobném kontextu objevuje také u anglického secesního kreslíře Aubreyho Beardsleyho. Rops, Huysmans i Beardsley zobrazují archetyp femme fatale jako sexuální a duchovní vražedkyni. U všech tří hraje významnou roli strach. V Beardsleyových ilustracích pro divadelní hru Salomé Oscara Wilda vidíme erotické a d'ábelské postavy, svíce ve tvaru

¹⁷⁵ Hirsch 2004, s. 167.

¹⁷⁶ Cit. dle Delevoy 1985, s. 25.

falů, květiny pijící krev a mezi tím femme fatale Salomé [63]. Jako by se obrazy odchylovaly od děje hry a tvořily svůj vlastní příběh. Žena Beardsleyho, zdá se, nepotřebuje služby ďábla, její sexualita je natolik silná, že dokáže sama dosáhnout svého cíle.

Jakousi ikonu symbolistní ženy můžeme hledat v obraze Tři nevěsty nizozemského malíře Jana Tooropa [64]. Obraz v sobě kombinuje dobro a zlo, Boha i Satana. Tuto dualitu symbolizují dvě ženy po stranách obrazu znázorňující odříkání a chtíč. Nalevo je zobrazena postava jeptišky se širokýma očima. Naklání se ke své průvodkyni, která v ruku drží bílé lilie. Napravo pak stojí žena s kočičíma očima, hadí čelenkou a náhrdelníkem z lebek. Její průvodci nalévají z velkého džbánu krev do mísy, kterou drží. Průvodci obou žen vylezli ze zvonů zavěšených na hřebecích, kterými jsou přibity Kristovy dlaně na kříž. Symbolický charakter mají také vlasy žen v pozadí, které evokují hudbu – vlnité vlasy nalevo odkazují na melodický zvuk a spirituální slast, ostře zkroucené vlasy napravo na disharmonický, nepříjemný zvuk.¹⁷⁷ Nejdůležitější postava ženy pak stojí uprostřed. Oděna v průhledném svatebním závoji kombinuje sexuální přitažlivost Satanovy družky s čistotou zbožnosti nevěsty Kristovy. Tato žena – ďábel i anděl – je pravou nevěstou muže.

Tooropovo pojetí moderní ženy je také silně ovlivněno sbírkou Květy zla. Jedno z jeho prvních symbolistických děl – obraz Žena s papouškem (Ty, ženo nečistá) [65] – zobrazuje ženu v knihovně, která hledí z okna otočena k nám zády, zatímco další postava hraje na varhany. Klíčem k této malbě je autorův text na zadní straně obrazu, který identifikuje zdroj námětu i názvu v Baudelairově cyklu básní Spleen a ideál, který je součástí Květů zla. Na Tooropově obraze je žena znázorněna v blízkosti prasete, hada a papouška, zvířat, které odkazují k lascivnosti a prostituci ženy. Okno je rámováno postavami Venuše Mélské a nahé ženy, kterou malíř nazval „moderní žena, Baudelaire“. V českém překladu básně Ty, ženo nečistá čteme:

Ty, ženo nečistá, bys s vesmírem spát chtěla!

Tvou duši bez citu jen nuda krutou dělá.

...

ty kněžno neřesti, ty zvíře jménem žena!

Ó hanbo vznešená, ó slávo pokálená!¹⁷⁸

¹⁷⁷ Hirsh 2004, s. 165.

¹⁷⁸ Z básně Ty, ženo nečistá. Baudelaire 1962, s. 51.

Baudelaire v básni v próze *Touha malovati* mluví o krásné ženě, přirovnává ji k „černému slunci“. Domníváme se, že zde opět mluví o Jeanne Duvalové: „*Přirovnal bych ji k černému slunci, kdybychom si mohli představit černou hvězdu, vylévající světlo a štěstí. Ale ona připomíná nám spíše lunu, jež ji bezpochyby poznamenala svým hrozným vlivem; nikoli bílou lunu idyl, jež se podobá chladné nevěště, ale lunu příšernou a opojnou, [...] lunu strženou s nebe, přemoženou a vybouřenou...*“¹⁷⁹ Jako byla Jeanne Duval reálným zdrojem Baudelairova popisu ženy, tím obrazovým zde byla rytina Albrechta Dürera *Melancholie* [66]. V básni tedy Baudelaire kombinuje obraz ženy, která mu byla v životě zdrojem světla i tmy, a Dürerovu personifikaci zoufalství. Tyto dvě charakteristiky se vztahují k motivu „černého slunce“. Oči *Melancholie* jsou hluboké a černé a přes okno jejího pokoje svítí neskutečně jasná hvězda na černém nebi. Ačkoli zde není doslovně zobrazeno černé slunce, jeho odraz cítíme ve spojení očí a hvězdy. Právě oči či pohled ženy pronásleduje i Baudelaira na konci básně *Touha malovati*: „... *ale tato budí touhu umíratí zvolna pod jejím pohledem*“.¹⁸⁰ Přirovnání ženy k černému slunci figuruje také ve verších Gérarda de Nerval, básníka, který byl posedlý úzkostí a beznadějí. V sonetu ze sbírky *Chiméry* s názvem *El Desdichado* (*Vyděděný*) čteme tyto verše:

*Jsem Temný – Vdovec jsem – a Nezklidnitelný,
princ z Akvitanie ve věži pobožené.
Má hvězda zemřela – Slunce mi do loutny
tmu melancholie namísto záře žene.*¹⁸¹

Nerval prožil nešťastnou lásku, která otrásla jeho rozumem a způsobila představu pomíjivého obrazu věčného ženství, schopného mnoha reinkarnací. Černé slunce *melancholie* se objevuje také v Nervalově díle *Aurelie*, kde popisuje své psychické potíže: „*Byl jsem přesvědčen, že čas je dokonán a že jsme se přiblížili ke konci světa, ohlášeném v Apokalypse svatého Jana. Byl jsem přesvědčen, že vidím na pustém nebi černé slunce a nad Tuileriemi krvavě rudou kouli.*“¹⁸² V *Cestě do orientu*

¹⁷⁹ Z básně v próze *Touha malovati*. Baudelaire 1945, s. 90–91.

¹⁸⁰ Z básně v próze *Touha malovati*. Baudelaire 1945, s. 91.

¹⁸¹ Z básně *El Desdichado*. Cit. dle Lagarde – Michard 2008, s. 274.

¹⁸² Z díla *Aurelie*. Cit. dle Lagarde – Michard 2008, s. 280.

pak přímo zmiňuje černé slunce opět ve vztahu k Dürerově rytině Melancholie. Krvavě rudá planeta, o které Nerval v Aurelii hovoří, byla také hrozbou v apokalyptickém filmu Melancholia režiséra Larse von Triera, který je plný metafor, úvah a odkazů a ukazuje, jak mučivá a devastující může být deprese, která ostatně také dohnala Gérarda de Nerval k sebevraždě.

Motiv černého slunce se objevuje i v kresbách francouzského malíře symbolismu a dekadence Odilona Redona. Výrazné černé slunce znázornil na kresbě Utonulý [67], ale také na kresbě uhlem Armor (Brnění) [68], která ukazuje hlavu ženy, pokrytou něčím, co připomíná kuklu s ostny a odkazuje tak k nedotknutelnosti ženy. Přesný význam Redonovy kresby je nejasný, nicméně zvláštní pokrývka hlavy, připomínající černé slunce, může být symbolem podvědomého strachu ze ženské sexuality.

Obětí svého ideálu se Baudelaire stává v básni La Beauté (Krása). Vztah mezi tím, kdo zbožňuje krásu, a mezi krásou samotnou je zde otázkou života a smrti. Krása svého milovníka zabíjí, a protože je zde personifikována sochou ženy, láska k ženě a hledání umění jsou v nerozlučném spojení jako příčina smrti.¹⁸³ Celý paradox je zintenzivněn hned na začátku básně: „*Jak zkamenělý sen jsem krásná, smrtelníci!*“¹⁸⁴ Krása zde naznačuje, že je těžká jako kámen a zároveň nehmotná jako sen. Je uměleckým dílem, který ničí svého snícího tvůrce, a na rozdíl od černých očí Melancholie má Krása oči jako nejčistší zrcadla, nicméně výsledek je stále stejný – zničení toho, kdo hledá tuto krásu. Inspiraci v básni La Beauté našel Auguste Rodin pro sochu, která se stala součástí Brány pekel, a která nesla původní název Únos. Dnes je dílo známé jako samostatné sousoší pod názvem Je suis belle [69], což vychází z podstavce sochy, kde je vypsána celá první sloka Baudelairovy básně. Do své sochy se Rodin snažil promítnout také svůj duševní a vášnivý vztah k mladé sochařce Camille Claudel.

Stejně jako Baudelaire psal své matce, že je a vždy bude zatracen, píše Edvard Munch: „*Hrůza života mě provází od chvíle, kdy jsem začal myslet*“.¹⁸⁵ Malíře i básníka provázela životem také sklíčenost z mučivého vztahu se ženou. Vedle Květů zla můžeme postavit Vlys života, vedle básně Upír obraz Vampýr [70]. Původní název Munchova obrazu Vampýr zní Láska a bolest. V předchozí kapitole (Hrůza ze smrti)

¹⁸³ Coven 1993, s. 60.

¹⁸⁴ Z básně Krása, Baudelaire 1962, s. 35.

¹⁸⁵ Cit. dle Coven 1993, s. 70.

bylo krátce zmíněno propojení Muncha se Strindbergem a téma vampýrismu. Žena jako vampýr je častým motivem Munchova díla. Láska je pro něj neustálý zápas mezi mužem a ženou na život a na smrt. Láska jde ruku v ruce se smrtí. Stejný závěr vyčteme z Baudelairovy básně *Upír*:

*Já hbitý nůž jsem prosil v zlosti,
aby mi získal volnost zpět,
a o pomoc v své zbabělosti
jsem žádal i ten zrádný jed.
Žel, nůž i jed se otočily
a s pohrdáním řekly jen:
„Ty nejsi hoden, pobloudilý,
být z toho jařma vyproštěn.
I kdyby tě snad naše síly
upíra tvého zbavily,
tvé polibky by za chvíli
tu jeho mrchu oživily.“¹⁸⁶*

Smrt na konci básně informuje básníka, že je sám vinen. Upír je symbolem jeho chtíče, jeho závislosti na hříchu, kdyby byl upír zničen, básník ho opět oživí svými vlastními polibky. Básník je v pasti, ze které není úniku. Stanisław Przybyszewsky napsal ve své stati o Edvardu Munchovi, že žena je jako životplodící a životničící moc, matka a milenka, věčné dobro a věčné zlo. Sám Munch zmiňuje mnohokrát ve svých denících a zápiscích ženu pojmenovanou pouze „L“. Ve svých myšlenkách se umělec jednou sebeobviňuje, podruhé zoufale nenávidí, ptá se, zda snad nebylo jeho cílem obětovat vše svému umění a její povinností obětovat se pro umění svého milovaného? Avšak opět prohrává: „*Obětoval jsem se zbytečně a pro děvku. [...] Jestli tohle je peklo – tak už jsem v něm. Shromáždili se tu všichni takzvaní přátelé – napomohlo to k tomu, že ona pak vyhrála – a já zůstal ležet poražen.*“¹⁸⁷

Vedle obrazu vampýra se v Munchově zápiscích také objevuje hlava Medúzy. O zrzce jménem Bødtkere píše: „*Intrikovala – lhala – trucovala, dokud nedostala velkou panenku na hraní – muže. Když ho dostala, zničila ho. [...] Šťastný úsměv metresy –*

¹⁸⁶ Z básně *Upír*. Baudelaire 1962, s. 60–61.

¹⁸⁷ Munch 2006, s. 93.

grimasa – krvavý úsměv masky. Herečka na jevišti života – a tvář smutku nebo noci se stala hrůzným obrazem hlavy medúzy. Měl jsem z té tváře strach od první chvíle.“¹⁸⁸ Ačkoli Munch nezobrazil ve svém díle hlavu Medúzy přímo, tušíme narážku na tuto obludnou ženu, která zahubila spousty mužů, v řadě jeho obrazů. Jedním z nejpesimističtějších obrazů, týkajících se tématu vztahu muže a ženy, je plátno Popel [71]. Slabý a poražený muž je skrčený v levém rohu obrazu, zatímco silná a vítězná žena, které ovšem ve tváři nechybí výraz zoufalství, stojí čelem k divákovi. Jediné, co tyto dvě postavy spojuje po právě proběhlém aktu, jsou rudé prameny ženiných vlasů. Na litografické verzi stejného námětu čteme Munchovo vyznání: „*Cítil jsem naši lásku ležet na zemi jako hromádku popela*“.

Strach v očích, ne nepodobný řadě výjevů Edvarda Muncha, je znázorněn ve tváři muže na obraze Polibek Francise Picabii [72]. Picabia prošel téměř všemi uměleckými směry přelomu století a v řadě děl se pohyboval na okrajích černé absurdity. Co mohlo muže na obraze napadnout ve chvíli vášnivého polibku? Souvisí jeho zděšení se ženou, v jejímž výrazu se odráží spokojenost a sebejistota?

Ostré odmítnutí lásky jakožto nejnepřirozenější věci na světě vidíme u umělců futurismu. Ve svém konceptu vidí v lásce velkou tyranii sentimentalismu a smyslnosti, která brání člověku kráčet vpřed a překonat sám sebe. Tuto nenávist vůči tyranii lásky označují jako „pohrdání ženou“: „*Pohrdáme ženou pojímanou jako jednotný ideál, božský rezervoár lásky, chápanou jako žena – jed, žena – ničující tretka, jako žena křehká, znepokojující a fatální [...]*.“¹⁸⁹ V přeneseném smyslu zde opět figuruje pojetí ženy jako něčeho, co brání muži v rozletu a má na jeho rozvoj zásadní vliv. Na dočasnost ženina mládí a krásy pak upozorňuje Aldo Palazzeschi ve svém spisu Proti bolesti z roku 1913, kde píše, že při důkladném prozkoumání každý muž najde v ženě na první pohled krásné nestvůrnost a stáří.¹⁹⁰

Své pocity a vyznání, které básníci vepisovali do svých básní, se od druhé poloviny 20. století čím dál více přenáší do textů písní. To, co znamenali dříve básníci, jsou pro nás dnes skladatelé písňových textů. Nejsilnější jsou většinou ty, jejichž autorem je sám muzikant nebo člen kapely. Jako příklad jmenujme opět Kurta Cobaina. Jeho skladba Lithium obsahuje osobní zážitky, rozchody, nevydařené vztahy, smrtící prázdnotu, kterou postava ve skladbě pociťuje, osamění a znechucení. Velkou bolestí

¹⁸⁸ Munch 2006, s. 104–105.

¹⁸⁹ Z díla Filippa Tommasa Marinettiho Válka jako jediná hygiena světa, 1915. Cit. dle Eco 2007, s. 372.

¹⁹⁰ Eco 2007, s. 372.

byl pro Cobaina rozchod s muzikantkou Tobi Vail. Rozchody si vždy dával za vinu a svou bolest, zlost, výčitky a prosby přenášel do textů i kreseb. Část písně Drain you, která zní „*Ted' tě musím úplně vysát*“, potvrzuje, jak Tobi Kurta ovládala, zároveň ji ale obviňuje. Krátce po rozchodu také složil jeden z největších hitů Smells like Teen Spirit, jehož název vycházel z nápisu, který nastříkala na zeď u Kurta doma Tobiina kamarádka (Tobi používala deodorant s názvem Teen Spirit). V písni se kromě bolesti z rozchodu odráží také Kurtova zlost na rodiče, nuda, věčný cynismus.¹⁹¹ Hněv obrací Kurt čím dál více proti své osobě, a tak se hlavním tématem stává nenávisť vůči sobě. V denících často píše: „*Nenávidím se a chci zemřít*“.¹⁹² Téma sebevraždy se pak v jeho poznámkách objevuje opakovaně.

Ještě za svých studií na Kodaňské univerzitě natočil Lars von Trier krátký film Pěstitel orchidejí. Snímek ukazuje především panikou ochromený vztah k ženám, vnímaným jako podvodnice a pokušitelky. Ve filmu si můžeme povšimnout spojení se světem Edvarda Muncha. Bezbranná, hubená nahota hlavní postavy Victora je blízká Munchovu obrazu Puberta [73, 74], žárlivá scéna pak obrazu Melancholie [75, 76], který ukazuje osamělého a žárlivého muže na mořském břehu a v pozadí na můstku ženu s doprovodem. Společným prvkem je zde především misogynní pojetí ženy jako fatálního osudu, které se objevuje také na Munchových obrazech Madona, Popel či Vampýr. Tématem ženy jako podvodnice se dále Trier zabývá ve filmech Prvek zločinu, Evropa a Království. Ženu coby pozitivnější bytost uvádí Trier do svého světa až s filmem Prolomit vlny.

¹⁹¹ Cross 2014, s. 196.

¹⁹² Cross 2014, s. 269.

II. SMYSLOVÉ KORESPONDENCE

*A já mám k smrti rád, kde zvuk se v světlo míchá.*¹⁹³

Charles Baudelaire patřil ve čtyřicátých letech 19. století k těm, kteří hledali nové emoce v rozrušování smyslů. Bloudění v umělých rájích se bude více věnovat následující kapitola ve vztahu k únikům z beznaděje a spleenu. Zpočátku se ale básník uchýloval k drogovým experimentům jako k prameni zvláštních, smysly násobících senzací. Díky nim se nořil do vzájemně se pronikajících a znásobených smyslových zážitků, do světů, kam v normálním stavu vstoupit nemohl. Myšlenka prostupování a nahrazování smyslů již v literatuře existovala řadu staletí, stala se jedním z důležitých znaků romantické poezie a přetrvala skrze surrealismus a další směry až dodnes. V zážitku spojitostí se vstupuje do umělých rájů, neustále rozšiřovaných, opojných a klamavých, ovšem skutečnost spleenu a pocitu permanentní katastrofy proniká tímto zdánlivým ideálem a postupně ho rozkládá.

Nejen drogová opojení byla v myšlence souvztažností barev a zvuků, zvuků a vůní, vůní a barev básníkovi inspirací. V Balzacově díle Ludvík Lambert čteme, že „čtyři projevy hmoty ve vztahu k člověku, zvuk, barva, vůně a tvar, mají stejný původ“.¹⁹⁴ V díle Gérarda de Nerval je vícekrát zmíněno, že vše si odpovídá, a E. T. A. Hoffmann ve snu shledával shodu barev, tónů a vůní. Hoffmannova teorie barev a tónů vede k mnoha pokusům přeložit hudební účinky do jejich možných barevných ekvivalentů. Tak byl hrdina jeho románů Johannes Kreisler popsán jako „malý muž v kabátu barvy ostře mollového C s límcem barvy durového E“.¹⁹⁵ I Poe měl na Baudelairovu teorii nemalý vliv. Avšak nejdůležitějším pramenem bylo pro Baudelaira (a nejen pro něj) dílo švédského filosofa Emanuela Swedenborga. Také jeho učení, že „vše, tvar, pohyb, číslo, barva, vůně, v oblasti duchovní jako přírodní si odpovídají významem, mají vzájemný vztah, obrací se jedno v druhém“,¹⁹⁶ bude tématem této kapitoly. Díky němu lze lépe pochopit Baudelairovo podobné a zároveň rozdílné pojetí tzv. korespondencí.

Otakar Levý ve své studii o Baudelairově estetice a technice vidí rozdíl

¹⁹³ Z básně Klenoty. Baudelaire 2001, s. 54.

¹⁹⁴ Cit. dle Baudelaire 2001, s. 18–22.

¹⁹⁵ Lockspeiser 1973, s. 75.

¹⁹⁶ Cit. dle Baudelaire 2001, s. 22.

Baudelaira a romantiků v tom, že Baudelaire pohlíží na tvůrčí proces jako na duševní pochod, kde rozumové úsilí má převahu nad emotivní spontánností. Od klasické estetiky a jejího principu absolutní a neměnné krásy se pak liší rozmanitostí krásna. Od obou směrů ho odlišuje pojmání poměru umělce k přírodě.¹⁹⁷ Baudelaire ve své podstatě nenáviděl přírodu a přirozenost. Navštívil například normanský přístav Le Havre, kam v té době jezdila hledat inspiraci řada umělců, ale jemu se tam dělalo pouze zle. Francouzský malíř Alexandre Schanne vyprávěl o tom, jak v červnu roku 1859 potkali s Courbetem v Le Havru Baudelaira a ten s nimi poté odcestoval do Paříže.¹⁹⁸ Ve vlaku prý vyprávěl, jak je pro něj venkov odporný, především když je krásné počasí, jak ho přemáhá vytrvalost slunce, jak je pro něj nesnesitelná voda, která volně teče. Pokud se koupe, jediné ve vaně, preferuje hudbu před zpěvem slavíka, a ideální stav ovoce ze zahrady je pouze mísa na něj. Ať je historka Baudelairova odjezdu do Paříže více či méně pravdivá, jistě odráží básníkův vztah k přírodě.

II. 1 Emanuel Swedenborg a teorie korespondencí

„Nechte mě vysvětlit, proč si Swedenborg zaslouhuje zkoumání. Je skutečností, že největší básníci a spisovatelé si od něj volně vypůjčovali. Seznam je dlouhý: nejdříve Blake jako jeho přímý duchovní následovník; potom Goethe, horlivý čtenář Swedenborga (stejně jako Kant); za nimi následují Edgar Allan Poe, Baudelaire, Balzac, Mickiewicz, Slowacki, Emerson, Dostojevskij... V historii rebelie člověka proti Bohu a řádu přírody stojí Swedenborg jako lékař, který chtěl rozbít pečeť na svatých knihách, a tím učinit rebelii nepotřebnou.“¹⁹⁹

V osobnosti Emanuela Swedenborga se snoubil talent pro vědu a hluboký cit pro věci náboženské a mystické. Již za svého života upoutal pozornost mnoha velkých osobností a po své smrti, kterou si sám do detailu předpověděl, se jeho vliv rozšířil nejen v Evropě, ale také na americkém kontinentě. Swedenborg vyrůstal v době náboženských rozepří, v době, kdy náboženská dominance myšlení ve světě začínala být zpochybňována vědou. Již od dětství a pak především za svých studií se pohyboval mezi těmito dvěma póly. Jeho otec Jesper Swedberg byl profesorem teologie na

¹⁹⁷ Levý 1998, s. 63.

¹⁹⁸ Leakey 1969, s. 145.

¹⁹⁹ Czesław Miłosz.

univerzitě v Uppsale, kde byl Emanuel velmi zaujat studiem botaniky, anatomie a dalších přírodovědných oborů. Většinu svého života pokračoval v Emanuelovi boj mezi vědeckým přístupem k životu a poslušností k víře, kterou zastával především jeho otec. Na svých cestách po Evropě se učil řemeslům, chemii, astronomii, filosofii, anatomii i politice.

Swedenborg se stal velmi uznávaným vědcem, roku 1740 byl přijat do Královské švédské akademie věd. Již brzy ale začal pociťovat vnitřní neklid, jeho noci byly plné těžkých snů, které začal zaznamenávat do svého diáře (Deník snů). Záznamy ukazují určitý boj s pocitem náboženské nedostatečnosti, někde v pozadí cítíme odkaz Emanuelova otce, který si přeje být naplněn. První zjevení Krista zažil Swedenborg v Holandsku na Velikonoční pondělí. Na základě pověření, které mu Kristus zanechal, ale které zatím nemělo jasný směr, píše spis Božská láska a moudrost, poetické spojení mytologie a vědy. Jeho duchovní poslání vyjasnilo druhé zjevení, které Swedenborg zažil v Londýně roku 1745.²⁰⁰ Pán se mu zjevil poblíž jeho postele a pověřil ho vysvětlením duchovního významu Písma lidem. Následně sepsal Swedenborg osm svazků díla s názvem Arcana Coelestia,²⁰¹ jejichž hlavním tématem jsou komentáře knih Genesis a Exodus. Výklad Písma hluboce propojoval s osobními spirituálními zážitky.

Swedenborg měl obrovský smysl pro spojování různých myšlenek. Říkal, že láska, moudrost a čin mohou být odděleny, ale nikoli rozděleny. Tento princip rozšířil na veškerou realitu, kde nic neexistuje samostatně a především božství je přítomno neustále a na všech místech. Pro pochopení podstaty nekonečné celistvosti rozeznává Swedenborg primární rysy nekonečné lásky, moudrosti a síly: láska je neúčinná bez moudrosti, moudrost bezvládná bez lásky, a síla je celkovým výsledkem jejich celistvosti.²⁰² Lásku ve spojení s moudrostí viděl Swedenborg jako základní energii a substanci celého lidského bytí. Láska je energií podstaty veškerého stvoření, moudrost je řád, kterým se láska projevuje a který je všude přítomen, láska a moudrost je v dokonalé jednotě v Bohu.²⁰³

Jednou z hlavních teorií, kterou Swedenborg vytvořil během odhalování duchovního smyslu Písma, je myšlenka korespondencí. Božství se vměšuje skrze duchovní sféru do sféry tělesné, fyzický svět je tedy výsledkem duchovních příčin.

²⁰⁰ Dole – Kirven 1992, s. 42.

²⁰¹ Nebeská tajemství.

²⁰² Dole – Kirven 1992, s. 67–68.

²⁰³ Máchová 1999, s. 31.

Zákony přírody jsou odrazem zákonů duchovních, fyzické subjekty a události jsou výsledkem a tedy obrazem těch duchovních, snaha ustanovit pozemské království je vhodnou předeherou k ustanovení nebeského království.

II. 2 Kantova kritika a Blakeova víra

Po Evropě se velmi rychle rozšířila zpráva o Swedenborgových zázračných, až prorockých schopnostech. Ať již šlo o jeho popis požáru, který postihl Stockholm, zatímco on byl kilometry daleko v Göteborgu, či o rozmluvu s mrtvým bratrem královny Luisy Ulriky, kdy jí Swedenborg vyličil obsah dopisů, které mohla číst jen ona a její bratr, vždy se našli obdivovatelé i kritici: „... *zásoba divokých a neskonale pošetilých postav, které náš blouznivec se domnívá viděti s plnou jasností při každodenním svém styku s duchy*“.²⁰⁴

Úryvek pochází z kritického spisu, který zřejmě nejvíce poškodil Swedenborgovu pověst. Sny duchovnickovy z ruky Immanuela Kanta vyšly roku 1766. Nelze ale na tento spis pohlížet jako na obyčejné kritizování a výsměch Swedenborgovu dílu a myšlení. Je důležité uvědomit si, že Kant netvrdil, že Swedenborgova tvrzení jsou špatná a mylná, ale pouze to, že nejsou prokazatelná. Je zajímavé, že nejsou známy žádné reakce Swedenborga na Kantovy útoky, ani jiná zmínka o Kantovi v celém Swedenborgově díle.

Jedním z hlavních bodů Kantovy kritiky je Swedenborgovo tvrzení, že vidí a slyší věci mimo dosah smyslového vnímání: „*Má (filosof) propustiti jen jedno jediné z takovýchto vypravování jako pravděpodobné? Jak důležité by bylo takové přiznání a jaké úžasné výsledky vidíme před sebou, když bychom mohli předpokládati, že jen jediný takový příběh jest dokázán.*“²⁰⁵ Hlavním problémem v Kantově nesouhlasu se Swedenborgem je právě nemožnost dokázání jeho tvrzení.

Swedenborgovo vidění a rozmlouvání s duchy vidí Kant jako klam obrazotvornosti, kdy má člověk schopnost vytvořit dojem světa duchů, přičemž ovšem není možné odlišit pravdu od omylu. Duše zemřelých se podle Kanta nemohou zpřítomnit našim smyslům, mohou ale vzbuzovat v člověku představy, které se díky fantazii přetvoří a zpřítomní. Jedince, kteří tvrdí, že se stýkají s duchy, nazývá Kant „*pocitoví snilkové*“, tedy ti, kdo pozbudou část rozumu a vidí to, co žádný zdravý

²⁰⁴ Kant 1919, s. 67.

²⁰⁵ Kant 1919, s. 12.

člověk nevidí.²⁰⁶ Od nich se ale ještě liší, a to především povahově, duchovnicově. Ti kladou klam své obrazotvornosti mimo sebe a na výplody své fantazie hledí jako na skutečné před nimi stojící věci: „*Proto nikterak čtenáři nezablím, jestliže duchovnice, místo co by je pokládal za poloobčany onoho světa, zkrátka odbude jako kandidáty hospitalu a tak se zbaví všeho dalšího bádání.*“²⁰⁷

Kant se v komentáři Swedenborgova díla a charakteru ukázal v podstatě jako humorista. Cesta výsměchu je mnohdy jednodušší, když si nejsme zcela jisti svým postojem ke kritizovanému tématu. Kant se vysmívá Swedenborgově spiritismu, ale také své důvěřivosti, se kterou se pustil do zkoumání Swedenborgových tezí.

Velmi zajímavý je vztah Swedenborga a Williama Blakea, který vykazuje i jisté shody s Baudelairovým vnímáním Swedenborgových teorií. Blake se již od dětství uzavíral do oblasti snů, ze které pozoroval svět. Po celý život prožíval vize a zjevení. Ve čtyřech letech viděl Boha, jak položil hlavu na okno jeho pokoje, později zahlédl proroka Ezechiela, jak kráčí po poli, v osmi letech viděl strom pokrytý anděly, účastnil se pohřbu víly... Blakeovo literární i výtvarné dílo je výsledkem jeho vizí.

S dílem Emanuela Swedenborga seznámil Blakea nejspíše jeho přítel, sochař John Flaxman. V dílech všech tří nalézáme společný motiv ducha opouštějícího mrtvé tělo. Swedenborg věřil, že duch opouští po smrti tělo a v jiném světě znovu získává tělo duchovní a duchovní podobu, která koresponduje s podobou hmotnou. Jeho názory se mohly stát základem Blakeova vidění a vnímání života a smrti. Na Blakeových výjevech stoupá vysvobozený duch z těla a tleská radostí [77]: „... *povstal ze svého lože / na křídlech desetinasobné radosti a tleskal rukama*“.²⁰⁸

Blake věřil, že existuje dávná pravda, jež „*byla po věky před Světem skryta. Jejimi posledními pozůstatky jsou egyptské hieroglyfy, řecká a římská mytologie a moderní Svobodné zednářství. Znameníťm obnovitelem tohoto dlouho ztraceného tajemství je ctihodný Emanuel Swedenborg*“.²⁰⁹ Tajemstvím bylo poznání, že příroda a materiální svět jsou nádobami věčnosti. Dle Swedenborgovy teorie o korespondencích každá hmotná forma odráží nebo obsahuje svůj duchovní původ. Spojení mezi světem duchovním a materiálním je dalším společným aspektem Blakea a Swedenborga. Zajímavé je rozšíření „korespondencí“ do světa zvířat, rostlin a nerostů. Blake se

²⁰⁶ Kant 1919, s. 41.

²⁰⁷ Kant 1919, s. 47.

²⁰⁸ Cit. podle Ackroyd 2000, s. 94.

²⁰⁹ Schuchard 1992, s. 43.

zabývá touto Swedenborgovou myšlenkou a užívá zvířecí bytosti k symbolickému vyjádření lidských pravd.

I když se William Blake od Swedenborga později odvrací, což je patrné především v textu Snoubení nebe a pekla, parafrázi na Swedenborgovo dílo Nebe a peklo, víme, že se z jeho vlivu nikdy úplně nevymanil (dokonce ho v jednom rozhovoru nazval „božským učitelem“). Blake kritizuje na Swedenborgovi zejména jeho racionalismus a váhu, kterou Swedenborg připisoval rozumu: Swedenborg „*byl boží instruktor, který by vykonal mnoho dobrého; ale který se tolik mýlil, když zkoušel vysvětlit rozumem to, co rozum nemůže pochopit*“.²¹⁰ Blake byl nezlomný odpůrce racionalismu a rozum zobrazoval ve svých kresbách jako supa chystajícího se sežrat člověka, nebo hada, kterého je třeba svrhnout do černých hlubin pekla. Další výtkou Blakea jsou přílišné Swedenborgovy ústupky oficiální církvi. Ve Snoubení je také patrné odlišné Swedenborgovo a Blakeovo vnímání nebe a pekla. Swedenborg viděl nebe a peklo rozdělené neschůdnou propastí, pro Blakea jsou tyto dvě sféry komplementární, peklo je otevřeno nebi.²¹¹ Z toho také vychází Blakeovo připojení slova Snoubení před název Swedenborgova díla Nebe a peklo. Blakeovi mohl vadit taktéž Swedenborgův vztah k vědě. Blake vědu odsuzuje, říká, že nás odvádí od pravdy. V básni Laokoon čteme: „*Umění je stromem života. Věda je stromem smrti.*“²¹²

Dvě hlavní postavy Blakeovy mytologie byli Urizen a Los. Urizen symbolizuje především svět materiální, od Boha se separoval díky své egoistické touze po oddělené existenci. Stvoření materiálního světa bylo tedy ve znamení egoismu a tendence k individualismu. Jedním z nejnámějších Blakeových zpodobení Lose je frontispis k básni Jeruzalém [78]. Postava s rozsvícenou lucernou zde vstupuje do tmavých dveří. Kam vedou? K mysteriu víry, do oblasti snů, či do Nového Jeruzaléma? Pro Blakea i Swedenborga jsou toto všechno synonyma se světem, kam vcházíme po smrti. Los je na obraze oblečen v Blakeův plášť a klobouk, jedná se tedy zároveň o autoportrét. Los je imaginací, tvůrcem obrazů, je mistrem korespondencí, vytváří průchod korespondencím k andělům zářících nebí a k nejděsivějším kreaturám pekel.²¹³ Los bývá často znázorňován s plameny, což navozuje myšlenku pekelného ohně. Losovy plameny jsou ale naopak vnějším projevem duchovního světla a jasu.

²¹⁰ Cit. dle Roos 1951, s. 54.

²¹¹ Sloss – Wallis 1926, s. 9.

²¹² Cit. dle Roos 1951, s. 170.

²¹³ Bellin 1988, s. 104.

Postavy Urizena a Lose provázely Blakea po celý život. Znepokojoval ho především Urizen, rozum, božstvo materialistických filosofů, stav myslí, který formuluje doktríny a zákony, ztemňuje, co září, ochlazuje, co je teplé. Tak, jako byla vzorem pro zářivý a jasný stav Lose Swedenborgova vize nebe, tak pocházel temný a mrazivý stav Urizena ze Swedenborgovy vize pekla. Blake navázal na Swedenborgův odkaz, když v Losově ohni spojuje člověka a Boha a otevírá nebe, zatímco díky Urizenovi si vytváří člověk pouta rozumu, zatemňuje a uzavírá cestu korespondencí.

Je známo, že William Blake se srovnával s největšími umělci historie. Základem toho je Blakeovo nazírání na básnického ducha a víra v rovnost všech umělců. Básnický duch je zdrojem všech znalostí, vědeckých pokroků, všech filosofických systémů a náboženských doktrín.²¹⁴ Blake byl pro svou dobu ve velkém předstihu. Fakt, že se s ní nacházel v rozporu, bylo na jednu stranu tragickým aspektem, neměl nikoho, komu by mohl svěřit všechny své myšlenky, na druhou stranu ho to učinilo nesmrtelným.

V okamžiku své smrti byl Blake naplněn radostí. S rozzářenou tváří prohlásil, že celé jeho dílo bylo dílem jeho nebeských přátel, kteří nesou veškerou zásluhu. V této souvislosti je nutné zmínit podobný moment smrti Blakeových učitelů Swedenborga a německého mystika Jakoba Böhma. Böhme uslyšel krásnou hudbu a rozloučil se slovy: „*Nyní odcházím do ráje*“.²¹⁵ Swedenborg, který si přesně určil moment svého odchodu, po odpovědi na svou otázku, kolik je hodin, pronesl: „*Hle, je dokonáno, Bůh vám žehnej!*“

II. 3 Baudelairovy souvztažnosti jako cesta k symbolismu

„Jednoho dne – vzpomíná Champfleury – se Baudelaire ukázal se svazkem Swedenborga v podpaží...“²¹⁶

Honoré de Balzac napsal dvě díla, která jsou jasně ovlivněna učením Emanuela Swedenborga. Román *Serafita* je Balzacovo vůbec nejmystičtější dílo. V jedné z kapitol postava skeptického kněze Beckera vypráví své dceři Minně a panu Wilfridovi o životě a učení Swedenborga. Hlavní postava Serafitus-Serafita je v podstatě hermafroditní tvor, který se postupně mění ze smrtelníka v anděla. Otce Serafity Balzac identifikuje s

²¹⁴ Roos 1951, s. 156.

²¹⁵ Roos 1951, s. 35.

²¹⁶ Cit. dle Ferran 1933, s. 157.

bratrance Swedenborga, když Becker ukazuje na svých sedmnáct svazků na polici: „*Tyto výtvary, svědčící o pozitivních vědomostech Swedenborgových, mi daroval pan Serafitus, jeho bratranec, otec Serafitin*“.²¹⁷ Popisuje ho jako jednoho z nejhrolivějších učedníků Swedenborga. V den, kdy se jeho ženě narodila Serafita, se zjevil Swedenborg, naplnil pokoj světlem a řekl: „*Dílo je dokonáno, nebesa se radují!*“²¹⁸ Když bylo Serafitě devět let, zemřeli jí oba rodiče. Prožívala událost bez jakéhokoliv smutku či bolesti: „*Mrtvi? Pravila. Nikoliv, jsou navždy ve mně. Toto nic není, připojila, ukazujíc bez jakéhokoli vzrušení na těla, jež se odnášela.*“²¹⁹ V tom, jak prožívá a popisuje stavy člověka, je Balzac pravým následovníkem Swedenborga.

Druhým Balzacovým románem je Ludvík Lambert. Ludvík již v pěti letech začíná číst Starý a Nový zákon, o něco později ho nalézá paní de Staël, která se stane jeho mecenáškou: „*Kdysi, procházejíc se, potkala na pokraji parku koželuhova hocha téměř v hadrech, zaujatého knihou. Tato kniha byla překlad Nebe a Pekla.*“²²⁰ Hrdinovi, který nakonec zešílí, připisuje v románu Balzac nadlidskou genialitu.

Díky Balzacovi poznalo Swedenborga mnoho francouzských umělců, jako byli Nerval, Lamartine či Gautier. Také Charlese Baudelaira přivedl pravděpodobně ke čtení Swedenborga právě Balzac, i když někteří badatelé zmiňují Gérarda de Nerval (Percy Mansell Jones naopak tvrdí, že Nerval poznal Swedenborga díky Baudelairovi). Známa je v tomto kontextu pasáž z Nervalovy Aurelie: „*Vše v přírodě nabývalo nového vzhledu, tajné hlasy zaznívaly z každé rostliny, stromu, ze zvířat, z nejpokornějšího hmyzu, aby mě varovaly a dodaly mi odvalu... Ze seskupení oblázků, obrazců, úhlů, štěrbin nebo otvorů, z vykrojení listů, z barev, vůní a zvuků jsem viděl vznikat harmonie, do té doby nevidané... Vše žije, vše jedná, vše si odpovídá.*“²²¹

Balzacova postava Ludvíka Lamberta se částečně promítla do postavy Samuela Cramera v Baudelairově díle Fanfarlo. Stejně jako Ludvík i Samuel četl Swedenborgovy spisy: „*Shasl resolutně obě svíčky, z nichž jedna se chvěla ještě na svazku Swedenborga, druhá pak shasla na jedné z oněch hanebných knih, jichž četba je užitečnou jen duchům posedlým nesmírnou náklonností k pravdě.*“²²² V této knize se

²¹⁷ Balzac 1910, s. 49.

²¹⁸ Balzac 1910, s. 71.

²¹⁹ Balzac 1910, s. 73.

²²⁰ Balzac 1920, s. 12.

²²¹ Cit. dle <https://www.databazeknih.cz/autori/gerard-de-nerval-6553>. Fragmenty z Aurelie vyšly například jako součást knihy Gérard de Nerval. Chiméry a Aurélie. BB/art, Praha 2003. Citovaný úryvek ale není zahrnut.

²²² Z díla Fanfarlo. Baudelaire 1927a, s. 16.

vyskytuje úplně první Baudelairův odkaz na Swedenborga. Na jedné straně swedenborgianismus, na druhé erotismus charakterizují život a osobnost Samuela Cramera. Dualismus jeho osobnosti může být také vysvětlen severským původem otce („bledý Němec“) a jižanským původem matky („snědá Chilanka“). Samuel je typickým příkladem dandyho či „flâneura“. V jedné pasáži narážíme na podobný odpor k rozumu, jaký jsme viděli u Blakea: „*Smuten, nastoupí zase svoji cestu k poušti, o níž ví, že se podobá té již právě prošel, provázen bledým přízrakem, jež jmenujeme Rozumem, který osvětluje bledou svítilnou vypráhlost jeho cesty a aby udusil znovu se rodící žízeň vášně, jež poutníka časem jme, zaplaví ho jedem nudy...*“²²³ Ani Baudelaire tedy nesouhlasil s důležitostmi, kterou Swedenborg ve svém díle přikládal rozumu. O jeho kritice svědčí také dva poslední verše básně Cesta: „*v hloub, Peklo nebo Ráj – co na tom v této chvíli? / v hloub hloubek Neznáma – pro objev nového!*“²²⁴ Ty kontrastují s jeho dřívějšími básněmi a přiklánějí se tak ke kritice Swedenborgovy duality nekonečna, jak ji vyjádřil již Blake v díle Snoubení nebe a pekla.

Zpět tam, kde byl Baudelaire unesen Swedenborgovým pohledem na duchovní sféru, která mohla být pochopena skrze základní symbolismus, skrze fakt, že každý detail stvoření má svůj obraz v realitě duchovní. Na tento aspekt Swedenborgovy teorie naráží opět Kant, když píše, že ve svém výkladu Písma Swedenborg blouzní, neboť jádrem jeho hodnoty je vnitřní, symbolický vztah všech věcí k duchovnímu světu.²²⁵ Nicméně Baudelaire převzal od Swedenborga jeho „vědu o korespondencích“. Svou ideu popisuje Swedenborg v díle Božská láska a moudrost: „*Existují dva světy, duchovní a přírodní. Duchovní svět nečerpá nic z přírodního, ani přírodní nic z duchovního. Oba světy jsou totálně odlišné a komunikují pouze skrze korespondence... Pro ilustraci uvádím příklady: horko v přírodním světě koresponduje s dobrem křesťanské lásky v duchovním světě, a světlo v přírodním světě koresponduje s pravdou víry v duchovním světě; ... Ačkoli tyto věci jsou tak odlišné, tvoří jedno skrze korespondenci. Tvoří jedno touto cestou: když člověk čte o horku a světle, duchové a andělé, kteří jsou s člověkem, vnímají lásku namísto horka a víru namísto světla.*“²²⁶ Korespondence tedy představují spojení mezi hmotou a duchem, mezi životem fyzickým a duchovním. U Swedenborga skutečně můžeme použít pojem věda o

²²³ Z díla Fanfarlo. Baudelaire 1927a, s. 30.

²²⁴ Z básně Cesta. Baudelaire 1962, s. 266. V originální verzi básně zní Baudelaire ve svém zvolání ještě úderněji: „*Enfer ou Ciel, qu'importe!*“

²²⁵ Kant 1919, s. 67.

²²⁶ Cit. dle Gyllenhaal 2004, s. 88. Božská láska a moudrost odst. 83.

korespondencích, nicméně Baudelaire, vzhledem ke své básnické duši, tuto ideu nespécifikoval tak jako jeho učitel. Preferoval spíše vyvolat ve čtenáři pocit skrytého symbolismu a navrstvit jeho obrazy četnými asociacemi. Na základě myšlenky korespondencí napsal Baudelaire báseň *Correspondances*, do češtiny překládanou jako *Vztahy, Spojitosti či Souvztažnosti*:

*Je chrámem příroda s živými pilíři,
jež slovy zmatenými někdy zahovoří;
v symbolů černé hvězdy se tu člověk noří,
jež na něj důvěrně svůj pohled zamíří.*

*Jak táhlé ozvěny, jež zdaleka se mísí
v jednotě hluboké, dálné a temnotné,
rozsáhlé jako noc a jako světlo dne,
tak vůně, barvy, zvuky odpovídají si.*

*Jsou vůně některé svěží jak dětská těla,
jak louky zelené, sladké jak oboe,
bohaté, vítězné či porušené zcela,*

*v nichž nekonečných věcí rozpětí se skrývá,
jak ambra, kadidlo, mošus a benzoe,
ze kterých extáze smyslů i ducha zpívá.²²⁷*

Nejpodstatnějším veršem básně je verš osmý: *tak vůně, barvy, zvuky odpovídají si*. Zde se totiž Baudelaire odpoutává od Swedenborgových vztahů mezi nebem a zemí, zůstává na zemi a zaměřuje se na vztahy duše a smyslů skrze přírodní podněty. Jednoduše si můžeme představit, že hudba evokuje vůně, barvy podněcují chuť, pachy připomínají barvy. Baudelairovy „smyslové korespondence“ jsou známy pod pojmem synestézie.²²⁸ Již v díle Fanfarlo můžeme najít náznaky této myšlenky: „*Ti, jimž hudba poskytuje dojem malby, mohou mne pochopiti.*“²²⁹ Báseň *Vztahy* je jistým druhem

²²⁷ Z básně *Vztahy*. Baudelaire 2001, s. 45.

²²⁸ Gyllenhaal 2004, s. 94.

²²⁹ Baudelaire 1927a, s. 54.

manifestu symbolistického hnutí. Mnoho děl symbolistních umělců je inspirováno synestézií. Příkladem je Huysmansův román *Naruby*, kde hlavní postava Des Esseintes rozdává šálky s různými likéry, přičemž chuť každého nápoje koresponduje s některým z hudebních nástrojů: brandy odpovídá zvuku tuby, gin kornetu, whisky trombónu... Ženu vnímá Baudelaire nejen zrakem a hmatem, ale i čichem, vnímá význam nejen hmatu, chuti, ale i čichových prožitků, podobně jako Huysmans v *Naruby*.

Korespondence ale u Baudelaira nezůstávají pouze v oblasti smyslů. Rozšířil vzájemné propojování smyslových zážitků i na oblasti duchovní. Podstatná pro něj byla poetika této analogie, v níž je třeba zavřít „tělesné oči“, aby se mohl otevřít „duševní zrak“.

Je známo, že Baudelaira velice zajímalo dílo hraběte Josepha de Maistre, francouzského filosofa a myslitele, který zemřel v roce básníkova narození. Porovnat tak můžeme verše z první sloky básně *Souvztažnosti – v symbolů černé hvozdy se tu člověk noří* – s de Maistreovým výrokem: „*Vše v tomto světě, jež vidíme, se vztahuje k jinému světu, jež nevidíme. Žijeme (...) uprostřed systému neviditelných věcí viditelně se projevujících.*“²³⁰ Stejně tak je známé Baudelairovo zaujetí hudbou Richarda Wagnera. V jeho stati *Richard Wagner a Tannhäuser* z roku 1861 čteme: „*Skutečně překvapivé by bylo právě to, kdyby zvuk nemohl sugerovat barvu, kdyby barvy nemohly vzbuzovat představu melodie a kdyby zvuk a barva nebyly způsobilé k tomu vyjadřovat myšlenky; věci se vždy vyjadřovaly prostřednictvím vzájemné analogie ode dne, kdy Bůh stvořil svět jako složitý a nedělitelný celek.*“²³¹

Později upřesnil Baudelaire svou koncepci korespondencí v Nových poznámkách o Edgaru Allanu Poeovi: „*Právě tato obdivuhodná, nesmrtelná přitažlivost krásna způsobuje, že považujeme Zemi a dění na ní za náznak nebe, s ním souvztažný. Neukojitelná žízeň po všem, co je na druhé straně a je zjevováno životem, je nejživějším důkazem naší nesmrtelnosti. právě poezii a zároveň skrze poezii, hudbou a skrze hudbu tuší duše nádhery ležící za hrobem.*“²³² Básník má privilegium pochopení těchto souvztažností a je mu dopřáno zahlédnout část této nadpřirozené nádhery. V jiné Baudelairově básni s názvem *Vzlétání* vytváří básník skrze hmotný svět dojem duchovního vzletu. Ve vznešených krajinách ideálu, daleko od pozemského světa a spleenu, nalézá své pravé klima, zde také nalézá vysvobození z ničivé nudy života:

²³⁰ Cit. dle Lagarde – Michard 2008, s. 431.

²³¹ Cit. dle Lagarde – Michard 2008, s. 431.

²³² Cit. podle Lagarde – Michard 2008, s. 431.

*Je šťasten, kdo je s to se z nud a stálých béd,
svou tíhou tlačících mlhavý život k zemi,
velkými, širými, mocnými perutěmi
k těm světlým krajinám svobodně rozletět!*

*Ten, jehož myšlenky se zrána v šťastném vzletu
tak jako skřivani vstříc nebi vnesou hned,
kdo krouží nad žitím a je s to rozumět
tichému hovoru němých věcí a květů!²³³*

Teorie o souvztažnostech je klíčem k Baudelairově poezii. Ve vztahu k výtvarnému umění je důležitá báseň Majáky, v níž básník sugeruje pocity, které „korespondují“ s pocity vyvolanými díly velkých mistrů. Majáky jsou svítící nadějí pro lidstvo žijící v pozemských pochybnostech. Některé verše odráží konkrétní obraz, jiné kombinují pocity z více děl, někdy neodkazují na konkrétní díla, ale souvztažnost zde navozuje magie slov a výrazů a jejich sugestivní síla. V první sloce naráží na Rubensovy obrazy žen kyprých a svěžích těl. Další sloka, věnována Leonardu da Vinci, *zrcadlu hlubokých temných svitů*, odráží tajemnost a prostředí Madony ve skalách [79]. Rembrandt, *špitál plný vzdechů a žalů*, navozuje atmosféru obrazu Hodina anatomie doktora Tulpa [80]. Michelangelovi je věnována jedna a půl sloky, kde vzpomeneme především sochy Mojžíše a otroků a malby v Sixtinské kapli. Goya, *sen plný hrůz, zabitých zárodků a bab s lesklým zrcátkem*, jasně odráží Španělův cyklus leptů Rozmary. Silné verše jsou pak věnovány malíři, kterého Baudelaire velice obdivoval:

*...přízračný Delacroix, krvavé pleso v boru,
kde padlí andělé se rojí v obzorech,
kde dlouze nesou se pod nebem s leskem móru
podivné fanfáry jak tichý Weberův vzdech...²³⁴*

Jako bychom pozorovali obraz Dante a Vergilius v pekle z roku 1822 [81]. Sám Baudelaire komentuje symboliku této sloky, když přirovnává krvavé pleso k červené barvě z Delacroixových obrazů, bor k zelené, rojící se padlé anděly k nadpřirozenu,

²³³ Z básně Vzlétání. Baudelaire 2001, s. 44.

²³⁴ Z básně Majáky. Baudelaire 1962, s. 24.

nebe značí chaotické a bouřlivé pozadí obrazů a Weberovy fanfáry představy romantické hudby, které vzbuzují jeho sladěné barvy.²³⁵ Analogie s hudbou je pro Baudelairovu estetiku důležitá. Díky harmonii barev je dojem z Delacroixových maleb kvazi hudební. Smysl pro barvu je důležitou součástí přirozenosti umělce a jeho vlastního duševního světa. O Delacroixově obraze Hon na lvy [82] píše Baudelaire jako o opravdové explozi barev.

Snaha o vysvobození z tohoto temného světa a vzestup k ideálu však končí u Baudelaira vždy pádem. Tak i v básni *Minulý život*, v ideální zemi, kde je vše řádem a krásou, si duše, toužící po nekonečnu, stýská po jiném světě.²³⁶ Marné je každé pozemské štěstí. Ještě výmluvnější je jedna z variant básně *Spleen*, kde se pozemské a nebeské obrací k pekelnému, přirozené k nadpřirozenému, andělské k ďábelskému, život ke smrti.²³⁷

*„Víc a víc jsem ve všem pociťoval společnou nit. Barvy, vůně, tóny a chuťové pocity byly pro mne zaměnitelné.“*²³⁸

Úryvek pochází z fantastického románu Alfreda Kubina *Země snivců*, který napsal jako svou jedinou beletrii v roce 1909. Magický a vizionářský příběh inspiroval Zámek Franze Kafky a popisem zániku Snové říše jako by předznamenal události 20. století. Velký vliv měl Baudelaire na mladého Rimbauda. Když se mu Verlaine v dopise roku 1874 svěřil se svými zvukomalebnými experimenty a s něčím, co nazýval „*alchimie du verbe*“, Rimbaud mu odpověděl svým objevem, kdy přisoudil jednotlivým samohláskám barvy. Jejich zájem ukazoval na možnosti obsahového vyprázdnění veršové formy a redukce básně na hudbu, na rytmický tok zvuků evokujících bezprostředně náladu bez účasti významu.²³⁹ Osobité pojetí synestézie zpracoval Rimbaud v básni *Samohlásky*:

*A čerň, E běl, I nach, O modř, U zeleň hlásek,
já jednou vypovím váš různý vznik a druh.*

²³⁵ Lagarde – Michard 2008, s. 432–433.

²³⁶ Báseň *Minulý život*. Baudelaire 1962, s. 30.

²³⁷ *Když, víku podobno, se spouští nebe siné / na ducha, který lká, až k smrti rozteskněn, / když nám kruh obzoru, který se kolem vine, / dští noci smutnější, tmou černající den...* Z básně *Spleen*. Baudelaire 1962, s. 135.

²³⁸ Z románu *Země snivců*. Kubin 1997, s. 106.

²³⁹ Bělíček 2004, s. 223.

*A, černý korzet, plný rudých much,
jež bzučí kolem páchnoucích a krutých pasek.*²⁴⁰

Symbolistická literatura často odkazuje na umělce jako na Boha/tvořitele a Krista/trpitele. Baudelairův vliv na umění symbolismu byl zásadní. Po přečtení básně *Souvztažnosti* prohlásil Jean Moréas, že nová škola „dekadentů“ může být překřtěna na „symbolisty“.²⁴¹ Básně obsahuje několik centrálních konceptů symbolismu: smyslovost, náznak, nesrozumitelnost a přirozenost jako hieroglyf, tedy skrytý symbol ideje, který umělec génius může dešifrovat a interpretovat pro jiné.²⁴² Skrze mystické užití jazyka tak dle Baudelaira poezie tlumočila základní nesrozumitelnost vesmíru. V *Básni o hašiši* rozpoznává dva odlišné typy snů: ty, které souvisejí s každodenním životem snícího, a ty, které jsou „nesmyslné a nepředvídané“ a které Baudelaire pojmenovává jako „hieroglyfické“. Právě v těch rozpoznává „nadpřirozenou stranu života“, která fascinovala symbolisty. Ve snech viděli bránu k všeobecné skutečnosti, stala se ústředním motivem i v díle Odilona Redona, konkrétně v litografické sérii s názvem *Ve snu* [83, 84]. V *Básni o hašiši* jsou obsaženy teorie symbolismu i surrealismu.²⁴³ Baudelaire zde popisuje předpoklady člověka, který se chce stát básníkem, přičemž nejdůležitější je vztah, který musí existovat mezi jeho duševním zaujetím a vnější realitou. Tato vnější realita provádí korespondenci s vnitřním životem básníka, když je zhmotněna do strukturálních forem hudebních zvuků.²⁴⁴ Dva světy reality a snu, které byly v raném romantismu rozděleny, jsou tedy sjednoceny v symbolistických dílech. Tohoto spojení dosahovali symbolisté pomocí rovnováhy obrazu ze skutečného života a snu z jiného světa. V zajetí pocitu hlubokého neklidu z města, kam se nehodili, umělci neustále snili o světě jiném a hledali vykoupení skrze umění.

Především díky velkému vlivu Richarda Wagnera byla hudba důležitou součástí symbolistní poezie a malby. To vystihuje také první verš Verlainovy básně s názvem *Básnické umění: V básni musí především být hudba!*²⁴⁵ Jedním z častých témat symbolismu bylo také ticho. Aby mohlo být ticho viditelné, je třeba užít konceptu synestézie. Touha sloučit různá umění skrze malbu byla vlastní i belgickému malíři

²⁴⁰ Z básně *Samohlásky*. Rimbaud 1962, s. 69.

²⁴¹ Mansell Jones 1952, s. 32.

²⁴² Facos 2009, s. 46.

²⁴³ Baudelaire, Charles. *Básně o hašiši*. VOLVOX GLOBATOR, Praha 1995.

²⁴⁴ Balakian 1977, s. 41–42.

²⁴⁵ Z básně *Básnické umění*. Verlaine 1968, s. 107.

Fernandu Khnopffovi. Ve svém pastelu Ticho [85] se obrací k minulosti, k umění egyptskému a byzantskému i k vlámskému umění patnáctého století.²⁴⁶ Tyto vizuální odkazy byly podmíněny jeho odhalováním symbolických, citových i formálních korespondencí s jeho vlastními úmysly. Kontrast mezi minulým a přítomným byl zásadním prvkem Khnopffova umění a rozjímání nad minulostí vždy dodává jeho dílům atmosféru melancholie. Jeho obraz Pod jedlemi [86] jako by přímo ilustroval Baudelairova počáteční slova básně Souvztažnosti: *Je chrámem příroda s živými pilíři...*

Pro generaci přelomu století bylo také příznačné soustředění se na otázky světla jako výrazového prostředku ve smyslu hledání nových technologických přístupů v umění. K umělcům, kteří využívali nových technologií, patřil hudební skladatel Alexander Nikolajevič Skrjabin [87] nebo o generaci mladší umělec Zdeněk Pešánek, kterého zmíníme v kapitole věnované českému umění. Společným prvkem v díle obou autorů je světelný klavír. Počátky světelných klavírů a barevné hudby sahají již hluboko do historie. V důsledku hledání nových forem a myšlenek umělecké syntézy se na počátku 20. století znovu objevuje zájem o propojení hudebních tónů s barvami. Právě Skrjabin byl autorem prvního notového partu pro světelný klavír, který zapojil do své symfonie s názvem Prometheus. Vzhledem ke korespondencím mezi tóny a barvami, kdy se střídají červené materiální aspekty hmotného světa a modré a fialové barvy oblasti duchovní, můžeme považovat Skrjabinovo dílo za projev hudební synestézie.²⁴⁷

II. 4 Odras teorie korespondencí v umění 20. století

„Nejnovějším heslem je „zvuk“ barev. Slyšel někdy někdo takový zvuk barev, jako v tomto obraze? Možná je to bližší spíše hudbě než malířství, ale v tom případě to je brilantní hudba.“²⁴⁸

Propojení barvy s hudbou najdeme i v umění 20. století. Citát v úvodu této kapitoly pochází z úst norského malíře Christiana Krohga a byl vyjádřením podpory ve sporu o udělení stipendia jeho žákovi Edvardu Munchovi.

Walter Benjamin viděl symbolistní dědictví korespondencí v díle Francise

²⁴⁶ Howe 1982, s. 89.

²⁴⁷ Drajsajtlová 2012, s. 15–22.

²⁴⁸ Cit. dle Munch 2006, s. 100.

Picabii. V době počátků pařížského hnutí dada v roce 1919 byli oba jmenovaní v krátkém, ale intenzivním kontaktu. Benjamin přímo označil Picabiu za „umělce korespondenci“.²⁴⁹ Idea vzájemného propojení mezi různými předměty byla v Picabiově dadaistickém díle důležitá. Jeho estetika mohla být založena na baudelairovské představě souvztažností a toto neustálé propojování následně zjednodušilo odkrývání symbolických významů Picabiových ready-made obrazů. Propojení malby s hudbou i tancem můžeme vidět již v raném malířově díle [88, 89]. Picabiovy „korespondence“ jsou ale mnohem radikálnější, než jsme viděli u předchozích umělců. Analogie nachází mezi slovem a obrazem, malbou a fotografií, uměním a reklamou, člověkem a strojem. Chceme-li být specifitější, konkrétně se jedná například o spojení lodního šroubu a osla, blízkého přítele a laciné lampy, Marcela Duchampa a boxera.²⁵⁰

Za projev synestézie lze také považovat vybraná díla kinetického umění související s výše zmíněnou tradicí světelných klavírů. Maďarský malíř a fotograf László Moholy-Nagy ve svém Manifestu kinetického sochařství požadoval, aby umělecké dílo působilo pomocí pohybových a světelných efektů na vnímatele maximálně dynamicky. Celkový dojem z kinetického díla podmaňoval vztah mezi prostorem, pohybem a světlem. Moholy-Nagy byl celý život posedlý myšlenkou stroje na krásu. Šlo o složitou pohyblivou plastiku spojenou s variabilní hrou světla a schopnou nekonečných kombinací prostorových vztahů a světelných efektů. Stroj na krásu měl vyvolat velmi jemné, rafinované potěšení dokonalé harmonie a precizností této technické harmonie „vyrábět“ kromě krásy i estetickou pravdu. Jedním z prvních příkladů kinetického umění je Moholy-Nagyho Světelná rekvizita (Světelně-prostorový modulátor) [90]. Objekt se stal námětem jeho autorského filmu Černá – bílá – šedá, který zachycuje odrazy a stíny vytvářené rotováním objektu, jež vyvolává dojmy různých pracujících strojů, továren nebo městských krajin.

„Trvám na rovnocenné existenci světa zrozeného v mysli a světa zrozeného Bohem mimo ni.“²⁵¹

Také umělci poválečné éry vnímali Baudelairovu teorii. V následujících generacích byla transformována také do happeningů, instalací a performance.

²⁴⁹ Baker 2007, s. 320.

²⁵⁰ Baker 2007, s. 321.

²⁵¹ Mark Rothko. Cit. dle Rothko 2008, s. 50.

Představitelé abstraktního expresionismu jako Arshile Gorky či Mark Tobey byli zasaženi básníkovou touhou po propojení s vesmírem a různě propletené symboly zobrazovali v abstrakcích. Mark Tobey byl představitelem lyrického expresionismu a akční malby, ale na rozdíl od řady umělců, které zajímal pouze samotný proces malby, Tobey k tvorbě přistupoval jako k formě meditace a prostředku pro všeobecnou komunikaci. Americký malíř arménského původu Arshile Gorky znázornil v lyrickém obraze *Pluh a píseň* [91] mužské a ženské torzo, které společně s barvou a dalšími prvky odkazuje k úrodě a plodnosti. Hudba v názvu navozuje venkovskou idylu umělcova dětství postupně zastíněnou zkušeností americké krajiny.²⁵²

Síla hudby výrazně pronikla do malby amerického malíře Marka Rothka, jehož dílo stojí velmi blízko Baudelairově představě korespondencí a jeho esejím o Richardu Wagnerovi. Rothko působením intimních barev vytvářel ve svých dílech spirituální atmosféru. Jeho nová forma abstrakce byla definována rovnováhou barev, tvarů, předmětu a kompozice. Jednoduché barevné kompozice jako by byly výsledkem dlouhé a namáhavé meditace. Sám umělec nepřisuzoval nejdůležitější roli v obraze barvě, ale byla pro něj prostředkem čistoty, díky níž obraz mohl jasně promlouvat. Na obraze No. 16 (*Zelená a mandarinková na červené*) [92] přisuzuje Rothko možné významy barvám, kdy oranžová je čtena jako normální, šťastnější stránka života a temně zelená jako obavy, které nad námi jakožto černé mraky neustále visí.²⁵³ Ve svém odklonu od obrazu a směřování k hudebnějšímu pojetí barvy vycházel Rothko mimo jiné z koncepce Friedricha Nietzscheho, která se věnuje dionýskému a apollinskému principu bytí a pojetí kultury.²⁵⁴ Apollinský princip odkazoval na rozum, krásu, dokonalost a realizoval se především ve výtvarném umění. Dionýský princip souvisí spíše s hudbou, tancem, je opojný, vášnivý a překračuje hranice. Umění Marka Rothka směřovalo čím dál více k dionýskému, tedy temnějšímu, divokému, chaotickému a iracionálnímu principu. Protiklad těchto dvou principů můžeme pozorovat na umělcem často užívaném kontrastu zelené a červené, kde červená značí negativní stranu zkušenosti.²⁵⁵ Červená barva také převládá na obraze, který Rothko považoval za zdroj svých děl. Když se díváte na obraz Henriho Matisse *Červené studio* [93], říká, stáváte se sami onou barvou, naprosto vás nasytí, je to jako hudba.²⁵⁶ Rothko často svá plátna dlouze

²⁵² Gale 2010, s. 83.

²⁵³ Weiss 1998, s. 256–257.

²⁵⁴ Teorii rozvinul Friedrich Nietzsche ve svém díle *Zrození tragédie z ducha hudby*.

²⁵⁵ Weiss 1998, s. 258.

