

by potřeboval stručné objasnění i nejrozšířenější veršové formy tehdejší poezie, tj. elegického disticha.

V poslední době se u nás slibně rozvíjí poznávání renesanční a humanistické poezie. *Básně a listy* tak můžeme číst v kontextu s nedávnými počiny, kupříkladu s ohledem na Pelánovu a Černého *Italskou renesanční literaturu* (2020). Ta obsahuje kromě překladů z italštiny také tlumočení latinských básní G. Pontana nebo catullovského lyrika M. Marulla, jež jsou jen o něco starší než Hasištejnský z Lobkovic a pracují s podobnými žánry i tématy, srov. četné epitafy, epigramy a u Pontana pak analogickou žertovnou báseň proti nespavosti. Bohuslav Hasištejnský je považován za autora výjimečného a mezinárodně proslulého — lze tedy říci, že jeho poezie svými klíčovými rysy odráží typické trendy progresivní západoevropské lyriky druhé poloviny 15. století? Tyto otázky však nemusí nutně řešit edice vydávaná Českou knižnicí. Ta má zejména spolehlivě zprostředkovat texty klíčových děl širšímu publiku a zároveň mu usnadňovat četbu. Přes několik sporných míst tento cíl *Básně a listy* nepochybně plní.

Jan Malura 

Creative Commons

Toto dílo podléhá licenci Creative Commons — Uvedte původ — Neužívejte komerčně — Nezpracovávejte 4.0 Mezinárodní licence. Licenční podmínky jsou dostupné zde: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.cs>.



Český baudelairismus na výtvarné scéně

Kristýna Jiráťová (ed.): *Samota uprostřed davu. Charles Baudelaire a české umění*. Praha, Arbor vitae societas 2021. 297 stran.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Tvar zmizel, spíše sen, nic nežli skica matná,
dlouhými časy otřelá,
kterou teď umělec, jestli se chopí plátna,
jen po paměti dodělá.

Charles Baudelaire: „Une charogne“ / Mršina, přel. Svatopluk Kadlec

Výpravná monografie *Samota uprostřed davu* s podtitulem „Charles Baudelaire a české umění“ vyšla jako komentovaný katalog stejnojmenné výstavy uspořádané v GASKu u příležitosti dvoustého výročí narození nejslavnějšího *enfant terrible* francouzského básnictví. Okolnost uspořádání výstavy a vydání knihy by mohla naznačovat, že jde o publikaci v dobrém či v horším slova smyslu účelovou, příležitostnou, ale kvalita zpracování, promyšlená koncepce a v neposlední řadě vytříbená a básnicky laděná stylizace některých příspěvků mou prvotní podezřívavost rychle usvědčily z nepatřičného omylu.

Samotu uprostřed davu považuji za úctyhodný pokus o zmapování a zhodnocení myšlenkových a tvůrčích podnětů, jimiž Baudelaire obohatil a nadále obohacuje české výtvarné umění a myšlení o něm. Má nezpochybnitelnou hodnotu pro umělekohistorické bádání o kořenech moderního a současného umění, ale přináší také cenné a osobitě podané svědectví o tom, jak zejména mladí umělci Baudelaireův odkaz vnímají dnes. Kniha navíc dobře dokládá, nakolik plodný je dialog mezi literaturou a široce chápanou sférou výtvarného/vizuálního umění, a v čem se obě oblasti, které mezi sebou mnohokrát zápolily o místo na výsluní (viz četná raněnovověká *paragone*), mohou díky transdisciplinárně pojatému uměnovědnému bádání vzájemně doplňovat a inspirovat (srov. Peter Collier, Robert Lethbridge [edd.]: *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France*. New Haven/London, Yale University Press 1994).

