Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav slavistických a východoevropských studií

Sémantika prostoru ve slovinské meziválečné poezii

The Semantics of the Space in Slovenian Poetry in 1918-1941

Mgr. Aleš Kozár

Slovanská filologie, slovanské literatury

Vedoucí práce – PhDr. Alenka Jensterle-Doležalová, PhD.

2007

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

V Praze, 21. března 2007

Sémantika prostoru ve slovinské meziválečné poezii

Obsah

Obsah 3
Úvod 5
Přístupy k problematice literárně-historické 9
Přístupy k problematice prostoru 12
Zrod expresionismu 20
Role dalších uměleckých směrů ve Slovinsku mezi válkami 29
Manifesty 31
Role časopisů v období mezi válkami 35
Slovinský výtvarný expresionismus 40
Otázka periodizace slovinské meziválečné literatury 45
Hlavní mezníky interpretace meziválečné literatury ve Slovinsku 47
    Pot skozi noč (1966) 47
    Sborník Obdobja (1984) 50
    Kralj, L.: Ekspresionizem (1986) 52
    Janko Kos: Primerjalna zgodovina slovenske literature (1987) 53
    Slovenska književnost II. (1999) 55
    Obraz slovinské literatury v interpretacích 56
Křesťanství a katolictví ve slovinské meziválečné literatuře 62
    Vnitřní vývoj slovinské církve a její kulturní snahy 70
    Působení řádů a kongregací v meziválečném Slovinsku 73
    Politický vliv klerikálních kruhů 74
    Vztah české a slovinské katolické literatury 77
Významní představitelé slovinské meziválečné poezie 82
    Předchůdci 83
    Anton Podbevšek – pokus o slovinský futurismus 87
    Anton Vodnik – syntéza nové romantiky s expresionismem 105
        Žalostne roke 106
        Vigilije 115
    France Vodnik – zápasník s bohem 127
    Miran Jarc – umírající kosmos 136
    Srečko Kosovel - kadlub modernistických zření 152
        Básně impresivní a expresivní 156
        Integrali 160
    Edvard Kocbek – mýtus země 169
    Božo Vodušek – odkouzlení iluzí 186
Cesta slovinské meziválečné poezie do Čech 199
Interpretativní dimenze 203
    Dimenzionálnost prostoru 203
    Země a člověk 204
    Lyrický subjekt 206

Ideologie a světonázor jako lyrický modus vivendi 207
Jazyk – forma – gestace 210
Literárně-historické souvislosti ve světle analýzy prostoru 212
Komparativní kontext analýzy 214
Závěr 216
Resumé 218
Summary 220
Poznámka k ediční struktuře textu 222
Použitá a citovaná literatura 224
Jmenný rejstřík 231
Přílohy 237

Úvod

Pro slovinskou literární historii se stal jedním z klíčových pojmů pro období první poloviny 20. století expresionismus. Ve svém poměrně širokém pojetí obsáhl autory velmi odlišných poetik i filozofických směřování. Zároveň se stal z pohledu komparativní i strukturní metody také směrem dosti sporným. Jedním důvodem bylo ideologizované nahlížení na poetiku některých autorů[1], zejména katolické názorové orientace, druhým pak vlastní proměny pohledu literární teorie na expresionismus a literární historii vůbec.

Česká literatura jako jedna z mála evropských literatur nikdy kategorii expresionismu nepoužívala pro hodnocení literárních období a širších básnických uskupení (snad s výjimkou brněnské Literární skupiny) a hlouběji jejich vztah k tomuto směru systematicky nezkoumala. Tento termín nemá dosud v českém literárním dějepise pevné místo (srov. Opelík, 1980 v. Chalupecký, 1992), nepanuje zcela jasná shoda v autorech, kteří budou k expresionismu počítáni (autoři Literární skupiny, protože se za expresionisty prohlašovali, nebo např. autoři z Chalupeckého monografie J. Hašek, L. Klíma, R. Weiner, J. Deml pro jejich mimoběžnost) a nebyl zcela ujasněn vztah našich expresionistů k evropským.

Tento vztah k expresionismu jako by odrážel mimochodnost obou národních literatur, české a slovinské, v daném historickém čase: českou orientaci na francouzskou literaturu, která s tímto pojmem také příliš nepracuje, a slovinské blíženectví s prostředím německým a ruským, kde se expresionismus uplatňoval výrazněji.

[1] Tady nechť postačí jako ukázka zlomek z úvahy o díle malíře France Kralje: „Ideje ekspresionizma (po Lunačarskem) pomenijo v bistvu konec sveta. Z drugimi besedami – ekspresionizem zapada v dekadenco. Vsa ta bolna umetnost je zopet voda na mlin buržoazni družbi, ki raje vidi okrog sebe bolno inteligenco in raje govori s Spenglerjem o koncu sveta, kakor pa da bi se z obema nogama čvrsto postavila v sredo resničnega življenja… To se pravi, da stoje pred našimi likovnimi umetniki velike naloge: ne samo upodobiti človeka takšnega, kakršen je, marveč takšnega, kakršen mora biti.“ Stane Mikuž: Nekaj misli k razstavi jugoslovanskih upodabljajočih umetnikov. Ljudska pravica, 20. 3. 1949, s. 67, cit. dle Kranjc, I.: France Kralj. Slovenska matica, Ljubljana 2001, s. 129.

Rád bych se v této práci pokusil na konkrétních literárních dílech (poezii) a jejich interpretacích vyznačit historické chápání expresionismu v obou literaturách i literárních vědách, pokusil se najít styčné body v literárním (uměleckém) vývoji se speciálním akcentem na literatury českou a slovinskou.

Taková „konstrukce“ vývoje literárních dějin, kdy přechází jedno období ve druhé a to zase v následující, se ukazuje právě při snaze uchopit literární pojem expresionismus jako nedostačující. Dnešní vnímání těchto pojmů, označujících období, směr či styl, upřednostňuje vidění dynamické bez přesných obrysů daných předem vyznačenými definicemi a estetickými charakteristikami (A. Flaker).

Slovinsko prožilo své expresionistické období ve velké rozrůzněnosti. Jsou jím ovlivněni autoři duchovně spříznění s katolicismem a spirituální poezií (Anton Vodnik, jeho bratr France Vodnik, Jože Pogačnik, Edvard Kocbek aj.), stejně jako autoři vzývající moderní technickou civilizaci a revoluci (Anton Podbevšek, Srečko Kosovel), stejně jako autoři hloubající nad místem člověka v kosmu (Miran Jarc, Božo Vodušek) a jeho vztahem ke smrti (Srečko Kosovel). Zároveň se vedle nich objevuje řada autorů dalších poetik: jednak ještě doznívajícího impresionismu a symbolismu – Alojz Gradnik, Silvin Sardenko, Oton Župančič, ale také autorů sociálně a socialisticky orientovaných – Mile Klopčič, Tone Seliškar. A to nemluvím o autorech próz (Ivan Pregelj, Miran Jarc, Stanko Majcen, Slavko Grum, zčásti Juš Kozak či Danilo Lokar) či divadelních her (Miran Jarc, Stanko Majcen, Slavko Grum, Alojz Remec, Angelo Cerkovnik, France Bevk). Tato rozrůzněnost poetik způsobila nemalé obtíže při literárně historickém výkladu období i jednotlivých osobností a při jejich recepci.

Ani v Čechách nebylo vnímání expresionistů nikdy jednoznačné. Jeho dobovým reprezentantem se stala brněnská Literární skupina v čele s teoretikem Františkem Götzem, jejíž těžiště leželo převážně v dramatu (Lev Blatný), případně próze (L. Blatný a Č. Jeřábek). Teprve mnohem později byla pro českou literaturu a čtenáře objevována jména jako Jakub Deml, Bohuslav

Reynek, Richard Weiner, Ladislav Klíma nebo literatura pražských židovských autorů (F. Kafka, P. Leppin, G. Meyrink). Zároveň s tím se objevily první pokusy rozšířit české chápání expresionismu a zabydlet tento pojem v české literatuře. Mimo jiné je třeba jmenovat objevnou studii Jiřího Opelíka o Josefu Čapkovi[2] nebo soubor studií Expresionisté Jindřicha Chalupeckého[3], který však na vydání čekal až do roku 1992.

Chci-li se pokusit o jiný pohled na dané literární období a současně nepodlehnout ani jednomu zmíněnému interpretačnímu hledisku, je třeba založit interpretaci na jiných východiscích než literárně-historických nebo recepčních. Proto se pokusím o porovnání interpretací autorů klíčových pro naše období z hlediska jednoho společného problému, a to z pohledu na strukturu a zvýznamnění prostoru v jejich textech. Na proměnách jednoho motivu, jeho začlenění do textu a roli v celku interpretace textu je pak možné sledovat, nakolik autor překročil dimenze literární struktury ve své době.

Toto sledování se stane významným zejména u problému avantgardy ve slovinské literatuře, která byla dlouho interprety popírána a ani dnes není pohled na ni zcela jednoznačný. Literární historik Janez Vrečko ji odkrývá a hodnotí ji spíše jako směr otvírajících se možností než plně realizovaný a beze zbytku vytěžený, jako tomu bylo v jiných literaturách avantgardám aktivněji otevřeným, jako byla francouzská, česká, ruská nebo srbská.

Z interpretací by mělo vyjít zřetelněji najevo, kteří básníci bourají dosavadní literární strukturu a stávají se otevřenějšími vůči novinkám avantgardních či jiných směrů z jiných zemí Evropy a kteří jsou naopak ještě pevněji svázáni dosavadní literárně-historickou tradicí a nemají již (nebo ještě) pro svou dobu iniciační vývojový potenciál.

Práci jsem rozdělil na následující části: první teoretickou, v níž se pokusím zhodnotit dostupná pojetí prostoru v literární teorii a vystopovat východiska pro vlastní úvahy, které poskytnou nástroje pro další interpretace konkrétních literárních textů. V literárně historickém úvodu jsem se pokusil

[2] Opelík, J.: Josef Čapek. Melantrich, Praha 1980.

zrekapitulovat nejběžnější literárně-historické výklady expresionismu a jeho literární reprezentace v evropském kontextu a také slovinském prostředí. Vlastní literárně-historické výklady prostupují exkurzy do oblasti výtvarného umění či dějin církve, neboť se při některých autorech ukázala nutnost jejich začlenění do úvah o postavení slovinské literatury v tehdejší době ve vlastním národě, tak také ve vztahu k okolním kulturám evropským. Konkrétní interpretace hlavních autorů, kteří byli za expresionisty považováni, jsou doplněny odkazy na autory jiných národních literatur, především české a francouzské. Další část shrnuje zjištění jednotlivých autorských interpretačních kapitol a vzájemně je propojuje do vývojových či jiných vztahů.

Součástí práce je také soubor překladů vybraných básní hlavních osobností slovinské poezie mezi lety 1918 a 1941, který si vynutila okolnost, že česká literatura podobný výbor dosud nemá. Texty některých slovinských expresionistů v češtině vycházely v hlavních antologiích slovinských básníků (Hvězdy nad Triglavem, Snímky krajiny poezie či Orfeus v dešti atd.), ale vždy byli zastoupeni jen jednou či dvěma básněmi. Reprezentativnější povahu má výbor z veršů Srečka Kosovela[4], který připravil Vilém Závada spolu s Otonem Berkopcem. Výbor z veršů dalšího z pojednávaných básníků Edvarda Kocbeka[5] byl uspořádán pouze z básní jeho druhé sbírky Groza, která byla ovšem vydána mnohem později, až roku 1963, a také stylově a myšlenkově již stojí poněkud jinde než sbírka Zemlja z roku 1934, která vyrostla z dobových polemik a stylových hledání nového výrazu pro moderní otázky a problémy.

[3] Chalupecký, J.: Expresionisté. Torst, Praha 1992.
[4] Kosovel, S.: V malém plášti slov. Odeon, Praha 1974.
[5] Kocbek, E.: Kruté kruhy. Odeon, Praha 1972.

Přístupy k problematice literárně-historické

Slovinská literární věda doposud zkoumala dané období z několika hledisek. Nejstarší literární studie odrážejí ve Slovinsku dlouho převládající pozitivismus zaměřený především biograficky a chronologicky. Tento přístup se týká hlavně studií předválečných. Nebylo jich mnoho a také se projevovaly malou odvahou v rozhraničování skupin a poetik. Proto byli autoři obvykle rozklasifikováni kritiky nejvýznačnějšími, jako byl např. Josip Vidmar. Jeho osobní autorita pak zaštítila nezpochybnitelnost jeho pojetí literárního vývoje ve Slovinsku. Byly stanoveny tři klíčové směry – expresionismus, nová věcnost a sociální realismus, a k nim byli autoři rozřaďováni a jimi poměřováni. Zajímavé je, že nedošlo k pokusu zavést označení jiná, např. avantgarda (zde patrně pro málo dostupných textů, viz níže) nebo křesťanský spiritualismus (v tomto případě šlo možná o osobní averzi Josipa Vidmara a pozdější ideologický despekt).

Texty, napsané krátce po 2. sv. válce, obvykle uplatňují nové přístupy, např. komparativní aspekt či snahu po hlubším uplatnění vývojové metody vlastního obrazu díla (např. Anton Ocvirk (1907-1980), který v literární vědě odsouvá pouhé biografické či ideové vyložení literárního textu). Tomo Virk[6] ve svém zkoumání „duchovní historie“ zdůrazňuje také Ocvirkův význam na tomto poli. Svými ostrými polemikami napomohl Ocvirk tomu, že slovinská literární věda dokázala vystoupit z jakéhosi začarovaného kruhu těchto ahistoricky motivovaných výkladů směřovaných ven mimo dílo. Právě dílo se dostává do centra pozornosti vykladačů. Poprvé se také objevují studie, věnované formální stránce literárního díla, zejména verši a stylu, např. Ocvirkovy Novi pogledi na pesniški stil (1951) nebo pozdější Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v dekadenco in impresionizem (1967) aj. Ty mnohdy ve slovinském prostředí poprvé poukazovaly na prvky formální

[6] Virk, T.: Duhovna zgodovina. Literarni leksikoni 35. DZS, Ljubljana 1989.

výstavby a jejich význam pro celkovou výstavbu a tektoniku textu. Upozorňoval jak na formální rysy jako např. verš a rým, tak také na motivické prvky, jako je pojetí času v díle. Z dnešního hlediska se zdá být značně problematické spojování literární historie s estetickým hodnocením a hodnotovým soudem: „*literarna zgodovina noče biti več magnetofon, ki posname na svoje trakove vse, kar plane nanje: plemenite zvoke in kakofonične šume in ropote, dragoceno in nepomembno, temveč estetski selektor*.“ (Ocvirk, A.: Pesniška umetnina in literarna teorija, Literarna umetnina med zgodovino in teorijo 2, DZS, Ljubljana 1979, s. 591, zvýraznil A. K.) Ocvirk tu tedy přisuzuje literární historii jako nezbytný nástroj kritický soud; tady pak vstupuje do konfliktu se svou snahou o zkoumání díla z hlediska estetického kánonu doby vzniku, protože to je zachyceno už estetickým kánonem doby literárního historika (úvaha o proměňování estetického diskurzu) a zároveň je tedy výsledek literárně historického zkoumání díla nutně závislý na proměně času a je tedy jako vědecké bádání značné ve svých tezích proměnný. Zároveň to znamená, že každé literární období bude nutně potřebovat znovu přezkoumat literárně historické soudy předchozího období a přehodnotit závěry jejího estetického hodnocení.

Zleva: Edvard Kocbek, Bogomil Hrovat, Slavko Grum, Anton Ocvirk, Josip Vidmar a Vladimir Bartol

Toto pojetí vyhledává v literární historii estetickou kvalitu, její hodnocení literární historie se tedy odvíjí od abstrakce těch „přípustných“ textů, zatímco ostatní jsou přenechány času a zapomnění. Moderní literární metody jednoznačně dokazují interference jednotlivých literárně hodnotných vrstev: např. vliv gotického románu a knížek lidového čtení na Máchu, využití a aktualizování vyprávěcích postupů detektivních próz americké drsné školy

u Škvoreckého nebo intertextuální navazování (prózy D. Steelové aj.) v díle Michala Viewegha.

Interpretace literárních vědců v období 60. let povětšinou tíhnou k fenomenologickému výkladu textu se strukturálními ohlasy (viz např. novější svazky akademické Zgodovina slovenskega slovstva, Ljubljana 1969, redigované F. Zadravcem). Motivické vymezení meziválečné poezie najdeme např. v Zadravcově doslovu k antologii Pot skozi noč (1966).

Otázka vřazení pojmu avantgarda do slovinského literárního myšlení o meziválečném období se datují až do 70. let. Zřejmě se tak děje v souvislosti s vydáními klíčových textů mj. S. Kosovela. Rovněž je znovu výrazně připomenuta osobnost A. Podbevška ve studii polské literární historičky Šalamun-Biedrzycké[7].

Dochází zde tedy pokusům zpětně reinterpretovat dané období a najít relikty či potenciality, které se plně neprojevily, ale stanovují význačný kontext pro další autory a poetiky (Kosovel, Podbevšek). Na základě srovnání jednotlivých poetik dochází k přehodnocení výsledků bádání některých předchozích badatelů, např. v případě polemiky J. Vrečka s A. Ocvirkem o vliv charvátského zenitismu na Kosovelovu konstruktivistickou tvorbu, který Ocvirk ve svých studiích při vydání Kosovelových textů pominul.

Nový pohled na řadu autorů ovšem umožnila až změna společenského paradigmatu po roce 1991. Řada dosud opomíjených autorů byla vydána v nových kritických edicích (A. Vodnik, E. Kocbek v prestižní řadě nakladatelství DZS), tvorba jiných je rehabilitována alespoň odbornými konferencemi (A. Podbevšek, M. Jarc). Důležitou roli má také nové zpřístupnění důležitých textů, které se týkají avantgardy (tvorba A. Podbevška, revue TANK) a reprintů dokumentů doby (taktéž revue TANK).

---

7 Šalamun-Biedrzycka, K.: Anton Podbevšek in njegov čas. Obzorja, Maribor 1972.

Přístupy k problematice prostoru

Téma prostoru[8] bylo v literární teorii zkoumáno především v oblasti tzv. tematologie, zejména v pojetí francouzské teoretické školy. Vedle nich se výrazně projevil zejména vliv teorie časoprostoru Michaila M. Bachtina (studie Čas a chronotop v románu, 1937-1938, 1973). V širším pojetí tematologie vznikla celá řada studií o pojetí prostoru např. u J. Weisgerbera, R. Bourneufa, V. N. Toporova, J. Lotmana, K. Hausenblase aj. Roku 1957 vyšla monografie Poetika prostoru Gastona Bachelarda. Jak správně poznamenává Daniela Hodrová, je Bachelardův text spíše psychoanalytickou studií některých typů prostorů intimních krajin člověka než rozborem literárních modifikací sémantiky těchto prostorů, proto z této studie a dalších podobných nevycházím.

Koncepci založenou funkčně a strukturálně rozvíjí ve svém díle Jurij Lotman (ve Struktuře uměleckého textu v kapitole Problém uměleckého prostoru). Jeho pojetí usouvztažňuje analogie prostorové s opozicemi mýtickými, tedy např. vysoký-nízký, pravý-levý, nebe-země, otevřený-uzavřený apod. Prostor díla chápe jako zásadně odlišený od prostoru přirozeného a nelze je k sobě jednoduše vztahovat, prostor v díle je jen modelem jistého přirozeného prostoru. Ze syžetově-prostorových struktur díla pak vycházejí žánry či žánrové typy: na cestě z chaloupky na zámek pohádka, ze světa přes peklo a nebe zase alegorické putování apod. Na základě archetypálnosti místa, jakési paměti, kterou si s sebou místo nese literaturou, pak funguje tzv. literární předurčenost místa (např. když vstupuje pohádkový hrdina do lesa, čeká ho tam s velkou pravděpodobností boj s drakem, ďáblem, obrem apod.).

Prostor jako konstitutivní fenomén sémantické vrstvy literárního díla začal být v české literární vědě hlouběji zkoumán zejména v souvislosti s díly sémiotičky Daniely Hodrové (nar. 1946), která se už od 70. let zabývala teorií románu, ale řada jejích prací (teoretických i beletristických) zůstávala dlouho v rukopise. Teprve roku 1993 vyšla její práce Román zasvěcení, v níž se

[8] Hodrová, D.: Paměť a proměny míst. In: Hodrová D. a kol.: Poetika míst. H+H, Praha 1997.

významně dotkla tématu časoprostoru v díle a pak se tomuto tématu věnovala v řadě dalších prací (z knižních např. Místa s tajemstvím, 1994, Poetika míst, 1997). Její tematologické chápání prostorové dimenze díla je určováno zájmem o fenomén mystického zasvěcení, hranice, vnitřního a vnějšího, středu (viz Lotman) či o heraldiku prostoru. Podstatným rysem prostoru v jejích výkladech (či v jejích aplikacích v románové trilogii Trýznivé město) je jeho dynamická sémantizace a emblematizace „duchovní informace" (Hodrová, Poetika míst, s. 217).

Daniela Hodrová se zabývá literárním prostorem jen v úzkém slova smyslu ve významu prostor motiv, koncept, kulisa, metafora, jak to ukazuje v úvodu k výše zmiňované knize Poetika míst. Upozorňuje na předurčenost literárního prostoru jako jednu z jeho význačných vlastností – např. prostory v pohádkách (les) či v obrozenských povídkách (chaloupka). Aspekty místa hodnotí v různém stupni oscilace, zjevnosti – „*v realistickém románu je dominantní mimetický a znakový charakter místa jako kulisy, v naturalistickém románu se tento zde rovněž výrazný aspekt pojí s aspektem místa jako modelu, v novém románu se silně uplatňuje herní pojetí, kombinované s pojetím místa jako modelu, stejně jako v tzv. lidovém románu, v němž herní aspekt ovlivňuje i sociální charakteristiku, zřetelný však bývá i mytologický půdorys prostoru, ostatně s hrou spjatý.*" (Hodrová, Poetika míst, s. 15-16) Místo pak charakterizuje jako 1. kulisu, obraz a znak sociálně charakterizovaného prostředí; 2. „hrací plochu", případně „políčko ve hře"; 3. metaforu, metonymii, jako část či model mytologicky pojatého prostoru (Hodrová, Poetika míst, s. 15).

Ruský teoretik Vladimir Toporov vychází z pojetí místa jako topologia sacra (Miasto i mit, s. 16). Ve vztahu k literárnímu využití konceptu prostoru Toporov podotýká, že plnějšího využití dochází prostor především v románu (s. 26). Vztah k duchovnímu výkladu literárního textu pak Hodrová hodnotí takto: „*Mystika se může stát obsahem románu, má-li epický charakter, a ten má právě tehdy, když se ubírá cestou zasvěcení, cestou, která se uskutečňuje v prostoru a čase.*" (Román zasvěcení, s. 33) Znamená to, že plnohodnotnost sémantického kódování prostoru je přenositelná jen v románu v souvislosti

s časovým pásmem dějové linie? V Poetice míst sama Hodrová toto stanovisko přehodnocuje a zmiňuje se také např. o prostoru v divadelní hře.

Domnívám se, že stejně dobře je možné interpretaci prostoru vztáhnout a použít i na poezii jako její konstitutivní složku. Pochopitelně je zde třeba častěji než právě u románu počítat i s případnou absencí či torzovitostí tohoto motivu a doplnit tak výklad o příznakovost této absence či parciálnosti. Méně častý bude prostor, jehož atributy jsou rozvíjeny popisem, který je typičtější spíše pro epicky podložené texty.

Dále se domnívám, že interpretace prostoru nabízí mnohem širší významové pole, než jaké nabízejí ve svých pracech Daniela Hodrová a Vladimir Toporov. Prostor může v textu nabývat rozdílných rolí a různě text sémanticky obohacovat a dotvářet. Jistě jinak dotváří prostor význam textu ve známé interpretaci divadelnosti prostoru Máchova Máje u Růženy Grebeníčkové, jinak se k prostoru vztahují autoři renesančních nebo barokních tzv. veršovaných topografií[9] a jinak např. prostor labyrintu knihovny v románu Jméno růže Umberta Eca[10].

Český literární vědec Miroslav Červenka věnoval problematice prostoru v lyrice ojedinělou studii Fikční světy lyriky[11]. Předpokládá netotožnost textového referenčního (neboli fikčního) světa a aktuálního světa, stejně jako autora a mluvčího a také čtenáře a projekce čtenáře ve fikčním světě. Konstatuje dále, že „*sémantický materiál aktuálního světa dostává v díle speciální funkci aktualizace zcela určitých, pro daný případ relevantních sémiotických systémů*“ (s. 17). Tím stanovuje základní východiska pro pohled na prostor v díle, jehož se chci držet i já v následujících úvahách.

Na začátku je třeba vyjít z kritérií pohledu na literární text a ve strukturalistickém a poststrukturalistickém pojetí vyhodnotit pozice, vůči nimž se prostor může v literárním textu vymezovat. Prvním je hledání způsobu **vnějšího** ustrojení textu, tj. formy jeho realizace (poezie, próza, divadelní hra) nebo prezentace díla navenek např. ve čtenářském vydání

[9] Např. Martínková, D.: Humanistický literární druh veršovaných městských topografií a Pontanův popis Mostu. In: Regionální studie VII. Dialog, Most 1968, s. 71.

[10] Např. Kříž, J.: Postavy a světy v klasických dílech moderní prózy. Práh, Praha 2002, s. 115.

[11] Červenka, M.: Fikční světy lyriky. Paseka, Praha – Litomyšl 2003.

(v doslovu ke školní edici Máchova Máje se čtenáři sugeruje podoba prostoru Máje dokonce na fotografiích okolí Doks a Bezdězu). Současně je třeba uvažovat **vnitřní** tektoniku textu, jeho jazykovou strukturu, uspořádání výstavbových prostředků apod. Z dynamických, vztahových kombinací je třeba zaměřit se na směřování ven z textu (usouvztažnění prostoru v textu ve smyslu topografické věrnosti reálnému prostoru, ideologické rozlišení prostoru, např. spojení literárního prostoru s křesťanskými symboly, a dále taktéž jinými rysy symbolickými či mytologickými). Jinou pozici má vztah prostoru ke složkám základní sémantické výstavby textu, tj. k postavám (např. iniciační funkce, synsémantické postavení literárních druhů jako např. deníky a paměti vzhledem k postavě), času a ději (symbolická funkce Arkadie apod.). A konečně je třeba uvážit místo prostoru v celkové interliterární struktuře textů (biblické, dantovské, shakespearovské aluze apod.).

Z těchto jednotlivých hledisek je posléze možné strukturalizovat komplexní sémantické pole, které představuje zapojení prostoru do literárního díla.

První přístup, který lze ve využití prostoru v sémantické struktuře díla zaznamenat a využít, je prostá **topografická konkretizace**. Autor vztáhne svůj fikční prostor k nějakému reálně existujícímu prostoru jako jeho reprezentaci a přiloží mezi obě verze téhož prostoru rovnítko. Zde bychom mohli jistě uvést Balzacovu Paříž, Dickensův Londýn, venkovské krajiny českých realistů druhé poloviny 19. století atd. (této pozice využívá např. Atlas literatury Malcolma Bradburyho, který usouvztažňuje literární díla s reálným časoprostorem konkrétního města či jiné lokality, např. Joycův Dublin a prostor Odysea, Dubliňanů ad., Kafkovu Prahu, Shakespearův Londýn apod., česky Ottovo nakladatelství, Praha 2003). Autor výběrem znaků daného místa jednak otvírá prostor pro konfrontaci s ním – zejména kritičtí realisté, kteří tento vztah cíleně utvářeli, jednak umožňuje využití náznaku, symbolu, emblému prostoru v díle, zde např. v Lainščkových prózách symbol čápa charakteristický pro slovinské Zámuří. Pozapomenutý žánr renesanční či barokní topografie zdůrazňuje výčtovou přesnost textu, na druhé straně jeho nedílným smyslem je oslava místa, a ta svádí k idealizaci, případně až básnickému rozbřednutí textu. Tento žánr ovlivnil mj. i Balbínovy Miscellanea

a souzněl s oblibou cestopisu nejen v této době, ale pak i v 19. století, kde cestopis sehrál významnou roli při kreaci novodobých prozaických forem (např. M. Z. Polák: Cesta do Itálie). Jak říká ve své studii Petr A. Bílek, „*potřeba po kompletnosti a kompatibilnosti (je) uspokojena odkazováním mimetickým (typickým pro realistický román, který nabízí prostory již hotové) (…), které však obnažují procesy redukce a zvýznamňování.*“[12] Tyto dva přístupy jsou pak zásadními sémantizačními prostředky při potvrzování významu prostoru v textu.

Jinou formou téhož jsou již zmíněné odkazy na prostor v denících, pamětech apod. Tyto texty – jak bylo mnohokrát v české literatuře 90. let zmiňováno – vykazují zcela zvláštní **paraliterární** sémantizaci. Autorským gestem je oslabena fikční složka díla a na význam textu je kladen požadavek totožnosti s realitou. Ten je dán postavením autora v takovém díle, kde splývá autor jako psychofyzická bytost s autorským subjektem a centrální postavou díla. Prostor zde má obvykle méně důležitou roli, je však také ztotožňován s reálným prostorem, apeluje se často na čtenářskou zkušenost s ním. Fakt totožnosti zdánlivě upozaďuje v prostoru jeho fikční sémantizaci do role např. mýtotvorného prostoru, symbolického apod. Má se cíleně jevit jako přísně objektivizovaný prostor, který neprochází procesem pokřivení, zvýznamnění, subjektivizace v procesu programování významů ve fikčním světě literárního díla.

Vedle přesnosti topografické se lze setkat také s prostorem vytvářeným a limitovaným **jazykově**. Zde jde jednak o využití nejrůznějších dialektů a interdialektů (Karolina Světlá ve svých prózách z oblasti Ještědska, bratři Mrštíkové v Maryše či v poezii Antonín Klášterský v Chodských písních: „*Dyž sem tě slyšíl zpívat,/ zpěvačko náše mladá,/ já cítil, kerak slza/ se do vočí mi vkrádá.// Mně sevřílo to srce,/ prsa se počla dmouti,/ha bulo mi tak, jako/ bych nemoh vydyjchnouti.*“[13], autoři slovinského Zámuří Feri Lainšček[14], slovinské Istrie Marjan Tomšič, Prlekije Vlado Žabot aj.) nebo cizích jazykových elementů, např. v současné slovinské próze využití prvků jazyků

[12] Bílek, P. A.: Hledání jazyka interpretace. Host, Brno 2003, s. 159.

[13] Klášterský, A.: Chodský písně. Nakladatelství J. Otto, Praha 1925, s. 5.

[14] Ryvolová, K. : Osud, kterému neunikneš. Respekt 12/2005, také na www.livres.cz

zemí bývalé Jugoslávie (Andrej E. Skubic[15]). Vedle tohoto **jazykového** určení geografického prostoru, jejž postava reprezentuje, určuje, determinuje apod., je třeba odlišit také **sociální** determinaci užití cizího jazykového elementu jako např. francouzština v textech ruských klasiků (A. S. Puškin, L. N. Tolstoj, F. M. Dostojevskij), kde užití francouzštiny spíše odpovídá přičlenění se postavy k určité společenské normě, v níž je mluvení francouzštinou záležitost konvence, módy. Skubic argumentuje u svého způsobu využití srbských, černohorských, makedonských ad. jazykových prvků pro sociální strukturaci, kterou podtrhává výrazně vypjatým využitím spisovné, ba téměř knižní slovinštiny u postavy univerzitní profesorky ve Fužinském blues.

Z pohledu diachronního lze sledovat proměny nebo souvislosti prostoru v jednom díle k dílům jiným, tedy **interliterární** charakteristiky prostoru. I zde lze uvést řadu možných příkladů, např. aktualizace gotického hradu nebo katedrály v dílech romantických básníků[16], vědomá návaznost renesančních a barokních básníků na antické vzory a jejich konstitutivní elementy – nejen ve výchozí poetické struktuře, ale jistě i motivické. Hodrová pak hovoří o vytváření literárních dějin motivu prostoru a více méně odkazuje na smysl Foucaultova termínu archeologie pojmu či motivu. Jedním z příkladů využití interliterárního vztahu mezi motivy v různých textech je sbírka Ivo Svetiny Lesbos[17], v níž dnešní autorský subjekt reflektuje svůj pobyt na řeckém ostrově Lesbos ve vztahu k antické tradici a básnířce Sapfó především. Obecnější dimenzi pak mají často aktualizované motivy křížové cesty, nebo odysey obvykle se symbolickým, metaforickým významem.

Extraliterární pohled se nabízí tam, kde do literární struktury díla jsou připouštěny prvky typické pro jiné druhy umění, např. sémantické struktury

---

[15] Rozhovor s Andrejem Skubicem. In: Kozár, A. : Slovinská literatura telegraficky: cesty, témata, problémy. Na východ 2005/speciál, s. 42-44.

[16] Např.: Hrbata, Z. : Prostor romantického poutníka. In: Prostor Máchova díla. ČS, Praha 1986, s. 49. Tato studie obsahuje také podkapitolu Poetika zříceniny: „V Chateaubriandových cestopisech ruiny, náhrobky a hroby představují základní stopy civilizace a člověka. Již v knize Duch křesťanství (Génie du Christianisme, 1802), svazující poetiku romantismu s „poezií" katolicismu, se pokusil popsat dojmy, které v něm vzbuzují, a určit význam těchto motivů. Chateaubriand vnímá zříceniny jako součást krajiny, v níž antické ruiny vynikají elegancí, zatímco křesťanské zříceniny spíše připomínají pomíjivost člověka. V návaznosti na význam ruin, který jim přiřklo již 18. století, pojímá zříceniny jako estetický objekt v krajině, kde je znakem lidské přítomnosti a zároveň sedimentem minulosti. V nejzazším určení je pak ruina, fragmentární objekt poznamenaný časem a sám o sobě symbol působení tohoto času, také metaforou „fragmentárnosti" romantického subjektu." (s. 61)

[17] Svetina, I.: Lesbos. Cankarjeva založba, Ljubljana 2005.

díla se účastní grafická nebo zvuková (Ch. Morgenstern) podoba textu, uspořádání textu na stránce, např. v literárních kolážích avantgardních umělců (S. Mallarmé: Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu, S. Kosovel: Integrály, K. Teige, V. Nezval) nebo v tvorbě autorů experimentální poezie, jako např. J. Hiršal, B. Grögerová nebo J. Kolář. Ve všech těchto příkladech je klasická sémantická struktura obohacena jinými významovými elementy zvenčí.

Tuto širší podobu interpretace podepírá např. Janusz Sławiński[18], který rozděluje přístupy k prostoru do sedmi bodů. Vedle prostoru ve smyslu archetypální univerzálie (např. Centrum, Domov, Cesta, Labyrint), který odkazuje na výklady Carla Gustava Junga nebo Gastona Bachelarda, hovoří o prostoru jako o jevu vysvětlitelném morfologií literárního díla jako jedné ze zásad organizace jeho kompozičně-tématického plánu (sféra systematické poetiky), který je vytvářen tvůrčími rozhodnutími, které se uskutečňují ve stylistickém plánu textu, nebo prostor umožňuje interpretovat jako korelát společenské hierarchie (vlastní/cizí, všední/sakrální), prostory mytologické či náboženské povahy. Sławiński ve své stati dále hovoří o možnostech prostoru zakořeněném ve významovém systému jazyka a jejich literárních návaznostech, které vyzdviženy z nulového stavu v jazyce podléhají zesílení či zeslabení, zhodnocení, reinterpretaci. Ve svém výkladu tak poskytuje hlas různým metodám výkladu textu, vedle strukturalistického stojí psychoanalytický či hermeneutický přístup. Nezabývá se rozdíly v pojetí prostoru z hlediska žánru ani souvislostmi s dalšími druhy umění (třebaže na přesahy upozorňuje (s. 119).

Tento širší pohled by měl umožnit interpretaci literárních děl a jejich tématologické struktury také v takových dílech, kde zjevnost přítomnosti prostoru zůstává jen jako náznak a podílí se na celkové sémantické struktuře jen částečně nebo vůbec, tedy v lyrice. Rovněž umožní jiný pohled na avantgardní ne-mimetické texty, které nevykazují žádný z klasických rysů prostoru, jak je shrnuje Hodrová v Poetice míst (viz výše).

[18] Slawiński, J.: Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: Od poetiky k diskursu. Host, Brno 2002, s. 116.

Hodrová významně podepírá možnost interpretace prostoru z pohledu diachronního a strukturaci historické poetiky prostoru, argumentuje pracemi Jurije Lotmana a Gastona Bachelarda (Hodrová, Poetika míst, s. 14). Právě využití sledování proměn prostoru v díle by mohlo vnést nové světlo do problematiky, kterou slovinská literární věda hlouběji analyzuje teprve v posledních třiceti letech, tj. do otázky existence literární, tzv. historické avantgardy v období mezi 1. a 2. světovou válkou.

Aplikace analýzy prostoru na poezii by pak mělo rozšířit rozbory Daniely Hodrové a dalších odborníků z jejího okruhu, kteří se v souborných pracích analýze prostoru v poezii vyhýbali.

Zrod expresionismu[19]

Pojem „expresionismus" byl poprvé doloženě použit roku 1850 v revue Tait´s Edinburgh Magazine (autor anonymní). Jeho náplň vyjadřuje charakteristiku výtvarné malířské školy: „*expresionistická škola moderních malířů*". Roku 1880 jej opět použil Charles Rowley na přednášce v Manchesteru opět ve smyslu výtvarném („*expresionisté se pokoušejí vyjádřit zvláštní pocity a strasti*").

Další zemí, kde se tento pojem objevil byla Francie. Roku 1901 J. A. Hervé na výstavě Salon des Indépendantes pojmenoval osm obrazů společným jménem Expressionisme. Tento pojem ale ve Francii nezdomácněl. Koneckonců ani Hervého obrazy příliš nesouvisejí s výrazem pozdějšího výtvarného expresionismu v Německu. Posléze se objevuje znovu 1908 u kritika Vauxcella. Také Henri Matisse ve své studii Malířovy poznámky (1908) napsal: „*Usiluji hlavně o výraz (expresi)...*"

Výraznější ohlas zaznamenal tento pojem v Německu. Nejprve ve výtvarném umění při příležitosti výstavy Berlínské secese (1911). V katalogu této výstavy byli někteří francouzští malíři označeni za expresionisty, aniž se za ně ovšem sami pokládali (např. Braque, Derain, Dufy, Marquet aj., z nefrancouzských malířů se to týká Pabla Picassa či de Vlamincka). Tito malíři se označovali v této době ponejvíce za kubisty či fauvisty. Až do přehlídky Sonderbundu (1912) v Kolíně nad Rýnem byl tento termín používán pro moderní francouzské malířství obecně. Poté roku 1914 použil Paul Fechter pojem expresionismus ve své knize Der Expressionismus pro autory skupiny Die Brücke a Der Blaue Reiter.

---

19 Kralj, L.: Expresionizem. DZS, Ljubljana 1986.; Fialová-Fürstová, I.: Expresionismus. Votobia, Olomouc 2000.; Kos, J.: Primerjalna zgodovina slovenske literature. Znanstveni institut Filozofske fakultete, Partizanska knjiga, Ljubljana 1987.; Slovník literárních směrů a skupin. Orbis, Praha 1977.; Zykmund, V.: Stručné dějiny moderního malířství. SPN, Praha 1971.; Pijoan, J.: Dějiny umění 9. Odeon, Praha 1983.; Lynton, N.: Umění 19. a 20. století. Artia, Praha 1981.

V Německu byl termín expresionismus přijat, neboť výhodně kontrastoval s již zavedeným pojmem impresionismus. V podstatě se tedy jedná o definici par negationem. Za expresionismus bylo označováno leccos, co nějakým způsobem šlo proti tehdy vládnoucímu impresionismu a co mělo něco společného s moderním malířstvím vůbec. K pozitivnímu vymezení programu expresionismu či alespoň k diskusi o jeho vnitřní estetické náplni bylo v této době ještě dosti daleko.

Z výtvarného umění do literatury tento pojem přesazuje Kurt Hiller (1911, článek Die Jüngst-Berliner): „*My jsme expresionisté. Jde nám především o obsah, vůli a étos.*" Opět tak vyjadřuje vyhranění k pocitové koncepci impresionismu. Po většinu období, které dnes počítáme k expresionismu, se přes záplavu programových prohlášení neobjevuje zásadnější a konkrétnější definice expresionismu jako stylové či významové jednoty. Ustalování pojmu a boj za jeho obsah začal až 5-10 let po „smrti" vlastního směru, např. A. Soergel: Im Banne des Expressionismus (Lipsko 1925, 1927). V krátké době vyšlo několik zásadních prací, jež se pokoušely pojem specifikovat. Po nástupu Hitlera k moci došlo k výrazné pomlce a výzkum pokračuje až od 50. let.

I v této době se stal expresionismus předmětem vleklých polemik. Vzhledem ke značné protimluvnosti definic expresionistů samotných byl tento pojem celkově zpochybňován, byly podniknuty pokusy zcela jej zlikvidovat ve prospěch pojmu méně zatíženého podobnými významovými zmatky. Navíc se objevily otázky po charakteru vlastního hnutí. Jedná se opravdu o umělecký směr, období, skupinové vystoupení, nebo užší hnutí jistého omezeného trvání synkreticky přejímající různorodé podněty a osobitě se vypořádávající s nesouladem ideologické atmosféry doby a úlohou umění a poezie v této době? Jaká kritéria si stanovit při posuzování těchto jevů? Postačuje pouze vnímat je jako estetické úkazy jisté povahy? Kterak včlenit v celkový obraz hnutí také zcela neestetické projevy jako programová politická vystoupení a eseje, které ovšem k expresionismu neodmyslitelně patří?

R. Brinkmann přiznává např. expresionismu pouze status literárního hnutí, nikoli směru ani období. Směr se nejeví být radikálně novým ani zcela antitetickým k minulému umění a jeho estetikám. Samotné styly jednotlivých umělců jsou značně disparátní, často se zde slévají inspirace novoromantismu, dekadence, symbolismu a naturalismu.

Dnešní němečtí kunsthistorici expresionismus zúžili především na dvě školy: drážďanskou Die Brücke (1905) a mnichovskou Der Blaue Reiter (1912). K nim se pak přimykají některé další postavy a aktivity, např. vídeňský kroužek. K německému hnutí lze přičlenit také v Čechách tvořící básníky Rilka či Meyrinka, kteří z Prahy odcházejí právě do Německa a kteří jsou v živém kontaktu s německým hnutím.

Z výše zmíněných důvodů není také lehké dosáhnout úplné jednoty v otázce periodizace hnutí. Řada jevů vnímaných jako typické pro expresionismus byla aktualizována řadou jiných směrů a hnutí před expresionismem i po něm. Naopak sám expresionismus přejímá řadu estetických formací z jemu předcházejících směrů, proti nimž se sám často kriticky negativně vymezuje. Za expresionistickou epochu je někdy pokládáno desetiletí 1910-1920 (G. Benn jej označuje za expresionistické desetiletí), obvykle pak léta 1910-1925.

Mezi zásadními inspirujícími vlivy na expresionismus dominuje pět jmen: Vincent van Gogh, Henri Toulouse-Lautrec, Belgičan James Ensor, dále Edvard Munch či Ferdinand Hodler. Toulouse-Lautrec působil na expresionismus spíše svou syntézou ilustrativnosti a dekorativnosti, zatímco van Gogh svým využitím emotivních vlastností barev. Cizí jim však byla vášnivost až křečovitost a monumentální forma expresionistů. Belgický malíř James Ensor (1860-1949) vyšel z realismu Courbetova, záhy se tu však ozývají stopy impresionistické barevnosti. Ten byl rozvinut osobitou symbolikou lidských masek. Tento fantasticko-groteskní symbolismus byl pak jakýmsi vyrovnáním se se symbolismem Boschovým a Breughelovým. Vedle expresionistů jej pokládali za svého předchůdce také např. surrealisté pro jeho fantasknost. Prvky mysticismu je protkáno dílo Ferdinanda Hodlera

(1853-1918), švýcarského malíře, který využíval ve svém díle osobité tvarové exprese, jíž ovlivnil řadu autorů tzv. nové věcnosti 20. let.

Nejbezprostředněji se tu ozýval vliv Edvarda Muncha (1863-1944). První Munchova výstava v Berlíně se uskutečnila r. 1882, byla však krátce po zahájení zavřena pro prudký odpor berlínské maloměstské vrstvy. Tímto skandálem se však značně proslavil a vystavoval brzy po celé Evropě. Další zásadní berlínská výstava se konala r. 1892 a zanechala značný ohlas. Jeho značný význam spočívá v sugestivních symbolických prostředcích, které pro nastupující malíře objevil. Jeho dílem bylo ovlivněno mnoho malířů celé Evropy, např. V. Kandinskij, O. Kokoschka, ale také Emil Filla (pražská výstava se konala r. 1905[20]) aj.

Centry mladých expresionistů v Německu byl Berlín, Drážďany a Mnichov. Studenti architektury v Drážďanech založili skupinku, jejímž cílem bylo uměleckými prostředky dosáhnout změny duchovní atmosféry zatuchlého vilémovského Německa. Jejich inspirativním vzorem se stal solitérní a obsahem důsledně sám sobě věrný Vincent van Gogh. Členové tohoto kroužku (F. Bleyl, E. L. Kirchner, E. Heckel, K. Schmidt-Rottluff, později přibyli E. Nolde, M. Pechstein, A. Gallén a Švýcar C. Amiet, přítel Gauguinův, na čas spolupracuje i Kees van Dongen) přijali při svém založení r. 1905 jméno Die Brücke. Později přesídlili do Berlína. Někdy v roce 1913 se skupina vlivem rozcházejících se stanovisek jednotlivých umělců rozešla. Její členové se většinou postavili po bok berlínských A. Mackeho, M. Beckmanna, O. Dixe či H. Campendonka.

V Mnichově paralelně (od 1911) působila skupina Der blaue Reiter. Jméno pocházelo z názvu obrazu Vasilije Kandinského. Jejími členy byli např. V. Kandinskij, F. Marc, A. von Jawlensky. Roku 1912 se ke skupině připojil mj. Paul Klee, blízko stál také hudební skladatel A. Schönberg, který přispěl do sborníku skupiny významným článkem o moderní hudbě. Zásadním orientačním bodem tohoto volného sdružení byla slovy Kandinského „*vnitřní nutnost tvoření*". Vedle sebe tu koexistuje několik forem – expresionismus,

kubismus, orfismus či tzv. abstraktní expresionismus, tj. výsledek vlivu orfismu (R. Delaunay, F. Kupka) zejm. na Kandinského. Činnost skupiny Der blaue Reiter značně ztížila válka, někteří členové skupiny ve válce padli a přestože se pak Kandinskij a Klee ještě sejdou v Bauhausu, tvůrčí období skupiny končí válkou.

Ve Vídni sídlili a tvořili malíři Oskar Kokoschka a Egon Schiele. Ještě za časů monarchie měla Vídeň zásadní postavení jako nositel a zprostředkovatel nových uměleckých idejí pro další národy monarchie. Řada významných umělců a vědců slovanských národů monarchie studovala právě ve Vídni a přes rakouské (a německé) časopisy přicházeli do kontaktu s novými uměleckými směry ve Francii či Rusku. Významné svědectví představují v tomto směru např. životopisné zmínky v díle či korespondenci slovinských literátů, např. Ivana Cankara, Otona Župančiče aj., kteří právě ve Vídni mohli nahlédnout závažnou nedostatečnost domácí zpuchřelé umělecké atmosféry a po tvůrčím přehodnocení cizích podnětů dokázali osobitým způsobem zasáhnout do domácího dění.

Dnes se do blíženectví expresionismu kladou i další umělci, ve své době se definující jinak, avšak již stylovou příbuzností s expresionismem související, např. G. Rouault, M. Vlaminck či M. Chagall.

Období expresionismu se opírá ve své programatičnosti o podobné směřování v dalších zahraničních literaturách. Roku 1909 byl uveřejněn první futuristický manifest Marinettiho ve Figaru. Právě jeho manifesty došly v Německu značného ohlasu. Ve Francii zásadním způsobem vystupují fauvisté a kubisté, za války unanimisté a surrealisté (1917). Celkem přinesl expresionismus záplavu bezmála 300 vlastních manifestů. Téměř nikde však nenajdeme pojednání o estetickém či úzce uměleckém vymezení expresionismu, jeho korektnímu definování, převládají vesměs etické postuláty a obecné úvahy k době, politické situaci, válečné atmosféře apod. Programatické články najdeme téměř u všech expresionistických spisovatelů, výjimkami jsou G. Heym a G. Trakl.

[20] Připomeňme také zásadní ohlasy na výstavu např. v Šaldově knize Boje o zítřek.

Vzhledem k tomu, že se sami expresionisté (jak v Německu, tak ve Slovinsku, viz např. programový článek Kosovelův Kriza) většinou nevyjadřovali k estetickým otázkám, resp. své psaní vzhledem dalším okolnostem doby a myšlenky považovali za podružné, je obtížné dobrat se byť jen obrysových charakteristik estetiky tohoto směru. Vyjít můžeme z některých jejich názorových specifik. V nahlížení moderní doby se totiž vesměs shodují. Vyjadřují tísnivý pocit odcizení, rozpornost vnímání života moderního velkoměsta. Objevuje se tu motiv absolutizace úlohy moci v soudobé společnosti, odtud napojenost na anarchistické myšlenky. Po válce obvykle došlo z těchto důvodů k obrácení zmíněných autorů politicky doleva. Dalším výrazným motivem jejich úvah je moderní výrobní způsob, který organizuje individuum stále více do davu, jenž zcela mění strukturu bytí člověka (viz knihy José Ortegy y Gasseta). Rozpadají se tradiční cesty evropské metafyziky, věda rozděluje člověka-individuum ve svém nahlížení na subjekt a objekt.

Reakcí na tyto jevy je prudká reakce umělců, kteří vystoupili s totální kritikou moderní ideologie a civilizace a zavržením zavedených obecně kulturních a literárních forem. V jejich radikalitě je často přítomen prvek mesiánského, utopického patosu. Častý je motiv zvěstování příchodu nového člověka (viz již zmíněnou Kosovelovu esej Kriza), případně různé chiliastické vize.

Jedním z prvotních inspirativních duchů byl Marinetti. Z něj přebírají expresionisté v Německu mj. tradiční protiměšťácké výpady, ale zaujala je zejména idea destrukce a obnovy jazyka (A. Stramm a A. Döblin). Stranou zůstává však jeho myšlenka likvidace ega, nepřebírá se ani propagace mechanického člověka. V aspektu společenském se ujalo jen okrajově v úvodní fázi přivítání a oslava války, později ve fázi aktivního pacifismu už nikoli.

Stále je tu přítomen duch Friedricha Nietzscheho, a to jak v již zmíněné kritice měšťáctví, tak také v motivech zveličování animálního, dionýského. Autor, či lépe Tvůrce dostává úlohu Proroka, Vizionáře, Nadčlověka, literatura

se stává absolutní tvorbou. Užívány jsou zhusta také metafory pro ztrátu transcendence, motivy bezvýchodnosti, propasti, dezorientace, pádu do bezdna, bloudění, hniloba, smrt, soumrak, šílenství.

Pokusy definovat expresionismus také esteticky jsou až mnohem pozdější. V Čechách najdeme solidní definice např. u Arne Nováka v jeho Přehledných dějinách české literatury: expresionismus je „*výrazem poválečného poraženectví a nihilistického rozvratu*," klade „*akcent na výraz, stav duše, intenzivní prožitek, vizi, vášnivý subjektivism*," autoři zastávají „*humanistické názory blízké unanimistům*".[21]

Jinou takovou definici poskytne český Slovník literárních směrů a skupin[22]: „*vyvázání umělce z materiální skutečnosti, vyznávají dualismus ducha a hmoty*", „*expresionismus vznikl jako pesimistická odpověď na představy, že lze prostřednictvím pokroku dojít ke štěstí*", „*chce nastolit věk nového lidství, vyjadřuje pocit rozkládajícího se jedince a rozkládající se společnosti, zoufalství, prázdnota, bolest, směr silného dynamického působení, drastický, silné kontrasty.*"

Václav Zykmund ve svých Stručných dějinách moderního malířství[23] expresionismus staví do kontrastu s vývojem umění ve Francii a Itálii, kde se výtvarné umění rozvíjelo velmi mnohostranně, zatímco v Německu je patrné soustředění k výrazu, expresivitě výtvarných prostředků, což naopak nebylo ve zmíněných zemích téměř vůbec reflektováno. Pozastavuje se nad velkou různorodostí projevů výtvarného expresionismu, z čehož vyvozuje akcent na individuální odlišnosti, proti dojmu se tu staví energie výrazu, realita se v dílech expresionistů transformuje v drama lidské existence.

Ve Slovinsku se vedle dalších zabýval expresionismem soustavně především Franc Zadravec.[24] Za typické rysy tohoto směru označuje

[21] Novák, A.: Přehledné dějiny literatury české. Atlantis, Brno 1995, s. 1297.

[22] Slovník literárních směrů a skupin. Orbis, Praha 1977.

[23] Zykmund, V.: Stručné dějiny moderního malířství. SPN, Praha 1971, s.101n.

[24] Např. Zadravec, F.: Slovenska ekspresionistična literatura. Pomurska založba, Murska Sobota, 1993., a další tituly.

směřování od „já" k „my", přesun lyrického subjektu, zápas s bohem, volání po novém člověku, vyjádření vyhnané do krajnosti, prvky sociální revolty, revoluce apod. Ve srovnání s předchozími definicemi vystoupí některé drobné odlišnosti, které jsou typickými prvky slovinského pojetí expresionismu. Jsou to především důraz na sociální pozadí tvorby, snaha po širší účinnosti a recepci, snaha hledat plnost a organickou tektoničnost, která by mohla stát v základech slovinské státnosti vyjádřené po roce 1918 alespoň v názvu státního celku (Království Srbů, Chorvatů a Slovinců). Silná je také přítomnost duchovního hledačství a bohohledačství.

Tendence k transcendentnosti je patrná od počátků německého expresionismu. Je zřetelná situace jedince v sekularizovaném světě a snaha po novém zastřešení a uvedení do jistot. Velký ohlas dosahuje právě nyní Nietzscheův příběh zavražděného Boha[25] (Radostná věda, 1882). Stav této vymknutosti měl za následek snahu po naplnění tohoto vakua jakýmkoli obsahem. Šlo jak o tradičně křesťanskou metafyziku, tak nejrůznější synkretické pokusy, často se vyskytovaly zejména motivy východních filosofií (H. Hesse). Originálnější byly pokusy o vlastní duchovědu, které byly populární zejména v době moderny, typickými a velmi zdařilými je synkretická filosofie Rilkova v Sonetech Orfeovi. Druhou cestou byla radikalizace vlastní sekularizace – boj proti mocenským pozicím církve, tradičním dogmatům, morálce atd.

Vzhledem k výrazné eklektičnosti směru a rozporuplným definicícm i autorským realizacím jeho poetik sílí od 70. let snahy posunout novým směrem. První část badatelů se snažila literárně historický pojem pro směr, období vyjádřit dynamicky (např. Aleksander Flaker). Podstata jejich uvažování spočívá ve snaze rozlišit charakteristiky literárního směru ve

[25] Pomatený člověk seskočil mezi ně a probodával je svými pohledy: „Kam se poděl Bůh?" vzkřikl, „já vám to povím! My jsme ho zabili- vy a já! My všichni jsme jeho vrahy! Ale jak jsme to udělali? Jak jsme dokázali vypít moře? Kdo nám dal houbu, abychom smazali celý horizont? Co jsme to učinili, když jsme tuto zemi odpoutali od jejího slunce? Kam se nyní pohybuje? Kam se pohybujeme my? Pryč ode všech sluncí? Což neustále nepadáme? A neřítíme se zpět, do stran, vpřed, do všech směrů? Existuje ještě nějaké Nahoře a Dole? Nebloudíme nekonečnou nicotou? Neovanul nás prázdný prostor? Neochladilo se? Nepřichází neustále noc, stále více nocí? Nemusíme zapalovat svítilny již dopoledne? Nezaslechli jsme ještě hluk hrobníků, kteří pochovávají Boha? Neucítili jsme ještě pach božího rozkladu? – i bohové se rozkládají! Bůh je mrtev! Bůh zůstane mrtev! A my jsme ho zabili!" (Nietzsche, F.: Radostná věda. Votobia, Olomouc 1996.)

smyslu interakce jejích elementárních prvků od centra k okraji. Eliminuje se tak dřívější typické hledání ideální reprezentace směru a poukazování na odchylky. Dynamická reprezentace směru naznačuje míru ztotožnění s centrem, vůči němuž se vymezuje. Druhý způsob je ohledávání širších souvislostí směru vzhledem k epoše, k sousedním směrům a vede k syntetickému pohledu na danou dobu. Vede k aplikaci zastřešujícího pojmu modernismus na prakticky všechno významné dění 1. poloviny 20. století.[26]

[26] Podrobněji např. J. Kos, J.: Primerjalna zgodovina slovenske literature. Znanstveni institut Filozofske fakultete, Partizanska knjiga, Ljubljana 1987, nebo Juvan, M.: Kosovel in hibridnost modernizma. Primerjalna književnost, Ljubljana 2005/25, s. 57.

Role dalších uměleckých směrů ve Slovinsku mezi válkami

Vedle expresionismu byly další určující vývojové směry slovinské literatury mezi 1. a 2. světovou válkou futurismus či konstruktivismus. Jde o avatgardní směry první vlny, které prošly Evropou mezi lety 1910-1920. Dále se ve Slovinsku dočkala velké odezvy tzv. nová věcnost ve 30. letech, která se stala jakýmsi přirozeným vyústěním spirituálně orientované expresionistické tvorby prvního poválečného desetiletí v přivrácení se zpátky k všední skutečnosti, zemi s jejími sociálními a etickými problémy (z básníků zejména Kocbek a Vodušek).

Futurismus je obyčejně spojován s osobou Filippa Tomassa Marinettiho. Jeho kořeny leží v Katalánsku, v Barceloně měl 18. 6. 1904 Gabriel Alomar přednášku El futurisme, kterou spolu s jejími tezemi (obdiv k modernímu životu, městu, kosmopolitismu, odpor k tradici) recenzuje francouzská revue Mercure de France (1908), s níž Marinetti v té době spolupracuje. Vrcholu dosahuje toto hnutí mezi léty 1914 a 1918 a je v mnohém spojeno s válkou, nahlíženou jako očista, katarze; obdivem ke stroji a technice, všemu, co je rychlé. Ve vlastním textu přišel s uvolněním, ba dokonce destrukcí syntaxe, později dokonce i samotného slova. 20. února 1909 vychází v pařížském listě Le Figaro Marinettiho manifest Le futurisme.

Zakrátko se k básníkům připojili také výtvarníci, především Giacommo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo a Gino Severini (později ještě další), kteří od roku 1912 začali vystavovat v různých městech Evropy (Paříž, Londýn, Brusel, Haag, Amsterdam, Mnichov ad.)

Výraznou odezvu našli italští futuristé především u ruských tvůrců. Jejich zájem o nový směr, rozvíjející se především v Itálii, vyvrcholil osobní návštěvou Marinettiho v Rusku (Petrohrad a Moskva, únor 1914). Už předtím se ale objevují prohlášení, která v mnohém souzní s programem futuristů,

např. manifest Políček veřejnému vkusu (prosinec 1912), který spolupodepsali mj. David Burljuk, Vladimir Majakovskij nebo Velemir Chlebnikov.

V Čechách nedošel futurismus výraznější odezvy, hovoří se o latentním futurismu ve spojení s Almanachem na rok 1914 a básníkem S. K. Neumannem (sbírka Nové zpěvy) a bratry Čapkovými v jejich povídkové tvorbě.

Ve Slovinsku došel odezvy především futuristický důraz na antitradicionalismus. Literární historička Vera Troha ve své studii věnované pronikání futurismu do slovinské literatury[27] shledává, že futurismus se ve Slovinsku nesetkal s žádnou výrazně zamítavou odezvou, některé futuristické básně byly přeloženy do slovinštiny ještě před začátkem první světové války (Marinettiho básně už 1909 v revui Slovan a 1913 v revui Dom in svet, 1912 v Naših zapiskih básně Folgorovy a 1913 ukázky z Altomareho tvorby). Otázkou je, zda tyto překlady vytvořily dostatečně velký prostor pro přiměřenou recepci podobných avantgardních básní slovinských autorů. Podle odezvy na Podbevškovy básně (viz kapitola *Anton Podbevšek – pokus o slovinský futurismus*) se s jistotou dá říci, že naprosto nikoli.

[27] Troha, V.: Futurizem. DZS, Ljubljana 1993.

Manifesty

Expresionismus zahajuje epochu manifestů, v níž lidé pera vedle komunikace prostřednictvím vlastních beletristických textů usilují o vyhlašování svých postojů k literatuře a estetickým otázkám, ale i k mnoha jiným problémům, např. společenským, morálním, politickým nebo náboženským apod.

Manifest se stal typickým vyjadřovacím prostředkem literárních seskupení. Okázalost jeho prohlášení měla za cíl mnohdy nikoli jen vyhlášení myšlenek a textu samého, ale pokoušela se o efekt vnější, provokovala, pobuřovala, zesměšňovala, zkrátka zajišťovala literární skupině a jejím tvůrcům výraznou publicitu v očích veřejnosti. Jako příklad jmenujme večery dadaistických sdružení v Německu i jinde v Evropě.

Slovinská literatura si v průběhu 20. a 30. let nevytvořila trvalejší a průraznější literární skupiny, proto je také role manifestů a jejich množství podstatně menší než v literaturách jiných národů, kde hrály moderní umělecké směry větší roli, např. Chorvatsko (zenitismus), Čechy (poetismus), Francie (surrealismus ad.). Mezi první taková literární sdružení patří na počátku 20. let formovaná skupina „labodovců“ (sdruženi kolem časopisu Trije labodje – A. Podbevšek, J. Vidmar, M. Kogoj, blízce s nimi spolupracoval také malíř Božidar Jakac), vzhledem ke členům navazující na tzv. „novoměstské jaro“ (novomeška pomlad – hlavní členové byli A. Podbevšek, malíř Božidar Jakac, Miran Jarc, méně známý básník Anton Puc a teosof Edvin Šerko, název je odvozen od jejich velkého veřejného vystoupení v Novém Městě na podzim roku 1920, kterým vyvrcholila jejich společná činnost započatá již v průběhu první světové války[28]. Program kulturních slavností se skládal z výstavy výtvarných děl (Božidar Jakac, Ivan Čargo, Jože Cvelbar, Marjan Mušič, Zdenko Skalicky), Podbevškova literárního večera a Kogojova

[28] Komelj, M.: Podoba novomeške pomladi. In: TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda. Moderna galerija, Ljubljana 1998, s. 18.

koncertu. S Novým Městem je spojovalo ve většině případů také studium na místním gymnáziu[29]).

Paradoxem je, že první číslo revue Trije labodje neobsahuje žádné zásadní prohlášení nebo manifest, který by určoval směřování listu apod. Je však pravda, že základní vymezení se vůči ostatním revuím je provedeno již samotnou formou a obsahem časopisu. Do jisté míry programovou roli má v prvním čísle útok na Otona Župančiče, formulovaný Marijem Kogojem.[30] Jak uvádím níže, Župančič představuje z hlediska avantgardistů hlavní postavu tradiční poezie, básníka, určujícího dobový vkus, básníka nejuctívanějšího, tedy jakousi básnickou ikonu, kterou musejí autoři usilující o prosazení nových směrů nejprve potřít. Přesto, jak uvádí Vidmar,[31] nebyl ani v otázce tohoto „programového útoku" tábor avantgardistů jednotný, jelikož Josip Vidmar si nepřál radikalizaci útoku a své přátele od něj odrazoval.

Po rozpadu skupiny kolem revue Trije labodje ještě krátkou dobu působí Podbevšek rozruch se svou další revuí Rdeči pilot, kolem níž seskupí tzv. pilotovce. Tato revue je orientována výrazně levicově a na tzv. proletářské umění, o čemž svědčí také jeden z Podbevškových manifestů Politična umetnost[32]. Do jeho programových tezí proniká i v Čechách ve 20. letech dobře známá idea společenského boje mezi vykořisťovanými a vykořisťovateli, kde úlohou umělce je aktivní pomoc a podpora utlačované třídě. Odvolává se na morální povinnosti umělce, o svých protivnících hovoří jako o „umělecké prostituci." Bohužel další z jeho programových prohlášení, které zaznělo na literárním večeru v Lublani v roce 1921 se nedochovalo.

Manifestu se věnoval i Srečko Kosovel, ovšem jeho brzká smrt zavinila, že text z července 1925 nazvaný Mehanikom! zůstal pouze v rukopise.

---

[29] Jarc, M.: Novo mesto. Obzorja, Maribor 1989.

