

UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH

Filozofická fakulta



VYBRANÉ KAPITOLY ZO SVETOVEJ LITERATÚRY

Marián Andričík, Markéta Andričíková



Európska únia
Európsky sociálny fond



*Moderné vzdelávanie pre vedomostnú spoločnosť/
Projekt je spolufinancovaný zo zdrojov EÚ*

Publikácia vychádza ako výstup aktivity 1.1 Tvorba a inovácia študijných programov na Filozofickej fakulte UPJŠ v rámci dopytovo-orientovaného projektu **Rozvoj inovatívnych foriem vzdelávania a podpora interdisciplinariny štúdia na Univerzite Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach (RIFIV)**, ITMS 26110230101.

VYBRANÉ KAPITOLY ZO SVETOVEJ LITERATÚRY

Vysokoškolská učebnica

Autori: © 2015

doc. PhDr. Marián Andričík, PhD.

- *Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie, Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach*

Mgr. Markéta Andričíková, PhD.

- *Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie, Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach*

Recenzenti:

prof. PhDr. Anna Valcerová, CSc.

prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc.

Jazykový korektor:

doc. PhDr. Marián Andričík, PhD.

Na obálke je použitá reprodukcia obrazu Davida Velu *Picasso a Dalí maľujú vajce*.

© 2015 Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košicich, Filozofická fakulta

Všetky práva vyhradené. Toto dielo ani žiadnu jeho časť nemožno reprodukovat', ukladať do informačných systémov alebo inak rozširovať bez súhlasu majiteľov práv. Za odbornú stránku publikácie zodpovedajú autori.

ISBN 978-80-8152-282-6

OBSAH

Úvod	5
Modernizmus	7
Východiská modernizmu	8
Hlavné znaky moderného umenia.....	14
Zmena vzťahu umelca ku skutočnosti v modernom umení.....	17
Premeny poézie v období modernizmu	26
Premeny prózy v období modernizmu.....	39
Typologické a štruktúrne zmeny románu.....	40
Symbolizmus.....	49
Impresionizmus.....	58
Prekliati básnici, dekadencia, fin de siècle	61
Avantgardné smery	73
Kubizmus.....	73
Futurizmus	82
Expresionizmus	92
Dadaizmus	102
Surrealizmus	111
Poetizmus	121
Imagizmus.....	128
Imažinizmus	135
Konštruktivizmus.....	139
Hermetizmus	146
Literatúra	150

ÚVOD

Vysokoškolská učebnica *Vybrané kapitoly zo svetovej literatúry* prináša prehľad vývinu literatúry a v širšom rámci umenia od druhej polovice 19. storočia do prvej polovice 20. storočia, keďže toto obdobie je známe svojimi dynamickými premenami, pozoruhodnými umeleckými (a inými) počínmi a mnohými protirečeniami. Text sme koncipovali s ohľadom na chronológiu vývinu jednotlivých modernistických smerov a avantgárd, na ich vzájomnú prepojenosť, ako aj na prepojenosť viacerých umeleckých vyjadrení – predovšetkým však literárneho a výtvarného.

Ťažiskovým je pre čitateľov tejto knihy text jednotlivých kapitol, ktorý je syntézou mnohých názorov, estetických koncepcií, filozofií jednotlivých smerov. Prináša zásadné informácie o modernistických a avantgardných smeroch a hnutiach, zdôrazňuje ich špecifické znaky, predstavuje reprezentatívne osobnosti a ich diela.

Popri tomto texte má čitateľ možnosť prepájať poznatky z literárnej histórie, teórie či kritiky aj s konkrétnymi filozofickými myšlienkami, manifestmi, estetickými požiadavkami, ktoré sú od hlavného textu typograficky odlišené. Celkový obraz literatúry tohto obdobia dotvárajú aj mnohé ukážky z poézie a prózy.

Prítomnosť reprodukcí z oblasti výtvarného umenia má umocniť a uceliť predstavu o zmenách vzťahu umelca a skutočnosti, ako aj o zmenách vzťahu umelca a recipienta (čitateľa, diváka) v modernistickom a avantgardnom období. Prítomnosť reprodukcí napokon do veľkej miery legitimizuje aj fakt, že mnohí umelci v tomto období boli dvojdomí, respektíve veľmi citlivo reagovali na umelecké dianie v ich blízkom i vzdialenom okolí. Zároveň týmto prepojením chceme posilniť predstavu o vzájomnej „interaktivite“ jednotlivých umeleckých výtvorov ako nevšedných spôsobov videnia a vyjadrenia sveta.

Otázky a podnety do diskusie za každou kapitolou sa usilujú sumarizovať poznatky a takýmto spôsobom aj aktivizovať čitateľa tejto knihy.

Veríme, že predložený text bude nielen poučným, ale aj zaujímavým sprievodcom po období, ktoré (nielen) literárna história niekedy označovala aj za obdobie prehĺbenia priepasti medzi umelcom a publikom.

Autori

MODERNIZMUS

Je potrebné byť absolútne moderný.

Arthur Rimbaud

Modernizmus, moderna, modernita, moderný... Literárna veda používa na pomenovanie pohybov, ktoré sa v európskom umení udiali koncom 19. a začiatkom 20. storočia, rozličné termíny. Hneď na úvod však treba dodať, že v ich obsahovom a časovom vymedzení nepanuje jednota. Je to napokon pochopiteľné pri termínoch majúcich ambíciu obsiahnuť celú kultúrnu epochu s jej rozmanitými podobami, protirečeniami a presahmi do iných oblastí, ako sú filozofia, teológia či politika.

Modernizmom alebo *modernou* sa zvyčajne označujú nové umelecké smery tohto obdobia, ktoré boli odrazom tak spoločensko-historických pomerov, ako aj hľadania nových výrazových možností umenia. Atribút *moderný* sa predovšetkým vzťahuje na umenie moderny, no zároveň sa používa aj v širšom význame na označenie novosti, súčasnosti, aktuálnosti umenia a jeho odlišnosti od umenia predchádzajúcej epochy. Takto ho napr. chápe Jozef Felix: „Moderný“ je mi každý starší autor, ktorý sa prihovára našej súčasnosti, ktorého umenie znásobuje cesty nášho umenia, ktorého etos umocňuje etos našich slovesných tvorcov, ktorého problémy sa dotýkajú problémov moderného človeka vôbec. V takomto zmysle je mi moderný rovnako Balzac ako Flaubert, rovnako Proust ako Valéry, rovnako Baudelaire ako Jarry.“¹ Nemecký filozof Jürgen Habermas s odkazom na Hansa Roberta Jaussa zasa objasňuje historické pozadie modernity: „Slovo ‚moderný‘ sa prvýkrát použilo koncom 5. storočia, aby sa ohraničila kresťanská prítomnosť, ktorá sa práve stala oficiálnou od pohansko-rímskej minulosti... Premennivými obsahmi vyjadruje ‚modernita‘ vždy vedomie istej epochy, ktorá vstupuje do vzťahu s minulosťou antiky, aby pochopila samu seba ako výsledok prechodu od starého k novému. To isté platí nielen

1 Felix, 1970, s. 6.

o renesancii, ktorou sa pre nás začína novovek. Za ‚moderných‘ sa ľudia pokladali aj v dobe Karola Veľkého, v 12. storočí i v období osvietenstva.“² Jednou z opozícií, na ktorých základe sa moderné vymedzuje, je teda opozícia súčasné – minulé, nové – staré, ide však len o relatívnu novosť, pretože odklon od estetického kánonu predošlej epochy a úsilie o nové postupy v sebe zväčša nesie odkaz na skoršie vývinové obdobia a ich predstaviteľov. Pri charakteristike inovatívnych naratívnych postupov moderného románu nemožno obísť vklad anglického prozaika Laurencea Sterna, ktorý viaceré z nich – napr. digresívnosť – použil už začiatkom druhej polovice 18. storočia vo svojom románe *Život a názory pána Tristrama Shandyho*, implicitná metafora ako jeden zo znakov modernej poézie charakterizuje tvorbu španielskeho barokového básnika Luisa de Góngoru a vznik surrealizmu ako jedného z avantgardných smerov poukazuje na silné dedičstvo jednej z vetiev romantizmu.

Z časového hľadiska sa začiatok modernizmu vo svetovej literatúre širšie vymedzuje približne rokom 1860 a koniec druhou svetovou vojnou. Užšie vymedzenie naznačuje Martin Hilský,³ ktorý modernizmus chápe nielen ako jeden smer v estetike a umeleckej praxi zahrňajúci približne obdobie rokov 1890 – 1930, no ako novú epochu, radikálne odlišnú nielen od bezprostredne predchádzajúceho obdobia, ale od celého jedného cyklu európskej civilizácie, ktorý sa začal renesanciou a vyčerpal koncom 19. storočia.

► Východiská modernizmu

Modernizmus predstavoval azda najradikálnejší rozchod s estetikou predošlého obdobia v dejinách umenia. Podľa Maria de Micheliho⁴ moderné umenie nevzišlo vývinovo z umenia devätnásteho storočia; naopak, zrodilo sa z roztržky s hodnotami devätnásteho storočia. Pre pochopenie tejto roztržky sa však treba vrátiť hlbšie do minulosti, presnejšie do ob-

2 Habermas, Jürgen. 1991. *Moderna – nedokončený projekt*. In Gál, Egon – Marcelli, Miroslav, eds. 1991, s. 300.

3 Hilský, 1995, s. 11.

4 de Micheli, 1964, s. 11.

dobia humanizmu a renesancie, ktoré jednak oproti kultu viery platnému v stredoveku nastolilo kult zmyslov a rozumu pri poznávaní sveta, jednak do centra tohto poznávania umiestnilo človeka ako seabavedomého jedinca. V renesancii má svoj základ i osvietenstvo, ktoré dokonalo zásadný obrat v chápaní sveta svojou dôverou v rozum zhmotnenou vo vedeckej revolúcii a povýšením človeka do stredu vesmíru. Viera osvietenstva v možnosť zlepšiť svet na základe rozumu a zmyslového poznania, ktorá poskytla Európe spustošenej náboženskými vojnami novú nádej, sa však ukázala iluzívna. Porážka Francúzskej revolúcie na konci 18. storočia, strata presvedčenia, že osvietený model môže viesť k pravdivému a konečnému poznaniu, koniec dominantného postavenia cirkvi v západnej kultúre, ktorého symbolickým vyjadrením bol Nietzscheho výrok o smrti Boha, a kult prírodných vied s novým chápaním človeka ako biologicky determinovanej bytosti postupne viedol k skepse, ktorej výrazom v esteticknej oblasti sa stala práve moderna. Jej vzťah k predošlým dejinným obdobiam výstižnou metaforou vyjadril Stanley Grenz: „Moderná doba sa zrodila až po dosť dlhom tehotenstve. Azda by sme mohli povedať, že renesancia bola babičkou modernej doby a že doba osvietenstva bola jej pravou matkou.“⁵

Plody osvietenstvej epochy, medzi ktoré možno zaradiť empirizmus, scientizmus a liberálny humanizmus, našli svoj odraz aj v umení a v spôsobe zobrazenia sveta. V literatúre sa najvýraznejšie prejavili v naturalizme a jeho pokuse o vedeckú objektivitu zobrazenia sveta. Degradácia človeka na uzlík navzájom sa krížiacich spoločenských, dedičných či rasových vplyvov a popieranie jeho vnútorného sveta i mravného základu boli jednými z podnetov modernistickej revolty. Tá nad racionalitu a empiriu postavila ako nástroj poznávania sveta intuíciu a iluzívny objektivizmus pri zobrazovaní skutočnosti nahradila ponorom do ľudského subjektu.

Moderné umenie sa konštituuje v období masívnej dezilúzie zo straty viery (nemecký filozof Theodor W. Adorno hovorí o zániku metafyziky), nestability, krízy mravných hodnôt a odcudzenia človeka človeku, ktorých vyvrcholením bola 1. svetová vojna (1914 – 1918). Súčasťou životného pocitu človeka sa stala strata istoty v poriadok tohto sveta a sklamanie z neho,

5 Grenz, 1997, s. 65.

čo sa prejavilo okrem iného v nechuti ho napodobňovať v zmysle aristotelovského mimézis. Umenie sa stáva východiskom a únikom zo skutočnosti. Charakter životného pocitu človeka vo svetle civilizačných premien sa, prirodzene, odrazil aj vo výrazovej stránke umenia. V literatúre sa to prejavilo napríklad fragmentárnosťou štruktúry, striedaním perspektív alebo experimentmi s časom, priestorom alebo jazykom. Túto korešpondenciu výstižne vyjadril T. S. Eliot tvrdením, že „v spoločnosti, ktorá dosiahla náš stupeň civilizačného vývoja, básnici pravdepodobne musia byť *ťažkí*. Naša civilizácia je veľmi rozmanitá a veľmi zložitá, a keď táto rozmanitosť a zložitnosť pôsobí na vycibrenú senzibilitu, musí to priniesť rozmanité a zložité výsledky.“⁶

Zároveň je to však obdobie obrovského tvorivého vzopätia, ktoré prinieslo predtým nevídanú pluralitu umeleckých možností, o čom svedčí množstvo rozličných smerov, doposiaľ v umení nevídané.

„O rok vypukla vojna a okradla svet o jeho krásy. Nezničila len krásy krajín, ktorými prechádzala, a umelecké diela, ktoré na svojej ceste postretla, zlomila aj našu hrdosť na výdobytky našej kultúry, náš obdiv voči mnohým mysliteľom a umelcom, naše nádeje na konečné prekonanie odlišností medzi národmi a rasami. Pošpinila vznešenú nestrannosť našej vedy, odhalila náš pudový život v celej jeho nahote, uvoľnila v nás démonov, o ktorých sme si mysleli, že sa nám ich pomocou stovky rokov trvajúcej výchovy zo strany našich najšľachetnejších duchov natrvalo podarilo skrotiť. Opäť zmenšila našu vlasť a vzdialila nám ostatný svet. Tak veľa nám ukradla z toho, čo sme milovali, a ukázala nám efemérnosť mnohého z toho, čo sme považovali za nemenné.“⁷

Estetiku moderného umenia do značnej miery ovplyvnili aj nové poznatky z iných vedných odborov a nové technické vynálezy. Z fyziky to boli hlavne výskumy Maxa Plancka a Nielsa Bohra v oblasti kvantovej mechaniky, ako aj Einsteinova teória relativity, ktoré sa v literatúre premietli

6 Eliot, Thomas Stearns. 1991. *Metafyzičtí básnici*. In Eliot. 1991, s. 182.

7 Freud, 1996, s. 47 – 48.

do iného chápania času a priestoru. Cestu k modernému umeniu a jeho obrazu človeka vo svete bez Boha pomáhala dláždiť aj biologická evolučná teória Charlesa Darwina, nový pohľad na spoločenské a ekonomické vzťahy zasa priniesol vo svojom diele Karl Marx.

Filozofické podložie moderny čerpalo hlavne z myšlienok Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzscheho a Henriho Bergsona. Schopenhauerova pesimistická a voluntaristická filozofia s jeho koncepciou sveta ako vôle a predstavy v mnohom súzvučí s Darwinovou evolučnou teóriou a do istej miery ju anticipovala. Schopenhauer, ktorý vo svojej estetickej teórii vychádzal z Platóna a Kanta, za hnaciu silu života ako takého pokladal vôľu, slepú, iracionálnu, slobodnú silu podnecujúcu svet k ustavičnej zmene. Za jeden zo spôsobov sebaaprekonania a oslobodenia sa od strasti pokladal umenie a vypracoval aj typológiu umení na základe objektivizácie vôle: najnižšie stojí architektúra, nad ktorou je sochárstvo, maliarstvo a slovesné umenie s najdokonalejšou objektivizáciou vôle. Na najvyššom stupni však stojí hudba, ktorá je nad samými ideami a je najmenej závislá od formy: ostatné umenia hovoria len o tieňoch, hudba však o bytí. V názore na povahu umeleckej tvorby Schopenhauer rozvíjal myšlienky nemeckého romantického filozofa Friedricha Schellinga názorom, že umelec je tej istej podstaty ako celá príroda; je duchovným svetom, v ktorom sa križujú idey... „rozumie prírode na pol slova, jasne vyjadruje, čo ona len bľabotá, krásu formy, ktorá sa jej v tisíc pokusoch nepodarila, vtlačí tvrdému mramoru a postaví pred prírodu volajúc: Hľa, čo si chcela povedať“⁸

Z koncepcie vôle ako hybnej sily života vychádzal aj Nietzsche, uňho však má podobu vôle k moci vedúcej k vytvoreniu nadčloveka, ktorý má byť vývojovým prekonaním súčasného človeka, nie však ako produktu evolúcie, ale aktívnej individuálnej účasti seba samého. Na modernú literatúru mali vplyv aj Nietzscheho názory z oblasti teórie poznania, napr. koncepcia *perspektivizmu*. Tvrdil, že nejestvuje objektívna skutočnosť, a tým aj jednotná, univerzálna perspektíva reality, len rôzne uhly pohľadu, a čím viac uhlov pohľadu sme schopní obsiahnuť, tým bude naše poznanie úplnejšie. Pokrivený svet rodiny Comptonovcov v románe amerického

8 Černý, 1992, II, s. 307.

modernistického spisovateľa Williama Faulknera *Blabot a bes* (*The Sound and the Fury*) napríklad čitateľ spoznáva zo štyroch rozličných naračných perspektív.

Nietzsche v knihe *Zrodenie tragédie z ducha hudby* (1872) požadoval návrat k princípom antického umenia, pričom rozlišuje dva protikladné princípy umeleckej tvorivosti – *apollónovský*, založený na racionálnosti, usporiadanosti a harmónii, a *dionýzovský*, stavajúci skôr na nespútanosti, neusporiadanosti a podvedomí.

Na súčasnú prítomnosť oboch protikladných božstiev (Apollóna a Dionýza, ako ich odkryl Nietzsche) v umení už od antiky upozorňuje aj Umberto Eco. Táto prítomnosť „v zásade zaznamenáva ustavične prítomný a periodický vpád chaosu do krásnej harmónie. Presnejšie povedané, sú ňou vyjadrené niektoré významové antitéz-y, ktoré ostali v rámci gréckeho poňatia krásy nevyriešené, a krása sa tak javí oveľa zložitejšia a problematickejšia než v zjednodušenom podaní, s ktorým operuje klasická tradícia. Prvá antitéza vzniká medzi krásou a zmyslovým vnímaním. Ak je totiž krása vnímateľná zmyslami, potom toto vnímanie nemôže byť dokonalé, pretože nie všetko z nej je vyjadrené vo vnímateľných formách. Tak sa roztvára nebezpečná trhlina medzi zdaním a krásou.“ (...) „Ďalší aspekt antitézy medzi Apollónom a Dionýzom sa týka dvojice vzdialenosť – blízkosť. Grécke a všeobecne západné umenie totiž na rozdiel od niektorých východných umeleckých foriem kladie dôraz na správnu vzdialenosť od diela, s ktorým sa nevstupuje do priameho kontaktu: japonská socha naproti tomu zasa ráta s dotykom, tibetská mandala z piesku predpokladá vzájomné pôsobenie. Grécka krása je tak vyjadrená prostredníctvom zmyslov, ktoré vyžadujú dodržanie určitej vzdialenosti medzi objektom a pozorovateľom...“⁹ Eco vidí významný vklad filozofie Friedricha Nietzscheho práve v identifikovaní tejto antitézy, na ktorej základe stavali aj moderné a avantgardné smery.

Na Schopenhauera nadviazal aj francúzsky filozof Henri Bergson (nositeľ Nobelovej ceny za literatúru za rok 1927) zdôrazňovaním *intuície* ako podstatnej pre umeleckú tvorbu. Chápe ju ako istú duševnú sympatiu, ktorou sa prenášame dovnútra predmetu a splývame s tým, čo obsahuje jedinečné, a teda nevyjadriteľné. U Bergsona má teda dominantné postavenie vcíťovanie sa, vžívanie sa do predmetu poznania, splývanie s ním. Bergson ďalej robí rozdiel v ľudskom chápaní času a priestoru: tvrdí, že priestor sme schopní chápať rozumom, je súhrnom rovnoprávných bodov, pričom môžeme ľubovoľne prechádzať od jedného k druhému, čas na rozdiel od priestoru však nie je homogénny, čas je jediný, nedeliteľný, nepretržitý a večne premenlivé plynutie, trvanie. Priestor môžeme chápať rozumom, ale čas iba intuíciou. Toto poznanie a preferovanie intuície pred intelektom malo v poézii vplyv na viaceré avantgardné smery (futurizmus, kubizmus, surrealizmus), v próze sa najväčšmi prejavilo v uplatnení novej techniky tzv. *prúdu vedomia*. Tento termín pochádza od amerického filozofa a psychológa Williama Jamesa, zakladateľa pragmatizmu. James zastával názor, že svet nie je nič hotové, je to ustavičné dianie. Aj naše myslenie je prúd, plynutie, systém vzťahov. Tradičné rozprávanie sa modernizme nahrádza prúdom subjektívnych emócií, je ponorom do vnútra človeka, do jeho psychiky, nie je chronologické ani logické, ale skôr sledom asociatívnych predstáv kladených k sebe juxtaopozíčne.

Veľký vplyv na umeleckú literatúru, ako aj na myslenie o literatúre mal rakúsky neurológ a psychológ Sigmund Freud. Jeho psychoanalýza, pôvodne liečebná metóda, aplikovaná do oblasti umenia, ktorá vyzdvihuje miesto sexuality a predvedomia pri vývine človeka, našla svoj odraz najmä v poetike surrealizmu, čerpajúceho z hlbinných obsahov ľudskej psychiky. Freudov záujem o otázky sexuality sa v literatúre prejavil v zmene pohľadu na sexuálnu stránku ľudského správania a odtabuizovaní istých tém. Prikladom je kontroverzný román anglického prozaika D. H. Lawrencea *Milenec Lady Chatterleyovej* z r. 1928, ktorý bol pre svoju explicitnosť v zobrazovaní telesnosti po prvý raz v Anglicku publikovaný v úplnej podobe až v r. 1960.

Inšpiráciou pre modernistickú literatúru boli aj viaceré technické objavy konca 19. a začiatku 20. storočia, a to nielen v tematickej oblasti

(futuristická fascinácia strojmi), ale aj v štruktúrnej stránke diela. Jedným z nich bol vynález kinematografie, ktorý sa v literatúre prejavil vo využívaní techniky *montáže* alebo *spätneho záberu*. Sem patrí aj nový, modernistický typ rozprávača nazvaný *oko kamery* (camera-eye); ten vo svojich románoch ako prvý uplatnil americký prozaik John Dos Passos.

► Hlavné znaky moderného umenia

Ako sme už naznačili, moderné umenie sa konštituuje v atmosfére krízy, odcudzenia, straty hodnôt a duchovnej konfrontácie s prázdnotou, z čoho vyplýva aj tragický životný pocit človeka. Ten sa v umení prejavil vo viacerých znakoch:

- ◆ *Úsilie po jednotiacom princípe, po univerzálnosti, túžba po jednote a celostnosti* (Theodor Adorno). Odtiaľ pramení sklon moderny k neuchopiteľnému, nevnímateľnému a nezobraziteľnému. Symbolistickí básnici tvrdili, že svet je zložitejší, než aby sme ho mohli vnímať len zmyslami. Francúzsky filozof Jean-Francois Lyotard to charakterizoval vyjadrením, že „moderná estetika je estetikou vznešeného, ale nostalgického: dovoľuje, aby sa nepredstaviteľné ukázalo len ako neprítomný obsah, ale čitateľovi alebo divákovi sa tvar vďaka svojej rozpoznateľnej konzistencii naďalej poskytuje príležitosť na útechu a potešenie. Lenže tieto pocity netvorí ojazdný pocit vznešeného, ktorý je vnútornou kombináciou potešenia z toho, že rozum prevyšuje každé predstavovanie, a zármutku z toho, že obrazotvornosť alebo zmyslovosť sa nevyrovňajú pojmu.“¹⁰ Hovorí sa o rozlúčke s krásou, ba v súvislosti s niektorými umeleckými aktivitami (Marcel Duchamp a jeho ready-mades) aj o konci umenia. Nemecký filozof Wolfgang Iser tvrdí: „Moderné umenie už nesmeruje ku kráse a uspokojeniu, ale usiluje sa o výsadok do oblasti nepochopiteľného.“¹¹

10 Lyotard in Gál – Marcelli, 1991, s. 103 – 104.

11 Iser, 1993, s. 75.

- ◆ *Ústup od mimetických foriem zobrazovania skutočnosti.*¹² Odvrátenie sa od objektívneho sveta a odmietnutie realizmu ako metódy zobrazenia zároveň znamená stiahnutie sa do seba, introspekciu, túžbu preskúmať neprebádané vrstvy ľudskej psychiky. Kým barokoví umelci reagovali na krízu pocitu životnej istoty vedomím iluzórnosti tohto sveta a únikom do transcendentna prostredníctvom náboženského citu, romantickí zasa vzdorom voči spoločnosti, modernistickí autori sa sústreďujú na exploráciu ľudského vnútra a oproti realistickej objektivite stavajú subjektivitu.
- ◆ *Potlačenie empirického individua, impersonálnosť umenia.* Tvorba sa prešáva chápať ako priamy výraz autorovej osobnosti. Najzreteľnejšie sa to prejavilo v túžbe symbolistov po absolútnom diele, v Eliotovej koncepcii neosobnosti poézie a v celkovej dištancii medzi empirickým a autorským subjektom, v ktorej sa ozýva Rimbaudov odkaz: „Ja je niekto iný.“
- ◆ *Tendencia k nihilizmu a anarchii.* V posmrtno vydanéj knihe *Vôľa k moci* Fridrich Nietzsche predpovedal v nasledujúcich dvoch storočiach triumf nihilizmu ako dôsledok podkopania princípov dovtedajšieho západoeurópskeho myslenia. Strata viery v transcendentný zmysel života a dôvery v authority sa v modernom umení prejavila v príkrom odmietnutí dovtedajších princípov zobrazovania (najvýraznejšie v manifestoch a tvorbe avantgardných smerov ako futurizmus, kubofuturizmus či dadaizmus), ako aj v častej téme ľudskej úzkosti (Franz Kafka).
- ◆ *Využívanie snov a mýtov.* Kľúčové diela svetovej modernistickej literatúry ako Eliotova básnická skladba *Pustatina* alebo Joyceov román *Odyseus* sa opierajú o mýty starých kultúr, ktorých univerzálnosť a zmysel pre poriadok sú náhradou za fragmentarizovaný, chaotický svet. Sen ako iracionálny prvok zasa znamenal pre symbolistov únik z predmetného sveta a prostriedok vyjadrenia alternatívnych obrazov skutočnosti (*Ach! Odtieň ľúbi, keď sa snúbi / lesný roh s flautou a so snom sen*¹³). Neskôr sa stal objektom vedeckého záujmu Sigmunda

12 Bližšie v časti *Zmena vzťahu umelca ku skutočnosti v modernej literatúre*.

13 Paul Verlaine: *Básnické umenie*. Celá báseň sa nachádza v časti *Symbolizmus*.

Freuda a obdivu hlavne surrealistických autorov ako nositeľ symbolických obsahov ľudského nevedomia.

- ◆ *Fragmentárnosť diela.* Vyplýva zo straty platnosti všeobecných princípov a zákonov, odráža rozklad hodnôt a stratu viery v jednotu sveta. Formálne sa často prejavuje v juxtapozičnom slede asociácií (literatúra) alebo v technike koláže (maliarstvo).
- ◆ *Moderné umenie sa nedovoľáva tradičnej krásy, ale disonancie, nesúlady.* André Breton v nadväznosti na Lautréamontovo chápanie krásneho ako náhodného stretnutia šijacieho a dáždika na operačnom stole formuloval známy výrok osvetľujúci novú estetiku: „Buď bude krása krčovitá, ale nebude vôbec.“
- ◆ *Experimentovanie s tvarom.* V modernej poézii počnúc Rimbaudom sa ruší tradičná štruktúra básne jednak príklonom autorov k voľnému veršu, jednak uvoľnením ďalších väzieb (Marinettiho oslobodenie slova, surrealistické oslobodenie fantázie, dadaistická negácia syntaxe), čím sa moderná báseň stáva akousi montážou heterogénnych útržkov (Ernst Fischer¹⁴ to nazýva intelektuálnym iracionalizmom), v modernej próze sa zasa experimentuje s naračnými technikami, ako sú prúd vedomia (Joyce, Faulkner), rozprávač oka kamery (Dos Passos), a s kategóriami času a priestoru (Woolfová, Joyce, Proust, Faulkner).
- ◆ *Pluralita umeleckých možností, koexistencia rozdielnych stvárnení.* To sa prejavilo v množstve -izmov, nezriedka protichodných, z ktorých každý si vyžaduje iný prístup (napr. konštruktivizmus vs. surrealizmus).

Otázky a podnety do diskusie

1. Aké boli spoločenské východiská modernizmu?
2. Ako ovplyvnili názory Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho filozofiu a estetiku moderného umenia?
3. Vysvetlite bližšie Bergsonovu koncepciu intuície. Aký mala táto koncepcia vplyv na modernú literatúru? Vysvetlite na príklade z literatúry Bergsonovo chápanie času a priestoru.

¹⁴ Fischer, 1967, s. 96.

4. Ako súvisí citovaný výrok Sigmunda Freuda zo štúdie o Pominuteľnosti s celkovou atmosférou v Európe na začiatku 20. storočia?
5. Vysvetlite význam nasledujúcich dichotómií vo vzťahu k znakom moderného umenia: objektívne – subjektívne; tradícia – inovácia; racionalita – iracionalita; empiria – intuícia; celok – fragment; spoločenské – individuálne.
6. Aké iné teórie a objavy boli inšpiráciou pre modernistické umenie?
7. Pokúste sa naznačiť vzťah medzi pojmami moderný a modernistický.
8. Pomenujte hlavné znaky moderného umenia. Ktoré z nich sú v najvýraznejšom rozpore s predchádzajúcimi (realistickými) znakmi v umení?

► Zmena vzťahu umelca ku skutočnosti v modernom umení

Zhruba od polovice 19. storočia sa postupne začína rozbíjať aristotelovská koncepcia umenia ako napodobňovania skutočnosti vytváraním jej kópie, resp. ilúzie (mimézis), prítomnosť vonkajšej skutočnosti v umeleckom diele prestáva byť nevyhnutná a dielo sa voči nej stáva autonómnym. Ústup od mimetických foriem zobrazovania skutočnosti je jedným z kľúčových znakov moderného umenia, ktorý pomenoval Martin Hilský: „Podstatou estetickéj ideológie modernizmu je odklon modernistických básnikov, prozaikov, maliarov, sochárov a skladateľov od realizmu a ich smerovanie k nemimetickým formám vyjadrenia.“¹⁵ Najviditeľnejšia bola táto premena, toto vzdávanie sa vonkajšej skutočnosti v prospech abstrakcie vo výtvarnom umení, doposiaľ závislom od predmetného sveta. Túto závislosť a mimetický charakter dovtedajšej tvorby dobre vyjadruje výrok francúzskeho maliara Pierra Augusta Renoira: „Maliarsky akt je vtedy hotový, ak divák pri pohľade naň má chuť potľapkať dotýčnú po zadku.“¹⁶

15 Hilský, 1995, s. 38.

16 Aj tento Renoirov výrok je však potrebné vnímať v kontexte doby ako posun od tradičných realistických zobrazovacích metód, keďže Renoir spolu s Claudom Monetom, Edouardom Manetom a Camillom Pissarom patrili k významným impresionistom a práve oni v rámci výtvarného umenia prišli s novým pohľadom na zobrazovanie skutočnosti. Realistické mimézis síce ako požiadavka ešte stále zostáva, ale úsilie zachytiť realitu ako prchavosť okamihu, nevšedné videnie všedných vecí je nová. Aj preto si impresionisti vo svojich počiatkoch vyslúžili skôr posmech ako uznanie.



Pierre Auguste Renoir: *Zábava v Moulin de la Galette* (1876)

Vie vystihnúť správanie veľkého davu, aj on je očarený krásou slávnosti. Jeho hlavný zámer však spočíva v niečom inom. Chce vyčarovať veselú spleť fariieb a študovať účinok slnečného svetla na hmýrenie sa davu. Aj v porovnaní s Manetovým obrazom Monetovej loďky pôsobí jeho obraz skicovito a nedokončene. Iba hlavy niekoľkých postáv v popredí sú čiastočne vypracované do detailu, no aj tie sú namaľované úplne nekonvenčne a odvážne. Oči a čelo sediacej dámy sa strácajú v tieni, zatiaľ čo slnko jej pohráva na ústach a brade. Jej pestré šaty sú namaľované voľnými ťahmi štetca (...) To sú postavy, na ktoré sa môžeme zamerať. Ďalej vzadu sa v slnečnom svetle a vzduchu postupne rozplývajú. (...) Keby Renoir namaľoval každý detail, pôsobil by obraz mdlo a akoby bež života.

Ernst Gombrich

Ideálom realistickej metódy tvorby, ktorú Renoirov výrok vystihuje a ktorá v európskom umení kontinuálne vládla od renesancie, je „miera kópie skutočnosti, miera schopnosti vzbudzovať úplnú ilúziu skutočnosti, ilúziu takú všestrannú, že nás až zvädza správať sa pred čírou figúrou ako pred samou figurovanou realitou“.17 Značný posun v myslení umelca a v jeho prístupe k zobrazovaniu skutočnosti naznačujú slová Renoirovho súčasníka Paula Gaugina: „Keď umelec chce naozaj tvoriť, nesmie napodobňovať prírodu, ale musí vziať prvky prírody a vytvoriť čosi nové... Nepracujte tolko podľa prírody. Umenie je abstrahovanie. Vezmite si z prírody to, o čom ste pred ňou snívali.“ Paula Gaugina spolu s Vincentom van Goghom a Paulom Cézannom označuje Ernst Gombrich za rebelantov proti konvenciám a predsudkom meštiackeho sveta. Ich rebélia však spočívala predovšetkým v umeleckom geste. Každý z nich skresľoval realitu v záujme vyšších cieľov, v záujme hlbšieho poznania skutočnosti – Cézanne chcel preskúmať vzťah tvarov a farieb, van Gogh chcel, aby jeho obraz vyjadril to, čo cíti, a Gaugin túžil vyjadriť niečo silnejšie, intenzívnejšie, mocné ako ľudská vášeň. Zo zobrazenia sa teda začína vytrácať objekt v takej podobe, v akej nám ho sprístupňujú naše zmysly, a dominantnú úlohu preberá umelcovo vnútro, o čom svedčí vyjadrenie Josého Ortegu y Gassetu na adresu moderných umelcov: „Od zobrazovania vecí prešli k zobrazovaniu ideí: maliar sa stal slepým voči okolitému svetu a obrátil svoju pozornosť na subjektívny vnútorný život.“18 Odzrkadľuje sa v tom túžba moderného umelca po univerzálnosti a transcendentálnosti, čo dodáva umeniu metafyzický rozmer. A napokon dovŕšenie premeny potvrdzuje výrok predstaviteľa suprematizmu Kazimira Maleviča, ktorého obraz čierneho štvorca na bielom pozadí je najvýrečnejším príkladom posunu umenia od figurácie k abstrakcii: „Len vtedy, keď sa stratí zvyk vidieť v malbách kúsok prírody, madon a nehanebných nahotínek, uvidíme čistú maliarsku kompozíciu.“

17 Bližšie Černý, 1992, s. 517 n.

18 Gasset, 1994, s. 33.

„Akýsi humoristický týždenník v roku 1876 napísal: ‚Rue le Peletier (kde vystavovali obrazy prví impresionisti, ako Monet, Manet) je ulicou katastrof. Po požiari Opery sa na ňu zniesla iná pohroma. U Duranda-Ruela práve otvorili výstavu, údajne vraj obrazov. Vošiel som dnu a môj vydesený pohľad bláznov spočinul na čomsi strašnom. Päť alebo šesť bláznov, medzi nimi aj jedna žena, sa dalo dokopy a vystavujú tam svoje práce. Videl som tam ľudí, ktorí sa pred tými obrazmi prehýbali od smiechu, no keď som ich zbadal, krvácalo mi srdce. Títo samozvaní umelci sa nazývajú revolucionármi, impresionistami. Vezmú plátno, farbu a štetec, namachlia naň celkom náhodne niekoľko farebných škvŕn a potom sa pod to podpíšu. Je to halucinácia rovnakého druhu, ako keď chovanci blázinca zdvihnú na ceste kamienok a myslia si, že našli diamant“¹⁹

„To, čo nazývame moderným umením, sa vyvinulo z pocitov nespokojnosti: rôzne riešenia, ktoré traja umelci (Cézanne, van Gogh a Gaugin) tápavo hľadali, sa stali ideálmi troch smerov moderného umenia. Cézannovo riešenie viedlo nakoniec ku kubizmu, ktorý vznikol vo Francúzsku, van Goghovo k expresionizmu, ktorý našiel hlavnú odozvu v Nemecku, a Gauginovo k rôznym formám primitizmu.“²⁰

Za „otca moderného umenia“ pokladajú viacerí jeho historici a interpretátori (Gombrich, Teige, Pijoan) predovšetkým Paula Cézanna. „Cézanne bol so svojimi priateľmi impresionistami zajedno v tom, že metódy akademického umenia sú v rozpore so živou skutočnosťou. Obdivoval nové objavy v oblasti farby a modelácie. Aj on sa chcel poddávať dojmom, maľovať tvary a farby, ktoré vidí, a nie tie, ktoré pozná alebo o ktorých počul. (...) volil si motívy tak, aby na nich preštudoval niektoré špecifické problémy, ktoré si chcel vyriešiť. Vieme, že ho fascinoval vzťah farby k modelácii. (...) Vieme, že ho zaujímal riešenie rovnováhy. (...) Tento prípad azda vysvetlí, ako sa Cézanne

19 Gombrich, 2006, s. 519.

20 Tamže, s. 555.

mohol stať ‚otcom moderného umenia‘. V jeho nesmiernom úsilí dosiahnuť hĺbku bez toho, aby obetoval žiarivosť farieb, dosiahnuť presné usporiadanie bez toho, aby obetoval hĺbku, vo všetkých týchto bojoch bola jedna vec, ktorú obetovať dokázal: konvenčná ‚správnosť‘ obrysu“.²¹

Malevičov „Čierny štvorec na bielom pozadí (1913) stojí na začiatku celého veľkolepého diela suprematistického hnutia, ktoré sa vyznačuje výlučným používaním striktne geometrického jazyka a zjavným vymaňovaním sa umenia z nadvlády predmetov: geometrické tvary v žiarivých farebných tónoch, najčastejšie pravouholníky, sa ostro črtajú na bielom pozadí a vyvolávajú predstavu ‚sveta bez predmetov‘, sveta oslobodeného od gravitačnej sily, od pozemských podmienok. Tvary – nie predmety – akoby strácali hmotnosť a vznášali sa v priestore, ani čoby cez rám obrazu smerovali ďalej do nekonečna, po ktorom Malevič z celej duše túžil. Jeho suprematizmus sa zrodil z kubizmu, je však výrazom vôle prekonať predmetnosť, vôle k transcendentnu.“²²

Hoci sa tieto výroky primárne vzťahujú na výtvarné umenie, podobný proces ústupu od mimetizmu prebehol vo viacerých umeniach vrátane literatúry. S istou dávkou zjednodušenia možno povedať, že od antiky až po naturalizmus (s výnimkou stredovekého umenia, ktoré sa obracalo k nadzmyslovej skutočnosti a zobrazovalo ju symbolicky) prevládal v umení mimetický princíp stvárňovania skutočnosti, ktorý Aristoteles charakterizoval v *Poetike* a dal do súvisu s vrodenými dispozíciami človeka napodobňovať svet okolo seba. Nech už bol princíp mimézis vykladaný akokoľvek, jeho základom je referenčný vzťah medzi umeleckým dielom a vonkajšou skutočnosťou. A práve nej dáva tradičné umenie prednosť pred osobným vnútnom. V modernom umení nastáva zmena a do popredia sa dostáva otázka pocitov a vnútorného prežívania. Figurácia zmyslovo vnímanej skutočnosti prestáva byť relevantná.