²⁵⁶ Weiss 1998, s. 261.

pozoroval. Síla jeho pohledu se formovala do stavu poslouchání a naopak. S tím také souvisí umělcův požadavek přesné vzdálenosti diváka od plátna, díky níž se pozorovatel může do obrazu zcela ponořit. Mark Rothko také několikrát přirovnal své obrazy k divadelním hrám: „*Mé obrazy se mi jeví jako dramata: tvary na obraze jsou herci.*“²⁵⁷

„*K filmu jsem se dostal přes malování a dá se říct, že k hudbě jsem se dostal přes zvukovou stránku filmů. Jako malíř jsem měl v hlavě stále nějaké tóny, abych si dokázal vybavit náladu obrazu. Rád bych v těch obrazech žil, a proto jsem si představoval, jak by asi mohly znít.*“²⁵⁸

Režisér David Lynch přemýšlí jako malíř. Zajímají ho struktury, nálady, kontrasty a především kombinace nálad a zvuků. Používá obrazy a tóny v různých kombinacích pro vyvolání pocitů a psychologických stavů, které společně vytvářejí určitou náladu podobně, jako se spojují noty hudební skladby, aby vytvořily symfonii.²⁵⁹ Lynchovým vrchním skladatelem se stal Angelo Badalamenti. Lynch píše texty, Badalamenti melodii, psaní scénáře, režie a hudba spolu souvisejí a vzájemně se inspirují. Lynchovy „korespondence“ hezky popisuje jeden z kritiků v reakci na jinak nepřilíživě přijatý celovečerní film *Twin Peaks*: „*Téměř hudebních kvalit dosahuje ztvárnění barev, v němž se mísí modř touhy a smutného sexu s červení vášně a ztracené nevinnosti jako žár s éterickým dýmem, jako nebe s peklem.*“²⁶⁰ Zvuk je pro Lynche stejně důležitý jako obraz. To, co je pro Lynche Badalamenti v hudbě, je ve zvuku Alan Splet. Zvukové efekty vyvolávají myšlenky a pocity. Když je k obrazu připojen zvuk, věci se ožívají a skrze náladu působí na lidi: „*To je všechno, co dělám: zkouším spojit správný zvuk se správným obrazem.*“²⁶¹

²⁵⁷ Cit. dle Rothko 2008, s. 54.

²⁵⁸ David Lynch. Cit. dle Fischer 2006, s. 215.

²⁵⁹ Fischer 2006, s. 37.

²⁶⁰ Hans Schifferle v *Süddeutsche Zeitung*. Cit. dle Fischer 2006, s. 245.

²⁶¹ David Lynch. Cit. dle Fischer 2006, s. 282.

III. NA OKRAJI SPOLEČNOSTI

„Od mládí už jsem míval pocit samoty. Přes to, že jsem vyrůstal v prostředí rodinném a družném, převládal u mne pocit, že mým údělem je býti sám, věčně sám.“²⁶²

Na obraze Ateliér [94, 95] malíře Gustava Courbeta je Charles Baudelaire zobrazen mimo hlavní scénu, zabrán do čtení. Podobně izolovaně působí jeho postava na plátně Pocta Delacroixovi [96], jehož autorem je Henri Fantin-Latour. Zde lze navíc z básnickovy tváře vyčíst určité zoufalství. Jedním z témat této kapitoly je postavení básníka a umělce uprostřed společnosti, tedy spíše na jejím okraji. Je to role, kterou si člověk vybírá dobrovolně, nebo je k tomu nucen vnějšími okolnostmi? Jak se tato role mění v čase, jak se vyvíjí vztah umělců ke společnosti a ke světu, převládne vzdor nebo strach? A jaká jsou z tíživých pocitů a ničivých spleenů východiska? Lze vůbec utéct prokletí?

Ač ve velké společnosti, umělec se cítí osamocen. Nenávidí dav, zároveň pocit'uje nepřekonatelnou hrůzu ze samoty. Určitý individualismus vnímali již umělci romantismu, jejichž opuštěnost byla postavena spíše na smutku. Baudelaire toto osamocení dovádí k podobě odcizeného intelektuála, čímž vytváří určitý umělecký fenomén výrazně se promítající do moderního umění. Umělec se stává tragickým hrdinou uprostřed společnosti zasvěcené úpadku. Brojí proti tíživé existenci, přičemž jeho velkým protivníkem se stává nuda, která umí zabíjet.

Spleen se stává nemocí, kterou je potřeba léčit. Baudelaire nám ve svém díle Umělé ráje jako jeden z prvních zanechává svědectví o účinku drog.²⁶³ Ve své únavě z přítomnosti si stejný lék následně vybere nespočet literátů, výtvarných i hudebních umělců. Osudy některých z nich vylíčíme v této kapitole.

Specifickým životním postojem je dandismus. Dandyho charakterizuje nejen vnější stránka osobnosti, ale především vnitřní stav a vnímání okolního světa. Příklady umělců od 19. století přiblíží, jaké myšlenky je zaměstnávaly, a jak vypadal vývoj tohoto fenoménu dále do století dvacátého.

Vrátíme se k umělcům z předchozích kapitol, které doplní řada nových jmen, především z druhé poloviny 20. století a současnosti. Po nářku nad světem Allena

²⁶² Charles Baudelaire. Cit. dle Baudelaire 1947, s. 65.

²⁶³ Před Baudelairem popsal účinky drog Thomas de Quincey v autobiografickém díle Zpověď anglického požívače opia.

Ginsberga a dalších beatníků přijde hnutí punk a muzikanti a umělci generace sedmdesátých a osmdesátých let jako Mark Rothko, Robert Mapplethorpe, Sid Vicious či Pier Paolo Pasolini. Prostor dostanou i současné a stále aktivní osobnosti výtvarné, hudební i filmové scény. Mezi nimi Jan van Oost, David Lynch, Marilyn Manson a další.

III. 1 Fenomén prokletí

*Básník má stejný los jak tento kníže mračen,
jenž smích má pro střelce a v bouřích umí plout;
vyhnanec na zemi a k zemi luzou tlačem,
pro křídla obrovská nemůže se tu hnout.²⁶⁴*

Prokletí básníků bylo velkým tématem již v době Platóna, který psal o básnících v duchu odsouzení, jako o napodobitelích, kteří se nepodílejí na zdravém životě obce.²⁶⁵ Jedná se o prokletí morální a politické. Platón rozlišoval dvě stránky duše – žádostivou a vznětlivou (nižší a smrtelná složka) a rozumnou a klidnou (božská a nesmrtelná složka). Básník není schopen napodobovat druhou stránku duše, ale vznětlivou lze napodobit snadno. Stejnou teorii vztahuje také na malířství, které koná vzdáleno rozumu: „*Špatné tedy jest, se špatným se sblíží a špatné věci rodí napodobovací umění.*“²⁶⁶ Nedostatek pravdivosti je tedy vlastní jak básníkovi, tak malíři. Místo aby své city drželi zkrátka, nechají se jimi ovládat a tím se stávají horšími a bídnejšími. Není-li básník pod dohledem, je schopen způsobit velké zlo a mravní zkázu, neboť jeho verše jsou jako zlé byliny.²⁶⁷ Na Platóna následně navazuje svatý Augustin a podporuje jeho myšlenku, že básníci mají být právem z obce vyhnáni. Jelikož však sám Augustin psal hymny, jeho odsouzení nesměřovalo na všechny básníky, ale pouze na ty, kteří uráží a narušují morálku. Věřil, že jednou dojde k vysvobození z prokletí: „*Jak velké to bude štěstí, když tam nebude žádné zlo, když tam žádné dobro nebude skryto a přijde jen o velebení Boha, jenž bude vším ve všem. Nevím totiž, co jiného bychom tam dělali, když*

²⁶⁴ Z básně Albatros. Baudelaire 2001, s. 43.

²⁶⁵ „*Nuže tedy, abychom měli za to, že počínaje od Homéra všichni básníci jsou napodobitelé pouhých obrazů zdatnosti a ostatních věcí, o kterých básní, pravdy však že nedosahují.*“ Cit. dle Platón 2001, s. 311–312.

²⁶⁶ Platón 2001, s. 315.

²⁶⁷ Pohorský 2000, s. 18. Při této citaci nelze nepomyslet na titul sbírky Květy zla.

nás žádná lenost nebude odvracet od činnosti, aniž nás bude jaká potřeba nutit k práci. ²⁶⁸

Platónská otázka básníkovy vyhoštění začne být opět aktuální v 19. století, kdy se po jeho příčině ptají romantičtí básníci Alfred de Vigny či Alfred de Musset, jejichž pokusy o vyvrácení teze o neužitečnosti později přebírá Baudelaire a dekadenti. ²⁶⁹

„A ostatně, kdybych měl sílu Herkulovu, našel bych všudy mezi sebou a svou prací osudnou nepřítelku zrodilší se se mnou; zlonosnou sílu naleznou nepochybně v mé kolébce, Poesii! – Vnikne všudy; vše mně dává a vše mně bere; okouzluje a ničí vše pro mne; zachránila mne... Zahubila mne! ²⁷⁰

Ukázka pochází z dramatu Chatterton, který staví svého autora Alfreda de Vigny mezi zakladatele nového rodu prokletých básníků. Ve svém románu s názvem Stello vypráví postava Černého doktora nemocnému básníkovi tři příběhy. V pozadí všech tří příběhů jde o prokázání prokletí za každé vlády (monarchie absolutní, konstituční a republika). Básník je nemocen skleslostí, zármutkem, spleenem. Tím, že mu doktor vypráví své příběhy, léčí jed usídlený v básníkovi dalším jedem. Příčinu básnického prokletí své doby spatřuje Vigny v tuposti bezejmenného davu. Každá autoritativní moc touží uspořádat lid do přehledného davu, který je ovšem puzen průměrností a závistí. Za úspěchem je naopak potřeba vystoupit z řady. Pro básníka není v davu místo, je vyvolený na nebesích a zatracený na zemi, odtud jeho velikost a jeho nicotnost.

Vigny se pokouší vyvrátit teze o neužitečnosti básníka. V 19. století byla za všeobecné měřítko užitečnosti považována především práce. Tato modla je postupně prokletými básníky zašlapována do země: „[...] cítí potřebu nic nedělati, aby učinil něco ve svém umění. Jest mu nečiniti nic užitečného a každodenního, aby nabyl času naslouchati souzvukům, utvářejícím se poznenáhla v jeho duši, jež ryčný hluk pozitivní a pravidelné práce ruší a nezbytně ničí. – To jest Básník. ²⁷¹ Pro Vignyho je božské umění s prací neslučitelné, nemůže si proto nikdy porozumět s davem. Básník zůstává sám, nepochopený, mnohdy mu v mysli nezbývá nic jiného než sebevražda. Vnitřní rozpor mezi prací, užitečností, nařčením z lenosti a vlastní hrdostí budou stejně silně

²⁶⁸ Ze závěru Augustinova spisu O obci boží. Cit. dle Pohorský 2000, s. 28.

²⁶⁹ Již v 15. století ale žil básník, který zaujímal postoj anarchisty a vyvrhele, velký předchůdce prokletých básníků François Villon.

²⁷⁰ Vigny 1912, s. 39–40.

²⁷¹ Vigny 1912, s. 9.

pocit'ovat Baudelaire, Verlaine i Rimbaud.

Jako „nemoc století“ se prokletí objeví u Alfreda de Musseta. Ve svých dvaceti šesti letech vydává dílo Zpověď dítěte svého věku, kde v osobní deziluzi vyjadřuje rozpor mezi ideálem a realitou. Jedním z ústředních Mussetových témat se stává beznaděj, pramenící z rezignace, nejistoty, zahálky a nudy, která postihla mladé romantiky třicátých let 19. století. Ztráta naděje rovná se ztrátě Boha, básník pocit'uje nepřítomnost Boha a je proklet samotou:

*Proč srdce mé tak vzrušené je?
Co je to se mnou? Co se děje,
že k smrti vyděšen jsem zas?
Neozvalo se zaklepání?
Proč knot mé lampy znenadání
tak jasně vzplál, když předtím has?
Celý se chvěji, Bože milý!
Kdo jde? Kdo volá? – Sluch se mýlí,
jsem sám, to hodiny jen bily...
Samoto! Bído! Děs mám z vás.²⁷²*

V 19. století bylo častým jevem, že autoři odvrhovali víru, a přesto jí byli mnohokrát prostoupeni. Báseň Květnová noc je založena na dialogu básníka a Múzy. V momentu naprostého osamění mizí i Múza a básník zůstává sám se sebou. To je krásně znázorněno na obraze Prosincová noc francouzského malíře Eugèna Lamihho [97], kde je básník zobrazen v osamění, pouze se svým dvojníkem.

*Když moci nejvyšší v svých hůrách nařídí to
a na tom světě běd se Básník objeví,
zděšená rodička, které je Bohu líto,
pozvedne k Nebi pěst a rouhajíc se dí:*

*„Ach, že jsem nevrhla spíš celé klubko zmijí,
než abych živila tu směšnou ratolest!*

²⁷² Z básně Květnová noc. Cit. dle Lagarde – Michard 2008, s. 213.

*Prokleta budiž noc se slastmi, které mjí,
za kterých počalo mé břicho hned můj trest!*²⁷³

V celém díle Charlese Baudelaira se velmi často objevují výrazy jako damné, maudit, damnation, malédiction.²⁷⁴ V básni Žehnání rozvíjí Baudelaire konflikt mezi básníkovým zatracením a jeho vyšším, božským posláním. Básník je proklet již při svém početí, sama matka proklíná noc, kdy to směšné stvoření počala, na ni navazuje básníková milenka, chystající se vytrhnout mu srdce z těla. Poté se sám básník obrací k Bohu a skrze žehnání za utrpení doufá ve věčnou slávu v nebi. Opět se zde ocitáme v harmonické poezii spirituality a hmoty, zbožnosti a rouhání.

Podobný dvojsmysl můžeme vidět na malbě Padlý anděl (nazývané také Okřídlený muž) [98] Odilona Redona. Právě dvojí název vysvětluje symbolický rozměr obrazu, který může značit dualitu člověka a jeho postavení ve světě. Téma padlého anděla se v Redonově díle objevuje častěji [99, 100]. Jeho okřídlené postavy žijí v napjatém prostoru mezi zemí, kde byly zrozeny, a která je pevně drží, a nebem, odkud ve skutečnosti pocházejí a o které usilují. Nohy postavy na prvním jmenovaném obraze se pevně dotýkají země, jeho křídlo působí spíše hmotně, sama postava ale pohlíží směrem ke světlu, které ozařuje část jejího těla včetně místa na hrudi, kde se nalézá srdce. Důraz na hmotnost a zároveň světelnost opět podtrhuje dualitu obrazu. Redonovy postavy připomínají Baudelairovu báseň Albatros, jejíž poslední sloka uvedla tuto podkapitolu, a která opět odkazuje k tragickému obrazu prokletého básníka, tentokrát skrze předobraz směšného a bezmocného ptáka: *Ti vládci blankytu, jen postaveni na zem, / hned neohrabaní a plní ostychu, / svá křídla veliká jak vesla spustí rázem / a zplihlá po bocích je vlekou potichu.*²⁷⁵ Námět básně odkazuje na Baudelairovu plavbu na Réunion v roce 1841 a albatros se zde stává bolestným symbolem rozdvojenosti nepochopeného básníka, připoutaného k zemi a toužícího po nekonečnu.

František Xaver Šalda rozlišuje prokletost moderních básníků a odpoutanost básníků v dobách klasických. Společnost se pro moderní básníky stává nepřítelem, nejsou schopni se socializovat, vnímají dezorganizaci moderní společnosti a také fakt, že její rozvrat uspišují.²⁷⁶ Básník nemůže společnost pokládat za zdroj své tvorby, touží

²⁷³ Z básně Žehnání. Baudelaire 1962, s. 15.

²⁷⁴ Zatracený, prokletý, zatracení, prokletí.

²⁷⁵ Z básně Albatros. Baudelaire 1962, s. 18.

²⁷⁶ Šalda 1987, s. 592.

tedy po úniku, po životě mimo společenský svět, chce utéct Any where out of the World: „*Tento život je nemocnicí, v níž každý nemocný touží změnit lůžko. [...] Zdá se mi, že by se mi vždy vedlo dobře tam, kde nejsem, a o této otázce stěhování diskutuji stále se svou duší. [...] Konečně má duše vybuchne a moudře na mne volá: „Kamkoli! kamkoli! Jen když to bude mimo tento svět!“*²⁷⁷

Autorem knihy s názvem Prokletí básníci byl – zrozen ve „zlém znamení“, sám rozpolcen mezi směřováním k Bohu a k Satanovi – Paul Verlaine. Celý Verlainův život byl poznamenán vnitřním dramatem, ze kterého se pokoušel unikat. Projevovaly se u něj záchvaty zuřivosti proti matce, své ženě či Rimbaudovi, několikrát stanul u soudu, dvakrát byl uvězněn. Jeho prokletí pramení jak ze vzývání a následného popírání Boha, z rozpolcení mezi slastí a úzkostí, mezi voláním rozkoše a potřebou klidného štěstí, tak z jeho sklonu k homosexualitě. Své úzkostné nálady často řešil požíváním alkoholu, kdy na jeho násilnické stavy v opilosti navazovaly záchvaty lítosti a pokání. Verlaine vytvořil umění, které dokázalo vyjádřit nejhlubší touhy jeho bytosti.

Ve své samotě, nechuti se začlenit a strachu ze společnosti může být básník přirovnán také k postavě pierota. Pierot – smutný klaun, charakteristický svou naivitou, šašek, terč posměchu, nicméně stále doufající. V 19. století se pohled na postavu pierota mění, například pro Théophilea Gautiera byl pierot ztělesněním postrevolučního člověka, bojujícího, někdy nešťastně, za získání místa v měšťáckém světě. Dekadenti ho proměnili v nepřítele žen a nezralého idealismu. Symbolisté ho viděli jako spolutrpitele trápeného oduševnělou citlivostí. Pierot se stal alter egem umělců. Jeho fyzická izolovanost, jeho dojmavá němota, jeho bílá tvář a oblek odkazují nejen na nevinnost, ale také na bledost smrti. Paul Verlaine se postavě pierota věnuje v několika básních:²⁷⁸

*A hle, když zableskne se dlouze, až je strach,
je bledá blůza, s chladným větrem splývající,
jak rubáš, a ta ústa zejí, chce se říci,
že křičí, jako by červ užíral je v tmách.*²⁷⁹

²⁷⁷ Z básně v próze Any where out of the World. Baudelaire 1945, s. 111–112.

²⁷⁸ Pantomima, Pierot, Kolombína a další.

²⁷⁹ Z básně Pierot. Verlaine 1978, s. 105.

Do svého výběru Les Poètes maudits neopomněl Verlaine zařadit osudovou postavu svého života, „prokletého básníka, který je proklínán sám sebou“,²⁸⁰ Arthura Rimbauda. Jeho prokletí bylo spjato s Bohem, s rodinou, vlastí, politikou, protikladem nečinnosti a práce, pózou zahaleče a buřiče. Již ve svých sedmnácti letech píše v dopisu básníkovi Paulu Demenyemu, že básníkem se člověk stane v okamžiku, kdy si uvědomí, že já je někdo jiný, básník je vidoucí a vědoucí.²⁸¹ Pohrdá básníky pařížské bohémy. Mstí se jim tak dlouho, dokud ho od sebe neodeženu. Jediným, v koho dlouho věřil, byl Verlaine, ovšem i tento vztah byl následně zničen.

Rimbaud ve svém odklonu od společnosti a pozemského světa došel až na samou hranici zvládnutelného. Jeho revolta byla tak veliká, že se snažil vytvořit nový vesmír k podobenství svého nitra. Šlo o to rozbít dosavadní tvary světa a z jejich elementů složit novou skladbu, stvořit novou skutečnost, nový svět. Dosáhnout nadpozemské moci se pokoušel skrze poddání se všem smyslům, vidoucí básník se „stává mezi všemi velikými neduživcem, velkým zločincem, velikým proklatcem – ale svrchovaným Mudrcem! – Neboť přichází k neznámu!“²⁸² Soupeří s Bohem, ačkoli v něho nevěří. Vede boj proti všem hodnotám morálky, estetiky a společnosti, aby byl nucen se nakonec vzdát ve chvíli, kdy pro něj poezie dosáhla nepřekonatelné hranice nesdělitelnosti.²⁸³ Na konci Sezóny v pekle vyřkne zoufalý Rimbaud bolestné doznání a někdejší vzbouřenec se dovolává pomoci:

„Pokusil jsem se vynalézt nové květy, nové hvězdy, nová těla, nové řeči. Domníval jsem se, že nabývám nadpřirozené moci. Nuže dobrá! Musím pochovat svou obraznost a své vzpomínky! Je pohřbena krásná sláva umělce a vyprávěče! Já, já, jenž se nazýval mágem nebo andělem, jemuž není třeba dbáti žádné morálky, jsem vrácen půdě, abych si našel nějakou úlohu a abych objal drsnou skutečnost! Rolník! Jsem ošálen? Bylo by pro mne snad milosrdenství sestrou smrti? Konečně požádám za odpuštění, že jsem se kojil lží. A pojďme. Ale ani jediná přátelská ruka! A kde čerpáte posilu?“²⁸⁴

Svou vzpouru Rimbaud dovedl až do konečných důsledků tím, že ji obrátil proti své tvorbě. Odešel od poezie k práci, tedy k činnosti, které se tolik ve svém díle

²⁸⁰ Verlaine 1966, s. 42.

²⁸¹ Dopis Paulu Demenyemu z 15. května 1871. Rimbaud 1985, s. 239–243.

²⁸² Z dopisu Paulu Demenyemu z 15. května 1871. Rimbaud 1985, s. 239.

²⁸³ Rimbaud zjišťuje, že v literatuře vždy narazíme na meze, neboť básník, dle slov Antonia Artauda, vždy zůstane obětí „odporného uvěznění v jazyce“. Pelán 2000, s. 64.

²⁸⁴ Z díla Sezóna v pekle. Rimbaud 1962, s. 115–116.

vysmíval. Po nekonečných úvahách o užitečnosti či zbytečnosti básníka došel k jejich popření a ve svých jedenadvaceti letech definitivně skončil s psaním. Dobrovolně a nadobro se zříká poezie a začleňuje se do tak nenáviděné společnosti. Kruh prokletého básníka se uzavírá.

III. 1. 1 Básník v masce pierota

„...spatřil jsem ubohého komedianta, shrbeného, sešlého, vetchého, lidskou zříceninou...“²⁸⁵

Určitý symbol osamocení člověka v moderním světě ve výtvarném umění nese dílo Honoré Daumiera. Vidíme osamělé chodce, potulné prodejce [101], pouliční zpěváky, žebráky, dělníky, cestující v čekárnách či vagoněch nižších tříd [102]. Pohledy do kupé vagonů ještě zvýrazňují kontrast technického a lidského světa. Daumier byl ve svém znepokojení v obrazech osamělých duší v moderním městě blízky Baudelairovi. Básník byl zasažen Daumierovými temnými kresbami unavených a vyčerpaných umělců, kteří stojí na svém místě, zatímco bezcitný svět je bez povšimnutí mjí [103].

Celá skupina městských odpadlíků zaplňuje obraz Édouarda Maneta Starý muzikant [104]. Vousatý starý muž vpravo připomíná postavu potulného žida, symbol věčného vyhnanství. Cikáni, pouliční zpěváci, sirotci byli častými postavami v Manetově díle. Obraz bývá přirovnáván k Baudelairově básni *Labuť*,²⁸⁶ obraz i báseň vycházejí z prostředí soudobé Paříže. Děti na obraze jsou jako „*hubené sirotky, které jak květy schnou*“.²⁸⁷ V jedné z chlapeckých postav je obsažena i nešťastná událost z Manetova života, kdy si umělec vzal k sobě chlapce, aby ho tak vysvobodil z chudoby, avšak jednoho dne ho našel ve svém ateliéru oběšeného. Baudelaire vylíčil tuto událost ve své básni v próze *Šňůra*, kterou Manetovi věnoval.²⁸⁸

V době, kdy Manet maluje obraz *Starý muzikant*, píše Baudelaire báseň v próze *Starý komediant*, kde vypisuje podobnost mezi sebou jako básníkem a zkrachovalým kejklířem. V básni je silný kontrast mezi osamělým zoufalým umělcem a okolní veselící se masou lidí. Básník-vypravěč se snaží přiblížit k vyčerpanému umělci, ale vlna davu

²⁸⁵ Z básně v próze *Starý komediant*. Baudelaire 1945, s. 33.

²⁸⁶ Např. Coven 1993.

²⁸⁷ Z básně *Labuť*. Baudelaire 1962, s. 170–172.

²⁸⁸ *Báseň v próze Šňůra*. Baudelaire 1945, s. 75–80.

ho unáší pryč. Opět se setkáváme s přirovnáním umělce k postavě pierota, kterému již okolní vrtkavý svět nemůže pomoci. Takovou postavou je chlapec v bílém kostýmu na Manetově obraze. Je ekvivalentem Baudelairovy labuti, oba bíle čistí, oba vytrženi z jejich přirozeného prostředí a spolu se starým komediantem ponechání v smutné touze a stesku bez domova: „*Právě jsi viděl obraz zestárlého spisovatele, který přežil generaci, již dovedl brilantně baviti; starého básníka bez přátel, bez rodiny, bez dětí, poníženého bídou a všeobecným nevděkem, do jehož baráku zapomnětliví lidé již nechtějí vejíti!*“²⁸⁹

Také Baudelairův přítel Théodore de Banville spojoval umělce, básníky, herce, hudebníky a chudé komedianty: „*Co je komediant, když ne nezávislý a volný umělec, který pracuje přemýšlejíc o získání denního chleba, který zpívá ve slunci a tančí pod hvězdami bez nadějí vstupu na akademii?*“²⁹⁰ Opět může jako příklad posloužit dílo Komedianti Honoré Daumiera, kde odloučenost potulných kejklířů od davu v pozadí bije do očí [105].

Kočovní a melancholičtí komedianti se také objevují v raném díle Pabla Picassa. Ačkoli zde nemůžeme mluvit o přímém vztahu mezi Picassovými postavami a dílem Baudelaira, jeho obrazy mohou evokovat verše z básně Prodejná múza. Picasso příznačně asociuje komedianty s básníky, které osobně znal, jako byli André Salmon, Max Jacob či Guillaume Apollinaire, kteří také o kejklířích psali.²⁹¹ Podobné propojení, jaké existovalo mezi Daumierem a Baudelairem, fungovalo mezi Picassem a Apollinaiem.²⁹² Apollinaire řadil Picassa mezi umělce, kteří užívali tématu komediantů k odhalení sebe sama.

Podobně jako Manetův Starý hudebník trpí ztracené postavy z řady Picassových obrazů modrého a růžového období. Příkladem odcizení, nouze a vykořeněnosti mohou být obrazy Dva akrobati se psem [106] a Akrobat a mladý harlekýn [107]. Malíř se se svými postavami identifikuje, dává jim své rysy nebo tváře přátel a potvrzuje tak odvěký vztah básníků a malířů.

Velmi blízký citový vztah najdeme mezi básněmi Baudelaira a obrazy klaunů malíře Georgese Rouaulta, který byl také autorem řady kreseb, věnovaných Květům zla.

²⁸⁹ Z básně v próze Starý komediant. Baudelaire 1945, s. 34.

²⁹⁰ Cit. dle Coven 1993, s. 120.

²⁹¹ Coven 1993, s. 122.

²⁹² Tématem básníka (zde konkrétně Guillaumea Apollinaira) jako inspirátora umělců se zabývala výstava a kniha Apollinaire, le regard du poète, která proběhla v roce 2016 v Musée de l'Orangerie v Paříži. K výstavě vyšel katalog: Des Cars, Laurence – Aurouet, Carole. *Apollinaire: le regard du poète*. Gallimard, Paris 2016.

Podobně jako Baudelairovi, Daumierovi a Picassovi komedianti, jsou i Rouaultovi klauni zrcadlem svého autora. Název díla *Qui ne se grime pas?*²⁹³ z grafického cyklu *Miserere* [108] naznačuje všeobecný klam, že všichni zobrazují sebe sama, všichni se skrývají, všichni nosí masku.²⁹⁴ Tento podvod odhaluje Baudelaire ve své básni *Maska*, když zjišťuje, že „*ten obličej se šklebem na líci, toť maska, ozdoba svým vzhledem klamající*“.²⁹⁵ Rouaultův obraz se nikoho nepokouší obelstít, je ihned jasné, že klaunova tvář je plná zoufalství a beznaděje.

Umělce, kteří se identifikovali s tragickými klauny a komedianty, doplňuje americký malíř abstraktního expresionismu William Baziot. V řadě Baziotových děl je patrný vliv Baudelaira a básníků symbolismu. Stejně jako Baudelaire cítil i Baziot od dětství hrůzu i extázi života. Nepochybně znal Baudelairovu báseň *Starý komediant*, ale identifikoval se také s Pierotem francouzského malíře počátku 18. století Antoina Watteaua [109], který byl taktéž inspirací pro chlapce na Manetově obraze *Starý hudebník*. Někteří z Baziotových klaunů jsou podobně posmutnění a zasnění. Nicméně události první poloviny 20. století přetvářejí klaunův výraz z hlubokého smutku ve strach v celé své hrůze, jak můžeme vidět například na obraze z roku 1938 [110]. Taková konfrontace hrůz již počíná v díle Baudelaira a moderní umění si před ní nemůže dovolit utéci. Rainer Maria Rilke se v souvislosti s tím odvolává konkrétně na báseň *Mršina*: „*Vzpomínáš si na neuvěřitelnou Baudelairovu báseň *Une Charogne*? Možná, že jí teď rozumím. Nehledě k poslední strofě, byl v právu. Co měl dělat, když ho to potkalo? Byl to jeho úkol uzříť v této hrůze, zdánlivě jen odpornosti jsoučno, které má platnost ve všem bytí. Není výběr ani odmítnutí.*“²⁹⁶

²⁹³ V doslovném překladu: Kdo se nelíčí? Se grimer znamená líčit se, ale v kontextu tohoto díla může překlad znít spíše: Kdo nenosí masku?

²⁹⁴ Coven 1993, s. 123.

²⁹⁵ Z básně *Maska*. Baudelaire 1962, s. 43–44.

²⁹⁶ Rilke 1967, s. 53.

III. 1. 2 Ti další prokletí

*Umělec je jak lilie,
jež vyrůstá
na hnojišti.
Tam roste nejlépe.²⁹⁷*

Edvard Munch se vzhledem ke svému zdravotnímu a psychickému stavu na okraj společnosti stavěl zcela dobrovolně. Od dětství trpěl souchotinami, strachem, úzkostí, navíc mu postupně umírali nejbližší lidé. (*A mí nejdražší umírali. Jeden po druhém.*)²⁹⁸ Aby nezakládal další nemocný domov, smířil se s tím, že se nikdy neožení. Není moc známé, že Munch byl také autorem básnických textů: *Raději skončit na dně / ve velkém světa bahně / než stát se součástí / morální nicoty / radši jak krvavá jiskra / již ruka nezastíní / co září divoce a zhasne / a zmizí beze stopy.*²⁹⁹ Umění se pro Muncha stalo jediným cílem a úlevou od jeho žalu a nemoci. Neustálé obavy a sklon k šílenství položily základ umělcovy touhy ke vzpouře, navíc stupňované strachem z věčného zatracení v ohni pekelném, který mu byl od dětských let vštěpován. Své prokletí si v sobě nesl po celý život: „*Jdu a vrávorám na okraji propasti – hrozí, že se zřítím – ale vrhnu se na louku – k domům – k horám – k lidem – Lopotím se s tím lidským světem – ale musím zpátky na cestu nad propastí. To je moje cesta – tou musím jít. [...] Dokud se nezřítím do hlubiny.*“³⁰⁰

Téměř jakékoliv Munchovo dílo by nám posloužilo jako příklad k zobrazení jeho strachu a osamocení, ať jde o výběr z jeho autoportrétů [111] nebo třeba obraz *Bez naděje* [112]. Zdravotní problémy, k nimž se v roce 1930 přidalo citelné zhoršení zraku, ještě prohloubily umělcovu izolovanost. Jeho uzavřenost před okolním světem následně umocnila válečná atmosféra. Roku 1944 umírá Munch na těžký zápal plic poté, co v sousedství vybuchl muniční sklad a rozbil všechna okna jeho ateliéru.

Zvláštní a velmi zajímavé místo zaujímají ve vztahu k prokletí dva muži, kteří jsou různými způsoby propojeni s vznikem hnutí surrealismu. Alfred Jarry, jedna

²⁹⁷ Munch 2006, s. 145.

²⁹⁸ Munch 2006, s. 104.

²⁹⁹ Munch 2006, s. 132.

³⁰⁰ Munch 2006, s. 175.

z největších inspirací surrealistických umělců, a Jacques Vaché, jehož osobu není možné zcela konkrétně zařadit, ale který měl zásadní vliv na život André Bretona.

Jacques Vaché [113], „spisovatel bez díla“, prožil vrchol svého života v období první světové války a kromě několika roztroušených básní po sobě zanechal pouze autentické Dopisy z války. V listech, povětšinou adresovaných Bretonovi, můžeme vyčíst Vachého pocity osamocení na frontě, nudu a jeho velice zvláštní typ humoru, který měl na surrealismus obrovský vliv: „*Ale přesto, přesto: Co je to za život? Nemám (přirozeně), s kým bych promluvil, nemám co číst, nemám čas malovat. Zkrátka strašlivě izolován...*“³⁰¹

Ačkoli Vaché neznal a nikdy nepoznal dada, jeho dopisy jsou v duchu dadaistických předsevzetí prodchnuty teatrální zbytečností a znechucením ze všeho. K osudovému setkání Vachého s Bretonem došlo na počátku roku 1916 v neurologickém středisku v rue de Boccage v Nantes, kde si tehdy Vaché léčil zranění lýtky a Breton zde přechodně asistoval: „*Bavili jsme se o Rimbaudovi (kterého vždycky nenáviděl), o Apollinairovi (kterého sotva znal), o Jarrym (jemuž se obdivoval), o kubismu (jemuž nedůvěřoval). Na důvěrnosti ze svého minulého života byl skoupý. Myslím, že mi vyčítal náklonnost k umění a modernismu. [...] Jacques Vaché byl pokládán za mistra v umění přikládat všemu velmi málo důležitosti... Procházel se po ulicích Nantes tu v uniformě husarského poručíka, tu letce nebo lékaře.*“³⁰² Později se ještě několikrát setkali. Při jednom takovém setkání na premiéře Apollinairova surrealistického dramatu Prsy Tiresiovy 24. června 1917 rozčilený Vaché vstoupil do hlediště s revolverem v ruce a křičel, že bude střílet do obecnstva.³⁰³ O deset let později napíše Breton v Druhém manifestu surrealismu, že „*nejprostší surrealistický čin znamená vyjít do ulic s revolverem v ruce, a pokud je to jen možné, náhodně střílet do davu. Kdo neměl alespoň jedinkrát chuť takhle skoncovat s dnes platným hanebným a oblbujícím systémkem, má vyhrazené místo v tom davu, s útroby na úrovni hlavně*“.³⁰⁴ Pohrdání davem i tématu osamocení v davu je věnována podkapitola Strach z města, odpor k davu.

Jediný básník, kterého Vaché obdivoval, byl Alfred Jarry, v jehož „humor“ věřil. Na mnohé další, včetně Baudelaira, útočil: „*Humor by neměl být produktivní – ale jak*

³⁰¹ Z dopisu André Bretonovi 5. července 1916. Vaché 1995, s. 7.

³⁰² André Breton. Cit. dle Nadeau 1994, s. 21.

³⁰³ Nadeau 1994, s. 22.

³⁰⁴ Breton 2005, s. 80.

tomu zabránit? – Přiznávám krapet humoru LAFCADIOVI³⁰⁵ – neboť nechte a produkuje pouze zábavné experimenty – jako zabíjení – a to vše beze všeho d'ábelského lyrismu – ach, starý prohnílý Baudelaire!!! [...] Reverdy – zábavný phoéta, mizerný v prózách. Max Jacob, ten starý podrazák... “³⁰⁶ Jarryho „humor“ byl odpovědí vyšších duchů na tento svět, kde si připadají jako cizinci, projevem heroického postoje těch, kdo se nechtějí přizpůsobit, byl dobýván za cenu dlouhého utrpení.³⁰⁷ Jarry, který se v neustálé halucinaci naprosto ztotožnil se svým výtvořem Otcem Ubu, vytvořil pro svou existenci zcela nový život na jeho okraji, který dokonale naplnil. Ten se stal příkladem pro Vachého, který se mu plně přizpůsobil, i pro surrealisty, kteří se ho pokoušeli napodobit. Toto zcela dobrovolné odcizení a život na okraji, často se pohybující zcela na hraně, představuje svébytnou formu prokletí a řadí tyto dvě osobnosti do řady výše zmíněných autorů.

Silný vliv Vachého na surrealismus ještě umocnila jeho poněkud záhadná smrt. V hotelu France na place Graslin v Nantes požil 6. ledna 1919 Vaché s kamarády velké množství opia. Den na to byli on a Paul Bonnet nalezeni mrtví – nazí na jedné posteli s pečlivě složeným oblečením vedle sebe. Teorie sebevraždy není vyloučená, v jednom z posledních dopisů André Bretonovi Vaché napsal: „*Je mourrai quand je voudrai mourir... mais alors je mourrai avec quelqu'un. Mourir seul, c'est trop ennuyeux... de préférence avec un de mes meilleurs amis.*“³⁰⁸ Pro Bretona byla sebevražda jediným přijatelným vysvětlením. Smrt inspirována jarryovským „humorem“ byla dle něj jediným důstojným koncem jeho přítele.

Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze) byl německý malíř a fotograf žijící ve Francii, člen surrealistické skupiny, později představitel abstraktního expresionismu a praotec informelu. Za svého věznění na počátku druhé světové války tvořil také pod vlivem existencialismu a jakési morbidní absurdity Franze Kafky a Jeana-Paula Sartra. Pod náparem utrpení v internačních táborech začal Wols více pít a roku 1951 podstoupil protialkoholní léčbu. Téhož roku umírá na otravu zkaženým koňským masem. Tento umělec je zde zmiňován, jelikož představuje jakéhosi negativního hrdinu, který často utíkal před pronásledováním, trpěl hladem a osamělostí, ve světě reality zůstával

³⁰⁵ Hlavní postava knihy Vatikánské kobky André Gida, typický představitel tzv. bezdůvodných skutků.

³⁰⁶ Z dopisu André Bretonovi 18. srpna 1917. Vaché 1995, s. 28.

³⁰⁷ Nadeau 1994, s. 37.

³⁰⁸ „*Zemřu, až budu chtít zemřít... ale pak zemřu s někým. Zemřít sám je příliš nudné... nejlépe s jedním z mých nejlepších přátel.*“ Volný překlad autorky práce. Zdroj: https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Vaché.

cizincem, tulákem bez domova, neukotveným poutníkem zahnaným do 20. století.³⁰⁹ Na kresbách ze třicátých let se ještě hodně podepisuje vliv surrealismu, vidíme přízračné postavy, lidské i zvířecí bytosti. Svět jevů postupně mizí, objevují se škrábance, dynamické a nervózní tahy štětce, které odkrývají neklidné a děsivé obrazy světa [114]. Malíř nám zde nabízí své nitro opuštěné oběti tíživé doby: „*Klee je anděl. Wols chudák. První vytváří nebo reprodukuje zázraky tohoto světa. Druhý zakouší jejich nádhernou hrůzu.*“³¹⁰

Osobitý pohled na dobrovolně izolovaného člověka, lhostejného ke společnosti nabízí ve svém románu *Nevolnost* Jean-Paul Sartre, který je mimo své rozsáhlé dílo také autorem eseje o Charlesi Baudelairovi. *Nevolnost* je fiktivním deníkem osamělé postavy „zbytečného člověka“ Antoina Roquentina: „*Nevolnost není ve mně: pociťuji ji tamhle na zdi, na šlích, všude kolem. Tvoří jeden jediný celek s kavárnou, a já jsem v ní.*“³¹¹ Jako původ své nevolnosti objevuje hrdina románu absurditu bytí, bezdůvodnost existence. Prožívá naprosté existenciální zoufalství, pocity úzkosti a závratě, ocitá se na pokraji nihilismu v samotě vlastního mučivého já. Jedinou záchranu nalézá v hudbě a psaní, je rozhodnutý psát „cokoli“, aby tak překonal chaos existence a dal smysl vlastnímu životu.

Podobně již dříve utíkal hrdina Rilkeho románu *Zápisky Malta Lauridse Brigga* ve svém panickém strachu z velkoměsta a zcela frustrován usedal ke stolu, aby své úzkostné zážitky překonal psaním. Malte trpěl pocitem, že na něj jeho okolí pohlíží jako na prokletého: „*Napadlo mi, že mě poslali právě sem, mezi tyto lidi, do této přeplněné všeobecné návštěvní hodiny. Bylo to takřka první úřední potvrzení, že patřím k zavrženým; poznal to na mně lékař? Ale návštěvu jsem přece vykonal v poměrně slušném obleku, poslal jsem vizitku. Přesto to musel nějak vycítit, snad jsem se prozradil sám.*“³¹² O Malteho bezmoci a vykořeněnosti jeho vlastního já ve městě i o Sartrově postavě Roquentina je pojednáno širěji v kapitole věnované flanérii.

³⁰⁹ Walther 2011, s. 250.

³¹⁰ Jean-Paul Sartre. Cit. dle Walther, s. 250.

³¹¹ Sartre 1967, s. 32.

³¹² Rilke 1967, s. 42.

III. 1. 3 J'ai une âme solitaire³¹³

„V tu chvíli na něj padla tíha, jako zodpovědnost či strach, který byl tolik jeho, že si ani nedokázal představit, že by se mu vyhnul nebo mu unikl. Měl pocit, že mu z očí začnou padat slzy, těžké a vlhké, neboť byl odměněn a proklet.“³¹⁴

Odměna a prokletí jdou velmi často ruku v ruce. Úspěch si žádá vykoupení.³¹⁵ Sebevražda, která měla své místo i v myšlenkách Charlese Baudelaira, se v průběhu druhé poloviny 20. století stane rozšířenou záležitostí. Způsobů je mnoho, ať již byla smrt věcí jednoho okamžiku či přišla jako vyústění delšího životního stylu, vždy byla důsledkem nepřekonatelných úzkostí a spleenů, které více či méně slavné umělce plně ovládaly. Spleen mnohdy pramenil právě ze samoty a vnitřního prokletí. Mark Rothko svůj melancholický pohled na lidskou existenci vkládal do městských motivů, kde na nástupišťích podzemních drah či na ulicích stojí viditelně izolované postavy jedna od druhé i od světa kolem nich [115]. Ve své eseji s příznačným názvem Umělcovo dilema rozvíjí Rothko představu o roli umělce v současném světě: *„Jaká je obecně rozšířená představa o umělci? Kdybychom shromáždili tisíc charakteristik, sestavíme z nich portrét imbecila: údajně je dětinský, nezodpovědný, v běžných denních záležitostech bezradný, nevyzná se. [...] Takové zobrazení není nutně projevem nevládného odsouzení. Zmíněné osobní nedostatky se přisuzují tomu, že umělec je cele v zajetí své zvláštní imaginace, a světu vzdálené povaze imaginace samé.“³¹⁶* Tak staví umělce do zcela odděleného světa, který nemůže být jeho okolím nikdy pochopen. Mluví také o tom, že původní pravda byla v dnešní společnosti nahrazena vkusem, který ovšem každý mění jako boty a klobouky. Umělec tedy v podstatě nemá šanci se do takto proměnlivého vkusu trefit. Mark Rothko se svými démony nevydržel. Ve svých šestašedesáti letech spáchal sebevraždu, když si pořezal ruce břitvou a navíc se předávkoval antidepresivy.

³¹³ „Mám osamělou duši.“ Ze seriálu Městečko Twin Peaks režiséra Davida Lynche. Lynch tuto větu nechává říci svému synovi Austinovi v roli věštecky nadaného chlapce Pierra. Věta zní jako citát z Baudelaira. „Osamělá duše“ je narážka na jednu z nejpodivnějších a nejtragičtějších postav v seriálu. „Mám osamělou duši“ stojí také na lístku, nalezeném po sebevraždě Harolda, mladého citlivého muže nevšední inteligence, kterému chorobný strach z okolního světa nikdy nedovolil vyjít z domu a který trávil život v úplném odloučení od lidí mezi svými květinami.

³¹⁴ Z knihy Jed! Holmes 2016, s. 135.

³¹⁵ „Každý sní o tom, že bude jednou slavný, ale skutečnost přišla Debbie opravdu ošklivá. Bylo mi jí vážně líto. Byla to opravdu bezvadná holka, a když přišla sláva, začala vypadat strašně osaměle.“ Legs McNeil o zpěvačce kapely Blondie Debbie Harryové. Cit. dle McNeil – McCain 1999, s. 309.

³¹⁶ Rothko 2008, s. 9.

Po euforii z konce druhé světové války přišlo velice rychle rozčarování. Nově nabytá svoboda a mír se ztrácí nejen v důsledku stalinského teroru, ale i stále trvajících rasové nesnášenlivosti v USA, kde ve světě umění přetrvává cenzura, odsuzování homosexuality a mnohých pro vládu či církve „nepřijatelných“ témat. Nejen umělci, ale i mnoho dalších mladých lidí „neuměleckého“ zaměření se cítí nepochopeno okolím, a mnohdy i svou rodinou, jak nám ukazuje slavný film *Rebel bez příčiny* z roku 1955 s Jamesem Deanem v hlavní roli. Hlavní hrdina představuje typicky rozervaného dospívajícího muže, který není schopen najít své místo v okolním světě. Zdánlivě neopodstatněné chování party mladých lidí na hranici zákona je ovšem výsledkem naprostého nepochopení ze strany okolní společnosti a rodičů. Jedna z postav dokonce prohlásí: *„Děti ovšem nejsou nijak zvlášť žádoucí. Jsou hlučné a obtížné, nemyslíte? Proto je dětský pokoj umístěn stranou. Až budete mít děti, oceníte toto zařízení. Mohou vyvádět a vy to ani nezaznamenáte. Zavřete je tu a do smrti je už neuvidíte...“*³¹⁷

Ve světě, žijícím ve strachu, nadšeně podporovaném manipulujícími vládci, existují lidé, kteří se poslušně začlení do davu a konzumují to, co je předkládáno masám včetně neprovokující a zábavné kultury. Na druhé straně se v pocitu odcizení rodí beatnici, underground a další subkultury.

*„Nemám manželku, nemám holku a nemám kapelu. Jsem úplně sám a nikdo mě nemá rád.“*³¹⁸

Na výše jmenované umělce navazuje v odmítání okolního světa a společnosti v moderním a současném umění celá řada autorů všech uměleckých oborů. Mnozí z nich tak reagují na tíživé události od světových válek po stále trávající ozbrojené konflikty, genocidy, rasové i náboženské neshody. V šedesátých letech si stvořilo svůj sen o lepším světě hnutí hippies, jejíž stoupenci hlásali mír, lásku a svobodu. Síla květin ale na krutý svět nestačila a tak se sen hippies pomalu začal rozplývat. Následovala silně dekadentní léta sedmdesátá, která jako jediné východisko z všeobecného zoufalství a nudy přinesla naprosté odmítnutí společnosti se všemi jejími pravidly a názory. Paradoxně se právě v tomto období plném vzdoru, nechuti i rezignace zrodila celá řada

³¹⁷ Cit. dle <https://www.csfd.cz/film/13420-rebel-bez-priciny/prehled/>.

³¹⁸ „Ale já tě mám rád Dee Dee,“ řekl jsem mu. Protože ho fakt mám rád, ale moc to nepomohlo, protože se cejtíl strašně osamělej a úplně odříznuvej – sám sebe odřízl od ostatních.“ Bob Gruen, americký fotograf, z rozhovoru s Dee Dee Ramonem, zakládajícím členem punkové skupiny Ramones. Cit. dle McNeil – McCain 1999, s. 370.

významných umělců, muzikantů a filmařů, a to, co začalo čím dál více rezonovat v Evropě i USA, bylo hnutí punk.

V povědomí se opět začaly probouzet osobnosti dekadence, Huysmans, Rimbaud, Rops, Ensor a další. O zaujetí prokletými básníky svědčí i umělecké jméno frontmana americké punkové kapely Television Toma Verlaina.³¹⁹ Kapela, která čerpala inspiraci obdobím přelomu století již od poloviny šedesátých let, byla The Velvet Underground. I přesto, že ve své době nezaznamenala velký divácký úspěch, je dnes považována za jednu z nevlivnějších skupin šedesátých let i proto, že na jejich tvorbě postavila následně své kapely celá řada muzikantů.

Jisté náznaky punkové hudby najdeme u již zmíněných The Velvet Underground, u kapely Stooges či u Patti Smith, poté punk zakořenil především v newyorských kapelách Ramones a New York Dolls.³²⁰ Odtud se dostal do Velké Británie, kde už se punková estetika rozvinula naplno, a to především díky kapele Sex Pistols.³²¹ Punk zpočátku šokoval běžné obyvatele nejen divokým vystupováním kapel na pódiu, ale především texty, mířenými pod hesly „No future“ nebo „Fuck the system“ proti stávající společnosti, vládě, politice, komerci či zažitým konvencím. To, co bylo na počátku myšleno především jako životní styl, založený na svobodě a právu člověka být sám sebou, se velmi rychle zvrhlo v módní hnutí. To ovšem nemělo s počátkem punku nic společného, sám zpěvák Sex Pistols Johnny Rotten velmi kritizoval jednotící dress code pankáčů, plný černé barvy, roztrhaného oblečení, spínacích špendlíků a vlasů postavených do číra.

V osmdesátých letech se začíná hudba stávat čím dál více předmětem byznysu a komerce, což vyvolává nové vlny vzdoru a kontroverzních postojů. V návaznosti na soudní procesy s umělci v padesátých letech, jejichž dílo bylo považováno za oplzlé či pornografické,³²² se otevírají nové otázky cenzury a státních zásahů do umění a kultury.

³¹⁹ Thomas Miller prý později prohlásil, že dílo Paula Verlaina v té době nečetl, jen se mu líbilo, jak jeho příjmení zní. Zdroj: <http://www.thewonder.co.uk/mojo.htm>.

³²⁰ „A tak jsem řekl: A proč tomu neříkat punk? Slovo punk v sobě shrnovalo v podstatě všechno, co jsme měli rádi. Pítí, výstřednost, chytrost, ale ne vychytralost, absurditu, legraci, ironii a tendenci k temnějším stránkám života.“ Spisovatel a novinář Legs McNeil o vzniku názvu pro časopis Punk, který založil s karikaturistou Johnem Holmstromem. Cit. dle McNeil – McCain 1999, s. 194–195.

³²¹ K tématu například: Kent, Nick. *Těžkej nářez*. Paseka, Praha – Litomyšl 1995. – Lydon, John. *Vztek je energie: můj život bez cenzury*. Volvox Globator, Praha 2017.

³²² V druhé polovině 50. let se v USA objevilo několik případů zatčení umělců či galeristů. Roku 1957 například vtrhli do knihkupectví City Lights v San Francisku, Mekky beatnické kultury, dva policisté v civilním oblečení, kteří zatklí majitele knihkupectví Lawrence Ferlinghettiho za vydání a prodej sbírky poezie Allena Ginsberga Kvílení.

AIDS, který se v té době masově šířil, byl dokonce některými kritiky považován za logický trest za nemravné dílo vybraných autorů.³²³

Právě vybraní zástupci rocku a punku svým životním postojem či osudem zapadají do našeho tématu. V roce 1975 založili dva kamarádi Legs McNeil a John Holmstrom časopis, dle jejich vlastních slov tenkrát proto, že lidi si budou myslet, že jsou v pohodě a budou se s nimi chtít setkávat a kupovat jim panáky.³²⁴ Časopis pojmenovali Punk: „*Ovšem Punk! To se mi líbilo, protože mi to přišlo jako bezvýznamný označení mladýho, nikam nepatřícího ztracence.*“³²⁵ V jednom z rozhovorů pro časopis Punk mluvil člen kapely Television Richard Hell o svých stavech, kdy cítí nepřekonatelnou potřebu zmizet: „*Obecně mám jeden, vše pronikající pocit... touhu odsud vypadnout. [...] Nejde o to, že bych chtěl jít někam jinam, nebo přejít k nějakýmu jinému pocitu, nic takovýho. Potřebuju jenom odejít ,odsud‘.*“³²⁶ Jeho pocity svědčí o určité stísněnosti a potřebě úniku. Stál ve své době na hranici, kde končila kultura hippies a začínalo něco úplně nového, co ještě nemělo jasnou definici, neexistovala zde žádná pravidla ani zákazy.

Již na začátku sedmdesátých let panoval názor, že bez spousty peněz není možné ničeho dosáhnout, kultura se stala obchodně-průmyslovou záležitostí a umělcům přestala patřit. Posláním nové generace tedy bylo vyhrabat se z propasti, kam byli svrženi, a dostat svou kulturu zpátky. Tento vztek se následně nejsilněji projevil právě v hnutí punk: „*Serem na vás, je nám jedno, že neumíme hrát a že nemáme dobrý nástroje. Stejně to budem dělat, protože si myslíme, že jste všichni kundy zasraný.*“³²⁷ Johnny Rotten sám přiznával, že neumí zpívat, ani se o to nesnaží, že se za celou dobu existence kapely nikam neposunuli, ale jejich hlavní filosofií byl vztek, chaos, popírání jakýchkoli pravidel a negace všeho zaběhnutého: „*To mi skvěle sedělo, všechno, co jsem chtěl vyřvat na plnou hubu o svém mizerném životě, jsem vrazil do songů.*“³²⁸ Americký fotograf Bob Gruen, který s kapelou Sex Pistols absolvoval jejich turné po Americe, psal o jejich vystoupení jako o totálním chaosu, ačkoli mimo koncerty byla v podstatě

³²³ Urban 2010, s. 22.

³²⁴ McNeil – McCain 1999, s. 194.

³²⁵ James Grauerholz, spisovatel, vydavatel a přítel Williama S. Burroughse. Cit. dle McNeil – McCain 1999, s. 199.

³²⁶ Richard Hell, hudebník, skladatel a spisovatel, člen kapel Neon Boys, Television a The Voidoids. Cit. dle McNeil – McCain 1999, s. 270.

³²⁷ Malcolm McLaren, manažer kapel New York Dolls a Sex Pistols. Cit. dle McNeil – McCain 1999, s. 233.

³²⁸ John Lydon alias Johnny Rotten, zpěvák kapely Sex Pistols, prosinec 1978. Cit. dle Thomas 1993, s. 47.

pohoda. Šílenství kolem kapely vytvářeli především fanoušci: „*Tím, že se snažili vykřičet se ze své nudy a ze vzteku na všechno okolo, přitahovali ty nejbizarnější reakce ze všech stran.*“³²⁹ Během tohoto turné se kapela – tehdy jedna z nejslavnějších na světě – jen tak rozpadla. Lidem kolem najednou začalo docházet, že celá záležitost s punkem neměla šanci přežít. Všichni členové punkových skupin byli příliš zaměřeni na sebezničení a už nemělo cenu do kohokoliv z nich investovat. Životní energie vyjadřovaná punkovou hudbou zpočátku narušovala ustálené formy, radila mladým lidem, aby si nenechali radit, co mají dělat, aby byli sami sebou, že není potřeba být dokonalí, že vše nepříjemné a hloupé lze v životě proměnit ve svou výhodu. I manažer punkových kapel Danny Fields ztrácel víru: „*Proč se snažit vybudovat posluchačský zázemí pro Ramones nebo Pistols nebo Clash. Proč se snažit z nich vytvořit fungující organizaci, když jejich jediným cílem bylo dojít sebezničení? Když jejich podstatou bylo zničit jiné a zničit taky sebe sami.*“³³⁰

Konec řady kapel často začínal u faktu, že se jejich členové snažili svůj odpor, vztek a nudu řešit útekem do drogových světů. Tam ale paradoxně nacházeli ještě větší osamocení, a pokud překročili hranici únosnosti i pro své nejbližší okolí, zůstali na okraji propasti, ze které už nebylo návratu. Tak se také basový kytarista kapely Sex Pistols Sid Vicious se svou přítelkyní Nancy Spungen uzavřel do vlastního světa sebezničení.

Fotograf Robert Mapplethorpe byl někdejším přítelem mladé Patti Smith a autorem snímků na obalu jejího prvního (Horses) a čtvrtého (Dream of Life) alba. Obdivoval des Esseintese, Huysmansovu postavu z románu Naruby, až do té míry, že se do tohoto dekadentního antihrdiny prý sám stylizoval.³³¹ Chodil po New Yorku sedmdesátých let v kožených oděvech odkazujících k sadomasochismu a jeho snímky, otevřeně zachycující homosexualitu a BDSM, byly veřejně odsouzeny americkým Senátem. Mapplethorpe byl také inspirován dílem Arthura Rimbauda, k jehož sbírce Sezóna v pekle vytvořil cyklus fotografií [116].

Dekadence a život Rimbauda zaujaly také dalšího amerického umělce – malíře, fotografa a spisovatele Davida Wojnarowicze. Cyklus fotografií Arthur Rimbaud v New Yorku [117, 118] ukazuje postavy, jejichž tvář překrývá básníkův obličej, v různém

³²⁹ Bob Gruen, americký fotograf. Cit. dle McNeil – McCain 1999, s. 314.

³³⁰ Danny Fields, americký hudební manažer a novinář, pracoval s kapelami jako The Stooges či Ramones. Cit. dle McNeil – McCain 1999, s. 321.

³³¹ Urban 2010, s. 27.

newyorském prostředí. Tvář Rimbauda vyzařuje úzkost a osamocení a odráží vlastní touhy a zkušenosti Wojnarowicze.

Oba umělci – Mapplethorpe i Wojnarowicz – patří do dlouhého seznamu obětí, spjatých s tragickou vlnou onemocnění AIDS v sedmdesátých a osmdesátých letech.³³² Ve filmu *Mlčení = smrt*, který roku 1989 natočil německý režisér Rosa von Praunheim, si Wojnarowicz zašil ústa [119], aby tímto gestem rezignace dal najevo, že i přes nemožnost promluvit křičí svým mlčením. Symbolem toho, že nucené mlčení jednou přejde v řev, je odhodlaný pohled jeho očí. Ne náhodou vystupovali ve stejném filmu také Keith Haring a Allen Ginsberg. Pro vyjádření svých názorů využíval Wojnarowicz nejen svých výtvarných děl a fotografií, ale také literatury. Sám byl autorem řady knih věnovaných politickým a společenským otázkám souvisejícím s epidemií AIDS.

Také belgickému umělci Janu van Oostovi je velmi blízký svět temna. Říká, že dobří umělci mívají se skutečným světem většinou konfliktní vztah, a jediné místo, kde může umělec existovat, je na okraji společnosti. Jedním z ústředních témat van Oosta je téma konečnosti času, často propojené s rituálem bolesti, kterým nepřetržitě upozorňuje na smrtelnost člověka. Takovým propojením izolovanosti v určitém místě a čase jsou jeho černé ženy, jejichž tvář zakrývají dlouhé černé vlasy. Instalovány jsou většinou schoulené v rohu místnosti nebo uprostřed světlého výstavního prostoru [120, 121]. Divák v konfrontaci s něčím na první pohled velmi realistickým, ale zároveň neskutečným není schopen pochopit konkrétní sdělení. A umělec ho v tom nechává: „*Krása a vědomí nemožnosti uspět. Často dávají vzniknout zvláštnímu pocitu, zvanému melancholie.*“³³³

³³² Robert Mapplethorpe zemřel na následky onemocnění AIDS roku 1989 ve svých 42 letech. David Wojnarowicz umírá na stejnou diagnózu ve věku 37 let roku 1992.

³³³ Cit. dle Urban 2010, s. 266.

III. 2 Dandy

*„Charles Baudelaire byl z rodu oněch střízlivých dandyů, kteří odírají skelným papírem svůj oděv, aby jej zbavili jeho nedělního a zbrusu nového lesku, který je tak drahý šosákům a tak nepříjemný pravému gentlemanu.“*³³⁴

Pojem „dandy“ vyvolává představu anglického elegána v klobouku a s hůlkou v londýnských ulicích. Jedním z poznávacích znaků dandyů je oděv, kterým se odlišují od společnosti, oděv elegantní, rafinovaný. Nejslavnějším anglickým dandym byl George Bryan ‘Beau’ Brummell, který svého času platil za vzor elegance a módy.³³⁵ Jeho sláva pronikla také do Francie, kde mu věnoval esej například Jules Barbey d’Aurevilly.³³⁶ Dandy kladl veliký důraz na zevnějšek, což v jistém smyslu odráží již zmiňovaný Baudelaireův postoj vůči přírodě a přirozenému: *„Měl vždycky rád rumělkou a bělobu, princovinu a cetky všeho druhu. Byl by rád přemaloval stromy i nebe, a kdyby mu byl Bůh svěřil plán přírody, byl by ji asi zkazil.“*³³⁷ Jsou známy Baudelaireovy útoky vůči přírodě a jeho láska ke všemu, co je „umělé“. Říká, že příroda postrádá představivost. Také Théophile Gautier v předmluvě ke své sbírce satirických povídek *Les Jeunes France, Romans goguenards*³³⁸ z roku 1833 píše: *„Nenávidím venkov: samé stromy, země, tráva! Co mě to zajímá? Je to velmi malebné, dobrá, ale je to nudné k prasknutí.“*³³⁹ Během 19. století se dandy uzavírá do světa krásy, uměleckých předmětů, ozdob, obrazů, knih. Od Brummela a Baudelaira k des Esseintesovi a estétům konce 19. století se z dandismu postupně rodí estetismus. Jednu z výpovědí o Baudelaireově lásce ke kráse předmětů a ozdob nacházíme v popisu pokoje v jeho díle *Fanfarlo*: *„Ložnice Fanfarlo byla velmi malá, nízká, zastavena něžnými a navoněnými věcičkami, jichž jest nebezpečno se dotýkati. Ovzduší naplněné bizarními vůněmi budilo touhu zesnouti tam klidně jako v teplém skleníku. Světlo lampy si pohrávalo na kupách krajek a silných látek neurčitých barev. Chvílemi osvětlilo na stěně několik obrazů*

³³⁴ Théophile Gautier. Gautier 1995, s. 6.

³³⁵ „Možno o něm říci, že byl dandy, který zabloudil do bohémského ovzduší, ale zachoval si tu své postavení, své způsoby a onen kult osobnosti, který charakterizuje člověka nasáklého principy Brummellovými.“ Gautier o Baudelaireovi. Gautier 1995, s. 8.

³³⁶ Barbey d’Aurevilly, Jules. *Du Dandysme et de Georges Brummell*, 1845 (*O dandysmu a Georgi Brummellovi*. Volvox Globator, Praha 1997).

³³⁷ Z díla *Fanfarlo*. Baudelaire 1927a, s. 64.

³³⁸ *Mladofrancouzi*, výsměšné romány.

³³⁹ Cit. dle Lemaire 1978, s. 38.

plných španělského rozkošnictví...“³⁴⁰ Poe ve své povídce Filosofie nábytku srovnává americké byty s evropskými. Ostře kritizuje zařízení bytů bohatých Američanů a popisuje byt, který je srovnatelný s těmi evropskými. Čteme o rozměrných oknech s karmínově zbarvenými skly, těžkých závěsech z brokátu a hedvábí, jejichž červená a zlatá barva určuje charakter pokoje, o vlněném vysokém koberci, ponurých obrazech krajin a policích s nádherně vázanými knihami.³⁴¹ Poeova sídla jsou vždy temná, ponurá, s převládající karmínovou barvou. Podobně jako Baudelaire hledal Poe dokonalost přírody v harmonii všech detailů lidského klamu, tedy v triumfu líčení. Baudelaire měl zálibu v černé, ve střizlivosti, jeho oděv byl vždy promyšlený a dokonale čistý, jeho oholené vlasy a rozepnutý límec mu ale také přinesly přezdívku „gilotinovaný“.³⁴²

Édouard Manet byl mistr černé, malířem černobílého dandismu, jehož principem je nezúčastněnost a zklamané očekávání.³⁴³ Obrazem, který přesně ilustruje Baudelairův koncept hrdinství moderního života, je Manetova Hudba v Tuileriích [122]. Manet zahrnuje do obrazu i Baudelairův portrét zkoumající moderně oděný dav lidí. Dle Baudelaira měl ovšem dandismus i jiné barvy než čern. Zde nastupuje na scénu Delacroix se svou vášnivou červenou a zelenou, jež vzájemně posiloval jako žádný jiný malíř: „...přízračný Delacroix, krvavé pleso v boru, kde padlí andělé se rojí v obzorech...“³⁴⁴

Sám Baudelairův Malíř moderního života Constantin Guys dává každému ze svých dandyů „lehkost chůze, jistotu chování, prostotu ve svrchovanosti“.³⁴⁵ Vlastnosti, které dandy Baudelaire závidí lodím, které jsou tak častými metaforami jeho básní. Loď, představitelka pravidelnosti, symetrie, krásy, je zmítána střídavým pohybem jako básník, kymácející se s elegancí dandyho, ovládá ji harmonie pohybu a klidu. Krása dandyho spočívá dle Baudelaira v chladném výrazu z rozhodnosti nedat se dojmout, kdy lze tušit skrytý oheň, který by mohl, ale nechce zazářit.³⁴⁶ A to vše je v Guysových obrazech dokonale vyjádřeno.