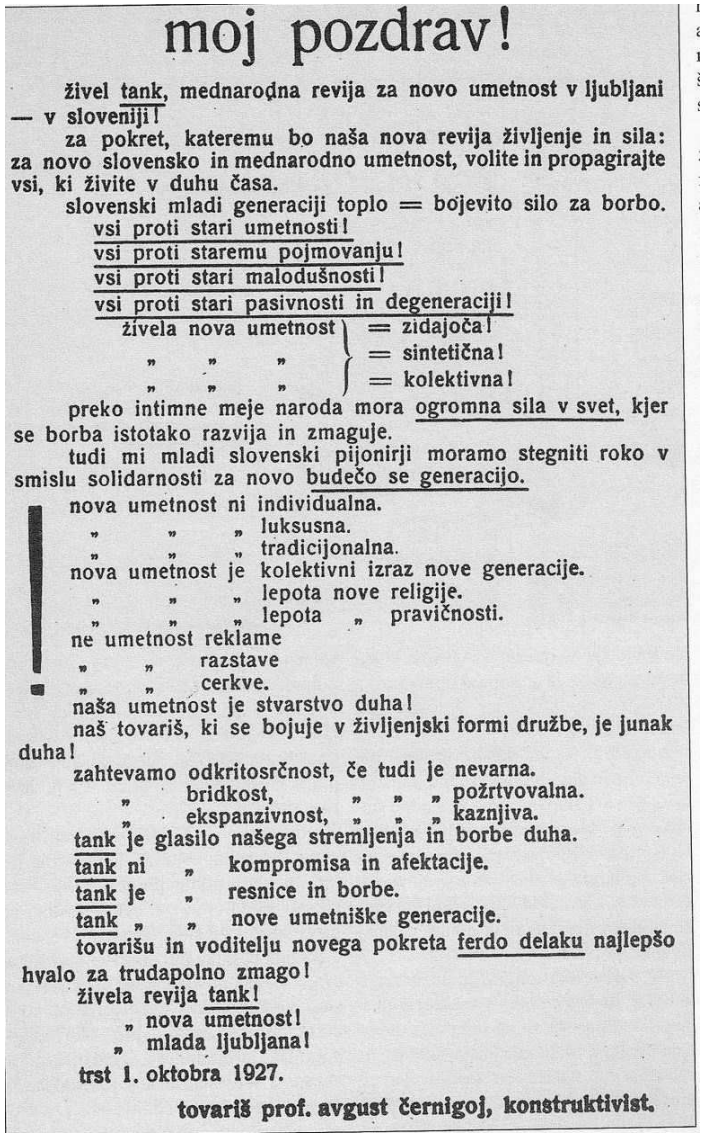
[30] Vidmar, J.: Slovenska zgodovinska avantgarda. Sodobnost 1985/3, s. 302.

[31] Vrečko, J.: Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem. Obzorja, Maribor 1986, s. 74.

[32] Podbevšek, A.: Politična umetnost. Rdeči pilot 1922/2, reprint TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda. Moderna galerija, Ljubljana 1998.

Po Podbevškově odmlčení výrazněji vyniká jen skupina spirituálně orientovaných autorů kolem revue Križ na gori (tzv. križarji). Jejich vystoupení se týkala zejména role náboženství a jeho podoby ve společnosti, vnitřní proměny křesťanství, otázky sbližování křesťanství s levicovými politickými stranami a jejich ideologiemi apod.

Poslední, třetí vlna avantgardního umění, spojená s revuí Tank!, přinesla opět zvýšenou roli manifestu. Jejich hlavním autorem byl výtvarník August Černigoj. Reprodukovaný manifest[33] z druhého čísla Tanku hovoří výmluvně o probouzející se generaci, novém náboženství a spravedlnosti. Podobně



moj pozdrav!

živel tank, mednarodna revija za novo umetnost v ljubljani — v sloveniji!
za pokret, kateremu bo naša nova revija življenje in sila: za novo slovensko in mednarodno umetnost, volite in propagirajte vsi, ki živite v duhu časa.
slovenski mladi generaciji toplo = bojevito silo za borbo.
vsi proti stari umetnosti!
vsi proti staremu pojmovanju!
vsi proti stari malodušnosti!
vsi proti stari pasivnosti in degeneraciji!
živela nova umetnost = zidajoča!
„ „ „ = sintetična!
„ „ „ = kolektivna!
preko intimne meje naroda mora ogromna sila v svet, kjer se borba istotako razvija in zmaguje.
tudi mi mladi slovenski pijonirji moramo stegniti roko v smislu solidarnosti za novo budečo se generacijo.
nova umetnost ni individualna.
„ „ „ luksusna.
„ „ „ tradicijonalna.
nova umetnost je kolektivni izraz nove generacije.
„ „ „ lepota nove religije.
„ „ „ lepota „ pravičnosti.
ne umetnost reklame
„ „ razstave
„ „ cerkve.
naša umetnost je stvarstvo duha!
naš tovariš, ki se bojuje v življenjski formi družbe, je junak duha!
zahtevamo odkritosrčnost, če tudi je nevarna.
„ bridkost, „ „ „ požrtvovalna.
„ ekspanzivnost, „ „ „ kaznjiva.
tank je glasilo našega stremljenja in borbe duha.
tank ni „ kompromisa in afektacije.
tank je „ resnice in borbe.
tank „ „ nove umetniške generacije.
tovarišu in voditelju novega pokreta ferdo delaku najlepšo hvalo za trudapolno zmago!
živela revija tank!
„ nova umetnost!
„ mlada ljubljana!
trst 1. oktobra 1927.
tovariš prof. avgust černigoj, konstruktivist.

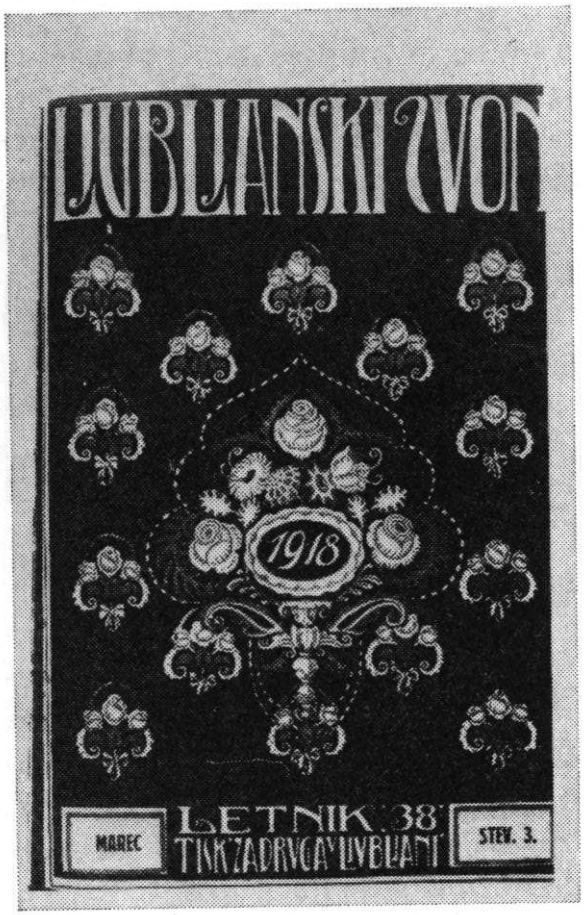
A. Černigoj: Moj pozdrav. Tank, č. 1, 1927

[33] Český překlad Černigojova manifestu: „můj pozdrav!/ať žije tank, mezinárodní revue pro nové umění v Lublani – ve Slovinsku!/ na hnutí, kterému bude naše nová revue život a síla: za nové slovinské a mezinárodní umění, prosazujte a propagujte všichni, kteří žijete v duchu doby./ slovinské mladé generaci vroucí = bojovnou sílu pro boj./ všichni /proti starému umění!/všichni proti starému myšlení!/ všichni proti staré malodušnosti!/ všichni proti staré pasivitě a degeneraci!/ ať žije nové umění = budující!/syntetické!/ kolektivní!/ přes intimní hranice národa musí obrovská síla do světa, kde se boj rovněž rozvíjí a vítězí./ také my maldí slovinští průkopníci musíme napřáhnout ruce ve smyslu solidarity za novou probouzející se generaci./ nové umění není individualistické. / luxusní./ tradicionální./ nové umění je kolektivní výraz nové generace./ krása nového náboženství/ krása nové spravedlnosti. / není umění reklamy/ výstavy / církve./ naše umění je věc ducha!/ náš soudruh, který bojuje v životní formě společnosti, je hrdina ducha!/ požadujeme upřímnost, i když je nebezpečná./ požadujeme nesmlouvavost, i když žádá oběti,/ požadujeme expanzivnost, i když je trestná./ tank je orgán našeho úsilí a duchovního boje./ tank není orgán kompromisu a afektace./ tank je orgán pravdy a boje./ tank je orgán nové umělecké generace./ příteli a vůdci nového hnutí ferdo delakovi velký dík za vítězství po nezměrném úsilí!/ ať žije revue tank! ať žije nové umění!/ ať žije mladá lublaň! / terst 1. října 1927./ soudruh prof. avgust černigoj, konstruktivista.“ (atypická interpunkce a psaní velkých písmen jsou jevy typické pro revui tank!)

publikoval svá programová prohlášení v Tanku i Ferdo Delak, a to v článcích Mladina podaj se v borbo a Mi, oba vyšly v Tanku 1 ½, 1927.

Role časopisů v období mezi válkami

Slovinská literatura v tomto období stále ještě trpí nedostatkem revuí a jiných kulturních tiskových orgánů. Válku přežívají dvě zavedené revue Dom in svet a Ljubljanski zvon, které jsou ale spjaty především se starší generací umělců a mají spíše konzervativní roli (i přes objevné příspěvky z oblasti výtvarného umění i literatury spisovatele Izidora Cankara). Revue, které zakládají mladí, nemívají dlouhého trvání. Již byla řeč o těch vysloveně avantgardních, ale také orgán mladých katolických autorů Križ na gori by se dlouho neudržel, nebýt podpory ze strany orgánů katolické církve. Tato vnější podpora pochopitelně znamenala možnost zásahů do profilu a podoby časopisu, čehož ovšem církevní představitelé také využívali. To nakonec vedlo také ke známým otřesům na slovinské mediální scéně: krize časopisu Ljubljanski zvon po polemice o Vidmarův text Kulturni problem Slovenstva (1932), na jejímž základě z redakce odcházejí redaktoři v čele s Franem Albrechtem a po čase zakládají revui Sodobnost, jejímž vůdčím duchem se stane právě Josip Vidmar. Ljubljanski zvon prošel několikerou změnou redakce, až od 4. čísla ročníku 1935 do války (1941) jej vede Juš Kozak, který časopis posune výrazně názorově doleva (spolupracovníky budou např. B. Kreft, M. Klopčič, I. Potrč,



Obálka revue Ljubljanski zvon

A. Ingolič, M. Kranjec, I. Brnčič) a literárně ji orientoval k sociálnímu realismu.

Sodobnost, která vznikla po zemětřesení v revui Ljubljanski zvon, je výrazně profilována především Josipem Vidmarem. Po jeho odchodu roku 1935 převzal redakci Ferdo Kozak. Neštěstím bylo, že přijal nabízenou ruku komunistů a Sodobnost tak orientoval radikálně doleva. Nebyl to časopis vysloveně literární, jeho velkou část zabírá také publicistika a otázky ekonomické, sociální a politické. Později se stal ideologem časopisu Boris Ziherl a podle usnesení kongresu spisovatelů z Moskvy roku 1934 požaduje jako jediný možný koncept a poetiku socialistický realismus (článek O realismu v literatuře, 1941). Tomu odpovídají také jména autorů, především prozaiků, kteří utvářeli literární podobu Sodobnosti: Danilo Lokar, Prežihov Voranc či Miško Kranjec.

Obálka revue Dom in svet, 1917

Dom in svet prožíval svá nejlepší léta od roku 1914, kdy jej převzal Izidor Cankar, který byl výrazně otevřen novým evropským uměleckým směrům. Ve třicátých letech se spolupracovníci revue omladili některými příslušníky tzv. križarského hnutí (Anton Vodnik či jeho bratr France). K velké krizi uvnitř časopisu došlo ve třicátých letech v době sporu o článek básníka Edvarda Kocbeka Premišljevanje o Španiji, v němž autor ostře napadl stanovisko katolické církve ke španělské občanské válce a vyslovil údiv nad sbližováním církve s fašismem. Odpověď byla rychlá a smrtící: do věci se vložili vydavatelé,

časopis Slovenec a oba biskupové (Jeglič i Rožman). Následovala výpověď kompletní redakce. Po roce obnovil revui J. Debevec, po jeho smrti ji vedl až do roku 1944 T. Debeljak, ale stal se již jen jakýmsi rodinným časopisem bez většího iniciačního potenciálu[34].

Tvůrci, kteří opustili Dom in svet v období jeho krize, si založili novou revui Dejanje (1938-1941), jejím hlavním redaktorem se stal Edvard Kocbek. Ten jí dal také ústřední ideové zaměření, které vycházelo z křesťansky podbarveného filozofického personalismu a existencialismu. Výrazným rysem revue Dejanje a Kocbekova publicistického díla vůbec je myšlenkové otevírání se světu a zpřítomnění evropského myšlení ve Slovinsku. Měli také řadu výrazných spolupracovníků, mezi něž patří mj.: L. Legiša, F. Koblar, A. Slodnjak, J. Udovič, A. Vodnik, C. Vipotnik, B. Magajna, A. Gradnik.

Revue Trije labodje byla prvním pokusem ustavit ve Slovinsku avantgardní literární orgán, který bude iniciátorem nových myšlenek a poetik a bude kolem sebe sdružovat lidi oddané modernímu umění. První číslo představilo avantgardní revui v plné šíři. Již to druhé však znamenalo příklon k tradicionalismu, z redakce zcela vypadla do té doby vůdčí osobnost Antona Podbevška a ke spolupráci byli naopak přizváni lidé, kteří měli k jakékoli avantgardě velmi daleko (např. F. Bevk). Poté revue přestává vycházet.

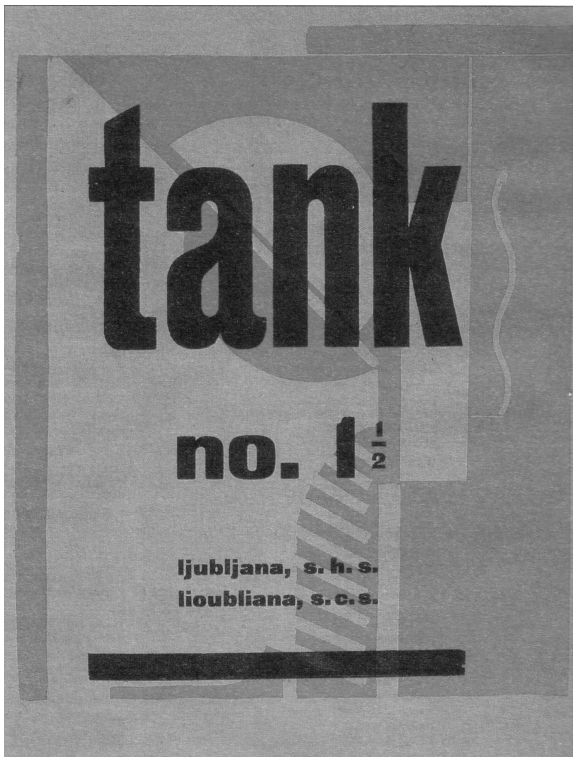
Avantgardní tvůrci v čele s Podbevškem se stěhují do nově založené revue Rdeči pilot. Podbevšek se začal zajímat o socialistickou, veskrze tendenční literaturu (v českém kontextu obvykle označovanou za proletářskou) a její tribunou se měla stát právě tato revue. Přestala však opět vycházet po dvou číslech.

Revue Modra ptica (1929-1941, po celou dobu byl redaktorem J. Žagar) nebyla přísně ideově či skupinově vyprofilovaným časopisem. Otvírala publikační možnosti tvůrcům, kteří nenalezli pro své poetiky pochopení v žádné literární skupině. Revue byla orgánem stejnojmenného nakladatelství,

[34] Toto období krize zachytil Debevec v prvním čísle své obnovené revue Dom in svet, protože však příslušníci druhé strany nebyli spokojeni s jeho podáním následovala ještě jejich brožura Dom in svet v letu 1937 (1938) s dokumentárními materiály k událostem.

které vydalo např. Bartolův román Alamut nebo Voduškovu sbírku básní Odčarani svet. Mezi spolupracovníky kromě již uvedených Bartola a Voduška lze zahrnout také M. Kranjce, B. Magajnu, F. Kalana ad.

Důležitým mezníkem se zpětně jeví být revue TANK (podzim 1927), která se měla stát novým avantgardním časopisem otevřeným nejen slovinským autorům, ale především orgánem mezinárodním. Okamžitě po vzniku myšlenky na vydávání tohoto časopisu (hlavní redaktoři byli Ferdo Delak a Avgust Černigoj) byl kontaktován charvátský básník Ljubomir Micić, který v té době pobýval v Paříži a dostal za úkol navázat kontakt s francouzskými avantgardisty, především zřejmě s Brétonovou skupinou. Micić nicméně v žádný podobný kontakt nevešel (pro údajné spory právě se surrealisty) a krátké trvání časopisu ani neumožnilo nějakou hlubší spolupráci se zahraničními přispěvateli (byť v dopise, jímž vyzýval Delak Miciće ke spolupráci, ohlašuje, že revue má již mezinárodní spolupracovníky ve Švýcarsku, Německu a Itálii, Micić by se tedy měl ujmout redigování části francouzské a srbské[35]. Jedinými výraznějšími jmény, která se podařilo Slovincům kolem TANKu seskupit, byli Italové.



Obálka revue TANK, 1927

Vše zahájil Delak, který se pokusil o svůj první časopis jediným číslem divadelní revue Novi oder (1925). Podobně také revue TANK neměla dlouhého trvání. Z politických důvodů byla zásahem policie revue zastavena po dvou vydaných číslech. Třetí bylo již připraveno k tisku, ale nikdy nevyšlo, část z materiálů z tohoto čísla se zřejmě ztratila.

[35] Vrečko, J.: Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem. Obzorja, Maribor 1986.

Nejvýraznější rys oproti dosavadnímu vývoji slovinské kultury představuje fakt, že poezie nehrála ani v jednom čísle TANKu téměř žádnou roli. Ani Delak, ani Černigoj sami literáti nebyli a nepodařilo se jim najít odpovídající spolupracovníky mezi básníky. Kosovel je již po smrti a spolu s ním odešla i jediná avantgardní potencialita, která po odmlčení se Podbevška ve slovinské poezii byla.

Po krachu avantgardních revuí Trije labodje a Rdeči pilot se stal vůdčím časopisem mladé generace autorů křesťansky orientovaný Križ na gori (1924-1927), později přejmenovaný pouze na Križ (1928-30). Tine Debeljak pro tuto revui a kruh jejích přispěvatelů v jednom z programových článků (Srečko Kosovel, 1926-27/3) rezervoval pojem expresionismus. Chápe jej tedy především v jeho křesťansko-spirituálním směřování a zachycení světa v jeho transcendentalitě v protikladu k revui Mladina, orgánu levicově orientovaných autorů, jejichž východiska tvoří především materialismus a realismus.

Slovinský výtvarný expresionismus[36]

Zatímco předcházející impresionismus se ve Slovinsku podařilo prosadit (i přes výhrady k metodě) především díky důrazu na krajinu, a tak vyhovět dosud převládajícímu požadavku objednavatelů na národně orientované umění, expresionismus na tom byl díky svému ztvárňování chaosu, zmatku, války a frustrace z ní přeci jen znatelně hůře.

Oba hlavní představitelé slovinského malířského expresionismu, bratři Tone a France Kraljové, kteří vstupují do slovinského umění na sklonku 2. a na počátku 3. desetiletí 20. století, se od počátku prezentují především religiózními tématy a dále tématy smrti, úzkosti, zoufalství a chaosu. Stali se prvními slovinskými malíři, kteří byli od počátku pokládáni za malíře evropské úrovně a evropského rozhledu. Vystavovali skoro stejně často v zahraničí jako doma, v některých obdobích, kdy byli napadáni domácími kritiky, dokonce i častěji.

Tone Kralj (1900-1975) se v první fázi svého díla chápal technik podporujících expresionistický výraz: grafiky (perokresby) a také plastiky (sádra, bronz a především dřevo). Právě dřevo významně spojuje jeho tvorbu s dílem Slovinci obdivovaného Františka Bílka. Když později přešel k olejům a nástěnné malbě, jeho lineární styl ovlivněný v počátcích secesí a symbolismem (Triumf smrti, 1918) se uklidnil a maluje převážně diagonální kompozice s výraznými postavami, jimž dominuje výraz obličeje, zejména úst a očí. Ani v kompozicích nástěnných obrazů nehraje prostorové okolí velkou roli. Obyčejně dominují postavy, jejichž gesta vytvářejí a dokumentují vztahy mezi postavami a dosti často se nespokojují jen s orientací dovnitř na obraz, ale přesahují jej směrem k divákovi, jehož chtějí oslovit.

---

36 Komelj, M.: Pogled na religiozno slikarstvo bratov Kraljev. Sinteza č. 41, 42, 1978, s. 114.; Komelj, M.: Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika. Obdobja 5, Ljubljana 1984, s. 607.; Komelj, M.: Slovensko ekspresionistično slikarstvo, risba in grafika. In: Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem. Ljubljana 1986.; Kranjc, I.: France Kralj. Slovenska matica, Ljubljana 2001.; TANK! Slovenska zgiodovinska avantgarda. Moderna galerija, Ljubljana 1998.; Stele, F.: Slovenski slikarji. Ljubljana 1949.; Tone Kralj. Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana 1998.

Dřevořezby jsou v celku díla Tone Kralje sice v menšině, ale stojí za to zmínit se o nich v kontextu s dílem českého mistra dřevořezby, Františkem Bílkem. Ten byl ve Slovinsku znám a také obdivován. Z Prahy přivezl do Lublaně jeho reprodukce malíř Božídar Jakac a diskutoval o nich jak s bratry Krajovými (Tone pobýval v Praze roku 1920), tak také například s básníkem a vzděláním kunsthistorikem Antonem Vodnikem. Motivicky se v jeho ranějších dílech objevují také symbolické náměty (Zločin, 1919 nebo Zakletá láska 1921, Touha, 1921). Na čas se objevily v díle Tone Kralje také motivy burcující, zejména v oleji Pomsta - Revoluce (1921) nebo ve studiích Pod křížem a Trpící lidstvo (obě 1921).

V dalším období přichází řada zakázek na výmalbu kostelů především v oblasti Istrie (např. obce Prem, Volče, Avber, Struge-dnes zničeno, Tomaj). Tyto zakázky provázely Tone Kralje i nadále, mj. i po 2. světové válce (Orlec, Cres 1958). Stejně tak i v olejích a grafikách záhy přibývá motivů a témat křesťanských. Už 1919 vzniká olej V potu tváře nebo 1923 působivý dřevoryt Utrpení Páně. Vracejí se expresionisticky zachycené tváře plné bolesti, ba zoufalství. Tělo na těchto obrazech ztrácí svou fyzickou tělesnost a stává se abstraktním vyjádřením (podtržením kompozice, gesta či myšlenky. Neméně bolestně jsou ztvárněny i obrazy s jinými náměty, např. Poslední večeře (olej, 1923), která vyjadřuje smutek nad nenaplněním království božího na zemi, nad lidskou malostí a věčně přítomným hříchem. Zřetelně je tu také vyjádřena vzdálenost, která vzniká mezi Kristem a učedníky v okamžiku, kdy Ježíš předpovídá, že bude zrazen, zapřen a vydán na smrt, v okamžiku, kdy Kristus učící se stává Kristem Trpícím a Obětujícím se za hříchy člověka.

France Kralj (1895-1960) byl bezesporu nejzralejší osobností slovinského malířství a sochařství počátku 20. let. Byl nejotevřenější formálnímu hledačství a přes odpor akademiků se v některých smělých pracech pokusil o aktualizace postupů např. kubistů, ba dokonce abstraktního umění (Vizija sv. Antona, 1921, Skušnjava, 1921). Bohužel řada

jeho experimentů byla pohřbena díky „osudné zaostalosti a ideové roztříštěnosti lublaňské kulturní a politické elity“[37].

Jeho zrání je spojeno se studijním pobytem ve Vídni (1913-1915), kde se seznámil především se secesní dekorací, poté ještě studoval v Praze (1919-1920 u prof. V. Bukovace). Secesní vliv je ještě znát na prvních grafických pracích, kdy svými ilustracemi doprovodil několik básnických knih (Jože Lovrenčič: Trentarski študent, France Bevk: Pesmi, 1920, lidová píseň Kralj Matjaž, 1921). Brzy ovšem jeho stylizace opouští mimetické principy a začíná sklouzávat k abstraktním ideám. V této době se také setkává se skupinou kolem Podbevška a hudebního skladatele Marije Kogoje. Začíná doufat v to, co cítil jako nezbytnou nutnost pro možnost dalšího vývoje slovinského umění: skupinové vystoupení, jež by smetlo dosud převládající realismus a dokázalo zabezpečit tiskový orgán, publikum a vzájemnou podporu a porozumění pro moderní umělecké směry.

France Kralj

Prvním krokem byla 1. samostatná výstava obou bratrů Kraljů 14. 8.-12. 9. 1921 v Domě Akademie, kterou řada kritiků vnímala jako největší událost v poválečném výtvarném umění. Nadšeně přijal výstavu také

[37] Kranjc, I.: France Kralj. Slovenska matica, Ljubljana 2001, s. 29.

básník Anton Vodnik a propojil tvorbu obou výtvarníků se svým básnickým dílem. Dalším krokem na společné umělecké cestě se stalo vydání prvního čísla časopisu Trije labodje (konec roku 1921), které však už samo o sobě představovalo spíše opožděný doplněk k uzavřeným otázkám než nový ideový a tvůrčí impulz. Proto Podbevšek vzápětí zakormidluje s revuí Rdeči pilot výrazně politicky doleva a současně tak definitivně ukončí jakous takou křehkou jednotu mladých slovinských umělců.

Podobně jako jeho bratr Tone Kralj také France zpočátku směřoval k práci na církevních stavbách, např. navrhoval výmalbu chrámu v Dobrepoljích na Doleňsku, ale nakonec zůstaly jeho návrhy nerealizované. Vznikaly přibližně v době, kdy Tone připravoval výzdobu kostelu v Premu. Specifický význam těchto freskových prací dokládá fakt, že Tone Kralj tvořil v kostelích mimo hranice vlastní Jugoslávie (Tomaj, Struge, Avber), na území spadající pod Itálii, ovšem se silnou slovinskou menšinou a od 30. let se pokoušel o vytvoření jakéhosi „národního“ tónu ve svém umění a docílit tak také ve svém uměleckém výrazu „národně-obranné“ funkce.

Mezi osobnosti velkého evropského rozhledu patřil rodák z Nového Města Božidar Jakac (1899-1989), který zprostředkoval kontakty zejména s Prahou, kde studoval v letech 1919-1923 a pak i vystavoval (uveďme alespoň význačné výstavy Výstava slovinského umění novější doby (1926), Slovinské moderní malířství (1927) a hodonínská Výstava slovinských umělců (1924)), později i jinde (Paříž, Hamburg, Berlín, Lipsko). Zajímavé je také to, že se aktivně účastnil práce v Klubu doleňských vysokoškoláků společně s Antonem Podbevškem a tvořil plakáty pro klubové výstavy či Kogojův koncert v Lublani (1920). Pro slovinský kulturní život má velký význam jeho cesta do USA (odjíždí 15. 4. 1929, pobyt prodloužil až do roku 1931), kde hodlal navazovat kontakty s americkými Slovinci, kteří sem v předchozích obdobích většinou z ekonomických důvodů ze své rodné země odešli. Vystavuje v Clevelandu a pak i na různých místech Evropy.

Poněkud mimoběžnou osobností vývoje slovinského výtvarného umění byl August Černigoj. Po prvních expresionistických drobnostech přišel kolem

roku 1925 Černigoj s prvními konstruktivistickými počiny. Kolem roku 1930 se však vrací zpátky k tradicionálnímu malířství a technice postimpresionistického směru[38].

Podobně jako u dalších autorů avantgardních děl trvalo kritické zhodnocení jeho díla poměrně dlouho. Ještě roku 1949 jeho dílo hodnotí France Stele ve své knize Slovenski slikarji pouhou jedinou větou[39] a dokládá tak jeho zcela marginální význam v rámci slovinského výtvarného umění této doby.

Z dalších umělců ve Slovinsku, kteří využívali podněty expresionismu či názvuků avantgard jmenujme např. Veno Pilona, bratry Draga a Nanda Vidmarovy, Mihu Maleše či Ivana Čarga. Většinou však jen zužitkovávají podněty, které inciovali na počátku 20. let bratři Kraljové.

[38] Krečič, P.: Delo Avgusta Černigoja in slovenske zgodovinske avantgarde v kritiškem zrcalu. TANK! Slovenska zgiodovinska avantgarda. Moderna galerija, Ljubljana 1998, s. 60.

[39] Stele, F. : Slovenski slikarji. Ljubljana 1949.

Otázka periodizace slovinské meziválečné literatury

O reflexi periodizace slovinské meziválečné tvorby se pokusil ve své knize už Lado Kralj[40]. Upozornil na některé omyly v předchozích periodizacích, nicméně prostor jeho textu nedovoloval hlubší pozorování.

Kralj upozorňuje na snahu některých literárních historiků najít předchůdce expresionistů hluboko v minulosti, předtím než prokazatelně v Německu začal. Zmiňuje např. Lino Legišu, který posunul začátek slovinského expresionismu na rok 1902, Ivan Grafenauer na rok 1904, Anton Slodnjak 1906 či Fran Zadravec, Fran Petre a Marja Boršnik 1908. Kralj tady jednoznačně rozliší expresionismus historický a expresionismus, jehož rysy se objevují v různých obdobích uměleckého vývoje a lze jej nazvat např. autochtonním či nadčasovým. Analýza je založena nikoliv na historických, ale na stylově-typologických východiscích.

Kralj se ve vlastním pokusu o periodizaci pokouší o zahlazení některých zásadních kamenů úrazu, které komplikovaly tuto periodizaci. Poprvé ve slovinské literární historii dochází v tomto období k souběhu několika směrů zároveň (expresionismus, futurismus a konstruktivismus, případně avantgardní pokusy vůbec), a to ne vždy zcela plnohodnotně rozvinutým způsobem nebo v úplnosti charakteristických rysů směru. Navrhuje proto zastřešující termín „slovenski modernizem“, který začíná roku 1915, kdy Podbevšek posílá své futuristické „Žluté dopisy“ (Žolta pisma) do redakce J. Šlebingerovi, a končí někdy roku 1928, kdy se začíná plněji uplatňovat nová věcnost a sociální realismus.

Problematičnost nápadu s novým zastřešujícím pojmem vznikl nevhodným výběrem označení. Modernismus se stal totiž již dříve označením pro období odpovídající také „české moderně“, tj. 90. let 19. století, pokrývající směry jako symbolismus, impresionismus, dekadence ap. Toto označení se

[40] Kralj, L.: Expresionizem. DZS, Ljubljana 1986.

drží i do nejnovějších dějin slovinské literatury[41], kde autor tohoto oddílu Franc Zadravec rozlišuje periodizaci daných období právě takto: moderna, expresionismus a sociální realismus. Překvapující je, že Zadravec otázku periodizace nijak detailně neřeší. Vystačí si s určením, že období expresionismu se vztahuje na 20. léta 20. století. Rovněž nikam neposouvá Kraljem naznačený problém zastřešujícího pojmu pro umění 20. let. Zastřešující označení tohoto období je pro něj expresionismus, který tak v sobě zahrnuje také výboje avantgardních směrů, které mají s expresionismem nepochybně odlišná východiska i stylové preference. Zadravec zůstal tedy v tomto ohledu na značně konzervativních pozicích a otázku rozlišení směrů a periodizace meziválečné slovinské literatury v podstatě neřeší.

O něco vágnější jsou další časová vymezení, např. polské badatelky Katariny Šalamun-Biedrzycké[42], která za první mezník bere vnější podnět, tj. konec války (byť zmíněné Podbevškovy básně vznikají bezprostředně s ohlasem válečných frontových událostí, třebaže zatím nemají možnost vstoupit aktivně do domácího literárního dění) a celá dvacátá léta. Upozorňuje na to, že si již kritici bezprostředně prožívající období 20. let byli vědomi jisté vývojové křivky a proměn intenzit literárního vývoje a cituje Travenův článek z revue Dom in svet, který označuje za literární kulminaci expresionismu roky 1920-1921, kdy došlo k jakémusi „literárnímu puči“.[43]

O poznání jinak datuje expresionismus Boris Paternu ve svém příspěvku pro sborník Obdobja[44]. S jistou neurčitostí jej datuje mezi léta 1910 a 1925 a upozorní na možné přesahy především horní hranice tohoto časového rozhraničení.

[41] Slovenska književnost 2. DZS, Ljubljana 1999.

[42] Šalamun-Biedrzycka, K.: S slovenskimi avtorji. Obzorja, Maribor 1994.

[43] Traven, J.: Obraz mlade slovenske literarne generacije. Dom in svet 1927, s. 90, cit dle Šalamun-Biedrzycka, K.: S slovenskimi avtorji. Obzorja, Maribor 1994, s. 23.

[44] Paternu, B.: Problemi ekspresionizma kot orientacijskega modela. Obdobja 5, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 1984, s.41.

Hlavní mezníky interpretace meziválečné literatury ve Slovinsku

Pot skozi noč (1966)[45]

Jak říká podtitul této knihyy, jde o antologii slovinské futuristické a expresionistické poesie. Autor doslovu a současně editor Franc Zadravec stanovuje mezníky pro výběr básní léta 1909 a 1937, přičemž dle Lado Kralje vstupuje expresionismus do německé literatury jako pojem až roku 1911. Přestože se při výběru soustředí především na autory a básně spadající do jmenovaných směrů, sám v poznámkách přiznává, že řada básní není „čistá", ale obsahují ještě prvky impresionismu nebo naopak již nové věcnosti (Neue Sachlichkeit, s. 139). Kromě toho přiznává podle jiných teoretiků (Fran Petre), že lze najít v některých Podbevškových básních prvky odpovídající technice surrealismu (s. 138)[46], aniž by toto téma v jinak podrobném doslovu detailněji zkoumal.

Rozbor začíná úvodním výkladem o malířství, kde autor zdůrazňuje, že staví do popředí člověka, který je poduchovněn, aktualizuje se pocit hrůzy a kontrastivní pojetí barev. Bez dalšího detailního vysvětlení mezinárodních souvislostí přistoupil k literárně historickému sledování pronikání idejí a forem moderních směrů na slovinské území (první zmínky o futurismu ve Slovinsku datuje k roku 1909, kdy Ljubljanski zvon a Slovan informují o vydání Marinettiho Manifestu futuristů) a sleduje základní informace, které o směru a manifestu články přinášejí (vedle motivů také techniku: volný verš, nabourávání tradiční syntaxe a důraz na substantiva). Připomíná, že zatím nikdo nepřijal experimentující pokusy Italů (ale je tu připomínán např. také Apollinaire a jeho Alkoholy, 1913). O mladých slovinských katolících píše: „*V književni prilogi (Zore)… je sicer možno najti neznatne odmeve futuristične poetike,… v celoti pa veje iz revije protifuturistično razpoloženje.*" (s. 95)

[45] Pot skozi noč. Mladinska knjiga, Ljubljana 1966, sestavil a obsáhlý doslov napsal Franc Zadravec.

Expresionismus jako pojem přišel do Slovinska poprvé s recenzí Lovrenčičovy sbírky Deveta deželа r. 1918 (Ivan Dornik, Čas 1918, 77)[47]. Ve filozofické koncepci se zdůrazňuje „antimaterialistické zaměření" a docela mystické vize. Všímá si nutnosti velmi důrazného sdělení, proto hovoří o formě, která budí dojem extáze (s. 98).

Kelemina se ve své první studii na téma expresionismus (kterou zmiňuje Boršniková) nevyjadřuje názorově a esteticky. To učinil až v dalším článku o revui Trije labodje[48], kde expresionismus i futurismus radikálně zamítá pro naprostou odcizenost světu, věcnosti.

Vyjádření, které dosud spíše negativně hodnotící soudy otočilo, najdeme v programovém článku Srečka Kosovela Kriza (Mladina, 1925-26, s. 40). Zároveň se mu expresionismus podařilo zcela demystifikovat a zbavit čehosi cizostního a anti-estetického. Chápal jej (zrod, význam a budoucí role) spíše z hlediska historického vývoje světa a lidstva (válka, rozpad a krize tradiční evropské společnosti). Zároveň se staví odmítavě k těm doktrínám, které pokládají umění a umělce za cosi pasivního, nezainteresovaného na věcech kolem sebe.

France Vodnik v článku Slovenski dokument človečanstva (Križ na gori, 1925/26, s. 121) výstižně popsal výlučně duchovní pohled na člověka, který po válce sdílela většina mladých katolických básníků, takto: „*V nas vstajajo slike kakor iz podzavesti in vriskajo pesmi iz brezdanjih globočin. To je ljubezenski klic večnega Duha, ki nas je skozi vekove iskal, da nas najde in se nam razodene, ko pride čas... To je pravi Kristusov človek, kakor sta ga oznanjala tudi Dostojevskij in Otokar Březina... In tako nastaja nova umetnost-umetnost ‚metafizičnega realizma'".*

---

[46] Vůbec rozdělení typologií jednotlivých autorů a básní na jednotlivé umělecké směry je (pro Zadravce typicky) velmi autoritativní a nesmlouvavé. Nikdy neuvádějí zpochybňující a problematizující teze pokud jde o určení směrů, jejich charakterizaci apod.

[47] Zadravec zde polemizuje s Marií Boršnikovou, která uvádí za první zprávu Poglede na sodobno pesništvo Jakoba Kleminy, LZ 1922, ve studii Stilni premiki v slovenskem realizmu, SR 1963, s. 99.

[48] Kelemina, J.: Trije labodje. LZ 1922, s. 252, v podstatě odpovídá tezím, které vyhlašuje Izidor Cankar (Dialog o osnovi in obliki, DS 1923, s. 21).

Pokud šlo o jiné směry, Zadravec poznamenává, že o nich slovinské časopisy informovaly přece jen méně. Nejpozornější byl Anton Debeljak, který je autorem mj. článku O dadaismu (LZ 1922, s. 190) či O suprarealizmu (LZ 1925, s. 255). Nicméně už kolem roku 1927 je „leckomu jasné, že ve slovinské poezii nastala mocná krize“ (s. 104) a začíná hledání cesty dál. Označením tohoto pokroku bylo poněkud zavádějící spojení „nový realismus“, což odpovídá spíše podnětům německé Neue Sachlichkeit. Neobjevila se tu ani zmínka o konstruktivismu, byť se jím Kosovel v některých svých vystoupeních zabýval (např. právě článek Kriza).

Další otázka, která Zadravce zajímá, je, které konkrétní autory a texty mohli domácí autoři znát a mohli je tak ovlivnit v řešeních vlastních uměleckých úkolů. Z těch hlavních jsou to pochopitelně autoři němečtí: Franz Werfel, Georg Trakl, Ernst Toller, Max Barthel, Reiner Maria Rilke, antologie Menschheitsdämmerung (1919), Kameraden der Menschheit (1919) a Die deutsche Revolutionslyrik (1919). Nepominutelný vliv přiznává Podbevšek mj. Whitmannovým Stéblům trávy (kromě něho samotného ovlivnila také např. Župančičovu Dumu nebo Tone Seliškara).

Následující strany Zadravcova výboru jsou charakterizací a interpretací jednotlivých básní, které Zadravec do výboru zařadil. Zajímavá je ale ještě kompozice výboru. Kombinuje se tu hledisko motivické a literárně historické. První oddíl s názvem Pred viharjem (Před bouří) představuje několik předchůdců expresionismu, dalších pět oddílů představují variace na jednotlivé básnické motivy, které se staly pro slovinskou poezii této doby typickými: Vojna in smrt, Krik iz samote, Ljubezen, Mesto, rudnik, fabrika a Rdeči atom. Jména autorů se v těchto oddílech opakují.

Samozřejmě by výbor možná vypadal jinak, pokud by byl připravován zhruba o rok či dva později, neboť Zadravec jej připravoval (doslov byl dopsán, jak se zde uvádí, v březnu roku 1965) ještě před vydáním zásadního souboru Kosovelova díla Integrali, který vydal Anton Ocvirk o rok později. Jím přiznal konstruktivizmu mnohem zásadnější místo ve slovinské poezii a Zadravec by nemohl některé z těchto básní ve svém výboru opomenout.

Sborník Obdobja (1984)[49]

Pátý svazek vědeckého sborníku Obdobja se zabývá obdobím expresionismu. Na více jak 600 stranách obsahuje 52 referátů z mezinárodního sympozia, které se konalo v Lublani 30. 6. - 2. 7. 1983. Je rozdělen na oddíly zabývající se literaturou (nejobsáhlejší), jazykem a kulturou (výtvarné umění, divadlo, hudba).

Studie ve sborníku se zabývají jednak obecnými otázkami klasifikace expresionismu (B. Tokarzová: Ekspresionizem: Smer ali stil, R. Vučković: Ekspresionizam – stilska formacija ili duhovni pokret? aj.), jednak speciální problematikou děl jednotlivých autorů (A. Flaker: Kosovelova konstruktivna poezija i jugoslavenski kontekst, T. Pretnar: Podbevškov verz med tradicijo in avantgardističnim eksperimentom aj.).

Úvodní obsáhlá studie F. Zadravce naznačuje místo expresionismu ve slovinské literatuře. Tentokrát vychází z úzkého pohledu na tento směr a říká, že „*slovinskou expresionistickou literaturu představuje kolem 10 básníků se zhruba 150 antologickými básněmi, jejich uměleckým centrem je Kosovelova poezie.*“[50] Zdůrazňuje, že žádný slovinský tvůrce není expresionistou v **celku** svého díla (snad s výjimkou Gruma), nahlíženo z pohledu stylu a literární ideologie. Pak již přechází k jednotlivým autorům a připomíná subjektivismus expresionismu a další typické motivy jako např. hrůza, křik, volání po novém lidství. Rozšiřuje tu návrh svých již známých oddílů z antologie Pot skozi noč (viz výše) o některé možné další: „*Slovenska potencionalna antologija bi mogla imeti tele tematske sklope: Dies irae, Ekstaza smrti, Krik iz samote, Klicanje vsečloveka, (Pot do človeka), Bele roke, Borivec z bogom, Rdeči atom (Revolucija).*“[51] Přibližuje tak tyto motivické kategorie členění některých

[49] Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Obdobja 5. Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 1984.

[50] Zadravec, F.: Slovenska ekspresionistična literatura. Obdobja 5, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 1984, s. 10.

[51] tamtéž, s. 16.

německých antologií expresionismu (otázka je, nakolik je jeho záměrem právě opření se o komparativní východiska německých antologií a nakolik je to vnitřní potřeba, která vznikla na základě nové analýzy zmíněných děl a básníků). Problematické je také vidění některých motivů Antona Vodnika jako expresionistických místo snad přesněji a lépe (ve shodě s L. Kraljem) symbolistických a neoromantických.

Zajímavá pozorování lze nalézt v následující studii Borise Paternu[52] (s. 41), kde rozvádí mj. také vývoj literárně-vědného vnímání expresionismu v Jugoslávii. Zjišťuje, že srbská literární historie pojem expresionismu značně oklešťuje a zužuje na velmi omezený počet děl, chorvatská pak jeho existenci zpochybňuje docela (s. 43). Narozdíl od nich pak slovinská literární historie používá tento pojem pro jeden z nejsilnějších a centrálních směrů období mezi oběma světovými válkami. Zmiňuje též pokus Janka Kose o revizi používání pojmu a snahu označit jej jako do jisté míry „provizorní" (s. 44).

Jiné řešení nabízejí podle Paternua např. A. Flaker či R. Poggioli, a to zavedením jednoho zastřešujícího pojmu, tak jako tomu bylo např. u pojmu avantgardismus. Vedle možné snahy vřadit expresionismus mezi avantgardismy se objevil také pojem modernismus pro období 1890-1930 (Modernism 1890-1930. ed. Malcolm Bradbury, James McFarlane, Pelican Guides to European Literature, 1976, 1978). Současně také upozorňuje na kritické připomínky k této redukcionistické teorii, kdy např. Ulrich Weisstein[53] pochybuje o smysluplnosti sloučení pojmů jako futurismus, expresionismus či surrealismus, ať už pod jakoukoli nálepku.

[52] Paternu, B.: Problemi ekspresionizma kot orientacijskega modela. Obdobja 5, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 1984, s. 41.

[53] Weisstein, U.: Expressionism as an International Literary Phenomenon. In: Expressionism as an International Literary Phenomenon. Paris, Budapest, 1973, s. 15

Kralj, L.: Ekspresionizem (1986)[54]

Lado Kralj připravil svou obsáhlou studii o expresionismu pro literárněvědní ediční řadu Literarni leksikon, v níž vyšla řada monografií o uměleckých obdobích či směrech, ale též literárních formách a žánrech. Členění těch svazků, které se zabývají historickým obdobím či směrem, je podobné. Vždy nejprve informuje o zrodu a periodizaci směru, jeho základních charakteristických rysech, dále jeho mezinárodním uplatnění a vývoji a nakonec se pokusí zhodnotit roli příslušného směru v domácí slovinské literatuře, případně představit autory, které lze k němu řadit, a analyzovat jejich dílo.

Kralj vyšel z nepoměrně užšího chápání expresionismu než Zadravec ve výše analyzovaném textu. Rozlišil historický expresionismus a expresionismus imanentní, který je stále přítomen v kontextu doby a aktualizuje některé ze stylových či motivických prvků pozdějšího (či předcházejícího) historicky pevně ohraničeného období.

Všímá si také tendence některých literárních historiků a kritiků nasouvat do expresionismu řadu básníků, kteří s ním souvisejí spíše volně nebo vůbec ne, a nafukovat seznam děl i autorů nad únosnou míru. Pozastavuje se nad tendencí po extenzitě klasifikace a rané periodizaci, tedy posouvání objevení se expresionismu na slovinské půdě v čase co nejvíc nazpět.[55]

Obecně lze u Kralje pozorovat mnohem větší střízlivost v jeho interpretaci tohoto období. Kralj přiznává insuficienci slovinské recepce mezinárodních avantgard i její zpětnou magnifikaci pozdějšími interpretacemi literárních historiků. Reaguje na stav, kdy literatura je v národě nositelem jistých prestižních reprezentativních hodnot a uskutečňuje je. Před národním

[54] Kralj, L.: Ekspresionizem. DZS, Ljubljana 1986.

[55] Např. literární historik Ivan Grafenauer uvádí ve svém druhém vydání spisu Kratka zgodovina slovenskega slovstva (1920) počátek expresionismu ke sbírce Samogovori Otona Župančiče, vydané roku 1908, jako příklad pak uvádí mj. báseň Z vlakom, která byla poprvé otištěna už roku 1904 (!). Dle Kralj, L.: Ekspresionizem, s. 131.

kolektivem pak vyvstává nutnost její rehabilitace či kompletace jejích vyjadřovacích prostředků. Této zavádějící koncepce si je Kralj vědom a promítá toto vědomí do své interpretace daného období.

Janko Kos: Primerjalna zgodovina slovenske literature (1987)[56]

Profesor srovnávacích literatur Janko Kos ve své obsáhlé publikaci představující srovnávací dějiny slovinské literatury v jejich evropském kontextu vytváří evropsky ojedinělý pokus o přesahovou interpretaci celé národní literární historie. V kapitole věnované slovinské literatuře mezi lety 1918-1930[57] polemizuje s dosavadními vymezeními pojmu expresionismus. Hovoří o nedostatečnosti tohoto pojmu pro toto období, které je současným souzněním několika různorodých směrů: dosud existujících reliktů starších období jako např. novoromantismus, symbolismus nebo stylových prvků futurismu a konstruktivismu. Vyvozuje, že tedy expresionismus zdaleka není v tomto období jediným směrem a je otázka, zda je převládajícím, zda je natolik jednolitý sám o sobě, aby mohl sloužit jako označení pro celou literárně historickou periodu. Vychází tak ve své práci podobně jako Lado Kralj také z polemiky se Zadravcovou koncepcí meziválečného vývoje.

Protože díla, řazená do této periody, jsou velmi variabilní, Kos uzavírá, že expresionismus jako pojem literárně historický je dosti nevhodný.

Ve svém výkladu Kos v principu přejímá dělení meziválečného období na dvě části, expresionistickou a sociálně realistickou. Nenavrhuje tedy žádné nové označení a specifický posun v koncepci. Oběma proudům věnuje shodně čtyři kapitoly, vždy jednu obecnou a dále po jedné poezii, próze a dramatu. Zajímavé a vypovídající je řazení těchto kapitol – po obecném úvodu následuje

[56] Kos, J.: Primerjalna zgodovina slovenskega slovstva. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete v Ljubljani in Partizanska knjiga, Ljubljana 1987.

[57] Tamtéž, s. 200-203.

v případě expresionismu kapitola o poezii, pak o dramatu a nakonec o próze, v případě sociálního realismu je pořadí následující: próza, drama, poezie. Svou roli zde jistě hraje hodnotící aspekt, role žánrů v obou obdobích je vnímána dramaticky protikladně.

Že rozdělení na období je spíše sporné, dokládá mj. např. část věnovaná Voduškovi, kterého sice Kos hodnotí jako „ústředního básníka tohoto období" (s. 243), ale vzápětí jej vyjme z jeho období s tím, že nenáleží ani k sociálně realistickým básníkům, ani k pokračovatelům expresionismu (Kos hovoří o „nové vlně dekadentně-symbolistické lyriky").

U jednotlivých básníků dohledává jejich vzory v evropských literaturách a hodnotí jejich transpozici do slovinského kontextu, např. u Voduška spojuje jeho „neoklasicistní" formu s Baudelairem, konstatuje zároveň, že Voduškův subjekt, vize krize, zlomu ve světě nicoty spadají jinam a spojuje je s existencialismem. Opět je to však spíše hledání existencialismu před existencialismem, čistě historicky chápaný existencialismus se ve Slovinsku objevil až po druhé světové válce u Kocbeka (Strah in pogum) a dalších. Rozvržení kapitol se snaží podepřít i interpretacemi, např. Podbevškovi upírá návaznost na futurismus a chápe ho jako vysloveného expresionistu (nietzscheánství), ba dokonce novoromantika (vitalismus a titanismus, s. 206). Omezený prostor práce pak Kosovi neumožňuje uvést přesvědčivé interpretace, proto jsou některé jeho vývody poněkud apodiktické a sporné. Vychází především z ideové interpretace autorů, na některých místech poukáže také na formu (Whitmannův vliv na Podbevškův verš) nebo obraznost (vliv Rilka a Maeterlincka na Vodnikův raný styl).

Slovenska književnost II. (1999)[58]

Na samém konci milénia byla ve Slovinsku vydána nová obsažná třídílná monografie o dějinách slovinské literatury. Autorem její druhé části, která obsahuje výklad o expresionismu, je opět Franc Zadravec. Kniha sklidila poměrně mnoho kritiky, která se však týkala zejména jejího třetího dílu[59], který se zabýval literaturou po druhé světové válce a poprvé tak systematizoval rozsáhlé a značně komplikované období poznamenané skepsí k literární historii vůbec, překrýváním vývojových tendencí, reaktualizacemi předchozích vývojových forem atd.

Jedna ze zásadních výtek směřovaných proti tomuto souboru slovinských literárních dějin se týkala zkostnatělosti pohledu na jednotlivé literárně historické kategorie. To se týká stejně třetího, jako druhého svazku. Druhý díl má jakousi výhodu jednotného autorského přístupu, neboť jej zpracovával jediný odborník, totiž Zadravec. Nicméně také ne zcela neoprávněně upozorňovali autoři některých příspěvků ze zmíněného čísla revue Literatura na to, že koncepci Zadravec nijak výrazněji od minulých velkých dějin literatury (1969, Zadravec spolu s J. Pogačnikem) nezměnil, a to navzdory skutečnosti, kolik nových polemik se na dané téma vedlo jak ve Slovinsku, tak mimo něj.

Zásadní otázky budí už předmluva (potažmo obsah 2. dílu), kde autor uvádí jako předmět své práce období moderny, expresionismu a sociálního realismu. Na příslušném místě pak hovoří o „expresionismu, sociálním realismu a jiných stylových směrech“ (s. 153), níže v téže kapitole zmiňuje futurismus a kubismus a chválí slovinskou publicistiku, která informuje o Marinettiho manifestech ihned roku 1909. Podezřele „zajímavá“ je ale charakteristika obou směrů: „*futuristi in kubisti so uveljavili lepoto konstrukcij*

58 Slovenska književnost II, DZS, Ljubljana 1999.

59 Především šlo o rozsáhlý – a velmi kritický – rozbor jednotlivých oddílů třetího dílu tohoto opusu v časopisu Literatura (č. 123/124, září/říjen 2001, s. 65-111), obsahující příspěvky I. Frislové, D. Pavličové, M. Bogataje, D. Dragojeviće, A. Koritnika, J. Kendy a M. Čandera.

(!), lepoto na prvine razstavljenih in v nova razmerja postavljenih predmetov.“ (s. 153) Neméně zvláštní je, že nepadne ani zmínka o dadaismu, který také sehrál svou podstatnou roli při formování avantgardních směrů, a to ani při poměrně obsáhlém (víc než jedna strana – míněno s ohledem na marginální roli dobového surrealismu ve slovinské literatuře) pojednání o surrealismu (Bréton a jeho revue Littérature v začátcích spolupracovali s Tzarou a dadaisty), který se přitom ve slovinské literatuře nijak systematicky neobjevuje a více méně zůstává jen u časopiseckých informativních článků a jednotlivých, spíš náhodných ohlasů v dílech různých autorů.

Je patrné, že tato publikace neposunula bádání ani o krok kupředu. Na druhou stranu Zadravcův přístup má jednu jistotu: pevnou koncepci, o niž se může pisatel i čtenář opřít a spolehnout se na ni. Ostatní mladší vykladači takto všeobjímající koncepci neprosadili, nejspíš i z důvodu současné skepse vůči takto široce pojatým koncepcím a „literárně historickým příběhům“. Ještě během 90. let procházela řada autorů meziválečného období reinterpretacemi na výročních konferencích, kde bylo jejich dílo (Jarc, Balantič, Podbevšek) zbavováno ideologických nánosů z minulosti a doplňováno o pohledy, dříve z politických důvodů nepřípustné. Díla řady těchto autorů se teprve nyní dočkala, či brzy dočkají, svých kriticky uspořádaných souborných vydání (z realizovaných např. A. Vodnik či E. Kocbek).

Obraz slovinské literatury v interpretacích

Obraz slovinské národní literatury v období mezi první a druhou světovou válkou tak, jak byl v předchozích interpretacích načrtnut, se jako celek jeví jako sled děl prestižního literárního kánonu. Vždy je veden snahou jej jako kánon popsat a upevnit. Časem vykrystalizovala řada autorů a děl dnes obecně přijímaných jako kanonizovaná (viz další část této práce)

a většina studií se zabývá obvykle vztahy mezi nimi a interpretací jejich poetik z nejrůznějších aspektů.

Po nejprvnějších pokusech vyložit první období meziválečné literatury zahrnující zhruba 20. léta jako expresionistické se ukázaly obtíže se zřetelnou definicí tohoto pojmu zejména na podkladě slovinských děl, která obsahovala významné relikty poetik předcházejících období, např. symbolismu, impresionismu nebo v próze realismu a naturalismu. Literární historici hledali alternativní kategorie pro vymezení řečeného období, pro něž je možné najít oporu v konkrétních dílech. Zvláště palčivou se stala otázka existence slovinské avantgardy. Tomuto tématu bylo zasvěceno několik vědeckých konferencí, sborníků i zvláštních čísel literárních revuí (např. Sodobnost 1985/1-2). Její význam ve Slovinsku byl omezen na tři fáze: první podbevškovskou (futuristickou s časopisem Trije labodje, hudebníkem Marijem Kogojem, novoměstským jarem aj.), druhou kosovelovskou (konstruktivistickou kolem roku 1926, která ovšem zůstala skryta před zraky veřejnosti až do 60. let) a poslední tankovskou (revue TANK a její redaktoři Avgust Černigoj a Ferdo Delak), která už nenašla svůj odpovídající protějšek v literatuře a z cenzurních důvodů (zastavení revue) nedokázala rozšířit svou slibně se rozvíjející působnost (spolupráce s Chorvatem Ljubomirem Micićem[60]) do zahraničí.

Fakt, že Vodnik, Jarc a jiní měli při vydávání svých sbírek nesmírné obtíže (především finanční, časem i cenzurní), svědčí o tom, že knižní trh ve Slovinsku byl nesmírně slabý a čtenářská obec velmi úzká. Přitom bombastické recitační večery Antona Podbevška podle dochovaných zpráv zjevně navštěvovalo mnoho lidí. Podbevšek hledal posluchače (potenciální čtenáře) nejen mezi intelektuály, ale také u dělnictva. Zřejmě úspěšně; získal si pověst dnešním jazykem řečeno „showmana“. Přestože se Slovincům podařilo vybudovat v Lublani svou univerzitu, národem stále ještě hýbaly spíše události historicko-politické: plebiscit v Korutanech, na jehož základě přišel nově vzniklý stát SHS o velkou část Korutan s Celovcem, okupace velké

[60] Vrečko, J.: Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem. Obzorja, Maribor 1986.

části území Itálií, která se postupně zmocnila Istrie, Přímoří (na základě tajné tzv. Londýnské smlouvy s Dohodovými mocnostmi roku 1915), Rijeky (d'Annunziova avantýra od srpna 1919 a definitivní přičlenění k Itálii 1924), Terst, Zadar, ostrovů Lošinj, Cres, Lastovo a Palagruža (Rapallská smlouva z 12. 11. 1920), sporná smlouva z Rapalla či budoucí uspořádání politických a národnostních poměrů v novém státě Srbů, Chorvatů a Slovinců. V tvorbě slovinských autorů se mísí univerzální s partikulárním a lze je jen stěží od sebe oddělit.

Univerzalitu přináší jak katolicita světonázoru jedné části autorů, tak také touha po novém člověku (Kosovel), člověku nové doby či mystické bratrství lidí a země (Kocbek). S podivem je, že málokterý literárně historický přístup univerzalitu zachovává; často je veden stvrzující snahou, jindy dokonce očišťující. Literární díla se stávají artefakty národní svébytnosti a jsou hledány důkazy pro fakt, že Slovinsko má stejně rozvinutou, bohatou a kvalitní literaturu jako jiné národní literatury[61].

Poválečná slovinská literatura ve svém vývoji konfrontuje dosavadní typ akcentující především apelativní funkci[62]. Teprve nedávno (moderna konce století) byl uplatněn esteticistní l'art-pour-l'artistický model literárního díla a zatím se ještě zcela nevžil. Do této situace literární struktury přichází avantgardní model přesně rozlišující označující a označované a významně přesouvající důraz na složku první[63]. Dochází k tomu jak v literatuře, především u Podbevška a Kosovela, tak ve výtvarném umění (např. Černigojův cyklus Podrážky, kolem 1933[64]). Tento model ve Slovinsku zjevně narazil na nemalý odpor a v podstatě ztroskotal: Podbevšek umlká roku 1920, všechny

[61] Viz např. polemika Aleksandra Flakera s Ocvirkovou interpretací Kosovelova manifestu Mehanikom!. In: Flaker, A.: Nomadi ljepote. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1988, s. 221.

[62] Ne náhodou přichází nejvýznamnější slovinský literární kritik meziválečného období Josip Vidmar s brožurkou Kulturni problem Slovenstva (1932), v níž znovu akcentuje otázku národa a smyslu jeho existence. Rád bych v této souvislosti připomněl podobný spor, který vyvolalo v Čechách vystoupení kritika Huberta Gordona Schauera v prvním čísle časopisu Čas (1886) v článku Naše dvě otázky.

[63] Flaker, A.: Nomadi ljepote. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1988, s. 38.

[64] Viz TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda. Moderna galerija, Ljubljana 1998.

revue, které se snažily o uplatnění nového esteticistního modelu, nepřežily druhé číslo, Kosovelovy básně vůbec nebyly v tomto období vydány. Příznačný tedy bude už i fakt, že hudební skladatel Marij Kogoj skončil v léčebně pro duševně choré.

Proto se také stal pro literární historiky mnohem zajímavějším expresionismus, který prokázal svou vitalitu přinejmenším tak, že autoři zasažení jeho poetikou dokázali časem přejít k dalším poetikám a směrům, ať už to byla nová věcnost, křesťanský personalismus a existencialismus nebo sociální či socialistický realismus. Expresionismus ve všech svých více či méně završených podobách našel své místo ve vývojové linii systému slovinské literatury. Zachovával si filozofickou integritu i poetickou aktivitu.

Krach avantgardního pohledu na literaturu a umění ve Slovinsku lze spojit také s nekončící potřebou zřetelně se vyjadřovat k veřejným otázkám. Politický vývoj po 1. světové válce znamenal značný neklid jak ve vztazích k okolním státům (především k Itálii), ale také neklid vnitřní, který vyvrcholil převratem, zrušením vidovdanské ústavy a nastolením královské diktatury počátkem roku 1929. Je jasné, že vnější politické události nebyly bez vlivu na kulturu. Přímým dokladem je Bartolův ohlas na úspěšný atentát na krále Alexandra spáchaný v Marseille 9. 10. 1934, do jehož přípravy byla zapletena také fašistická Itálie a nacistické Německo (přestože to oficiálně nebylo nikdy mezinárodními organizacemi zkoumáno). Vladimir Bartol v první verzi svého známého románu Alamut (1938) zapsal věnování *„Benitu Mussolinimu jako zločinnému mandantu ‚fedaije', aby zabil krále Alexandra"*.[65] V dalších verzích nakonec mizí i mírnější věnování *Kterémusi diktátorovi*, pravděpodobně s ohledem na jugoslávskou cenzuru, která si dávala pozor, aby se mocnému sousedovi příliš neznelíbila.

V prvním období historické literární interpretace je snaha vidět jednotlivé autory a díla jako jednolitý vývojový celek, nepřerušenou křivku. Je

[65] Grdina, I.: Bartolův Alamut. In: Bartol, V.: Alamut. Albatros, Praha 2003.

zřetelné prosazování provázanosti autorů a děl spojitě od období moderny konce století přes meziválečné období, v němž je shledán dominantním právě expresionismus a rekonstruuje se křivka, na jejímž vrcholu přechází expresionismus plynule v novou věcnost, dále k přechodové poezii Minattiho až k intimismu básníků debutujících sbírkou Pesmi štirih (Zajc, Kovič, Strniša a Pavček). Nová věcnost obsahuje také básně těžící z podnětů sociálního realismu (nebudeme se šířit o próze, kde jde přímo o realismus socialistický). Expresionismus do sebe v tomto pojetí zastřešuje také s avantgardou koketující pokusy. Stírá se tak mnohost jednotlivých poetik na úkor hledání jednoznačného směřování a vyznění literatury jako celku.

Texty tohoto typu vznikaly především na sklonku 50. a během 60. let a vyvrcholily dvěma mohutnými syntézami – literárními dějinami – na konci 60. a začátku 70. let. Patrné je také zpětné hledání souvislosti pro soudobou tvorbu, tradice, z níž vychází, zdrojů, které ji ovlivňují, aby byl překlenut průzev v (stalinsko-)titovském direktivním rozřazování literatury během poválečných let, kdy došlo z třídních a socialistických pozic ke kádrování autorů a děl a cílenému přebarvování poetik narudo.

Texty mladších autorů hodnotící toto období zhruba od konce 70. let dále obyčejně přistupují ke svému předmětu se snahou zdůraznit různorodost jeho autorských poetik a rovněž srovnávají rozdíly v interpretaci meziválečné literatury doma a ve světě. Zpřesňují se analýzy expresionismu i specifikace a význam blížence různých typů avantgard.

Do pozornosti literárních badatelů se postupně vracejí autoři a díla z ideologických důvodů odsunutí do pozadí, případně jsou dohledávány souvislosti, z nichž jejich díla dočasně vyklouzla. Jde především o smysl a podobu avatgardy – toto vymezení přineslo slovinské literatuře vymanění z jednostrannosti literární pojmově určované německou a ruskou literárně-vědnou školou. Objevují se snahy o reflexi francouzského pojmosloví, zejména expresionismu (ten francouzská literární historie prakticky neuplatňuje) nebo futurismu (který v jeho zrodu Václav Černý trochu jednostranně přiřazuje

výhradně francouzským spisovatelům[66]), případně usouvztažnit literární kategorie směru, období či tendence a expresionismu, futurismu ad. jak se o to pokouší řada odborníků v 70. letech[67].

[66] Černý, V. : Francouzská poezie 1918-1945. Kra, Praha 1994, s. 55.

[67] Např. Weisstein, U.: Expressionism as an International Phenomenon ve sborníku Expressionism as an International Literary Phenomenon. Didier, Akadémiai Kiadó, Paris, Budapest, 1973, nebo chorvatský literární vědec Aleksander Flaker v knize Nomadi ljepote. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1988.

Křesťanství a katolictví ve slovinské meziválečné literatuře

Rád bych se pokusil o interpretační revizi jednoho z pojmů typických pro českou literaturu od období meziválečného až de facto po současnost. Tímto pojmem je velmi široce používaný a často zatracovaný termín katolická literatura, literatura inspirovaná křesťanstvím atd. Přestože slovinská literatura má ve svých dějinách řadu autorů, kteří svou osobní víru vkládají prostřednictvím různých motivů a odkazů do svých textů jako jejich imanentní součást, nedostalo se tomuto označení nikdy takového místa jako v Čechách.

Pojem katolická literatura, jakkoli byl během 20. století velmi často v literární publicistice používán, si zejména v posledních letech vysloužil značnou kritiku odborníků. Důvody jsou pochopitelné – podle strukturalistické tradice je třeba stanovit literární termín z východisek vlastních textům, nikoli společenských, světonázorových nebo filozofických okolností.

Česká literární historie objevila tento pojem v souvislosti s tzv. Katolickou modernou 90. let 19. stol., která se přímo pojmem „katolický“ definovala ve svém manifestu a také jejich díla již svými názvy mají velmi blízko k idejím katolictví – básnické sbírky Xavera Dvořáka Sursum corda, Eucharistia, Viléma Bitnara Biblické rhapsodie, Matka Sedmibolestná nebo Karla Dostála Lutinova Království Boží na zemi. Toto literární uskupení nalezlo později své volné pokračovatele v básnících poetiky spirituálního vidění světa, takže později byli k tradici, založené těmito autory konce 19. století přiřazování např. Jan Zahradníček, Jan Čep, Jakub Deml, Jaroslav Durych, Josef Florian, Klement Bochořák, Václav Renč, Bohuslav Reynek, Zdeněk Rotrekl, František Daniel Merth, Ladislav Dvořák, Jan Kameník ad. Tito autoři našli své vlastní kritiky, kteří se specializovali především na díla těchto autorů, např. Bedřich Fučík, Miloš Dvořák ad., později k nim přibyli přímo literární historikové jako Jaroslav Med (souboru portrétů Spisovatelé

ve stínu[68]) a v období 90. let Martin C. Putna, který věnoval katolické literatuře obsáhlou monografii Česká katolická literatura 1848-1918[69], nebo autoři monografie o poválečné poezii Na tvrdém loži z psího vína Zdeněk Kožmín a Jiří Trávníček, kteří nazývají jednu z kapitol přímo Básníci katolické orientace (s. 116)[70]. Termínu se nevyhýbá ani Lubomír Machala v Průvodci po nových jménech: „*Nesporná je však renesance spirituální tvorby, psané především z pozic katolické věrouky.*“[71] Je třeba (Putnovými slovy) přestoupit hranice jednoho literárně-historického diskurzu a uvažovat také o ostatních – teologickém, církevně-dějinném[72].