Autorčino místo velmi sugestivní čtení Baudelaireových básní, které se — pro teoreticky založeného čtenáře možná poněkud překvapivě — obejde bez konceptuálního zázemí recepční estetiky, adaptačních studií, teorie intermediality, různých modelů intertextuality, performativní estetiky atd., otevírá citlivě myšlenkový svět nejednoho výtvarného díla, s nímž bychom si bez zasvěceného, ale zároveň nevтіravě podaného komentáře často jen stěželi věděli rady, a toto zrcadlení působí ve vzájemném nasvícení temných ploch či zasutých nápodobí samozřejmě i zpětně směrem k básnickému textu. Nejenže Jirátková vyvrací platnost nechvalně proslulého francouzského pořekadla „bête comme un peintre“, ale lze dokonce říci, že slovem otevírá obraz a obrazem slovo. Teige, který Baudelaire čel už v jinošském věku (viz Karel Teige: *Deníky 1912–1925*; edd. Jan Wiendl, Tereza Sudzinová. Praha, Akropolis 2022), o básníkově obraznosti poznamenává: „Žádné pojmenování nevyvolává realitu z citu a z podvědomí jako obraz“ („Charles Baudelaire“; in idem: *Svět stavby a básně*; ed. Zina Trochová. Praha, Československý spisovatel 1966 [1927], s. 195). Všichni velcí historikové umění a literatury, básníci, malíři a esejisté, kteří se kdy Baudelairem zabývali, to vědí. Není a nebylo jich málo. Jmenujme namátkou Paula Cézanna, nejen proto, že je autorem dvou raných skic k Baudelaireově básni „Mršina“, kterou si do smrti pamatoval nazpaměť a kterou rád recitoval přátelům, ale především proto, že skvěle reprezentuje zastánce obtížně hledaného uměleckého kréda, jehož smysl a platnost celo-

životně prověřoval soustředěnou četbou literárních textů, hlavně Stendhala, Balzaka, Baudelaira a samozřejmě svého současníka Zoly.

Kristýna Jiráťová se tématem baudelairovských inspirací zabývá dlouhodobě. V recenzované knize tak zúročila nejen své dosavadní poznatky (Kristýna Jiráťová: *Samota uprostřed davu: Charles Baudelaire a umění 20. století a současnosti*; dizertace. Praha, FF UK 2018 <<https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/100786>>), ale přizvala ke spolupráci několik dalších badatelů. *Samota uprostřed davu* sestává ze čtrnácti kapitol od sedmi autorů různých generací. Kromě Jiráťové (šest kapitol) přispěli Otto M. Urban („Charles Baudelaire a výtvarné umění“), Jiří Pelán („Charles Baudelaire v Čechách“ a „Charles Baudelaire v českých překladech“), Martin Jiroušek („Sen ve snu aneb od vodotrysku k proměnám upíra. Baudelaire a počátky české tištěné kultury“ a „Baudelairovský film aneb poezie rozkládajícího se celuloиду“), Marek Škubal („Mršina — Krása v hnilobě skrytá“) a Milena Slavická („Sedm předznamenaní Charlese Baudelaira“). Knihu uzavírá epilog Miloslava Topinky, v tomto případě jde však již o dříve vydaný text („Propast Charlese Baudelaira“; in *Hadí kámen*. Brno, Host 2008, s. 165–175), který má podobně jako aforistické pásmo Mileny Slavické a text Marka Škubala neskrytě konfesijní charakter. Lze jej proto číst také jako svého druhu subjektivní a velmi emphaticky podané umělecké krédo, jakýsi confiteor, jenž se svou dikcí vymyká strožšímu tónu ostatních příspěvků, a proto s Topinkovými místy (svě)ráznými výroky (např. o duplicitě Baudelairových postojů k Hugovi) nebudu polemizovat.

Pojítkem všech rozmanitých přístupů je nesporně úsilí o syntézu: autoři totiž pokrývají vesměs široké časové pásmo od Baudelaira až k současnosti a předkládají nespočetné doklady o tom, že české slovesné i výtvarné umění Baudelairův odkaz nepřetržitě tvůrčím způsobem vstřebávalo a nadále vstřebává.

Zatímco u literátů se Baudelairova role přímého zprostředkovatele jeví jako naprosto nezpochybnitelná a nezřídka dokonce centrální (srov. četné příklady u Pelána, Slavické, Jiráťové, Jirouška i Topinky), výtvarné umění si svého Baudelaira hledá často jinak, „pokoutněji“, a domnívám se, že jednou ze stěžejních aspirací autorky a pořadatelky svazku bylo upozornit hlavně na tyto skryté, zastřené a na první pohled nesamozřejmé, třebaže leckdy jistě diskutabilní vazby.