³⁴⁰ Z díla Fanfarlo. Baudelaire 1927a, s. 60–61.

³⁴¹ Poe 2011, s. 247–249.

³⁴² Bratři Goncourtové popsali vzhled Baudelaira následovně: „Nenosí kravatu, límec má rozhalený, hlavu oholenou, vypadá, jako kdyby měl skutečně předstoupit před gilotinu. Ve skutečnosti však o sebe velmi dbá, jeho malé, vymydlené, udržované ruce jsou rukama ženy.“ Cit. dle Coblenceová 1988, s. 267–268.

³⁴³ Coblenceová 1988, s. 274.

³⁴⁴ Z básně Majáky. Baudelaire 1962, s. 24.

³⁴⁵ Baudelaire 1968, s. 614.

³⁴⁶ Baudelaire 1968, s. 614.

„Ba dandismus není, jak si zřejmě mnoho ne dost uvážlivých lidí myslí, ani nemírná záliba v oblékání a hmotné eleganci. Tyto věci jsou pro dokonalého dandyho pouhým symbolem aristokratické nadřazenosti jeho ducha.“³⁴⁷

Jak píše Baudelaire v Malíři moderního života, dandismus 19. století zdaleka není pouze o oblékání a vnější stránce osobnosti. Nejdůležitější charakteristikou je vnitřní stav dandyho, jeho vnímání okolí a světa celkově. Je nutné věnovat se zevnějšku, ale zároveň dandismus oduševnit. Dandy se vyznačuje určitou rozdvojeností. Tou je například odpor ke světu a zároveň potřeba neustálého kontaktu s ním. Dandy neutíká do samoty, nestrání se společnosti, trpí s ní, vysmívá se jí. Únava a nuda, dva aspekty, které ničí osobnost dandyho, však nejsou zapříčiněny pouze společností, ale celkovým smyslem života a existencí jako takovou. Nuda je všudypřítomná, je základem existence, žádná činnost ani záliba ji nemohou vyléčit, je neustálým společníkem v životě dandyho. Láska dandyů k umělé kráse je tedy ve své hluboké podstatě nástrojem boje proti tíživé existenci.

U umělců Baudelairovy generace dochází k morální a společenské revoltě. Cítí se stísnění v rozrůstajícím se a industriálně dospívajícím městě. Dochází ke vzdoru proti pokroku, který je pouze materiální, a ne duchovní či morální, dochází ke spleenu z únavy, nudy.

*Jsem jako smutný pán nad říší deštivou,
ač mladý, starý již, a slabý přes moc svou,
v němž vychovatelé svou úctou odpor budí
a kterého jak psi, tak jeho koně nudí.³⁴⁸*

Dandy brojí proti společnosti, ale není schopen ji opustit, zároveň má strach ze samoty, nedocenění, neuznání, zmítá se mezi oblíbeností a odsuzováním. Jako romantický hrdina se identifikuje s největším vzbouřencem – Satanem. I po vizuální stránce spojení dandyho a Satana přináší nečekané podobnosti. Již Goethův Mefistofeles nebyl žádným monstrem, ale elegantním mužem v černém oděvu, postavou zneklidňující a vzrušující ve své vzpouře proti nastavenému řádu. Takového

³⁴⁷ Baudelaire 1968, s. 612.

³⁴⁸ Z básně Spleen. Baudelaire 1962, s. 134.

ho můžeme najít například na Delacroixově obraze Faust a Mefistofeles [123]. V jedné z Baudelairových básní v próze se ďábel objevuje právě ve spojení s osvobozením od smrtelné nudy: „*Abych vám nahradil nenahraditelnou ztrátu vaší duše, již jste utrpěl, daruji vám výhru, již byste byl získal, kdyby vám bylo štěstí přálo, totiž možnost ulehčiti si a přemáhati po celý život tu bizarní chorobu Nudy, která jest pramenem všech vašich neduhů a všech vašich bídných pokroků.*“³⁴⁹

O Baudelairově chápání dandyho napsal Charles Asselineau: „*Slovo dandy Baudelaire hojně užíval v rozhovorech a písemnostech, chápající ho ve vlastním smyslu – hrdinském a velkolepém. Dandy byl v jeho očích skvělý muž, naprosto nezávislý, vyzdvihující pouze sebe samého a vládnoucí nad světem, kterým pohrdá.*“³⁵⁰ Opět je zde patrný vztah dandyho ke společnosti, do které se začleňuje a kterou odsuzuje. Je známo, že Baudelaire zastával myšlenku, že dandym nemůže být leckdo. V jeho denících čteme o třech vrstvách lidí, které jediné uznává, ostatní jsou podle něj robotníci, vhodní ke stájovému chovu, tedy k „*provozování tak řečených živností*“. Těmi třemi vyvolenými jsou básník, kněz a voják: „*Muž, který zpívá, muž, který oběť vzdává, a muž, který se v oběť dává. Zbytek je dobytek.*“³⁵¹ Výjimečné osobnosti se poznají podle toho, že jsou za všech okolností povzneseny nad běžně přijímané názory a události každodenního veřejného života. Pravý dandy se musí dle Baudelaira vzdát všeho, co by ho spojovalo se spoluobčany. Geniální člověk touží být sám, v samotě se skrývá sláva. Lidskou obranou proti strachu ze samoty je dle Baudelaira potřeba lásky. Tomu se ale básník brání a poznamenává: „*Teprve až každému a všem vštípím odpor a hrůzu, dobudu si samoty.*“³⁵² Postava Dona Juana z Baudelairovy básně Don Juan v podsvětí je dandym se vším, co k němu patří, je ztělesněním zla na zemi, pokouší dokonce samotného Boha. K tomu odkazuje i původní název básně Nenapravitelný hříšník.³⁵³ Baudelaire se ve své básni inspiroval dvěma obrazy Eugène Delacroixe – Dantova bárka a Ztroskotání Dona Juana.

³⁴⁹ Z básně v próze Velkomyslný hráč. Baudelaire 1945, s. 74.

³⁵⁰ Charles Asselineau. Cit. dle Lemaire 1978, s. 118.

³⁵¹ Baudelaire 1947, s. 82.

³⁵² Baudelaire 1947, s. 42.

³⁵³ Troyat 1998, s. 90.

III. 2. 1 Dandy v období dekadence

Básníci Baudelairova okruhu neviděli v materiálním a industriálním pokroku 19. století nic jiného než intelektuální a duševní úpadek. Již svého času Baudelaire považoval dandismus za „*poslední záblesk hrdinství v dobách dekadence*“.³⁵⁴ Baudelaire umírá roku 1867 a pro umělce konce století se stává profesorem dandismu, poezie a perverze, archetypem dekadentního dandy básníka. Dekadentní dandy propadá šílenství, odmítá pokrok své doby, je zhnusen intelektuální průměrností buržoazní společnosti, v lidské existenci nachází pouze hnus a smrt. Umělec dandy je utiskován světem průmyslu, vnímá své ideály jako ohrožené, rozhodne se být odlišný, prožívá život jako umělecké dílo. Paul Verlaine ve své básni *Ochablost* popisuje pocit z úpadku své doby:

*Jen báseň-blázínek, patřící do koše,
jen otrok-větroplach, jenž Našich přání nedbá,
jen nuda zbývá nám, jen nuda, naše kletba.*³⁵⁵

Osobností, jež přebírá všechny vlastnosti baudelairovského dandyho a posouvá je až na nejvyhrocenější hranici lidské bolesti a nudy, je hrdina románu Naruby, Huysmansovo „druhé já“ – des Esseintes. Huysmans byl ve svém životě dandym pouze částečně, svým pesimismem, odporem ke světu, svými touhami, svou nenávistí. Eleganci aristokrata však promítal do postavy des Esseintese, který realizoval vše, o čem Huysmans pouze snil. Dle Huysmanse již nezbývá než oddat se smyslným slastem podrážděné fantazie, prohrabovat se skvosty předešlých generací, pořizovat soupisy pokladů umění. Hlavním motivem románu Naruby je již tolikrát zmiňovaná nuda, která se i nadále bude objevovat v mnoha básních symbolistů. Baudelairův spleen se stává neurózou, nemocí, kterou se des Esseintes pokouší léčit různými chemickými přípravky. Ve skutečnosti však, jako většina dandyů, ani des Esseintes se nechce vyléčit. Tento svět je pro něj peklem, které by musel začít akceptovat, neuróza je revoltou proti existenci a nástrojem poznání, stejně jako droga zbystruje všechny vjemy.³⁵⁶

³⁵⁴ Benjamin 2011, s. 301.

³⁵⁵ Z básně *Ochablost*. Verlaine 1968, s. 110.

³⁵⁶ Lemaire 1978, s. 161–162.

Baudelaire a des Esseintes, podobné povahy s podobnými vášněmi. Záliba v umělém, v eleganci, důležitost přikládána toaletě. Huysmans se v Baudelairovi našel, ale nekopíroval ho. Des Esseintes sází na umělost oproti přirozenosti, dosahuje nejzazšího kultu ironie a nepřirozenosti. Také lásku k umění předal Huysmans své románové postavě, která tak sdílela zájem o umění stejně jako každý dandy. Des Esseintes si vybíral díla, která korespondovala s jeho osobností, díla vzácné, jemné krásy a zvláštního kouzla. Miloval malíře, jejichž výtvoři podněcují filosofické úvahy o existenci a skrývají symbolické významy. Tak byli jeho oblíbenými malíři Rodolphe Bresdin, jeho žák Odilon Redon, Francisco Goya a především Gustave Moreau. I když se díla těchto umělců na první pohled liší, spojuje je tajemná fascinace tématem smrti. Víme, že také Baudelaire obdivoval Goyu a Bresdina, Redon pak naopak čerpal z Baudelaira.

Druhou Huysmansovou literární postavou, do které promítá svou vlastní duši, je Durtal z románu *Tam dole*. Tentokrát se jedná o tematiku satanismu a černých mší, o něž se sám Huysmans dlouhodobě zajímal. Celou knihou se ale opět prolíná nuda a pocit znechucení z malosti soudobého světa: „*Vrátil se obtěžkán nákupy, znovu vyrazil ven a na ulici ho zachvátila nesmírná nuda.*“³⁵⁷ Tedy Durtal a des Esseintes, oba přemýšlející, oba vtělením svého autora. Durtal je však Huysmansovi více podobný, ve svém obyčejném pokoji, obyčejném oděvu. Rozpolceného des Esseinta spíše vidíme v pokoji z Baudelairovy básně v próze *Dvojitá komnata*: „*Komnata, jež podobá se snu, komnata opravdu duchová, kde nehybná atmosféra je lehce zbarvena do růžova a do modra. Tam duše koupá se v lenosti, prodchnutá vůní touhy a lítosti. Je to něco soumravného, něco namodralého a narůžovělého; sen rozkoše při zatmění. [...] Hrůza! Vzpomínám si! Vzpomínám si! Ano, jest opravdu můj, tento pelech, toto místo věčné nudy. Hle, ten zaprášený, pitomý nábytek s uraženými rohy; poplivaný krb bez plamene a bez řeřavého uhlí; smutná okna...*“³⁵⁸

Dalšího dandyho, dandyho aristokrata, krásného, zahálčivého, vytvořil Oscar Wilde ve svém románu *Obraz Doriana Graye*. Dorian se stal legendou svým hledáním krásy, která by byla silnější než samotný čas. Wilde zde odkrývá původní estetický dandismus, který opěvuje lež, klam, iluze, masky, libuje si v paradoxech, provokaci. Kniha pak ve své podstatě ilustruje neúspěch tohoto až příliš narcistického dandismu.³⁵⁹

³⁵⁷ Z románu *Tam dole*. Huysmans 1997, s. 120.

³⁵⁸ Z básně v próze *Dvojitá komnata*. Baudelaire 1945, s. 12–14.

³⁵⁹ Coblenceová 2003, s. 230.

Spisovatel sám však byl jiným dandym. Za svým pseudonymem Sebastian Melmoth skrýval tvář ztrápenou prudérní společností, pobytem ve vězení a blízkostí smrti.

K malé změně dochází u dandyho, kterého ve svém díle ukrývá Stéphane Mallarmé. Jeho dandy, podobající se Samuelu Cramerovi z Baudelairova Fanfarla, se nechává pouze vytušit. Jeho charakteristickým znakem je kouření tabáku, které s ostatními elementy mallarméovského dandyho vidíme i na portrétu básníka od Édouarda Maneta [124]. Mallarmé je zde znázorněn v zalomené, ale elegantní pozici, v ruce nezbytný doutník, který spolu se zasněným pohledem vytváří melancholickou atmosféru obrazu.

*S celou duší soustředěnou,
kterou kuřák z rozkoše
kroužkům do hry na honěnou
vydechuje po troše.*

...

*Stejně chóry zpěvných řádků
ze rtů svěže odplynou,
strásáš-li z nich od počátku
realitu lacinou.³⁶⁰*

III. 2. 2 Flanér v Paříži 19. století

„Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul.“³⁶¹

Zdá se, že Baudelaire kolísal mezi postojem flanéra a dandyho, nezúčastněným a cynickým pozorovatelem na jedné straně a člověkem z lidu, který vchází do životů jeho subjektů s vášní, na straně druhé. Pojem flâneur má již svou dlouhou historii. První záznam z roku 1585 nalézáme ve francouzském regionu Touraine. Roku 1645 zaznamenáváme normanského flannera, vycházejícího ze starého skandinávského slova *flana* (zbrkle běhat sem a tam).³⁶² Ve slovníku z roku 1808 se objevuje tento popis: *Flaner – pobíhat bezdůvodně ze strany na stranu; zahálet; vést toulavý a nestálý život;*

³⁶⁰ Z básně *S celou duší soustředěnou*. Mallarmé 2010, s. 104.

³⁶¹ *To neštěstí, že člověk nemůže být sám*. Jean de la Bruyère.

³⁶² Tester 1994, s. 39.

*Flaneur: velký flaneur – řečeno velký lenoch; povaleč, člověk nesnesitelně zahálčivý, který ventiluje svou neodbytnost a nudu.*³⁶³ Z roku 1806 pochází třicetistránkový pamflet s názvem *Le Flâneur au salon ou M. Bon-Homme: examen joyeux des tableaux, mêlé de vaudevilles.*³⁶⁴ Pan Bon-Homme byl po celé Paříži znám jako flanér, snadno rozpoznatelný dle své paruky, klobouku v jansenistickém stylu a tmavě hnědého obleku. V této postavě rozpoznáváme prvotní rysy flanéra: egoismus, útek od obvyklého společenského života do Paříže, asociace s uměním.

Většinu spisů doprovázely ilustrace a karikatury. Díky kresbám Honoré Daumiera, Henry Monniera, Grandvilla, Gavarniho a dalších umělců té doby máme poměrně přesnou představu o podobě flanéra první poloviny 19. století [125, 126, 127]. Všechny ilustrace ukazují flanéra v kabátu, vysokém klobouku, s hůlkou, popřípadě s doutníkem v ruce. Je zobrazen sám nebo ve společnosti nejrůznějších lidí, od kterých se ale očividně odlišuje, nepatří mezi ně, stačí si sám se sebou, zná všechny ulice i výkladní skříně města. Honoré Daumier nám přináší obraz tehdejšího města a společnosti: „*Zalistujte v jeho díle a uvidíte před sebou defilovat v celé fantastické a strhující skutečnosti všechny živoucí zrudnosti velkoměsta. Daumier zná všechny děsivé, groteskní, chmurné i šaškovské poklady, co jich v sobě velkoměsto má. Všechno tu je, živoucí a vyhladovělé mrtvoly, tlusté a vypasené mrtvoly, směšné strasti domácnosti, všechny hlouposti, marnivosti, vzněty i zoufalství měšťáka...*“³⁶⁵

Flanér je zvláštní postavou, pohybující se zpočátku především ve velkoměstě. Walter Benjamin zasadil tuto postavu do jím určeného hlavního města 19. století, do Paříže, přičemž hlavní roli v Benjaminově eseji hraje právě Charles Baudelaire.³⁶⁶ Flanerie souvisela s procházením se a pozorováním, nelze ji však srovnávat s tuláctvím, jak je někdy v češtině mylně překládána. Flanér byl totiž v mnoha případech zaopatřeným člověkem, který se po svém „toulání“ měl kam vracet. Motiv flanéra nacházíme v literatuře, výtvarném umění i sociologii. Za bohatou historií flanérství opravdu stojí Baudelaire, který se tomuto motivu věnuje nejen v několika variantách básně *Spleen* ve sbírce *Květy zla*. Mimo jiné zde ustanovuje, co je vlastně činností takového flanéra. Pro flanéra je život v uzavřeném bytě utrpením, nudí se zde k smrti,

³⁶³ D'Hautel 1972. Volný překlad autorky práce.

³⁶⁴ *Flanér v salonu pana Bon-Homme: veselá zkouška obrazů, smíchaná z frašek.* Volný překlad autorky práce.

³⁶⁵ Charles Baudelaire. Cit. dle Vlček 1981, s. 34.

³⁶⁶ Benjamin dopsal esej *Paříž druhého císařství u Baudelaira* v roce 1938.

proto se bytem pro něj stává ulice a především pak pasáže, z nichž pozoruje hemžící se lidi na ulici.³⁶⁷

*Nic není delšího než strašná dnové zimy,
když sněhem závějí jdou kroky kulhavými
a Nuda nesmírná, plod nezvídavosti,
se zvolna nafoukne do Nesmrtelnosti.*³⁶⁸

III. 2. 3 Strach z města, odpor k davu

*„Bloudím tímto ohavným světem, dav do mne vráží lokty, jsem jako unavený
člověk, jehož zraky nevidí v hlubinách zašlých let než trpká rozčarování, před nímž není
než bouře nebo nic nového, ani poučení ani bolesti.*“³⁶⁹

Hrdinou moderního života je ten, kdo žije ve veřejných prostorech města. V Baudelairově Malíři moderního života čteme: „*Dav je jeho sférou, jako je vzduch pro ptáka a voda pro rybu. Jeho vášeň i vyznání jsou spojeny s davem.*“³⁷⁰ Dav patří k nejdůležitějším aspektům v životě flanéra: „*Člověk, který by se dokázal nudit v davu lidu, by byl hlupák. Opakuji: hlupák, a hodný opovržení.*“³⁷¹ Dav znamená pro flanéra, který se tápající pohybuje na prahu velkoměsta, útulek a ochranu. Baudelairův básník však není člověkem v davu, ale člověkem davu, což ho odděluje od ostatních. Není součástí masy, i uprostřed ní si zachovává svůj vlastní prostor. Pozorovatel je kníže, který se těší všude inkognito, je ve středu světa, ale zůstává světu skryt.³⁷² Edgar Allan Poe píše ve své povídce Muž davu o muži, jenž sedí za oknem londýnské restaurace a pozoruje zástup lidí venku, kterému plně propadá. Poté se ocitáme s vypravěčem v londýnských ulicích a sledujeme stopy muže, který usilovně vyhledává dav: „*Jak krácel dál, společnost opět řídla a starce znovu přepadla předchozí tíseň a rozpaky.*“³⁷³

³⁶⁷ Tématům dandyho a flanéra, hrdinství i izolovanosti umělce se věnovala výstava *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, která proběhla v roce 2006 v National Gallery v Londýně. K výstavě vyšel katalog: Sturgis, Alexander. *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. Yale University Press, New Haven 2006.

³⁶⁸ Z básně *Spleen*. Baudelaire 1962, s. 133.

³⁶⁹ Baudelaire 1947, s. 54.

³⁷⁰ Baudelaire 2010, s. 513.

³⁷¹ Dle Baudelairova svědectví pochází tato věta z úst Constantina Guyse. Cit. dle Benjamin 2011, s. 249.

³⁷² Baudelaire 1968, s. 595.

³⁷³ Z povídky *Muž davu*. Poe 1978, s. 200.

U Poea je flánér člověkem, který se necítí dobře ve své vlastní společnosti, chodí ulicemi s jediným cílem být v blízkosti co největšího davu lidí, čímž se stává velmi podezřelým: „*Tento stařec*,“ řekl jsem si posléze, „*je symbol, je to duch temného zločinu. Brání se být sám. Je to muž davu.*“³⁷⁴ Baudelaire, který sám miloval samotu v davu, označil v eseji o Constantinu Guysovi flánéra po Poeově vzoru jako „*l'homme des foules*“. Muž davu je pro Baudelaira symbolem básníkovy údělu. Poe cítil v davu cosi hrozivého, zpodobnil přesně obraz velkoměstského zástupu, který se pak stává rozhodujícím pro Baudelaira. Dav básníka přitahuje a zároveň odpuzuje. Námět davu se vyskytuje mimo jiné v Baudelairově básni *Jedné kolemjdoucí*, kde básník líčí dav jako azyl lásky:

Kol mne se vzdouvala a řvala ulice.

Tu náhle, ve smutku, jak pyšná bolest sama,

mě přešla veliká a štíhlá krásná dáma,

houpajíc festonem své dlouhé suknice.

[...]

Blesk světla... potom noc! – Ó krásko mizící,

ty, která pohledem můj život vzkřísila jsi,

*snad tě již nespatriím, leč ve věčnosti, rci!*³⁷⁵

Vidíme ale, že Baudelaire nepodává téma davu přímo, formou popisu nepodává žádné ze svých důležitých témat. V básni *Jedné kolemjdoucí* nenalezneme ani jedno slovo, které by se vztahovalo jmenovitě k zástupu. Přesto nese zástup celý děj. Dav je pro básníka velmi intimní záležitostí, nelíčí ani obyvatele, ani město, evokuje jedno prostřednictvím druhého. V celém cyklu *Pařížských obrazů*, kam spadá i báseň *Jedné kolemjdoucí*, sledujeme skrytou přítomnost masy. V básni *Tanec kostlivců* se kompaktní masa pohybuje vpřed, stejně tak zástup scvrklých žen v básni *Stařenky*. Baudelaire miloval samotu, ale v davu. „*Záliba chodit mezi proudícími davy je mystický výraz smyslné rozkoše z toho, jak se počet znásobuje.*“³⁷⁶

Dav figuruje také v díle E. T. A. Hoffmanna. V jeho povídce *Bratrancovo rohové okno*, která vznikla o patnáct let dříve než Poeův *Muž davu*, představuje jeden

³⁷⁴ Z povídky *Muž davu*. Poe 1978, s. 201.

³⁷⁵ Z básně *Jedné kolemjdoucí*. Baudelaire 1962, s. 181.

³⁷⁶ Baudelaire 1947, s. 25.

z nejranějších pokusů o zobrazení ulice ve velkém městě.³⁷⁷ Na rozdíl od Poeova pozorovatele je Hoffmannův usazen ve svém domácím prostředí, není stržen davem, je nad něj povznesený, kukátkem pozoruje žánrové výjevy. Tím, že Hoffmann popisuje berlínské prostředí, nevidíme u něj skutečný dav Paříže či Londýna. Baudelaire Hoffmannovu povídku znal a z jedné pasáže, kde autor popisuje slepce, který se vztyčenou hlavou vzhlíží k nebi, těží v básni Slepci: „*Co to jen hledají ti všichni slepci v Nebi?*“³⁷⁸

Mnoho výtvarných umělců v Paříži vyslyšelo Baudelairovo volání po „malíři moderního života“ a připojilo se k filosofii flanérství, mnoho umělců začalo pozorovat nové prostory města a jeho obyvatel a přenášet své pocity na plátno. Blízké pojetí davu a města, jaké jsme viděli u Baudelaira, nacházíme v tvorbě francouzského malíře Gustava Caillebotta, řazeného do skupiny impresionistů, nicméně v pojetí obrazů je o mnoho více realistický. V jeho dílech se většinou setkáváme s mužskou postavou, pozorující městský život ze svého balkónu [128, 129]. Zdá se, že se cítí v nové Paříži doma. S Baudelairovou básní Jedné kolemjdoucí je pak spojován obraz Pierra Bonnarda s názvem Náměstí večer [130].³⁷⁹

Ve stejné době, kdy se toulali Paříží Manet, Caillebotte a ostatní, maluje Edvard Munch svůj slavný obraz Večer na ulici Karla Johana [131]. Podobně jako Baudelaire, i Munch zápasil ve svém umění se vztahem mezi vnitřním já a vnějším světem. Na zmíněném obraze přetvořil ulici na metaforu lidského stavu, podobně jako Baudelaire transformoval ve svých básních Paříž. Sebe Munch znázornil jako siluetu postavy oddělenou od davu, ale zároveň také jako nejvyšší figuru ve středu obrazu. Touto dvojí přítomností zdůraznil svou izolaci i obklopení davem. Dynamiku davu použil malíř ke zdůraznění prchavosti a nestability moderního života. Když si vedle sebe položíme přípravnou kresbu pro obraz Večer na ulici Karla Johana [132] a malbu Gustava Caillebotta Deštivý den [133], všimneme si podobnosti dvou ústředních postav, především pak muže v klobouku s knírem. Tato podoba se jeví velmi zvláštní v porovnání s celkovým vyzněním obou obrazů. Caillebottův obraz je velmi klidný, zatímco bledé tváře postav na Munchově obraze kráčí vpřed, jako by téměř ohrožovaly diváka. Iracionální a nekontrolovatelný dav, snadno vedoucí ke stávkám, alkoholismu a

³⁷⁷ Benjamin 1979, s. 94.

³⁷⁸ Z básně Slepci. Baudelaire 1962, s. 180.

³⁷⁹ Coven 1993, s. 103. *Kol mne se vzdouvala a řvala ulice. / Tu náhle ve smutku, jak pyšná bolest sama, / mě přešla veliká a štíhlá krásná dáma, / houpajíc festonem své dlouhé suknice.* Úryvek z básně jedné kolemjdoucí. Baudelaire 1962, s. 181.

anarchii, byl na konci 19. století společnou obavou. Podobné asociace davu vyjadřuje Munchova litografie Chtíč [134]. Dav hrozivých mužů bez tváří je shromážděn kolem ženy, po které šátrá nenasytnýma rukama.

Belgický malíř Eugène Laermans měl zálibu a zároveň hrůzu z hemžících se davů. Vzhledem k nemoci – zánětu mozkových blan, který vedl ke ztrátě sluchu a téměř i řeči v jeho jedenácti letech, měl Laermans velice specifický pohled na lidi kolem sebe. Pozoruje je pouze zrakem, připadali mu většinou velice směšní. To se míchalo s jeho nevraživostí a zatrpklostí, což ústilo v tíhnutí ke karikatuře a v obrazy davů v podobě beztvarych mas, kdy hlavy, natlačené jedna na druhou, připomínají dlažební kostky na ulicích [135].

V symbolismu nacházíme dva typy městských pohledů. Jedním je tiché, holé a prázdné středověké město, druhým hrozivé, nelidským davem obydlené moderní město. Děsivé davy zaplňují také dílo Jamese Ensora. Benjamin vzpomíná ve spojitosti s Ensorem Edgara Allana Poea, který vidí ono barbarství, které s sebou dav nese, a k němuž se pojí také disciplína. O epochu později Ensor také konfrontuje u davu disciplínu se zdívočelostí, s oblibou umísťuje mezi své karnevalové houfy vojenské jednotky [136]. Tyto dva světy se spolu skvěle snášejí a působí tak jako předobraz totalitních států, v nichž policie postupuje v jednom šiku s drancovníky. Kresby k některým Poeovým povídkám mají charakter téměř doslovné ilustrace. To je případ kresby k povídce Skokan (doslovný překlad originálu by zněl Hop-Frogova pomsta), kde si Ensor vybral moment jejího dramatického ukončení [137]: „*Když vřava vrcholila a kdekdo se staral jen o vlastní kůži – v tlačení rozčileného davu totiž opravdu hrozilo nebezpečí – mohli jste spatřit, jak řetěz, na kterém visíval lustr a který byl této noci vytažen, zvolna klesá dolů...*“³⁸⁰ Dvorní šašek Hop-Frog potrestá krutého krále a jeho sedm ministrů, když je při karnevalu, převlečené za opice, vytáhne vzhůru na lustr a zapálí jejich kostýmy. Na kolorované verzi obrazu probleskuje červeň plápolajících plamenů nad davem přihlížejících a vyvolává zneklidňující atmosféru hrůzy. Ensor si přál, aby pod jeho leptem v časopise *La jeune Belgique* stál titulek „Dílo pomsty je dokonáno“.³⁸¹ Také on měl touhu pomstít se za to, jak se k němu společnost nespravedlivě chovala. Stejně jako Hop-Frog převlékal své současníky za maškary za účelem jejich odhalení. Syrovost zobrazení davů v Ensorových dílech ukazuje barbarství městského života skryté pod zdánlivě spokojeným povrchem. Město má v

³⁸⁰ Z povídky Skokan. Poe 1978, s. 184.

³⁸¹ Ensor 2002, s. 163.

Ensorově díle dvě tváře. Je součástí umělcova osobního okolí i jevištěm velkých masových scén, jeho vizí svodů, děsu a smrti. Ulice, lemované hrůzou a úzkostí, byly definovány Baudelairem a znázorňovány Munchem, Ensorem, Bonnardem a dalšími, aby se staly výrazným znakem umění počátku 20. století.

Flanérství bylo dle Baudelaira pro básníka velice přirozeným životním postojem. Básník je totiž člověkem, který rád vypudí soukromí a vrhne se do veřejného života, nicméně svým vlastním způsobem, který pro něj představuje hledání smyslu života. Básník je schopen „*být mimo domov a kdekoliv se cítit doma, být ve středu světa a být ve světě neviditelným*“.³⁸² Baudelaire věří, že jedině básník je schopen být sám sebou, ale zároveň kýmkoliv jiným. Básník je flanérem, který dle libosti mění tváře a věci, propůjčuje jim smysly dle svého uvážení, pozoruje dění ve městě jako soukromý divák za účelem nalezení pro něho nejzajímavějších věcí a momentů. Tyto pak naplní jeho neúplnou identitu, uspokojí jeho neklidnou existenci, promění pocit umírání v pocit života. Flanérství je totiž také především útěk od spleenu.

Dvě novely, které vznikly pouhý rok po sobě, poukazují na radikální změnu, která proměňuje flanéra ve spotřebitele. Zřetelně tento fakt popisuje Émile Zola v díle *Au Bonheur des dames*,³⁸³ ve skryté podobě se pak objevuje v díle Naruby Jorise Karla Huysmansa. Ještě dříve líčí Honoré de Balzac v díle *Fyziologie manželství* soubor moderního obchodu, který vrcholí rozhodným vítězstvím kolosálního obchodního domu a smrtí maloobchodů v sousedství.³⁸⁴ Stejně tak román *U štěstí dam* líčí prostředí obchodního kapitalismu a konzumu. Lekcí Huysmansova Naruby je fakt, že ani samota nenabízí uspokojení. Hrdina románu *Des Esseintes* nadobro opouští Paříž, již není flanérem, ale sběratelem, který idealizuje předměty za účelem maskování faktu, že jde o produkty konzumní společnosti. Taktéž Durtal, hrdina Huysmansova románu *Tam dole*, je znechucen svou dobou: „*Bože, taková špína! A jak se to 19. století vynáší a chlubí! Věčně se ohání jediným slovem, a tím je pokrok. Čí pokrok? A čeho? Vždyť to mizerné století vlastně na nic nového nepřišlo. Nic nevytvořilo a všechno zničilo.*“³⁸⁵

Prvních padesát stran Rilkeho knihy *Zápisky Malta Lauridse Brigga* popisuje Paříž očima „flanéra proti své vůli“ Malta Brigga. Silně vnímá zbourané domy, na

³⁸² Charles Baudelaire. Cit. dle Tester 1994, s. 3.

³⁸³ Zola, Émile. *U štěstí dam*. Odeon, Praha 1969.

³⁸⁴ Balzac, Honoré de. *Fyziologie manželství*. Alfa-Omega, Praha 2006.

³⁸⁵ Z románu *Tam dole*. Huysmans 1997, s. 97–98.

jejichž místě zůstává prázdné místo, pouze zbylá zeď zpřítomňuje vypravěči hrůzu zapomnění a zničení minulosti. Zanechává poslední stopy kdysi soukromého vesmíru odsouzené k smazání a vytracení se z paměti: „Nuže o této zdi stále mluvím. Namítnete, že jsem stál před ní příliš dlouho; mohu však přísahat, že jsem se dal na útěk, jakmile jsem tu zeď poznal. Poznávám zde všechno, a proto to vstupuje tak samozřejmě do mne: je to ve mně doma.“³⁸⁶ Rilkeův Malte je symbolem bezmoci a vykořeněnosti já ve velkoměstě. V obrazech rozkladu, nemoci a tělesného rozpadu se neobnažuje jen Maltův vnitřní stav, ale skládá se obraz moderny, za jejíž fasádou se skrývá nemoc, strach a úděs.³⁸⁷ „Jen krůček a moje hluboká bída by se mohla stát blaženstvím. Nejsem však schopen tohoto kroku, upadl jsem a už nikdy nebudu moci povstat, neboť jsem rozbit.“³⁸⁸ Pomoc hledá Malte v Baudelairově básni v próze O jedné hodině zrána, kterou si cituje večer co večer. Ta přibližuje Maltův vztah k městu, když popisuje Baudelaira flanéra po jeho návratu z ulic, kdy se vyčerpan uzavírá ve svém pokoji. Malte cituje až poslední pasáž, kde se flanér dovolává Boha, aby mu dopřál vytvořit krásné verše, a básník si tak mohl dokázat, že je lepší než ti, jimiž pohrdá.³⁸⁹ Destruktivní zkušenost velkoměsta Malteho posílá domů, kde svou úzkost zažehnává v psaní: „Cosi jsem podnikl proti strachu. Seděl jsem celou noc a psal...“³⁹⁰

Sartrův hrdina Antoine Roquentin ve svém existenciálním zoufalství trpí strachem z města a odporem k městskému člověku jako k pouhé součásti hloupého davu: „Po celodenní práci vycházejí z kanceláří, spokojeně si prohlížejí domy a náměstí, říkají si, že to je jejich město, „hezka měšťanská obec“. ... města disponují pouze jediným dnem, který se každé ráno vrací. Jen v neděli se nepatrně vyšňoří. Pitomci. Hnusí se mi představa, že zase uvidím jejich tlusté a sebejisté obličej. Dělají zákony, píšou populistické romány, žení se a té největší hlouposti se dopouštějí, když plodí děti.“³⁹¹ Přesto je Roquentinův život plný dlouhých osamocených procházek, ke kterým ho nutí potřeba utéci ze soukromého prostoru. Je tedy flanérem, který inkognito pozoruje lidi, aniž by se k nim začlenil. V neustálém toulání je jeho osudem nemít nikdy

³⁸⁶ Z románu *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. Rilke 1967, s. 37.

³⁸⁷ Málek 2008, s. 132. K tématu města taktéž Málek, Petr. *Město*. In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.). *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta: Togga, Praha 2011, s. 199–224.

³⁸⁸ Z románu *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. Rilke 1967, s. 40.

³⁸⁹ O jedné hodině zrána. Baudelaire 1945, s. 21–23. Hned na začátku této básně v próze je silně akcentován Baudelairův vztah k městu: „Konečně! Tyranie lidských tváří zmizela a budu trpět již jen sebou samým. [...] Hrozný život! Hrozně město!“

³⁹⁰ Z románu *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. Rilke 1967, s. 17.

³⁹¹ Z románu *Nevolnost*. Sartre 1967, s. 201.

radost ze života. V Nevolnosti flanér opouští ulice historické Paříže. Sartre zde píše o člověku davu, přičemž popisuje celkovou situaci, nejen místní.

Podobné nazírání na město nacházíme v nedokončeném románu rakouského spisovatele Roberta Musila Muž bez vlastností, který je ironickým panoramatem moderní společnosti i fiktivní kronikou blížícího se zániku rakousko-uherské monarchie. Musil psal svůj román více jak dvacet let (1921–1942) a jeho hlavní hrdina Ulrich nese silné autobiografické rysy, tedy především ironii, sarkasmus a odstup. Přesouváme se do Vídně, která je pro Musila místem neustálých proměn a pomíjivých setkání, existujících oproti něčemu skutečnějšímu v pozadí. Zatímco ale Baudelairovy ulice se zdají být tiché a Sartrovy jen tiše rezonují buržoazním humorem, Musilovy ulice jsou mnohem hlučnější, jsou místem střetů a chaosu, jsou fyzicky mnohem nebezpečnější.³⁹² Baudelairovo a Sartrovo město je plné společenských hrozeb, Musilovo město přidává hrozby přírodní, život je zde ohrožován nenadálými nebezpečími, která číhají za rohem a udeří bez varování.

Pro Waltera Benjamina ztrácí flanérství duši kvůli konzumní společnosti a racionalizaci, díky nimž je z města vyjmuta veškeré tajemství.³⁹³ Smysl flanéra spočíval v tom, že ve věcech nalézal tajemství, která si sám odkrýval a interpretoval. Racionalita ničí tuto možnost tím, že předem odkrývá tajemství skrytá za domovními dveřmi, a to kupříkladu zavedením domovních čísel. Definuje tak všechna místa a tváře města předem a znemožňuje tak flanérovi určit si smysl věcí, ničí poetiku města, které přestává být místem volného flanérství. Důležitým viníkem této racionalizace je dle Benjamina vývoj fotografie, díky níž každý obličej získává jednoduchý význam. Tím končí flanérova hra s maskami a anonymitou. Ani dav ho již nemůže ochránit před konzumní společností, kterou umocní založení obchodních domů, díky nimž se z potulování po ulicích začíná těžit jako z činnosti, která přispívá k odbytu zboží. Obchodní dům je tak dle Benjamina poslední ranou flanérovi.³⁹⁴ Německý historik a publicista Wolfgang Schivelbusch upozorňuje, že flanérství je spojeno s pomalejším životem a je možné pouze za předpokladu, že flanér není ohrožován rychlými dopravními prostředky a podobně. K tomu sloužily pařížské pasáže a arkády. Kolem roku 1840 bývalo zvykem vodit v pasážích na procházku želvy, které

³⁹² Tester 1994, s. 11.

³⁹³ Tester 1994, s. 14.

³⁹⁴ Benjamin 1979, s. 74.

udávaly flanérovi tempo [138].³⁹⁵ Po rozsáhlé přestavbě Paříže baronem Haussmannem v šedesátých letech 19. století, při níž byla zničena velká část starého města, lze konstatovat, že flanér byl vyhozen z bezpečných zákoutí pařížských arkád do vražedných ulic velkého města.

Úhlavním nepřítelem a „zabijákem“ flanéra se tedy nakonec stalo moderní město. To je v podstatě posláním mnoha ze zmiňovaných autorů – Sartra, Musila, Benjamina, Schivelbusche. Hrůzu a ošklivost města, otrěsný obraz pokroku však nalézáme již v dílech Blakea či Hogartha, Dickense, Poea, Zoly a dalších.

*Nespoután chodím v ulicích
u Temže, již svět spoutat dal,
cejch mají všichni v tvářích svých,
cejch slabosti, cejch – žal.*³⁹⁶

Benjamin jasně mluví v souvislosti s flanérstvím o Paříži.³⁹⁷ Nicméně zmiňuje ve svých spisech také Londýn a Berlín a velký důraz klade na Poeovu povídku Muž davu. S Baudelairem se shoduje v tom, že oba nerozlišují mezi Paříží a moderností. Pro Baudelaira je modernost formou a Paříž obsahem, flanér obojí sjednocuje. I když můžeme flanérství spojit s jinými městy, například s Vídní, kde se odehrává Musilův román Muž bez vlastností, Paříž je pro flanéra nejpřirozenějším místem. Již v knize Paris des cent-et-un z roku 1832 čteme: *Le flâneur peut naître partout; il ne sait vivre qu'à Paris.*³⁹⁸ V Bídnicích Victora Huga nacházíme podobnou myšlenku: *Errer est humain; flâner est parisien.*³⁹⁹

Byl to dle Benjamina právě Baudelaire, kdo si jako první uvědomil, jak moc se změnilly podmínky umělecké tvorby a postavení básníka s příchodem moderny. Básník se identifikuje se zbožím, jehož duši nelze vykoupit. Určitou nevyhnutelnost prostituce básníka nám přibližuje báseň Prodejná múza nebo báseň v próze Ztráta aureoly: „Právě teď, když jsem ve velkém spěchu přecházel boulevard, jak jsem skákal v blátě tím pohyblivým chaosem, kde smrt cvalem přibíhá ze všech stran zároveň, sklouzla mi při

³⁹⁵ Benjamin 1979, s. 110.

³⁹⁶ Z básně Londýn. William Blake. Blake 2010, s. 49.

³⁹⁷ Paříž druhého císařství u Baudelaira. Benjamin 2011.

³⁹⁸ *Flanér se může narodit kdekoliv; může ale žít pouze v Paříži.* Volný překlad autorky práce. Cit. dle Tester 1994, s. 22.

³⁹⁹ *Potulovat se je lidské, toulat se je pařížské.* Volný překlad autorky práce. Cit. dle Tester 1994, s. 22.

*náhlém pohybu s hlavy moje aureola do bláta na dláždění. [...] Nyní se mohu procházeti inkognito, dělati nízké skutky a oddávati se zkaženosti jako obyčejní smrtelníci. A tu mě máte, zcela podobného vám, jak vidíte!*⁴⁰⁰ Pro hrdinu v moderně není místa, jeho typ je pro ni nadbytečný, a tak jej vydává napospas věčnému nicnedělání.⁴⁰¹

Franz Kafka ve své próze *Pasažér proměnu* završuje: „*Stojím na plošině tramvaje a nemám vůbec žádnou jistotu o svém postavení v tomto světě, v tomto městě, ve své rodině.*“⁴⁰² Z flanéra se stává pasažér, který není nikdy dost silný na to, aby jako Baudelairův flanér splynul s davem. Poslední cesta flanéra je smrt:

*Vpřed, Smrti, je čas plout! Vpřed, starý kapitáne!
Svou kotvu zvedněme, ta země nudí nás!*⁴⁰³

III. 2. 4 Dandy 20. století

Také pro surrealisty je tím nejvlastnějším místem Paříž. V Bretonově autobiografické knize *Nadja* se pařížský intelektuál André na jedné ze svých toulek po městě setkává se zvláštní dívkou Nadjou: „*Nevím věru, proč mě nesou kroky zrovna tam, proč se tam ubírám skoro každodenně bez určitého cíle, leda že mě tam vábí tajemná předtucha, že tam se to (?) stane.*“⁴⁰⁴ André se s Nadjou prochází pařížskými uličkami, její nevšední zážitky i svobodomyšlná vize světa ho přitahují. Nakonec se dvojice rozchází a André se po čase dozvídá, že Nadja skončila v blázinci. Breton se poté v myšlenkách vrací na místa, která s ním a Nadjou souvisela. Jako by toužil po jiném, nenalezeném vztahu. Druhým dílem, které se věnuje nevšednosti pařížských uliček, pasáží, kavárniček a šantánů, je *Pařížský venkovan* Louise Aragona. O pasážích píše také v souvislosti s Haussmannovou přestavbou Paříže, kdy teprve pod hrozbou zániku se průchody stávají „*opravdovými stánky kultu pomíjejícínosti, preludem krajiny prokletých rozkoší a zaměstnání včera nepochopitelných a zítra už zcela zapomenutých*“.⁴⁰⁵

⁴⁰⁰ Z básně v próze *Ztráta aureoly*. Baudelaire 1945, s. 105.

⁴⁰¹ Benjamin 2011, s. 301.

⁴⁰² Cit. dle Málek 2008, s. 207.

⁴⁰³ Z básně *Cesta*. Baudelaire 1962, s. 266.

⁴⁰⁴ Breton 1935, s. 27.

⁴⁰⁵ Aragon 1964, s. 18.

První světová válka velmi ovlivnila dílo německého malíře Otto Dixe. Jeho práce dvacátých let byly velmi kritické k tehdejší německé společnosti. Věnoval se temné stránce života, zobrazoval prostituci, násilí, stáří a smrt. Začal tvořit v novém druhu brutálního realismu, jehož výrazem byla drsná sociální kritika a politická výbušnost. Následně se Dix stal mistrem Nové včnosti, uměleckého směru Výmarské republiky. Důležitý je v jeho díle velký smysl pro grotesknost. Častými náměty jeho obrazů byly zvrácené činy Výmarské republiky, kde bylo neustálé hýření prostředkem k zapomenutí na prohranou válku i finanční krizi. Jedním z nejslavnějších obrazů tohoto období je triptych *Metropolis* [139]. Dix se stylizoval do role vyfiknutého dandyho a ve stylu baudelairovské karikatury městského života zobrazoval běžný obraz berlínských ulic, které byly ve dvacátých letech plné beznohých a zohyžděných postav válečných veteránů.

Náměty pro své obrazy hledal Otto Dix také v berlínských kabaretech, kde v té době působila dvojice tanečnicků Anita Berber [140] a Sebastian Droste. Anita Berber začala svou kariéru kabaretní tanečnice v šestnácti letech. Díky svému vzhledu a specifickému líčení se brzy stala známou berlínskou postavou. S tanečníkem a příležitostným milencem Sebastianem Drostem vyvinuli velmi specifický androgynní tanec, který spolu s nahotou a zjevnou bisexualitou bořil tehdejší tabu. Roku 1923 vydali knihu básní, fotografií a kreseb, nazvanou *Tanec neřesti, hrůzy a extáze*, založenou na jejich stejnojmenném představení [141, 142]. Anita i Sebastian si vybudovali těžkou závislost na kokainu, opiu, morfinu i alkoholu. Jejich šílený životní styl měl katastrofické důsledky. Anita Berber umírá roku 1928 ve svých dvaceti devíti letech, Sebastian Droste o rok dříve jako pětatřicetiletý.

*„Básníci jsou prokletí, ale slepi nejsou, vidí očima andělskýma.“*⁴⁰⁶

V mnoha směrech byl surrealismus považován za živé hnutí ještě v padesátých letech. Zasáhl mimo jiné také tehdy se formující hnutí Beat Generation.⁴⁰⁷ Allen Ginsberg znal dílo Antonina Artauda a poezie André Bretona měla přímý vliv například

⁴⁰⁶ Z předmluvy Williama Carlose Williamse k básni *Kvílení*. Ginsberg 2012, s. 28.

⁴⁰⁷ V částech věnovaných beatníkům vycházím především z knihy Tytell, John. *Nazí andělé*. Votobia, Olomouc 1996. O Beat Generation dále například: Collins, Ron – Skover, David M. *Mánie: sex, drogy & literatura : příběh bouřliváků a buřičů, kteří zahájili kulturní revoluci*. Metafora, Praha 2013. – Miles, Barry. *Call Me Burroughs: A Life*. Twelve, New York 2014. – Raskin, Jonah. *American scream: Allen Ginsberg's Howl and the making of the Beat Generation*. University of California Press, Berkeley 2004. – Turner, Steve. *Hipster s andělskou hlavou: život Jacka Kerouaka*. Jota, Brno 2006.

na jeho báseň Kadiš.⁴⁰⁸ Poválečná éra, kdy se jedním z hlavních hesel stala přizpůsobivost, byla obdobím mimořádné nejistoty, falešné bezpečnosti, nedůvěry, bezmoci a strachu jedince. Člověk byl pojímán jako oběť okolností a nadále mu nebyla zaručena vláda nad vlastním osudem. U beatníků zaznamenáváme velký důraz na obnažování těla a odhalování duše – nahotu, která znamenala znovuzrození a znovunabytí identity. Beatníci se sami chápali jako vyhnanci v nepřátelské kultuře, hledali osvícení a proměnu obecných hodnot. Podobně jako beatníci i evropští existencialisté v té době začali negací, odmítali přijmout společnost, která je obklopovala. Na jedné straně anarchie, ale na druhé zlověstné varování před totalitářským potenciálem doby, kdy se mohl umělec potloukat na ulici, ale také mohl být unesen do blázince.

Beatníci žili v době, kdy byla pouhá odlišnost zevnějšku hodnocena jako deviantní chování a homosexualita považována za trestuhodnou perverzi. Na základě těchto měřítek byli beatníci vnímáni jako šílenci a museli snášet následky, jako byl veřejný výsměch, cenzura i vězení. Beatníci ale byli přitahováni k šílenství jako k trvalému stavu, neboť jednání mimo hranice vnucovaných zákazů a tabu osvobozuje od svazujícího nátlaku společnosti. Platili nicméně vysokou duchovní cenu za cokoliv, co podnikli pro své prosazení: *Viděl jsem nejlepší hlavy své generace zničené šílenstvím...*⁴⁰⁹ Důležitá jsou především tři díla – Ginsbergovo Kvílení, Kerouacovo Na cestě a Burroughsův Nahý oběd. Zde najdeme důkaz kolektivního nervového kolapsu Ameriky padesátých let a klíč ke kulturnímu zmatku oné doby. Soudobí kritici jejich dílo nepochopili, beatníci byli jakožto spisovatelé ignorováni, tiše trpěni nebo zatracováni jako nihilističtí barbaři. Román Na cestě napsal Kerouac roku 1951, uveřejněn byl ale až o šest let později, právo k vydání Kvílení a Nahého oběda bylo na konci padesátých let nutné získat v soudních síních.

Beatníci prorazili vězeňskou masku všudypřítomného, ale neviditelného umělce v ústraní, což mělo velký vliv na povahu jazyka i kvalitu zážitku, který měl být vyjádřen. Milovali volnost jazyka a spontánnost tvorby. Ginsbergova poezie je ukázkou beatnické touhy být, samotné bytí bylo v době netečnosti prohlašováno za kladnou hodnotu. Kvílení zaznamenává utrpení hipsterské jazzové avantgardy, odmítající přijmout standardní americké hodnoty. Tempo a autobiografický obsah Kvílení způsobily u čtenářů šok, ale svým dlouhým veršem také naději, čím by mohla báseň být.

⁴⁰⁸ Báseň Kadiš. Ginsberg 2012, s. 95–116.

⁴⁰⁹ Začátek básně Kvílení. Ginsberg 2012, s. 29.

Když mluvil Rimbaud o Baudelairových básních, uvedl, že neznámé objevy si žádají nové formy. Podobně Kerouac řekl Ginsbergovi, že to, co cítí, si najde vlastní formu.⁴¹⁰

Amerického dandyho padesátých let bychom mohli najít v postavě tzv. hipstera. Hipster byl pojátkem mezi bílou a černou kulturou. Oděn do podivných kombinací šatů výstředních barev obýval svět městských ulic. Hipsteři žili v těsném kontaktu se zločinci a prostitutkami, jako by se chtěli vysmát truchlivosti svého světa na okraji, své zoufalství a extázi podněcovali hudbou a drogami. V užívání marihuany, kokainu, opiátů a dalších drog hledali jiné způsoby života a vnitřní uspokojení. Hipsterská mentalita se vtiskla do beatnického vědomí a v šedesátých letech se znovu zjevila v hodnotách americké mládeže, aktivně napadající společenské normy.

Síly hipsterského vědomí se promítly také do Kerouacovy knihy *Na cestě*.⁴¹¹ Ve svém děsu ze stálosti a potřebě úniku z nudy se hlavní hrdina Dean Moriarty (ve skutečnosti Neal Cassady) jako zcela vykořeněné individuum potlouká z místa na místo a ve své nekonečné energii se vysmívá falešným idolům bezpečnosti. Sám Kerouac se promítá do postavy vypravěče Sala Paradise, který je silou zážitků a nekonečných oslav vyčerpáván, je outsiderem, nedokonalým člověkem v nepřátelském světě, chvílemi posedlý nenávistí k sobě samému. Konflikt požadavků Deanova způsobu života a Salovou potřebou vymazat vlastní Já patří k ústředním motivům Kerouacovy prózy.

Beatnici navazovali na Baudelairovo prohlášení „*Šlechtím vlastní hysterii radostí a strachem*“.⁴¹² Na cestě k nové senzibilitě podstupovali mnohá nebezpečí, která byla prostředkem k postupnému sebezničení. Kerouac psal s velkým zaujetím v Mexiku bez ohledu na nemoc, chudobu a bídné pracovní podmínky. Burroughs ve svém stavu, plně ovládaném drogami, klinicky zaznamenával proces vlastního rozpadu. Ve svém pokusu zbavit se návyku se v severní Africe potácel v téměř nepřetržité halucinaci a na pokraji smrti. Z intenzity, nebezpečí a anarchismu jejich životů vzešly vize jejich knih.

Na obrazotvornost a vizuální vnímání světa Piera Paola Pasoliniho mělo vliv studium dějin umění i literatura. Sám se považoval spíše za spisovatele než za režiséra. Středem jeho tvůrčího zájmu byl svět ponížených a uražených, což také vedlo k rozchodu s jeho fašisticky smýšlejícím otcem. Navíc se Pasolini otevřeně hlásil ke své homosexuální orientaci. Kniha *Darmošlapové* pojednává o životě mladých tuláků a

⁴¹⁰ Tytell 1996, s. 22.

⁴¹¹ „Byli podobného ražení jako ten chlap z děsivý kobky pod balvanem; povstávali z podzemí, americký hipsterský prasáci, nová beatnická generace, ke který jsem se pomalu přidával i já.“ Úryvek z knihy *Na cestě*. Kerouac 2005, s. 59.

⁴¹² Tytell 1996, s. 37.

bezdomovců v poválečném Římě, kteří neuznávají žádná pravidla společnosti, neznají přetvářku, peníze shánějí nejrůznějšími způsoby, toulají se městem a jejich jediným nepřítelem je nuda. Darmošlapové ještě nejsou součástí zkažené společnosti, na okraji žijí pravý, autentický život přítomnosti. Pasolini navštívil Ameriku a zde ho fascinovala revolta beatníků, hnutí hippies, sexuální revoluce i černí radikálové. Pro své názory byl Pasolini neustále skandalizován a obviněn i z pornografie. Z obscenity byl obviněn i jeho film Teorema, kterou sám označil za „*báseň ve formě výkřiku zoufalství*“.⁴¹³ Jeho poslední film Saló aneb 120 dnů Sodomy byl pak odmítán pro nepokryté zobrazení sexuálně motivovaných krutostí, ale také pro pojetí fašismu jako zvrhlosti mocenské i sexuální. Film je režisérovou obžalobou novodobé přítomnosti, alegorií moderní vládnoucí moci, jsou zde zahrnuty odkazy na Nietzscheovy úvahy, Baudelairovy básně i odkazy na bibli či futuristická hesla. Stěny domu, ve kterém se děj odehrává, zdobí kubistické obrazy, tedy umění považované fašistickým zřízením za zvrhlé. Zvrhlé jsou i orgie, které se v prostorách domu odehrávají: „*Svůj film jsem zpočátku zamýšlel jako jakési vnuknutí, které může být jakkoli hrozné, ale má v sobě mír a soulad promyšlených věcí. Pak jsem na filmu pracoval... Načež jsem ho viděl, poznal jsem výsledek. Výsledek je také takový, jak jsem to dělal a zamýšlel. Ale je tam i něco, co vidím poprvé. Pocítil jsem tíseň a strach.*“⁴¹⁴ V řadě zemí byl snímek zakázán, producent filmu byl dokonce odsouzen k podmíněčnému trestu a pokutě. Nedlouho po dokončení filmu roku 1975 byl Pier Paolo Pasolini brutálně ubit palicí a přejet vlastním autem na fotbalovém stadiónu v Ostii.

V sedmdesátých letech přichází opětovný zájem o období dekadence. Britská ikona David Bowie v té době představuje osobitý typ dandismu, postavený mezi elegancí a provokací. Navzdory dlouhé době, kterou Bowie strávil v USA, může být považován za dědice britských osobností, které po způsobu Oscara Wilda rozrušily pravidla slušnosti tradiční společnosti, a to nejen jejich estetickou kreativitou, ale také jejich osobností a způsobem života. Androgynní reinkarnací a maskováním intelektuální zjemnělosti Bowie nejenže odmítnul omezení heterosexuální normy, ale vyjadřoval také své opovržení striktně mužským elementem v popové hudbě své doby. V návaznosti na Wildea zesměšňoval genderové normy odvážnými formami reprezentace, které měly šokovat a bavit. Bowie vklouznul do role dandyho za účelem vytvoření postavy

⁴¹³ <https://www.fdb.cz/film/teorema/20784>.

⁴¹⁴ Pier Paolo Pasolini v rozhovoru pro italský deník La Stampa. Cit. dle <https://www.fdb.cz/film/salo-aneb-120-dnu-sodomy-salo-o-le-120-giornate-di-sodoma/popis-obsah/24963>.

moderního outsidera, homosexuálního mesiáše z jiného světa, který podnítl určitý kult a následně mnoho imitací.

Svým vystupováním si Bowie získal přídomek „dandy chameleon“. Dle slov Andyho Warhola zacházel tento dandy stejně se zvukem i obrazem, s písněmi stejně jako se šatníkem. Neustálé změny, neustálé znovuobjevování se. Ve své tvorbě Bowie propojoval rock'n'roll, kabaret, divadlo, módu a design. Každá jeho metamorfóza naznačila změnu, kterou prošel, každý žánr mu propůjčil určité barvy, určitou osobnost, určitý výraz – varieté, hippie folk, glam-rock, soul, funk, pop, elektronika, jazz... V šedesátých letech, kdy se hudebně ještě hledal, již poutal pozornost jeho výrazný zevnějšek. Mladý, klidný dandy elegán si již na konci šedesátých let zahrává s transvestitismem. Poté se objevuje jeho postava Ziggy Stardust [143], rocková hvězda s flitry a typickým líčením, červenooranžovými vlasy, zářivými kostýmy a nejasnou sexualitou. Způsobí skandál prohlášením o své bisexualitě a nosí krátké vykartáčované vlasy v době, kdy se dlouhé vlasy stávají synonymem mužnosti. Následuje tvář s barevným bleskem Aladdin Sane [144], transformace do punku Halloween Jack [145], poté Thin White Duke [146], který byl možná nejbližší jeho skutečnému životu na konci sedmdesátých let, kdy konzumoval velké množství kokainu. Začátkem osmdesátých let se líčí jako snivý pierot. Své poslední mistrovské dílo předvedl David Bowie těsně před smrtí avantgardně jazzovou skladbou Black Star a posledním videoklipem k písni Lazarus, ve kterém poprvé a naposledy hraje tento mistr autostylizace opravdu sám sebe.

V roce 2013 byla ve Victoria and Albert Museum v Londýně připravena výstava s názvem David Bowie Is, která poté své pětileté putování po světě ukončila v Brooklyn Museum v New Yorku. Hlavní exponáty tvořilo více jak šedesát Bowieho kostýmů, jeho rukopisy, kresby i olejomalby.⁴¹⁵

Dalším umělcem s neopakovatelnou vizáží byl německý zpěvák, herec a kabaretiér Klaus Nomi [147]. V Německu pracoval jako divadelní uvaděč v berlínské opeře, kde se již začalo projevovat jeho nadání pro operní zpěv. Roku 1972 odjel do New Yorku a v té době začíná trpět depresemi, které se snaží zahnat i heroinem. Potkává se s Jean-Michel Basquiatem, Keithem Haringem i s Davidem Bowiem, v jehož noční show vystupuje. Klaus Nomi v sobě měl smysl pro showmanství, plné kostýmů, líčidel a hravosti, které v době punku chybělo, a které se právě objevilo

⁴¹⁵ K výstavě vyšel katalog: Broackes, Victoria – Grant, Charles L. (eds.). *David Bowie is the subject*. V & A, London 2013.

v Nové vlně. Jeho kariéra byla ovšem poměrně krátká. Stal se první veřejně známou osobností, která podlehl tehdy ještě málo známé nemoci AIDS. Nicméně dodnes jsou všeobecně známé jeho jevištní kreace, nezapomenutelný hlas, originální kabaretní styl i stylizace do jakéhosi mimozemského elementu.

Anglický umělec a spisovatel Sebastian Horsley nazval svou autobiografii *Dandy in the Underworld (Dandy v podsvětí)* [148]. Jeho hlavní posedlostí a úspěchem byl on sám. Psaní tohoto „náfuky“ z londýnské čtvrti Soho se nejčastěji týkalo jeho dysfunkční rodiny, drogové závislosti, sexu a závislosti na prostitutkách. Řemeslo prostituta si vyzkoušel i na vlastní kůži. Jeho umělecké performance byly mnohdy extrémního charakteru. Nechal se ukřižovat na Filipínách, potápěl se mezi žraloky, požíval množství smrtelných drog. Sám se stylizoval do postavení dandyho, jeho nejlepším uměleckým dílem se zdá být jeho vlastní život. Jeho kniha *Dandy v podsvětí* byla také nacvičena jako divadelní hra jednoho herce a uvedena premiérou v Londýně den před Horsleyho smrtí. Sebastian Horsley zemřel ve svých čtyřiceti sedmi letech na předávkování heroinem a kokainem.

*„Barb a Hughovi Warnerovým – kéž jim Bůh odpustí, že mne přivedli na tento svět.“*⁴¹⁶

Do postavy dandyho se inkaroval také americký zpěvák Marilyn Manson, který se v sarkastickém slova smyslu stal příliš dokonalým pro své obecnstvo, jak můžeme vyčíst z písně (s)AINT, kde zpívá, že již není umělec, ale umělecké dílo: *„You wanted perfect, you got your perfect / Now I'm too perfect for someone like you / I was a dandy in the ghetto with a snow white smile / But you'll never be as perfect whatever you do.“*⁴¹⁷ Dandy se vysmívá všem, sobě samému i celému systému hudebního průmyslu. Stejně jako klip k písni (s)AINT, je také video písně MOBSCENE plné prvků postavených proti estetickým požadavkům krásna. K dekadenci odkazuje barevné ladění klipu do temných barev s ostře kontrastní červenou. K mýtu dandyho odkazuje i text písně, která je po obsahové stránce velice útočnou, paranoidní, apokalyptickou, nihilistickou, depresivní výpovědí.

⁴¹⁶ S těmito slovy Marilyn Manson věnoval svou autobiografickou knihu *Dlouhá trnitá cesta z pekla svým rodičům*. Manson – Strauss 2017.

⁴¹⁷ *„Chtěli jste dokonalost, dostali jste svou dokonalost / Teď jsem příliš dokonalý pro někoho, jako jste vy / Byl jsem švihák v ghettu se sněhobílým úsměvem / Ale vy nebudete nikdy tak dokonalí, cokoli uděláte.“* Úryvek z písně Marilyn Mansona (s)AINT). Volný překlad autorky práce.

Zárodky Mansonova vnímání světa se rodily již na křesťanské škole, kam byl nucen docházet, ač nesnášel vše, co se mu tam snažili vsugerovat. Cítil se čím dál více izolovaný, po škole unikal do světa fantazie, četl, psal hrůzostrašné básně a povídky, poslouchal desky. Hudbu začal vnímat jako univerzální lék, jako cestu do míst, kde neexistují pravidla ani odsudky.

Zajímavá je také výtvarná tvorba Marilynna Mansona. Jeho akvarely jsou velmi emotivní a jemné po formální stránce, což ostře kontrastuje s jejich tématy a motivy, kterými jsou smutek, ztráta, zoufalství, nemoc, závislost, sebeodcizení, bolest, ale také sebeodhalení skrze utrpení. Stejně jako texty i obrazy konfrontují diváka s temnou stranou amerického snu – s jeho posedlostmi a skrytými nebezpečími. Manson vytvořil akvarel Květy zla [149, 150], dva surrealistické květy s obličejí podobnými lebkám. Květy zla byl také název jeho výstavy v Moskvě v roce 2007 a stejné pojmenování nese i sedmá píseň alba Born Villain. Ve svém postu k této písni na sociální síti Twitter se Manson inspiroval rytinou Féliciena Ropse Les épaves (Trosky) [151, 152]. Když v roce 1858 zadával Baudelaire ilustrátorovi Bracquemondovi zakázku na frontispis pro druhé vydání Květů zla, jako vzor mu doporučoval dřevoryt z 16. století, jehož reprodukce z knihy o dějinách tanců smrti na něj hluboce zapůsobila. Svou představu vyjádřil slovy: „... *kostlivec, jenž na sebe bere podobu stromu*“.⁴¹⁸ Baudelairovi se návrh nelíbil a odmítl jej. Později se tímto zobrazením smrti inspiroval Félicien Rops ve frontispisu pro svazek básní vyloučených z Květů zla, které roku 1866 vyšly pod názvem Trosky. Manson tedy přebírá baudelairovskou alegorii ruiny, která je zde nejen symbolem pomíjivosti, ale také výrazem nepřekonatelného, neřešitelného napětí mezi destrukcí a konstrukcí, mezi rozpadáním a přetvářením.

V roce 2010 proběhla ve vídeňské Kunsthalle společná výstava Marilynna Mansona a Davida Lynche. Krátké Lynchovy filmy jako Six Men Getting Sick (1967), The Grandmother (1970) nebo The Amputee (1973) byly představeny jako protějšek a historický odkaz k Mansonovým malbám. Podobně jako Manson se Lynch ve svých filmech zabývá bolestí a její estetizací, jakož i deformací a pomíjivostí lidského těla.

⁴¹⁸ Cit. dle Málek 2008, s. 173.