Přes tuto kritiku zmíněného pojmu se zdá, že je dosud v české literatuře hojně využíván pro autory, které spojuje společně vyznávaná „ideologie“, společná proklamativní vystoupení (almanach Pod jedním praporem v případě Katolické moderny) či jen blízká motivika v dílech. Současně však Putna i Med upozorňují na to, že jde o společné motivy jen částečně, neboť motivy křesťanské hojně používá např. také Jiří Wolker nebo Jaroslav Seifert, od nichž se ideologie Bouškova, Florianova nebo Durychova dosti značně liší.

Svou konjunkturu zájmu prožili tito básníci v období 90. let 20. století, zejména na jejich počátku, kdy byla znovu vydána řada jejich děl, která nesměla být před rokem 1989 z ideologických důvodů tištěna. Někteří básníci mají již dokonce své sebrané (či alespoň vybrané) spisy – např. Jan Zahradníček, Jan Čep, Bedřich Fučík, Václav Renč, Jan Kameník, Bohuslav Reynek, případně byla jejich ústřední díla vydána znovu nebo reprintována (zejména Jakub Deml). Autoři generací spadajících do období po druhé světové válce procházejí rovněž zvýšením zájmu o jejich dílo, byť jsou přijímáni obyčejně mnohem méně jednoznačně než jejich předválečtí předchůdci. Jedná se např. o Jiřího Kuběnu či Zdeňka Rotrekla.

---

[68] Med, J.: Spisovatelé ve stínu. Zvon, Praha 1995.

[69] Putna, M. C.: Česká katolická literatura 1848-1918. Torst, Praha 1998.

[70] Kožmín, Z., Trávníček, J.: Na tvrdém loži z psího vína. Jota, Brno 1998. Podobně např. Holého kapitoly in Česká literatura od počátků k dnešku. NLN, Praha 1998.

[71] Machala, L.: Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990-1995. Rubico, Olomouc 1996, s.15.

Zájem čtenářů a vydavatelů se však týkal především autorů meziválečných, tedy generací Jana Čepa a Jana Zahradníčka, nijak se nedotkl skupiny Katolické moderny Karla Dostála Lutinova. Vliv zasáhl pak i autory nově nastupující generace po roce 1989 – s prvky katolicity se lze setkat např. u Romana Szpuka, Petra Čermáčka, Aloise Volkmana, Martina Josefa Stöhra ad. Z Reynkova odkazu vychází také Pavel Kolmačka[73] ad.

Mnozí se označení „katolická literatura" – „katoličtí autoři" vyhýbají s ohledem na jakousi vágnost těchto pojmů z přísně strukturálního hlediska, jež dbá o čistotu estetického pohledu na literaturu. Jmenujme z novějších textů třeba Balaštíkův text Typologie nové básnické generace[74]. Třebaže se jeho studie pokouší o strukturování obrazu české básnické generace 90. let, zdá se, že je spíš snahou dané autory rozřadit k předem vytvořenému schématu. Mnozí se totiž z jeho kategorií vymykají: Petr Borkovec zřetelně osciluje hned nejméně mezi dvěma kategoriemi. Rovněž označení jedné skupiny autorů za realistickou (s vědomím veškeré významové zátěže, které si toto slovo s sebou přináší) je poněkud dvojsečné. Balaštík tuto kategorii chápe jako komplemetární k pojmu skutečnost a vysvětluje ji takto: „*Mircea Eliade: ‚Nezpracovaný produkt přírody či předmět upravený člověkem (tedy v našem pojetí skutečnost) získává svou realitu, svou totožnost jedině potud, pokud se podílí na trascendentální realitě.' Skutečnost je tedy chápána jako faktická existence, realita jako bytí v určitém řádu, kde jsou jednotlivá fakta realizována místem v jeho struktuře. (…) Země a nebesa zde tvoří jednotu, prolínají se, jedno je obrazem i zjevením druhého.*" (s. 19) K této skupině básníků řadí Balaštík např. Petra Borkovce, Miloše Doležala, Ewalda Murrera, Bogdana Trojaka, Martina J. Stöhra, Petra Čichoně, Pavla Kolmačku ad.

Pojem katolický básník/katolická literatura je v české literatuře obvykle spojován s tvůrcovým světonázorem, má tedy komplementární význam pojmu např. proletářský, socialistický (realismus) apod. U těchto pojmů však již došlo k ustálení jejich významu i v rovině estetické, proto nečiní jejich

[72] Putna, M. C.: Česká katolická literatura 1848-1918. Torst, Praha 1998, s. 13.

[73] Kožmín, Z., Trávníček, J.: Na tvrdém loži z psího vína. Jota, Brno 1998.

[74] Balaštík, M.: Typologie nové básnické generace. Host 1998/2, s. 15.

používání větších potíží a problémů. Pojem „katolictví“ v literatuře je používán ve více smyslech: v rovině věroučné (viz Arne Novák v Přehledných dějinách české literatury, který pojmy katolická/evangelická literatura označuje teologické a filozofické spisy pojednávající o věroučných, historických či náboženských otázkách týkajících se jmenovaných konfesí), v rovině politické (u některých autorů se zde často tento pojem nachyluje v publicistické pojmy pravicový, agrágní-selský apod.) či v rovině ideologické (viz výše komplementárně k levicový apod.).

K použití pojmu katolická literatura ve smyslu estetickém zpravidla nedochází, tj. skupina autorů, pro něž je využit, není definována nějakou společnou poetikou, formálními postupy apod. Spíše jde o společné označení skupiny autorů, pro něž je typická spirituální duchovnost, přítomnost motivů Bůh, Panna Maria, plejáda svatých v textech ad., časté užívání forem odvozených z liturgické tradice jako hymnus, žalm apod. Jako komplementární se pak objevují motivy jako úcta k tradici a času, úcta k půdě, venkovu (není náhodou, že blízko stojí také skupina ruralistů - Jan Čarek ad.) nebo zájem o období baroka a snahy o jeho přehodnocení.

Zároveň toto označení upozaďuje tvorbu autorů hlásících se světonázorově či přímo svou tvorbou k jiným konfesím. Jde především o autory protestantské, evangelické, z nichž nejznámější je asi jméno Jana Karafiáta (1846-1929), autora populárních Broučků (1876), ale rovněž zpěvníku či sbírky kázání. Modernější výraz evangelické náboženské tradici dali mj. básněmi Milan Balabán nebo šumperský prozaik z mladší generace autorů Jan Balabán (nar. 1961). Celkově je však zřetelné, že evangelická literární snažení se koncentrují spíše na teologické otázky. Podobně spíše okrajové jsou beletristické snahy autorů dalších konfesí. Odtud zřetelná, byť jistě diskutabilní oprávněnost termínu katolická poezie.

Slovinští literární historikové tento termín v podstatě nepoužívají, třebaže právě autoři, jimž je katolicita vlastní, spoluvytvářejí obrovskou část

slovinské kultury jak v 19., tak i ve 20. století. Objevuje se však v části přívlastkového spojení „katoliški ekspresionizem“, které slovinská literární věda používala jako označení pro jedno z křídel slovinské literární generace 20. let. Lado Kralj konstatuje[75], že toto označení slovinská literární věda převzala od samotných autorů tohoto křídla, kteří tento pojem použili pro odlišení svých postojů od předchozí mahničovské generace katolických intelektuálů, prosazující esteticky zcela odlišné hodnoty. Současně je však evidentní, že jako literárně-historické označení bude tento termín poněkud kulhat, neboť autoři, k nimž je označení vztahováno, mají mnohem blíže k novoromantismu, který spojuje oba Vodniky či raného Pogačnika.

Katolictví se v době meziválečné stává pro řadu autorů v alespoň některém jejich myšlenkovém a tvůrčím období jednou z rozhodujících sil, kterými se cítí být určováni. V různých literárních periodikách najdeme řadu zásadních článků, kterými se k tomuto myšlenkovému zázemí hlásí, interpretují jej a hovoří o jeho formování.

U básníků, při nichž je možné toto označení použít, zná slovinská literární věda označení jako spirituální poezie, duchovní lyrika apod. Zdá se, že se primárně vyhýbá určujícímu označení náboženské orientace. Ve slovinské literatuře není vytvořena žádná kategorie, která by odpovídala českému pojmu „katolická literatura“. Vžilo se pouze označení pro skupinu meziválečných autorů, které spojila společná platforma – revue Križ na gori, a proto se této skupině dostalo označení „križarji“. Fakt, který představitele „križarů“ spojuje, není ovšem nic jiného než společná revue a názorová blízkost. Poetika většiny autorů je v době vycházení revue jen obtížně srovnatelná (viz následující kapitoly, zpracovávající poetiky jednotlivých autorů). V rámci své publicistické tvorby však zastávají stanoviska zřetelně bližší – úsilí o individualizaci náboženského prožitku, rozvíjení životní praxe v pravdě evangelia, přiblížení života a působení katolické hierarchie a církve vůbec aktuálním tématům společnosti, především sociálním otázkám, průhlednost politického působení církve a čitelnost jejích názorových postojů

[75] Kralj, L. : Ekspresionizem. DZS, Ljubljana 1986, s.161.

a jejich soulad s evangeliem. Jsou to stanoviska, která se v mnohém blíží některým názorovým proudům v české literatuře, např. u Jakuba Demla, Josefa Floriana nebo Katolické moderny.

U řady „križarů“ se jejich zájem o náboženství spojoval s úsilím o identifikaci s náboženským světonázorem a katolickou ideologií (studia bohosloví – např. Kocbek vstupuje do semináře v Mariboru, ale po druhém ročníku odešel, Jože Pogačnik byl knězem). U Kocbeka je rozchod s oficiální církevní ideologií katolické církve úzce spojen s levicovým sociálním cítěním a pocitem, že se katolická církev mnohem méně zajímá o otázky sociální nerovnosti a nespravedlnosti ve světě, než jak by bylo potřeba. Rodí se v něm citlivý, ale zároveň nesmírně kritický pohled na sociální otázky a snahu propojit s křesťanstvím také myšlenky marxismu[76].

„Križarji“ se snažili dospět k vnitřní proměně křesťanské víry – „*Ustrvariti moramo najprej svoje življenje, svojim religioznim aktom moramo dati najprej novo vsebino.*“ (F. Č.: Bog, religija in kultura. Križ na gori, 1926/27, s. 97.) Vztah k Bohu musí být záležitostí osobního vztahu každého jedince a je nepřenosný na kterékoli další osoby. Vztah k Bohu musí být hledačský, nesmí být uzavřen do ustrnulých formulek, schémat či obřadů. Smyslem a posláním každého člověka vzhledem k Bohu má být hledání nového člověka, nového světa.

Jiné koherentnější seskupení křesťanských autorů slovinská literární historie neuvádí. Ostatní autory, ať již přímo kněze nebo laiky, otevřeně se ke křesťanství hlásící svou tvorbou básnickou nebo esejistikou, spojuje literární historie spíše s esteticky definovanými stanovisky, literárními směry a školami. Kromě „križarů“ se žádná z těchto platforem nevymezovala ve své tvorbě svými křesťanskými stanovisky nebo nechápala estetický problém jako ideologický.

Řada autorů, kteří vedle svého spisovatelského génia byli svým hlavním životním povoláním kněží, provází celou slovinskou literaturu druhé poloviny

[76] Hribar, S.: Edvard Kocbek in križarsko gibanje. Obzorja, Maribor 1990.

19. století i první poloviny 20. století. Mezi ně patří např. Simon Gregorčič (1844-1906), Anton Aškerc (1856-1912), blíženec Jaroslava Vrchlického, kterým byl také překládán, Franc Ksaver Meško (1874-1964), Jože Pogačnik (1902-1980) ad.

Putna ve své monografii uvádí několik proměn chápání tohoto pojmu v dějinách české literatury. Mezi prvními uvádí odlišení tématické, tj. „*katolická literatura je ta, která vychovává ke katolické zbožnosti*“ (s. 15). Druhé kritérium už téma posouvá do jiných pozic: „*katolická literatura je ta, kterou píší kněží*“ (s. 15). Vývoj dogmatiky odráží úprava někdy z 80. let 19. století, která prosazuje, že „*katolická literatura je ta, která stoprocentně a beze zbytku splňuje normy katolické dogmatiky a mravouky*“ (s. 16). S Katolickou modernou se rodí ještě další, vpravdě opačný přístup, který Putna označuje za široký pohled: „*Katolická literatura je všechna ta, která vykazuje alespoň minimum příbuznosti s katolickou vírou nebo sympatií pro ni, ba i jen pro křesťanství obecněji chápané, ba i jen pro náboženství vůbec*“ (s. 19). Na toto chápání pak navazují další autoři a publicisté, např. Vilém Bitnar, který uvádí k tomuto pojetí dvě teze: „*Katolická literatura je autonomní, ale nedílnou součástí uvnitř celku národní literatury; vyděluje ji nikoliv styl, ale ideová pozice autora a případně tématika; katolický literární historik je povinen zkoumat jednak dílo programových katolíků en bloc, bez ohledu na jejich bližší stylové zařazení, jednak ty části díla „nekatolických“ básníků, které spadají do okruhu jeho zájmu tématicky.*“ (s. 21)

Svérázný koncept pak v českých zemích představuje okruh spolupracovníků Josefa Floriana a zejména Florian sám. Formuloval koncept katolické literatury jako umění elitního: „*Neexistuje žádná katolická literatura – každé dobré umění je eo ipso katolické.*“ (s. 22) Díky tomuto konceptu výsostně kvalitního, elitářského výběru textů se podařilo pozvednout florianovcům myslitelskou a zejména uměleckou úroveň umění inspirovaného katolictvím natolik, že začalo být obecně přijímáno jako sice svérázná duchovní sféra, ale zároveň jako zdroj vynikajícího umění.

Vedle tohoto pojmu se objevují také další označení, která vyvolávají

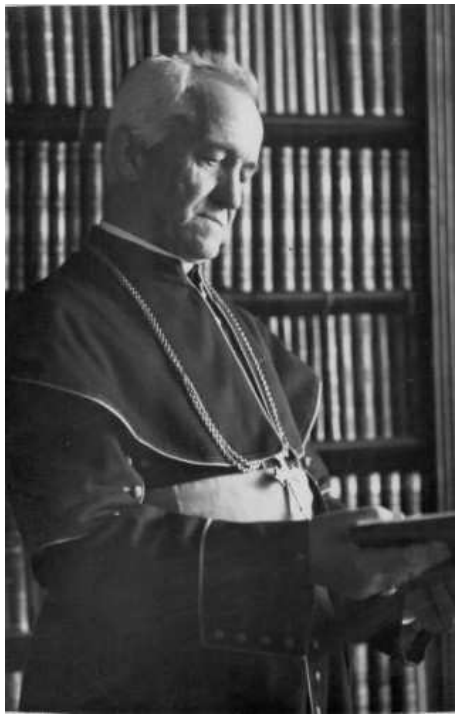
další otázky: pojmy jako křesťanské umění versus katolické nebo např. spirituální lyrika. Dvojice křesťanský-katolický tíhne ke směšování dvou označení věroučných, často bylo mezi ně kladeno rovnítko, a tak byly z daného kulturního okruhu vyřazováni umělci hlásící se světonázorem nebo uměleckými tématy k některé protestantské církvi nebo církvi pravoslavné apod. Tento terminologický pár je zavádějící také z toho důvodu, že si v jistém (a ne vzácném) pojetí přivlastňuje nárok na pravověrnost a správnost, tj. jediná církev, která je nositelkou spásy je římskokatolická. Zde si byl potíží vědom už Arne Novák ve svých Přehledných dějinách české literatury, kde přímo vyčleňuje kapitoly věnované katolické i protestantské literatuře (kapitola České duchovní vědy od let 80. do války světové, v jejím rámci písemnictví náboženské rozdělené na katolické a evangelické, kapitola České duchovní vědy po převratě, kde je možné najít podkapitolu Písemnictví náboženské s tentokrát již třemi částmi: katolické, evangelické a československé), především ovšem ve smyslu naukové literatury (teologie, dějiny církve apod.), beletristy, kteří obyčejně bývají řazeni k výše zmíněným skupinám křesťanských básníků, nevyčleňuje, poouze poznamenává, že „*Básnický spiritualismus této skupiny stavívá rád na odiv svou katolickou náboženskost. Mnohem skrovněji zaznívají náboženské tóny evangelické, inspirované někdy lyrikou biblickou, jindy tradicemi české reformace, zřídka se však vyhýbající suché střízlivosti.*“[77]

Označení „spirituální“ umění, lyrika apod. se zříká nároku na správnost v otázce křesťanské věroučnosti, připouští dále existenci nekřesťanských duchovních směrů (aktuální zejména v posledních letech se začátkem působení dalších duchovních proudů na českém území od buddhistů po new-age) a zároveň nechává značný prostor pro vlastní náplň, tedy jako termín působí velice vágně a prakticky vše-obsažně.

[77] Novák, A.: Přehledné dějiny literatury české. Atlantis, Brno 1995, s. 1394.

Vnitřní vývoj slovinské církve a její kulturní snahy[78]

Kulturní vývoj mezi oběma válkami byl výslednicí dlouhodobější snahy slovinských katolíků formovat výraznější národní katolickou kulturu. Takovými prvními úspěchy bylo r. 1869 Založení Katoliške družbe na Kranjskem a podobných spolků v dalších zemích. Skutečné mohutnosti nabývá katolické hnutí ve Slovinsku v závěru 19. století - 1896 založení Leonovy společnosti s revuí Katoliški obzornik (1897-1906), posléze Čas (1907-1942). Vedle Lublaňského zvonu, kam zprvu také psali duchovní, byl 1888 založen Dom in svet, "katolická revue" (1888-1944), která byla zaměřená především na literaturu a umění. Od roku 1883 vychází list Slovenec jako katolický deník (do 1945). Vůdčí osobností slovinského katolického hnutí, které usilovalo o prosazení katolicismu do popředí společnosti, stojí osobnost Antona Mahniče (1850-1920). Vydával revui Rimski katolik (1888-1896), která měla v programu bojovnou obhajobu katolictví proti modernímu bezvěreckému liberalismu. Hnutí bylo silně netolerantní a mělo podporu u oficiální církevní hierarchie – lublaňského biskupa Jakoba Missiy[79] (1838-1902, od 1897 arcibiskup v Gorici, 1899 kardinál). Postupně tato mahničevská linie ztrácí na své urputnosti a přechází např. díky filosofu a teologu Aleši Ušeničnikovi (1868-1952) k poněkud mírnějším komunikačním prostředkům.



Anton Bonaventura Jeglič

Na Missiovo místo přišel r. 1898 do

78 Juhnat, J.: Cerkev in slovenska država. In: Slovenci in država. SAZU, Ljubljana 1995, s. 143.; Kmecl, M.: Cerkev in slovstvo. In: Zgodovina cerkve na Slovenskem. Mohorjeva družba, Celje 1991, s. 388.; Pelikan, E.: Vizije „družbene prenove" v katoliškem taboru v tridesetih letih v Sloveniji. Slovenska trideseta leta. Slovenska matica, Ljubljana 1997.

79 Jakob Missia (1884-1898 lublaňský biskup), jeho pastorační činnost je bohatá, zasadil se o příchod jezuitů zpátky do Lublaně, za jeho episkopátu bylo založeno 13 klášterů, měl značný význam i v kontextu celého Rakouska.

Lublaně Anton Bonaventura Jeglič (1850-1937). Během svého dosti dlouhého působení povzbuzoval zejména katolický spolkový život, který se stal mnohde protějškem činnosti podobných spolků zřízených liberály. Od r. 1906 funguje vedle liberálního Sokola také Orel, katoličtí učitelé mají od r. 1900 Slomškův svaz, bylo založeno biskupské gymnázium v Šentvidu (1905). Jistě pozitivní činností bylo zakládání lidových knihoven ve většině farností, fungují pěvecká, hudební i divadelní sdružení[80]. Zkrátka jeho působení vyústilo v to, že katolictví ve Slovinsku není už pouze náboženskou silou, ale výrazně také silou společenskou.

Velký význam má také fungování katolických tiskáren, které umožňovaly nezávislost kulturního života slovinských katolíků. První z nich byla tiskárna Mohorjeva založba v Celovci (1871), pojmenovaná po aquilejském biskupovi a mučedníkovi, kterého zakladatelé považovali za významem srovnatelného se sv. Cyrilem a Metodějem a jejich významem pro české země a Velkou Moravu. Měl přinést Slovincům křesťanskou kulturu a písemnictví. Nijak jim nevadilo, že slovanské kmeny přišly na území dnešního Slovinska až v 6. století, tedy asi 200 let po světcově smrti. Po první světové válce se v důsledku politických událostí v zemi musela tiskárna z rakouských Korutan přesunout na Prevalje a pak do Celje. Řešila také problém odlivu abonentů do zahraničí – po první světové válce v důsledku územních změn zůstala téměř třetina abonentů v Itálii (Terst, Přímoří), která zasílání knih z Jugoslávie nedovolovala. Vzniká tedy nová větev: gorické Mohorovo nakladatelství. Dnes je množství abonentů stále značně velké, třebaže již je množství rolníků a sedláků, kteří dříve patřili k hlavním čtenářům jejich knih, mnohem menší. Miran Hladnik[81] dovozuje, že identifikace s vydavatelstvím se neodehrává na sociální úrovni (sedlák), ale v rovině katolické.

Důležité je také založení Katolických tiskových spolků (tzv. Katoliško tiskovno društvo, KTD) v Mariboru (1871), Lublani (1887) a Gorici (1908). Vedle jejich nakladatelské činnosti vznikají také vlastní tiskárny: lublaňská

[80] Na druhou stranu je mu vytýkáno poněkud středověké pálení knih, konkrétně Cankarovy sbírky básní Erotika

[81] Hladnik, M.: Mohorjeva in njeno leposlovje. (www.ijs.si/lit/mohorj.html-12, 20.3.2002)

Katoliška tiskarna (1883), mariborská Tiskarna sv. Cirila (1885), v Gorici Hilarijanska tiskarna (1880, vydávala známý list Cvetje z vrtov svetega Frančiška s vynikajícími jazykovými studiemi P. Stanislava Škrabce).

Po konci první světové války tento bohatý kulturní život pokračuje. Roku 1918 dosahuje svého maxima počtu odběratelů Mohorjeva družba (90.000). Vzhledem k tomu, že Slovinců je v této době zhruba 1.360.000, je tento počet stěží uvěřitelný a je dokladem úžasné trpělivé práce duchovenstva s lidem. Pod vedením Frana Saleského Finžgara (1871-1962) a Jože Pogačnika (1902-1980) vydává řadu význačných děl odborného rázu ve „Znanstveni knjižnici" a beletrii domácí i překladovou v „Mohorjevi knjižnici". Zvláštní kulturní význam má také rodinná revue Mladika (1920-41).

Své vlastní tiskárny provozovali také některé řády – salesiáni na Rakovniku v Lublani (1922-1945), lazaristé v Grabljah u Domžale (1929-1941) a františkáni v Rocnem u Šmarné Gory (1940-41). Tyto všechny tiskárny umožňovaly, že například v roce 1938 vycházelo ve Slovinsku na 40 vyloženě náboženských periodik a ještě zhruba 20 dalších s náboženským pozadím. Vycházely časopisy pro mládež (Mladost, Kres, Vigred) i pro děti (Angelček, Orlič, Luč, Vrtec) Vedle vlastního smyslu těchto časopisů je nepřehlédnutelným také jejich vliv na celkovou kulturní úroveň Slovinců této doby, neboť v této době stále ještě žije ve Slovinsku kolem 2 procent negramotných obyvatel.

Vlastní vědecký život mezi katolíky byl velmi čilý a výrazně se spolupodílel na řadě zásadních celospolečenských projektů, např. na zakládání lublaňské univerzity r. 1918-19. Výsadní postavení v řadě aktivit má Znanstveno društvo za humanistične vede (1922), které se stalo jakousi přípravou pro založení slovinské akademie věd, ke kterému došlo pro obstrukce ze strany Bělehradu až roku 1939 (Akademia znanosti in umetnosti). Slovinští teologové provozovali vlastní Bohoslovnou akademii (vydává Bogoslovni vestnik, 1921-1944), jež obstarala např. nový překlad Nového zákona nebo děl církevních otců a překladu Codex iuris canonici (1944).

Působení řádů a kongregací v meziválečném Slovinsku

Velkou roli ve Slovinsku a jeho duchovním životě sehrály také mnohé řády. Mezi nejoblíbenější a nejrozšířenější patřili následovníci sv. Františka z Assisi: františkáni, minorité a kapucíni. Jejich duchovní služba se neomezovala jen na města, ale také často vycházeli na venkov. Byli oblíbení lidoví kazatelé. Šířili úctu k narození a utrpení Ježíše Krista a k Srdci Ježíšovu, šířili tradici betlémů a pobožnost křížové cesty. Značný význam měli také terciáři, zvláště ve městech. Díky nim vycházel již dříve zmíněný list Cvetje z vrtov svetega Frančiška (1880-1944).

Ze tří cisterciáckých klášterů (Stična, Kostanjevica, Vetrinj) byl obnoven jen jeden – Stična (1898). Vedle běžné pastorační služby se stala Stična také střediskem tzv. liturgického hnutí. Šířilo se od poloviny 19. století z Francie, Itálie, částečně Německa a Rakouska. Ve Slovinsku se šíří nadšení pro slovanský liturgický jazyk, zejména jeho podobu, jak ji přinesli slovanským národům sv. Cyril a Metoděj. Na osobní intervenci biskupa Jegliče u papeže Benedikta XV. byl roku 1921 povolen překlad Římského obřadu, při mši bylo povoleno čtení a evangelium v domácím jazyce. K faktické realizaci však kvůli průtahům došlo až r. 1933. Za začátek hlubšího liturgického hnutí lze pokládat rok 1925, kdy vychází řada článků s touto tematikou v revuích Križ na gori, Križ a Rast (autory mj. byli E. Kocbek, V. Vodušek, J. Pogačnik). Postupně článků přibývá i v dalších křesťanských časopisech a vrcholí r. 1944, kdy cisterciáci ve Stičně vydali kompletní překlad římského misálu. V duchu ekumenické vstřícnosti vydávají revui Kraljestvo božje (1927-1941), předchůdce ekumenického sborníku V edinosti.

Specifickým působením se vyznačují kontemplativní řády, např. trapisté (1881 koupili nejstarší zmíněný slovinský hrad Rajhenburg (stál už 895), dnes Brestanica), karmelitánky (Selo v Lublani 1889-1947), kartuziáni (ti odkoupili ze soukromých rukou roku 1899 svou bývalou

kartouzu Pleterje, založenou už hrabětem Hermanem II. Celjským 1407, a pracovali na jeho obnovení - 1904).

Biskup Missia znovu pozval r. 1887 do Lublaně jezuitský řád, jemuž věnoval residenci při kostele sv. Floriána. Rozvíjeli bohatou duchovní činnost, a to i mimo Lublaň, viz jejich četné misijní cesty po celém Slovinsku. Pořádali duchovní cvičení – exercicie, jimž sloužil např. dům při nově postaveném kostele sv. Josefa (1898-1914). Vydávali časopis Glasnik najsvetejših Src (1902-21) a pak měsíčník Glasnik presvetega Srca Jezusovega (1922-1944).

J. E. Krek a A. Korošec

Značný vliv zejména pokud jde o výchovu mládeže měli nově přišlí saleziáni – Rakovnik, Radna, Veržej, Kodeljevo, Murska Sobota, Selo-Moste. Vydávali Salezianski vestnik (1920-1944), náboženskou výchovu šíří edicí Knjižice (od 1931). Jejich ženským protějškem jsou sestry voršilky, které působily v Lublani (1702) a Škofje Loce (1872). Charitní dílo mají ve svém programu především kongregace milosrdných bratří a jejich protějšek Dcery křesťanské lásky, které se od svého příchodu do Mariboru (1843) a Lublaně (1856) velmi rychle rozšířili po celé zemi a staly se nejpočetnějším řádovým společenstvím.

Politický vliv klerikálních kruhů

Nepominutelnou úlohu vedle vlastní církevní hierarchie má také přímý politický vliv, který se uskutečňoval především prostřednictvím činnosti Slovinské lidové strany (Slovenska ljudska stranka, SLS). V jejím čele stál

dr. Anton Korošec a Janez Evang. Krek. Oba byli ještě před odtržením od Rakouska předními představiteli národního křídla v katolické církvi ve Slovinsku a s Jegličovou podporou získávali postupně tomuto programu širokou podporu. Díky tomu také vydržela tak mohutná podpora národa katolické církvi. Na rozdíl od Čech nedošlo k většímu uplatnění církví protestantských, neboť ty jsou ve Slovinsku již po celé 19. století spojovány s německým liberalismem, tedy cizím elementem jak z nacionálního pohledu, tak ideologického. Katolická církev mohla svou univerzálností tyto rozdíly snadno překlenovat.[82] Strana výrazně přispěla k slovinskému boji za samostatnost. Bohužel se nepodařilo navázat smysluplnou spolupráci s liberály, a tak sjednotit společný postup vzhledem k centralistické politice Bělehradu, naopak oba tábory vystupovaly víceméně jako sokové. Zatímco SLS těžila hlavně z národních aspektů svého programu, liberálové spolupracovali s vládnoucími srbskými kruhy a také díky tomu postupně ve 20. letech při volbách ztrácejí domácí podporu a hlasy.

Na rozdíl od českého prostředí, kde je církev vykazována hlavně do pastýřské služby a je vyžadována její politická nestrannost, je ve Slovinsku situace opačná. Na 5. katolickém sjezdu v roce 1923 zazněly myšlenky, že „*křesťané mají povinnost účastnit se také politického života země*" a byla posílena nutnost existence jednotné strany, „*která brání věroučně-etické zásady náboženského a společenského života.*" Aleš Ušeničnik např. zdůrazňuje nutnost postavit společnost i hospodářství země na křesťanských principech a vyžaduje potřebu odporu proti „bezbožnému komunismu" ve shodě s předchozími papežskými encyklikami, např. Divini Redemptoris (z března 1937): „*komunizem je v svojem bistvu zločest, zato prav v ničemer ne bo z njim sodeloval, komur je mar krščanske kulture…*"[83].

SLS byla ve vládě dvakrát, jen krátce roku 1927 a znovu 1935, Korošec je 1928 krátce předsedou vlády, ve vládě působil pak až do 1930. SLS však nebyla schopna dát dohromady jednotný politický koncept, a tak se stále

[82] Juhnat, J.: Cerkev in slovenska država. In: Slovenci in država. SAZU, Ljubljana 1995, s. 143.

[83] Pelikan, E.: Vizije „družbene prenove" v katoliškem taboru v tridesetih letih v Sloveniji. Slovenska trideseta leta. Slovenska matica, Ljubljana 1997, s. 64.

víc uzavírala do kruhu politického taktizování a uspokojení z okamžitých politických ústupků a zisků. Výrazný zlom tvoří demonstrace Slovinců a Chorvatů v roce 1932; výsledkem byl ještě větší národní útisk a dokonce zákaz Orla, Korošec byl internován. Od roku 1935 je pak opět ve vládě, kde v různých postech setrval až do smrti (1940). Drávská bánovina tak zůstala politickou doménou SLS. Byla uniformovanou silou, která se ale zcela uzavírala pokusům o vnitřní dialog. Nejednotný byl především postoj k otázkám křesťansko-sociálním a hnutí križarů (úlohu katalyzátoru v běhu událostí mělo mj. vystoupení Edvarda Kocbeka Premišljevanje o Španiji 1937), odpůrce měli i v Krekově JSZ (Jugoslovenska strokovna zveza, od 1909). SLS se nepodařilo sjednotit katolíky do nějaké pluralitní demokratické formace, spíše je politicky rozdělila. Nepodařilo se rovněž vhodně oslovit sílící dělnické kruhy.

Vidíme, že zatímco směrem dovnitř církve je působení velmi čilé a plodné, navenek zůstávají přes zjevné pokusy její snahy rozkolísané, váhající a nedůsledné. Katolická církev hledá odpovědi na klíčové otázky, které položilo moderní liberální myšlení. Nejasná stanoviska katolické církve i na její nejvyšší úrovni vedou k jejímu příklonu směrem doprava. Ohlas tohoto příklonu najdeme také během druhé světové války v podobě dodnes nevyjasněného vztahu k hitlerovskému nacismu, s nímž sdílela také zřetelný antisemitismus. S tím souvisí také opačná tendence: „*V katoliški tabor so v tridesetih letih sicer res vdirali marksistični nazori in povzročali njegovo razpadanje, toda to ni bil več vzrok, temveč zgolj posledica – posledica pomanjkanja sprejemljivega koncepta, ki bi ponudil možnost politične mobilizacije v smeri antifašisma in ki bi ga katoliški tabor v tem času pravzaprav moral in končno tudi zmogel ponuditi.*“[84]

Velké pozornosti se dostalo prohlubování vnitřního církevního života, liturgie, kulturního a společenského života věřících. Specifikou je politické působení církve v rámci královské Jugoslávie (event. SHS). Církev cítí odpovědnost i za politickou budoucnost národa. Její snahy mají výrazné

[84] Pelikan, E.: Vizije „družbene prenove“ v katoliškem taboru v tridesetih letih v Sloveniji. Slovenska trideseta leta. Slovenska matica, Ljubljana 1997, s. 66.

nacionální rysy a její činnost nacionalizující povahu. Katolická církev se stává v řadě významů toho slova církví národní. Jak zájmem o svůj lid a jazyk, tak také o jeho sociální situaci. V Čechách je naproti tomu situace daleko složitější s ohledem na to, že tu po r. 1918 vedle sebe výrazně působí kromě katolické také další církve – Českobratrská evangelická, Československá husitská, atd. Tato situace ve Slovinsku zdaleka nenastala. Katolíci jsou v drtivé převaze. A také díky tomu, že se liberálové silně zkompromitovali spoluprací s oficiálním režimem Bělehradu, nemohli vyvrátit silné pozice církve v životě Slovinců, ať na venkově nebo ve městě, které bylo původně jejich doménou.

Vztah české a slovinské katolické literatury

Úloha katolických intelektuálů je ve slovinské společnosti 19. a první části 20. století nepominutelná a také je jim dopřávána pozornost v českých periodikách Katolické moderny (Nový život) i předchozích tzv. restauračních (časopisy Vlast, Hlídka literární). Kontakty mezi našimi a slovinskými katolickými spisovateli této doby popisuje M. C. Putna ve svém článku Slovinské podněty v české katolické kultuře[85]. Putna mj. konstatuje, že zatímco kontakty a dění do 1. světové války jsou poměrně slušně zaznamenány v našich periodikách, o dění ve slovinské katolické kultuře po r. 1918 i přes větší množství informativních statí a studií (ať původních či přeložených) není v Čechách známo téměř nic. A přece je zřejmé, že na rozdíl od Čech ve Slovinsku má i mezi válkami katolická kultura velké místo. Jedním z nejvýznačnějších literárních časopisů je katolický Križ na gori, který se významně zasloužil i o závan čerstvého vzduchu do slovinských katolických kruhů mezi oběma válkami. Ústřední postavení má stále Dom in svet, přestože je již poněkud konzervativnější. Ve třicátých letech navazuje na Križ na gori časopis Dejanje vedený Kocbekem. Vedle jednotlivých překladů

[85] Putna, M. C.: Slovinské podněty v české katolické kultuře. Souvislosti 1/1997, s. 113.

roztroušených po časopisech (Lumír, Archa, Jihoslovanská revue), částečně sebraných ve výboru Hvězdy nad Triglavem (1941) byla do češtiny nejvíce překládána díla kněze Frana Ksavera Meška (1874-1964), celkem 16 svazků.

Revue, které vydávají čeští „florianovci" – Řád, Tvar, Akord, nechávají slovinské katolíky téměř nepovšimnuté. Ojediněle tiskne překlady z Vodnika, Pogačnika, Sardenka aj. O. F. Babler v časopisech okrajového významu jako Eva, Našinec, Archa či dominikánské revui Na hlubinu. Další drobné rezonance se Slovinci dočkali u ruralistů ve 30. letech. Rajmund Habřina zkomponoval jihoslovanské číslo Archy (23/1935) a s Janem Čarkem blok slovinské literatury v Lumíru (62/1936).

Archa přináší ve svém ročníku 1935[86] soubor básní od moderny po expresionismus. Největší místo tu dostává Oton Župančič, zastoupený třemi básněmi (Ztracená existence, Hymna, Na rozcestí), vše v Bablerově překladu. Ivan Cankar je tu zastoupen povídkou V předvečer (př. Antoš Horsák), Josip Murn je zastoupen Písní v Habřinově překladu. Z básníků moderně předcházejících je zastoupen také jednou básní (Havířova píseň) Anton Aškerc. Dále tu najdeme rozsáhlou báseň Zpěvy z vyhnanství Ksavera Meška (př. A. Horsák). Z básníků poválečných je překvapivě nejvíc zastoupen Silvin Sardenko (Pohřby, Fra Angelico, př. O. F. Babler), dále Tine Debeljak (Nevěsta, př. O. F. Babler), Vojislav Mole (Lazar, př. O. F. Babler), a Anton Vodnik (Svit měsíce, př. O. F. Babler).

Druhý rozsáhlejší soubor překladů ze slovinské moderní poezie vychází o rok později v Lumíru[87]. Zde je navíc soubor doprovázen přehledovou studií Božidara Borka Pohled na slovinskou literární současnost (př. Rajmund Habřina). Zde je soubor již zaměřen úžeji jen na slovinskou literární současnost. Najdeme tu jména Srečko Kosovel (Stařena za vsí, s. 440), Mile Klopčič (Dítěti se nechce spát, s. 439), Jože Pogačnik (Golgota, s. 441), Tone Seliškar (Sedmero dětí, s. 441), France Vodnik (Na bílé cestě, s. 442), Anton Vodnik (Vzlyky, s. 443), Edvard Kocbek (Andělé, s. 443), vše v překladu Jana

[86] Archa 1935/23, s. 242n.

[87] Lumír 1936/62, s. 439 a 461.

Čarka. Nesmírně důležité je, že se tu čtenáři dostává vedle překladů i Borkovy informativní studie, která podává velmi solidní portrét a výklad vývoje moderní slovinské poezie. Dělí ji na tři základní generace: starší, modernistickou (Župančič, Gradnik, Meško, Finžgar, V. Levstik, Pregelj), střední, válečnou (Albrecht, Kosovel, Seliškar, A. Vodnik, Jarc, Bevk, Kozak) a nejmladší (Klopčič, Kranjec, Kreft, Kocbek) a vesměs hledá protějšky těchto spisovatelů v českém kulturním prostředí (Sova pro Župančiče, Wolker pro Kosovela, Durych pro Pregelja).

Spolupráce mezi českými literáty a Slovinci působícími v Praze pak vyvrcholila reprezentativním výborem Hvězdy nad Triglavem r. 1941. V tomto výboru se objevila i jména katolických básníků (Anton a France Vodnik, Jože Pogačnik, Božo Vodušek, Edvard Kocbek aj.), nebyla však zde ani v dalších studiích reflektována z hlediska jejich katolicity, ale jen vzhledem k biografické, stylové a formální rovině. Obdobná situace je i ve výboru Snímky krajiny poezie[88], kde se objevuje opět Anton Vodnik a Edvard Kocbek[89].

Situace poválečná pochopitelně jakékoli reflexi katolického nepřála, a tak se otevírá nové pole pro reflexi těchto otázek až nyní po změnách politických systémů v obou zemích. Ovšem nutno hned konstatovat, že s ohledem na mizivé povědomí Čechů o Slovinsku na prahu 90. let začínaly tyto reflexe v podstatě v bodě nula. Ani v roce 1996 proběhnuvší blahoslavení slovinského biskupa Antona Martina Slomška (1800-1862) nebylo v Čechách příliš zaznamenáno, přestože např. v časopisech 19. století Vlast a Hlídka byl prezentován velmi často a zřetelně, později dokonce knižním překladem.

Slovinci pak hledají nové interpretační možnosti u Vodnikova díla i nyní v 90. letech, jak to ukázal France Pibernik v podrobné ediční poznámce k vycházejícím Sebraným spisům Antona Vodnika.

Reflexe probíhající opačným směrem jsou snad ještě bohatší

[88] Snímky krajiny poezie. ČS, Praha 1966.

[89] Anton Vodnik: Čtvrtá vigilie, Hlas ticha (po. J. Hiršal), E. Kocbek: Němota, Věci, Stěhování, Krajina (po. J. Hiršal)

než ty právě zmíněné. Slovinci se v Praze hodně učili; pražské prostředí vedle například Vídně a jiných měst jim poskytovalo jakýsi širší, evropštější rozhled. Proto také reflexe českých autorů byla ve Slovinsku po celé meziválečné údobí velmi častá. Slovinskými meziválečnými básníky bylo silně vnímáno dílo Otokara Březiny, byl také překládán. První odezvy na jeho básně proběhly ve Slovinsku už na konci 19. století, ale textově do slovinského kontextu významněji vstupuje až ve 20. letech, kdy jeho básně překládá Fran Albrecht (Vigilije 1918, Stavitelé chrámu, Odpovědi 1928) a eseje Igo Gruden a Božidar Borko[90].

Vedle Březiny je možné se setkat pak např. s Wolkerem či Bezručem. Silnou reakci vyvolalo také dílo Františka Bílka, které v Lublani zprostředkoval malíř Božidar Jakac. Ve Vodnikově korespondenci je dochován dopis z 15.7.1923 jeho budoucí ženě Doře Pegamové: „*Dnes: malíř Jakac – vrátil se z Prahy – mě cestou potkal a že musím s ním zpátky do města, že má u sebe Bílkova díla. Ať jsem byl přece unaven, vrátil jsem se s ním – a prožíval Bílkova Krista (přece znáš Čecha Bílka!). Kdybys to jen viděla, Doro! Mapa se 14 zastaveními křížové cesty (z dřevorytů), do každého zastavení uvádí dva malé reliéfy s textem z Písma sv. Chvěl jsem se. Nic takového jsem ještě neviděl. Víš, zdá se ti, jako by celá země zpívala. Země jak pod závojem, oblaka jako květy, jež voní, voní. Všechno v ní. Daleko, daleko, až v tebe padá světlo… přímo do srdce… najednou jsi čistý a krásný… Sny tak čisté, až zavzlykáš. Ó, ten Kristus – je vůbec možné, že jsou muži, kteří nosí v duši tak překrásné sny? Tak půvabný je ten Kristus, tak bezmezně dobrý a tak tichý: kdosi zavolal, ale nebylo slyšet. Tak trpí – On však, jakoby snil o květech, jež jsou v Marii… a myslí na náš smutek… takový tichý je…*"[91]

Vztah katolické církve a uměleckých kruhů nebyl bezproblémový ani ve Slovinsku. Na jednu stranu vede katolická strana jeden ze dvou

[90] Debelak, T. : Otokar Březina. Dom in svet 1929, roč. 42, s. 80.

[91] Dopis A. Vodnika jeho budoucí ženě Doře Pegam z 15.7.1923 In: A. Vodnik: Zbrano delo II., DZS, Ljubljana 1995, s. 462.

význačných literárních časopisů Dom in svet (1888-1945), na druhé straně byl uspořádán až hysterický hon na první sbírku Ivana Cankara a její veřejné pálení (1899).

Jistá nesourodost názorů je však patrná i uvnitř tábora katolíků. Vedle již dříve otevřené otázky autonomnosti umění (krása versus morálka, utilitarita – diskuse mezi Domem in svetem a Časem) se problematizují také další tradičně nedotknutelné otázky. Ivan Pregelj relativizuje váhu hříchu v novele Thabita kumi (1933), v níž otázku hříchu dovádí až k tragické absurdnosti. Nedogmatická část křesťanů koketuje s existencialismem Kierkegaardovým, zejména jde o Kocbeka a jeho kroužek a část tzv. "križarů". Roku 1938 společně odešli od Domu in sveta a založili nový orgán Dejanje. Tak se postupně vytvářejí čtyři základní tábory: „*mochorská Mladika slouží svou dosti kvalitní literární produkcí rodinnému, konsolidovanému neproblematickému křesťanství, Dom in svet konzervativnější části s intelektuálně částečně náročným pokračováním tradice, která stále ještě v pozadí koření v jansenismu, a Dejanje s údernými, novými pohledy mladšímu, většinu socialisticky, krekovsky uvažujícímu dílu křesťanů. K tomu je třeba připočíst pochopitelně také různá dočasná, ale také význačná seskupení, zejména kolem mladých.*"[92] Časopis Križ na gori měl velký vliv zejména na křesťanskosociální hnutí a v úvahách o prohloubení liturgického hnutí.

[92] Kmecl, M.: Cerkev in slovstvo. In: Zgodovina cerkve na Slovenskem. Mohorjeva družba, Celje 1991, s. 388.

Významní představitelé slovinské meziválečné poezie

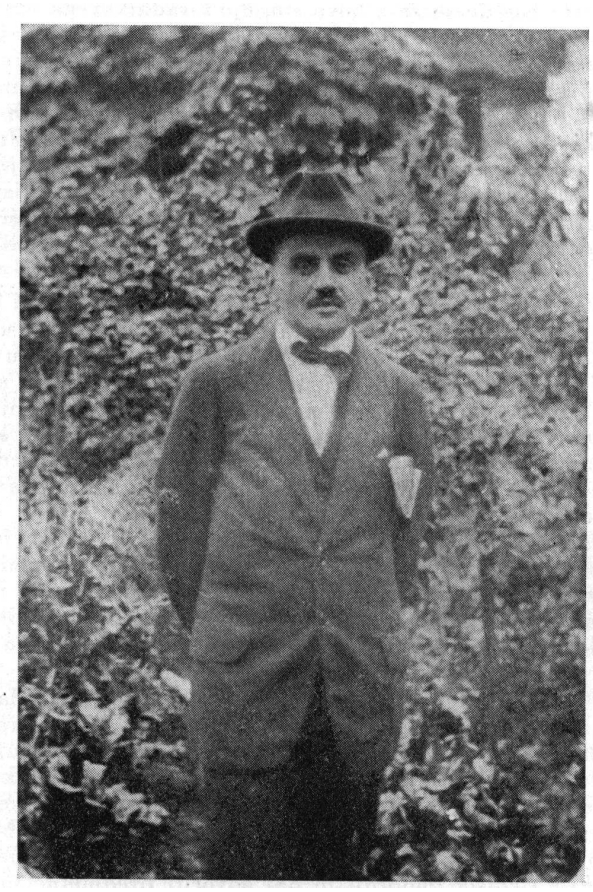
V následujících kapitolách představíme klíčové osobnosti slovinského meziválečného expresionismu, případně osobnosti, které k němu byly v různých obdobích přiřazovány a uváděny s ním ve spojitost. Poukážeme tedy také na osobnosti výrazně jiných poetik, např. Antona Podbevška, který se však ve všech významných výborech tvůrců slovinského expresionismu vyskytuje a je tedy na místě zmínit ho také zde.

Jednotliví tvůrci jsou seřazeni spíše orientačně podle časového kritéria, tedy dle vzniku či vydání prvních básní nebo veršů (v případě knižního debutu A. Podbevška šlo o debut pozdní, vydaný dodatečně ve chvíli, kdy již byla jeho básnická dráha vlastně uzavřena, proto je zařazen před A. Vodnika, třebaže jeho sbírka Člověk s bombami vyšla o tři roky později než první Vodnikova sbírka Žalostne roke).

V interpretacích (a rovněž v překladech) těchto básníků vycházím z textologické verze z kritického vydání spisů, pokud je u příslušných autorů k dispozici. Přihlížím rovněž k výborům z autorů a speciálním variantám (např. u E. Kocbeka, kde několik básní ze sbírky Země vyšlo ve výboru F. Vodnika Slovinská katolická lyrika jako jeden celek v cyklu Podzimní písně.

Předchůdci

Slovinská literární věda s časovým odstupem často dohledávala nejrůznější předchůdce expresionismu v dílech mladších básníků, kteří předcházeli definitivnímu usazení stylových a myšlenkových formací expresionismu v dílech především katolických autorů na počátku 20. let. Často byli v nejrůznějších studiích jmenování mnozí, nicméně ovšem stejně často bez jasně vymezených interpretačních hledisek. Částečně se na tom podepsala i zmatená periodizace tohoto období a ne zcela přesvědčivá a jednoznačně přijatelná chápání obsahu termínu expresionismus – viz příslušná kapitola této práce.



Alojz Gradnik

Mezi tyto autory byl řazen např. Jože Lovrenčič (1890-1952), Ivan Dornik (1892-1968), Narte Velikonja (1891-1945) ad. Všechny spojoval fakt, že je Izidor Cankar (1886-1958) přizval na konci války ke spolupráci na modernizované podobě revue Dom in svet. Tato revue se právě díky bratranci slavnějšího Ivana Cankara Izidoru Cankarovi, který působil mj. jako první profesor na lublaňské katedře dějin umění, otevřela impulzům ze světových literatur a umění. Právě přizvání nejmladších spolupracovníků (a také svobodnější náhled na literární dílo: v této době tu mohly být otištěny básně zřejmě nejrevolučnějšího básníka tohoto času Antona Podbevška) znamenalo posun relativně konzervativního časopisu do ústřední role jednoho z vůdčích uměleckých časopisů meziválečného období.

V reprezentativním výboru ze slovinské expresionistické poezie Pot skozi noč uvádí editor Franc Zadravec mezi předchůdci ještě Vladimira Levstika (1886-1957) či Antona Debeljaka (1887-1952). Vypočítávání jmen ve větší či menší úplnosti však svědčí spíše o celkové tendenci v literatuře a o postupném zabydlování motivů, myšlenek a typu poezie v ní. V Debeljakových textech se objevují názvuky futuristické poetiky – báseň o automobilu ve sbírce Slunce a stíny (Sonce in sence, 1919). Levstik byl především prozaik, jeho dílo vyvrcholilo poslední novelou Čin (Dejanje, 1936), v níž se vyjadřuje jako jeden z nemnoha slovinských autorů k politické situaci v Evropě po nástupu Hitlera v Německu. Jeho básnická tvroba je vázána pouze na několik let raného tvůrčího období a de facto končí rokem 1910. Většina básní je inspirována v té době největší básnickou osobností slovinské literatury Otonem Župančičem, ale ke konci tohoto tvůrčího období jsou patrné náznaky futuristických prvků.

Nelze samozřejmě přejít díla Alojze Gradnika (1882-1967) či Igo Grudena (1893-1948). Z této generace předchůdců jsou to totiž právě oni dva, kdo byli v českém prostředí reflektováni a překládáni nejvíce. Připomeňme alespoň několik jejich básní, které se objevily v antologii Snímky krajiny poezie (viz níže).

Příznačné je, že tentýž Zadravec v dějinách slovinské literatury Slovenska književnost II. (1999) uvádí tyto autory v kapitole Obdobje moderne a zmiňuje jen jejich náznaky expresivního výraziva, nepřipouští je však jako převládající stylotvorné elementy (viz např u Stanka Majcena: „*Majcnova dramaturgija je v osnovi realistična, vsebuje pa tudi simbolistične in ekspresionistične prvine*“, tamtéž s. 143).

Právě pozornost k těmto autorům, které lze označit za předchůdce expresionismu, byla ve Slovinsku nepoměrně menší než u jmen ostatních meziválečných autorů, a tím také nástup generace expresionistů méně vyjasněný. Miran Hladnik, spolueditor Gradnikových sebraných spisů (spolu s Tone Pretnarem), Gradnika hodnotí jako pozdě debutujícího modernistu,

který má blízko k Ivanu Cankarovi, Otonu Župančičovi, ba dokonce i Simonu Jenkovi (http://www.ijs.si/lit/gradnik.html-l2).

Alojz Gradnik především ve slovinské poezii významně tematizoval některé zásadní motivy moderní lyriky, především dualitu lásky a smrti (Eros a Thanatos). Láska je tu na jedné straně vznešená, nekonečná a dokonalá, současně však z ní zaznívá tragičnost, trýzeň, smrt a s ní syrová hrůza. Zejména zpočátku vykazoval ve svých básních také silnou panteistickou senzualitu, protínanou krutou hlubinou hrůzy z prázdnoty. Posunul slovinskou poezii výrazněji k intimnímu výrazu, takže během prvních dvou desetiletí 20. století pozvolna přestává být nositelkou a hlasatelkou ideologií a nacionálních mýtů, výrazně se subjektivizuje a posiluje svůj reflexivní rozměr. Ve svých básních z 20. let dodává ještě religiózní tóny (sbírka De profundis, 1926), které jej jakoby zčásti vysvobozují ze zajetí dobového pesimismu. Svou koncepcí zduchovnělé intimity nepochybně otvírá cestu např. Antonu Vodnikovi či Miranu Jarcovi. Po formální stránce zůstávají jeho básně ještě poměrně konzervativní, výrazem velice ovlivněné modernou konce století, často používá vázané formy, zejména sonet. Přesto zejména ve svých prvních sbírkách – Padajoče zvezde (1916), Pot bolesti (1922), De profundis (1926) otvírá prostor novému vidění poezie. Zejména od 20. let se do jeho tvorby dostává také motiv národně-obranný, který reflektuje obsazení slovinského území italskou armádou a nekompromisní zacházení se slovinskou menšinou na italském území, odkud Gradnik pocházel. V těchto básních se zřetelněji angažuje, zapojuje se do linie tvůrců, kteří začínají již Simonem Gregorčičem a k nimž se přiřadili v meziválečném období také např. France Bevk, Ciril Kosmač a řada dalších.

Paralelně s Gradnikem se dopracoval nové koncepce své lyriky také Oton Župančič, jednoznačně považovaný v době nástupu expresionistů na počátku 20. let za nejvýznamnějšího slovinského lyrika. Dokládá to mj. fakt, že prakticky ihned po válce v poměrně dosti neutěšených hospodářských podmínkách (viz např. doklady o trnitosti cesty k vydání sbírek mladých nastupujících básníků v tomto období) vydává hned dva tituly, a to výbor svých básní Mlada pota a novou sbírku V zarje Vidove (obě 1920). Župančič

zapracovává již od prvního desetiletí 20. století do své poezie nové podněty světové lyriky, zejména Whitmannův verš a civilismus E. Verhaerena. Výrazně tak pomohl uplatnění volného verše ve slovinské poezii a zejména kvalitou svých textů jej pomohl obhájit před konzervativní čtenářskou obcí. Zejména v obtížně době první světové války spojil tuto moderní veršovou formu s národně posilujícími verši (např. slavná báseň Z vlakom).

Anton Podbevšek – pokus o slovinský futurismus

Anton Podbevšek je pokládán za nejvýraznější, ale také nejkontroverznější osobnost první vlny slovinské meziválečné avantgardy. Seskupil kolem sebe básníky, malíře i hudebníky oddané novému umění a spolu s nimi pořádal proslulé kontroverzní literární večery. Jeho poezie budila údiv, roztrpčení, nepochopení i bouře nevole. Stál u zrodu dvou ze tří nejdůležitejších slovinských literárních časopisů, hlásících se k avantgardnímu umění. Jeho nevelké básnické dílo budí emoce dodnes – přestože (nebo snad právě proto) nemá dosud vydanou kritickou edici svých básní. Denis Poniž dokonce vzpomíná na své pokusy protlačit takovou edici do edičního plánu jednoho z prestižních slovinských vydavatelství počátkem 90. let 20. stol. takto: odpovědí známého a ctěného kritika a literárního historika prý bylo pouze strohé: jen přes mou mrtvolu![93]

Anton Podbevšek

Anton Podbevšek (13.6.1898-14.11.1981) pravděpodobně psal velmi intenzivně již v čase svých gymnaziálních studií v doleňském Novém Městě[94]. Podle svých vlastních slov posléze všechno ze svých nejranějších textů zničil. Novoměstský kavárník Koklič mu zprostředkoval řadu zahraničních kulturních periodik, která ve svém podniku odebíral[95]. Z nich pak načerpával nové myšlenky a podněty. Zlom v jeho rané tvorbě znamenalo seznámení s Rimbaudem a dalšími francouzskými básníky a italským futurismem roku 1914. Velmi brzy se

[93] Reprodukujeme Ponižovu vzpomínku ze sborníku věnovanému Podbevškově osobnosti z konference v 90. letech. Poniž, D.: Podbevškovo mesto v slovenski avantgardi in recepcija tega mesta danes. In: Antona Podbevška 100 nadnaravnih let. Založba Goga, Novo mesto 2000, s. 20 („*Se potem sploh splača zgubljati besede ob dejstvu, da je sedanji urednik Zbranih del slovenskih pesnikov in pisateljev zelo odločno zavrnil misel, da bi v to ekskluzivno druščino, dokler bo on glavni urednik, uvrstil Antona Podbevška in njegov opus?*“

[94] Zajímavostí je, že mezi jeho spolužáky patřil mj. slavný slovinský olympionik Leon Štukelj (1898-1999).

[95] Vrečko, J.: Labodovci, pilotovci, konstrukteristi in tankisti. In: TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda. Moderna galerija, Ljubljana 1998, s. 35.

v italských časopisech seznámil s manifesty F. T. Marinettiho a zcela novou prací s obrazností. Ovšem pro slovinskou literaturu, která byla po celé 19. století založena především na sdělné nosnosti slova, byly jeho formální experimenty, nabourávání tradiční syntaxe i logického sledu přestav a toku slov naprosto nepřijatelné. Přesto však dokázal otevřít cestu slovinské poezii v čele se Srečkem Kosovelem či Antonem Vodnikem a dalším formálním experimentátorům (TANK, Kosovel).

Roku 1915 (bylo mu šestnáct let!) poslal do významného časopisu Ljubljanski zvon soubor (někdy považovaný za ucelený cyklus) svých básní později nazvaných Žolta pisma (Žluté dopisy). Redaktor Janez Šlebinger měl pocit, že si z něj kdosi tropí žerty a Podbevškovy básně jako „*rébusy*“, „*hanebné bagatelizování jazyka*“, básně „*mlhavého obsahu*“ odmítl a neotiskl. Dlouho se pokládaly za ztracené, teprve později byl tento soubor nalezen, a to v Šlebingerově pozůstalosti zásluhou polské slovenistky Kateriny Šalamun-Biedrzické.

F. T. Marinetti

Roku 1917 byl odveden na frontu (Judenburg a pak italská fronta v jižním Tyrolsku) a do jeho díla pronikají válečné motivy (básně V vlaku, Ob dnevu poklica na kolodvoru).

Podbevškovy poválečné aktivity se soustředily na povzbuzení činorodosti kroužku jeho přátel, který po mnoha letech dostal označení „Novomeška pomlad“ (Novoměstské jaro). Patřili do něj především malíř Božidar Jakac, básník Miran Jarc, dnes téměř neznámý básník Anton Puc, paradoxně považovaný ostatními za nejzralejšího, dále architekt Marjan Mušič (1904-1984) a Zdenko Skalicky, teosof Edvin Šerko. Později se k nim přidružili ještě další, zejména literární kritik Josip Vidmar, s nímž se Jakac seznámil v Praze a který stál u zrodu revie Trije labodje (název upomíná na snahu spojit tři

umění – literaturu, výtvarné umění a hudbu), skladatel Marij Kogoj[96] či básník tvořící pod Podbevškovým vlivem Vladimir Premru. Poté co byla jejich zářijová výstava (26.9.) s hudebním (na hradě Kamen) a literárním večerem přenesena do Lublaně (listopad 1920), připojili se k nim ještě výtvarníci bratři Tone a France Kraljové.

Marij Kogoj

Recepce Podbevškových básní byla celkově rozpačitá až výrazně zamítavá[97]. Jeho dílo se stalo dokonce předmětem článku psychiatra dr. Alfreda Šerla, který vycházel z Podbevškova vystoupení v Národním divadle, na něž reagoval dvěma články v Slovenskem narodu a časopise Naprej (12. a 13. 11. 1920): *„Zakon človeške družbe je tak, da se v kritičnih abnormalnih časih, v časih splošne nezadovoljnosti, politične in ekonomske nesigurnosti rinejo od vsepovsod ekscentrične, abnormalne eksistence v ospredje, ki posedajo sicer v normalnih časih neopažene v literarnih kavarnah ali po različnih sanatorijih za živčne in duševne bolezni. (…) Tudi na Slovenskem se je zasvetila v dobi ponesrečenih plebiscitov in diplomatskih porazov zvezda na literarnem nebu: ‚izumitelj godbe v valovih, mož z bombami'. Kot psihiatru mi ta za slovensko javnost novi umetniški tip ni neznan. V vsakem večjem državnem ali privatnem sanatoriju se naleti na poete, ki zlagajo Podbevškovemu ‚prerijskem bivolu' na dlako podobne tirade, ki imponirajo sostanovalcem sanatorija v nič*

[96] Marij Kogoj (1892-1956), hudební skladatel původem z Terstu, 1914-17 studoval kompozici ve Vídni a roku 1918 u Arnolda Schönberga, v Lublani pracoval jako hudební kritk a korepetitor v opeře, v l. 1919-1922 byl ústředním představitelem hudební avantgardy, ale jeho hudební růst se zastavvil kvůli schizofrenii, od r. 1932 do smrti žil v ústavu pro duševně choré. Vrchol jeho díla představuje opera Černé masky (1928), řada jeho děl zůstala nedokončena.

[97] Výjimkou jsou některé články Josipa Vidmara, který po značnou dobu Podbevška hodnotil dosti vysoko. Viz např. jeho recenzi Podbevškovy jediné básnické sbírky: „Če je, oziroma če bo kdaj mogoče govoriti o umetnosti ‚mladih', ki je nastajala ob koncu svetovne vojne, bo treba predvsem razpravljati o Podbevšku, ki je prvi prebil pot v naše slovstveno življenje." (Vidmar, J.: Anton Podbevšek – Človek z bombami. Kritika 1925/26, s. 54-58.)

manjši meri kakor Podbevškova ‚himna o carju mavričnih kač' njegovim neinterniranim prijateljem." (Naprej, 13.11.1920)

Podobně opatrně se zachovalo také nakladatelství Jugoslovanska tiskarna, která po úvaze, zda má vydat Podbevškovy básně, požádala dva kritiky o odpověď na otázku, zda se nevystavuje nebezpečí výsměchu, pokud vydá dílo, které svým ustrojením a obsahem neodpovídá estetickým normám, vyznávaných zdravým rozumem ve staré, střední i novější době a „*zda je psýcha slovinského národa natolik rozvinutá, aby mohla takové dílo pochopit.*"[98]

Podbevšek velmi usiloval o zřízení vlastní tribuny, která by novou poetiku pomohla zprostředkovat a probojovávat. Přesto dlouhodoběji neuspěl ani jeden z jeho pokusů. Šlo o časopisy Trije labodje a Rdeči pilot, oba ale přestaly vycházet po pouhých dvou číslech. K rozkolu v redakci revue Trije labodje (Vidmar, Kogoj, Podbevšek) došlo hned po prvním čísle v debatě o významu Župančičovy poezie. Podbevšek, odmítající jakékoli kompromisy s tradicionalisty, z redakce na protest vystoupil a založil novou revui Rdeči pilot, jak praví jím vymyšlený podtitul „*mesečnik prevratne mladine za duhovno revolucijo*".

Josip Vidmar

V komparativním pohledu se v posledních letech často hovoří o spojitosti Podbevška a jeho skupiny s charvátskou skupinou zenitistů[99], kteří se formovali po konci války v Záhřebu kolem Ljubomira Miciće a jeho bratra Branka Ve Poljanského. Pravděpodobnost úzké vazby mezi oběma skupinami zakládá Podbevškův studijní pobyt v Záhřebu v letech 1919-1921. Dokonce se uvádí, že „*portret jednog Slovenca*" v pátém čísle Zenitu (5/1921) je portrét právě Podbevškův. Nešlo však zřejmě o vztah bezproblémový, neboť Branko Ve Poljanski ohodnotil Podbevška ve svém listu Svetokret jako „*pesniškega analfabeta*" (leden 1921). Tento rozchod pravděpodobně ještě

[98] Kos, M.: Poskusi z Nietzschejem. Slovenska matica, Ljubljana 2003, s. 246.

[99] Vrečko, J.: Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem. Obzorja, Maribor 1986.

zesílil snahy Podbeškova kroužku o založení vlastní tribuny Trije labodje, k jejichž vydání došlo ovšem až na přelomu roku 1921 a 1922. První číslo revue Trije labodje pak zmiňuje Zenit jako jediný pokrokový časopis na balkánském poloostrově.

Ani Podbevškem pořádané poetické večery, kde dělníkům recitoval své verše, neměly dlouhého trvání a byly vnímány spíš jako podivínské komediální estrády. Brzy se od něj odvrátili i jeho dosavadní příznivci (Srečko Kosovel i jiní – zřejmě - pochopili, že Podbevšek nemůže mít ducha iniciačního a vůdčího jako např. Karel Teige v Devětsilu) a roku 1925, kdy vychází jeho jediná básnická sbírka Člověk s bombami[100], již stojí zcela stranou vlastního centra dění, kde už se v té době nachází právě Srečko Kosovel, Anton Vodnik, Miran Jarc aj.[101]

Během dalšího svého života se věnoval spíše výtvarnému umění, napsal několik monografií o výtvarných umělcích své doby – Ivanu Groharovi (Ivan Grohar, 1937) a Rihardu Jakopičovi (Rihard Jakopič, 1941), ale k poezii se již nevrátil. Z jeho zajímavých literárních počinů stojí za to zmínit ještě vydání antologie Slovenska lirika (1944).