Mezi nejružnějšími literárními proudy a estetikami posledních bezmála dvou staletí je obtížné hledat jednu jedinou esenci, jediného společného jmenovatele, jednoznačnou tangentu baudelairovských aktualizací, ale snad se nezpronevěřím duchu úvah jednotlivých přispěvatelů, když jednotící pojivo zahlédnu, nanejvýš v oblasti slovesné, v artistním/artificiálním, ovšemže nejen ryze klasicistním či parnasistním, principu záměrně kladené překážky. Jde o univerzální transepochální „metodu“, která má v dějinách francouzské literatury velmi dlouhou historii (od truverů až po OuLiPo), a možná i proto Teige mluví dokonce o „poezii vzácné a rafinované artificialnosti“ (Teige 1966,

op. cit., s. 194), jejíž hodnota spočívá právě v usilovném hledání krystalicky čistého tvaru, přesného slova (*mot juste*). Tato snaha, resp. její výsledky, byla sice některým tvůrcům (viz např. Rimbaudův *Dopis vidoucího* citovaný v Topinkově eseji, v recenzované knize na s. 276) pro svůj „tradiční“, či dokonce vyčpěle konzervativní, nebo zdánlivě zpátečnický příděch trnem v oku, ale mnozí ostatní (Vrchlický a jistě i Březina) se díky ní přes neskrývané rozpaky alespoň dočasně k Baudelairovi hlásili. Pelán v úvodní části studie o českých překladech charakterizuje Baudelairovo básnické umění jako „poetiku přesného slova“, „zářivé krystaly vzdorující anarchii bytí“ (s. 65) a prizmatem těchto kýžených kvalit, pro něž u Baudelaira nacházíme nejednu oporu, výběrově, avšak přesvědčivě dokládá a zároveň velmi příkře posuzuje nejen lumírovsky rozpité „břehu lemy“, jak je známe od Vrchlického (k baudelairovské inspiraci u Vrchlického viz také Martin Hrdina: „Neřádné básně Jaroslava Vrchlického“; *Literární archiv* č. 54, 2022, s. 30–52), ale zejména „prozaické“ převody Emanuela z Lešehradu a Arnošta Procházky, jejichž překladatelská metoda vyústila do „značně amorfních metrických forem“ a nejapného rýmového formalismu (s. 68). Pro absolutní nekázeň a vyslovenou tvůrčí svévoli neobstojí, jak ostatně již Pelán doložil (Jiří Pelán: „Překlady Vítězslava Nezvala. Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé“; *Česká literatura* LXV, 2017, č. 1, s. 5–47), ani Nezval („radikální přexponování předloh“, s. 71), a naopak úctou k principům baudelairovského hledání pravého výrazu, byť osobitě přizpůsobeného, se podle Pelána vyznačují Karel Čapek, Vladimír Holan, a zejména František Hrubín, který své francouzské převody konzultoval s Václavem Černým (viz František Hrubín — Václav Černý: *Vzájemná korespondence z let 1945–1953*; ed. Růžena Hamanová. Praha, Torst 2004), a to zcela v souznění s výše uvedenou magickou baudelairovskou formulí „ébauche lente à venir“, o níž je řeč v „Mršíně“.

Dokladů o významu, smyslu a dosahu Baudelairova neúnavného hledání „klasického“ řádu výrazových prostředků bychom našli mnoho. Uhranul přes odlišné ideové směřování Březinovi (viz již Felix Vodička: „Březina a Baudelaire“; in idem: *Francouzské impulsy v české literatuře 19. století*. Praha, Karolinum 2003 [1933], s. 7–19; a Pelán v recenzované knize na s. 58–59) a zmiňuje se o něm ve své buřičsky laděné knesí (transgrese zavedených pořádků a důsledně nezaprodaná revolta coby svrchované hodnotící kritérium) dokonce i Miloslav Topinka, který tuto snahu pojmenovává přílehavě jako „dobrovolně navlékanou kazajku“ a připomíná, jaký byl Baudelaire „dřič“ (s. 277). Zásadní postavení usílí o řád se však netýká „jen“ řemeslné stránky. Úvaha by se dala rozvést dále ještě jiným obecnějším směrem, např. tázáním, jakou roli vědomě kladená překážka sehrála v konstituci filozofie-estetiky-etiky existence tak, jak ji s oporou v Baudelairovi (*Malíř moderního života*) ve svých pozdních textech promýšlel Michel Foucault. Kromě vnějškově dráždivé, někdy až křiklavě banalizované aparence aristokraticky odmítavého gesta indigovaného dandy by tak na povrch vystoupila i askeze (Foucault užívá spo-