III. 3 Obraz vlastní ruiny

„Zůstat umělcem až do rakve.“⁴¹⁹

Téměř žádná studie o Baudelairovi se neobejde bez termínu „spleen“. Sám Baudelaire takto pojmenoval hned několik svých básní. Kořeny permanentního stavu zápasu mezi spleenem a ideálem jsou velmi rozvětvené. Úzkost, materiální potíže, nemoc, milostný život, nekončící strach... Neustálé pokusné vzlety k ideálu a opětovné pády způsobují, že utrpení se stává nesnesitelným. Básník prohrává své zápasy s konečností a časem, který člověk na jednu stranu nedokáže uchopit a dosyta prožít, na druhé straně cítí únavu z existence prosáklé nudou a šílí při pomyšlení, že bude muset žít třeba ještě zítra, pozítří a stále. Čas je tématem celé řady Baudelairových básní i básní v próze: „*Abyste necítili strašlivé břímě Času, jež drtí vaše ramena a ohýbá vás k zemi, je třeba opíjeti se bez oddechu. Ale čím? Vínem, poesii nebo ctností, čím chcete. Ale opíjejte se.*“⁴²⁰

Zkoumání lidské bídy vyvolává krizi existence a dusivý pocit nemohoucnosti. Báseň Puklý zvon mluví v bolavých kontrastech o této nepřekonatelné neschopnosti tvořit a žít, kdy duše puká jako zvon a umírá za strašné námahy v zapomenutí.⁴²¹ V básni Slepci naráží básník na věčnou osamělost, když hledá vysvobození ze spleenu ve řvoucím městě a opět dochází k tísní vyhnance a vlastní samotě.⁴²² Básníka přepadají kruté myšlenky na smrt, když v básni Podzimní zpěv trpí brzkým příchodem zimy a jeho duše cítí, že se blíží těžká krize.⁴²³ Labuť je pak symbolem pro všechny vyhnance, kteří, zbiti životem, touží po ideálním světě.⁴²⁴ Ve svém druhém vydání Květů zla věnoval Baudelaire báseň Labuť Victoru Hugovi, vyhnanci z ostrova Guernsey.

Báseň Cesta na Kytheru s charakteristickými znaky hrůzy z hříchu a smrti či všudypřítomného a děsivého obrazu tělesného i mravního úpadku již byla zmíněna v kapitole věnované tématu ženy. Řecký ostrov Kythéra byl oblíben u řady umělců pro svou pověst o narození bohyně lásky Afrodité. Roku 1717 namaloval obraz Odjezd na Kythéru francouzský malíř Jean-Antoine Watteau [153]. Svým pojetím vytvořil zcela

⁴¹⁹ Barbey d'Aurevilly. Cit. dle Lemaire 1978.

⁴²⁰ Z básně v próze Opíjejte se. Baudelaire 1945, s. 87.

⁴²¹ Báseň Puklý zvon. Baudelaire 1962, s. 131.

⁴²² Báseň Slepci. Baudelaire 1962, s. 180.

⁴²³ Báseň Podzimní zpěv. Baudelaire 1962, s. 110–111.

⁴²⁴ Báseň Labuť. Baudelaire 1962, s. 170–172.

nový malířský žánr *fête galante* (galantní slavnosti). Obraz ztvárňuje řadu milenců na jejich pouti k Venušině svatyni na ostrově. I přes veselou náladu ukazuje scéna i jistou prchavost radostných chvil a touhu po vzdáleném štěstí. René Huyghe ve své knize *Řeč obrazů* podotýká, že malíř vytvořil plátno již s vědomím své předčasné smrti. Watteau umírá roku 1721 na tuberkulózu v pouhých šestařiceti letech. Dle Huygheho z obrazu vyzařuje „*sklíčenost a stesk, melancholičnost věcí, které odcházejí a mizí dřív, než se jich mohl člověk zmocnit*“.⁴²⁵ V recenzi z roku 1846, kterou Baudelaire věnoval Ingresovi, se také básník zmiňuje o Watteauově obraze, ovšem ne příliš pozitivně: „*Kdyby si ostrov Kythéra objednal u Ingrese obraz, jistě by nebyl tak laškovný a snový, jako je Watteauův, byl by však robustní a štavnatý jako antická láska.*“⁴²⁶ Báseň, kterou tomuto ostrovu věnoval Baudelaire, nevyzní ve svém významu pro tento ostrov lásky nijak příznivě.

Inspiraci pro báseň *Cesta na Kytheru* najdeme v příhodě Gérarda de Nerval, který spatřil na moři u ostrova Kythéra proti nebi předmět, který zprvu považoval za sochu: „*Byla to šibenice o třech ramenech, z nichž jen jedno bylo obsazeno.*“⁴²⁷ Baudelaire v první osobě popisuje svou cestu, při níž spatřil vlastní zetlelé tělo na šibenici, trhané dravými ptáky, prolezlé červy, tělesný zánik uprostřed ztracené idyly. Pro pochopení básně je důležitý začátek posledního čtyřverší: *Já na tvém ostrově se shledal, Venuše, / jen se šibenici s mým obrazem, žel bohu!*⁴²⁸ Ostrov Kythéra se pro Baudelaira stává místem zmaru a osobní zkázy, z ostrova lásky se stává ostrov smrti. Svoboda a radost na začátku básně byla rychle vystřídána rozčarováním a hrůzou, když na vysněném ostrově nalézá námořník namísto lásky a krásy zohavenou zdechlinu svého alter ega. Přeci jen si básník nechává určitý odstup. Ve francouzském originále čteme: *Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...*⁴²⁹ Baudelaire tedy mluví o symbolické šibenici a neříká, že na šibenici vidí sebe sama, nýbrž svůj obraz. Na ostrově se tedy setkává s obrazem vlastní ruiny.

Téma ruiny jako odkazu na pomíjivost, úpadek a smrt souvisí úzce s Baudelairovou teorií modernity, jak ji definoval především v eseji *Malíř moderního života*, kde se určujícím rysem stává fakt, že lákavý obal je důležitější než obsah. Roli, kterou básníkovi přisoudila moderna, jsme již zmínili v souvislosti s flanérstvím. Ruiny

⁴²⁵ Huyghe 1973, s. 112.

⁴²⁶ Baudelaire 1968, s. 78.

⁴²⁷ Cit. dle Lagarde – Michard 2008, s. 450.

⁴²⁸ Z básně *Cesta na Kytheru*. Baudelaire 1962, s. 241.

⁴²⁹ Z básně *Un voyage a Cythère*. Baudelaire 1991, s. 166.

jako dílo pustošivého působení dějin a smrti nacházíme také v básni Stařenky, kde poslední čtyřverší originální verze básně začíná: *Ruines! ma famille!*⁴³⁰ Určujícím rysem moderního města je chatrnost a vratkost. Básně Stařenky a Sedm starců jsou úděsným výkřikem vzdoru proti nemilosrdnému chátrání těla. Victor Hugo k těmto básním napsal: „*Co děláte? Kráčíte. Jdete vpřed. Obdařujete nebe umění jakýmsi neznámým pochmurným paprskem. Vytváříte nový druh mrazení.*“⁴³¹

III. 3. 1 Nuda, spleen, únava z přítomnosti

*Toť Nuda! – V očích pláč, bezděčný, každou chvíli,
sní o popravištích, v mších kouříc huku svou.
Ty znáš, můj čtenáři, tu stvůru zhýčkanou,
čtenáři pokrytce – můj bližní, bratře milý!*⁴³²

Již ve své úvodní básni připravuje Baudelaire čtenáře Květů zla na to, co bude následovat. Po vydání sbírky roku 1857 píše básník své matce: „*Mám však pocit nesmírné malomyslnosti, nesnesitelné osamělosti, neustálého strachu z nejasného neštěstí, naprosté nedůvěry ve vlastní síly, úplného nedostatku jakýchkoli přání, neschopnosti najít si jakékoli rozptýlení. [...] Bez ustání si říkám: K čemu je tohle? A k čemu tohle? To už je opravdu sklon k spleenu.*“⁴³³ Slovo „spleen“ pochází z angličtiny, která si ho vytvořila z řeckého „splén“. To znamená slezina, sídlo černé žluči, a tedy melancholie. Dle Aristotela je melancholikem ten, kdo se lépe než jiní dokáže povznést k těm nejvyšším myšlenkám, pokud však černá žluč spotřebuje svou palčivost a ochladne, stane se ledovou a změní se, řečeno slovy, která přejímá Baudelaire, v „černý jed“, melancholikův duch vzlétá k nebi ve sjednocující extázi, a tentýž melancholik se stahuje do samoty a nechává se pohltit beznadějnou otupělostí.⁴³⁴

Nuda a spleen dohání Baudelairovu duši k melancholii a beznaději. Baudelairovská nuda je v jeho básních vyjádřena nocí, jezery krve, deštěm, skučením větru, propastí... Propast je strašlivý, němý, pohlcující prostor. Je to obnažené srdce, hluboké prázdno: *Já cítím, jako by mi propast zela v těle, / a touto propastí je vlastní*

⁴³⁰ Z básně *Les petites vieilles*. Baudelaire 1991, s. 136.

⁴³¹ Cit. dle Troyat 1998, s. 181.

⁴³² Z úvodní básně *Květů zla* Předmluva. Baudelaire 1962, s. 12.

⁴³³ Baudelairův dopis matce z 30. prosince 1857. Cit. dle Baudelaire 1996, s. 206.

⁴³⁴ Starobinski 2013, s. 43.

*srdce mé! / Jak prázdno hluboké, jak sama sopka žhavé!*⁴³⁵ Propast odkazuje také na nezměnitelnost osudu toho, kdo podlehl svodům ďábla, jak je patrné nejen v citované básni Prokleté ženy. Propastí také Baudelaire znázorňuje peklo v metaforickém i teologickém smyslu, například v básních Hymna na krásu či Duellum.⁴³⁶ V básnické parafrázi na Delacroixův obraz Tasso ve vězení [154] vyjadřuje Baudelaire hrůzu vlastní duše při pohledu na *závratné schodiště, kam se mu duše řítí*.⁴³⁷ Květy zla jsou plné schodů, vedoucích do pekla, z pekla, do nejtemnějších hlubin propastí, kterými byl pro Baudelaira svět jako takový. Možnou inspiraci ve výtvarném umění můžeme hledat u Giovanniho Battisty Piranesiho, především v jeho díle Carceri [155], které je přeplněné různými schodišti vedoucími do všemožných zákoutí a propastí.

S pádem a sestupem do propasti se setkáváme také v díle Gustava Courbeta. Zde má tento námět základ ve snech a imaginaci: „*Je všechno propastí, čin, touha, slovo, snění...*“⁴³⁸ Příkladem je jeden z Courbetových autoportrétů s názvem Portrét umělce na okraji propasti (Šílený strachem) [156]. Obraz znázorňuje noční můru za bílého dne. Malíř je zde zobrazen na okraji skály, připravený skočit, a zároveň zaskočený tímto nápadem. Obličej má ztuhlý hrůzou, nedokončené pozadí obrazu vtahuje diváka do situace ohrožující život.

Baudelairův neustálý boj s nudou je přiznáním její všudypřítomnosti a odhaluje zvědavost a touhu po poznání její skryté povahy: „*Je to jakási energie, která prýští z nudy a snění.*“⁴³⁹ V boji se spleenem vytváří zvědavost zrozená z nudy neustále nové situace, je základem umělecké tvorby, dává přednost monstrům, kterými se díky ní dandy stává.⁴⁴⁰ Dandyho posláním jako monstra je fascinovat a probouzet zvědavost. Dandyho nuda je pocitem bez konce.

Nepřekonatelná nuda s nádechem morbidní tísně v básni Spleen: Mám více vzpomínek...⁴⁴¹ se v básni Spleen: Když, víku podobno... stupňuje ve spleen ve své patologické podobě. Pocit uvěznění a smutek deště evokují myšlenku rozkladu a hniloby, která se stává nesnesitelnou. Nervová krize se zde dramaticky zesiluje, básník již nevěří v ideál, končí beznadějně poraženou duší, již vládne Úzkost:

⁴³⁵ Z básně Prokleté ženy. Baudelaire 1962, s. 229–230.

⁴³⁶ Báseň Hymna na krásu. Baudelaire 1962, s. 45–46. Báseň Duellum. Baudelaire 1962, s. 67.

⁴³⁷ Báseň Na Tassa ve vězení. Baudelaire 1962, s. 299.

⁴³⁸ Z básně Strž. Baudelaire 1962, s. 152.

⁴³⁹ Z básně v próze Špatný sklenář. Baudelaire 1945, s. 19.

⁴⁴⁰ Coblenceová 1988, s. 258–260.

⁴⁴¹ Baudelaire 1962, s. 133.

*Když, víku podobno, se spouští nebe siné
na ducha, který lká, až k smrti rozteskněn,
když nám kruh obzoru, který se kolem vine,
dští noci smutnější, tmou černající den,
[...]*

*A duši stísněnou mi táhnou bez ustání
smuteční průvody bez bubnů, bez hudeb.
Naděje pláče mrouc a Úzkost, krutá paní,
svůj černý praporec mi vráží v zbitou leb.⁴⁴²*

Arthur Rimbaud přebírá štafetu po Baudelairovi, když říká, že básník musí hledat nové a dospět k neznámu.⁴⁴³ Rimbaud si mezi nebem a peklem zvolil duchovní peklo záměrně pěstovaných halucinací, kterých dosáhne soustavným rozrušováním smyslů. Předměty, dojmy a sny víří jako v závratí, a aby dokázal vyjádřit vše, vůně, zvuky, barvy, dochází k osvobozenému, volnému verši.⁴⁴⁴ Rimbaud žije převážně v říši smyslů a inteligence. Jeho básně mají rozbít každý střed. Ve smyslu podobenství o škorpiónovi, který se otráví vlastním jedem, je nakonec básník odsouzen k vlastní záhubě: „*Je ne pouvais pas continuer, c''était mal.*“⁴⁴⁵

Občanem Země snivců stejnojmenného fantastického románu Alfreda Kubina se může stát pouze ten, kdo je schopen výjimečně „produševnělého“ života a kdo žije „jenom náladami“. Země snivců tak byla domovem krajně senzitivních lidí, je to bezpečné útočiště pro jedince „nespokojené s moderní kulturou“. Ovšem říše se ukáže být neudržitelná a začne se hroutit do katastrofy a záhuby. Když se hlavní hrdina příběhu vrátí po zániku Snové říše domů, není schopen pokračovat ve svém předešlém životě a v ubíjející nudě se v sanatoriu zaobírá myšlenkami na smrt: „*Dny mījely nyní jednotvárně. Trpěl jsem nečinností a nudou. Chtěl jsem poznenáhlu nabrat nových sil a začít opět s prací. Poznal jsem však, že už nejsem ničeho schopen. Skutečnost zdála se mi odpornou karikaturou Snové říše. Oživovala mě už jen myšlenka na zmizení, na smrt. [...] Byla mým posledním, mým největším štěstím. [...] Příznačná pro tuto dobu je moje*

⁴⁴² Z básně Spleen. Baudelaire 1962, s. 135.

⁴⁴³ Rimbaud navazuje na Baudelaira, který na konci básně Cesta napsal: *Ó, nalej nám svůj jed, ať dodává nám síly! / Chceme se pohroužit, jak okoušíme ho, / v hloub, Peklo nebo Ráj – co na tom v této chvíli? – / v hloub hloubek Neznáma – pro objev nového!* Baudelaire 1962, s. 266.

⁴⁴⁴ Návaznosti Rimbauda na Baudelairovy souvztažnosti se věnuje II. kapitola této práce.

⁴⁴⁵ *Nemohl jsem pokračovat, bylo to špatné.* Arthur Rimbaud. Cit. dle Šalda 1987, s. 591.

záliba v polozvadlých květinách. ⁴⁴⁶ Navždy ovlivněn touto uměle vytvořenou říší snů upadá hrdina do letargického stavu věčné nudy a spleenu.

Také romány Jorise Karla Huysmanse jsou naplněny zoufalou nudou, nicotností a pustou malostí člověka. Všechny postavy jsou zde prázdnými, bezvýznamnými loutkami hloupé náhody. Huysmansův znužený dekadentní aristokrat des Esseintes trávil veškerý čas nakupováním luxusních předmětů a šatů a utápěl se v psychotickém sebezpitvání vlastního já. Román Naruby líčí nepřetržitou nudu uprostřed přepychu. Také program dekadentní poetiky, který nabízí Huysmans v eseji *L'Art moderne*, byl jen pocitem únavy z přepychu, pózou dekadentního estétství, nechutí k naturalistické přízemnosti.⁴⁴⁷

Nuda je také pojítkem mezi Baudelairem a Édouardem Manetem. Baudelairovský duch je u Maneta prezentován několika cestami a naplnění nudou je jednou z nich. Nuda jako nekonečná emoce se stane typickým znakem žen na řadě Manetových obrazů. Objevuje se v černých očích a pokleslých rtech Jeanne Duvalové [53], na výrazu barmanky na obraze *Bar ve Folies-Bergère* [157], ale také na tváři Olympie [158]. Ta je naplněna vědomím neukojitelnosti věčné touhy, které bylo z Baudelairova pohledu typické pro lidstvo obecně. Zdrojem pro Manetovu Olympii mohla být Baudelairova báseň *Klenoty: Má drahá, svlečena, mi chtěla vyhovět, / jen v špercích zvonících se položila líně...*⁴⁴⁸

Ve vztahu k beatníkům nás napadá bolestivá otázka, která se ovšem zdá být v dnešní době velmi aktuální. V Holmesově románu *Jed'!* čteme: „*Některé noci, kdyby se ponořil až do propastných hlubin své sklíčené letargie, by přesně na tomhle místě klidně mohl tu svou bouchačku vytáhnout a mrzutě ten podnik z čiré nudy vystřílet.*“⁴⁴⁹ Může nuda ve své extrémní podobě dohnat člověka k jinak neopodstatněnému zločinu? V románu si ve svém naprostém znechucení životem uvědomuje Bill Agatson, že veškerý život je rouhavý, hrozný žert na účet všech, příšerný žert, v němž je vše nízké, směšné a nemá naprosto žádnou hodnotu a smysl. Ve svém zoufalství vykřikne úzkostné zvolání: „*Seru na vás! Seru na vás! Seru na vás!*“⁴⁵⁰ Když se kniha *Jed'!* připravovala k vydání, byl její autor požádán nakladatelstvím Scribner's o několik

⁴⁴⁶ Kubin 1997, s. 191–192.

⁴⁴⁷ Běliček 2004, s. 221.

⁴⁴⁸ Z básně *Klenoty*. Baudelaire 1962, s. 38.

⁴⁴⁹ Holmes 2016, s. 283.

⁴⁵⁰ Holmes 2016, s. 362.

změn. Mezi nimi byl také požadavek seškrtní šesti Agatsonových zvolání „seru na vás“ na tři. Holmes ale odmítá: „*Jaký je rozdíl mezi třemi a šesti? Nemluvíš přeci o sexu, ale proklíná celý svět.*“⁴⁵¹

Americký malíř Eric Fischl vyrůstal na Long Islandu a právě z tohoto maloměstského prostředí vytvořil svébytný druh umění, vycházející z parodie a poukazování na omezenost předměstí a společenské projevy maloměsta. Jeho obrazy jsou naplněny mezilidskými vztahy, často ve vyhrocených situacích. Divák se mnohdy stává voyeuem, který zahanbeně nahlíží do malířova narušeného světa. Fischlovým tématem je heslo západní společnosti „ubavit se k smrti“, ve kterém se odráží baudelairovská smrtelná nuda ve své aktuální verzi. Na výjevech ze života na pláži nebo před televizorem [159, 160] ukazuje malíř měšťáckou monotónnost a ve vztahu postav k obrazovému prostoru odhaluje jejich izolaci.

III. 3. 2 Umělé ráje

*„Hleděl jsem na to všechno s takovou sklíčeností v duši, jakou nemohu přirovnat k žádnému pozemskému zážitku; snad jen k rozčarování požívače opia, k tomu krutému skoku do všedního dne, kdy rouška snu ohavně spadne.“*⁴⁵²

Paul Verlaine o sobě prohlašoval, že mu byl dán „notný díl neštěstí a notný díl žluči“. Aby unikl úzkostnému smutku, začal pít a pod vlivem absintu propadal záchvatům zuřivosti. Roku 1869 napadne svou vlastní matku. Vnitřní běsy mu pomáhá překonávat jeho mladá žena Mathilde, kterou ale neustále opouští kvůli Rimbaudovi. Roku 1873 Verlaine na Rimbauda vystřelí a je odsouzen k dvěma letům vězení. Po krátkém čase, kdy se pokouší o lepší život v souladu s Bohem, upadá opět do svých neřestí, pije, trápí matku, která ho ovšem nikdy neopustí. Verlaine umírá v bídě, ale jeho sláva jako velkého básníka stoupá.

Takových příběhů by bylo možné vylíčit celou řadu. Alkohol a drogy byly a jsou velmi často vyhledávaným „lékem“ proti vnitřním démonům, spleenu, úzkosti, strachu. Je to lék neúčinnější, uvolnění přijde téměř okamžitě. Ovšem velmi rychle také přijde silné vystřízlivění a opětovný, mnohdy drsnější pád.

⁴⁵¹ Holmes 2016, s. 16.

⁴⁵² Z povídky Zánik domu Usherů. Poe 1978, s. 154.

Počátkem 19. století přišla móda kouření tabáku, z kolonií se začínala dovážet káva. Tehdejší dandy byl bez dýmky, doutníku či cigarety téměř nemyslitelný. Někteří umělci také jezdili do Orientu, kde byl kořením života hašiš. Když byl Gérard de Nerval roku 1842 v Egyptě, byl zde hašiš ještě zcela legální.⁴⁵³ V Paříži zanedlouho vznikl „Klub požívačů hašiše“, kam docházeli Gautier, Hugo, Daumier a další. V té době byl hašiš požíván většinou rozpuštěný v kávě. Umělci také experimentovali s opiem a nová imaginace začala prostupovat literaturou a uměním.

Je známo, že Baudelaire se nechával unášet k umělým rájům, na což odkazuje i název jeho díla, kde o svých zážitcích a vlivu drogy otevřeně hovoří. Byl si ale vědom i stinné stránky těchto čarovných výletů. Opojení z drog přirovnával Baudelaire ke štěstí, které přináší rozjímání nad obrazem Delacroixe, poslech Wagnerovy hudby či čtení Banvilovy básně, a také ke štěstí, které přináší básnická tvorba.⁴⁵⁴ Na oplátku Stéphane Mallarmé pociťoval podobné opojení při čtení Baudelairovy poezie: „*V zimě, kdy mě schvátla otupělost, ponořil jsem se s radostí do drahých stránek Květů zla. Můj Baudelaire, jen co jsem ho otevřel, byl jsem vtahován do překvapivé krajiny, která žije silou toho, co způsobuje opium.*“⁴⁵⁵ Proti těmto rozkoším, vyvolaným drogami, ale stavěl Baudelaire fakt, že umělá intoxikace zůstává ve výsledku neúrodná a především rozkládá osobnost.

První, kdo důkladně popsal účinky užití opia na základě vlastních zkušeností, byl Thomas de Quincey. Jeho kniha Zpověď anglického požívače opia je naplněna magickými obrazy vzdálených krajů a fantastických bytostí i vizemi plnými strachu a utrpení. Aby prožil duchovní Východ, nemusel Quincey cestovat, díky literatuře a drogovému opojení se mu otevřel asijský svět, v němž se míchala fascinace s odporem a touha s nechutí. Tento magický svět plný zvířat, ptáků, plazů a dalších bytostí jakoby předjímal Lautréamontovy Zpěvy Maldororovy i surrealistické koláže „mága surrealismu“ Maxe Ernsta [161].

Tím, že Baudelaire přeložil Quinceyho knihu, uvedl tohoto autora do francouzského literárního i výtvarného světa. O ilustracích Zpovědi anglického požívače opia přemýšlel také Odilon Redon. Pojítkem fantazírování a halucinací byl pro něj právě bílý mák opia. Známe Redonovu kresbu Oko s mákem (L'Oeil au pavot)

⁴⁵³ Kouzlo hašiše 1996, s. 7.

⁴⁵⁴ Poulet 1969, s. 104.

⁴⁵⁵ Stéphane Mallarmé 1. února 1865 v L'Artiste. Cit. dle Poulet 1969, s. 119.

[162]. Zvláštní spojení oka a máku může vysvětlit termín „œillet“ nebo „œillette“, jak byl v 19. století nazýván černý mák. Mohlo tedy jít o hru slov v názvu obrazu.

Ve své knize *Umělé ráje* věnuje Baudelaire jednu kapitolu s názvem *Poživač opia* právě de Quinceymu. Popisuje, jak utekl ze školy i od opatrovníků, jak málem zemřel hlady v Londýně, a jak poté propadl opiu. Baudelaire píše, že opium nutně nevyvolává nečinnost, naopak často člověk pod jeho vlivem vyhledává rušná místa. Dav na něj nicméně působí tísnivě, a tak se opět vrací do osamění a ticha, což jsou podmínky pro stavy vytržení či hlubokého snění.⁴⁵⁶ Snílek se pak stává vyhnancem a vydědencem ze světa obecného štěstí, když přichází k branám opiových muk. Pro vystižení barev opiové krajiny použije Baudelaire verše Percy Bysshe Shelleyho: *Jako kdyby velký malíř smočil / Svůj štětec do černě zemětřesení a zatmění.*⁴⁵⁷ Následky požívání opia se projevují v hluboké depresi, smutku, zoufalství, nočních mŕáčích, básnická představivost se mění v mučící nástroj. Když ve své *Báсни o hašiši* mluví o rozdílu mezi hašišem a opiem, říká, že hašiš má mnohem zhoubnější následky: „*opium je tichý svůdce, hašiš nespoutaný démon*“.⁴⁵⁸ Popisuje, že člověk pod vlivem hašiše dochází k obrovskému sebeobdivování, až ke zbožnění sebe sama. Ovšem poté přichází tak strašný nervový stav, že básník přirovnává hašiš k pomalé sebevraždě.

„...*pil ne z opilství, nýbrž aby zapomněl*...“⁴⁵⁹

Baudelairovy pokusy o únik z úzkostných stavů zahrnovaly různé drogy včetně nadměrného požívání alkoholu. Pil, aby se dostal do halucinatorních stavů prospěšných jeho dílu, nebo aby alespoň na chvíli ukončil nesnesitelný život. Nikdy ale neměl alkohol vliv na jeho vystupování a vzhled gentlemana. Théophile Gautier ve své eseji věnované Baudelairovi popisuje básníkovu účast na setkáních klubu hašišistů i ony umělé ráje, které pak člověka nechají draze zaplatit jeho lživé extáze. Nejprve Gautier popisuje svou první návštěvu na seanci: „*Místo, kde jsem se nacházel, bylo sice stále stejné, ale asi tak jako se skica podobá dokončenému obrazu. Vše se zdálo větší, bohatší a zářivější. [...] Podíval jsem se na strop a uviděl shluk hlav bez těl, podobající se cherubínům, tvářily se tak komicky [...]. Jejich grimasy měly zkrátka schopnost zbavit*

⁴⁵⁶ Baudelaire 2009, s. 96.

⁴⁵⁷ Cit. dle Baudelaire 2009, s. 103.

⁴⁵⁸ Baudelaire 2009, s. 42.

⁴⁵⁹ Gautier 1995, s. 42.

člověka jeho splínu.“⁴⁶⁰ Dále píše, jak se místnost zaplnila všemožnými postavičkami a tvory jako z Goyových obrazů, které vyvolávaly veselí a ohlušující smích, mumraj barokních postaviček se stupňoval, popisuje tvory složené zčásti ze zvířat, lidí, nádobí a různých předmětů, směšné noční můry, které nepůsobily strach. Ostatní v místnosti volali, jak jsou šťastní, nadšení, plní nekonečné slasti. Blaženost se ale brzy proměnila v noční můru, bál se členů klubu, že ho chtějí přivést do záhuby, chtěl odejít, ale nohy mu zarostly do podlahy, jeden úkon trval sto až tisíc let. Podobný zážitek měl romanopisec Jules Claretie, který popisuje podobný proces, kdy nejprve přišel neovladatelný smích, poté hudba, únava, obličej přátel se náhle znetvořily a v tu chvíli přichází strach, že všichni zemřou.⁴⁶¹

Dle Gautiera je spisovatel odsouzen k truchlivému a bolestnému životu, odříznutému od ostatních lidí, a každý pocit se mu stává předmětem analýzy: „*Tato dlouho trvající hra dráždí nervy, zapaluje mozek a způsobuje chorobnou vnímavost, i přichází neuróza se svým bizarním nepokojem, se svými nespavostmi, plnými halucinací, nevysvětlitelnými mukami, chorobnými rozmary, podivnými zvrácenostmi, pocity neodůvodněné ošklivosti a odporu, šílenými vzepětími a úpornými sklíčenostmi, touhou po dráždidlech a nechutí k jakékoli zdravé stravě.*“⁴⁶² Baudelaire chodil na schůzky v hotelu Pimodan, kde se kroužek hašišistů scházel, ve skutečnosti jen zřídk. Také on přesně popsal opojení hašišem, které má tři fáze: 1. nejapné a neodolatelné veselí, výbuchy bezdůvodné radosti, 2. chvilkové zklidnění, brzy ale pocit chladu v končetinách a jejich slabost, ohlašující nové stadium, 3. zděšení a úzkostná hrůza, oči se rozšiřují, obličej bledne, objevuje se vyšší bystrost ve všech směrech, oči dohlédnou do nekonečna, sluch zachytí téměř nepostřehnutelné zvuky, tehdy začínají halucinace, přicházejí dvojznačnosti, posuny v chápání věcí.⁴⁶³ V Baudelairově závislosti na hašiši či opiu se prameny rozcházejí. Dle některých hašiš rozhodně neužíval trvale,⁴⁶⁴ v podstatě ho extáze maniaka, kterou dle něj hašiš způsoboval, odpuzovala, jiní autoři mluví o trvalé básníkově závislosti.⁴⁶⁵ Baudelaire viděl v umělém ráji, vytvořeném pomocí drogy a alkoholu, důkaz vrozené zvrácenosti, touhu uniknout bolesti, d'ábelské vnuknutí zmocnit se štěstí bez vlastní vůle a ctnosti. Myslel, že d'ábel řekl požívačům

⁴⁶⁰ Cit. dle Kouzlo hašiše 1996, s. 27–29.

⁴⁶¹ Kouzlo hašiše 1996, s. 55–63.

⁴⁶² Gautier 1995, s. 14.

⁴⁶³ Kouzlo hašiše 1996, s. 90–104.

⁴⁶⁴ Gautier 1995, s. 50.

⁴⁶⁵ Pelán 2000, s. 418.

hašiše a pijákům opia, jako kdysi našim prarodičům: „*Okusíte-li toho ovoce, budete jako bozi*“, a že jim nedodržel slovo, jako nedodržel Adamovi a Evě, neboť následující den zesláblý a vysílený bůh klesl pod úroveň zvířete a osířel v nesmírném prázdnu, nemaje jiného východiska než sáhnout opět k jedu.⁴⁶⁶

Podobně v Gautierově Románu mumie je faraon všemocným bohem, avšak je sám, nudí se a vyčerpaný hledá v nebi důvod existence. Najde ale ženu, pro kterou klesne. Tak se celá řada dandyů snaží vzdálit od člověka a zároveň uniknout nudě a únavě do světa, který je následně postupně ničí. Cestu často nahrazuje droga – hašiš, opium, víno, absint, éter, morfium – která osvobozuje člověka od každodennosti a vrhá ho do symbolické úrovně reality, kde se všechny vztahy stávají tělesně vnímatelné. Tak klade Baudelaire v Umělých rájích mezi vedlejší drogy také parfémy, pachy jako esence bytí, které jsou jako výpary manifestací lidské vzdálenosti, nepřítomnosti, jsou stále mimo osobu a přece její samotnou skutečností.⁴⁶⁷ Pachy se stanou také důležitým tématem symbolistů.

Paříž 19. století byla domovem pijáků absintu. Absint, často spojovaný se samotáři či ztracenci, odděloval pijáka od okolního blízkého světa a symbolizoval tak odcizení a únik. Na rozdíl od jiných drog se stal častým námětem výtvarných děl. Litografie Honoré Daumiera s názvem Pivo nikdy, pouze absint postaví člověka na nohy [163] znázorňuje dva muže u stolu v kavárně plné lidí. Muž nalevo se předklání s výrazem absintového opojení, muž napravo sedí rovně, před sebou džbánek a sklenici piva. Daumier svou typickou karikaturou a ironií ukazuje kontrast dvou charakterů.

Očividný je vztah Manetova obrazu Piják absintu a Baudelairovy básně Víno hadrářů. Oba umělci se zde identifikují se svými postavami. Hadrář je rozvrácená osobnost soudobé Paříže, symbol ostrých sociálních rozdílů, typ člověka, který byl hojně zachycován v karikaturách, albech i turistických průvodcích. Stejně jako básník se potlouká městem, hadrář sbírá staré hadry a odpadky, básník nové verše, rým a inspiraci:

*Na starém předměstí, v tom labyrintu bláta,
kde lidstvo hemžíc se za svými cíli chvátá,*

⁴⁶⁶ Gautier 1995, s. 49–50.

⁴⁶⁷ Baudelairovo vnímání pachů je silně akcentováno například v básni v próze Hemisféra ve vlasu: „*V ohnisku tvého vlasu vdychuji vůni tabáku, smíšeného s opiem a cukrem; v noci tvého vlasu zřím, jak odráží se nekonečnost tropického azuru; na prachově měkkých březích tvého vlasu spijím se vůněmi složených z dehtu, pižma a kokosového oleje.*“ Baudelaire 1945, s. 39.

*v červeném světle lamp, v nichž vítr třese sklem,
naléhá na oheň a zmítá plamenem,*

*lze vidat hadráře, jak jde a hlavou kroutí,
a do zdí vrážeje jak básník za své pouti,
nic nedbá čmuchalů, svých bídných poddaných,
a duši vylévá, pln slavných plánů svých.⁴⁶⁸*

Manetův obraz Piják absintu [164] můžeme označit za příklad zpodobení sběrače hadrů. Spojení těchto dvou může umocnit pijákův cylindr, který je blízký onomu, ve kterém Manet Baudelaira portrétoval [165]. Stejně jako Baudelaire přenáší v básni Víno hadrářů téma vhodné pro „nižší“ umění do umění „vysokého“, tak Manet přenesl téma hadráře z prvotní grafiky do vysokého umění malby. Obraz byl kritikou drsně odmítnut a malíř se tak stylizuje na okraj společnosti jako zavrhovaný a nezávislý bohem podobný svému Pijákovi.⁴⁶⁹ Postavou hadráře se později inspirovali surrealisté, především ve svých experimentech s nalezenými objekty.

Když André Breton jmenuje ve svém manifestu předchůdce surrealismu, přidává ke každé osobnosti i to, čím je podle něj surrealistická: Sade je surrealistou v sadismu, Poe je surrealistou v dobrodružství, Baudelaire je surrealistou v morálce, Rimbaud je surrealistou v životní praxi i jinde, Jarry je surrealistou v absintu.⁴⁷⁰ V Rimbaudově díle je motiv žízně velmi častý, částečně slouží jako metafora pro touhu. Motiv opilosti je pak nejvýraznější v Opilém korábu, který vypráví o cestě k nesmírné opuštěnosti a konečnému rozčarování. Rimbaudovi nestačilo být neustále pouze „opilý“, jak doporučoval Baudelaire ve své básni v próze Opíjejte se. S umíněností šilence chtěl rozvinout všechny vlohy: „*Musí se vyburcovat! Drogami, vůněmi! Jedy, které užívala Sybila!*“⁴⁷¹ Alfred Jarry konzumoval alkohol, absint a éter v úděsném množství. Byl blízkým přítelem madam Rachildeové, symbolistické a dekadentní spisovatelky, přezdívané „Mademoiselle Baudelaire“ nebo „Královna dekadentů“. O Jarrym, kterému věnovala esej Alfred Jarry čili Nadsamec literatury, napsala: „*Jarry svůj den započínal dvěma litry bílého vína, mezi desátou a polednem následovaly postupně tři absinty, rybu*

⁴⁶⁸ Z básně Víno hadrářů. Baudelaire 1962, s. 207.

⁴⁶⁹ „*Milý příteli, je tu jeden piják absintu, a to malíř, který stvořil tuto zhovadilost.*“ Thomas Couture na žádost Maneta, aby zhodnotil jeho obraz. Prah 1991, s. 15.

⁴⁷⁰ Breton 2005, s. 40.

⁴⁷¹ Arthur Rimbaud. Cit. dle Baker 2005, s. 62.

nebo steak k obědu pak zapil červeným vínem a prokládal ho absintem. V průběhu odpoledne pár šálků kávy dochucené brandy nebo lihovinami, jejichž názvy si již nepamatuji, poté, k večeři, pochopitelně další aperitivy, a to ještě stále stačil alespoň na dvě lahvičky archivního vína, ať už dobrého či ne. Neviděla jsem jej ovšem nikdy opravdu opilého, jen jedinkrát, když jsem na něho zamířila jeho vlastním revolverem, to vystřízlivěl okamžitě.⁴⁷² Jarryho pití bylo programové, toužil žít ve snu, cestu za znepokojivým prolnutím snění a všednodennosti si krátil alkoholem. V konečném důsledku se pokoušel rozbít hranice mezi duchovní a vnější realitou, mezi uměním a životem. Začal se identifikovat se svým monstrózním antihrdinou králem Ubu, upadl do chudoby a přestal jíst. Madam Rachildeové napsal: „*Musíme napravit legendu – neb Père Ubu, jak mi říkají, neumírá proto, že by přespříliš pil, ale proto, že ne vždy měl dost co jíst.*“⁴⁷³

Také Walter Benjamin popisuje ve svých Protokolech k pokusům s drogami jejich účinky: „*29. září (1928) neděle. Marseille. V 7 hodin večer jsem po dlouhém váhání užil hašiš. [...] Zapisuji, co asi následuje, jen abych zjistil, zda se dostavují účinky, neboť má samota sotva připouští jinou kontrolu.*“⁴⁷⁴ Poté následuje popis časových a prostorových nároků požívače hašiše, vnímání okolí, detailů, času, barvitě popisuje obrazy, které vidí. Po zkušenosti s morfiem následují zápisky o crocku, což byl v jistých pařížských kruzích krycí výraz pro opium. V souvislosti s ním mluví o silném vnímání barev a ornamentu, který nás všude obklopuje, ale běžně ho téměř nevidíme.

„*Nikdy nepřiznám právo psát a malovat, než vidoucím. To znamená lidem dokonale a vědomě zoufalým, kteří přijali heslo ZJEVENÍ – VZPOURA.*“⁴⁷⁵

Žízeň po hlubším poznání světa sužovala také členy avantgardní skupiny Le Grand Jeu (Vysoká hra), mezi jejíž zakládající členy patřil Josef Šíma. Skupina zkoušela různé metody od náročných duchovních cvičení po drogové halucinace. Milovali surrealismus stejně jako opium pro slepé padání k šílenství duše. Hra mystického hledání měla silně autodestrukční charakter. Ten se podepsal také na klíčové osobnosti skupiny, již byl Roger Gilbert-Lecomte, který sledoval jediný cíl dosažení absolutna, prázdnoty bytí za

⁴⁷² Rachilde. Cit. dle Baker 2005, s. 73.

⁴⁷³ Alfred Jarry. Cit. dle Baker 2005, s. 79.

⁴⁷⁴ Benjamin 1998, s. 257.

⁴⁷⁵ Roger Gilbert-Lecomte. Cit. dle Grand Jeu 2017, s. 5.

cenu totální autodestrukce. Postupně se přestal stýkat s přáteli, snažil se odnaučit hodinám i abecedě. Zemřel ve věku 36 let na infekci z nesterilní injekční jehly, kterou používal pro aplikaci morfinu. Snad žádná z avantgardních skupin nevzala tak vážně verše Baudelairovy Cesty, které již byly zmiňovány: *Ó, nalej nám svůj jed, ať dodává nám síly! / Chceme se pohroužit, jak okoušíme ho, / v hloub, Peklo nebo Ráj – co na tom v této chvíli? – / v hloub hloubek Neznáma – pro objev nového!*⁴⁷⁶ Umělci Vysoké hry se chtěli zbavit zplesnivělé kultury a to „nové“, o co usilovali, bylo vlastně vstoupit do hlubokých stop filosofů a romantických básníků, jako byli Pythagoras, Platón, Plotinos, Blake, Poe, Baudelaire, Nerval, Rimbaud a další.⁴⁷⁷ Baudelaira si vážili a zajímali se také o jeho teorii korespondencí: *„Byl to právě on, na koho duch musel vložit celou svou váhu, aby se odrazil ode dna ke svému návratu, a kdo přijal, že se bude vnímat i v mrtvém bodě pohybu a kdo se celý obětoval tomuto strašlivému pádu před tím, než rozpoznal oživující moc svého vlastního dechu.“*⁴⁷⁸ Josef Šíma vypovídal v duchu teorií Vysoké hry na svých plátnech o jednotě psychického a materiálního univerza [166].⁴⁷⁹

III. 3. 3 Únik i cesta sebezničení

*„Táhnu za sebou bezbarvý pach smrti
placenta povadlého šedého opičáka fetu
fantómí hryzáni amputace...“*⁴⁸⁰

Beatnici se často pohybovali na hranici alkoholismu a drogové závislosti. Pojem „beat“ pochází od Herberta Hunckeho, který toto slovo používal pro stav, v jakém se nacházel v období své drogové závislosti. „I’m beat“ znamenalo být zbitý, zničený, unavený, vyčerpaný. Do názvu knihy Johna Clellona Holmse ho navrhl Jack Kerouac. Název The Beat Generation byl následně změněn na Go (v nejnovějším českém překladu Jed’!). Pod pseudonymy jsou v této knize přítomni všichni představitelé beatnické generace.⁴⁸¹ Román je nezaujatým záznamem jejich sebedestruktivních

⁴⁷⁶ Z básně Cesta. Baudelaire 1962, s. 266.

⁴⁷⁷ Pelán 2000, s. 96.

⁴⁷⁸ Grand Jeu 2017, s. 396.

⁴⁷⁹ Ke skupině Le Grand Jeu také Topinka, Miloslav – Šerý, Ladislav (eds.). *Vysoká hra*. Torst, Praha 1993.

⁴⁸⁰ Z knihy Nahý oběd. Burroughs 1994, s. 259.

⁴⁸¹ Paul Hobbes – sám autor John Clellon Holmes, David Stofsky – Allen Ginsberg, Gene Pasternak – Jack Kerouac, Hart Kennedy – Neal Cassady, Will Dennison – William S. Burroughs, Bill Agatson – Bill Canastra.

rituálů, životů plných drog, šílenství, vizí, alkoholu, jazzu a nekonvenčního sexuálního chování. Ginsberg je zde v postavě Davida Stofskyho vykreslen jako ještě stále hledající, zmítaný nejistotami a strachem z šílenství. Čte Blakea, má vize a jako by k němu sám Blake promlouval: „*Staří vyzábli básníci; neukojitelní myslitelé, lačníci po světle, kteří se drali ze světa; všichni ho zaklínali, aby proskočil tou zdí! [...] „Proč trpíme? Co jsme spáchali? Proč? Proč? “*⁴⁸² Gene Pasternak představuje Jacka Kerouaca posedlého únikem, jeho život jako by proměňoval v zápas s městem, kde se tempo všeho zrychlovalo a vymykalo se kontrole: „*Město ale, protože bylo neosobní, bylo nepřemožitelným protivníkem. Jediný člověk je nemohl porazit a někdy se jako jediný únik před úplným zardoušením jevílo je prostě podvést a uprchnout.*“⁴⁸³

Šílenství si beatnici přivolávali drogami, kriminálními delikty i směřováním k extázi. Než aby se přikláněli k americkému materialismu, volili beatnici šílenství: „*Radši bych se zbláznil a vzal to temnou zkratkou do Mexika s heroinem v žilách, oči i uši plné marihuany...*“⁴⁸⁴ Po vzoru Baudelaira, Rimbauda či Apollinaira dával i Ginsberg všanc své smysly, aby si drogami rozšířil oblast vědomí. Mnoho básní napsal pod vlivem marihuany, LSD, meskalinu či ayahuascy. Zážitky popisované v těchto básních jsou velmi podobné těm v Burroughsových knihách – smrtelná hysterie, paranoia, odhmotněné vědomí rozkládajícího se těla, šílená monstra, ztráta identity.⁴⁸⁵ Když Ginsberg obhajuje užívání drog, je to především kvůli rozšíření vědomí, které je nezbytné pro opuštění světa svázaného normami a stereotypy. Vize Molocha v Kvílení byla vyvolána peyotlem,⁴⁸⁶ báseň Kadiš napsal Ginsberg pod vlivem amfetaminů.

William S. Burroughs byl patnáct let těžce závislý na heroinu a morfinu. Ač byl přiznaným homosexuálem, oženil se a následně za pobytu v Mexiku omylem svou ženu Joan zastřelil před očima jejich čtyřletého syna. Užívání drog, styky se zločinci a smrt Joan způsobily, že se stal nepřijatelným pro společnost, kterou ovšem sám již dávno odmítl. V tomto období získal sílu poprvé popsat podsvětí, které ho tak dlouho fascinovalo, v jeho pravé podobě. První kniha, kterou vydal pod pseudonymem William Lee, nesla název Feťák. Dlouhodobá drogová závislost pomohla Burroughsovi vyrovnat se s podmínkami doby, ve které žil. Cena, kterou za to zaplatil, byla ale obrovská.

⁴⁸² Z knihy Jed! Holmes 2016, s. 130–132.

⁴⁸³ Z knihy Jed! Holmes 2016, s. 90.

⁴⁸⁴ Z básně Paterson. Ginsberg 2012, s. 11.

⁴⁸⁵ Tytell 1996, s. 246.

⁴⁸⁶ Druh kaktusu ze Severní Ameriky známý pro své halucinogenní účinky.

Celé období závislosti detailně zaznamenával a výsledkem byl román *Nahý oběd*, halucinační vize nejhorších očekávání padesátých let, ďábelský svět drog, sexu a temné hrůzy. V úvodu knihy stojí: „*Z Choroby jsem se probral ve věku čtyřiceti pěti let, klidný, tichý, duševně zdravý a celkem v pořádku až na ochablá játra a vzhled vypůjčeného těla společný všem, kteří Chorobu přežijí... Většina z nich si delirium podrobně nepamatuje. Já jsem si zřejmě dělal o něm i o Chorobě podrobné zápisy. Vůbec si totiž nepamatuji, že bych někdy tyto poznámky, jež byly nyní vydány pod názvem Nahý oběd, psal.*“⁴⁸⁷ Hlavním hrdinou románu je feťák, nejslabší a nejopovrhovanější z občanů. Ginsberg napsal, že být v Americe toxikomanem je jako být v nacistickém Německu Židem. Burroughsova představa narkomana bez tváře odkazuje k jeho vnímání společnosti, která kontroluje všechny své části, zatímco sama zůstává neviditelnou. *Nahý oběd* je svým pojetím také drsným varováním před hrůzou drogové závislosti. Burroughs ve své antiromantické hořkosti pohrdá možnostmi budoucnosti, jeho kniha je předzvěstí budoucích utrpení a zkázy. Hnus, opovržení, bestialita, neštěstí, nepřizpůsobivost, krutý pesimismus a naprostá absence naděje. Knihu začal Burroughs psát v roce 1954 v Tangeru (Maroko), jenž ležel v tehdejší mezinárodní zóně – odtud často používaný pojem Interzóna, kde našel velkou svobodu i dostatečné množství drog a mladých chlapců. Zároveň si jej nikdo nevšímal a jeho sousedi jej nazývali „Pan Neviditelný“. V roce 1957 k němu přijel Jack Kerouac pomoci román přepisovat. Rukopis se válel všude po pokoji, na podlaze i na zahradě. Kerouac ale brzy začal mít halucinace a děsivé noční můry. Do stejných stavů dostával rukopis i Allena Ginsberga, který velmi výstižně *Nahý oběd*, který každého dožene k šílenství, charakterizoval i ve svém *Kvílení*.⁴⁸⁸ Burroughs nechtěl knihou šokovat, byla to snaha o očištění se a v podtextu i boj za svobodu slova a myšlení. K následné velké oblibě knihy jistě přispěl i Cronenbergův film *Nahý oběd* z roku 1991. Burroughs měl také obrovský vliv na moderní rockovou muziku a osobnosti, jako byli Kurt Cobain, Lou Reed či David Bowie.

Jack Kerouac byl postavou protikladů, byl uzavřený, ale zároveň živoucím středem beatnického hnutí. Před svou zemí, která ho zranila, utíkal do izolace. Aby mohl psát, začal brát benzedrin. Díky droze zažíval nové vjemy, ale také zeslábl. Osudovým pro něj bylo setkání s Nealem Cassadym, který se stal tématem jeho dvou románů. Cassidy byl prototypem rimbaudovského dobrodruha, „sžiraného nemocí

⁴⁸⁷ Z knihy *Nahý oběd*. Burroughs 1994, s. 7.

⁴⁸⁸ *Kvílení*. Ginsberg 2012, s. 29.

překotného života“, jak ve své básni o Rimbaudovi napsal Kerouac.⁴⁸⁹ Po zjištění, že jeho kniha *Na cestě* a následně i *Vize Codyho* jsou komerčně nepřijatelné, se Kerouac rozhodl psát výhradně sám pro sebe. Odjel do Mexika za Burroughsem, kde začal také několikrát týdně užívat heroin. Drogy zesilovaly jeho depresi a zoufalství z neúspěchu svých próz. Heroinové delirium, marihuana a velmi málo jídla mu daly zažít pocit rozrušení smyslů, podobně jako kdysi Rimbaudovi. Příteli Holmesovi psal, že se cítí obklopen zkázou a smrtí, neměl žádné peníze, byl nejosamělejším ze spisovatelů, za poslední rok dokončil tři knihy, a přesto musel žít jako všemi opovrhovaný vandrák.⁴⁹⁰ Kerouac neustále cestoval, cítil se jako vyhnanec ve vlastní zemi. Svě stavy smutku se také snažil překonat hlubokým studiem buddhismu a meditacemi. Když roku 1957 román *Na cestě* konečně vyšel, dostalo se mu značné pozornosti, ale také velmi zlé kritiky. Negativní recenze měly na autora drastický účinek. Žil v pocitu, že je obklopen generací, která jím opovrhuje. Mezi osamělými meditacemi a nápirem veřejného zájmu byla široká propast, kterou Kerouac nedovedl překlenout a rozhodl se pro sebezničení. Zemřel jako silný alkoholik na cirhózu jater ve svých sedmačtyřiceti letech.

Těžká rodinná situace Allena Ginsberga byla zmíněna v kapitole *Negativní vztah k matce*. Psychická nemoc jeho matky zapříčinila básníkovu nedůvěru k ženám coby nádobám neúspěchu a z toho plynoucí úzkostné sexuální zmatky. Po dokončení studií na Kolumbijské univerzitě pocíval Ginsberg hlubokou beznaděj a osamění. Jeho přátelé byli v tu dobu mimo město a on byl při hledání práce jako „výstřední drogy ve světě mechanických nadlidí“ ztracený a toužil po smrti jako po vysvobození.⁴⁹¹ Trpěl pocitem uměleckého selhání a vědomím neschopnosti se změnit. V tomto období hluboké duševní krize začne Ginsberg číst Williama Blakea, v té době se také setkává s Johnem Clellonem Holmesem. Ten začlení do svého románu *Jed! i šílené* Ginsbergovo zaujetí četbou Blakea, a chápe Ginsberga jako trpícího zvráceným egoismem. Zdroj jeho zranění vidí právě ve vztahu k matce, z něhož pramení jeho šílenství, homosexualita i básnické založení. Ginsberg se své staré já snažil zničit pomocí drog, sexu a vášnivých přátelství s Kerouacem, Burroughsem či Nealem Cassadym. Jakýmsi vyústěním bylo přátelství s Herbertem Hunckem, který ho přivedl k morfiu a vytrhl ho z jeho izolovanosti. Huncke žil velmi destruktivním a kriminálním životem a i přes to, že Ginsberga stáhl do světa zlodějíčků, byl básník uchvácen jeho

⁴⁸⁹ Tytell 1996, s. 67.

⁴⁹⁰ Tytell 1996, s. 77.

⁴⁹¹ Tytell 1996, s. 94.

filosofií sebeztracení, utrpení a vírou, že smrt je blízko. V Hunckeho stavu viděl Ginsberg analogii toho, co chtěl vyjádřit ve své poezii. V psychiatrické léčebně, kam byl Ginsberg poslán, aby neskončil kvůli krádežím Hunckeho přátel ve vězení, potkal Carla Solomona, kterému následně věnuje báseň Kvílení. Osudovým okamžikem a zároveň vysvobozením z Ginsbergových sexuálních úzkostí pak bylo setkání s Peterem Orlovským.

Peklo, kterým si v životě Ginsberg prošel, bolestné osudy přátel, zkušenosti v nejhlubších propastech, ponížení a hrůzy všude kolem, to vše je obsahem hlasitého nářku nad světem v jeho nejslavnější básni Kvílení:

*Viděl jsem nejlepší hlavy své generace zničené šílenstvím, hystericky obnažené a o hladu,
vlekoucí se za svítání černošskými ulicemi a vztekle shánějící dávku drogy,
hipstery s andělskými hlavami, celé žhavé po prastarém nebeském kontaktu s hvězdným
dynamem ve strojovně noci
[...]
...nebo noc co noc očišťovali svá torza
pomocí snů, pomocí drog, pomocí bdělých nočních můr, alkoholu, ocasu a nekonečných
preponků...⁴⁹²*

V celém období kolem zrodu punku, v době Velvet Underground a Factory Andyho Warhola byl svět drog a svět umění zcela provázaný. Sex, drogy a rock'n'roll – to nebyla jen fráze. Hudební manažer Danny Fields přirovnal největší rockové hvězdy k dětem: „*Jak by mohly odolat všemu tomu, co se na ně řítí. Většina z nich ve skutečnosti pozná jenom nepohodu, svinstvo, sexuální obtěžování, vykořisťování, zneužívání a zruinování.*“⁴⁹³ Mnoho muzikantů stálo ve své drogové závislosti na okraji propasti. Scotty Asheton, bubeník skupiny The Stooges, například popisuje, jak se jednou Iggy Pop nervově zhroutil: „*Šel po ulici a najednou upadl. Byl to důsledek těch šílenejších dávek drog. Není přeci možný brát zároveň LSD a povzbuzující prášky. To prostě nefunguje.*“⁴⁹⁴ Iggy Pop sám komentoval důvod této situace touhou po zapomenutí všeho, co se událo. Měl tehdy velké bolesti způsobené pádem z pódia,

⁴⁹² Z básně Kvílení. Ginsberg 2012, s. 29.

⁴⁹³ Danny Fields. Cit. dle McNeil – McCain 1999, s. 31.

⁴⁹⁴ Scott Asheton. Cit. dle McNeil – McCain 1999, s. 215.

potřeboval celkově umrtvit, aby vše zvládl. Takových příběhů by se dala jmenovat celá řada. K těm nejslavnějším patří příběh Sida Viciouse a Nancy Spungeon. Manažer Sex Pistols Malcolm McLaren tvrdí, že vůbec neměl tušení, co kluci z kapely brali za drogy, byl jen posedlý šíleným snem, kdy zkoušel ze Sex Pistols stvořit to, co se mu nepovedlo s New York Dolls: „*Vzal jsem ty zvláštní nápady Richarda Hella, lechtivou popovou tvář New York Dolls, politické důsledky nudy a všechno jsem to semlel dohromady, abych získal názor. [...] A pak jsem chtěl z té rokenrolový scény navždycky vypadnout. O to mi šlo. [...] A tak mi vůbec nedocházelo, jaký svinstvo se kolem mě děje. Vůbec jsem to nevěděl. Prostě nevěděl.*“⁴⁹⁵

Sid Vicous byl blízký přítel Johnnyho Rottena a s kapelou Sex Pistols začal hrát roku 1977. Více než hudební talent byla pro kapelu užitečná jeho punková osobnost. Drogy začal užívat již ve svých sedmnácti letech spolu se svou matkou. Nancy Spungeon byla americká groupie. Sama přiznávala, že nenáviděla rodiče. Ti ji poslali k psychiatrovi, protože „*se nedokázali vyrovnat s tím, že je tak strašně nenávidím. Nesnášela jsem je*“.⁴⁹⁶ Vina byla dle Nancy ale na jejich straně, rodiče ji neměli rádi, měli úplně jiné zájmy. Odjela tedy do New Yorku, kde se seznámila se spoustou muzikantů a stala se prostitutkou. Setkání Sida a Nancy bylo osudové a jejich vztah měl ničivý dopad i na kapelu. Nancy byla již těžce závislá na heroinu, Sid se k ní brzy připojil. Oba se postupně čím dál více uzavírali do svého, láskou i násilím naplněného, světa sebezničení. Nancy zemřela na následky bodné rány do břicha v hotelu Chelsea v New Yorku, kde se Sidem bydleli. Sid byl obviněn z vraždy, ale nic si nepamatoval. Teorii je několik včetně vraždy jedním z drogových dealerů. Sid Vicous zemřel necelé čtyři měsíce po smrti Nancy na předávkování heroinem po večírku na oslavu svého propuštění. Nadměrnou dávku heroinu snad dostal od své matky. Postavy Sida a Nancy se následně různými způsoby promítly do řady písní i seriálů a jejich příběh se dočkal i filmového zpracování s Gary Oldmanem v hlavní roli.

Jim Morrison byl velmi zaujat beatniky, Friedrichem Nietzschem i Arthurem Rimbaudem. Název kapely The Doors vymyslel podle své oblíbené knihy Brány vnímání (The Doors of Perception) od Aldouse Huxleyho z roku 1954. Huxley zde vypráví o zážitcích s meskalinem a prosazuje názor, že psychedelické drogy mohou odstranit filtry z mysli a umožnit lidem vidět život takový, jaký skutečně je. Huxley převzal název pro svou knihu ze Snoubení nebe a pekla Williama Blakea, kde autor

⁴⁹⁵ Malcolm McLaren. Cit. dle McNeil – McCain 1999, s. 236.

⁴⁹⁶ Nancy Spungeon. Cit. dle McNeil – McCain 1999, s. 338.

píše: „*Jestliže dveře vnímání budou čisté, všechno se člověku zjeví v původní a nekonečné podobě.*“⁴⁹⁷ Název kapely se také odvolává k výzvě Walta Whitmana: „*Odšroubujte zámky ze dveří, odšroubujte dveře z veřejí.*“⁴⁹⁸ Morrison psal poezii, na které mu velice záleželo. Hudba The Doors a Morrisonova poezie vypovídají hodně o stavu duše mladé generace druhé poloviny šedesátých let 20. století s její nejistotou, obavami, touhami, pochybami i sklonem k rychlému řešení, ale při uchování existenciálního přesahu. Nelze je spojovat s hnutím hippies, na nějakou světovou revoluci či změnu láskou a květinami Morrison nevěřil. Všímal si spíše druhé strany mince, jako jeho předchůdci – Nietzsche, Blake, Rimbaud, Artaud – byl přesvědčen, že změna nepříjde, pokud jedinec nepozná druhou stranu sebe sama. Morrison nechtěl svými texty ovládat bezejmenný dav, chtěl vytrhnout jedince z letargie, z tupého přijímání předkládaného, vyprovokovat ho k vlastní aktivitě, k používání vlastní hlavy. Proto se Morrison na pozdějších koncertech podvědomě bouřil proti své adoraci publikem a metal urážky do davu, který pro něj přestal být shromážděním jednotlivců a stal se nemyslitelnou masou.⁴⁹⁹ Jeho texty nejsou snadno vyložitelné, jejich smysl je mnohdy ponechán na vnímavosti čtenáře. S pomocí vlastních zkušeností, myšlenkových pochodů i s vydatnou podporou alkoholu a halucinogenů našlapují básně na tenké hranici života a smrti.

Protiklady, které provázely krátký život Kurta Cobaina, vzbuzovaly velké výkyvy nálad často vedoucí ke zhoubným pocitům nenávisti sebe sama. Rostoucí sláva a úspěch mu spíše ubližovaly, pozornost mu způsobovala nevolnost, s popularitou vzrůstala záliba v drogách. S drogovými experimenty začal již v osmé třídě, od deváté třídy pravidelně kouřil marihuanu, která mu pomáhala zapomínat na život doma. Většinu času trávil sám, což způsobovalo pocit vnitřní opuštěnosti. I když neustále cvičil nebo se díval na televizi, trpěl často nudou. Kurt také hodně kreslil. Jeho kresby působí velmi znepokojivě, jsou plné vetřelců, bezhlavých stvůr i explodujících kytar. V jeho deníku začal vystupovat od roku 1990 nový objekt, který se pak objevuje téměř v každém obraze, skladbě či příběhu. Psal ho záměrně s chybou, převedl ho do ženského rodu, zamiloval se do něj. Byla to „heroína“.

Heroin začal brát Kurt denně. Dle jeho zápisků se rozhodl být feťákem proto, že mu heroin ulevoval od bolestí žaludku, které ho trápily již několik let, a které ho

⁴⁹⁷ Cit. dle Henke 2008, s. 15.

⁴⁹⁸ Cit. dle Morrison 2016, s. 181.

⁴⁹⁹ Morrison 2016, s. 184.

přivedly i na myšlenku sebevraždy. Na své koncerty si často bral jen malý batůžek s Burroughsovou knihou Nahý oběd.⁵⁰⁰ Deprese se stupňovaly, v roce 1992 čteme v jeho deníku zápis: „*Nenávidím tě. Nenávidím je. Ale nejvíc nenávidím sebe.*“⁵⁰¹ Poslední řadové album Nirvany s názvem In Utero ukazuje na Kurtovu posedlost tématem zrození, smrti, sexuality, nemoci a závislosti, což umocňuje ještě původní název alba „I Hate Myself and Want to Die“, odmítnutý nahrávací společností. Kurt několikrát málem zemřel na předávkování, i po narození dcery, když se s Courtney Love snažili působit jako spokojená rodina, nepřestal drogy brát. Téměř v každém rozhovoru se zmiňuje o sebevraždě. Nesnášel, když na něj všichni koukali, jestli je zrovna zdrogovaný. Čím dál víc se cítil vyděděný, do deníku si zaznamenal: „*Já nikomu neublížím, do prdele, prosím vás, je tu někdo? Někdo, kdokoli, Bože, pomoc, pomoz mi, prosím. Chci, aby si mě někdo všimnul. Musí si mě všimnout. Navleču na sebe cokoli. Tolik mě unavuje ten pláč a snění, jsem tolik, tolik sám. Není tam někdo? Prosím, pomozte, POMOZTE MI!*“⁵⁰² V sebevraždě nehledal Kurt Cobain východisko z nouze, hledal únik z věčné bolesti.

Doba dekadence i prokletých básníků je stále aktuální. Řadu odkazů k fin-de-siècle se objevuje například u francouzské umělecké dvojice Pierre et Gilles, kteří ve svém díle propojují malbu s fotografií. Mezi jejich fotografiemi známých osobností najdeme také anglického zpěváka a skladatele Marca Almonda [167]. Je zpodoben jako piják absintu a odkazuje tak na umělecká a literární díla, o kterých jsme zde mluvili. Jako homosexuál, který prošel drogovou závislostí, zapadá Marc Almond do našeho výběru, a to nejen svým životem, ale také dílem. Jeho spojení s obdobím prokletých básníků a dekadence umocňuje jeho album Absinth – The French Album, vydané roku 1993, kam zařadil také zhudebněné básně Baudelaira a Rimbauda.⁵⁰³

Dvojice Pierre et Gilles také několikrát fotografovala Marilynou Mansonou. Na jedné fotografii, nazvané The dead song [168], je znázorněn s kostlivcem v ruce. Výjev vypadá jako pieta ozářená aureolou modrého světla. Na dalším obraze je fotografován spolu se svou tehdejší přítelkyní, burleskní tanečnicí a herečkou Ditou von Teese [169]. Ta účinkovala také v klipu k Mansonově písni mOBSCENE, o které jsme

⁵⁰⁰ Poté, co se Kurt se svým oblíbeným autorem Burroughsem setkal, autor prohodil: „*Tomu klukovi něco je. Mračí se, ale nemá k tomu důvod.*“ Cit. dle Cross 2014, s. 341.

⁵⁰¹ Cit. dle Cross 2014, s. 316.

⁵⁰² Cit. dle Cross 2014, s. 334.