Vřazení Podbevškovy básnické tvorby do literárních kategorií směrů bylo značně rozkolísané. Byl chápán mj. také jako expresionista, viz následující citát pocházející ještě z roku 1966 (sic!), roku, kdy vychází nejznámější sbírka slovinské neoavantgardy, totiž Poker Tomaže Šalamuna: „*Slovenski ekspresionizem, predvsem Podbevškova poezija, je naletela v slovenski javnosti na odpor, na kakršnega ni pri nas naletel še noben umetnostni ali literarni pokret.*“[102] Současně se vyskytne dokonce i úvaha o pronikání postupů surrealismu do Podbevškovy tvorby[103], ale záhy byl tento

[100] Byla vydána znovu jako faksimile v Novém Městě 1991.

[101] Zadravec, F.: Zgodovina slovenskega slovstva VII. Obzorja, Maribor 1972, s.7.

[102] F. Zadravec cituje z eseje: Bartol, V.: Slovenska literatura in njena svojevrstna dialektika. Razgledi 1955, s. 13.

[103] Zadravec, F.: Futurizem in ekspresionizem v slovenski poeziji. In: Pot skozi noč. Mladinska knjiga, Ljubljana 1966, s. 93.

závěr právem zpochybněn v obsáhlé studii o místě a pronikání surrealismu do slovinského kulturního prostředí Borise Paternu[104]: „*prve opaznejše vesti o nadrealizmu in še posebej o prvem Bretonovem manifestu so v slovensko književnost prodrle kmalu, že v letih 1925 in 1926.*“ Bylo to tedy až v době, kdy jediná Podbevškova sbírka Člověk z bombami už byla vydána. Navíc, jak Paternu připomíná, surrealismus byl (stejně jako většina ostatních avantgardních směrů, o nichž slovinská média té doby informovala) vnímán a hodnocen spíše negativně jako pro slovinskou literaturu směr nevhodný, cizí, vzdálený od reality života apod. Podle Paternua se v tomto hodnocení již objevují náznaky únavy ze spirituálního expresionismu a narůstá imanentní snaha vrátit tématiku poezie zpátky k zemi a člověku, k sociálnímu realismu, který v různých podobách ovládl slovinskou poezii ve 30. letech.

Jedním z hlavních postupů, kterými Podbevšek fascinoval i iritoval své čtenáře i posluchače, je verš. Způsoby modifikace verše oproti dosavadní slovinské autochtonní tradici, které Anton Podbevšek ve svých básních prováděl, shrnul versolog Tone Pretnar takto:

„*1. Maskování krátkého lidového přízvučného verše v dlouhém verši, který vytváří čtyřveší.*

2. Zvukové rozčleňování baladického přízvučného čtyřveší.

3. Optické rozbíjení veršové jednotky, která je založena na avantgardním osamostatňování slova a vede k výtvarnému přeuspořádání básnického zápisu.

4. Spojování veršových jednotek do prozaického zápisu, který v kombinaci s osamostatňováním slov a simultaneitou sloupcových variet otvírá dvojí pohled na zápis a sdělení.“[105]

Charakteristický rozklad veršové výpovědi na tok jednoslovných veršů, jak o tom mluví T. Pretnar (v jeho klasifikaci bod 3), se stal jedním

[104] Paternu, B.: Problem nadrealizma v sodobni slovenski liriki. Slavistična revija 1972, roč 20, s. 377.

[105] Pretnar, T.: Podbevškov verz med tradicijo in avantgardističnim eksperimentom. In: T. P.: Iz zgodovine slovenskega verznega oblikovanja. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1997, s. 287.

z Podbevškových typických provokativních postupů. Zdá se, že má blízko k podobné veršové destrukci jako např. u Majakovského, ale dále pak také u autorů s konkrétnější výtvarnou inspirací, kde rozptýlení slov na stránce navozuje dojem např. koláže. Tento postup však později proslaví především Kosovela. Přímo o výtvarné inspiraci se u Podbevška dá mluvit jen těžko, ale rozhodně je patrné akcentování vizuálního dojmu z textu – vedle již řečeného také nezvyklý formát jeho první a jediné básnické sbírky Člověk s bombami (1925), který výrazně přesahuje běžnou A4 (výška 30 cm, ovšem pouhých 34 stran). Na druhé straně zachovává ty postupy, které zavádějí moderní básníci, zejména dodržuje interpunkci a nerozbíjí celek slova ani základní morfologické a syntaktické vztahy ve větě.

Po vnější stránce sází Podbevšek na neobvyklost, šokantnost; jeho básně jsou psány jak prózou, tak jednoslovným veršem, který postrádá všechny do té doby typické rysy poezie – rým i rytmus. Tam, kde sahá po delším verši, nejde často opět o jeho klasickou podobu, ale o velice dlouhý verš, jehož délka je limitována ani ne tak rytmem, jako spíš délkou dechu. Verš tak připomíná spíše chrlení, zběsilé vyvrhování vřících slov.

Zatím bez hodnocení zůstává jeho verš z hlediska performančního, tedy efektu jeho zvukové realizace jako mluveného projevu při přednesu na večerech poezie, jež pořádal Podbevšek se svými přáteli. Podle svědectví prý Podbevškovu recitaci doprovázel na klavír skladatel Marij Kogoj. Není bohužel zcela přesně známo, které básně na svých recitačních večerech čítal, a tím zůstane nutně tento pohled na jeho tvorbu neúplný a neuzavřený. Podle kusých záznamů se však shodují s předpokladem, který vyplývá z podoby veršů, totiž že působily rovněž provokativně a podivínsky. Autorský záměr byl tedy v tomto směru zřejmě naplněn.

Přesto lze říci, že právě jeho experimenty s podobou verše našly své pokračovatele nejen u Oniče a Premrua, jeho dvou přímých pokračovatelů, ale také u básníků jiných poetik, např. u Mirana Jarce, Tone Seliškara a samozřejmě Srečko Kosovela.

Jazyková struktura Podbevškových básní odpovídá stavu básnického jazyka ve Slovinsku ve své době; slovník není přebohatý, je stylisticky spíše nečleněný, autor nevyužívá ani možností archaismů a knižního jazyka, ani (z hlediska prostoru zásadního) členění dialektického.

Podbevškova věta je založena převážně na jmenných pojmenováních, ze sloves či výrazů deverbativních jsou časté výrazy popisující hluk (syčení, chřestot, hučí, hřmít, je slyšet štěkání, smát se, zpívat, hvízdal), a také pohyb (jel jsem, letěl, vesloval, vznášel, vzdalovaly, protínaly, pohybovali, táhli, uháněl, přilétl, odrazil, odlétl, kráčet). Vizuálnost jmenných pojmenování dokládají také často se opakující výrazy pro vidění (spatřil, zahlédl apod.). Jmenná pojmenování jsou často bezpřívlastková, případně s epitetem constans (kaštovaný háj, měsíční zář, rozevlátá hříva, slané slzy, bílá halena, omamné rudé světlo, prašivé lidské bytosti, hustá tma, bazilišcí oči, štíhlá břízka ad.) a právě tyto (především shodné) přívlastky v rovině obrazných pojmenování převažují. Po formální stránce převažují u Podbevška obrazná pojmenování formou klasického přirovnání, řidčeji přímé metafory nebo metonymie, aniž by přirovnání mělo nějakou specifickou stavební funkci jako v některých básních Vítězslava Nezvala, kde vytvářejí konstantní opakovací podklad, blízký postupu litanie. Jeho texty proto působí ve své obraznosti jednotvárněji než u srovnatelných textů např. Comte de Lautréamonta, Guillauma Apollinaira nebo J. A. Rimbauda). Ani v nejodvážněji stavěných textech se Podbevšek neblíží pro předchozí básníky typické metodě volné básnické asociace, v Hymnu o králi duhových hadů jde spíš o jednoduchý výčet prvků se společným východiskem, v básni Kouzelník z pekla zase o obraz vzniklý přenesením vzpomínky.

Nezvykle však působí využití některých pro poezii atypických prostředků v rovině syntaktické a pragmatické. Jeho texty zaujmou už na první pohled na lyrickou poezii nezvyklým množstvím přímých řečí (a s nimi spojených uvozovacích vět). Např.: *„Krev její lpí na nich a jako bolest jsou,“ pravila…* (Titánská serenáda), *A chvěje se ve svém nitru jako štíhlá břízka*

v bóře a vichru, mrazivě jsem pronesl k hnusným hadům: „Dejte mi, kostlivci, zrcadlo, ať se vidím!" A odpověděli se smíchem, nemocným k zbláznění: „Ty, kdo se zdáš být duchem antilopou a tělem ropucha, pohleď do dáli a uvidíš se!" (Hymnus o králi duhových hadů)[106].

Přímé řeči zde mají podobu dialogickou (viz ukázky v předchozím odstavci), lyrický subjekt zde tedy hovoří s podivnými stvořeními (hadi), lidmi (dívkou – Titánská serenáda, dětmi – V den odvodu na nádraží). Objeví se také bohatě dialogicky vytvářené situace, v nichž promlouvá lyrický subjekt sám k sobě, a dialog zde tedy představuje záznam vlastních myšlenek, spor sama se sebou apod.

Zvláštní místo určil Podbevšek ve svých básních dedikacím. Báseň Tanečník ve vězení začíná věnováním konkrétní osobě. Nezvyklé je, že vedle jména dedikaci rozšířil ještě o bližší charakteristiku zmiňované osoby („*který se zajímá jen o auta*") a zmíní své spojení s ním, i když je to pro celek básně naprosto irelevantní („*a s kterým jsem mluvil telefonem na trati Kranjska Gora – S. Vito a jako takového ho poznal až po třech letech*"). Jinde titul vtahuje přímo do básně, uvádí ji, konkretizuje ji a její vznik apod. (Elektrický míč: „*Za měsíčné noci ve společnosti kouzelných rajských ptáků, kteří mě sedícího v noční košili s dlouhými a širokými rukávy obklopili v domě mého otce a zpívali o mně, na skalnatém břehu stojícím, nepřekonatelném mořském majáku*"). Hymnus o králi duhových hadů obsahuje spíš než dedikaci poznámku o vzniku básně (opět dosti irelevantní), ale také klíč ke čtení smyslu básně („*jeden z četných náčrtů hudby vln*"). Kouzelník z pekla obsahuje spíše tradičně pojímanou dedikaci konkrétní osobě („*Sedm dní před rozpadem bývalé rakousko-uherské armády, u Fellu*[107] *pro přítele, který zemřel na španělskou chřipku, jednoročnímu dobrovolníku podporučíkovi Stanku Starcovi*"), ale opět se dozvíme podrobnost o osobě a také časové a prostorové určení vzniku.

[106] Český překlad na tomto místě i v dalších kapitolách této práce cituji podle Antologie slovinské meziválečné poezie, která je přílohou této práce.

[107] Označení první horské železnice, která vznikla mezi Itálií a Francií v průsmyku Mont Cenis. Postavil ji britský inženýr John Barraclough Fell (1815-1902). Byla otevřena roku 1868, ale zanedlouho nahrazena tunelem. Podle jejího vzoru pak bylo postaveno vícero horských tratí po celém světě.

Volnost, s níž Podbevšek přistupuje k dedikaci, vede k domněnce, že nahrazuje také tady tradiční koncept dedikace jako vyděleného textu předcházejícího vlastní básni a s ní související jen volně.

Dalším zajímavým postupem, o který se Podbevšek v některých textech pokouší, je simulace jakési simultaneity sdělení. Text (např. v Hymnu o králi duhových hadů) je prokládán sledem výpovědí umístěných v závorkách, které doprovázejí základní (nezávorkovaný) text a obsahují komentáře subjektu, záznam jeho pocitů či myšlenek, které se váží k dané vizi, situaci apod.:

a už jsem je viděl, jak se svými špičatými zuby zakusovaly do mých prsou, která mi připadala jako otevřený tabernákl, lámaly a trávily hostie v mém ciboriu.
(Chvěl jsem se bolestí, ale nezakryl jsem si rukama své vlahé oči.)
A zničehonic jsem se viděl v plamenech, proměněn citově jako ve zkamenělou veverku ve skoku,

Zde jako by šlo o vyjádření rozdílu mezi vizuální zkušeností a simultánně prožívaným pocitem subjektu, vyjádřeným v závorce.

Jinde v téže básni:

(Příliš jsem si již zvykl na jed a chtěl jsem brát stále větší a silnější dávky.)

To, že Podbevšek nepoužívá tento postup systémově, dokládá např. báseň Elektrický míč, v níž je závorka použita také v jejím klasickém smyslu, tedy za účelem marginalizace části výpovědi jako doplňku, vysvětlení sdělení, její odsunutí do pozadí, na méně významné místo:

Doprovázely je četné vojenské hudby a když přestala jedna, začala další.
(Všech hudeb bylo víc než tisíc.)

Je to snad jedna z možností jak vyjádřit všeobsažnost subjektu. Hypertrofovanost Podbevškova subjektu odhalili už jeho první čtenáři: *„In če*

P. misli, da je odkril bistvo slovenskega človeka s tem, da je kopiral Nietzschejevega Herrenmenscha, ali če hočete, ga imenujem tudi Fausta, se bridko vara. Svet, ki se nam tu odgrinja, je svet egocentričnega in sebičnega duha. To je svet človeka-boga! Mi odklanjamo evangelij, ki ga nam oznanja ta zapozneli „brat" Zarathustre." (recenze Podbevškovy sbírky od France Vodnika in: Dom in svet 1925, č. 7, s. 256) Subjekt je napojen celostí, vyvolává se do podoby titána, je účasten dění v celku všeho kolem sebe: *„Vsa narava me je spremljala in vprašal sem se: Kateri kapelnik je še kdaj lepše pričenjal?"* (Hymna o králi duhových hadů) Podobně je to také v 14. dopise z cyklu Žlutých dopisů: *„Bil sem nadčlovek in preživel sem nebroj preosnov in sedaj sem nič drugega/ kakor poldrugi človek/ ki samo še smrti ni poskusil./Sem ter tja se mi je preneumno zazdelo bi brusil/jezik in tako sem bil samega sebe nadnaraven bič."* (Podbevšek 1990, s. 323) s opět již zmiňovaným motivem sebe-rozdvojení.

Inspirace konkrétním prostorem je u Podbevška relativně vzácná. Jeden z nemnoha příkladů lze nalézt v básni Traverzy, v níž autor odkazuje na furlanskou řeku Tagliamento, oblast Piavy a město Conegliano. Jsou symbolem míjení při cestě vlakem směrem na piavskou frontu. Tato cesta přirovnávaná k cestě k „hořící dáli", jakýmsi ohňům pekelným, je konfrontována se steskem po domově. Ten se jeví jako „*nicotný*", neboť mluvčí je „*doma všude*", odmítá se ztotožnit i se steskem po „*svých nejdražších*" (o italských zajatcích se vysloví jako o „*stádu*"), o nichž ví, že jsou součástí domova a s nimiž je citově vázán („*nejdražší*"), zároveň ale tvrdí, že je „*doma všude… a nikde*". Domov zde tedy nemá konkrétní topografické rysy nevyplývá z konkrétní racionální identity, ale je vnímán z pohledu empatického, citového souznění. Klíčem by mohla být báseň Titánská serenáda, která začíná veršem „*V kaštanovém háji cvrlikal slavík, celá se chvěla, já si za klobouk zastrčil květy červené*", který jako by asocioval klasický vzorec sentimentální a pocitové poezie 19. století od romantismu po impresionismus či novoromantismus, s nímž se v dalších verších básně Podbevšek rozchází expresivními motivy smrti, tmy, černých křídel či krve. Podobné zřeknutí se pocitového zatížení

v poezii představuje i zřeknutí se domova. Bylo by tedy možné chápat zřeknutí se domova, „*země, jež mne zrodila*“, i jako odvrhnutí domácí básnické tradice. Podtrhuje to i absence dalších lidských jedinců – autorský subjekt vypočítává projevy a děje způsobené člověkem, ale vesměs je o nich psáno tak, jako by lidskou ruku nepoznaly: výstřely, plameny, rakety, kulomety, motory letadel i lokomotiva se jakoby obejdou bez lidské „obsluhy“. I skupina italských zajatců je odlidštěna poukazem na to, že jde o stádo.

Konkrétními prostory nevybavuje Podbevšek čtenáře často, zato dělí prostor na doma a cizinu, nikde však nemluví o konkrétních slovinských lokalitách či reáliích, např. Lublani (můžeme dedukovat, že je o ní řeč v básni, kde se zmiňuje město s katedrálou?).

Naopak jedna z ranějších Podbevškových básní V den odvodu na nádraží obsahuje jednající osoby a jejich repliky při loučení se na nádraží. Současně je vystavěna na biblické paralele s ukřižovaným Kristem. To jsou prvky, které v pozdější Podbevškově poezii nenajdeme. Vyjadřují lítost nad blížící se smrtí, citově vyhrocené loučení dítěte s otcem odcházejícím do války, na konci navíc se slzami. Toto citové pohnutí bude později pro Podbevška dosti cizí, přesně v závislosti na tom, jak převahy v básni nabyde lyrický subjekt 1. os. sg. - já.

Comte de Lautréamont

Typický rys Podbevškových básní je, že se dějí v pohybu, v rychlosti, za rychlého střídání kulis, jednotlivé výjevy jsou juxtaponovány postupně za sebe. V Hymnu o králi duhových hadů je rychlost zdůrazněna použitím motivu jízdy na motocyklu – „*Jel jsem na motocyklu rychlostí splašených a do krve zbitých lidských myšlenek*“. Hyperbolou je zdůrazněna rychlost, která je přirovnána k rychlosti myšlenky. Sled obrazů a představ, který následuje, je výrazně vizuální se zdůrazněnými především světelnými (tma-blesk) a výškovými (let-propast) opozicemi. Výškové opozice však nijak

významově neovlivňují lineární aditivnost krajinných prvků (jezero, stromy, veletoky, pouště atd.). Pozoruhodné a příznačné je přirovnávání krajinných prvků k lidským výtvorům, často technickým vynálezům, přístrojům, apod. – jezera přirovnává k zrcadlům, pouště k rozpáleným pecím, vulkány k vodotryskům, vodopády k vrtákům, továrny jako baňky a zkumavky apod.

Mezi tím vším se pak překvapivě objeví lyrický subjekt, který o sobě prohlásí, že „*pohlédl na sebe*", „*viděl sebe sama*" apod. Toto rozdvojení používá autor na více místech, ale také k různým účelům. Někde se zdá, že jde o naznačení reflexe sebe sama, nahlédnutí z racionálního nadhledu, jinde o průnik k jakémusi podvědomému necenzurovanému dění uvnitř subjektu, jinde přímo o snovou halucinací. A opět se tu vrší vizuální dojmy (*„v… ohni světélkující medúzí hlavy z baziliščíma očima", „drželo mě v obětí nesčetně duhových hadů", „srdce… vypadalo jako reflektor"* atd.).

Autor rezignuje na deskripci pocitů, nálad, myšlenek a vše se pokouší čtenáři sugerovat. Podobá se tak mnohde textům Zpěvů Maldororových Comte de Lautréamonta[108]. Přestává zde fungovat klasický princip metafory jako přeneseného označení na základě evidentní souvislosti. Podbevšek tento princip zachycuje takto: *„(Mysleli si, že řeknu, že mi připadá moje krví zbrocená lebka jako nebesa, drahé kameny v trnové koruně kolem hlavy jako hvězdy, můj mozek jako oblaka, maso jako zem, žíly jako vodovody, kosti jako hory, kapky potu jako jezera, vlasy jako stromy a slzy v mých očích jako moře.)"* Obrazy, které v básni dále následují, se zdají vylučovat jakoukoli věcnou či vizuální souvislost. Jsou již projevem svébytné, iracionální fantazie (Podbevšek to popíše jako: *„já, stále trpící básník, jsem ale zpíval jako ještě nikdy"*), v níž je obraznost založena na volné asociaci představ, vizích, halucinacích apod.

Pokud jde o zaměřenost Podbevškových básní mimo sféru literárnosti, děje se tak spíše zřídka. Nejvýraznějším přesahem je historická událost první

[108] O Zpěvech Maldororových napsali, že jde o např.: „řečnický příval vzdutých slov", „fantastické, chmurné, sardonické hymny v próze zázračné síly", (Lautréamont: Souborné dílo. KRA, Praha 1993) nebo „Jeho próza na mne působí dojmem rozbouřeného bezbřehého moře, kde vlna roste z vlny, metafora z metafory, kde hrůza, děs, ohyzdnost jsou pohlcovány rouhačstvím a sarkasmem, kde všechno ti uniká pod rukou, kde všecko se ztrácí tvému zraku i tvé paměti." (F.X. Šalda: Několik „Prokletých básníků". In Šaldův zápisník II. ČS, Praha 1991, s. 313.) Podbevšek v jednom z podtitulů svých textů označuje svou poetiku za „hudbu vln".

světové války, která je pozadím pro několik básní. Nalezneme tu ani ne tak samotné dějinné události nebo frontové běsnění, ale válku nahlíženou zpovzdálí (odvod vojenských rekrutů a cesta na frontu, výbuchy, výstřely z fronty apod.), pouze výjimečně je pojmenován i prostor konkrétního dění: jde o již zmíněnou frontu na Piavě. Vůbec je s podivem, že v Podbevškových básních se dostává tak málo prostoru přímé konkrétní válečné zkušenosti, frontě, zbraním apod. Tyto motivy jsou vždy přítomny jaksi jen zpovzdálí, na druhé straně údolí, za horizontem, umírání a smrt je spíš latentní, jako by to byla smrt, na kterou se čeká, která provází, která je nevyhnutelná, která nespěchá. Rozhodně se tu také nevyskytne to, co je někdy považováno za jeden z příznačných znaků pro expresionismus i futurismus, totiž jakýsi obdiv, apologie války jako očisty světa a civilizace. Válka u Podbevška většinou nemá žádný etický rozměr, nejvíce je patrný u raných básní, později mizí.

Originalita výstavby Podbevškových básní je založena spíše na spojování jednotlivých skutečností do nezvyklých obrazů:

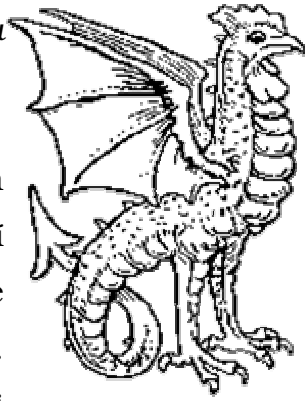
„Hustou tmu osvěcovaly blesky a ve fata morgáně, která se náhle skryla za oblaka skoky klokana s kapsou, zahlédl jsem propasti, jež se zarývaly do země jako lijáky, hladiny jezer, jež vypadaly jako obří, pohyblivá zrcadla, stromy se svými větvemi jako lidské ruce- v jejich vrcholcích hnízdily nejrůznější opice- veletoky se svými přítoky jako nevídaní hadi s mláďaty, pouště jako obrovské rozpálené pece, vulkány chrlící lávu jako ohnivé vodotrysky, vodopády, které vypadaly jako bez ustání se lámající skleněné vrtáky, železniční viadukty, jež vypadaly jako jezdci v brnění, nádraží jako mraveniště a se svými křížícími se kolejemi jako stříkačkami, továrny jako baňky a zkumavky, zbrojní sklady jako šikmé pisánské věže, cirkusová města s do nebes sahajícími úzkými domy, které se podobaly svými okny foukací harmonice – zrovna hvízdal vítr ulicemi a unášel je do mlhy.

Tehdy jsem na sebe pohlédl a s hrůzou v lesknoucích se chameleónských očích jsem spatřil, že mě drželo v obětí nesčetně duhových hadů – jen já jsem se zvedal ještě rychleji, jako na hlavu postavený vzdušný vír, jejich v podivném ohni světélkující medúzí hlavy z baziliščíma očima se vzdalovaly ode mne a protínaly svými pohledy jako meči mé věčně neklidné srdce, které vypadalo jako reflektor – tmu před sebou jsem viděl ozářenou, jako bych měl na prsou připevněnou elektrickou svítilnu – a už jsem je viděl, jak se svými špičatými zuby zakusovaly do mých prsou, která mi připadala jako otevřený tabernákl,

lámaly a trávily hostie v mém ciboriu.“ (A. Podbevšek: Hymnus o králi duhových hadů)

V první části ukázky z Hymnu o králi duhových hadů se k sobě aditivně přiřazují motivy metaforicky rozvinutých prvků krajin, jimiž se pohybuje lyrický subjekt. Obrazy se nevymykají běžným pravidlům pro metaforu v přirovnání (hladina jezera jako zrcadlo, nádraží jako mraveniště), přesto však zní některá přirovnání podivně, jako by až groteskně: vodopády jako stále se lámající skleněné vrtáky, železniční viadukty jako jezdci v brnění apod.

Druhá část ukázky signalizuje přesun do ireálného prostoru: jsme svědky rozdvojení subjektu (pohled na sebe sama, zde zcela jistě ne ve smyslu sebezpytování), které je podtržené motivem očí chameleóna, které mohou zcela nezávisle sledovat okolí dvěma různými směry. Následuje zápas s fantaskními hady s medúzími hlavami a tělo subjektu začne vykazovat také nepochopitelné vlastnosti: srdce osvětlovalo jako reflektor, hruď otevřená jako tabernákl s ciboriem. V této druhé části aditivnost metafor ustupuje s tím, jak sílí dějové prvky básně, ale i ty jsou do celku velmi dlouhého souvětí spojovány slučovacími spojkami, pouze přerušované vsuvkami či vztažnými větami s přirovnáními (*jako na hlavu postavený vzdušný vír, jako bych měl na prsou připevněnou elektrickou svítilnu, která mi připadala jako otevřený tabernákl*).



Bazilišek podle *Encyclopedia Mythica* (www.fwext.cz/bestiar)

Tak jako pro řadu modernistických avantgardních básníků je i pro Podbevška typické časté odkazování na náboženské a mytologické motivy. Podbevšek je používá celkem bez ohledu na vlastní náboženský kontext. Vedle sebe se tu vyskytují odkazy na křesťanskou tradici (šel do zaslíbené země Kanaan, případně pojem z architektury ciborium vázaný přímo ke křesťanské liturgii) nebo mytologie dalších starověkých civilizací (sfinga, Medúza). Vedle nich také pohansky-pohádkové sudičky.

Interliterární souvislosti se v explicitní podobě nevyskytují, ale jistě by bylo možné prozkoumat možnosti výkladu některých motivů latentně souvisejících s esoterními naukami, vyskytujících se mj. ve středověkých bestiářích, jako např. bazilišek, sfinga apod. Bazilišek se některými vlastnostmi blíží Medúze (sám má starověké kořeny, píše se o něm už ve starořeckých textech, jakkoli o jeho podobě panují nejasnosti), např. že pohledem či dechem dokáže proměnit živého tvora v kámen, obrana je stejná jako u Medúzy, tedy zrcadlo[109]. Sfinga, podle řecké mytologie zrozena Echidnou a Týfónem, má kořeny ještě starší. Řekové ji převzali z Egypta a nejspíš od Asyřanů a Babylóňanů (okřídlení býci s lidskými hlavami).

Použití takovýchto motivů může souviset se zálibou v okultních učeních, kterou proslula především evropská dekadence (Joris Karl Huysmans, Jiří Karásek ze Lvovic ad.). Ta se ve Slovinsku v této podobě nerozvinula (její obdobou zde byly pouze relativně krotký erotismus Ivana Cankara a individualistické proti společenskému status quo namířené provokativní verše Otona Župančiče), možná právě tento nerealizovaný tón mohl Podbevška ovlivnit.

Extraliterární odkazy se u Podbevška prakticky nevyskytují. Nejčastějším odkazem jsou hudební motivy, vesměs ale neobsahují konkrétní určení. Zajímavé je, že Podbevšek nepoužívá motivů moderních druhů umění, která tak často najdeme v experimentálních básních českých básníků 20. let, např. filmu nebo cirkusu (básně Jaroslava Seiferta Miss Gada-Nigi nebo Cirkus ve sbírce Na vlnách TSF, s. 34), třebaže technika a moderní vynálezy se v jeho básních jinak vyskytují poměrně často. Důvodem je zřejmě obtěžkanost veršů válkou, zmarem a zánikem, zatímco film a cirkus se staly typickými motivy nové doby, zábavy, nového člověka, po kterém volal později ve svých básních Kosovel, který pak motiv cirkusu ve svých konstruktivistických básních skutečně použil (známá báseň Cirkus Kludský, In: V malém plášti slov, s. 95).

[109] http://www.fext.cz/bestiar/bestiar_001.htm k 14. 2. 2007.

O provokativnosti Podbevškovy sbírky Člověk s bombami v jeho materiální realizaci již byla řeč dříve. Provokace a šokování jsou reakce, s nimiž se v textu záměrně počítá jako se čtenářskou reakcí na text. Podbevškova poetika byla dobově značně vyhraněná a vzbudila značný odpor v literární společnosti (lze se ovšem domnívat, že šlo skutečně o autorův záměr). Nevytvořil žádnou literární družinu, přesto zprostředkoval důležité impulzy a nastínil nutnost cesty jinakosti poetik. Tohoto smyslu jeho díla se chopilo několik básníků, kteří se pokoušeli v jeho stopách hledat cestu dál. Rysem, který je třeba u jeho poetiky vytknout, je především antitradicionálnost, boření tradičních schémat dosavadní básnické praxe, což je nesporně rysem, který Podbevška spojuje s avantgardismy. Popírá to zároveň tezi některých slovinských interpretů[110] o tom, že Podbevšek drtivou částí své tvorby spadá k expresionismu.

Fran Onič

Řada charakteristik potvrzuje jeho inspiraci poetikou futurismu – rychlost, pohyb, uplatnění motivů technických objevů, dopravních prostředků apod. Současně jej ale některé charakteristiky od futurismu odlišují, např. absence přímých válečných motivů. Zájem o vizuální podobu jeho básní naznačuje možnou souvislost také s apolinairovskou linií poezie, která se pak uplatnila také v Čechách v podobě poetismu v dílech typograficky upravovaných Karlem Teigem.

Mezi Podbevškovy pokračovatele patří mj. Fran Onič (1901- 1975), který dává výraz krutému, surovému světu mj. ve sbírce Obětování (Darovanje, 1923). Postupem doby se ovšem jeho výraz umírňuje a ve sbírce Padá déšť (1927) je již formálně podstatně tradičnější a výrazově klidnější. Používá

[110] Např. Vera Troha: Futurizem. DZS, Ljubljana 1993, s. 89.

nerýmované verše nestejné délky, podobně jako Podbevšek. Příbuzná je i jeho obraznost – propast, nebe, ještěrky, krev, sopka, velmi časté jsou také religiózní motivy (katedrála, cherubín, oltář, modlitba, smích – přesněji snad chechot ad.). Od Podbevška se liší jakousi statičností ve výběru sloves a pozicí subjektu (stál jsem, ležel jsem), lyrický subjekt je v 1. os. sg. se zdá být snad konsternovaný výkřiky nespecifikované kosmické bolesti, uvězněný v kosmu. Narozdíl od Podbevška, který zdůrazňuje prostory nad a pod, Onič častěji využívá pozici uprostřed (*obklopen, uprostřed, do všech stran, ze všech stran, plazí se kolem),* čímž se dostává do blízkosti kosmické bolesti koncentrované ve středu v první sbírce Člověk a noc Mirana Jarce.

Básník a překladatel Vladimir Premru (1902-1949) přebírá od Podbevška odvážnější experimenty s odsekávaným dělením verše, ale celkově zůstává rozsah i výstavba básní spíše menší. Onič i Premru zdaleka nestaví na odiv svůj lyrický subjekt tolik jako Podbevšek. V jedné do Antologie v příloze práce zařazené Premruově básni je subjekt skryt zcela a ve druhé se objeví v závěru, kde je postaven do konfrontace s Titánem, od nějž si slibuje sladkost bolesti, umírání a smrti, ale přiblížení tomuto titánství je vykoupeno proměnou v sehnutého starce. Obě básně mají spíše nádech neoromantický se zálibou v morbidních motivech krve a smrti, blízkých expresionismu. Prostorové motivy se objevují v nepříliš významově zatížených situacích kopců a skal, které pouze vágně tvoří „*nepochopitelné kruhy a zakřivené oblouky*". Báseň Obětník u vodopádu, jenž kope živým hrob má k Podbevškově poetice přece jen blíže – jak krajinnými prvky (vodopád, skaliska, silnice), tak motivem moderních technických vynálezů (paralodi, létající stroje). Obecně však lkaní nad bídou lidstva a posléze výsměch stádu uslzených žen nabízí odstup od hodnot světa a člověka bližší dekadenci než expresionismu či futurismu hledající novou skutečnost a nového člověka. I z těchto ukázek se zdá, že ani jeden z nich nedosahoval básnických kvalit a především velkého obrazného a subjektového vzepětí Antona Podbevška.

Anton Vodnik – syntéza nové romantiky s expresionismem

Anton Vodnik

Anton Vodnik (28.5.1901-2.10.1965) byl jednou z klíčových postav mladé slovinské poezie dvacátých let. Jeho schopnosti se ukázaly už na gymnáziu, kde redigoval školní časopisy Jutranja zarja (1915-16) a pak Domače vaje (1916-17). Věnoval se také studiu symbolismu, z něhož básnicky vyšel, a částečně též dekadence. Ne náhodou patří mezi první jím přeložené básníky Reiner Maria Rilke.

Zaujal výrazné místo mezi mladými slovinskými katolickými intelektuály, které v mnohém ovlivnilo modernistické hnutí, byť mělo ve Slovinsku mnohem umírněnější průběh a smířlivější výsledky. Od samotných počátků se pokoušel o probuzení moderní katolické kultury, vydal Almanah katoliškega dijaštva (1922) a později redigoval významný časopis Križ na gori (1924-1927). Snažil se stejně jako později Edvard Kocbek o oživení zformalizované víry prostřednictvím obratu k mystice, rozjímání a meditaci. Namísto vnějších úkonů měl nastoupit prožitek.

Tatáž snaha se objevuje také v jeho poezii. Malým zázrakem bylo vydání jeho prvních dvou knížek Žalostne roke (1922) a Vigilije (1923). Roku 1925 vydává Žalmy a pak po nějakou dobu téměř verše netiskne. Jako další v pořadí se objevuje cyklus Skozi vrtove až r. 1928 (Dom in svet).

Dalším zaměstnavatelem Antona Vodnika byla Prosvetna zveza v Lublani (knihovník 1928-31). Dále působil jako redaktor nakladatelství Jugoslovanska knjigarna (1931-38), kolem roku 1938 byl kulturní redaktorem v revui Slovenec, pak v Mohorjevi založbi (1938-41). Mezi lety 1930-32 také spoluredigoval revui Dom in svet.

Roku 1933 vydal významnou antologii Slovenska sodobna lirika[111], kde shromáždil významné básníky od moderny do nejmladších příslušníků své generace (úvod napsal Rajko Ložar)[112]. Ve výběru veršů je cítit patrný akcent na tvorbu duchovně laděnou.

Roku 1941 vydal sbírku Skozi vrtove. Pro zapojení do Osvozenecké fronty (1941-45) byl dvakrát ve vězení (1942 a 1943). Po válce se stáhl do ústraní a působil jako redaktor nakladatelství Državna založba (1945-52) a teprve po řadě let publikoval své novější básně ve svazcích Srebrni rog (1948), Zlati krogi (1952), Glas tišine (1959) a Sončni mlini (1964), jež jsou koncipovány napolovic jako výbory, neboť obsahují vedle nových čísel i některé starší básně. Rok po vydání sbírky Sončni mlini 2. října 1965 umírá.

Jeho dílo jako celek však ještě dlouho stojí dosti stranou pozornosti literárních vědců a odborníků, ale také zájmu editorů a vydavatelů. Stejně jako v Čechách je katolická spiritualita čímsi, co stojí v rozporu se stávající vládní ideologií a jejími estetickými preferencemi, a proto (stejně jako např. u Kocbeka) není ten zásadní křesťanský tón jeho veršů připuštěn.

Sebraných spisů se jeho dílo dočkalo až r. 1993, kdy začínají vycházet prvním svazkem jako Zbrano delo v prestižním nakladatelství DZS v stejně prestižní řadě Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev edičně připravené France Pibernikem.

Žalostne roke

Této v pořadí první vydané sbírce Antona Vodnika předcházelo oznámení sbírky Za belimi mornarji (už na rok 1921), k jejímuž vydání však

[111] Slovenska sodobna lirika. Jugoslovanska knjigarna, Ljubjana 1933.

[112] Autoři zastoupení v této antologii: Kette, Murn, Cankar, Župančič, Sardenko, Gradnik, Golar, Mole, Maister, Golia, Glaser, Gruden, Peterlin-Petruška, I. Albreht, Eller, A. Novačan, Stano Kosovel, T. Debeljak, F. Albrecht, J. Lovrenčič, I. Pregelj, F. Bevk, A. Remec, S. Majcen, M. Jarc, A. Podbevšek, A. Vodnik, T. Seliškar, T. Pretnar, V. Taufer, J. Pogačnik, Srečko Kosovel, A. Gspan, A. Ocvirk, F. Vodnik, V. Vodušek, M. Klopčič, B. Vodušek, E. Kocbek, B. Fatur

nedošlo. Její jádro posléze přešlo do sbírky Žalostne roke vydané r. 1922 vlastními prostředky v Jugoslovanski knjigarni. Sbírka Za belimi mornarji byla předložena Slovinské matici k posouzení a případnému vydání (4. 10. 1921). V květnu následujícího roku byl text této sbírky zamítnut (stejně jako Jarcova sbírka Skrivnostni romar). Sbírka vydaná na podzim roku 1922 obsahuje třicet básní místo původních čtyřiceti a není dělena na oddíly, jak měl Vodnik původně v úmyslu.

B. Jakac: Anton Vodnik

Sbírka je komponována pouze předsunutím jedné básně bez titulu na začátek sbírky a jedné básně bez titulu na její konec. Ostatek tvoří básně vesměs s tituly. Jistý kompoziční plán naznačuje také uspořádání básní do sbírky podle typu mluvčího. Na začátku stojí básně, kde převažuje mluvčí „ona (já-žena)", pak sílí básně s mluvčím „já-muž", aby v závěru Vodnik scelil sbírku řadou básní, kde je mluvčím „my" (celkový výskyt 10x, převažuje umístění ke konci sbírky). Několik básní má také mluvčího všeobecného bez rozpoznatelného určení, případně zcela bez vyjádřeného mluvčího. Další možnou kompoziční skladbu pak nenaznačuje ani strofická výstavba básní, ani rýmová schémata atd.

Bližší pohled na motiviku sbírky ukáže řadu motivů, kolem nichž autor neustále krouží a jež se opakovně vracejí. Na jedné straně to jsou motivy

religiózní, spjaté především s katolickou spiritualitou (sv. František z Assisi, sv. Cecilie, anděl, zvěstování, Maria, žalm, Bůh, Král, Vzdálený – psáno s počátečním písmenem v majuskuli, vigilie, modlitba, Ave Maria), na straně druhé obsahuje sbírka řadu motivů původu mystického (hvězda, krystal, zář, melodie, vůně, květ - květina, lilie, zlatá voda snů).

Subjekt vyjadřuje pocity především bolesti, smutku, žalu (výskyt: *žalost*: v sedmi básních, *bolečina*: 6x). Postoj je především kladný, nevyhýbá se, neuniká mystickému prožitku, naopak je mu cestou smysluplnou, cestou k tajemství, kterou proniká nocí ke světlu (*sijaj* 2x, *zarja*, *luč* 6x). Jeho přístup ke skutečnosti je jako přístup každého mystika pasivní, což je to, nač narážel revoluční Kosovel později v odsudku tohoto typu poesie[113]. Vychází ze samé podstaty tohoto prožitku, který nemůže být jiný než plný odevzdání se hledání oné transcendentní harmonie, která není z tohoto světa. Prchavost a nedostupnost tohoto Dobra a Harmonie pak zanechává ve věcech tohoto světa nepatrností svého odlesku jen bolest a smutek (*v srcu mi gori sladkost bolečine*, s. 18, *ptica ranjena od luči*, s. 27 aj.). Aktuální problémy světa, jakákoli časovost a dobovost, vše je vytěsněno mimo báseň. Úzkost ze současného chaosu se promítá do daleko plynoucího řádu věcí, kdesi mimo nás se nachází cosi, co nás ochraňuje a našemu snažení dává směr a řád. Usilujeme-li o změnu ve věcném světě, je třeba nejprve nechat proudit sebou řád vesmírné harmonie, propojit se s ním a jeho prostřednictvím jednat a působit v jeho jménu na svět vezdejší. Domnívám se, že z Vodnikových básní, jak se konstituuje jeho poetika už v první sbírce, není patrna ani rezignace ani lhostejnost k dění v tomto časovém světě.

Časové je přítomno už v každé bolesti a smutku, neboť jejich kořeny nemohou vycházet z všetišící harmonie, ale přinejmenším z rozporu mezi touto harmonií a ironií její nedosažitelnosti. Dosáhnout jí je naším cílem proto, že sami v této harmonii nejsme a nemůžeme se jí účastnit, dokud jsme

[113] „V tej dobi, ko duša skoraj ne more živeti, se je Vodnik obrnil k Bogu… Treba je stopiti v življenje." (Vidovdan, 1923/24, č. 4)

zakotveni v tomto světě. Získává pak obraz tohoto světa ve Vodnikově básnickém světě atributy ne-harmoničnosti, ne-řádu, ne-smyslu, ne-nekonečnosti, ne-lásky, ne-naslouchání a ne-porozumění. Tento svět je vymezen tedy především negativně, tím, čeho se mu nedostává, co v něm není obsaženo. A tato negativnost také odpovídá bolesti lyrického subjektu básní.

Vedle bolesti, již můžeme ve shodě s Březinovými vykladači nazvat „kosmickou", je u Vodnika silně přítomna také bolest, pocházející z intimní roviny prožívání tohoto světa i světa oné nadzemské harmonie. Je to bolest z neprotnutí se os ženské a mužské. Dvojdomost mluvčích v básnickém světě Vodnikově naznačuje snahu po sladění úběžníků obou subjektů. Závěrečné splynutí prvotní různosti já-ty v jednohlasé my zpodobuje sladění obou těchto úběžníků směrem k tomu, co oba spojuje, tedy snaha po dobru, vyrovnání, lásce, smíru, a odvržení toho, co je rozděluje, tedy konečnost, časovost tohoto světa, pomíjivost jeho základních horizontů. Závěrečný soulad představuje moment překonání plošnosti světa ve vyšší a trvalejší plasticitu. Do jisté míry protikladné z hlediska měřítek tohoto světa nachází to, co má společné, a vytváří jednotu, jejímž prostřednictvím může hledat obsáhlejší harmonii věčnou.

Také forma básní odkazuje na některé typické úvary liturgické a náboženské. Najdeme zde žalm, vigilii, modlitbu, píseň. Nejsou většinou použity jako formální postup při utváření básně (platí pouze u písně), ale odkazuje se na ně jako na motivy v některých básních. Básník dává nepokrytě najevo ráz své spirituality a dovoluje tak dotvářet motiviku a myšlenkový obsah básní pomocí již známého a v povědomí čtenáře dostatečně konstituovaného vzorce. Symbolika křesťanského (příp. katolického) v básních je neopomenutelným nositelem dalších významů a myšlenkových obsahů.

Zmíněné útvary nejsou jen dekorací Vodnikových básní. Často jsou použity ve funkci zásadního zprostředkovatele mezi světem lidské pomíjivosti a světem vyšší harmonie a dokonalosti. Tyto básnické útvary mají také velmi blízko k hudbě (žalmy, písně, modlitby) – o její funkci ještě níže. Je tu

zdůrazněna jakási vyšší závažnost těchto útvarů v mezilidské komunikaci. Právě ony se mohou stát prostředníky, již pozdvihují běžnou komunikační rovinu k vyšší závažnosti, k mnohem větší čistotě vyjádření.

Všechny tyto motivy nejsou jen obsahově vnitřně vázané na spiritualitu katolictví. I sám výklad může být do značné míry určován přijetím této nabízené cesty interpretace. Jako typický příklad může být znovu uveden český básník Březina, jehož dílo si rozdílně vykládají příslušníci rozdílných myšlenkových táborů: katolíci (např. výklady Demlovy) činí z jeho symbolu Nejvyššího pochopitelně Boha, jiní poukazují na jisté omezení tohoto symbolu výkladem, který mu katolíci připisují. Každý z táborů si uzpůsobuje básníka Březinu svému myšlenkovému světu, své ideologii.

Jedním z prostředků, které dovolují komunikovat mezi oběma světy lidské pomíjivosti a nadzemského nekonečna je hudba. Její sdělení se zdá být přímočařejší a bezprostřednější než slovo jako takové. Hudební motivy se tu ozývají velice často (melodie 6x, hudba 1x, např. „*pojoče melodije sanj*“, „*otožna melodija*“), vedle hudby pak ještě zvon, zvonění (4x, „*zvonjenje iz cerkvá nevidnih*“, „*melodija zvonjenja daljnega*“). Hudba se stává zprostředkujícím činitelem nového obsahu, nezatíženého chaosem zmatených jazyků. Není nesena racionální spekulací, ale představuje čistou emoci, čisté a bezprostřední vyjádření skutečnosti. Nabízí se jako médium pro pronikání do světa harmonie veškerenstva. Nepominutelný je také u tohoto motivu moment tvořivý, tvůrčí. Hudba je dílo lidského ducha, vzniká při procesu tvorby. A právě při tvorbě vystupuje člověk-tvůrce ze svého já a dotýká se nekonečna, aby pak hudba svým recipientům zprostředkovávala odraz tohoto nekonečného a dokonalého světa. Hudba je výrazem úžasu a radosti z absolutní Lásky.

Motiv zvonu s tím částečně souvisí. Je vedle hudby nejčastějším zvukem, který u Vodnika zaznívá. Zvon je jednak symbolem náboženským, zastupuje obraz kostela, domu Páně, místem, kde dochází ke kontaktu mezi naším nízkým a pomíjivým a vysokým, božským. Je voláním posla dobré zvěsti, symbolizuje obraz křesťanského evangelia, poselství. Je dalším

svědkem onoho nadzemského světa ve světě tomto. Funkcí zvonu je tedy vydávání svědectví o světě, jenž nemůže být nahmatán lidskými smysly, ovládnut, poznán, ale který na oplátku nabízí vyšší hodnoty vykoupení, milosti, odpuštění, věčné radosti. Důležitý je u tohoto motivu také moment výzvy, pobídky. Zvon je zvukem, jenž se šíří krajinou tohoto světa, vyzývá k vstoupení do blízkosti světa Nejvyššího. Vyzývá k vstoupení na cestu hledání vnitřní opravdovosti vztahu k Bohu a světu a hodnotám, jež představuje.

Prostor Vodnikových básní vibruje kolem několika trvale se opakujících konstatnt. Jde o motiv **dálky** (s. 11-13, 15, 17, 19-21, 24-27, 29, 30-36, 40-41, vzdálenost navozuje ale také např. motiv cizoty, s. 17, 24, 28)[114], **pokoje** (často zřetelně označeného jako „můj pokoj", nezřídka je pokoj zastoupen motivem okna, které osobní prostor pokoje vymezuje). Další dva „všudypřítomné" motivy nepředstavují klasický karteziánský prostor, ale u Vodnika prostor výrazně modifikují a často dokonce spoluvytvářejí. Jde o motiv **snu**, který umožňuje subjektu navázat kontakt a komunikovat s duchovními dimenzemi světa, které jsou běžnými smysly nepostižitelné a nedosažitelné, které jsou **vzdálené** běžnému vnímání. Oba prostory, přesněji dimenze, se dotýkají na **hranici**, která je předmětně zpodobena jako hranice pokoje (=okno) či jiné motivy hranice (hranice, s. 9, břeh, s. 24, zrcadlo, s. 9, vodní hladina, s. 9, 32, 40, 41 aj.). Obecně zůstává tato hranice nenarušená a nenarušitelná, oba světy zde mají možnost pouze se dotýkat.

Prostorové motivy krajinné jsou obvykle spíše nekonkrétní, vystupují zde také méně často, spíše jednotlivě: háje (s. 9, 30, 37), pole (s. 10, 17, 37), les (s. 10), jezero (s. 25) apod. Prostory spojené s lidskou činností jsou málo početné a velmi obecné: ves (s. 37), dům (s. 37), specifickým prostorem tohoto typu je kostel (s. 27, 34, 35), který je primárně místem doteku obou světů, světa lidského a světa duchovního.

Celou myšlenkovou osnovu sbírky podtrhuje celková výrazová barevnost básní. Naprosto převažují barvy jako bílá (téměř ve všech básních), bledá

[114] Pro zajímavost jsem zde uvedl kompletní výskyt tohoto motivu v celé sbírce, z něhož je jasně patrné, že není přítomen jen na minimálním počtu stran.

(11x), případně objekty, jež jsou charakteristickými nositeli těchto barev (*sníh*, *nevěsta*). Blízké k bílé a jejím odstínům jsou také určení stín, stinný (6x), *sinji*-sivý (6x). Opozicí vůči této barevné poloze je tón přesně opačný, tedy barvy jako černá (6x), temná (4x), polotma (1x). Mezi nimi pak rozevírá svůj květ červená (3x), symbolicky přítomná také v krvi (2x), ohni (4x), hořet (4x). Ostatní barvy jsou přítomny vesměs ojediněle a jsou tedy spíše doplňkovými motivy než zásadními konstitutivními momenty motivické výstavby. Pro úplnost zelená (1x), azur (1x), zlatá (1x), alabastr (1x), popel (1x), stříbrná (2x).

Převažující barevnost bílo-šedo-černá je typická pro tento básnický svět, jehož podstatou není smyslová poznatelnost a postižitelnost rozumem, ale je jen průmětem snového dění. Objeví-li se již takový motiv, pak jeho hmotnost a věcnost pozbývá smyslu a obsahu a vztahuje se obvykle k realitě stojící mimo tuto pozemskou věcnost. Příznačné je také použití barev, které jsou spíše neurčité, stínové, zamlžené; přesně odpovídají snové novoromantické atmosféře Vodnikova básnického světa.

Symbolika barev blízká náboženské obraznosti Vodnikově, totiž symbolika ikon[115], uvádí pro bílou význam světla, často sourodého s jasem Božího světla, současně pak také představuje čistotu. Barva černá znázorňuje na ikonách mystickou hloubku nebo utrpení. Červená je barvou slunce při západu, představuje energickou činnost až k horlivosti a ohnivému zápalu mystické podstaty. Zlatá, kterou lze u Vodnika spatřovat také v častých obrazech záře, jasu apod. značí záblesk nebeského světla, má transcendentální rozsah, symbolizuje vyšší svět, Boží milost a moc. Zlatá užitá na pozadí ikony posouvá prostor do nebeského rozměru, je průnikem světa spásy a věčnosti do rozměru našeho všedního světa.

Do vlastní symboliky barev nepřidává Vodnik nic osobitě svého. To je, jak bylo již ukázáno dříve, jedna z typických vlastností pro jeho využití tradičních motivů. Vodnik naprosto nepotřebuje naplňovat slova novými významy a novou vnitřní skutečností, jak se to dělo např. u německých

expresionistů, kteří se v jisté fázi vývoje svého uvažování pod vlivem Marinettiho snažili o tvůrčí obnovu jazyka, pročištění zanešené krystalické struktury slova. Vodnik beze zbytku spoléhá na tradiční strukturu významů, dokonce se jich zjevně dovolává (motivy spojené s křesťanstvím).

Jistá nedůvěra ke slovu jako svébytnému nositeli významu je u Vodnika patrná v důrazu, jaký klade na hudbu (případně zvony) jakožto nositele sdělení. Vyjadřuje přesvědčení, že právě hudbou se přenese význam daleko přesněji i přesvědčivěji než jen slovem. To ovšem není důvodem, aby oživoval významovou nosnost slova a snažil se o zvýšení jeho váhy a smysluplnosti. Naopak si je vědom, že taková obnova by znovu probíhala prostřednictvím nedokonalého a pomíjivého člověka, a tudíž nemůže dojít touto cestou než k naplnění slova novou nedokonalostí. Je-li vedena obnova (ať světa nebo slova) jen snahou lidskou, nemůže dojít svého cíle, není-li proniknuta vyšším dechem, který toto naplnění jedině dokáže uskutečnit. Lidské, příliš lidské v člověku tříští veškeré snahy o dosažení absolutního v tomto světě. Jedinými možnými nositeli této nové obsahové závažnosti slova je hudba a slovesné útvary, s ní spojené (žalm, píseň aj.). Tento akcent na modlitbu a další formy vázané na křesťanství si plně vynucuje osobní životní snahu povýšit a obnovit vztah věřících k modlitbě; přimlouvá se ve svých článcích v revui Križ na gori za její zvnitřnění, hluboké prožití. Uvažuje ve smyslu: nemodlíme se, protože to Bůh chce; děláme to proto, že touto modlitbou k nám promlouvá Bůh a mění naše nitro. Směřování těchto slovesně-hudebních útvarů je tedy přesně opačné. Nejde v nich o naši – lidskou – aktivitu a vytváření, ale jejím prostřednictvím na nás působí nejvyšší Láska a my v té chvíli můžeme z její milosti přijímat do svého života podíl na této nekonečné dokonalosti a trvalosti. A právě toto chybějící úsilí člověka o věčnost je příčinou hlubokých kataklyzmat historického člověka, jichž je Vodnik bezprostředním svědkem.

Hovoří-li Vodnik v básni o Bohu, obvykle jej nejmenuje přímo, ale volí podobný postup jako Březina. Vedle označení *Bog*, *Gospod*, *Kralj* najdeme také *Daljni*, *Njegov*, *Tvoj*. Nerozlišuje tu vůbec jednotlivé osoby sv. Trojice, Otce,

[115] Novotný, J.: Světlo ikon. Refugium, Velehrad 1997, s.51 n.

Syna a Ducha sv. Vytváří tak kontrast např. k Marii, která je jmenována přímo, jednou také ve spojení *Mater Marija* (s. 27). Přízviska korespondují s označeními „oné“ země (*tuja dežela*, *Daljna dežela*). Význačné místo mezi ostatními určeními má atribut Dálný-Vzdálený; naznačuje obtížnost a nesnadnou dostupnost naší cesty k Nejvyššímu. Současně však vědomí vzdálenosti mezi oběma světy svědčí o jejich propojenosti, vzájemné nerozlučitelnosti a podmíněnosti světa našeho světem vyšším.

Objevuje se tu již typické Vodnikovo oslovení *bratje, sestre* (již věnování sbírky je: *Tebi, sestra v žalosti*), které se posléze vystupňuje ve specifické pojetí blízkosti mezi světem živých a zemřelých ve druhé sbírce Vigilije. Z lidského světa jsou vnímatelné jisté rozdíly mezi lidmi, ovšem ty jsou smazány v okamžiku, kdy vycházíme na cestu a stáváme se poutníky toužícími po blízkosti věčnosti.

Pozoruhodným rysem ikon, jak je Novotný popisuje, je také rušení tradičního trojrozměrného pojetí prostoru na ikonách v prospěch zcela jiné hierarchie umístění postav, než je klasický perspektivní úběžník vytvořený renesancí. Postava je obvykle velká tak, jak velký je její význam. Není důležité, je-li postava světce v pozadí, o její velikosti nerozhoduje umístění, ale význačnost osoby vzhledem k námětu obrazu. Také ve Vodnikových básních nenacházíme přesně črtaný prostor, ba ani čas. Obyčejně se nacházíme v rozměru bez určení času a prostoru.

Časová určení jsou podobně jako barvy velmi jednotvárná. Převládá *večer* (20x), dále *jaro* (7x), *zima* (2x), *květen* (3x), *ráno* (4x), *den* (1x), *noc* (2x), *půlnoc* (1x), *podzim* (1x). Určení jsou vesměs obecná, nevyskytuje se konkrétní časová situace. I to je typické pro svět Vodnikových veršů. Časová určení se vyskytují ve dvou proti sobě stojících situacích: soumraku a úsvitu. Označení pro soumrak jsou *večer*, *noc*, *půlnoc*, ale také *zima*, *podzim*, naopak svítání se svou symbolikou napojuje na označení *jaro*, *květen*, *jitro*, *ráno*. Tento protiklad odpovídá protikladu jasného a temného, světla a tmy v určeních barev.

Vodnik v této sbírce využívá vesměs drobnějších lyrických útvarů. Občas se objeví rým, občas se výrazněji uplatnění některá z kompozičních figur jako opakování, anafory apod. Častá jsou emocionální rovinu sdělení akcentující zvolání. Melodická linie Vodnikových básní není plynule, poklidně mělická; tíhne spíše k rozvlněnému výrazu plnému emocí. Ráz jednotlivých básní je výrazně meditativní, blízký symbolistické poetice. Z toho plyne také blízkost útvarům jako modlitba, meditace.

Z obrazu první Vodnikovy sbírky se zdají být zásadními výchozími body jeho básnického světa především slovinský symbolismus a podněty nově příchozího expresionismu. Podobně se rýsuje názorové východisko také v poezii Bohuslava Reynka (zejména ve sbírkách z dvacátých let), jenž bývá také řazen k poezii inspirované expresionismem. Vodnik však silným náboženským akcentem postuluje jistou předřešenost individuální situace člověka ve světě. Reynek si vydobývá duchovnost v životním dramatu člověka. Vodnik představuje člověka poněkud netělesného, jeho rozpolcenost se děje v duchovní rovině a rovině konečnosti a nekonečnosti jeho fyzického já.

První sbírka Antona Vodnika představovala ve slovinském kontextu pokus o duchovní, silně spirituální poezii, jaká se zde dosud v takové podobě nevyskytla. Zařazuje se do vývojové linie slovinské poezie za metafyzickou lyriku Prešerenovu, Župančičovu a některá Cankarova díla. Na druhou stranu se značně vymyká z linie slovinské katolické poezie, která osciluje mezi pólem Gregorčičovým, tj. příklonem k mělické, písňové oslavě života a milostného citu a pólem druhořadých básníků oslavujících předměty náboženské úcty. Dokáže spojit individuální prožitek světa, téměř existenciální situaci člověka zanechaného ve světě a současně vysvobozující gesto Spasitelovo.

Vigilije

Už rok po sbírce Žalostne roke vychází druhá Vodnikova sbírka, některými kritiky považovaná docela za vrchol jeho díla. Sbírka vznikala

poměrně rychle, a proto se také její obraz zdá značně jednotný a sevřený. Sbírka obsahuje 32 básní vesměs bez názvů, z nichž před knižním vydáním vyšlo časopisecky jen 14. Vyčleněna je pouze závěrečná báseň odsazením od zbytku, jinak jsou básně formovány stejně jak ve smyslu kompozičním, tak také pokud jde o jejich vlastní formální výstavbu. Není patrný větší posun ve formální výstavbě veršů oproti předchozí Vodnikově sbírce. Převažují krátké nerýmované lyrické básnické útvary, výrazněji se vázanost projeví jen v utváření rytmického spádu veršů.

Významným dokumentem Vodnikova uvažování o literatuře i klíčem k interpretaci jeho poezie je také Vodnikův programový článek z časopisu Dom in svet (1924): „*Življenje pojoče besede je doživetje. Doživeti: iz večnosti uzreti samega sebe, prijeti se za roke in se voditi na bregove studencev, ki iz vseh pomladi teko... Objeti se, vzeti se na róke in stehtati svojo lastnost in skrivnost. Darovati se in se spet prejeti kot neskončen dar iz božjih rok... in vedeti, da sta naši roki nagnjeni v nas kakor v večnost, odkoder bosta blesteli na vekomaj. Mistično sprejemanje samega sebe iz naših rok, ki so šle kakor brez nas v globočino sveta po nas, prej samim sebi nevidne... Iti v spremstvu živih in mrtvih po sebe-nevesto. Najti se, imeti se... Zato je vsaka umetnina stopnjevanje neskončnosti našega življenja, pomnoževanje vrednot sveta za večnost. Ker le osebnost ima v sebi njeno ceno, ki nas bo odrešila k sebi v Bogu.*"[116] Vodnik v tomto článku signalizuje jednak březinovské souručenství duší v jakémsi mystickém sepjetí, jednak ukazuje snahu akcentovat v této dematerializované poezii roli individua.

Mystika sepětí individuí v jakýsi kruh souručenství nebyla v době těsně po válce cizí ani autorům jiných literárních škol. Často bylo zmiňováno v literatuře této doby mystické spojení rodů a generací lidstva. Zásadní roli má také mystika zla v člověku. Tato témata již ukazují na blízkost psychoanalytických témat, zejména jungovského pojetí archetypu.

[116] Vodnik, A.: Pesem in ti. In: Slovenski literarni programi in manifesti. Mladinska knjiga, Ljubljana 1990, s. 68 n.

Ve sledování zdrojů Vodnikovy sbírky Vigilie dochází však Pibernik[117] k poukazu na aktualizaci motivu *vigilie,* k němuž došlo r. 1918 Albrechtovým[118] překladem cyklu Vigilie ze sbírky Stavitelé chrámu O. Březiny (Vodnik měl údajně ve své knihovně německý překlad této sbírky Baumeister am Tempel, München, 1920). Podobný možný vliv tu mohl sehrát R. M. Rilke[119]; na vazbu k němu se v rozborech jeho poezie upozorňuje už od samého počátku – viz recenze Žalostných rukou od Tine Debeljaka.

V jednotlivých básních opět dochází ke střídání lyrických subjektů, jednou je jím „on", stylizovaný také jako autor-básník, podruhé pak „ona", vesměs zobrazovaná jako básníkova zemřelá sestra. Vodnik pokračuje v rozkrývání motivů již známých z předchozí sbírky. Snad ještě intenzivněji vstupuje do básní hranice mezi zde a nyní a světem zásmrtným, tato hranice je mnohem bolestněji vnímána jako nezrušitelná a stěží překlenutelná (*„nobena luč je ne bo oblila/ nobena dlan je razgrnila"*, s. 66), vystupuje tu definitivnost ve slovech jako *nikdy, nikdo, nic*. Tato hranice je zpředmětněna také obrazem závěsu (*„pesem… je kakor plaha roka,/ ki odgrinja/ zastor tih,/…"*, s. 47, *„a za sinjimi zavesami/ na róke angelov/ je padal sneg"*, s. 48, *„izza zavese/ pristopil je angel k meni"*, s. 72). Novým motivem, který se v této sbírce zpřítomňuje v souvislosti se smrtí je smích*: „smehljaje/ je stopila smrt med naju"*, s. 71; *„trpim, /da bi nasmehnil se v tebi"*, s. 64*; „moja si kot smrt, ki se smehljá"*, s. 63. Není to však smích radostné úlevy, ale je v něm cítit hořkost, smutek, prošlá bolest. Úlevnost tohoto smíchu spočívá v pominutí vezdejší bolesti (*„od tvoje besede/ v srcu me luč boli"*, s. 55), v daru věčného pokoje, který nahrazuje utrpení a děsivost naší pomíjivé a nestálé existence (*„jaz sem bolan in ne vem,/ kje rože rasto…"*, s. 55) v protikladu k věčnému vysvobození. Úsměv je spojený s cestou k trvalému sjednocení. Tak má tento úsměv podobu jakéhosi příslibu na budoucí možné vysvobození. Podobný je symbol smíchu na ústech Božích (*„O smehljaj/ na ustnicah božjih, /do smrti žalostnih!…"*, s. 76), kde se stává předobrazem nepostižitelné milosti, která

[117] Doslov k prvnímu svazku Sebraných spisů A.Vodnika, s. 361.

[118] Ljubljanski zvon 1918, s. 496.

[119] Revue Mladika 1922 uveřejnila překlad Rilkovy Vigilie.

vykupuje pozemskou nedokonalost a hříšnost (báseň Mea culpa mezi nezařazenými, Delo I., s. 144).

Z dialogu mezi lyrickým subjektem a jeho zvěčnělou sestrou jsme vytrženi pouze jednou, když v básni V sveti knjigi berem zazní závěrečné verše: „*Kako – da so ljudje/ tako temní,/ ko med zvézdami/ hodijo?...*“ (s. 76). Zničehonic se tu objeví povzdech mířící na všeobecnou přítomnost špatného ve světě a v lidech. Není jiného místa v této sbírce, kde by Vodnik sáhl k takovému poněkud prvoplánově znějícímu povzdechu. Jako by se tu Vodnik vymkl z čistě individuálně nesené duchovnosti a hluboce cítil potřebu po sdílení s kolektivem, které jeho poetika v širší míře neumožňovala. Blíží se tedy v této básni řadě básní Kosovelových, které tematikou sahaly také např. po motivech revoluce, sociální nespravedlnosti aj. Význam této básně lze podtrhnout také tím, že byla z Vodnika do češtiny přeložena už r. 1925 O. F. Bablerem[120].

Řada motivů přechází do Vigilií z předchozí Vodnikovy sbírky Žalostne roke, jde především o barevnost, hudební motivy (opět velmi časté zvony). Mění se však vnitřní postoj subjektu, který je daleko více nejistý, rozkolísaný, osamocený. Do jeho světa transcendentní mystiky vstupuje zcela konkrétní a hmatatelná podoba smrti (*„O, ti ne veš, kako boli –/ dragemu zakrivati oči,/ da te ne vidi“*, s. 59), která jej oslepuje a zavádí (*„jaz sem bolan in ne vem,/ kje rože rasto...“*, s. 55, *„v telesa svojega temi/ blodno trpim zibanje/ meseca in zvezd...“*, s. 69). Jistota přichází z transcedentna, od jeho sestry, která jej ze světa harmonie a sjednocení zpravuje o jistotě: *„Bog/ na najinih rokah/ je svojo luč iskal...“*, s. 62, *„iz svoje teme sem se nagnil/ v luč tvoje duše“*, s. 73).

Základní charakteristika prostoru je podobná prostoru ve sbírce Žalostne roke, opět zde dominuje pokoj, dálka, sen. Jako hraniční se navíc vícekráte objeví motiv opony (s. 47-48, 59, 72). Motiv kostela je zde vícekráte modifikován jako chrám (s. 50, 69), možná také v souvislosti s březinovským motivem chrámu. Zřetelněji se objevuje prostorová orientace „uprostřed“,

„mezi“ (s. 47, 51, 60, 66 aj.), která posouvá původní dualitu jinam: poměr mezi oběma světy není rovnocenný jedna ku jedné, ale subjekt, který je středem, je obklopen univerzem, duchovní bezhraničnost obklopuje já, v němž se odehrává ztělesňování a naplňování subjektu tím, co překračuje.