21 Tamže, s. 538 – 544.

22 Pijoan, 1986, s. 222.

V literatúre sa takáto zmena smerom k antimimetizmu udiala hlavne na pôde francúzskeho symbolizmu, ktorý zužitkoval niektoré podnety romantizmu (Novalis, Poe) a nadviazal na priekopnícku tvorbu Charlesa Baudelaira a Arthura Rimbauda. Nemecký romantický básnik Novalis už koncom 18. storočia odmietol mimetický spôsob tvorby; podľa neho umenie nie je nápodobou vonkajšej skutočnosti, ale novým, autonómnym svetom. Americký romantik a predchodca symbolizmu Edgar Allan Poe zasa poéziu charakterizoval ako rytmickú tvorbu krásy a prisúdil jej iba druhotné vzťahy s intelektom a morálnym vedomím. V eseji *Básnický princíp* sa jasne vyslovil proti mimetizmu v poézii: „Ten, kto iba spieva, s akýmkoľvek zanieteným nadšením, akokoľvek živo a pravdivo, o pohľadoch, zvukoch, vôňach, farbách a citoch, ktoré zdieľa spoločne s celým ľudstvom, ten sa, podľa môjho názoru, spreneveril svojmu božskému poslaniu.“²³ Práve táto viera v autonómnosť umeleckého diela vo vzťahu k vonkajšej skutočnosti spája napriek rozdielom v spôsobe tvorby Poa s Baudelairom, symbolistami i neskoršími avantgardami. Výstižne to zhrnul Václav Černý: „Počnúc Baudelairom platí, že pravdivosť poézie nezáleží ani v pravdivosti vedeccko-rationálnej, ani v pravdivosti akejkoľvek tendencie sociálnej, mravnej alebo inej, ba ani v pravdivosti ilúzie, t. j. presnej zhody obrazu s objektívnou realitou, ale že poézia má svoju autonómnu vlastnú a vnútornú pravdivosť, pravdivosť básní samostatne vytváranú a nezávislú od vonkajška. Básňou vzniká celkom nová realita a tej je v básni tým viac, čím menej je v nej realizmu, „vytvoriť“ túto realitu nemožno inak ako odmietnutím realizmu a realistickej kópie. Cieľom básne nie je vytvoriť obraz skutočnosti a života, ale z východiska ich prvkov osobitne prežitých vybudovať zvláštny nový svet, byť jeho pánom a básnickou sugesciou ho predostrieť čitateľovi: už nie obrazy, ale vláda nad snami, už nie ponúkať odliatky sveta, ale vytvoriť svoj svet a zmocniť sa cudzích snov.“

V literárnej vede sa tento proces odklonu moderného umenia od mimetizmu stretol z rozličnými pomenovaniami: *dehumanizácia* (José Ortega y Gasset) či *denaturalizácia*. Václav Černý zaviedol termín *disrealizácia*,

23 Poe, Edgar Allan. 1984. *Básnický princíp*. Preložila Jana Kantorová-Báliková. In Poe, Edgar Allan. Havran, Zlatý skarabeus, Príhody Artura Gordona Pyma. Bratislava : Tatran, 1984, s. 78.

v ktorom je obsiahnutá modernistická zmena oproti realizmu tradičného umenia. Táto zmena sa týka aj vzťahu referencie a štruktúry (v staršej terminológii obsahu a formy). Od Aristotela po realizmus prevláda referenčné umenie, ktorom referencia prevažuje nad štruktúrou, moderné umenie tento pomer obracia. Do dôsledkov ho doviedlo abstraktné umenie so svojím absolútnym dôrazom na štruktúru a úplným potlačením referencie a „vymazaním“ skutočnosti z diela.

Umelecká literatúra uskutočňovala disrealizáciu svojimi vlastnými prostriedkami. Keďže literatúra je závislá od slova a vzdáva sa ho len v ojedinelých prípadoch, napr. v experimentálnej poézii (Christian Morgenstern a jeho báseň *Nočný spev rýb*), autori hľadali rozmanité podoby jazykového stvárnenia úniku z predmetného sveta. V poézii to bolo napríklad uvoľnenie básnického tvaru, ústup od viazaných foriem, vymanenie slova z jeho gramatických väzieb alebo dôraz na jeho evokačnú funkciu. V próze sa zasa disrealizácia prejavovala oslabením dejovosti, používaním nových techník (prúd vedomia) alebo kompozičnými zmenami v duchu nového pohľadu na kategóriu času a priestoru. Hyperbolizovane by sa dalo povedať, že moderna sa pokúsila naplniť Flaubertov sen o umelcovi, ktorý by napísal dokonale krásnu knihu o ničom.

Christian Morgenstern

Nočný spev rýb



Disrealizácia ako základná tendencia modernistického umenia sa v jednotlivých smeroch prejavovala rozličným, často kontradiktórnym spôsobom. Kým symbolisti namiesto znázornenia skutočnosti ju čitateľovi

vsugerujú prostredníctvom symbolu s dôrazom na hudobnosť, dekadenti nad skutočnosť stavajú kult krásy, futuristi sú, naopak, antietétski v zmysle totálnej revolty voči kultúrnej tradícii, čo sa odrazilo aj v novátorskom prístupe k jazyku (Velimir Chlebnikov), kubisti reagujú fragmentarizáciou skutočnosti, jej geometrizáciou a asociatívnou výstavbou básne, dadaisti programovým vylúčením skutočnosti z textu a surrealisti svojím antiracionálnym programom prejavujúcim sa dôverou v imagináciu a nevedomé zdroje ľudskej psychiky.

Týmito novátorskými postupmi vzniká umelecké dielo ako nová, autonómna skutočnosť s vlastnými zákonmi a priamym dosahom na spôsob vnímania. Jedným z dôsledkov zmien v modernom umení je aj vytváranie priepasti medzi umelcom a publikom, o ktorej prekonanie sa neskôr pokúsila postmoderna zámerným využívaním prvkov populárnej kultúry. Na recepciu už nestačí vnímanie na základe logiky a porovnávania miery korešpondencie diela so skutočnosťou, ale vyžaduje sa aktívna účasť percipienta. Autor čitateľa (diváka, poslucháča) núti byť pasívnym objektom, ale spoluvytvárať interpretáciu diela. František Xaver Šalda to vyjadril slovami: „Nové umenie predpokladá a žiada spoluprácu diváka, čitateľa, poslucháča, slovom obecnstva. Staré umenie, a každé staré umenie, privádza skoro svoje obecnstvo k hotovému, je pôžitkom a rozkošou v pasívnom, epikurejskom zmysle slova, je v podstate kvietistické... každé staré umenie je pre obecnstvo nanajvyš pohodlné a príjemné, nežiada od neho nijaké vnútorné napätie, nepokoj a citovú vrúcnosť, bojovnosť a tvorivosť, pretože estetické hodnoty, s ktorými pracuje, vžitú a spracované generáciami, už dávno stratili svoju dramatickú novosť a nehotovosť a majú pevnú vyskúšanú nosnosť i dosah, chuť i prízvuk, interpretáciu i vplyv... Nové umenie naproti tomu pôsobí doposiaľ nevyskúšanými nárazmi a otrasmi, vyvoláva dojmy doposiaľ neznáme nervovému a citovému ustrojeniu svojich vyznávačov, útočí na miesta, ktoré doposiaľ neboli vydané nijakému útoku, kombinuje nové dojmové a predstavové asociácie, experimentuje s novými možnosťami senzibility, je celé jednou veľkou, vášnivo vtieravou a bolestnou otázkou, na ktorú musí divák alebo poslucháč nájsť stoj čo stoj odpoveď rozhodnú a určitú, a nielen odpoveď svojho rozumu, ale

celého organizmu a jeho polarity, celej bytosti a všetkých jej temných žriedel a prameňov.²⁴ Šaldov výrok súvisí aj s recepciou výtvarného umenia a s prípadmi, keď publikum nie je schopné naplno pochopiť hodnotu umeleckého diela, lebo nevie, ako sa má naň pozeráť. Napr. na impresionistické obrazy nemožno pozeráť zblízka, lebo vidíme iba škvrny. Na kubistických obrazoch môžeme rozoznávať tvary iba vtedy, keď ich poznáme v realite (napríklad Picassov obraz *Husle a hrozno*). Moderné umenie kladie väčšie nároky na publikum – väčšmi ho aktivizuje. Zároveň si toto umenie často vyžaduje intelektuálnu pripravenosť, preto sa hovorí aj o priepasti, ktorú vytvorilo moderné umenie medzi umelcom a publikom. Už to nie je iba konzumné prijímanie hotových obrazov a výjavov, ale aktívna účasť na dotváraní významu.

Otázky a podnety do diskusie

1. Vysvetlite pojem mimézis, jeho koncepciu a pôvod. Ako sa mení koncepcia zobrazovania skutočnosti vo vzťahu k tomuto pojmu v modernom umení? Vysvetlite prívlastky moderného umenia – nemimetické či antimimetické, nereferenčné, disrealizačné. V akom pomere sú v modernom (literárnom i výtvarnom) umení referencia a štruktúra?
2. Čo je najdôležitejším odkazom E. A. Poa vo vzťahu k poézii? Ako jeho predstavu o poézii rozšíril Ch. Baudelaire iní básnici?
3. Ako sa v jednotlivých smeroch prejavila disrealizačná tendencia?
4. Akú úlohu má v modernom umení pri dotváraní zmyslu diela (literárneho či výtvarného) jeho recipient? Ako sa zmenila táto jeho úloha v porovnaní s predchádzajúcimi epochami?
5. Naznačte oblúk od Renoirovho ponímania umeleckého diela až k Malevičovej predstave. Aké miesto pri tvorbe nových koncepcií (vo výtvarnom umení) mala osobnosť a tvorba Paula Cézanna?

24 Šalda, 1955, s. 25 – 26.

► Premeny poézie v období modernizmu

Báseň nič netvrdí, báseň je.

Charles Baudelaire

Veľké civilizačné zmeny, zlyhanie newtonovsko-karteziánskeho modelu chápania sveta,²⁵ rozvoj prírodných vied a techniky, ako aj potreba umeleckej reflexie nového životného pocitu výrazne ovplyvnili tvár modernej poézie, ktorá si v porovnaní s tradičnou vyslúžila prívlastky „cudzia, nejasná, ezoterická, disharmonická a najmä ťažko zrozumiteľná“.²⁶ Tak ako iné umelecké prejavy, aj poézia odráža ducha svojich čias a jej výrazové prostriedky sa prispôsobujú ich zložitosti. Nová básnická tvorba konca 19. a začiatku 20. storočia pritom nepredstavuje jednoliaty celok, ale množstvo rozdielnych individuálnych či skupinových poetík, ktoré spájajú viaceré spoločné znaky. Napriek svojmu radikálnemu rozchodu z tradičnou estetickou však ani moderná poézia nevznikla na zelenej lúke, ale tvorivo zužitkovala podnety z predošlých epoch. Chápanie poézie ako zvrchovanej tvorby slobodného individua, ako využitie potenciálu jazyka, ako výrazu novej senzibility bez priamych väzieb na skutočnosť a akejkolvek tendencií je predovšetkým dedičstvom romantizmu. Aj vzbura prekliatych básnikov proti meštiackym hodnotám má svoj predobraz v Byronovej sociálnej rebélii. Úsilím o formálnu uvoľnenosť a odmietnutím ornamentálnosti básnická moderna súčasne reaguje na charakteristické črty parnasizmu či viktoriánskej poézie.

25 „Za newtonovsko-karteziánsku vedu... možno označiť sústavu názorov o svete a jeho poznateľnosti, spojených s menami dvoch mysliteľov: Isaaca Newtona a Reného Descarta. Im sa pripisuje myšlienkový obrat, ktorý emancipoval kritický rozum človeka a dal mu matematicko-experimentálnu metódu na to, aby poznal a ovládol celý svet... Isaac Newton je autorom zákona pohybu hmotných telies a ich vzájomného silového pôsobenia (akcia – reakcia) a René Descartes vypracoval vedeckú metódu, v ktorej oddelil ducha *res cogitans* a hmotu *res extensa*, subjekt a objekt, pričom mysliaceho človeka (subjekt) nechal racionálne-analyticky poznávať nemysliaci objekt (prírodu).“ Šmejkal, Václav. Krize newtonovsko-karteziánske vedy. In E-Logos: Electronic journal for philosophy [online]: <http://nb.vse.cz/kfil/elogos/science/smejkal.htm>.

26 Šabík, 2003, s. 419.



Paul Cézanne: *Hory v Provence* (1886 – 1890)

Rovnováha a harmónia, ktoré robia umelcom toľko starostí, nie sú to isté čo rovnováha strojov. Naraz sa to ‚stane‘ a nikto nevie celkom presne kedy a ako. (...) Spôsob, akým Cézanne pozmenil smer ťahov štetca bez toho, aby si predtým označil obrisy kresby, môžeme vidieť na tomto obrázku, ktorý ukazuje, ako zámerne umelec neutralizoval účinok plošného obrazca, ktorý by mohol vzniknúť v hornej polovici, tým, že zdôraznil trojrozmerné hmatateľné tvary skál v popredí.

Ernst Gombrich

Pri hľadaní jej koreňov sa, pravda, z dávnejšej histórie vynoria mená ako Francois Villon (niekedy nazývaný aj prvým moderným básnikom), Luis de Góngora (s prívlastkom otca modernej metafory) či William Blake (inšpiratívny mysticismus jeho tzv. prorockých kníh), bezprostredné impulzy modernej poézii však poskytol romantizmus a postromantizmus.

Chápanie poézie ako zvrchovanej tvorby slobodného individua, ako využitie potenciálu jazyka, ako výrazu novej senzibility bez priamych väzieb na skutočnosť a akejkolvek tendenčnosti je predovšetkým dedičstvom romantizmu. Aj vzbura prekliatych básnikov proti meštiackym hodnotám má svoj predobraz v Byronovej sociálnej rebélii. Úsilím o formálnu uvoľnenosť a odmietnutím ornamentálnosti básnická moderna súčasne reaguje na charakteristické črty parnasizmu či viktoriánskej poézie. Pri hľadaní jej koreňov sa, pravda, z dávnejšej histórie vynoria mená ako Francois Villon (niekedy nazývaný aj prvým moderným básnikom), Luis de Góngora (s prívlastkom otca modernej metafory) či William Blake (inšpiratívny mysticismus jeho tzv. prorockých kníh), bezprostredné impulzy modernej poézii však poskytol romantizmus a postromantizmus.

Nemecký romantický básnik **Novalis** (1772 – 1801) bol vďaka svojmu novátorskému chápaniu básnického jazyka a viere v autonómnosť poézie jedným z predchodcov francúzskych symbolistov, ku ktorým ďalšia vývinová línia viedla od amerického romantika Edgara Allana Poa (1809 – 1849) cez jeho nadšeného obdivovateľa a prekladateľa **Charlesa Baudelaira** (1821 – 1867) a „enfant terrible“ svetovej lyriky **Arthura Rimbauda** (1854 – 1891).

Spoza oceánu prišli pre modernú poéziu aj ďalšie podnety – či už synekdochicky – civilizačná poézia amerického barda **Walta Whitmana** (1819 – 1892) s príklonom k voľnému veršu (*Listy trávy*, 1855) – alebo fyzicky – útek **Isidora Ducassa, grófa de Lautréamonta** (1846 – 1870), z rodného Montevidea do Európy a jeho škandalózna básnická próza *Spevy Maldororove* (1868). Priekopníckym činom na ceste k modernej poézii bolo vydanie jedinej Baudelairovej zbierky *Kvety zla* v r. 1857. Formálne vybrúseným veršom síce Baudelaire zostáva na pôde klasickej poézie, nový je však jej duch: úsilie „hypersenzitívnej individuality“ (termín Paula

Verlaina) prostredníctvom obrazotvornosti prenikať pod povrch zmyslovo vnímateľného sveta, odkrývať jeho skryté vzťahy a posúvať ich do oblasti transcendentna, ako naznačuje jeho najznámejšia báseň, sonet *Vzťahy*:²⁷

*Je chrámom príroda, kde zavše hmlistú reč
vydýchnu priestorom jej večne živé stĺpy.
Do lesa symbolov tam človek často vstúpi:
dôverným zrakom ho skúmajú zobďaleč.*

*Jak dlhé ozveny, čo splynú na obzore
v nepreniknuteľne hľbokej jednote,
mohutnej ako noc, ako lúč na hrote,
stretnú sa farba, zvuk a vôňa v jednom chóre.*

*Je vôňa svieža, ó, jak telo dieťaťa,
jak hobj lahodná, zelená ako lúka,
a iná, rozkladná, víťazná, bohatá,
s prasilou večnosti tak do priestoru vzbĺka...
Jak muskus, benzoe, tymian a ambra rias
vyspieva požiare ducha a zmyslov v nás.*

„Baudelaire bol práve prvým básnikom moderného človeka a moderného života, prvým moderným básnikom... Baudelairom vstupuje do poézie moderný človek so svojimi vášňami, so svojimi horúčkami, bolesťami a zvrátenosťami. Baudelaire uviedol do poézie vnútorný život, vnútorný spev a vnútorný plač, svet podvedomia, vášní a inštinktov, osvetlený zvnútra, milostné zúfalstvá a tajomstvá lesbických lások, a v opojení, ktoré je zároveň duchovné a mystické ako zmyslové a fyziologické, ktoré je pravým nervom poézie, oným poetickým zdravím (la santé poétique), o ktorom hovoril, stáva sa báseň obrazovým a hudobným rytmom, bez dekoratívosti, bez nadbytočných epitet, čarovným kvetom senzibility, súčtom básnivosti všetkých zmyslov, básňou farieb, vášní, lásky a hudby.“²⁸

27 Preložil Ján Švantner.

28 Teige, 2004, s. 17.

Baudelairove podnety, zvlášť v oblasti básnickej imaginácie, rozvinul počas svojej krátkej literárnej dráhy Arthur Rimbaud. Jeho poézia ostrých vnemov, nespútanej obraznosti, konkrétosti, prirodzeného jazyka a explorácie vlastného vnútra ovplyvnila viaceré literárne smery: pre symbolistov sa stalo inšpiratívnym jeho objavenie farieb samohlások (*A čern, E belost, I nach, U zeleň, O modrost – samohlásky, / ja to raz vypoviem, poznám váš pôvod skrytý*),²⁹ dadaistom konvenoval jeho odklon od logiky a pravidelnosti (za posvätný pokladal „neporiadok svojho rozumu“), surrealisti zasa čerpali z jeho spontánnosti, imaginatívnosti a halucinačnosti, ktorá charakterizuje jeho básne v próze *Iluminácie*:

Táto modla, čiernooká a so žltou hrivou, bez príbuzenstva a bez dvora, vznešenejšia než báj, mexická i flámska, jej panstvo, spurný azúr a zeleň, rozprestiera sa na pobrežiach, ktorým vlny bez korábov dali meno surovo grécke, slovanské, keltské.

Na pokraji lesa – snové kvety vyzváňajú, praskajú, svietia – dievča s pomarančovými perami, kolená nakříž v jasnej potope prýštiacej z lúk, nahota, ktorú zatieňujú, prenikajú a odievajú dúhy a kvetena, more.

Panie, ktoré krúžia na terasách blízko mora; detské a velikánske, nádherne čierne v šedozelenej pene, skvosty stojace na žírnej prsti hájov a rozmrznutých zahrádok – mladé matky a veľké sestry s pohľadmi plnými putovania, sultánky, kňazné s tyranskou chôdzou a rúchom, malé cudzinky a sladko nešťastné bytosti.

Aká len nuda, hodina „drahého tela“ a „drahého srdca“!³⁰

29 Preložil Vladimír Reisel.

30 Úryvok z básne *Detstvo*, preložil Ján Stacho.



Paul Gauguin: *Van Gogh maľuje slnečnice* (1888)

Van Gogh veľmi túžil po spoločnosti; sníval o bratstve umelcov, aké v Anglicku založili preraphaeliti, (...) a prehovoril Gauguina, ktorý bol o päť rokov starší, aby sa k nemu v Arles pridali. Ako človek bol Gauguin úplne iného razenia ako van Gogh. Nemal nič z jeho pokory a zmyslu pre poslanie. Práve naopak, bol pyšný a ctižiadostivý. Určité styčné body však medzi nimi predsa len boli. Rovnako ako van Gogh začal aj Gauguin maľovať relatívne neskoro (býval bohatým maklérom) a rovnako ako on bol prakticky samouk. Ich spoločenstvo sa však skončilo katastrofou. Van Gogh v záchvate šialenstva Gauguina napadol a ten ušiel do Paríža. O dva roky neskôr odišiel Gauguin definitívne z Európy a pobral sa na Tahiti, na jeden z povestných „tichomorských ostrovov“, kde hľadal obyčajný život. Prichádzal k čoraz väčšiemu presvedčeniu, že umenie sa ocitlo v nebezpečenstve, že sa stane povrchne atraktívnym a že všetok dôvtip a vedomosti, ktoré sa v Európe nazhromaždili, pripravili ľudí o najväčší dar – o silu a intenzitu citu a priamočiare vyjadrovanie.

Ernst Gombrich

Jedným z básnikov, ktorí kliesnili cestu k modernej poézii a jej vývin si bez nich ťažko predstaviť, bol aj gróf de Lautréamont (vlastným menom Isidore Ducasse). Vydanie prvého z jeho šiestich *Spevov Maldororových* v r. 1868 chápe Karel Teige ako začiatok reakcie proti parnasizmu s výrazným vplyvom na symbolistov (sugestívnosťou a evokačnou silou) a najmä surrealistov (voľný prúd asociácií, ponor do fantastickosti), vidiac v ňom „básnický zázrak, meteorit z nejakej prekliatej, zlovestnej a predsa diamantovo žiariacej hviezdy, ktorý dopadol uprostred najtemnejšej noci, v predvečer výbuchu Komúny, na dlažbu Paríža“.³¹ Vítězslav Nezval mu dokonca v druhom manifeste surrealizmu z r. 1930 pripísal rozhodujúcu časť zodpovednosti za súčasný stav poézie.

Lautréamontov satanský antihrdina Maldoror, ktorý má zlo, po francúzsky le mal, vpísané už v mene, je zrkadlom zvráteného sveta a zároveň vzbudou proti stvoriteľovi takéhoto sveta. Autor svoj blasfemický, žánrovo ťažko zaraditeľný voľný tok predstáv a asociácií, v ktorého úvode čitateľovi sľubuje „divú a nebezpečnú cestu cez púste močiare týchto temných stránok presiaknutých jedom“, charakterizoval slovami: „Ospieval som Zlo, tak ako to urobili Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, Alfred de Musset, Baudelaire atď. Prirodzene, trochu som zveličoval, aby som vytvoril niečo nové v zmysle tejto vznešenej literatúry, ktorá ospevuje zúfalstvo, len aby čitateľa zgniačila a vzbudila v ňom túžbu po dobre ako lieku.“

Videl som Satana, veľkého rivala, ako precitá z malátnosti larvy a povstáva z košatosti prezložitej kostry... a úchvatne, víťazoslávne reční zhromaždeným vojskám – a po zásluže ma obracia na posmech. Vraj sa veľmi čuduje, ako mohol jeho pyšný súper, ktorého stála vyzvedačská služba konečne s úspechom pristihla in flagranti, tak hlboko klesnúť, že po dlhej plavbe vôkol nebeských útesov napokon pobozkal ľudskej zhýralosti lem šiat a po hroznom trýznení zahubil jedného člena ľudského rodu. Vraj z toho mládencia, ktorého rozdrvilo súkolesie mojich rafinovaných múk, mohol vyrásť duchovný veľikán; mohol vraj utešovať ľudí dolu na zemi skvostnými či smelými básnickými spevmi pri úderoch osudu. Vraj nevesty Kristove z kláštorného nevestinca nemôžu spať večným spánkom a len blúdia po dvore a gestikulujú

31 Teige, Karel. *Lautréamont*. In ReD, roč. III, č. 7, 1929, s. 229.

*ako automaty a chodidlom dlávia iskerník a orgován: zošaleli vraj od rozhorčenia, no nie natoľko, aby si nepamätali príčinu choroby, čo im zachvátila mozog..*³²

Celkový odklon modernistickej literatúry od mimetizmu sa v poézii prejavil hlavne v tom, že sa prestáva chápať ako vyjadrenie pocitov empirického autora alebo ako stvárňovanie bežných tém a situácií, resp. didaktických obsahov. Nezval³³ hovorí o neznesiteľnej obradnosti staršej poézie, ktorej posledným prejavom bol parnasizmus, a na inom mieste dodáva: „Staršia poézia sa držala veľmi húževnato ustálených estetických pravidiel, ktoré odporúčali vo všetkom všade logickú jasnosť diela a kládli dôraz na prísne držanie sa námetu a na jeho postupné a logické rozvíjanie a prepracovanie.“³⁴ Inými slovami, námet v modernej poézii prestáva hrať rozhodujúcu úlohu a tú na seba preberá voľný pohyb obraznosti. Protiklad rozum – fantázia sa jednoznačne kloní k fantázii. Odvrátenie sa od vonkajšej skutočnosti a logiky zbavuje čitateľa možnosti hľadať v básni tradične „hlavnú myšlienku“ a je preňho skôr pozvánkou na tvorivý dialóg a zapojenie vlastnej imaginácie.

Jedným z dôvodov príkrej roztržky modernej poézie s tradíciou v druhej polovici 19. storočia je radikálny rozdiel medzi bežným a básnickým jazykom, ktorý sa stáva čoraz autonómnejším a temnejším. Jeho pomenovacia funkcia s mení na ontotvornú – vzdáva sa predmetnosti a vytvára vlastnú skutočnosť. Už Denis Diderot v 18. storočí tvrdil, že básnictvo nie je len výpoveďou o nejakom predmete, ale emocionálnym pohybom vznikajúcim prostredníctvom voľného tvorenia metafor. Nemecký teoretik Hugo Friedrich vo svojej syntetickej monografii o modernej lyrike *Štruktúra modernej lyriky* (prvé vydanie v r. 1956) uvádza: „Ak sa moderná báseň dotýka skutočnosti – tak vecí, ako aj ľudí –, nerobí to popisne ani s vrúcnošťou dôverne poznaného zrakom či citom. Vedie ich do neznáma, odcudzuje ich, deformuje.“³⁵ Nový vzťah básne a skutočnosti potvrdzuje aj Václav Černý: „U Baudelaira objektívny svet ešte trval ako *zámienka* a javisko

32 Preložila Michaela Jurovská.

33 Nezval, 1958, s. 15.

34 Nezval, 1964, s. 23.

35 Friedrich, 2002, s. 14.

básne, potom sa stal čírou akcidenciou či *náhodnosťou* básne, dnešný básnický modernizmus mu dáva úplnú výpoveď a na figuráciu čohokoľvek reálneho hľadí ako na *prekážku* básne.³⁶ Skutočnosť je pre modernú poéziu len odrazovým mostíkom do oblasti nadzmyslového sveta, do oblasti transcencie, kde – ako hovorí Baudelaire – vidieť neviditeľné a počuť nepočuteľné.

To má za následok aj zmenu v estetike modernej poézie a v chápaní krásy, akej sa dovoľavala tradičná estetika – krásy harmonizujúcej, zjednocujúcej. Diderot uvažoval o tom, že i chaos možno zobraziť esteticky a povolenou súčasťou umeleckého účinku je údiv čitateľa. Victor Hugo prisúdil novú úlohu škaredosti: tá už nie je protikladom krásna, ale má svoju svojbytnú hodnotu. V predhovore k dráme *Cromwell* v r. 1827 sa dožaduje práva umenia zobrazovať život nielen prostredníctvom krásneho, harmonického, ktoré je zároveň obmedzené, ako sme my sami: „To, čo nazývame škaredým, je naopak detailom veľkého celku, ktorý nás presahuje a ktorý je v súlade nie s človekom, ale s celým stvorenstvom.“³⁷ Súčasťou modernej poézie sa teda stáva estetika škaredého ako jeden z prostriedkov reakcie proti banalite a všednosti.

S istým zjednodušením možno vymedziť dva typologické varianty modernej poézie, ktorých predznamenávajú výroky dvoch básnikov – neskorého symbolistu Paula Valéryho a surrealistu Andrého Bretona. Valéryho požiadavka, že „poézia má byť slávnosťou intelektu“, je vyjadrením tej línie poézie, ktorá vychádza z tvorby Charlesa Baudelaira a Stéphanu Mallarmého, nevzdáva sa práce na tvare, stavia na formálnej prísnosti a vybrúsenosti a intelektuálna zložka hrá dôležitú úlohu v procese jej vzniku. Podľa Friedricha³⁸ sa intelektuálne básnictvo odvracia od normálnej vecnosti a od bežných citov, odmieta obmedzujúcu zrozumiteľnosť, namiesto ktorej pôsobí mnohoznačná sugestívnosť; obsah básne jestvuje len vďaka reči, neobmedzenej fantázii alebo ireálnej snovej hre, nie vďaka zobrazovaniu sveta, vyjadrovaniu pocitov. Proti tomu zdanlivo stojí Bretonov vý-

36 Černý, 1992, II, s. 519.

37 Hugo, Victor. *From Cromwell*. In *The Essential of Victor Hugo*. Oxford : Oxford University Press, 2004, s. 29.

38 Friedrich, 2002, s. 143.

rok, že „poézia má byť zrútením intelektu“ – ten našiel svoje miesto najmä v tvorbe surrealistov a prejavuje sa v alogickosti, formálnej uvoľnenosti a asociatívni poézie rozvíjajúcej básnický odkaz Arthura Rimbauda.

Hugo Friedrich vo svojej monografii vymedzil tieto hlavné znaky modernej poézie:

- ◆ *Neutrálna vnútornosť namiesto citu a odludštenie.* Počnúc Rimbaudom sa v poézii začína striktné oddelenie básnického subjektu od empirického „ja“, ktoré už nedovoľuje chápať modernú lyriku ako biografickú výpoveď. Básnický subjekt sa dostáva na polohy neutrálnej nadosobnosti, po ktorej volali už Novalis a Poe. Výstižná odpoveď Mallarmého na otázku jedného z jeho hostí: „Vy nikdy vo svojich básňach neplačete?“ „Nie, a ani v nich nesmrkám“, ako aj Valéryho výrok „vzdychy a elementárne stony nemajú v básni čo hľadať, pokiaľ sa nestanú duchovnými figúrami“ dosvedčujú, že prirodzené ľudské city buď nemajú v ich poézii miesto, alebo sú prostriedkom básnickej transcendencie. Iným príkladom odosobnenosti básnického subjektu je Eliotova koncepcia impersonálnej poézie, ktorá báseň chápe nie ako vyjadrenie osobnosti, akýsi spontánny výlev citov, ale ako únik od osobnosti, ako tvrdú, rozumom kontrolovanú činnosť, pri ktorej autor vypilúva báseň do konečného tvaru.
- ◆ *Fantázia namiesto skutočnosti.* Ústredné miesto fantázie v štruktúre modernej poézie naznačil už Baudelaire, keď ju nazval kráľovnou ľudských schopností, a umenie vytvorené na základe tvorivej fantázie nazval *surnaturalizmom*. V modernej poézii umelecká fantázia neslúži na idealizovanie, skrášlenie skutočnosti, ale na jej deformáciu. V súvislosti s jej kľúčovým postavením v modernej poézii jej Friedrich dokonca prisúdil prívlastok *diktátorská* a tento jej diktát spolu s úmyselnou tajomnosťou a uzavretosťou jazyka chápe ako „pokús modernej duše uchovať si uprostred technizovanej, komercializovanej epochy slobodu a svet zázračnosti, ktorý je niečím iným ako zázrakom ‘vedy’“. ³⁹

39 Friedrich, 2002, s. 166.

- ◆ *Svet v troskách namiesto sveta v jednote, miešanie heterogénneho, chaos.* Nová poézia sa už nerodí z opotrebovaného materiálu sveta, ale z chaosu nevedomia. Napĺňa niekdajšiu Novalisovu požiadavku, že v umeleckom diele musí chaos prebleskovať cez závoj poriadku. Prirodzeným tvarovým dôsledkom je rozbitie tradičnej štruktúry básne a posun k fragmentárnosti, častá juxtapozícia, hoci nie tvarový chaos: báseň udržuje celistvú logiku básnickej imaginácie, vnútorná spojitosť, nie obsah obrazov a nesúrodosť, ale dojem z nich (napr. pustota, vyprahnutosť pri Eliotovej *Pustatine*).

- ◆ *Fascinácia temnosťou a jazykovou mágiou.* Pre modernú poéziu sa stala centrálnou otázkou básnického jazyka jeho možnosti. Jeho potenciál zhodnotil už Victor Hugo v *Kontempláciách*, keď napísal, že „slovo je živá bytosť, mocnejšia než ten, kto ho používa; vytryskne z temnot a stvorí zmysel, aký chce, ono samo je tým – ba ešte viac než tým –, čo myslenie, zrak či cit vnímajú zvonku: je farbou, nocou, radosťou, snom, horkosťou, oceánom, nekonečnom; je to logos boží“.⁴⁰ Mallarmé a ďalší moderní básnici sú presvedčení, že v slovách spočívajú potencie, ktoré dokážu viac než myšlienka. Tam pramení Mallarmého výrok, že báseň sa neskladá z myšlienok, ale zo slov, alebo Chlebnikovovo hľadanie univerzálneho, *zaumného* jazyka. Práve týmto jazykovým hľadáčtvom sa moderná báseň sa čoraz väčšmi vzdaluje tradičnej vete a odchýlka od bežnej syntaxe sa v nej stáva systémovým javom. Mnohoznačnosťou, oxymorickými spojeniami slov či rozostretosťou denotačnej zložky znaku sa táto línia modernej poézie ešte väčšmi ako tradičná poézia vzdaluje bežnému jazyku. Pre úplnosť však treba dodať, že iná tendencia modernej poézie natoľko nestavia na jazykovej kreativite, ale skôr smeruje k využívaniu každodenného, hovorového jazyka (napr. G. Apollinaire, T. S. Eliot, E. Pound, V. Majakovskij). Tento spôsob písania vystihuje Eliotov názor, že poézia sa nikdy nesmie priveľmi vzdalovať od každodenného jazyka, pretože „básnikovým materiálom je predsa jazyk, ktorým ľudia okolo neho hovoria“.⁴¹

40 Citované podľa Friedrich, 2002, s.30.

41 Eliot, 1991, s. 81.

- ◆ *Chladné operovanie analogické s matematikou.* Tento rys odráža Novalisovu a neskôr aj Baudelairovu vieru vo vnútornú príbuznosť poézie a matematiky prostredníctvom imaginácie ako sprostredkovateľa medzi básnickými a vedeckými formami videnia sveta. Edgar Allan Poe v eseji *Filozofia básnickej skladby* predstavil analytický spôsob písania založený na rozumovej kontrole a vopred vyrátanom účinku básne, čím podľa Friedricha „oddelil lyriku a srdce“.42 Do modernej poézie sa dostáva pojem kalkulu, čo vyjadruje aj Baudelairov výrok: „Krása je výtvorom rozumu a kalkulu.“
- ◆ *Oddelovanie formy od obsahu.* Súvisí s prechodom moderného umenia od referencie k štruktúre. Podľa Friedricha43 však forma zachraňuje len jazyk, zatiaľ čo obsah je ponechaný napospas svojej neriešiteľnosti. Do popredia sa dostáva ontologická funkcia jazyka a jeho hermetizácia – báseň prestáva byť vyložiteľná zo vzťahu k tradícii, ale len zo seba samej, resp. celkového diela autora.
- ◆ *Estetika škaredého.* Je reakciou na plytkosť „krásna“ v ponímaní meštiackej spoločnosti a súčasne odrazom stavu sveta a životného pocitu človeka. Výraz modernej poézie často stavia na disharmónii, deformácii a bizarnosti, využívajúc podnety tvorby Baudelaira, Rimbauda a predovšetkým Lautréamonta.
- ◆ *Voľný verš.* Hoci viacerí, najmä symbolistickí básnici (Mallarmé, Verlaine, Valéry) dávali prednosť viazanému veršu (Valéry to zdôvodnil tým, že básnenie v najkrajnejšej abstrakcii vyžaduje formálnu zviazanosť ako oporu v odhmotnenom priestore, ako dráhu a mieru pre svoju pieseň), iní (Apollinaire) smerovali od viazaného verša cez jeho uvoľňovanie (*Pásmo*) až po geometrické formy (*Kaligramy*). Voľný verš sa stáva hlavným výrazovým prostriedkom modernej poézie a celej poézie 20. storočia. Tu zohrala priekopnícku úlohu neskoršia Rimbaudova tvorba a vklad amerického básnika Walta Whitmana.

Táto nová estetika mala, prirodzene, aj recepčné dôsledky: prestáva platiť tradičná axióma, že báseň sa píše preto, aby bola čítaná, báseň od čitateľa

42 Friedrich, 2002, s. 35.

43 Friedrich, 2002, s. 38.

nežiada, aby jej rozumel, ale chce byť vnímaná ako zvuková sugescia alebo ako hádanka. Takýto spôsob recepcie legitimizoval T. S. Eliot v názore na báseň Williama Morrisa *Modrý kabinet*: „Je to nádherná báseň, hoci neviem vysvetliť, čo znamená, a pochybujem, že by ju vedel vysvetliť sám autor. Pôsobí asi tak ako runy či zaklínadlá, ale runy a zaklínadlá majú veľmi praktický účel a očakáva sa od nich presne určený účinok, napríklad že pomôžu vytiahnuť kravu z močiara. Ale zrejším zámerom básne (a domnievam sa, že ho autor úspešne vyjadril) je vyvolať účinok sna.“⁴⁴

V súvislosti s estetikou škaredého sa legitímnymi účinkami básne stávajú aj prekvapenie, šok či ohromenie (pripomeňme si Duchampovu výzvu: „Prekvap ma!“), čo vedie k roztržke medzi autorom a publikom a vytvorením priepasti medzi nimi. Na výčitku o nezrozumiteľnosti odpovedal Mallarmé slovami: „Nie som nezrozumiteľný, ak má niekto číta preto, aby hľadal hudbu alebo prejav umenia, ktoré náhodne (v skutočnosti poznám ten hlboký dôvod) používa reč. Budem však nezrozumiteľný pre toho, kto si moje dielo pletie s novinami...“⁴⁵

Otázky a podnety do diskusie

1. Aký to bol newtonovsko-karteziánsky model chápania sveta? A prečo tento model v období modernizmu nebol dostačujúci na obsiahnutie sveta?
2. Aké prívlastky si vyslúžila moderná poézia od dobovej kritiky? Ktorí básnici predchádzajúcich období inšpirovali moderných básnikov?
3. V čom bola špecifická tvorba moderných básnikov? V čom reprezentuje myšlienky moderných básnikov Lautréamontov Maldoror?
4. Akú úlohu zohráva pri tvorbe modernej básne námet? Ako sa v modernej básni odráža reálna skutočnosť?
5. Vysvetlite výrok Paula Valéryho: „Poézia má byť slávnosťou intelektu.“
6. Pomenujte základné znaky modernej poézie, ako ich vo svojej monografii *Štruktúra modernej lyriky* formuluje nemecký teoretik Hugo Friedrich.

44 Eliot, 1991, s. 42.

45 Mallarmé in Kubín, 1976, s. 318.

► Premeny prózy v období modernizmu

Podobne ako poézia, ako próza obdobia modernizmu prešla výraznými štruktúrnymi zmenami hlavne v dôsledku hlbokých civilizačných premien a ich odraze v postoji človeka k svetu a v spôsobe jeho umeleckého stvárňovania. Kým v 18. storočí kládli románopisci dôraz na dej, fantáziu a ich diela obsahovali prvky dobrodružnosti, zábavnosti či osvety, v 19. storočí s príklonom k sociálnemu a psychologickému románu prevládajú realistické postupy a hlavnú úlohu preberajú namiesto deja postavy a ich vzťah k spoločnosti. Realistickú metódu tvorby obrazne vyjadril vo svojej charakteristike románu Gustave Flaubert: „Román, to je zrkadlo, s ktorým básnik chodí, ktoré nosí po cestách života.“ Zrkadlo ako odraz skutočnosti je symbolickým vyjadrením princípu, v ktorom hrá objektívny, predmetný svet dôležitú úlohu ako pozadie na referenčnú ilúziu. Realistickú prózu 19. storočia charakterizuje podľa *nemeckého literárneho vedca Wilhelma Emricha*⁴⁶ viera v objektívne platné normy, v jednotu osobnosti, v zákonitosť sociálnych a prírodných dejov alebo v mravné a pedagogické normy. Román 20. storočia, naopak, nepozná jednotu osobnosti, prostredia, času, priestoru a ocitá sa vo svete, ktorý stratil všetky normy a v ktorom sa rozpadli nadčasové hodnoty. Ocitá sa vo svete bez Boha – ten už avizovali Dostojevskij i Nietzsche. V 20. storočí, ktorého začiatok možno pokladať zároveň za začiatok nového, moderného románu (Václav Černý ho vymedzuje približne rokmi 1913 – 1930), v charaktere prózy nastávajú mnohé, často protichodné premeny, vynútené zmenou ľudského životného pocitu a sebavedomia:⁴⁷ jej najvýraznejšími prejavmi na pocitovej rovine sú bolesť, úzkosť a absurdita. Naozajstná novosť románu pritom nespočíva v samej vonkajšej skutočnosti, ale skôr v *spôsobe* nazerania na ňu, nie v novej látke, ale v novom pohľade.⁴⁸ Ten však vo viacerých smeroch len rozvíja to, čo už vytvorila literárna tradícia. Nevyhnutnosť nového pohľadu si uvedomoval už v polovici 18. storočia anglický prozaik Laurence Sterne, ktorý svoje deväťzväzkové dielo, akýsi prvý „antiromán“ *Život a názory pána*

46 In Vala, 1977, s. 9.

47 Černý, 1992, II, s. 449.

48 Tamže, s. 89.

Tristrama Shandyho (1759 – 1967) uviedol týmto mottom: „Ľudí neznepokojujú veci, ale ich názory na ne.“ Sterne bol prvým románopiscem, ktorý sa pokúsil v próze vyjadriť relatívnosť času a svojimi experimentmi s touto kategóriou si vyslúžil titul predchodcu techniky prúdu vedomia. Iniciátorom modernej prestavby románového priestoru a ponoru do neprebádaných oblastí ľudského vedomia bol zasa Dostojevskij a jeho realizmus „vo vyššom zmysle“, zobrazujúci podľa jeho vlastných slov „všetky hlbiny ľudskej duše“. Všeobecný odklon modernistickej prózy od mimetického stvárňovania sveta predznamenal aj Oscar Wilde tak svojimi teoretickými názormi o nadradenosti umenia nad skutočnosťou, ako umeleckou tvorbou, najmä svojím jediným románom *Portrét Doriana Graya*.

Myšlienkové pozadie pre modernistickú prózu poskytli hlavne Søren Kierkegaard svojím záujmom o problémy existencie konkrétneho jednotlivca, Friedrich Nietzsche postulovaním straty absolútneho mravného princípu naším zabitím Boha, ako aj tézou o nemožnosti poznať svet z jedinej perspektívy, Henri Bergson koncepciou všetkého diania ako večného, tvorivého životného elánu (*élan vital*) a intuitívnym chápaním času, a Sigmund Freud upriamením pozornosti na nevedomú zložku ľudskej psychiky.