⁵⁰³ Konkrétně se jedná o dvě Baudelairovy básně Abel a Kain a Pohrobní výčitka a Rimbaudovu báseň Mé malé milenky.

výše hovořili. Modelka zde pózuje ve sklenici se zelenou tekutinou, která nemůže být ničím jiným než absintem i vzhledem ke kostce cukru, se kterou Dita následně tančí [170]: „*We take the love / Open your eyes / And watch the world end / We have our places, / But we have no friends / They told us sin is not good / We know it's great / we take all of the drugs / ...take our place.*“⁵⁰⁴

Marilyn Manson se tím, že užívá drogy, netají. Důkazem toho je množství textů i videoklipů. Zároveň ale pohrdá každým, kdo je na drogách závislý, protože díky těm, kteří drogy zneužívají, vypadají ti, co je užívají, špatně. V jeho autobiografii sepsal pravidla, která pomohou čtenáři určit, zda kokain, trávu či další substance užívá, či zneužívá, jednoduše řečeno, kdy se má považovat za závislého.⁵⁰⁵ V době pobytu kapely v New Orleans měli tak obrovský přísun drog, že je již začínalo nudit je brát, proto ke šňupání kokainu přidávali ještě různé hry a rituály. V New Orleans měla kapela nahrát novou desku, ale setkání hudebníků vždy skončilo fetováním a útekem k jiným činnostem. Manson píše, že šňupání také pomáhalo zaplašit nejistotu a strach z velkého projektu. Byl to únik, na který se dlouhé měsíce, kdy měli točit, vymlouvali. Svůj strach i zapíranou samotu trestali alkoholem a drogami. Když Manson odjel domů na svatbu bratrance, každý se ho ptal, jestli je gay, jestli je závislý na drogách nebo uctívá d'ábla. Nikdo mu nerozuměl: „*Už jsem nebyl Brian Warner, byl jsem jakýsi nevysvětlitelný a odpuzivý sliz, který vytekl odněkud z kanálu a pošpinil jejich pěstěné životy. [...] Poprvé za celý život jsem byl opravdu sám.*“⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ *Vezmeme lásku / Otevři oči / A sleduj, jak svět končí / Máme svá místa / Ale nemáme přátele / Říkají nám, že hřešit není dobré / My víme, že je to skvělé / Užijeme všechny drogy / ... zaujmeme naše místo.* Úryvek z písničky Marilyn Manson *mOBSCENE*. Volný překlad autorky práce.

⁵⁰⁵ Manson – Strauss 2017, s. 172–173.

⁵⁰⁶ Manson – Strauss 2017, s. 294–295.

IV. CHARLES BAUDELAIRE A ČESKÉ UMĚNÍ

„A přece Baudelaire jest alespoň třetina, ne-li polovina i moderní lyriky české.“⁵⁰⁷

Všechna témata z předchozích kapitol by bylo možné zopakovat i ve vztahu k českým umělcům. Souvislosti mezi životem a tvorbou Charlese Baudelaira a českým uměním by vydaly na samostatnou práci. Tato kapitola je koncipována chronologicky, zahrne tedy vybrané umělce z přelomu 19. a 20. století či doby poválečné, ale největší část bude věnována umění současnému včetně rozhovorů se čtyřmi vybranými umělci.

Od Všeobecné zemské jubilejní výstavy, která proběhla v Praze roku 1891, stoupá sebevědomí českého národa a pod vlivem mezinárodního ducha si také moderní Praha přeje žít životem pařížským. Česká inteligence vstupuje do širšího evropského kontextu a pomalu se otevírá cesta k začlenění do evropské moderny. Modernisticky smýšlející umělci vystupují proti kolektivní a univerzální kultuře a do popředí staví fenomén individualismu. Přichází vzpoura části literátů a umělců proti akademismu, autoritám a za nové umění. Moderna začíná být určitým životním postojem odlišných individualit, které odmítají jakýkoliv vnější zásah do své tvorby a v naprosté svobodě znatelně rozšiřují dosavadní spektrum námětů a do té doby tabuizovaných oblastí.

Novou svobodu umění symbolizovala Moderní revue, vydávaná od roku 1894. Zde je patrná pluralita stylů i témat typická pro období až do začátku první světové války. Moderní revue přes své odmítnutí romantiky přejímá původní romantickou myšlenku o protikladu mezi uměním a davem, jak ho vytyčili Gautier i Baudelaire: „*Výjimečnost není pro davy*“.⁵⁰⁸ S emancipovaností umění byly zároveň do českého kulturního prostředí vneseny i první náznaky krize smyslu umění, které započaly Baudelairovým opovrhlivým gestem absolutního umělce.⁵⁰⁹

Roku 1891 vzniká knižní Sborník světové poezie, který do českého kontextu přináší mimo jiné překlady Baudelairovy a symbolistické poezie, stejného roku umírá Arthur Rimbaud. První překlady básní Charlese Baudelaira jsou ovšem publikovány již v roce 1875 v týdeníku Lumír. Prvního překladu celého básnického díla, který můžeme dodnes považovat po významové stránce za nejspolehlivější, se pak ujal Svatopluk

⁵⁰⁷ F. X. Šalda, Magnus Parens, 1921. Cit. dle Baudelaire 1986, s. 115.

⁵⁰⁸ Jiří Karásek ze Lvovic. Moderní revue I, 1894/95, sv. 2, s. 26.

⁵⁰⁹ Urban – Merhaut 1995, s. 52.

Kadlec až v roce 1934.

Přelom století otevírá v českém umění silná témata strachu, zoufalství i zla a do děl českých literátů i výtvarných umělců začínají postupně pronikat vlivy umělců, jako byli Edgar Allan Poe, Edvard Munch, Félicien Rops či Charles Baudelaire. Určité paralely můžeme jistě hledat například v díle Jakuba Schikanedera, v jehož tvorbě hrála, podobně jako u Baudelaira či Muncha, také smrt důležitou roli. Schikanederovo dílo je v podstatě příběhem tragédie lidské existence. Jak ale píše Otto M. Urban v knize věnované Edvardu Munchovi, v celkovém vyznění se tyto dva umělci rozcházejí. Schikaneder se v rezignaci s hořkostí osudu smiřuje, zatímco Munch vyhrocuje situaci až na ostří.⁵¹⁰ Dalším příkladem může být Jan Preisler, jehož melancholické malby jsou prodchnuty pocitem tragédie, vykořeněnosti a osamění. Postavy na obrazech sužuje existenciální nejistota, obava k okolí i k sobě samému. Antonína Slavíčka spojuje s Baudelairem a Munchem hluboké psychické prožívání vlastního díla, které u Muncha vedlo k psychickému zhroucení a u Slavíčka až k sebevraždě. Motivy smrti, osobní tragédie, vykořeněnosti, osamocení, strachu, zla, úzkosti přetrvávají spolu s různými formami úniku v českém umění až do současnosti.

IV. 1 Na přelomu století

„Se žlutým svazkem Charlese Baudelaira, tohoto mého smutného miláčka, jehož verše jsou těžkou chorobnou hudbou, na niž duše nezapomene nikdy, uslyší-li ji jednou...“⁵¹¹

S novým chápáním umělecké osobnosti a individuality je spojen především pojem dekadence. Začíná docházet k prolínání směrů, jako byly impresionismus, naturalismus či symbolismus, i témat chorobnosti, hypnotismu, magie či okultismu. Díky dekadenci také dochází k silnějšímu propojování jednotlivých druhů umění. Literárnost proniká do výtvarného umění, vizuální vjemy poezie jsou umocněny vlivem výtvarných postupů. Posun je patrný také v autoportrétech, kde umělec mnohdy v projekci sebe sama metaforuje svůj rozpolcený přístup ke světu. Nenachází své místo v moderní společnosti, kterou vidí naplněnou hrůzou a šílenstvím, touží po útěku a izolaci. Smrt je v dekadenci všudypřítomná a je obsahem velké části děl výtvarných umělců i literátů, kteří ve smrti nacházejí smysl a pomíjívou krásu života. Smrt a

⁵¹⁰ Munch 2006, s. 200.

⁵¹¹ Otokar Březina. Cit. dle Baudelaira 1986, s. 77.

pomíjivost života je námětem voskové plastiky Jana Štursy Utopená kočka [171], která nám evokuje Baudelairovu báseň Mršina, a použitým materiálem ještě umocňuje dojem rozkladu, odkazující k faktu, že ani po smrti nepřijde klid a usmíření. Téma tance smrti, kterému jsme se v souvislosti se smrtí také věnovali, odráží například plátno Bohumila Kubišty Polibek smrti [172]: „*Pak Polibek smrti. Smrtelná únava, agonie a plíživý stisk smrti, šero a plíseň hrobu. Tušil snad Kubišta brzký svůj skon?*“⁵¹²

Jako vyhraněnou koncepci modernismu formuluje dekadenci Arnošt Procházka ve své Glose k dekadenci z roku 1894. Pro svou básnickou sbírku Prostibolo duše našel inspiraci u Baudelaira, Mallarméa, Maeterlincka, Huysmanse, Péladana a dalších. Čtenář se ocitá ve snových, umělých světech plných tělesnosti a erotičnosti, prožívá chorobné stavy i sebevražedné sklony. Cyklus ilustrací k Procházkově sbírce vytvořil jeden z největších dekadentů Karel Hlaváček. Svými kresbami byl schopen vyvolat pocity hrůzy, strachu, bolesti i šílenství. Pohybuje se v protikladu života a smrti, mezi vlastním prokletím a individuální svobodou. Hlaváček zde odkazuje k něčemu zlému a obludnému, co je nad námi, a čemu jsme nuceni stále otročit. Asi nejvýraznější kresbou cyklu je Vyhnanec [173]: „*Tak jsem pojal Vyhnance jako psance ze sexuálního ráje. [...] provedl jsem celou kresbu jedním dechem, zcela realisticky kreslenou – ale pak otrásl mnou takový hnus a děs před mou vlastní prací – že muselo to dolů.*“⁵¹³ Zřetelná je zde inspirace Munchovým Výkřikem, ale také Félicienem Ropsem, Odilonem Redonem či Jamesem Ensorem.

Dekadence stvořila osudovou ženu – femme fatale, která je příčinou umělcova tragického konce. Čeští umělci navazují na díla Baudelaira, Ropse, Delvilla, Kubina, Ensora, Redona a věnují osudové ženě mnoho obrazů i básní. Podobný přístup k ženě, která ničí muže, blízký Munchově obrazu Vampýr či variantám jeho Madony, měl například Alfons Mucha. Na plakátu k cigaretovým papírkům Job [174] vidíme erotický idol, který představuje zkázu a dominanci. Očividné spojení s obrazem Vampýr představuje také obraz Maxe Švabinského Splnutí duší [175]. Na Munchově obraze [70] žena pevně svírá mužovu hlavu, kterou líbá na zátylku, tedy vysává jeho životní sílu. Muž na Švabinského obraze jako by byl již naprosto vysátý, zhroucený. V postavě ženy je také zobrazen vnější svět, který umělce spoutává a brání mu v jeho rozletu k ideálu. Výrazným motivem byla žena také v tvorbě Karla Hlaváčka. Ten přejímá chápání ženy Féliciena Ropse, který ve svých Sataniques zobrazuje ženu jako nástroj

⁵¹² Jan Zrzavý. Cit. dle Urban 2006, s. 374.

⁵¹³ Procházka – Hlaváček 2000, s. 35.

d'ábla. V eseji věnovanému Ropsovi Hlaváček píše, že ukazuje ženu takovou, jakou vždy byla, nositelku tajemného početí: „*Eva, Žena Putifarova, Sappfó, Messalina, Sv. Terezie, Lucrezia Borgia, Lyane de Pougy, to je konstanta z jedné strany – Adam, Alexandr Veliký, Sv. Antonín, Fra Angelico, Gilles de Rais, Baudelaire, to je druhá paralelní a ekvivalentní řada. Tedy: Žena a Muž. A mezi ně staví Rops ještě tertium: Satana.*“⁵¹⁴ Žena je pro Hlaváčka protikladem femme fatale a světice, smrti a života. Její tělesnost a sexualita je pak spojována s démonem zla, Satanem. Prokletí vlastní sexualitou je také obsaženo v řadě Hlaváčkových výtvarných děl včetně autoportrétů, které jsou zrcadlem jeho vlastního nitra. V autoportrétu *Můj Kristus* [176] se autor ve své bolesti identifikuje s Antikristem a dokonává tak vlastní sebepoznávání.

Osudové ženě se široce věnoval také František Kobliha, inspirován postavami Messaliny či Salome. V cyklu *Žena* [177] zobrazil své představy nahého ženského těla s velkou smyslností a přímočarostí. *Ženy* z cyklu *Ženy mých snů* [178] v sobě namísto smyslnosti a rozkoše nosí tajemství a znepokojivou krásu. Salome jako určitý archetyp femme fatale a dekadentní antihrdinka se stává velice oblíbeným tématem umělců přelomu století a především pak členů skupiny Sursum.⁵¹⁵

Nemožnost čisté lásky, kterou pociťoval Baudelaire, se projevovala i v dekadentním pohledu na milostný cit, v němž láska zůstala vždy nenaplněna. Řada básníků a malířů byla fascinována tragičností milostného citu. Jako symbol milostného nenaplnění se v dílech dekadentních umělců objevuje smrt. Tak je tomu v reliéfu Quido Kociana *Zapovězená láska* [179], kde se v pootevřených dveřích drží v objetí chlapec a dívka. Nad nimi již číhá Smrt v podobě kostlivce, která je spíše spojena s postavou dívky, jejíž ruka nedrží pevně chlapce v objetí, ale visí bezvládně a jakoby bez života přes mladíkova záda. Smrt se sem vplížila jako všudypřítomný symbol konečnosti pozemského bytí. Přímá konfrontace lásky a smrti se pak objevuje v cyklu *Dívka a smrt* Augusta Brömseho [180].

*„Žil jsem jako smutný vyhnanec, opustivší svou drahou vlast. Trpěl jsem jako snílek, který náhodou zabloudil na tento svět a který se marně snaží, aby mu porozuměl.“*⁵¹⁶

⁵¹⁴ Hlaváček 1930, s. 47.

⁵¹⁵ Umělecké sdružení Sursum, založené Emilem Pacovským, Janem Konůpkem, Františkem Koblihou a Josefem Váchalem, působilo mezi lety 1910 a 1912. Jednalo se o druhou generaci českých symbolistů.

⁵¹⁶ Emanuel z Lešehradu. Úryvek z básně v próze *Cesta do měsíce*. Cit. dle Urban 2006, s. 85.

Umělci se od moderní společnosti odlišovali individualizovaným postojem i způsobem práce. Autoportréty znázorňují umělcovu osamělost v českém malířství již od poloviny 19. století. Nesnadnou komunikaci se širším okolím symbolizuje Autoportrét v ateliéru Soběslava Pinkase [181]. Umělec je k divákovi otočen zády a pozoruje předmět na zdi, nejspíše cestovní tlumok, který ho charakterizuje jako vydědence a vyhnance. Jedním z předních umělců, znázorňujících osamělost, byl Jakub Schikaneder. Příkladem může být obraz Ulice s chodcem [182]. Zajímavé obrazy bohémů, dandyů a postav na okraji společnosti najdeme také v díle Viktora Olivy, jehož postavy mnohdy unikají do světů alkoholových opojení, jako je tomu na obraze Absint [183], nebo na obraze Lud'ka Marolda Návrat z nočních toulek v Mnichově [184]. V popředí je zobrazena polozhroucená postava bohéma, a ačkoli je muž umístěn uprostřed výjevu, sahá mimo jeho rámeček, je jakoby vytržen z okolního prostředí, přičemž městská periferie symbolicky odkazuje k jeho společenskému postavení.

Jan Konůpek se ve svém postoji mystika a intelektuála stal osamělým poutníkem mimo společnost a hlavní dění české umělecké scény. Jeho postoj byl ovšem vědomý, chápal svou osamocenost jako znak jisté výlučnosti a důkaz opravdových uměleckých schopností určených pouze vyvoleným. Ve své stati Život v umění z roku 1947 na sebe bere roli mluvčího osamělých své generace, respektive těch, kteří osamělými dokázali zůstat programově a ne proti své vůli.⁵¹⁷ Konůpek se věnoval také ilustraci symbolistních i klasických děl, roku 1933 vytvořil fantazijní lepty k Baudelairovým Květům zla [185].

Ostré odmítnutí společnosti a jejího technického pokroku, které již zaznělo v Huysmansově Naruby, vnímal také Arnošt Procházka a další dekadenti. Zhnusení a pohrdání pohodlnou společností vyvolávalo pocit odcizení a osamocení a tím pádem potřebu úniků mimo moderní svět, které mnohdy končily sebezničením. Zoufalé ponížení a útěk vyhnance představuje plastika Quido Kociana Umělcův úděl [186]. Stejný sochař je také autorem plastiky Idiot/Blbec [187], postavy, která jakoby ztrácí tvář a tím svou jedinečnost, stává se pouhým stylizovaným přízrakem lidství, odkazujícím k osobnímu úpadku. I v českém prostředí narazíme na obrazy smutných pierotů, do kterých se umělci promítají. Takovým příkladem může být Černý pierot Karla Myslbeka [188]. Klaunův postoj v sobě nese zbytek určité hrdosti, avšak ve tváři se zračí skepse a pochybnost nad svým společenským postavením i nad sebou samým.

⁵¹⁷ Linie / barva / tvar 1988, s. 69.

Naprosté vysílení v osamocení a krizi člověka mimo společnost zobrazuje Emil Filla na plátně Čtenář Dostojevského [189]. Ikonické dílo českého expresionismu vykazuje zřetelný vliv Edvarda Muncha a zachycuje pocit beznaděje, nejistoty a strachu, plynoucí z nahrazování hodnot starého světa (tradice či víra) hodnotami moderními.

*„Proto také bude vždy umělec nenáviděn davem, že nejde s ním, že mu neslouží. Bude nenáviděn lůzou, že se zavírá v svůj nepřístupný palác, ale toho, ať nedbá.“*⁵¹⁸

Separováním se od společnosti se umělci vyčleňují z davu, ke kterému jsou schopni se přiblížit pouze jako pasivní účastníci veřejné podívané. Tu pak znázorňují jako tupou, nenávidnou a manipulovatelnou masu, kterou známe z obrazů Jamese Ensora. Podobnou davovou psychózu zobrazil Karel Hlaváček na pastelu Démon v ulici [190]. Nenávist k davu odráží také osamělá postava krysaře, která byla oblíbeným námětem a také sebeidentifikací malíře Hanuše Schwaigera [191]. Další postavou jeho obrazů, která vzbuzovala odpor a strach, byl vodník. Město jako zdroj bídy, neštěstí, osamění, smrti i vraždy najdeme také v dílech expresionismu. U obrazu Bohumila Kubišty Cestující třetí třídy [192] můžeme vzpomenout na podobné dílo Honoré Daumiera [102], vytvořené o téměř padesát let dříve. Dalšími příklady může být obraz Emila Filly Žebrák [193] nebo Neštěstí na stavbě Karla Myslbeka [194], tematicky související se starším dílem Jakuba Schikanedera Vražda v domě. Z téhož roku jako tato dvě plátna pochází také román Alfreda Kubina Země snivců, který jsme zmiňovali v kapitole Na okraji společnosti. V průběhu zániku Snové říše se zde objevuje nový proces, který Kubin nazval jako drolivost: *„Nemoc neživotné hmoty. Trouchnivina a plíseň se vyskytovaly i v nejudržovanějších domech...“*⁵¹⁹ Ta je metaforou rozkladu, hniloby a smrti města, kterou zobrazil také Egon Schiele na svých plátnech Mrtvých měst [195]. Vojtěch Lahoda upozorňuje na film Traumstadt režiséra Johannese Schaafa, který byl natočen dle Kubinovy předlohy zčásti právě v Českém Krumlově, kde Schiele svá Mrtvá města maloval.⁵²⁰

S dobou dekadence, která se inspirovala různými spirituálními naukami, se také pojí odkrývání opojných drogových světů. Halucinačních účinků umělci dosahovali pomocí hašiše, opia, morfia i absintu. Experimenty s drogami pomáhaly k úniku od

⁵¹⁸ Jirí Karásek ze Lvovic, Sociální užitečnost umění. Cit. dle Hes 2017.

⁵¹⁹ Kubin 1997, s. 138.

⁵²⁰ Rakušanová 2007, s. 89.

nepřátelské reality do barevných snů deliria, jak znázorňuje obraz Josefa Váchala Kuřák opia [196]. Jak bylo nastíněno v podkapitole Umělé ráje, i zde úvodní harmonie brzy přechází do chmurných vizí, znásobených úzkostí, a nočních můr. Nutkání individua k úniku otvíralo také téma sebevraždy, která vždy byla důsledkem vytržení člověka ze společnosti. Izolace a zoufalství se postupně měnily ve stav šílenství, umírání a smrti, umělce sužuje nesnesitelná úzkost. Ta je v přímé návaznosti na Munchův Výkřik vyjádřena v obraze Alfonse Muchy Akt ve večerní krajině [197] a později v plastice Úzkost Otto Gutfreunda [198].

IV. 1. 1 Dandy v české dekadenci

Podobně jako evropští, i čeští umělci navazují na tradici velkých dandyů, jako byli George Brummell či Oscar Wilde. Ve Wildově portrétu od Jana Konůpka [199] vidí Otto Urban na svou dobu ojedinělou zdvojenou stylizaci – jak v postavě spisovatele, tak v pozadí obrazu, odkazujícím množstvím květů, barev a tvarů na des Esseintesovu flóru románu Naruby.⁵²¹ Pařížští bohémové jsou pro české umělce a spisovatele mnohdy nedostižným vzorem. Proto se často schovávají za iluzivní aristokratické masky, berou si šlechtické přídomky a dandismus se někdy může jevit jako pouhé divadelní gesto. Mezi určitou pózou a skutečným životem dandyho bývá velmi tenká hranice.

Náladu českého dandyho přelomu století ilustruje portrét Jarmila Krecara z Růžokvětu od autora Vratislava Nechleby [200]. Básník a překladatel je zde zobrazen ve stavu melancholického zhroucení a apatie, stín v pozadí jako by ožíval a chystal se postavu pohltnout. „Poslední pražský dekadent“, jak bývá Jarmil Krecar nazýván,⁵²² byl blízkým přítelem Arthura Breiskyho, taktéž dekadenta, který toužil uniknout z jednotvárnosti měšťáckého života a vydat se po stopách prokletých básníků, Baudelaira, Verlaina a dalších. Breisky prahnul po literárním úspěchu a podobnost s baudelairovským kolísáním mezi dvěma póly můžeme sledovat také na jeho vztahu s Boženou Dapeciovou, kterou miloval, ale neustále ji zahrnoval výčitkami a svá obvinění pak opět v dopisech srdceryvně omlouval. Často si také vymýšlel fiktivní postavy žen, kterými Boženu trápil. Toto fabulování bylo určitou literární pózou i odrazem Breiskyho psychického stavu. Byl přitahován elegantní postavou Oscara

⁵²¹ Urban 2006, s. 85.

⁵²² Hes 2017, s. 82.

Wildea, i přes časté finanční nedostatky byl vždy perfektně oblečen, nakupoval spousty knih, utrácel v kavárnách. Často jezdil do Prahy či Drážďan, kde se snažil působit dojmem aristokrata, který z venkovského sídla přijíždí nasát atmosféru kulturního města. I přes velké dluhy ze své představy dandyovského života nehodlal slevit.

Breisky byl autorem souboru esejí *Triumf zla*, kde se věnoval velkým postavám historie od Tiberia a Nera po Baudelaira a Wildea. V esejí „Baudelaire, demaskovaný“ píše: „*Baudelairova smrt byla sebevraždou, nutným výsledkem pozvolného sebeničení, jímž byl jeho život. Jedů – vína, hašiše, opia, absintu – Baudelaire neužíval pro rozkoš; nikdo nebyl méně rozkošníkem nebo přesněji, nikdo nebyl rafinovanějším rozkošníkem v tak řídkém a tragickém smyslu slova: rozkošníkem bolesti. Užíval jedů, aby zapomenul, aby zmírňoval a kadencoval svou bolest, a mnohem řidčeji ze zvědavosti umělce hledajícího nových zdrojů krásy.*“⁵²³ Dále se odvolává na Baudelairovy deníky, kde se nám básník odkrývá jako slabý a nešťastný, zatímco v básních je hrdinou, který dokáže z bolesti, kterou mu život přichystal, učinit krásu.

Breisky poznamenal, že dandy „*je rytířem dnešků, zavírajícím lhostejně zraky před zítřky (...). Celý jeho život je triumfem umělého – jeho konec snad nikdy není přirozený*“.⁵²⁴ Těmito slovy jako by předpověděl i svou vlastní smrt. Roku 1910 tajně odjíždí do Ameriky, kde začíná pracovat jako liftboy v nemocnici. Zanedlouho je zde nalezen mrtev zaklíněn ve výtahu s rozdrčenou hlavou. Fakt, že nebyla poznat tvář mrtvého, vedl k různým domněnkám o další Breiskyho mystifikaci a názorům, že takto zmizel ze světa a započal nový život.

IV. 2 Obraz ruiny v surrealismu a za druhé světové války

*Co na tom, vzešla-lis již v pekle nebo v ráji,
ty stvůro, hrozná tak bez vlastní viny snad,
když mi tvá noha, zrak a úsměv otvírají
vstup k nekonečnosti, kterou mám, temnou, rád.*⁵²⁵

Karel Teige ve své stati o Charlesi Baudelairovi z roku 1927 hovoří o romantismu jako o mezníku pro vznik moderní poezie. Mezi první „prokleté básníky“,

⁵²³ Breisky 1997, s. 83–84.

⁵²⁴ Breisky 1996, s. 134–135.

⁵²⁵ Úryvek z básně *Hymna na krásu*. Baudelaire 1962, s. 46.

kteří dýchají atmosféru rozkladu a smrti, řadí Gérarda de Nerval, Petrusa Borela a Aloysia Bertranda. Za nejdůležitější osobnost nové poezie však považuje právě Baudelaira: „*Moderní poesie počíná se Baudelairem, největším básníkem všech dob a všech národů: „Fleurs du Mal“ jsou prvou moderní a dodnes moderní poezií.*“⁵²⁶

Baudelairovu zkušenost, že zlo, utrpení a smrt jsou nezbytnou součástí každého člověka, vnímal malíř František Janoušek. První světovou válku prožil velice těžce, psychicky se zhroutil a sám se postřelil do nohy. Následně se válečná zkušenost stala jedním z hlavních pramenů jeho díla, kde se temné a nestvůrné stalo pevnou součástí jeho vidění krásy. Zlo a dobro, utrpení a radost jsou nerozlučné. Na začátku třicátých let se Janoušek díky pražským výstavám seznámil s pracemi francouzských surrealistů. Válečné zážitky se opět probouzejí v době španělské občanské války a v duchu expresivního surrealismu pokračují i s nástupem druhé světové války, kdy se do obrazů dostávají láska a hrůza, krutost a štěstí, plození a smrt i různé deformované nestvůry [201].

Obraz ruiny, kterému jsme se věnovali v předchozí kapitole, se výrazně promítnul do díla Jindřicha Štyrského, Toyen i dalších surrealistů. Ruina a trhlina vyjadřují působení času jako nezadržitelné pomíjivosti života. Černou propast nicoty na jeho konci si ve své generaci asi nejvíce uvědomoval právě Štyrský.⁵²⁷ Člověk mizí a na obrazech zůstávají jen kusy postav, jak ukazuje dílo Aloise Wachsmanna *Obraz se sedací vanou* [202], nebo postava zcela mizí a lidská ruina je znázorněna jako rozpadající se zeď či náhrobek narušený trhlinami, symbolizujícími zásah času.

„*Pro skutečného básníka není dnes jiného místa než na pranýři.*“⁵²⁸

Jindřicha Štyrského silně poznamenala smrt jeho nevlastní sestry Marie v jejích jedenadvaceti letech, když jemu bylo pouhých šest let, a také poměrně brzká smrt jeho rodičů. Odtud silné téma smrti v jeho díle. Roku 1931 si Štyrský zaznamenává sen o otci, z jehož vyznění bychom mohli usuzovat o jejich nepříliš dobrém vztahu.⁵²⁹ Napjatý vztah otce a syna, mnohdy ústící k dramatickým konfliktům, nám potvrzuje

⁵²⁶ Cit. dle Baudelaire 1927b, s. 74.

⁵²⁷ „*Zrcadlo bez obrazu, ruiny bez vzpomínek.*“ Ze Štyrského textu *Svět se stává stále menším*. Cit. dle Bydžovská – Lahoda – Srp 2012, s. 22.

⁵²⁸ Štyrský 2003b, s. 133.

⁵²⁹ Sen o otci. Štyrský 2003b, s. 70.

Vítězslav Nezval ve svých vzpomínkách.⁵³⁰ Na základě snu o otci později vzniká sarkastická koláž Můj otec [203]. Únik do vody v závěru snu o otci může naznačit únik ze strachu z otce do bezpečí lůna matky. Touha po návratu do dětství a do prenatalního stavu je jedním z ústředních témat Štyrského tvorby. Svědčí o tom opět sny – Sen o dědictví či Sen o Matce-Zemi [204].⁵³¹ Traumatický zážitek ze smrti sestry pak ovlivnil jeho budoucí vztah k ženám, ale také vědomí pomíjivosti lidské existence. Marie se v jeho mysli ztotožnila s postavou Emílie, jejíž podobu ve svých představách Štyrský nedokázal rozpoznat a propadal pocitům nicoty.⁵³² Od všudypřítomného vědomí smrti se snažil uniknout především pomocí alkoholu, který se následně stává i vědomým prostředkem sebestrukce. Štyrský velmi obdivoval prokleté básníky, ilustroval překlady Lautréamonta, napsal Rimbaudův životopis.⁵³³ Od Rimbauda přejal metodu soustavného rozrušování smyslů, od Nervalova zájem o sen, fascinovala ho také erotičnost a ateismus markýze de Sade. Úvod textu Kraj markýze de Sade odráží Štyrského vědomí pomíjivosti i osamělosti básníka, směřujícího k nicotě a smrti: „*Dějiny nejsou ničím jiným než podivuhodným mizením pravdy v čase. Proto jsou jména básníků navždy spjata s ruinami a se stíny. Vše, co opustí básník, zešediví a promění se v popel. Radostí básníků jest pozorování, jak nicota rozleptává formy kdysi krásné, jak prázdnota se rozprostírá v srdcích kdysi svěžích, jak vše okolo zraje k smrti, jak se vše řítí do minula, zatímco jejich srdcím je odepřeno dobrodiní stárnouti. Básníkům nepatří dnešek ani zítřek, básníkům patří čas.*“⁵³⁴

Ve vztahu ke Štyrskému, ale také ke Karlu Teigemu lze vzpomenout Baudelairovu báseň Cesta na Kytheru, která byla tématem podkapitoly Obraz vlastní ruiny. Vidina šibenice může připomenout Štyrského kresby strašáků, rovněž tak obraz Člověk nesený větrem [205], znázorňující pomačkaný oblek harlekýna a odkazující skrze tuto postavu ke smrti.⁵³⁵ Strašáci vycházejí z jeho snu Sen o strašácích a ptačí budce, jehož konec je možné porovnat se závěrem Baudelairovy básně:

⁵³⁰ Štyrský 2003b, s. 127.

⁵³¹ Sen o dědictví. Štyrský 2003b, s. 108. Sen o Matce-Zemi. Štyrský 2003b, s. 63.

⁵³² Štyrský 2003a, s. 62.

⁵³³ Štyrský, Jindřich. *Život J. A. Rimbauda*. Československý spisovatel, Praha 1972.

⁵³⁴ Úryvek z textu Kraj markýze de Sade. Štyrský 2007, s. 118.

⁵³⁵ Srp 2015, s. 107.

„A s hrůzou vidím, že jeden z těch strašáků jsem já sám.“⁵³⁶

„Já na tvém ostrově se shledal, Venuše, / jen se šibenicí s mým obrazem, žel bohu!“⁵³⁷

Štyrský se ve snu vidí vztyčený na lati, přičemž na tyči nese jakési ženské torzo. Dochází zde ke spojení témat smrti a erotiky. Podobně byla tématem Baudelairovy básně láska a smrt. Karel Teige byl také velkým obdivovatelem Květů zla. K Baudelairově básni může odkazovat Teigeho Koláž č. 371, ale i jeden z kolážových experimentů pojmenovaný Odjezd na Kytheru. Na Koláži č. 371 [206], kterou Teige vytvořil v roce své předčasné smrti, je zobrazen ostrůvek uprostřed vodní hladiny, do jehož středu je zasazeno ženské torzo ve tvaru falu. Výjev může připomenout Baudelairův popis ostrova ze začátku jeho básně: *Tajemný ostrove milostných slavností! / Nad tvými vodami se spoustou hořkých tůní / stín staré Venuše se vznáší v těžké vůni / a duše napájí láskou a nyvostí.*⁵³⁸ Odjezd na Kytheru [207] je turistickou básní, „odrazem cestovní lyriky“.⁵³⁹ Obrazové básně považoval Teige za nejdůležitější výtvar poetismu. Báseň je složena z několika prvků, které evokují určité dojmy, aniž je třeba slov. Vidíme odjíždějící plachetnici, část mostu či naznačené schodiště, doplněné zvoláními *Au revoir* a *Bon vent*. Oproti Baudelairově Kytheře, která již připomíná pouze kousek bídné země, ze které je potřeba co nejdříve utéci, zdá se Teigeho báseň plná pozitivního očekávání a radosti z cesty.

S příchodem druhé světové války začíná být opět velmi aktuální téma samoty a opuštěnosti, symbolizované na obrazech postavami tuláků, poutníků a různých osamocených kráčejících postav. Takové jsou postavy nočních chodců Františka Hudečka [208], ale i zvláštní postavy cizinců na výjevech z kaváren a barů Karla Černého [209]. Hudečkovými nočními chodci se snad inspiroval malířův přítel Ivan Blatný ve svém nedokončeném cyklu básní o Kolemjdoucím, ve kterém zachycoval pocity současného člověka v nejisté poválečné době:

*Kolemjdoucí stál jak přibitý,
protože mezi těmito zahozenými věcmi spatřil
malý, nepatrný hnědý papírek*

⁵³⁶ Úryvek ze Snu o strašácích a ptačí budce. Štyrský 2003b, s. 76.

⁵³⁷ Úryvek z básně *Cesta na Kytheru*. Baudelaire 1962, s. 241.

⁵³⁸ Úryvek z básně *Cesta na Kytheru*. Baudelaire 1962, s. 239.

⁵³⁹ Karel Teige zmiňuje turistické básně ve své stati *Obrazy*. Vlašín 1971, s. 542.

*– ale nevěděl ještě jistě, jestli to není halucinace – ,
opatrně se rozhlížel,
rychle se shýbl,
měl jej v hrsti,
na rohu Každodenní ulice a Senného náměstí
svého rodného města,
devět set padesát kilometrů na východ od Paříže,
malý, nepatrný hnědý papírek,
malý, nepatrný, dvakrát proštípnutý,
dvakrát proštípnutý,
neplatný lístek z metra.⁵⁴⁰*

Na okraji centra uměleckého dění se zformovala skupina mladých umělců, kteří začali tvořit mimo hlavní směry modernismu. František Gross, František Hudeček či Miroslav Hák se sami považovali za umělce na okraji, které nechtěla přijmout oficiální surrealistická avantgarda.⁵⁴¹ Za tyto umělce se postavil E. F. Burian, v jehož divadle proběhla roku 1937 výstava ve složení Hudeček, Gross, Hák, Zívr, Lacina, Zykmond. Tito umělci se ve svém díle zabývali zkoumáním okraje města, náladou městských periferií, životem obyčejných pracujících lidí. Na obrazech figurují továrny [210], komíny [211], polorozpadlé ploty [212], automobily a různé zapadlé kouty města, kam mnohdy našel cestu jen potulný flanér.

Naprosto svébytnou postavou, která jistě po právu nachází místo v této práci, je český umělec, který většinu života strávil v zahraničí, navíc mnoho let vláčen po vězeních a internačních táborech. Se jménem Alén Diviš jsou spojovány pojmy jako samota, utrpení, smutek, osudovost či soucit. Teoretik umění Jaromír Pečírka, který byl Divišovým dílem i osobností fascinován, napsal o krajině jeho obrazů, že je to „*území, kde obchází smrt, kde mají sídlo prokletí umělci, kde umělcův projev nelze odloučiti od tíže a temnot života*“.⁵⁴² V osobnosti Aléna Divíše se opět setkáváme s určitou formou autostylizace. Do své autobiografie Životopis v kostce zařadil i řadu smyšlených informací, jako by chtěl dotvořit mýtus osamělého umělce, a podpořil tak sám legendu, která ho obklopovala. Divišův válečný osud vězně a uprchlíka vyvolal v jeho osobnosti

⁵⁴⁰ Úryvek z básně Na Švábce. Blatný 1995, s. 424–425.

⁵⁴¹ Bydžovská – Lahoda – Srp 2012, s. 335.

⁵⁴² Pečírka – Mrkvička 1948, nestr.

silný existenciální prožitek, který vyústil v osobní uzavřenost a melancholii, ale i vědomí mesiášského poslání umělce.⁵⁴³ Velký vliv na jeho dílo měly kresby vězňů na zdech vězeňských cel. Zajímavé jsou ale také jeho obrazy květin vyzařující zvláštní atmosféru [213, 214], ke kterým Pečírka v katalogu k Divišově výstavě ve Vilímkově galerii roku 1948 poznamenal: „*Kytice mne upoutaly také svou neskutečností; není zahrady, kde by rostly; i ony jsou květy smutku, květy noci, i ony nejsou rozžaty sluncem, i ony světélkují svým vnitřním světlem – nejsou to květy z tohoto světa. Kde je Diviš natrhal?*“⁵⁴⁴ Svým charakterem nám Kytice mohou připomenout název Baudelairovy sbírky. Většina z nich jakoby vystupuje ze tmy, ve vázách se často objevují ostnaté listy, fantastické bodláky či různé exotické květy. Diviš byl také autorem ilustrací k povídkám E. A. Poea [215].

IV. 3 Barevná hudba Zdeňka Pešánka

*„Jedním takovým znakem [světelného umění] je především schopnost ovládati nejenom dvojrozměrnou plochu jako malířství nebo ovládati pomocí „třetí“ dimenze prostor jako sochařství či architektura, nýbrž schopnost ovládati čtvrtou dimensí čas, jako hudba či tanec.“*⁵⁴⁵

Kdybychom měli najít v českém umění dvacátého století umělce, kterého by bylo možné pokládat za následovníka Baudelairovy teorie korespondencí, jako nejvhodnější příklad se jeví „básník světelného města“ Zdeněk Pešánek. To, že se obracíme správným směrem, může podtrhnout i fakt, že Pešánek byl dlouhá léta vystaven nezájmu české kulturní veřejnosti a odsouván i se svým dílem tak trochu na okraj. V dobovém avantgardním hnutí byl považován za podivína, o kterém se více méně mlčelo. Nedostatek uznání bohužel vedl i ke ztrátě řady klíčových děl. O kinetickém umění jsme hovořili již v souvislosti se světovým uměním, ovšem je třeba zdůraznit, že první kinetickou plastiku na světě (umístěnou na Edisonově transformační stanici v Praze roku 1930) [216, 217] vytvořil právě Zdeněk Pešánek, který byl také autorem první knihy o kinetickém umění, vydané roku 1941 pod názvem Kinetismus.

Pro nás je nejdůležitější Pešánkovo charakteristické použití nejmodernějších

⁵⁴³ Skálová – Pospiszyl 2005, s. 14.

⁵⁴⁴ Pečírka – Mrkvička 1948, nestr.

⁵⁴⁵ Pešánek 1941, s. 150.

technologií v kontextu umělecké tradice barevné hudby a synestézie. Pomocí moderní technologie spojoval rozdílné motivy či žánry včetně propojení barev a zvuků. Princip programování a multimediality vyrůstá z dlouhých tradic barevné hudby a barevného klavíru i z rodinné varhanářské tradice.⁵⁴⁶ Právě neobvyklé spojování moderní techniky a umělecké tradice, které bylo pro stoupence umělecké avantgardy kontroverzní, vedlo k umělcovu osamocení. Přitom principem spojování rozmanitých médií a elementů byly Pešánkovi inspirací i obrazové básně a koláže hnutí Devětsil. Soubor multimediálních plastik *Sto let elektřiny [218]* například sám charakterizoval jako „básně moderního života“.⁵⁴⁷ Svůj způsob kinetického umění zakládal na modulacích barevných světél, jejichž časový rytmus odvozoval z hudby, což se ukazuje jako jeden z nejpůsobivějších projevů „ultrafialové“ estetiky poetismu, jehož umělci snili o zářících tvarech. V době, kdy se Devětsil rozpadl na dva protichůdné proudy, surrealismus a funkcionalismus, Pešánek jako jediný zůstal věrný programu Devětsilu a jeho vizi básní moderního života. Jeho syntetizující umělecké snahy se tehdejšími modernistům jevily zřejmě příliš romantické. Pešánek se například snažil o propojení sochařství s moderní funkcionalistickou architekturou, odvíjející se z principů rané poetistické estetiky, tedy syntézy poezie (kinetické sochařství) a konstrukce (architektura).⁵⁴⁸

Pešánek se ve svém díle snaží překonávat protiklady mezi minulostí a přítomností, tradicí a inovací, figurou a abstrakcí, uměním a technikou, přírodou a civilizací. Jeho outsiderství se odvíjelo také ze samotářské povahy a projevovalo se v umělecké autostylizaci, kdy se promítal do role osamoceného vynálezce či letce. Svě umělecké poslání chápe v symbolice „hvězdného vraku“ a „pádu vzhůru“ (oběti), jímž se umělec-tvůrce-prorok přenesl do jiné (vesmírné, ideální) dimenze za hranicemi známého světa a zprostředkuje tak záření dosud neznámé krásy a lidské naděje.⁵⁴⁹ Postavení umělce se tedy v Pešánkově chápání blíží k přirovnání k prorokovi či vykupiteli, umělecké dílo má ukazovat cestu do nové budoucnosti.

Pešánkovy první spektrofony (jak nazýval své barevné klavíry) byly předznamenány skulpturálními malbami. Na *Kytaře [219]*, kde je již ilustrativním způsobem vyjádřena idea barevné kinetiky, je hudba přítomna jako zobrazený hudební nástroj i jako namalované fragmenty notových záznamů. To ale Pešánkovi nestačilo a

⁵⁴⁶ Zemánek 1996, s. xiii.

⁵⁴⁷ Pešánek 1941, s. 93.

⁵⁴⁸ Zemánek 1996, s. xx.

⁵⁴⁹ Zemánek 1996, s. xvii.

pokusil se hudbu ztvárnit navíc v rytmicky zvládněném pruhu hmoty, do jehož vln zasadil „červené hrášky“ jako zvuky tónů. Svůj spektrofon a celý princip své světelné kinetiky odvozoval Pešánek po vzoru barevné hudby z vývoje hudby. Jako se tóny uvolnily z mluvené řeči a v přenesení na hudební nástroje začaly mluvit vlastní řečí – hudbou, chtěl Pešánek uvolněné barvy pomocí světla přenést na nástroje barevné kinetiky, kde by mohly promluvit vlastní hudbou barev.⁵⁵⁰ Tak jako ve statickém hudebním nástroji znějí tóny, měly ve statickém světelném díle znít barvy. Prostřednictvím klávesnice barevného klavíru vytvářel abstraktní světelné básně – proměnami abstraktních obrazců, které mohly kontinuálně přecházet jeden v druhý. Těžiště přínosu pak spočívalo především ve snaze o aplikaci principu klávesnice na téměř všechny oblasti kinetické práce se světlem, čímž předjímal poválečný vývoj kinetického a počítačového umění.

Princip barevného klavíru chtěl Pešánek aplikovat téměř na všechna svá světelná díla a velkému významu klávesnice dával přednost před mohutně nastupující filmovou technikou.⁵⁵¹ Byl fascinován poezií světelné reklamy a směřoval k představě světelného urbanismu celého města. Světelně-kinetická plastika na Edisonově transformační stanici v Praze představuje spolu se Světelnou rekvizitou László Moholy-Nagyho [90] nejvýznamnější projev světelně-kinetického sochařství dvacátého století. Dílo Moholy-Nagyho se stalo námětem jeho autorského filmu Černá – bílá – šedá, podobně jako se Pešánkova Edisonka stala ve stejném roce (1930) námětem filmu Františka Piláta a Otakara Vávry Světlo proniká tmou.

Pešánek svým dílem založil v českém výtvarném umění novou linii a otevřel prostor pro možnosti syntéz a vzájemné komunikace různých výrazových prostředků a uměleckých druhů, pro nové multimediální, scénické, interaktivní formy vyjadřování, které jsou aktuální v dnešním uměleckém světě. „Kinetic electric light show“ Pešánkovy Edisonky lze také považovat za přímého předchůdce dnešních světelných videomappingů a dalších interaktivních a audiovizuálních instalací.

⁵⁵⁰ Zemánek 1996, s. 53.

⁵⁵¹ Již roku 1723 usiluje o barevný klavír jezuita I. B. Castel. Sáhnutím na klávesu zvedal rozsvícenou svíčku za barevné sklíčko. Jeho pokusy souvisí s barevným slyšením. Barevné slyšení je nadání převádět zvuk v barvu, ve většině případů jde o souvztažnost individuální. Pešánek 1941, s. 34.

IV. 4 Drama informelu

„Chruščov ani Novotný nebyli Kennedy, aniž jím byl Brežněv či jiný bolševik. Nám nebylo do popání⁵⁵² – my chtěli stát před naším světem rovně, proto jsme musili výt a zoufat, skučet úzkostí, bublat, pěnit a rozdírat si tělo i vnitřnosti – bičovat se... a modlit – podávat zprávu, aby každý věděl, že to, co musíme – živořit – nemusí a nesmí být navždy jediná „pravda“, že to svinstvo je zaviněno bandou vyvrhelů a mlčením k jejich běsnění, k jejich blbství, že vzniká „vlastní nebezpečí“, že každý způsob konformity je spoluprací na konečném spolupádu.“⁵⁵³

Východím bodem poválečné abstrakce bylo úsilí o novou orientaci člověka ve světě, ve kterém sílila existenciální úzkost i skepse ke stávajícím hodnotám. Informel byl novým způsobem uměleckého chápání skutečnosti, lidské drama spojené s existencí. V českém prostředí padesátých let dochází k výrazné izolaci člověka, kterému je podsouvána falešná realita a klamavá iluze optimismu. Odtud se vyvíjí pojetí tvorby jako otevřeného procesu pronikání za fasádu této nepravdivé skutečnosti a odkrývání toho, co se za ní schovává. Takovým dílem jsou například Dekrety Jiřího Balcara [220]. Umělci informelu používali materiály jako hadry, plechy, dráty, písek či provazy, šedé, černé a hnědé barvy a techniky, které odkazovaly k primárním zkušenostem člověka – škrábání, rytí, propalování, drásání. Účelem těchto mnohdy radikálních výtvarných postupů bylo vyjevení prožitku vlastní existence a životního pocitu úzkosti.

Drama individuální existence i patos lidského údělu se projevuje i v díle Zdeňka Berana a Antonína Tomalíka, z nichž druhému jmenovanému přispěl k životnímu dramatu ještě jeho brzký tragický konec. Tomalík žil v Praze ve velmi stísněných existenčních poměrech. Svůj psychický stav naplněný úzkostí, revoltou a vášní navíc podporoval alkoholem, který se mu stal osudným, když se ve svých osmadvaceti letech po večíрку udusil zvratky. Vnitřní psychický stav umělce úzce související se stávající společenskou a politickou situací a umocněný jeho výbušnou povahou se v jeho tvorbě projevil brutálními zásahy do materiálových struktur obrazu, kterými vytvářel jizvy své obnažené duše, jež následně zceloval dráty a probodával hřebíky [221].

⁵⁵² Narážka na výtku, že jsou čeští umělci pozadu se svou (i abstraktní) expresí, jelikož ve světě již zuřil veselý a barevný pop art.

⁵⁵³ Jan Koblása. Cit. dle Informel 1991, s. 17–18.

Podobnou existenciální krizi i mladické pocity vzdoru prožíval Zdeněk Beran. Analogie se životem na okraji, s tísnivou úzkostí i s opravdovostí vyjádření hledal u Rimbauda, Baudelaira i Lautréamonta, u Kafky, Dostojevského či Becketta. Jindřich Chaloupecký psal ve svém textu *Lidský osud* o antiestetické brutálnosti umělců na rozhraní padesátých a šedesátých let, kdy bylo umění Berana, Veselého, Nešlehy či Koblasy výrazem beznadějného pesimismu.⁵⁵⁴ Míchání pastózní malby a kusů odhozených věcí v díle Zdeňka Berana odkazovaly na trosky člověka, stejně nepotřebného jako ony hadry ze smetiště. Základem Beranova díla v tomto období je destrukce [222], prvek nespokojenosti a určitý únik před opravdovou destrukcí v podobě politického útlaku, zároveň odkaz na téma nesnesitelnosti společenského zla.⁵⁵⁵ Beranovy objekty mnohdy vyvolávají pocit tělesného ohrožení, nemoci a zániku. Aktuální bytí naplněné násilím, brutalitou a děsem i filosofické reflexe doby normalizace zhmotnil v instalaci *Rehabilitační oddělení Dr. Dr.* [223, 224]. Zajímavé je, že název odkazuje na skutečného doktora jménem Stanislav Drvota, který působil v psychiatrické nemocnici v Bohnicích a ke kterému v té době docházeli také někteří umělci.⁵⁵⁶ Jinak je název díla naplněn ironií, Beranovým mrzákům již žádná rehabilitace nepomůže, v deformovaných a zmučených tělech již lidskost přestává být lidskostí. Ve svém textu *Vždy nevhod* (Zpráva o nevhodném úsilí) sám autor popisuje okolnosti vzniku instalace: „*Instalace REHABILITAČNÍ ODDĚLENÍ DR. DR. byla na pozadí přízračné geopolitické scény naprosto logickým vyústěním mé osobní skepse, jejíž kořeny tkvěly v mém vnitřním odporu vůči modernisticky pozitivním postulátům, jak se u nás v naivní víře ve všeobecný pokrok formovaly (či byly formovány) zvláště v druhé polovině šedesátých let. [...] Na své denní trase kolem ruských tanků hlídajících karlínský kostel jsem pospíchal do svého ateliéru, aniž bych zaznamenával jakékoli pocity krize – dokonce v tom bylo jakési třeskuté nadšení... Je nepochybné, že za těchto podezřelých okolností muselo vzniknout něco nepatřičného...*“⁵⁵⁷

Atmosféra normalizace s nedůvěrou všech vůči všem i vůči budoucnosti, strach ze života, ze sebe i z ostatních pak odrážela série kufřů [225]. Kufry obsahují zbytky a chumly různých věcí, kusy těl, jsou traumatem zrození a existence i symbolem

⁵⁵⁴ Esej *Lidský osud* je součástí knihy *Nové umění v Čechách*. Chaloupecký 1994, s. 103–125.

⁵⁵⁵ Beran 2007, s. 189.

⁵⁵⁶ MUDr. Stanislav Drvota CSc. vydal důležitou knihu *Osobnost a tvorba* (Avicenum, Praha 1973), ve které (mimo jiné odborné kapitoly) analyzoval 25 současných umělců.

⁵⁵⁷ Zdeněk Beran. Úryvek z textu *Vždy nevhod* (Zpráva o nevhodném úsilí). Cit. dle Beran 2007, s. 151–152.

vydědění a úniku, smrti i naděje, jsou plné zbytečností, které vláčíme světem, z kufrů vytéká hnis soudobé společnosti. V Beranově díle se střetávají protiklady naděje s beznadějí, temné a světlé stránky života, stálost a pomíjivost. Možná i pozdější Beranův příklon k realistické malbě, kterou učil na Akademii výtvarných umění, může být chápán jako protiklad jeho staršího díla. Jde ale spíše o jiný postup zobrazení nespokojenosti se stávající společností a postavením umělce. Zdeněk Beran si opět izolován vytvářel svou idealizovanou podobu destruovaného světa.

IV. 5 Český underground

*Když je dnes člověku dvacet
chce se mu hnusem zvracet
Ale těm co je čtyřicet
je toho vyblít ještě více
Jen ten komu je šedesát
může jít se sklerózou klidně spát⁵⁵⁸*

V roce 1965 navštívil Prahu Allen Ginsberg. Bezprostředně po svém zvolení králem studentského majálesu byl z ČSSR vyhoštěn. Majáles se toho roku stal nepřímou manifestací proti způsobu vlády KSČ. Střediskem „beatníků“ se v Praze staly schody před Národním muzeem, kde se denně scházelo několik desítek „mániček“. Kromě lidí z okruhu Milana Knížáka⁵⁵⁹ sem chodil také předčasně zesnulý básník Milan Koch, kterého můžeme považovat za český protějšek amerických beatníků. Vedle beatníků byl jeho básnickým východiskem český underground, surrealismus i východní filosofie. V jeho poezii nacházíme pocity člověka, žijícího v nesvobodě, pocity zmaru, konce života i světa.

*Starý šeptající kaštan
se sklání nad šedivým dřímajícím tulákem*

⁵⁵⁸ Egon Bondy, báseň Dvacet. Zhudebněna na studiovém albu The Plastic People of the Universe s názvem Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned, nahraném v letech 1974–1975. Cit. dle Riedel 2001, s. 57.

⁵⁵⁹ „Jsme-li vyčleňováni ze společnosti kvůli tak prosté věci, jako jsou delší vlasy, je to patrně známkou, že společnost je chorobná [...]. Zintenzivněme všechny projevy jiného myšlení, ať dlouhé vlasy nejsou jediným projevem.“ Úryvek z Provolání k dlouhovlasým Milana Knížáka. Cit. dle Vaněk 2010, s. 232–233.

*který odešel z dalekého domova
s nevídaností.
Mladý šedivý tulák za nic na světě
se svou poškozenou poezií
za nic na světě
nevymění svou umírněnost
za starou
nevšímavost
uchváceného násilí.⁵⁶⁰*

Kochovy básně vyzařují tehdejší atmosféru, v níž až bolestivě prožíval, jak „strach páchne“ a člověk otupěl „agónií zmrtvělého domova“. Poté, co byl roku 1974 tragicky stržen tramvají, přepsala jeho manželka Mirka celou jeho literární pozůstalost a nato spáchala sebevraždu. Právě o její smrti vypovídá báseň Egona Bondyho Muchomůrky bílé, kterou následně zhudebnil Mejla Hlavsa.

Co se týče drogového povědomí, je známo, že LSD bylo v Československu mezi lety 1952 a 1974 legální. Pod lékařským dozorem probíhaly různé experimenty, kterých se často účastnili také umělci. Československo bylo tehdy dokonce označováno za psychedelickou velmoc.⁵⁶¹ Již ve čtyřicátých letech ale experimentoval s vnímáním umělců pod vlivem meskalinu psychiatr Svetozar Nevole, kterému bylo následně komunistickým režimem znemožněno pokračovat v jeho vědecké činnosti, což vedlo k jeho dobrovolnému ukončení života.⁵⁶² Drogy pak budou v českém prostředí aktuálním tématem po sametové revoluci s otevřením hranic a novými překlady do té doby nedostupné literatury.

*„Underground je duchovní pozice intelektuálů a umělců, kteří se vědomě
kriticky vymezují vůči světu, ve kterém žijí.“⁵⁶³*

S příchodem normalizace začali být ti „nepohodlní a příliš volnomyšlenkářští“

⁵⁶⁰ Úryvek z básně Rozsápaný. Koch 2016, s. 11.

⁵⁶¹ K tématu například televizní dokument LSD made in ČSSR v režii Pavla Křemena z roku 2015 (<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10463665003-lsd-made-in-cssr/>).

⁵⁶² O Svetozaru Nevolem například Vojvodík, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence*. Argo, Praha 2008, s. 240–281.

⁵⁶³ Ivan Martin Jirous.

odsouvání na okraj. Český underground se čím dál více uzavírá do izolace, kterou jeho vůdčí duch Ivan Martin Jirous označoval jako „veselé ghetto“.⁵⁶⁴ V rámci možností ale čerpali čeští undergroundoví tvůrci i podněty ze světového dění. Velkou inspirací jim byla například kapela The Velvet Underground, a to i v negaci nejen politického, ale celospolečenského systému a životního stylu běžného člověka. Nemožnost hrát svobodně před větším publikem a absence zpětné vazby chyběla řadě muzikantů undergroundu, mezi kterými byl i frontman The Plastic People of the Universe Mejla Hlavsa.⁵⁶⁵ Underground ale nebyl ochoten k jakýmkoliv ústupkům, a tak pro někoho mohl získat nálepku dobrovolně se izolujících hudebníků od společnosti. Vedle undergroundu existovala alternativní scéna, o které hudební publicista Josef Vlček napsal, že na rozdíl od undergroundu, který se snažil být apolitický a do politiky byl dotlačen okolnostmi, alternativní scéna již reagovala přímo na produkty normalizační kultury, odmítala idylický obraz spokojené společnosti a žádala její pravý obraz se všemi společenskými rozpory tehdejší doby.⁵⁶⁶

Výraznou postavou českého undergroundu byl několikrát vězněný Ivan „Magor“ Jirous. Jirous vystudoval dějiny umění na pražské Filosofické fakultě a pro Plastic People se stal podobnou osobností, jako byl Andy Warhol pro The Velvet Underground. Jirousovy básně se vyznačují existenciální hloubkou, spirituálním hledáním sebe i Boha, sarkasmem, ironií, typickým znakem je estetizace vulgarismů a autostylizace do hrdiny-vydeděnce.

*Ach,
proč se radši nespálím v kopřivách
než v té bídě, v níž žiju,
proč se radši neválím v žahavkách,
proč radši nenocuju v trnkách, v akátech, trních,
proč radši nežiju v hlozích?
Kolem mne hlomozí rychlé počasí,
rychle se střídající jaro, podzim, zima, léto a duben,
proč radši nežiju ve větvích?*

⁵⁶⁴ Vaněk 2010, s. 58.

⁵⁶⁵ K historii The Plastic People of the Universe například Riedel, Jaroslav. *Plastic People a český underground*. Galén, Praha 2016.

⁵⁶⁶ Vaněk 2010, s. 265.

*Proč nežiju radši mezi krtky a kytkami,
proč radši nežiju v ježčím doupěti,
proč žiju v napětí?*⁵⁶⁷

Vedle psychedelických „Plastiků“ vznikla z popudu Pavla Zajíčka a Milana Hlavsy další undergroundová kapela s „psychiatrickým“ názvem Dg. 307. Hudba kapely byla velmi svobodná, zpočátku postavená především na improvizaci a hře na různé předměty, které její členové našli na skládkách. Zajíčkovy nejstarší texty byly plné negace, svým cynickým vystupováním se snažil maskovat zoufalé pocity bezmoci: *„Destruktivní i apelativní gesta souvisela hlavně s urputným hledáním katarze, byla to autenticky křečovitá snaha o sebevyjádření, výsměšný i zoufalý křik zbloudilce uprostřed ghetta.*“⁵⁶⁸

Důvodů k revoltě bylo v komunistickém Československu dostatek. V sedmdesátých letech vyústila nespokojenost mládeže v punkové „no future“, táhlý pocit marnosti, nenaplnitelnost nadějí, zbytečnost aspirací. Svůj bezmocný vztek si mladí punkeři vybíjeli hlukem, drsnými texty a drogami. Temná strana rocku si vyžádala své oběti nejen ve světě. Vedle ikon, jakými byli Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison či Kurt Cobain, můžeme postavit například Mikiho Volka, který se stal obětí dlouhodobě nadměrného požívání alkoholu a léků.

Československý punk byl chápán jako nové společenské hnutí. Punkové si vytvářeli svůj svět, nezávislý na socialismu. Po „zlatých šedesátých“ byla léta sedmdesátá vnímaná jako velká kocovina. Filosofie hippies s heslem „Make Love not War“ zklamala nejen ve světě, ale také v okupovaném Československu. Důležitými motivy této doby byla také nuda, opuštěnost a bezmoc, které se mládež snažila vyjádřit v provokaci novým punkovým výrazem. Důležitou roli hrály texty, které přes svou jednoduchost vyjadřovaly pocity a názory mladé generace. Hlavním zdrojem frustrace mladého člověka se v osmdesátých letech stalo město, kde panelová sídliště ještě násobila pocit odcizení.⁵⁶⁹ Český punk, který na tuto skutečnost reagoval, se tedy usídlil především ve větších městech a na jejich okrajích. Životní pocit a protest proti stávající společnosti vyjádřil jeden z příznivců punku takto: *„Už od dávných dob středověku se určití jedinci snažili vybočovat z řady tupejch stád, který ztratily názor na cokoli.*

⁵⁶⁷ Z básně bez názvu z cyklu Mládí nevykouřené (inflační poezie). Jirous 2015, s. 203.

⁵⁶⁸ Jaroslav Riedel, sleeve-note k CD Dg. 307: „Historie hysterie“, 2004.

⁵⁶⁹ Vaněk 2010, s. 293–294.

K takovým lidem se nechcem hlásit ani my, nesou v sobě hloupost, zkaženost, přetvářku, lži. [...] Svým odporným vzhledem jim dáváme najevo, co nosí oni uvnitř sebe.“⁵⁷⁰

IV. 6 „Nuda“ Václava Stratila

„Už tehdy mne napadlo: to umění je andělské i satanské zároveň.“⁵⁷¹

Určitým způsobem můžeme s Baudelairem propojit také osobnost a dílo zástupce současné starší umělecké generace Václava Stratila. Stratilovo dětství bylo vedeno otcovou přísnou výchovou v katolickém duchu a matčinými uměleckými sklony. Silný vliv na podobu Stratilovy tvorby měly jeho dětské zážitky z večerních rozjímání, kdy otec dětem předčítal z Bible a rozebíral s nimi biblická podobenství.⁵⁷² Již po dokončení studií na olomoucké univerzitě se u mladého umělce objevují určité pochybnosti. Střet s běžnou skutečností začíná být nesnesitelný, Stratil upíná svou pozornost k lidem na okraji společnosti, kde i sám setrvává. Jeho lékem na úzkost je práce a víra. Vrací se téma ukřižování a na kříži se ocitá sám autor. Podobně jako Baudelaire viděl sám sebe na šibenici v básni *Cesta na Kytheru*.

Stratil má zálibu v proměnách, nasazuje si neustále převleky a masky, staví se do nejrůznějších póz. S podobnou autostylizací jsme se již setkali v souvislosti s dandismem. Ke Stratilovým rolím patří myslivec, Don Quijote, Hu Haba, řeholní pacient a další. Častými tématy Stratilových obrazů je sex, závislost, stáří či smrt, neustále se pohybuje na nejasné hranici šílenství, přičemž ve středu tvorby vždy zůstává autor sám. Důležitou roli v jeho díle hraje slovo a text.

Jaromír Zemina vzpomíná na Stratilovu osobnost a dílo na konci osmdesátých let, kdy byla tématem jeho obrazů také rodná Olomouc.⁵⁷³ Ve svém rodišti se cítil čím dál osamělejší, svůj tehdejší vztah k Olomouci a celkový dojem z tohoto zčernalého města osamělců Stratil charakterizoval jako nostalgii s existenciálními momenty.⁵⁷⁴ Proti samotě se snaží bojovat čím dál častějším vkládáním písma do obrazu. Tak se na jednom z obrazů objevuje i část modlitby:

⁵⁷⁰ Cit. dle Vaněk 2010, s. 459.

⁵⁷¹ Slova Adrieny Šimotové po návštěvě ateliéru Václava Stratila v roce 1981. Cit. dle Daněk 2000, s. 22.

⁵⁷² Daněk 2000, s. 9.

⁵⁷³ Jaromír Zemina tehdy tři týdny před 17. listopadem 1989 zahajoval v Kulturním středisku Opatov Stratilovu výstavu nazvanou *Beuys v Olomouci*.

⁵⁷⁴ Zemina 2010, s. 690.

*Postav stráž k mým ústům
hlídku před bránu mých rtů,
ať se moje srdce nekloní ke zlým věcem.*

Ve vztahu k tématu této práce je jedním z nejzajímavějších Stratilových děl fotografický cyklus *Řeholní pacient* [226, 227]. Cyklus různě stylizovaných autoportrétů umělce je určitým pokusem o diagnózu nemoci doby, ve které žije. Dle Jaromíra Zeminy je třeba slovo pacient chápat v původním významu latinského „patientia“, tedy trpělivost.⁵⁷⁵ Pacient je nemocný člověk, který musí být trpělivý, aby se uzdravil. Slovo řeholní pak podtrhuje nutnost sebekázně. Na černobílých fotografiích se Stratil ukazuje v převlecích a s rekvizitami. Vytváří syrové obrazy duchovního vytržení, fyzické askeze i kontempace, které jsou ovšem zlehčovány humorem a nezastíraným faktem, že jde o performance.

Řeholnímu pacientovi předcházely „černé kresby“. Velké černé kresby poprvé představil na soukromé výstavě v ateliéru Margity Titlové v Praze-Libni v roce 1984 [228]. Karel Srp na tuto výstavu vzpomíná slovy: „*Soubor středně velkých kreseb obepínal veškeré stěny, takže jsme mohli mít dojem, že vcházíme do místnosti nabitě energií temna, sálající i pohlcující se černé hmoty.*“⁵⁷⁶ Stratilovo dílo se zdá být neustálým zápasem s temnou stranou jeho složité, precitlivělé osobnosti. V závěru osmdesátých let začal Stratil začleňovat do černých kreseb slova a texty. Nejvíce variant vytvořil se slovem NUDA, vyjadřujícím existenciální i tvůrčí odcizení [229, 230]. O přetrvávajícím stavu tohoto odcizení svědčí i jedna z fotografií cyklu *Řeholní pacient*, kde se slovo NUDA znovu objevuje [231]. Zajímavý rozbor tohoto slova nabízí Milena Slavická v článku *Příběhy monogramisty aneb Radost podezřelého* v časopise *Výtvarné umění* z roku 1991.⁵⁷⁷ Nuda je psychický stav, ve kterém se o nic nezajímáme a který nemá žádný smysl. Vydržet tam, kde nevidíme smysl, vyžaduje hodně tolerance. Vytrvání v nudě je aktem duchovní askeze a ponoření se do nudy je zvláštním druhem tolerance k tomuto stavu. Ke skutečné ponorné nudě nás pak může přivést jen totální skepse ke všemu.