Básně se vesměs odehrávají v bezčasí i bezprostoru, jako by bezděky připomínaly výtvarná díla předních slovinských malířů expresionismu: jmenujme např. Malešův obraz Sveta noč (1934), France Kraljovo Oznanjenje či Tone Kraljova Revoluce (1921) a Utrpení Páně (1923). Také rozhodující tónování barevnosti má často blízko linorytu či snad ještě více dřevorytu. Dramatičnost výrazu, jaký pozorujeme např. na dřevorytu Utrpení Páně, se ve Vodnikových verších neobjevuje; tam je dramatičnost překryta odchýlením individuální vnitřní bolesti k nadosobnímu harmonickému souladu. Přesto je právě ve sbírce Vigilie patrné stupňování vnitřního utrpení subjektu, který došel snahou po propojení svého světa konečnosti se světem nekonečné harmonie ve sbírce Žalostne roke k poznání o nespojitelnosti a neslučitelnosti těchto světů ještě v tomto časoprostoru. Úzkost z osamocení je vyjádřena již zmíněným motivem oddělení, opuštěnosti, ztráty kontaktu, nedostatečnosti porozumění, hranice, uzavřenosti ve světě. Zoufalství ze ztracenosti je jen tiché, vyjádřené stálým opakováním motivu žalu, smutku, bolesti. Malešův linoryt Svatá noc vyniká nadzemskostí pokoje, idylickým gestem postavy hudebníka, až jakýmsi pastorálním idylismem. Podobná nadzemskost se zračí také ve Vodnikových verších, ve verších, v nichž touží po doteku transcendentní, božské nekonečnosti. Vodnik se vyhýbá zobrazení konkrétního, hmatatelného zla, jaké vidíme často ve verších jeho expresionistických souputníků Rilka, Trakla, Reynka aj., či na zmíněných obrazech Utrpení Páně či Revoluce. Vodnikovi je cizí mystika zla, zobrazení hrůzy, hniloby, zániku; jedním z jejích náznaků je báseň Ve svaté knize čtu, o níž již byla řeč.

Celkově je zde menší poměr výskytu typicky katolických motivů, o nichž jsme pojednávali ve spojitosti s předchozí sbírkou. Z hlavních vedle Krista,

[120] Archa XIII., 1925, 67. Ve svaté knize čtu. (př. O. F. Babler)

Boha (Otce) a Marie je ještě motiv Kaina (s. 73), dále několik motivů novozákonních: Olivetská hora, anděl Zvěstování. Neobjevují se tu básně věnované světcům a jiným postavám spojeným s historií církve. Je to důsledek většího soustředění na vztah mezi konečným člověkem a věčným Bohem a nekonečností v celé této sbírce.

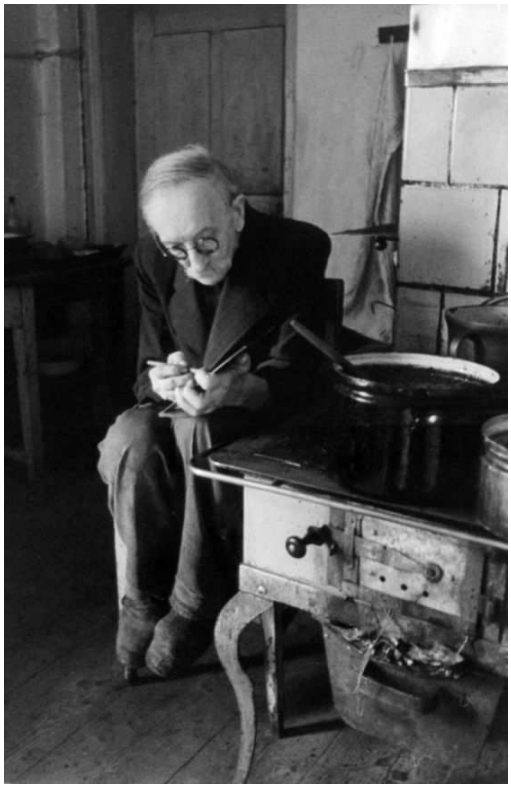
Vodnikova obraznost i celková tvářnost jeho citovosti zůstává také v této sbírce velmi jemná, křehká, křišťálová, dalo by se říci ženská. Problematika rozporů mezi světy, které jsou v jeho verších zobrazené, není propastná, zničující, ani existenciálně zhoubná. Je to snad jemný výraz a hudebnost jeho veršů, která tento pocit vytváří a dává mu zaznít také v kritikách této sbírky. Dojem neproblematičnosti je vytvářen tím, že se Vodnik nesoustředí na samotnou existenciální bolest, kterou lze přece v pozadí veršů vytušit, ale bolest je organickou součástí naší pozemskosti a konečnosti, centrem pozornosti je pak snaha po vysvobození z této opuštěnosti. Vodnik netouží svou bídu opěvovat ani dávat na odiv, ale snaží se překlenout své slzavé údolí ve prospěch vysvobozující a odpouštějící věčnosti.

Otakar Theer

Březinovský rytmus osamění světa a bolesti vyslovuje v době první světové války také Otakar Theer (1880-1917), český básník, který vycházel ze secesní arabesky, ornamentu (sbírka Háje, kde se tančí, r. 1897 a ještě výrazněji ve Výpravách k Já, 1900), ale ve své nejmeditativnější sbírce Úzkosti a naděje (1911)[121] došel od novoromantického snění a milostného ustrnutí inspirován filosofickým bergsonismem k čistému výrazu pochybnosti, tragičnosti, hymnické melodiky a metafyzické spekulace. Podržel si zčásti pevnou formu s rýmem i – nejčastěji – jambickým rytmem, pozvolna však tíhne k volnému verši. S Jarcem mají společnou vzrušenost stylu s častými zvoláními, odmlkami, citoslovečnými výrazy či řečnickými otázkami. Krajina je u obou autorů traktována podobně: *„Zde stojím. V krajině děsu. V krajině*

[121] Cituji z 2. vydání Theer, O.: Úzkosti a naděje. Aventinum, Praha 1924.

nejzazších tuch./ Smrt v oči zde životu hledí. Zde zmírá a rodí se bůh,./ Zde nebe má hrozivou barvu…“ (s. 23). Použitý motiv chrámu (báseň Chrám v nitru, s. 24) je typicky březinovský. Ostatně symboly používá často až do poslední své sbírky Všemu navzdory (1916). Častěji než Vodnik se obrací k milostné problematice, která jej provázela již v předchozích sbírkách, zatímco Vodnik milostné tóny tlumí. Theer plní své básně často motivem snu, snění (*„Odejdu tam/kde lze být sám,/ v kraj, který duch můj si vysní“*, s. 37). To je ještě známka novoromantického pasivního přístupu k tragickému prožitku světa.



Bohuslav Reynek

Mezi básníky, s nimiž si Vodnikův svět podává ruku, patří také Reynek ve sbírce básní Rty a zuby. Ohlašuje přítomnost křesťanské motiviky již v názvech některých básní. Z celkem 41 básní sbírky jich pět nese výsostně křesťanský motiv (Vůle Boží, Pietà, Nanebevzetí Panny Marie, Pouť na La Salettu, Dumka Noemova). Další, co zřetelně vystoupí při listování názvy básní sbírky, je časté užívání motivu zvířete či živočicha vůbec (Straka v zahradě, Moucha na lampě, Kachny na dvoře, Kozlata, Kohouti, Pavouk, Moucha, Žáby). V první části sbírky jsou básně napovídající žánr přírodní lyriky (Pozdní podzim, Svítání v zimě, Idyla jitřní, Jitro v zimě, V polích, V jitře zimním).

Kompozice sbírky přibližně odpovídá cyklu liturgického roku, přičemž začíná nikoli první adventní nedělí, což je jeho běžný začátek, ale obdobím jara (báseň Vesna, s. 57, *„v šepotu červnových hrušní“*, s. 59) a posléze na konci sbírky vrcholí postem a svátky velikonočními (*„stříbrem Postu pučí jíva“*, s. 84, *„hrozní kohouti Petrovi“*, s. 85, *„jako Ježíš, jehož z Kříže sňali v lůno Marii“*, s. 86). Události liturgického roku zhruba kopírují také cyklus života

člověka a přírody – život, stáří, smrt a opětovné vzkříšení k životu (jaro).

A takovému rozvrstvení se blíží i vlastní myšlenková struktura básní. Abstraktum, duchovní děj či stav se metaforizuje a váže na obraz konkrétní a materializovaný (*„loď, v niž voda děsu se dere/ syčíc“*, s. 56, *„nebe jako blesků číše“*, 69, *„ustlals mi oblázky vůle svojí“*, s. 58, *„z bolestí člověka/ korály navléká/ si Satan“*, s. 61, *„v srdci ryjí tónů kořeny“*, s. 66, *„zraje na vinici pokorných/ křišťálový hrozen askeze“*, s. 77). Každá předmětnost je pak naplněna obrazem duchovním, jako by se tu rýsovalo spojení dvou různých tváří téže věci, které společně ovlivňují harmonii, rovnovážný stav této věci (klávesy klavíru: *„srdce vkleto pod nimi je živé“*, s. 66). Tato duchovnost má pak obvykle rysy duchovnosti křesťanské.

Významný motiv je rovněž hledání radosti a nasycení (*„lačně po něm sahám“*, s. 57, *„myšlenka má unavená/ neví, kde se nasytí“*, s. 71, *„chodím jak slep a prahnu“*, s. 62, *„přiletí radost jak pták,/ srdce mi otevře, aniž zvím jak,/ a v hněvu/ zabije hada v něm“*, s. 62). Oba jsou spojeni toutéž touhou a směřováním týmž směrem.

Na zajímavý jev Reynkovy poezie upozorňuje v doslovu k zde citovanému vydání Ivan Slavík. Připomíná Nezvalův výpad proti Reynkovi, kdy Františka Halase prý měly ovlivnit kazy jazyka v Reynkově překladu Trakla (*„čeština víc než polámaná“*, za svých hojných pobytů ve Francii *„zapomněl česky“* aj.). Reynek často užívá archaismů, naprosto neužívaných vazeb, které by se snad daly najít v kralickém překladu Bible, ale stěží u současníků Reynkových. Slavík dokládá významný vliv lumírovské básnické školy, která v některých jazykových prvcích přešla až k Opolskému, Březinovi či Arnoštu Procházkovi a okruhu Moderní revue.

Typická pro dvojdomost křesťanské poezie je také Reynkem využívaná vazba mezi *žalem* (70), *zoufalstvím* (62), *pomíjivostí* (72, 68), *úzkostí* (61), *bolestí* (57) a chvalozpěvem *díkůvzdání* (58, 59, 71).

Reynkova barevnost je podobně jako u Vodnika spíše omezená na několik základních barev a odstínů. Častý je motiv krve a rudé barvy vůbec

(*„bolest jej vyňala z krve svojí“*, s. 57, *„v krvi, která jata kvílí“*, s. 67, (Maria) *„vznesla se do červánků“*, s. 63). Další velmi často užívaná barva je *bílá („bílé koroptve“*, s. 69, *„křišťály slz jen a sněhu“*, s. 63) a černá.

Reynkův výraz v této sbírce výrazně ovlivnila obraznost expresionistů, zejména v obrazech hnusu (*„psi pokání“*, s. 85, *„vizte dvou mých očí blíny“*, s. 93), zkažené erotiky (*„paskvily pohlaví“*, s. 95), ohavnosti atd. Časté jsou obrazy zániku (*„růže hnití“*, s. 94).

Reynkovo Nezvalem zpochybňované zavádění archaismů pak připomíná experimenty s fragmentací či deformováním jazyka u expresionistů. Právě tato překroucená syntax a morfologie vede k úvaze o likvidaci harmonického mélického spádu rytmu veršů. Rozbíjí se obvyklost, očekávanost ve prospěch většího důrazu na obraznost, přerývaný rytmus a hudebnost vytváří prostor pro nenaplněné a zklamávané očekávání.

Krajina Reynkova na rozdíl od Vodnikova světa in illo tempore je navýsost konkrétní. Poznáváme hmatatelnou, lidsky prožitou a prochozenou krajinu, krajinu, s níž je člověk spojen každým ránem i každým soumrakem, každým svým činem i zločinem. Je to krajina zabydlená, plná zvířat a lidí a vzájemného soužití všech se všemi. A harmonie tohoto soužití je dána Kristovým pokojem a přikázáním lásky. Stejně tak v ní ovšem existuje naše nízkost, nenasytnost a zlovolnost, která prodírá do krajiny signály děsu, bídy a smrti (*„hříchu dlouzí červi slepí“*, s. 92, *„perná vůně hlásá děs z rozsedlin neúkoje“*, s. 92, *„nahota naše šilhající po Jidáši“*, s. 84). Ze zoufalství samoty a bídy se lze vykoupit jedině bolestí, hlubokou a opravdovou (*„Bolest – denní chléb“*, s. 82, *„štěstí uprostřed bolesti“*, s. 86), a modlitbou *(„Pane, nedávej nám štíra“*, s. 82).

Výmluvné je, jak Reynek dokáže objevovat stopy nadzemského světa, který námi prochází, v každé všednosti okolo nás: *„tři kozlata – naivní andělé, …veliké tři květy Taje“*, s. 83, *„pavouk – hvězda viny“*, s. 93, kohouti – *„hrozní kohouti Petrovi, polnice a poplach hříchu“*, s. 85. Každá všední obyčejná chvíle je prosvěcována světlem duchovnosti, každý pár rukou je dokladem i příčinou Boží existence v okolním světě.

Reynek ve svých básní vychází z ohmatávání důvěrně známých a blízkých věcí, jež navzájem pospojuje a smyslem naplňuje Bůh, duchovní transcendence. Nehledá Vodnikovo Tajemno, Nevyslovitelno, Nekonečno, Čistotu bez poskvrny, nekonstruuje svět ideální transcendence, ale propojuje tuto transcendenci v autochtonní zkušenosti a prožitku. Reynkova poezie je více ze světa zde a nyní a jen Boží milost jej naplňuje svou láskou s duchovností, aniž bychom my na tom měli nějakou konkrétní zásluhu. V tomto směru je Vodnikova poezie pokusem o aktivní přesah do světa Boží transcendence. Na druhou stranu Reynek nepotřebuje vyvíjet žádnou aktivní dobyvatelskou či objevitelskou činnost, neboť má duchovnost v každém předmětu kolem sebe, s až fantastickou samozřejmostí tuto duchovnost všude předpokládá a všude potkává.

Traklova sbírka Básně[122] čítá 49 básní a již z pouhého výčtu názvů básní lze zpozorovat přítomnost motivů typických pro křesťanskou poezii: Píseň růžencová, Žalm, De profundis, celkově však nehrají tyto motivy zdaleka takovou roli jako u Reynka či Vodnika. Dalšími dvěma motivy, které Trakl často používá v názvech, jsou hudební označení (Malý koncert, písně, V rudých snětích plno kytar, Hudba v Mirabellu) a určení časová, nejčastěji je to večer (Melancholie večera, Zimní soumrak, Bouřlivý večer aj.), noc (Noční píseň, Romance v noci) a podzim (Světelný podzim, V jeseni).

Z názvů však také jednoznačně vyplývá určení celkové nálady a také typu básní. Velmi častý je motiv melancholie či smutku a charakter básní je tedy meditativní, lyrický, vystihují náladu okamžiku viděnou lyrickým subjektem.

V básních vystupují typické motivy, které byly už popsány v kapitole věnované expresionistické poezii obecně. Často se tu objevují motivy hniloby, hnusu, zápachu, zániku, děsu, cizosti, také zvuky jsou obvykle zachycovány v jejich nelibé poloze („*krysy kvičí*“, s. 8). Celkově má řada motivů působit jako děs až šílenství, která má vytrhávat z běžnosti, zachytit skrytou stránku věcí,

[122] Citujeme podle vydání G. Trakl: Básně. Pavel Maur, 1995, jež přebírá vydání ze Staré Říše, Jiří Trakl: Básně. Dobré dílo 1917 v překladu Bohuslava Reynka.

dotknout se hlubinné psychiky člověka a jeho chápání.

Metaforika je často určována smyslovými vjemy. Vedle běžných určení vizuálních (*„plodů nach“, „slunce bledne“*, s. 51, *„prší černý déšť“*, s. 42, *„plna světel divadla jsou, plesy“*, s. 16) a sluchových (*„ubírá se duše tichou půlnocí“*, s. 12, *„krysy pištíce se mihotají“*, s.49, *„cinká umíráček kovový“*, s. 51, *„slyš varhan zvuky“*, s. 19), ale také hmatových (*„drsné písně z lesa“*, s. 51, *„měkká křídla šílenství“*, s. 51, *„kluzké ropuchy“*, s. 45), čichových (*„povětřím se hnusné rozlézají smrady“*, s. 47) či chuťových (*„sladké zrní tiše, uchváceno začíná se nalévati“*, s. 45, *„sladkým plutím po hladině rybníka“*, s. 12). S tím souvisí i výrazná tělesnost obrazů a naproti tomu přízračnost objektů netělesných (častá určení jako bledý, ztrhaný, mdlý aj.), blízkých zániku či zkáze.

Zajímavý a zcela Vodnikovi protikladný rys Traklovy poezie je mnohem menší přítomnost subjektu vyjádřeného 1. osobou sg. slovesného času. Traklův subjekt se často skrývá za jiné osoby (druhá sg.: *„často u studny, když tmí se,/ zkouzlenu ji vidíš státi“*, s. 8, první pl.: *„domy z němé blízkosti nás dělí“*, s. 16) či do nesubjektového vyjádření (*„nad černým koutem letí havrani“*, s. 7). Subjekt v první osobě sg. se vyskytne jen velmi zřídka (*„čího dechu cítím útěchu“*, s. 21, *„Boží mlčení/ pil jsem ze studny háje“*, s. 42). Anton Vodnik naproti tomu představuje vyhraněně subjektový typ poezie, kdy mluvčím většiny jeho básní je lyrické já.

Poezie Georga Trakla představuje specifický typ poezie německého expresionismu, který má křesťanské rysy, aniž jejich přítomnost vede k pouhé religiózní dekorativnosti či manýře. Již motiv básně De profundis naznačuje úzkou hranici mezi životem a zkázou, zánikem, nicotou. Tato hranice, která je velmi snadno prostupná a jejíž neustálou přítomnost sugeruje Trakl obrazy mdloby, hniloby, zápachu (velkoměsto), jako by právě moderní člověk neustále víc a víc sám sebe zániku prodával, vtiskoval se v něj, přátelil se s ním a usiloval o něj jako o zdroj jistoty a nevyhnutelnosti, se stává zdrojem zoufalství a hrůzy, která je morálkou dnešního světa.

Trakl si podobně jako Reynek zbudovává svůj básnický svět

na přírodních obrazech, časté jsou motivy stromů, zvířat, ptáků, rostlin apod. Obvykle to ale není krajina člověkem zabydlená, jemu blízká, ale krajina odcizená, krajina, která je plná podivných skřeků, šklebů, pachů, stínů a krys. Není klidná, mírná, harmonická. V této krajině není místa pro Reynkovu pokoru, je plná nepřeklenutelných rozporů.

Svým postřehem dokládá rozbor Traklovy lyriky Vojtěch Jirát: „*Neprotestoval v poezii ani skutkem, ani slovy, nejsa, řekněme, založen dramaticky ani propagandisticky. Co do námětů, zůstává vyjadřovatelem svých dojmů, přírodních nebo citových, a nekomponuje své básně se zaostřením na téma. …Nestanovil si témat ani okruhu, jímž se chce zabývat, nepotřeboval proto ani navazovat a obměňovat známé náměty, ani hledat látkové původnosti.*" (V. Jirát: Dva předchůdci: Georg Trakl a Georg Heym. Kritický měsíčník V., 1942.)

France Vodnik – zápasník s bohem

France Vodnik (5. 3. 1903 – 14. 8. 1986) kráčel ve šlépějích svého staršího bratra Antona Vodnika (viz předchozí kapitola). Vystudoval slavistiku v Lublani a posléze pokračoval ve studu ve Varšavě (později sestavil obsáhlý slovinsko-polský slovník). Za války se účastnil národně-osvobozeneckého boje, byl členem 1. kulturního pléna OF, později byl internován v koncentračním táboře Gonars. Po válce hodně překládá, především z polské literatury. France Vodnik vydal jedinou básnickou sbírku Borilec z Bogom a dvě knihy kritických esejí, Ideja in kvaliteta (1964) a knihu divadelních kritik Kritična dramaturgija (1968).

France Vodnik

Hlásil se ke kroužku mladých katolických intelektuálů období 20. let sdružených kolem revue Križ na gori. Jejich poetika velmi ovlivnila i jeho vlastní básnické texty. Dokladem toho je jeho jediná básnická sbírka Borivec z bogom (Zápasník s bohem, 1932). Později pokračoval ve spolupráci s revuí Dejanje Edvarda Kocbeka (od 1938).

Výrazně se zapsal do kulturní atmosféry Slovinska meziválečného období také básnickou antologií Slovenska religiozna lirika (Slovinská náboženská lyrika, 1928[123]), jejímž byl editorem a k níž napsal také významnou programovou stať jako předmluvu. Poprvé se zde pokusil podat obraz tvorby mladých expresionistických tvůrců s křesťanským apelem a zároveň je také spojit s literární tradicí předchozích období. Objevují se zde

[123] Nové, rozšířené vydání této antologie vyšlo opět v redakci France Vodnika roku 1980 v nakladatelství Mohorjeva založba v Celje. Ve svých úvahách vycházím z vydání prvního.

jména významných slovinských básníků 19. století jako Simon Gregorčič, Dragotin Kette, France Prešeren (úryvek z Křtu na Savici) či Oton Župančič a dále anonymní autoři ještě vzdálenějších období či básně pocházející z tradice ústní lidové slovesnosti. Z jeho básnických současníků neschází vlastně jediný významný autor mladší generace: zastoupeni jsou Miran Jarc, oba bratři Vodnikové, Stanko Majcen, France Bevk, Božo Vodušek nebo Srečko Kosovel a někteří jejich bezprostřední předchůdci jako Alojz Gradnik, Silvin Sardenko či Jože Lovrenčič. Z odstupu let se zdá být Vodnikův výbor velmi reprezentativní a ideově jednolitý. Vodnik dokázal, že křídlo mladých autorů je dostatečně silné a esteticky vyprofilované, aby mohlo přijít s podobnou antologií, že jejich program a směřování není efemérním jevem, jak se to někdy snažily marginalizovat konzervativní církevní kruhy. Zdá se, že měla být také jakýmsi programovým kompendiem básníků směřovaným do budoucnosti, bohužel však přišla právě ve chvíli, kdy dosud semknutá generace směřuje k pozvolnému rozpadu a rozchodu, kdy se jejich expresionistická východiska stále více obracejí k novým estetickým podnětům, především tzv. nové věcnosti (Neue Sachlichkeit) nebo křesťanskému sociálnímu personalismu (E. Kocbek).

France Bevk

Jistou potřebu obhajovat sebe, svou poetiku a tvorbu lze tušit také z kompozice antologie, která je vedena snahou svázat současné autory s tradicí a autory již zavedenými a uznávanými. Přesně to byla totiž jedna z výtek kritiků mladého slovinského umění po 1. světové válce: odmítnutí dosavadního uměleckého vývoje a vyvázání se z domácí tradice (což by jinak byl rys typický spíše pro avantgardní hnutí, které však bylo katolickým autorům značně vzdálené). Zajímavé je, že antologie obsahuje autory, které lze označit za vysloveně katolické, kteří stavějí svůj náboženský světonázor do popředí svých básní, jako jsou např. oba Vodnikové nebo Jože Pogačnik, ale zároveň zde mají místo i autoři, kteří jsou charakterizováni spirituální

notou, netlačí však do popředí náboženskou složku či obraznost svázanou se svým světonázorem, jako např. Miran Jarc či Srečko Kosovel. Zároveň se sem vejdou i autoři vyloženě tradicionální jak myšlenkově, tak tvarově, jako např. France Bevk (těžiště díla tohoto autora je však především v próze).

Antologie otvírá také možnost diskuze o pojmu „religiozna lirika" jako zastřešujícím označení pro jeden možný typ poezie či skupinu autorů. S ohledem na výběr autorů je patrné, že Vodnik pojem koncipuje především pro své generační druhy a výběr dalších autorů především z 19. století je hlavně přihlášením se k tradici a předchůdcům. Tím čelili předpokládaným výtkám konzervativního katolického duchovenstva kvůli boření tradičních hodnot apod. Současně není limitujícím faktorem konfesní příslušnost autorů, ale pouze duchovní a spirituální zaměření jejich textů. Antologie se tak stává příspěvkem do diskuze o směřování slovinského moderního umění, která proběhla někdy mezi lety 1928-1930 právě mezi táborem katolických autorů (bratři A. a V. Vodnikové, A. Ušeničnik, S. Vurnik) a liberálními autory, vyznávajícími především účelnost umění v uměním samém a jedinou hodnotou, která rozhoduje o jeho kvalitě, je hodnota estetická. Hlavním debatérem tohoto druhého tábora byl kritik Josip Vidmar. France Vodnik v debatě vyslovil myšlenku „*enotne religiozne kulture*"[124], požadavky jeho i dalších stoupenců duchovní kultury byly propojení umění s křesťanskou filozofií, světonázorem a věroukou, a zároveň usilovali o odmítnutí vidmarovského názoru, neboť jej považovali za exkluzivní názor reprezentující jakési lidství, které je odtrženo od křesťanské metafyziky.

France Vodnik

Sbírka básní Zápasník s bohem (Borilec z Bogom)[125] již názvem deklaruje Vodnikovu antiklerikální a antidoktrinální koncepci. Ústředním tématem sbírky je osobní vybojovávání si vztahu a jistoty k Bohu a o Bohu, který se stává osobní oporou

[124] Zadravec, F: Slovenska književnost II., DZS, Ljubljana 1999, s. 170.

[125] Není bez významu poukázat na to, že toto označení se nachází již v Bibli jako význam jména Izrael, jméno pro Abrahamova vnuka Jákoba

člověka. Staví se proti ideologizaci náboženské víry a jejímu vmáčknutí do rituálů a norem. Podle Vodnika se musí stát víra aktualizovanou a individualizovanou, aby mohla vytvořit integrální součást já, jakési jeho přímé završení. Zejména ve 30. letech se stavěl proti levicové marxistické ideologizaci literatury, jejímu uzavření v neživých služebných schématech. Marxismu předhazuje mj. také absenci kulturotvornosti a restauraci materialistického naturalismu (články Umetnost in proletariat, 1929, Nekaj pripomb k slovenskemu vprašanju, 1934).

Vodnikovo dílo je významné také v oblasti publicisticko-kritické, kde pomáhal vybojovávat ideje metafyzického idealismu v rámci domácího relativně dosti konzervativního katolicismu. Už proto je snaha jeho i jeho mladých přátel neobyčejně pozoruhodná a v samotném Slovinsku v podstatě dosud čeká na adekvátní rozbor a zhodnocení. Odpovídá tomu také velmi kusá bibliografie sekundární literatury v Leksikonu Cankarova vydavatelství (1996) nebo Zadravcových dějinách literatury Slovenska književnost II. (1999), který France Vodnika pokládá spíše za ideologa a literárního publicistu než do jisté míry přelomového básníka.

Do čela své jediné básnické sbírky nezvykle postavil France Vodnik programovou stať, esej, v němž se k problému křesťanského umění znovu vyjadřuje. Odmítá klasickou tezi o boji mezi dvěma tábory, katolickým, ortodoxním, konzervativním na jedné straně a liberálním a pokrokovým na straně druhé, který určuje dějiny slovinského umění posledního století a v podstatě dodnes je jedním z literárně-historických klišé, která usnadňují zjednodušení obrazu literárního vývoje na prostou binomickou opozici dvou duchovních směřování. Pokouší se nalézt odpověď, jaká je skutečná povaha slovinského umění, a nejen umění, ale především samotného národa, co stojí u jeho kořenů, co ovlivňuje jeho podobu a vývoj: *„Ker narod pojmujem organično, zato tudi narodovo kulturo tolmačim kot nerazdružljivo enoto, ki kvantitativno in kvalitativno obsega ingenialnost slovenske zemlje, radi česar nam mora, kot svet avtonomnih vrednot, vselej ostati nedotakljiva ob poudarku*

idejnih razlik, kjer se nam odkriva metafizika slovenstva: namreč ideja našega naroda.“ (Vodnik, F.: Borivec z Bogom. Jugoslovanska tiskarna, Ljubljana 1932, s. 5-6.) Vychází tedy z ve Slovinsku klasické koncepce umění jako fenoménu, jenž odráží podobu národa, reflektuje ho, povzbuzuje ho na cestě za plnohodnotnou národní a politickou existencí atd.

Útlý soubor 23 básní je rozdělen do dvou oddílů, Znamenje na nebu a Na beli poti. Celková kompozice sbírky není také náhodná: první část je celá zasvěcena textům opuštěného, pochybujícího, hledajícího, rozpolceného lyrického subjektu. V těchto básních je také subjekt sám uprostřed tajemného, neznámého temného světa, hluboké noci. Nebýt silného prodchnutí religiózními motivy (seraf, anděl, oltář, poutník), dalo se by se uvažovat o bliženeství s kosmickou úzkostí Mirana Jarce ve sbírce Človek in noč. Od druhého oddílu se liší i veršem – Vodnik tu používá značně dlouhý nerýmovaný volný verš, který se trochu blíží některým Podbevškovým pokusům, ve druhém oddílu verš zkracuje, výrazněji rytmuje a také délka básní je kratší.

Druhá část sbírky pak pokračuje básněmi s více nebo méně explicitními náboženskými motivy – již v názvech básní se objeví svatá noc, svatá mše, cesta do chrámu, kalich hořkosti, ve vlastních textech např. Bůh, Ježíš, pelikán, oltář atd. Vytrácí se zde opuštěnost a samota, v některých básních lyrický subjekt navazuje dialogický vztah s Bohem (oslovuje jej s použitím velkého písmene: „*pred Tabo*“, „*v objemu Tvojih rok*“, „*le Tebe iščem*“, v prvním oddílu je ještě použito označení 3. os. sg. – „*pred menoj stoji… On,/ ki ga še niso videle moje oči*“, s. 9) a také nalézá své spoluvěřící, s nimiž se ztotožňuje a identifikuje („*sestre in bratje*“, „*vsi!*“). Poslední dvě básně sbírky mají vysloveně vyznavačský charakter. Názvy oddílů předznamenávají v prvním případě vzdálenost subjektu a nebe (=Boha), která je umenšována znamením jakožto výzvou po přiblížení, po zorientování se vůči němu, v druhém případě jde o samotnou cestu přibližování, cestu k dobru, k Bohu, dokonalosti – symbolizované motivem bílé barvy.

Z konkrétních prostorů se zde objeví pouze známý biblický novozákonní Betlém a zahrada Getsemanská, které obě vedle topografického obsahu přinášejí hlavně svůj textový interliterární význam lokality spojené s příběhem života Ježíše Krista. Utrpení lyrického subjektu se přirovnává mj. právě za použití prostorových koordinát k utrpení Kristovu a kalich Kristův se svou hořkostí stává také kalichem „básníkovým". Další topografické konstanty zde chybějí, jak národní, tak místní, v obecné i konkrétní podobě. Prostorová nedourčenost tady otvírá prostor pro absolutnost, nekonečnost.

Vedle religiózních motivů zde figurují také motivy vystihující meditativní nebo bolestnou situaci subjektu, např. obrazy pouště, noci, propasti, které jsou použity v podobném významu a vyznění jako v básních Mirana Jarce. Typově jsou si oba básníci zdá se dosti blízcí, nejpodstatnější rozdíl spočívá v použití religiózních motivů, které Miran Jarc používá v daleko menší míře a spíše v jejich symbolickém významu, nikoli přímo liturgickém nebo náboženském. Oproti typické vyznavačské poezii, která ukazuje na předem vyřešený problém, France Vodnik nepopírá pochybnosti, zoufalství, blízké odpadnutí, nezastírá nesnadnost cesty k Bohu a naopak oceňuje takovou cestu, která je aktivní, plná usilovného hledání, bloudění a bolestného, mučivého pochybování, která je stále a znovu vybojovávaná.

Stejně jako Jarcova poezie ani básnické texty France Vodnika nepotřebují odkazy na jiná umění, ale je nutná alespoň poznámka o symbolickém využití barev, které upomíná na symbolickou funkci, kterou mají např. ve středověkém výtvarném umění. Na významově zatížených místech sbírky klade Vodnik černou a bílou, obvykle ve výrazné opozici, která naznačuje i opozici duchovní a etickou (dobro-zlo). Vedle nich barva krve a života, ale též Kristova umučení - červená, dále barva míru, nebe nebo Panny Marie modrá či zlatá jako symbol vznešenosti či nesmrtelnosti (zlaté rouno u Řeků).

Prostor u France Vodnika je orientován spíše do cílení, směřování k cíli, kterým je Bůh a ztotožnění se s Ním. Subjekt jeho básní hledá své splynutí s Bohem, je si vědom své pozemskosti, pomíjivosti, prázdnoty, neurčenosti

i osamocenosti, kterou dokáže zaplnit Bůh tím, že člověka vysvobodí z jeho bloudění, ztracenosti, bezcílnosti. Tím se odlišuje od autorů české umělecké katolické moderny, např. Sigismunda Boušky, u něhož je katolictví od první po poslední stranu nezpochybnitelné, neochvějné a pevné, oslavuje velikost Kristovy oběti, Jeho milostiplnost a slitovnost a člověk se od něj jen vlastním hříchem může vzdálit: *„Národy spaly v té hluboké smyslů noci./ Veliký poutník procházel lidstva duší,/ do srdcí lidských tajemnou vkročil mocí,/ a ve snách mluvil věci, jež duše jen tuší.// Pravicí žehnal, tajemným znamením spásy,/ levici vztáhl zpět proti nepříteli,/ šlépěje jeho, jako když šumějí klasy,/ do snění lidstva zvoněním věčna zněly.“* (sbírka Pietas, 1897, s. 19[126]). Bezpečí na něj čeká v odevzdání se do Jeho plnosti. *„Bog mu pomeni več kot ženska, mit kot življenje.“* (Zadravec, F.: Slovenska književnost II., s. 236)

Stoupá zde množství i význam interliterárních odkazů především na Bibli a dále na prvky křesťanské (katolické) liturgie a symboliky. Je to zcela v souladu s hledačstvím autora, jehož usilování má blízko k tvorbě Jakuba

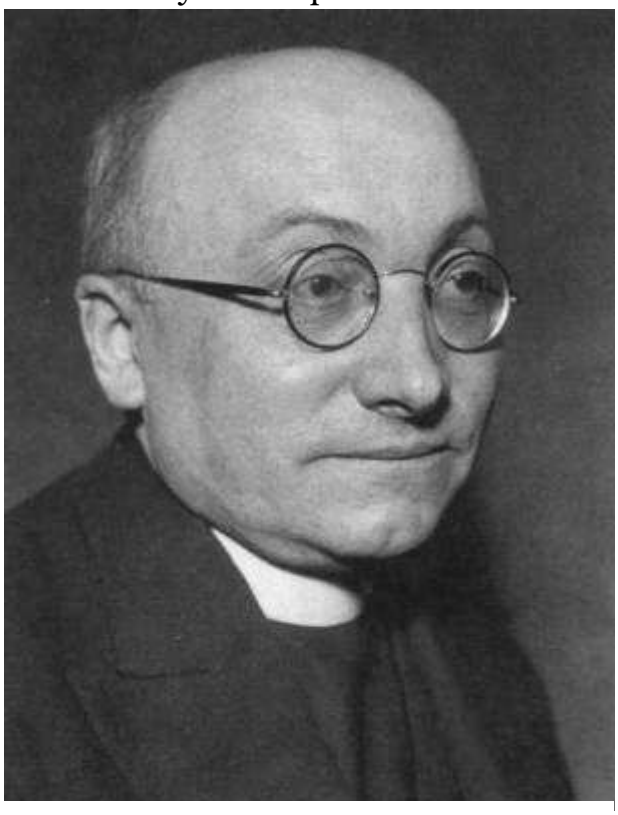
Dřevoryt Františka Bílka ke knize Pro budoucí poutníky a poutnice Jakuba Demla (www.deml.cz)

Demla a ve svém poslání také k florianovské skupině křesťanských intelektuálů. S nimi souzní také důrazem na ideovou stránku díla, nikoli pouze (a)nebo především na estetickou rovinu, jak to vyjádřil Zdzisław Darasz: *„Menili so, da je ekspresionizem holistično zaznamovan, da želi objeti vse življenje, njegovo jedro pa je etično. Estetske vrednote so samo obroben pojav.*

[126] Bouška, S.: Pietas. 1897 (podle serveru Česká elektronická knihovna, www.ceska-poezie.cz).

Rezultat takega pojmovanja je še danes odprto vprašanje, kaj ekspresionizem sploh je: nazor ali stil.“[127]

Demlova poezie je velmi různorodá a výrazově i formálně rozpjatá od prozaických deníkových textů po básnické lyrické meditace a podobně se směrově klikatí i jeho stezka formální. Zejména v raných prozaických textech z Hradu smrti (1912) a Tance smrti (1914) tíhne k silné expresi, zdůraznění motivu smrti, úzkosti, beznaděje a pláče. Deml vyznával pevnou katolickou víru, nicméně nikoli mechanickou, ale osobně niterně prožitou, a tím vždy čerstvou, životnou a celistvou. Zvolil nicméně jinou cestu uměleckého ztvárnění svého ideového světa než France Vodnik. Z Březinova vlivu, který by mohl stát jako jeden z možných mezníků v tvůrčím vývoji i u Vodnika, se záhy vymanil a hledal cestu totálního svědectví každodenním životem, každou myšlenkou, sebevýznamnější i sebeokrajovější, okamžiky marného draní se a zápolení i chvíle samolibé paličatosti. Každá chvíle života se stává základem a východiskem pro spasení. Maximálně se proto ve svých textech, zejména těch deníkových, vztahuje k všední realitě, mimo skutečnost textovou, fikční svět textu. Patří tak mezi první české spisovatele, kteří cíleně rozlamují výlučnost textové fikčnosti, s vědomím iluze o „slonovinové věži“ umění se snaží propojit osobní ontologickou skutečnost se světem díla, které se z ní přímo rodí a bez ní nemůže existovat. Proto se objevuje v jeho díle tolik míst, u kterých literární kritici vyslovují své pochybnosti o jejich estetické hodnotě. Deml se cíleně staví do přímého rozporu s výchozí tezí strukturalistů



Jakub Deml

[127] Darasz, Z.: Od moderne k ekspresionizmu. Slovenska matica, Ljubljana 1985, s. 118.

o primární estetické funkci textu. Estetická měřítka jistě nejsou hlavní, která lze na jeho dílo uplatňovat.

Tato „deníková“ část Demlova díla je samozřejmě s Vodnikem neporovnatelná, je dokladem mimořádné Demlovy dobové mimoběžnosti a pozoruhodného předjímání budoucího literárního vývoje. France Vodnik, stejně jako celá meziválečná generace slovinských básníků, pořád ještě vychází z klasické koncepce literárního díla, která respektuje původní „mýtickou“ celistvost literárního textu. Domnívám se, že takto je třeba chápat zařazení neobyčejného množství dopisů, jak psaných Demlem, tak Demlovi doručených, citací z knih či novin, včetně cizojazyčných, deníkových záznamů, snových výjevů nebo všelijakých komentářů apod. do Demlových knih.

France Vodnik je mnohem méně emotivně zjizvený autor, jeho básně méně přerývané, lámané, bezmála svádějí k tomu, aby byly literárními kritiky označeny za spekulativní lyriku, která je založena na tezi, kterou jednotlivé básně jen ilustrují. Je to zjevné v kompozici sbírky, o níž již byla řeč. Jednotlivé básně jsou založené spíše intelektuálněji než básně jeho bratra Antona, ale zároveň se tím více blíží Miranu Jarcovi, zdá se jako by opouštěly symbolistickou poetiku, která tvoří základ poetiky Antona Vodnika a řady dalších katolických básníků jejich generace. Intelektualizace básnické poetiky se pak stala bodem, kde na něho mohou navázat i další dva vrcholní slovinští lyrikové 30. let, Edvard Kocbek a Božo Vodušek.

Miran Jarc – umírající kosmos

Miran Jarc

Miran Jarc (5. 7. 1900 Černomelj – 24. 8. 1942 oblast Kočevského Rogu) měl v mládí mnoho společného s Antonem Podbevškem; vystudovali stejné gymnázium v Novém Městě, spojoval je zájem o literaturu a po válce právě v Novém Městě vytvořili na krátkou dobu volné seskupení umělců, které si později vysloužilo označení „novomeška pomlad“[128]. Jarcovi později posloužila skupina jako námět k románu Novo mesto (1932, Ljubljanski zvon 1930), v němž však jména jednotlivých účastníků zakryl jmény smyšlenými (ve smyslu typu prózy román-klíč, např. postava jménem Danijel Bohorič je sám Jarc, básník Anton Podbevšek se zase skrývá pod jménem Andrej Vrezec).

Přesto se však oba spolužáci od sebe literárně lišili v samé podstatě své tvorby. Jarc neprošel žádnou zjevnou avantgardní fází, Podbevškovy teorie a především démonická vystoupení, jichž se Jarc také nesporně účastnil, jeho umělecké aktivity nijak významněji nezasáhly a trochu překvapivě se v jeho tvorbě vůbec neodrážejí. Vyšel z expresionistické poezie zaměřené především na otázky kosmického rytmu, Tajemství nepřátelského vesmíru (sbírka básní Človek in noč, 1927) a pocity hrůzy a katastrofy (skladba Godba na potapljajoči se ladji). Byl také autorem expresionisticky laděných básnických dramat (Ognjeni zmaj, Dom in svet 1923 ad.).

Ve 30. letech se jeho styl jakoby zklidnil a od kosmických otázek se vrací k motivům vezdejšího světa ve sbírce Novemberske pesmi (1936), což platí i o jeho poslední sbírce Lirika (1940), do níž navíc pronikaly mučivé tóny

[128] Název dala hnutí stejnojmenná kniha architekta Marjana Mušiče, vydaná 1974. Podle studie Komelj, M.: Podoba novomeške pomladi. TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda. Moderna galerija, Ljubljana 1998, s. 18.

událostí kolem druhé světové války. V období od sbírky Lirika do Jarcovy smrti vzniklo ještě něco málo básní, ale povětšinou mají spojitost s jeho působením mezi partyzány.

Bojana Stojanović Pantović:
Poetika Mirana Jarca

Celkově je třeba říci, že Miran Jarc patří ve slovinské literatuře mezi autory, stojící spíše stranou zájmu literární vědy, přestože se jeho dílu věnovala v 90. letech dokonce monografická odborná konference. Jako by snad aktuálnost jeho díla svála bouře druhé světové války a jeho tragická smrt v bojích s italskou armádou v oblasti Kočevského Rogu v srpnu 1942. Možná za to může i jakási osamocenost, která byla pro jeho životní pouť charakteristická. Nikdy se rozhodujícím způsobem nesžil s žádným tiskovým orgánem, revuí apod., nehlásil se k žádné konkrétní literární skupině ani ideologii (jeho blíženectví s „novoměstským jarem" je spíše vnější povahy než vnitřní), vždy si hledal svou vlastní cestu prožitou a promyšlenou, nepřejatou odjinud.

Centrem jeho první sbírky Človek in noč je skladba Godba na potapljajoči se ladji a dále dvě protilehlé básně: Pot skozi noč a Človek in noč.

Skladba Hudba na potápějící se lodi (Godba na potapljajoči se ladji[129]) začíná lyrickou až impresivně laděnou předzvěstí (naslouchání *večernímu vlnění trav*), která vyúsťuje v krizovou vertikálu: „*musel bych kosmickou bolestí zemřít!*" Ale současně je napověděn jiný směr konfrontace – nejen člověk a kosmos, ale také člověk a příroda (hledí *na sebe tváří v tvář*), přičemž tento Jarcův člověk je velmi zkonkrétněn na Evropana. Jako by tato konfrontace, vesmírné mlčení, které usiluje prolomit, se týkalo ani ne tak člověka obecně, ale právě Evropana, snad člověka, jehož lze považovat za tvůrce této civilizace a jejích mravních norem a zároveň člověka, který má za sebou rozhodující

[129] Vycházím z vydání Jarc, M.: Človek in noč. Cankarjeva založba, Ljubljana 1960.

zkušenost první světové války. Jako by právě v něm bylo otevřeno historickými okolnostmi pole pro vybojování nové duchovnosti, etiky a spirituálnosti.

Druhá část skladby je rámována spíše lyrickým symbolickým výjevem ptáčka volajícího na bratry slunce. Vzápětí ovšem pokračuje konfrontace: objevuje se neobvyklý motiv zrcadla, který dualitu nebe-země spíná k sobě. Uprostřed pláně stojí člověk, který je přirovnáván k hnijícímu, *tlejícímu stromu*. Vedle tohoto typicky dekadentně-expresionistického motivu (hniloba) se objeví ještě další: oči křičí do nebe, člověk umírá opuštěn (křik a samota jsou další klíčové motivy expresionismu).

Důležitou roli hrají v této básni také odmlčení (tři tečky) nebo sada pomlček (typická například pro zakončení veršů u Karla Hynka Máchy v Máji). Stejně tak závěrečné zvolání básně („*kje si, kje si/ Bog, o, Bog!*“) budí dojem přerývanosti, nedokončenosti, nedotaženosti a možná také neschopnosti subjektu ve svém zoufalství smysluplně dořící význam slovem, pojmenovat. Je to zvolání dokládající definitivní ztrátu naděje v lidský svět, v smysl a záchranu skrze člověka. V konfrontaci s věčným a nekonečným vyjadřuje Jarc zoufalou touhu po vysvobození z prázdnoty, dožaduje se Boha (Boha s velkým písmenem; lze mít tedy za to, že se dožaduje Boha křesťanského? S ohledem na další kontext se spíše přikláním k myšlence, že jde o stejný problém jako u Otokara Březiny případně Antonína Sovy, kteří vedle slova Bůh používali v symbolickém smyslu i výrazy jako Vševědoucí, Nekonečný apod.), který jako by se vzdálil z tohoto světa, nepřebývá již v blízkosti člověka, člověk v něm necítí svou oporu, necítí jeho blízkost, pouze jeho odchodem nezaplněnou prázdnotu. Je to Bůh nepřítomný, snad člověkem zamlčený, sesazený, Bůh po Nietzschem a Dostojevském. Člověk je zanechaný sám sobě, své samotě, zoufalství, nemožnosti nalezení cesty k duchovní vyrovnanosti. Odtud se právě ozývá Jarcův křik, podobný Munchovi, křik člověka stigmatizovaného smrtí, která už je pouze tou jedinou cestou z prázdnoty.

Třetí část básně začíná halasným vyzýváním k tanci, který přehluší všechno okolo, který symbolizuje víření chaosu, a současně zapomnění na něj,

zapomnění na zánik, zmar, konec. Kontext předchozího oddílu je ale jednoznačný: ona až jakási pohanská radost z extáze, osvobozující v zapomnění, není úplná, je to jen nalhávání sobě samému, zavírání očí před skutečností světa, před bolestí, smrtí a zoufalstvím, které jsou všude okolo. Memento se ozve také tady: „*na nebi zůstali jen Mars a Saturn*“ (bůh války a vládce bohů, protějšek řeckého Krona, který mj. symbolizuje čas) a na obzoru se objevuje „*obrovská kometa/prokletí mrtvých*“. Všechny tři motivy mají společný jmenovatel: spojuje je smrt. Opakuje se také prostorový organizátor: příslovce *zvenčí*. Prostor světa i člověk sám je viděn jako prostor uvnitř a vně. Tento tanec vzbuzuje tváří v tvář katastrofě a zániku řadu otázek: čím je vlastně člověk, že nedokáže čelit pohledu do hlubiny; nemůže-li ukázat odvahu v poslední chvíli; co jej činí vyšším, než je zvíře etc.

Nejkratší čtvrtá část se vrací do onoho bolestného vně: člověka svírá mučivý strach, ozývají se výkřiky *jako zvuk rozbitých hvězd*. Výrazněji se poprvé objeví také barva – jak jinak než černá („*nebe je černé*“). I zde se objevuje barva ve spojení s místem, kam nepatří, kde neladí, běžně nevyhovuje, kde by měla být místo ní jiná.

Pátá část člověka označuje za věčného poutníka – Ahasvera, který „*je země i voda, strom i zvíře. Nemůžeš zpátky a nemůžeš zemřít, musíš vpřed a nemůžeš zemřít…*“ Jeho úděl je nazírán nemilosrdně negativně: nekonečnost jeho pouti je jen prodlužováním útrap, stále znovu prožívané bolesti. A navíc je (jsme) úplně sám – sami („*osamoceni uprostřed přírody-pustiny*“), nenáviděni vesmírem. Člověk je poměřován zvířetem, přírodou, on sám je zvíře. Neozve se tu jediný zduchovňující tón, který by tu ahasverovskou samotu změnil na vyvolenost. Člověka neprovází Bůh, Bůh není („*kde jsi, kde jsi, / Bože ó, Bože*“), je vzdálen, nepřítomen, člověku odcizen. Člověk nemá ke komu upírat své zraky, kam směřovat svou budoucnost, svůj duchovní horizont. Jediné, co jej obklopuje a vede, je příroda, rostliny a zvířata, které jej přibližují k sobě a dělají z něho totéž: bezduché, prázdné zvíře, které je však schopno jediného – zoufalství. Proto ten sebeklam, hlasitá hudba, která má obloudit a nahradit duchovní velikost, které se nedostává, absolutním zapomněním, vytěsněním problémů, bolesti, všeho negativního mimo člověka, z něhož se tím stává

prázdná bytost, *dutý člověk* (srov. T. S. Eliot: Hollow Men, 1925), člověk vyprázdněný, zbavený veškeré myšlenky, rozumu, myšlení, člověk nicoty.

Místo, kde člověk přežívá, však pro něj není místem harmonie. Naopak: narozdíl od ostatních zvířat není naše vlast ještě dostavěna, to, v čem žijeme a jak žijeme, je neúplné, torzovité, nedokonalé, není plně naše a pro nás. Neboť *„všechna stvoření žijí ve svých kruzích – a když je opustí, přestanou existovat“*. Jen člověku byl vymezen prostor mezi nebem a zemí. A ani jedno není v úplnosti jeho a jeho vlastní.

Motiv **oceánu** se v dílech expresionistů objevil vícekrát, viz např. Kosovelova báseň Tragedija na oceanu. Oceán zde působí jako hrozba, jako prázdnota, vyvolává děs, existenciální hrůzu a zoufalství. A přece zde přímo nevystupuje, objeví se tu pouze prostřednictvím motivu potápějící se lodi v názvu Jarcovy básně. Kosovelova Tragédie na oceánu[130] je explicitnější. Oceán je ledová hlubina (*„Širok, širok je ocean/ in šum njegovih valov hladan,/ a še strašnejši mir njegov,/ ko veter ne prši valov.*“, s. 407), která skýtá vysvobození z osobní bolesti, temnoty srdce (Kosovel, s. 403). Motiv je propojen s motivem smrti, zániku, případně sebevraždy (Kosovel, s. 405). Skepse se dotýká dokonce samotné spásy, kdy nad temnotou zmlká hlas Hospodinův: *„Ti vstajajo, padajo po veri,/ ki jih je dvigala do Boga,/ a zdaj je utihnil sredi teme/ klic njegov iznad teme.*“ (s. 407) nebo jinde *„Bog temni pada nad temo.*“ (s. 409). Motivy ze závěru Kosovelova cyklu poukazují na biblický příběh o potopě světa (s. 410), kdy ve vodách nekonečného moře hyne nikoli jen jedinec, ale všeobecné a všeplatné „my“. V děsu, zoufalství a marném boji. Volajícím o pomoc nikdo neodpovídá, volají marně (s. 411).

Skladba Hudba na potápějící se lodi je považována za jednu z klíčových básní Mirana Jarce i slovinského expresionismu vůbec. Je vyvrcholením zoufalství člověka před prázdným nebem a svýma prázdnýma a nemohoucíma rukama. Jarc je neoblomný: není podstatné nic než jen člověk. Zbavuje svůj subjekt všech falešných opor, všech klamavých úniků od střetu sama se sebou. Není to vize budoucího lidstva, jakou hledá např. proletářské umění,

ani okouzlení z okolního světa, přírody (vitalismus), techniky (futurismus), je to jen cesta do vlastního nitra zmítaného úzkostí na konci jedné dějinné cesty, která se zdá směřovat k „potopení“, zániku.

Titulní báseň sbírky Cesta nocí (Pot skozi noč, s. 19) se zdá být na první pohled běžnou lyrickou milostnou básní. Podporuje to úvodní motiv vztahu dvou lidí, vytčení lásky jako hodnoty povýtce kladné, krásné a zvýraznění tohoto vztahu jako hodnoty, po níž je třeba toužit jako po klíčové podmínce lidského štěstí („*izbiseril se mi je davni sen*“). Lyrickou atmosféru podtrhuje sdružený rým (či alespoň asonance). Smích dívky ale pouze zakrývá mnohem děsivější skutečnost, temnotu, nenahrazuje ji, neodstraňuje ji. Podivným symbolem hrůzné tmy se stávají tančící kostlivci, více méně konstantní symbol spojovaný se smrtí a zánikem, zde je však poněkud transformován nikoli ke smrti (což by byl typický motiv dekadence), ale k nicotě, prázdnotě, zoufalství. Následující verš rozvádí tento obraz ještě dále: touha po směřování vzhůru vyznačená žebříkem (motiv souznící s Jákobovým snem z Gn 28, 12[131]) nechá spojovat kostlivce s veškerou nešťastnou pozemskostí, zoufalstvím prázdného putování člověka mezi duchovními budovami bez úhelného kamene.

Spojení, souznění dvou sobě oddaných, blízkých bytostí, bliženeství, je zajisté Jarcovi pozitivem, ale ví, že v rozhodující chvíli pozemské úzkosti z nekonečného vesmíru, ze tmy, bude lyrický subjekt sám, nanejvýše se zmůže na zoufalé volání jména do prázdnoty, jako volání o pomoc, volání z žízně, volání po podané ruce, naplnění. Klade tak otázku lásky jako bludičky, zavádějícího snu, který odvádí od podstaty, který nevyplňuje prázdnotu, jen ji přizdobuje, překrývá pozlátkem.

Samota a opuštění je ústředním východiskem také básně Člověk a noc (Pot skozi noč, s. 28). Závěrečný verš jen rekapituluje podobně postavenou

---

[130] Kosovel, S.: Zbrano delo I., DZS, Ljubljana 1964, s. 403.

[131] (Jákob) Měl sen: Hle, na zemi stojí žebřík, jehož vrchol dosahuje k nebesům, a po něm vystupují a sestupují poslové Boží. Nad ním stojí Hospodin… Tu procitl Jákob ze spánku a zvolal: „Jistě je na tomto místě Hospodin, a já jsme to nevěděl!“ Bál se a řekl: „Jakou bázeň vzbuzuje toto místo! Není to nic jiného než dům Boží, je to brána nebeská.“ (Bible, Česká katolická charita, Praha 1987, s. 44)

otázku z předchozí básně – vydělení se ze samoty, temnoty do jakési sebe-vědomé individualizace, do bolestí protkaného sebe-uvědomění. Samota subjektu je samotou vertikální („*nad mano*“) i horizontální („*krog mene*“), je však zdrojem touhy i zklamání, nemožnosti („*ne smem nazaj*“, s. 29). Často se opakujícím prostorovým motivem je úplné dno, samotná hlubina hlubiny. Místo, kam se člověk ve své samotě propadá a kde dochází naplnění jeho nicota. Hrob, v němž spočívá naděje na blízkost a porozumění („*Ó, dobri ljudje, prijatelji sonca, vitezi bodoče besede,/ sestre radosti, točajke godbe, - - - / ali že davno počivate v grobu?/ Ali je moje kraljestvo grob?*“, s. 30).

Ústředním časoprostorem Jarcových básní je **noc**. Obvykle je noc reliktem romantického vnímání prostoru, prostorem meditace, místem úzkostného strachu, který přivádí člověka blíže k podstatě bytí. Noc běžně funguje jako označení časové, ale v Jarcových básních se z něho stává i označení prostoru, který má svou barvu (temná, černá), hloubku („*nočne globine*“, s. 14), nesmírnost („*neskončne temine*“, s. 29) a dálku. Tmu však chápe jednoznačně negativně („*sovražna tema*“, s. 28), souzní s chaosem, odcizením, zoufalstvím („*samotne roke krilijo v brezupno temo*“, s. 30). Jarc obecně zdůrazňuje nesmírnost prostoru (pláň), jeho obrovitost, bezbřehost, na druhé straně se vyhýbá zdůrazňování nicotnosti subjektu v té nesmírné prostoře: výjimkou je např. deminutivní označení ostrůvek („*jaz: otoček – preplavlja ga že razljučeno morje.*“, s. 16).

Miran Jarc
eden najagilnejših književnikov iz najmlajše generacije, ki je pred kratkim izdal uspel pesniško zbirko „Človek in noč“.

Miran Jarc

Dalším motivem, který vystupuje jako prostředek pro konfrontaci s člověkem, je **nebe**, a to buď v této konkrétní fyzické podobě nebo v jeho duchovním rozměru jako vesmír, univerzum („*vesolje*“), neosobní („*brezosebno*“, s. 41), bezpohlavní („*brezspolno*“, s. 41) nekonečno. Nebe zdůrazňuje výraznou vertikálu napjatou mezi hlubinu a nebe, která ale postrádá centrum, protnutí. Nebe není duchovní jistotou člověka, ale jen jako by jinou hlubinou, stejně zoufalou, stejně bezútěšnou.

Emblémy lidského světa jsou domy, cesty, případně ves a město, nelze je ale hodnotit jako nositele jakýchkoli jiných významů, neboť jejich role je natolik marginalizovaná, že významy domova, lidské blízkosti, tradiční hodnoty vesnice nebo odcizenosti města, jak je známe z evropské poezie od konce 19. století, zde nehrají zásadní roli. Vyskytují se zde prakticky vždy bez atributu či jiného bližšího určení.

Technika a vynálezy moderní civilizace se objeví jen v básni Večerni sprehod, kde jako by si Jarc vyřizoval účty nejen se soudobou civilizací a světem, ale tuto báseň lze vztáhnout i k poetice jeho přítele Antona Podbevška, který jako programový futurista je ve svých básních opakuje: *aeroplan*, *brezžična telegrafija*, *električna luč*, *lokomotiva*, *avtomobil*. Technika však není u Jarce předmětem obdivu, ale spíše skepse: „*človek-stroj – človek blodnež*“. Poukazuje tak duchovní roztříštěnost lidského nitra, kterou nezacelí jakákoliv vnější zkušenost, pokrok, úspěch. Podobně skeptický pohled je charakteristický také např. pro Richarda Weinera.

Častým participantem duševních bojů lyrického subjektu Jarcových básní je příroda. Ta má u něj velmi často romantické rysy: je niterně propojena s člověkem a jeho osudovou samotou, může se stát prostředkem sjednocení s Absolutnem atd.

Významným konstitutivním motivem Jarcovy sbírky Človek in noč, který je reprezentantem tohoto přírodního souznění a metafyzické meditace, je **strom**. Objevuje se tady jednak jako paralela k člověku („*Žalosten človek na strmini (…) Poveša roké, sklanja glavó./ Misliš, da je drevo, ki bi rado v sinjino pa joka po zemlji*“, s. 40), jednak jako svébytný symbol trvajícího, odolného („*Kako visoko si zraslo drevo, ki sem te zasadil za večnost?!/ Ime sem ti dal in te razločil od zemlje in nébesa,/od korenin, od zvezda, drevo na gori!*“, s. 30). Strom je spojován jak symbolem kořenů s trvalostí, pevností, tak je také delimitován svým prostorovým určením jako např. strom rostoucí o samotě („*Osamljen temotno molči na planjavi le strt velikan*“, s. 14), případně na vrcholku kopce či hory: „*Ime sem ti dal in te razločil od zemlje in nébesa,/ od korenin, od zvezda, drevo na gori!*“ (s. 30) nebo jako dominanta na obzoru:

„*drevo na obzorju*“ (s. 39). Na některých místech jsou stromy také přítomny druhově konkretizovaně, např. *magnólie, kaštan, smrk, bříza* ad., ale v daném kontextu nenesou zřetelné obrazné symbolické významy. Vodušek se k motivu stromu přihlásil přímo básní Drevesa (Odčarani svet, s. 35), v níž napíše „*drevesa, jaz vas ljubim…*“ Stromům, *symbolům čistoty*, tady připisuje temnou sounáležitost s osudem člověka: „*v svojem temnem zatočišču/ skrivate kri smrti in kri ljubezni,/ strast morilcev na nočnem faunskem igrišču,/ in vpila ste iz njih sokove težkih, strahotnih bolezni*“. Subjekt s nimi spojuje „křivolakost, zmučenost, zoufalství“ („*obupno viseča v težkem oblaku*“), naopak liší se zásadně v nemožnosti činu: „*ne poznate neodvrnljive pogubnosti, ki jo vsako dejanje v sebi skriva*“. Svoboda k činu je také zásadní rozdíl mezi poetikami meditativního metafyzického Jarce a světem hluboce prodchnutého Voduška.

Podobně je tomu také u motivu **hory**, která je chápána jako prostor, který má blíže k vesmíru: „*Ó, tudi jaz bi verovala v gore/ (na njih domuješ, da si zvezdam bliže)…*“ (s. 22), případně jej s ním pojí jakési tajemné pouto, vstupuje s ním v interakci: „*v drevje, ki pleše ob godbi nebes…*“ (s. 27). Může mít také rysy cizosti: „*žalosten človek na strmini… za vznožje ima golo, molčečo goro*“. (s. 40). Je prostorem pro meditaci, nahlédnutí do svého nitra, ale také nazření celku světa, propůjčí postavě romantické rysy poutníka (postavy poutníků na obrazech C. D. Friedricha).

Jarcova poezie působí ve srovnání s těkavým Podbevškem relativně staticky. Výjimku tvoří motivy tance (báseň Hudba na potápějící se lodi) a zběsilého pohybu v kruhu (báseň Kolotoč). Oba pohyby mají stejný smysl, totiž v opojné závrati dosáhnout zapomnění na bídu a nicotnost vlastní existence, utopit se v přetvářce divoké, nezřízené tělesné radosti. Jsou předobrazem víru věčného chaosu, nicoty, která se před člověkem rozevírá. Opojení lidí tancem není tedy oddání se dionýské radosti a rozkoši, ale spíše zaplňováním vlastní prázdnoty. Princip Jarcovy poezie je spíše klidný, vnějškově nedramatický, meditativní.

Religiózních motivů, kterými oplývá např. poezie Antona Vodnika, používá Jarc střídmě. Např. „*ura izpolnitve*“ (s. 30), nebo motiv kříže („*Na*

zemlji ležim razpet v podobi križa“, s. 41). Jiným motivem je Ahasver (s. 34), který má však spíš než náboženský význam roli symbolickou, roli, která přirovnává člověka k věčnému poutníku, člověku bez pevného ukotvení, zde především duchovního, podobně jako následně využitý symbol bludného, létajícího Holanďana. V bezmála impresionistickém obraze na začátku básně Tri breze (s. 42) Jarc použije motiv božích muk: „*Star križ: a še Bog se smehlja, ko mu roža/ se vije krog nog, ki mu tiho jih boža*“. Působí zde ale spíše znevažujícím dojmem, mírně rouhačně, než zbožně, jak bychom to viděli u France Vodnika nebo např. Sigismunda Bouška.

Zdá se, jako by se Jarc explicitním religiózním motivům vyhýbal. Na jedné straně mu svět bez Boha nedovoluje přiblížit se příliš blízko ke křesťanské symbolice (spíše setrvává na pozici přírodního panteismu – „*Obzorje in nebes in sonce… Ves tvoj sem, vesoljna pramati*“, s. 42; dokonce se v této básni lidského společenství vzdává: „*O, da bi ne bilo nikdar več, nikjer več človeka*“), na druhé straně cítí nedůvěru k modernímu pohanství či kultu esoterních zednářských symbolů.

Nejčastějšími předložkami jsou prostorové *uprostřed*, *nad* a *pod*. Centrem je obvykle lyrický subjekt nebo člověk obecně („*sredi planjave stoji človek – edinec*“, s. 32, „*kako smo osamljeni sredi prirode-pustinje!*“, s. 34). S nimi obvykle přichází cosi temného zvenčí (*od zunaj*) – „*mráz*“, „*strach*“ (s. 33). Obě hlavní prostorové koordináty shrne Jarc v závěru poslední básně sbírky: „*Brezdomna goličava,/ vseširjava zaokrožene vodoravnosti in navpičnosti…/ O, človek, ki se poženeš v ta večni mir!*“ (s. 44)

Jarcův jazyk je výrazně vzrušený: často volí opakování slov a slovních spojení („*Vše na někoho v tísni čeká, čeká, čeká*“; „*a já sám, sám…*“; „*a ticho… nekončící ticho…*“; „*a věčnost přichází, přichází, přichází…*“, „*společně, všichni spolu, blíž, blíže, blíže!*“ atd.), což vyvolává dojem zdůraznění, zesílení platnosti daného výrazu, současně pak je jakýmsi dozníváním teze, ústředním vyzněním verše nebo strofy. Častá jsou také zvolání („*ó, kdy si už odpočinu! ne, ne!/ Ó, děsivý hlase z noci!*“), řečnické otázky („*copak už dávno v hrobě spočíváte?/ Copak je mým královstvím hrob?*“; „*Ach, proč jsem se odloučil,*

vyklouzl z nekonečných temnot,/proč!“ apod.) nebo básnická citoslovce (*„v kruzích se stále vracejí/zpět a zas dál pryč od nás,/ó, ubohý“; „Ach, kéž dosáhnu její skrytý horský pramen!“*). A konečně výše již byla řeč o použití tří teček. Těmto jazykovým prostředkům, které podporují zvukovou linii textu, jsou protějškem časté motivy hudebních nástrojů (*„harfy nebes“, „jako se zvuky potápějí do nitra nástroje“, „muž s tajemným úsměvem/ hmatník nástroje svírá“*), hudby (*„ať nás zaplaví hudby vlnobití“*), melodie (*„zpívající vody“, „mlčící vodstvo bubnuje“, „jen v kruzích vás žene melodie nádherná“*) nebo jiných označení zvuků (*„hučící propast“, „šeptající větvoví“, „a zvon hořce zaduněl“, „neslyším vás v tu hodinu dunící duše“, „skřípe mráz“, „Naše výkřiky jsou jako cinkot rozbitých hvězd“*). Melodie zní často z věcí, které jsou součástí přírody, vody, stromů, ale je také zprostředkovatelem tajemného spojení s nebem, nekonečnem a Absolutnem: *„hudba nebes“* (s. 27), zvuk má také úzký vztah k lidskému nitru, které je přirovnáno ke zvonu – *„Sredi težke noči je udarila večnost ob bron duše in zvon je trpko zabrnel nad speče mesto…“* (s. 30). Nepochybně tu také hraje symbol srdce zvonu a srdce člověka.