Typologické a štruktúrne zmeny románu

Moderný román rozbíja princípy štruktúry realistického románu 19. storočia.⁴⁹ Jeho charakter možno vymedziť týmito znakmi a tendenciami:

- ◆ *V spôsobe zobrazovania smeruje od vonkajškovosti k vnútornosti, od objektívnosti k subjektívnosti, od epickosti k intenzívnosti.* Podľa F. X. Šaldu sa extenzia fyzického času sa nahrádza intenzitou lyrického času. Kým realistickí prozaici sa usilovali o čo najvernejšie zobrazenie objektu tak, ako ho vidia svojimi zmyslami, modernisti sa vzdávajú tohto

49 Treba však dodať, že realistická tradícia sa v románe 20. storočia nástupom modernistických inovácií nekončí a nadobúda rozmanité podoby: román-rieka (Romain Rolland: *Ján Krištof*), generačný román (John Galsworthy: *Sága rodu Forsythovcov*, Thomas Mann: *Buddenbrookovci*), sociálnokritický román (Theodor Dreiser: *Americká tragédia*, John Steinbeck: *Ovocie hnevu*), socialistický román (Maxim Gokjij: *Matka*) a pod.

senzualizmu a upriamujú sa na ľudské vnútro; epický tok nahrádza tok vedomia. Hlavný hrdina nie je určený svojím vzťahom k svetu, ale k svojmu vlastnému vnútru.

- ◆ *Oslabenie dejovosti.* Tradičné lineárne rozprávanie so zápletkou sa nahrádza prúdom subjektívnych emócií, kladie sa dôraz na uhol pohľadu (point of view), v sujete sa podkopáva časová alebo kauzálna následnosť deja. Rozprávanie často smeruje k ponoru do vnútra človeka, do jeho psychiky, nie je chronologické ani logické, ale sledom asociatívnych predstáv spojených metódou juxtapozície.
- ◆ *Experimenty s kategóriou času a priestoru.* Odrážajú vplyv Bergsonovho chápania času ako nedeliteľného, nepretržitého a večne premenlivého plynutia, trvania. Z toho vyplývajúce preferovanie intuície pred intelektom sa prejavilo v uplatňovaní nových techník vnútorného monológu a prúdu vedomia ako jazykového vyjadrenia rozdielu medzi vonkajším, vedeckým časom meraným hodinami a individuálnym, vnútorným časom ľudskej mysle, ktorý je pružný a relatívny. „Joyce, Proust, Picasso, Einstein, Eliot, Bergson, Stravinskij, Schoenberg a mnohí ďalší umelci, vedci a intelektuáli, ktorí utvárali myslenie a cítenie modernizmu, radikálne premenili vnímanie času a priestoru v dvoch ohľadoch: totalizujúci, objektívne merateľný a štandardizovaný verejný čas nahradili súkromným časom pluralitným a relativizovaným a newtonovskú predstavu atomizovaného času nahradili časom fluidným, nepretržite plynúcim a večne premenlivým.“⁵⁰

Nový prístup ku kategórii času naznačila už dekadencia románom Oscara Wilda *Portrét Doriana Graya*, keď čas prestáva plynúť v živote hlavného hrdinu a plynie na jeho obraze. Modernistickí prozaici (Proust, Woolfová, Joyce) kladú dôraz na vnútorný čas, čas ľudskej mysle, ktorý plynie inak ako vonkajší čas.

50 Hilský, 1995, s. 19.



Vincent Van Gogh: *Portrét vidiečana* (1888)

V jednom zo svojich listov vysvetľoval van Gogh, ako si počínal, keď maľoval portrét priateľa, ktorého mal veľmi rád. Konvenčná podoba bola iba prvým štádiom. Keď namaľoval „správny“ portrét, začal meniť farby a pozadie. „Prehánam to so svetlou farbou vlasov, volím oranžovú, chrómovú a citrónovú žltú a za hlavu nemaľujem banálnu stenu spálne, ale nekonečno. Robím jednoduché pozadie z najsýtejšej a najbohatšej modrej farby, akú mi paleta môže poskytnúť. Svetlá žiarivá hlava sa odráža od sýtomodrého pozadia tajuplne ako hviezda od azúru. Bohužiaľ, môj milý priateľ, obecenstvo v tomto zveličení nebude vidieť nič iné ako karikatúru, no môže nám to prekážať?“

Ernst Gombrich

Ako jeden z prvých modernistických románopiscov začal s časom experimentovať francúzsky prozaik **Marcel Proust** (1871 – 1922) vo svojom sedemzväzkovom románe *Hľadanie strateného času* (*À la recherche du temps perdu*, 1913 – 1927). Už jeho názov napovedá, že čas, pamäť, pomínutelnosť, vzťah medzi minulosťou a prítomnosťou, vnútorné prežívanie času budú ústredným bodom jeho poetiky. Proust sa v duchu bergsonovskej filozofie usiluje prostredníctvom voľného prúdu pocitov, nálad, udalostí a úvah, na ktoré mu často stačí aj ten najmenší, najobyčajnejší popud, zachytiť plynutie času – len evokácia spomienok vyvolaných vôňou pitieho čaju mu zaberie tridsať strán. Výrazným dielom k posunu v chápaní času a priestoru v literatúre prispela **Virginia Woolfová** (1882 – 1941), členka skupiny anglických intelektuálov Bloomsbury Group, známej kritickým postojom voči formalizmu a realizmu 19. storočia. Dej Woolfovej románu *Orlando* (1928) sa začína v období renesancie za čias panovania kráľovnej Alžbety, keď má hlavná postava, mladý šľachtic Orlando šestnásť rokov. Až do tridsiateho roku jeho individuálny čas plynie v zhode s časom historickým, potom nastáva oddelenie.

Román sa končí sa v reálnom čase v r. 1928, keď má Orlando tridsaťšesť rokov. Tento spôsob narábania s časom umožňuje hlavnej postave prestupovať historické obdobia a s nadhľadom ich komentovať. Woolfová prispôsobuje reálny čas času v mysli hlavnej postavy. Orlando vníma čas subjektívne a veľmi citlivo: odbíjanie hodín mu dokonca spôsobuje nervový otras. Subjektívne vnímanie času potvrdzuje tento úryvok:

„Hodina, len čo sa jej zmocní ten zvláštny živel, ktorým je ľudský duch, sa môže natiahnuť na päťdesiatnásobok alebo stonásobok svojej skutočnej dĺžky; a na druhej strane, jediná sekunda môže na ciferníku duševných hodín zodpovedať šesťdesiatim minútam. Táto záhadná diskrepancia medzi časom na hodinách a časom v mysli je menej známa, ako by mala byť, a zaslúži si podrobnejšie preskúmanie.“⁵¹

Novátorským prístupom ku kategórii času sa vyznačuje aj dielo írskeho prozaika **Jamesa Joycea** (1882 – 1941). Jednotlivé kapitoly jedného z kľúčových diel modernistickej literatúry, románu *Odyseus* (*Ulysses*, 1922) sa

51 Preložila Alena Redlingerová.

viažu na jednotlivé epizódy Homérovho eposu *Odyssea*, kým však Homérov hrdina putuje dvadsať rokov, časové rozpätie udalostí, ktoré zažívajú hrdina (alebo skôr „hrdina“) Joyceovho románu Leopold Bloom a jeho priateľ Stephan Dedalus, je dvadsaťštyri hodín. Čitateľ dokonca presne vie, kedy sa dej románu odohráva – od 8. hodiny 16. 6. do 8. hodiny 17. 6. 1904, tento temporálny údaj je však z hľadiska sujetu naskrze nepodstatný. Jednak Joyce v narácii opúšťa fyzický a historický čas v prospech vnútorného, psychického času, jednak séria udalostí, ktoré zažíva Leopold Bloom po cestách denným i nočným Dublinom, nie je napohľad ničím výnimočná: cesta do mäsiarstva, na poštu, pohreb, krátke pobudnutie v redakcii, prechádzka po pláži, návšteva pôrodnice, nevestinca a návrat domov. Výnimočnou ju však robí práve zvolený uhol pohľadu – jej zvnútornenosť. Podľa F. X. Šaldu Bloom „precetoval naozaj celým kozmom ľudského myslenia a snenia, vedenia a chcenia minulého i prítomného – vstupný lístok na túto cestu, ktorý nezaobstará nijaká Cookova kancelária, zaplatila pánu Bloomovi v istom zmysle dosiaľ najslávnejšia inštitúcia tejto zemegule: Joyceova básnická obraznosť. Naozaj: do tohto suchého dejového rámca je vliaty celý oceán života...“⁵² Výrazným znakom *Odyssea* je silná disproporcía medzi časom rozprávania a časom príbehu, čo sa prejavuje aj v tom, že len fyzické prečítanie *Odyssea* trvá viac ako čas, v ktorom sa celý dej odohrá.

Dej Joyceovho azda najexcentrickejšieho románu *Plačky nad Finneganom*, (*Finnegan's Wake*, 1939)⁵³ sa odohráva vo sne a tomu je prispôsobená celá jeho štruktúra vrátane kategórie času. Román sa končí uprostred vety, ktorej dokončenie je na jeho začiatku. Tento rys symbolicky vyjadruje jednu z kľúčových zmien, ktorá nastáva v modernistickej próze a na ktorú upozornil Martin Hilský: oproti lineárnosti typickej pre tradičný román je pre modernizmus charakteristický *princíp kruhu*, ktorý možno vnímať aj ako symbol blúdenia: „modernistické zrieknutie sa osvietenského pokroku a lineárnosti môže byť výrazom hľadajúceho, tápajúceho, blúdiaceho vedomia v kríze.“⁵⁴ Okrem toho Hilský konštatuje aj smerovanie modernistickej lite-

52 Šalda, 1987, s. 686.

53 Niekedy sa tento názov v dôsledku viacvýznamovosti anglického výrazu „wake“ prekladá ako *Finneganovho prebúdzanie*.

54 Hilský, 1995, s. 30.

ratúry k priestorovej forme, pričom posilňovanie simultánnosti na úkor sukcesívnosti ovplyvňuje aj spôsob čítania – je nevyhnutné vnímať dielo nielen v čase, ale aj v priestore, čo vedie k opakovanému čítaniu umožňujúcemu vidieť literárne dielo v jeho celku.

- ◆ *Využitie mýtu.* Cyklickosť, ktorá je jedným zo základných stavebných princípov románu obdobia modernizmu a ktorá posilňuje jeho symbolický charakter, je zároveň jedným zo znakov mýtu. Moderný román ho využíva na viacerých úrovniach. Hlavný hrdina prvého románu Jamesa Joycea *Portrét mladého umelca* (1916) a neskôr aj jedna z hlavných postáv *Odysea* Stephen Dedalus odkazuje svojím menom na antický ikarovský mýtus. Celý *Odyseus* je štruktúrovaný na pozadí homérskeho mýtu a je jeho súdobým podobenstvom. T. S. Eliot v eseji *Odyseus, poriadok a mýtus*, ktorá vyšla zakrátko po vydaní Joyceovho románu, vyzdvihol Joyceov vzťah k mýtu: „Použitím mýtu, vytváraním ustavičnej paralely medzi súčasnosťou a antikou James Joyce využíva metódu, ktorej sa budú musieť chopiť aj jeho nasledovníci. Nebudú imitátormi o nič viac než vedec, ktorý Einsteinove objavy používa pri svojich vlastných, nezávislých skúmaníach. Je to jednoducho spôsob, ako vtlačiť poriadok a tvar obrovskej panoráme márnosti a anarchie, ktorou sú súčasné dejiny.“⁵⁵

Iným príkladom využitia mýtu či skôr mýtotvorby v modernistickej próze je dielo amerického prozaika **Williamu Faulknera** (1897 – 1962). Ten si za dejisko viacerých svojich románov zvolil fiktívny okres Yoknapatawpha a vytvoril mýtopoetický systém, ktorý nemá ambíciu byť kronikárskym záznamom, ale skôr demonštrovať univerzálny mravný problém ľudstva. Úpadok rodín Faulknerovho imaginárneho priestoru pritom kontrastuje s mýtom o nevinosti amerického Juhu.

- ◆ *Fragmentárnosť, diskontinuita, mnohohľadiskovosť.* Civilizačná rozmanitosť a strata jednotiacieho svetonázoru sa v modernistickom románe prejavili útržkovitosťou tak na mikrokompozičnej rovine (heterogénnosť jazykových prvkov, narušenie syntaktických väzieb), ako aj

55 Citované podľa Rainey, Lawrence. 2005. *Modernism: An Anthology*. Oxford. Blackwell Publishing, 2005, s. 167.

makrokompozičnej roviny (neukončenosť príbehu, rozprávanie z rozličných uhlov pohľadu alebo zmnožená perspektíva). Tento rozkladný princíp je charakteristický pre kubistickú metódu a práve Joyceovho *Odysea* nazval Martin Hilský⁵⁶ najväčšou kubistickou prózou anglického modernizmu. William Faulkner v románe *Blabot a bes* (*The Sound and the Fury*, 1929) používa viaceré typy rozprávačov (priamy rozprávač, vševediaci rozprávač, nespoľahlivý rozprávač), pričom každá zo štyroch častí románu je rozprávaním udalostí z pohľadu inej postavy. Mnohoznačnosť perspektív v modernistickom románe predstavuje rozdielnosť individuálnych postojov a vidieť v nich vplyv filozofie Fridricha Nietzscheho.

- ◆ *Zmeny v románovej technike.* Sú odrazom tak podnetov z oblasti filozofie alebo psychológie, ako aj nových technických objavov konca 19. a začiatku 20. storočia. Z nich mal na literatúru najväčší vplyv vznik kinematografie a súčasťou výstavby modernistických próz sa stali techniky ako *montáž*, *spätný záber*, *strih*, *oko kamery* a *pod*. Nové chápanie času prinieslo uplatňovanie *spomalenej techniky*, ktorá kladie dôraz na vnútorný čas postavy a ktorú použil Marcel Proust v *Hľadaní strateného času* a rovnako James Joyce v *Odyseovi* i *Plačkách nad Finneganom*. Azda najväčšiu inováciu v spôsobe narácie predstavuje technika *prúdu vedomia* (*stream of consciousness*). Po prvý raz tento názov použil americký psychológ William James v knihe *Princípy psychológie* v r. 1890 a označil ňou neprerušovaný prúd vnemov, myšlienok a pocitov bdelej mysle. V literatúre ho už v r. 1887 v próze *Vavríny už otrhali* (*Les Lauriers sans coupés*) použil francúzsky symbolistický prozaik **Édouard Dujardin** (1861 – 1949) pod vplyvom dojmov z hudby Richarda Wagnera. Naplno sa rozvinul až v dielach popredných modernistických prozaikov Jamesa Joycea (*Odyseus*, *Plačky nad Finneganom*), Virginie Woolfovej (*K majáku*, *Vlny*, *Orlando*), Marcela Prousta (*Hľadanie strateného času*), Williama Faulknera (*Blabot a bes*) a ďalších. Prúd vedomia predstavuje prienik do neprebádaných vrstiev ľudského vedomia a podvedomia. Voľný tok myšlienok, pocitov a asociácií je úsilím jazykovo vyjadriť psychický stav bez obmedzujúcej

56 Hilský, 1995, s. 109,

účasti rozumu. Ako však upozorňuje Abrams,⁵⁷ treba rozlišovať medzi literárnou technikou a psychologickým procesom: literárna technika prúdu vedomia nie je kópiou samého psychologického procesu, ktorý je vo svojej podstate neverbalizovaný a neverbalizovateľný. Literárna technika naproti tomu musí pracovať so slovami, preto je ilúziou vedomia a výsledkov naratívnych konvencií. Autor túto ilúziu vytvára obmedzením niektorých vonkajších jazykových znakov – interpunkcie, verzálok, úvodzoviek či názvov kapitol. Okrem toho sa v odbornej literatúre niekedy môžeme stretnúť so vzájomným zamieňaním termínov prúd vedomia a vnútorný monológ. Abrams navrhuje chápať prúd vedomia ako nadradený pojem a vnútorný monológ vyhradiť na také podoby prúdu vedomia, ktoré čitateľovi predstavujú beh a rytmus vedomia presne tak, ako sa odohráva v mysli danej postavy, kde autor neintervenuje ich vysvetľovaním alebo komentovaním a náhle zmeny duševných procesov neusporadúva do gramaticky správnych viet alebo logicky súdržného sledu.

William Faulkner

Bľabot a bes

(úryvok)

neobzrel som sa žaby nedbali o mňa sivé svetlo sa cedilo na stromy ako mach ale dážd' stále nechodil po chvíli som sa obrátil a vrátil na kraj lesa len čo som tam došiel zase som zavoňal zemolez videl som svetlá na hodinách na súde a žiaru mesta štvorec na nebi a tmavé vrby pri potoku a svetlo v matkiných oblokoch u Benjyho sa ešte svietilo a podliezol som plot a rozbehol sa cez lúku bežal som sivou trávou medzi svrčkami zemolez bol čoraz silnejší a vôňa vody potom som vodu uvidel mala farbu sivého zemolezu ľahol som si na breh s tvárou pri zemi aby som necítil zemolez takto som ho necítil a ležal som tam a vnímal zem ako mi prestupuje šatami počúvajúc vodu a po chvíli som už tak nedychčal a ležal som tam mysliac na to že ak nepohnem tvárou nebudem musieť dýchať tak zhlboka a nebudem ho cítiť a potom som nemyslel vôbec na nič prišla po brehu a zastala nepohol som sa

57 Abrams, 1999, s. 299.

už je neskoro choď domov
 čo
 choď domov už je neskoro
 dobre
 jej šaty zašušťali nepohol som sa prestali šušťať
 pôjdeš domov ako som ti povedal
 nič som nepočul
 Caddy
 áno pôjdem ak chceš pôjdem⁵⁸

Otázky a podnety do diskusie

1. Ako súvisí obraz zrkadla s modernou prózou? V čom spočíva novosť románu v modernom období?
2. Aký prínos má pre moderný román dielo anglického románopisca 18. storočia Laurencea Sterna?
3. Prečo sú pre modernú prózu prínosné poznatky z oblasti psychológie a psychoanalýzy? S ktorými menami sa tieto teórie najčastejšie spájajú?
4. Ktorí filozofi najvýraznejšie ovplyvnili charakter modernej prózy? Ako sa v modernej próze (je štruktúre i obsahu) prejavila ich filozofia?
5. Ktoré sú najvýraznejšie znaky a tendencie modernistického románu? Ako sa v modernom románe odrážajú experimenty s časom a priestorom?
6. Ako sa v modernom románe uplatňuje Hilským definovaný princíp kruhu?
7. Akú úlohu v modernom románe zohráva mýtus?
8. Definujte techniku prúdu vedomia. Ktorí autori sa touto technikou najväčšmi preslávili?
9. Ktorú výtvarnú techniku využívala vo svojich prózach (v spôsobe rozprávania) Virginia Woolfová?
10. Na ktorú rozprávačskú techniku mal vplyv vznik kinematografie? U ktorých autorov môžeme tento jav pozorovať?

58 Preložil Ján Vilikovský.

► Symbolizmus

Symbolizmus predstavuje umelecké hnutie, ktoré sa konštituovalo v 80. rokoch 19. storočia vo Francúzsku a v prvých dvoch dekádach 20. storočia. Názov *symbolizmus* na vyjadrenie nových tendencií v tvorbe a ako náhradu hanlivého pomenovania *dekadencia* ponúkol vo svojej eseji *19. storočie* v r. 1885 francúzsky básnik gréckeho pôvodu **Jean Moréas** (1856 – 1910), ktorý v nasledujúcom roku uverejnil v literárnej prílohe časopisu *Le Figaro* svoj *Manifest symbolizmu*. V ňom nazval symbolistickú poéziu nepriateľkou školenosti, deklamácie, zlých pocitov a objektívnej deskripcie, pričom jej cieľom je podľa neho zaodieť myšlienku do formy vnímateľnej zmyslami. V symbolizme majú byť obrázky prírody, ľudské činy a všetky konkrétne javy podávané v zmyslovej podobe, ktorá má slúžiť na postihnutie tajomného vzťahu medzi nimi a prvotnými myšlienkami. Za priameho predchodcu symbolizmu Moréas uviedol Baudelaira a za jeho najvýraznejších predstaviteľov **Stéphana Mallarmého** (1845 – 1898) a **Paula Verlaina** (1844 – 1896). Práve Verlainovu báseň *Básnické umenie (L'Art poétique)* možno pokladať za básnický manifest symbolistickej poetiky:

*Najmä hudbu! To ti neprekáža
vziať slovo, čo neumelé je,
čo každý vánok ľahko rozveje,
nie tie, čo viažu sa, či vážia.*

*Ani si neváž príliš slov.
Prejav im svoje pohrdanie:
pieseň sa vtedy dobrou stane,
keď sa to presné pospája v nej s hmlou.*

*To sú tie oči za závojom skryté,
to poludnie, vzduch, čo chveje sa,
tie jesenné a chladné nebesá,
to belasé, hviezdne vlnobitie.*

*Ale my prisaháme na odtieň.
Nie farba! Len odtieň čosi sľúbi.
Ach! Odtieň ľúbi, keď sa snúbi
lesný roh s flautou a so snom sen.*

Preč s pointou, čo vraždí v básni vzruchy!

Rým páchne, vtip si kruto zazúri.

*Ten cesnak, plačú z neho azúry,
ten cesnak z poetických kuchýň!*

*A výrečnosti vykrúť pekne krk;
bude dobre dať si pozor na rým,
múdrejšie je, keď trocha menej žiari;
kam by prišiel, pustiť ho tak z rúk!*

*Ó, hriechy rýmov! Kto to povie o nich?
Nejaké hluché decko či černocho zlý
ten šestákový šperk si vynášli
a on nám v piesni hlúpo, duto zvoní.*

*Hudbu ešte, hudbu jednodaj!
Verš, to sú krídla duše rozopäté,
to, čo zostáva tu po jej vzlete
k ďalekým láskam, v iný hviezdny kraj.*

*Verš sa skrýva v náhode jak v skrýši,
veršom vonia vánok v jedno z mnohých rán,
ako keby kvitli mäta, tymian.*

Literatúra je to, čo zvýši.⁵⁹

Symbolistické hnutie vzniklo z jednej strany ako reakcia na realizmus a hlavne *naturalizmus* ako literárny odraz filozofie pozitivizmu, presadzujúci objektívnosť a vernosť skutočnosti v duchu poznatkov prírodných vied, z druhej strany na *parnasizmus* (neosobné umenie vychádzajúce z princípov lartpourtartizmu, ktoré kládlo dôraz na kultivovanosť, formálnu vykonštruovanosť, absenciu citu a disciplínu diktovanú logickým myslením). Symbolizmus, naopak, „smeruje k utvoreniu výrazu, ktorý by bol priamym vyjadrením básnikovej citlivosti bez sprostredkujúcej spolupráce vysvetľujúceho rozumu“.⁶⁰ Spôsob utvárania symbolu a jeho pôsobenia naznačil belgický symbolista **Émile Verhaeren** (1855 – 1916) postupnosťou

59 Preložil Miroslav Válek.

60 Nezval, 1964, s. 31.

zmyslový vnem → symbol → evokácia → idea, ako aj výrok: „Definovať symbolizmus, komu by sa to podarilo?... Symbol sa vždy cez evokáciu brúsi v ideu, je sublimátom vnemov a pocitov; nie je vôbec názorný, ale sugesívny; borí každú náhodnosť, každý fakt, každý detail; je najvyšším a tým najspiritualistickejším umeleckým vyjadrením.“

Kým realizmus kládol dôraz na objektívnu skutočnosť a jej opis, symbolizmus dáva do popredia subjektívny vzťah básnika k svetu, tvrdí, že svet je niečo viac, ako nám vedia sprostredkovať naše zmysly, smeruje teda k nadzmyslovému, transcendentnému. Tento spiritualizmus v zmysle odklonu od predmetného sveta ho do istej miery spája so stredovekou poéziou, ktorá takisto stavala na symbolike, oproti nej však symbolistická poézia, zvlášť francúzska, natoľko nezdôrazňovala kolektívnu formu religiozity, ale skôr individuálnu transcenciu. Karel Teige hovorí v tomto zmysle o novej koncepcii *umelého mysticizmu*.

Niektoré črty symbolizmu ako príklon k idealistickej estetike alebo dôvera v subjekt ho spájajú s romantizmom. Na rozdiel od romantického básnika však symbolista pri tvorbe nestavia natoľko na improvizácii a na formálnej uvoľnenosti básne, naopak, vyžaduje pevnosť tvaru, básen je tvorená výsostne racionálne, je konštruovaná, oproti romantickej inšpirácii a citovému lyrizmu symbolizmus nastoľuje požiadavku formálnej dokonalosti a básnickej čistoty. Nový je vzťah medzi výrazovou a referenčnou zložkou básne, keďže jedným z rysov symbolistickej poetiky je „neoveriteľnosť referenta a zároveň tabuizovanie historického referenta“, hoci syntax básne vzbudzuje dojem, „ako keby sa hovorilo o overiteľnom referente“.⁶¹

Priama vývinová línia k symbolizmu vo svetovej poézii sa tiahne od Edgara Allana Poa cez Charlesa Baudelaira a Arthura Rimbauda. Už Poe v eseji *Filozofia básnickej skladby* volal po sugesívnom účinku básne a havana zo svojej rovnomennej básnickej skladby charakterizoval ako symbol ustavičnej a trúchlivej spomienky lyrického subjektu na mŕtvu Lenoru. Baudelairova zbierka *Kvety zla* a jeho *Malé básne v próze* zasa ukázali symbolistom cestu nachádzaním paralel medzi hmotným a spirituálnym

61 Koprda, Pavol. 1996. *Futurizmus*. In Cvrkal, Ivan ed.: Kapitoly z moderny a avantgardy III. Bratislava: Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, 1996, s. 12.

svetom a preferovaním básnickej obraznosti založenej na zmyslovosti (Teige hovorí o senzualizácii poézie). Vklad Arthura Rimbauda, ktorý podľa vlastných slov vynašiel básnické slovo prístupné všetkým zmyslom, do arzenálu symbolistickej poetiky spočíva v oslobodenej imaginácii, slovej alchýmii, ponore do vnútorného sveta a sna. Podstatu symbolistickej poetiky vystihuje výrok Stéphana Mallarmého: „Pomenovať vec znamená zrušiť tri štvrtiny pôžitku z básne, vyplývajúceho zo šťastia, že ju postupne rozlúštíme. Vsugerovať ju, to je ten sen!“ Na doplnenie slov ruského formalistu Viktora Žirmunského: „Poézia nemá hovoriť jazykom pojmov; musí navodiť v poslucháčovi neurčitú lyrickú náladu skôr zvukmi slova než jeho logickým vecným obsahom; ľubozvučným spájaním slov sa usiluje navodiť v poslucháčovi nálady nevyjadriteľné slovami.“ Zásady symbolizmu v maliarstve zhrnul Georges-Albert Aurier v r. 1891 v časopise *Mercure de France*. Umelecké dielo by malo byť podľa neho zároveň *ideové*, čiže znázorňujúce určitú ideu, *symbolické*, aby vyjadriло túto ideu tvarmi, a *syntetické*, aby im dalo všeobecný význam. Umelecká tvorba by mala byť navyše aj dekoratívna a emotívna a mala by „rozochvievať dušu“.

Symbolizmus je umenie disrealizačné, nemimetické, ktoré smeruje od opisu k sugescii, a práve tým prostriedkom, ktorý má sugesciu vyvolať, je *symbol* – druh trópu založeného na dvoch rovnocenných denotátoch, pričom motivácia medzi nimi je oveľa nejasnejšia ako pri konvenčnom symbole, čo má za následok posilnenie arbitrárneho princípu, a tým aj rozostrenie denotačnej zložky znaku a viacero možných výkladov. Symbolista nepomenúva vec jej menom, iba náznakom a čitateľovi predostiera akoby hádanku. Potvrďuje to Mallarmého výrok: „Báseň je tajomstvo, ku ktorému čitateľ musí hľadať kľúč.“ Tento rys symbolistickej poetiky možno pomenovať pojмами ako evokácia, sugescia, náznak, tajomstvo, inotaj, snovosť, nálada a pod. Princípom básne-hádanky s arbitrárnym výkladom symbolizmus výrazne prispel k rozvoju modernej obraznosti. Podľa Vítězslava Nezvala symbolizmus „nie je vo svojej podstate ničím iným než úsilím uplatniť v poézii fantazijný výraz.“⁶²

62 Nezval, 1964, s. 34.



Odilon Redon: *Oko sa krúti ako nejaký glóbus smerom k nekonečnu* (1882)

Je to jedna zo série litografií, ktoré venoval Redon E. A. Poeovi. Chcel ňou vzdať hold jeho vášnivému zaujatiu pre všetko zvláštne a nadprirodzené. Oko ako výtvarný námet ustavične priťahovalo Redona a stvárňoval ho rozličným spôsobom: otvorené bolo preňho symbolom poznania, zatvoreným chcel evokovať vnútorný život a mystérium samoty.

José Pijoan

Práve symbolisti a ich predchodcovia vniesli do poézie nový typ metafory – *synestéziu* –, založenú na križení zmyslových vnemov. Tak Baudelairove *Vzťahy*, ako aj Rimbaudove *Samohlásky* predstavujú rad obrazov vyvolaných predstavou farieb (Václav Černý to nazýva metaforickou transpozíciou zmyslových dojmov). Francúzsky básnik Théophile Gautier podľa vlastných slov pod vplyvom hašiša počul dokonca hlasy farieb.

Ďalším výrazným znakom symbolistickej poetiky je jej *hudobnosť*, ku ktorej prispel aj záujem o hudbu Richarda Wagnera. Slovo v symbolizme sa k čitateľovi neprihovára ako znak veci, ale skôr svojím zvukom i súzvukom so susednými slovami. Symbolista pri používaní slov nekladie dôraz na ich presný význam, ale skôr na ich evokačný hudobný efekt. Aj preto je symbolistická poézia mimoriadne ťažká na preklad do iného jazyka. Mallarmé sa na tému hudobnosti poézie vyjadril týmito slovami:

„Zmysel pre hudobnosť, ktorú je možné vo svete dosiahnuť, sa musí spojiť s neosobným rýdzim veršom, aby sme rozžiarili prvotný rytmus a zriekli sa všetkého ostatného ako bezcennej usadeniny. Tvorím hudbu, ale neoznačujem za ňu takú, ktorú možno dosiahnuť ľubozvučným združovaním slov, ale ono čosi, čo možno vyčariť určitým zoskupením slov, keď slovo je už len vonkajším sprostredkujúcim činiteľom ako tón klávesu klavíra. Už len dianie medzi riadkami a mimo pohľadov, v úplnej čistote, bez toho, aby sa miešali šramoty strún z čriev a klapiek ako v zbore hudobných nástrojov; napokon je to nemé vyrovnanie sa písomníctva hudobnému zboru. Básnici všetkých čias sa o to usilovali; nové je len to, že si to dnes radostne uvedomujeme.“

Úsilie o sprostredkovanie tajomných, transcendentných významov reality, esencií javov malo v symbolizme rozličné výrazové podoby. Václav Černý⁶³ rozlišuje dve typologické tendencie francúzskeho symbolizmu – mallarméovskú a verlainovsko-rimbaudovskú. Mallarméovská línia, ktorú v druhej vlne symbolizmu po smrti Mallarmého rozvíjal najmä **Paul**

63 Černý, 1992, II, s. 204 – 205.

Valéry (1871 – 1945) so svojím úsilím o *čistú poéziu* (*poésie pure*), sa síce vzdáva logiky a racionality v básni, nevzdáva sa jej však v procese tvorby; namiesto intuitívneho prístupu v procese tvorby stavia na racionálnosti a dáva prednosť konštrukcii, účinok básne na čitateľa však musí byť emocionálny. Klasicisticky pevným, pravidelným tvarom básne, viazaným veršom a rýmom stojí mallarméovská poézia na pôde konvencie, duchom je výsostne moderná. Druhá, verlainovsko-rimbaudovská línia zas väčšmi čerpala z oblasti pudov a podvedomia a neskôr výrazne ovplyvnila surrealizmus. Je pre ňu charakteristická väčšia spontánnosť, živočíšnosť a tvarová uvoľnenosť, čo viedlo k etablovaní voľného verša v modernej poézii.

Symbolistické začiatky sprevádzajú aj poéziu Guillauma Apollinaira, z ďalších francúzskych autorov mal k symbolizmu blízko básnik **Jules Laforgue** (1860 – 1887) a dramatik **Paul Claudel** (1868 – 1955), ktorého básne a hry sa vyznačovali náboženskou symbolikou. Základom symbolizmu je podľa neho viera, že všetko na svete má svoj význam a ten sa odhalí básnikovi, ktorý má schopnosť mu porozumieť.

Dobrá živnú pôdu našiel symbolizmus aj v ruskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia, v epoche, ktorú filozof Nikolaj Berďajev nazval ruským strieborným vekom alebo ruskou kultúrnou renesanciou. Ruský symbolizmus čerpal tak z domácej filozofie (Vladimir Soloviov), ako aj literárnej tradície romantizmu (Alexander Puškin, Michail Lermontov) a čistej poézie (Fiodor Ťutčev, Afanasij Fet), mnohé podnety získaval z prekladov zahraničnej filozofie (Schopenhauer, Nietzsche) i literatúry (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Poe, Whitman, Wilde, Ibsen). Vznik ruského symbolizmu ovplyvnili knižne vydané prednášky Dmitrija Merežkovského pod názvom *O príčinách úpadku a o nových prúdoch v súčasnej ruskej literatúre* (1892) a tri zborníky Valerija Briusova *Ruskí symbolisti* vydané v r. 1894 a 1895.⁶⁴ Ako uvádza Valerij Kupka, na prelome storočí sa sformovali dve od seba pomerne odlišné krídla: petrohradské religiózno-filozofické, ktoré reprezentovali napríklad **Nikolaj Minskij** (1856 – 1937), **Dmitrij Merežkovskij** (1865 – 1941) a **Zinaida Gippiusová** (1869 – 1945),

64 Bližšie Kupka, Valerij. 2011. *Poézia predapokalyptického nepokoja*. In Kupka, Valerij, ed. *Ruská moderna*. Bratislava : Slovart, 2011, s. 9 – 14.

a moskovské esteticko-filozofické krídlo, rozvíjajúce tradície puškinovsko-tuččevovskej ‚čistej‘, kozmologickej lyriky s predstaviteľmi ako **Valerij Briusov** (1873 – 1924), **Konstantin Balmont** (1867 – 1942), **Jurgis Baltrušaitis** (1873 – 1948) a ďalšími. Začiatkom 20. storočia sa v kruhu symbolistov rozširuje skupina mlad-symbolistov – **Viačeslav Ivanov** (1866 – 1949), **Andrej Belyj** (1880 – 1934), **Alexander Blok** (1880 – 1921), **Sergej Soloviov** (1885 – 1942) a ďalší.⁶⁵ Vzbura mladých básnikov proti predstaviteľovi symbolizmu Viačeslavovi Ivanovovi v r. 1911 a následné založenie Cechu básnikov viedli ku vzniku nového literárneho smeru **akméizmu**, ktorý vychádzal skôr z klasicistických ako romantických tradícií, oproti mysticismu symbolizmu a jeho transcendencii požadoval návrat k reálnemu svetu, oproti zložitej symbolistickej obraznosti jasnosť a presnosť obrazu. Jeho najvýraznejšími predstaviteľmi sa stali **Nikolaj Gumilov** (1886 – 1921), **Anna Achmatovová** (1889 – 1966) a **Osip Mandelštam** (1891 – 1938).

Okrem frankofónnej a ruskej poézie, kde mal symbolizmus najväčšie zastúpenie, ovplyvnil aj ďalšie literatúry: z nemecky píšucich autorov využíval jeho prvky **Rainer Maria Rilke** (1875 – 1926), v anglofónnych literatúrach írsky básnik a dramatik **William Butler Yeats** (1865 – 1939), anglický básnik a teoretik **Thomas Stearns Eliot** (1888 – 1965) či americká poetka **Amy Lowellová** (1874 – 1925), hispánsku poéziu zastupovali Španieli **Antonio Machado** (1875 – 1939), **Ramon Jimenéz** (1881 – 1958) a Nikaragujčan **Ruben Darío** (1867 – 1916), poľskú **Bolesław Leśmian** (1877 – 1937) a českú **Otokar Březina** (1868 – 1929).

Z prozaických diel ovplyvnených symbolistickou poetikou možno spomenúť román **Jorisa Karla Huysmansa** (1848 – 1907) *Naruby*, poviedkovú knihu **Marcela Schwoba** (1867 – 1905) *Knihy o Monelle* alebo román **Andreja Belého** *Peterburg*, symbolistickú dramatickú tvorbu reprezentujú **Maurice Maeterlinck** (1862 – 1949) a **August Strindberg** (1849 – 1912).

65 Tamže, s. 12.

Stéphane Mallarmé**Zjavenie**

Spln luny zosmutnel. Plačúci serafíni
zasnene držiaci jemný slák za tíšiny
kvetov hmiel mámili z tichnucej violy
biely vzlyk hladiaci blankytné vrcholy.
– Pri prvom objatí bol to deň požehnaný.
Rojčenie, ktoré mi tak rado dáva rany,
znalecky vsávalo jak vôňu slastný splín,
čo nechá bez bólu, bez blenu planých slín
žatva snov na dne srdc, ktoré ich ticho žali.
S očami na dlažbe blúdil som s vetrom dialí,
keď si sa so slnkom vo vlasoch podvečer
na ceste zjavila s úsmevom čistých pier.
Že vidím vílu víl, zdalo sa, vílu jasu,
čo dávno do mojich detských snov vniesla krásu,
keď prešla, nechajúc z lúčov rúk nasnežiť
bielymi ružami voňavý hviezdny svit.⁶⁶

Otázky a podnety do diskusie

1. Kto je autorom pojmu symbolizmus a s ktorými menami sa na začiatku spája?
2. Na ktoré smery a tendencie v umení symbolizmus reagoval?
3. Vysvetlite vzťah symbolizmu k spiritualizmu, mysticismu a transcencii.
4. Čo má symbolizmus spoločné s romantizmom a čo, naopak, ho od romantizmu odlišuje?
5. Naznačte líniu symbolistického písania poézie vo svetovej literatúre od jej počiatkov až po jej dobové básnické zastúpenie.
6. Pomenujte hlavné črty symbolistickej básne. Vysvetlite bližšie Mallarmého výrok: „Báseň je tajomstvo, ku ktorému čitateľ musí hľadať kľúč.“

7. Ktoré dve typologické tendencie francúzskeho symbolizmu rozlišuje Václav Černý? Aký je medzi týmito tendenciami rozdiel?
8. Všímajte si symboly vo Verlainovej básni *Básnické umenie*. Akú úlohu v básni zohráva symbol hudby? Nájdite v básni synestézie. Aká je ich funkcia v básni?
9. Pokúste sa na reprodukciu Redonovho obrazu aplikovať všeobecné požiadavky umeleckého symbolizmu.

► Impresionizmus

Primárne sa tento umelecký smer poslednej tretiny 19. storočia a začiatku 20. storočia vzťahuje na výtvarné umenie – jeho názov vznikol ako posmešná reakcia kritika na obraz francúzskeho maliara **Clauda Moneta** (1840 – 1926) *Impresia, východ slnka* vystavený v r. 1874 v Paríži.

Pre impresionistických maliarov, medzi ktorých okrem Moneta patrili **Édouard Manet** (1832 – 1883), **Auguste Renoir** (1841 – 1919), **Paul Cézanne** (1839 – 1906), **Alfred Sisley** (1839 – 1899) a ďalší, bolo charakteristické uprednostňovanie zmyslových vnemov pred intelektuálnym prístupom k skutočnosti úsilím o zachytenie okamžitej atmosféry zobrazovaného – zväčša prírodného – javu, o jeho stvárnenie tak, ako sa javí nášmu oku v danom okamihu. V ich obrazoch hrá preto ústrednú úlohu práca so svetlom a jeho premenami.

Z maliarstva sa metóda zachytávania dojmu z prchavého okamihu rozšírila aj do oblasti hudby. Za zakladateľa hudobného impresionizmu sa pokladá francúzsky skladateľ **Claude Debussy** (1862 – 1918), ďalšími predstaviteľmi boli ruský skladateľ **Modest Mussorgskij** (1839 – 1881) a francúzsky skladateľ švajčiarsko-španielskeho pôvodu **Maurice Ravel** (1895 – 1937).

V literatúre nemá impresionizmus podobu výrazného smeru zameraného na konkrétnu národnú literatúru, ale skôr tendencie v tvorbe viacerých najmä anglických, francúzskych, nemeckých alebo ruských autorov. Ako prvý začal s termínom impresionizmus pracovať francúzsky kritik Ferdinand Brunetière v esejí „*Impresionizmus v románe*“ z r. 1879; chápal ho ako transpozíciu výrazových prostriedkov výtvarného umenia do

literatúry. Pojem impresionizmus nemal vždy jednotný obsah. Za impresionistov pokladali francúzskych symbolistických básnikov (**Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue**), nemecký kritik Hermann Bahr nazval impresionizmus *subjektívnym naruralizmom*, F. X. Šalda videl posledný výraz impresionizmu v poetizme, anglofónna kritika zasa kladie začiatok impresionizmu v literatúre ako ranej fázy anglického modernizmu do prvej dekády 20. storočia a spája ho predovšetkým s prózou a autormi ako **Ford Madox Ford, Joseph Conrad** či **Virginia Woolfová**.

Z oblasti filozofie mali na literárny impresionizmus najväčší vplyv William James, Henri Bergson a Edmund Husserl, niektorí kritici dokonca impresionizmus nazvali *literárnou fenomenológiou* a jeho miesto v literatúre vidia od začiatkov moderny až dodnes. Impresionistickí autori zastávali bergsonovský názor, že skutočnosť nemožno analyzovať, ale iba intuitívne uchopiť. Obraz o nej získavame na základe vnemu, vedomím modifikovaného a zmeneného na impresiu. „Literatúra je impresia,“ vyhlásil americký prozaik Henry James. Jej doménou je sféra pocitu, stojaceho medzi vnemom a myslením. Ako podotýka Jesse Matz, literatúra „nedáva prednosť povrchom a fragmentom pred hĺbkami a celkom, ale prostredníctvom povrchu ukazuje hĺbku a prostredníctvom fragmentov celok“.⁶⁷ Impresia teda podľa neho nie je len zmyslovým vnemom, ale dojomom, ktorý je myšlienkou, zdaním, ktoré je skutočnosťou, tušením, ktoré je pravdou, a časťami, ktoré sú celkom.