jení *filozofický étos*), která stojí u základů skutečné účinnosti a snad i účelnosti důsledně radikálního a vpravdě svobodného nebo osvobozeného či alespoň z nesvobody se vymanivšího postoje nesmířlivého buřiče (nejde tedy o ni- kterak lacinou formu provokativní autostylizace), jenž si rozhodně nevystačí s tím, že se netečně a v izolaci zhlíží toliko v aspiraci dobrat se absolutní Krá- sy (viz Michel Foucault: „Co je to osvícenství?“; *Filosofický časopis* XLI, 1993, č. 3, s. 363–379; přel. Stanislav Polásek). Foucaultovo pozdní čtení Baudelaira by tak mohlo nabídnout dobrý podnět k uchopení celé škály různých forem autostylizací, nejen těch dekadentních, a napovědělo by jistě mnohé i o tom, kam se dnes tyto *postures* ubírají mj. právě v oblasti výtvarného, někdy až okatě politizovaného a povýtce angažovaného projevu.

V následujících glosách se pokusím představit základní přínos vybraných kapitol a zaměřím se také, byť jen okrajově, a nikoli s nárokem na úplnost, na několik připomínek k tezím nebo tvrzením, které ve mně vzbuzují rozpaky, jichž se mi ani při opakované četbě nepodařilo zbavit.

Kapitola „Úvodem: Vnitřní poselství“, kterou sepsala Jiráťová, přehled- ně nastiňuje koncepci monografie, upozorňuje na nejdůležitější úběžníky baudelairiánství, klade důraz na zásadní roli některých událostí v ustrojení básnickovy osobnosti a seznamuje čtenáře — podobně jako řada jiných stu- dií — s tragickými peripetiemi Baudelairovy životní pouti (předčasná smrt otce — role nenáviděného otčima — komplikovaný vztah k matce a vůbec k ženám — drogy — lues — vztah k Bohu/víře atp.). Úvod také dobře resu- muje základní motivické nody *Květů zla*. Z některých formulací však vysvítá (a je to myslím pro většinové vnímání Baudelaira českými výtvarníky i literáty velmi příznačné), že má autorka patrnou tendenci přílišně vyhrocovat bau- delairovský střet mezi ideálem a splínem: na s. 9 čteme o básnickově „nepřetr- žitém splínu“, o několik stran dále (s. 13) je dokonce řeč o „nepropustné kleci věčného splínu“. Jiráťová si je přitom jasně vědoma, a také to nejednou přímo dokládá (nejlépe na s. 121), nakolik složitý je vztah mezi těmito antagonistic- kými polohami a že jde vposled hlavně o nezrušitelnou dialektiku vzrmachu a pádu, jíž se aktualizuje jedna z ústředních fazet romantické rozpolcenosti, resp. topos aspirace a hledání (prázdného) ideálu tak, jak jej v pesimistickém duchu tematizuje Karel Hynek Mácha (viz báseň „Temná noci, jasná noci!“), nebo jak o něm pojednává Hugo Friedrich (viz *Sruktura moderní lyriky: od po- lovin devatenáctého do poloviny dvacátého století*; přel. František Ryčl. Brno, Host 2005, s. 43–47). Připomeňme, že amplituda tohoto typicky baudelairovského oxymorního schématu vyvstane nejlépe, až když se zaměříme na kompozi- ci celé sbírky, která za básnickova života doznala velmi radikálních proměn (srov. v českém kontextu Otakar Levý: *Baudelaire, jeho estetika a technika*. Brno, FF MU 1947). Odhlížet od uspořádání celku znamená vidět jevy v izolovanosti a výslednicí tohoto přístupu pak může být riziko nemístné redukce Baudelai- rova jedinečného ústrojného „gesta“. V rovině jednotlivých uměleckých (ať

už výtvarných, či literárních) apropriací baudelairovských témat ji lze jako volnou inspiraci chápat a samozřejmě i přijmout, ale v rámci uměleckohistorického spisu se s ní lze smířit jen těžko. Domnívám se, že tato poloha měla být v knize reflektována pregnančněji.