⁵⁷⁵ Daněk 2000, s. 16.

⁵⁷⁶ Cit. dle Daněk 2000, s. 54. Kapitulu „Poznámky na okraj velkých černých kreseb Václava Stratila“ v katalogu k výstavě v Olomouci z roku 2000 uvádí její autor Pavel Netopil citátem z Baudelaira: „*Já je totiž někdo jiný. Vzbudí-li se plech jako trubka, nelze to přičítat plechu. Jsem svědkem rozvíjení svého myšlení, pozoruji je, naslouchám mu. Udělám tah smyčcem a v hloubce se začne ozývat symfonie. Je nesprávné říkat: myslím. Měli bychom říkat: jsem myšlen.*“

⁵⁷⁷ Slavická 1991, s. 26–27.

IV. 7 Baudelairovské ozvěny od osmdesátých let do současnosti

„Myslím si jen, že všechno je dnes jaksi tvrdší a drsnější, za všechno se musí víc platit a sen o svobodném a smysluplném životě není takřikajíc už jen věcí útěku od maminky, ale věci tvrdé a každodenní konfrontace s temnými silami novověku.“⁵⁷⁸

Celá řada umělců současné střední generace reflektuje ve svých dílech atmosféru a pocity svého dětství, prožité v mnoha případech v prostředí panelových sídlišť. Frustraci osmdesátých let se všemi negativními dopady komunistické éry mohla uzavřít sametová revoluce. To by ale dějiny lidstva byly moc jednoduché. Dnes žijeme ve světě, kde hrozbu světové války vystřídalaly nové hrozby včetně stále aktuální hrozby terorismu. Obklopujeme se všemožnými médii, využíváme pohodlí vyspělých technologií, nevidíme všudypřítomný dohled kamer ani neustálá kontrola prostřednictvím mobilních telefonů či kreditních karet. Jsme přehlčeni útoky reklam, smrští informací bez potřebného kontextu, máme pocit, že díky sociálním sítím víme všechno, ale ve výsledku směřujeme pouze k cíleně informované, ale nevzdělané mase neschopné vlastního úsudku, která je velice dobře manipulovatelná, jako tomu již mnohdy bylo v tyranských režimech minulosti. Nebezpečí, strach, úzkosti a spleeny, vše, o čem jsme psali na předešlých stranách této práce, neustále přetrvává a vzhledem k stále se rozvíjejícím moderním technologiím může mít současná forma prokletí ještě mnohem tragičtější následky. Období prokletých básníků a dekadence zůstává i dnes stále aktuální.

Na vybraných příkladech současných umělců a na jejich konkrétních dílech promítneme témata, kterým jsme se věnovali v předchozích kapitolách – téma strachu, smrti, osamocení, zla, úzkosti, pomíjivosti. Poté bude následovat závěrečná a nejrozsáhlejší část této kapitoly, věnovaná čtyřem vybraným umělcům, na jejichž osobnostech a dílech budeme opět demonstrovat dědictví Charlese Baudelaira, ovšem tentokrát přímo na základě osobních setkání.

V expresivním malířském díle Stratilova vrstevníka Michaela Rittsteina se objevuje radost a opojení životem a na druhé straně úzkost jedince ztraceného v davu. Vliv na Rittsteinovu tvorbu mělo také jeho dětství, rozvod rodičů a život na panelovém sídlišti. Inspirací je mu mimo jiné symbolismus a dekadence včetně tématu zla, nicoty,

⁵⁷⁸ Václav Havel v dopise své ženě Olze v reakci na smrt Johna Lennona v lednu 1981. Havel 1990, s. 138.

pomíjivosti a zmaru. Pro naše téma je zajímavá především Rittsteinova tvorba sedmdesátých a osmdesátých let, kdy byl jedním z jeho hlavních námětů figurálních výjevů vztah muže a ženy. Žena ovládala prostor obrazu, šlapala po muži, hrozila, že ho vysaje hadicí od vysavače [232] nebo zamete koštětem. Muž je zde zobrazen v určité nejistotě, často zaháněn do kouta, jako je tomu i na obraze *Spořádané manželství* [233]. Agresivní žena dominuje také obrazu *Zabijačka* [234], na kterém dlouhými pavoučími prsty propichuje muži hlavu. Z Rittsteinova díla tohoto období vyzařuje neklid stávající doby naplněné úzkostí, hrozbou možných katastrof a nejistotou jedince.

V devadesátých letech mohl vztah „já a okolí“ získávat někdy až sociálně klaustrofobickou podobu. Role jednotlivce ve společnosti je také jedním z hlavních témat Krištofa Kintera. Snaha o naprostou izolovanost je vyjádřena například v jeho díle *Plumbař* [235, 236]. Plumbařovo obydlí je obloženo olověnými pláty, stejným materiálem jsou obaleny všechny předměty denní potřeby a v olověném obleku se po ulicích pohybuje také sám Plumbař. Jedná se o demonstraci extrémní jinakosti, naprosté odmítnutí okolí a strach z jeho působení, balancující na hranici autismu. Plumbař je fiktivní postavou s potřebou ukrýt se před vnějším světem a pohroužit se do svého vesmíru. Olověný skafandr je prostředkem ochrany, ale i smrti: „*Postavil jsem Plumbařovi úkryt, který ho ochrání, ale zároveň ho ničí a rozkládá.*“⁵⁷⁹ Olovo je jedovaté, Plumbař se tedy cítí ve svém úkrytu bezpečně, ale zároveň je to cesta k zániku. V době druhé poloviny devadesátých let se Kintera ve svém díle zabýval sepětím vnitřního a vnějšího, osobního a společného. Stále trvající rozpor mezi dobrem a zlem promítnul do poeovského Havrana (*I See, I See, I See*) [237]. Jde o spojení mužského těla s hlavou havrana, která krákvým hlasem pronáší asi šestnáctiminutový monolog, zahrnující věty jako „*That’s problem, fucking problem*“, „*It is not funny, not funny*“. Když se divák dostatečně pobaví zjevem člověkohavrana, dojde mu, že zde není nic k smíchu. Havran je prorokem ve vší své kulturně historické významovosti. Kintera také pracuje s tématy marnosti a pomíjivosti a zcela rozumově upozorňuje na to, proč již člověk nemůže být sám sebou a co ho izoluje od světa, který si sám stvořil. Na výstavě *Nervous Trees* v pražské Galerii Rudolfinum v roce 2017 zabírala plochu jednoho a půl sálu rozsáhlá instalace *Postnaturalia* [238, 239], která připodobnila estetiku přírody a jejích systémů estetice systémů elektroniky. Kintera v podstatě odkryl prostředí, které každodenně obýváme, nacpal ho do beden a v galerii rozložil.

⁵⁷⁹ Z rozhovoru Mariany Serranové s Krištofem Kinterou. Serranová – Srp 2012, nestr.

V průběhu práce se pak něco rozpeklo, speklo a něco vykvetlo.⁵⁸⁰ Květiny, které z elektroodpadu vyrostly, jsou výsledkem společnosti, kde nelze mít nic stoprocentně pod kontrolou. Mohou okouzlit, mohou děsit. Květy zla současnosti.

„Časté pobyty v nemocnici. Samota a strach. Nespal jsem. Pozoroval jsem tak dlouho stíny na stěnách, až se začaly pohybovat. Pocity, kdy se mě snaží vtáhnout noční děsy, horečky, halucinace.“⁵⁸¹

Zlo, temnota a děs jsou také součástí maleb Martina Salajky. K ponurému vyznění jeho obrazů přispívá záliba v metalové hudbě, jejíž ostré kytarové riffy zjemňuje v obrazech jistá harmonie. Smrt je zde ale přítomna, často například v symbolických motivech lebky, sovy nebo lišaje smrtihlava [240]. Obrazy jsou naplněny otázkami lidského bytí s důrazem na individualismus. Najdeme zde také mnoho odkazů na literaturu, sám autor se považuje za pokračovatele Jaroslava Panušky, Jamese Ensora či Josefa Váchala.⁵⁸² Svou potřebu samoty má Salajka těsně spojenou s přírodou. Ta je také důležitou součástí jeho obrazů, které jsou mnohdy obydlené fantaskními přízraky [241], a kde se promítají momenty na pomezí snu a bdění. Osamělé postavy symbolizují střet dobra se zlem, masy přízraků navozují hrůzu z davu [242]. Hustá příroda a tma často vyvolává strach z něčeho neviděného. Autor se rád bojí, strach v něm probouzí potřebnou imaginaci.

Témata života a smrti, krásy a ošklivosti naplňují obrazy Jana Vytisky. K rozhodnutí malovat ho přivedla poezie Arthura Rimbauda i generace beatníků. Ovlivnila ho také tvorba Jamese Ensora, Edvarda Muncha či Reného Magritta. Svůj vlastní život přirovnává Vytiska k představě romantického hrdiny – osamění, nezáměrně přizpůsobit se společnosti, individualismus, výjimečný člověk a vyvrženec, únik, dosažení ideálu nebo smrt.⁵⁸³ Jako bychom četli vlastnosti samotného Baudelaira. Začátek základní školy prožil Vytiska v Praze na sídlišti Jižní Město. Vlastní zážitky z depresivního prostředí školy mu připomínají atmosféru obrazů Josefa Bolfa. Brzy se s rodinou přestěhovali do Rožnova pod Radhoštěm. Okolní krajina i místní legendy a pověsti se staly základním zdrojem jeho obrazů. Často znázorňuje vypálené vesnice,

⁵⁸⁰ David Korecký. Z průvodce po výstavě Křištofa Kintery Nervous Trees. Galerie Rudolfinum 2017.

⁵⁸¹ Martin Salajka. Cit. dle Urban 2016, s. 95.

⁵⁸² Doležalová – Písaříková 2013, nestr.

⁵⁸³ Z rozhovoru Otto M. Urbana s Janem Vytiskou. Urban 2017, s. 126.

které jsou až na pár osamělých mutantů naprosto opuštěné [243]. Oheň na Vytiskových obrazech odkazuje na revoltu a pálení starých hodnot. Pestrobarevné detaily na obrazech působí mnohdy libě, nicméně v celkovém vyznění se obrazy jeví jako peklo ve své plné kráse.

*To, krásko, rcete však těm červům, kteří, hluší,
vás budou líbat kusadly,
že tvar a podstatu svých lásek chovám v duši,
i když se bědně rozpadly.*⁵⁸⁴

Zajímavou osobností mladé generace umělců, kteří reflektují odvrácenou stranu společnosti a fascinaci nevyhnutelnou pomíjivostí lidské existence, je také Marek Škubal. Kdybychom hledali v Baudelairových Květech zla báseň, kterou by se dala charakterizovat Škubalova tvorba, byla by to jednoznačně báseň Mršina. Hlavním obsahem Škubalových precizních kreseb a soch je totiž námět červa [244, 245]. Při pohledu na jeho díla může být prvním pocitem odpor či hnus, zvláště pokud divák trpí fobií z těchto živočichů. Fobie je ale zanedlouho překonána naprostou dokonalostí provedení. Ošklivost je opět díky umění přetavena v krásu. Kresby představují černá božstva Škubalovy osobní mytologie, divák se dostává do kontaktu s něčím, co ho přesahuje. Škubal se kromě své výtvarné tvorby věnuje také teoretické práci, ve které nachází přímou inspiraci u Baudelaira, především právě ve zmíněné básni Mršina. Stejně jako ve svých obrazech, také v teorii se zabývá tématem červa, tedy estetikou zániku, pokračováním v jiné formě existence po smrti, vznikem nového života. Sám autor upozorňuje, že se jeho náměty nevztahují k lidskému světu, a proto mají fungovat mimo mantinely společenského vnímání dobra a zla či křesťanského Boha a Satana.⁵⁸⁵

V souvislosti s motivem krásy a ošklivosti je velmi zajímavá Škubalova aktuální série portrétních bust s názvem Nefertiti Now. Jedná se o pět ženských osobností, které jsou různými způsoby kontroverzní. Mezi portrétovanými je například Anna Varney, které jsme se krátce věnovali v předchozí kapitole [246], nebo upíří žena Maria José Cristerna [247]. Hlavní ideou a zároveň styčným bodem s Baudelairem je hledání nových estetických ideálů v krajnostech. Všech pět osobností se různě vymezuje vůči konvenčnímu ideálu krásy, avšak nejedná se pouze o vnější jinakost, jejich výrazný

⁵⁸⁴ Z básně Mršina. Baudelaire 1962, s. 58.

⁵⁸⁵ Urban 2016, s. 108.

vzhled vždy odráží osobnost s velmi silným příběhem. Stávající estetický kánon je narušen či cíleně převrácen, přičemž výsledkem je nová vizuální kvalita – krása pramenící z autentičnosti. Pnutí, způsobené použitým materiálem a téměř klasicistní formou bílé busty v kontrastu s vyhoceností současného námětu, je ještě vystupňováno reálnými ocelovými šperky a piercingy, jimiž jsou busty ozdobeny.

IV. 8 Čtyři vyvolení, nebo prokletí?

Jak bylo zmíněno výše, i v dnešní době je neustále přítomný básnický obraz baudelairovské blízkosti ztroskotání i nedosažitelných dálek plných touhy. Máme dnes neuvěřitelnou sílu se sami zraňovat. Tím, že jsme obklopeni sociálními sítěmi, internetem, televizí, nepřetržitě sledujeme tragédie všude po světě, čímž si neustále hledáme důvody ke strachu a úzkosti. Najednou bychom se chtěli před světem ukrýt, už ale není téměř kam utéct. Všichni čtyři vybraní umělci pociťují baudelairovskou potřebu naprosté samoty, následovanou úzkostnou touhou ztratit se v davu. A jak se neustálý boj dvou přirozeností a další vlastnosti a pocity blízké Charlesi Baudelairovi promítají do jejich uměleckého díla?

Začneme netradičně umělcem nejmladším a dále se budeme držet pořadí, ve kterém proběhla ona čtyři setkání.

IV. 8. 1 Pandemonium Martina Mulače

Martin Mulač (*1988) absolvoval ateliér Grafika I. profesora Jiřího Lindovského na Akademii výtvarných umění v Praze. Jeho diplomovou prací byl grafický cyklus *Apocalypse Now*, za nějž získal také několik ocenění. Pro svá díla nachází inspiraci v mnoha pramenech od dějin umění (obrovský obdiv k Edvardu Munchovi, Hieronymus Bosch, Alfred Kubin, Félicien Rops, James Ensor, Otto Dix), k literatuře (Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Ladislav Klíma, Ivan Martin Jirous), filmu (horor, Pier Paolo Pasolini) či hudbě (punk, hardcore metal). Vzniku obrazů vždy předchází velmi pečlivé studium zdrojů a podkladů. Výsledkem jsou temná, někdy na první pohled odpudivá díla, která ovšem člověka zvláštním způsobem přitahují a vzrušují, a která při každém pohledu odkrývají nové roviny a významy. Děs a strach mají na obraze stejnou váhu jako humor a ironie. Nejedná se zde o vyvolání šoku či skandalizaci umění. Divák je v podstatě nucen k přemýšlení, celkový obsah díla se vyjeví až po jeho důkladném

prostudování. Přesto obraz velmi dobře funguje i vizuálně. V řadě děl spojuje Mulač na jedné scéně umělce, režiséry, básníky, feťáky, masové vrahy, postavy z hororů, zvracející punkerky, démony a různé hybridní příšery, téměř vždy doplněné tváří Munchova Výkřiku. Umělec překračuje hranice, odkrývá odvrácenou stranu lidství, kterou se divák většinou snaží ze svého života vytěsnit. Pro řadu lidí nepochopitelná a zvrhlá témata pomáhají Mulačovi se s těmito děsy a strachy vypořádat. Vždy nakonec dochází k základní myšlence, že největší zlo pramení z činů člověka. Mimo kresbu, grafiku a malbu se Martin Mulač věnuje také psaní poezie a dalších textů.

Martin Mulač se dokáže ztotožnit s většinou z baudelairovských příčin spleenu. Umělec se ale neustále vyvíjí, a tak se jeho pohled může radikálně změnit během poměrně krátké doby. Konkrétně je tím nyní myšleno téma ženy, které, jak bude patrné ve dvou fázích rozhovoru, se v jeho díle logicky mění dle událostí v jeho životě. Je otázkou, jakou roli bude hrát žena v jeho obrazech třeba za rok či za deset let. Toto kolísání je naprosto legitimní a setkali jsme se s ním ve vztahu k ženám i v Baudelairových básních. Téma ženy jako objektu nenávisti i lásky se v Mulačových kresbách objevuje také skrze zpodobení matky s dítětem. Návaznost na chápání ženy jako osoby, která mužem krutě manipuluje, ukazují kresby s jasným odkazem na Féliciena Ropse [248].

Mulač svou inspiraci Baudelairem otevřeně přiznává. V některých kresbách a grafikách vychází přímo z konkrétních básní Květů zla. Portrét Baudelaira se poprvé objevil již v diplomové práci *Apocalypse Now* a od té doby vzniklo několik variant včetně nejaktuálnější verze z letošního roku [249, 250]. Svou práci považuje Mulač za jeden z léků proti marnosti a stavům deprese, za únik ze zkaženého světa.

Právě u Mulače možná nejvíce rezonuje Baudelairův názor, že skrze umění lze z ošklivosti vykresat krásu. Drží se svých temných námětů i přesto, že mu kvůli tomu zůstává určitá část galerijního a sběratelského světa uzavřena. V tom, že tvoří věci, které hodně lidí nechápe nebo nechce přijmout, je určitá forma vědomého prokletí. Velkým tématem v Mulačově díle je také smrt, jejíž vnímání pramení již z jeho dětských představ. Dobro a zlo má v jeho obrazech důležité místo jakožto dva nerozlučné protipóly. To se projevuje mimo jiné i v zobrazování hrdinů a zločinců či bastardů na jednom společném výjevu.

Pokud bychom se zaměřili na zevnějšek, o Baudelairovi je známo, že o sebe velmi dbal. To je v určitém slova smyslu patrné také u Mulače, který téměř pokaždé, když se s ním setkáte, vypadá jinak. Navíc stejně jako Baudelaire nemá rád cestování.

Setkání první

Buštěhrad 23. října 2017

Martin Mulač mě pozval do domu svých rodičů v Buštěhradu, kam se právě nastěhoval po rozchodu s přítelkyní, a ve svém původním pokoji tráví čas, než si najde bydlení v Praze. Celý pokoj je plný kreseb a grafik, které jsou také hlavním obsahem téměř všech úložných prostor s výjimkou knihovny, do které jsme při rozhovoru velmi často sáhli. Hned při příchodu mne zaujal citát nad Martinovým stolem:

„Objevit krásu v tom, co je líbivé, to dokáže každý. Ale v tom, co je hnusné, je úkol hoden umělce.“

KJ: Měl jsi čas podívat se na koncept mé disertace? Myslíš, že najdeme společná témata?

MM: Určitě, v mnohém se shodneme. Témata, kterými se zabývám, jsou určitou formou zvrhlosti nebo zvrácenosti. Vycházel jsem třeba teď hodně z kontroverzního rappera Řezníka, kde jde o extrémní odnož takového horror rapu, horrorcoru, jsou tam texty plné hniloby, určitého přesahu, pro mě jsou to takový prokletí básníci současnosti. Velmi mě zajímají Baudelairovy texty a někdy z nich vycházím ve své tvorbě. Přesto mi samotná postava Baudelaira dělala při kresbě pokaždé největší problémy, poprvé jsem ho použil v mé diplomové práci Apocalypse Now, což je cyklus sedmi ulic v momentě výbuchu jaderného hříbu. Na cyklu je zobrazeno několik chvil před zkázou světa, jsou tam různé osobnosti, náhodní lidé, zvrácenosti a chaos.

KJ: Když si s tebou povídám, působíš na mě velmi pozitivním dojmem. Tvůj osobní a vnitřní život se asi moc nepodobá životu Baudelaira, on ve svých úzkostných stavech neustále utíkal, hledal východiska ze svého spleenu, která mu ale vždy ztroskotala...

MM: Myslím, že důležité je tam to spojení marnosti. Stavý a emoce, co člověk prožívá, se snažím brát s nadhledem, je to i určitá ironizace pochmurných pocitů. Tím, co dělám, mě to svým způsobem očišťuje, nedopadá to na mě tolik, jako kdybych nedělal svou tvorbu, která je pro mě záchranným lanem. Tvorba zahání spleeny a zároveň se tyto

deprimující stavy dají využít k tvorbě, občas se do nich dobrovolně ponořuji, zkoumám je a čerpám z nich.

KJ: Ano, i na svých webovkách máš motto, že umění je určitým únikem z tohoto zkaženého světa, což by mohlo být jedním z pojítek mezi tebou a Baudelairem.

MM: Přesně tak. Snaha najít nějakou rovinu mi připomněla i rockového zpěváka Mikiho Volka. On hodně unikal do sebe a také jako Baudelaire skončil špatně, kvůli drogám a chlastu. Nicméně on ze své osobní cesty neuhnul ani o krok, a to ani, když byl rock-and-roll v největší slávě, a ani později, kdy už tento hudební styl nebyl tak populárním. Miki byl stále sám sebou a stál si vždy za svými názory. Myslím, že je velmi důležité, že to není jen póza, ale dost intimní citové propojení se sebou nebo s něčím „jiným“, které může být naprosto nezvladatelné. Je nebezpečné vnímat a cítit víc než třeba lidé kolem nás. Čím víc svět poznáváš, tím víc z něj chceš unikát, proto u Baudelaira fungovala forma drog, která mu ale stejně nepomáhala. To samé měl Miki Volek, nikdy mu to nechutnalo, ale vždycky si vzal pár prášků, zapil to půllitrem vodky, aby se vypnul z toho světa, aby si ten mozek přestal všechno připouštět a mohl jít dál. Nebo Ivan Martin Jirous je taky dobrým příkladem tohoto nezvladatelného citového propojení se sebou, v jeho básních je brutální jemnost v absolutním kontrastu k jeho extrovertnímu chování. Nebo Sid Vicious, Johnny Rotten... Z takových lidí můžeš těžit, protože standardní realita je nudná, možná až nezajímavá. Já vystupuju pozitivně, protože mám rád srandu, i mé umění je často recesní, ale postupem času se přidává více vážnosti. Neulehčuji divákovi, jde mi i o to, aby si on sám mohl udělat své vysvětlení díla, tyto vazby jsou pro mě nezbytné a velmi důležité.

KJ: Když jsi tu vyjmenoval pár zdrojů své inspirace, tak co když se ohlédneš více do historie? Mám na mysli devatenácté a začátek 20. století.

MM: Reakce na dobu dekadence a na temno graduje. Každý umělec většinou vždy na něco reaguje, ať chce nebo nechce. Stále je u nás společnost rozdělená na dva tábory. Ti jedni umění ještě pořád berou jako něco hezkého, nenáročného, uvolňujícího, romantického, ale nechápou, že romantika je i na té druhé straně, přesně podle toho citátu – udělat umění z něčeho, co je hezké, není tak náročné, ale udělat umění z něčeho odporného je pro toho, kdo se tím bude zabývat dál, těžký úkol. Jsou s tím spojeny

různé vnitřní oběti, které do jisté míry každý v sobě má, není prostě dobro a zlo. Když jsem četl Baudelaira nebo i něco o něm, přišlo mi, že je tam hodně odkazů na Poea.

KJ: Baudelaire a Poe jsou spřízněné duše...

MM: Přesně. Pro mě paradoxně nejlepším životopisem Poea je ten, který napsala Virginie Woolfová. Tam bylo, jak se zamiloval do své sestřenice, které bylo kolem třinácti let. Ona to tam popisuje velmi temně a líčí Poea jako takového chudáka, ale přitom je to do jisté míry pochopení jeho osobnosti, které jsem jinde nečetl. V podstatě je to kritika proti němu, která mu naopak pomáhala.

Připomíná mi to jednu kritiku, na mou výstavu v Rakovníku 2015, kterou jsme dělali s Ottou.⁵⁸⁶ Byla tam jedna místní referentka kultury, která napsala článek s názvem „Nechutný masakr ve výstavní síni“. Bylo vidět, že ty věci absolutně nepochopila, nechtěla se tím zabývat a dala do toho pouze svou vlastní nezvládnutou emoci. Byla to velice negativní a vyhocená kritika. Volala mi kvůli tomu i moje teta, pak zase spousta jiných lidí, že jsem si ji snad objednal... (smích). Vždycky jsem pracoval s takovými reakcemi, vlastně mě to bavilo a baví, ale není to ode mě žádný naschvál, nejde mi o šok, což Baudelairovi také nešlo.

KJ: To určitě nešlo.

MM: Přijde mi, že to byl člověk velice vnitřně založený, který unikal z toho přísně reálného světa, ve kterém se necítil dobře. Přitom ho vlastně nechtěl nijak měnit a modulovat, snažil se ho pochopit a jen do jisté míry ho interpretovat jinak, z jiného úhlu, než bylo v té době běžné.

KJ: Ještě k těm inspiračním zdrojům. Kdybys měl jmenovat nějaký film, který na tebe silně zapůsobil, na jaký si hned teď vzpomeneš?

MM: Třeba film Mandragora od režiséra Wiktora Grodeckiho. Je to velice zvláštní, upřímný a plnohodnotný záznam šílených devadesátých let. Grodecki natočil předtím dva dokumenty na stejné téma, vychází z reality, kde figuruje dospívání v brutálním

⁵⁸⁶ Výstava Necromantix proběhla v Rabasově galerii v Rakovníku od 2. dubna do 14. června 2015. Kurátorem výstavy byl Otto M. Urban.

prostředí, uvědomění si negativních prožitků v syrové realitě bez nadsázky. U mě je to podobné, vždy je tam kus té tíhy reality a zároveň i navíc kus té grotesknosti. Dost vnímám propojení s punkem, naschvál zobrazuji odpadovost, ty nejhorší stavy v lidském životě, otázkou je, proč jsem si vybral to dané téma? Díla musí vyvolat reakci, stejně jako film, v tu chvíli to má přesah, a tudíž uměleckou hodnotu. Třeba Munchovy obrazy, na které lidi plivali. Bylo to v té době něco, co se nesmělo, co bylo zakázané a nepřípustné. Ta temnota Baudelairových textů přitahuje, a dokonce do jisté míry inspiruje, i když by to člověk zrovna nechtěl prožívat.

KJ: Jak vnímáš prokletí jako takové? Baudelaire sám na začátku Květů zla vztahuje prokletí již k samotnému početí. Nejdřív matka proklíná to, že přivedla na svět básníka, poté syn obviňuje svou matku i Boha... U Baudelaira jistě prokletí vychází také z jeho dětství, kdy mu zemřel otec, kterého miloval, přišel otčím, kterého nenáviděl, a odvedl mu jeho milovanou matku. To u něj způsobilo obrat, kdy začne matku svým způsobem také nenávidět a obviňovat, ačkoli i Baudelairova nenávist k matce je složitější, což lze vyčíst z jeho dopisů, kde je patrné, že neustále kolísá mezi láskou a nenávistí.

MM: Když to vezmu nejdřív obecně, tak někteří lidé, které jsem poznal, si třeba zprvu řekli „co je to za psychopata“, když zobrazuji rozsekaného člověka, hajlujícího, deformovaného, nebo liliputa s kozlí nohou. Ale když pak poznáš blíže umělce s dekadentní tvorbou, povětšinou jsou to velice citliví a fajn lidi, neříkám, že je to pravidlo, vždy se najde výjimka, ale postupně každý zjistí, že to nejsou žádní postižení maniaci. Stejně jako u Baudelaira, už to jeho dětství na něj působilo a začalo se tam něco rodit. Se mnou byly od mala určitě dost velké problémy, musel jsem přecházet z různých škol, navíc jsem byl dyslektik, měl jsem ADHD, což je hyperaktivita, která si našla využití v tvorbě. Vlastně furt se mi vybavují různé zážitky, na některá místa jsem byl hodně fixovaný... A vlastně tím, že do toho dává člověk i určité obsahy a přesahy, tak to formuje osobnost. Rodiče mám fajn, jsou spolu, takže v rodině jsem si nezažil žádné extrémy. Nikdo mě neterorizoval, já se terorizoval sám, to já jsem byl sémě černoty, ale důležitější je, že má rodina na to pohlíží jako na prohlubeň, která nejde vysvětlit, proč to dělám. Je to jako někdy zbytečně vysvětlovat obraz, tím, že ho namaluješ, uděláš vše potřebné, a tudíž by měl fungovat, ať už negativně, či pozitivně. Teď se vrátím k tomu prokletí, které si člověk sám naordinuje a sám si to prožije. Můžeš malovat abstraktní pruhy a můžeš je prodávat. Ale když přijdeš s kresbou nebo

obrazem tohoto žánru, tak musíš počítat s tím, že to bude vyvolávat hodně různorodé reakce. Galerie a lidé si tvou tvorbu vypnou, jako když nejsi, prostě to nebudou chtít vystavovat, nebudou se tím chtít zabývat, nebudou s tebou chtít spolupracovat. Ale někteří tě zase naopak budou preferovat a vyhledávat. Každý obraz má svého kupce. Mě už od mala zajímaly temnější záležitosti, četl jsem si hororové příběhy, stále ta samá dětská fantazie, kterou si člověk může zachovat, která je u podobných lidí dost zajímavá a dost zásadní. Naštěstí jsem měl vždycky větší svobodu a prostor na hledání sebe samého a pokaždé jsem měl štěstí, že jsem na škole potkal někoho, kdo mě nechtěl deformovat po svém a poznal, že to nemá smysl mě do něčeho nutit, ale nechat mě hodně volně pracovat. Pak se začali objevovat lidé podobného smýšlení – Urban, Gerboc, Janovský, Petrbock... Najednou objevíš, že je kolem tebe další spousta lidí, kteří to chápou a vidí souvislosti, se kterými se dá fungovat a pracovat, a nakonec zjistíš, že vás sblíží nejen tvorba, ale i propojení v životech a hodně věcí se ujasní, vytříbí a upevní. Stále je to studium, celoživotní a to prokletí v tom znamená, že děláš něco, co hodně lidí nechápe, ale prostředkem, jak se vyjádřit, je právě umění.

KJ: Máš nějaký svůj lék proti spleenu?

MM: Paradoxně, když mám spleen, pustím si třeba depresivní hudbu a představuji si hrůzy koncentráku, řeknu si, tak se podívej, co se dá vydržet. Také se tomu rád poddávám v tvorbě, ale na základě toho, že to v určitém momentu zase skončí. Samotný stav spleenu lze i potenciálně přijmout a obrátit ho ve svůj prospěch. Přináší s sebou velké množství nevyužitých energie, kterou používám k práci. Třeba na celou noc se zavřu do svého niterného světa a ponořím se do své vlastní marnosti. Pustím si k tomu hudbu či mluvené slovo a pracuji si ve svém prostředí spleenu. Umožňuje to velkou fantazii a překročení svých vlastních hranic. Ale žít v tom pořád není možné, pokud se člověk nechce dostat do blázince, zabít se nebo ufetovat...

KJ: Uživíš se svojí tvorbou?

MM: Zatím ne.

KJ: Když se ještě vrátíme k tomu, z čeho všeho u Baudelaira jeho spleen pramení, tak určité trauma pocházelo i z faktu, že se svou prací nikdy nedokázal uživit. Dědictví po

otci mu pak bylo vypláceno formou měsíční renty a v tu chvíli nebyl schopen fungovat, jak by potřeboval, obviňoval matku, ale uvnitř také sebe.

MM: Když si uvědomíme svůj handicap, tak je to vždy těžké a vnitřně nás to sžírá na kost. On si podle mne ten svůj podíl viny uvědomoval a velice se tomu poddával. Smutek, který z toho proudí, je cítit a bude navždy. Posledních padesát sto let se z toho začíná stávat takový kult, jako se z dekadence udělala přednost. To je i základní filosofie punku, obecně hudební vrchol byl opět v estetice, umět hezky hrát, dobře vypadat a psát krásné texty. A najednou si přijde někdo, kdo si strčí sichrhajsku do nosu a řekne „já na tebe seru, matko“ a vlastně ani neumí hrát, ale síla, kterou do toho dává, se nedá necítit, pokud je posluchač otevřený. Punk není o ničem jiném nežli o textech, které jsou extrémně syrové, hnusné, temné a odpuzující. Znáám spoustu lidí, co hrají punk, a nejsou to žádní povahově extrémisti, povětšinou naopak citliví a vnímaví lidé. Dělal jsem sérii vrahů a kanibalů, kde jsem studoval jejich životopisy. Zjistil jsem, že vrazi a psychopati jsou povětšinou nenápadní a působí naprosto „normálně“, chvílemi až uťáplí mamánci, naprosto se nedá odhalit z toho, jak vypadají a jednají navenek, jejich vnitřní strašlivé zlo. Když se mě někdo ptal, proč zrovna tohle téma, tak jsem řekl, že takovým tématem se můžeš zabývat, pokud to máš do jisté míry srovnané a samozřejmě se neponoříš pouze do temných okruhů. Dost často vidím vylekané tváře, když pohlédnou na obraz s lebkami, v okamžiku jsem v jejich očích posedlý hřbitovy. Pravda je, že mě hřbitovy fascinují, jako by tam zůstával záznam všech těch minulých životů, ale určitě nejsem jediný, kdo tam něco vnímá, jen se nebojím to přiznat. Je to také proto, že lidé potřebují nutně hned všemu porozumět a jsou líní přemýšlet do hloubky.

Většina je už „přejedená“ událostmi na FB, takže pak když někoho zveš na výstavu, už je to pro lidi v podstatě nuda, musíš tam mít video upoutávku, doprovodný program, aby to bylo pro přehlcenou společnost zajímavé. Proto mě velmi potěšilo, že ses ozvala, je to motivací pro to neustat ve své cestě a nenechat se sežrat marností. Občas musí zákonitě přijít něco, co mě utvrdí v tom, že to dělám dobře. Myslím, že to je důležité, ať už jsi to ty nebo Otto Urban nebo kdokoli další...

KJ: Já jsem také moc ráda, že jsi mou prosbu o setkání vyslyšel s takovým nadšením. Čím víc si povídáme, tím víc je mi jasné, že jsem se ve svém výběru nezmýlila. Určitě

věci se dají zobrazit na základě studia historie či literatury, jako třeba tvá série vrahů, ale něco je jistě potřeba si prožít na vlastní kůži.

MM: Jistě, o tom jsme mluvili i s Martinem Gerbocem. Určité emoce, pocity a stavy je potřeba si prožít v maximální formě, jinak je to umělé a postrádá to opravdovost. Třeba metafora rozchodů, většina lidí jich zažije v průběhu své cesty více a každým dalším je poznání z něj lepší, řekněme dokonce snadnější. To je to samé, když se kreslí lidská figura, je potřeba znát anatomii, proporce a pak tomu teprve lze dát vlastní příběh. Vše vychází ze zkušeností a prožitků, někdy se jich dotkneš nepatrně, jindy tě to převálcuje a rozcupuje veškeré uvědomění, a někdy pouze vyprávěná historka může stačit k poučení. Křehké nebo neoblomné ego v tom hraje velkou roli, jeden se kvůli svému egu utápí v nepochopení a smutku, druhý díky němu začne prodávat své obrazy, a pak zjistí, že už do nich nedává sebe a jeho obrazy vlastně nejsou jeho, nýbrž jen plní představy nákupčích, z toho by se člověk upil zlostí, toto je velmi citlivé téma. Čím dál víc do toho člověk vidí a víc studuje, tak si uvědomuje určitou pomíjivost a jediná možnost je v tom vydržet. Když přijde cenzura, tak jediné, co se proti tomu dá udělat, vytvořit ještě horší a děsivější díla. Jedna věc je pomíjivost, což je ta největší otázka „co je po smrti?“, druhá otázka, o které doufám každý uvažuje, a tou je přesahová nesmrtelnost. Člověk dělá něco, čemu dává 300 %, ale ví, že publikum nikdy nebude plnohodnotně prociťovat to, co tam tvůrce vložil, což je ve smyslu určitého neúspěchu možná odkaz i na Baudelaira nebo třeba Váchala.

Osobně jsem si přemýšlení o tom, jestli budu někdy někde vystavovat nebo prodávat, zakázal, protože by mě svazovalo. Nedělám obrazy na zakázku, které by se mi nelíbily, a když už je dělám, tak pouze ve formě svobody.

KJ: Když jsi zmínil slovo pomíjivost, tak mě hned napadlo, že uvědomování si času a pomíjivosti světa bylo také něco, co Baudelaira tížilo. Vnímáš to podobně? Objevuje se u tebe podobný strach a úzkost ze smrti a toho, co přijde či nepřijde potom?

MM: Víceméně od mala mě toto vnitřně trýznilo. Dokonce jsem si asi v jedenácti letech myslel, že před Vánoce zemřu. Naprosto reálně jsem si tuto myšlenku nechal proudit a s přesvědčením jsem vydržel do těchto osudných Vánoc. No a ono se nic nestalo. Na smrt se nedá žádným způsobem připravit. Byla doba, kdy jsem chtěl zažít pohřeb, vidět ho, vnímat ho (samozřejmě ne svůj, i když to by mohlo být také zajímavé), jako by to

ve mně vzbuzovalo emoce, kterým jsem si přál porozumět, jako bych se nevědomě připravoval na to, že to přijde. Pak se to najednou stalo, tragicky mi uhořel můj strýc v letadle a já byl najednou na pohřbu, pozoroval jsem to, mělo to atmosféru, chtěl jsem brečet, ale nemohl jsem. Byla to nově poznaná zkušenost, s velmi silnými emocemi, ze které se zrodila nová série velmi melancholických prací. Tady teď zrovna předělávám obraz (Pohřeb, 2011), ve kterém jsem z té události vycházel, je tam postava bratrance, který na tom pohřbu seděl a byl úplně pohlčen smutkem. Obraz byl nejprve jemný, jen figura v linkách, pak přibyla další figura, další a další a vlastně je z toho nová metafora smrti filosofa. Ještě nejspíš není hotový, některé obrazy si žijí vlastním životem, jako bych ani nerozhodoval já o tom, kdy jsou dokončeny. Některé mé práce jsou mi naprosto jasné, rozhodnutí o dokončení je jen mé, a jiné jsou očividně pod vládou „něčeho“ jiného. Hodně pracuji s konceptem a provázaností v sériích, jindy zas s čistou emocí, pocitem a momentem nespoutanosti.

Napadá mě, že po první světové válce se začaly v Německu objevovat různé bizarní kabarety a všestranná šílená sexualita, všechny možné druhy drog a experimentů, když v té době potkal člověk někoho, kdo měl všechny údy, byl to pomalu div. Kdyby Baudelaire žil v době válek, co by třeba psal? V umění by neměla být žádná hranice, ani omezení a už vůbec ne cenzura. Veškerá díla, co mají svůj velký přesah, nebyly ve své době přijímány. Třeba můj oblíbený Hieronymus Bosch, který byl zapomenutý a neuznávaný, byl postupně metalistama vytažený na světlo, za další dobu ho znali všichni včetně těch, co nerozumí umění, a teď je to největší milovaný bůh tvorby. Stejně jako u Muncha a jeho Výkřiku, který byl nejniternějším vyjádřením toho hnusu, se kterým nevěděl, jak se poprat, tak dneska si to malují malý děti a nikoho to nešokuje.

KJ: Formou nějakého úniku je pro tebe také horor. Jeho hranice se v současnosti už radikálně posunuly.

MM: Podle mě to funguje v moment, kdy to má člověk těžké, náročná životní etapa za sebou nebo před sebou, to se týká každého. Svoji zubaře třeba vysvětluji, že to, že ztvárňuji bolest, neznamená, že si ji užívám a potřebuju ji. Když se bojím jít k zubaři, tak si pustím horor, kde rvou čelisti, a je to pro mě posilující. V tom je třeba naprostý fanatik publicista Martin Jiroušek, který dokonce jezdí se ženou na dovolenou na místa, kde se horory točily. Ono to k tobě mnohdy samo přichází, možná by se dalo říct „vrána k vráně sedá“. Takže když se o něco zajímáš, přijde to i samo, aniž by bylo nutné to

vyhledávat. Když jsem dělal sérii opilých holek, tak se mi běžně stávaly situace typu: jedu metrem ve tři odpoledne a přijde ke mně mladá bezdomovkyně, která si přede mnou natahuje kalhotky, pak ten samý den vezu opilou kámošku, která každých sto metrů potřebuje zvracet... Situace si tě najdou samy a ty můžeš reagovat, jak je potřeba. Život sám o sobě je chvílema takový horor plný podivných situací a stačí být vnímavý a nezavírat oči před neštěstím, které provází všechny lidské bytosti.

KJ: Baudelaire se neustále zmítal v dualitě dobra a zla, Boha a Satana, víry a nevíry. Co ty a Bůh? Satana u tebe člověk potká často, ale znamená to tedy, že je tam někde v pozadí i Bůh?

MM: Já jsem hodně vycházel z punkové estetiky a filosofie, ale najednou jsem zjistil, že je tam pro mě velmi omezená oblast vnímání. Co se týká tradičních náboženství a třeba i satanismu, okultismu a metalu, se kterými jsem se taky dost často vídal, ale v závěru mi to všechno přišlo neúplné a omezené ve svém rozpětí. A najednou jsem se dostal třeba na metalový festival Brutal Assault, kde jsme měli společnou výstavu.⁵⁸⁷ Při povídání si s návštěvníky tohoto festivalu mi došlo, že tady je mé publikum, které vnímá mou tvorbu čistě.

Studování Satana, dříve světlohoše, který byl v dobru a propadl se zlu, mě fascinovalo. Naprosto zřetelně je tam myšlenka: „bez dobra není zlo a bez zla není dobro“. Každý člověk má v sobě dobro a i zlo, tomu nikdo neunikne, záleží pouze na tom, jak se s tím naučí zacházet. Pravdou je, že každý má možnost volby, a to v jakékoliv životní situaci. A i ten nejhodnější milý člověk může otevřít svou druhou stránku a vypustit Hyda.⁵⁸⁸

KJ: Baudelaire ještě říká, že zlo je pro člověka věc přirozená, kdežto dobro je něco umělého.

MM: Dobro mě tak nelákalo ztvárňovat, protože tam pro mě není už žádný další přesah. Tady mám třeba rozdělaný portrét Pasoliniho, kontroverzního režiséra, který natočil dodnes jeden z nejexplicitnějších filmů „Saló aneb 120 dnů Sodomy“. Řekneš si 120 dnů Sodomy od Markýze de Sada, nepřekonatelná kniha, a najednou je tady film Saló,

⁵⁸⁷ Výstava Art-Brut-All proběhla v rámci festivalu Brutal Assault v roce 2017 v Jaroměři. Kurátory výstavy byli Pavel Forman a Tomáš Kudela.

⁵⁸⁸ Narážka na knihu Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyda autora Roberta Louise Stevensona.

který je navíc zasazen do prostředí italského fašismu a vystupňovaný do maximální zvrhlosti.

KJ: A víra jako taková?

MM: Víra je důležitá a nemyslím tím jen náboženská, hlavní je víra v sebe a víra ve své sny. K přijímačkám na AVU jsem měl jako jednu z mnoha prací i cyklus rytin křížové cesty, aniž bych o tom cokoliv věděl, a díky tomu jsem byl přijat. Jsou to takové anonymní figury v kápích. Profesor Lindovský tenkrát řekl, že je to zajímavé, odlišné a originální pojetí křížové cesty. Doma mi říkali: „to tam nenes, tyhle ukřižovaný“. Mě to však vždycky přitahovalo, protože doma se to nikdy neřešilo, to víš, plná rodina „ateistů“. Přitom jsem měl vždycky rád kostely, mají pro mne zvláštní atmosféru a sílu. Jako když jsem třeba na hřbitově, v přírodě, nebo v místě nějakého neštěstí apod. Člověk by si řekl, že tím, co dělám, že tím musím pohrdat, ale já nevím, co pohrdání přináší, protože jsem nikdy nešel s davem. Nikomu neberu jeho přesvědčení, ale zároveň odmítám patřit do nějaké skupiny lidí se svou omezenou vírou. Vždycky jsem si šel vlastní cestou, což pro mě byla určitá přirozenost, nerespektovat žádná pravidla, ale zároveň mít svá vlastní, reagovat na vlastní pocity, přemýšlet nad individualitou a neomezovat se předsudky. Pro některé lidi je to vlastně snadné, chytit se proudu a nemít zodpovědnost sám za sebe. Jak vůbec může někdo říct „Budeš žít podle těchto pravidel a budeš potom hoden jít nahoru“? Jak někdo může určovat pravidla? Všichni máme zodpovědnost za své činy, a každý by si měl uvědomovat, kdy páchá dobro a kdy zlo, výběr je na nás. Je to způsob myšlení a žití, který by mohl osvětlit tu otázku, co je po smrti.

KJ: Takové určité začlenění se do davu je jistě pohodlné...

MM: Ve víře je určitá povrchnost a nalajnovanost. Nemusí se moc přemýšlet, máme Pána, kterému se můžeme vyzpovídat z našich hříchů, a je nám odpuštěno. Já sám narážím velice často na okultismus a satanismus, přijde mi to zajímavé a velice málo lidí se do toho ponoří a studuje to. Je na tom cosi odrazujícího hned na počátku. Používám to k tvorbě, a je to svým způsobem můj průzkum něčeho, co je reálné. Odkaz třeba na tablo s koláží Holy Shit [251], který jsem teď dodělával, přibyly dvě

feministky, kálející na islámskou vlajku, nebo takové malé deformované hajlující postavičky Kukluxklanu. Je to jedna z poloh, která je od začátku ironizující. Měl jsem tady jednu velmi citlivou a dobrou kamarádku a ta říkala, že ji ty mé věci vzrušují i znechucují zároveň, což je pro mne zajímavé, že tam jsou tyto dvě emoce vložené, aniž bych to dělal cíleně.

KJ: Můžeme se teď přesunout k některým tvým konkrétním dílům? Když jsem procházela tvé webové stránky, pár věcí jsem si vytipovala a věřím, že ty mi výběr dál rozšíříš. Máš pár věcí, u kterých je tvůj zájem o Baudelaira naprosto jasný, myslím tím třeba obraz Melancholie II. [252] nebo Baudelairovy portréty. Pak je ale řada věcí, kde bychom mohli najít inspiraci nepřímou nebo ne úplně jasně sdělenou. Jenom podle názvu mě ve vztahu k mé práci velmi zaujala grafika Pieta s nechtěným synem [253, 254].

MM: To je obraz, který mi trval dodělat deset let. Je to reakce na Řezníka, který tam má tu masku. Vlastně celkově je to taková baudelairovina. Je to taková zvláštní forma piety...

KJ: Určitě je v tom silná vazba na Baudelaira, ale také na Muncha. Hned mě u toho napadl jeho výrok: „*Proč jsem se narodil, když jsem o to nikoho nežádal?*“

MM: No tak to je ještě lepší výklad, to budu používat. Dobrý název obrazu.

KJ: Ještě jsme se nedostali k tématu ženy, potažmo lásky...

MM: Kreslím už dlouhou dobu jednu ženu z mého reálného života – Marianu [255]. Tato žena mě vždy fascinovala jak svým zevnějškem, tak svým vnitřním světem. Byla mou velmi dobrou kamarádkou, která mě přivedla k punku. To naše přátelství překlenulo v něco hlubšího zejména z mé strany, a i když ke mně nejspíš také cítila hlubší city, přišlo odmítnutí. Prostě vztah, který nemohl vzniknout, a tudíž se rozpadlo i naše přátelství. Nicméně díky tomuto zklamání jsem se mnohem více ponořil do své tvorby, dalo by se říci, že jsem ji až nenáviděl, ale stále mi imponovala a inspirovala mě v mé práci, i když jsme spolu neměli nic společného. Kreslím ji již třináctým rokem a stále působí jako nevyčerpatelný zdroj.

KJ: Se vztahem k ženám také souvisí to, že Baudelaire nesnášel přirozenost. Po ženě požadoval, aby se líčila a krásnila. Podobně třeba Huysmans v Naruby. Příroda byla Baudelairovi nepřítelem.

MM: Naruby, to je taková bible. Přírodu ve svém díle trochu zanedbávám. Nikdy pro mě samotná krajina nebyla tak silná, lidé měli u mě vždy větší důležitost.

KJ: Ono se to promítalo i na Baudelairově zevnějšku. Třeba Courbet, když maloval jeho portrét, tak si stěžoval, že pokaždé, když přišel, vypadal jinak. Trochu mi to evokuje tebe. Když se podívám na tvoje fotky, také všude vypadáš jinak. Je to, jak vypadáš, pro tebe důležité? Přemýšlíš o tom vůbec?

MM: Ano, přemýšlím. Jedinec má vždy nějaký dress code, který rád nosí. Proměna jednou za čas může být důležitá. Já jsem zažil spoustu svých proměn a posunů, jednak povrchových a jednak vnitřních, tento proces stále pokračuje...

KJ: Když vidím tvé plátno Vampýr [256], opět si vzpomenu na Edvarda Muncha...

MM: Opět jde o metaforu podobných vlivů jako u Muncha a jeho bestií. Ve výsledku jde o ženy, které ze sebe vyzařují erotičnost, ale zároveň jsou vampýry, kteří vysávají vnitřek muže. Bez žen by pro mě umění nemělo smysl. Žena je věčná inspirace a byla odjakživa.

KJ: Protože část mé práce se věnuje také úniku z tohoto světa pomocí drog, zaujala mne tvá série Jedy a léky [257, 258, 259]. Sám Baudelaire se tématu působení drog věnoval jako jeden z prvních autorů v knize Umělé ráje. Zračí se v munchovských tvářích tvých postav to, jak který jed a lék působí?

MM: Ano, tam je snaha o určitou emoci či expresivní výraz. Nešlo mi o doslovnou ilustraci, šlo mi spíše o nějaký stav duše a negativního působení většího množství léků. Celý cyklus je provázen ikonou z Munchova obrazu Výkřik a básnickou sbírkou Jana Opolského s názvem Jedy a léky.

KJ: Přejděme k tvým kolážovitým kresbám. Vytvořil sis pěknou partu lidí, kteří jsou pro tebe z různých důvodů významní, a tu stále rozšiřuješ. Stejně osobnosti se objevují ve více dílech – jak v tvé diplomové práci z AVU s názvem Apocalypse Now, tak poté v kolážích Pandemonium, či také samostatně jako portréty rozdělené na hrdiny a bastardy, tedy dobro a zlo.

MM: Ano, s tím opakováním dost funguji, je to taky taková munchovina. Snažím se to vyšťavit, dokud je to pro mě inspirační zdroj, který je zásadní. V těch kresbách panuje boschovský chaos, který se dá ale postupně odkrývat, rád nechávám divákovi prostor. Apocalypse Now [260, 261] je cyklus, ze kterého se dále všechno odvíjí. Najdete tady důležitá místa, odkazy na hrdiny i bastardy, odkazy na křížovou cestu nebo zvrácené metafory. Postupně jsem dospěl k hlubší práci, kdy mi v portrétech nejde úplně tak o realnost, nýbrž o vnitřek a cit.

KJ: S dovolením zde odcituji i tvůj popis z webu: „Název odkazující ke konci dnešního světa. Vybral jsem si k tomuto cyklu ulice z Prahy, které jsou buďto nechvalně proslulé, nebo pro mě osobně důležité či inspirativní. Do nich jsem kreslil postavy známé i neznámé, živé i mrtvé. Atomový hřib v pozadí a bizarní scénérie, které se dějí chvilku před zkázou lidstva. Tvoří jakýsi zvrácený poslední mejdan v ulicích, kde všechna tabu padla, předsudky a morálka jsou již dávno mrtvé. Zkáza lidstva začíná.“ Co se týče postav, tvá pocta směřovala k Munchovi, Poeovi, Amy Winehouse, i současným umělcům Joel-Peteru Witkinovi či Jakeu a Dinosovi Chapmanovým. Objevuje se tu i postava, jejíž jméno je dokonce součástí tvé emailové adresy. Co tě tak fascinuje na osobě Sida Viciouse [262]? Ač byl součástí Sex Pistols, nebyl mnohdy ani schopen vylézt na pódium. Drogy byl jeho denní chléb. Je to možná tato naprostá vzpoura proti společnosti, proti životu, touha po nekonečné svobodě?

MM: Je to asi opět podivný kult, který určití lidé v sobě mají, a hodně mě to zajímalo z určitého romantického a velmi krátkého vztahu, co měl se svou partnerkou (prostitutkou Nancy), kde to skončilo tragicky. Sid byl opravdovej a dost musel pociťovat, že se ničí, viděl jsem i film Sid a Nancy, kde je to vystavené právě na čisté lásce, která s sebou nese spoustu problémů, ale i radostí. Stojí vždy za poznání.

KJ: V kresbách Pandemonium [263, 264] už se objevují všechny postavy na jedné scéně. Je v pozadí vzniku těchto děl něco víc než náhodné seskupení vybraných osob?

MM: V tomto případě byla kromě určité inspirace Hieronymem Boschem (a italského stylu miniatury a hieratického znázornění lidí v různých velikostech dle jejich důležitosti) mou hlavní inspirací četba knihy Utrpení knížete Sternenhocha od Ladislava Klímy, který zde popisuje určité úrovně pekla.

KJ: Vycházíš v některém díle i přímo z nějaké konkrétní Baudelairovy básně?

MM: Určitě třeba z Upíra. Martin Gerboc vymyslel, že bychom udělali velkou bibliofilii věnovanou Květům zla, kde by bylo několik umělců, každý z nich by si vybral část textu a udělal jednu kresbu. Zatím jsme to udělali jen já a on. Mám k tomu i přípravné kresby, kde jsem si psal názvy básní, ze kterých vycházím [265]. Je to například Litanie k Satanovi, Sed non satiata, Harmonie večera a další. Výsledná grafika je ve vztahu k Baudelairovi hodně důležitá [266, 267]. Sám Baudelaire stojí vepředu s květináčem v ruce – pěstuje si květy zla. Je tam spousta detailů – odkaz na Goyu, Loď bláznů od Bosche, Výkřik, Havran, masový vrah Breivik, zvracející anorektička, nejtlustší žena světa, jeden z nejbrutálnějších masových vrahů Štefan Svitek (poslední popravený v Československu), Aleister Crowley měnící se v hada, autoportrét, symboly jako páv, sup, had nebo sova a podobně...

KJ: Kdybych se vrátila k tématu básníka, kterého matka porodí na tento svět již prokletého, hodně baudelairovská se mi také zdá kresba Kojení [268].

MM: Určitě. Matka stříká z prsu jedovaté mléko a z toho se rodí prokletý syn. Zvláštní téma marnotratného syna řeším ve své práci pořád, jde o antikrista.

KJ: Ještě na závěr mě napadá, cestuješ? Baudelaire vyloženě nesnášel cestování a nechápal jeho smysl. Na cestě do Indie, kam ho poslali jako mladého, se nechal vysadit, aby se okamžitě mohl vrátit domů.

M: Cestování je pro mě náročné, musím fungovat jinak, než jsem zvyklý. Proto jsem ani nebyl moc nikde na stáži, byl jsem měsíc v Lipsku a už jsem se těšil domů.

Setkání druhé

Praha-Břevnov 8. února 2018

Potřebovala jsem od Martina ještě nějaké doplnění, a protože si zrovna našel nový ateliér v Praze, pozval mě, ať se přijdu podívat. Zněl, jako by mi potřeboval ještě něco naléhavého sdělit. Naše dvě setkání dělilo jen něco málo přes tři měsíce, ale i tak krátká doba ukázala, jak se vnímání některých věcí může pod vlivem okolí a událostí měnit a vyvíjet. Tou zásadní změnou byl příchod nové ženy do Martinova života, který měl pro něj zásadní dopad na určitý posun v jeho tvorbě.

KJ: Tvá přítelkyně Bára je také malířka. Jak ovlivnila tu – pro tebe tak zjevně důležitou – změnu ve tvém díle?

MM: Než přišla do mého života Bára (Barbora Bieylonovičová), vnímal jsem ženy ve své tvorbě omezeným způsobem a zaměřoval se spíše na situace dehonestující ženu jako takovou, na její temnější až zvrácenou stránku. Měl jsem svou pozornost zaměřenou na tyto extrémní situace, ve kterých je žena zubožená alkoholem nebo drogami, zároveň jsem se v nich snažil najít vlastně krásu, občas se objevila kresba zachycující i jemnou a něžnou povahu ženy. Tu mou femme fatale Marianu jsem bral v kontextu toho, že v důsledku našeho odpojení tam byla silná nevraživost, která se projektovala v celé mé tvorbě zachycování žen. A nebylo to asi jen Marianou, spíše mým zklamáním z toho, že cit mezi mužem a ženou je nemožný. Snažil jsem se hledat jemnost v těch nejhnusnějších věcech, protože mi podvědomě cit scházel. A najednou jsem poznal někoho, s kým jsem tam pociťoval lásku, splynutí a ještě jako velký bonus i ve vztahu k tvorbě. Dřív jsem dělal převážně perverzní, ironické, groteskní, zesměšňující ztvárnění ženy a Bára mi poradila, abych se na tohle vykašlal a zkusil vnímat ženu jinak, což nejprve bylo pro mne zklamáním a přišlo mi to vlastně nezajímavé, jako bych nutně potřeboval šokovat svými náměty. Ale nakonec se ukázalo, že mi to otevřelo novou cestu vnímání, úplně jsem přestal kreslit Marianu a charakter mých postav se začal více podobat Báře, v pro mě novém neobjeveném úhlu pohledu. Již to není zaměřené pouze na baudelairovskou vyčítavost nebo nevraživost. Najednou zjišťuji, že ve splynutí, citu a jemnosti je větší vážnost a někdy ještě větší temnota a tvrdost. Má práce je méně popisná, ale díky tomu dává větší prostor pro fantazii divákovi. Hodně jsem opustil svou linii nechutnosti a prvoplánové perverznosti (kterou stále mám jako jeden silný

zdroj, který budu prohlubovat a dělat). Objevuji momentálně hloubku sebe a vnitřních emocí, tím se paradoxně ty věci očistily a staly se projevenými. Dříve jsem byl ve vnímání ženy s Baudelairem asi více ztotožněný a najednou tam nastal jiný proces. Otevřelo mi to jinou dimenzi myšlení. Zvětšuji formát a vzniká nová série procítěných obrazů, kreseb a portrétů, dokonce vznikají opuštěné krajiny. A vlastně o to víc jsem se naučil číst Munchovy obrazy...

KJ: Právě krajina je něco, co jsi předtím ve své tvorbě moc nevnímal. Mám pravdu?

MM: Ano, to je pravda a teď se tam objevuje celkem často, protože krajina pro mě začala být více přitažlivá jako prostředí i sama o sobě. S přeměnou přišla i větší vážnost, například Baudelairův portrét jsem měl potřebu na základě toho převratu mé tvorby dělat znovu a znovu. Posunulo to mé chápání jeho osobnosti. Dříve jsem pracoval hodně našťvaně, chtěl jsem své projekty dotahovat hned, a teď se k nim víc vracím a prohlubuji jejich propracování. V podstatě moje tvorba má teď větší péči a já jsem jí více pohlcen. Baudelaire na novém leptu začíná být přesně takový, jakého ho vnímám. Předtím pro mě byl víc neuchopitelný.

KJ: Vypadá to, že ten posun vnímáš hodně radikálně.

MM: Výtvarně i myšlenkově. Už se nezasekávám na banalitách a zbytečnostech. Když jsme spolu určitá témata rozebírali předtím, i takové zákonitosti, které jsem myslel, že tak zůstanou, se teď změnilly a otevřely jinou komoru myšlení. Má tvorba je teď více rozmanitá, jako by tam něco dlouho schovaného a zamčeného v trezoru mělo otevřený průchod. Vypadá to, že předtím jsem to bral více povrchně. Je to vlastně ta pravá šílenost. Už není potřeba, aby holka, kterou kreslím, měla vidět prsa a byla tam pouze erotická a perverzní sexualita, ale naopak i v té jemnosti a zahalenosti to může mít větší sílu, kterou jsem si předtím nedokázal, ani nechtěl připustit.

KJ: Otázkou je, v jakém stavu budeš třeba za půl roku.

MM: Přesně tak, všechno se stále vyvíjí a modifikuje. Před tím by mi portrét přítelkyně, jak spí zabalená pod peřinou, nepřišel nijak zajímavý, přitom když jsem ho namaloval, viděl jsem tajemno, zahalenost, mystičnost v té situaci, jak sní a je jakoby v druhém

světě a já to zaznamenávám v tom našem. Baudelaire pro mě začal mít jinou hloubku. Ani nevím, zda si sám uvědomoval, jak obrovský má přesah. A jestli ano, tak ho to asi muselo dost ničit i těšit zároveň. Myslím, že ta má přeměna dokonce ještě víc koresponduje s tím vnitřním šílenstvím, než jsem si myslel na začátku. Temnota tam stále je, ať kreslím ženskou, jak čůrá a zvrací, nebo když spí. Tomu, když se člověk oddá, tak z toho nemůže ani nechce vybruslit. Člověk žije svůj „normální“ běžný život, ale v těch temněších chvílích je pro něj ventil, přitažlivost, odpoutání se od šedi běžného života. Musí to být opravdové, nejde si to uměle vytvořit, pak to může být i v tvorbě.

KJ: Když jsem si povídala s Martinem Gerbocem, hodně v souvislosti s Baudelairem mluvil o dandismu. Já se tomuto fenoménu v práci také věnuji a došlo mi, že spolu jsme o tom vůbec nemluvili. Co v tobě toto téma probouzí?

MM: Když jsem se třeba pohádal s expartnerkou, tak jsem dandismus vlastně nevědomky dělal. Šel jsem do víru velkoměsta, i když jsem paradoxně vůbec nechtěl, ale šel jsem do těch nonstopů a barů, tam jsem seděl, přemýšlel, pozoroval lidi, popíjel a žil bohému. Toto bohémství a prožitky v barech o samotě bylo v mém rozvoji důležité. Tu dandistickou polohu, kterou jsem měl předtím za studií, si zase znovu nacházím, v trochu jiné podobě. Moc mě to netěšilo, že marním čas a zdržuji se od své cílené práce. Například Paul Cézanne si šel svojí cestou, kašlal na zevnějšek a všechno dal pouze do obrazů, největší důležitost pro něj měla jeho tvorba. „Cézannovským stylem“ jsem žil dva roky intenzivně, kdy pro mě měl smysl jen den, když jsem udělal obraz, grafiku či kresbu. Pochopil jsem, že jsou i jiné možnosti, které to dílo také vytváří, nový impuls je venku, v přírodě, na ulici, v dopravě, ve společnosti, kdekoliv, také třeba i odpovědí na otázky nedokončených pláten.

KJ: Většinou je život dandyho úzce spojený s nudou a spleenem.

MM: Možná, ale v té přemíře lásky a něhy je paradoxně spleenu ještě daleko víc, než kdyby byl člověk sám. Protože přemýšlíš nad tím druhým, v hlubším kontextu rozporu a vážnosti. Lepší, když dojde na spleen, vyléčit se tvorbou.

KJ: Jsem ráda, že jsme se opět sešli, a těším se na příště, protože člověk nikdy neví, jaká změna zase může nastat.

MM: Já také, je dobré žít i v přítomnosti. Problémy, starosti a chmury života jsou nedílnou součástí každého z nás, poprat se s nimi je nezbytné, jak s těmi imaginárními vnitřními, tak s těmi reálnými. Skrze tvorbu jde zvládnout téměř vše. Je to jako Očistec!

IV. 8. 2 Vnitřní démoni Jakuba Janovského

Jakub Janovský (*1984) je absolventem ateliéru kresby profesorky Jitky Svobodové a Jiřího Petrboka na Akademii výtvarných umění v Praze. Do roku 2014, kdy byl prostor uzavřen, měl svůj ateliér v uměleckém centru Trafačka. Kresba, kterou dále rozvíjí nejrůznějšími postupy a technikami, je pro něj základem tvorby. Silným prvkem jeho díla jsou osobní zážitky z dětství a dospívání i reflexe těchto období v obecné rovině. Mnoho postav na Janovského obrazech skrývá svou tvář za kápí či maskou nebo jejich tvář úplně chybí a postavy se tak stávají zcela anonymními. Jsou krutě zkoušeny v mezilidských vztazích nebo nepříjemném střetu s něčím neznámým či nepojmenovatelným. V konfrontaci jedince s davem cítíme jisté varování a moralistní podtext, který bývá zjemněn sarkasmem a ironií. Nebezpečí krutého chování je dle Jakuba Janovského přirozenou vlastností stáda. K vyjádření svých představ užívá často symbolu či znaku, který je ve většině případů srozumitelný, ať již odkazuje k lidské pýše, egoismu, naivitě či bezohlednosti. Autor rád využívá znaku také v jiných souvislostech, než je jeho kulturně, historicky či nábožensky daný význam. Již ve svém rodném městě, Jihlavě, začal Jakub Janovský vytvářet pomíjivé kresby ve veřejném prostoru, nejčastěji v zapomenutých zákoutích a na zdech rozpadajících se budov. Motivy spojené s dětstvím i násilím předznamenávají následné směřování jeho díla.