Spoločným znakom impresionizmu a symbolizmu v poézii je zmysel pre sugestívnosť, vnútorné naladenie subjektu, cit pre jemné odtiene zvukov či svetiel prejavujúci sa hudobnosťou výrazu, novátorskými rýmami alebo farebnými asociáciami.

V próze je analógiou zrušenia pevných kontúr objektu v maliarstve zrušenie lineárne sa odvíjajúcej zápletky a jej nahradenie návratnými obrazmi a motívmi. Dôraz na subjektívny vnem naznačuje posun od objektu k subjektu a od pevne danej štruktúry k rozličným uhlom pohľadu. Analógiou maliarovho krátkého a dynamického ťahu štetca je v literatúre impresia

67 Matz, Jesse. 2001. *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001, s. 1.

so svojou schopnosťou prostredníctvom prchavého detailu evokovať silné obsahy. V jazyku sa to podľa J. T. Johnsona prejavuje v sklone k „maliarskemu“ (pikaresknému) imperfekta namiesto tradičného perfekta, k vedľajším vetám, k narúšaniu gramatických väzieb, k redukcii verb v slovných spojeniach a k používaniu adjektív, ktoré sa môžu vzťahovať na viaceré substantíva.⁶⁸

Príkladom využitia impresionistických postupov je tvorba Virginie Woolfovej. Jej prózy podľa Martina Hilského „pripomínajú plátna maliarov, ktorí pracujú v plenéri a ktorých obrazy voňajú slnkom, vodou a vzduchom. Rovnako ako obrazy impresionistov zvečňuje Woolfová prchavý okamih, podáva ten najdetailnejší záznam najjemnejších záchvov svetla a farieb. Jeden okamih rozkladá na množstvo zážitkov a vnemov, aby v celkom všednej skutočnosti objavila neobyčajnú krásu. Jej sila spočíva v tom, ako intenzívne sa vie pozeráť, ako ostro vie vnímať prítomnosť, ktorá tvorí časovú os jej príbehu.“⁶⁹ Svoju poviedku *Škvrna na stene* z r. 1917 Woolfová založila na nejasnom vizuálnom dojme a jeho vnútornej spracovaní. Škvrna otvára dvere fantázii a úvahám danej postavy. Skutočný slimák tak v jej vedomí evokuje diery o klinci na zavesenie miniatúry, v istej chvíli sa jej zasa zdá, že vystupuje zo steny a vrhá zreteľný tieň, pripomínajúc hrobku, ktorá ju naplní melanchóliou a myšlienkami na zomretých.

Impresionistické postupy nájdeme aj v románe **Josepha Conrada** (1857 – 1924) v románe *Srdce temnoty* (1899), v niektorých prózach **Marcela Prousta** alebo v raných dielach **Antona Pavloviča Čechova** (1860 – 1904). V americkej literatúre sa k impresionistickým autorom zaraďuje **Henry James** (1843 – 1916) alebo **Stephen Crane** (1871 – 1900).

68 J. Theodore Johnson Jr. 1973. *Literary Impressionism in France: A Survey of Criticism*. In *L'Esprit Créateur*, roč. 13, č. 4, 1973, s. 271.

69 Hilský, 1995, s. 152 – 153.

Virginia Woolfová

K majáku

(úryvok)

Tupo sa zahľadela na plátno, celé biele na ňu civelo neústupne strohým pohľadom, a z plátna na záhradu. Bolo to čosi (stála tam, privierala svoje čínske očka vo zvráskavenej tváričke), čosi, ak sa dobre pamätá, čo sa týkalo vzťahu medzi tými preťatými linkami, ktoré sa tiahli naprieč plátnom, a hmotou tamtoho živého plota so zelenou dierou, ktorá niekde prechádzala do modrej a hnedej – na to sa pamätá; tak sa jej to zauzlilo v pamäti, že chvíľami, podvedome (napríklad keď šla po Brompton Road, keď si česala vlasy) sa pristihla, ako maľuje ten obraz, v predstave si ho premeriavala skúmavým pohľadom a rozväzovala ten uzol. Lenže je obrovský rozdiel maľovať obraz v predstavách a potom naozaj vziať do rúk štetec a urobiť prvý ťah.⁷⁰

Otázky a podnety do diskusie

1. Pomenujte základné princípy výtvarného impresionizmu. Aký vzťah má impresionistické dielo k zobrazovanej skutočnosti? Ktorí umelci patrili k najvýznamnejším impresionistom (i postimpresionistom)? V čom možno badať význam odkazu umeleckého diela Paula Cézanna?
2. Ako súvisí literárny impresionizmus s Bergsonovým chápaním intuície?
3. Aké iné pomenovania dostal literárny impresionizmus?
4. Aké znaky výtvarného impresionizmu sa prenášajú aj do literatúry? Pokúste sa svoje zistenia aplikovať pri analýze uvedených ukážok.

► Prekliati básnici, dekadencia, fin de siècle

Pri pomenovaní nových tendencií v literatúre konca 19. a začiatku 20. storočia pracuje literárna veda s termínmi, ktorých sémantické polia sa čiastočne prekrývajú. Viacerí vyššie spomenutí uvedení predstavitelia symbolistickej poézie sú zároveň súčasťou zoskupenia, ktoré do literárnej histórie vošlo pod názvom *Prekliati básnici* (*Les Poètes maudits*). Jeho pôvodcom je

70 Preložil Juraj Vojtek.

rovnomená útlá kniha Paula Verlaine z r. 1884, ktorá obsahuje portréty šiestich francúzskych básnikov (Verlaine ich nazýva aj absolútnymi básnikmi) spolu s ukážkami ich poézie. Verlaine vychádza z romantickej koncepcie rozporu básnika a spoločnosti, ktorý výrazne pocítovali aj jeho piati súpútnici, svojím nekonformným životom a tvorbou vzbudzujúci odpor meštiackej spoločnosti: **Tristan Corbière** (1845 – 1875), **Arthur Rimbaud**, **Stéphane Mallarmé**, **Marcelline Desbordes-Valmorová** (1786 – 1859) a **Villiers de l'Isle-Adam** (1838 – 1889). Šiestym bol sám Paul Verlaine, ktorý si pre seba zvolil anagram **Pauvre Lelian** (chudák Lelian). S odstupom času možno termín *prekliaty básnik* vnímať jednak užšie v nadväznosti na Verlainom vymedzenú skupinu básnikov, jednak širšie na označenie istého básnického typu nachádzajúceho sa v konflikte so súdobou spoločnosťou a zámerne stojacich na jej okraji. V tomto ponímaní boli prekliatymi básnikmi aj Francois Villon, George Gordon Byron, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Gérard de Nerval, gróf de Lautréamont, Karel Hynek Mácha alebo u nás Janko Kráľ.

Negácia noriem meštiackej spoločnosti, revolta voči jej hodnotám mali v prípade skupiny uvedených francúzskych básnikov za následok kliatbu, odvrhnutie zo strany oficiálnych kruhov, neuznanosť a nezáujem čitateľskej obce. Sklamanie niektorých z nich vyplynulo aj z nesplnených očakávaní po porážke Parížskej komúny v r. 1871 (Verlaine a Rimbaud sa jej priamo zúčastnili, Rimbaud na ňu reagoval drsnou satirickou básňou *Parížske orgie alebo Paríž sa znovu zaľudňuje*):

*Tu sme, vy zbabelci! Nuž vyvalte sa z kupé!
Žeravý dych slnka vysušil mláky ciest,
už ani pamiatky niet po barbarskej tlupe.
Zas vládne západu to sväté Miesto miest!*

*Vpred, požiar ustúpil, viacej ho neskúsite!
Tu sú, hľa, nábrežia, bulváre, domy, hľa,
na ľahkom blankyte, čo žiari lúčovite
a ktorým červeň bômb raz večer otriasla!⁷¹*

71 Úryvok, preložil Ján Stacho.

Ďalším spoločným znakom poézie prekliatych básnikov bolo odmietnutie videnia sveta na základe myšlienok pozitívizmu a názor, že odhalenie javovej stránky skutočnosti nepostačuje na jej úplné poznanie. V poézii sa prejavilo sklonom k vášni, irónii, pesimizmu a mysticizmu.

Jednou z príčin odvrhnutia prekliatych básnikov spoločnosťou bol aj ich sklon k bohémскому spôsobu života, ku ktorému patrili aj omamné látky a alkohol (známy absint ako nápoj parížskej bohémy) a ktorý sa podpísal na predčasnom skone niektorých z nich: Corbière zomrel vo veku 30, Rimbaud 37 rokov.

Termín *dekadencia* (z fr. *décadence* – úpadok) mal pôvodne pejoratívny význam a označoval nové tendencie vo francúzskej poézii od druhej polovice 19. storočia, ktoré odmietali ako svoj základ racionalizmus a v estetickej oblasti boli ovplyvnení koncepciou lartpouurlartizmu. Časť z nich prijala v 80. rokoch Moréasov termín symbolizmus a dekadenciou sa začali označovať špecifické umelecké prejavy prelomu storočí vychádzajúce z romantizmu, pocitov smútku a dezilúzie, smerujúce k mysticizmu a vyznávajúce kult krásy. Na literatúru dekadencie mali veľký vplyv žáner gotického románu, tvorba E. A. Poa i markíza de Sade, ako aj hudba Richarda Wagnera. Myšlienково sa dekadencia opierala najmä o filozofiu Arthura Schopenhauera (konceptia nezávislej vôle, života ako nevyhnutného utrpenia, názor, že človek je od prírody zlý) a Fridricha Nietzscheho (konceptia vôle k moci, nadčloveka, ktorý uznáva, že Boh je mŕtvy; sám seba vyhlásil za dekadenta, ale i opak dekadenta). Pre Nietzscheho bola dekadencia jednou z ústredných tém jeho filozofie, nechápal ju však len ako estetickú, ale aj etickú kategóriu. Jej umelecké podoby sú podľa neho len estetickým vyjadrením postoja k životu. Nietzscheho inšpiroval aj francúzsky prozaik a kritik **Paul Bourget** (1852 – 1935), ktorý – podobne ako pred ním Théophile Gautier v predslove posmrtného vydania *Kvetov zla* – aplikoval termín dekadencia na poéziu Charlesa Baudelaira. Práve Baudelaire sa stal akousi modlou neskorších dekadentov – český básnik a kritik Stanislav Kostka Neumann nazval jeho dielo najkrajším, najľudskejším a najsympatickejším reprezentantom dekadentného štýlu.

„*Môj celkový názor. – Prvá veta:* Človek ako druh *neprechádza* pokrokom. Vyššie typy sa síce dosahujú, ale neudržia sa. Úroveň druhu sa *nedvíha*. *Druhá veta:* Človek ako druh, prirovnaný ku ktorémukoľvek inému zvieratú, nepredstavuje pokrok. Celok živočíšneho aj rastlinného sveta sa nevyvíja od nižšieho k vyššiemu... Naopak, všetko súčasne a jedno cez druhé a proti sebe. Najbohatšie a najzložitejšie tvary – lebo výraz ‚vyšší typ‘ viac nehovorí – ľahko zanikajú: iba najnižšie sa udržiavajú v zdanlivej nepominuteľnosti. Prvé sa dosahujú iba zriedka a iba ťažko sa udržia navrchu: druhé sú až nehanebne plodné. – Aj v ľudstve v slede priazne a nepriazne sa najľahšie pomínajú *vyššie typy*, šťastné náhody vývoja. Sú náchylné na každý spôsob chátrania: sú výstredné a skoro sú tým až *décadents*... Krátke trvanie krásy, génia, Caesara je *sui generis*: niečo také sa nededí. Dedí sa *typ*; typ nie je nič významné a výnimočné, nie je ‚šťastnou náhodou‘. (...) ‚Génus‘ je stroj zo všetkých najjemnejší, – a teda aj najcitlivejší. *Tretia veta* – Krotenie človeka (‚kultúra‘) nezasahuje do hĺbky... Kde zasahuje, nastupuje ihneď degenerácia (typ: kresťan). ‚Divoch‘ (či, moralisticky povedané, *zlý človek*) je návratom k prírode a je, v istom zmysle, jeho *zotavením*, jeho *vyliečením* z kultúry...“⁷²

Na rozdiel od symbolizmu dekadencia nebola kompaktným umeleckým smerom s vyhraneným programom, keďže zahŕňala a ovplyvňovala viacero umeleckých prúdov. Skôr sa dá chápať ako spôsob myslenia, životný pocit, charakterizovaný vypätým individualizmom, do ktorého umelec uniká pred vonkajším svetom dôrazom na estetickosť, eleganciu a štylizáciu. Mario de Micheli uvádza, že dekadencia je „skôr duchovné vysilenie ako vzburá. V jadre dekadencia dovádza do krajných dôsledkov protiosvietenského ducha väčšiny romantizmu.“⁷³

Umenie dekadencie koncom 19. storočia nepredstavovalo hlavný prúd záujmu verejnosti – tým bolo skôr umenie parížskych Salónov a londýnskej Kráľovskej akadémie.⁷⁴ Pôvodne derogatívne pomenovanie básnikov,

72 Nietzsche, 1995, s. 20 – 22.

73 de Micheli, 1964, s. 47.

74 Rookmaaker, 1996, s. 85.

ktorí nevyhovovali charakterom svojej tvorby tomu, čo od nich očakávala meštiacka spoločnosť a kultúra orientovaná na zisk, sa neskôr stretlo aj s priaznivejšími postojmi. Jeden z nich prezentoval Jaroslav Vrchlický: „Nelámam palicu nad básnikmi úpadku, ani to netreba, ale zastávam ako vždy úplnú voľnosť básnického slova. Čo je na tejto najnovšej poézii robené, afektované, neprírodné, zapadne, o tom som presvedčený, bez milosti, ale spolu mám pevné presvedčenie, že ich úsilie o rozšírenie básnického poľa hlavne po formálnej stránke nie sú a nebudú nikdy stratené... Je dobré ukázať, že sú ešte iné cesty v umení, nedostupnejšie než obyčajné rýmovanie, že sú individuality, ktorým nejde o vytlačené meno v časopise alebo vydanú zbierku, že sú tvoriví duchovia, ktorí obetovali celý život niekoľkým básňam, len ak v nich postihli niečo nové, vyslovili niečo nezvyčajné. A v tomto smere má „poézia úpadku“ veľký význam, vyžaduje básnikov, ktorí sa niečo naučili, ktorí veľa vedia, pre ktorých je umenie nadovšetko.“⁷⁵

Silná viera dekadentov v autonómnosť umenia, živená predovšetkým rozporom medzi umením a spoločnosťou, sa v poetike ich diel prejavovala pesimizmom, nevierou v schopnosť človeka zmeniť svet, výstrednosťou, kultom krutosti, hedonizmom, erotickým mysticizmom, únikom do iracionálna a štylizovanosťou, častými prostriedkami boli irónia, mystifikácia a paradox – označenie majster paradoxu si vyslúžil írsky spisovateľ **Oscar Wilde** (1854 – 1900). Wildov jediný román *Portrét Doriana Graya*, ktorý možno nazvať románom o morálnom úpadku človeka, je ilustráciou jeho názoru o tom, že nie umenie kopíruje skutočnosť, ale skutočnosť umenie, že umenie nikdy nevyjadruje nič okrem samého seba a že najvlastnejším cieľom umenia je klamstvo. Podľa Martina Hilského Wilde povýšil umenie nad skutočnosť. Umelec sa z napodobňovateľa skutočnosti stáva stvoriteľom sveta, ktorého nedokonalou nápodobou a biednym tieňom je skutočnosť. Wilde tým stavia na hlavu tradičné aristotelovské poňatie umenia ako nápodobeniny skutočnosti.⁷⁶

75 Vrchlický, Jaroslav. 1893. *Studie a podobizny*. Praha : Knihotiskárna F. Šimáček, 1893, s. 203.

76 Hilský, 1995, s. 12.

Na hlavnú postavu Doriana Graya veľmi zapôsobí jeho portrét, ktorý namaľoval jeho priateľ Basil Hallward, a vysloví želanie, aby mohol byť vždy taký krásny a aby namiesto neho starol obraz. Želanie sa mu splní a odteraz bez ohľadu na to, aký nemravný život Dorian vedie, všetky jeho činy sa premietajú do obrazu. Dorian doženie k samovražde mladú herečku, zavraždí svojho priateľa-maliara, ale sám zostáva čistý a krásny. Jeho svedomím sa stáva obraz. Napokon sa Dorian rozhodne, že obraz zničí, zabíja však tým sám seba a obraz nadobúda svoju pôvodnú krásu:

„Aké je to smutné,“ mrmlal Dorian Gray s očami ešte vždy upretými na vlastný portrét. „Aké je to smutné. Ja zostanem a budem strašný a odporný. Ale tento obraz ostane vždy mladý. Nikdy nebude starší ako práve v tento júnový deň... Keby to len bolo naopak! Keby som ja mohol ostať navždy mladý a tento obraz keby starnul! Za to – za to – dal by som všetko! Áno, všetko, všetko na svete by som za to dal! Dal by som za to aj svoju dušu!“ (...) Teraz viem, že keď človek stratí svoj pekný vzhľad, nech je akýkoľvek, stráca všetko. Tvoj obraz mi to objasnil. Lord Henry Wotton má dokonalú pravdu. Mladosť je to jediné, čo je človeku niečo hodno. Keď zbadám, že starnem, zabijem sa.“⁷⁷

Pre dekadentných umelcov je charakteristická jednota života a diela. Estétstvo, výstrednosť, štylizovanosť sa premietli aj do ich bežného života. S pojmom dekadencie je nerozlučne spätý pojem *dandy*, ktorého slovníkový význam je „fíčúr, švihák, sveták, muž obliekajúci sa podľa najnovšej módy“⁷⁸ a ktorý možno charakterizovať niekoľkými binárnymi opozíciami: ide v ňom o posun od prírody ku kultúre, od vidieka k mestu, od témy k spôsobu, od podstaty k povrchu a od života k umeniu. Na vizuálnu predstavu dandyho uveďme Baudelairovo oblečenie: modré sako s kovovými gombíkmi, čierne krátke sako so šosmi a širokými klopami, belostná plátenná košeľa, široký golier, tmnočervená kravata, vysoký klobúk, dlhý priliehavý zamatový kabát, široké kašmírové nohavice, bledoružové rukavice. Jeho nasledovník Oscar Wilde zasa nosieval zamatový kabát s lemovaním, nohavice po kolená, čierne pančuchy, bielu košeľu, veľkú zelenú kravatu, dlhé vlasy a slnečnicu alebo ľaliu v gombíkovej dierke.

77 Preložila Tatiana Ruppeldtová.

78 Šaling, Samo – Šalingová-Ivanová, Mária – Maniková Zuzana. *Veľký slovník cudzích slov*. Bratislava – Veľký Šariš : SAMO – AAMM, 1997, s. 238.

Pojem dandy pregnantne charakterizoval Baudelaire v štúdii *Maliar moderného života* o maliarovi Constantinovi Guysovi: „Dandy. – Človek bohatý a záhaľčivý, ktorý je presýtený, nemá na starosti nič iné ako hnať sa za šťastím; človek vychovaný v prepychu a od mladosti zvyknutý, že druhí poslúchajú, skrátka ten, kto sa nezaobera ničím iným než svojou eleganciou... Je bohužiaľ až priveľmi pravda, že bez voľného času a bez peňazí láska nemôže byť ničím iným ako roztopašnosťou meštiaka alebo plnením manželskej povinnosti. Namiesto toho, aby bola horúcim alebo snivým vrtochom, stáva sa ohavnou užitočnosťou. Ak hovoríme o láske v súvislosti s dandyizmom, tak len preto, že láska je prirodzeným zamestnaním zahaľčov. Dandy neprikladá láske nijaký zvláštny cieľ. Ak som hovoril o peniazoch, tak len preto, že sú nevyhnutné pre ľudí, ktorí si zo svojich vášní robia kult; ale dandy netúži po peniazoch ako po niečom podstatnom; stačil by mu neobmedzený úver; tú sprostú vášeň prenecháva sprostým smrteľníkom. Dandyizmus dokonca nie je, ako si veľa ‚solídnych‘ ľudí myslí, ani prehnaná záľuba v obliekaní a v hmotnej elegancii. Tieto veci sú pre dokonalého dandyho len symbolom aristokratickej nadradenosti jeho ducha... Čo je to teda tá vášeň, ktorá sa stala doktrínou a získala si takých panovačných adeptov, tá nepísaná inštitúcia, ktorá utvorila takú povýšenú kastu? Je to predovšetkým potreba vytvoriť si vo vonkajších medziach konvencií originalitu, istý kult seba samého, kult, ktorý možno prežije pachtenie po šťastí hľadanom u druhých... Dandyizmus je posledný výtrysk heroizmu uprostred úpadku... Dandyizmus je zapadajúce slnko; je nádherný, bez tepla, plný melanchólie ako klesajúca hviezda... Krása dandyho spočíva predovšetkým v chladnom výraze, ktorý pramení z neotrasenej rozhodnosti nedať sa dojať; dalo by sa povedať skrytý oheň, ktorý možno tušiť a ktorý by mohol, ale nechce zažiarieť.“



Aubrey Beardsley: *Ilustrácia ku knihe Oscara Wilda Salomé* (1894)

Pochvalným slovom v období secesie bolo slovo „dekoratívny“. Obrazy a grafiky mali nášmu oku poskytnúť pohľad na pekný vzor, ešte skôr, ako zistíme, čo obraz vlastne znázorňuje. (...) Už tak nezáležalo na motíve či dojímavom príbehu, obraz mal predovšetkým vzbudzovať príjemný účinok.

Ernst Gombrich

Popredné miesto medzi predstaviteľmi dekadencie mal francúzsky prozaik flámskeho pôvodu **Joris Karl Huysmans** (1848 – 1907) – jeho román *Naruby* si vyslúžil pomenovanie biblia dekadencie. Ten privítal na sklonku svojho života kontroverzný spisovateľ a kritik **Jules Barbey d'Aurevilly** (1808 – 1889), ku ktorému sa hlásili viacerí dekadentní autori. Ďalšími poprednými predstaviteľmi dekadencie vo francúzskej literatúre boli **gróf de Lautréamont** (1846 – 1870) a **Rémy de Gourmont** (1858 – 1916), v talianskej **Gabriele d'Annunzio** (1863 – 1938), v anglickej popri Wildovi **Algernon Charles Swinburne** (1837 – 1909), v poľskej **Stanislaw Przybyszewski** (1868 – 1927), v českej **Karel Hlaváček** (1874 – 1898), **Ladislav Klíma** (1878 – 1928) a **Arthur Breiský** (1885 – 1910).

Francúzske slovné spojenie *fin de siècle*, ktorého názov pochádza z rovnomennej komédie trojice autorov Jouvenot – Micard – Cohen uvedenej v Paríži v r. 1888, nie je len fyzickým označením konca storočia, ale aj umenovedným termínom. V užšom zmysle zahŕňa dekadentné umelecké prejavy konca 19. a začiatku 20. storočia, v širšom pomenúva duchovnú atmosféru tohto obdobia v Európe, celkovú klímu, v ktorej sa rodil životný pocit existenciálnej únavy, dezilúzie a znechutenia zo spoločnosti a dovtedajšej kultúry.

Najvýznamnejším výtvarným smerom tohto obdobia bola *secesia*, ktorá mala v rozličných krajinách rôzne pomenovania: vo Francúzsku *Art Nouveau*, v Anglicku *Modern Style*, v Nemecku *Jugendstil*. Jej typickými znakmi bola dekoratívnosť, ornamentálnosť, štylizovanosť, jemnosť a plochý priestor. Vznikla ako reakcia na priemyselnú revolúciu a akademické umenie, presadzovala remeselnú výrobu a inšpirovala sa prírodnými formami. Jej najvýraznejšími predstaviteľmi boli francúzsky maliar českého pôvodu **Alphonse Mucha** (1860 – 1939), rakúsky maliar **Gustav Klimt** (1862 – 1918) a anglický ilustrátor **Aubrey Beardsley** (1872 – 1898), v architektúre španielsky architekt **Antonio Gaudí** (1852 – 1926) a francúzsky architekt **Hector Guimard** (1867 – 1942).

Práve v období *fin de siècle* vzrastá záujem umelcov o nové oblasti realizácie, ako je knižná ilustrácia (Aubrey Beardsley a jeho ilustrácie ku

knihám Oscara Wilda), plagát (Alfons Mucha, William Bradley), úžitkové umenie či priemyselný dizajn.

Joris-Karl Huysmans

Naopak

(úryvok)

Keď sa prestal zaujímať o súčasný život, rozhodol sa nevpustiť si do „celý“ mátohy zbridenia alebo ľútosti, a tak sa mu žiadalo maľby subtilnej, lahodnej, pohrúženej do dávneho sna, do antickej skazenosti vzdialenej našich mravov, našich dní.

Na potešenie ducha a na radosť očíam chcel niekoľko sugestívnych diel, ktoré by ho vrhli do neznámeho sveta, ktoré by mu odhalovali nové konjektúry, otriasli by jeho nervovú sústavu erudovanou hystériou, zložitými príznakmi a krutými vidinami.

Spomedzi všetkých ho unášalo nadanie jediného umelca do dlhých vytržení, bol to Gustave Moreau.

Získal dve jeho majstrovské diela a celé noci sníval pred jedným z nich, pred obrazom Salome, ktorý bol takto koncipovaný.

V paláci, podobnom bazilike zarovno mohamedánskej a byzantskej architektúry, pod nespočetnými klenbami, čo vyrážali z územčistých akoby románskych stĺpov, spestrených polychromnými tehliami a vykladaných mozaikou, inkrustovaných lazúrom a sardonoxom, dvíhal sa trón, ako hlavný oltár katedrály.

Prostred tabernákula, zvršujúceho oltár, ku ktorému viedli schody v tvare polkruhovitých stupňov vodometu, sedel tetrarcha Herodes, na hlave tiaru, nohy stúlené, ruky na kolenách.

Tvár mal pergamenovožltú, došváranú vráskami, znivočenú vekom, dlhú bradu rozviatu ako biely oblak po hviezdach z drahokamov, ktorými bol na prsiach zlatom vyšívány plášť.

„A tak jej slúbil a prisahal, že jej dá všetko, čo si bude žiadať.“ „A ona povedala na návod svojej matky: Daj mi tu na mise hlavu Jána Krstiteľa.“

„I zarmútil sa kráľ, ale pre svoju prísahu a pre spoluhodovníkov kázal, aby jej ju dali.“

„A poslal, aby Jána stáli v žalári.“

„I doniesli jeho hlavu na mise i dali Salome a ona ju podniesla matke svojej.“

No ani svätý Matúš, ani svätý Marek, ani svätý Lukáš, ani ostatní evanjelisti sa nezmieňujú o šialivých pôvaboch, o účinných zvrhlostiach tanečnice. Zostávala zatienená, strácala sa tajomná a hmlistá, v ďalekej temrave stáročí, nepostihnuteľná pre akurátnych, prízemných duchov a dostupná ľuďom porušeného, podráždeného umu, z ktorých neuróza spravila vizionárov, nedostupná maliarom tela, Rubensovi, ktorý ju obliekol za flámsku mäsiarku, nepochopiteľná všetkým spisovateľom, čo nikdy nevedeli podať znepokojivú exaltovanosť, rafinovanú veľkosť vražednice.

Des Esseintes napokon videl v diele Gustáva Moreaua, poňatom odchodne od všetkých údajov Nového zákona, realizáciu tej nadľudskej a čudnej Salome, o ktorej sníval. Nebola to už len tanečnica, ktorá perverzným knísaním bokov vydráždi starca do žiadostivého a chlípneho osrkania. Natriasaním ňadier, mykaním brucha a knísaním stehien láme kráľovu rozhodnosť a roztápa jeho vôľu, stávala sa na istý spôsob symbolickým božstvom nezničiteľnej smilnosti, bohyňou nesmrteľnej hystérie, zatratenou krásou, vyvolenou spomedzi všetkých.⁷⁹

Otázky a podnety do diskusie

1. Čo majú prekliati básnici spoločné s umelcami dekadencie? V čom sa tieto tendencie v umení prekrývajú?
2. Čo je charakteristické pre umelcov dekadencie? Ako sa ich estetický program prenášal do ich života?
3. Povyšovanie umenia nad skutočnosť malo za následok aj jeho spochybňovanie z axiologického hľadiska. Dá sa napríklad o Wildovom románe *Portrét Doriana Graya* uvažovať v axiologických intenciách? Akú literárne slávnú zmluvu s diablom vám pripomína citovaná pasáž z Wildovho románu? Čo v tejto ukážke najväčšmi podčiarkuje idey dekadencie?
4. Aké nové výtvarné vyjadrenia priniesol koniec 19. storočia? Do akej miery grafika Aubreyho Beardsleyho reprezentuje aj myšlienky dekadencie a lartpurlartizmu?

5. Čo stelesňuje dekadentné myšlienky v úryvku románu Jorisa-Karla Huysmansa? Aký axiologický problém ukážka odkrýva? Ako Beardsleyho ilustrácia korešponduje s týmto textom?

AVANTGARDNÉ SMERY

► Kubizmus

Začiatok 20. storočia sa v umení niesol v znamení úsilia zbaviť sa dedičstva symbolizmu a definitívne prekonať zobrazovací princíp v tvorbe. Jedným z prvých smerov, ktoré túto premenu začali realizovať už v prvej dekáde 20. storočia najskôr vo výtvarnom umení a neskôr aj v literatúre, bol kubizmus. Príchod výtvarného kubizmu ovplyvnil francúzsky postimpresionistický maliar **Paul Cézanne** (1839 – 1906), ktorý v r. 1904 v liste Émilovi Bernhardovi odporúča mladému maliarovi spracovať prírodu pomocou valca, gule a kužeľa, to všetko v perspektíve. Autorom termínu *kubizmus* je podľa Guillauma Apollinaira francúzsky maliar a sochár **Henri Matisse** (1869 – 1954), ktorý sa na jeseň 1908 posmešne vyjadril o obraze **Georgesa Braqua** (1882 – 1963) *Domy v L'Estaque* ako o skomponovanom z malých kociek. Nový štýl predznamenal už o rok predtým španielsky maliar **Pablo Picasso** (1881 – 1973) svojím obrazom *Avignonské slečny* predstavujúcim šesť ostro rezaných ženských aktov zbavených akéhokoľvek výrazu a naznačujúcim posun k štruktúre, k abstrakcii a k univerzálnemu, všeobecne platnému. Kubizmus predstavuje reakciu na naturalizmus a impresionizmus, na nemožnosť *reálne* zobrazíť skutočnosť. Potvrďuje to Apollinairov výrok: „Len fotografovia vyrábajú reprodukcie prírody,“ rovnako aj slová Georgesa Braqua: „Nemožno chcieť veci len zobrazovať. Treba do nich vniknúť. Stelesniť v nich seba samého.“ Oproti impresionizmu znamená kubizmus posun od oka k mysli. Znamená to vylúčenie modelu v jeho videnej podobe, čo zdôraznil aj Picasso: „Maľujem predmety tak, ako ich myslím, nie tak, ako ich vidím... Maliarstvo je organizovaný osobný pohľad.“ Referencia sa oslabuje na úkor štruktúry, čo má za následok vytrácanie obsahu – Apollinaire: „Námet nemá nijaký význam alebo len nepatrný.“ Umelcovi už nejde o zobrazenie, ale o *pretvorenie* reality. V prvej

fáze kubizmu, tzv. *analytickom kubizme* (1908 – 1912), sa tak deje zrušením renesančnej perspektívy, nahradením priestoru plochou, rozkladom skutočnosti na základné geometrické prvky a jej následným pretvorením. Táto fáza zároveň prináša stlmenie farieb a tendenciu k monochromatickosti. Predstavivosti umelcov už nestačia tri rozmery euklidovskej geometrie, preto hľadajú „štvrtý rozmer“ – podľa Apollinaira rozmer nekonečna, ktorý obdarúva predmety plasticnosťou. V rokoch 1911 a 1912 nastáva prechod k druhej fáze, tzv. *syntetickému kubizmu*, pre ktorý sú charakteristické plnšie farby, zobrazovanie objektu z rozličných uhlov pohľadu zároveň, zavedenie koláže a využitie predmetov každodennej spotreby.

Okrem Picassa a Braqua kubizmus rozvíjali vo svojej tvorbe ďalší maliari, ako **Fernand Léger** (1881 – 1955), **Jean Metzinger** (1883 – 1956), **Juan Gris** (1887 – 1927), **Marcel Duchamp** (1887 – 1968) a **Francis Picabia** (1879 – 1953), sochári **Alexander Archipenko** (1887 – 1964) a **Raymond Duchamp-Villon** (1876 – 1918). V architektúre využíval kubistické prvky švajčiarsko-francúzsky architekt **Le Corbusier** (1887 – 1965).

„Existovali (...) prostriedky (...), ako vybudovať obraz z jednoduchých predmetov a predsa zachovať trojrozmernosť a hĺbku? To bol problém, ktorý priviedol Picassa opäť k Cézannovi. V jednom z listov mladému maliarovi Cézanne radí, aby sa pozeral na skutočnosť ako na súbor gulí, kuželov a valcov. Chcel tým pravdepodobne povedať, že umelec má mať vždy, keď si organizuje obraz, pred očami základné trojrozmerné tvary. Picasso a jeho priatelia si však vzali radu k srdcu a riadili sa ňou doslovne. Zrejme uvažovali asi takto: ‚Už dávno netvrdíme, že zobrazujeme veci tak, ako sa javia našim očiam. Bola to ilúzia a je zbytočné sa ňou ďalej zaoberať. Nechceme na plátne pevne zachytiť imaginárny dojem prchavého okamihu. Nasledujme Cézannov príklad a zobrazme motív tak trojrozmerné a trvalo, ako to len bude možné?.. Táto zmena pohľadu však nie je dôvodom na mylnú interpretáciu umelcovho zámeru. Kritici sa cítili urazení, že sa od nich požaduje, aby uverili, že husle (na Picassovom kubistickom obraze *Husle a hrozno*, 1912, pozn. autorov) ‚vyzerajú takto‘. Ale nikto ich nechcel urážať, naopak, umelec im vlastne vyslovil poklonu,

pretože predpokladal, že vedia, ako husle vyzerajú, a neprichádzajú teda k jeho obrazu, aby sa im dostalo tejto elementárnej informácie. Pozval ich, aby sa spolu s ním zúčastnili rafinovanej hry, pri ktorej na plátne vzniká z niekoľkých plochých fragmentov hmatateľný trojrozmerný predmet.⁸⁰

V literatúre kubizmus nepredstavoval samostatný smer s jasne formulovaným programom a vyhranenou poetikou, preto sa skôr hovorí o literárnom kubizme ako o špecifickej transpozícii maliarskeho kubistického hnutia (Vlašín, 1977) alebo o kubofuturizme ako o spojení prvkov kubizmu a futurizmu (Nezval, 1964).⁸¹ Zrod literárneho kubizmu sa spája s menom básnika **Guillauma Apollinaira** (vl. menom Wilhelm Apollinaris Kostrowicki, 1880 – 1918), blízkeho priateľa Picassa a Braqua a nadšeného propagátora výtvarného kubizmu. Jeho kniha *Kubistickí maliari* z r. 1913 zaznamenáva zrod kubizmu, jeho vývin, estetiku a rozličné podoby (vedecký, fyzický, orfický a inštinktívny). Kniha sa všeobecne pokladá za manifest kubizmu, ktorý Apollinaire chápe ako prvý krok k novému, vnútornému videniu sveta. Bráni v nej sklon kubistických maliarov ku geometrii, dôvodiac, že pre výtvarné umenie je geometria tým, čím je gramatika pre spisovateľské umenie.

Apollinaire, ktorému dal Karel Teige prezývku „harlekýn Parnasu“, došiel k literárnemu kubizmu postupne – po niekoľkých prózach a jednej zbierke krátkych básní inšpirovanej Picassovými obrazmi zvierat (*Beštiár alebo Orfeov sprievod*, 1911) vydal dve zbierky kľúčové pre vývoj modernej poézie: *Alkoholy* (1913) a *Kaligramy* (1918). Jedinou jeho kubistickou zbierkou sú pritom *Kaligramy*, pretože zbierka *Alkoholy* obsahuje básne z rokov 1898 – 1912, od Apollinairových symbolistických začiatkov až po začiatok kubizmu, ktoré predstavuje báseň *Pásmo (Zone)*, paradoxne uvedená na začiatku zbierky, hoci vývinovo by patrila na jej záver. Václav Černý charakterizoval Apollinaira ako básnický typ z rodu romantikov,

80 Gombrich, 2006, s. 574 – 576.

81 O ich blízkosti a prepojení svedčí aj fakt, že Apollinaire bol autorom jedného z futuristických manifestov *Futuristická antitradícia*, ktorý vyšiel v r. 1913 vo florentskom časopise Lacerba.

čo sa prejavuje prelínaním života a diela, a nazval ho „melancholickým epikurejcom“. V jeho poézii dominujú pocity nostalgie a smútku, najmä z plynutia času, s ktorým mu odchádzajú nenaplnené lásky. Jedna z jeho najznámejších básní *Most Mirabeau* tematizuje nenaplnený vzťah k maliarke Marii Laurencinovej. Na Apollinairovej poézii sa do značnej miery podpísal jeho hedonistický životný štýl a mnohotvárnosť jeho osobnosti – svoju požívачnosť, opojenie životom vyjadruje chiastickým obratom „*Alkohol ako život páli ťa nuž ho žiješ / A život ako alkohol zas piješ*“, časté sú motívy cestovania, ba Apollinaire básnicky spracoval aj svoj pobyt vo väzení, kam sa dostal v r. 1911 na základe obvinenia z krádeže Mony Lisy.

Apollinairova poézia je podľa Václava Černého *čírym lyrizmom*. Je zbavená akejkoľvek tendenčnosti, popisnosti, didaktizmu a moralizátorstva. Hoci vonkajšia skutočnosť v nej hrá dôležitú úlohu, je pre autora len východiskom, rámcom na vytvorenie nového sveta. V kubistickom ponímaní báseň nie odrazom skutočnosti, ale projekciou vlastného vnútra. Napriek tomu, že v *Pásme* zdanlivo dominuje vonkajší, identifikovateľný a overiteľný svet, lyrický subjekt sa neuspokojuje s jeho opisom, ale znázorňuje ho cez prizmu vlastného videnia. V tematickej oblasti Apollinaire prináša do modernej poézie nový jav: *polytematickosť*. V básni sa prelínajú súčasné zážitky lyrického subjektu s jeho spomienkami, minulosť sa mieša s prítomnosťou, fantázia s realitou, biblické a orientálne mýty s autobiografickými odkazmi, spiritualita so sekularitou a pod. Vítězslav Nezval v doslove k druhému vydaniu prelomovej antológie Karla Čapka *Francouzská poezie*⁸² z r. 1936 (napísal: „Nikdy pred Apollinairom sa nezrodila taká mnohotvárna báseň, ako je *Pásmo*. Je to sama realizácia jednoty najpríkrajších protikladov, klasicizmu a úplnej uvoľnenosti, melanchólie a burlesky, hovorového jazyka a slovnej hračky, metaforického zázračna a popevkovitosti, naturalistickej surovosti a nadreality.“⁸³

Spájať v básni vzdialené a niekedy aj protikladné motívy rozličnej proveniencie Apollinairovi umožňoval *asociatívny* spôsob výstavby básne, *juxtapozičné* kladenie predstáv. Účasťou snových prvkov na výstavbe

82 Pôvodný názov prvého vydania z r. 1920 bol *Francouzská poezie nové doby*.

83 Nezval, Vítězslav. 1936. *Průvodce mladých básníků*. In Čapek, Karel, ed. *Francouzská poezie*. Praha : František Borový, 1936, s. 15.

básne zasa Apollinaire anticipoval poetiku surrealizmu. Ústup od kauzality a logického rozvíjania jednej myšlienky, „zostup k pudovým a citovým prasilám života, ktoré nevedia nič o disciplíne a rozumovom poriadku“⁸⁴ sa premieta do útržkovitosti básne, do simultánneho toku obrazov jedinej, nehierarchizovanej intelektuálnej roviny.

Ako zdôrazňuje Vincent Šabík, Apollinairovo „chápanie básnického jazyka potenciálne obsahuje prvky všetkých avantgardných koncepcií 20. storočia“.⁸⁵ Práve on bol jedným z tých, ktorí vnášali do poézie prvky každodenného hovorového jazyka, útržky rozhovorov či náhodných replík (takto vznikla napr. báseň *Obloky* zo zbierky *Kaligramy*), zbavujúc tak básnický jazyk nánosov symbolizmu. Na rozdiel od Marinettiho sa však Apollinaire neuspokojuje s oslobodenými slovami, ale oslobodzuje celú vetu, ktorá zväčša konverguje s veršom, čím vytvára rytmicko-syntaktický paralelizmus. Každý Apollinairov verš, píše Nezval, je svetom pre seba. Nie je už napĺňaním metrického vzorca, ale vyjadruje vnútorný rytmus myšlienky alebo pocitu. Verš *Pásma* sa napríklad delí na dve časti, pričom predel neurčujú metrické pravidlá, ale vlnenie myšlienkového pohybu. V *Kaligramoch* tento proces uvoľňovania vedie cez využitie voľného verša až k dezintegrácii verša ako takého a jeho rozplynutiu v básni-obraze. Výrazom voľného pohybu mysle je aj odstránenie interpunkcie, čo možno chápať ako básnické vyjadrenie bergsonovského vnímania času ako plynutia (prvý prekladateľ *Pásma* do češtiny Karel Čapek tento jav komentoval výrokom: „Bodky a čiarky sú pre tieto básne priveľmi tuhým kusom logiky.“) Apollinairom sa súčasne končí proces dekanonizácie tradičného presného rýmu vo francúzskej poézii cez využívanie jeho eufonicky nepresných foriem až k jeho vylúčeniu z básne.