Kapitola Martina Jirouška „Sen ve snu...“ s dosti nešťastně zvoleným podtitulem „Baudelaire a počátky české tištěné kultury“ (jako by česká kniha vznikla až v druhé polovině 19. století!) mapuje provázaně české osudy vydávání, překládání a recepce Baudelaira a Poea. Je to materiálově bohatá a pečlivě zpracovaná přehledová studie, která má v celku monografie samozřejmě pevné místo, avšak autor se bohužel občas, hlavně v závěru, nevyhne nepřesnostem: Miloš Marten nebyl jen „teoretik“ (s. 84); některé autorovy hodnotící soudy, zvláště srovnáme-li je s nuancovanými rozborů ostatních přispěvatelů, se opírají o velmi vágní, resp. zcela chybějící argumentaci („poněkud nadbytečně expresivní předmluva Čapka“ [s. 86]); závěr příspěvku, v němž autor zmiňuje „nevyřešitelné dilema, nakolik Baudelairovy *Květy zla* ovlivnil samotný Američan [Poe] a nakolik zůstal Francouz sám sebou“ (s. 86), vyznívá jako floskule, poněvadž se vůbec nedozvídáme, proč si autor tuto otázku klade. Asi netřeba připomínat, že jde o hojně reflektované téma, k němuž existují desítky fundovaných studií.

Jako pandán Jirouškovy stati lze číst nejen text Otto M. Urbana, který pokrývá primárně oblast fin-de-sièclové výtvarné estetiky, ale také kapitolu Kristýny Jirátové o českých ilustracích *Květů zla*. I tady se ukazuje obrovská amplituda inspiračního bohatství Baudelairovy sbírky. Autorka v synoptické křivce představuje jak vyslovené ilustrace *Květů zla* (Jan Konůpek, František Muzika, Jaroslav Šerých, Josef Liesler, Zdeněk Sklenář, Anna Grmelová, Viktor Pivovarov ad.), tak magnetizující sílu Baudelairovy osobnosti, která vedla k četným výtvarným pojetím jeho portrétů či básnicko-výtvarným experimentům, jejichž konceptuální bohatost dokládá zejména rozбором prací Jiřího Koláře (s. 216–220). Centrální pozornost dále věnuje Martinu Mulačovi, Martinu Gerbocovi, Siegfriedu Herzovi a Marku Škubalovi. V závěru studie pak Jirátová rozebírá rozmanité florální motivy různých výtvarníků a jejich podivné vychýlenou, zneklidňující a tajemnou symboliku, kterou lze chápat jako synekdochické zvýznamnění té či oné podoby, toho či onoho valéru, té či oné vůně jednotlivých „květů“ Baudelairovy „kytice“: poučné jsou její rozborů Aléna Diviše (v návaznosti na postřeh Jaromíra Pečírky o Divišových „neskutečných květech“ [s. 233]), Svatopluka Klimeše, a hlavně Viktora Karlíka, jehož objekt/plastika „Baudelaire (náhrobek)“ poukazuje v dráždivě implicitním náznaku na hrozbu spojenou s četbou Baudelaira. Karlíkův hadovitě stočený stvol se vztyčeným krkem a otevřenou syčící tlamou s vyplazeným čtyřklaným jazykem vybízí jako tajemná Sfinx povstávší ze záhrobní k těm zdaleka nejpodstatnějším otázkám: jak a zda vůbec se k pouště sklonit... zda k němu přivonět... zda je bez otálení utrhnout...

V kapitole „Samota uprostřed davu. Umělec jako osamělý dandy“ Jirátová představuje mnoho umělců, kteří se ve své tvorbě potýkají s vyděděností, vykořeněností, prokletím, osamocněním, různými formami dandismu, chudobou, úzkostí a vše poznamenávající nudou (*ennui*). Výraz/koncept *ennui* má však ve francouzštině 19. století mnohem širší význam, než mu obvykle přikládáme v češtině a než se mu dnes přikládá i ve francouzštině, a je třeba poznamenat, že autorka tuto bohatou polysémii náležitě reflektuje. Skrývá v sobě totiž na jedné straně senekovské *taedium vitae*, má blízko k hypochondrii, je projevem stigmatizace, mizantropie a také přecitlivělosti, ale může mít zároveň i konotace veskrze pozitivní, např. v tom smyslu, že se melancholicky založená letora valorizuje jako symptom vyložené tvůrčího génia (srov. např. nervalovský nebo verlainovský saturnismus). Je to zkrátka „koncept“, jež je potřeba vnímat na pozadí *mal du siècle* celé postnapoleonské éry (viz Juan Rigoli: „Psychopathologie et poétique de l'ennui en France au XIX^e siècle“; *Criminocorpus*, 2018, č. 10, přístup 12. 8. 2023 <<https://doi.org/10.4000/criminocorpus.3777>>).