Paraliterárních odkazů i konkrétních topografizovaných koordinát Jarc používá velmi málo. Jeho básně zůstávají jaksi v anonymně obecné rovině, zdá se, jako by si vytvářel uzavřený svět z obecných symbolů, záměrně nechce svůj lyrický subjekt konkretizovat, zachycovat ho do konkrétních souřadnic, neboť by jej tak vyjímal z jeho prázdnoty a zoufalství, konkretizoval by jej pak jako člověka-nositele jména, národnosti, věku apod., Jarc ale mluví o obecném Člověku. Důležitou výjimkou je odkaz na francouzskou Marseillasu (báseň Pod slapom, s. 27, *„Vse je valovje: divje orkester igra/ marseljezo…“*), neaktualizuje však její revoluční kontext, ať historický, nebo dobový související s politickou proletářskou tématikou, ale pouze nespoutanost, divokost, vzdor, který obrazně podtrhuje vyznění daného místa a dovoluje chápat zmíněnou báseň šířeji jako cestu do divoké, bouřlivé skutečnosti.

Z výjimek musíme zmínit - podobně jako tomu bylo u Podbevška – ztotožnění lyrického subjektu a Evropana. Tento motiv se tu objeví bez dalšího rozvedení a komentáře, zřejmě však jde opět o tendenci k naznačení univerzalizace sdělení, zevšeobecnění platnosti jeho subjektu, jehož trýzeň se

netýká pouze Slovince, jeho dějin, domova, historie a civilizace, ale spíše jako by se snažil sdílet evropské osudy, evropský nihilismus, zborcení jeho hodnotového světa, krach jeho civilizace, jeho umírání v samotě zoufalství a prázdnoty bez Boha.

Jiří Wolker

Atypickou básní je také proletářská báseň Izgnanci (Vyhnanci, s. 16). Splňuje všechny základní náležitosti takového typu poezie, jak jsou známy např. z básní Jiřího Wolkera, Jindřicha Hořejšího nebo raného Jaroslava Seiferta, tj. zmínka o nové budoucnosti, jíž otevřelo cestu Rusko, o uskutečněných snech („*utelesijo se sanje ogromne*“, s. 16), bratrství mezi stejně ponížených lidmi, o zesměšnění představitele starého řádu – „*tlustý kapitalista*“. Provázanost mezi „proletáři“ je vytvořena tajemnou melodií. Kletba i sen se spojují v jedno: „*v oni skrivnostni prakrik…*“ (s. 17). Není zde otevřeně řeč o revoluci proletariátu, pravděpodobně ani z důvodů cenzurních by to nebylo možné. Lidé jsou označeni jako „*mraveniště*“, „*ohromný chaos*“, který je spojen houslovou melodií, konejšivou, spravedlivou, tedy jakousi vidinou naplnění spravedlnosti. Rozdíl oproti českým proletářským básníkům spočívá v nosnosti básnického subjektu. U nich už od generace buřičů probíhá proces výrazné autostylizace subjektu[132], což je jev, který u Jarce nenastává ani u básní jakkoli rozdílných poetik. Zdá se, že Jarc si na tomto místě zkouší poetiky sourodých směrů (podobně např. v básni Pav v mesečini, s. 20, zkouší rýmovanou formu v básni novoromantického ražení), aby se posléze přiklonil ke své podobě expresionismu bez religiózního vyznění, ale s naléhavým duchovním hledačstvím.

K vrcholným autorům českého expresionismu v české literatuře patří podle Jindřicha Chalupeckého básník a prozaik Richard Weiner (1884-1937).

Jeho poetika je však nesmírně samorostlá, takže srovnání zejména jeho vrcholného období od sbírky Mnoho nocí s jakýmkoli dobovým souputníkem bude nutně pokulhávat. Právě v souvislosti s Jarcem vyzní plněji jeho umělá výrazová vyspekulovanost, kterou zejména ve sbírce Mnoho nocí (1928) a pozdějších textech (zejména skladba Mezopotámie) charakterizuje jazyková archaičnost, rytmická přerývanost, fragmentárnost, skřípavost, drnčící obraznost. Zlom ve Weinerově chápání světa prochází jeho sbírkou Rozcestí (1918), zejména v části psané již během války a ovlivněné tragickými prožitky na válečné frontě v Srbsku.

Weiner ve sbírce Rozcestí používá podobné rétorické figury jako Jarc – řečnické otázky, přímé řeči, slovosledné inverze, odmlky, které charakterizují vzrušený styl a výraznou rytmickou přerývanost. Tato sbírka je uvozena motivem poutníka a slepce, bloudícího bez cíle, přesto jinak první oddíl sbírky zůstává svou fakturou spíše obrácen dozadu k vzorům sovovským a březinovským, jak naznačuje i poutnický motiv a motiv cesty. Koresponduje s tím také jakési nutkání k radosti, k smíru s přírodou a světem, které je vyjádřeno v některých básních např. rýmem, motivy zpěvu a tance apod.

Richard Weiner

Poslední báseň prvního oddílu Zřícení dne jako by tříštila dosavadní radostnost („*byl to den neopatrně štědrý, neopatrně vlídný a nyní se řítí, a je to jak pláč*“, s. 173[133]) zborcením iluzornosti, znovupřipomenutím motivu slepectví: „*já, slepý a hluchý,/ nevděčný chromec, jenž pozpátku žil!*“, (s. 175) a podobně pokračuje i v dalším oddíle „*Nepoznáš nikdy; a přece zdůvěřen býval/ s každým dnem, když /vstával ne/rozhodný, … ale když kvečeru znovu vyvstal,/neodvolatelný –/ znals-li jej pak?*“ (s. 179).

---

[132] Macura, V.: Básnický subjekt v poezii 20. let. Proměny subjektu 1. ÚČSL AV, Praha 1993.

[133] Zde i dále cituji podle Weiner, R.: Básně. Spisy 2. Torst, Praha 1997.

Hned následující báseň Rozhovor přinese mučivé zúčtování s Bohem a současně otevře vertikálu podobnou Jarcově: v hlubinách srdce, zeje propastná hrůza, bezedná moje vina, (s. 181-182). Vzhledem k přiznání existence Boha a sebezpytování osobního vztahu k němu je báseň spíše bližší France Vodnikovi, Jarc se do explicitního dialogu s Bohem nepouští, pro něj není dostupným partnerem, místo něho zeje prázdnota na nebi, stejně jako Weinerovi v jeho zpuchřelém srdci. France Vodnik je sice vzdorovitý, hledačský, ale nezdůrazňuje masochisticky svou nehodnost Boha. Ale i Weinerovi zůstane nakonec prostor nebe i země, ráje i pekla uzavřený, nedostupný (s. 193).

Weiner je navíc schopen také jakési explicitní reflexe svého tvůrčího aktu: „*Mám zbraň proti všemu: slova,/pyšná, rouhavá slova.//V hubených slovech askeze/ a v břichatých slovech pýchy/ a ve slovech křečových bezmocného vzteku…*“ (s. 192) Autor tady podstupuje sebereflexi vlastního psaní, záměrné tvorby. Promítá do básně psaní jako záměrnou činnost, jako tvůrčí gesto, které rozrušuje okolní svět, které je napojeno vně své existence. Weiner tady pojmenovává svůj nástroj konfrontace se světem.

Weinerovu prostoru dominují abstraktní koordináty, zdůrazňuje pustinu, prázdnotu, a to jak zevního prostoru, tak také prázdnotu vnitřní, prázdnotu srdce. Vnější prostor od básní 2. oddílu Rozcestí začíná vesměs směřovat k vnitřnímu protějšku, k drásavé metafoře jeho niterné bolesti *(hučí nade mnou potoky běd*, s. 191). Zřídka se Weiner uchyluje k typickému Jarcovu časoprostoru, tj. motivu noci, jako by pro něj nebylo rozhodující, kdy a jak je subjekt konfrontován s úzkostí, bytím a nekonečnem, jako by se to dělo stále, jako by šlo o trvalou otázku, která je člověku předložena a jíž není možné se vyhnout.

Významným motivem ve sbírce Rozcestí je také domov, který je prostorem blízkosti, sejití s druhým člověkem, s důvěrně známým vesmírem. Chápe jej jak ve smyslu pokoje, bytu (básně Tehdy, Chvíle navečerní), tak také jako krajinu (v básni Doma je krajina dokonce konkretizovaná: putimská věž, budějovická silnice, Otava ad., nalezneme to výjimečně jen v této básni

sbírky). Domov je chápán ve smyslu kořenů jako jistota, bezpečí: „*tajemným souručenstvím jsem s touto strukturou/svázán…*“ (s. 206), krajem je subjekt utvářen i přetvářen (*„rozloha ramen mých je změřena podle tohoto kraje,… přesně zhloubeny kosti a věrně svalstvo mé hraje“*, s. 206). Smích ve spojení s domovem tu má jiné příznaky než bezuzdná radost Jarcova, je úlevný, osvobozující, jaksi bezstarostný (*„A že tedy bezpečně sídlím, směji se obsáhle. Smích ten místo mi vrýp do země mojí, kam vrůstám“*, s. 207).

Velký význam zejména v kontextu poezie Kocbekovy má Weinerova báseň Země (s. 203). Je obrazem, náznakem hledání v bolesti v prostoru „*nad sebou*“, které vrcholí proměnou, „přerodem“ (*„bolest má přestala boleti“*), návratem k pokoře a zpátky k zemi v závěrečném verši: „*Shledala se země s člověkem“.* Subjekt básně je konfrontován nejprve s nevšímavostí, netečností země a ostatních lidí ke svým bolestem, ke kterým byl Bohem předurčen (*„neboť taký jest Bůh, že vyzval mě, abych nad sebe vzhléd…“*), dokud nedojde poznání své vlastní marnivosti a pýchy a nepromění ji v pokoru (*„a k nohám bratří (jsem) poklekl, prach z obuvi jim stíral…“).* Bolest je to smysluplná: „*úrodně trpím“*, blíženectví se zemí vykoupené. Kocbekova země je však jistě mnohostrannější, plněji lidská a také přirozeněji člověkem vlastněná a duchovně obydlená. Jarcův svět je obydlen jakoby jen jedním subjektem, jen ten o ní bojuje a zápasí, jen ten jeden je vystaven dramatu duchovního zápasu o Absolutno. Jen cesta přes osvojený kosmos otvírá přibližování se zemi, jež se uzavře v mýtické souručenství jak prostoru, tak času v básních Edvarda Kocbeka.

Druhá Jarcova sbírka Novembrske pesmi se od prvotiny již značně liší. Jednak verš a rytmus jsou mnohem uměřenější, méně přerývané, méně vzrušené, některé básně jsou dokonce rýmované. Současně se verš více přiblížil přirozenému rytmu mluveného jazyka. Také v určení prostoru je Jarc zřetelně jiný – často se tu objeví konkrétní lokality – Lublaň, Škocjan, Vrba atd. (s. 59). Lyrický subjekt střídá své polohy: vedle subjektu v 1. os. sg. se objeví i 1. os. pl. či 3. os. sg. Je daleko blíže výjevům všedního dne než

v předchozí sbírce – objeví se tu motiv strážníka, nemocné stařeny, řeky plné koupajících se lidí, na polích kosy, vidle či hrábě, kamenolomy, mostní oblouky, nemocnice, banky atd. Celkové spektrum motivů, dějů, kulis se mnohonásobně rozšířilo, básně mají mnohem méně spekulativní charakter, současně se také ve svém myšlenkovém soustředění více rozdrobily. Básně z Jarcovy básnické prvotiny Člověk a noc působily všechny jednotně, jako by se všechny koncentrovaly k jednomu jedinému zásadnímu tématu, tj. na vztah člověka-jedince a nicoty a univerza, na odevzdanost člověka jeho zoufalství, bolesti z prázdnoty, drtící hloubky úzkosti. Tato sbírka naopak našla východisko z metafyzické samoty v cestě do lidského společenství, kolektivu. Neodhlíží od tíživé sociální skutečnosti, ani ohrožené národní existence, dokáže vyjádřit svou sympatii k pohrdaným, zbídačeným, opomíjeným. Svou úzkost a bolest tentokrát Jarc opře nikoli o spekulativní kosmickou úzkost, ale konkrétně vnímanou každodenní skutečnost. Vykonává tak podobnou básnickou cestu, jakou vykonal mezi oddíly své prvotiny Země Edvard Kocbek. I zde má skutečnost světa svůj duchovní a etický rozměr.

Srečko Kosovel - kadlub modernistických zření

Srečko Kosovel

Srečko Kosovel (18. 3. 1904-27. 5. 1926) je jedna z nejbarvitějších postav slovinské meziválečné literatury, představuje pro slovinskou literaturu významného básníka kuriózně nikoli jeho přínosem k literatuře doby, v níž žil, ale naopak je ctěn jako nerealizovaná potencialita, jež byla vyslovena mnohem později. I přestože zemřel velmi záhy ve svých pouhých 22 letech[134], jeho básnická tvůrčí křivka je nesmírně strmá a z dochovaných básní lze jednoznačně rozpoznat několik podob jeho básnického vývoje – od impresionistických začátků, přes koketování s expresionismem až k inovátorským snahám blízkým konstruktivismu.

Klasickou teorii jeho postupného básnického vývoje napadají někteří mladší literární badatelé (např. Marko Juvan[135]), kteří argumentují tím, že podle všeho, co víme, vznikaly básně jeho tří básnických typů prakticky najednou a vedle sebe až do samotného konce jeho života, Kosovel zřejmě psal básně impresionistického typu až do smrti, neznamená tedy poetika konstruktivismu jakési završení jeho krátké básnické dráhy, ale jen jeden

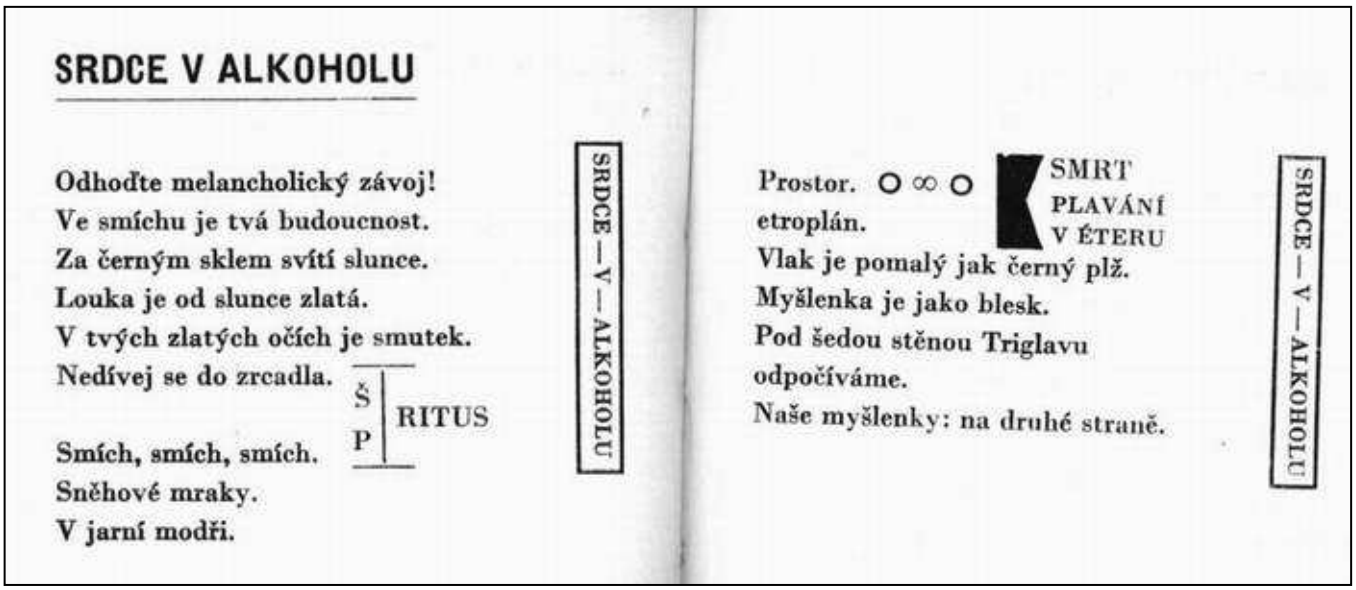
[134] Viz Berkopcův doslov k českému výboru z jeho tvorby: „*Onemocněl epidemickou chřipkou, z níž se vyvinul zápal mozkových blan. 27. května 1926 zemřel. Byl pohřben v kraji svého mládí, v Tomaji na Krasu.*“ Berkopec, O.: Kosovelův život a dílo. V malém plášti slov. Odeon, Praha 1974, s.195.

[135] Juvan, M.: Kosovel in hibirdnost modernizma. Primerjalna književnost 2005/3, s. 57.

z jejích výrazných rysů. U Kosovela tedy nešlo o kontinuální vývoj od jedné poetiky ke druhé, ale o soužití tří různých (až prakticky protikladných) poetik.

Za svého života mu vyšlo velmi málo: šlo vlastně jen o některé básně impresionistické a expresionistické otištěné v dobových časopisech. Prezentoval se spíše jako autor konzervativních básnických forem blízkých Župančičovi. Teprve po jeho smrti začínají vycházet různé knižní výbory z jeho poezie. Od podzimu 1925 redigoval časopis Mladina, kolem něhož soustředil některé mladé spisovatele, především levicové. V té době také chystal do tisku sbírku básní Zlatý člun (Zlati čoln), která však nikdy nevyšla.

Do té doby byl chápán jako dědic impresionismu a byl dáván do souvislosti s Josipem Murnem Aleksandrovem. V nekrologu F. Albrechta ve Zvonu září 1926 mj. stojí: „*Srečko Kosovel je bil najsimpatičnejša podoba po vojni. Ni se pridružil tisti skupini, ki je z neko gromko, preveč zunanjo fantastiko skušala umetniško izraziti kaos in zmedenost povojnih dni, zanikajoč preteklost in obožujoč samo samo sebe, temveč je skoro zavedno navezal na tradicijo, stremeč po tisti preprostosti, ki je bistveni znak vsake umetnine. Beseda njegovega verza je tiha, pristno slovenska, in dehti včasi sveže in neposredno kakor beseda Aleksandrova...*“



SRDCE V ALKOHOLU

Odhoďte melancholický závoj!
Ve smíchu je tvá budoucnost.
Za černým sklem svítí slunce.
Louka je od slunce zlatá.
V tvých zlatých očích je smutek.
Nedívej se do zrcadla.

Smích, smích, smích.
Sněhové mraky.
V jarní modři.

SRDCE — V — ALKOHOLU

Prostor. O ∞ O
etroplán.
Vlak je pomalý jak černý plž.
Myšlenka je jako blesk.
Pod šedou stěnou Triglavu
odpočíváme.
Naše myšlenky: na druhé straně.

SMRT
PLAVÁNÍ
V ÉTERU

SRDCE — V — ALKOHOLU

S. Kosovel: Srdce v alkoholu. Př. V. Kudělka

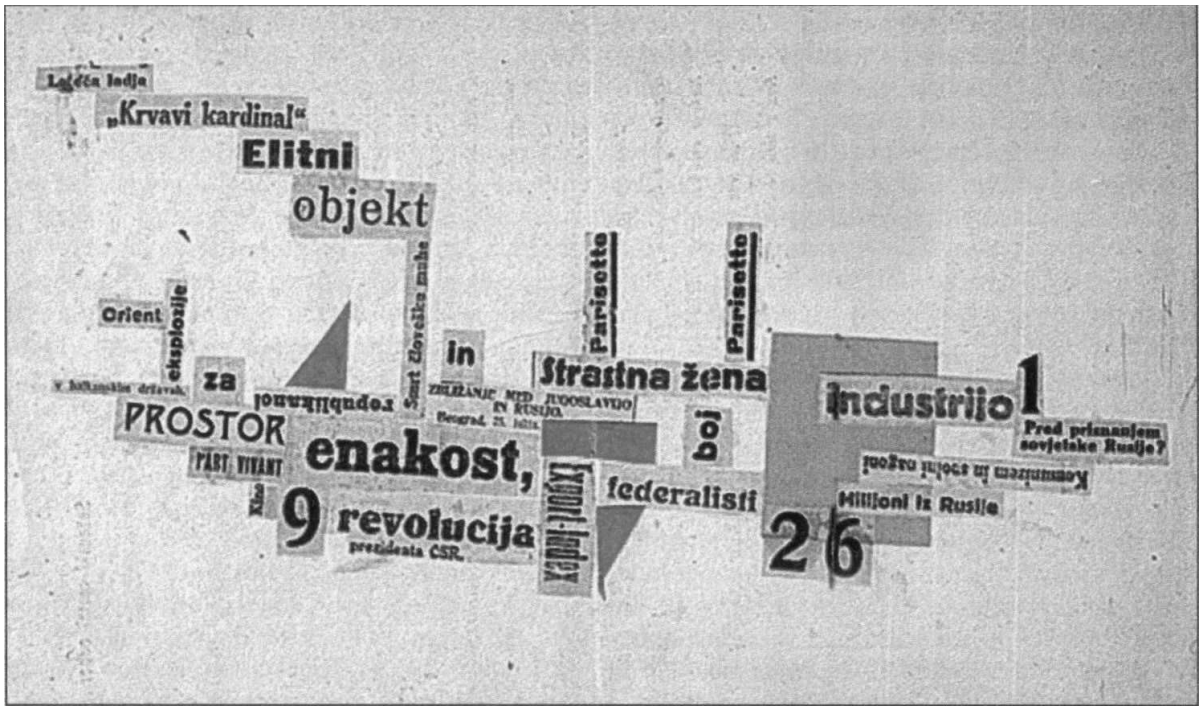
B. Jakac: Srečko Kosovel

První knížku vydali jeho přátelé po jeho smrti roku 1927 pod názvem Pesmi (editorem byl Alfonz Gspan). Reakce na tento výbor z roku 1927 byla poměrně uměřená – byť je uvnitř řada básní, které přesahují jeho impresionistický krasový cyklus, celkový názor na jeho poezii se nezměnil: v listopadu 1927 v revui Ljubljanski zvon napíše o Kosovelovi Fran Albrecht, že je to: „*pevec otožne in rezignirane melodije*“ a „*ni se zamikal v artistično-medlo, brezkrvno in breztelesno metafizičnost Rilkejevih epigonov, tudi ni izdeloval programatičnih verzov. Sam s seboj je ostal zvest svoji zemlji, njeni pesmi in klicu svojega srca.*“ Má tady zřetelně na mysli krajinářskou impresionistickou techniku, navíc s jakýmsi domáckým, lehce vlasteneckým tónem. Anton Vodnik v únoru 1928 v revui Dom in svet napíše: Srečko Kosovel „*je nosil v sebi neutolažljivo bolestno potrebo po osebni odrešitvi, spremljano od metafizične skepse*“, „*religiozna, a tragično razprta narava, ki je s kontemplacijo dosegal večnostne razglede v absolutni, osredotočeni mirnosti, od koder ga je izganjala nerazložljiva muka notranjega razkola in nepokoja.*“ (vztahuje se na básně Beli Krist, Vstajenje-smrt, Psalm, Molitev a cyklus sonetů Bog - tento název mu ale nikdy Kosovel nedal); „*Stilna konstanta njegove umetnosti je neki zgolj opisni način podajanja notranjih pojavov, to je docela nesimbolično posredovanje, ki ne odkriva njihove transcendence, ‚bistva‘, niti pradoživejta neposredno ne izraža. ‚Simboli‘, ki jih pesnik uporablja, so namreč le splošno veljavna poetična sredstva in nič več.*“

Anton Ocvirk připravil z Kosovela roku 1931 výbor Izbrani pesmi pro edici „Slovenski pisatelji sodobniki“ a pod dojmem, že je Kosovel jen a pouze impresionista, vybavil svazek úvodní studií. V knize měly být také některé další motivické okruhy jeho tvorby, ale vydavatel je zamítl, jen v poznámkách

jsou publikovány tři konstruktivistické básně (Cirkus Kludsky, Pesem št. X - obě vyšly již roku 1927 časopisecky v Mladině – a Integrali).

Roku 1946 vyšel první svazek Spisů opět edičně připraven Ocvirkem; obě předchozí knihy měly přinést asi 60 textů, tato obsahovala celkově 358 básní, z nich asi 160 nových, nikdy netištěných, mezi nimi také 16 konstruktivistických, dále obsahuje básně sociálně revoluční, vizionářské,



S. Kosovel: Koláž

intimně reflexivní, programové aj. V doslovu však Ocvirk prohlásil konstruktivistické básně za „*malo dognane*", „*preveč ohlapne*", „*vzbujajoče vtis hipnih improvizacij*". Tím se k této stránce Kosovelova díla postavil znovu spíše negativně.

Po této knize následuje několik dalších titulů - výborů, které obsahují v podstatě jen již známé básně: r. 1954 Zlati čoln (ed. Ocvirk), 1962 Pesmi (ed. Ocvirk), 1963 Moja pesem (ed. L. Legiša), 1964 Ekstaza smrti (ed. C. Zlobec). Zvrat v poznávání jeho díla představuje až rok 1967, kdy literární historik a Kosovelův přítel Anton Ocvirk vydal z jeho pozůstalosti objemný svazek konstruktivistických básní nazvaných Integrali, který byl ještě v 70. letech doplněn v Kosovelových Sebraných spisech.

Znamená to tedy, že Kosovel jako osobnost vstupoval do slovinské literatury postupně mezi lety 1920 a 1967 a lze to chápat tak, že Ocvirk formoval celistvou tvůrčí křivku nové básnické osobnosti v délce celého jednoho lidského života s celým bohatstvím jeho tvůrčích proměn. Proto také tíhly Kosovelovy interpretace vesměs ke konstruování lineární křivky jeho básnického vývoje.

Snad proto, že Kosovel poskytuje tak široký prostor pro recepci a interpretaci, zůstává jeho dílo – podobně jako Máchovo, Rimbaudovo či Ortenovo – dosud živé a přitažlivé pro čtenáře i odbornou veřejnost. Vyvolává řadu otázek: Jaký je jeho vztah k předchozím slovinským tvůrcům? Jaký je vztah mezi jeho proklamovaným panevropanstvím a otázkou slovinské nacionality na Krasu a v Přímoří? Jaké jsou důsledky zpoždění recepce jeho díla? Jak jeho dílo ovlivnilo poválečnou slovinskou literaturu? Které vazby spojovaly Kosovela s evropskou avantgardou? Jaká je role paralingválních prvků v Kosovelově lyrice konstruktivistického typu? atd.

Básně impresivní a expresivní

První část jeho tvorby je – jak již bylo řečeno – blízká tvorbě básníků slovinské moderny. Centrem řady z nich je motiv domova a slovinského Krasu, odkud Kosovel pocházel a kam se po celý svůj nedlouhý život s chutí vracel. Klíčovým prvkem je motiv vsi a borovice jako typického prvku krajiny Krasu a zároveň jeho symbolu. Borovice (viz básně Temné bory nebo Bory) jsou spojovány s nepokořeností, ztepilostí, vzdorem, ale také melancholií, smutkem a bolestí („*Beze slova dál tam stojí/ jako v těžkých, zmrtvělých snech,/ jak když má matka umírá*“, Zbrano delo I., DZS, 1964, s. 61). Mezi časovými určeními převažuje podzim a večer nebo ráno; to jsou typické atributy melancholie, smutku, lyrické tesknoty. Básně jsou nejčastěji psány tradičními pravidelnými rýmovanými formami, jako je např. píseň.

Kras je nejčastěji zmiňovaným geografickým prostorem v Kosovelových raných básních (Balada, Jutro na Krasu, Kraška jesen, Kraša vas atd.). Tyto básně nejsou přímou oslavou jeho rodného kraje, jak se to často v literatuře uvádí, v řadě básní je toto geografické označení zcela indiferentní, jinde jen doplňuje a konkretizuje určení, provedené už některými charakteristickými motivy, které ke Krasu odkazují už samy o sobě (burja, črnina, vinograd, borov gozd apod.). Kras tu má význam hlavně rodného kraje, který je útěchou („*kdor se vrne iz njih samote,/ ta ni več bolan*“, s. 60), radostí, okouzlením pro mladého básníka, místy má rysy až jakési bájné Arkádie („*Zakaj v tej pokrajini kameniti/ je vse lepo in prav*“, s. 60, „*Ljubim jih, te preproste besede/ naših kraških kmetov*“, s. 26). Zároveň není ale tento kraj trvalý, věčný, absolutní, je křehký, zranitelný, snadno se ztrácí či poničí („*Pianist sem z železnimi rokami./ Kras se lomi, zemlja krvavi,/ a dan se nezdrami…*“, s. 213).

Jeden z nejdůležitějších prostorů pro lyrický subjekt je **příroda** a různé krajinné elementy jako hora, propast apod. („*O, kako rad sredi trav bi stal (…) sredi zelenih ros kakor ognjen iščem lepote*“, s. 385) Může mít např. roli symbolu (osud kvíčaly v básni Balada, s. 11), ale nikdy nestojí jen sama o sobě, odkazuje na člověka a je mu mementem, jako např. hrozivé borovice v básni Bori (s. 61). Kosovel nesahá přímo k antropomorfizaci, ale trochu v duchu moderny používá přírodních motivů k poukazování na situaci člověka, kraje či národa.

Nepominutelný je také vztah ke Slovinsku jako rodné zemi, který se ale v jeho tvorbě významně proměňuje. Básně impresionistického typu, např. Balada (s. 5-6), chápou domov jako vlast a vyjadřují rozpor mezi přáním vidět vlast jako zdroj odvahy, vnitřní posily a radosti a zklamáním, hořkostí a bolestí způsobenou osudem vlasti („*Prišel je pevec slovenske dežele,/src se dotaknil z njenim spominom,/ srca nalil nam z grenkim pelinom…*“, s. 222). Zde je patrné bezprostřední navázání na tradici slovinské vlastenecké písně v 19. století, např. u Gregorčiče nebo Aškerce, včetně veršové faktury a motiviky. Posléze se často k otázce vlasti a vlastenectví vyjadřoval ironicky (např. manifest Mehanikom) jako o zdroji prázdného slovinského zápecnictví, servility a zpátečnictví. Novinkou je přítomnost sociálního rozměru národní

otázky, tj. problém slovinské emigrace do zámoří na přelomu 19. a 20. století, způsobené hlavně chudobou (báseň Čujem z obali, s. 214): „*kam si poslala nas,/ rodna vas? (…) odkar ste odšli od nas,/ je prazna vas*“.

Vztah k rodnému kraji, rodné vesnici je umocňován rolí symbolu matky v řadě jeho básní. Matka je vždy symbolem bezpečí a klidného útočiště („*Mati, daj mi roko še enkrat,/ kajti samo v tvojem zavetju/ sem čutil življenje, sem bil mlad*“, Ena bolest, s. 398), v ní je opravdová bolest i opravdová láska: „*In nič ni svetlejšega od tega,/ ko vidim: ti trgaš od srca,/ in čutim v kruhu tvojo kri.*“ (Mati, poljubljam tvoj kruh, s. 184), někdy s podobnou výčitkou jako ve známé Cankarově črtě Skodelica kave.

Jiný rozměr Kosovelovy identity dávají některé básně řazené mezi expresionistické, v nichž se lyrický subjekt ztotožňuje s evropanstvím, které však umírá (Ekstaza smrti, s. 304): „*Sonce zahaja in v njem se opaja/ tisočkrat mrtvi evropski človek*“. Jakkoli Kosovel na některých místech vyjádří své pohrdání evropským filistrovstvím a maloměšťáctvím, v básni Extáze smrti se s Evropou a jejími mrtvými ideami ztotožní: „*Z zlatimi žarki sijalo bo sonce/ na nas, evropske mrliče*“.

Poměr Kosovelových básnických motivů ke **křesťanství** je ambivalentní. Na jedné straně se uchyluje ke křesťanským motivům poměrně často jak formou odvolávky na nějakou biblickou postavu či příběh, tak také formou modlitby, oslovení Boha („*O Bog, usmili se moje praznote! (…) usmili se nas*“, Psalm, s. 197) apod. Současně ale vyjadřuje své vnitřní neztotožnění se vírou jako takovou, s náboženstvím a církevní praxí („*Ti čutiš ga in ne veruješ vanj!*“, Ena je groza, s. 198). Ví ale, že tato cesta není vysvobozením, naopak je to cesta do nicoty: „*Ena je groza, ta groza je: biti -/ sredi kaosa, sredi noči,/ iskati izhoda in slutiti,/ da rešitve ni in ni.*“ (Ena je groza, s. 198)

Řada básní tradiční veršové faktury obsahuje velmi intenzivní až agresivní výzvy k přeměně světa, revoluci (s. 176 aj.), vzpouře (s. 174), dokonce pomstě (s. 177). Zdá se, jako by v tomto revolučním běsu pojednou nebylo nic z toho rozbolestněného melancholického lyrika Krasu, a přece musí

jít o dvě strany téže mince. Možná, že jde i o více než jen o Kosovelovu vzpouru proti maloměšťácké Evropě. Možná, že jde i o vzpouru proti slovinské básnické tradici, která podobně burcujících apelů mnoho nemá, a také proti té druhé Kosovelové poloze, která se té tradice držela mnohem pevněji, z ní se napájela a na ní vyrůstala. Je možné, že ji Kosovel jako básník, citlivý na avantgardní podněty, někdy cítil jako břemeno a hledal způsob jejího odvržení (s. 234) – hledal nový slovník (odtud v jeho díle politická hesla, žurnalistické obraty), novou polohu pro emoce (zášť, vzepření se apod.). To je jedno z možných vysvětlení pro přerývaný křik známé Extáze smrti (s. 304), to je expresionismus v motivech, ale ve výrazech a hledání již lze spatřovat avantgardní snahy, které později najdou přirozené vyústění v kostruktivistických Integrálech.

Prostorová označení se v básních označovaných za expresionistické vzdalují od konkrétních určení, jak je užíval v básních z Krasu, a dominují tu mnohem méně určitá označení (ulice, kavárna, 191), která mají spíše abstraktní nebo symbolickou funkci – typicky motiv „svět“, který je spíše označením všeho („*svet se zruši*“, s. 172, „*ves svet sem izgubil*“, s. 145), celosti, protikladu subjektivity („*soba-svet*“, s. 140). Jde o svět, který nemá konkrétní rysy geografické, filosofické ani kulturní. Tenhle svět je vše, s čím je třeba se rvát a co je třeba změnit. V konstruktivistických básních se zřetelnost konkrétních určení ztrácí úplně a stávají se koncepty, symboly, emblémy, příp. označujícími ve svébytném sémantickém světě Kosovelových textových koláží. Právě tento pohyb je jednou z nejvýznamnějších systémových dynamik Kosovelovy tvorby, zásadnější o to víc, že jde o dynamiku vnitřní, nikoli vývojovou.

Avgust Černigoj:
Srečko Kosovel,
linoryt, 1926

Integrali

Prostor v Integrálech se oproti ostatním typům Kosovelovy tvorby podstatně změnil. Zejména význam topografických označení získal novou dimenzi, a to politickou. Ženeva zde vystupuje nikoli jen jako odkaz na příslušnou geografickou lokalitu, ale především je opakovaně uváděna jako sídlo Společnosti národů (např. s. 121, 168, 185, 205). V podobně politickém kontextu se často objevuje motiv Evropy (mj. s. 124, 150, 185, 186). Prostorových entit se často Kosovel chápe s cíleným hodnocením – na jedné straně Ženeva a Společnost národů, na druhé obecný motiv muzea (s. 115, 124), který symbolizuje zastaralost, zvetšelost, anachronnost atd.

Oproti předchozím básním značně narostlo množství konkrétních topografických odkazů: Balkan (s. 156, 162), Kras (s. 186), Boston (s. 152), Francija, Paris, Novaja Zemlja (s. 151) atd. Především stoupl počet zahraničních lokalit a také odkazů na státní útvary, což zřetelně souvisí se zdůrazněním politických konotací v básních.

Pravděpodobně stejný důvod má také vyšší četnost odkazů na konkrétní osoby – Karel Čapek (s. 145), Heinrich Heine (s. 142), Albert Einstein (s. 152), Igor Stravinskij (s. 169), Ivan Cankar (s. 142), Thomas Alva Edison (s. 171), Napoleon (s. 120), Gándhí (s. 146), Kristus (s. 168, 185, 203) aj. Odkazy na osoby lze rozdělit do dvou hlavních skupin: jména s politickou konotací (Gándhí, ale zde i Kristus, který ztrácí svůj přímý religionistický obsah) a jména spisovatelů (Čapek, Heine, Cankar), což vyplývá nejen z faktu, že se pohybujeme v oblasti poezie, ale také je třeba mít na paměti fakt, že literatura měla ve Slovinsku často významně politickou roli. Daleko méně je přítomno odkazů na slovinské prostředí – Terst (s. 168, 169), Kras (s. 186), Triglav (s. 138), Istra (s. 150).

Poněkud dekadentní roli tu hrají motivy kavárny (s. 167, 191, 195), baru (s. 167), divadla (s. 167), které jsou zde symboly měšťanství, ba maloměšťáctví, narozdíl od např. cirkusu (s. 145, 146, 147, 149). Významné jsou dále motivy vězení (s. 146, 152, 171), nemocnice (s. 119, ale také blázince, s. 135), které se vztahují na chorou evropskou civilizaci. Jsou

podobným symbolem úpadku či zániku jako hrob (s. 126, 127, 137, 142), dále smrt a umírání (s. 150, 151, 162, 164, 175, 179, 179, 180, 199, 200 atd.).

S avantgardami i např. s futurismem je možné spojit motiv vlaku, rychlíku, Orient expresu (s. 118, 119, 121, 138), ale také např. motiv elektřiny (s. 119) či hravý kaleidoskop (s. 135).

Stejně jako motivy, které Kosovelovy básně z Integrálů obsahují, jsou výmluvné také ty, které scházejí, např. prakticky všechny „rekvizity" krajinářské přírodní lyriky. Podtrhuje to také např. využití barev, kde dominuje šedá (s. 156, 171, 172, 185, 198, 201, 205 atd.), černá (s. 181, 183, 184, 189, 196, 205), zlatá (s. 172, 179, 185, 186, 188), méně často rudá/červená (slovinština je explicitně nerozlišuje, s. 172, 178, 191, 202 atd.) a zelená (s. 176, 178, 190).

Specifické prostředky konstruktivistických básní již byly v literatuře popsány dříve. Jde např. o matematické symboly (=, >, <, ∞), číslice, grafické obrazce, geometrické symboly (A – A'). Nejde tady o výtvarné řešení (jako např. u kaligramu) či symboliku, ale věcnější otázku vztahovou. Každý z použitých symbolů má svůj přesně daný význam, který není textem básně zpochybněn, naopak ale jeho jednoznačnost může zakládat kontrastnost idejí či obrazů v básni.

Výtvarné řešení text z Integrálů nenabízejí, přesto je dnes známo, že Kosovel se pokoušel o tzv. lepljenke, tedy lepené textové koláže. Rozmístění grafických nápisů na stránce přímo nesymbolizovalo žádný konkrétní význam, ale rozvíralo prostor pro bohatší usouvztažňování slov a slovních spojení mezi sebou. Z toho vyplývá, že po metodologické stránce byly také spíše konstruktivistickými pokusy než výtvarnými počiny. Proto je pozoruhodné, že nebyly zařazovány do souboru Kosovelových textů, přestože jejich sdělení je také primárně textové, byť zprostředkované nezvyklou metodou.

Kosovelova významná role spočívala také ve snaze definovat své literární snažení a vymezit svou literární pouť. V době, kdy se pohyboval v okruhu časopisu Mladina, se snažil ve svých programových vystoupeních z teoretického pohledu analyzovat poetiku a duchovní postavení současných literárních tvůrců ve Slovinsku, ale také obecněji v celé poválečné Evropě (Evropa se stává v jeho dobových vyjádřeních častým prostorem a je otevřením směřování k vše-lidské, obecně humanitní společnosti). Pravda je, že jeho texty obecně směřují spíše ke zkoumání myšlenkového pozadí než vlastní poetologické praxe autorů.

Tak jako zůstalo torzem básnické dílo předčasně zesnulého Kosovela, stejně tak i jeho myšlenkové zázemí bylo více méně torzovité, což zcela odpovídá slovinské literární scéně té doby, a stejným torzem je reflexe zahraničních uměleckých směrů nejen Kosovelem samotným, ale i dalšími autory, např. v případě futurismu Antona Podbevška, expresionismu France Vodnika nebo konstruktivismu Avgusta Černigoje a Ferdo Delaka. Tyto ozvěny sem doléhaly spíše přes několik zprostředkujících článků než přímo, žhavě a bezprostředně, jako to bylo např. u českého surrealismu Teiga a Nezvala. Přes mnoho pokusů se nepodařilo prokázat spojitost Kosovela s ruským konstruktivismem ani blízkost berlínským Erenburgovým myšlenkám o konstruktivismu, jež se tak jako tak opíraly spíše o francouzský kubismus (Kralj, L., s. 132-134).

B. Jakac: Anton Podbevšek

Nejznámějším z těchto textů je manifest Kriza (otištěn v Mladině 1925-1926, s. 40), který Kosovel často četl na společných vystoupeních své literární družiny. Má řadu společných rysů s uměleckými manifesty, které provázely zrod řady avantgardních skupin po celé Evropě: kategoričnost a krajnost proklamací i exklamací, energičnost vyjádření, má blízko ke vzrušené eseji, je plný obrazných spojení. Stejně tak je příznačné, že Kosovel užívá 1. osoby plurálu, jako by hledal blízkost, hledal sympatie a zároveň dokazoval, že hovoří o všech a za všechny. Mnohde je víc politický než umělecký, literární.

Příznačně zde Kosovel spojuje literární tendenci s vědomím krize evropského ducha, která vzchází zejména z chaosu války. Volá po přerodu evropského člověka. Umělec a básník se pak má stát vůdcem, předvojem tohoto lidského pokroku a proměny. Zde a právě zde se velmi blíží českým autorům téhož období, např. Jiřímu Wolkerovi a Jaroslavu Seifertovi v jejich proletářském období. Odlišuje je však Seifertova hravost, lehkost a nevázanost v části jeho tvorby tohoto období. Proto zřejmě i ta uzavřenost slovinských autorů meziválečného období do sebe a do svých národních problémů bez aktuálnějšího přesahu přes hranici (i když Kosovel mluví o evropanství, přece jen se obrací spíš k vlastnímu národu). Schází jim nenucenost, která by mohla vyplynout ze samozřejmosti literatury v národním jazyce. Ta pro Slovince ani po vstupu do společného státu s Chorvaty a Srby po 1. světové válce nebyla zdaleka samozřejmá. Připomeňme, s jakými obtížemi hledali zejména mladší básníci čtenáře i nakladatele (např. svědectví v korespondenci Antona Vodnika) a obcházeli velmi bdělou cenzuru (zrušení avantgardního Tanku po dvou číslech z důvodu cenzurního nátlaku).

Je třeba současně podotknout, že avantgarda byla ve Slovinsku ve své době z literárně-historického hlediska jevem v podstatě efemérním, jakkoli se dnes dohledávají její chybějící autorské články, východiska, revue atd. Žádný z pokusů nedokázal najít pochopení, promluvit takovým jazykem, který by šokované Slovince něčím oslovil. Všichni se odmlčují – Podbevšek se stáhne do pozadí, Kosovel umírá a Černigoj se věnuje spíše architektuře a Delak divadlu. S ohledem na tuto torzovitost jejich snah jsou právě publicistické

texty význačným pramenem pro poznání jejich záměrů a směřování jejich úsilí.

Kosovel také koketoval s futurismem, do roku 1922 Anton Ocvirk datuje několik básní, které mají blízko Podbevškově poetice. Záhy se však od těchto podnětů vzdaluje a na přelomu roku 1924 a 1925 napíše dokonce báseň, která futurismus odsuzuje: Pesem o zelenem odrešenju (Integrali 1926, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, s. 41). Do centra Kosovelovy pozornosti se dostává člověk, nikoli už technika nebo sny apod., ale člověk ničený civilizací, zmechanizovaným světem, který je stále víc předmětem ohrožení. Svůj vztah k futurismu slovinského typu ještě pregnantněji formuloval v úvodu ke Kronice literárního a dramatického kroužku:

„Ko je utihnil ostri, brezobzirni Cankarjev glas v najgloblji izpovedi utrujene duše, ko je utihnil tudi Cankar sam s testamentom ljubezni, resnice, dobrote, lepote, je nastopilo v slovenski literaturi ‚zatišje'. Slovenski kulturni delavci (razen nekaterih), ki so bili tako vedno brez glave in brez resnice v srcu, so s Cankarjevimi besedami prisegali zvestobo rodoljubju, laži in hinavstvu. Zato je i njihova beseda v literaturi izdajala svojo papirnato praznoto. Kajti, kjer ni resnice v srcu, tam ne more biti resnice v delu, posebno pa v umetnosti, ki je resnica sama. Kajti ‚duša, ki zataji resnico, zagreši samomor' (Romain Rolland).

Zato je nastop mladih 1920. leta, s Podbevškom na čelu, vplival prijazno. Videli smo v njem voditelja mlade generacije, ker pa Podbevšek ni bil. Podbevšek ni bil revolucionar, ni bil reformator; za vse to mu je manjkala življenjska sila. Njegovi nastopi (1920-1925) so padali v naših očeh z notranjo silo njegovih prepričanj in z ugašanjem njegovega borbenega požigalnega plamena, ki naj bi preizkusil, kaj je zlato, kaj ni. A njegov borbeni plamen je menjal smer z vetrom, postal neresen in razkril svojo neutemeljenost in neupravičenost, dokazal, da je brez sile, ki jo mora imeti vsak revolucionar in graditelj: vztrajnosti. Zato si Podbevšek ni ustvaril generacije.

Generacija, ki bi jo on imel voditi, se je, ko je Podbevška spoznala, razšla v klube, majhne skupine in posameznike. Spoznali smo, da je skupno delo pod enotnim geslom v naših razmerah nemogoče.“[136]

Citovaný text sice nabízí jen velmi povšechné a nekonkrétní důvody pro odmítnutí Podbevška, zřetelná je především výčitka kvůli opuštění dráhy básníka a organizátora literárního života, když přitom jiného nebylo. Podle Kosovela Podbevškovy snahy ztroskovaly na jeho vlastní osobní nedůslednosti, nikoli na problematické poetice. Analýza Podbevškovy poetiky ukázala, že rozhodně vnáší do slovinské poezie žádoucí antitradicionalismus, reformuje vnitřní strukturu verše, jazyka a obraznosti a jeho poetika našla své pokračovatele (či epigony). Pokud tedy v očích Kosovela v něčem selhal, je to spíše v podlehnutí problematickým poměrům slovinské literární scény.

Vedle vztahu Mácha-Prešeren je dvojice Kosovel-Wolker nejčastějším stereotypem, který se v české slovenistice objevil. Jde o notně zakořeněný vztah (např. Dorovský: Moje píseň, 2004, Závada: V malém plášti slov, 1974), jehož historie je značně dlouhá (již zmiňovaný článek Božidara Borka v revui Lumír). Přitom objektivně vzato důvodů pro komparaci není mnoho. Zdůrazňuje se podobný životní osud (brzká smrt), některé sociální motivy, zájem o avantgardu (Kosovelův konstruktivismus, Wolkerovo pásmo Svatý Kopeček) apod. Je však třeba zmíněné souvislosti znovu podrobit důkladnější analýze. Životopisná spřízněnost samozřejmě vůbec nezakládá důvod pro komparaci literárně-historickou, navíc jde hlavně o brzkou smrt a tušení její blízkosti v době nemoci. Například ale už motiv rodného kraje vstupuje do jejich díla odlišně – Wolker nevytváří vůbec mýtizovanou krajinu, jakou je u Kosovela Kras, stejně jako jej inspiruje Haná, inspiruje jej i Praha atd. Navíc se ani nikdy nesetkali, ani o sobě nevěděli – přestože Wolker díky svému učiteli Vojtěchu Měrkovi projevoval zájem o slovinskou literaturu – překládal však básníky předcházejícího období, modernisty Cankara, Murna, Župančiče a Ketteho (výbor Bratrská poezie). Sociální prvky poezie Kosovela i Wolkera

[136] Cit. podle Kosovel, S.: Integrali. s. 44.

byly předmětem spíše dezinterpretací a neodůvodněné hypertrofizace v období socialismu. U obou se jeví také v jiných souvislostech, u Kosovela vychází z individuálních poměrů jeho rodiny a rodného kraje, Wolker je hodně orientuje společensky, je tedy také otevřenější pozdějšímu jeho ideologickému zneužití.

Avantgardismus má u obou jiná východiska i podobu: Kosovelův konstruktivismus má souvislost s ruskou avantgardou (J. Vrečko) a charvátským zenitismem, zatímco Wolker se stejně jako celá pozdější česká avantgarda inspiruje hlavně ve Francii (unanimismus, Apollinaire).

Wolkerova poezie v Čechách představuje důležitou fázi v počátcích české avantgardy, na niž navázali mnozí další – Biebl, Seifert, Nezval atd. Na druhou stranu Kosovelovy konstruktivistické básně tvoří nesporně vrchol slovinské avantgardy, na nějž však nemohl nikdo ve 20. ani 30. letech navázat nebo se jím inspirovat. Je však třeba neopomenout ani Wolkerovy básně z období Hosta do domu, které bývají někdy s Kosovelovými díly „impresionistického okruhu“ srovnávány. U Wolkera jde o poměrně originální tvorbu vycházející z domácí básnické tradice, mající bezprostřední předchůdce ve vitalistické linii šrámkovské poezie, poezie autorů generace Almanachu na r. 1914 a především Petra Křičky (sbírka Šípkový keř). Slovinská poezie však tomuto mladistvému vitalistickému nadšení a optimismu obecně vždy uniká. Každá pozitivní hodnota, domov, milovaná dívka, matka, venkovský kolektiv, je vždy nějak zrazována, relativizována, ne-li negována, všude číhá smrt nebo sociální nesoulad, zrada v lásce apod. Kosovel jen zřídka dokáže vyslovit naději do budoucna, nejčastěji v představě kolektivní budoucnosti v sociální

Peter Bezruč:

Šlezke pesmi.

Z avtorjevim dovoljenjem iz češčine prevel

FRAN ALBRECHT

Titulní stránka slovinského překladu Slezských písní

spravedlnosti, ale nestává se nositelem a sdělovatelem této radosti a optimismu sám osobně za sebe a ze sebe. Anton Ocvirk podepřel tento charakter jeho poezie také kompozicí oddílů v Kosovelových Sebraných spisech, v nichž cíleně řadí na závěr oddílů básně o smrti, zmaru a zániku.

Poctou Petru Bezručovi jsou dvě Kosovelovy básně Kdo je hodil (s. 216) a Oreh (s. 218). V básni Kdo je hodil k českému básníku přímo odkazuje („*Ni bil – čakaj – Peter Bezruč,/ ko je pisal šlezke pesmi,/ težke pesmi, svinca polne?*“, ZD I., s. 216) a hlásí se také ke známé Bezručově básni Kdo na moje místo: „*Tudi jaz imam ovratnik/ kakor ti in tudi meni/ kri curlja iz razbitih usten!*“ Překlad Bezručových Slezských písní vyšel ve Slovinsku r. 1919 dílem Frana Albrechta (102 stran, vydala Slovenska Socijalna Matica, Ljubljana, tisk Zvezna tiskarna Ljubljana). Bohužel se recenze Jožiho Glonara v Ljubljanskem zvonu[137], jedno z nemnoha svědectví o recepci Bezručových básní ve Slovinsku, týká spíše hodnocení kvality překladu než interpretace samotné podstaty Bezručova díla.

Řada tónů u Kosovela svědčí o mnohem intenzivnějším rezonování právě Bezručova díla než např. Wolkerova. Zcela určitě jsou přitažlivé jeho sociální tóny, nikoli už třeba psaní v dialektu či typická bezručovská eruptivní stylizace jeho básnického subjektu, ovšem s odvoláním na výše zmíněnou Glonarovu recenzi slovinského překladu lze dovozovat, že právě tyto rysy Bezručovy poezie se v překladu odrážejí jen minimálně. Zaměření na region a konkrétní lokální rysy v sociálním i historickém smyslu u Bezruče rovněž musely oslovit i Kosovela, který se v baladicky laděné básni Oreh (s. 218) odvolává na svůj Kras: „*Mraz pritiska,/ mraz pritiska na ves Kras,/ tam pa raste grenki oreh.*“ Inspirace je patrná také ve využití rétorických figur, které zvichřují tok textu, různé druhy opakování („*in divjalo in divjalo*“, s. 219), refrény („*Kdo je hodil po teh poljih*“, s. 216-217), anafory atd. Jejich zvýšená emotivnost je potencialita, kterou Kosovel využije i v dalších expresionistických básních.

Kosovelova poezie je z řady zmíněných důvodů pro slovinské literární historiky velkým oříškem. Jeho dílo vytvářel do podoby jedné konkrétní interpretace editor jeho díla Anton Ocvirk; jeho básně vstupovaly do slovinské literatury ahistoricky, a tudíž je jen obtížné rekonstruovat vývojovou křivku jeho poezie – mj. také pro nedostatek dokladů (doba vzniku je známa jen u velmi omezeného počtu básní). Na některých interpretacích se samozřejmě podepsaly ideologické preference, které jej chtěly vidět jako proletářského básníka, jímž navdory některým motivům nikterak není.

[137] Glonar, J.: Peter Bezruč: Šlezke pesmi. Ljubljanski zvon 1919, s. 250-253.

Edvard Kocbek – mýtus země

Edvard Kocbek

Myšlení a básnická tvorba Edvarda Kocbeka (27.9.1904-3.11.1981) se rozvíjela v těsné blízkosti básníků katolického tábora. Od počátku ovšem odmítá některé jejich extrémní postoje směřující k osobní mystice a vnitřní, uzavřené kontemplaci. Jeho poezie i esejistika je neustále otevřena směrem ven do světa a snaží se jej obsáhnout a proměnit ve svobodný svět, v němž řetězy otroctví musí být přetrhány žárem „sladkého polibku“, láskou, krví oběti, mučednictvím.

Jeho vývoj myšlenkový i básnický významně ovlivnilo studium v zahraničí: v Berlíně 1929-30, v Lyonu a Paříži 1931-32. Během těchto pobytů dokázal překonat počáteční expresionistické období a poučit se u nových myšlenkových směrů, které se v té době v západní Evropě rodily, zejména u existencialismu a personalismu. Blízké mu byly ale také sociálně a levicově orientované myšlenky, byť s komunismem se hned na začátku ostře rozešel a až do 2. světové války na tomto stanovisku trval (komunismus je pro něj „*bratrství, které je postaveno na lži a životním tragosu*“; článek Danes in jutri, 1925).

Na redakční činnost Antona Vodnika navázal při redigování listu Križ na gori, nyní přejmenovaném jen na Križ (1929), později přispíval do tradiční tribuny křesťansky orientovaného křídla slovinských intelektuálů a literátů, revue Dom in svet, ale po roztržce s jejími oficiálními představiteli založil

vlastní revue Dejanje (1938-1941)[138], jejíž úspěšné působení nakonec uzavřely válečné události.

Ústředními otázkami jeho poezie i prózy je člověk, víra, kosmos a rytmus světa. Souzní tady s jím intenzivně vnímanými filozofy Kierkegaardem a zejména Mounierem, s jehož revuí Esprit po nějaký čas Kocbek také spolupracuje. Těmto jménům věnoval také několik závažných esejů, které ve Slovinsku znamenají první a podstatné seznámení s těmito myšlenkami (eseje Enemu izmed ozkih, Misli o človeku, Pogled na novo gibanje francoske mladine, 1935-36). Smysl lidské existence řeší kierkegaardovsky: „*Ako hoče človĕk svoje življenje religiozno reševati, potem se mora najprej predati negotovosti, presuniti ga mora popoln nemir, pretrest ga mora absolutna nevarnost.*"

Vyjádřením jeho básnického světa v období mezi světovými válkami se stala jediná básnická sbírka Zemlja (Země, 1934). Ta zůstala na dlouho jeho jedinou sbírkou (druhá sbírka Groza - Hrůza byla vydána až 1963). Sbírka potvrzuje jeho vykročení z kruhu expresionismu a snahu přiblížit se především poezii francouzské, vycházející z filozofie Bergsonovy, Mounierovy či uměleckých podnětů Paula Claudela, Francise Jammese a Charlese Péguyho[139]. Stala se rozhodně jednou z nejhodnotnějších a nejpřínosnějších sbírek meziválečného období ve slovinské literatuře. Potvrdila nejen dokonalou myšlenkovou erudici Kocbekovu, ale také myšlenkovou vyzrálost celého kruhu mladých katolických básníků, a navíc také jejich značnou vyzrálost a kvalitu uměleckou.

---

[138] Kocbekův článek o španělské občanské válce vyostřil konflikt mezi stranou katolickou a Kocbekem, který ji vinil z lhostejnosti k událostem ve Španělsku. Katolická strana se postavila ostře proti komunistům a Kocbek se ocitl mezi dvěma ohni. Reagoval odchodem z revue Dom in svet a založil si vlastní tribunu s názvem Dejanje. Tak jako pro Péguyho není ani pro Kocbeka každodenní politika ničím opovrženíhodným, ale vztahuje na sebe nutnost a povinnost kriticky ji reflektovat. Snažil se ve svých článcích smířit socialistické myšlenky jedné strany a katolickou metafyziku na straně druhé. Tíživost střetu těchto dvou táborů za druhé světové války ukázala na složitost a jakousi schizofrennost Kocbekova postavení.

[139] Esej o Charlesovi Péguym (Dom in svet 1936, s. 129). U Péguyho vyzdvihuje problému zlomu mezi myšlením tíhnoucím k socialismu a křesťanskou filosofií, teorií utrpení a mystikou každodennosti. Všímá si především momentu překračování časového ve prospěch metafyzického (píše: „*jedro… Mystères de la charité de Jeane d´Arc… ni več borba z zlom sploh, marveč borba z metafizično, večno podobo zla*," s. 132.). Hlavní směřování nalézá Kocbek u Péguyho ve spáse, jíž lze dosíci pouze vyvázáním z matematické racionality a omezující individuality pomocí jakési nadosobní mystiky („*ognjen spoj duha in časa*," s. 134). Člověk nehledá spásu sám a pro sebe, ale vždy a pouze za všechny.

Sbírka Země je pozoruhodná už svou pečlivou kompoziční přípravou a rozvržením básní. Obsahuje celkem sedm částí (oddíly Prve pesmi, Dnevne in nočne pesmi, Jesenske pesmi, Ljubezenske pesmi, Tovariške pesmi, Pesmi o zemlji, Velike pesmi), které určují myšlenkovou parabolu celé sbírky. Ze všech ostatních oddílů se vymyká oddíl poslední Velike pesmi, který je odlišný především formálně. Všechny básně v tomto oddílu, který sbírku uzavírá, jsou jakýmisi březinovskými hymny. Jsou vystavěny z rozsáhlých širokodechých nerýmovaných veršů, někde dokonce s typickou litanickou výstavbou s anaforickým opakováním (Mala hvalnica). Také názvy těchto básní jsou jaksi zevšeobecňující narozdíl od básní v oddílech předešlých, které často vycházejí z konkrétního děje.

B. Jakac: Edvard Kocbek

Sbírka je stavěna na opakování cyklických schémat. Oddíl 2 je komponován jako cesta od svítání k večeru, noci a zpět k dalšímu svítání, oddíl 3 jako cyklus ročních dob, oddíl 4 představuje cyklus lidského života. Spletitější je oddíl 5, který je jakýmsi cyklem vertikálním. Obsahuje básně se sociálními náměty a jinak traktuje lyrický subjekt, který se svým někdy soucitným, jindy nahořklým pohledem se snaží přiblížit a ztotožnit se s lidmi obecně, zejména s těmi na okraji (nehezká žena, rybáři, zemědělci, zloději, ženy všech aj.). Toto ztotožněni se děje proměnou subjektu 1. osoby sg. v 1. os. plurálu: *„luči gorijo, zdaj bom vstopil…/ že sedim med vami… na naših ramah leži breme, kamlu bomo zarjuli“* (s. 71).[140] Kocbek cítí křesťansky motivovanou odpovědnost za spásu všech a tedy za bídu, hanbu a ponížení všech.

Úlohu krystalu, který spojuje veškeré paprsky – subjekty, které přicházejí ze všech stran, v jedinou světelnou záři, má v Kocbekově sbírce země. Je tím, odkud vše vychází a kam se navrací. Je životodárná i zrádná, je dar i zhouba.

[140] Kocbek, E.: Zemlja, Zbrane pesmi I., Cankarjeva založba, Ljubljana 1977.

Důležitá je ovšem Kocbekova orientace, která nesměřuje k vesnici a regionu jako partikulárnímu detailu, nýbrž právě naopak – pozvedá se k výši univerzální. Regionalismus se ve Slovinsku – podle studie Mirana Hladnika – často rozvíjí jako lokální podbarvení díla některého autora, např. ještě téměř impresionistické básně Srečka Kosovela zasazené do Krasu nebo Župančičův portrét Bílé krajiny. Region obyčejně reprezentují přírodní specifičnosti, krajové lidové obyčeje rustikální povahy. Po celé 19. století je v poezii patrná tendence venkov a region idealizovat, vidět jej jako kraj jistoty domova, útulnou náruč, osvobozující ukotvení, místo bezpečí. Platí to i próze realistické a naturalistické; zatímco ve Francii zachytili autoři těchto směrů (Balzac v románu Venkované, Zola v kontroverzním románu Země) zásadní proměnu, kterou svět venkova, tradičních forem života v době divokého, dravého, bezohledného zápasu kapitálu prochází, ve Slovinsku přetrvával v literatuře obrozenecký zájem posilující jazykové a národní sebevědomí a sebeuvědomění a překlenující prohlubující se rozpory uvnitř venkovské komunity. Kocbek se pokusil směřování této vertikality otočit směrem od detailu, partikularity k univerzalitě. Totéž pochopil mj. i autor, jenž z deziluzivního pohledu flaubertovského vyšel - švýcarský prozaik Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947).

Charles Ferdinand Ramuz (nar. 1878, Lausanne-1947, Pully u Lausanne) se stal klasikem tzv. regionalismu, významně obnovil rytmičnost a lyričnost francouzské prózy na počátku 20. století. („*Aragon y revait comme a une mysterieuse langue naturelle- ,le ramuz*“, Meizoz, J.: Ramuz reconsidere. Europe, Mai 2000). Ramuz ve svých dílech postupně tenduje k opuštění konkrétního hrdiny-postavy a vytvoření hrdiny-kolektivu (francouzské anonymní zájmeno „on“), který vyvstane z konfliktu se silou zla, silou, která je samozřejmou složkou jeho světa, kterou však musí vždy znovu přemáhat (Vláda zlého ducha, 1917). Hlavním rysem jeho díla je hluboká elementárnost lidského jednání a nelomenost citů a prožitků. Cesta ke kořenům, k prazákladu lidských myšlenek, pocitů a etiky. Řada jeho próz má za základní konflikt střetnutí se zlem (Vláda zlého ducha, Kdyby se slunce nevrátilo) nebo naopak s dobrem (Krása na zemi). Proti nim vždy stojí vratcí,

slabí, nejistí lidé, kteří se jako třtina ohýbají pod náporem jinakosti. Nejsou mocni sami ze sebe zápasu se zlem, ani přijmout a ctít dokonalost (nekonečně dobrá a krásná postava dívky v novele Krása na zemi, která je všemi zneužívána, všichni ji touží mít sobecky pouze pro sebe, každý dobrý čin kterékoli postavy je motivován vlastním zištným zájmem).

Ramuz ve svých dílech výrazně pracuje také s časovou rovinou děje. V próze Kdyby se slunce nevrátilo je velice výrazné pojetí času v cyklech: zima-léto, všední dny-neděle. Čas v této novele proběhne jen část cyklu a jen jednou – odehrává se pod podzimu do jara. Přesto je tu velice zřetelně zdůrazněna klíčová pozice opakování téhož dění a strachu z toho, že by se z něho mohlo vystoupit. Kruhový, opakující se cyklus času zaručuje člověku návrat dobra, napravení toho, co člověk svou nízkostí a ubohostí spáchal, jakousi vyšší mocí, něčím, co stojí výš než člověk, co jej naplňuje poznáním podstaty etických zákonů v něm. Je čímsi, co člověk vždy ztrácí a co nezbytně potřebuje. Slunce tu jde vítat postava, která se podobá hlavní hrdince prózy Krása na zemi: mladá, krásná a především čistá dívka, nevinnost, postava, která si zachovává svou bezúhonnost i navzdory zlu, které ji obklopuje, ba které k ní směřuje neomylně jako střelka kompasu k severu.

Motiv země se u Ramuze často vrací; kde jinde by se měly jeho prózy odehrávat než tam, kde je možné sdílení lidského prostoru s přírodou: na venkově, v horách u jezera apod. Také každodenní život ramuzových postav je dán koloběhem přírodních dějů: vyhánění na pastvy na vysokohorské planiny, zemědělské práce na polích apod. Země nezůstává netečná ke zlu ani dobru, ale chová se nezávisle na lidském chápání těchto kategorií. Centrem lidského světa je krajina, zabydlená, se svými úběžníky, symboly a horizontem.