84 Černý, 1992, II, s. 214.

85 Šabík, 2003, s. 461.



Pablo Picasso: *Avignonské slečny* (1906 – 1907)

Picassove *Avignonské slečny* (1906 – 1907) patria k najslávnejším obrazom 20. storočia. V dvoch postavách vpravo – v ktorých niektorí vykladači videli vplyv černošských masiek – sa prvý raz prejavila kubistická tendencia spochybniť základy konvenčného maliarskeho priestoru. Okrem jasného Cézannovho vplyvu tu nachádzame zavrnutie atmosféry a ešte radikálnejšie rozloženie námetu na základné telesné objemy. Takéto zneváženie ľudskej postavy vzbudzovalo v tom čase pohoršenie. Dalo by sa však povedať s Picassom: „Tvorivé úsilie znamená boj, z ktorého vždy vyplynie nejaká ošklivosť.“

José Pijoan

Na druhej strane treba dodať, že Apollinaire veľmi dbal na eufonickú výstavbu básne a jej melodickosť – tu v ňom možno vidieť priameho dediča Baudelaira či Verlaina. Apollinaire totiž na rozdiel od predstaviteľov iných avantgardných smerov ako futurizmus (Marinetti) či dadaizmus (Tzara) nezavrhol literárnu tradíciu ani účasť intelektu pri tvorbe básne, o čom svedčia verše zo záverečnej básne *Kaligramov Krásna hrdzovláska: Som sudcom v dlhom spore tradície s invenciou / Poriadku s Dobrodružstvom*.

Uvoľnenie syntaxe v kubistickej poézii má priamy súvis s oslobodením imaginácie, v čom Apollinaire nadväzuje na Baudelaira a Rimbauda. Voľný pohyb fantázie umožňuje vznik novej metafory vytváraním nečakaných asociácií alebo spájaním vzdialených predstáv, či už vizuálnych a akustických, alebo konkrétnych a abstraktných. To prináša aj väčšie nároky na čitateľa a proces recepcie básne si žiada jeho aktívnu spoluprácu. V úvodnom obraze *Pásma Pastierka Eiffelka ako len blačí ti to stádo mostov dnes* sa vizuálny vnem napríklad transponuje do akustického vyjadrenia, podobne v obraze *Ó aká krásna noc keď guľka zahrkúta / A riavy granátov na hlavy sa nám rútia* z básne *Meditácia* sa akustická metafora spája s vizuálnou, vytvárajúc kontrast a iróniu. Tak ako symbolizmus preferoval hudobnú stránku básne a mal blízko k hudbe, kubizmus dáva dôraz na vizuálnu stránku a to ho približuje k výtvarnému umeniu.

Aj u Apollinaira celkovo prevláda vizuálna metafora (*Ó* alebo otrhaný veterán / Päťtisíc rokov slúžiš bez výhrad / Prirovnávame mraky ku die-ram / A veľké slnko je tvoj zlatý rad – báseň *Nebu; Nám srdcia visia z vetvy granátovníka* – báseň *Na juh*⁸⁶), ktorá sa v kaligramoch premieta aj do formálnej stránky básne fúziou básnického a výtvarného prvku.

Apollinairova odvaha experimentovať, zmysel pre vtip a hru prejavujúci sa v jazykovej tvorivosti tvoria tak protipól bolestínskemu a melancholickému podložiu jeho poézie.

Okrem Apollinaira poetiku kubizmu rozvíjali aj ďalší francúzski básnici ako **André Salmon** (1881 – 1969), **Max Jacob** (1876 – 1944), **Blaise Cendrars** (1887 – 1961), **Pierre Reverdy** (1889 – 1930) či **Jean Cocteau**

86 Všetky ukážky Apollinairovej poézie uvádzame v preklade Lubomíra Feldeka v jazykovej spolupráci s Annou Blahovou a Annou Feldekovou.

(1889 – 1963), ktorých vplyv sa neskôr premietol v dadaizme a surrealizme. Kubistické prvky, ako je juxtapozičný sled predstáv, nájdeme aj v tvorbe ďalších autorov, napr. **T. S. Eliota**.

Guillaume Apollinaire

Pásmo

(úryvok)

*V tom starom svete žiť napokon nevládzeš
 Pastierka Eiffelka ako len blačí ti to stádo mostov dnes
 Už navždy po krk máš antiky Rimanov aj Grékov
 Tu vyzerajú už aj autá staroveko
 Len náboženstvo ostalo nové áno ono
 Je ďalej prosté ako hangáre v prístave eroplánov
 Ó kresťanstvo čo v Európe je neantické to si ty
 Najmodernejší Európan ste vy pápež Pius X
 A tebe hanblivému striehnuce okná bránia
 Vojsť do kostola na spoveď hneď zrána
 Ty čítaš katalógy prospekty a plagáty ich spev je zvonivý
 Hľa v nich je poézia tohto dňa a na prózu sú noviny
 Zošity za 25 centimov plné detektívnych epizód
 Portréty veľkých mužov a tisíc iných nadpisov
 Videl som dnes ráno ako len volala sa peknú ulicu
 Novú a čistú ulicu slnečnú poľnicu
 Šéfovia robotníci a krásne slečny čo tam úradujú
 Štyrikrát denne od pondelka do soboty merajú ju
 Ráno tam tri razy zaplače siréna
 Besný zvon zabreše okolo poludnia
 Z nápisov na štítoch a múroch z tabulí a vývesiek
 Počuješ papagájsky vresk
 Mám rád pôvab tejto ulice v ktorej duní priemysel
 V Paríži medzi ulicou Aumont-Thiévillie a triedou des Ternes
 Hľa mladá ulica a ty si ešte dieťa
 Každý deň matka modrobielo oblečie ťa*

*Si hrozne nábožný a s René Dalizom najstarším kamarátom
Vzbĺkli ste vášňou ku kostolu a ku obradom
Je deväť plyn stiahnutý na modro keď opúšťate spáľňu trápnete
Celú noc modlíte sa v kaplnke pri internáte
Zatiaľ čo večná a nádherná hĺbka ametystová
Obkolesuje navždy blýskajúcu sa svätožiaru Kristovu
To je tá krásna ľalia čo pestujeme spoločne
To je tá fakla ryšavá s ktorou nič si vietor nepočne
Ten je ten bledoružový syn bolestiplnej panny
To je ten strom našimi modlitbami obsypaný
To je tá dvojnásobná šibenica kde sa časť a večnosť stretá
To je tá hviezda ktorá má šesť ramien
To je ten v piatok mrúci Boh čo odvaluje v nedeľu svoj kameň
To je ten Kristus čo lepšie ako letci na nebesá vzlieta
On drží výškový rekord sveta*

Otázky a podnety do diskusie

1. Aké nové výtvarné vyjadrenia priniesol koniec 19. storočia? Do akej miery grafika Naznačte počiatky výtvarného kubizmu prechodom od Cézanna k Picassovi. Aké boli zásadné požiadavky výtvarného kubizmu? Ako sa tieto požiadavky mohli neskôr vzťahovať aj na literárny kubizmus? Ktorá osobnosť spája obidve umelecké sféry kubizmu?
2. Pomenujte základné znaky literárneho kubizmu cez osobnosť a dielo Guillaumea Apollinaira.
3. Ako sa v kubizme prejavuje vzťah referencie a štruktúry? Akú úlohu v kubistickom diele zohráva námet?
4. Vysvetlite na ukážke Apollinairovho *Pásma* princípy kubistickej poézie. Všímajte si asociatívny princíp. Všímajte si, aké obrazy kladie básnik vedľa seba. Aký obraz sveta predkladá báseň, z ktorej je ukážka? V čom sa báseň ponáša na kubistický obraz? Ako by sa citát Carla Gustava Junga dal aplikovať všeobecnejšie na pochopenie kubistického umenia?

► Futurizmus

Futurizmus bol najradikálnejším a najideologickejšim zo všetkých avantgardných hnutí. Prejavil sa predovšetkým v literatúre a vo výtvarnom umení. Jeho ústrednou postavou bol taliansky básnik **Filippo Tommaso Marinetti** (1876 – 1944), ktorý po štúdiách na parížskej Sorbonne a symbolistických básnických začiatkoch založil v r. 1905 spolu s priateľmi Semom Benellim a Vitalianom Pontim v Miláne medzinárodnú revue *Poesia*. Tá sa stala tribúnou mladých a neskôr v nej vyšli viaceré základné futuristické manifesty a texty. Prvý z manifestov, ktorého autorom bol práve Marinetti, vyšiel v parížskom časopise *Le Figaro* 20. februára 1909 a následne aj v revue *Poesia*. Vzápätí Marinetti vydal ďalší manifest s názvom *Zavraždite svit luny!* – mal podobu alegorickej prózy a Marinetti v ňom vyhlásil „permanentnú vojnu sentimentalite a všetkým falošným citom, devastujúcim umenie“.⁸⁷ V r. 1912 vychádza *Technický manifest futuristickej literatúry* (tzv. *Milánsky manifest*) ako úvod k prvej antológii futuristických básnikov *Poeti futuristi* (1912). V ňom Marinetti najprecíznejšie sformuloval svoju predstavu futuristickej poetiky. Viaceré manifesty vydali aj výtvarní umelci hlásiaci sa k futurizmu – v r. 1910 napr. vyšiel *Manifest futuristických maliarov*, ktorí podpísali **Umberto Boccioni** (1882 – 1916), **Carlo Carrà** (1881 – 1966), **Luigi Russolo** (1875 – 1947), **Giacomo Balla** (1871 – 1958) a **Gino Severini** (1883 – 1966), ďalšie manifesty mali otvorene politický charakter a prejavil sa v nich kontroverzný Marinettiho príklon k fašizmu.

Ideovo futurizmus čerpal najmä z anarchizmu (z myšlienok ruského revolucionára a ideológa anarchizmu Michaila Alexandroviča Bakunina a teoretika anarchistického komunizmu Piotra Alexejeviča Kropotkina), anti-komunizmu a nacionalizmu. Marinettiho adorácia militarizmu a násillia vyplýva aj z jeho nekritickej interpretácie Nietzscheho filozofie. Taliansky spisovateľ a kritik Giovanni Papini venoval futurizmu pozornosť v časopise *Lacerba* v r. 1913, keď ho označil za boj proti akademickosti, univerzite, školáctvu a oficiálnej kultúre“. Už prvý manifest futurizmu odbojnou rétorikou vytyčuje rozchod s kultúrnou tradíciou – ten bol v Taliansku oveľa radikálnejší ako vo Francúzsku, kde jestvovala „silná modernistická

87 Mojík, 2001, s. 5.

tradícia, ktorá integrovala nové do tradície“.⁸⁸ Za hlavné prvky nového umenia pokladá elán, odvahu a vzburu. Okrem toho odmieta kultúru prezentovanej v múzeách, knižniciach a galériách, ktoré Marinetti nazýva „cintorínmi stratených ilúzií“. Toto odmietanie tradície ide ruka v ruku s glorifikáciou súčasného života, predovšetkým rýchlosti:

„Tvrdíme, že veľkoleposť sveta sa obohatila o novú krásu: o krásu rýchlosti. Pretekársky automobil ozdobený veľkými rúrami podobnými na hady, s výbušným dychom... revúci automobil, ktorý akoby jazdil pomocou výstrelov patrón, je krajší ako Viktória Samotrácka... Sme na krajnom myse storočí. Prečo by sme sa mali obzerať dozadu, keď chceme vylomiť tajuplné dvere Nemožného? Čas a Priestor umreli včera. Žijeme už v absolútne, lebo sme vytvorili večnú všadeprítomnú rýchlosť.“⁸⁹

V podloží futuristických manifestov je názor, že rétorickosť a lyrizmus dovtedajšej poézie už nestačí tempu modernej doby, odtiaľ aj ich orientácia na rýchlosť, strojovú civilizáciu, mesto a budúcnosť. Témou literatúry už nie je tichá meditácia alebo melancholická pieseň ako pri symbolizme, ale útočný nepokoj, nebezpečný skok, zaucho a úder päťou.⁹⁰ Mení sa aj látková skutočnosť, ktorú chcú futuristi ospevovať: zástupy zmietané prácou, dielne, továrne, mosty, parníky, lokomotívy, lietadlá, laboratória a pod. Dôveru vo vedecko-technický pokrok nachádzame síce aj vo filozofii pozitivizmu, futuristi však nechcú preferovať *empirické* štúdium javov, nástrojom poznania je pre nich bergsonovská *intuícia*, ktorej prostredníctvom chcú pochopiť podstatu hmoty a zákony, ktorými sa riadi. Futuristi dokonca hlásali nenávisť k intelektu, chceli zničiť v literatúre všetku psychológiu („ja“) a nahradiť ju tým, čo Martinetti nazval *lyrickou obsesiou hmoty*. Na problematickosť tohto prístupu upozornil Václav Černý v štúdiu *Ideové kořeny současného umění* z r. 1929 spochybnením možnosti uchopiť hmotu prostredníctvom

88 Koprda, Pavol. 1996. *Futurizmus*. In Cvrkal, Ivan ed.: Kapitoly z moderny a avantgardy III. Bratislava: Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, 1996, s. 13.

89 *Taliansky futurizmus. Chronológia a manifesty 1909 – 1913*. Vybral a preložil Pavol Koprda. In *Revue svetovej literatúry*, roč. 29, č. 1, 1993, s. 145.

90 Mojik, 2001, s. 3.

intuície, keď tvrdí, že Marinetti „intuícii a intelektu vymenil ich úlohy“. Vzťah hmota → intelekt, resp. duch → intuícia nahradil vzťahom hmota → intuícia, ktorému chýba „transpozícia hmotného diania do roviny estetických hodnôt“.⁹¹ Kriticky sa na adresu niektorých futuristov vyjadril už v r. 1914 Giovanni Papini, ktorý im vyčítal sklon k čisto formálnym inováciám a Marinettiho *paroliberizmus* nazval deskriptívnym naturalizmom.

Celkovo možno futurizmus vymedziť týmito základnými smerovaniami: od minulosti k prítomnosti, od statickosti k dynamickosti, od súladu k disharmónii a od konkrétnosti k abstraktnosti.

V poetike futurizmus znamená priame popretie symbolizmu. Tradičná poetika pripadala futuristom priveľmi statická, v *Technickom manifeste futuristickej literatúry* Marinetti uvádza, aká „smiešne biedna je stará syntax zdedená od Homéra“,⁹² ktorou pohŕda a chce sa jej zbaviť. Robí tak radikálne, a to jej odstránením: futuristická báseň sa stáva akýmsi asyntaktickým parataktickým sledom vnemov a asociácií bez interpunkcie, ktorá je prekážkou rýchleho striedania predstáv. Inými slovami, báseň je neprerušovanou sériou nových, čo najprekvapivejších a najoriginálnejších predstáv, voľným zoskupením najvzdialenejších či najabsurdnejších prirovnaní, pretože vo futuristickom vesmíre nejestvujú kategórie vysokých a nízkych, vznešených a vulgárnych, výstredných a prirodzených asociácií. Namiesto porovnávaní sa uprednostňuje analógia, ktorú Marinetti charakterizoval slovami: „Analógia nie je nič iné ako hlboká láska, ktorá spája vzdialené, zdanlivo rozdielne a nepriateľské veci.“⁹³ V záujme dynamizmu poézie zavrhuje adjektíva, adverbá a partikuly ako dekoratívne prvky a namiesto nich preferuje substantíva a verbá, aj to len v infinitíve. Kompozícia nemá sledovať nijaký melodický či harmonický postup, ale predstavy má zoradovať náhodne. Skoncovanie s psychológiou a starým psychologizmom má nahradiť už vyššie spomínaný prienik do hmoty. Výraznú zmenu vidieť

91 Černý, 1992, I, s. 303 – 355.

92 *Taliansky futurizmus. Chronológia a manifesty 1909 – 1913*. Vybral a preložil Pavol Koprda. Revue svetovej literatúry, roč. 29, č. 1, 1993, s. 153.

93 Citované podľa Koprda, Pavol. 1996. *Futurizmus*. In Cvrkal, Ivan ed.: Kapitoly z moderny a avantgardy III. Bratislava: Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, 1996, s. 26.

aj v oblasti grafickej úpravy, keď sa narúša typografická harmónia stránky a na zosilnenie dynamiky pohybu sa používajú rozličné matematické znamienka a hudobné znaky. Podľa Ivana Mojíka⁹⁴ to znamená radikálny návrat k čítanej, nie recitovanej poézii. Svoje názory Marinetti ďalej rozvinul v manifeste *Bezdrôtová obrazotvornosť a oslobodená slová* uverejnenom v r. 1913. V ňom vyzýva básnikov na odvážne používanie onomatopoeje, ktorá má zobrazovať nielen zvuky a hluky, ale aj kakofónie moderného života. Vyhlasuje v ňom aj *tlačiarenskú revolúciu* spočívajúcu v používaní troch alebo štyroch rozličných tlačiarenských farieb a mnohých typov písma – kurzívy na vyjadrenie rýchlych pocitov, tučné okrúhle písmo na prudké zvukomalebné slová a pod. V oblasti verša sa Marinetti neuspokojuje so zavrnutím tradičnej metriky a nastolením voľného verša, v ktorom sa ešte stále „uchováva syntaktické poradie slov, aby mohla lyrická opojenosť stekať do duše poslucháča cez logický kanál vetnej stavby,⁹⁵ ale nastoľuje princíp *oslobodených slov* s možnosťou „znetvorovať slová, pretvárať ich, odsekať, predlžovať, posilňovať ich jadro alebo prípony, zväčšovať alebo zmenšovať počet samohlások alebo spoluhlások“. ⁹⁶ To vedie k zavedeniu nového, voľného pravopisu podriadeného výrazovej sile básne.

Viacere prvky poetiky futuristi prevzali z minulosti – napr. uvoľnenie verša od Rimbauda, odstránenie interpunkcie od symbolistov, sklon k civilizačnej poézii od Walta Whitmana. Giovanni Papini ich vklad relativizoval slovami: „Originalita futuristov je len kvantitatívna; robia často to, čo iní pred nimi robievali zriedka a zo žartu.“⁹⁷

Jednou z príznačných vlastností futurizmu oproti väčšine iných avantgardných smerov bolo prekračovanie hraníc literatúry a umenia politicko-spoločenskými ambíciami, ktorý sa prejavil Mussoliniho sympatiami s fašizmom. Už v prvom manifeste futurizmu z r. 1909 Marinetti otvorene vyjadruje vzťah k vojne: „Chceme oslavovať vojnu – jedinú hygienu sveta – militarizmus, patriotizmus, ničivé gesto oslobodených, pekné idey, pre

94 Mojík, 2001, s. 9.

95 *Taliansky futurizmus. Chronológia a manifesty 1909 – 1913*. Vybral a preložil Pavol Koprda. Revue svetovej literatúry, roč. 29, č. 1, 1993, s. 164.

96 Tamže.

97 Citované podľa Černý, 1992, I, s. 327.

ktoré sa umiera, a pohrdanie ženou.“⁹⁸ Túto tendenciu zopakoval aj politiký manifest *Vojna – jediná hygiena sveta* z r. 1915 a Marinetti ju vyjadril aj v zbierke *Zang tumb tuuum* vydané v r. 1914, tematicky čerpajúcej z prvej balkánskej vojny. Počas prvej svetovej vojny futuristi založili aj vlastnú politickú stranu, ktorej orgánom bol časopis *Roma futurista*. Usporadúvali verejné predstavenia, čítania manifestov a rozličné provokatívne akcie s búrlivými odozvami. Marinetti zároveň absolvoval sériu futuristických prednášok po Európe a v r. 1921 vystúpil aj v Prahe.

Pavol Koprda⁹⁹ vymedzil tri fázy talianskeho futurizmu: Prvá, ktorá zahŕňa roky 1909 – 1912 a uzatvára ju antológia *Poeti futuristi*, znamená úsilie o vymanenie sa futuristických básnikov z pút symbolizmu. Druhé obdobie sa datuje rokmi 1912 – 1919 a nesie sa v znamení oslobodených slov, kým tretie obdobie, 1919 – 1925, v znamení *aeropoézie*.¹⁰⁰ Tá sa zakladá na simultánnosti básnických obrazov videnia, ktoré má byť vyjadrením simultánnosti duševných stavov – rýchle a simultánne vnímanie Marinetti pokladá za typické pre moderný svet. Svoje futuristické teórie rozvinul aj v románe *Mafarka Futurista* (1909) a viacerých divadelných hrách v duchu futuristického syntetického divadla, ktoré sa svojou provokatívnosťou, antirealistickou scénou, redukciou deja, sklonom k nonsensu a aktivizáciou obecnstva stalo zdrojom nejedného škandálu.

Zhrnutím Marinettiho futuristickej básnickej tvorby je zbierka *Oslobodené slová* (*Les mots en liberté futuristes*) vydaná v r. 1919. Jeho celkový prínos zhodnotil Karel Teige slovami: „Marinettiho básňam a neskôr voľným slovám, inkherentným a hluchým, chýba básnická emotívnosť, sú skôr ilustráciami než výkvetom futuristických teórií a názorov, je však nesporné, že futuristické teórie mali ďalekosiahly dosah a že pôsobili obrodňým a prevratným vplyvom... Marinetti je básnická povaha z rodu Victora Huga: čistý, emfatický rétor.“¹⁰¹

98 *Taliansky futurizmus. Chronológia a manifesty 1909 – 1913*. Vybral a preložil Pavol Koprda. Revue svetovej literatúry, roč. 29, č. 1, 1993, s. 145.

99 Koprda, Pavol. 1996. *Futurizmus*. In Cvrkal, Ivan ed.: Kapitoly z moderny a avantgardy III. Bratislava: Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, 1996, s. 18.

100 Tamže.

101 Teige, Karel. 1929. *F. T. Marinetti – italská moderna + světový futurismus*. In ReD, roč. 2, 1929, s. 190 – 191.



Giacomo Balla: *Dievčatko utekajúce po balkóne* (1912)

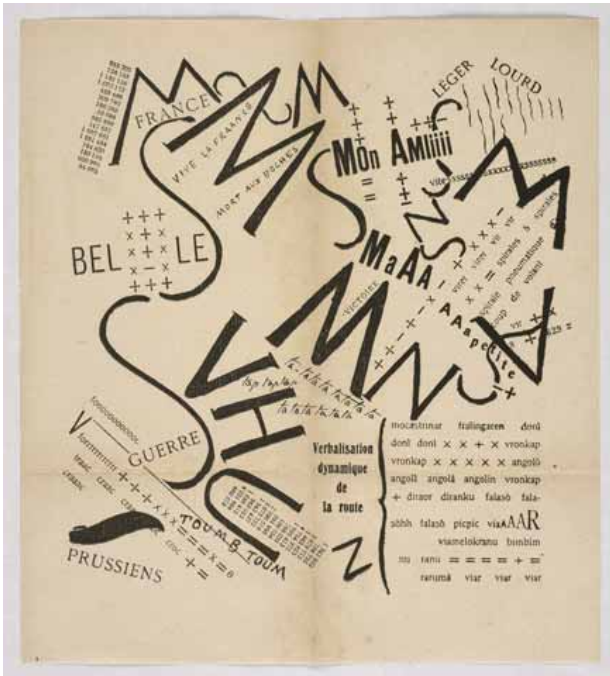
V obraze *Dievčatko utekajúce po balkóne* (1912) vyjadril Giacomo Balla pohyb tak, že ho rozložil na základe princípu inšpirovaného zaiste fotografiou alebo filmom.

José Pijoan

Medzi ďalších výrazných básnikov spojených s talianskym futurizmom patrili **Gian Pietro Lucini** (1867 – 1914), **Libero Altomare** (1883 – 1966), **Paolo Buzzi** (1874 – 1956), **Luciano Folgore** (1888 – 1966) a **Corrado Govoni** (1884– 1965).

Thommaso Filippo Marinetti

*Po bitke pri Marne Joffre navštívil front autom*¹⁰²



Druhou krajinou, kde futurizmus zapustil najhlbšie korene, bolo Rusko. Napriek formálnym príbuznostiam s talianskym futurizmom sú však medzi nimi zásadné ideologické rozdiely, o čom svedčí príklon niektorých ruských futuristov k socialistickej revolúcii v r. 1917. Podľa Maria de Micheliho je sociálna základňa ruského futurizmu odlišná od talianskeho: je revolučná, protimilitaristická a protiimperialistická. Ruskí futuristi boli odporcami vojny a odmietali Marinettiho chápanie vojny ako hygieny sveta. Spoločné črty možno hľadať skôr v poetike a vzťahu k tradícii. Valerij

¹⁰² Marinettiho báseň je oslavou bitky pri Marne v r. 1914, v ktorej spojenci zastavili postup nemeckých vojsk. Báseň vizuálne pripomína vojenskú mapu.

Kupka hovorí v súvislosti s ruskou avantgardou o „permanentnej snahe o deštrukciu skostnatenosti, akademizmu, konzervativizmu a diktátu tradicionalizmu v umení“.¹⁰³ Aj manifesty a aktivity ruských futuristov, pre ktorých Velimir Chlebnikov vymyslel analogický ruský termín *budetľania*, sa vyznačovali radikálnosťou, provokatívnosťou a škandalóznosťou.

V ruskom futurizme rozlišujeme dve vetvy:

1. **kubofuturizmus** – bol jeho jadrom, formoval sa v Moskve a medzi najvýraznejších predstaviteľov patrili **Vladimir Majakovskij** (1893 – 1930), **Velimir** (vl. m. Viktor) **Chlebnikov** (1885 – 1922), **David Burľuk** (1882 – 1967), **Alexej Kručonych** (1886 – 1968), **Benedikt Livšic** (1886 – 1938) a **Jelena Guroová** (1877 – 1913).
2. **egofuturizmus** – jeho sídlom bol Petrohrad a zaraďujeme k nemu **Igora Severianina** (1887 – 1941), **Konstantina Olimpova** (1889 – 1940), **Vasiliska Gnedova** (1890 – 1978) a **Ivana Ingatieva** (1892 – 1914).

Vznik kubofuturizmu sa spája s vydaním zborníka básní *Pasca na sudcov* v r. 1910, ktorý sa stretol s rozporuplným ohlasom literárnej kritiky. V r. 1912 Majakovskij, Chlebnikov, Burľuk a Kručonych vydali ďalší zborník *Zaucho spoločenskému vkusu* s rovnomenným manifestom – v ňom sa ostro postavili proti dovtedajšej literárnej tradícii a sformulovali svoj estetický program zavrhujúci poetiku symbolizmu a akméizmu úsilím o radikálnu obnovu básnického jazyka. Vyznačuje sa odbojnou rétorikou a nekompromisným antradicionalistickým postojom:

„Tým, čo čítajú naše Nové Prvé Nevídané.

Iba my sme tvárou našej Doby. Roh času trúbi cez nás v slovesnom umení.

Minulosť je pritesná. Akadémia a Puškin sú nezrozumiteľnejší ako hieroglyfy.

Zhodme Puškina, Dostojevského, Tolstého a tak ďalej a tak ďalej z Parníka Súčasnosti.

Kto nezabudne na svoju prvú lásku, nespozná poslednú.

103 Kupka, Valerij. 2013. *Ruská avantgarda – pokus o bezhraničnú slobodu*. In Kupka, Valerij, ed. *Ruská avantgarda*. Bratislava : Slovart, 2013, s. 9.

Ale kto je taký dôverčivý, že nasmeruje svoju poslednú Lásku na Baľmontovo navoňavkované smilstvo? Je azda ona vyjadrením mužnej duše dneška?

Kto je taký zbabelý, že sa bude báť strhnúť papierové brnenie z čierneho fraku vojaka Briusova? Alebo sú na ňom zore nepoznaných krás? Umyte si ruky, čo sa dotýkali hnusného slizu kníh napísaných tými nekonečnými Leonidmi Andrejevmi.

Všetci tí Kuprinovia, Blokovia, Sologubovia, Remizovovia, Averčenkovia, Čorní, Kuzminovia, Buninovia a ďalší a ďalší potrebujú len daču pri rieke. Takúto odmenu dáva osud krajčiom.

My sa dívame na ich ničotnosť z výšky mrakodrapov!

Prikazujeme ctiť si právo básnikov:

1. Na rozšírenie rozsahu slovníka o podvedomé a odvodené slová (Slovonovota).
2. Na neprekonateľnú nenávisť k jazyku, ktorý existoval pred nimi.
3. S hrôzou odstraňovať zo svojho hrdého čela veniec lacnej slávy uvitý zo saunových metličiek.
4. Stáť na balvane slova my uprostred piskotu a rozhorčenia.

A ak ešte zatiaľ i v našich riadkoch zostali odporne vypálené značky vášho „Zdravého rozumu“ a „Dobrého vkusu“, predsa sa na nich po prvý raz blýska na časy Novej Budúcej Krásy Samobytného (samovitého) Slova.“¹⁰⁴

Antiestetizmus ruských kubofuturistických básnikov sa prejavoval programovým odmietaním rytmickej a eufonickej stránky symbolistickej poézie, keď do centra ich pozornosti sa dostáva jazyk – tak v požiadavke vnášania hovorového jazyka a jeho rytmov do poézie, ako aj jazykovými experimentmi Chlebnikova a Kručonycha s tzv. *zaumným jazykom*. Táto teória, ktorú Kručonych zhrnul v manifeste *Deklarácia zaumného slova*, vymedzuje zaumný jazyk ako slobodný, neskostnatý, rozumom nepostihnuteľný jazyk, ktorý pokladá za prapôvodnú formu poézie. Ide o jazyk so zvýšenou účasťou ikonicko-symbolického semiotického princípu na

104 In Kupka, Valerij, ed. *Ruská avantgarda*. Bratislava : Slovart, 2013, s. 72.

formovaní znaku. Dôraz kladie na zvukovú stránku slova, v ktorej hľadá zákonitosti určujúce jeho význam. Sem spadá aj úsilie kubofuturistov o univerzálny svetový jazyk, ktorý môže vzniknúť uplatnením zaumného princípu v tvorbe (Chlebnikovova myšlienka, že ak sa ukáže, že Č vo všetkých jazykoch má rovnaký význam, je tým rozhodnutá otázka svetového jazyka). V poetike sa toto hľadačstvo hlavne u Chlebnikova prejavilo jazykovým žonglérstvom, tvorbou novotvarov, využívaním palindrómov a pod. Vymaňovanie slova z jeho logických a gramatických súvislostí sprevádza aj nová skladobnosť poézie, ktorej príkladom je tzv. *schodíkovitý verš* Majakovského poém.

Nielen pokusmi o vynájdenie svetového jazyka, ale aj úvahami o novom spravovaní sveta (Chlebnikova poéma *Výzva predsedov Zemegule*) znamená futurizmus prvý krok ku kozmopolitizmu umenia s neskorším vplyvom na ďalšie avantgardné smery, napr. konštruktivizmus alebo vorticizmus.

Vo výtvarnom umení možno konštatovať blízkosť s kubizmom (dôraz na geometrické formy), vplyv na dadaizmus a neskôr na kinetické umenie.

Velimir Chlebnikov

x x x

*Som ľubeň ľubený ľubanou,
Lúbež som zalúbil, zalúbil sa v ľúbení,
Lúbačov ľúbkych, ľúblych ako ľubič ľúbim,
Lúbinami s ľúbenkou ľubnať sa ľúbim,
Lúbač ľúbenia, v ľúbojoch ľúbim,
Zalúbiť sa, ulúbiť sa,
Popriľúbkavať! Pozaľúbkavať!
Nelúbíny priodľubievať ľúbim!¹⁰⁵*

105 Preložil Valerij Kupka.

Otázky a podnety do diskusie

1. Čo robí z futurizmu jedno z najradikálnejších a najideologickejších avantgardných hnutí?
2. V čom spočíva kontroverznosť osobnosti jeho zakladateľa Filippa Tommasa Marinettiho?
3. Čo pre futuristov predstavuje ideál krásy? Ako sa tento ideál premieta do poézie? Ako Marinetti charakterizuje analógiu ako básnický prostriedok?
4. Všimnite si dominantnosť písmen M a S v Marinettiho básni. Ako by dali interpretovať?
5. Čo majú spoločné futuristická poézia a výtvarné umenie?
6. Ako sa do estetického programu futuristov transformovala Bergsonova teória intuície?
7. Ako možno toto avantgardné hnutie hodnotiť s odstupom času z estetického hľadiska? Pripomeňte si v tejto súvislosti výroky ich významného kritika Giovanniho Papiniho.
8. Aké prvky spájali ruský futurizmus s talianskym futurizmom? V čom sa tieto hnutia odlišovali?
9. Aký vzťah prezentovali ruskí kubofuturisti k literárnej tradícii? Pripomeňte si názov Chlebnikovovej poémy.

► Expresionizmus

Hoci z časového hľadiska expresionizmus spadá do obdobia avantgardy (najvýraznejšie sa rozvíjal v druhej dekáde 20. storočia v Nemecku), na rozdiel od iných avantgardných smerov nebol kompaktným umeleckým smerom, ale skôr širším hnutím, nemal svoj jednotný program ani manifest, aj preto sa niekedy v literárnej vede zaraďuje mimo tohto rámca.

Najskôr sa expresionizmus začal prejavovať vo výtvarnom umení, silno ovplyvnenom tvorbou nórskeho maliara **Edvarda Muncha** (1863 – 1944), ktorého obraz *Výkrik* (1893) svojou emocionalitou, farebnou expresívnosťou, deformáciou hlavy zobrazenej postavy vyjadrujúcou, strach, utrpenie

ako výraz vnútorného stavu človeka predznamenal ducha expresionizmu skôr, ako sa o samom hnutí vôbec začalo hovoriť. Nasledujúci výrok sa týka jeho litografickej verzie z r. 1895:

„Chce vyjadriť, ako náhle vzrušenie pretvára všetky naše zmyslové vnemy. Máme dojem, že všetky línie smerujú k jedinému ohnisku – ku kričiacej hlave. Zdá sa, akoby mučivú úzkosť a vzrušenie kriku pocítovala celá krajina. Tvár kričiacej osoby je skutočne skreslená ako karikatúra. Vytreštené oči a vpadnuté líca pripomínajú umrlčiu lebku. Muselo sa stať čosi strašné a obraz znepokojuje o to väčšmi, že sa nikdy nedozvieme, čo ten krik znamená.“¹⁰⁶

V r. 1905 založili maliari ako **Ernst Ludwig Kirchner** (1880 – 1938), **Erich Heckel** (1883 – 1970) či **Karl Schmidt-Rottluff** (1884 – 1976) v Dráždňanoch skupinu *Most (Die Brücke)*, trvajúcu do r. 1913. V r. 1909 vzniklo v Mníchove *Nové združenie umelcov (Neue Künstlervereinigung)*, ktorého predsedom bol **Vasilij Kandinskij** (1866 – 1944) a členmi **Franz Marc** (1880 – 1916), **Alexej von Jawlensky** (1864 – 1941), **Gabriele Münterová** (1877 – 1962) a ďalší. Ich výrazovou platformou sa stal almanach *Modrý jazdec (Der Blaue Reiter)* vydaný v r. 1912 a rovnomenná výstava koncom roku 1911. Medzi ďalších expresionisticky zameraných výtvarných umelcov patrili **Paul Klee** (1879 – 1940), **Oskar Kokoshka** (1886 – 1980) alebo **Alfred Kubin** (1877 – 1959).

V krátkom historickom exkurze naznačil cestu k expresionizmu H. R. Rookmaaker: „Možnože sa expresionizmus zrodil toho populudnia, keď Gaugin dával ‚lekciu‘ mladému Sérusierovi... V lete r. 1888 prišiel v Bretani za Gauginom a požiadal ho o radu. Gaugin ho vzal do parku. ‚Ako sa ti javí tento strom?‘ spýtal sa ho Gaugin... ‚Je zelený? Tak ho namaľuj zeleno, tou najkrajšou zelenou, akú máš na palette. A tamten tieň? Je modrastý? Neboj sa ho namaľovať tak modro, ako sa to len dá.“¹⁰⁷ Zmenu videnia a dôležitosť subjektívnych pocitov neskôr potvrdil aj jeden z popredných expresionistov Vasilij Kandinskij: „Počul som hovoriť slávneho maliara:

106 Gombrich, 2006, s. 564.

107 Rookmaaker, 1996, s. 91.

„Keď maľujete, venujte jeden pohľad plátnu, pol pohľadu svojej palete a desať pohľadov svojmu modelu.“ Zdá sa to správne, ale čoskoro som zistil, že musím postupovať inak; desať pohľadov na plátno, jeden na paletu a pol pohľadu na prírodu.“¹⁰⁸

„Umelcov, na ktorých sa expresionisti odvolávali, bolo mnoho a ich rôznorodosť dokazuje niekedy až paradoxnú voľbu záujmov tých mladých živlov; je aj výrazom vrenia tých čias, keď po rokoch... germánskeho staromilstva objavovali umelci zároveň Hodlera, Jugendstil, Klimta, Toulousa-Lautreca, Cézanna, Gaugina, van Gogha, Ensora, Muncha, japonské rytiny i primitívne umenie. Ale Vincent van Gogh, ako aj Paul Gaugin (na nich sa odvolávali najčastejšie), Edvard Munch rovnako ako James Ensor (ktorých historici umenia zaraďujú často do expresionistického hnutia) ich zaujali takisto výberom nových tém a ich postojom k životu („prekliati umelci“) a výtvarnými problémami; alebo presnejšie povedané, zaujal ich vzťah medzi námetom (látkou, predmetom), umelcom (zámerom, subjektivitou) a formálnym spracovaním obrazu – vzťah, ktorý pre väčšinu z nich znamenal expresiu, výraz.“¹⁰⁹

Expresionizmus sa konštituoval v priamom protiklade k impresionizmu a naturalizmu ako výrazu pozitivistického myslenia. Na rozdiel od impresionistu, ktorý stavia na zmyslovom vnímaní a maľuje to, čo zasiahlo jeho oko, expresionista maľuje tak, ako skutočnosť transformuje jeho vnútro. Oproti naturalistickej vernej kópii skutočnosti a jeho determinizmu expresionizmus kladie zobrazenie subjektívnych pocitov umelca. „Ak pre naturalistického a impresionistického umelca bola vlastne skutočnosť čímisi, na čo sa díval zvonku, pre expresionistu bola, naopak, čímisi, do čoho sa chcel ponoriť, čo chcel žiť vnútri.“¹¹⁰

108 Kandinskij in Rookmaaker, 1996, s. 96.

109 Pijoan, 1986, s. 251 – 253.

110 de Micheli, 1964, s. 61.

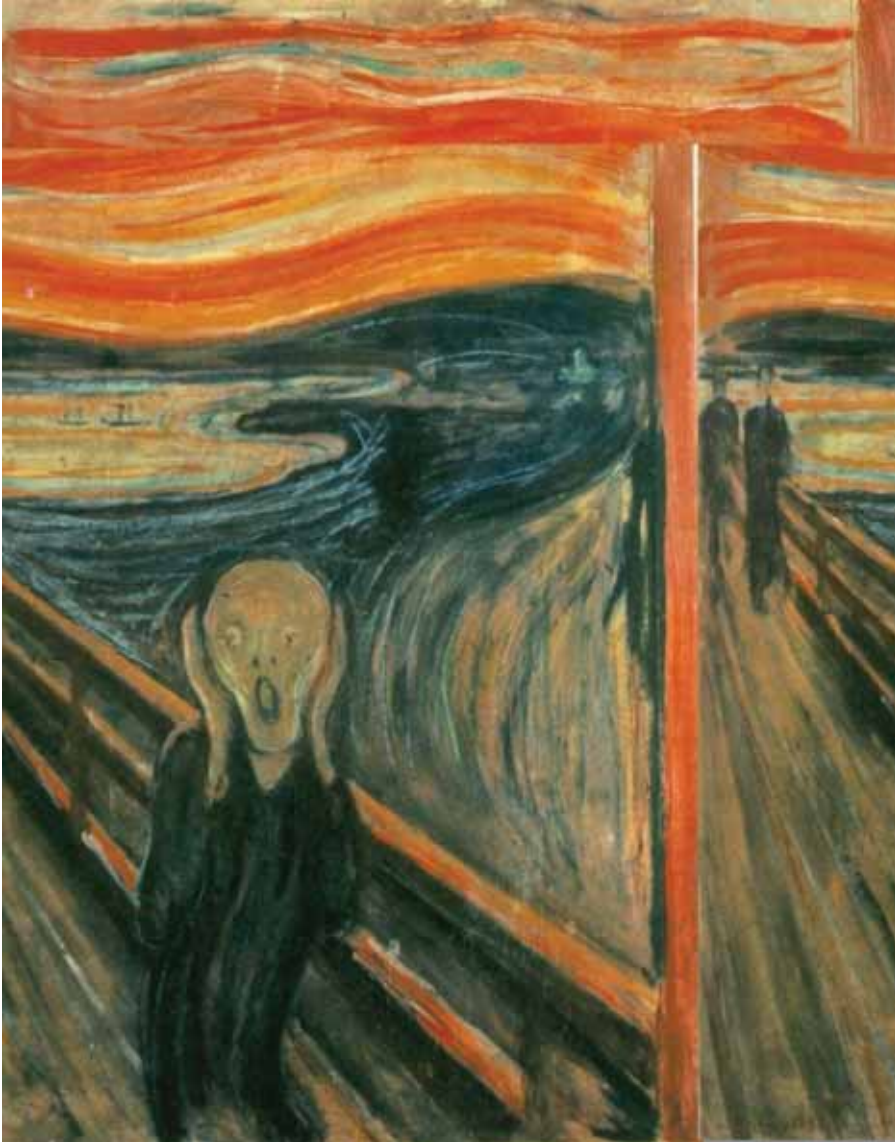
Podľa Petra Zajaca¹¹¹ sa za expresionizmus v literatúre pokladá obdobie rokov 1910 – 1920, ktoré takto vymedzil Gottfried Benn v predsluve k antológii *Lyrika expresionistického desaťročia* (1955). Za podstatné pre vznik expresionizmu uvádza tri skutočnosti:

1. *disociované* formy veľkomestského života,
2. *nihilizmus* ako prejav straty metafyzického zmyslu, súvisiacej s neistotou sveta bez prítomnosti Boha,
3. dominácia *rytmu* a *výrazu* ako spoločných menovateľov výtvarného umenia, hudby a literatúry.