Velmi zdařilé jsou podle mého soudu pasáže, v nichž se Jirátová pouští do hlubších interpretací děl současných umělců starší, střední i té nejmladší generace: fotografů Václava Stratila, Ivana Pinkavy, Václava Jiráska, malířů Josefa Bolfa, Martina Gerboce, Martina Mulače, Karla Balcara, Jana Vytisky, Martina Salajky, Jakuba Janovského a sochaře Matouše Háši. Mulačův rozměrný obraz „Samota uprostřed davu“ v synoptické, ale zároveň hutné až encyklopedicky podané zkratce, kterou vnímám jako jakési groteskní zařikávání hrůzy z prázdna (*horror vacui*, tak jak se v nesčetných metamorfózách aktualizuje třeba u Bosche), shrnuje snad všechna témata dotčená v rámci této kapitoly, jako by jedinečnost vyvstala lépe teprve na pozadí nepřehledného až chaoticky působícího celku. Jirátová tu přináší objevný rozbor filiací a souvislostí v synchronním i diachronním řezu, zejména když jde o identifikaci a interpretaci obrazových citací, jako např. u Gerboce nebo Vytisky. Autorce se podařilo v tajemných labyrintech současného umění vypátrat Ariadninu nit geneze všemožných těžkostí umělcova údělu a jeho zranitelnosti, a jde vesměs o náměty, které každý zpracovává navzdory identickému či podobnému výchozímu impulsu zcela po svém. V této podivuhodné mnohosti a jí napříč krystalizuje zároveň přístup, který je myslím pro Jirátové metodu výkladu typický. Nacházím jej v úzkém sjednocení bolestně zakoušené životní zkušenosti a umělecké tvorby, kterou uvede do pohybu prapůvodní spouštěč a v níž se určující a zároveň utkvělý prožitek destiluje, přetavuje následnou stylizací, uměleckou transpozicí, metamorfózou, zkrátka symbolizačním gestem, jež může mít potenciál smíření, nebo dokonce vykoupení. Subjektivní/individuální reminiscence tak přerůstá v kolektivní (protože sdílenou) paměť. Silným důrazem na zkušenostní substrát Jirátová do uměnovědného bádání vrací zpět reflexi sjednocení života a umění, které má nejčastěji podobu

trýznivě zakoušeného hledání. Bolestný zrod díla se tak stává integrální a neodmyslitelnou součástí tvořivého procesu, a dodejme, že touto optikou autorka sděluje něco podstatného i o dílech, kde tuto dimenzi obvykle nebereme v potaz (viz dále pasáž o informelu).

Kapitolu „Samota uprostřed davu“ považují za jednu z nejzdařilejších, ale je zde prostor pro několik dílčích rektifikací: mluvit o Verlainově „sklonu“ (s. 89) k homosexualitě je totiž vyložený formulační lapsus a nazírat na Villona jako na básníka, „který zaujímal postoj anarchisty a vyvrhele“ (s. 89, pozn. 3), představuje již notnou dobu vyvrácené romantické/romantizující klišé, které sice mělo (a dodnes patrně má) dlouhou životnost, ale právě proto měla autorka fakt, že byl Villon setrvale redukcionisticky, a tudíž nesprávně vnímán jako jeden z „prokletých“, podrobit odstíněnější analýze (viz Jean-Claude Mühletaler: „Introduction“; in François Villon: *Lais, Testament, poésies diverses*. Paris, Honoré Champion 2004, s. 7–42).