Někdy se ve spojení s Ramuzem a regionalismem vůbec operuje také s pojmem magický realismus. Ten je ovšem vymezen jen velmi vágně a byl vztahován na nejrůznější autory, kteří si jsou svými poetikami zcela protichůdní, vedle Ramuze, Jeana Giona či Henri Perruchota např. Jorge Louis Borges, František Švantner a další slovenští naturisté nebo v české

literatuře Bohumil Hrabal. Přičemž ovšem poetiky jmenovaných autorů se zásadním způsobem liší.

Mýtické chápání světa a času však není vlastní jen těmto prozaikům. Vedle Kocbekova pokusu stvořit takový svět v básni, můžeme rozebírat také např. básně českých autorů. Poté co vrátili mystiku a metafyzickou duchovnost do umění autoři křesťanské orientace jako Zahradníček, Deml, Durych nebo Čep, objevila se řada děl s podobnými motivy mýtu času a kosmu především za okupace. Mj. sem patří Holanova Cesta mraku či Závadova Hradní věž.

Z předcházejících srovnání je patrné, že analýza prostoru v Kocbekově poezii by měla přinést výrazné odlišení jeho tvorby od tvorby jeho současníků jak křesťansky orientovaných, tak těch, kteří v pohledu na svět akcentují sociální rozměr.

Kocbek si prostor zvolil už jako ústřední motiv názvu své sbírky. Určuje tím pro ni vyznění i interpretační klíč. Země je prostor, který má být zduchovněn, nikoli pouze mlhavá transcendence. Lyrický subjekt i všechny další motivy jsou konfrontovány s prostorem, v němž se pohybují.

Země je přirovnávána k lodi („*zemlja je ladja, venomer se ziblje in šumi*“, s. 13) nebo jezeru („*zemlja je jezero, ti si čoln, zvezan ležim ob jamboru*“, s. 56). Se zemí je také spojován abstraktní motiv „*velike navzočnosti*“ (s. 47), která leží a odpočívá na zemi, je naplněna řádem a plní svět blízký i daleký. Poskytuje lyrickému subjektu vědomí o bytí, jemuž se oddává, nemůže se od něho odtrhnout ani jej zavrhnout. „*jaz pa ležim med trtami požlahtnjen,/ zvenim s sadovi, zemljo in lučjo*“, (s. 58), „*zemlja še ni dokončana,*“ (s. 60), „*vedno bolj se razširja zemeljski krog*“, (s. 65), „*Lučі gorijo, zdaj bom stopil/ pod zemljo, kjer se začenjajo/ naši zvoki,*“ (s. 71), Země je místem spočinutí: „*zdaj ležim na zemlji,/ vsenaokrog je davni mir*“, (s. 79), je kolébka, lůžko („*pijan od spreminjanja ležim na tleh/ in čelo ob zemljo pritiskam. Tresem se in se/ ne upam dvigniti*“, s. 78), ztišení („*pokoj živalstva okušam*“, s. 79), místo

utvrzení v naději („*globočina šepeta: nič ni izgubljeno*“, s. 79), útěchou („*ne vemo se potolažiti… kam naj se damo… O, nič drugega, kakor/ pokriti si oči in pritisniti jih nate, zemlja,/ dokler ne bodo zvezde prišle na nebo.*“ (s. 80), hrobem (s. 84), je bezpečím i východiskem pro pronikání subjektu do světa (s. 84).

Jedním z výrazných zobrazovaných prostorů v Kocbekově poezii je **vesnice**. Je zobrazena jako svět, charakterizovaný souručenstvím („*na vasi smo se za roké držali*“, s. 10), její idyličnost je ale nabourávána disharmonickými zvuky smrti („*Pogrebci belo krsto nesejo*“, s. 10). Tato idyličnost je obyčejně chápána jako výchozí vlastnost pro vesnici, od níž se počíná Kocbekova reinterpretace tohoto prostoru. Rozšiřuje ho o temnou stránku, tragičnost, smrt. Často upozorňuje je rozdíl mezi skutečností a zdáním („*nevedni slepci so najbliže resnici*“, s. 14), Základním stavebním kamenem vesnice je **dům**, čtenářský subjekt je vyzýván k úctě k němu („*kdorkoli si, stopi tiho v hišo*“, s. 24), jeho součástí je lidský svět – lůžko, pec, stůl, předměty lidské spotřeby – chléb, voda v džbánu, ale také svět domácích zvířat – kočka, pes, včely, králíci či slepice. Obojí svět se zdá v míru propojen („*otrok bi rad spal pri teličku*“, s. 24). K lidskému světu patří také mlýn, chlév, „klopotec“, vinný lis, vinohrad, atd. Další nedílnou součástí venkovské krajiny je **kostel**. Odkaz na něj nebo na náboženský obřad v něm se odehrávající se vyskytuje v celé řadě básní: Iz temne loze pod vasjo (s. 28), Suho listje šumi (s. 43), Glejte nelepo ženo (s. 69), Sonce je spet nad zemljo (s. 23). V této posledně jmenované básni se pravidelně propojuje výjev chrámový a výjev z vnějšího světa, jako by obě sféry byly prolnuty, vnitřně propojeny („*Duhovnik pred oltarjem stoji…, Ljudje po poljih so…, Ko se duhovnik zgane…, zunaj piskajo žuželke…, ministrant leze v dve gubé, na to se okno strese od voza na cesti.*“, s. 23). Události obou světů jsou podány v detailu, jako by byly zdánlivě marginální, ale přesto se v nich děje neopakovatelné tajemství – kněz provádí obřad proměňování těla a krve Páně, lidé venku pečují o krajinu, obživu a svůj život, proměňují svět v svůj každodenní chléb. Chrám je místem, kde se děje tajemství: „*Sveča nelepe žene gori nenehno in napolnjuje/ večerno cerkev z globoko tišino*“, (s. 69).

Krajina jako prostor básně není samoúčelným lyrickým vylíčením pro popis sám, ale je cestou k lyrickém subjektu: „*Sleherni večer gre cesta/ z vijoličastih hribov v ravnino,/ mimo topolov in pastirjev/ v moje odprto srce.*“ (s. 32). Krajina se může stát také východiskem pro pocítění sounáležitosti mezi generacemi živých a mrtvých: „*to so oni, naši očetje so,/ glejte spajanje čez nebo in zemljo,/ žlahtna navzočnost diha povsod“,* (s. 35). V tomto verši ani smrt neznamená absolutní zcizení tomuto světu a odloučení od něj: „*še skozi zaprte oči čutimo milo svetlobo večera...“* (s. 40)

Subjekt často oslovuje další osoby *bratje* (s. 35, 65, 80), *prijatelji* (s. 41, 72), *tovariši živi*, (s. 66), *tovariši* (s. 78).

Setkání se **smrtí** je obvykle nekonkrétní, mrtvý je bezejmenný někdo. Smrt je také představena jako smrt-záchrana, která je cestou z absolutní situace („*na meji večne groze sladka smrt stoji*“, s. 17). Je tajemně spojena s bolestí z „neznámého světa“. V souvislosti se smrtí použije Kocbek už tady motiv, který se dostane do názvu jeho další sbírky – Groza. Je to právě hrůza, v níž „je blízkost“ (s. 39), která spojuje. Hranice je místem, kde se setkávají dva světy, které s nejsou výrazně cizí, jsou jen lícem a rubem téže mince: „*Naenkrat nas objame toplo zatišje, da bi/legli ob gredi poznih cvetlic, trajanje usahlo/ zveni, sanjavo se umirja, prestopili smo mejo.* (s.40) *Ob zadnjih mejah stoji zemlja izmučena...“* (s. 43)

Významné místo se dostává v Kocbekových básních motivu ticha. Někdy v téměř skácelovské poloze: „*Na dnu ljubezni je tišina,/pogrezniva se tiho vanjo.“* (s. 51)

Kocbek se často obrací k **předmětům**: hned v první básni sbírky, kde to vyznívá téměř programově: „*Predmeti tiho kličejo spremljavce“* (s. 9). Personifikuje je: „*pokorna blaženost jih druži“* (s. 16), „*v tej popoldanski mirnosti... soglasje predmetov leži pod njo in ji družno pripeva“* (s. 26). Jsou součástí tradičního světa, jsou spojnicí s ním („*predmeti starodavno spijo“*, s. 16) a také nedílnou součástí světa, v němž se pohybuje lyrický subjekt: „*Ob predmetih bivam“* (s. 81).

Významnou roli hrají v Kocbekových básních proměny **perspektivy**: v básni Tiha, mala muzika igrá (s. 26) je pohled směřován od detailu vzhůru – země, žebřík, koruna stromu a v ní usazený hoch, odsud pak jakoby perspektivou tohoto hocha do široka kolem přehlédáme jeho očima dlouhé řady zralého obilí, ryby v říčních zátočinách a plynoucí oblaka. Podobně od země, do jejíhož nitra se subjekt vrací, obrací pohled vzhůru, zatímco dole se otvírá hlubina (hrob, s. 84).

Kocbek se často uchyluje k paradoxům („*najvišja ljubezen je otroška igra,*“ s. 14), které uvedou spojení vysokého s nižším, všedním, běžným do jiné myšlenkové roviny.

Odkazy na cizí nekřesťanské **mytologie** jsou řídké, ale např. působivé líčení krásy lesa v básni Ustavim se na gozdni jasi (s. 29) končí povzdechem s poukazem na antický motiv „*Diani ne bom ubežal*“.

Ideologické interpretace zcela jistě vyvolává a předem na ně odpovídá verš: „*sušiš me, o brezumni čas, o prazni čas, o Nič,/ venemo, venemo, kdaj bomo spet umirali.*“ (s. 77). O tomto motivu „nicoty“ se vedly ve slovinské literatuře dalekosáhlé debaty už od 19. století a nicota nebyla jen námětem filozofických výkladů, ale do značné míry také pro autora ostrakizujícím motivem. Tyto debaty sice postupně ztrácely reálné jádro a věcný obsah a stávaly se spíše přestřelkou znepřátelených ideologických táborů, přesto si tento motiv ponechal svůj náboj i do 30. let a Kocbek o tom všem nemohl nevědět. Je třeba jej tedy číst nejen v jeho vlastním filozofickém kontextu, ale také tomto kontextu ideologickém.

Motivy **hudebních nástrojů** nejsou v této Kocbekově sbírce časté, za to o víc se u něj vyskytují motivy zpěvu. Kocbek využívá u některých těchto motivů významových obohacení, např. **píseň**, kterou navečer zpívají ženy (s. 53, 44, 54), skrývá vždy nějaký přesah („*V večeru žene pesem pojejo,/ za nočni raj, roke si dajejo*“, s. 53), vyjadřuje nějakou skrytou tragiku („*Po vseh jesenskih vratéh gredo žene/ z dela, njihovo petje odmeva po šumah/ in grenko prst bi si metal v usta od žalosti,/ ko jih slišim.*“, s. 44), ukrytá ve

starých knihách může ovlivňovat lyrický subjekt („*Iz starih knjig me pesem upijanja*“, s. 44), píseň je nezbytným doprovodem událostí lidského života („*matere pesem pojo/v svatbeno noč, zdaj so nevesti venec sneli in slovo/ pojo…*“, s. 54) apod. Píseň je zdrojem dobré nálady, ale tím navíc pomáhá při vzdorování temnotě („*Dobro je, da smo ostali/ še po zadnji pesmi veseli,/ dobro je, da smo ostali/ združeni in onemeli*“, s. 73). Poslední pomocí pak zůstává láska. Píseň je také útěchou („*tiha pesem, potolaži nas*“, s. 74), spojujícím momentem („*stara pesem, oj, zveži nas*“, s. 74). Píseň má také rysy společné modlitby: „*Bratje, pojmo: o luč, bodi temnomila,/ zvenenje bodi davno, ljubezen bodi/ strpljiva.*“ (s. 80), jinde pak ukolébavky (s. 85).

Jiný zvukový signál vyjadřuje Kocbek ve verši „*čakamo sredi noči na trombe glas*“, (s.66), zde jde o očekávání „velikého dne“, signál nového začátku. signál z apokalypsy. Podobně v závěru básně Glavo sem položil na tujo slast: „*Nemost/ sveta je polna, resnica je bizu, zdaj zdaj se bo oglasila zategla trobenta*“ (s. 79).

Jakési snížení perspektivy vysvítá z básně Darujem vam svojo izmučenost (s. 82), kde je zdůrazněna „pobitost“, pocity jako „*z žalostjo zalit*“, „*tesnoba me stiska*“, zároveň však je subjekt nakloněn nad hlubokým prostorem pod sebou, který však není prázdný (propast), zničující, ale je zde pramen, studánka, tedy obsah, naplnění, prýštící naděje k dalšímu vzepětí. Stejně tak následující báseň (s. 83) z konkretizovaného krizového místa (bláto), místa smutku, obtíží, bludného prostoru vyzvedá pomocí gesta podané ruky k naději.

Po formální stránce se od ostatních básní sbírky odlišuje poslední oddíl Velike pesmi, a upozorňuje tak vnějším ustrojením i zvýznamněním svého postavení ve sbírce na svůj význam. Zatímco básně v ostatních oddílech jsou nedlouhé lyrické básně místy se zřetelným písňovým rytmem, někdy zdůrazněným také rýmy, básně posledního oddílu jsou všechny sestaveny z nerýmovaných, ale především velmi dlouhých (až 61 slabičných, Velika

hvalnica) veršů bez strofického členění. Počet veršů v básních je také větší než ve zbytku sbírky – nejdelší je Velika hvalnica se 40 verši. Pouze zde je také použit litanický výstavbový princip s opakováním začátků veršů (Mala hvalnice, Velika hvalnica, Popotna pesem, Temne podobe), podobně také častější využití básnického zvolání „ó“ (Popotna pesem 3x, Slovenska pesem 2x). Názvy těchto básní napovídají nějaké univerzální poselství „o člověku“ apod., také slovesná osoba tu přechází z 1. os sg. do 1. os. pl. a zpět, ale také do 2. os. pl. („*Zdravstvujte, hlapci zaznamovani*“, s. 96), takže se zdá, jako by lyrický subjekt zaujímal pozici prostředníka či zástupce člověčenstva, na univerzalitu sdělení poukazují také častá příslovce či zájmena s jakousi absolutní platností: *vse, vedno, vsak, nikdar, nič, kar naprej, edini, noben*, méně je zde výrazů signalizujících neurčitost (*nekdo, nekaj*), také slovesa často vyjadřují jistotu (*sem, vem, vidim*). Všechno to podtrhuje jistotu lyrického subjektu vyjádřenou explicitně např. ve verši: „*Nekaj nepotrebnega sem pozabil, zbral sem svojo slabotno silo in jo naslonil na trdne stebre.*“ (s. 95)

Použitými motivy se však tento oddíl nijak od zbytku sbírky neliší. Svět je to tentýž, ale nyní zřetelněji artikulovaný, konkrétněji a přímočařeji interpretovaný. Výrazněji se Kocbek přihlásí k národní identitě v básni Slovenska pesem (s. 93), která přímo navazuje na básně, ustavující slovinský národní mýtus, jako je Župančičova Duma, Gregorčičovy básně Soči či Nazaj v planinski raj a která náznakem vede až k Prešernovu Krstu pri Savici. Kocbekův národ tu už nemá podobu venkovské biedermaierovské selanky, jak by o tom mohly některé motivy svědčit („*sad, v jehož korunách odpočívá vítr, vonící květy v modlitebních knížkách*“), ale především vědomí souručenství generací a rodů, nikoli tedy jazyka (jako v obrození), území či víry (jako u katolických autorů). Zde je v popředí vědomí soudržnosti *zemlje očetov* na bázi času, sdílení téže podstaty. Nevládne tu obrozenské sebeutvrzování o jistotě lepší budoucnosti. Kocbek explicitně řekne, že neví, kdy dojde jeho země spásy („*o zemlja očetov, (…) ne vemo, kdaj boš odrešena*“, s. 94), ale volba slovesného tvaru sice odkazuje do neurčitého okamžiku v budoucnosti, ale nikoli kondicionálovým tvarem, ale tvarem oznamovacího způsobu, který pokládá budoucí spásu za jistou.

Chápání národního tématu má u Kocbeka více dimenzí. Nikdy se nezastaví jen u vzývání národní hrdosti apod., ale hledá hlubší rozměr souznění člověka se „svými“, jako by ze sebe shodil břímě národní rétoriky („*Nekdo je pozabil name, da mi je zdaj ves svet odprt*“, s. 97), vykročil z bludného kruhu („*nič več ni gotovega in zadostnega*“, s. 97), do nějž se uzavřeli obrozenci především ve druhé polovině 19. století, a dokáže současně vnímat všeobecné lidství („*Hodim in pojem pesem, ki zaliva svet*“, s. 98), mimočasová a mimonacionální témata.

Pozoruhodnou podobu nabyl také Kocbek v posledním oddíle sbírky ve vztahu ke křesťanství. Motivy spjaté s křesťanstvím jsou tu sice stále významně přítomny (molijo, večernica, molitvenik atd.), ale litanické meditace jeho básní se nestávají skutečným dialogem s Bohem, mezi všemi podstatnými otázkami (smrt, čas, láska atd.) jako by se otázka víry neobjevovala. Je součástí niterného intima každého člověka, je mírou jeho skutků („*urejam, kar z očmi vidim*“, s. 95), člověk není tím, kdo může a má vést vzpouru (jak používají tento motiv Miran Jarc i France Vodnik), ale je jakýmsi objektem duchovnosti spíše než subjektem, je fyzicky i psychicky velmi omezeným („*ne moremo biti drugače kakor v svojem telesu*“, s. 89) přijímatelem vnějších akcí (trpí bolestí apod.).

Výjimkou v tomto kontextu je explicitnější báseň Velika hvalnica (s. 95-96), v níž je litanická struktura postavena na oslovení „*Hvalim Stvarnika, da…*“, „*Hvalim ga za luč…*“ atd. Všechny předměty chvály jsou vázány na člověka-individuum-lyrický subjekt („*da sem, kar sem*“; „*za prostor, kjer stojim*“; „*za ljudstvo, ki me obdaja*“; „*za razum, ki tehta, sodi in meri* atd.). Bůh zde má rysy někoho, kdo stanovil míru a hranice („*vse je prešteto in urejeno…*“), uvnitř nichž se subjekt svobodně pohybuje („*zaupam temu, kar me nevidno obdaja*“) mezi Nicotou a zmarem a existencí, Bůh je tím, co dá člověku pevné pilíře pod nohy („*trdne stebre*“), zdrojem dobrého („*vedno večja je (ob njem) moja radost*“). Není ani symbolem ani abstraktní duchovní bytostí. Celou meditací Velikého chvalozpěvu dospívá Kocbek od chval projevů jeho dobra ve světě kolem sebe k poznání („*ko kričim spoznanje*“) rovnosti

a spřízněnosti s *„bratry ze všech končin země“*. Navíc navzdory přítomnosti řady motivů nelze říci, že by Kocbekova koncepce byla přísně katolická.

Podstatně se změnila podoba duchovnosti ve srovnání s poetikami Antona či France Vodnikových, jejichž spiritualita byla jednak výrazněji zakotvená v katolicitě, jednak vztah s Bohem daleko více individualizovala na lyrický subjekt a jeho niternou potřebu sdílení s Absolutnem. Kocbek udržuje tuto individualizovanou pozici, ale doplňuje ji o nadstavbu vědomí vlastní svobody v tomto světě a odpovědnosti vůči němu, o vědomí rovnosti vůči ostatním lidem (*„kdo more drugega ponižati pred Stvarnikom?“*), o radost z pobývání na tomto světě (*„moja duša je vesela, (…) moje srce je izpuščeno med zemljo in sinje nebo“*), třebaže si je vědom limitů, které mu upírají nějaké vyšší splynutí s vesmírem apod.

Motivy země, návratu k ní, ale také národa se staly aktuálnějšími v české poezii směrem k podzimu roku 1938 a během doby druhé republiky a německé okupace. Jejich ztvárnění oscilovalo od národně povzbuzujícího tónu časově aktuální poezie, přes různým způsobem kryptizovaná sdělení (především v době protektorátu) po zasazení tohoto motivu do souvislostí nadčasových. Jednou z těchto sbírek byla také Závadova Hradní věž[141], vydaná během okupace (1940), která dala Závadově poetice vnější zklidnění, ale zároveň niternost a naléhavost, podobně jako se těchto vlastností dopracovala Kocbekova poezie ve sbírce Země.

Vilém Závada

Od pojetí prostoru, který slouží k načrtnutí lyrické stafáže básně, se dopracovává hlubších významových struktur v prostoru zakotvených, navíc prostory či jejich součásti jsou spojovány s vjemy duše, pocity, a tak zduchovňovány.

[141] Citováno podle vydání Závada, V.: Hradní věž. Melantrich, Praha 1940.

Prostor země je zintimněn i oddalován a zcizován („*země – hvězdo nejkrásnější i nejstrašnější*“, s. 11), až je odsouván a skrýván za slova: „*zamžourá luna na rejdiště děsu*“, prostor země tu zůstává přímo nepojmenován, rozeznáváme jej pomocí kontextu, jako by z něj sálala posvátná hrůza, která nedovolí na něj přímo vztáhnout jméno.

Navzdory této děsuplnosti je však země součástí duchovního světa, je jedním celkem s nebem: „*Ať Bůh ji objímal či drtil podpatkem,/ povždy v náručí jeho úpěla má zem.*“ (s. 70) nebo „*I duše otevřené k nebesům… ztvrdle spí dole zasuty/ a bůh si prosekává cestu k nim.*“ (s. 20) Země není nic odsouzeného, zavrženého, nahodile a osaměle putujícího nepochopitelným vesmírem, ale existuje tu nadějeplná vazba, která umožňuje sebenahlížení země, její poměřitelnost. Motivy náboženské povahy vesměs vycházejí z křesťanské tradice („*marnotratný syn*“, s. 61, „*pokušení na poušti*“, s. 71, „*krev Kristem prolitá*“, „*babylonská věž*“, obojí s. 75 atd.), nejsou ale přísně vázány na konkrétní konfesi, byť má Závada zřetelně nejblíže katolictví: „*bílý pluviál kněze*“, „*Magnificat*“ (s. 19).

Dalším textem, který z jiného pohledu rozvíjí téma země a národa je Halasovo Torzo naděje. Tato sbírka vzniká během podzimu roku 1938, kritického pro českou státnost, národní identitu a svrchovanost v její jazykové, územní i kulturní celosti. Vznikla jako jedna z celé řady sbírek, které právě tyto vnější události (Mnichovskou dohodu, mobilizaci, okupaci pohraničí) reflektují, zmiňme např. Seifertovu sbírku Zhasněte světla, Železnou košili Kolmana Cassia či Holanovo Září 1938.

V této nevelké sbírce (12, plus 4 básně, které do ní spadají vznikem, ale byly do sbírky zařazeny až 1945) je čtenář svědkem kompletní změny podoby lyrického subjektu i motivační interpretační škály (báseň Zpěv úzkosti, s. 19: „*kolikrát verši můj… klopýtals v bolesti lásce žalu mém soukromém… však vy nás poznáte*“) Lyrický subjekt dosud vždy přísně reflektující svou vlastní osobou se v řadě básní snaží o identifikaci svého já s širším kolektivem, jehož

mluvčím touží být a hodlá s ním básnickým slovem vědomě a přímočaře komunikovat. Vztah je tedy veden především od lyrického subjektu básně směrem ke kolektivu, za jehož součást se prohlašuje.

Halasův lyrický subjekt vysílá ke kolektivu slova, která mají mít přímý účinek na čtenářský subjekt - slova útěšlivá, povzbudivá, vyzývající apod. Výslovně směřuje k osmyslnění slov, jejichž nedostatečnost ve srovnání s vnější historickou nebásnickou skutečností cítí: „*mám malomocná slova, verš umlkl, oněměl, zkameněl*“ (s. 34). Důležité ovšem je, kdo se skrývá v Halasově kolektivu. Jeho obrysy a identifikační vztah jasně vyvstávají ve verších jako např.: „*klenotem erbovním mé země…*“, (s. 22), „*můj lid jde dál*“, (s. 26), „*chudí země mé*“, (s. 27), „*svět* (…) *špehýrkou dějin dívá se k nám*“ (s. 45). Dosti podstatná je také identifikace země (ve smyslu státu, kraje, území) a lidu (ve smyslu veškerého obyvatelstva daného území) v jeho celosti. Identifikační dvojice národ – země je ještě posílena aktualizací některých motivů, např. Praha v básni Praze: „*čas… jí jenom krásu dal*“ (s. 17) v protikladu s její slabostí. Jde opět o motiv, jehož identifikační potenciál je velmi otevřený i členům jiných etnik než explicitně českého.

František Halas

Jaká je funkce těchto národně identifikačních prostředků? Mají co nejvíce zúžit či smazat vzdálenost mezi autorským subjektem a autorem a čtenářským subjektem v básních a čtenářem, což tak zvyšuje apelativnost vlastního díla. Použití motivů-ikon, které jsou součástí národně sebeutvrzujícího vědomí, má oslovovanému čtenářskému subjektu napomoci v hledání opory ve chvíli ohrožení národní identity. Opět tu na sebe bere literární text funkci ne-estetickou, jako např. v 19. století v době obrození, stává se nositelem hodnot a sdělení stojících mimo ni samotnou.

Společné mají všechny Halasem použité národně identifikační ikony jedno: chtějí být co nejširším jmenovatelem národního celku. Používá jednak religiózně zabarveného motivu sv. Václava, *vejvody, krále, mučedníka a svatého vlastence*[142] (o několik let dříve proběhly intenzivní oslavy výročí smrti sv. Václava, 1935), dále metropoli země, která byla vždy místem soužití několika etnik (vedle Čechů také Němci či Židé), a Nerudovu příležitostnou báseň autora, jemuž nelze vyčítat protiněmecký diskurz a zároveň je příkladem spisovatele navýsost těžícího z národních látek a vyjadřujícího svůj hluboký citový národní interes. Každý z motivů tak oslovuje jinou část obyvatel země bez toho, aby některou jinou část diskreditovala. Halasovou básní nemůže být tedy uražen ani příslušník jiného etnika, pakliže se neztotožňuje s oním vnějším zlem.

Zároveň je ovšem pozoruhodné, jak Halas pracuje s motivem cizosti. Český národ je zvenčí ohrožen cizí mocí, která není jmenována (jde o metafyzické zlo?), ale z evidentního historického kontextu je poučenému čtenáři snadno dekódovatelná v jejích konkrétních (všedních, žurnalistických) významech. Rovněž Halas nikde nezmíní žádnou vnější moc, která by mohla být oporou naší ohrožené státnosti. Sílu, vytrvalost a odvahu hledá pouze uvnitř národa samotného (což je s podivem, neboť Halas byl odjakživa názorově blízký levici a KSČ, nicméně česká veřejnost už má v této době za sebou první tříbení názorů, pokud šlo o SSSR, tedy polemiku Nezval-Teige: Surrealismus proti proudu, Neumannův Anti-Gide a první čistky v naší domácí KSČ dle bolševického sovětského vzoru). Zdá se, že zklamání způsobené zradou spojenců v Mnichově je důvodem pro odmítnutí jakékoli vnější berličky a spoléhání se jen na sebe. Tento postoj kontrastuje s názorem řady intelektuálů po válce (Hrubín: Chléb s ocelí, Nezval: Stalin, Holan: Rudoarmějci), se kterým se Halas nikdy ovšem plně neztotožnil.

Závěrem lze říci, že Halas v této drobné sbírce dovršil jistou proměnu své poezie, která započala už o dva tři roky dříve (Dokořán), a dále ji rozvíjel (Naše paní Božena Němcová, Ladění). Výrazně se vypořádává s problémem

[142] Tanner, J.: Trophaea sancti Wenceslai Bohemiae regis ac martyris (1661, česky F. Kadlinský 1669), cit dle Kalista, Z.: Život a sláva sv. Václava. Praha 1941. cit dle Pynsent, R. B.: Pátrání po identitě. Praha 1996.

nacionality, která právě v jeho pojetí nemá nic společného s panslavismem či panrusismem (V. Černý), jak se někdy zejména po 2. světové válce objevil. Halasovo chápání nacionality je překvapivě nesmírně mimočasové, moderní. Zejména to překvapí v období nesmírně slepém na barvy, kdy tupé černobílé vidění politiky a Evropy všemi zainteresovanými stranami (nejsi-li levičák, jsi zastánce fašismu, nestojíš-li o ideologii fašismu, jsi levičák, ba komunista, neexistuje kompromis, hodlá-li se někdo z tohoto bipolárního vidění vyvázat, bude stát osamocen a stane se terčem útoků obou táborů) je víc než ostudné. Velikost této sbírky netkví v popření zoufalství, ale jeho překonání (J. Grossman).

Je překvapující, jak vyspěle komunikují Kocbekovy motivy země s týmiž motivy ve sbírkách českých básníků 30. let. Kocbek se Halasovi přiblížil i odvážným otevřením diskuse o postoji slovinské politické i intelektuální elity ke španělské občanské válce. Kocbek je prvním slovinským básníkem, jehož obzory byly aktuálně moderní a evropské.

Božo Vodušek – odkouzlení iluzí

Božo Vodušek (30. 1. 1905-28. 7. 1978) byl významný slovinský básník a překladatel, vedle romanistiky vystudoval také jistotu řady slovinských spisovatelů – právo (mj. největší slovinský romantik France Prešeren byl také právník). Roku 1939 se usadil v obci Črnomelj, kde se také za války přidal k partyzánům. Po válce pracoval jako jazykový poradce v akademii věd SAZU v Lublani a jeho úvahy o jazyce později sebrané a vydané knižně jsou jedněmi z nejzajímavějších a nejoriginálnějších slovinských textů na toto téma vůbec. Rovněž hojně překládal, mezi jeho ústřední překladové texty patří bezesporu Goethův Faust. Vedle toho o něm mnoho prozradí jeho další překladatelské pokusy, které přímo souzní s dobovými problémy. U Voduška jde v jeho raném období hlavně o překlady několika básní Franze Werfela a Georga Trakla[143], které podle L. Kralje mají dokonce programatické rysy, nicméně bývají Voduškovým okolím hodnoceny jako nepochopené.

Božo Vodušek

Jeho jediná básnická sbírka Odčarani svet (Odkouzlený svět, 1939)[144] je jedna z nejlepších slovinských sbírek první poloviny 20. století. Podle interpretů jeho díla však tato sbírka završuje již jeho třetí tvůrčí období let 1934-1939. Poezii začal Vodušek psát mnohem dříve: 1922 začíná publikovat první básně v revui Dom in svet a posléze v orgánech mladých katolických intelektuálů. S jejich poetikou také jeho tvorba tohoto období souzní nejvíc, jde o vodnikovský transcendentální symbolismus či novoromantismus. Zároveň se však objevuje snaha tento transcendentální optimismus zamítnout, negovat. Vodušek se postupně vzdaluje z religiózních pozic této generace a dospívá dál.

[143] Kralj, L.: Ekspresionizem. DZS Ljubljana, 1986, s. 178.

[144] Z řady důvodů budeme v interpretaci vycházet jen z této sbírky. Vodušek dosud nemá kritickou edici sebraných spisů, proto je obtížné dobrat se určitých textologických zákonitostí ve vývoji jeho tvorby. Literárně-historické

V další fázi vývoje jeho poetiky (1929-1933) se nepřítomnost nadosobního metafyzického rozměru u Voduška projeví značným solipsismem a skepsí. Toto období charakterizuje nápadný odklon od religiozity a snaha o příklon k zemi, všednosti, ale v plně expresionistické formě hrůzy a chaosu: viz např. báseň Mesto v noči. Z těchto obrazů začnou postupně vyrůstat až existenciální pocity, které vytryskly posléze v plné formě v některých básních sbírky Odčarani svet.

Původní volný verš z dvacátých let je ve Voduškově sbírce Odčarani svet nahrazen sevřenou formou a autor se stává jedním z mistrů klasických vázaných forem ve slovinské poezii, především sonetu. Po druhé světové válce už žádnou samostatnou sbírku nevydal, vždy se jednalo spíše o výbory z předchozí tvorby[145]. Rovněž dosud neexistuje uspokojující kritická edice jeho poezie, která by zahrnovala také jeho raná období. Je to zarážející i z toho důvodu, že se Vodušek pravidelně objevuje ve výborech a antologiích slovinské poezie. Zdá se, jako by bezděky stál kdesi stranou, nejspíše ve stínu svého generačního souputníka Edvarda Kocbeka.

Vodušek vyšel také z okruhu slovinských katolických expresionistů a zejména bolestně vytěžil téma úzkostné osamělosti, nicoty a tísně z prázdnoty. Není typem básníka extáze pocitů, básníka, který své pocity rozdírá v mohutných citových příbojích. Vždy zůstával spíš chladně a s odstupem komponující rozumář. Zesměšňoval romantický ideál básníka, který ztělesňoval např. ještě Ivan Cankar, a směřoval svou tvorbu pryč od jakéhokoli idealizování, přikrášlování skutečnosti a skutečných problémů; odmítal melodičnost, používal i výrazy hovorového jazyka, říkal, že báseň musí unést také naturalistické obrazy: „*obešencu se je drob izlil, požrli so ga jastrebi in psi; pomladni dež je usmiljeno izmil smradljive ostanke blata in krvi.*“ (Judež)

Vodušek tedy patří mezi pozdní debutanty, podobně jako např. v české literatuře František Halas, jehož první sbírka Kohout plaší smrt zachycuje

hodnocení jeho díla vyžaduje nutně přesnost a spolehlivost v dataci jeho textů, která pro potřeby této práce není dosažitelná jinak, než omezením zkoumaného materiálu na danou sbírku.

[145] Jde o knihy Izbrane pesmi (1966) a Pesmi (1980).

také již nikoli první Halasovo vývojové období, neboť on vycházel na počátku z poetiky poetismu. Vodušek vydává svou sbírku u nakladatelství Modra ptica, které fungovalo při stejnojmenné literární revue.

Reakce na Voduškovu sbírku vycházely především z interpretace jeho duchovního světa, resp. jeho proměny od hledačství křesťanského duchovního rozměru světa k „agnosticismu", „věcnosti", „racionalizaci", „rouhačství", „intelektuálnímu l'artpourl'artismu" apod. Za klíčový moment, který Voduškova poezie ve slovinské literární historii uvedla do pohybu, byla označena „deromantizace" lyriky, a to jak hlavními recenzenty sbírky (F. Vodnik, I. Brnčić), tak také literárními historiky, kteří jeho dílo hodnotili s odstupem řady let (Filip Kalan, Janko Kos: *„Vodušek je bil prvi veliki, zares pravi antiromantik slovenskega pesništva, saj je v vsebini in obliki (...) konkretno realiziral zanikanje romantične subjektivnosti."*)[146]. Řada autorů dále upozorňuje na svázanost Voduškovy poezie s tvorbou autorů generací, které přišly až dlouho po něm, z nich např. Dane Zajc, Gregor Strniša, Veno Taufer ad., tedy autoři vstupující do literatury na přelomu 50. a 60. let.

Poválečná Voduškova tvorba je již jen dozněním a dovršením témat a problémů období meziválečného, které sbírkou Odčarani svet vyvrcholilo. I tak však napíše několik zajímavých básní, vydaných už pouze časopisecky, zejména Zrození Adama nebo Motiv Odyssea[147].

Rozdíl oproti básnickým textům autorů z 20. let je ihned zřejmý. Vodušek je podobně jako Kocbek mnohem konkrétnější při volbě prostoru, do nějž jsou jeho básně situovány. Velmi často jde o segmenty města, náměstí, ulice, mosty, kasárny, domy, nemocnice, kostely, obchody atd., několik básní modeluje přírodní scenérii, mnohem méně časté jsou motivy vesnické. Oblastem mimo město dominuje otevřená krajina s horami, loukami, polem, řekou či mořem. Často je také krajinný prvek použit

[146] Vogel, H.: Pot skozi poezijo Boža Voduška. Dialogi 1967, roč. 3, č. 12, s. 644.

[147] O nich více Šalamun-Biedrzycka, K.: Pesniški svet Božo Voduška. In: S slovenskimi avtorji. Obzorja, Maribor 1994. s. 181.

za účelem vyjádření stavu subjektu: „*v preozko jezero srca mi hruje viharna kri kot hudournik s sten*“ (s .67), „*željno oko je zrcalilo v svoji gladini ves svet in zvezdno nebo*“ (s. 45). Konkrétní krajina tak zdůrazňuje především mnohost, členitost, ale také komplexnost.

Z abstraktních prostorových koordinát často zmiňuje **dno**, propast, **hlubinu**, hloubku. Zdůrazňuje je tak cestu dolů, ke dnu zoufalství, úzkosti, do sklíčenosti, bezvýchodnosti. Ta je pak podtržena ještě motivem „*čtyř holých zdí*“ (s. 32), jinde: „*ko so štrleli meči vanj kot stene od vseh strani*“ (s. 58), „*skozi stene otrplega telesa*“ (s. 56), který zdůrazňuje zajetí do prázdnoty a krajnosti své samoty uprostřed cizího nepochopitelného světa. Zdá se, že tak nakročuje k existenciální poetice, kterou v poválečném období naplnil zejména druhou sbírkou a dalšími díly Edvard Kocbek a další autoři přelomu 50. a 60. let jako Dane Zajc či Gregor Strniša.

Současně autor naznačuje křehkost jím zobrazeného vnitřního světa („*skorja zime se kolje*“, „*stene telesa so zmeraj tenkejše*“, „*varljive sanje*“, „*krhka steklena posoda*“). Subjekt Voduškovy poezie často hledá útočiště, místo bezpečí, spočinutí, neboť svět je klamavý, netečný („*v svetu, kjer odmeva ni*“, s. 37), je sice pestrý (s. 50), ale jeho pestrost je často spíše zdáním, překrývá vybledlé obrázky s výjevy marnosti (s. 28). Okolní svět spíše člověka dusí a ubíjí, než aby ho pobízel k cestě za plností, podpíral ho v bolesti, obohacoval ho apod. Očekávání jsou vesměs zklamávána, člověk je zanecháván jen sám sobě.

Výjevy, krajiny, scenérie jsou vesměs vytvářeny z konkrétního detailu. Vodušek k sobě sesadí několik konkrétních předmětů (např. stůl, džbánek, závěs, starobylé hodiny, báseň Tihožitje, s. 92) nebo krajinných prvků (šípkový keř, kos v básni Maj, s. 90, nebo mlha, rozorané brázdy, vrby, špačci, slunce, kaluže, báseň Pomlad, s. 70) a z nich seskládává vjem. Vesměs není podstatné konstruování celku prostoru, nikde Vodušek nezůstává jen při dojmové či popisné krajinářské poezii. Tento způsob vytváření krajinných vjemů se podobá metonymické figuře litotesu. Krajina u Voduška působí jednotlivým motivem, výsekem, nikoli svým celkem nebo vztahy mezi

jednotlivostmi, detail tu má platnost celku. Tím také působí krajina daleko předmětněji a oslabuje se tak její metafyzický rozměr, jaký měla u Mirana Jarce či Antona Vodnika. Metafyzičnost je pak odkazována až za krajinu, za předmět, tedy do míst vlastní reflexe.

Řada interpretací Voduškova díla[148] se zabývá tématem samoty, která má být jakýmsi přirozeným důsledkem jeho tvůrčí deziluzivnosti. Lyrický subjekt si v básních skutečně záměrně vytváří distanci od běžných schémat v myšlení i poezii včetně jejich nositelů, ale jeho oddálenost je dobrovolná a netýká se veškerého světa či všech lidí. Vodušek mluví o prázdnotě, nekonečné samotě (báseň Probujenje v praznini), jde ale o samotu, která je výsledkem vědomého racionálního rozhodnutí. Není to romantická samota meditace ani opovržení a vyvržení, je to plná samota, plynoucí ze svobodného osobního volního aktu, tedy samota existenciální.

Třebaže méně než to dělá Edvard Kocbek, také Vodušek se pokouší zalidňovat své básně **postavami.** Objeví se zde jak postavy konkrétní (i historické i literární), tak postavy anonymní, určené povoláním či činností: sebevrah, opilec, chrápající v příkopě, Jidáš, nevěstka (Vodušek velmi odvážně porovnává její osud s Kristovou křížovou cestou, rozdíl spočívá jen v její „banálnosti", v tom, že takové utrpení vlastně není ničím zajímavé, překvapivé, osudové, jeho význam spočívá právě v tom, že jde o utrpení, které je stále totéž bez ohledu na čas a okolnosti a oproti utrpení Kristově je zde sporná i vykupitelská moc tohoto utrpení, s. 28) atd. Nevyhne se také subjektu 1. os. pl. (s. 25, 28), který chce spojit lidské kolektivum „v očekávání" proti tísni ze zlověstného větru, dusivému večeru atd. Vodušek také použije subjekt 2. os. sg. (s. 27, 33), která naznačuje reflexi, odstup nebo vyloučení z celku (s. 28) nebo oslovení, dialog s postavou, (s. 30, zde s Narcisem). Dále zde najdeme subjekt 3. os. sg. (např. s. 29), který přechází do 2. os. pl. (s. 29). Nakonec stejně všechny vyprávějí jen o subjektu zobrazujícím, autorském, který je zpodobován jako křehký („*krhka, steklena posoda*", s. 42), těsný („*ozki trg s resnobo naspolnile*", s. 93), tělo je předmětem uvězněným mezi stěnami,

[148] Jejich stručný přehled viz Vogel, H.: Pot skozi poezijo Boža Voduška. Dialogi 1967/12, s. 644n.

z nichž není snadné se vyprostit („*Zakaj si se zaprl med štiri (gole, sive, štrleče) stene*“, s. 32, „*skozi stene otrplega telesa*“, s. 56, „*v preozko jezero srca*“, s. 67), na nichž se ztroskotává („*štiri sive stene so sipina, kjer se je moja ladja razbila*“, s. 32), subjekt hledá latentní bezpečí („*Dobrotni maj je kakor varen zid*“, s. 90). Tato pestrost ve volbě gramatických osob je vysvětlitelná nejen pouhou snahou po prostřídání, ale spíše hledáním vhodných ploch, úhlů, zrcadel pro kontakt lyrického subjektu se svým fikčním světem, vytváří dojem mnohorozměrnosti tohoto fikčního světa, jeho mnohonásobné reflektovanosti lyrickým subjektem.

Zároveň si je vědom lidského pohodlí, které ironizuje: „*zaman iz mehkih postelj, toplih hiš*“ (s. 86). Je mu cizí důraz na tělesnost, nejvíc u sebe samého: „*O, ti telo, neotipljivo in tuje,/ skozi katero sinji, mrzli zrak valuje*“ (s. 36), jako by na tělo nahlížel jako na něco cizího, odduchovněného a tedy bez duchovní vazby na nehmatný subjekt. Ztišení bolesti a ran dokáže Vodušek zahlédnout v krásné básni Pomlad (s. 70), aniž ovšem jarní příroda dokáže najít spočinutí pro jeho samého: výzva mladých špačků k splynutí s přírodou je v 2. os. pl., nezahrnuje tedy sám subjekt, který je zde přímo jmenován jen ve 2. sloce jako ten, kdo je oslepený odrážejícími se paprsky v kalužích. Útěcha, symbolizovaná slunečním světlem, je nabízena „*vsem, ki je želijo*“, opět tedy s výhradou zahrnuje jen část lidí. Jaro je tu symbolizováno především meteorologickými jevy nebo jejich důsledky: kaluže, tající voda v okapech, ranní mlhy nad brázdami. Vlastní obyvatele jarní přírody reprezentují špačci a vrba.

Reflexe básnické tvůrčí činnosti v básni Poet v zadregi (s. 55), zejména hledání nosného tématu, které jako by bylo předchozími autory vytěženo a vyčerpáno. Posměch je tu mířen na spekulativní kosmickou poezii (snad Jarcovu): „*ko je nehalo biti (eksistenca sonca) problem, ostane pač problem, kaj z njim početi*“. Neméně ironické vzhledem k onomu subjektu „*básníka na rozpacích*“ je oslovení „*Gospa*“. Jde o explicitní projekci čtenářského subjektu v díle, jako by ona paní zastávala roli jakéhosi arbitra v poetických otázkách. Jejím postojem je údiv nad tímto básnickým potýkáním se s hledáním tématu, jako by celá věc měla být z jejího pohledu pro básníka naprostou

samozřejmostí, ona jako by popírala pochybnost, váhání a hledání u básníka. Máme chápat její gesto jako Voduškův náznak očekávání měšťanské společnosti od svého básníka a opačně mimoběžnost básníkových úvah s hodnotami společnosti, z níž vzešel? Vodušek naznačuje, že na snahách básníků meditovat nad smyslem vesmíru a reflektovat jej už ulpívá formalismus a schématismus, že absolutnost těchto témat, přítomných ve slovinské poezii od Prešerena až po Jarce a jež ve svých raných básních uplatňoval i sám Vodušek, už je vyprázdněna a že také ztrácí vazbu na témata dobová, jak ve smyslu společenském, tak estetickém. Reakcí je hledání tématu některých sonetů v historických a mytologických příbězích.

Báseň je dokonce chápána jako předmět obchodu: je ztvárněn rozpor mezi krvavě seriózní prací básníka (tentokrát je vnímána vážně) a kupeckým artiklem, jenž textem svádí kupce. Je tedy třeba k básnění samotnému připočíst také riziko líbivosti („*prikupljivo zapeljevanje*“, s. 78), psaní na efekt, vnějškový lesk, který prodává báseň snáze než poctivý prožitek. Vodušek v této básni znovu připomíná, že ani úspěch v poezii není signálem její vnitřní opravdovosti. Zdá se, jako by Vodušek těmito básněmi hodlal vyčistit dobové představy o poezii od nánosů filistrovství, schematismu, podbízivosti a účelnosti. Z opakování tohoto motivu lze vyčíst, jaký důraz Vodušek klade právě na toto téma. Jeho básnický program je poněkud skoupý na konkrétní pozitivní vymezení, ale negativita je konec konců jeden z obecných rysů moderní poezie. Vodušek zůstává svůj v tom, že nenalhává, nepředstírá. Hledá si svou cestu, slibnější a milejší je mu opovrhovaný plevel než vonící a půvabem oplývající ušlechtilá květina (s. 80).

Téma básníka Vodušek znovu pokouší v básni Grožnja Amoru (s. 63), kde je hlavním předmětem sporu milostná poezie („*nesramni rekviziti/ razklanih src*“), která je lékem pro „*na dolgočasju bolni poetje*“. Rozhodnutí nepodílet se na psaní takové poezie má pak za následek to, že „*bo razglasil poet, ki ni izsilil puščice iz loka, svetu, da si mrtev*“. Ani zde se Vodušek neztotožňuje s dosavadní básnickou tradicí a břitkou, jízlivou ironií se strefuje do lacinosti takovéto *nesramne* poezie i s vědomím rizika „literární smrti“, zde smrti způsobené kolegou básníkem, snad z důvodu nesourodosti,

nepochopení a ještě určitěji vymykání se z obecných zvyklostí. Ani přímé milostné téma není pro Vodnika důvod k sebeuspokojení, spočinutí, úlevě (Dvogovor v objemu, Uročeni bolnik). Vždy podkopává smysluplnost pozitivního citu, ale nevzdává se nároku na něj absolutně („*le še poželjivejša je kri,/ telo vse bolj trepeče z vsakim dnem*“, s. 68), světem kolem sebe je přesvědčován, že není krása, ale to je jen důsledek cynismu světa, něčeho, co je mimo subjekt, co není jím ovlivnitelné.

Téma **sociální poezie** – také frekventované ve slovinské meziválečné poezii – si Vodušek rozebral v básni Zasuti rudar (s. 81). Tragédii zavaleného horníka podává stroze a civilně naprosto bez jakýchkoli ideologických výzev, patosu, dokonce oplakávání typických mnohdy i pro Seiferta, Hořejšího a Wolkera. Naopak jeho smrt se stává paradoxně výhrou pro jiného horníka, jemuž připadnou boty mrtvého. Celé téma podává Vodušek až s jakýmsi surovým cynismem, který má ale zde opačný efekt – nerozbíjí zaběhlá básnická schémata, ale posiluje bolestnost zvoleného tématu. Podobně se vypořádává Vodušek také s tématem humanistického poselství poezie, totiž s motivem matky země a lidí jako bratří v básni Očitek bedaku (s. 82)

Všem těmto polemikám je společný nadřazený motiv deziluze, rozčarování, který byl vyzdvižen do názvu sbírky. Rozčarování, jak bylo ukázáno, se týká nejen samotného předmětného světa, ale také hodnot estetických a uměleckých. Sám sobě subjekt Voduškových básní nedovoluje lyrické ustrnutí a omámené rozplynutí v lyrické náladě, vždy se jeho postoj ostře zvrátí v distanční, reflektovaný (nejen reflektující) pohled. Jeho poezie vytrvale kosí romantizující pasivitu, odchod do snu, kamsi mimo bolestnou a tvrdou skutečnost. Vodušek nesmiřitelně trvá na radikální a důsledné deromantizaci[149] básnického projevu i myšlenkové intence.

V tomtéž odpoutávání se od romantické sentimentality snění pokračuje další báseň Prebujenje v praznoti (s. 56), kde je přímo vyjádřena motivem přeseknutí pupečníkové šňůry mečem. Probuzení z jemného, sladkého snu

[149] Tento termín se objevuje v řadě rozborů Voduškovy poezie, viz např. Vogel, H.: Pot skozi poezijo Boža Voduška. Dialogi 1967/12, s. 644.

není vůbec příjemné: „*vzbujenemu dotik praznote/ vname kožo z žgočo bolečino*“. Vedle palčivé bolesti po tomto probuzení, rozčarování čeká také slepota, temno, nekonečná samota.

V sonetech, které mají za téma podobu básnictví s postavou básníka, s níž se Vodušek někdy ztotožňuje, jindy ji ztotožňuje s typem filistra a nahlíží na ni s významným odstupem, je básník motivicky spojován s prostory, které jsou plně tradicionalistické, až vyčpěle schématické: Parnas, zahrada. Jako by i na použití těchto prostorů Vodušek ukazoval podstatu a cíl svých básnických textů: vědomé odtržení se od tradice. Rozdíl mezi Voduškovým antitradicionalismem a Podbevškovým radikálním avantgardním rozchodem s tradicí tématickým i formálním tkví v pocitu, že Podbevškův rozchod hraničí s rizikem upadnutí do jiných schémat a prázdného a povrchního lpění na samotném faktu vnějškové provokace bez vyjasněného obsahu. Právě toto, jak se zdá, byl jeden z důvodů, proč slovinská meziválečná literatura obecně nepřijala avantgardní pokusy ani domácí, ani zahraniční.

Obě tyto charakteristiky[150] poukazují na možné srovnání s českým básníkem Jiřím Ortenem, u kterého v jeho závěrečném období tvorby (zde Elegie) křehkost („*ať věta lásky, rozlomena v půli,/ je jako les, jejž přes noc vykáceli*“, s. 266[151]) i tíseň („*drcená ústa*“, s. 263, „*od úzkosti k muce*“, s. 262), propast („*jenom moje srdce… pád zdržovalo, který nelze zdržet*“, s. 261) a uzavřenost („*Potácet se budeš… k samotě strašné, která není sama*“, s. 262) hrají stěžejní roli. Ortenovi však zůstává cizí Voduškův ironický odstup, poezie je pro něj prožitkem mezní situace, je místem, kde nelze spekulovat, zkoušet, zvažovat, v básni lyrický subjekt hraje o všechno, do prožitku musí dát i nejposlednější střípek naděje a víry. Voduškovi taková investice cizí není, před takovým nasazením je pokorný a sám některými svými básněmi naznačuje, že toto je způsob, jak vrátit básni opravdovost a plnost.

[150] Rovněž také studie K. Šalamun-Biedrzycké Pesniški svet Boža Voduška (Naši razgledi 1965).

[151] Zde i v následujícím cituji podle Orten, J.: Knihy veršů. ČS, Praha 1995.

Vodušek častěji než ostatní analyzovaní autoři pracuje také s přímými mytologickými či náboženskými motivy. Samozřejmě má blízko k motivům křesťanským – křížová cesta, ráj, Jidáš, Kristus, Dalila a Samson, růženec, ale také víc než jiní rozvíjí motivy antické – Dionýsos, Narcis, Kirké, Aiás, Omfalé a Herkules, Amor, Achilles, faun, nejen však z mytologie řecké: Astarté (syrsko-fénická bohyně lásky) či Siegfried. Rovněž těží z literaturou etablovaných příběhů – Pierot a Kolombína. U těchto dvou postav nejde přímo o vztah interliterární, jelikož Vodušek aktualizuje jen příběh a postavy, stranou ponechává vazbu s formou commedie dell'arte, která je pro tyto postavy dobově typická a jejíž konstitutivní rysy nesou. Vodušek vychází také z motivů obecného kalendáře: Vánoce, Masopust (slovinská folklórní slavnost Kurentovanje, s. 89), střídá roční doby, takže nelze říci, že by tíhl k jednomu konkrétnímu období, stejně jako střídá scenérii dne i noci, nevybírá si jen jedno z obojího, jak je to typické třeba pro Jarce nebo bratry Vodnikovy .

Také **religiózní motivy**, jakkoli jsou ve Voduškově sbírce četné, s sebou nenesou svou věroučnou symboliku a poselství. V Baladě o třech bratrech (s. 66) charakterizuje např. nebe: „*...za pogrebom (podvedeného bratra)/ pod dobrim in prizanesljivim nebom*“, chápe jej tedy spíše jako pasivní, odevzdané, než jako zdroj očekávané spásy, ochrany, požehnání. Neméně neortodoxní je načrtnutí paralely Boha-Krista v podobě transsubstanciační v chlebu a vínu a „*Boga naših dni*“, skrytého v papírkách a načervenalém kovu, Boha mamonu, v básni Skriti Bog (s. 74). Oba jsou svým způsobem skryti, oba skýtají příslib „*sladkosti*“ a „*svet premagujočo moč/služabnikom, ki se jim da v lastnino*“. V podobném duchu navazuje následující báseň Zlato tele (s. 75), z jehož huby a nečistého břicha vyvrhuje peníze a uctívači jako „*lačne svinje*“ vše, co mohou, nenasytně požírají.

V básni Oljčni vrt (s. 87) vztáhne svůj motiv rozčarování také na osud Kristův, který prožívá v Olivetské zahradě své vystřízlivění a zklamání, neboť je „*opuštěn kdysi všemocným Bohem*“. Téměř rouhačně připisuje Vodušek jeho zradu nikoli Jidášovi, ani Římanům, ale samotnému Jeho Otci, jejž označí

výmluvným spojením „*zlagani Bog*“. V souvislosti s protilehlou básní Božična vigilija (s. 86) se zdá mířit k poboření mýtů a navyklých schémat prožívání a realizování praxe náboženské víry. I Vánoční očekávání „*fanfár cherubů*“ při půlnoční vigilii nepřinese splnění a úspěch, odezva na zbožnost se nedostavuje, lidé jsou ponecháni pochybám a bloudění, neuděje se nic, „*co by víru potvrdilo*“.

Aktuálním dobovým motivům se Vodušek, stejně jako drtivá většina ostatních slovinských meziválečných básníků, důsledně vyhýbá. Jedinou výjimku tvoří dvě básně ze závěru sbírky Uvodna koračnica a Zračni napad (s. 94 a s. 95), kde se aktualizuje motiv války, která však není nějakým konkretizovaným válečným konfliktem 30. let, ale pouze jeho nepřímou odezvou.

Volba **postav** hraje u Voduška značnou roli: poukazuje totiž na svět opomíjených, ztracených, outsiderů z okraje společnosti (opilec, sebevrah). Autorovou motivací tu však není soucit, ani oslava, ani společenská kritika. V případě sebevraha (báseň Samomorilec in vrane, s. 61) přejde zmínku o důvodu jeho činu letmou poznámkou o hladu a špatné náladě. Jako by marginalizoval, zlehčoval existenciální důvody jeho radikálního činu. Rovněž tak lehkovážné je jeho závěrečné rozmyšlení si svého skutku. Celá situace až po sebevrahův pokojný návrat domů vypadá velmi podivně; jako by zlehčoval a zesměšňoval také baudelairovský typ poezie, která v těchto výjevech shledává svébytné kouzlo a krásu. Ironie představuje pro Voduška nástroj, s jehož pomocí vytváří svět vyvázaný z hlavních tradic, do nichž jako by byla slovinská poezie mezi oběma válkami zakleta, svět bez jednoznačného přihlášení se k vzoru, k slovníku či obraznosti. Současně pak používá dokonalou sonetovou formu, která je ve Slovinsku velmi častá dodnes, ale pro Voduška nepředstavuje nebezpečí epigonství, ale naopak inovaci po dlouhých letech nadvlády volného verše ve smyslu autorské svobody tvůrčí.

Literární historici se shodují, že Voduškovu poetiku ve sbírce Odčarani svet charakterizuje zejména důraz na substantivní vyjadřování, intelektualizace básnického jazyka a dokonalá sevřená forma. Také jeho jazykové možnosti a šíře použití básnických figur ho řadí výrazně výše nad autory 20. let.

Jazyková stránka Voduškových veršů nenabízí velkou stylistickou či dialektologickou různorodost, verše se vesměs drží spisovné jazykové normy. Ale zaujme mnohem větší míra přítomnosti abstraktních substantivních pojmenování, často ve vazbě s konkréty. Nebojí se ale také expresivnějšího vyjádření: „*miljon studencev bruha rdeči sok*“, (s. 94), „*(pomlad) bruha iz rudnikov*“ (s. 99).

Z hlediska rytmického je příznačné opuštění citoslovcí *Ach* a *Ó* (snad s výjimkou básně Panegirik poeziji), které byly hojné ještě např. u Mirana Jarce nebo Antona Vodnika. Vodušek se tak vzdává také dojmu zvýšené emocionality sdělení, vnitřního stavu vyprávějícího subjektu. Tuto techniku pak částečně nahrazuje konkretizací abstraktních pocitů. Pocit či nálada nejsou přímo sugerovány, ale poklidněji popsány, ale výrazně také reflektovány, zhodnoceny a opatřeny sekundárními interpretačními kontexty, jako je ironie, sebeironie, banálnost, absurdní groteskno apod.

Vodušek využije filmového motivu v básni Ljubezenska lekcija (s. 49): „*v filmu so že stotič večno mladi/ zvezdniki zvesto objeli svoje/ sladke izvoljenke*“. Podstatné vedle samotného motivu, je také rovina jeho použití, autor zde totiž ironizuje star-systém hollywoodského kinematografického průmyslu. Podstatný je také depreciativní postoj, který Vodušek zaujme: je z něj patrná značná ironie, až výsměch, nejde avšak o přímé odmítnutí nového umění, ale spíše filistrovského zplošťování lidského světa, ke kterému ve filmu často docházelo.

Božo Voduška je nutno jak formálně, tak myšlenkově hodnotit jako velice originální postavu slovinské poezie a přiřadit ho po bok Edvarda

Kocbeka jako jednoho ze dvou nejvýznamnějších autorů narozených během prvního desetiletí 20. století. Nemělo by však zůstat jen u proklamací, ale tento význam vyjádřit také zájmem o jeho dílo a sestavením kritické edice jeho děl básnických i esejistických.

Cesta slovinské meziválečné poezie do Čech

Překlady slovinských básníků v meziválečném období nebyly zdaleka tak časté jako dnes. Soustřeďovaly se spíše v časopisech v příležitostných článcích, v časopisech s jihoslovanskou tématikou či šířeji slovanskou (Slovanský přehled, zde Černého překlady Župančiče nebo Skrbinškovy překlady Ketteho)[152] nebo (snad překvapivě) také křesťanských věstnících (Archa, zde např. Bablerovy překlady), tedy vesměs v časopisech okrajových (Eva a Našinec; v Moravsko-slezském deníku a České selce vyšly první překlady Kosovela) a provinčních (Selské listy, Klas). V článcích, které v Čechách vycházely v mezidobí mezi oběma světovými válkami a představovaly slovinskou soudobou literární tvorbu, byli jako vůdčí osobnosti prezentováni autoři o generaci starší, především Oton Župančič nebo Ivan Cankar, tedy generace vstupující do literatury na konci 19. století jako impresionisté, symbolisté či vitalisté a představující tedy v době meziválečné časem prověřenou uměleckou hodnotu. Sází se spíše tedy na již známá jména.

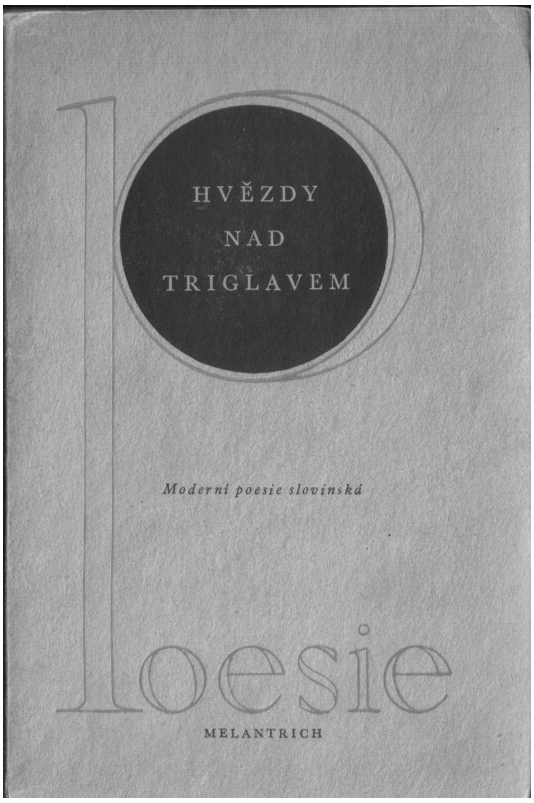
Z mladších básníků zaznamenávají čeští překladatelé např. Silvina Sardenka (O. F. Babler) či Alojze Gradnika (J. Wolker), teprve ve třicátých letech je znát nejen větší zájem o slovinskou literaturu v literárním centru (Praha), ale také roste kvalita překladů (viz Lumír, kde překládal Jan Čarek).

Také do Slovinska jsou importováni autoři jiného ražení. V prvních letech to jsou cenné překlady Otokara Březiny[153] či Petra Bezruče, o pár let

[152] Viz Volfová, S.: Slovinská poezie v české literatuře. Bibliografický přehled. Československo-jihoslovanská revue, 1936 VI., s. 142-147.

[153] Viz např. studie při příležitosti Březinových šedesátin Debeljak, T.: Otokar Březina. In: Dom in svet 1929, roč. 42, s. 80-85. Přestavuje jej jako jeden z vrcholů evropského básnictví, místo v nějž vyústil celý dosavadní vývoj české kultury a jímž se napájí celá česká kultura další (na konci článku: *Tako je mogoče, da so vse osebnosti za njim našle v njem svoje elemente in jih razvijale v svojo smer: kult bolesti n smrti Jiří Karásek ze Lvovic, kult volje prerano umrli Otakar Theer, transcendentalno religioznost Deml, Reynek in Durych, generacija tik predvojna. Povojni vitalistični naturisti Šrámek, Neumann, Vrba pa so izšli iz*

později mj. Jiřího Wolkera[154]. Ohlas nenachází experimentující tvorba Devětsilu v období poetismu ani pozdější Surrealistická skupina v čele s Nezvalem a Teigem.



Titulní stránka Hvězd nad Triglavem

Zdá se, že duchovnost hledající proud slovinské literatury (A. a F. Vodnikové, E. Kocbek, B. Vodušek) nenachází v této chvíli v Čechách odpovídající protějšek, autoři jim blízcí jsou spíše stranou ústředního literárního dění (J. Čapek, B. Reynek, J. Deml ad.). Naopak česká levicová avantgarda nenachází odpovídající přijetí v silně anti-ateistickém Slovinsku, kde jsou nevelké pokusy o avantgardu (Tank) obviňovány ze snah o politické rozvracení.

Tato mimoběžnost začala být obracena ve sbližování teprve ve chvíli, kdy se do centra vzájemné spolupráce Československo-Slovinsko dostává slavista a slovenista Oton Berkopec, který během svého mnohaletého působení v Praze inicioval celou řadu velice hodnotných překladů a otevřel tak cestu pro své latentní pokračovatele, jako např. Františka Benharta či Viktora Kudělku. Berkopec sestavil první rozsáhlejší antologii slovinských moderních básníků, která podávala obraz o slovinské literatuře od počátku století (počínaje čtveřicí Cankar, Murn, Župančič, Kette) po období meziválečné (M. Jarc, A. Vodnik, Vida Tauferová, Srečko Kosovel, F. Vodnik, E. Kocbek, B. Vodušek, ale i Mile

njegovega optimističnega gledanja zemlje, proletarski kolektivisti (komunisti) Wolker, Píša, Hora, Seifert pa iz socialnega objetja vesoljstva, ki so ga iz duhovnega sveta prenesli na to „ograjeno zemeljsko oblo" (Wolker): bratje Čapki pa iz Březinovega abstrahiranja realnosti in stiliziranja duhovnih oblik. Březina je tako duhovna sinteza češkega duha v prvi četrtini XX. stoletja.(s. 85)

[154] Wolker vstoupil na pole slovinsko-českých vztahů už dříve svými překlady slovinských básníků vydaných spolu s Vojtěchem Měrkou jako Bratrská poezie, Košice 1925, obsahující překlady autorů slovinské moderny – Cankara, Ketteho a Gradnika.

Klopčič jako autor sociálních veršů). Antologie Hvězdy nad Triglavem[155] je mezi dosavadními pracemi výjimečná také výraznou kvalitou překladů, na nichž se podíleli někteří čeští básníci, jako např. Jan Čarek, Kamil Bednář, František Nechvátal či dokonce Josef Hora.