U Jakuba Janovského je základním motivem především moment dětství, jeho rodinná situace, vztah s otcem. Většina postav dětí na obrazech jsou autorovým alter egem. Dalšími důležitými tématy, která mohou být taktéž určitou spojnicí s Baudelairem, jsou individualismus, jednotlivec versus společnost, dav. Období dospívání je pro Janovského určující hranicí v budoucím vývoji člověka. Na rozdíl od Mulače pro něj samotný akt tvorby není vysvobozením z úzkosti. Ve stavech deprese není schopen pracovat. V určitém období se Janovský pokoušel unikat těmto stavům podobně jako Baudelaire do světa umělých rájů, který pro něj představoval i nástroj

k překonání nudy.

Namísto masky Janovský často k dosažení anonymity postav úplně vynechává jejich tvář. Individuum uprostřed davu naprosto ztrácí význam a stává se z něj jen součást bezejmenné masy lidí, která může být velice nebezpečná. Odtud také jedno z hlavních Janovského témat, kterým je opět strach. Strach z něčeho neznámého má svůj původ již v Janovského dětství, kdy měl velmi zjitřenou představivost. Je zajímavé, že se Janovský ve svém díle vůbec nevěnuje tématu ženy, která u ostatních tří autorů více či méně rezonuje. Častým motivem je ale memento mori a námět d'ábla jakožto něčeho, co je uvnitř nás a proti čemu bojujeme. Memento mori je úzce spojeno s tématy úzkosti, pomíjivosti, marnosti, smrti.

Praha 26. ledna 2018

S Jakubem Janovským jsme se sešli v holešovické kavárně Liberál. V dlouhém rozhovoru jsme odkrývali společné rysy především ve vnitřních světech umělce a básníka odkazujících na úzkosti dětství a dospívání. Když jsem Jakobovi představila celý koncept práce, můj první dotaz směřoval k tomu, co mu utkvělo jako nejbližší spojitost s jeho vlastní tvorbou.

JJ: Co mě zaujalo, je vztah Baudelaira s matkou a otcem, protože já často řeším vztah otec – syn. Téma vyvrženosti, i když to v obrazech není tak patrné jako v básních, také řeším. Individualismus, anonymita jednotlivce ve světě, dav, solitérnost... Pak si myslím, že ty věci jsou v mém případě dost agitační, jsem v obrazech hodně moralizující, nějaká společenská moralita se u prokletých básníků také objevuje, skrytá kritika všeho okolo. Žijeme sice o sto čtyřicet let jinde, ale ty mechanismy společnosti nebo soužití lidí mezi sebou se opakují. Každá společnost a doba nese svoje, ale základní věci zůstávají.

KJ: Jaké jsou tvé hlavní zdroje inspirace?

JJ: Dříve to byly sny a vzpomínky, ze kterých vznikala taková mentální koláž. Vždycky jsem měl hrozně rád básníky, ruský (Jesenina, Majakovského), český (Ortena, Hraběte), Beat generation, ale nemohu říct, že to je pramen, je to identifikování se s některými momenty v jejich životě. To není tak, že by mě inspirovali, možná volně. Stejně tak je

to i s hudbou, inspirační zdroje jsou nejvíc ve vlastní vnitřní imaginaci. Reálně jsem čerpal opravdu ze snů a vzpomínek, další podněty pak potkávám každý den na ulici.

KJ: Co nám mají tvoje obrazy sdělit? Mají provokovat, na něco upozorňovat, moralizovat?

JJ: Čím jsem starší, snažím se provokaci co nejvíce skrýt. Protože můj rukopis je provokativní sám o sobě, motivy občas zjemňuji. Nesnažím se třeba komentovat současnou politickou situaci a někoho nadzvedávat ze židle, spíše se snažím hledat archetypální situace, platné bez ohledu na momentální dobu, chci, aby situace byly pochopitelné i za pět či deset let. Snažím se nereflektovat noviny nebo současné události, oni se tam dostanou podprahově, ale vědomě se snažím s tím nepracovat, proto mi úplně vypadá nějaké politicky angažované umění, aktivistické umění. Daleko více provokativní je vlastně to, co provokativně nevypadá. Gró morality se tam bude asi objevovat vždycky.

KJ: Na Baudelairovo dílo mělo obrovský vliv jeho dětství, vztah s matkou, otcem a otčímem. Na tvých obrazech vidíme velmi často dětské postavy, a to většinou v konfrontaci s nějakým zlem. Jak velký prostor má ve tvém díle tvůj soukromý život?

JJ: Jsem z rozvrácené rodiny, svou roli tam měl alkohol i násilí. To se děje v hodně rodinách a je otázkou, jak na to kdo později reaguje. Někdo to třeba vysportuje, jiný to v sobě celý život dusí. Děti na mých obrazech jsou mé alter ego. Dítě na obraze funguje ne jako konkrétní dítě, ale jako osoba určitého věku. V dětství a dospívání bývají velmi zjitřené smysly, nevíš, jestli jsi dítě nebo dospělý, je to období puberty, z holek se stávají ženy, z kluků mladí chlapi, člověk reaguje na své okolí, ptá se, co on sám je ve společnosti. V době dospívání se nejvíce projevují patologické a duševní nemoci, schizofrenie, myšlenky na sebevraždu. Je to hrozný přerod a myslím, že spousta lidí to nezvládne, že ten přerod nikdy nedokoná. Já ve svém díle hodně reaguji na to hraniční dospívající období, je v tom určitá nevinnost a nezkušenost, protože spoustu věcí si nedokážeš dát do souvislostí.

KJ: Vyrovnáváš se tedy skrze své dílo i s obdobím svého vlastního dětství a dospívání? Můžeme třeba vyčíst určité odrazy tvé rodinné situace v obrazech Táta [269] nebo Mask prenatale [270]?

JJ: Ano, obraz Táta je pro mou práci charakteristický, jsem na něm já i s bratrem. Na druhém jmenovaném díle je to opravdu matka. Příkladem může být také obraz Start [271]. Já jsem si v dětství fakt myslel, že máma a táta jsou mimozemšťani, zombíci nebo nějaký příšery. Chodil jsem je v noci pozorovat, až si sundají masky a ukážou své pravé obličej. Chodil jsem rodiče pravidelně šmírovat, jestli to nejsou zrůdy z jiného světa. Chtěl jsem je normálně načapat. S nikým jsem to tehdy neprobíral. Celé dětství jsem měl hodně zjitřenou imaginaci.

KJ: Baudelaire se snažil od svých úzkostných stavů neustále utíkat – k psaní, k lásce, do města, k drogám. Všechny varianty mu ale ztroskotaly. Je pro tebe tvá tvorba také určitou formou úniku?

JJ: Někdy jsem to tak vnímal, jindy ne. Když mám ale nějaké chmury a depresivní stavy, pracovat nedokážu. Mohu na ně reagovat ex post, ale ne v tu chvíli, když je mi špatně.

KJ: Máš nějaký „lék“ proti spleenu?

JJ: Mám dobrý a špatný. Ten dobrý je třeba sauna, běh, cvičení. Bohužel jsem ale podědil démony, takže tím špatným je alkohol a dřív to byly i drogy. Drogy jsou u mě příběh sám pro sebe. Vnímal jsem je jako určitý prvek úniku, ale i dobrodružství a objevování jiného světa. Byla to samozřejmě také společenská záležitost i nástroj k překonání nudy.

KJ: Do umělých rájů drogového opojení utíkal ze své nudy i Baudelaire. Hledáš i v současnosti nějaké vysvobození z nudy?

JJ: Já už se nudit neumím. Nudu si vlastně člověk vytváří sám, určitě to souvisí i s dospíváním, s identifikací sebe sama. Můžu teď celý den ležet a koukat do stropu, ale nenudím se. Je to o tom, jak si to kdo nastaví. Nuda souvisí i s okolím.

KJ: Člověk se ve tvých obrazech zdá mnohdy slabý, zranitelný, jako by nebyl schopen čelit svému osudu.

JJ: Ještě bych to demonstroval trochu jinak. Třeba obraz Pozor, pohov! [272] je takový agitační. Důležitá je tu anonymita dvou dětí, které stojí jako na povel skoro jako vojáci, a zároveň anonymní obraz pohlavára jako někoho, kdo je v hierarchii nad tebou, na koho se díváš jako na nějakou modlu. Paradoxně ale nikdo z nich nemá tvář a každý z nich je anonymní, protože nad nimi je ještě někdo jiný nebo nějaká ideologie, které musí být všichni poslušní. Tenhle obraz je asi největší kritika nějaký ideologie a stádovitosti. Jednotlivec ztrácí význam, nemá tvář ani výraz, řídí ho něco vyššího, něco, co nedokáže zvrátit. Nemusí to být jen ideologie, ale i to, že přísluší k nějaké společenské vrstvě, k určitému řízení... Je těžké se z toho vymanit, máš stigma, se kterým nemůžeš hnout.

KJ: Kromě postav bez tváří používáš velmi často motiv kápí, ať už u samotných postav, dvojic či celé skupiny zahalených lidí. Narážíš zde tedy na téma davu ve smyslu stádovitosti a mají tyto výjevy nějakou spojitost s určitým kultem či náboženstvím?

JJ: Spíše jsou reakcí na inkviziční tribunály nebo nějaké křesťanské slavnosti, je tam ale skryta i určitá kritika rasismu. S tématem davu samozřejmě ty obrazy souvisí [271]. V davu se stírá individualismus a jednotlivec, kolektivní rozhodování může být hrozně nebezpečné, je v tom obrovská zlost, člověk je mnohdy v davu schopen udělat věci, které by sám nikdy neudělal. To samé je u těch dětí, třeba obraz Hurvínek [272] ukazuje, že v dětství nemáš hranice v tom, co je ještě únosné a co je už ubližování, nemáš vědomí smrti a bolesti, protože nemáš zkušenost. Všechny děti zapalují brouky a trhají ještěrkám ocásky, ale otázka pak je, zda to následně přeroste v nějakou patologii, nebo to zůstane jen u krátkého období. A ještě k té stádovitosti, je to i kritika populismu. Nemám moc rád kolektivní rozhodování, prvky kolektivního vědomí, pramení z toho i určitý strach – většina se vždycky mylí.

KJ: Strach je ve tvém díle také silným tématem.

JJ: Strach je samozřejmě jedno z mých stěžejních témat. Třeba obraz Kašel [273] je o strachu z něčeho, co nedokážeš pojmenovat. Proto tak často zobrazuju děti, máš nějaký pocit, ale nevíš, co to je, protože nemáš tu životní zkušenost a nedokážeš si dát věci do souvislosti, jde o strach z nepojmenovatelného. Proto mám taky tak rád režiséra Tarkovského.⁵⁸⁹ Stejný strach z něčeho neznámého je také hlavním motivem obrazu Ne [274], kde se malý chlapec brání rukou něčemu, co nemá konkrétní formu, ale vzbuzuje v něm strach, odpor či nesouhlas. Divák je účastník nějakého filmového záběru, ale zároveň je tím, od koho to zlo přichází. Ale ono to tam nikde není explicitně pojmenované, nic se tam neděje, pouze to gesto.

KJ: Často mluvíš také o tématu války. Je pro tebe důležité pro zobrazování věcí ony věci prožít na vlastní kůži?

JJ: Když to řeknu přeneseně, není to o válce, jak si ji představujeme my, jde vlastně o válku uvnitř nás samotných, kde bojujeme s vnitřními démony. Pak je to okolí, které člověk nějakým způsobem reflektuje, tam už jde zahrnout noviny, vidíš, jak se lidi k sobě chovají, vidíš, kam se svět vyvíjí, okolí vyvolává běsy, obavy, úzkosti. Já jsem úzkostný člověk. Když se podíváš, co se děje kolem, mám pocit, že jednou nohou stojíme ve válečném konfliktu, je to takový jo a ne... Moje věci jsou tedy odrazem mých vnitřních démonů a představ kolem. Je v nich často kritický, moralistní podtón, ale nesmí to být jen moralizující, pak to sklouzává k patosu, proto přidávám často do obrazů také ironii či nadsázku.

KJ: Vede tě tvá úzkost často na okraj? Cítíš se být nějak osamocen ve smyslu „prokletí“?

JJ: Myslím, že dnes to tak už nefunguje. Když se dnes někdo do té role staví, působí to na mě jako určitá póza. To, že je člověk outsider nebo není většinovou společností přijímanej, může být třeba zajímavý pro nějakou minoritu. Nějaká vykořeněnost může možná souviset s handicapem, s rasou, náboženským či kulturním smýšlením, tam by to

⁵⁸⁹ Ruský režisér Andrej Tarkovskij je považován za jednoho z nejvýznamnějších režisérů sovětské éry i světové kinematografie. I přes řadu ocenění byly v Rusku jeho filmy mnohdy zakázány či ořezány. Tlak režimu natolik rostl, že se nakonec rozhodl pro emigraci. Mezi jeho nejvýznamnější filmy patří Stalker, Nostalgie či Oběť. Je pohřben ve Francii.

možná smysl dávalo. Je na to potřeba celospolečenský nebo silnější distanc. To, co děláme, je vždycky pro nějakou menšinu lidí, nevyvíjíme lék na nějakou závažnou nemoc.

KJ: Dokázal bys popsat, jaký vztah má ve tvých obrazech dobro a zlo?

JJ: Říká se, že ramena kříže by měla být v rovnováze, jinak je to špatně tak i tak. Tu rovnováhu nebo balanc se snažím hledat spíš pro život. Ale je otázka, co to vlastně je dobro a zlo, kdo to určuje... Jestli se to dá nějak jednoduše definovat. Já nevím, co je to dobro a zlo, ta slova jsou hodně literární. To, co je nad námi, nemusí být nutně zlo, co když je to dobro? Je to obecný termín, moc s tím neumím pracovat, je to šíleně abstraktní. Kdybych zlo měl nahradit slovem, jako je krutost, zloba, špatné lidské vlastnosti, tak tam se to už roubuje líp. Dobrý věci moc neřeším, spíše si skrze negativní věci nastavuji pomyslné zrcadlo.

KJ: Když se tedy vyhneme pojmu zlo, vnímáš, že lze skrze tvé umění přetavit ošklivost v krásu?

JJ: Ano, s tím se docela ztotožňuju. Já skrze obecně vnímanou ošklivost tu krásu vidím, v ošklivosti hledám krásu, proto nezobrazuju hezký věci, protože ty si prožiju a nevidím důvod, proč je zobrazovat. V obrazech něco řeším, na něco upozorňuji a skrze to se snažím najít světlo na konci toho pomyslného tunelu nebo temna.

KJ: Přírodu máš rád?

JJ: Přírodu miluju, miluju být v lese, ale ve své tvorbě to nereflektuju, nevidím důvod.

KJ: Podobně jako téma ženy?

JJ: Ženy také nemám vůbec spojené s prací, bylo by to pro mě násilný, nemám potřebu na to reagovat.

KJ: V těchto tématech tedy propojení s Baudelairem nenajdeme. A co víra? Bůh?

JJ: Jsem křesťan, katolík, ale nepraktikující. Ovšem v díle se toto téma objevuje. Bylo mi i vytýkáno, že používám rouhačské prvky, ale to nebylo nic proti víře, ale spíš proti náboženství v praxi, kritika merchandisingu kolem náboženství a podobně. Například v obrazech Ikon [275, 276] nechci znesvěcovat pravoslavnou víru, ale poukázat na to, že jde jen o obchod s kýčem.

Jinak pracuji hodně se symboly a znaky, jednak s automatickým symbolem, třeba prvek tetování nebo nějakého volného ornamentu, anebo znak, který dávám do jiných souvislostí, než je jeho tradiční vnímání. Třeba si z křesťanského kříže udělám skákacího panáka [277]. Batman jako kříž [278] je kritikou, že dnes místo útrpného Ježíše na kříži je idolem hrdina z televize a komiksu. Je to nějaká proměna vnímání lidí, kdo je ten idol a kdo ne.

KJ: A co ďábel, Satan?

JJ: Ten se tam objevuje hodně. Jako zástup používám rohatýho panáčka, ale vnímám ho ne ve smyslu biblických textů, ale jako nějakou pohanskou sílu. Jednak pracuji s klišé ďábla a jednak s nějakou nehmotnou silou nebo energií, tak jak se podává v různých pohanských rituálech, kultech a obřadech, kdy nutně nemá profil pána s ocasem, ale objevuje se třeba ve formě totemů nebo fetišů. A ďábla jako fenomén v práci reflektuji hodně spíš jako něco, co je v nás, jako vnitřního démona, se kterým bojujeme. O ďáblu jsou třeba obrazy Reminiscence na Morimuru [279] nebo Zuby [280], také často pracuji s námětem memento mori.

KJ: Rohy má i táta na stejnojmenném obraze, o kterém jsme již mluvili. Kdybychom tedy shrnuli tvá stěžejní témata, byl by to vztah s rodiči, strach, smrt?

JJ: Určitě vyrovnávání se s dospíváním, s rodinnou anamnézou, se smrtí – to je úplně ve všem. Memento mori je strašně silný téma, navíc provázané s úzkostí, uvědomováním si své nicotné existence, marnost. Individualismus, jednotlivec, který je na všechno sám, a stádo na druhé straně. Jedinec je zranitelný a to opět odráží strach. Rovina anonymity je to moje neustálé maskování, skrývání tváře, beztvářnost, tvář symbolizuje duši a charakter člověka. Skrýváme se před světem, před strachem. Skrývání má dva významy – buď se něčeho bojíš a chceš se před tím ukrýt, nebo děláš sám něco špatného a nechceš, aby tě někdo viděl. Na to by se možná dalo dobře roubovat to dobro a zlo.

KJ: Občas pracuješ v obrazech s textem. Jakou roli zde text hraje?

JJ: Hodně jsem s textem pracoval v kresbách. Text nikdy nemá ilustrovat ten obrázek, vždycky ho má rozvinout jinam. Občas dělám ilustrace, děj se díky textu posouvá dál, vzniká další prostor pro imaginaci. Například obraz I will be good [281] je motivační a káravý. V dřívějších kresbách šlo někdy i o psychický automatismus, jak to měli surrealisti nebo dada, ale jinde to mělo konkrétní význam.

KJ: Co je nyní tvým nejaktuálnějším tématem?

JJ: Trošku jemnější cestou rozvíjím práci pořád dál, myslím, že to pro mě není zdaleka vyčerpaný téma. Jedu v podstatě kontinuálně, práce se na sebe neustále nabaluje, neexistuje začátek ani konec, odskakuju v technikách, ale obsahově se to nemění.

IV. 8. 3 Martin Gerboc: Som si istý, že peklo existuje

„Věřím v peklo, jelikož se v něm nacházím!“⁵⁹⁰

Martin Gerboc (*1971), absolvent Vysoké školy výtvarných umění v Bratislavě, je všestrannou osobností. Kromě své umělecké tvorby, která zahrnuje jak výtvarnou, tak literárně-filosofickou činnost, je také kurátorem a autorem krátkometrážních filmů a videoklipů. Gerbocovo dílo je hluboce spojené s filozofií a literaturou. Jeho uvažování je blízký básnický a dramatický odkaz Baudelaira, Artauda či Brechta i filosoficko-politické myšlení Foucaulta, Barthesa a Wittgensteina. Z výtvarného umění jsou mu blízcí Goya, Rops, Munch, Bacon, Dix, Bellmer, Witkin a mnoho dalších. Velice důležitá je pro Gerboce také hudba – jazz, punk, gotika, kabaret i vážná hudba. Ve svém díle často pracuje s propojením obrazu a textu, přičemž zásadní je emoce a silný příběh, který je nutně v každém díle obsažen. Potřeba prožívat každý děj na plátně, všechny jeho emoce a city naplno nutně přináší do obrazu také hluboký smutek. Gerboc prožívá ve svých plátnech soustavný boj s démony, kterým neuniká, ale cíleně s nimi pracuje. Malba nemá dle Gerboce uspokojovat, nemá cenu předstírat, že je vše v pořádku.

⁵⁹⁰ Arthur Rimbaud.

Obnažovány jsou pro minulost i přítomnost společné kořeny zla, násilí a agrese. Odkrýváno je vše, co se snaží divák nevidět. Zážitek z obrazu je tedy pro diváka mnohdy nepříjemný až iritující, jako by na něj svou vizuální hrozbou agresivně útočil. Impulzivní malba s výraznými barevnými kontrasty má ale vždy jasný intelektuální koncept. Propojení intelektu a citu je promyšlená strategie, která může vést diváka k uvědomění, že úzkostné pocity nevyvolává samotný obraz a strach z jeho obsahu, ale především strach ze sebe sama, z vlastních šílenství a propastných děsů.⁵⁹¹

Gerboc splňuje téměř všechny předpoklady návaznosti na Baudelaira. Svá plátna zahušťuje anonymními davy, které páchají zlo nebo mu přihlíží, tématem zůstává oběť versus dav. Jak napsal Petr Vaňous, Květy zla mají u Martina Gerboce sezónu v každé době.⁵⁹² Realitu vnímá Gerboc ve vši její hrůze a marnosti, která zahaluje i umělcovo myšlení. Silným uvědoměním je nemožnost úniku, která způsobuje, že člověk směřuje od jednoho provizoria ke druhému, což dle Gerboce platí i pro vztahy a tím pádem pro celou společnost.

Gerbočova malba je záznamem emocí. Věří, že prokletí v dnešní době existuje ještě v horší podobě, než v době Baudelairově. Pekelné propasti 19. století byly romantické, dnes jsou skutečné. Zlo je pro Gerboce naprosto subjektivní poloha vnímání. Jeho největší hrůzu vidí v ataku zla na jednotlivce. Člověk jako individuum není totéž jako subjekt v davu. Davu je nutné se vyhýbat. Touha být mezi lidmi a náhlá potřeba samoty se u Gerboce projevuje neustále sbalenými kufry. To má také souvislost s Baudelairovým vnímáním „cestování“, jak ho Gerboc popisuje v našem rozhovoru. Martin Gerboc si v průběhu našeho povídání uvědomil, že křik a kvílení jeho obrazů může být také obrannou funkcí proti vlastnímu strachu.

Všechna důležitá témata propojil Gerboc v obrazech, inspirovaných Goyovým cyklem Hrůzy války [282]. Motivy z napoleonských válek, koncentračních táborů, témata fetišismu, sado maso pornografie i smrti obecně vytváří sugestivní celek, navíc doplněný stylizovanými verši Baudelaira. Baudelaire je v Gerbočových dílech často přítomen, pro umělce je určitým mýtem jinakosti a sofistikované dekadence. Za nejdůležitější Gerbočův obraz spojený s Baudelaiem lze – kromě jasně definovaného cyklu Květy zla a Baudelairova autoportrétu – jistě považovat plátno Dům bolesti [283], které obsahuje několik styčných bodů včetně typicky baudelairovského zápasu dvou přirozeností.

⁵⁹¹ Urban – Marcelli – Vaňous 2013, s. 30.

⁵⁹² Vaňous 2013, s. 9.

Praha 31. ledna 2018

Martin Gerboc v súčasnej dobe pracuje na rade projektů s českými kurátory a umělci. Ač žije aktuálně v Bratislavě, měla jsem to štěstí zastihnout ho na jeho schůzkovém maratonu v Praze. To, že si Martin díky rozhovoru pro sebe definoval nějaké nové souvislosti ve svém díle, je pro mě důkazem, že společně strávený čas měl smysl pro obě strany.

KJ: Kteří umělci, filosofové či spisovatelé na Vás měli zásadní vliv?

MG: V tejto chvíli z tak širokého spektra mien nedokážem rýchlo vybrať len niektoré. Ale som presvedčený, že pre maľbu sú možno určujúcejšie mená alebo udalosti, ktoré s maľbou nemajú nič spoločné. Napríklad Günter Brus a Pierre Molinier. A určite Bellmerove „poupées“. Alebo Witkin, Munch, Goya..., viedenský akcionizmus. A určite obaja bratia Klossowski; Balthus, no možno viac Pierre Klossowski, filozof, ktorý napísal skvelú knihu Sade môj blížny. Mám rád aj jeho veľkoformátové kresby. Alebo Francis Bacon, Otto Dix a veľa ďalších. Z literatúry ruská klasika, francúzsky nový román, Alain Robbe-Grillet, dekadentná poézia, filozofia štrukturalizmu a postštrukturalizmu, Roland Barthes, Foucault... A určite aj Wittgenstein. Mám rád Lynchove a Tarkovského filmy, filmy nemeckého expresionizmu a veľa ďalších, na ktoré si teraz nespomeniem. Je to tak so všetkým: väčšinou z istej oblasti nepríjmame celé spektrum, ktoré nám to alebo ono meno ponúka, ale len jeho časť. Je prirodzené že prijímame to, čo potvrdzuje naše presvedčenia a vízie.

KJ: A co se týče hudby?

MG: Hudba je pre mňa veľmi dôležitá. Dlho som počúval iba vážnu hudbu. Potom sa k tomu pridal jazz a punk. Dlho som sa pohyboval aj v gotickej komunite, toto prostredie je pre mňa stále podnetné. So známymi jazzovými hudobníkmi sme mali, a dúfam že stále máme, projekt Broken Ensemble, s ktorým sme odohrali niekoľko koncertov a pod prvým krkolomným názvom XXPPNNSS sme vydali jedno CD. Je to zvláštna vec, niekde na pomedzí jazzu, kabaretu, improvizácie..., pred publikom sedím na vysokej stoličke a hovorím svoje básne. Dôležitá je pre mňa aj spolupráca s jedným bratislavským kabaretom. Vychádza to z mojej fascinácie pôvodnými weimarskými

kabaretni, Brechtom, divadelnými šminkami roztečenými po tvári v prudkom ataku reflektorov. Je mi blízky postoj ľudí, ktorí deklarovali svoje presvedčenie aj vo chvíli, keď im už nacizmuz pritláčal nôž na krk. Ale opäť, aj v hudbe je toho veľa, od Šostakoviča, Mahlera a Gouldovho Bacha cez Cavea a Lyncha až k tomu, čo mi práve duní v hlave a neviem to pomenovať. Hudba je dôležitá. Pri maľbe mám v ateliéri zapnutý metronóm. Každý obraz má tak svoj špecifický rytmus.

KJ: Jak moc se ve Vašem díle zrcadlí soukromý život, rodina, dětství?

MG: Moje detstvo bolo šťastné. Otec bol spisovateľ, a jeho knižnica obsahovala niekoľko tisíc zväzkov. Aj keď už osemnásť rokov nežije, doteraz v jeho knižnici nachádzam úplné skvosty. Od detstva mi odporúčal skvelé knihy. S rodičmi sme veľa cestovali, rozprávali sa, nikdy som nemal čas nudiť sa. Ale pamätám si jeden dátum. Nijako špecificky nesúvisel s pokračovaním všetkých skvelých vecí, ale zároveň sa niečo prudko zmenilo. 8. novembra 1980, hoci sa vtedy nestalo nič zásadné, som sa zobudil a mal pocit, že stojím na koľajniciach, oproti mne sa rúti vlak a ja sa nemôžem pohnúť. Bol som prikovaný ku koľajniciam a spolu s rútiacim sa vlakom prišlo zásadné uvedomenie si všetkého, čo ma odvtedy prenasleduje: pojmy provizórií, jemnej márnosti... Potom všetko pokračovalo ako predtým, ale každý šťastný krok už bolo možné interpretovať aj inak. Či som vtedy čítal nejakú knihu alebo videl obraz, ktorý by všetko zásadne zmenil, sa nepamätám, ale mám zafinované, že medzi moje slová sa odvtedy dostali aj pojmy, ktoré ma nútili všímať si a akceptovať aj existenciu tmy. Bol som ale stále dieťa. A stále mám z toho obdobia niekde na papiery nakreslený veľký tmavý bod čiernym uhl'om. Asi tak som si vtedy definoval onú čudnú zmenu.

KJ: A co ve Vás ta vzpomínka na ono datum vyvolává dnes?

MG: Neviem. Som si istý, že každý šťastný okamih si treba znovu a znovu obnovovať a vyvolávať, pretože až tak veľa ich zas v živote nie je. Myslenie nás privádza ku krízam a k priepastiam, ktoré nás viac a viac presvedčajú o povrchnosti úsilia a k nemožnosti skutočného pochopenia.

KJ: Je pro Vás umění únikem ze světa, jak ho Vy sám vnímáte?

MG: To by bolo veľkým vyčlenením sa, a som si istý, že takto maliar nerozmýšľa. Potenciálne nepochopenie asi môže súvisieť skôr s iným vnímaním a definovaním svojho postavenia v takto štruktúrovanom svete. Vyčleňovanie sa voči niečomu je už samo o sebe vytváranie si istej estetiky. A tá by nemala vychádzať z formalizmu obrazu, ale skôr z vytvárania vlastných scenárov, ktoré by vytvárali špecifické narácie, a tie zas špecifickú formu reči. Maliar z tohoto sveta neuniká, to asi len divák niekedy nie je schopný s ním stále držať krok.

KJ: Poprosím ešte o detailnejší vysvetlenie.

MG: Je to výberom emócie, ktorú si ale nevyberáme my. Emócia si vyberá nás. Je jasné, že sme neraz bezmocní ju meniť. Cez ňu potom filtrujeme svet, ktorý nám pred očami beží ako špecifický obraz. S vytváraním estetiky to ale nemá nič spoločné, estetika je pojem priveľmi odtrhnutý od reality. Nevytvárame potom maľbu, ale obraz, v ktorom sú kumulované deje, ktoré na území maľby nemajú s maľbou chvalabohu nič spoločné. Je to ako deklarovanie názoru, ako proklamácia postoja aj mimo jeho pochopenia divákmi. Nevieť to v tejto chvíli popísať lepšie. Asi je jasné, že ma nebude fascinovať Václav Rabas so svojimi rovnomerne rozmiestnenými políčkami na dákych preslnených stránach, ale skôr Félicien Rops, ktorý na ploche malého obrázku prežíva úžasnú sexualitu plnú démonických vzťahov, za ktorú by sme vymenili desať rokov nášho života. A nemá to nič spoločné s potrebou písať alebo maľovať alebo robiť sochy..., preto sa vraciam k úvodnej premise: maľba je pre mňa všetkým, len nie maľbou. Maľba predsa nesmie hovoriť o maľbe, bola by to len prázdna onania. Maľba predsa hovorí o skúsenosti! O sociálnom backgrounde, o ľuďoch, s ktorými ste spali a milovali sa, o tom, že ste si urobili dobre s dobrým materiálom, o všetkých objatiach a hádkach! Priveľa estetizovať a ukazovať, že viete maľovať, nie je podstatné.

KJ: Jde také o to, že keď treba máte nějaký spleen či depresivní stavy, tak zda je pro Vás samotný akt tvorby nějakým uvolněním.

MG: Robiť maľbu neznamena uvoľniť sa. Teraz mi zlyhávajú slová, je to ťažké popísať. Maľba je skôr emočný záznam a to, že pri tom niečo vychrstnete na plochu plátna, nie je momentálne až tak podstatné. Ak mi v hlave hučí hudba, pred obrazom treba tancovať ako pred totemom. Ale tento totem treba pomočiť, nemať pred ním nijakú

prehnanú úctu, aj keď by obraz mal byť skôr reprezentáciou, ako referenciou. Ale ano..., v poriadku..., takýto emočný záznam môže byť občas aj oslobodzujúci. Osobne si musím dávať pozor, aby mi vlastné obrazy priveľmi nezasahovali do tej časti života, ktorú chcem prežiť pokojne. Posledné roky mám občas mentálny problém s námetmi, o ktorých v priestore obrazu hovorím. Pretože som si istý, že peklo existuje. Cítim, že oponu som odhrnul o niečo viac, ako som mal, a že hoci sa pozerám do tmy, z jej vnútra si ma už temno našlo. Hovorí sa o tom s relatívnou ľahkosťou, ale je to bolestivý pocit. Akoby bolo zrazu zložitejšie a zložitejšie vychutnávať si aj tie najprirodzenejšie chvíle bez zásahu niečoho zpochybňujúceho. Je to ťažké.

KJ: Myslíte, že takto podobne to mohl cítiť Baudelaire?

MG: Samozrejme, tieto pocity sú univerzálne..., hoci kde sme my a kde bol Baudelaire! Ale som si istý aj tým, že priepasti, ktoré prežíval Baudelaire, boli nemé v porovnaní s tým, čo prežívame dnes. Peklo minulosti bolo romantické, ale peklo dneška je skutočné, so všetkými prežívami provizórií, márností, zakolísaní, neistôt atď. Som presvedčený, že dnes žijeme v horšom pekle, ako v tom, ktoré prezentoval Baudelaire, pretože naše temno nie je atakom, je nevedomé, sú sily, ktoré nám ho vnucujú aj bez nášeho „chcem“ a „môžem“. Chceme sa ho vzdať, ale už to nie je možné... Ale neviem sa zbaviť pocitu, že márnosť, ktorú cítil Baudelaire, môžeme aspoň sčasti pripísať aj jeho pestovanému temnému dandizmu, a že okrem prežívaných priepastí bol jeho dekadentný postoj aj vedomým atakom proti vtedajšej spoločnosti. Tak ako si Gauguin nechal v Polynézii narásť dlhé vlasy, pretože tým spôsoboval rozruch medzi bielymi, tak sa aj Baudelaire vyčleňoval svojimi postojmi a vyhláseniami. Nič to ale nemení na mojej fascinácii jeho textami, ostaňme teraz hoci len pri jeho zbierke Kvety zla.

KJ: Znamená to, že Vaše obrazy nejsou vedomým atakom na diváka?

MG: Nie. Divák ma až tak veľmi nezaujíma. To, že mám dobrých zberateľov, si vážim, lichotí mi to, a potvrdzuje to moju cestu. Ale malo by to byť to posledné, čo nás zaujíma. Proklamovaný atak na diváka je len neúčinný precedens, ktorý dokáže temnotu v umení zbastardiť na záležitosť módného výstrelku.

KJ: Takže není jedním z účelů Vašich obrazů probuzení nebo snaha o uvědomění diváka?

MG: Hovoril som před chvíľou o neužitočnom postoji vedomej anarchie alebo vedomého rebelstva. Ale samozrejme, na jednej strane na diváka kašlem, pretože divák, najmä ten, ktorý s vami nestíha udržať krok, vlastne nie je podstatný. No na druhej strane je divácky postoj akýsi barometer vášho úsilia. Hoci len v potvrdení vášho úsilia, aby v ňom vaše obrazy dokázali vyvolať úzkostlivý pocit plný bolesti z uvedomenia si.

KJ: V jednom z rozhovorů s Petrem Vaňousem jsem četla, že jde ve Vašem díle o víru v překonání zla jeho kumulováním.

MG: Prostredníctvom vedomej kumulácie zla prichádzame k anestézii. A občas je to prvý predpoklad k tomu, aby sme v divákovi vyvolali potrebu selekcie, a teda myslenia. Aj za cenu jeho trýzne, prirodzene. Možno je to vtedy ešte účinnejšie. V tomto prípade je existencia zla jedným z predpokladov vízie svetla.

KJ: A existuje tedy i dobro?

MG: Dali ste si dobrý čaj, ráno, keď sa zobudíte, slnko svieti, po našom stretnutí odídete za vašim priateľom, s ktorým sa budete milovať..., snáď sú to všetko ešte stále dobré veci.

KJ: Co je pro Vás zlo? Existuje nějaká definice nebo je to hodně subjektivní věc?

MG: Zlo sa premieta do konkrétnych vecí, vždy útočí v podobe niečoho konkrétneho. Ak zlo túto hranicu prekoná a zaútočí na nás vo svojej abstraktnej podobe, je s nami koniec. Vtedy nie sme schopní jeho existencii uniknúť. Zlo je ohromujúcejšie pri ataku na jednotlivca. Vo svojom prejave voči mase je povrchné. Pre dav je existencia zla nepopísateľná..., iste, všetky koncentráky, malárie, mor, holokaust..., ale – trochu kacírsky – čo je to proti nenávisti syna, proti nemožnosti urobiť jediný krok, proti istote, že človeku ostáva deň dva... Konštrukcia zla nie je definitívne popísateľná. Pre niekoho Je to fetišizmus, sadomasochizmus, spleen, depresie, pre iného sú tieto témy zosobnením vyhľadávanej rozkoše. Keď tieto pojmy aplikujeme na mňa, na vás, na toho

pána pri vedľajšom stolíku, zistíme, definícia zla je nenaplniteľná. Že zlo je úplne subjektívna poloha vnímania.

KJ: Vnímáte podobne ako Baudelaire, že skrze své umění můžete přetavit ošklivost a zlo v krásu?

MG: Nevieťm či sa o to vôbec pokúšam. Ale áno, obecne to snáď možné je. Pracoval som nedávno na novej sérii obrazov. Pri návštevách priateľov v ateliéri mi niektorí povedali, že sa na tieto obrazy nemôžu pozerat'. V istom zmysle to môže byť najväčšie ohodnotenie, pretože divák prichádza k hranici, keď obraz prestáva vnímať ako subjekt umenia. Sú zrazu konfrontovaní s naráciou, ktorá je pre nich v istom zmysle neprijateľná, vytrhávajúca ich postoj z hraníc pokoja a pocitu istoty a bezpečia. Ale späť k vašej otázke destilácie krásy zo zla: nad tým nemá význam rozmýšľať.

KJ: U Baudelaira je silným témom žena, k níž se snažil unikat ze svých spleenů. Femme fatale se ale často proměnila v obraz vampýra či upíra, který muže vysává. Má třeba podobnou roli žena ve Vašem díle?

MG: Ženské telo je jedna z tém, pri ktorej už nejde o výtvarné umenie. Za Muncha sa v tomto smere dostať nedá. Prichádzame k oblasti, kde by sme už nehovorili o obrazoch, ani o poézii, ani o umení obecne. Chcem v tejto chvíli ostať trochu skrytý...

KJ: Konflikt společnost versus jedinec se často projevuje potřebou být sám a zároveň se začlenit do společnosti. Souvisí s tím i téma davu.

MG: Cítim to veľmi intenzívne, a s obrazmi to nemá nič spoločné. Existuje sociologická štúdia, ktorá hovorí o tom, že maliari, sochári, spisovatelia atď. celkom ľahko dokážu podľahnúť alkoholu či drogám, niekto denodenním návštevám bordelu, pretože trávajú väčšinu života osamote. Len sami s vlastnými emóciami, ktoré sú neraz diktované špecifickými skúsenosťami a potrebami. Po odchode z ateliéri následne potrebujú silnú socializáciu. Potrebujú spoločnosť ľudí, s ktorými by kompenzovali svoje stavy priepastnej samoty. Keď som sám, potrebujem byť medzi ľuďmi, keď som s ľuďmi, potrebujem byť sám. Nie je v tom krásna schyzofrénia? U mňa je to permanentný pocit

zbalených kufrov a hľadanie miesta, o ktorom by som si mohol povedať, že to miesto som konečne ja.

KJ: Hraje tam svoju rolu nějaký strach z davu? Nebo nebezpečí související se stádovitostí?

MG: To iste áno, ale abstraktný dav je entita neraz hodná pohrdania, hoci dokáže hýbať dejinami. Pozerám sa na krdeľ vtákov na oblohe a stačí jeden malý vtáčik, ktorý zavrtí krídelkami trochu inak ako ostatní, a zrazu celý krdeľ tisícky vtákov zmení směr a podľahne tomu jedinému malému krídlu. Ak je to tak s ľuďmi, môže to byť desivé. Stačí jeden demagóg a dav začne skandovať heslá plné smrti a násilia. A z toho treba mať strach. Človek– individuum nie je to isté ako subjekt v dave. Davu je potrebné sa vyhýbať.

KJ: Když jsme narazili na téma strachu, z čeho máte největší strach? Ze smrti, konečnosti, uvědomění si času, samoty?

MG: O seba strach nemám. Musel som sa v živote vyrovnat' s niekoľkými náhlymi úmrtiami blízkych ľudí v rodine. Možno preto som sa, v istom zmysle, stal voči jej prejavom imúnny. Je to pre mňa veľmi osobná téma... Bojím sa o ľudí, ktorých milujem.

KJ: A promítá se ten strach nějak do Vašich obrazů?

MG: Keď o tom zrazu hovoríme, uvedomil som si, že doteraz to pre mňa bola iba podvedomá emócia. Ale je možné, že to hučanie a kvílenie a krik mojich obrazov sa práve usiluje prekričať ten – svojím spôsobom privátny – strach, ktorý možno cítim. Je to možno dáka úprimná obranná funkcia. Je to pre mňa zvláštne, nikdy doteraz som si to takto ešte nedefinoval.

KJ: Další z Baudelairových forem úniku byly umělé ráje. Jsou drogy nebo alkohol něco, kam jste se třeba také pokoušel utéci?

MG: Vždy som mal pred týmito vecami rešpekt. Až na pár silnejších zážitkov v tomto smere nie som veľmi skúsený, ale napriek tomu by som niektoré odpovede rád obišiel. Keď sme boli mladí, priepastné stavy prichádzali v rámci istým romantických predstáv..., ich démoni sa ale vždy dali odohnať. Aj keď sme tieto stavy občas vyhľadávali, dalo sa im brániť. Zrazu akoby sa bránili kontrole, a stavy inakostí prichádzali častejšie a častejšie, bez možnosti a schopnosti účinnej kontroly a obrany. Zrazu nie sme schopní bojovať s úzkosťou. Moje stavy sú dostatočne temné, nechcem ich ešte viac znásobovať a podporovať niečím prekliatym.

KJ: Myslíte, že ešte v dnešnej dobe existuje „prokletí“?

MG: Existuje. Som o tom presvedčený. A myslím si, že takýto stav je oveľa tvrdší než kedykoľvek predtým. Myslím si, že o formách preklatia, aké v takomto rozsahu prežívame dnes, nemal predstavu ani Baudelaire. Dnes je to obludnosť, s ktorou sa už nedá účinne bojovať.

KJ: A stavia sa do té „pozície“ človek sám vedomě, alebo ho k tomu núti spoločnosť?

MG: Aj jedno, aj druhé. Vždy som cítil nespravodlivosť veľmi tvrdým spôsobom. Nevieť to spracovať a bojím sa, že neviem ani odpúšťať. Som presvedčený, že človek sa nemení.

KJ: Mimo to, že píšete básne i rôzne filosofické eseje a texty, ve Vašich obrazoch hraje text veľkou rolu. Má stejnou váhu jako obraz?

MG: Áno, má. Niekedy dokonca väčšiu ako obraz, pretože slovo má väčšiu schopnosť rozdať facky aj pritúliť sa. Dokáže proklamovať vodcovské heslá, aj popisovať krehkosť melanchólie..., má úžasnú schopnosť vyjadrovať sa priamo.

KJ: Je třeba díky textu pro diváka snazší pochopení poselství či obsahu obrazu?

MG: Text na obraze nemusí byť vždy čitateľný, stačí aby pôsobil jako jedna z obrazových štruktúr, aj vtedy má ale svoju špecifickú úlohu.

KJ: Je pro Vás důležité pro zobrazování věci ony věci prožít na vlastní kůži?

MG: Ak hovoríme o konkrétnych obrazoch, radšej poviem, že nie je. Človek sa ocitne v rôznych životných situáciách, ako pozorovateľ aj aktér. Niektoré deje, v ktorých som pôsobil ako aktér, by som radšej zmazal. Ale som si istý, že maliar kvetov by mal privoňať ku každému z nich...

KJ: Jaký je Váš vzťah k Bohu, k víre?

MG: Pred časom som jednému novinárovi na túto otázku povedal, že by som si želal, aby Boh existoval, ale že som takmer presvedčený, že neexistuje.

KJ: Ale jste si jistý, že existuje peklo, tedy nějaký protipól.

MG: Nazývajte to skôr myšlienkou. Som presvedčený, že peklo je peklom naozaj kvôli myšlienke. Či existuje reálna figúra červeného muža s chvostom, o tom pochybujem. Bolo by to priveľmi jednoduché a zřejmé.

KJ: Máte rád přírodu?

MG: Mám, ale myslím si, že na obrazy nepatrí. Mám len jednu krajinu. Veľké čiernobiele plátno, kde sa čierna dúha rozteká a všetko zaplavuje svojou temnou emóciou. Zdá sa mi, že príroda na obraze je alibizmus. Alebo útek do sfér totálneho pokoja. Je to legitímne, ale pre mňa neprijateľné.

KJ: Stejně jako přírodu Baudelaire také nesnášel cestování. Cestujete rád?

MG: V cudzine som žil dlho. Niekoľko rokov v Dánsku, Amerike, vo Francúzsku, Taliansku, na Korzike, úžasný bol aj život v Španielsku atď..., ale to nebolo cestovanie. Bolo to pre mňa viac, podania rúk, objatia, nočné výjazdy..., keď niekde žijete dlhšie, splyniete s dejom miesta. To vás celkom pohltí. Na tých miestach som už nebol turista. Stačil mi pocit, že rovnaké miesto prežíval Shelley, Byron..., a pocit splynutia bol dokonalý. Poznáte Raymonda Russela? Napísal cestopis z Afriky, ktorú poznal len spoza zavretého okna lodnej kajuty, ktoré ani neotvoril a z ktorého ani neodhrnul záves.

Počul len špliechanie vln a rev leva na pevnine sto metrov odtiaľ. Spojme si tieto emócie s dokonalým fyzickým prežívaním miesta, s pocitom permanentne zbalených kufrov..., a možno sa dostaneme k môjmu niekoľkoročnému prežívaniu cudziny. Fungovať mimo nášho zrejmeho územia a prežívať ho všetkými emóciami mimo niečoho tak nepodstatného ako sú oči. To je baudelairovské cestovanie. Stratit' sa a prežívať samotu.

KJ: Vychádzate v niektorých dielach priamo z niektorej konkrétnej Baudelairovy básne?

MG: Urobil som cyklus obrazov Kvety zla [284, 285]. Sú to zoschnuté, zvädnuté a zhnité kytice. Ďalej niekoľko obrazov na témy voľnej lásky, lesbicizmu, homosexuality..., a veľa obrazov s témami sadomasochizmu v spojení s témami weimarského kabaretu.

KJ: Vytvoril jste také portrét Baudelaira [286]. O čem vypovídá?

MG: Áno, Baudelaira so zajačimi ušami, je to téma jeho dandizmu. Dnes už s ním nie som celkom spokojný, pretože je priveľmi popisný.

KJ: A čo priamo znamená ta postava se zaječíma ušima?

MG: Je to objekt fetišizmu. Latexová maska, maska pornoherca a objekt spojený s mladosťou a istým typom nevinnosti. Dandizmus je spojený s potrebou ukázať svoje priority. Takéto masky sa používajú v prostredí fetišizmu. Maska má otvor na mieste ústa, aj na dýchanie, aj na iné prejavy osobných rozkoší.

KJ: Zaujal mě také obraz s názvem Dům bolesti [283], kde jsou za Vaším rozdvojeným autoportrétem zobrazeny na zdi obrazy Otto Dixe, Balthuse, Muncha a Goyi. Navíc máte na těle mimo jiné vytetovaného nejen Baudelaira, ale také Rimbauda.

MG: Je to pre mňa ikonický obraz. Sám som na ňom dvojhlavý, s dvoma telami, z ktorých každé pokúša to druhé a navádza ho na naplnenie svojich túžob a priorít. Vytetovaný Baudelaire a popísané rozdvojenie, to je práve potreba byť s ľuďmi a zároveň sám, už sme o tom hovorili. Je to samota uprostred davu.

KJ: A o čem je další autoportrét s podtitulem Člověk bez osudu [287, 288]?

MG: Je to smutný obraz o potrebe porušiť šťastie, ktoré je na dosah. O pocite zbalených kufrov a občasnej chuti za sebou všetko spáliť a začať od začiatku. Úplne čistý a bez mena. Ak cítíme, že nás urobí šťastnými strihať hrozno v poslednej zapadnutej dedine niekde na druhej strane sveta, asi by sme to bez váhania mali urobiť.

KJ: Na jiném autoportréte vidíme uprostřed na chodníku ležet dětskou postavu s křídly a pinocchiovským nosem [289]. Vypadá, jako by právě spadla z nebe.

MG: K tomuto obrazu sa viaže dátum 8. november 1980, o ktorom sme hovorili. Uvedomenie si môže prísť v rôznych podobách. Nieкто stojí na koľajnicach, nieкто uvidí Boha, nieкто si niečo šlahne...

KJ: Martin Mulač mluvil o vašem záměru vydat bibliofilii Květy zla, kam by přispěli různí autoři, kteří by tvořili na základě vybraného textu.

MG: Stále by sme to chceli realizovať. Trochu som to vypustil kvôli veľa iným naplánovaným projektom, ktoré sú pre mňa dôležité. Ale som rád, že Martin bude toho súčasťou, jeho práce mám rád.

KJ: A Vy už svou kresbu pro tento projekt máte?

MG: Áno. Na veľkých plátnach inšpirovaných Goyovym cyklom Hrôzy vojny [290] mám použité interpretované citáty z Baudelaira, trochu obmenené a rôzne pospájané, môžeme už teda hovoriť o nadinterpretácii, sme teda už pri inom zmysle výpovede. Moja prípravná kresba k veľkému leptu vychádza z týchto malieb. Mám tam citát z Baudelaira: „tak mě odvádí daleko od božího oka do propasti nicoty...“, fragment tvrdej, nihilistickej básne. Teším sa, keď projekt zrealizujeme.

KJ: Co pro Vás znamená Baudelaire?

MG: Baudelaire je jedním z symbolů. Například symbolů možnosti žít podle vlastních ideálů. Takýchto symbolů existuje, a právě jejich kombinací a variováním si tvoříme vlastní názory a preference a de facto vypovídáme seba před očima davu.

IV. 8. 4 Těžká planeta Josefa Bolfy

Josef Bolf (*1971) je absolventem ateliéru doc. Načeradského, doc. Kokolii a doc. Skrepla na Akademii výtvarných umění v Praze, kde také v roce 1997 založil spolu s Jánem Mančuškou, Janem Šerých a Tomášem Vaňkem skupinu Bezhlavý jezdec. Jednalo se v podstatě o volné spojení čtyř umělců bez konkrétně definovaného programu. Bolf se ve svém díle inspiroval komiksem, sci-fi, gotickým románem i hudbou, blízký je mu expresionismus i Kafka či Meyrink. Základními prvky Bolfova díla je vnitřní osamocení a vykořeněnost v moderním městě, na které mělo zásadní vliv jeho dětství prožité na panelovém sídlišti. V době, kdy se rodina stěhovala, sídliště Jižní Město ještě nebylo hotové. Fotografie z dětství z nedostavěného sídliště jsou pro Bolfovy obrazy důležité. Vypovídají o pocitu dítěte v prostředí, které je nehotovou utopií. Lidé zde na jednu stranu žijí hodně vedle sebe, ale najednou jsou kolem velké prázdné plochy, které jsou určitým synonymem osamělosti. Sídliště a dětství má Josef Bolf spojené také se smrtí matky, která se silně promítá do jeho děl.

Bolfovo dílo je plné nejrůznějších katastrof, okamžiků zoufalství, depresivních výjevů lidského osamocení i všeobecné hrůzy. Jeho obrazy mají sílu vystrašit i dojmout, sílu, která pomocí strachu přitahuje. V temných obrazech jsou obsažena Bolfova osobní traumata, která ale mohou být traumaty každého z nás. Skrze svou zkušenost mluví o zkušenosti celé generace, poukazuje na stinné stránky fungování společnosti, na nekončící stavy utrpení a marnosti, falešné pocity bezpečí, které se hroutí zevnitř. Ve většině obrazů nenajdeme konkrétní příběh či vysvětlení, obrazy vznikají podvědomě při samotné tvorbě, mohou být také určitou formou umělcovy autoterapie.

V roce 2005 byl Josef Bolf jedním z finalistů Ceny Jindřicha Chalupického. Pro výstavu v Městské knihovně připravil instalaci Každý koho miluješ jednou zemře [291]. Podivní růžoví pejskolidé se pohybují postapokalyptickým světem, ze kterého nemají kam uniknout. Charakteristickým rysem doby, o které Bolf vypovídá, je také jistá rozpolcenost, zde obsažená v infantilních postavách, které mají zvláštní nutkání k sebestrukci [292]. V celé instalaci je demonstrována patologická vlastnost lidské

psychiky, která vše dokáže vidět černě.⁵⁹³ Postavy na obrazech mají strach z toho, že již nikdy nebudou šťastny, bojí se skrytého nebezpečí, nečekaného zranění, a aby ukončily svou nejistotu a čekání, zranění si raději způsobí samy. Říznutí do zápěstí tolik nebolí, a přeci teče spousta krve [293].

Baudelairovi se Bolf blíží právě onou vykořeněností, osamocněním a vlivem dětství na podobu uměleckého projevu. V obrazech cítíme silný konflikt mezi postavami, které jsou často něčím mezi člověkem a zvířetem, a nehostinným prostředím v podobě panelového sídliště, metra či depresivních prostor školy. Jedinci tu bloudí, ztrácejí se, jsou svědky osudových událostí a katastrof [294, 295]. Sám autor je dítětem města. Do přírody chodí, dá se říci, především kvůli svým dětem. Často uniká do své samoty ateliéru, jindy má hlubokou potřebu rozpustit se v davu zaplněného nákupního centra, kde si, ač obklopen lidmi, zachovává svou anonymitu.

Jedno z nejtěžších životních období Bolf prožil po dokončení školy. V tomto období málo tvořil a jeho vnitřní stav nespokojenosti ho vedl k vědomému ubližování si. O svých tehdejších zkušenostech s drogami mluví také v našem rozhovoru. Byla to doba, kdy pochopil, že propast není bezdná. I když k těmto látkám přistupoval s jistou rituálností, nefungovala pro něj intoxikace jako prostředek ke zlepšení psychického stavu ani k podnícení kreativity.

V současné době prožívá Josef Bolf mnohem spokojenější období. Nicméně témata i atmosféra jeho prací stále zůstávají v oblastech temnoty. O nemožnosti úniku mluví Bolf ve svém videu Těžká planeta [296, 297], ve kterém se vrací především k období svého dětství.

Praha 2. března 2018

S Josefem Bolfem jsme se setkali v jeho ateliéru v centru Prahy. Večer předtím otevíral svou výstavu All Cats Are Grey v galerii Vyšehrad. „Vy se budete ptát a já budu odpovídat?“ Ano, samozřejmě, ujistila jsem ho. „A dáte si trochu čaje? Mám tady zimu...“ Byl to velice příjemný rozhovor.

⁵⁹³ Pospiszyl 2009, s. 53.

KJ: Začneme trochu obecněji. Hodně se v souvislosti s Vámi mluví o inspiraci komiksem, sci-fi nebo také gotickým románem a hudbou. Koho byste mezi své inspirační zdroje zařadil dále?

JB: V malbě jsem měl rád Schieleho, Kokoschku, expresionismus mi byl blízký. V nějakém období jsem měl hodně rád česko-německou literaturu, Kafku, Meyrinka a podobně. V hudbě je to třeba The Cure,⁵⁹⁴ různé industriální kapely osmdesátých let, první desky Einstürzende Neubauten. V podstatě to, co bylo v době druhé půlky osmdesátých let, kdy jsem si nějak formoval pohled, možné najít. Mám samozřejmě vztah k malbě jako celku, i k historii, gotika, baroko...

KJ: A když se podíváme přímo na období prokletých básníků nebo i konkrétně na Baudelaira?

JB: Určitě mě to vždycky fascinovalo. Jedna výstava, kterou jsem kdysi dělal s Martinem Gerbocem, se jmenovala Spleen a ideál.⁵⁹⁵ Četl jsem Rimbauda, Poea... Vždycky mě ty věci nějak fascinovaly, ale že bych měl úplně konkrétně vypíchnout nějakou věc, to asi ne. Myslím, že jejich celkový pohled na svět mi byl inspirací.

KJ: To je pro mě důležité. Z Vašich děl vyzařuje atmosféra osamocení a vykořeněnosti ve městě. Vychází to především z minulosti, tedy z Vašeho dětství, kdy jste vyrůstal na sídlišti, nebo jsou obrazy i reakcí na současnost a předzvěstí budoucích tragédií?

JB: Jako předzvěst jsem to asi nikdy nevnímal, vždycky je to spíš spojeno s věcmi, ve kterých jsem vyrůstal, nehotovost architektury a špatná urbanistická struktura toho místa. Je to i nějaká reakce na pocity, které probíhají ve chvíli, když maluju, ale s tou budoucností bych to byl těžko schopn nějak formulovat. Spíš spousta věcí, které jsou někde v podvědomí zapsané, jako ta periferie, kde se láme město s nějakou přírodou, nebo unifikace prostor, která jde do protipólu vůči přírodě nebo nějaké živočišnosti,

⁵⁹⁴ Zajímavé je, že právě kapela The Cure našla inspiraci pro svou píseň How Beautiful You Are v Baudelairově básni v próze Les yeux des pauvres (Oči chudých). Pozn. autorky.

⁵⁹⁵ Výstava Spleen & Ideal. Kategorizácia extáz proběhla v galerii Brno v Brně od 16. února do 15. dubna 2007 a poté v reprizách v Štátnej galérii v Banské Bystrici, Galérii Bastard v Bratislavě, Galérii V. Löfflera v Košicích a v Karlín Studios v Praze. Kurátorkou výstavy byla Beáta Jablonská, koncepci připravil Martin Gerboc.

která tam vždycky je nějak přítomna. Vykořeněnost postav souvisí s tím, že ty věci vznikají v nějaké intimitě, v osamění, třeba je to i reakce na to, že maluju sám...

KJ: Velkou roli tam má určitě i rodina, která u Baudelaira silně ovlivnila jeho budoucí vnímání světa. V tom vidím velké pojítko mezi Vámi a Baudelairem. Vy také ve svém díle hodně reagujete na období svého dětství.

JB: Ano, to určitě.

KJ: Zobrazujete postavy v různém nehostinném prostředí, ve kterém osamocené zvláště bloudí. Vyhledávají svou samotu vědomě, nebo je to spíše dáno okolím, které je nutí se stranit společnosti?

JB: Možná je to také tím, že v žánru portrétu se to v umění používá... Já sám vlastně nevím, jak to je. Přiznám se, že třeba spousta věcí, které vypadají na obrazech ikonicky, vznikly čistě z technických důvodů, třeba to stékání slz vzniklo tak, že to oko prostě vyteklo. Někaký příběh, který by za tím měl být, vlastně neznám, a ani se ho nesnažím rozečíst, protože mě to úplně nepřitahuje. Mě zajímá, co se děje na tom konkrétním obraze nebo během té série, na které pracuju, a pak už to trochu pouštím. Asi nejdál jsem se snažil ty věci logicky dopracovat na výstavu v Rudolfinu Spodní proud.⁵⁹⁶ Byl tam obraz z prostředí školy [298, 299], kde se i opakovaly některé figury, byla to nějaká představa, kde mizeli rodiče, a byli tam roboti a děti se zvířecíma hlavama. Ale to už jsem taky trochu opustil, protože jsem měl pocit, že vlastně nejsem schopen ten svět vybudovat. Ta osamělost může vznikat i z toho, že to je vlastně portrét. Většinou je to tak, že začnu obraz s nějakou představou a během toho kreativního procesu se to změní a dostane se to někam jinam, což je na tom zajímavý. Takže já si úplně nejsem jistý, jak to vlastně je.

KJ: To je v pořádku. Já si také nemyslím, že je nutné ve všem hledat konkrétní obsah či zdroj inspirace. Figuruje u Vás osobně strach z davu, ze společnosti?

⁵⁹⁶ Výstava Spodní proud proběhla v Galerii Rudolfinum od 7. května do 16. srpna 2009. Kurátorem výstavy byl Petr Nedoma.

JB: Určitě je v tom důraz na nějakou intimitu, na osobní zkušenost, která je třeba i pro mě nějak těžko formulovatelná, těžko uchopitelná. Mám určitou verzi maniodepresivní psychózy, což má hodně lidí, součástí toho je nějaký sklon k depresím. A pro mě naopak bylo v nějakých chvílích skvělý, že jsem mohl jít třeba mezi lidi do obchodního centra. Takže já to vnímám nejednoznačně, protože někdy je to prostředí strašně nepříjemný a člověk z něho prchá, někdy je úplně skvělý naopak splynout s tím davem, rozpustit se v něm. V některých chvílích byl okruh přátel jediné, co mě udržovalo, na druhou stranu jsem chtěl být sám, je v tom určitá dynamika. Teď už jsem s tím více srovnaný než dřív. Ale určitě nějaký pocit nepochopení tam je, byl ale daný spíš nějakýma nedorozuměníma. I v rodině, kdy se spousta věcí neřekne, a kdyby se řekly, tak by věci třeba mohly být jinak.

KJ: Oscilování mezi potřebou samoty a splynutím s davem je zde tedy patrné.

JB: Ano, já třeba neumím být v lese sám. Nebo sám ano, ale ve městě, ve kterém jsem byl vychovaný. Samota v obchodáku je pro mě vlastně super, ta anonymita. Vždycky jsem vyhledával velká města, kde je možnost se ztratit v davu.

KJ: Takže takový „muž davu“ jako u Poea. Je pro Vás samotný akt tvorby únikem z depresivních stavů, nebo může naopak někdy vést až k hranici sebedestrukce?

JB: Pro mě to vždycky bylo skvělý, že můžu pracovat. Jako kdybych z té deprese čerpal.

KJ: Vaše díla vycházejí především z osobních traumat, ale každý se do Vašich postav může promítnout a prožívat skrze Vaše dílo nějaké osobní věci. Myslíte při tvorbě na diváka? Nebo je to něco, co jde v tu chvíli úplně stranou?

JB: Je to zase kombinace obojího. Malba je komplexní proces, k obrazům se vracím, něco třeba dodělávám ještě po výstavě. Obraz je vlastně materiální věc, která „zanikne“, ale zážitek, který má někdo, kdo ho vidí, je asi nejdůležitější. Někakým způsobem asi na toho diváka myslím, na druhou stranu já nemám úplně kontinuální způsob práce, chvíli maluju, pak dělám něco jiného, obrazy se začínou skládat z nějakých vzpomínek, z něčeho, co nakreslím, co vidím, je to soustředěný proces, těžko se to vysvětluje.

KJ: Takže přímo nějaké sdělení pro diváka nebo podnícení nějakého uvědomění tam asi budeme hledat těžko.

JB: Asi tam je, ale přímo čeho sdělení nevím. I pro mě jsou to občas pocity nebo situace, které neumím formulovat nebo se jimi třeba z nějakého důvodu nechci zabývat.

KJ: Předtím jste zmiňoval slzy na obrazech, které nebyly původně záměrem. Četla jsem v nějakém rozhovoru s Vámi, že tím pláčem postavy vyplavují vlastní vnitřní úzkost, že se očišťují.

JB: Určitě je to možné, nebo je taky třeba mučím, aby brečely. Těch interpretací je mnoho, mnohdy spolu nesouhlasí, tak se jimi radši moc nezabývám. Někáká psychologizace nebo terapeutická zkušenost v těch obrazech je, ale na druhou stranu já jsem si tu psychoanalýzu absolvoval osobně, takže obrazy některé ty věci odrážejí, ale nechci k nim přistupovat jenom takhle.

KJ: Není to tedy prvotním cílem.

JB: Prvotní impuls je ta možnost něco dělat. A jsou tam obě složky – racionální přístup i věci, které jsou mimo vědomou kontrolu.

KJ: Objevuje se ve Vašich dílech moment dospívání? Mám na mysli například postavy či sošky dětí, kterým stříká krev ze zápěstí [300], zda v tomto námětu můžeme vidět nějaký přerod nevinného dítěte v dospělého člověka, manipulovatelného společností?

JB: Určitě to nějak tak mohlo být. Nejdřív mi to přišlo jako nějaká parodie na *biedermeier*. I když to tak nevypadá, tak Čechy jsou měšťácká společnost, vždycky to tak bylo a bude. *Biedermeier* mi připadá jako dobrý termín. Ty sošky mi přišly jako parodie na tu měšťáckou touhu mít doma hezké věci, ale pak mi došlo, že to je vlastně ten přerod a zároveň symbol nějaké energie, kterou mladí lidé ze sebe dávají.

KJ: Téma bolesti je možné demonstrovat například v komiksu Chtěl bych sbírat kousky tvého srdce, až ti jednou pro někoho pukne [301], kde je hlavní hrdina překvapen tím,

jak moc dokáže bolet láska i obyčejná existence. Bolest je tak silná, že si sám vystřelí mozek a dostane se někam do jiné dimenze. Je toto dílo myšleno jako únik z bolesti?

JB: Tenkrát jsem to tak vnímal. Celý ten příběh je chronologie nějakého dost zoufalého stavu a vztahu, co jsem tenkrát měl. Dneska to vidím trochu jinak, ale mám pocit, že tenkrát jsem měl touhu se s tím takhle nějak vyrovnat. Nedorozumění v tom vztahu mě vedlo k tomu, že jsem nějakým způsobem negoval celý svět.