K vzniku expresionizmu pred prvou svetovou vojnou prispeli aj spoločenské podmienky v Nemecku, hlavne militaristický režim Viliama II., vyhrotenie sociálnych a politických protikladov a z toho plynúce pocity dezilúzie a prázdnoty. Industrializácia a rapídny vzrast miest volajúci po nových sociálnych modeloch vyhrotili aj generačný konflikt hodnôt. Vznik literárneho expresionizmu v Nemecku súvisí s kultúrnymi aktivitami novinára Kurta Hillera, ktorý v r. 1909 založil v Berlíne literárny spolok *Nový Klub* (*Der Neue Club*). Okrem toho priestor raným expresionistom poskytli viaceré kabarety a časopis *Der Sturm* (*Búrka*). Hillerov program *literárneho aktivizmu* pripisoval literatúre politicky aktívnu úlohu pri transformácii spoločnosti, no prostriedkom na jej dosiahnutie nebola revolúcia v zmysle sociálneho prevratu, ale pacifisticky orientovaná revolúcia *ducha* a jej cieľom obroda človeka. Vývin expresionizmu ovplyvnilo vypuknutie prvej svetovej vojny. Mnohí autori v nej prišli o život či už priamo na fronte alebo na následky zranení (Ernst Stadler, August Stramm, Georg Trakl). Ivan Cvrkal charakterizuje expresionizmus „ako umenie bytostne späté s prvou svetovou vojnou, ktorú vizionársky anticipuje, pred ktorou vystríha a proti ktorej bojuje zavše pomocou lásky, inokedy hrôzostrašnými víziami“.¹¹²

111 Zajac, Peter, ed. 1999. *Krik a ticho storočia*. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 187.

112 Cvrkal, Ivan. 1992. *Krátka próza nemeckého expresionizmu*. In Kapitoly z moderny a avantgardy. Bratislava: Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, 1992, s. 65 – 81.



Edvard Munch: *Výkrik* (1893)

Tak ako chceli impresionisti zobrazíť svetlo, Munch si kládol za cieľ spodobovať city a prenášať ich na divákov: „Nemožno večne maľovať ženy, ako pletú, a mužov, ako čítajú; chcem zobrazovať bytosti, ktoré dýchajú, cítia, milujú a trpia. Divák si musí uvedomiť, čo je v nich posvätné, takže sa pred nimi pokloní ako v kostole.

José Pijoan

Jeden z popredných predstaviteľov expresionizmu **Hermann Bahr** (1863 – 1934) opísal v knihe *Expresionismus* (1916) atmosféru doby takto:

„Všetko, čo zažívame, je len tento hrozný boj o človeka, boj duše so strojom. Veď my už nežijeme, sme už len žití. Nemáme už nijakú slobodu, nesmieme sa už rozhodovať, je po nás, človek je zbavený duše, príroda odludštená... Nikdy nebola doba otrasená takou hrôzou, takým smrteľným údesom. Nikdy nebol svet taký hrobovo nemý. Nikdy nebol človek taký malý. Nikdy nebola radosť taká vzdialená a sloboda taká mŕtva. Teraz sa začína úzkostný krik: človek sa dovoľáva svojej duše, celá doba sa stáva jedným úzkostným výkrikom. Pridáva sa aj umenie: kričí do hlbokkej temnoty, kričí o pomoc, kričí za duchom. To je expresionismus... opäť roztláča ústa ľudstva... ak premenil impresionizmus oko len na ucho, mení ho expresionizmus len na ústa.“¹¹³

Úsilie o bezprostredný výraz subjektívnych pocitov v expresionizme znamená, že človek už nie je objektom, ale subjektom zobrazovania. Odmieta každú nápodobu prírody a skutočnosti – namiesto nej, namiesto spoločnosti a jej morálky ponúka vymyslený svet, cit, extázu, víziu. Jeho reakciou na úzkosť, strach, cynizmus a odcudzenie moderného človeka je posun k metafyzike absolútneho bytia a k iracionálnu. Kľúčová je požiadavka vnútornej slobody umelca. Nemecký básnik Kasimir Edschmid vo svojej prednáške o expresionizme v novej poézii v r. 1917 povedal: „Expresionista nevidí, díva sa. Nerozpráva, žije. Nereprodukuje, pretvára. Neberie, hľadá. Nepodáva už zreteľné fakty: továrne, domy, choroby, prostitútky, nárek a hlad. Teraz predkladá svoje videnie. Fakty nadobudnú význam až vo chvíli, keď umelcova ruka, ktorá cez ne siahne, sa zavrie a uchopí to, čo je za nimi.“¹¹⁴

Jedným z charakteristických rysov poetiky expresionizmu je *deformácia*, ktorá podľa F. X. Šaldy viedla „až k odludšteniu, až do inkoherecie,

113 Bahr in Zajac, Peter, ed. 1999. *Krik a ticho storočia*. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 194.

114 Edschmid in de Micheli, 1964, s. 75.

v ktorej sa stráca úplne logická skladobná charakterová niť a expresionisticky poňatá figura civie sama na seba ako na nepochopiteľné monstrum horrendum ignotae speciei“.¹¹⁵ Ďalšími sú extáza, vášeň, sebazničenie, dynamizmus, naliehavosť, túžba po vykúpení spoločenskej bolesti, revolučný pátos a sociálny mesianizmus. Vo všeobecnosti expresionizmus smeruje od povrchu k jadrú, dovnútra, k podstate. Od iných avantgardných smerov sa líši absenciou formálnych výbojov a silnejším sociálnokritickým aspektom.



Vasilij Kandinskij: *Kompozícia č. 26* (1912)

Farba, sama osebe zdroj kontrapunktu a nekonečných možností, sa spoločne s kresbou podieľa na vzniku veľkého maliarskeho kontrapunktu, na základe ktorého vzniká maliarska kompozícia, výsostný prejav skutočného umenia slúžiaceho Bohu. Spoľahlivým sprievodcom do týchto závratných výšin môže byť jedine *princíp vnútornej nevyhnutnosti*.

Vasilij Kandinskij

¹¹⁵ Šalda, 1987, s. 640 – 641.

Expresionizmus sa najmarkantnejšie prejavil v poézii ako výraz erupcie najvnútornejšieho vnútra, ako boj o existenciu človeka zaskočeného vojnou. Stojí v priamej opozícii voči symbolizmu, keď sa zrieka hudby slova a kľúčovými pojmami sa stávajú *rytmus* a *výraz*. Expresionistickí básnici prišli s programom prestavby básnického jazyka. Podľa jedného z popredných básnikov a teoretikov expresionizmu **Gottfrieda Benn** (1886 – 1956) len umenie má schopnosť vyjadriť najvnútornejšie ľudské stavy. Poézia sa chápe ako *umenie slova* (*Wortkunst*) a do jej centra sa dostáva jazyk oslobodený od konvenčných významov, deskriptívnych, dekoratívnych a harmonizujúcich prvkov v úsilí „ísť na koreň vecí“ (Benn). Miesto gramatiky ako spájacieho čitateľa básne preberá rytmus, nie však v podobe napĺňania metrických požiadaviek, ale ako rytmus voľného a oslobodeného jazyka. Obrazne vyjadril túto zmenu básnik **Ivan Goll** (1891 – 1950): „Iba slová môžu rozsvietiť noc tak rýchlo ako zápalky. Skúste to s konárom, s vetou, ktorá kopí myšlienky, nejde to: síra sa už nezapáli. Z veršov musí zmiznúť všetok pátos prekrvanej gramatiky, všetka logika protiprirodzeného súvetia. Musíme byť jednoduchí.“¹¹⁶

Dôležité impulzy poézia expresionizmu čerpala z básnickej tvorby predchodcov ako Novalis, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Walt Whitman či Christian Morgenstern. K ďalším výrazným expresionistickým básnikom nemeckej jazykovej oblasti patrili **Elsa Lasker-Schüllerová** (1869 – 1945), **Georg Heym** (1887 – 1912), **Georg Trakl** (1887 – 1914), **Franz Werfel** (1890 – 1945), **Johannes R. Becher** (1891 – 1958) a **Ernst Toller** (1893 – 1939), v anglickej poézii obsahuje prvky expresionizmu tvorba **Thomasa Stearnsa Eliota**, v španielskej **Federica Garcíu G. Lorcu** (1898 – 1936).

Expresionistická próza opúšťa metódy tradičného realizmu, jej subjekt sa odcudzuje svetu, odvracia sa od neho a sťahuje sa do vlastného, vykonštruovaného sveta, do oblasti vízií. Rakúsky prozaik **Robert Musil** (1880 – 1942), ktorého debutový román *Zmätky chovanca Törlessa* z r. 1906 sa pokladá za predchodcu expresionizmu, napísal: „Ak skutočnosť nemá zmysel, je nevyhnutné znova sa zmocniť neskutočnosti.“ Autori expresionistickej prózy sa výraznejšie uchýľujú k fantastickosti, strašidelnosti,

116 Goll in Šabík, 2003, s. 456.

groteske, absurdnosti, erotickosti, často využívajúc hyperbolu, iróniu či karikatúru. Je im vlastná estetika škaredého ako reakcia na plytkosť „krásna“ v ponímaní meštiackej spoločnosti. Legitímnym duševným stavom postáv je šialenstvo, ktoré sa však chápe pozitívne, nie ako chorobný stav, ale ako únik od racionalizmu, oslobodenie sa od spoločnosti a jej noriem. Ďalším častým javom expresionistickej prózy je jej erotizmus, v ktorom sa prejavuje vplyv teórie Sigmunda Freuda, ako aj tvorby markíza de Sade.

Expresionistický program premeny človeka mal aj inú, religióznu podobu, ktorej hlavným inšpirátorom bol francúzsky básnik a dramatik Paul Claudel.

Súčasťou literárnej tradície, z ktorej čerpali expresionistickí prozaici, boli Hölderlin, E. T. A Hoffmann, E. A. Poe, za ich bezprostredného predchodcu literárna história označuje **Franza Kafku** (1883 – 1924). Prvým expresionistickým románom bolo dielo nemeckého maliara **Alfreda Kubina** (1877 – 1959) *Druhá strana (Die Andere Seite)* z r. 1909, fantazmagorický výlet do oblasti sna a „tých krajín, ktoré poznáme len spolovice“. Najvýraznejšími nemeckými expresionistickými prozaikmi boli **Georg Heym**, **Franz Werfel**, **Herman Hesse** (1877 – 1962), **Gottfried Benn**, **Kasimir Edschmid** (1890 – 1966), **Carl Einstein** (1885 – 1940) a **Alfred Döblin** (1878 – 1957). V českej próze sa expresionistické tendencie najväčšmi prejavili v tvorbe **Ladislava Klímu** (1878 – 1928), **Josefa Váchala** (1884 – 1969) a **Karla Čapka** (1890 – 1938).

Expresionistická dráma našla svoj vzor v tvorbe švédskeho dramatika **Augusta Strindberga** (1849 – 1912). Pre jej poetiku bola príznačná nereálna atmosféra, zjednodušenosť deja, postavy boli často pomenované len všeobecne, dialógy telegrafické a scéna antirealistická. Medzi popredných predstaviteľov expresionistickej drámy ďalej patrili **Georg Kaiser** (1878 – 1945), **Bertold Brecht** (1869 – 1939) a **Ernst Toller**, expresionistické prvky obsahovala aj dramatická tvorba **Karl Čapka**, **Eugena O’Neill**a (1888 – 1953) a **Federica Garcíu Lorcu**.

V hudbe sa expresionizmus prejavil tzv. *atonálnou hudbou*, v ktorej harmónia ustupuje disonancii. Tento trend reprezentovala Druhá viedenská škola sformovaná okolo hudobného skladateľa **Arnolda Schoenberga** (1874 – 1951).

Georg Trakl

De profundis

*Je strnisko, padá naň čierny dážď.
Je hnedý strom, stojí tu sám.
Je sykavý vietor, prázdne chalupy ovíja.
Aký smutný je tento večer.*

Okolo samoty

*Ešte zbiera krotká sirota kde-tu ležiace klasy
Jej oči sa okrúhlo a zlato pasú v šere
A jej lono očakáva nebeského ženícha.*

*Cestou do svojich domovov
Našli pastieri to sladké telo
Hniť v trní.*

*Som tieň ďaleko od temných dedín.
Božie mlčanie
Pil som z lesnej tône.*

*Na čelo mi vystúpil studený kov
Pavúky hľadajú moje srdce
Je svetlo, hasne v mojich ústach.
V noci som sa našiel na pastvine,
Zanesený brudom a prachom hviezd.*

V lieštinách

Zazneli opäť krištáľoví anjeli.¹¹⁷

117 Preložili Ján Štrasser a Peter Zajac.

Otázky a podnety do diskusie

1. Pokúste sa aj prostredníctvom znakov obrazu Edvarda Muncha *Výkrik* identifikovať základné znaky poetiky expresionizmu.
2. S ktorými inými smermi a tendenciami v umení sa spája expresionizmus? V čom zásadnom sa líši od impresionizmu?
3. Ktoré tri skutočnosti definovali vznik expresionizmu v literatúre?
4. Aký obraz človeka a sveta prináša v knihe *Expresionizmus* Hermann Bahr?
5. Pomenujte najvýraznejšie znaky poetiky expresionizmu. Ako sa tieto znaky transformujú v básni Georga Trakla? Akými výrazovými prostriedkami dosahuje básnik účinok? Ako sa v básni prezentuje lyrický subjekt?
6. Analyzujte výtvarné a literárne ukážky (respektíve iné známe diela autorov a výtvarných umelcov) a citáty súvisiace s expresionizmom a pokúste sa identifikovať, čo má výtvarný expresionizmus spoločné s literárnym.

► Dadaizmus

Podľa jedného zo zakladajúcich členov dadaistického hnutia, nemeckého básnika a maliara Hansa Arpa vznikol dadaizmus 5. februára 1916¹¹⁸ o šiestej hodine večer v zürišskom kabarete Voltaire, keď rumunský emigrant, básnik Tristan Tzara náhodne zapichol špáradla do malého francúzskeho slovníka Larousse práve na slovo *dada*, ktoré vo francúzštine znamená detské pomenovanie hojdacieho koníka. Či už mu budeme alebo nebudeme nejaký zmysel prikladať – veď sami dadaisti skôr zdôrazňovali jeho nezmyselnosť –, okolnosti voľby daného výrazu (náhodnosť), ako aj jeho stavba (reduplikácia slabiky poukazujúca na primárnosť zvukovej stránky) celkom dobre vyjadrujú podstatu hnutia, ktoré pomenúva.

118 Niektoré zdroje uvádzajú dátum 6. alebo 8. februára.

„Prečo by sme v tejto súvislosti nemali veriť slovám Hansa Arpa, ktorý je menej podozrivý zo samolúbosti ako ktokoľvek iný a ktorý vedel pod rúškom svojho nevysychajúceho humoru vyjadrovať hlboké pravdy. Roku 1921 napísal v *Dada Intirol Augrandair (Dada v Tirolsku pod šírou oblohou)*: ‚Týmto vyhlasujem, že Dada objavil 6. februára 1916 o šiestej večer Tristan Tzara. Bol som pri tom so svojimi dvanástimi deťmi, keď Tzara vyslovil toto slovo prvý raz... Stalo sa to v kaviarni de la Terasse v Zürichu a ja som si trafil briošskou do ľavej nosnej dierky...‘

(...) O zürišskom detstve dadaizmu hovoril Arp so svojou príslovečnou prívetivosťou takto: ‚Stretával som sa s Tzarom a Sernerom v Odeone a v kaviarni de la Terasse v Zürichu, kde sme písali cyklus básní *Hyperbola krokodíla-holiča a vychádzkovej palice (Hyperbole du crocodile-coiffeur at de la canne á main)*. Tento druh poézie pokrstili neskôr surrealisti na poéziu *automatickú*. Automatická poézia vyviera priamo z básnikových útrobov alebo niektorého iného orgánu, v ktorom si uskladnil zásoby. Nemôže tomu zabrániť ani postilión z Longjumeau, ani alexandrín, ani gramatika, ani estetika, ani Budha, ani šieste prikázanie. Kikírka, kľaje, vzdychá, brble, jódluje, ako sa mu zachce. Jeho básne sú ako príroda: zapáchajú, smejú sa a rýmujú ako ona. Hlúposť, alebo aspoň to, čo ľudia tak nazývajú, si cení rovnako ako vycibrenú rétoriku, pretože aj v prírode sa zlomená ratolesť krásou rovná hviezdam a iba ľudia určujú, čo je krásne a čo škaredé.“¹¹⁹

Aj pri dadaizme bude náležité skôr ako o vyhranenom literárnom smere hovoriť o ňom ako o širšom avantgardnom umeleckom hnutí, ktoré bolo výrazom duševného stavu, všeobecnej nálady a pocitu životnej neistoty v Európe po prvej svetovej vojne a následne sa rozšírilo nielen na európskom, ale aj americkom i ázijskom kontinente. Málokteré avantgardné hnutie sa udomácnilo v toľkých krajinách a v toľkých druhoch umenia (literatúra, maliarstvo, sochárstvo, tanec, hudba, divadelné formy, film)

119 Pijoan, 1986, s. 303 – 305.

ako práve dadaizmus. Pri jeho založení vo švajčiarskom Zürichu v r. 1916 stáli hlavne rumunskí politickí emigranti **Tristan Tzara**, vl. m. **Samuel Rosenstock** (1896 – 1963), **Marcel Janco** (1895 – 1984) a Nemci **Hans Arp** (1886 – 1966), **Hugo Ball** (1886 – 1927) a **Richard Huelsenbeck** (1892 – 1974). Tzara si svoj pseudonym, ktorý podľa jeho slov vychádza z rumunského slovného spojenia *trist în țară* (smutný v krajine), vybral na protest proti zaobchádzaniu so židmi v rodnom Rumunsku. Do Švajčiarska, ktoré bolo počas 1. sv. vojny neutrálnou krajinou, prichádzalo mnoho utečencov z celej Európy. 14. júla 1916 v zürišskom lokále Zunfthaus zur Waag Voltaire prečítal Hugo Ball svoj prvý manifest dada, v ktorom obhajoval toto jednoduché a pritom mnohovýznamové slovo, nadobúdajúce v rozličných jazykoch rozličný význam, a zároveň nastolil rozchod s konvenčným jazykom v poézii a načrtol potrebu nového jazyka: „Verš básne je príležitosťou zbaviť sa všetkej špiny nalepenej na tomto prekliatom jazyku, akoby ho zababrali ruky makléra vyhladené od mincí.“

Autorom ďalšieho dadaistického manifestu z r. 1918 bol Tristan Tzara. Vyslovil sa v ňom proti kubistickým, futuristickým a konštruktivistickým inováciám, v ktorých vidí pozitivistický základ, a o tvorbe a diele v súvislosti s dadaizmom hovorí len v úvodzovkách – dadaisti podľa neho nevytvárajú diela, ale vyrábajú predmety, objekty. Ide teda nielen o rozchod s estetickou predošlých období, ale s estetikou ako takou. Proces tvorby sa redukuje na happening s absolutizáciou prvku náhody. V *Manifeste o láske slabej a o láske horkej* z r. 1920 Tristan Tzara poskytuje návod, ako „urobiť dadaistickú básň“:

„Vezmite si noviny.

Vezmite si nožnice.

Vyberte v novinách článok taký dlhý, akú dlhú chcete mať básň.

Vystrihnite článok.

Potom z toho článku starostlivo vystrihajte slovo za slovom a nahádzte ich do vrecúška.

Zľahka zatrepte.

Vyťahujte potom výstrižky jeden po druhom a skladajte ich v poradí, v akom ste ich vyťahovali.

Starostlivo slová opíšte.

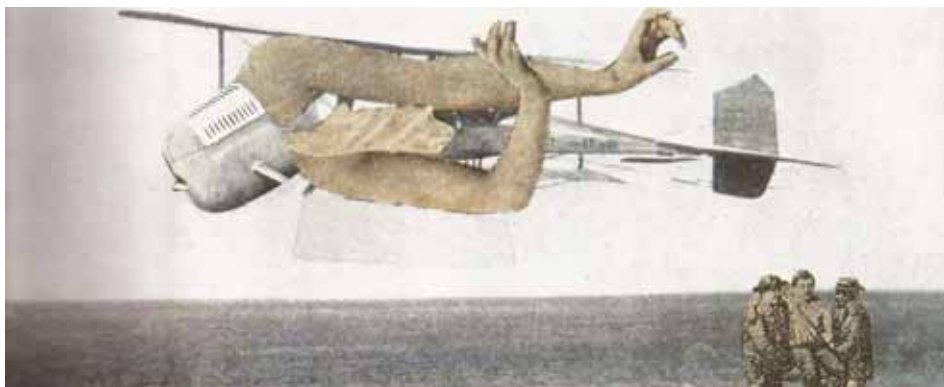
Báseň sa vám bude podobať.

A zrazu ste spisovateľ nesmierne originálnej, očarujúcej senzibility, hoci ju nevzdelanci nechápu.“

Prvým dielom dadaistickej literatúry bola zbierka Tristana Tzaru *Prvé nebeské dobrodružstvo pána Antipyrina* vydaná v r. 1916. Zároveň sa v Zürichu začína séria provokatívnych dadaistických predstavení, z ktorých jedno francúzsky básnik Georges Hugnet opísal takto: „Na javisku tlkli na kľúče a škatule, akoby predvádzali hudbu, a publikum začalo zbesilo protestovať. Serner namiesto recitácie básne položil k nohám krajčírkej figuríny kyticu. Spod ohromného klobúka v tvare homole cukru odriekaval akýsi hlas Arpove básne. Huelsenbeck svoje básne zavýjal čoraz silnejšie a Tzara zatiaľ tlkol v rovnakom rytme a s rovnakým crescendom na veľký bubon. Huelsenbeck a Tzara tancovali s kotkodákaním medvedie tance alebo, kolembajúc sa vo vreci s rúrou na hlave, predvádzali cvičenie nazývané kakadu. Tzara vynachádzal chemické a statické básne...“¹²⁰

Zürišské aktivity, medzi ktoré patrilo aj vydávanie dadaistických revue, výstavy či otvorenie dada-galérie, sa čoskoro rozšírili do ďalších európskych miest (Paríž, Berlín, Londýn, Rím, Madrid, Praha), ba aj na Ďaleký Východ (Tokio) a za Atlantik – paralelne v New Yorku pôsobili Marcel Duchamp a Francis Picabia. Duchamp, ktorý najskôr koketoval s kubizmom (jeho obraz *Akt zostupujúci zo schodov* z r. 1912 kubisti pre jeho dynamizmus neprijali), začal experimentovať s tzv. *hotovými predmetmi* (*ready-mades*), ako koleso od bicykla, stojan na fľaše či pisoár, ktoré vystavoval ako umelecké artefakty, čím vyvolal tak pobúrenie, ako aj legitímne otázky o povahe a hraniciach umenia, napr. či zbavením úžitkových predmetov ich účelovej funkcie a ich vyňatím z prirodzeného kontextu dosiahneme zmenu pohľadu na ne ako na estetické objekty.

120 Citované podľa Nadeau, 1994, s. 24.



Max Ernst: *Bez názvu* (1920)

Originalitu svojich koláží, komponovaných za pomoci výstrižkov z rozličných ilustrovaných románov na pokračovanie, z anatomických a prírodovedeckých príručiek a podobne zvyrazňoval Ernst fotografickým zväčšovaním; navyše mohol vďaka fotografii urobiť viac exemplárov. Vytváral tak fantastický, prekvapujúci svet, ktorý ohlasoval príchod surrealizmu. Na koláži vidíme raneného, motív, ktorý stvárňoval umelec vo viacerých variantoch, prispôsobených rozličným kontextom.

José Pijoan

V r. 1920 sa príchodom Tzaru do Paríža stáva centrom dadaizmu práve francúzska metropola. Tzara začína spolupracovať s básnikmi skupiny združenými okolo časopisu *Littérature* – patria medzi nich **André Breton** (1896 – 1966), **Louis Aragon** (1897 – 1982), **Paul Eluard** (1895 – 1952), **Philip Soupault** (1898 – 1990), **Benjamin Péret** (1899 – 1959) a **Paul Dermée** (1886 – 1951). Ďalšie dadaistické aktivity sa rozvíjali hlavne v Berlíne a niektorých ďalších nemeckých mestách: Hannover – **Kurt Schwitters** (1887 – 1948), Kolín nad Rýnom – **Max Ernst** (1891 – 1976), mali však silnejší politickejší náboj. V r. 1921 Tzara usporiadal v Paríži Salón dada. Výtržnosti, ku ktorým na ňom došlo, ako aj neuskutočnený parížsky kongres moderného umenia v r. 1922 viedli k rozporom medzi Tzarom a Bretonom a ku koncu dadaizmu. Väčšina básnikov neskôr prešla k surrealizmu.

Peter Zajac v antológii nemeckej expresionistickej poézie *Krik a ticho storočia*, ktorej súčasťou je aj kapitola venovaná dadaizmu, nazval dada

nemanželským dieťaťom expresionizmu.¹²¹ Svoje iste zohral literárny vplyv **Christiana Morgensterna** (1871 – 1914), ktorého básne dadaistickú kapitolu otvárajú, rovnako aj podiel nemeckých avantgardných básnikov (Balla, Arpa a Huelsenbecka) na vzniku dadaizmu. K expresionizmu na rozdiel od kubizmu a futurizmu zaujal zmierlivý postoj aj Tristan Tzara vzhľadom na podobnosť cieľov: odhodlanie dada „rozvracať má presný cieľ, ktorý je sčasti i cieľom expresionizmu, ale jeho prostriedky sú oveľa radikálnejšie“.¹²²

Pre pochopenie dadaizmu je veľmi dôležitý kontext jeho vzniku. Jeho zrod priamo uprostred 1. svetovej vojny, ktorá bola fackou stáročia budovanej tradícii humanizmu v Európe, je odpoveďou na krízu hodnôt západnej civilizácie: dada sa zrodilo z *revolty* v čase, keď pojmy ako mravnosť, morálka, spravodlivosť a krása stratili zmysel. Ako vyhlásil Tzara, krása je mŕtva. Max Ernst k tomu dodáva: „Videli sme, ako všetko, čo platilo ako spravodlivé, krásne a pravdivé, zrútilo sa do priepasti hanby a smiešnosti.“ Hans Arp v knihe *Dada nebolo fraškou* z r. 1949 spomína:

„Šialenstvo a vraždenie bolo rozpútané, keď sa dada roku 1916 vynorilo z temných hlbín Zürichu. Ľudia, ktorí sa priamo nezúčastňovali na tomto obludnom šialenstve, ako keby nechápali to, čo sa deje okolo. Ako bludné ovce pozerali do sveta sklenými očami. Dada chcelo vytrhnúť ľudstvo z jeho úbohej neschopnosti. Dada si hnusilo rezignáciu. Hovoriť o zmätenosti a nereálnosti dada a neuvedomovať si jeho prevažujúcu reálnosť znamená postihovať iba bezcenné fragmenty. Dada nemalo zmysel frašky.“

Z umeleckého hľadiska bol dadaizmus protestom proti západnej kultúre ako celku, výsmechom dovtedajšiemu umeniu, gestickým vyjadrením postoja voči tradícii vrátane tej modernistickej (Francis Picabia: „Umenie je lekárnickým produktom pre hlupákov.“) a pochybností o zmysle skutočnej tvorby. Dadaizmus degradoval miesto umenia v hierarchii ľudských činností – už Tristan Tzara v prvom manifeste vyhlásil, že umenie

121 Zajac, Peter, ed. 1999. *Krik a ticho storočia*. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 194.

122 de Micheli, 1964, s. 134.

nie je vážna vec, Francis Picabia sa vyjadril v podobnom duchu, že preňho umenie nie je dogmou ani náboženstvom, ale zábavou a potešením, a túto detronizáciu umenia napokon vystihuje výrok Philippa Soupaulta o tom, že k literatúre neprechováva nijakú úctu.¹²³

V dadaistickom nihilizme vidieť odraz filozofie Nietzscheho, ktorý sa prejavil v negácii *akýchkoľvek* hodnôt. S umeleckou anarchiou dadaizmu sa spájali také výrazové prostriedky ako cynizmus, irónia alebo čierny humor. Úplné odstránenie logického princípu z tvorby, táto zámerná iracionalita vylučuje rozum ako *prekážku* vzniku diela. Podľa Hansa Arpa rozum oddelil človeka od prírody, Tristan Tzara zasa dodáva, že myšlienka sa rodí v ústach. Na hlavný princíp tvorby sa povyšuje hra, náhodnosť, dadaistická báseň sa tak stáva náhodným zhlukom slov, akousi „pozvánkou“ pre čitateľa na nezáväznú hru významov a zvukov. Niektoré básne (napr. Kurta Schwittersa) pozostávali len z citosloviec. Výrazné miesto v poetike dadaizmu patrí *absurdite*. Absurdná dadaistická báseň je korelátom absurdnej vonkajšej reality. Absurdita a nezmysel ako výrazové vlastnosti textu pritom poukazujú istú – hoci zrejme nezámernú – kontinuitu s tradíciou nonsensu (Lewis Carroll, Edward Lear, Alfred Jarry alebo Christian Morgenstern),¹²⁴ z ďalších vplyvov možno spomenúť Baudelaira, Rimbauda či Apollinaira.

Od svojich recipientov dadaistické umenie očakáva všetko iné len nie tichú kontempláciu. Jeho gestickosť, bombastickosť, výbojnosť prezrádajú úsilie okamžite upútať či šokovať svojho prijímateľa. Logickým dôsledkom tejto stratégie sú rozličné škandály, ktoré dadaistické predstavenia či večierky sprevádzali. To, pravda, vyvoláva axiologickú otázku o hodnote dadaistického umenia. Od čias Duchampových *ready-mades* sa diskutuje o konci umenia, o antiumení či o hraniciach umenia. Ak sa dnes často hovorí o anestetizácii umenia (bližšie Welsch, 1993), tá siaha práve k Duchampovým provokatívnym inštaláciám. Z bezprostredného odstu- pu niekoľkých rokov zhodnotil dadaizmus Karel Teige takto: „Dadaizmus, to je anarchistická a zničujúca revolta, ktorá devastovala svet umenia.

123 Bližšie Černý, 1992, I. s. 293 – 4.

124 V antológii expresionistickej poézie *Krik a ticho storočia* otvára časť venovanú dadaizmu práve poézia Christiana Morgensterna.

Dadaizmus opovrhol všetkými prikázaniami dnes jestvujúcich právnych, filozofických a estetických kódexov, a nehodlal ospravedlniť svoju neposlušnosť voči vládnucim morálnym a estetickým normám nejakým novým podvodným náboženstvom a negoval každý úmysel, autoritu a organizáciu. Žil len chaotickou túžbou po absolútnej slobode inšpirácie, po absolútnej odpútanosti fantázie.“¹²⁵ Literárni historici sa prevažne zhodujú v názore, že dadaizmus bol skôr duševným stavom ako konkrétnym umeleckým smerom. Mario de Micheli uvádza, že dadaizmus nie je ani „smer umelecko-literárny ako zvláštna dispozícia ducha... Dada zaujíma skôr *gesto* ako *dielo*.”¹²⁶ Václav Černý vidí Tzarov význam skôr v kultúrno-politickej činnosti, v aktivizme a v organizácii, Karel Teige pokladá literárne dadaizmus za ťažkú krízu literatúry a azda najradikálnejšie ho zhodnotil francúzsky prozaik André Gide: „Dada je potopou, po ktorej sa začína všetko znova.“¹²⁷

Relatívne krátke trvanie dadaizmu – zhruba šesť rokov – svedčí o skorej vyčerpanosti metódy, v ktorej deštruktívne prvky výrazne prevládali nad konštruktívnymi. Napriek tomu je vývinová hodnota dadaizmu nesporná. Túžba po absolútnej slobode a voľnosti fantázie putovala ďalej a nachádzala si iné výrazové prostriedky v ďalších avantgardných smeroch. Vplyv dadaistickej spontánnosti a dynamizmu sa prejavil v tzv. *akčnej malbe* (*action painting*) amerického maliara, predstaviteľa abstraktného expresionizmu **Jacksona Pollocka** (1912 – 1956), v 50. rokoch 20. storočia nastalo oživenie dadaistickej tradície v New Yorku, označované aj ako *neodada*, ktorého najvýraznejšími predstaviteľmi boli výtvarní umelci **Jasper Johns** (1930 –) and **Robert Rauschenberg** (1925 – 2008) a predstaviteľ experimentálnej hudby **John Cage** (1912 – 1992). Anarchisticko-nihilistické dedičstvo dadaizmu možno vidieť v americkej beatnickej generácii konca 50. rokov alebo v anglickom punkovom hnutí 70. rokov 20. storočia. Princíp hry a náhodnosti v poézii rozvíjal napr. rakúsky básnik **Ernst Jandl** (1925 – 2000), poéziu ako happening pestoval anglický básnik, člen tzv. Liverpoolskej školy **Andrian Henri** (1923 – 2000).

125 Teige, Karel. 1927. *Hyperdada*. ReD, č. 1, 1927, s. 37.

126 de Micheli, 1964, s. 135.

127 Citované podľa Černý, 1992, I, s. 339.

Hugo Ball**Karavána**

jolifanto bambla ô falli bambla

grossíga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka**ü üü ü**

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba – umf¹²⁸

Otázky a podnety do diskusie

1. Ako súvisia okolnosti vzniku Dada a všetky jeho mystifikačné výklady s estetikou tohto avantgardného smeru?
2. Čo nové prináša do poézie dadaizmus? Pomenujte jeho základné znaky a umelecké prostriedky.
3. Prečo sa v súvislosti s dadaizmom hovorí o problematizovaní estetickej hodnoty? Kde sú prienikové množiny dadaizmu a Nietzscheho nihilizmu?
4. V čom sa dadaizmus líši od futurizmu?
5. Čo majú spoločné literárne a výtvarné dadaistické diela?

128 Preložili Ján Štrasser a Peter Zajac.

6. V čom je dadaizmus anarchistický? S ktorými inými literárnymi smermi či tendenciami ho tento anarchizmus spája?
7. Aké iné umelecké vyjadrenia si dadaizmus našiel aj mimo hraníc Európy?
8. Z akého uhla pohľadu je interpretovateľná Ballova báseň Karavána?

► Surrealizmus

Rozchod Tristana Tzaru s Andréom Bretonom v r. 1922 bol podnetom na ďalší posun vo vývine avantgárd. Surrealizmus, ktorý z tohto rozchodu vzišiel, nadviazal na dadaizmus tak personálne, keďže k nemu prešli viacerí autori predtým zaangažovaní v hnutí dada, ako aj rovnakým odmietaním rozumu a logiky v umení. Na rozdiel od dadaizmu však mal surrealizmus oveľa konštruktívnejší charakter a pozitívnejší program v hľadaní nových spôsobov umeleckého vyjadrenia a v aktívnom postoji k premene sveta kontrastujúcom s dadaistickou anarchiou. Surrealizmus totiž, ako píše Bohuslav Kováč, „nebol iba organizovaným hnutím, ktoré na čas viedlo umelcov a básnikov ku spoločným akciám. Surrealizmus... je určitý postoj človeka ku skutočnosti, vyplývajúci z rozhodnutia riešiť veľmi svojráznym spôsobom základné otázky života.“¹²⁹ Sami surrealisti dokonca často zdôrazňovali programovú antiumeleckosť či antiliterárnosť svojho hnutia (poéziu chápali ako opak literatúry) – ich ciele boli vyššie: „oslobodenie ducha, ktoré je výslovným cieľom surrealizmu, vyžaduje ako svoju prvú podmienku oslobodenie človeka, čo znamená, že treba so zúfalou silou bojovať proti každej prekážke tohto oslobodenia“, uviedol v r. 1934 v knihe *Spojité nádoby* André Breton, neskôr nazývaný aj „pápežom surrealizmu“. Surrealizmus sa usilovať nájsť cestu k zmiereniu protikladov medzi skutočnosťou a fantáziou, medzi snom a činom, medzi dnešným a včerajším, medzi umením a spoločnosťou, medzi individuálnou a sociálnou slobodou.

Autorom termínu surrealizmus je Guillaume Apollinaire, ktorý ho použil v predslove k svojej divadelnej hre *Tirésiove prsia* (v premiére uvedenej v r. 1917). V ňom hlása návrat k prírode, ale odmieta jej fotografickú

129 Kováč, 1968, s. 7.

imitáciu: „Keď chcel človek napodobniť chôdzu, vynašiel koleso, ktoré sa vôbec nepodobá nohe. Tak to robil surrealizmus bez toho, že by o tom vedel.“ Apollinaire spočiatku na pomenovanie nového typu neimitačnej poézie používal termín *supernaturalizmus* pochádzajúci od Gérarda de Nerval, napokon sa však priklonil k novotovaru *surrealizmus*, ktorého význam neskôr zúžil Breton v *Prvom manifeste surrealizmu*. Ten vyšiel v r. 1924, no už v r. 1919 podľa vlastného vyjadrenia Breton spolu s Philipom Soupaultom experimentovali tak, že si písomne zaznamenávali útržkovité vety a nespojité slová zjavujúce sa náhle vo vedomí v stave polosna, bez rozumovej kontroly, v ktorých nachádzali zvláštne poetické čaro. Výsledkom tohto zaznamenávania bola v r. 1920 ich spoločná básnická zbierka *Magnetické polia* (*Le Champs magnétiques*), z ktorej úryvky boli najprv v r. 1919 uverejnené v časopise *Littérature*.¹³⁰ Bretonove pokusy so zaznamenávaním snov, jeho štúdium medicíny a oboznámenie sa s Freudovou psychoanalýzou viedli v r. 1924 k založeniu Ústavu pre surrealistické výskumy. V ňom skúmali sny, halucinogénne stavy vyvolané opiom, telepatiu, hypnózu či stavy šialenstva a výsledky uverejňovali v novozaloženej revue *La Révolution surréaliste*. V predhovore k prvému číslu jeho autori J. A. Boiffard, P. Éluard a R. Vitrac píšu: „V procese poznania už niet čo riešiť: inteligencia už neprichádza do úvahy, jedine sen ponecháva človeku všetky jeho práva na slobodu. Smrť vďaka snu už nemá svoj temný zmysel a zmysel života sa stáva ľahostajným... Surrealizmus otvára brány sna všetkým, ku ktorým je

130 Podľa Pijoana (1986, s. 13) to bola „udalosť základného významu, ktorú si Breton neskôr pripomína slovami: ‚Ide tu nesporne o prvé surrealistické dielo (rozhodne nie dadaistické), pretože je plodom prvých pokusov o systematické uplatnenie automatického písania... Každodenné praktizovanie automatického písania – neraz sme mu venovali súvisle osem alebo desať hodín – nás viedlo k odhaleniu veľmi významných poznatkov, ktoré sa však mali utriediť a odhaliť svoje dôsledky až neskôr. I to je pravda, že v tej chvíli žijeme v eufórii, ba takmer v objaviteľskom opojení. Sme v situácii niekoho, kto práve objavil drahocennú žilu.‘ (...) Pri písaní spomínanej knihy, ktorej provizórny titul znel *Vrhanie strmhlav* (*Précipités*), dospel k tomu, že ‚rátal s poetickou účinnosťou jazyka, ktorý by sa vzpieral obeťovať čokoľvek niektorej z vedomých možností výrazu a ktorý by sa obmedzoval iba na to, že bude indiferentným sledom zvukových obrazov, ktoré sa dajú v súčasných podmienkach myslenia iba veľmi zriedka postihnúť, možno ich však postihnúť v snívaní alebo v polospanku, a o ktorom som nadobudol presvedčenie, že sa odohrávajú nepretržite.‘“

noc macošská... Realizmus je prerezávaním stromov, surrealizmus je prerezávaním života.¹³¹

V r. 1924 vyšiel aj *Prvý manifest surrealizmu* – jeho autorom bol André Breton a surrealizmus v ňom definoval ako „čistý psychický automatizmus, ktorým sme si predsavzali vyjadrovať skutočný pohyb myšlienky či už slovom, písmom alebo akýmkoľvek iným spôsobom; diktát myslenia bez akejkoľvek rozumovej kontroly, bez akéhokoľvek estetického či mravného zreteľa.“¹³² Takto ho odlíšil od pôvodného Apollinairovho chápania surrealizmu, ktoré pokladal za priveľmi všeobecné a zmätené. Zároveň sa stretáva s Apollinairom v tom, že im nejde o únik z reality, ako by mohol názov surrealizmus naznačovať, ale o jej „vyšší“ stupeň, o „rozšírenú“ skutočnosť, úsilie o preniknutie do podstaty vecí – v tom sa ozýva Apollinairova túžba po poézii skutočnejšej ako skutočnosť.¹³³ Prostriedkami na to mali byť zostup dovnútra subjektu, do oblasti ľudského podvedomia, vylúčenie rozumu, logiky a vôle z procesu vzniku básne a odhliadnutie od akýchkoľvek jej praktických záujmov. V tomto období mali na surrealizmus okrem Freudovej psychoanalýzy vplyv aj Heglov objektívny idealizmus a Bergsonova teória intuície.