Další Jirátové kapitola „Obraz vlastní ruiny. Nuda, splín a ideál“ se pozastavuje nad zobrazením zla/ošklivosti a zkoumá kořeny radikálního nalomení „jedinečné a absolutní platonické krásy“ (s. 121), tj. narušení triády dobro-krása-pravda, u umělců, kteří jsou pro baudelairovský kontext postkantovského obratu v estetice stěžejní: v linii El Greco, Goya, Delacroix, Poe. Připomíná také inspirativnost, kterou Baudelairova „rehabilitace“ zla/ošklivosti jako něčeho veskrz „přirozeného“ sehrála v literatuře (Huysmans, Kafka; jde o polohu, kterou ve svých postřezích o Baudelairovi akcentuje silně i Březina). Bezednou propast nekonečné trýzně, poroby a zejména nevysvětlitelné viny, jejíž tíživost je natolik drtivá, že se vymyká prostředkům běžné lidské racionality, ilustruje Jirátová rozborů raného Bílka a zejména Štyrského (s. 125–126). Jeho obraz fantaskně znepokojivé metamorfózy „Člověk nesený větrem“ i literární texty tematizující v hrůzostrašných snových vidinách úzkost ze smrti konfrontuje s Baudelairovou básní „Cesta na Kythéru“, kde se básník — proměněn ve svůj obraz — stává v jakési groteskní epifanii svědkem své vlastní, nejspíš už proběhnuvší popravy. Kromě toho se mi zde nutkavě nabízí také paralela s Rilkem, konkrétně se závěrečnou, neméně drásavou pointou básně „Katedrála“: „Das Leben zögerte im Stundenschlagen, | und in den Türmen, welch voll Entsagen | auf einmal nicht mehr stiegen, war der Tod.“ („věže výš nestoupaly, jejich zvony | měřily život povlnnými tóny | a na ochozech smrt jsi viděl stát.“ [Rainer Maria Rilke: ... a na ochozech smrt jsi viděl stát; přel. Jindřich Pokorný. Praha, Československý spisovatel 1990, s. 132]).

Jirátová postupně přechází k umění druhé poloviny 20. století: beatníkům, undergroundu a hnutí punk. Působivá je její slovy blíže nereflektovaná konfrontace pláten Františka Hudečka („Melancholie — tíseň“) a Martina Mulače („Melancholie — marnost“), ale propracovanějšího komentáře se dostává v návaznosti na úvahy Jindřicha Chalupického hlavně informelu (Jan Koblasa, Antonín Tomalík, Zdeněk Beran, Jiří Balcar, Aleš Veselý, Pavel

Nešleha). Baudelairovská vzpoura se tu sice rozpouští ve zcela nebaudelairovských výrazových prostředcích (o nějakém „křesání krásy“ tu při nejlepší vůli opravdu mluvit nelze), ale vezmeme-li v úvahu autorkou exponovaný vývoj „brutálních“ výtvarných technik („škrábání, rytí, propalování, drásání“ [s. 128]) a černočerné existenciální podloží vzniku těchto děl z přelomu padesátých a šedesátých let, nejeví se artikulace takto odvážné nastíněných paralel a analogií jako nelogická. Obrazoborectví informelu je pro Jirátovou odrazovým můstkem k úvaze o výtvarném uchopení různě motivovaného tělesného (sebe)poškozování, (sebe)mrskačství (Pinkavova fotografie z cyklu „Ó, sladká krev“): zobrazení (z)mučeného, obnaženého, zranitelného a vskutku raněného těla chápe autorka tedy jako figurativní pandán destruované matérie tak, jak s ní „zachází“ informel. Vytrácí se tu ještě důsledněji barevnost a na povrch vystupují stigma, šrám, jizva a další atributy jemně „znekrásněné“ krásy (viz Martin C. Putna: „Znekrásněný svět“; in Ivan Pinkava: *Heroes*. Praha, Kant 2004, s. 9–12). Obě komplementární roviny, tj. zobrazující (*jak*) i zobrazované (*co*), Jirátová akcentuje také v analýze Gerbocova obrazu „Annunciation (Empire of Dirt)“, v němž jsme místo nadějeplného zvěstování svědky apokalypticky bezútěšné a nehostinné krajiny, která se nachází pod tíživým poklopem černé duhy. Když jsem si v duchu hledal nějaký alternativní název této malby, nabízelo se mi „Vznešeno naruby“, jako by tu promlouval odkouzlený svět Maxe Webera a hrůzná místo této škáry jako by klelo: Nebudiž světlo! Z této propasti vede už jen krůček k centrálnímu tématu nudy, odcizení, apatie, ale také neúcty k paradoxně uctívaným vzorům (Jan Beran): všechny tyto polohy Jirátová dokládá, a o tom, že nejde jen o nějakou poklesle kýčovitou, pseudosubverzivní či lacině provokační manýru, se můžeme přesvědčit zejména díky jejím rozborům kreseb a fotografií Václava Stratila.