KJ: Kdybychom ještě zůstali u forem úniku ze spleenu a bolesti, Baudelaire se pokoušel unikat také pomocí drogových opojení. V dokumentu Orbis Artis Jaroslava Brabce jste o své zkušenosti s drogami také hovořil.

JB: Já jsem vždycky měl tendenci se tomu stavu hodně věnovat. Myslím si, že je dobré, když za tím je nějaká touha něco pochopit, něco rituálního. Kdysi jsem k tomu chtěl tedy přistupovat s nějakou úctou a hledat v tom nějaké inspirace. Ty rostliny, ať už jsou v jakémkoliv stavu, mají tendenci uchopit naši biologii a dochází k chemickým reakcím v mozku, kterým pak člověk přikládá význam, protože jsou velmi intenzivní, ale ve výsledku to nic není, je to ve finále, jako když přepnete program v televizi. Takže pokud nejsou ty látky přijímány nějak rituálně, což je asi těžké v naší společnosti, která je hodně materialistická, myslím si, že je lepší se tomu nevěnovat vůbec. Ale je to moje zkušenost, protože jsem to prožil. Možná bych mluvil jinak, kdybych tu zkušenost neměl. Hodně jsem si to vyčítal, že jsem to dělal, ale teď si myslím, že to bylo vlastně dobře. A hodně to také bylo dobou, bylo mi sedmnáct, když skončil komunismus, a najednou se vyrojila spousta překladů literatury, třeba Burroughs a beatníci, všichni se o těch látkách zmiňovali. Myslím, že to byl výrazný moment, najednou to bylo hrozně zajímavý a spousta lidí na tom ujela jen kvůli tomu, že to najednou bylo možný, a že to bylo třeba spojený právě s nějakou představou umění. Byla to pro mě dobrá zkušenost, ale taky si myslím, že byla dobová, protože dneska to mladý lidi často vůbec nezajímá. Když už to v té společnosti je a je to její součástí, tak už to není třeba objevovat.

KJ: Pro Baudelaira důležité téma smrti ve Vašich obrazech působí, jako že smrt není vysvobozením z pozemských trápení, že je jejich pokračováním, pouze jinde. Ve výsledku tedy není kam uniknout, bolest je trvalá.

JB: Nějak tak to může být. Já jsem v jednu dobu přistupoval k obrazům, jako by to byly nějaké zprávy z paralelního světa. Co mě dneska fascinuje a nutí dělat ty věci dál, je to, že mytologii, která by za tím měla být, vlastně neznám, a tím, že ty věci vytvářím, ji vlastně formuluju. Já bych hodně těžko těm figurám přikládal individuální život. Nakonec je to o nějakých barvách, linkách, ty vytvářejí figuru, která něco znamená, to už je pak naše interpretace. Takže to, že by na těch obrazech byla přítomna smrt jako konec individuální entity, jak to známe my, to si úplně nemyslím, protože ty obrazy se paradoxně proudy času vyhýbají, obraz je konglomerát nějaké zkušenosti a času. Figury opravdu nemají nějaký individuální život, nejsou to oddělené bytosti, které by si uvědomovaly své já, nemají reprezentovat postoj oddělené entity. Často se ty figury také opakují.

KJ: Vy sám máte strach ze smrti?

JB: Asi jako pro každého je to i pro mě věc, která je nějakým způsobem fatální, pravděpodobně skončí veškerá zkušenost, kterou mám.

KJ: Mají ve Vašich obrazech nějaké místo bůh a ďábel, nebe a peklo?

JB: Všude jsou nějaké odkazy, třeba na baroko, ale jsou to odkazy, které se týkají světa malby, světa umění. V těch vyhraněných protipólech – bůh, ďábel – neuvažuju, protože si myslím, že je to daleko komplexnější a složitější. Samozřejmě je to pak jednodušší se v životě orientovat, ale myslím si, že umění nemusí být snadné. Nemyslím si, že ty obrazy nutně musí být uchopitelné jako dobro a zlo. Umění je způsob projevu, který je intenzivní.

KJ: Ptám se na to také v souvislosti s Baudelairovým naprostým zavržením Boha.

JB: To si myslím, že tak taky úplně není. Chápu zavržení Boha jako někoho kárajícího, to mi připadá absurdní, chápu, že pak člověk může uctívat nějakého sexy ďábla, ale myslím, že to bylo určitě dobové. Pro mě jsou tyhle úvahy vlastně legrační, dobově je chápu, chápu i to, že člověk, vychovaný v nějakém rigidním prostředí, se vůči tomu vymezuje, ale v naší společnosti je to absurdní, takhle to prostě nevnímám.

KJ: Když jste narazil na slovo „zlo“, co pro Vás zlo znamená? S ostatními umělci jsme se většinou shodli, že zlo nemá definici a je to velmi subjektivní záležitost.

JB: Já si také myslím, že zlo nemá žádnou definici, a na druhou stranu si myslím, že je scestné o něm vůbec uvažovat. Celá společnost je všude po světě v takové divné fázi, celkem snadno by se našli lidi, kteří se chovají jako vtělené zlo, ale je to absurdní. V okamžiku, kdy se člověk začne tím zlem zaobírat do hloubky, tak těžko říct, jestli vlastně existuje. Nevím, na toto asi opravdu neumím odpovědět.

KJ: Jak vnímáte současný svět?

JB: Je to komplikovaná doba, ale sám v ní nějak žiju a funguju, tak to asi zase není tak strašné. Asi to bude ještě velké téma, ale myslím, že jsme nějaké to svoje podvědomí dali sociálním sítím, což je věc, kterou si nikdo nedokázal představit. Asi nejzásadnější je, nakolik ta umělá inteligence mění náš svět.

KJ: V jednom rozhovoru s Vámi jsem četla v souvislosti s cyklem Měkký a růžový [302], který může být takovým slovníkem traumat této generace, že na rozdíl od minulého režimu si v dnešní době za všechna selhání můžeme sami.

JB: No tak to úplně není, je to vlastně teror té svobodné vůle.

KJ: Tím, že jsme obklopeni sociálními sítěmi, internetem, televizí, nepřetržitě sledujeme tragédie všude po světě, čímž si neustále hledáme důvody ke strachu a úzkosti. Je to asi určitá známka dnešní doby, že se v tom neustále utápíme, protože to máme všude kolem. Objevuje se třeba ve Vašich obrazech nějaké permanentní nebezpečí? Strach z něčeho neznámého, co je nad námi a čemu nemůžeme utéct?

JB: Jako dítě jsem to určitě prožíval. Jde hlavně o strach o blízké, tenkrát o rodiče, teď o děti. Když jsme mluvili o té smrti, ten fakt mojí smrti mi nepřipadá tak děsivý, jako opuštěnost toho, kdo zůstane.

KJ: Vnímáte podobně jako Baudelaire, že skrze své umění můžete přetavit ošklivost v krásu?

JB: Obrazy jsou ve finále organizovaná hmota, tak spíš, že vytvářím třeba nějaké barevné vztahy, nějaké pro mě samotného překvapivé věci, způsoby komunikace bodů, čar, linek... Neřekl bych tomu úplně krása, ale to, že člověk pracuje s nějakou estetikou. Takže ne že bych z té ošklivosti dělal krásu, ale spíš tomu ničemu, co je na začátku, dá člověk nějaký tvar, který je pak nějak interpretován.

KJ: U Baudelaira je silným tématem žena, k níž se snažil také unikát ze svých spleenů. Femme fatale se ale často proměnila v obraz vampýra či upíra, který muže vysává. Má nějakou roli žena ve Vašem díle?

JB: Určitě ano, základem je tam máma a od toho se odvíjejí všechny věci. Ženy na obrazech jsou, je to i sexualizované, všechno tam je, ale nevytvářím si úplně ten upírský efekt. Vždycky jsem si byl schopen uškodit víc sám, i když s těma holkama to taky bylo spojený... Vždy to je komplex všech věcí. V poslední době se v obrazech holky objevují více rovnocenně, třeba jsem je dřív vnímal spíše jako objekty, teď jsou více součástí toho celku a někdy jsou i akčnější.

KJ: Vyskytuje se maminka na některém obraze konkrétněji?

JB: Jediný obraz, který je matce věnován, je ten, co byl na výstavě Decadence Now, kterou dělal Otto Urban [303]. Je tam operační sál a figura, která je v poloze té Cecílie s obrácenou hlavou, je matka. Zároveň modelem pro ni byla moje žena. To je obraz, kde jsem s tím vědomě pracoval. Pak je možná matka ještě ve filmu Těžká planeta [304, 305]. Jinak adresně už nikde, ale samozřejmě potenciálně vždycky.

KJ: Myslíte, že v dnešní době existuje „prokletí“?

JB: Já myslím, že člověk se sám může slušně proklít. Každý si může hodně ublížit, opravdu si zničit život. Všichni máme vůli si strašně ublížit tím, z čeho jsme schopni se obviňovat, vsugerovat si, že končí svět. Takovou sílu určitě máme.

KJ: Myslíte, že v tom hraje velkou roli okolí, společnost?

JB: Spíše nějaké osobní nastavení, jak moc se třeba identifikujeme s nějakými věcmi, které jsou ve finále irelevantní, protože zmizí. Hodně důležitý moment je, nakolik považujeme mylně sami sebe za hybatele toho, co se děje, a že se něco nepovedlo. Může se to překlenout v nějaké sebeprokletí, často úplně absurdní.

KJ: Baudelaire neměl rád přírodu, nesnášel přirozenost. Máte rád přírodu?

JB: Já myslím, že příroda je něco, z čeho nelze vyjít. Ne že bych nějak vyhledával lesy nebo hory, ale ta přirozenost, co je v nás, z toho nejde vybruslit. Chápu to u Baudelaira, ale myslím, že je absurdní o tom takhle uvažovat, jestli člověk má rád nebo nemá rád přírodu, každý pohyb je její součástí.

KJ: Ve Vašich posledních dílech se možná krajina i více vyskytuje na úkor sídliště, které tam dominovalo předtím.

JB: Asi ano, ale třeba to zase bude naopak. Možná to bylo vidět na výstavě ve Špálovce Nepatrný dosah povědomí [306, 307],⁵⁹⁷ že příroda je vlastně ta přirozenost ve všem, jsou to nějaké látky, chemické reakce, je to projevený vesmír, my jsme jeho součástí a z toho se nevykroučíme. Stejně přirozený je ve finále i ten panelák.

KJ: Cestujete?

JB: Ano, žena si ze mě vždycky dělá srandu, že se týden aklimatizuju, pak si to chvíli užiju a už se těším domů. Mám rád svůj režim, ráno do ateliéru, večer domů...

⁵⁹⁷ Výstava Nepatrný dosah povědomí proběhla v Galerii Václava Špály od 16. března do 30. dubna 2017. Kurátorem výstavy byl Jan Zálešák.

ZÁVĚR

*Jak trpké poznání se z cesty získá vždycky!
Ten fádni malý svět nám zítra, včera, dnes,
vždy všude zjevuje náš obraz symbolický:
oasu budící v své poušti nudy děs.⁵⁹⁸*

Práci věnovanou vlivu Charlese Baudelaira na umění 20. a 21. století zakončily rozhovory s umělci, pro které je jeho osobnost více či méně důležitým průvodcem v tvorbě a v životě. Setkání s nimi byla potvrzením a odpovědí na otázku položenou v úvodu této práce, zda je možné na dnešní umělecké scéně nalézt odkazy na básníka 19. století. Ukázalo se, že je to nejen možné, ale že odkaz Baudelairův i jeho následovníků je v současném světě plném vyhrocených událostí, zdá se, stále aktuálnější.

Předkládaná práce otevřela celou řadu témat, která mohou být startovním polem pro další, nevyčerpatelná zkoumání. Každá z kapitol by jistě vydala na samostatnou publikaci, knihu i výstavu. Obsah a závěry kapitol probouzejí nutkavou potřebu jít více a více do hloubky, hledat další propojení a návaznosti, poznávat další tvůrce, jejich životy a díla. Právě detailnější poznání toho, jak konkrétní umělci prožili či prožívají svůj každodenní život, mnohdy způsobí naprosto nové a hlubší vnímání jejich uměleckých projevů.

Především v první a třetí kapitole se mnohdy opakovala stejná jména uměleckých osobností. Spojení těchto jmen s větším počtem baudelairovských témat by mělo být důkazem, že výběr se ubíral správným směrem. Pak zde samozřejmě figurují umělci, kteří jsou zmíněni pouze u jednoho konkrétního námětu či u jedné básně, což není o nic méně zajímavé a důležité. Věnovali jsme se mnoha přímým vlivům, objevily se i příklady ilustrací sbírky *Květy zla* či Baudelairových portrétů, ačkoliv toto nebylo hlavní náplní práce. Řada umělců pak navazuje na Baudelairovu osobnost a dílo nepřímou, ať již přes projevy jiných umělců, svým životním postojem nebo v podvědomém vnímání světa.

⁵⁹⁸ Z básně *Cesta*. Baudelaire 1962, s. 264.

„Ale Zlo, jímž je básník spíše fascinován, než by je dělal, je nicméně Zlem, protože vůle, jež může chtít jen dobro, je zcela vyloučena.“⁵⁹⁹

Dobro a zlo jsou dva nerozlučné elementy. To, že jedno bez druhého nemůže existovat, vnímají i mnozí umělci. Všichni čtyři vybraní umělci – Mulač, Janovský, Gerboc, Bolf – se s Baudelairem shodují, že zlo je přirozenou součástí světa okolo nás. Protože dle Baudelaira dobro naopak není výplodem přírody, pomáhá ho básník vytvořit prostřednictvím svého umění. S tím také souvisí hledání krásy a nové estetiky v ošklivosti a v odpor vyvolávajících věcech, jak jsme viděli v degenerovaných kreaturách Hanse Bellmera, na fotografiích Joela-Petera Witkina, v kresbách Martina Mulače nebo grafikách Marka Škubala. S ošklivostí pracovalo mnoho umělců, stoupců futurismu či expresionismu byla využívána k ohromení diváka, dada mělo svého strůjce zla v podobě Jarryho krále Ubu, surrealisté pracovali se zlem a krásou v jejich těsné blízkosti, v poválečném umění napomáhala ošklivost k vyjádření úzkostných pocitů nejen v informelu. Otázkou ale stále zůstává, co je vlastně zlo? Mimo svou přirozenost, na které se mnozí umělci shodují, je zlo založeno na subjektivním vnímání každého člověka. I když si pod pojmem zlo můžeme představit celou řadu věcí, žádná definice pro něj neexistuje. Protože tedy zůstává zlo ve své podstatě skryto, přitahuje nás svou silou neviditelné přítomnosti, která jako by nás neustále obklopovala. Jsme sváděni k nekonečné hře s temnou silou, ze které se již těžko vystupuje. Jak poznamenal Martin Gerboc, mnohdy se vystoupit ani nesnažíme. Díky nedefinovatelnosti zla jsou možnosti jeho uměleckého ztvárnění nevyčerpatelné.

Smrt byla také jedním z hlavních témat této práce. Posedlost smrtí se objevila vedle Baudelaira také u Féliciena Ropse, u Jamese Ensora byla spojena se silnými pocity nepochopení, s životním osudem plným psychických utrpení se pojila také u Edvarda Muncha. Život jako strastiplnou cestu ke smrti vylíčil ve svých filmech Ingmar Bergman. V českém prostředí se pak pevně usídlila v dílech umělců dekadence a svou významnou pozici si v českém umění drží dodnes.

Smrt u Baudelaira spojuje Walter Benjamin s vědomím času a toto vyostřené uvědomění si časovosti a smrti pokládá za základní akcent Baudelairova básnictví a charakteristiku modernosti vůbec: „*Znakem modernosti je stigma: přítomnost zraněná časem, tetovaná smrtí.*“⁶⁰⁰ Vědomí pomijivosti a křehkosti života později vystupňovaly

⁵⁹⁹ Georges Bataille. Z díla *Literatura a zlo* (1957). Cit. dle Baudelaire 1986, s. 201.

⁶⁰⁰ Cit. dle Málek 2008, s. 184.

dvě světové války. Trauma poválečného období i vlastní životní osud promítl do svého díla například Francis Bacon. Rozkladu a pomíjivosti se věnují umělci skupiny Young British Artists – Damien Hirst, bratři Chapmanové a další. Smrtí je fascinován také David Lynch. Lars von Trier líčí ve svých filmech Evropu jako temnou říši mrtvých. Přímo na Baudelairovu báseň Mršina, jejímž hlavním námětem je právě pomíjivost a rozklad, navazuje ve svém díle Marek Škubal. Motiv ruiny a trhliny coby symbol pomíjivosti se objevil u Baudelaira i českých surrealistů a můžeme ho najít rovněž v dílech současných umělců.

Věnovali jsme se také složitému vztahu k matce, který ovlivnil dílo Charlese Baudelaira i jeho budoucí vztah k ženám. Duševně nemocná matka měla silný vliv na psychický stav Allena Ginsberga, nenávistné vzkazy svým matkám směřovali ve svých těžkých chvílích Kurt Cobain i Jim Morrison, problematickou postavou je matka také ve filmech Larse von Triera. V mnoha případech vyústí negativní vztah k vlastní matce ve velmi komplikovaný přístup k ženě jako takové.

Žena byla již v Baudelairově době vnímána řadou umělců jako manipulativní osoba. Nový model osudové ženy, z jejíhož zhoubného vlivu není úniku, se objevil v díle Féliciena Ropse či Jamese Ensora, jehož femme fatale se objevuje v české dekadenci u Karla Hlaváčka i Františka Koblihy. Rops i Ensor se pak promítají do ženských postav Martina Mulače. Baudelairova žena – upír a Munchova žena – vampýr vysává také Maxe Švabinského. V obrazech Michaela Rittsteina si k tomuto účelu dopomáhá přímo vysavačem.

Krátce jsme se v první kapitole věnovali také Baudelairovu vztahu k Bohu. Toto téma by si pro svou historickou šíři a trvající aktuálnost jistě zasloužilo mnohem větší pozornost. Odpor k Bohu jsme viděli již u básníků romantismu, Baudelairovu vzpouru a odmítnutí Boha stupňuje Lautréamont a Rimbaud dospívá k chvále Satana a bojuje s Bohem, ačkoliv v něj vlastně nevěří. Otázka vnímání Boha v dnešním umění je složitá a samozřejmě se do umění stále promítá. Martina Mulače zajímá satanismus a okultní náboženství. U všech dotazovaných umělců panuje odpor k církvi jako instituci, což je možné vztáhnout i k tématu davu. To je ale námět na samostatnou studii.

*A vlny, valíce lesk nebes přes pěny,
mísily mysticky bohaté zvuky svoje
s barvami západů, a nylvé oči moje
pak odrážely je, hrou světél plněny.*⁶⁰¹

V kapitole věnované smyslovým korespondencím jsme se setkali s důležitými osobnostmi, které pomohly formovat budoucí Baudelairovu teorii, Emanuelem Swedenborgem a Williamem Blakem. V jednotě smyslových vjemů a možnosti jejich přemísťování a propojování viděl Baudelaire dokonalejší způsob poznání. Romantismus i realismus překonal tím, že našel vztahy mezi smyslovými a nadsmyslovými vjemy. Poezie již není věcí citů a vášně jako v romantismu, ale intelektu, již není popisná, stává se hudbou. Baudelaire našel umění, jak sugerovat duchu dojmy básnické hudbou slov a náznaky symbolů, přivedl poezii k tajemnému souhlasu intelektu a smyslovosti.⁶⁰² Na Baudelairovu báseň *Vztahy*, která je nejčistším projevem jeho teorie souvztažností, pak navazují především umělci symbolismu. Již ve dvacátých letech 20. století ale můžeme najít nové projevy baudelairovské synestézie. V návaznosti na barevné klavíry pracoval s korespondencemi mezi tóny a barvami ruský hudební skladatel Alexander Nikolajevič Skrjabin. Vztah mezi prostorem, pohybem a světlem řešil ve svém díle László Moholy-Nagy a v duchu kinetismu tvořil také český sochař, malíř a architekt Zdeněk Pešánek, na jehož multimediální kinetické objekty i v současném umění navazují různé interaktivní a audiovizuální instalace.

Velká pozornost byla v práci věnována prokletí. Tento fenomén byl aktuální již v antické době, kdy se rolí básníka zabýval především Platón. Ačkoli názory umělců na podobu prokletí v dnešní době jsou různé,⁶⁰³ všechny směřují k nepříliš uspokojivému faktu, že situace se od Baudelairovy doby nejen nezlepšila, nýbrž že se prokletí stále více stupňuje. Důvodem se zdá být zejména rozvoj moderních technologií, díky němuž můžeme být – obrazně řečeno – na několika místech najednou a hledat si tak stále další a další důvody ke strachu a následnému nutkání k útěku.

Prokletí velmi často souvisí s dvěma potřebami, které se v mysli umělce neustále střídají a přetahují. Tento boj dvou přirozeností stíhal Baudelaira stejně, jako dnes

⁶⁰¹ Z básně *Minulý život*. Baudelaire 1962, s. 30.

⁶⁰² Verlaine 1966, s. 9–10. Z předmluvy F. X. Šaldy *Několik „Prokletých básníků“ čili příspěvek k tématu: Básník a společnost*.

⁶⁰³ Všichni čtyři vybraní čeští umělci byli na téma prokletí v dnešní době tázáni. Viz rozhovory v kapitole Charles Baudelaire a české umění.

působí třeba na Josefa Bolfa. Potřeba uzavřít se před světem do svého osamocení a na druhé straně nutkavá touha rozplynout se v davu souvisí také s dandismem. Dandy brojí proti společnosti, přitom neschopen ji opustit. Umělci na sebe berou různé masky, využívají určité pózy, aby unikli smrtelné nudě, kterou trpěl i Huysmansův des Esseintes. David Bowie, Klaus Nomi, Sebastian Horsley, ti všichni byli mistry autostylizace.

V českém prostředí existovala na začátku 20. století snaha přiblížit se evropským vzorům dandyů. Arthur Breisky byl Baudelairovi velmi blízký dualismem nálad, v Baudelairově smrti viděl vědomé sebezničení kvůli nesnesitelné bolesti. Z té byl ovšem Baudelaire schopen vykřesat krásu. V dnešním českém umění pracuje s autostylizací například Václav Stratil, v jehož díle je také silným tématem nuda, ke které může vést jeho precitlivělou osobnost naprostá skepse ke všemu.

Osamělost umělce se odráží v českém umění již od poloviny 19. století. K osamocení vede i pohrdání představitelů dekadence okolní společností. Umělci se v evropském i českém umění stylizují do postav smutných a zkrachovalých šašků – pierotů. V expresionismu mnohdy vede osamocení až k úplnému vysílení, jak jsme viděli u Emila Filly či Bohumila Kubišty. Svě postavení na okraji promítali mladí umělci a pozdější členové Skupiny 42 do obrazů městských periferií. Existenciální krize pak měla dramatický dopad v českém informelu, kde se mnozí umělci hrubými zásahy do struktur materiálu snažili vykřičet úzkost a strach z politické i společenské současnosti. Díla Josefa Berana či Antonína Tomalíka nepůsobí pouze psychickou bolest, ale vyvolávají dojem fyzické bolesti a strach ze všeho kolem i ze sebe samého. Ještě před příchodem normalizace se také díky návštěvě Allena Ginsberga dostal do českého prostředí alespoň nádech okolního světa. Poté se ovšem český underground uzavírá čím dál více do izolace a pocit marnosti a nudy se později projeví také v hnutí punk. Walter Benjamin viděl hlavní příčinu osamocení jedince v moderním městě. Otřesný obraz pokroku a vykořeněnosti člověka ve městě naplňuje i díla současných umělců včetně Josefa Bolfa.

Mnoho děl od 19. století do současnosti zaplavují masy lidí. Agresivnější davy najdeme na obrazech Jamese Ensora či Edvarda Muncha. Pařížské davy působí klidněji, strach je zde ukryt o to hlouběji. Dav často bývá předobrazem totalitních režimů, jak jsme viděli právě na Ensorových obrazech, a jak můžeme vidět také v díle Jakuba Janovského.

V práci jsme se také věnovali různým možnostem úniku ze strachu, bolesti a

spleenu. Víme, že Baudelairovi se přes nespočet pokusů uniknout nepodařilo. Jeden ze způsobů úniku od bolesti, který nejen že nebyl schopen básníkovi pomoci, ale přispíval k urychlení jeho sebestrukce, okusila i další řada umělců. Umělé ráje zažívali básníci a umělci 19. století a zažívají je i umělci dneška. Velmi aktuální začaly být drogy v padesátých letech v USA, kdy do drogových opojení utíkali z nesnesitelného světa plného nepochopení a cenzury beatnici, kteří usilovali o volnost jazyka, a ostré odmítnutí jejich díla okolím mělo obrovský dopad na jejich mladou duši. Dodnes můžeme vyčíst z jejich knih obrovské varování pro společnost. Téměř denním chlebem se pak drogy staly pro řadu hudebníků a umělců okruhu vzniku hnutí punk. Na hranici sebestrukce se pohybovalo mnoho umělců. Mluvili jsme ve vztahu k punku o kapele Sex Pistols, která jistě ovlivnila budoucí podobu punku a jejíž členové nezakrytě ignorovali celou společnost a mnohdy i své fanoušky. Hudba pro ně byla prostředkem k vykřičení vši negace, kterou v sobě měli nahromaděnou. Nelze však u nich počítat s nějakým vlivem literatury či umění, který naopak můžeme vidět u muzikantů, jako jsou Richard Hell, Patti Smith nebo Tom Verlaine. Samotní členové Sex Pistols ovšem jsou pro dnešní dobu stále inspirací, jak můžeme spatřovat i v díle Martina Mulače, na jehož kresbách narazíme často na postavu Johnnyho Rottena a Sida Viciouse [308, 262]. V průřezu světovým uměním od padesátých let do dneška nalézáme mnoho umělců, kteří onu hranici sebestrukce překročili. V práci jsme se věnovali v tomto smyslu především osobnostem Jacka Kerouaca, Jima Morrisona či Kurta Cobaina. Zatímco ve světě zabíjel ve velké míře kokain a heroin, u nás k cestě sebezničení mnohdy stačil alkohol.⁶⁰⁴ Drogy byly prostředkem proti bolesti, strachu i nudě, ale mohou být také útekem od nedůvěry v sebe sama, jak lze vyčíst i z autobiografie Marilyn Manson.⁶⁰⁵

Nejúčinnějším vysvobozením z ničivých muk existence se nakonec jeví samo umění. Stejně jako Baudelaire a hrdinové knih Rilkeho a Sartra, i dnešní básníci utíkají k psaní, malíři se uzavírají se svými štětci do svých ateliérů. Pro Martina Mulače je osvobozující ponořit se v občasných depresích do díla a zpracovávat drsné a hrůzné věci, které se ve světě dějí, aby mu následně jeho úzkosti přišly malicherné. Martin Gerboc se svými démony nebojuje, ale tvrdě s nimi pracuje ve svém složitém procesu tvorby. Josef Bolf jako by ze svých depresivních stavů často v obrazech přímo čerpal. Jakub Janovský není schopen pracovat ve chvíli, kdy trpí depresemi, v obrazech se

⁶⁰⁴ Jako příklad můžeme uvést Antonína Tomalíka a Mikiho Volka.

⁶⁰⁵ Manson, Marilyn – Strauss, Neil. *Dlouhá trnitá cesta z pekla*. BB/art, Praha 2017.

důsledky spleenů objevují následně.

Ve vybraném současném českém umění nacházíme spojení všech baudelairovských témat, kterými jsme se v práci zabývali. Řada umělců, mezi něž můžeme zařadit Josefa Bolfu, Michaela Rittsteina i Jakuba Janovského, dodnes akcentuje ve svém díle dětství prožité v nehostinném prostředí panelového sídliště i svou rodinnou situaci. U všech jmenovaných se odráží nejistota jedince v šíleném světě. Varování před vnějším světem moderní doby odráží i dílo Krištofa Kintery. Zlo, strach, individualismus i hrůzu davu přenáší na svá plátna Martin Salajka, mezi vyšším posláním a zavržením osciluje podobně jako Baudelaire Jan Vytiska. Kromě již zmiňované pomíjivosti a smrti hledá Marek Škubal ve svém díle estetické ideály v krajnostech.

Ze čtyř vybraných umělců, s nimiž proběhly rozhovory, dva navazují na Baudelaira přímo a u dvou je návaznost spíše nepřímá. Kromě dalších pojítek se přímo Baudelairův portrét objevuje v obrazech Martina Mulače a Martina Gerboce. Mulač básníka zařazuje mezi skupinu svých vyvolených hrdinů, zločinců a bastardů. Stejně jako Baudelaire hledá Mulač krásu v ošklivosti a tabuizovaných tématech. Dobro neexistuje bez zla, zlo bez dobra. Až na to, že dobro v jeho obrazech nemá místo. Martin Gerboc je složitou osobností, jeho práce je hluboce provázána s filosofií a literaturou. Zlo je u něho – na rozdíl od Janovského – odkryto se všemi hrůzami. Únik není možný, prokletí je dnes mnohem silnější než kdy dříve. U Martina Gerboce také působí ona baudelairovská choroba „horror domicilii“.⁶⁰⁶

Jakub Janovský i Josef Bolf ve svých dílech hodně odkazují na své dětství. Většina dětských postav na Janovského obrazech znázorňuje samotného umělce. Silným prvkem je u Janovského také téma jedinec versus dav. Upozorňuje na nebezpečí davu a zlo – na rozdíl od Gerboce – zpodobuje jako něco skrytého, nepojmenovatelného, něco, co nás převyšuje a neumíme se tomu ubránit. Smrt zde má také své stálé místo, Janovský se vrací i k tradičnímu tématu tance smrti [309]. Josef Bolf má dětství spjaté především se smrtí matky a životem na sídlišti. Své postavy nechává bloudit nepříjemnými prostorami v tíživém osamocení. Z Bolfových děl silně působí baudelairovská vykořeněnost v moderním městě a trauma dnešní generace, která

⁶⁰⁶ Baudelaire 1947, s. 78. Eugène Crépet ve své knize o Baudelairovi uvádí, že básník od února 1842 do konce roku 1848 nejméně čtrnáctkrát změnil bydliště za svého tehdejšího pobytu v hlavním městě, v jediném měsíci (březnu) 1855 se přestěhoval dokonce šestkrát (Crépet, Eugène. Charles Baudelaire : étude biographique : revue et mise à jour. L. Vanier, Paris 1906.). Cit. dle Baudelaire 1947, s. 123.

si vědomě ubližuje a pomocí moderních technologií čím dál více směřuje k sebestrukci.

Tím, že se v současném českém umění podařilo najít čtyři umělce, s nimiž bylo možné spoustu hodin hovořit o baudelairovském tématu této práce ve vztahu nejen k jejich dílu, ale také k osobnímu životu, je jeden z hlavních cílů práce splněn. Se všemi čtyřmi by bylo potřeba setkat se za nějaký čas znovu a otevřít stejná témata i další otázky, které po dokončení této práce a s odstupem času postupně vyvstanou. A jistě jich nebude málo. Samozřejmě nejde o to zůstat pouze ve společnosti těchto čtyř umělců. Osobní setkání by si zasloužili mnozí další – Marek Škubal, Jan Vytiska, Martin Salajka, ale také ti, které jsme v práci nejmenovali – Mira Macík, Stanislav Karoli, Petr Jedinák nebo František Štorm. V díle Františka Štorma opět nacházíme hledání krásy v ošklivosti, což odráží i grafika Estetika d'ábla [310] a stejnojmenná skladba Štormovy black metalové kapely Master's Hammer: „*Libí se mi příběhy lidu / které k nám hovoří z formaldehydu. / Anomálie, vodnaté hlavy / následky hříchů a špatné stravy. / Jsem inspirován opojným hnusem / rozkoš je možná jen s divným kusem. / Úplná nahota bez kůže bez masa / teprve vynikne Tvá krása.*“ Další black metalová skupina Root, jejíž frontman BigBoss [311] je také autorem prvního překladu Satanské bible Antona Szandora LaVeye, zpracovala na své demonahrávce Reap Of Hell Baudelairovu báseň Litanie k Satanovi.

Ostravský umělec Mira Macík, čerstvý absolvent Katedry grafiky a kresby Fakulty umění v Ostravě, se inspiruje ponurými tématy a smrtí, jeho typickým symbolem je lebka [312]. S krásou temnoty i špinavou estetikou pracuje ve svých objektech sochař Stanislav Karoli [313]. Práci Joela-Petera Witkina pak mohou připomenout některé fotografie Petra Jedináka s motivy fetišismu a hledáním estetiky v temné erotice [314]. Co se týče fotografie, výrazné odkazy k temnějšímu romantismu najdeme také u fotografické skupiny Bratrstvo činné mezi lety 1989 a 1993. Nejznámějším členem Bratrstva byl Václav Jirásek [315].

Světové umění je také nevyčerpatelným zdrojem jmen a uměleckých děl, které by bylo možné k tématu práce zařadit. Zaměříme-li se především na současnost či nedávnou minulost, můžeme jmenovat například Marca Quinna, člena zmiňované skupiny Young British Artists. Quinn je ve svém díle zaujat lidským tělem a otázkou, co v dnešním světě znamená být lidskou bytostí. Zachází mnohdy do extrémů a využívá pro tvorbu například i vlastní krev [316]. Zajímavé jsou také jeho práce s tematikou květin [317, 318]. Další britský umělec Paul Rumsey ve svých kresbách využívá

k zobrazení světa metafor a dvojsmyslů. Mnohdy znepokojivé kresby [319, 320] jsou inspirovány umělci, jako byli Alfred Kubin, Francisco Goya, Franz Kafka či Odilon Redon. Americká fotografka Sally Mann šokovala svými fotografiemi mrtvých, rozkládajících se těl na místech, kde byla nalezena [321]. Ve smrti vidí Sally Mann matku krásy.

Z hudebního světa je svou niternou výpovědí, která dohání až k bolesti, zajímavá tvorba expresivní americké zpěvačky Diamandy Galás. Tematicky se ve své hudbě zaměřuje na temnotu, utrpení, zoufalství, samotu i horor. Zhudebnila také některé Baudelairovy básně – Litanie k Satanovi a Heautontimorumenos, či Masku červené smrti Edgara Allana Poea. Kromě hudby, která je zpravidla při vystoupeních doplněna děsivou performancí, je Galás aktivní také výtvarně [322].

Mezi filmové režiséry bychom mohli zařadit Dereka Jarmana, jehož filmy se vyznačují poetikou vykořeněnosti a prokletí. Mimo jiné vytvořil první britský snímek, který otevřeně zpracovává gay tematiku, nebo film Jubilee, přibližující punkovou kulturu prostřednictvím estetiky hnusu a šoku. Extrémními a často stále odmítanými tématy se ve své tvorbě zabývá francouzský režisér Gaspar Noé. A konečně také „prokletý“ režisér Alejandro Jodorowsky se svou teorií o změně lidstva prostřednictvím filmů, které mohou být účinnější než LSD.⁶⁰⁷

*Toužíme cestovat, a bez páry a plachty!
Ach, povyražte nás v těch našich čtyřech zdech
a v duše, napjaté tak jako plachta jachty,
nám vpusťte vzpomínky v svých rámech obzorech.*⁶⁰⁸

Práci zakončují dva úryvky z Baudelairovy básně Cesta uvedené na začátku a na konci Závěru. Charles Baudelaire kromě všech zmíněných pokusů o únik ze spleenu k ideálu využíval k úlevě také cestování. Máme tím ovšem na mysli cestování duševní. Jak správně pochopil Sartre, Baudelaire měl neustálou potřebu být „jinde“, jinde než ve své nečinnosti, ve svých výčitkách, jinde než ve vědomí vlastního ponížení. Snít o tom být jinde souvisí také s touhou být jiným, mít jinou povahu, jiné já. Baudelairovo duševní cestování většinou postrádá cíl, bod příjezdu: „*Ale správní cestovatelé jsou*

⁶⁰⁷ „Žádám od filmu to, co většina Severoameričanů žádá od psychedelických drog.“ Alejandro Jodorowsky. Cit. dle <https://www.csfd.cz/tvurce/14987-alejandro-jodorowsky/>.

⁶⁰⁸ Z básně Cesta. Baudelaire 1962, s. 262.

*jedině ti, kteří odjíždějí pro odjezd.*⁶⁰⁹ Vybírají si destinaci, která není pevně určena, je to prostě jenom *tam*, stejně jako nenáviděné *tady*. Mnohokrát cestoval básník ve svých snech a iluzích, ke konci však většinou přišlo trpké probuzení.

Sny vedou Baudelaira stejně jako řadu jmenovaných umělců až do propastí a stávají se cestami do hlubin, někdy se vracejí zpět do chaotické noční můry města s davy a jindy přetvářejí město v místo vysněné dokonalosti, někdy jsou tyto sny výletem do hrůz života a jindy únikem od nich. Na jednu stranu se básník neustále snaží uniknout ze samoty mezi lidi, ale ani zde nenachází uspokojení. Může se svobodně rozhodnout, zda půjde touto či jinou cestou. Mnohdy se ale cítí být spíše otrokem své vlastní svobody než jejím vládcem. Proto mu nezbývá než samota uprostřed davu.

⁶⁰⁹ Cit. dle Poulet 1969, s. 135.

POUŽITÁ LITERATURA

Ackroyd 2000

Ackroyd, Peter. *Blake*. Paseka, Praha 2000.

Apollinaire 1981

Apollinaire známý a neznámý, výbor z básnického díla. Odeon, Praha 1981.

Assmann 2006

Assmann, Peter. *Obsessions: Honoré Daumier, Henry de Groux, James Ensor, Paul Gauguin, Francisco de Goya, Max Klinger, Alfred Kubin, Edvard Munch, Odilon Redon, Félicien Rops*. Edition M, Verlag Bibliothek der Provinz, Weitra 2006.

Auguste Rodin 2011

Auguste Rodin – Félicien Rops, les embrassements humains. Katalog výstavy. Éditions Hazan, Paris 2011.

Baker 2005

Baker, Phil. *Absint*. Volvox Globator, Praha 2005.

Baker 2007

Baker, George. *The Artwork Caught by the Tail – Francis Picabia and Dada in Paris*. Massachusetts Institute of Technology, 2007.

Balzac 1910

Balzac, Honoré de. *Serafita*. Knihy dobrých autorů, Praha 1910.

Balzac 1920

Balzac, Honoré de. *Ludvík Lambert*. Nakladatelské družstvo Máje, Praha 1920.

Baudelaire 1927a

Baudelaire, Charles. *Fanfarlo*. F. Topič, Praha 1927.

Baudelaire 1927b

Baudelaire, Charles. *Fanfarlo*. Odeon, Praha 1927.

Baudelaire 1945

Baudelaire, Charles. *Malé básně v próze*. Vilém Šmidt, Praha 1945.

Baudelaire 1947

Baudelaire, Charles. *Důvěrný deník*. Symposion, Praha 1947.

Baudelaire 1962

Baudelaire, Charles. *Květy zla*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1962.

Baudelaire 1968

Baudelaire, Charles. *Úvahy o některých současnících*. Odeon, Praha 1968.

Baudelaire 1986

Baudelaire, Charles. *Čas je hráč*. Československý spisovatel, Praha 1986.

Baudelaire 1991

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Flammarion, Paris 1991.

Baudelaire 1993

Baudelaire, Charles. *Důvěrné deníky*. KRA, Praha 1993.

Baudelaire 1996

Baudelaire, Charles. *Mé srdce, tak jak je*. Torst, Praha 1996.

Baudelaire 2001

Baudelaire, Charles. *Hořké propasti*. Paseka, Praha 2001.

Baudelaire 2009

Baudelaire, Charles. *Umělé ráje*. Garamond, Praha 2009.

Baudelaire 2010

Baudelaire, Charles. *Écrits sur l'art*. Le Livre de poche, Librairie Générale Française, Paris 2010.

Becker 2007

Becker, Udo. *Slovník symbolů*. Portál, Praha 2007.

Beckerová 2013

Beckerová, Karin. *Literární dandismus 19. století ve Francii*. Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, Praha 2013.

Bělíček 2004

Bělíček, Pavel. *Dějiny literární estetiky II. Od romantismu po meziválečnou avantgardu*. Urania, Praha 2004.

Bellin 1988

Bellin, Harvey F. „Opposition Is True Friendship“. Swedenborg's Influences on William Blake. In: Robin Larsen (ed.). *Emanuel Swedenborg. A Continuing Vision*. Swedenborg Foundation, Inc. New York 1988, s. 91–114.

Benjamin 1979

Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979.

Benjamin 1998

Benjamin, Walter. *Agesilaus Santander*. Herrmann & synové, Praha 1998.

Benjamin 2011

Benjamin, Walter. Paříž druhého císařství u Baudelaira. In: *Walter Benjamin. Výbor z díla II: Teoretické pasáže*. OIKOYMENH, Praha 2011, s. 226–306.

Beran 2007

Beran, Zdeněk. *Zdeněk Beran*. Národní galerie, Praha 2007.

Bielski 2001

Bielski, Sarah. The femme fatale as seen in the work of J. K. Huysmans, Félicien Rops and Aubrey Beardsley. In: *Art criticism*, 17, 2001, 1, s. 46–54.

Bihan 2003

Bihan, René Le. *Invitation à la mer*. Éditions Le Télégramme, Brest 2003.

Blake 2010

Blake, William. *Tygře, tygře, žhavě žhneš*. Dokořán, Praha 2010.

Blatný 1995

Blatný, Ivan. *Verše 1933 / 1953*. Atlantis, Brno 1995.

Breisky 1996

Breisky, Arthur. *Střepy zrcadel. Eseje a kritiky*. Thyrsus, Praha 1996.

Breton 1935

Breton, André. *Nadja*. F. J. Müller, Praha 1935.

Breton 2005

Breton, André. *Manifesty surrealismu*. Herrmann & synové, Praha 2005.

Bydžovská – Lahoda – Srp 2012

Bydžovská, Lenka – Lahoda, Vojtěch – Srp, Karel. *ČERNÁ SLUNCE. Odvrácená strana modernity*. Katalog výstavy. Galerie výtvarného umění v Ostravě, Arbor vitae, Řevnice 2012.

Cassou-Yager 1979

Cassou-Yager, Hélène. *La Polyvalence du thème de la mort dans les fleurs du mal de Baudelaire*. Librairie A.-G. Nizet, Paris 1979.

Coblence 1988

Coblence, Françoise. *Le Dandysme, obligation d'incertitude*. Presses. Universitaires de France, Paris 1988.

Coblenceová 2003

Coblenceová, Françoise. *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*. Prostor, Praha 2003.

Collier 1994

Collier, Peter – Lethbridge, Robert (eds.). *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Yale University Press, New Haven 1994.

Cooperová 1999

Cooperová, J. C. *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. Mladá fronta, Praha 1999.

Coven 1993

Coven, Jeffrey. *Baudelaire's Voyages: the poet and his painters*. Katalog výstavy. The Heckscher Museum, Huntington, N.Y. / Archer M. Huntington Gallery, Univ. of Texas at Austin. A Bulfinch Press Book. Little, Brown and Company, Boston – New York – Toronto – London 1993.

Český informel 1991

Český informel. Průkopníci abstrakce z let 1957–1964. Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy 1991.

Daněk 2000

Daněk, Ladislav (ed.). *Václav Stratil. Kresby 1955–2000*. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2000.

Delevoy 1985

Delevoy, Robert L. *Félicien Rops*. Hossmann, Bruxelles 1985.

Dole – Kirven 1992

Dole, George F. – Kirven, Robert H. *A Scientist explores spirit. A compact biography of Emanuel Swedenborg with key concepts of Swedenborg's theology*. New York City and West Chester, Pennsylvania: Swedenborg Foundation 1992.

Doležalová – Písaříková 2013.

Doležalová, Monika – Písaříková, Jana. *Martin Salajka: Obrazy*. Katalog výstavy. Galerie Beseda, Ostrava 2013.

Dorra 1994

Dorra, Henri. *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 1994.

Drajsajtlová 2012

Drajsajtlová, Kateřina. *Světelný klavír v uměleckém díle Alexandra Nikolajeviče Skrjabina a Zdeňka Pešánka*. Bakalářská diplomová práce. Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2012.

Eco 2007

Eco, Umberto (ed.). *Dějiny ošklivosti*. Argo, Praha 2007.

Erhart 2007

Erhart, Gustav. *Barevné dráhy snů*. Nakladatelství H & H, Jinočany 2007.

Facos 2009

Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 2009.

Ferran 1933

Ferran, André. *L'Esthétique de Baudelaire*. Librairie Hachette, Paris 1933.

Fischer 2006

Fischer, Robert. *Lynch. Temné stránky duše*. Jota, Brno 2006.

Foucault 1993

Foucault, Michel. *Dějiny šílenství*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1993.

Fouchet 1958

Fouchet, Max-Pol. *Anthologie thématique de La poésie française*. Éditions Seghers, Paris 1958.

Gale 2010

Gale, Matthew. *Arshile Gorky. Enigma and Nostalgia*. Tate Publishing, London 2010.

Gautier 1995

Gautier, Théophile. *Charles Baudelaire*. KRA, Praha 1995.

Gerbec 2016

Gerbec, Martin (ed.). *Tohle není poesie! (Zhroucení citů). Narativní tendence těl ve sbírce Roberta Runtáka*. Katalog výstavy. Litomyšl, Arbor vitae, Řevnice 2016.

Ginsberg 2012

Ginsberg, Allen. *Neposílejte mi už žádné dopisy*. Maťa, Praha 2012.

Grand Jeu 2017

Le Grand Jeu. Vysoká hra. Malvern, Praha 2017.

Gyllenhaal 2004

Gyllenhaal, Martha. Swedenborg's Influence on the Painters of the French Symbolist Movement. In: Synnestvedt, Dan A. (ed.). *Faith and Learning at Bryn Athyn College of the New Church*. Academy of the New Church Press, Bryn Athyn, Pennsylvania 2004, s. 85–102.

Hammacher 1981

Hammacher, Abraham Marie. *Phantoms of the imagination: Fantasy in art and literature from Blake to Dali*. Harry N. Abrams, Inc., New York 1981.

Haring 2013

Haring, Keith. *Deniky*. Kniha Zlín, Zlín 2013.

D'Hautel 1972

D'Hautel. *Dictionnaire du bas-langage ou des manières de parler usitées parmi le peuple* (2 vols). Slatkine Reprints, Genève 1972.

Havel 1990

Havel, Václav. *Dopisy Olze*. Atlantis, Brno 1990.

Herding – Hollein 2010

Herding, Klaus – Hollein, Max. *Courbet: A Dream of Modern Art*. Katalog výstavy. Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2010.

Hes 2017

Hes, Milan. *Dandy nezná lásky k ženě. Tragické příběhy českých dekadentů*. Nakladatelství Epoque, Pražská vydavatelská společnost, Praha 2017.

Hessová 2005

Hessová, Barbara. *Abstraktní expresionismus*. Taschen / Slovart, Praha 2005.

Hiddleston 1999

Hiddleston, J. A. *Baudelaire and the Art of Memory*. Clarendon Press, Oxford 1999.

Hirsh 2004

Hirsh, Sharon L. *Symbolism and Modern Urban Society*. Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Hlaváček 1930

Hlaváček, Karel. *Kritiky*. Nakladatelé Kvasnička a Hampl, Praha 1930.

Hofmann 1991

Hofmann, Werner. *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*. München 1991.

Howe 1982

Howe, Jeffery W. *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*. UMI Research Press, Ann Arbor 1982.

Hrubín 1968

Hrubín, František. *Torzo noci. Setkání s francouzskou poezií*. Československý spisovatel, Praha 1968.

Huyghe 1973

Huyghe, René. *Řeč obrazů ve světle psychologie umění*. Odeon, Praha 1973.

Huysmans 1979

Huysmans, Joris Karl. *Naruby*. Odeon, Praha 1979.

Huysmans 1997

Huysmans, Joris Karl. *Tam dole*. Brno, Jota 1997.

Chalumeau 2009

Chalumeau, Jean-Luc. *De Chirico*. Éditions Cercle d'Art, Paris 2009.

Chalupecký 1980

Chalupecký, Jindřich. *O dada, surrealismu a českém umění*. Jazzová sekce, Příbram 1980.

Chalupecký 1994

Chalupecký, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. H+H, Jinočany 1994.

Chalupecký 2005

Chalupecký, Jindřich. *Evropa a umění*. Torst, Praha 2005.

Chao 2010

Chao, Shun-Liang. *Rethinking the Concept of the Grotesque. Crashaw, Baudelaire, Magritte*. Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London 2010.

Informel 1991

Informel. Sborník symposia. Akademie výtvarných umění, Praha 1991.

James Ensor 2002

James Ensor. Vizionář moderny. Katalog výstavy. Galerie výtvarného umění v Chebu / Muzeum umění Olomouc 2002.

Janda 2016

Janda, Robert. *Ultimátní básník u bran absolutna*. Praha 2016.

Jirous 2015

Jirous, Ivan M. *Magorova summa I*. Torst, Praha 2015.

Kant 1919

Kant, Immanuel. *Sny duchovidcovy, vyloženy prostředkem snů metafysiky*. Knihkupectví Hejda & Tuček nakladatelství, Praha 1919.

Koch 2016

Koch, Milan. *Nemožný čaroděj člověk (vybrané básně)*. Malvern, Praha 2016.

Kolossaová 2006

Kolossaová, Alexandra. *Keith Haring*. TASCHEN / Slovart, Praha 2006.

Konůpek 1947

Konůpek, Jan. *Jan Konůpek. Život v umění*. Jan Pohořelý, Praha 1947.

Kouzlo hašiše 1996

Kouzlo hašiše. CLINAMEN, Praha 1996.

Krejčí 1975

Krejčí, Karel. *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Československý spisovatel, Praha, 1975.

Kubíček – Wiendl 2005

Kubíček, Tomáš – Wiendl, Jan (eds.). *Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“*. Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století. Host, Brno 2005.

Kubin 1997

Kubin, Alfred. *Země snivců. Fantastický román*. Mladá fronta, Praha 1997.

Kunešová 2008

Kunešová, Mariana (ed.). *Alfred Jarry et la culture tchèque / Alfred Jarry a česká kultura*. Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2008.

Lacarelle 2005

Lacarelle, Bertrand. *Jacques Vaché*. Bernard Grasset, Paris 2005.

Lagarde – Michard 2008

Lagarde, André – Michard, Laurent. *Francoúzká literatura 19. století*. Garamond, Praha 2008.

Larvová 1998

Larvová, Hana (ed.). *Jan Konůpek. Poutník k nekonečnu*. Katalog výstavy. Galerie hlavního města Prahy, Památník národního písemnictví, Praha 1998.

Laudová 1992

Laudová, Věra. *Odilon Redon*. Odeon, Praha 1992.

Leakey 1969

Leakey, F. W. *Baudelaire and Nature*. Manchester University Press, Manchester 1969.

Lemaire 1978

Lemaire, Michel. *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Les Presses de l'Université de Montréal, Paris 1978.

Léoultre – Salomon 1970

Léoultre, Gilbert – Salomon, Pierre. *Baudelaire et le Symbolisme*. Masson et Cie, Paris 1970.

Levý 1998

Levý, Otakar. *Baudelairova estetika a technika*. Eikon, Praha 1998.

Linie / barva / tvar 1988

Linie / barva / tvar v českém výtvarném umění třicátých let. Katalog výstavy. Galerie hlavního města Prahy, Praha 1988.

Lockspeiser 1973

Lockspeiser, Edward. *Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*. Cassell, London 1973.

Lurker 2005

Lurker, Manfred. *Slovník symbolů*. Universum, Praha 2005.

Lydon – Zimmerman 2012

Lydon, John – Zimmerman, Keith – Zimmerman, Kent. *Johnny Rotten. Žádný Iry, žádný černý, žádný psy*. Maťa, Praha 2012.

Máchová 1999

Máchová, Lenka. *Hledání smyslu. Zamyšlení nad učením Emanuela Swedenborga*. Ostrava 1999.

Málek 2008

Málek, Petr. *Melancholie moderny. Alegorie, vypravěč, smrt*. Dauphin, Praha 2008.

Mallarmé 2010

Mallarmé, Stéphane. *Ve věštné běli*. Nibiru, Praha 2010.

Maret 1959

Maret, François. *Eugène Laermans*. Les Éditions et ateliers d'art graphique Elsevier, Bruxelles 1959.

Mansell Jones 1952

Mansell Jones, P. *Baudelaire*. Bowes & Bowes, Cambridge 1952.

Manson – Strauss 2017

Manson, Marilyn – Strauss, Neil. *Dlouhá trnitá cesta z pekla*. BB/art, Praha 2017.

McNeil – McCain 1999

McNeil, Legs – McCain, Gillian. *Zab mě, prosím. Necenzurovaná historie punku*. Volvox Globator, Praha 1999.

Meuris 2007

Meuris, Jacques. *René Magritte 1898–1967*. Taschen, Köln 2007.

Michael Rittstein 2007

Michael Rittstein. *Vlhkou stopou*. Katalog výstavy. Národní galerie, Gallery, Praha 2007.

Milner 1967

Milner, Max. *Baudelaire enfer ou ciel qu'importe!* Desclée de Brouwer, Paris 1967.

Morrison 2016

Morrison, Jim. *Americká noc*. Mat'a, Praha 2016.

Munch 1991

Munch et la France. Katalog výstavy. Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris 1991.

Munch 2006

Munch, Edvard. *Být sám (obrazy – deníky – ohlasy)*. Sestavili Otto M. Urban, Jarka Vrbová a Tomáš Vrba. Arbor vitae, Praha 2006.

Nadeau 1994

Nadeau, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Votobia, Olomouc 1994.

Nešlehová 1997

Nešlehová, Mahulena. *Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. BASE a ARTetFACT, Praha 1997.

Pavlásková 2002

Pavlásková, Slavena. Lars von Trier, rytmus. In: *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, 14, 2002, č. 4.

Pečírka – Mrkvička 1948

Pečírka, Jaromír – Mrkvička, Otakar. *Oleje a kresby Aléna Diviše*. Katalog výstavy. Vilímkova galerie, Praha 1948.

Pelán 2000

Pelán, Jiří. *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Torst, Praha 2000.

Pergnier 1997

Pergnier, Maurice. *Du sémantique au poétique avec Baudelaire, Cocteau, Magritte*. L'Harmattan, Paris 1997.

Pešánek 1941

Pešánek, Zdeněk. *KINETISMUS. Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba*. Česká grafická unie a. s., Praha 1941.

Petry 2013

Petry, Michael. *Nature Morte. Contemporary Artists Reinvigorate the Still-Life Tradition*. Thames & Hudson, London 2013.

Pichois 1979

Pichois, Claude. *Littérature française. Le romantisme II, 1843–1869*. Arthaud, Paris 1979.

Picon 1988

Picon, Gaétan. *1863 Naissance de la peinture moderne*. Gallimard, Paris 1988.

Platón 2001

Platón. *Ústava*. OIKOYMENH, Praha 2001.

Poe 1978

Poe, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo*. Odeon, Praha 1978.

Poe 2011

Poe, Edgar Allan. *Povídky*. Československý spisovatel, Praha 2011.

Pohorský 2000

Pohorský, Aleš. *Prokletí a básníci*. Garamond, Praha 2000.

Poizat 1919

Poizat, Alfred. *Le Symbolisme de Baudelaire à Claudel*. La Renaissance du Livre, Paris 1919.

Pospiszyl 2009

Pospiszyl, Tomáš. *Josef Bolf*. Divus, Praha 2009.

Poulet 1969

Poulet, Georges. *Qui était Baudelaire*. Éditions d'Art Albert Skira, Genève 1969.

Prahl 1991

Prahl, Roman. *Édouard Manet*. Odeon, Praha 1991.

Prahl 2014

Prahl, Roman (ed.). *Na okraji davu. Umění a sociální otázka v 19. století*. Katalog výstavy. Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2014.

Procházka – Hlaváček 2000

Procházka, Arnošt – Hlaváček, Karel. *Prostibolo duše*. Nakladatelství Pavel Křepela, Brno 2000.

Rakušanová 2007

Rakušanová, Marie (ed.), *!křičte ústa!, předpoklady expresionismu*. Academia, Praha 2007.

Rapetti 2011

Rapetti, Rodolphe. *Odilon Redon. Prince du Rêve, 1840–1916*. Katalog výstavy. Musée d'Orsay, Paris 2011.

Reff 1982

Reff, Theodore. *Manet and Modern Paris. One Hundred Paintings, Drawings, Prints, and Photographs by Manet and His Contemporaries*. National Gallery of Art, Washington 1982.

Riedel 2001

Riedel, Jaroslav (ed.). *The Plastic People of the Universe. Texty*. Mat' a, Praha 2001.

Richardson 2002

Richardson, John. *Manet*. Phaidon, London 2002.

Rilke 1967

Rilke, Rainer Maria. *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. Mladá fronta, Praha 1967.

Rimbaud 1962

Rimbaud, Arthur. *Já je někdo jiný*. Klub přátel poezie, Československý spisovatel, Praha 1962.

Rimbaud 2012

Rimbaud, Arthur. *Opilý koráb*. Maťa, Praha 2012.

Roos 1951

Roos, Jacques. *Aspects Littéraires du Mysticisme Philosophique et l'Influence de Boehme et de Swedenborg au début du Romantisme: William Blake, Novalis, Ballanche*. Éditions P. H. Heitz, Strasbourg 1951.

Rothko 2008

Rothko, Mark. *Umělcova skutečnost*. Arbor vitae, Praha 2008.

Sartre 1967

Sartre, Jean Paul. *Nevolnost*. Československý spisovatel, Praha 1967.

Serranová – Srp 2012

Serranová, Mariana – Srp, Karel. *Křištof Kintera*. Katalog výstavy. Galerie hlavního města Prahy, Arbor vitae, Řevnice 2012.

Shakespeare 2002

Shakespeare, William. *Hamlet*. Evropský literární klub : Knižní klub, Praha 2002.

Schiff 1983

Schiff, Gert. *Ensor als Exorzist*. Zürich 1983.

Schuchard 1992

Schuchard, Marsha Keith. The Secret Masonic History of Blake's Swedenborg Society. In: *Blake: An Illustrated Quaterly*, 1992, s. 40–51.

Sjödén 1985

Sjödén, Karl-Erik. *Swedenborg en France*. Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Literature 27. Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1985.

Skálová – Pospiszyl 2005

Skálová, Vanda – Pospiszyl, Tomáš. *Alén Diviš 1900–1956*. Nadace Karla Svobinského a Vlasty Kubátové, Praha 2005.

Slavická 1991

Slavická, Milena. Příběhy monogramisty aneb Radost podezřelého. In: *Výtvarné umění*, 3, 1991, s. 22–32.

Sloss – Wallis 1926

Sloss, D. J. – Wallis, J. P. R. (eds.). *The Prophetic writings of William Blake, in two volumes*. Clarendon Press, Oxford 1926.

Srp 2015

Srp, Karel. *Stíny hieroglyfů*. Arbor vitae, Řevnice 2015.

Starobinski 2013

Starobinski, Jean. *Melancholie v zrcadle*. Malvern, Praha 2013.

Swedenborg 2005

Swedenborg, Emanuel. *Božská láska a moudrost*. Frýdek-Místek 2005.

Swedenborg 2011

Swedenborg, Emanuel. *Nebe a peklo*. VOLVOX GLOBATOR, Praha 2011.

Šalda 1973

Šalda, F. X. *Boje o zítřek. Duše a dílo*. Melantrich, Praha 1973.

Šalda 1987

Šalda, František Xaver. *Z období zápisníku I*. Odeon, Praha 1987.

Štyrský 2003a

Štyrský, Jindřich. *Poesie*. Argo, Praha 2003.

Štyrský 2003b

Štyrský, Jindřich. *Sny*. Argo, Praha 2003.

Štyrský 2007

Štyrský, Jindřich. *Texty*. Argo, Praha 2007.

Tester 1994

Tester, Keith (ed.). *The Flâneur*. Routledge, London and New York 1994.

Thomas 1993

Thomas, Dave. *Johnny Rotten jeho vlastními slovy*. Champagne Avantgarde, Bratislava 1993.

Topinka 2007

Topinka, Miloslav. *Hadí kámen. Eseje, články, skici*. Host, Brno 2007.

Troyat 1998

Troyat, Henri. *Baudelaire*. Mladá fronta, Praha 1998.

Tytell 1996

Tytell, John. *Nazí andělé*. Votobia, Olomouc 1996.

Urban 2002a

Urban, Otto M. Tragedie ženy v mužském mozku. In: Bydžovská, Lenka – Prahel, Roman (eds.). *V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittlicha*. Scriptorium 2002.

Urban 2002b

Urban, Otto M. Anatomie úzkosti: Night of the Living Dead. In: *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 14, 2002, 1. Národní filmový archiv, Praha 2002.

Urban 2006

Urban, Otto M. *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Arbor vitae, Praha 2006.

Urban 2010

Urban, Otto M. *DECADENCE NOW! ZA HRANICÍ KRAJNOSTI*. Katalog výstavy. Arbor vitae, Řevnice 2010.

Urban 2011

Urban, Otto M. *Joel-Peter Witkin. Vanitas*. Katalog výstavy. Dům umění města Brna, Arbor vitae, Řevnice 2011.

Urban 2015

Urban, Otto M. *Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914*. Katalog výstavy. Arbor vitae, Řevnice 2015.

Urban 2016

Urban, Otto M. *Život je bolestný a přináší zklamání. Massakr Vol. 1: Lovecraft*. Katalog výstavy. Galerie města Plzně, Plzeň 2016.

Urban 2017

Urban, Otto M. *Jan Vytiska: Paradise*. Katalog výstavy. Trafo Gallery, Spolek Trafáčka, Praha 2017.

Urban – Marcelli – Vaňous 2013

Urban, Otto M. – Marcelli, Miroslav – Vaňous, Petr. *Martin Gerboc: Une Saison en Enfer*. Arbor vitae, Řevnice 2013.

Urban – Merhaut 1995

Urban, Otto M. – Merhaut, Luboš. *Moderní revue 1894–1925*. Torst, Praha 1995.

Vaché 1995

Vaché, Jacques. *Dopisy z války*. Volvox Globator, Praha 1995.

Vaněk 2010

Vaněk, Miroslav. *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Academia, Praha 2010.

Vaňous 2008

Vaňous, Petr. *Inverzní romantika: Josef Bolf, Martin Gerboc, Jiří Petrbok*. Katalog výstavy. Bastart Contemporary, Bratislava, Galerie 5. patro, Praha. Slavo Mladý & Ofprint, Bratislava 2008.

Vaňous 2010

Vaňous, Petr (ed.). *Josef Bolf, Ivan Pinkava / Ještě místo – pustá zem*. Katalog výstavy. Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2010.

Vaňous 2013

Vaňous, Petr. *Motýlí efekt?: obraz jako různosměrná dekonstrukce celku*. Katalog výstavy. Galerie Rudolfinum, Praha 2013.

Verlaine 1966

Verlaine, Paul. *Prokletí básníci*. Československý spisovatel, Praha 1966.

Verlaine 1968

Verlaine, Paul. *Slova na strunách*. Československý spisovatel, Praha 1968.

Verlaine 1978

Verlaine, Paul. *Záludná luna*. Československý spisovatel, Praha 1978.

Védrine 2002

Védrine, Hélène. *De l'encre dans l'acide. L'œuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la Décadence*. Honoré Champion, Paris 2002.

Vigny 1912

Vigny, Alfred de. *Chatterton. Drama o třech dějstvích*. J. Otto, Praha 1912.

Villon 1963

Villon, François. *Básně*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1963.

Vlašín 1971

Vlašín, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. Svoboda, Praha 1971.

Vlček 1981

Vlček, Tomáš. *Honoré Daumier*. Odeon, Praha 1981.

Vojtěch 2008

Vojtěch, Daniel. *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Academia, Praha 2008.

Wagner – Rittstein 2011

Wagner, Radan – Rittstein, Michael. *Martin Salajka: Obrazy*. Galerie Dolmen, Praha 2011.

Walther 2011

Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století. I. díl*. Taschen / Slovart, Praha 2011.

Weiss 1998

Weiss, Jeffrey. *Mark Rothko*. Katalog výstavy. Yale University Press, New Haven 1998.

Wiechens 1998

Wiechens, Peter. *Kdo je... Bataille*. SOFIS, Praha 1998.

Wohlmuth 2016

Wohlmuth, Radek. *Jan Vytiska. Tak špatný jsi, jak praví klepy, tak d'ábla zveš, až k tobě vejde*. Katalog výstavy. The Chemistry Gallery, Praha 2016.

Wohlmuth 2018

Wohlmuth, Radek. *Martin Salajka: Somnambul*. Katalog výstavy. Nová galerie, Praha 2018.

Zemánek 1996

Zemánek, Jiří (ed.). *Zdeněk Pešánek 1896–1965*. Katalog k výstavě. Národní galerie, Gema Art, Praha 1996.

Zemina 2010

Zemina, Jaromír. *Via Artis, Via Vitae*. Torst, Praha 2010.