V r. 1929 Breton svoje myšlienky rozvinul v *Druhom manifeste surrealizmu* (tretí zostal nedokončený). Ten sa na rozdiel od prvého väčšmi zameriaval na vzťah medzi vnútorným svetom a vonkajšou realitou a výraznejšie naznačil záujem surrealistov o sociálne a najmä politické otázky. Ich protest proti koloniálnej vojne Francúzska v Maroku v polovici 20. rokov, odpor voči kapitalizmu a príklon k Marxovej koncepcii historického materializmu viedol až sympatizovaniu s ruskou boľševickou revolúciou a k vstupu niektorých z nich (napr. Bretona, Aragona či Eluarda) do francúzskej komunistickej strany v r. 1927. Breton a Eluard z nej boli v r. 1933 vylúčení pre kritiku stalinistického režimu v Sovietskom zväze a jeho negatívneho postoja k modernému umeniu. Ľavicových myšlienok sa však Breton, ktorý pre svoj postoj k fašizmu a problémy s cenzúrou musel v r. 1941 odísť do USA, nevzdal ani po druhej svetovej vojne. V surrealistických aktivitách pokračoval cez

131 Citované podľa Nadeau, 1994, s. 196 – 197.

132 Slovenské pohľady, roč. 80, č. 9/1964, s. 119.

133 Bližšie Kováč, 1964, s. 72 – 73.

vojnou v New Yorku, kde od r. 1942 vydával spolu s Marcelom Duchampom a Maxom Ernstom surrealistickú revue VVV.

Vzťah surrealistického hnutia k marxizmu a proletárskej revolúcii podrobil už v r. 1935 kritickej analýze Václav Černý v štúdiu *Surrealizmus*,¹³⁴ v ktorej poukázal na protiklad medzi vnútornou podstatou surrealizmu a jeho deklaroványm príklonom k historickému materializmu ako k základu marxistického poňatia sveta. Historický materializmus totiž uznáva prvotnosť hmoty nad duchom, pričom podstata surrealizmu je, naopak, spiritualistická (dôraz na sen, duchovno).

Tak ako každé avantgardné hnutie, aj surrealizmus si so sebou nesie svoje literárne dedičstvo. Ak odhliadneme od bezprostrednej nadväznosti na dadaizmus v jeho antiracionalistickej revolte a viacerých podnetov od iných avantgárd, ako kubizmus či futurizmus, možno konštatovať množstvo rozmanitých vplyvov. Už v *Prvom manifeste surrealizmu* uvádza Breton celý rad mien z literárnej histórie či súčasnosti, s ktorými sa surrealisti cítili v niečom spriaznení – napr. Swift, Sade, Hugo, Poe, Rimbaud, Mallarmé, Jarry a ďalší. Sklon autorov k iracionálnemu, snovému, mystickému, tajomnému výraznejšie badať od čias preromantizmu hlavne romantizmu, od ktorého vedie vývinová vetva až k surrealizmu. Podľa Václava Černého je surrealizmus „posledným paradoxným výhonkom istej žily romantizmu, nie tej najzdravšej, nie tej umelecky najhodnotnejšej, ale rozhodne tej najbúrlivejšej, najrozorvanejšej, najpudovejšej a najprepadnutejšej naturizmu.“¹³⁵

134 In Černý, 1992, I, s. 381 – 396.

135 Tamže, s. 393.



Salvator Dalí: *Zjavenie sa tváre a misky s ovocím na pláži* (1938)

Takýto obraz je posledným dokladom toho, prečo sa umelci 20. storočia neuspokojujú s obvyčajným zobrazovaním sveta, ktorý ‚vidia‘. Sú si až príliš vedomí toho množstva problémov, ktoré sa za touto požiadavkou skrývajú. (...) U Dalího predstavuje každý tvar niekoľko vecí naraz, čím sa naša pozornosť môže zamerať na mnohosť významov každej farby a každého tvaru – je to asi tak, ako keď si pri dobrej slovnej hračke uvedomíme funkciu slov a ich význam.

Ernst Gombrich

Svojou strašidelnosťou a magickosťou surrealistov priťahoval žáner *gotického románu*, ktorého predstaviteľom bol napr. anglický prozaik **Horace Walpole** (1717 – 1797) s románom *Otrantský zámok*, inšpiráciou boli pre nich aj životné osudy a dielo markíza de Sade absolutizáciou sexuálnej stránky života. Rovnako na nich zapôsobila **Rimbaudova** „alchymia slova“ v *Sezóna v pekle*, na vznik Bretonovej a Soupaultovej zbierky *Magnetické polia* mal zásadný vplyv **Lautréamont** a jeho *Spevy Maldororove*, o ktorých Breton povedal: „Celé týždne nemohli sme sa od nich odpútať, ani obísť otázky, ktoré tam boli nastolené. Hovorili sme o nich do nekonečna, cítiac pritom, že sa dotýkame čohosi v oblasti výrazu neprekonateľného. Moderný lyrizmus tu bol dovedený k svojmu vrcholu. Vášnivo sme sa usilovali zmocniť sa jeho tajomstva. Automatické písanie, ako ho hlásali surrealisti, bolo do značnej miery práve výsledkom tohto úsilia.“¹³⁶ Esenciálne ho vyjadruje Lautréamontov známy obraz, v ktorom prirovnal krásu k náhodnému stretnutiu šijacieho stroja a dáždника na operačnom stole. Ďalším z „otcov“ surrealizmu bol francúzsky spisovateľ a dramatik **Alfred Jarry** (1873 – 1907) a jeho provokatívna divadelná hra *Kráľ Ubu* (1896) predznamenávajúca poetiku absurdného divadla. Breton sa pokúsil amorálnosť, egoizmus a despotizmus jej hlavného hrdinu objasniť z pohľadu psychoanalýzy ako nadvládu nevedomých inštinktívnych síl deštruujúcich vedomé „ja“ v človeku.

Poetika surrealizmu, ako naznačil jeho prvý manifest, je založená na *technike tzv. automatického písania*, ovplyvnenej Freudom a zaznamenávajúcej slová, spojenia, predstavy a asociácie bez intervencie rozumovej zložky. S podobnými technikami už skôr experimentoval napr. írsky básnik **William Butler Yeats** (1865 – 1939) alebo portugalský básnik **Fernando Pessoa** (1888 – 1935). Vzťah surrealizmu k rozumu zreteľne vyjadril Breton v článku *Poznámky k poézii* uverejnenom v r. 1929 v revue *La Révolution surréaliste*: „Báseň musí byť zrútením intelektu, nemôže byť ničím iným.“ Krása je v surrealistickej básni výsledkom náhody, nezvyčajného, niekedy pôsobivého spojenia slov. Túto techniku bližšie poodhalil Breton v *Prvom manifeste surrealizmu* v časti *Tajomstvo surrealistického magického umenia*:

136 Breton, André. *Rozhovor s Madeleine Chapsalovou*. In *Slovenské pohľady*, roč. 80, č. 9, 1964, s. 95.

„Keď ste sa usadili čo najpohodlnejšie tak, aby sa váš duch mohol sústrediť sám na seba, dajte si priniesť písacie náčinie. Dostaňte sa do čo najpasívnejšieho alebo najvnímateľnejšieho stavu, akého ste schopní... Píšte rýchle, bez vopred premysleného námetu, tak rýchlo, aby ste sa nezastavovali a neupadali do pokušenia čítať po sebe. Prvá veta sa vynorí sama, lebo je pravda, že každú sekundu prebehne naším vedomým myslením cudzia veta, ktorá si nežiada nič iného, než aby bola premietnutá navonok. Je dosť ťažké vysloviť sa o povahe nasledujúcej vety: má nepochybne podiel na našej činnosti vedomej i tej druhej, ak pripustíme, že napísanie prvej vety minimálne prebudí vnímanie... Pokračujte tak dlho, pokiaľ sa vám bude páčiť... Ak hrozí, že nastane mlčanie, akonáhle ste urobili nejakú chybu: chybu, môžeme povedať, z nepozornosti, bez váhania zanechajte príliš jasný riadok. Po slove, ktorého pôvod vám pripadá podozrivý, píšete ktorékoľvek písmeno, hoci I, neustále písmeno I, a privolajte naspäť ľubovôľu tým, že vnútíte toto písmeno ako začiatkové písmeno slova, ktoré bude nasledovať.“¹³⁷

V závere svojho románu *Nadja* (1928) Breton nastolil koncept tzv. *křčovitej krásy* („Buď bude krása křčovitá, alebo vôbec nebude.“), ktorý potom rozvinul vo filozoficko-autobiografickej knihe *Šialená láska* (1937) a ilustroval vizuálnou predstavou rýchlej lokomotívy dlhé roky zabudnutej v besnení pralesa alebo obrazom obrovského jaskynného plášťa, „zloženého z jediného, donekonečna opakovaného malého červeného pera vzácného vtáka, ktorý kedysi nosievali havajskí náčelníci“). Křčovitosť (konvulzivnosť) potom naznačuje istý špecifický proces vnímania skutočnosti v procese jej stvárnenia, ktorý by sa dal synonymizovať s pojmom *zázračnosť*. Breton uvádza tri typy křčovitej krásy: 1. *latentne erotická* (príklad prírodného mimikry alebo fotografií amerického fotografa Mana Raya), 2. *nehybne výbušná* (príklad lokomotívy), 3. *príležitostne magická* (príklad jaskynného plášťa).

137 Citované podľa Kováč, 1964, s. 200.

Positívnu stránkou metódy automatického písania je oslobodenie fantázie, imaginácie (v tomto ide surrealizmus ešte ďalej ako kubizmus) a básnické využitie takých prvkov, ktoré uplatňuje sen, napr. hyperbola alebo skratka. Najvyšším úsilím surrealistickej poézie je porovnávanie dvoch čo *najvzdialenejších* predmetov a kladenie ich vedľa seba náhlym a uchvacujúcim spôsobom. Podľa Bretona je najsilnejší básnický obraz ten, ktorý vyžaduje najviac času, aby bol preložený do praktického jazyka. Surrealistický obraz sa usiluje vysloviť ľudskú skúsenosť celkom po novom. Je prirodzené, že vďaka metóde automatického písania surrealistická poézia rezignuje na disciplinovanosť a formálnu čistotu, zámernú rytmickú či eufonickú výstavbu básne, rým (vyskytuje sa nanajvýš ako sporadický a skutočne náhodný) a rovnako na tradičné veršové formy. Prekážkou voľného prúdu predstáv je aj interpunkcia. Preferuje voľný verš s tendenciou k rytmicko-syntaktickému paralelizmu, pričom slovo si síce zachováva syntaktické väzby s inými slovami, ale ruší ustálené sémantické väzby a vstupuje do nových, daných „iskrením“ z náhodného stretnutia vzdialených predstáv. Surrealistický text charakterizuje neurčitosť, tajomnosť, snovosť, magickosť a interpretačná otvorenosť.

Problematickou stránkou metódy automatického písania je negácia procesu vzniku básne ako *tvorby*, zápasu, hľadania, zodpovednosti za konečný tvar; rezignácia na kompozíciu (Breton: „Báseň sa nekomponuje.“). Z tohto uhla pohľadu surrealistické nepriateľstvo k vedomej básnickej tvorbe podrobil v r. 1930 kritike Karel Teige v eseji *Nadrealizmus a vysoká hra*,¹³⁸ kde zdôrazňuje, že snový stav nie je stavom tvorivým a jeho záznam nemôže byť ekvivalentom básne ako estetického diela, pričom pri tvorbe požaduje rovnováhu vedomej a podvedomej sféry. K tomu dodáva Václav Černý,¹³⁹ že zápis sna v bdelom stave, čo bolo ambíciou surrealistického automatického textu, nikdy nebude úplným snom, iba jeho simuláciou (to isté platí pre duševné choroby); nemožno naraz snívať i skúmať sen či zapisovať snívané, keďže sen je založený na pamäti, „nevytvára nič nové a je len no-

138 Teige, Karel. 1930. *Nadrealizmus a vysoká hra*. In ReD, roč. III, 1930, č. 8, s. 249 – 255. Rezervovaný postoj k aplikácii svojej psychoanalytickej metódy na literárnu tvorbu vyslovil po stretnutí s Bretonom v r. 1921 aj Freud.

139 Černý, 1992, I, s. 390.

vým vyvolaním našej minulosti“, v tomto zmysle sen nemožno chápať ako antitézu bdelého stavu. Úsilie o uplatnenie heglovskej dialektickej metódy vývoja: téza + antitéza = syntéza v zmysle bdelá realita + sen = nadrealita sa podľa neho ukázalo iluzívne.

Napriek týmto kritickým pohľadom surrealizmus predstavil nové cesty v prístupe k skutočnosti, pre umenie objavil nové zdroje obraznosti v do- siaľ neprebádaných vrstvách ľudskej psychiky a ukázal sa ako príťažlivá alternatíva k realisticky orientovaným poetikám.

Okrem **Bretona**, **Aragona**, **Eluarda**, **Soupaulta** a **Péreta** medzi najvý- raznejších surrealistických autorov patrili **Antonin Artaud** (1896 – 1948), **René Crevel** (1900 – 1935), **Robert Desnos** (1900 – 1945), **René Char** (1907 – 1988), **Pierre Reverdy** (1889 – 1960), **Raymond Queneau** (1903 – 1976), **Jacques Prévert** (1900 – 1977), **Pierre Unik** (1909 – 1945) a **Roger Vitrac** (1889 – 1952). Surrealizmus mal podobne ako dadaizmus široký medziná- rodný ohlas, a to nielen v Európe: už v r. 1927 vznikla japonská surrealis- tická skupina (1927), po nej rumunská (1930), československá (1934) okolo **Vítězslava Nezvala** (1900 – 1958) a **Karla Teigeho** (1900 – 1951) a londýn- ska (1936). Ďalšie skupiny vznikli v Dánsku, Švédsku, Portugalsku, Egypte, Mexiku, Chile a Venezuele. Surrealistický spôsob písania našiel v 50. ro- koch 20. storočia odozvu u časti amerických beatnikov – básnik **Philip Lamantia** (1927 – 2005) bol priamym pokračovateľom bretonovskej sur- realistickej tradície v USA, príbuznú techniku tzv. spontánneho písania uplatnil napr. **Jack Kerouac** (1922 – 1969) v románe *Na ceste* alebo **Allen Ginsberg** (1926 – 1997) v básni *Kvílenie*.

André Breton

ja som to otvorte

Dlaždice vzduchu

sa rad-radom rozbíjajú

Oddávna niet už zrkadiel

A ženy sa bránia vo dne i v noci že sú také krásne

V blízkosti vtákov ktorí priletujú si sadnúť na ich plece

Ticho prevracajú hlavu bez toho aby zavreli oči

Parkety a nábytok krvácajú

*Pavúk hádže svoju pavučinu do prázdneho rámu
 Deti s ručnou lampou sa predierajú v lesoch
 Pýtajú sa tieňa jazier na listy
 Ale mlčanlivé jazerá sú príliš príťažlivé
 Čoskoro vidno už na povrchu iba malú lampu ktorá klesá
 Na troch dverách domu sú prikľincované tri biele sovy
 V spomienke na hodinovú lásku
 Okraj ich krídel je pozlátený jak papierové koruny ktoré padajú
 otáčajú mŕtve stromy
 Hlas ich určenia kladie bodliaky na pery
 Pod stromom hromozvod okúzljuje krahulčie hviezdy¹⁴⁰*

Otázky a podnety do diskusie

1. Čo mal surrealizmus spoločné dadaizmom a v čom, naopak, sa tieto smery rozchádzali?
2. Ako vznikol termín surrealizmus?
3. Ako opisuje Breton vznik textov v *Magnetických poliach*? Ako tento opis korešponduje s celkovými požiadavkami na surrealistické písanie? Vysvetlite bližšie termín *psychický automatizmus*. Čo charakterizuje surrealistický text?
4. Čo majú spoločné literárne a výtvarné surrealistické diela? Ktorí umelci pôsobili v oboch sférach umenia? Pokúste sa pomocou výkladu reprodukcie obrazu Salvadora Dalího pomenovať základné znaky surrealistických diel.
5. Prečo surrealizmus nemožno vnímať iba ako únik z reality?
6. V čom spočívali vnútorné protirečenia surrealizmu?
7. Akými dielami z predchádzajúcich období sa surrealisti výrazne inšpirovali?
8. Bližšie objasnite Bretonov koncept *krčovitej krásy*. Aplikujte tento koncept aj pri interpretácii jeho básne *Ja som to, otvorte*. Všímajte si použité obrazy, nezvyčajné spojenia. Je v tejto básni prítomný lyrický subjekt?

► Poetizmus

Je jediný z umeleckých avantgardných smerov, ktorý vznikol a rozvíjal sa výlučne na území bývalého Československa. V pozadí jeho vzniku je ľavicový umelecký zväz *Devětsil* (založený v r. 1920 a v r. 1925 premenovaný na *Svaz moderní kultury Devětsil*), ktorého jeho členmi boli okrem iných Vítězslav Nezval, Karel Teige, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura, Jiří Wolker (zkrátka z neho vystúpil) a Jiří Voskovec (bol vyhodnený za účasť v buržoáznom filme). Kriticky nadviazal na vlnu proletárskej poézie, ktorá bola orientovaná socialisticky a voči avantgardným -izmom sa vymedzovala svojou požiadavkou sociálnej revolúcie.

Významným literárnym činom a silným impulzom pre vývoj českej poézie bol preklad Apollinairovho *Pásma* z pera Karla Čapka, ktorý vyšiel v r. 1919 v časopise *Červen* a veľmi zapôsobil na mladého básnika **Vítězslava Nezvala**. Ten v r. 1922 uverejnil v zborníku *Devětsil* báseň *Podivuhodný kouzelník*, venovanú básnikovi Jiřímu Mahenovi a inšpirovanú práve Apollinairovým *Pásmom*. Skladá sa z predspevu a siedmich spevov a Nezval v nej použil asociatívny princíp výstavby – báseň je voľným tokom myšlienok, pocitov a predstáv s dominantným motívom cestovania tajomného kúzelníka, ktorý sedem rokov blúdi po svete a zažíva veľa vecí, pracuje, zamýšľa sa nad otázkou života a smrti, ale aj budúcnosťou Európy. Báseň nastoľuje otázku sociálnej nespravodlivosti, ba štvrtý spev je postavený na motíve revolúcie a prezrádza otvorené sympatie s leninizmom. Táto skladba obsahuje niektoré prvky, ktoré sa stanú súčasťou poetiky poetizmu: hravosť, voľnosť, radosť, žonglérstvo s jazykom alebo používanie detských slov.

Z odstupu niekoľkých rokov si Nezval v *Revue Devětsilu* zaspomínal na vznik poetizmu slovami:

„Na jar 1923, toho nezabudnuteľného roku, jedného večera, ktorého všetky slová mi utkveli v pamäti, prechádzal som sa s Teigem po Prahe, a pociťujúc atmosféru šťastia, ktorého svedkami boli jarné vône, hviezdy, ružence svetiel v uliciach, vracajúci opilci, žobravé

starenky a líčidlá starých neviestok, opierajúcich se o nárožie, našli sme východisko z disharmónie svetových názorov, ktorými boli mumifikované, jedovaté a trudné – a objavili sme poetizmus.“¹⁴¹

Vznik poetizmu spadá do roku 1924, keď **Karel Teige** uverejnil v brnianskom časopise *Host* stať *Poetizmus*. V nej zhrnul svoje názory publikované v r. 1923 a 1924 a ohlásil nové umenie – umenie života, umenie žiť a užívať, umenie, ktoré musí byť „také samozrejmé, rozkošné a dostupné ako šport, láska, víno a všetky lahôdky“. Nová krása sveta sa podľa neho nezrodila z „estetickej špekulácie, romantickej ateliérovej mentality, ale je prostým výsledkom cieľavedomej, disciplinovanej a pozitívnej produkcie a životnej aktivity ľudstva.“¹⁴² Teige odmieta pokladať poetizmus za literatúru, maliarstvo či ďalší -izmus, upiera mu konkrétnu filozofickú orientáciu a zdôrazňuje jeho epikurejský charakter, vyhlasujúc poetizmus predovšetkým za *modus vivendi*. V tom istom roku Nezval rovnako v časopise *Host* publikoval stať *Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém*, ktorá sa pokladá za jeden z manifestov poetizmu. V jeho úvode píše: „Nervózne zdravie 20. storočia je predpokladom modernej poézie, umožňujúc rýchle asociácie a voľné predstavy.“ Odmieta starý, neorganický spôsob tvorby podriaďujúci sa ideológii, sujetu a logike a ohlasuje nový, organický a fyziologický rast z predstáv zrodených z moderného veľkomesta. Jeho požiadavka „zblížovať vzdialené pustatiny“ a „vynachádzať podivuhodné priateľstvá“¹⁴³ sa blíži Bretonovej predstave o surrealistickom obraze. Nezval sa však nevzdáva rýmu a najmä asonancie, ktorá podľa neho pripúšťa veľké množstvo asociácií, pretože nie je zaťažovaná akustickou väzbou tak ako rým.

141 Nezval, Vítězslav. 1927. *Návěští o poetismu*. In ReD, roč. I, č. 3, 1927, s. 94 – 95.

142 Teige, Karel. 1924. *Poetizmus*. In *Host*, roč. III, č. 9 – 10, 1924, s. 197 – 204.

143 Nezval, Vítězslav. 1927. *Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém*. In *Host*, roč. III, 1924, s. 200 – 223.



Toyen: *Traja králi* (1925)

Toyen a Štyrský básnia farbami a líniami, tak ako Rimbaud a Nezval básnia slovami. A ich básne kvitnúcich farieb fascinujú takou emotívnou silou, aká starobnému maliarskemu remeslu a parnasistom literárnej poézie bola odoprená. Sú to obrazy vzácnych farebných zásvitov, infinitezimálnych vibrácií a nuansov, nekonečný a zázračný kaleidoskop tancujúcich reflexov.

Karel Teige

Na jeseň 1924 Nezval vydal zbierku *Pantomima*, pokladanú za prvú poetistickú zbierku. Ide o heterogénny súbor rozličných textov vrátane skladby *Podivuhodný kouzelník* a state *Papoušek na motocyklu*, ktorý otvára cyklus básní *Abeceda* inšpirovaný Rimbaudom. V týchto štvorveršových básňach so striedavým rýmom Nezval rozvíja asociatívnu hru na základe vizuálneho tvaru jednotlivých písmen abecedy: A je chatrčou, B milenkinými prsami, C mesiacom nad vodou, D lukom a pod. Spája sa tu imaginácia, hravosť a básnická virtuozita autora, ktorého F. X. Šalda v r. 1928 nazval „kúzelníkom poézie“.

V r. 1928 vyšli v *Revue Devětsilů Manifesty poetizmu* pozostávajúce z troch textov: Teigeho *Manifestu poetizmu*, jeho state *Ultrafialové obrazy čili Artificialismus*, venovanej výtvarnej tvorbe Štyrského a Toyen, a Nezvalovho textu *Kapka inkoustu*, jeho druhého estetického manifestu, v ktorom poetizmus charakterizoval ako „metódu, ako nazerať na svet, aby bol básňou“.¹⁴⁴ K charakteru poetizmu sa Teige vyjadril ešte v stati *Báseň, svět, člověk* uverejnenej v časopise *Zvěrokruh* v r. 1930, pre ktorý napísal Nezval svoj tretí manifest, ten však už pre zánik časopisu nevyšiel.

Koniec 20. a začiatok 30. rokov, spojené s Veľkou hospodárskou krízou a zmenou životného pocitu, znamená doznievanie poetizmu. V r. 1934 Nezval s Teigem prechádzajú k surrealizmu a v Prahe zakladajú surrealistickú skupinu.

Na podobu poetizmu mala kľúčový vplyv tvorba Guillaumea Apollinaira, zvlášť asociatívny spôsob výstavby básne, ktorý sa stal základom Nezvalovej estetiky. Ten ho vysvetľuje v knihe *Moderní básnické směry* na prvej básni cyklu *Abeceda*:¹⁴⁵

*A nazváno buď prostou chatrčí
Ó palmy přeneste svůj rovník nad Vltavu
Šnek má svůj prostý dům z nějž růžky vystrčí
a člověk neví kam by složil hlavu*

144 Nezval, Vítězslav. 1928. *Kapka inkoustu*. In ReD, roč. II, č. 9, 1928, s. 313.

145 Nezval, 1964, s. 275.

Prvý verš vznikol z voľného prirovnania so strechou chatrče, tá zas asociuje „africký“ obraz divošských stanov, paliem a rovníka, ktorý chce lyrický subjekt preniesť do našich daždivých krajín. Obraz slimáka vznikol na základe vertikálnej metafory – rýmu – a zvukovej podoby slov *chatrčí – vystrčí*. Podobným spôsobom (*nad Vltavu – hlavu*) sa do básne dostáva sociálny motív ľudí bez prístrešia.

Okrem Rimbaudovho a Apollinairovho vplyvu poetizmus zužitkoval aj podnety civilizačnej poézie a ďalších avantgardných smerov – blízkosť k výtvarnému umeniu a využívanie hovorového jazyka ho spája s kubizmom, oslava súčasnosti a technických výtvarných smerov s futurizmom, hravosť s dadaizmom, voľná hra predstáv a obmedzenie vplyvu logicky mysliaceho rozumu so surrealizmom a zdôrazňovanie jednoty umenia a života s konstruktivizmom.

Poetizmus podľa jeho hlavných predstaviteľov nemal ambíciu byť alternatívou akéhokoľvek iného -izmu, ale ohlasoval „novú éru v dejinách ľudskej duše“,¹⁴⁶ ako sa vyjadril F. X. Šalda, ktorý na tom istom mieste nazval poetizmus posledným slovom impresionizmu. Teigeho program poetizmu stavia na dobrodružstve zmyslov a myšlienky. Poetizmus vystupoval proti rétorickosti, ódickosti, didaktickosti a ideologickosti poézie – tie prenácha novinám, plagátu či propagande. Prináša predstavu civilizácie ako zdroja potešenia a zábavy. V poézii nastoľuje požiadavku číreho lyrizmu zbaveného akejkoľvek tendenčnosti; odmieta teda tak tendenčné umenie, ako aj lartpoumlartizmus. Súčasne si uvedomuje nemožnosť stanovenia absolútnych estetických noriem, preto nastoľuje požiadavku nových meradiel kritiky. Namiesto estetiky veľkých entít ponúka „estetiku malých právd“.¹⁴⁷ Hoci Nezval v manifeste *Kapka inkoustu* tvrdí, že sila poetizmu nespočíva v témach a že tém vôbec niet, predsa možno vymedziť niektoré jeho obľúbené témy, napr. zábava akéhokoľvek druhu – klauni, cirkus, jarmok, varieté; civilizačné výtvarky – kino, technika, rádio, autá a pod.

V zhode s inými avantgardnými smermi poetizmus odmietal plané veršovanie a uprednostňoval poéziu založenú na bohatom životnom zážitku

146 Šalda, F. X. 1928. *O nejmladší poesii české*. Praha : Otto Girgal, 1928, s. 89.

147 Teige, Karel. 1924. *Poetismus*. In Host, roč. III, č. 9 – 10, 1924, s. 197 – 204.

a čítenu všetkými zmyslami. Poetistická báseň sa vyznačuje spontánnosťou fantázie, voľnou hrou predstáv, nápaditosťou, jazykovou vynachádzavosťou až žonglérstvom. Na rozdiel od futuristickej, dadaistickej či surrealistickej deštrukcie formy poetizmus využíva tradičné formálne prostriedky, akým je rým. Usiluje sa ho však posunúť na inú kvalitatívnu úroveň. Podľa Nezvala požaduje „nevyhnutnosť predstavovanej kvality rýmujúcich sa slov. Rým už nemá byť len dekoratívnym prostriedkom poetizmu, ktorý by robil báseň pitoresknejšou a bol dodatočne pasovaný na koniec veršov. Rým sa pokladá, práve tak ako asonancia, za priamy stavebný prostriedok diela, ako sa v kubizme pokladajú za stavebný prostriedok maliarskeho diela elementárne výtvarné prvky.“¹⁴⁸

Ideové pozadie poetizmu bolo silno ľavicové. Nezval i Teige sa hlásili k marxizmu, Nezval bol dokonca členom komunistickej strany. Z marxistických pozícií kritizuje Teige v *Manifeste poetizmu z r. 1928 proletárske umenie ako „nemarxistický blud a estetický nezmysel“*. Prekáža mu jeho sociálna tendenčnosť, „naivná táborová rétorika“ a nedostatok tak umeleckej hodnoty, ako aj agitačnej sily. Karel Čapek na margo ideologickej orientácie poetistov napísal v r. 1934 v Lidových novinách: „Nie som boľševik ani marxista, nemám osobné pohnútky k nejakej nežnosti voči kultúrnej ľavici... Ale... nikto nebude vyhadzovať z národa básnika Nezvala, ktorý je komunista, ale ktorý urobil z nášho jazyka nebo plné husličiek a melódie.“¹⁴⁹ Na druhej strane sa poetisti dočkali ostrého odsúdenia zo strany slovenských davistov: Daniel Okáli v časopise *Avantgarda* v článku *Poetizmus (Náčrt k diskusi)* napísal:¹⁵⁰ „Zúčtovať s poetizmom radikálnym spôsobom znamená z hľadiska marxistickej sociológie jeho najdôraznejšie popretie ako dobového kultúrneho prejavu meštiackych svetov, ktoré sa nachádzajú v mŕtvolnom rozklade. Pretože i on znamená súčasť toho posledného umeleckého vypätia, ktoré sa vo výtvarníctve zadusilo v špinavej bažine kubofuturizmu, suprematizmu a ostatných papierových smerov, ktoré se nafukovali v prázdnotách formalizmu, konštruovali svety pre seba a s podmalovanými očami blabotali nezrozumiteľné slová. Je takpovediac smrteľ-

148 Nezval, 1964, s. 274.

149 Čapek, Karel. 1934. *Národ nás nepotrebuje*. In Lidové noviny, roč. 42, č. 619, str. 1.

150 Avantgarda, roč. 1, č. 2, 1925.

ným výkrikom tej bezradnosti a kultúrnej krízy, ktorá zaľahla prekultivované mozgy inteligentov západnej Európy ako londýnska hmla a z ktorej je východisko len pád Západu. Správne. Ortiel, ktorý si sami vyriekli, sa musí vyplniť, a tieto posledné umelecké a smrteľné krče, ktoré vraj spejú k dosiahnutiu „novej, intenzívnej názorovosti, novej básnickej reči, novej predmetnosti, ktoré vnášajú do poézie novú energiu, primárnu, elementárnu a bohvieešte akú“, dokumentujú najvýraznejší útek od drsnej reality skutočna, pretože vyplazujú jazyk na tragiku sociálneho zápasu v dobe, ktorá vyžaduje nie grimasy klaunov, vzruchy a emócie rozjarených barov, ale tú najkonštruktívnejšiu a čisto rozumovú umeleckú prácu a tvorbu v zmysle ideí sociálnej a triednej revolučnosti“.

Prvoradé miesto v poetizme mala lyrická, resp. lyrickoepická poézia (zvlášť žáner pásma). Okrem Nezvala bol jej najvýraznejšími predstaviteľmi **Jaroslav Seifert** (1901 – 1986) a **Konstantin Biebl** (1898 – 1951), poetistickým obdobím prešla tvorba **Františka Halasa** (1901 – 1949), **Adolfa Hoffmeistera** (1902 – 1973), **Viléma Závadu** (1905 – 1982) a **Vladimíra Holana** (1905 – 1980). V próze poetistické princípy rozvíjal najmä **Vladislav Vančura** (1891 – 1942), v oblasti divadla sa vplyv poetizmu prejavil v tvorbe dvojice **Jiří Voskovec** (1905 – 1981) a **Jan Werich** (1905 – 1980).

Vítězslav Nezval

Týden v barvách

NEDĚLE ve stříbrném koloritu

Cukrářský pavilon s dětskými trumpetami věnčí ji

Za lesní ohradou srnečci v pomněnkách spí tu

Neděle den Jiřin Vojtěšek a Marií

PONDĚLÍ bývá liduprázdné

Najdete je ve výčepu s kořalkou

Toť byrů v němž všecko vážne

Toť dopis s úřední obálkou

ÚTERÝ v modrém pyžama

Lehké melancholie rostou v květináči

Parník rozestřel nebe nad náma

Na večer harmonika s kytarou na pavlači pláčí

*Den rolníků a zelinářek
 mapě Ameriky podoben je ve své naději
 Toť STŘEDA Slyš to trakař dělá nářek
 Toť středa Slyš Zvonečky mezků v aleji
 Listonoš přinesl psaní
 Družičky nesou lásku z kostela
 Otakárek fenyklový přiletěl za ní
 ČTVRTEK den žlutých růží s odstínem do běla
 Vojáci na manevry jdou
 Na hnědém koni přijel PÁTEK
 Slunce si hraje s kokardou
 a poslouchá vřeštící kolovrátek
 Cyklista v závodním trikotu
 Po promenádě kráčejí dobrodruzi
 Ze všech dní mám nejraději SOBOTU
 světácký den mé plavé můzy*

Otázky a podnety do diskusie

1. Čo má poetizmus spoločné so surrealizmom? Kto je jeho zakladateľom?
2. Aké sú typické znaky poetistickej básne?
3. S akými inými smermi okrem surrealizmu sa ešte poetizmus spája?
4. Akú úlohu plní v poetistickej básni rým?
5. Ako korešponduje obraz českej umelkyne Toyen s filozofiou poetizmu?

► Imagizmus

Tento termín odvodený od anglického výrazu *image* (obraz) označuje anglo-americké literárne hnutie, ktoré sa rozvíjalo v rokoch 1912 – 1917. Bolo prvým organizovaným prejavom anglického a amerického modernizmu a signálom rozchodu novej poézie s viktoriánskou literárnou tradíciou. Po prvý raz tento výraz vo francúzskej podobe *Les Imagistes* použil americký básnik žijúci v Londýne **Ezra Pound** (1885 – 1972) v dodatku k svojej básnickej zbierke *Odpovede (Ripostes)* v r. 1912. Podnetom na vznik hnutia

sa stali teoretické názory anglického básnika, kritika a filozofa **Thomasa Ernesta Hulma** (1883 – 1917), najskôr stúpenca Bergsona a impresionizmu, neskôr zástancu estetiky klasicizmu, ktorú vymedzil voči transcendentnej estetike romantizmu. Od básne požadoval strohosť, priamočiarosť, jasný a konkrétny obraz. Už v r. 1909 uverejnil v antológii Klubu básnikov dve básne – *Jeseň a Západ slnka nad mestom*, ktoré sa pokladajú za prvé imagistické básne. Okrem Hulma vplyv mal na vznik hnutia vplyv impresionizmu **Forda Madoxa Forda** (1873 – 1939), podľa ktorého cieľom spisovateľa je presne a pravdivo vyjadrovať osobnosť prostredníctvom mapovania jej impresií.

Niektoré teoretické postuláty imagistov vychádzali z názorov francúzskeho básnika a teoretika **Remyho de Gourmonta** (1858 – 1915), ktorý vo svojej publikácii *Problémy štýlu* z r. 1902 predstavil koncepciu štýlu založenú na vytváraní prekvapujúcich vizuálnych metafor. Inšpiratívna bola pre imagistov aj klasická čínska a japonská poézia a jej formy (tanka, haiku) svojou jasnosťou, hutnosťou a výrazovou čistotou.

Časopiseckou platformou imagistov v Anglicku bol časopis *The Egoist*, v USA zasa časopis *Poetry*, založený v r. 1912 v Chicagu a vychádzajúci nepretržite až dodnes. V r. 1913 v časopise *Poetry* publikoval Ezra Pound esej *Niekoľko varovaní (A Few Dont's)*, ktorú v r. 1918 zahrnul do zbierky esejí nazvanej *Retrospektíva (A Retrospect)* – v nej sa v spomienke vracia do r. 1912, keď sa spolu s Richardom Aldingtonom a H. D. zhodli na troch básnických princípoch:

1. Priamo vyjadriť „tému“, či už subjektívnu alebo objektívnu.
2. Nepoužiť ani jediné slovo, ktoré neprispieva k vyjadreniu obrazu.
3. Pokiaľ ide o rytmus, komponovať poéziu ako hudobnú frázu, nie podľa metronómu.¹⁵¹

Pound hneď v úvode tejto eseje, zamýšľanej ako pomoc začínajúcim básnikom, definuje obraz ako „vyjadrenie komplexného intelektuálneho a emocionálneho významu v danom časovom okamihu“, čím naznačuje spojenie intelektu a cítenia do celku, ktorý pôsobí okamžite. Autorom okrem iného radí:

151 Pound, Ezra. 1918. *A Retrospect*. New York : Knopf, 1918.

„Nepoužívajte nijaké zbytočné slová, nijaké adjektívum, ktoré niečo neodhaľuje.

Bojte sa abstrakcií. Neusilujte sa priemerným veršom znovu rozprávať to, čo už urobila dobrá próza.

Nemyslite si, že umenie poézie je jednoduchšie ako umenie hudby... Nie je nevyhnutné, aby sa báseň spoliehala na svoju hudbu, ale ak sa na ňu spolieha, musí to byť taká hudba, ktorá poteší ucho odborníka. Uvažujte skôr ako vedec než ako reklamný agent, ktorý propaguje nové mydlo. Vedec neočakáva, že ho budú uznávať ako veľkého vedca, kým niečo neobjaví. Začne tým, že sa naučí, čo už bolo objavené. Od toho sa odráža ďalej.

Rytmická štruktúra nesmie vo vašej básni zničiť tvar slov, ich význam alebo prirodzené znenie.

Rým v sebe musí obsahovať náznak prekvapenia, ak má vzbudzovať potešenie; nemusí byť bizarný ani zvláštny, ale ak už po ňom siahneme, musíme ho použiť dobre.

Ak používate symetrickú formu, nepíšte tak, že do nej vložíte to, čo chcete povedať, a prázdne miesta vyplníte vatou.¹⁵²

V r. 1914 vyšla v New Yorku prvá antológia poézie imagistov *Des Imagistes*, v ktorej okrem Pounda svoje verše publikovali **Richard Aldington** (1892 – 1962), **H. D. (Hilda Doolittleová)**, 1886 – 1951), **Amy Lowellová** (1874 – 1925), **F. S. Flint** (1885 – 1960, jednou básňou dokonca prispel aj **James Joyce**. O rok Aldington a H. D. zostavili ďalšiu antológiu *Niekoľko imagistických básnikov* (*Some Imagist Poets*), ktorá bola autorským výberom jednotlivých básnikov. V predhovore Aldington sformuloval základné všeobecné princípy, ktoré pokladá za základ každej dobrej poézie a ktoré spájajú jednotlivých autorov antológie:¹⁵³

„1. Používať jazyk každodennej reči, používať však *presné* slovo, nie takmer presné alebo iba ozdobné.

152 Pound, Ezra. 1913. *A Few Dont's*. In *Poetry*, roč. 2, č. 1, 1913, s. 201 – 206.

153 V r. 1917 tieto princípy rozvinula Amy Lowellová v knihe *Tendencie v modernej americkej poézii* (*Tendencies in Modern American Poetry*).

2. Vytvárať nové rytmy – ako vyjadrenie nových pocitov, nie kopírovať staré, ktoré sú len ozvenou starých pocitov. Netrváme na tom, že ‚voľný verš‘ je jediným spôsobom, ako písať poéziu. Bojujeme zaň ako za princíp slobody. Nazdávame sa, že básnikovu individualitu možno lepšie vyjadriť voľným veršom ako konvenčnými formami. V poézii nová kadencia značí novú myšlienku.
3. Umožniť absolútnu slobodu vo výbere témy. Nie je dobrým umením to, ktoré zle píše o lietadlách a automobiloch; ani nie je nevyhnutne zlým umením to, ktoré dobre píše o minulosti. Vášnivo veríme v umeleckú hodnotu nového života, chceme však zdôrazniť, že nie je nič nezáživnejšie alebo zastaranejšie ako lietadlo z r. 1911.
4. Prezentať (odtiaľ názov ‚imagista‘). Nie sme maliarskou školou, ale myslíme si, že poézia by mala s detailmi narábať presne, a nie v neurčitých všeobecnostiach, nech sú akékoľvek skvelé a nech akokoľvek znejú. Práve preto sme proti kozmickým básnikom, ktorí sa podľa nás vyhýbajú skutočným ťažkostiam umenia.
5. Vytvárať poéziu, ktorá je tvrdá a jasná, nie zastretá a neurčitá.
6. Napokon väčšina z nás sa nazdáva, že koncentrácia je samým základom poézie.¹⁵⁴

V r. 1915 uverejnil F. S. Flint v časopise *The Egoist* esej *Dejiny imagizmu* (*The History of Imagism*), v ktorej za prvú imagistickú zbierku označil knihu básnika **Edwarda Storera** (1880 – 1944) *Zrkadlá ilúzie* (*The Mirrors of Illusion*) obsahujúcu aj Storerovu esej o imagizme. V nej sa Storer vyslovil proti tradičným rytmickým schémam, ako je päťstopový jamb – ten už podľa neho nemá nijakú hodnotu bez ohľadu na to, ako dobre je urobený.