Kapitola Marka Škubala „Mršina — Krása v hnilobě skrytá“ je výjimečná tím, že ji autor pojal analyticky na pozadí dlouhých dějin umění. Škubal nastiňuje několik komplementárních interpretací Baudelairovy slavné básně a dá se s mírnou nadsázkou říci, že se jeho výklad nese v duchu baudelairovských souvztažností: je plastický, barvitý a „voní“, aniž ztrácí na přesnosti. Provádí nás dějinami makabrozního umění: od středověkých tanců smrti přes Rembrandta, ekfrasticky podaný rozklad na proslulé neapolské bystě „La donna scandalosa“ (s. 142–143) až po svou vlastní posedlost červy a vším, co se plazí. Oceňuji zvláště autorovu orientaci v diachronních souvislostech: od Rembrandta vede cesta k Václavu Jiráskovi, od Jana Štursy a Bohumila Kafky k Martinu Mulačovi, Karolíně Netolické a Tereze Eisnerové. U těchto i jiných děl (filmaře Jörga Buttgereita — horor *Todesking*, sochařů Jakea a Disnose Champanových, fotografa Joela Petera Witkina) poukazuje Škubal na vposled libě zakoušený „balet dekompozice“ (s. 151), jehož umělecké ztvárnění zažehnává setrvalou hrozbu nebytí, kterou nás sužuje navždy neúprosný Kronos. Škubalovo soustředěné zamyšlení nad četnými aktualizacemi toposu

tempus fugit může svým námětem leckoho disgustovat, ale hloubkou zpracování, šířkou rozhledu a mistrnou sugescí se zařazuje mezi nejlépe zpracované páteční oddíly celé knihy.

Závěrem bych rád poznamenal, že lze v monografii vystopovat řadu námětů, o nichž by se dalo na základě Jirátové analýz pojednat zcela samostatně. Nabízelo by se např. autorkou silně akcentované téma portrétu/autoportrétu: od sebezobrazující autofagie přes narcismus až po hledání vlastní tváře skrze chameleonské nasazování či strhávání masek (Munch, Hlaváček, Pinkas, Balcar, Stratil, Gerboc, Herz ad.), ideálně s poukazem na paralely ve světovém umění. (Proměňující se linii sebezobrazení/autoportrétů postihla nápaditě např. loňská retrospektiva Oskara Kokoschky, která se konala v pařížském Musée d'Art Moderne.) Jako další nosné téma, které Jirátová slibně otevírá, se mi nabízí výtvarná sebereflexe a metareflexe, např. prizmatem postřehů o obrazu/obrazech v obraze, jež autorka exponuje v mnohých analýzách (Mulač, Gerboc, Kolář ad.). Dokážu si také představit, že by české baudelairovské rezonance mohly vést k obecnější a teoretičtější uchopené úvaze o roli adaptace, a hlavně jejího hodnotového podhoubí, např. optikou dnes rehabilitované „mécompréhension productive“, která v procesu poznání vyzdvihuje legitimitu, a tedy potenciální přínos ne-porozumění, chybných úkonů, zdánlivě „nesprávných“ interpretací či dezinterpretací (srov. Harold Bloom: „The Necessity of Misreading“; *The Georgia Review* LV, 1975, č. 2, s. 267–288). I k této axiologicky podmíněné gnozeologické problematice, která samozřejmě znovu nastoluje všechny základní otázky nejen literární hermeneutiky (intencionalita, semióza, tvůrčí strategie, způsoby čtení...), by Jirátovou vytýčené mezníky Baudelairových českých osudů poskytly bohatý materiál — a ukázaly by je ještě v jiném a patrně hierarchicky, a tedy i hodnotově odstínějším světle.

Tato práce vznikla za podpory projektu „Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě“, reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj

Záviš Šuman 

Creative Commons

Toto dílo podléhá licenci Creative Commons — Uveďte původ — Neužívejte komerčně — Nezasílejte 4.0 Mezinárodní licence. Licenční podmínky jsou dostupné zde: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.cs>.