Imagizmus predstavuje tú líniu poézie, pri ktorej tvorbe hrá dôležitejšiu úlohu intelekt než emócie. Básne imagistov mali pôsobiť predovšetkým na zmysly a cez ne na rozum. Medzi hlavné znaky poetiky imagizmu patria:

V oblasti *obraznosti* konkrétnosť básnického obrazu, ktorú básnik dosahuje použitím presného slova a tým, že sa usiluje vyvarovať vágnych,

154 Lowell, Amy. 1915. *Preface*. In Aldington, Richard – H. D., eds. *Some Imagist Poets*. Boston : Houghton Mifflin Papers, 1915.

dekoratívnych, rétorických výrazov a abstrakcií. Poézia musí byť presná a konkrétna, nesmie pojednávať o neurčitostiach, na rozdiel od symbolizmu medzi zobrazovanou vecou a čitateľom nestojí symbol (už neplatí verlainovské *pieseň sa vtedy dobrou stane,/ ak sa to presné pospája v nej s hmlou*; teda už nie náznak, „hmla“, ale konkrétny obraz). Písať dobre znamená písať presne: jazyk má byť zbavený metafyziky a neurčitej všeobecnosti. Oproti mystickosti a tajomnosti symbolizmu sa v imagizme stavia presnosť, prísnosť, strohosť a antirétorickosť výrazu. Slová v poézii sú nielen výrazom istých pocitov, ale sú aj zakódovanou formou ľudského poznania. So symbolizmom ho, naopak, spája dôraz na zodpovednosť básnika za jazyk básne.

V oblasti *veršovej techniky* namiesto viazaného verša a pravidelného rytmu sa imagisti prikláňajú k voľnému veršu, usilujúc sa napodobňovať rytmus bežnej hovorovej reči a vytvárať nové rytmy. Hoci imagistický verš primárne nestavia na hudobnosti tak ako symbolistický, hudba tvorí jeho dôležité pozadie. Pound tvrdí: „Poézia je zhudobnená kompozícia slov... Poézia vädne a vysychá, keď nechá hudbu alebo aspoň predstavovanú hudbu, ďaleko za sebou... Básnici, ktorí sa nezaujímajú o hudbu, sú alebo sa stávajú zlými básnikmi.“¹⁵⁵

V oblasti *témy* je v popredí absolútna sloboda a voľný výber témy.

Tradičná poézia so svojimi rytmickými schémami imagistom nestačila na vyjadrenie pocitov a myšlienok, preto hľadali nový výraz. Ten ide v ruku v ruku s odmietaním dekoratívnosti pseudoromantickej poézie. Imagizmus propaguje poéziu ostrých zmyslových vnemov, akýsi nový impresionizmus v duchu estetiky Forda Madox Forda, ale impresionizmus presných kontúr a zreteľných farieb, nie odtieňov. Fordove požiadavky na prozaický jazyk zbavený všetkých dekorácií a generalizácií, ako uvádza Hilský, „mali obrovský vplyv na avantgardných básnikov, ktorí podobné princípy uplatňovali v jazyku poézie“.¹⁵⁶ Možno preto hovoriť o istej prozaizácii poézie, ktorá sa neskôr prejavila aj v kľúčových básnických dielach

155 Pound, Ezra. 1917. *Vers Libre and Arnold Dolmetsch*. In *The Egoist*, č. 6, 1917, s. 90 – 91.

156 Hilský, 1995, s. 56.

W. B. Yeatsa a T. S. Eliota. Celkovo imagistickú estetiku vyjadrujú pojmy ako zovretosť, kondenzovanosť, striedmosť a vecnosť básnického výrazu.

Imagisti mali výrazný podiel na vzkriesení angloamerickej poézie na začiatku storočia, keď viktoriánska poézia nestačila reflektovať požiadavky doby. Zároveň výrazne ovplyvnili podobu anglickej a americkej poézie 20. storočia. V USA sa ich odkazom inšpirovali básnici ako **Wallace Stevens** (1879 – 1955), **William Carlos Williams** (1883 – 1963), **e. e. cummings** (1894 – 1962), niektorí beatníci, napr. **Allen Ginsberg** či **Gary Snyder** (1930 –), ako aj predstavitelia tzv. projektivistickej poézie **Charles Olson** (1910 – 1970), **Robert Duncan** (1919 – 1988) a **Robert Creeley** (1926 – 2005).

H. D. (Hilda Doolittle)

Oreáda

Rozvír sa, more -

rozvír svoje špicaté sosny.

Vyšplachni svoje veľké sosny

na naše skaly.

Vrhni na nás svoju zeleň -

Prikry nás svojimi jazierkami jedlí.

Vo svojej záverečnej fáze (1914 – 1915) sa imagizmus vo väčšej miere inšpiroval dianím vo výtvarnom umení, ako aj inými avantgardnými smermi, zvlášť futurizmom, hoci skôr výtvarnými dielami Boccioniho a Ballu ako Marinettiho výzvami počas jeho londýnskych prednášok. Akosi anglickou obdobou futurizmu sa stal **vorticizmus**, nazvaný podľa latinského výrazu *vortex* (*vír*). Vortex je energia, ktorú básnik mení na formu. S futurizmom ho spája práve dôraz na vírivý pohyb, energiu a dynamizmus. Vo výtvarnom umení ho reprezentovali najmä maliar **Wyndham Lewis** (1882 – 1957), ktorý súčasne redigoval literárnu platformu vorticistov, časopis *Blast*, a jeho abstraktné geometrické umenie bolo ovplyvnené kubizmom a futurizmom, a francúzsky sochár žijúci v Londýne **Henri Gaudier-Brzeska** (1891 – 1915). Názov *vorticizmus* dal hnutiu Ezra Pound, ktorý v sérii krátkych esejí publikovaných v prvom z dvoch vydaných čísel časopisu *Blast* napísal:

„Vír (vortex) je bod maximálnej energie. V mechanike predstavuje najvyššiu účinnosť. Používame slová ‚najvyššia účinnosť‘ v presnom zmysle, ako v knihe o mechanike... Ľudský vír má v moci osnovu budúcnosti. Vorticizmus je umenie predtým, než prejde do stavu ochabnutosti a vypracuje si sekundárne aplikácie.“¹⁵⁷

V tom istom čísle časopisu *Blast* vyšiel aj manifest vorticizmu, pod ktorý sa podpísali Richard Aldington, Henri Gaudier-Brzeska, Ezra Pound, Wyndham Lewis a ďalší. Svojou militantnou rétorikou a nezvyčajnou typografickou úpravou pripomína Marinettiho futuristické manifesty, vorticisti sa však dištancujú od Marinettiho chápania futurizmu: „Umelec moderného hnutia je divoch (a nie ‚vypelý‘, zdokonalený a demokratický jedinec pána Marinettiho: táto obrovská rinčiaca, novinárska, čarovná púšť moderného života mu slúži tak ako príroda technicky primitívnejšiemu človeku.“¹⁵⁸ Súčasne sa na rozdiel od Marinettiho nerozchádzajú s tradíciou, odvolávajú sa na Chaucera, Villona, Shakespeara a Montaigna. Seba nazývajú „primitívnymi žoldnieri moderného sveta“ a v Anglicku vidia najlepšie podmienky na vznik „veľkého umenia“.

Od imagizmu sa vorticizmus líši väčšou antimimetickosťou, abstrakciou a dôrazom na formu. Jeho obhajoba nového geometrického umenia sa prejavila preferovaním dynamickosti, akcie, procesu (v jazyku substantívum ustupuje verbu). Znakom blízkosti k výtvarnému umeniu bol aj dôraz na vizuálnu stránku básnictva.

Rozporuplnou stránkou vedúcich osobností hnutia Wyndhama Lewisa a Ezru Pounda bola ich podpora fašizmu. Kým však Lewis koncom 30. rokov svoje názory revidoval, Pound sa krátko po druhej svetovej vojne za ne dostal pred súd a istú časť života strávil v psychiatrickej liečebni v USA.

157 Pound, Ezra. *Vortex; The Turbine; The Man*. In *Blast*, roč. 1, č. 1, 1914, s. 153 – 154.

158 *Manifesto*. In *Blast*, roč. 1, č. 1, 1914, s. 30 – 43.

Otázky a podnety do diskusie

1. V čom spočíva prvenstvo imagizmu? Od čoho je odvodený názov tohto hnutia a tento názov súvisí s jeho hlavnými znakmi?
2. Podľa Forda Madoxha Forda je cieľom spisovateľa presne a pravdivo vyjadrovať osobnosť prostredníctvom mapovania jej impresií. Ako sa táto požiadavka preniesla do filozofie, poetiky a estetiky imagizmu?
3. V čom sú pre imagistov inšpiratívne formy klasickej čínskej a japonskej poézie (haiku a tanka)?
4. Aké varovania pre poéziu sformuloval vo svojej eseji *A Few Dont's* Ezra Pound?
5. Ako sa nazýva prvá antológia poézie imagistov, ktorá vyšla v New Yorku? S ktorými menami sa spája?
6. Ako sa imagisti stavajú voči sugestívnosti a metaforickosti poézie? Ako sa stavajú voči literárnej tradícii?
7. Na básni Hildy Doolittleovej *Oreáda* demonštrujte základné znaky imagizmu. Aké interpretácie spomínaná báseň ponúka?
8. Čo spája vorticismus s imagizmom a s futurizmom? V čom sa vorticismus od týchto smerov odlišuje?

► Imažinizmus

Toto ruské básnické hnutie, ktorého názov je inšpirovaný anglo-americkým imagizmom, vzniklo zanedlho po nástupe bolševikov k moci vo Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii (1917). Jeho lídrami boli básnici **Anatolij Mariengof** (1897 – 1962), **Vadim Šeršenievič** (1893 – 1942), **Riurik Ivnev** (1891 – 1981) a **Sergej Jesenin** (1895 – 1925). Tí v. r 1919 založili skupinu Rád imažinistov a vo voronežskom časopise *Siréna* uverejnili protifuturisticky zameraný manifest *Deklarácia*, ktorý sa stretol s odmietavou kritikou oficiálnych kruhov. Publikačný priestor si vytvorili založením vlastného vydavateľstva Imažinisty, v ktorom v krátkom čase vyšlo veľké množstvo zbierok, a časopisu *Hotel pre putujúcich krásnom* (1922 – 1924). V r. 1920 vyšiel zborník *Taviareň slov* s básňami Jesenina, Mariengofa a Šeršenieviča.

Toto obdobie je sprevádzané provokačnými vystúpeniami a škandálmi imažinistických bohémov.

„My, skutoční tovariši umenia, my, čo vybrusujeme obraz, čo formu zbavujeme prachu obsahu lepšie ako pouličný čistič topánok, tvrdíme, že jediným zákonom umenia, jedinou a neprekonateľnou metódou je ukazovanie života cez obraz a rytmiku obrazov. Áno, v našich dielach počujete voľnosť obrazov.

Obraz a iba obraz. Obraz – na míle vzdialený od analógií, paralelizmov; prirovnania, protiklady, epitetá zhutnené i otvorené, použitie polytematickej mnohohoschodovej stavby – to je výrobný nástroj majstra umenia. Každé iné umenie je iba prílohou časopisu Niva. Len obraz ako naftalín nasypaný pomedzi dielo ho chráni pred mólami času. Obraz – to je brnenie verša. Je to pancier maľby. Je to pevnostné delostrelectvo divadelnej hry.“¹⁵⁹

Soňa Pašteková¹⁶⁰ zaraďuje ruský imažinizmus k iracionalistickej línii avantgardných hnutí odvíjajúcej sa od tvorby Charlesa Baudalaira a Arthura Rimbauda. Jeho vznik chápe ako reakciu na rozpad symbolizmu. Imažinizmus sa formoval na báze ruského futurizmu, pričom základné tézy týkajúce sa postavenia básnického obrazu prevzal od imagizmu. Jadrom poetiky imažinizmu bol názor, že poéziu tvorí vzájomná hra jednotlivých obrazov a báseň má byť voľným sledom metafor bez ohľadu na gramatické pravidlá a metrické normy. Toto ignorovanie pravidiel imažinistov zblízuje s futuristami, na druhej strane sa natolko nezaujímal o zvukovú stránku verša a koncepciu zaumného jazyka. Futuristické *oslobodené slová* imažinizmus nahrádza *oslobodenými obrazmi*. Mariengof zdôrazňoval potrebu spájania kontrastov pomocou metafory alebo juxtapozície obrazov, Šeršenievič chápal báseň ako sériu voľne zameniteľných obrazov, Jesenin v istom období experimentoval s „mašinou obrazov“.¹⁶¹

159 *Deklarácia*. In Kupka, Valerij, ed. Ruská avantgarda. Bratislava : Slovart, 2013, s. 160.

160 Pašteková, Soňa. 2005. *Európske paralely ruského imažinizmu*. In Cvrkal, Ivan – Pašteková Soňa, eds.: *Európske literárne avantgardy 20. storočia*. Bratislava : Veda, 2005, s. 127.

161 Pašteková, c. d., s. 129, uvádza, že „Jesenin sedával za stolom, striedavo bral z ľavej

V rámci imažinizmu sa sformovali dve krídla – *urbanistické*, ktoré tvorili príslušníci moskovskej anarchistickej bohémy (Mariengof, Šeršenevič, Ivnev) a *vidiecke*, reprezentované hlavne zmenenou poetikou v tvorbe Sergeja Jesenina, v ktorej sa čoraz väčšmi prejavovali jeho vidiecke korene a spätosť s tradíciou a folklórom. Okrem Jesenina k nemu patrili **Alexander Kusikov** (1896 – 1977) a **Nikolaj Erdman** (1900 – 1970). Po rozpade priateľstva s Mariengofom Jesenin v r. 1924 v liste denníku Pravda oznámil odchod z hnutia a o rok nato spáchal samovraždu. Skupina potom existovala už len formálne do r. 1927.

Okrem poézie sa imažinisti angažovali aj v oblasti experimentálneho divadla – Šeršenevič v Experimentálnom hrdinskom divadle (OGT) a Mariengof v Moskovskom kamennom divadle (MKT).

Sergej Jesenin

Chuligánova spoveď

*Nevie dať každý city do viet,
byť jablkom, čo k cudzím nohám gúľa sa,
je veda.*

*Toto však bude tá najväčšia spoveď,
keď chuligán sa vyspovedá.*

*Úmyselne sa neučešem
a pôjdem, na pleciach s tou petrolejkou hlavy.
Na vaše duše – ich bezlistú jeseň –
v prítmí si posvietiť ma baví.
Baví ma ísť, tak ako krupobitím,
pod dažďom skál a nadávok, čo na mňa zlietol –
vtedy len pevnejšie si rukami vždy chytím
vlasy, čo načuchral mi vietor.*

a pravej kôpky papierov, popísaných rozličnými slovami. Hľadal tak nové, náhodné slovné asociácie a metaforické spojenia, ktoré by, ako sám hovorieval, človeku nikdy neprišli na um. Túto činnosť nazýval „kreativným obrazom“.

Ach, dobre sa dá vtedy spomínať
 na zarastený rybník, chrapľavý spev jelše,
 na to, že kdesi žije otec môj i mať,
 čo kašľú na synove verše,
 no ktorým drahý som, ich zem som a ich telo,
 vyhúkol som v ich daždi na predjarí –
 vidlami každého by preklat' išli smelo
 za každú urážku, čo do mňa šmarí.

Sedliačikovia biedni!
 Ťažko vám je skrásniť, kým
 aj Boh, aj močiar vo vás budia úzkosť.
 No aspoň pochopte,
 že je váš syn
 najlepší básnik, akého má Rusko.
 Srdcia vám preňho zmrzali, keď bosý
 na jeseň pobehoval po mlákach?
 Hla, cylinder dnes nosí
 a chodí v lakovaných topánkach!

No ozýva sa v ňom – a to je dôležité –
 dedinský huncút zas a zasa
 a každej krave na mäsiarskom štíte
 zďaleka ukláňa sa.
 S kočišmi na námestí nájde tému podobnú,
 ako je vôňa hnoja, rodné polia,
 každému koňovi chvost – vlečku svadobnú
 dvíha, a poďme do kostola!¹⁶²

Otázky a podnety do diskusie

1. Čo má ruský imažinizmus spoločné so symbolizmom a futurizmom?
2. V básni Sergeja Jesenina nájdite tie obrazy, ktoré korešpondujú s estetikou tohto smeru, a nájdite v nej výjavy, ktoré sa spájajú s folklórom a tradíciou.

162 Preložil Lubomír Feldek.

► Konštruktivizmus

Toto široké umelecké hnutie, ktoré zahŕňalo literatúru, výtvarné umenie, architektúru, divadlo, film a úžitkové umenie, sa konštituovalo takisto v Rusku po Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii. Spája sa s umeleckým združením avantgardných umelcov *Lavý front umení* (*Левый фронт искусств*), usilujúcim sa spojiť moderné umenie s požiadavkami revolúcie, a jeho časopisom LEF, vydávaným v rokoch 1923 – 25. Jeho editormi boli futuristi Opis Brik a Vladimir Majakovskij a o dizajn sa staral maliar a dizajnér **Alexander Rodčenko** (1891 – 1956). Práve jeho tvorbu v r. 1917 výsmešne označil ruský maliar **Kazimir Malevič** (1879 – 1935) termínom *konštrukčné umenie*.

Jednou z vedúcich postáv ruskej umeleckej avantgardy a predstaviteľom konštruktivizmu bol maliar a architekt **Vladimir Tatlin** (1885 – 1853). Preslávil sa nerealizovaným návrhom *Pamätníka tretej internacionály* (známeho aj ako *Tatlinova veža*), obrovskej, štyristometrovej stavby, ktorá sa mala stať vo svojich časoch najvyššou stavbou sveta a symbolom nového, socialistického spoločenského poriadku. Neskôr sa stal priekopníkom priemyselného dizajnu. Ďalším výrazným predstaviteľom konštruktivizmu bol maliar a architekt **El Lisickij** (1890 – 1941).

K vzniku konštruktivizmu prispel aj umelecký a názorový rozchod Tatlina s Malevičom. Tatlin a jeho priaznivci sa nestotožnili s názorom nemecko-švajčiarskeho maliara a básnika **Paula Kleeho** (1879 – 1940), ktorý zastával aj Malevič, že moderná estetika je estetikou vznešeného, znázorneného cez formy, lebo obsah je stratený. Tatlin nesúhlasil s Malevičovou koncepciou umenia zbaveného akýchkoľvek životných obsahov, ktorého príkladom je jeho abstraktný obraz čierneho štvorca na bielom pozadí. Tatlin povzbudzoval umelcov k tomu, aby sa venovali činnosti priamo užitočnej spoločnosti, aby sa zaoberali len tými formami, ktoré majú priamy vzťah k životu: reklame, typografickej sadzbe, architektúre alebo priemyselnej výrobe. Ako uvádza Mario de Micheli,¹⁶³ nie všetci stúpenci konštruktivizmu schvaľovali toto jeho smerovanie a popieranie umenia

163 de Micheli, 1964, s. 237.

ako výlučne estetickej činnosti. Teoretické spory o vzťah medzi umením a životom, ktorých centrom bol moskovský Inštitút umení a remesiel, kde viacerí konštruktivisti vyučovali, viedli k roztržke medzi marxisticky orientovaným Tatlinom a politicky neutrálnejšími konštruktivistami, ruským sochárom **Naumom Gabom** (1890 – 1977) a jeho bratom, sochárom **Antoinom Pevsnerom** (1886 – 1962). Výsledkom bolo rozštiepenie hnutia na *estetickú* a *praktickú* skupinu, ktoré potvrdil Gabov *Manifest realizmu* vydaný v r. 1920. Tvrdil v ňom, že umenie má svoju absolútnu platnosť nezávislú od spoločnosti, nech už je kapitalistická, socialistická alebo komunistická. Umenie by malo podľa neho sprevádzať človeka vo všetkých etapách jeho života: v banke, pri pracovnom stole, v kancelárii, v práci, pri odpočinku, vo voľnom čase, počas pracovných dní i sviatkov, doma i na ceste, aby v ňom nevyhasol plameň života. Na tento manifest o niekoľko mesiacov reagovala Tatlinova skupina vydaním *Programu produktivistickej skupiny*, pod ktorým sú podpísaní výtvarníci Alexander Rodčenko a Barbora Stepanovová a ktorý vystúpil proti Gabovmu a Pavsnerovmu *neutralizmu* v umení. Skupina sa v ňom ideovo prihlásila k vedeckému komunizmu a historickému materializmu. Jej úsilie smeruje od abstraktného k reálnemu a pracuje pri tom s pojmami ako konštrukcia, produkt alebo materiál. Manifest vymedzuje úlohy skupiny v ideologickej, praktickej a agitačnej oblasti a končí sa formuláciou šiestich hesiel konštruktivizmu:

- „1. Preč s umením, nech žije technika.
2. Náboženstvo je lož, umenie je lož.
3. Aj posledné zvyšky ľudského myslenia vyjdú navnivoč, ak sa budú spájať s umením.
4. Preč so zachovávaním umeleckých tradícií, nech žije technik konštruktivista.
5. Preč s umením, ktoré len maskuje impotenciu ľudstva.
6. Kolektívnym umením prítomnosti je konštruktívny život.“

Týmto antiestetickým postojom a zdôrazňovaním utilitárnej stránky tvorby si Tatlinova skupina vyslúžila Gabovo obvinenie z umeleckého nihilizmu. Praktické požiadavky revolúcie, akou bola industrializácia zostalej krajiny, prevážili nad umením. Aj preto sa konštruktivizmus najvýraznejšie prejavil v oblastiach viac či menej spojených s praktickými potrebami – grafické umenie, reklama, dizajn či architektúra.

Anna Valcerová uvádza, že prvky konštruktivizmu „nájdeme často v tvorbe autorov, ktorí boli buď sami architektmi, výtvarníkmi, alebo ich tvorba súvisí s týmito oblasťami umenia sprostredkovane. V západoeurópskych literatúrach sa spája konštruktivizmus niekedy s abstrakcionizmom (P. Klee, H. Arp, M. Ernst, V. Kandinskij), v Rusku s futurizmom (K. Malevič), v Čechách v poetizmom a surrealizmom, v Poľsku s futurizmom i kubizmom.“¹⁶⁴ Ruský básnik **Vladimir Majakovskij**, ktorého časť tvorby sa prikláňa ku konštruktivizmu, v r. 1923 napísal:

„Po prvý raz nové slovo v umení – konštruktivizmus – neprišlo z Francúzska, ale z Ruska. Je až ohromujúce, že tento termín je obsiahnutý vo francúzskom slovníku. Už nie konštruktivizmus umelcov, ktorí ohýbajú výborný a potrebný drôt a plech do zbytočných štruktúr. Ale konštruktivizmus, ktorý chápe umelcovo formálne spracovanie iba ako inžinierstvo, ako prácu nevyhnutnú na to, aby bol stvárný celý náš praktický život. To sa k nám francúzski umelci musia prísť učiť. V tom neplatia čudácke domnienky. Na to, aby bola vybudovaná nová kultúra, je potrebná panenská pôda. Ale aká je pôda francúzskeho umenia? Parket parížskych salónov!“¹⁶⁵

164 Valcerová, Anna. 2003. *Stopy konštruktivizmu v slovanských literatúrach*. In *Literatúry ako súčasť medziliterárnych spoločností*. Nitra : Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa, 2003, s. 88.

165 Citované podľa de Micheli, 1964, s. 237.



Kazimir Malevič: *Suprematistická kompozícia* (1915)

O dva roky po uverejnení Čierneho štvorca na bielom pozadí namaloval v roku 1915 obraz s názvom *Suprematistická kompozícia* a v tom istom roku v Petrohrade uverejnil aj Manifest suprematizmu, ktorý o päť rokov neskôr zaradil do svojej knihy *Suprematizmus ako svet nezobrazovania* (na manifeste sa zúčastnil aj Majakovskij). Malevič chápal kompozíciu ako súlad rytmov, rozvádzaných v obrazovom priestore na spôsob hudobného kontrapunktu.

José Pijoan

Ku konštruktivismu sa vo viacerých štúdiách vyjadril **Karel Teige**. V štúdiu *K teórii konštruktivismu*¹⁶⁶ konštatoval, že konštruktivistická estetika nepozná nijaký apriórny koncept krásy ako večného ideálu. Takýto pojem krásy je rovnako zastaraný a prázdny ako pojem umenia a iné kategórie idealistických, špekulatívnych a deduktívnych estetík. Konštruktivismus chápe krásu ako epifenomén večnej a účelnej dokonalosti, ktorá v nás vzbudzuje pocity harmónie. Táto krása je vlastná každej dokonalej a správnej forme, technickej rovnako ako „umeleckej“, pretože nie je medzi nimi podstatný rozdiel. Konštruktivismus je negáciou tradičných estetík a koncepcií umenia, dokonca vyhlasuje zánik umenia. Osudy umeleckých foriem sa dajú vyvodiť nie z psychológie človeka či ideológie spoločnosti, ale predovšetkým z pôvodne objektívnych faktov, z výrobných pomerov, z konkrétnych účelov, z určitých materiálov a nástrojov. Konštruktivistická estetika sa zrieka zastaraných pojmov a noriem. Architektúru nevykladá ako symbol, ale ako remeselnú aktivitu slúžiacu konkrétnym úlohám. Neuznáva apriórny princíp tvaru: tvar vyrastá z účelu, z materiálu a z konštrukcie. Prvým a najdôležitejším kritériom je *funkčnosť* umenia.

Literárny konštruktivismus sa spája s menom ruského básnika a teoretika **Alexeja Čičerina** (1884 – 1960), ktorý v r. 1923 spolu s básnikom a dramatikom **Iľjom Selvinským** (1899 – 1968) založil *Literárne centrum konštruktivistov*. Jeho členmi boli aj poetka **Viera Inberová** (1890 – 1972) a kritik **Kornelij Zelinskij** (1896 – 1970).

Čičerin a Selvinskij v r. 1923 spoločne napísali a vydali aj manifest konštruktivismu s názvom *Vieme. Prísahná konštrukcia (deklarácia) konštruktivistov za básnikov*. Čičerin zostavil aj prvý zborník konštruktivistov *Výmena všetkých* (1924). Manifest vyzdvihuje vizuálnu stránku básnictva:

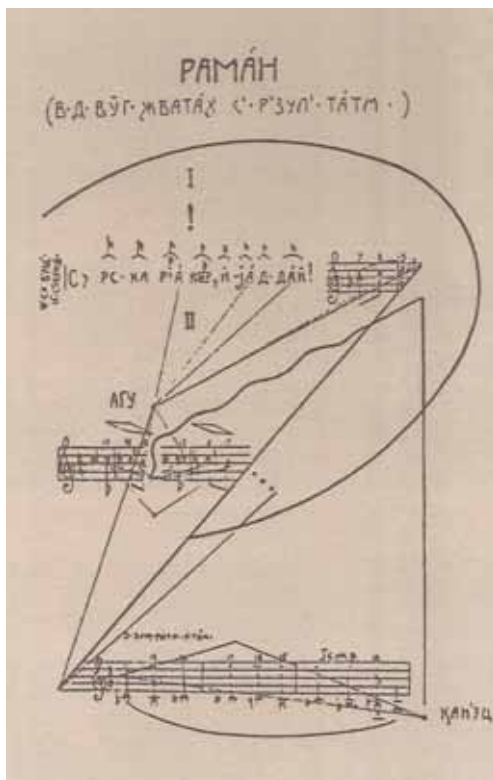
166 Teige Karel. 1928. *K teorii konstruktivismu*. In Stavba, roč. VII, č. 1, 1928, s. 7 – 12, č. 2, 1928, s. 21 – 24.

„Zákon konstruktívnej poetiky predurčuje vnímanie jej znakov pomocou zraku – prostredníctvom očí. Na prvom mieste v Poetickom ‚jazyku‘ musí byť znak obrazovej predstavy, ktorý sa nazýva pikto-gram, a obraz v predmete, a ideogramová konštrukcia lineárnych vzťahov ako znak smerujúci k abstrakcii môže byť na druhom mieste. Cesta vývoja konstruktivizmu vedie k obrazovým a predmetovým konštrukciám bez názvu.“¹⁶⁷

Konstruktivistická poézia nepotrebuje metrum, rýmy ani ozdobné, ornamentálne metafory, znie v tichu svojou prirodzenou formálnou jednoduchosťou, zároveň však duchovnou náročnosťou a abstraktnosťou. Jazyk sa vyhýba vysvetľovaniu a hromadeniu synonym, je hutný, úsporný a mnohovýznamový. Podobne ako kubizmus alebo futurizmus kombinuje textovú zložku s výtvarnou (A. Čičerin).

Prvky konstruktivizmu sa neskôr vyskytovali aj poézii **Andreja Vozenského** (1933 – 2010) – geometrické tvary a moderné reálie – a **Gennadija Ajgiho** (1934 – 2006) – abstraktné tvary.

167 Citované podľa Kupka, Valerij, ed. *Ruská avantgarda*. Bratislava : Slovart, 2013, s. 146.

*Alexej Čičerin**Román***Otázky a podnety do diskusie**

1. Aké rozličné sféry umenia zahŕňal konštruktivizmus a s ktorými menami sa spája?
2. Aké konštruktivistické myšlienky reprezentovala Tatlinova veža?
3. Čo má spoločné geometrická abstrakcia s konštruktivistickou poéziou?
4. Ako sa pojmy tvar, účel, konštrukcia spájajú s estetikou konštruktivismu? Aké požiadavky na umenie z toho potom vyplývajú? Má v konštruktivistickej básni svoje miesto metafyzika?
5. Ako konštruktivisti kombinovali textovú zložku s výtvarnou? Pokúste sa identifikovať základné požiadavky konštruktivismu na ukážke z diela Alexeja Čičerina.

HERMETIZMUS

Ako literárny smer hermetizmus nespadá do rámca avantgardy, keďže sa začal rozvíjať v 30. rokoch 20. storočia, v čase doznievania avantgardných výbojov, a skôr vnútorne nadväzuje na výdobytky symbolizmu. Etymologicky je jeho názov odvodený od mena legendárneho egyptského mudrca a veľkňaza známeho ako **Hermes Trismegistos** (Hermes trikrát mocný/veľký), ktorému sa pripisuje autorstvo hermetických spisov *Corpus Hermeticum*, súboru tajných náuk – mystických návodov, ako preniknúť k božstvu, jeho skutočná existencia však nebola dokázaná. Niekedy býva stotožňovaný s egyptským bohom Thovtom (Rimania ho nazývali Mercurius – posol bohov). Údajne vynášiel magický uzáver, ktorým vedel vzduchotesne uzatvoriť sklenené nádoby.

Vo filozofii hermetizmus označuje súbor filozofických a náboženských názorov založených na hermetických spisoch Herma Trismegista a jeho súčasťou je alchymia, astrológia, mágia. V literatúre sa v širšom zmysle hermetickou označuje akákoľvek do seba uzavretá, ťažko prístupná poézia (napr. anglických metafyzických básnikov alebo francúzskych symbolistov), v užšom zmysle hermetizmus značí taliansky modernistický básnický smer 20. a 30. rokov 20. storočia. Takto ho prvý raz pomenoval v r. 1936 taliansky kritik **Francesco Flora** v knihe *Hermetická poézia*, venovanej poézii Guiseppého Ungarettiho. V rovnakom roku uverejnil v časopise *Il Frontespizio* básnik a kritik **Carlo Bo** (1911 – 2001) esej *Literatúra ako spôsob života*, pokladanej za akýsi manifest hermetizmu a teoreticky zdôvodňujúci jeho princípy.

Taliansky hermetizmus bol inšpirovaný ezoterickým symbolizmom Stéphanu Mallarmého a intelektualizmom Paula Valéryho, rovnako aj ich predchodcami (Novalis, Poe, Baudelaire, Rimbaud). Jeho hlavným znakom je uzatvorenosť lyriky v subjektívnom výraze. Hermetická báseň ne-referuje o mimoliterárnej skutočnosti, ale sama svoju skutočnosť vytvára. Subjektívnosťou a abstraktnosťou je poznačený aj jazyk, čo vyúsťuje do jeho

nejasnosti a záhadnosti (hermetickí básnici boli obviňovaní z nezrozumiteľnosti). Podobne ako symbolisti, aj oni kládli dôraz na hudobnosť jazyka a využívanie emocionálnej sugestívnosti slov. Ich poézia potláča realistické a morálne námety a prikláňa sa k metafyzike. Vyjadruje pocity úzkosti, zúfalstva a bezmocnosti. Strohým výrazom zbaveným dekoratívnych prvkov a vytváraním analógií medzi pojmami sa usiluje dopátrať skrytej podstaty bytia. Taliansky básnik a kritik Elio Pagliarani nazval hermetizmus „jednou z najstrnulejších a nejneplodnejších odnoží symbolizmu“.

Priekopníkom hermetizmu bol taliansky básnik **Arturo Onofri** (1885 – 1928). Ten chápal novú poetiku ako „druh literárneho asketizmu“ alebo „estetický mysticismus“, ktorého účelom je obnažiť poéziu v jej podstate a vylúčením dekoratívnych a logických prostriedkov koncentrovať na malej ploche všetky lyrické možnosti.¹⁶⁸ Onofri bol autorom vizionárskej a kontemplatívnej poézie vyjadrujúcej rozháranosť a zložitnosť ľudského života, svojou poéziou sa zároveň usiloval oslobodiť ľudí od materiálneho sveta.

Hlavným predstaviteľom hermetizmu bol **Giuseppe Ungaretti** (1888 – 1970) – básnik zhusteného, úsporného výrazu a silnej emotívnosti. Pred prvou svetovou vojnou mal blízko aj k futurizmu a bol priateľom Guillaumea Apollinaira. Takisto sa zúčastnil bojov vo vojne a vo svojej poézii vyjadril jej absurdnosť (napr. básne *Bratia* alebo *Vojaci*). Pocitom bolesti v rozbitom svete zodpovedá roztrieštenosť básne do krátkych útržkovitých veršov. Vrchol hermetizmu v jeho tvorbe predstavuje zbierka *Cítenie času* (*Sentimento del tempo*, 1933). Básnické slovo chápal ako jediný spôsob, ako zachrániť ľudstvo od celosvetových hrôz. Kontroverzná bola jeho podpora Mussoliniho fašizmu. Ungarettiho neskoršia tvorba je tradičnejšia a väčšmi sa v nej prikláňa k realite.

Ďalším hermetickým básnikom bol **Salvatore Quasimodo** (1901 – 1968), nositeľ Nobelovej ceny za literatúru (1959), autor poézie ľudskej hĺbky a antickej čistoty (o. i. preložil poéziu starorímskeho básnika Catulla a časť Homérovej *Odysey*). V jeho poézii sú časté motívy rodnej Sicílie, náboženské motívy a motívy smrti. Väčšmi sa opieral o zvukovú stránku slova zbaveného jazykových vzťahov a asociatívnu výstavbu básne. Neskôr

168 Bližšie Vlašin, 1977, s. 83.

sa odklonil od individualizmu a jeho poézia nadobudla sociálnejší charakter. Na rozdiel od Ungarettiho bol členom antifašistického hnutia a istý čas bol aj väznený.

Okrem Quasimoda bol Ungarettiho nasledovníkom aj **Eugenio Montale** (1896 – 1981), takisto nositeľ Nobelovej ceny za literatúru (1975) a obdivovateľ Danteho. Jeho básnický jazyk je priamejší a jednoduchší. Skeptický postoj k možnostiam jazyka dopátrať sa absolútnej pravdy sa prejavil v pocitoch existenciálnej úzkosti lyrického subjektu.

Hermetizmom boli ovplyvnení aj básnici iných literatúr: portugalskej – **Fernando Pessoa** (1888 – 1935), nemeckej – **Paul Celan** (1920 – 1970) či francúzskej – **Yves Bonnefoy** (1923 –).

Giuseppe Ungaretti

Matka

*A keď srdce posledným úderom
Zvalí stenu tieňa,
Mama, ako kedysi mi podáš ruku,
Aby si ma priviedla až k Pánovi.*

*Klačiaca a rozhodná
Budeš sochou vztýčenou pred Večnosťou,
Akú ťa už vítala,
Keď si ešte žila.*

*Zdvihneš staré trasľavé ramená,
Ako keď si dodychovala
So slovami: Tu ma máš, Bože!*

*A iba keď mi odpustí,
Zatúžiš pozrieť na mňa.*

*Spomenieš si, že si ma dlho čakala,
A budeš mať v očiach prudký dych.*

Otázky a podnety do diskusie

1. Čím sa inšpiroval taliansky hermetizmus?
2. Aké miesto zaujíma v hermetistickej básni metafora?
3. V čom spočíva nezrozumiteľnosť poézie hermetistov?

LITERATÚRA

Abrams, Howard Meyer. 1999. *A Glossary of Literary Terms*. 7th edition. Boston : Heinle & Heinle, 1999.

Adamson, Walter. 2007. *Embattled Avant-gardes. Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. Berkeley : University of California Press, 2007.

Baštín, Štefan – Olexa, Jozef – Studená, Zora. 1993. *Dejiny anglickej a americkej literatúry*. Bratislava : Obzor, 1993.

Benjamin, Andrew. 2005. *Art, Mimesis and the Avant-garde. Aspects of the Philosophy of Difference*. Routledge : New York, 2005.

Bloom, Harold. 1994. *Kánon západní literatury. Knihy, které přešly zkouškou věků*. Praha: Prostor, 1994.

Černý, Václav. 1992. *Tvorba a osobnost I, II*. Praha : Odeon, 1992.

Eco, Umberto. 2005. *Dějiny krásy*. Praha : Argo, 2005.

Eliot, Thomas Stearns. 1991. *O básnictví a básnících*. Praha : Odeon, 1991.

Felix, Jozef. 1970. *Modernita súčasnosti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970.

Felix, Jozef. 1988. *V sprievode majstrov*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988.

Felix, Jozef. 1989. *Európske obzory*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.

Fischer, Ernst. 1967. *O nezbytnosti umění*. Praha : Svoboda, 1967.

Freud, Sigmund. 1996. *Umenie a psychoanalýza*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996.

Gál, Egon – Marcelli, Miroslav, eds. 1991. *Za zrkadlom moderny*. Bratislava : Archa, 1991.

Gasset, José Ortega. 1994. *Eseje o umení*. Bratislava : Archa, 1994.

Gombrich, Ernst H. 2006. *Příběh umění*. Praha : Argo, 2006.

Grenz, Stanley L. 1997. *Úvod do postmodernismu*. Praha : Návrat domů, 1997.

Hacht, Anne Marie – Hayes, Dwayne D. 2009. *Gale Contextual Encyclopedia of World Literature*. New York : Gale Cengage Learning, 2009.

Hilský, Martin. 1995. *Modernisté*. Praha : Torst, 1995.

Juriček, Ján, ed. 1987. *Encyklopédia spisovateľov sveta*. Bratislava : Obzor, 1987.

- Kováč, Bohuslav. 1968. *Alchýmia zázračného*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968.
- Kubín, Václav, ed. 1976. *Ars Poetica. Z úvah o básnickém umění od starověku po dnešek*. Praha : Československý spisovatel, 1976.
- Lamač, Miroslav. 1964. *Maliari o sebe a svojom diele*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.
- Macura, Vladimír, ed. 1988. *Slovník světových literárních děl I, II*. Praha : Odeon, 1988.
- Micheli, Mario de. 1964. *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.
- Mojík, Ivan. 2001. *Áno a nie futurizmu*. Bratislava : Lukapress, 2001.
- Mukařovský, Jan. 1966. *Studie z estetiky*. Praha : Odeon, 1966.
- Nadeau, Maurice. 1994. *Dějiny surrealizmu*. Olomouc : Votobia, 1994.
- Nezval, Vítězslav. 1958. *Moderní poezie*. Praha : Československý spisovatel, 1958.
- Nezval, Vítězslav. 1964. *Moderní básnické směry*. Praha : Československý spisovatel, 1964.
- Nietzsche, Fridrich. 1995. *O životě a umění*. Olomouc : Votobia, 1995.
- Ortega y Gasset, José. 1994. *Eseje o umění*. Bratislava : Archa, 1994.
- Osborne, Richard – Sturguis, Dan – Turner, Natalie. 2006. *Teorie umění*, Praha : Portál, 2006.
- Pechar, Jiří. 1999. *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Praha : Filosofia, 1999.
- Pijoan, José. 1986. *Dejiny umenia 9*. Bratislava : Tatran, 1986.
- Pospíšil, Ivo, ed. 1999. *Světové literatury 20. století v kostce*. Praha : Libri, 1999.
- Pišút, Milan, ed. 1963. *Dejiny svetovej literatúry*. Bratislava : Osveta, 1963.
- Rookmaaker, H. R. 1996. *Moderní umění a smrt kultury*. Praha : Návrat domů, 1996.
- Šabík, Vincent. 2003. *Diskurzy o estetike*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003.
- Šalda, František Xaver. 1955. *O umění*. Praha : Československý spisovatel, 1955.
- Šalda, František Xaver. 1987. *Z období Zápisníku I*. Praha : Odeon, 1987.
- Teige, Karel. 2004. *Od romantismu k dadaizmu*. In *O humoru, clownech a dadaitech (Svět, který voní)*. Praha : Akropolis, 2004.

- Vala, Augustin. 1977. *Moderní literatura a skutečnost*. Ostrava : Profil, 1977.
- Valcerová, Anna, 2000. *V labyrinte vztahov*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2000.
- Vantuch, Anton, ed. 1995. *Dejiny francúzskej literatúry*. Bratislava : Causa editio, 1995.
- Vlašín, Štěpán, ed. 1977. *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha : Orbis, 1977.
- Welsch, Wolfgang. 1993. *Estetické myslenie*. Bratislava : Archa, 1993.
- Wilkie, Brian – Hurt, James. 1988. *Literature of the Western World. Volume II. Neoclassicism Through the Modern Period*. New York : Macmillan Publishing Company, 1988.

VYBRANÉ KAPITOLY ZO SVETOVEJ LITERATÚRY

Vysokoškolská učebnica

Autori:

doc. PhDr. Marián Andričík, PhD.

Mgr. Markéta Andričíková, PhD.

Vydavateľ: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Miesto vydania: Košice

Rok vydania: 2015

Náklad: 300 ks

Rozsah strán: 154

Rozsah: 7 AH

Vydanie: prvé

Tlač: EQUILIBRIA, s.r.o., Letná 42, Košice

Účelová publikácia, nepredajná.

ISBN 978-80-8152-282-6