Metoda antologií pokračovala i během 60. let, kdy došlo k významnému představení některých meziválečných autorů v antologiích jugoslávské a dokonce světové poezie. Nejprve šlo o antologii Snímky krajiny poezie s podtitulem Malý výbor z jugoslávských básníků 20. století[156]. Zde jsou Slovinci zastoupeni prakticky rovným dílem s autory ostatních jugoslávských republik a z autorů tu můžeme najít: Alojze Gradnika, Igo Grudena, Antona Vodnika, Srečka Kosovela, Edvarda Kocbeka, Jože Udoviče, Mateje Bora, Cene Vipotnika, Lojze Krakara, Ivana Minattiho a Dane Zajce. Z hlediska mé práce nás zajímají především autoři první poloviny výčtu, tj. od předchůdců expresionismu Gradnika a Grudna po vrchol meziválečné poezie u Kocbeka. S výjimkou Mateje Bora je u všech autorů uveden jako překladatel Josef Hiršal. Nejvíce básní ze Slovinců má přeloženo Edvard Kocbek, celkem zde najdeme čtyři básně (Němota, Věci, Stěhování, Krajina).

Druhou pozoruhodnou antologií, vydanou jen o rok později, je Sto moderních básníků[157], v níž je zařazen jediný Slovinec, a to opět Edvard Kocbek jednou básní (Tiché cvičení) v překladu Josefa Hiršala a Viktora Kudělky.

Autoři meziváleční byli samostatnými knihami českým čtenářům představeni až později, nejprve roku 1972 Edvard Kocbek (výbor Kruté kruhy, překladatel není uveden, měl by jím být Josef Hiršal, editorem byl Viktor Kudělka), posléze 1974 Srečko Kosovel (V malém plášti slov, překlad Vilém Závada a Oton Berkopec). Výbor z Kocbeka však nepřináší žádné básně

[155] Hvězdy nad Triglavem se staly nesmírně úspěšným titulem: vyšly totiž hned dvakrát, nejprve roku 1941 pak znovu ve druhém vydání po válce roku 1946 v nakladatelství Melantrich, provázel je doslov Otona Berkopce.Význam antologie podtrhli editoři výboru slovinských básníků v 80. letech, kteří se k této Berkopcově antologii přihlásili názvem své knížky Nové hvězdy nad Triglavem.

[156] Snímky krajiny poezie. ČS, Praha 1966. (ed. Irena Wenigová, D. Karpatský)

[157] Sto moderních básníků. ČS, Praha 1967. (ed. Adolf Kroupa)

vzniklé před druhou světovou válkou, všechny pocházejí ze druhé Kocbekovy sbírky Groza (1964). V případě Kosovelova výboru je výběr textů přeci jen vyváženější, obsahuje básně více jeho poetik včetně té konstruktivistické.

V dalších obdobích docházelo k příležitostným připomenutím těchto autorů ve větších či menších antologiích (Nové hvězdy nad Triglavem), posléze pak i v 90. letech v Orfeovi v dešti sestaveném Viktorem Kudělkou[158]. Tento výbor připomenul vedle bohatě zastoupeného Kocbeka také další dvě význačná jména stojící ve stínu těch dalších: Antona Vodnika a především Božo Voduška. Na překládání se podílelo více překladatelů, na námi zmíněných autorech se podíleli O. F. Babler (Vodnik, Kocbek), Jan Skácel (Kocbek), Viktor Kudělka (Kocbek) a Zdeněk Kriebel (Vodušek).

Teprve 100. výročí narození obou nejvýznamnějších básníků meziválečného období, Srečka Kosovela a Edvarda Kocbeka, přiměla k jejich připomenutí knižními výbory Ivana Dorovského. Dorovský pro edici Společnosti přátel jižních Slovanů sestavil a přeložil druhý český samostatný knižní výbor básní Edvarda Kocbeka s názvem Slovinská píseň[159]. Tento, stejně jako i další Dorovského počiny, lze rozhodně hodnotit výrazy užitečný a přínosný, ale bohužel zpracování odborné i překladatelské zdaleka nedosahuje úrovně předcházejících titulů.

[158] Orfeus v dešti. Společnost přátel jižních Slovanů, Brno 1995. (ed. a autor doslovu Viktor Kudělka, přeložili O. F. Babler, I. Dorovský, Z. Kriebel, V. Kudělka, L. Kundera, J. Skácel, K. Tachovský)

[159] Kocbek, E.: Slovinská píseň. Albert, Brno 2004. (ed. a překlad I. Dorovský)

Interpretativní dimenze

Analýza prostoru v dílech klíčových autorů meziválečného dvacetiletí jednoznačně potvrzuje moderní analýzy tohoto období v tom, že jde o barvité období s paralelním souběhem několika básnických poetik a je tedy nanejvýš sporné chtít zavést sběrné označení expresionismus, neboť do žádné jeho definice se mnozí autoři vůbec nevejdou (Kosovel, Podbevšek, Kocbek) a ti, kteří k němu mají blíže, jej nějakým způsobem přesahují (bratři Vodnikové, Jarc). Je možné jako expresionistické označit vždy jen dílčí básně u jednotlivých autorů, ale už zařazení celku některé sbírky do expresionismu by bylo dosti obtížné (podobně ostatně postupuje i F. Zadravec ve svém výboru Pot skozi noč). Expresionismu odpovídá snaha o hledání či tvoření nového člověka (Kosovel, A. Vodnik), vypjatý vzdorující patos (F. Vodnik), zvýraznění prostorového vztahu od subjektu směrem vzhůru (Vodnikové) či dolů (Jarc) apod.

Jakkoli je expresionismus bořitelský ve vztahu k tradici, starému, sveřepě lpí na svém vyhraněném patosu – proto se sem zcela nehodí Vodušek, jehož básně se právě od čehokoli sebeutvrzujícího distancují a likvidují i expresionismem zachovávaný romantický mýtus básníka.

Dimenzionálnost prostoru

Rozlišení prostoru v jeho dimenzionalitě funkčně využívají všichni analyzovaní básníci, nejčastěji jako opozici horizontální-vertikální. Vertikalita v básních bratří Vodnikových naznačuje totožnost spirituální opozice nebe-země jakožto Bůh-člověk a pohyb po této ose se děje např. v motivech toužení po Božím Absolutnu nebo pokory před Božím Majestátem, odevzdanosti Boží milosti apod. Povýtce horizontální je vytváření prostoru u Antona Podbevška, který k metodě aditivního přiřazování básnických motivů sahá i v případě putování prostorem. Jeho nejčastější cestovní prostředek – let nad krajinou –

asociuje nadřazenost básnického subjektu nad pitoreskním hemžením jednotlivin včetně člověka. Sám se tedy ze své horizontality vyjímá jako její kreator. Krajina je navíc vytvářena zčásti s fantaskními rysy, které poukazují na to, že se krajina děje zčásti v lidské fantazii a ztrácí rysy reálnosti, je odrazem vnitřního chaosu uvnitř člověka.

Miran Jarc významným způsobem objeví především zúženou, stísněnou hloubku prostoru (roklina, průrva, propast), jaksi znejisťuje přehlednost dosavad převažujícího kartuziánského prostoru a kromě hloubky nad člověkem i kolem něj nebezpečně otvírá hlubinu nicoty či zoufalství pod ním. Není to hlubina religiózní (ve smyslu de profundis), ale čistě hlubina stravující, drtící, bezútěšná. Slovinská poezie si tu s opožděním sáhla na samotné dno existence po vzoru slovníku dekadentů, ale s výrazně lidským rozměrem, který odkazuje vpřed k existencialistům.

Země a člověk

Tato dvojice motivů se v tradičních výkladech slovinské poezie objevuje zhusta na místech, kde interpreti vidí přelom slovinské poezie mezi expesionismem a tzv. novou věcností, jejichž hlavní souvislost vidí v odvratu od spirituálních dimenzí básně a příklonu k věcnější skutečnosti, objektivizaci pohledu, větší pozornosti k sociální zkušenosti člověka, jeho společenskému místu apod. Otvírá se tu cesta sociálnímu realismu, který došel výrazných výsledků především v próze 30. let. Za místo, kde k tomuto přerodu dochází, bývá často označována první básnická sbírka Edvarda Kocbeka Země.

V této sbírce je země přítomná mnohokrát a v mnoha různých významech a rovinách. Dostává se jí několika různých významů: jednak představuje zemi jako planetu, zemi jako státní útvar, zemi jako pozemskost (v protikladu např. k nebi), ale také zemi jako hlínu, prsť.

Země je u Kocbeka domovem a vlastí (např. Slovenska pesem), společenstvím uživatelů téhož jazyka, ale též země jako společenství mimočasové: *zemlja očetov.* Zároveň neuvažuje o zemi jako o něčem,

co existuje jen o sobě, ale vždy jen jako společenství, souručenství. Vždy je nutná existence napojenosti, nikde nezazní tóny zoufalství z opuštěnosti.

Země je také domovem určovaným časově – Kocbek často užívá cykličnosti, kruhovosti (*zemeljski krog*). Země je původcem všeho, hybatelem všeho v nás, kořenem i hrobem. Země však není neadresným bydlištěm, ale je utvářena především lidmi, společenstvím těch, kteří dávají její existenci skutečný smysl. Existuje jen jako místo určené pro zápas o spásu. A to je i jejím naplněním.

Důrazem na etický rozměr sepjetí lidského společenství se zemí se Kocbek vymyká konkrétnosti a navozuje rovinu mýtickou, nečasovou a absolutní. Kocbekova etičnost spojuje problém země a člověka s dualitou dobra a zla. Nelze o bytí usilovat mimo rozměry a kategorie dobra a zla. Každá postava jeho básní je pak jedinečnou subjektivitou, z níž jedině se rodí opravdovost a skutečnost, z níž lze nahmatat celek vesmíru.

Zcela jistě tak nelze vykládat motiv země jen jako antipod k spirituálním dimenzím poezie bratrů Vodniků ad., ale je evidentní, že i u Kocbeka má výrazně duchovní obsah, pohybuje se v širokých sémantických kruzích od prostého označujícího přes metaforu až po symbol a téměř filozofickou kategorii, ležící dílem v oblasti etiky, tak dílem noetiky.

Zasahuje proto bohatší významové roviny než u autorů křesťanské spirituality, kde je země spíše užívána jako dialektický komplement boha, nekonečnosti, vesmíru apod. Se zemí zde bývá spjat člověk se svou konečností, nicotností, mravní subjektivitou, relativitou atd. Tento vztah pak osciluje mezi pokorou (Anton Vodnik) a úzkostí a vzdorem (France Vodnik).

Konkrétní sociální skutečnost u Kocbeka či Kosovela není nikdy ústředním sdělením básně jako např. u Klopčiče, ale vždy otvírá cestu k dalšímu tázání o člověku jako takovém. Konkrétní sociální skutečnost je spíše básnickým obrazem, který odkazuje více než k horizontu reálného světa k básnickému prožitku, k modifikovanému a zhodnocenému profilu subjektového zachycení světa. Právě u těchto básníků (Kocbek, Vodušek)

najdeme málo konkrétních prostorových topografických určení, ale narozdíl od bratrů Vodnikových a Mirana Jarce je tu mnoho prostorových koordinát, které rozherávají dynamické vztahy mezi člověkem a dimenzemi světa, kterými je obklopen (hloubka, šířka, výška, intenzita apod.). U Jarce a Vodniků jsou zdůrazněny ty prostorové dimenze, které nesou spirituální přesah (propast, kříž, hora). Relativně mnoho konkrétních topografických určení obsahují verše Antona Podbevška a Srečka Kosovela. Jedna možná odpověď je otevření rozporu mezi anacionální, bezidentitní avantgardní poetikou vyvažovanou bezvýznamnými odkazy na konkrétní prostory, vnášejícími do textu národní rozměr. Jediný básník, který v této době dokáže vytvořit z podoby prostoru ve svých básních až jakýsi mýtus místa a regionu je Kosovel ve svém Krasu. Důvodem je nejen promyšlené užívání jednotlivých charakteristických motivů Krasu v jeho básních, ale také jejich bezprostřední napojení na téma domova, které nebývalým způsobem usnadňuje čtenářskou identifikaci s textem zakotveným v národnostně smíšeném prostředí a státoprávně sporně nárokovaném Italy, Chorvaty i Slovinci.

Lyrický subjekt

Domnívám se, že rozhodující proměnou prošlo u Kocbeka pojetí subjektu v díle. Dosavadní expresionismus - ať v křesťanském pojetí či nikoli – používal v básních tradiční individualizovaný subjekt jedinečný v prostoru i čase, který navazoval na předchozí impresionistické a symbolistické já (mající kořeny až v romantismu). Narušením této tradice pojetí subjektu byly avantgardní pokusy Antona Podbevška (futurismus) a Srečka Kosovela (konstruktivismus) s desubjektivizací poezie, které ovšem zůstaly v dobové tradici jen efemérními snahami (byť z dnešního hlediska důležitými průlomy). Navíc klíčové Kosovelovy básně zůstaly v rukopise nevydány a zcela neznámy až do roku 1967.

V Čechách sehrála důležitou roli tzv. proletářská poezie, ovlivněná Blokovou poémou Dvanáct a Majakovským, která posunula původní individualizovaný subjekt do množného čísla a z jedné zdvižené pěsti učinila

celý les. V analytickém pohledu však tato změna přestavuje spíš ortegovský dav, který v plurále zastupuje jediné monolitní a monochromní já.

Kocbekův lyrický subjekt z jeho první sbírky Země je značně složitější a rozměrnější. Je svázán na jedné straně s křesťanským nad-já, jež je všeobjímající identitou vrůstající do vědomí všech v krajině; na druhé straně je subjekt zasazen do krajiny zabydlené a blízké, do krajiny intimní a propojené simultánními časovými rovinami minulostí a budoucností. Díky těmto klíčovým vlastnostem subjektu, které v Kocbekových básních určují okolní svět, se otvírají prazákladní myšlenkové sféry a mýtické hodnoty.[160]

Ideologie a světonázor jako lyrický modus vivendi

Nejzřetelnější posun v ideologiích, vyjádřených v poezii meziválečných básníků, je vidět v motivech křesťanských. Křesťanství bylo v básních této generace mocně přítomno a jako motiv se často objevovalo jak v tvorbě básníků, kteří se k němu otevřeně v tvorbě hlásili (okruh autorů revue Križ na gori), tak také u autorů jiných směrů, kteří jeho motivy a symboly používali někdy jako stafáž a dekoraci, jindy pro docílení zdání duchovního zápasu.

Jedna část této generace používala křesťanský motiv formou vyznavačských a chvalozpěvných básní. Jde o generaci autorů ještě mocně zasazenou v 19. století, byť třeba používající modernější básnické postupy (J. Pogačnik, zčásti F. Vodnik). Tyto básně po ideologické stránce neprokázaly významnější posun od stejného typu básní, vznikajících v hloubi 19. století např. u Simona Gregorčiče aj., jsou psány spíše pro samotné sebepotvrzení víry a příslušnosti k Bohu a církvi.

Druhá část této generace, zejména mladší autoři jako Anton Vodnik či France Vodnik, prožívá své křesťanství jinak. Snaží se překonat starší podobu náboženského života a usilovat o mnohem individuálnější vztah k Bohu a církvi. Vedlo je to až k motivu vzpoury (France Vodnik), která však i přes

[160] Téhož si Kocbek všímá také ve své eseji o díle Charlese Péguyho: „jedro… Mystères de la charité de Jeanne d´Arc… ni več borba z zlom sploh, marveč borba z metafizično, večno podobo zla," s. 132.).

náznaky v proklamacích autorů není vzpourou proti Bohu a snahou o jeho odstranění z duchovního a fyzického světa člověka, ale jde spíše o vzpouru proti starší tradici křesťanské spirituality, která se v jejich chápání snažila Boha prožívat spíše vnějškově a formálně. Místo ní se tito autoři snažili dosáhnout individuálního prožívání vztahu k Bohu, vybojovat si svou novou, plnější vnitřní víru, která bude zažíhána osobním vztahem k Bohu samotnému, bez nutnosti zapojení vnějškových obřadů.

Na ně navazoval svým přístupem Edvard Kocbek, který víru vytlačil ze slov a proklamací, z úniků do abstraktního spirituálního vesmíru, do skutečného jádra, do srdce, milujícího svět, v němž člověk existuje a v němž lze prožívat Boží existenci na každém kroku. Kocbekova spiritualita je opět individuální, ale jeho duchovnost je naplněna tímto světem, stromy, řekami, vesnicemi, lidmi v nich, jejich bolestmi i radostmi a prací i únavou, v čemž všem se obráží Boží princip, Boží láska.

Křesťanství a křesťanská spiritualita hrála v 19. století ve slovinské literatuře velice význačnou roli, určovalo duchovní obzory i umělecké poetiky a ovlivňovalo jak veřejný život, tak kulturní a literární kvas, někdy pozitivně, jindy také negativně. Vždy si vytvářelo také tábor vyhraněnějších i méně vyhraněných odpůrců (např. Aškerc), kteří otvírali dveře někdy již příliš zatuchlého domácího kulturního obzoru. Ve třicátých letech 20. století byl touto osobností právě Kocbek.

Vedle těchto básníků narušují křesťanskou dominanci autoři, jimž zdánlivě není nic vzdálenějšího než křesťanství, vycházejí z poetik moderních ponietzscheovských směrů a bloudí světem bez Boha (Podbevšek). Přesto i zde je patrná velká role křesťanských motivů, které zde však nemají účinkovat ve svém primárním křesťanském kontextu (jak nepochopili katoličtí dohližitelé na pravověrnost kultury), ale vnášejí do básní svůj spirituální rozměr, svou absolutnost či všeobsáhlost.

Z jiných ideologií vstoupila s největším halasem a hřmotem do poezie především levicová proletářská idea revoluce, z analyzovaných autorů

nejpatrnější hlavně u Srečka Kosovela (dále např. M. Klopčiče). Část Kosovelových básní nejprve konstatovala zánik tradiční evropské civilizace (realizovaný především v zákopech 1. světové války), vypravila pohřeb člověku bezzubé humanity. Posléze se ozvou intenzivnější sociální tóny, které ale nedosáhly takové otevřenosti a přímočarosti jako levicové básně J. Wolkera či J. Seiferta. Není vyloučeno, že tu sehrály roli také cenzurní důvody, neboť komunistická strana byla v Jugoslávii velmi dlouho v ilegalitě a na aktivity sociální demokracie se často pohlíželo s primární podezřívavostí (zejména po pokusech o tzv. republiky rad v Maďarsku či na Slovensku atd). U Kosovela mají tedy básně vyjadřující úsilí po nastolení nového světa po zlikvidované, zhroucené Evropě spíše abstraktní podobu „nového světa“, „čistého člověka“ apod. Jeho vize není tedy konkretizovaná do komunistických ideologických obrysů, třebaže byla tak dlouho tradičně interpretovaná. Nesmírnou radost a zadostiučinění Kosovelovi působí už ten sám pocit zániku dosavadních svíravých okovů evropanství a některé básně jsou téměř tancem na hrobě staré Evropy. S radostí Kosovel vítá nastávající uvolnění, příležitost k novému začátku, lepšímu a plnějšímu lidství.

Toto jsou dvě ideologie, které se v básních analyzovaných básníků objevují někdy v plnosti, jindy v náznaku. Samotná ideologičnost je jen zřídka ústředním cílem a smyslem básně, nemá přímo vyznavačský, sebeutvrzující či přesvědčovací charakter, ideologičnost má spíše podpůrnou úlohu pro vlastní básnické sdělení. Také navzdory údernosti některých básní není nikde prostor pro agresi vůči jinému světonázoru.

Prvky ostatních náboženství a kultur se v básních objevují také, ale již nikoli jako elementy ucelené ideologie, ale spíše jako básnické aluze (antika a řecká mytologie). Militantní liberální ateismus oproti předchozím obdobím v literatuře spíše slábne, naopak získává ve 20. letech ve veřejném životě a politice.

Jazyk – forma – gestace

Právě tyto tři elementy jsou těmi, s nimiž se slovinští básníci ve 20. a 30. letech popasovali novým způsobem poprvé. Hledání v oblasti jazyka začalo přehodnocením poetiky básníka, který je na počátku 20. let vůdčí postavou slovinské poezie, představující široce akceptovanou poetiku. Vůči Župančičovi se celá nastupující generace vymezuje a on sám jim skýtá prostor svým stažením na pole překladatelské a dramaturgické.

Vodnikové proti Župančičově výmluvné rytmice postavili přerývanost emocionality, prokládanou citoslovečnými zvoláními, provázanou nepravidelnostmi ve veršové výstavbě. Kosovel v básních inspirovaných Krasem zdůrazněnou skepsi, málomluvnou stručnost sdělení, založeném na jednoduchém motivu a na pointě. Vodušek ironii a návrat k přísně vázané formě, Kocbek univerzalitu světoobrazu užitím litanické formy či mýticky nadčasovou polohu subjektu.

Formální výboje jsou samozřejmě nejzřetelnější u avantgardně smýšlejících básníků, jejichž poetika je na nich založena, tj. u Antona Podbevška a Srečko Kosovela (v příslušné části jeho díla). Podbevšek se nejzřetelněji od domácí tradice odlišuje aditivním řazením fantaskních obrazů a také mohutným širokodechým veršem, který ovšem ve své whitmanovsko-verhaerenovské podobě do slovinské poezie vstoupil už v některých básních Otona Župančiče. Podbevšek také používá jeho přímý antipod, tj. maximálně zkrácený verš zdéli jednoho slova či slabiky, a umírněně (v porovnání např. s českými poetisty nebo pozdějším Kosovelem) pracuje s typografií textu. Kosovel dovedl práci s typografií ještě dále, prakticky až na samotnou mez, kdy typografické uspořádání textu otvírá nové samostatné sémantické pole, které se razantním způsobem podílí na konstituování konečného sémantického pole textu.

Básníci křesťansky orientovaní i autoři sociálního realismu se více drží konzervativních postupů a zřetelněji navazují na impresionisticko-symbolistní veršovou fakturu a rovněž v rovině obraznosti vycházejí z tradičních modelů konstituování významových vztahů, především symbolu.

Pozoruhodnou výjimkou je zde Božo Vodušek, který volí velmi tradiční formu (sonet), ale jeho volba má právě opačný efekt, tj. zdůraznění jeho odmítnutí vyprázdněných schémat domácí básnické tradice. A nejde jen o minulost jako takovou, ale také o básnické osobnosti současníků, které v úsilí o co nejčistší vázanou formu oslabují účinnost a sdělnost obsahu. Taková přísně vázaná forma je přitom charakteristická především pro básníky s daleko intenzivnějším ohlasem než měli ve své době samotní autoři od Podbevška po Kosovela či Voduška, např. pro Gradnika, Goliu, Bevka (jehož příchod do revue Trije labodje od jejího 2. čísla znamenal stvrzení jejího obratu od avantgardy k více méně konvenční literární revui), ale také Lili Novy, Vidu Taufer aj. Kdykoli se autoři začínají obracet k tradičnějším formám, znamená to zároveň jejich ústup z předních generačních básnických pozic (Onič, Jarc), a to i navzdory případné kvalitě dotyčných básní. Výjimkou je již zmiňovaný Vodušek, u nějž má vázaná forma zásadně jiné konotace.

Bohatství jazykových prostředků je u A. Vodnika, F. Vodnika i M. Jarce relativně střídmé, což souvisí s jejich snahou maximálně se soustředit na jeden vztah či problém – bez ohledu na to, zda je nahlížen religiózně nebo ateisticky – a jazyk i obraznost se ve velké míře stále vrací. Extenzita obraznosti nejvíce vystupuje do popředí především u A. Podbevška (méně v konstruktivistické části tvorby S. Kosovela), který zdůrazňuje iracionální nespoutanost lidské imaginace a aktivitu a dynamiku moderního světa.

Mezi oběma krajními body nastolila rovnováhu až poezie E. Kocbeka a B. Voduška, která navázala na sdělnost poezie Župančičovy a její metaforickou vybroušenost, ale zároveň své konstitutivní prostředky používá k vyslovení originálního básnického univerza a svébytného přeuspořádání subjektového horizontu. Poezie obou těchto básníků se vzepjala k nebývalému bohatství motivickému (funkčnímu ovšem), takže také jejich vidění světa vychází z pevných základů a je už ve způsobu vytváření velmi působivé a všestranné. Intenzita A. Vodnika a dalších je neustále ohrožována rizikem opakování a vyprázdnění, což byl zřejmě možný důvod, proč Vodnikové i Jarc někdy v polovině 20. let přestávají s intenzivní básnickou činností, France Vodnik dokonce navždy, oba dva zbývající – Jarc i A. Vodnik – se k poezii

vracejí později s již (alespoň zčásti) proměněnou poetikou. Jejich odmlčení nemělo důvody vnější, neboť všichni zůstali činní na poli kultury, Vodnikové jako esejisté a redaktoři křesťanské revue Križ na gori a Jarc se věnoval divadelním pokusům.

Odmlčení se Edvarda Kocbeka jako básníka se nezdá být téže povahy ze dvou důvodů: jednak Kocbek nemění způsob svého vyjadřování, neboť eseji, který v jeho tvorbě po vydání sbírky Zemlja převládne, se věnoval už paralelně s poezií předtím a jádro svého sdělení odívá do formy především podle jeho adresáta. Druhá polovina 30. let pak ve Slovinsku stejně jako jinde v Evropě tíhne hlavně k burcujícímu sdělování bez jinotajů a zbytečného intelektualizování. Druhý důvod spočívá ve vnitřní struktuře sbírky Zemlja, která je jako celek de facto uzavřené, minuciózně zaokrouhlené univerzum, k němuž je obtížné cokoli dodat, stejně jako z něj beztrestně vyjmout.

Literárně-historické souvislosti ve světle analýzy prostoru

Potvrzuje se skutečnost, že básnická sbírka ještě v této době ve Slovinsku není určujícím reflektorem literárně-historického vývoje či proměn individuálních poetik. Do běžného literárního provozu se promítá ještě příliš mnoho vnějších činitelů, např. finanční situace nakladatelství, cenzura státní, církevní i autocenzura, početně omezená čtenářská obec. Literární událostí se ještě poměrně často stávají také otištění některých básní či básnických cyklů v časopisech. Básnická sbírka pak má především u mladších či debutujících autorů spíše podobu barvitého výboru textů za různě dlouhé období, jak o tom svědčí i zápis v korespondenci Srečka Kosovela v souvislosti s jeho nikdy nevydanou sbírkou Zlati čoln. V ní podává jediné známé, byť kusé svědectví k její podobě a uspořádání (Zbrano delo I., s. 426-427).

Charakteristické je také zpoždění vydání sbírek vůči vzniku básní či autorem původně zamýšlenému vydání – jde např. o Kosovelův Zlati čoln, který měl vyjít snad už v létě 1925, z neznámých důvodů (Anton Ocvirk zmiňuje tíseň nakladatele či jeho pochybnosti) bylo vydání odloženo

a definitivně je pohřbila Kosovelova smrt; podobně opožděné bylo také vydání Podbevškova Člověka s bombami či Jarcovy prvotiny.

Zdánlivě snáze se k vydání dostávali autoři napojení na katolickou církev – ta měla ve Slovinsku s vedením nakladatelství dlouholeté zkušenosti – ale pouze tehdy, nedostali-li se z nějakého důvodu do sporu s církevní hierarchií. Pro menší význam sbírek svědčí i to, že klíčové konflikty, v nichž hráli naši autoři hlavní roli, se odehrávaly hlavně kolem koncepce či obsahu časopisů (Dom in svet, Dejanje, Tank apod.).

Debutující autoři pak nikdy nebyli absolutně neznámí, ale měli za sebou hojně příspěvků v časopisech a sbírku lze chápat jako jakési završení jednoho období jejich díla, jako rekapitulaci, shrnutí, uzavření, zřídka přináší vydání sbírky o autorovi nějakou novou informaci.

Přijetí děl autorů vždy probíhalo přívětivěji tehdy, byla-li básnická poetika blízká některé poetice předchozích období – to je případ Kosovela, který se jako první z našich autorů dočkal vydání výboru básní – všichni ostatní museli čekat až do poválečných let – nejdéle Podbevšek, v jehož případě se čekalo na reprint prvotiny až do počátku 90. let. Podbevšek byl taky jediný autor, který se setkal s nepochopením takřka absolutním. Je pozoruhodné, jak takové rozsahem relativně nevelké a záhy uzavřené dílo dokázalo burcovat emoce nejen čtenářské, ale i vědecké veřejnosti. Vzhledem k převratnosti diskurzu, který do slovinské poezie Podbevšek vnesl, se to zdá být nepochopitelné; i to, že přináší do Slovinska v Evropě novou, aktuální poetiku i komplexní básnický program.

Pokud lze hovořit u ostatních autorů o provokativnosti či vykročení z běžného slovinského básnického horizontu, děje se tak hlavně v rovině názorové a myšlenkové. Neuvažuji zde Kosovelovy konstruktivistické básně, které nebyly v tomto období vůbec recipovány a pravděpodobně by se s nepochopením setkaly také.

Komparativní kontext analýzy

V jednotlivých kapitolách jsem se pokusil o dílčí srovnání slovinských autorů s autory cizími, především českými. Zároveň jsem chtěl poukázat na některé schematizace v dosavadních komparacích vedených mezi českou a slovinskou literaturou. Je patrné, že styčné body byly často hledány spíše z vnějších, nezřídka chabých důvodů, jako tomu bylo u paralely Kosovel-Wolker. Z provedených analýz se zdá, že obě literatury se v tomto období vyvíjely velmi odděleně a hlavní tendence a směry 20. a 30. let se prakticky neprotínají. Mj. je to dáno zmiňovaným rozdílem v obecné orientaci národních literatur – české na francouzskou a slovinské na německou (rakouskou). Nejbližší si byli obvykle autoři, kteří jsou v dané literatuře chápáni jako outsideři, stranou stojící (Weiner, Podbevšek), jejichž alternativní poetika se přibližuje druhé srovnávané národní literatuře víc než jiné.

Také u autorů, které vnějškově sbližuje světonázor, tj. hlavně autorů katolických, je srovnání neobvykle komplikované, z čehož je vidět, že rozdíly v poetikách jsou tak zásadní, že je nepřekoná ani společná ideologie. Prosazování literárních programů bylo ve Slovinsku složitější mj. také proto, že zde byl patrný nedostatek dostatečně vyhraněných kritických osobností, které by pomohly formovat generaci a její program a zároveň ji obhájit před jinými literárními skupinami, chybí tu osobnost typu K. Teiga, F. X. Šaldy či B. Fučíka. Většina jejich možných protějšků ve slovinském prostoru (I. Prijatelj, A. Slodnjak, A. Ocvirk ad.) jsou především literární historici, kteří se zdráhají se účastnit literárních rozepří. Ti, kteří do nich vstupují, nejsou zdaleka tak homogenními osobnostmi a především – ve 20. letech už mají spíše konzervativní roli (Izidor Cankar). Výjimkami jsou jen Edvard Kocbek, jehož aspirace však nejsou literární a poetologické, ale především filozofické, a Josip Vidmar, který se nestal kritickým mluvčím některého literárního tábora, jakkoli měl k této roli předpoklady. Byl zřejmě značně kontroverzní (jak o tom svědčí různá osobní svědectví) a obtížně se s nějakou vyhraněnou básnickou poetikou identifikoval – nepodpořil ani avantgardistu Podbevška, byť byl členem redakce revue Trije labodje, ani představitele jiných táborů. Pokoušel se spíše o jakousi neutrální, nadstranickou pozici podobnou pozici

Šaldy v době po první světové válce, zapomenuv, že také Šalda byl na počátku 90. let velmi vyhraněně „stranický“ kritik, prosazující poetiku a filosofii moderny 90. let. Literární programy vytvářené samotnými básníky se pak držely spíše otázek společenských, politických a filosofických (Kosovel, A. Vodnik, Kocbek) bez zásadní delimitace poetik.

Závěr

Ve své práci jsem se pokusil pohlédnout na široké a propletené období vývoje slovinské literatury z několika různých hledisek a upozornit na problémy v jeho tradičním vnímání.

Přehled dosavadních literárně-historických interpretačních koncepcí poukázal na množství proměn, kterými pohled na literaturu daného období prošel. Proměny způsobovala Slovincům vlastní nacionální nadhodnocování autorů či směrů, potíže ideologického rázu zejména v období socialismu či problémy v textologickém uchopení děl některých autorů.

Pokusil jsem se v této práci zhodnotit díla některých klíčových osobností spojovaných zejména s kategorií expresionismu 20. let, či na něj později bezprostředně navazujících, a vystavit tak dosavadní cesty interpretace tohoto období pohledu z jiné strany.

Můj interpretační přístup k dílům se odehrával především v rovině motivické; byl založen na široce pojatém konceptu prostoru v literárním díle. Narozdíl od běžně známých koncepcí okruhu Daniely Hodrové jsem se pokusil použít interpretaci vycházející ze strukturálního pohledu na dílo v celé šíři konstituujících prvků textu, včetně autora a čtenáře. Dílo samo pak ve své práci vnímám jako komplexní celek budovaný od své niterné jazykové struktury přes sémanticku rovinu po pragmatický přesah mimo dílo samo.

Tato širší koncepce je pak aplikována na nezvyklém materiálu, totiž na poezii. Klasické interpretace prostoru u Hodrové i Sławińského obvykle vycházely z prostoru v próze. Specifičnost takového materiálu spočívá v tom, že řadu typů prostoru nemusí vůbec obsahovat a mnohem častěji se prostoru jen letmo dotkne a např. aktualizuje jeho symbolické, mytologické či náboženské významy. Rovněž je často prostor zpřítomněn spíše metonymicky (litotes), odkazem na jeho specifickou součást než ve své plnosti.

Zevrubná analýza děl klíčových slovinských autorů daného období rozkryla některé relikty ze starších vývojových období a poukázala na zlomové momenty v jejich díle, kdy se objevují prvky nové poetiky. Ukázalo se tedy, že taková metoda interpretace prostoru má svůj význam i z hlediska literárně-historického a může doplnit interpretační analýzy děl autorů rozhodujících o příslušnosti daných autorů k některému směru či období.

Resumé

Tato studie se zabývá obdobím expresionismu ve slovinské literatuře. Toto období bylo literárními historiky nahlíženo různými způsoby, navíc výzkum tohoto období byl ovlivněn ideologickými tlaky, zejména u autorů katolického světonázoru, ale také u různých avantgardních směrů.

Metodologické přístupy k interpretaci tohoto období byly často také matoucí, neboť se zde projevoval nedostatek odstupu od předmětu zkoumání a docházelo také k vágnímu mísení terminologie. Řada studií pak obsahuje nejrůznější míru dezinterpretací textů. Ta se objevuje bohužel také v nejsoučasnějších studiích, zabývajících se tímto obdobím (Franc Zadravec: Slovenska književnost II.).

V této studii se pokouším o interpretaci autorů a konkrétních textů tohoto období, ale se zabývám se také literárně-historickými výklady těchto autorů. Chci tak upozornit na některé stereotypy v jejich čtení a hodnocení. Zdá se, že dodnes nejsou někteří autoři objektivně reinterpretováni pomocí nejsoučasnějších literárně-vědných metod, a tím je také obraz celého období do značné míry nekompletní. Slovinská literatura např. nemá kritické vědecké edice některých klíčových autorů tohoto období (např. Anton Podbevšek), a také proto je interpretace tohoto období značně ztížená.

Snažím se poukázat na problematická místa literárně-historických interpretací rozborem nejdůležitějších a nejcharakterističtějších textů, zejména pomocí analýzy konceptů prostoru v poezii. Tento fenomén chápu šířeji, než je to v české literární teorii obvyklé (D. Hodrová), nejen jako motiv, ale také jazykovou, filosofickou, zeměpisnou, náboženskou a etnickou entitu. Vycházím ze strukturalistické tradice přístupu k dílu jako komplexu lingvistických, sémantických a pragmatických prvků. Problém se pokouším řešit na specifickém materiálu, tj. poezii, kde se prostor často objevuje jen částečně, jako symbol, odkaz, nebo může být zcela nepřítomen.

Další metodou, která odkryla např. některé anachronické vztahové konstanty (Wolker-Kosovel), je komparativní metoda. Komparace děl slovinských spisovatelů s díly autorů jiných literatur (Ch. F. Ramuz, G. Trakl), především české, poukázala na mnohé zajímavé souvislosti mezi oběma literaturami a odhalila především nečekaně velké rozdíly v koncepcích děl českých a slovinských meziválečných autorů.

Analýza děl slovinských spisovatelů 20. a 30. let 20. století poukázala na významná místa jejich poetik, místa, kde jsou patrné zbytky starší tradice, či místa, která se otvírají budoucímu vývoji slovinské poezie. Prokázalo se, že také analýza prostoru je přínosnou metodou pro analýzu literárně-historických vztahů v rámci období či v díle autora.

Součástí této práce je také antologie slovinské poezie období, které analyzuji. Řada autorů je překládána do češtiny poprvé, neboť z důvodů nejrůznějších rozdílů v literárním vývoji obou literatur nebyli dosud překládáni. Takto rozsáhlý výbor slovinské „expresionistické“ poezie dosud v češtině nebyl uveřejněn.

Summary

This study focuses on Slovene literature of the period of expressionism. This period has been frequently discussed in different ways. And even more, the inquiry into this field has been also touched with ideological pressures, especially the authors preferring catholic point of view or, even though, different avant-garde movements.

Theoretical approaches were often confusing as well, because of the lack of distance to the matter of study or due to mixing the terminology. Thus, many of current studies show certain kind of misuse of differences of the interpretations of the texts. Even the most up-to-date books, that examine this period of Slovene literature, do not eliminate this problem (Franc Zadravec: Slovenska književnost II.).

In this study I'm comparing both the texts and authors of its time and on the other hand historical approaches to the classification of these writers. In this way I want to prove certain stereotypes in reading and classifying them. It seems that until today new theoretical approaches do not cope with the complete change of thinking this period. Slovene literature does not even have new critical issues of some of its most representative figures (e.g. Anton Podbevšek) and that is why the rethinking of it is quite complicated.

I am trying to reach these critical points in two ways. One is analysis of the most important and distinct texts, especially analysis of conceptions of space in poetry. This phenomenon I understand more widely than is usual in the Czech literature theory (D. Hodrová), not only as a motif, but also as a language, philosophic, geographic, religious or ethnical entity. I understand it in structuralist tradition of the work as a complex of linguistic, semantic and pragmatic features. I try to solve this problem on special material, poetry, where space can be present only partly, as a symbol, or can be absent completely.

I also use the comparative method, mostly making Slovene-Czech parallels, but also others (Ramuz, Trakl). I point at some anachronic views on our literary contacts (Wolker-Kosovel) and I observe many differences between similar poetics of Slovene and Czech writers.

This analysis of Slovene writers of twentieth and thirtieth of the 20th century showed the important breaking points in their poetics, relicts of the past tradition and in some cases also possibilities of the future development. It appeared that this analysis can be used also for purpose of history of literature. It can add some important observances and conclusions to the analysis of period or author.

Part of this work is also an anthology of Slovene poetry of the authors that I analyse. It introduces some authors in Czech language for the first time, because of the different literary development it has not been translated into Czech yet. Such a big anthology of Slovene „expressionistic“ poetry never been edited as well.

Poznámka k ediční struktuře textu

Některé části této práce byly již dříve publikovány v literárních revuiích, odborných periodikách nebo předneseny na odborných konferencích. Jedná se o části teoretického úvodu práce, které byly použity v příspěvku na konferenci Obdobja, Lublaň, 11.12.2004[161]. Z dílčích interpretací dále vyšly části věnované Edvardu Kocbekovi s názvem Edvard Kocbek a koncept mýtotvorného regionalismu (10. 3. 2005), části o Srečku Kosovelovi ve sborníku Století Srečka Kosovela (Česko-lužický věstník. Ročník XIV. květen 2005) a části týkající se Antona Vodnika v mé diplomové práci, kterou jsem tomuto básníkovi věnoval.

Překlady citací do češtiny jsou moje, pokud není uvedeno jinak.

Toto jsou přesné bibliografické údaje částí práce tiskem publikovaných:

Anton Vodnik: Hlas ticha. Pro přátele jižních Slovanů, roč. 12, č. 2, Brno, IV. 2000, s. 14. (básně Zavři oči, Zahradami, Večerní žalm, XXVIII., I., Eurydika, Vigilie)

Edvard Kocbek a koncept mýtotvorného regionalismu. Odborné kolokvium EDVARD KOCBEK (1904-1981) u příležitosti 100. výročí narození. FFUK, Národní knihovna, Klementinum Praha 10. 3. 2005. (sborník v tisku)

Podbevšek, A. Překlady+úvodní slovo. Na východ od Aše 2002/2.

Srečko Kosovel – úvodní esej. Kosovel esejista. Století Srečka Kosovela. Česko-lužický věstník. Ročník XIV. květen 2005.

[161] Text přednesen ve slovinštině jako Mesto in prostor v slovenski i češki kratki zgodbi 90. let. Publikován ve sborníku Filozofické fakulty Univerzity v Lublani s názvem Slovenska kratka pripovedna proza. Obdobja 23. Univerza v Ljubljani, Ljubljana 2006.

Mesto in prostor v slovenski i češki kratki zgodbi 90. let. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. 11.12.2004. Tiskem: sborník Slovenska kratka pirpovedna proza. Obdobja 23. Univerza v Ljubljani, Ljubljana 2006.

Prostor v poeziji Antona Podbevška. Apokalipsa č. 97-98-99/2006, s. 312-326. (př. Tatjana Jamnik)

Pokrajine uničujočih tesnob Mirana Jarca. sborník Balto – Slavicum Pragense (v tisku).

Použitá a citovaná literatura

Antona Podbevška 100 nadnaravnih let. Založba Goga, Novo mesto 2000. (sborník: Vrečko, J.: Novomeški prekucuh A. P., Poniž, D. : Podbeškovo mesto v slovenski avantgardi in recepcija tega mesta danes, Kreft, L.: Kozmični anarhist, Antončič, E.: A. P. in vprašanje o koncu poezije, Novak-Popov, I. : Metafora v pesništvu A.P.).

Balaštík, M.: Typologie nové básnické generace. Host 1998/2, s. 15.

Berkopec, O.: Kosovelův život a dílo. V malém plášti slov. Odeon, Praha 1974, s. 191.

Bible, Česká katolická charita, Praha 1987, s. 44.

Bílek, P. A.: Hledání jazyka interpretace. Host, Brno 2003.

Buttolo, F.: Anton Vodnik, življenje in delo. In: Vodnik, A.: Glas tišine. Mladinska knjiga, Ljubljana 1985.

Černý, V.: Francouzská poezie 1918-1945. Kra, Praha 1994

Česká literatura od počátků k dnešku. NLN, Praha 1998.

Expressionism as an International Literary Phenomenon. Didier, Akadémiai Kiadó, Paris, Budapest, 1973.

Darasz, Z.: Od moderne k ekspresionizmu. Slovenska matica, Ljubljana 1985

Debeljak, T.: Otokar Březina. In: Dom in svet 1929, roč. 42, s. 80-85.

Dějiny jihoslovanských zemí. NLN, Praha 1998.

Fialová-Fürstová, I.: Expresionismus. Votobia, Olomouc 2000.

Flaker, A.: Nomadi ljepote. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1988.

Grdina, I.: Bartolův Alamut. In: Bartol, V.: Alamut. Albatros, Praha 2003.

Hladnik, M.: Mohorjeva in njeno leposlovje. Primorska srečanja 1993, s. 134-138. (http://www.ijs.si/lit/mohorj.html-l2)

Hodrová, D. a kol.: Poetika míst. H+H, Praha 1997.

Hribar, S.: Edvard Kocbek in križarsko gibanje. Obzorja, Maribor 1990.

Hvězdy nad Triglavem. Melantrich, Praha 1941.

Chalupecký, J.: Expresionisté. Torst, Praha 1992.

Jarc, M.: Človek in noč. Cankarjeva založba, Ljubljana 1960.

Jirát, V.: Dva předchůdci: Georg Trakl a Georg Heym. Kritický měsíčník V., 1942.

Juhnat, J.: Cerkev in slovenska država. In: Slovenci in država. SAZU, Ljubljana 1995, s. 143.

Juvan, M.: Kosovel in hibridnost modernizma. Primerjalna književnost, Ljubljana 2005/25, s. 57.

Kmecl, M.: Cerkev in slovstvo. In: Zgodovina cerkve na Slovenskem. Mohorjeva družba, Celje 1991, s. 388.

Kocbek, E.: Kruté kruhy. Odeon, Praha 1972.

Kocbek, E.: Slovinská píseň. Albert, Brno-Boskovice 2004.

Kocbek, E.: Zemlja, Zbrane pesmi I., Cankarjeva založba, Ljubljana 1977.

Komelj, M.: Podoba novomeške pomladi. TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda. Moderna galerija, Ljubljana 1998, s. 18.

Komelj, M.: Poezija Antona Vodnika in likovna umetnost. In: A. V.: Glas tišine. Mladinska knjiga, Ljubljana 1985.

Komelj, M.: Pogled na religiozno slikarstvo bratov Kraljev. Sinteza č. 41, 42, 1978, s. 114.

Komelj, M.: Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika. Obdobja 5, Ljubljana 1984, s. 607.

Komelj, M.: Slovensko ekspresionistično slikarstvo, risba in grafika. In: Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem. Ljubljana 1986.

Kos, J.: Primerjalna zgodovina slovenske literature. Znanstveni institut Filozofske fakultete, Partizanska knjiga, Ljubljana 1987.

Kos, M.: Poskusi z Nietzschejem. Slvoenska matica, Ljubljana 2003

Kosovel, S.: V malém plášti slov. Odeon, Praha 1974.

Kosovel, S.: Moje píseň. Albert, Brno – Boskovice 2004.

Kosovel, S.: Zbrano delo I. DZS, Ljubljana 1964.

Kosovel, S.: Integrali 26. Cankarjeva založba, Ljubljana 1967.

Kosovel, S.: Kriza. In: Slovenski literarni programi in manifesti. Mladinska knjiga, Ljubljana 1990, s. 70.

Kozár, A.: Slovinská literatura telegraficky: cesty, témata, problémy. Na východ. 2005/speciál, s. 42-44.

Kožmín, Z., Trávníček, J.: Na tvrdém loži z psího vína. Jota, Brno 1998.

Kralj, L.: Ekspresionizem. DZS, Ljubljana 1986.

Kramžar Klemenčič, V.: Slovenski katolicizem před vojno – polemičnost in raznovrstnost. Delo, Književni listi, 25. 11. 1999, s. 21.

Kranjc, I.: France Kralj. Slovenska matica, Ljubljana 2001.

Krečič, P.: Delo Avgusta Černigoja in slovenske zgodovinske avantgarde v kritiškem zrcalu. TANK! Slovenska zgiodovinska avantgarda. Moderna galerija, Ljubljana 1998, s. 58.

Lynton, N.: Umění 19. a 20. století. Artia, Praha 1981.

Macura, V.: Básnický subjekt v poezii 20. let. Proměny subjektu 1. ÚČSL AV, Praha 1993.

Mahnič, J.: Nasprotja med katoliškimi razumniki. Književni listi.

Machala, L.: Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990-1995. Rubico, Olomouc 1996.

Martínková, D.: Humanistický literární druh veršovaných městských topografií a Pontanův popis Mostu. In: Regionální studie VII. Dialog, Most 1968, s. 71.

Med, J.: Spisovatelé ve stínu. Zvon, Praha 1995.

Mejak, M.: Lirika Franceta Balantiča. In: F. B.: Muževna steblika. Založba DZS, Ljubljana 1984.

Novák, A.: Přehledné dějiny literatury české. Atlantis, Brno 1995.

Ocvirk, A.: Pesniška umetnina in literarna teorija, Literarna umetnina med zgodovino in teorijo 2, DZS, Ljubljana 1979, s. 591.

Opelík, J.: Josef Čapek. Melantrich, Praha 1980.

Orfeus v dešti. Společnost přátel jižních Slovanů, Brno 1995.

Orten, J.: Knihy veršů. ČS, Praha 1995.

Paternu, B.: Problemi ekspresionizma kot orientacijskega modela. Obdobja 5, s. 41.

Paternu, B.: Problem nadrealizma v sodobni slovenski liriki. Slavistična revija 1972, roč 20, s. 377.

Pelikan, E.: Vizije „družbene prenove“ v katoliškem taboru v tridesetih letih v Sloveniji. Slovenska trideseta leta. Slovenska matica, Ljubljana 1997.

Pijoan, J.: Dějiny umění 9. Odeon, Praha 1983.

Podbevšek, A.: Politična umetnost. Rdeči pilot 1922/2, reprint TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda. Moderna galerija, Ljubljana 1998, s. 14.

Pot skozi noč. Mladinska knjiga, Ljubljana 1966.

Pretnar, T.: Podbevškov verz med tradicijo in avantgardističnim eksperimentom. In: T. P.: Iz zgodovine slovenskega verznega oblikovanja. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1997, s. 276.

Putna, M. C.: Slovinské podněty v české katolické kultuře. Souvislosti 1/1997, s. 113.

Putna, M. C.: Česká katolická literatura 1848-1918. Torst, Praha 1998.

Ryvolová, K.: Osud, kterému neunikneš. Respekt 12/2005, také na www.livres.cz

Sławiński, J.: Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: Od poetiky k diskursu. Host, Brno 2002, s. 116.

Slodnjak, A.: Obrazi in dela slovenskega slovstva. Mladinska knjiga, Ljubljana 1975.

Slovenska književnost II, DZS, Ljubljana 1999.

Slovenska književnost. Cankarjeva založba Ljubljana 1996.

Slovenska trideseta leta. Slovenska matica, Ljubljana 1997.

Slovník literárních směrů a skupin. Orbis, Praha 1977.

Slovník spisovatelů. Jugoslávie. Odeon, Praha 1979.

Snímky krajiny poezie. ČS, Praha 1966.

Stele, F.: Slovenski slikarji. Ljubljana 1949.

Sto moderních básníků. ČS, Praha 1967. (ed. Adolf Kroupa)

Šalamun-Biedrzycka, K.: Anton Podbevšek in njegov čas. Obzorja, Maribor 1972.

Šalamun-Biedrzycka, K.: S slovenskimi avtorji. Izbor člankov in razprav. Obzorja, Maribor 1994.

Štih, B.: Spremna beseda. In: Jarc, M.: Človek in noč. Cankarjeva založba, Ljubljana 1960.

TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda. Moderna galerija, Ljubljana 1998.

Theer, O.: Úzkosti a naděje. Aventinum, Praha 1924.

Tone Kralj. Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana 1998.

Trakl, G.: Básně. Pavel Maur, 1995

Troha, V.: Futurizem. DZS, Ljubljana 1993.

Virk, T.: Duhovna zgodovina. Literarni leksikoni 35, DZS, Ljubljana 1989.

Vodnik, A.: Zbrano delo I., II. DZS, Ljubljana 1993 a 1995.

Volfová, S.: Slovinská poezie v české literatuře. Bibliografický přehled. Československo-jihoslovanská revue, 1936 VI., s. 142-147.

Vogel, H.: Pot skozi poezijo Boža Voduška. Dialogi 1967, roč. 3, č. 12, s. 644.

Vrečko, J.: Labodovci, pilotovci, konstrukterji, konsisti in tankisti. Slavistična revija 1999/1, roč. 47, s. 49. znovu In: TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda. Moderna galerija, Ljubljana 1998,s. 34.

Weiner, R.: Básně. Spisy 2. Torst, Praha 1997.

Zadravec, F.: Edvard Kocbek, pesnik, pripovednik, esejist. Pomurski zbornik, Ljubljana 1966, s. 167.

Zadravec, F.: Srečko Kosovel in ruski pesniški konstruktivizem – podobnosti in razločki. Slavistična revija 1988/2, s. 195.

Zadravec, F.: Slovenski predekspresionistični literarni mozaik. Slavistična revija 1977, s. 181.

Zadravec, F.: Slovenska ekspresionistična literatura. In: Obdobja 5, Ljubljana 1984, s. 24.

Zadravec, F.: Zgodovina slovenskega slovstva VII. Obzorja, Maribor 1972.

Zgodovina slovenskega slovstva VI. Slovenska matica, Ljubljana 1969.

Zykmund, V.: Stručné dějiny moderního malířství. SPN, Praha 1971.

Jmenný rejstřík

A

Albreht, I. 106
Albrecht, F. 35, 79, 80, 106, 117, 153, 154, 167
Alexandr Karadjodjević 59
Alomar, G. 29
Amiet, C. 23
Antončič, E. 224
Apollinaire, G. 47, 94, 166
Aragon, L. 172
Aškerc, A. 68, 78, 157, 208

B

Babler, O. F. 78, 118, 119, 199, 202
Bachelard, G. 12, 18, 19
Bachtin, M. M. 12
Balabán, J. 65
Balabán, M. 65
Balantič, F. 56, 227
Balaštík, M. 64, 224
Balbín, B. 15
Balla, G. 29
Balzac, H. de 15, 172
Barthel, M. 49
Bartol, V. 38, 59, 89, 91, 225
Baudelaire, Ch. 54, 196
Beckmann, M. 23
Bednář, K. 201
Benedikt XV. 73
Benhart, F. 200
Benn, G. 22
Bergson, H. 120, 170
Berkopec, O. 8, 152, 200, 201, 224
Bevk, F. 37, 42, 79, 85, 106, 129, 211
Bezruč, P. 80, 167, 199
Biebl, K. 166
Bílek, F. 40, 41, 80
Bílek, P. A. 16, 224
Bitnar, V. 62, 68
Blatný, L. 6
Bleyl, F. 23
Blok, A. 206
Boccioni, U. 29
Bogataj, M. 55
Bochořák, K. 62
Bor, M. 201
Borges, J. L. 173
Borko, B. 78, 79, 80, 165
Borkovec, P. 64
Boršnik, M. 45, 48
Bosch, H. 22
Bourneuf, R. 12
Bouška, S. 63, 133, 145
Bradbury, M. 15, 51
Braque, G. 20
Bréton, A. 38, 56, 92
Breughel, P. 22
Brinkmann, R. 22
Brnčić, I. 36, 188
Březina, O. 48, 80, 109, 110, 113, 117, 120, 122, 134, 138, 199, 200, 224
Bukovac, V. 42
Burljuk, D. 30
Buttolo, F. 224

C

Campendonk, H. 23
Cankar, Ivan 9, 24, 78, 81, 83, 85, 102, 106, 115, 158, 160, 164, 165, 187, 199, 200
Cankar, Iz. 35, 36, 48, 83, 214
Carra, C. 29
Claudel, P. 170
Courbet, G. 22
Cvelbar, J. 31
Cyril a Metoděj, sv. 73

Č

Čander, M. 55
Čapek, J. 7, 200, 227
Čapek, K. 160
Čapkové, J. a K. 30, 200
Čarek, J. 65, 78, 79, 199, 201
Čargo, I. 31, 44
Čep, J. 62, 63, 64, 174
Čermáček, P. 64

Černigoj, A. 33, 38, 39, 43, 44, 57, 58, 162, 163, 227
Černý, A. 199
Černý, V. 60, 61, 185, 224
Červenka, M. 14
Čichoň, P. 64

D

d'Annunzio, G. 58
Darasz, Z. 133, 224
Debeljak, A. 49, 84
Debeljak, T. 37, 39, 78, 80, 117, 199, 224
Debevec, F. 37
Delak, F. 34, 38, 39, 57, 162, 163
Delaunay, R. 24
Deml, J. 5, 6, 62, 63, 67, 110, 133, 134, 135, 174, 199, 200
Derain, A. 20
Dickens, Ch. 15
Dix, O. 23
Döblin, A. 25
Doležal, M. 64
Dongen, K. van 23
Dornik, I. 48, 83
Dorovský, I. 165, 202
Dostál Lutinov, K. 62, 64
Dostojevskij, F. M. 17, 48, 138
Dragojević, D. 55
Dufy, R. 20
Durych, J. 62, 63, 79, 174, 199
Dvořák, L. 62
Dvořák, M. 62
Dvořák, X. 62

E

Eco, U. 14
Edison, T. A. 160
Einstein, A. 160
Eliade, M. 64
Eliot, T. S. 140
Ensor, J. 22
Erenburg, I. 162

F

Fatur, B. 106
Fechter, P. 20
Fell, J. B. 95
Fialová-Fürstová, I. 20, 224
Filla, E. 23
Finžgar, F. S. 72, 79
Flaker, A. 6, 27, 50, 51, 58, 61, 224
Florian, J. 62, 63, 67, 68
Foucault, M. 17
František z Assisi, sv. 73, 108
Friedrich, C. D. 144
Frislova, I. 55
Fučík, B. 62, 63, 214

G

Gallén, A. 23
Gándhí, M. 160
Gauguin, P. 23
Giono, J. 173
Glaser, J. 106
Glonar, J. 167
Goethe, J. W. 186
Gogh, V. van 22, 23
Golar, C. 106
Golia, P. 106, 211
Götz, F. 6
Gradnik, A. 6, 37, 79, 84, 85, 106, 128, 199, 200, 201, 211
Grafenauer, I. 45, 52
Grdina, I. 59, 225
Grebeníčková, R. 14
Gregorčič, S. 68, 85, 115, 128, 157, 179, 207
Grögerová, B. 18
Grohar, I. 91
Grossman, J. 185
Gruden, I. 80, 84, 106, 201
Grum, S. 6, 50
Gspan, A. 106, 154

H

Habřina, R. 78
Halas, F. 122, 182, 183, 184, 185, 187
Hašek, J. 5
Hausenblas, K. 12
Heckelm, E. 23
Heine, H. 160
Herman II. Celjský, V. 74
Hervé, J.A. 20
Hesse, H. 27
Heym, G. 126, 225
Heym, S. 24
Hiller, K. 21
Hiršal, J. 18, 79, 201
Hitler, A. 21, 84
Hladnik, M. 71, 84, 172, 225

Hodler, F. 22
Hodrová, D. 12, 13, 14, 17, 18, 19, 216, 218, 220, 225
Holan, V. 174, 182, 184
Holý, J. 63
Hora, J. 200, 201
Horsák, A. 78
Hořejší, J. 147, 193
Hrabal, B. 174
Hrbata, Z. 17
Hribar, S. 67, 225
Hrubín, F. 184
Huysmans, J. K. 102

Ch

Chagall, M. 24
Chalupecký, J. 5, 7, 8, 147, 225
Chateaubriand, R. 17
Chlebnikov, V. 30

I

Ingolič, A. 36

J

Jakac, B. 31, 41, 43, 44, 80, 88
Jakopič, R. 91
Jammes, F. 170
Jarc, M. 6, 11, 31, 32, 56, 57, 79, 85, 88, 91, 93, 104, 106, 107, 120, 128, 129, 131, 132, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 180, 190, 192, 195, 197, 200, 203, 204, 206, 211, 212, 213, 223, 225, 229
Jawlensky, A. von 23
Jeglič, A. B. 37, 71, 73, 75
Jenko, S. 85
Jeřábek, Č. 6
Jirát, V. 126, 225
Joyce, J. 15
Juhnat, J. 70, 75, 225
Jung, C. G. 18, 116
Juvan, M. 152, 225

K

Kadlinský, F. 184
Kafka, F. 7, 15
Kalan, F. 38, 188
Kalista, Z. 184
Kameník, J. 62, 63
Kandinskij, V. 23, 24
Karafiát, J. 65
Karásek ze Lvovic, J. 102, 199
Karpatský, D. 201
Kelemina, J. 48
Kenda, J. 55
Kette, D. 106, 128, 165, 199, 200
Kierkegaard, S. 81, 170
Kirchner, E. L. 23
Klášterský, A. 16
Klee, P. 23, 24
Klíma, L. 5, 7
Klopčič, M. 6, 35, 78, 79, 106, 201, 205, 209
Kmecl, M. 70, 81, 225
Koblar, F. 37
Kocbek, E. 6, 8, 11, 29, 36, 37, 54, 56, 58, 67, 73, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 105, 106, 127, 128, 135, 150, 151, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 185, 187, 188, 189, 190, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 214, 215, 222, 225, 230
Kogoj, M. 31, 32, 42, 43, 57, 59, 89, 90, 93
Kokoschka, O. 23, 24
Kolář, J. 18
Kolmačka, P. 64
Kolman Cassius, J. 182
Komelj, M. 31, 40, 136, 225, 226
Koritnik, A. 55
Korošec, A. 75, 76
Kos, J. 20, 28, 51, 53, 54, 188, 226
Kos, M. 90, 226
Kosmač, C. 85
Kosovel, A. 49, 50, 202
Kosovel, S. 6, 8, 11, 18, 25, 28, 32, 39, 48, 49, 50, 57, 58, 59, 78, 79, 88, 91, 93, 102, 106, 108, 118, 128, 129, 140, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 172, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 219, 221, 222, 224, 225, 226, 230
Kovič, K. 60
Kozak, F. 36
Kozak, J. 6, 35, 79
Kozár, A. 17
Kožmín, Z. 63, 64, 226
Krakar, L. 201
Kralj, F. 5, 40, 41, 42, 44, 89, 119, 227
Kralj, L. 45, 46, 47, 51, 52, 53, 66, 162, 186, 226
Kralj, T. 40, 41, 43, 44, 89, 119, 229

Kramžar-Klemenčič, V. 226
Kranjc, I. 5, 40, 42, 227
Kranjec, M. 36, 38, 79
Krečič, P. 44, 227
Kreft, B. 35, 79
Kreft, L. 224
Krek, J. E. 75, 76, 81
Kriebel, Z. 202
Kroupa, A. 201, 229
Křička, P. 166
Kříž, J. 14
Kuběna, J. 63
Kudělka, V. 200, 201, 202
Kupka, F. 24

L

Lainšček, F. 15, 16
Lautréamont, C. de 94, 99
Legiša, L. 37, 45, 155
Leppin, P. 7
Levstik, V. 79, 84
Lokar, D. 6, 36
Lotman, J. 12, 13, 19
Lovrenčič, I. 48
Lovrenčič, J. 42, 83, 106, 128
Ložar, R. 106
Lynton, N. 20, 227

M

Macke, A. 23
Macura, V. 148, 227
Maeterlinck, M. 54
Magajna, B. 37, 38
Mahnič, A. 70
Mahnič, J. 227
Mácha, K. H. 10, 15, 138, 156, 165
Machala, L. 63, 227
Maister, J. 106
Majakovskij, V. 30, 93, 206
Majcen, S. 6, 84, 106, 128
Maleš, M. 119
Mallarmé, S. 18
Marc, F. 23
Marinetti, F. T. 24, 25, 29, 47, 55, 88, 113
Marquet, A. 20
Martínková, D. 14, 227
Matisse, H. 20
McFarlane, J. 51
Med, J. 63, 227
Mejak, M. 227
Měrka, V. 165, 200
Mertl, F. D. 62
Meško, F. Ks. 68, 78, 79
Meyrink, G. 7, 22
Micić, Lj. 38, 57, 90
Mikuž, S. 5
Minatti, I. 60, 201
Missia, J. 70, 74
Mole, V. 78, 106
Morgenstern, Ch. 18
Mounier, E. 170
Mrštíkové, V. a A. 16
Munch, E. 22, 23, 138
Murn, J. 78, 106, 153, 165, 200
Murrer, E. 64
Mussolini, B. 59
Mušič, M. 31, 88, 136

N

Napoleon 160
Nechvátal, F. 201
Neruda, J. 184
Neumann, S. K. 30, 184, 199
Nezval, V. 18, 94, 122, 123, 162, 166, 184, 200
Nietzsche, F. 25, 27, 90, 97, 138
Nolde, E. 23
Novačan, A. 106
Novák, A. 26, 65, 69, 227
Novak-Popov, I. 224
Novotný, J. 113, 114
Novy, L. 211

O

Ocvirk, A. 9, 10, 11, 49, 58, 106, 154, 155, 156, 164, 167, 168, 212, 214, 227
Onič, F. 93, 103, 104, 211
Opelík, J. 5, 7, 227
Opolský, J. 122
Ortega y Gasset, J. 25
Orten, J. 156, 194, 227

P

Paternu, B. 46, 51, 92, 227, 228
Pavček, T. 60
Pavličová, D. 55
Pegam-Vodnik, D. 80
Péguy, Ch. 170, 207
Pechstein, M. 23
Pelikan, E. 70, 75, 228

Peterlin-Petruška, R. 106
Petre, F. 45, 47
Pibernik, F. 79, 106, 117
Picasso, P. 20
Pijoan, J. 20, 228
Pilon, V. 44
Píša, A. M. 200
Podbevšek, A. 6, 11, 30, 31, 32, 33, 37, 39, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 54, 56, 57, 58, 82, 83, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 131, 136, 143, 144, 146, 162, 163, 164, 165, 194, 203, 206, 208, 210, 211, 213, 214, 218, 220, 222, 223, 224, 228, 229
Pogačnik, J. 6, 55, 66, 67, 68, 72, 73, 78, 79, 106, 128, 207
Poggioli, R. 51
Polák, M. Z. 16
Poljanski, B. V. 90
Poniž, D. 87, 224
Pontanus, J. B. 14
Potrč, I. 35
Pregelj, I. 6, 79, 81, 106
Premru, V. 89, 93, 104
Prešeren, F. 115, 128, 165, 179, 186, 192
Pretnar, T. 50, 84, 92, 106, 228
Prijatelj, I. 214
Procházka, A. 122
Puc, A. 31, 88
Puškin, A. S. 17
Putna, M. C. 63, 68, 77, 228
Pynsent, R. 184

R

Ramuz, Ch. F. 172, 173, 219, 221
Remec, A. 106
Renč, V. 62, 63
Reynek, B. 7, 62, 63, 64, 115, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 199, 200
Rilke, R. M. 22, 27, 49, 54, 105, 117, 119
Rimbaud, J. A. 87, 94, 156
Rolland, R. 164
Rotrekl, Z. 62, 63
Rouault, G. 24
Rowley, Ch. 20
Rožman, G. 37
Russolo, L. 29
Ryvolová, K. 16, 228

S

Sapfó 17
Sardenko, S. 78, 106, 128, 199
Seifert, J. 63, 102, 147, 163, 166, 182, 193, 200, 209
Seliškar, T. 6, 49, 78, 79, 93, 106
Severini, G. 29
Shakespeare, W. 15
Schauer, H. G. 58
Schiele, E. 24
Schmidt-Rottluff, K. 23
Schönberg, A. 23, 89
Skácel, J. 176, 202
Skalicky, Z. 31, 88
Skrbinšek, A. 199
Skubic, A. E. 17
Slavík, I. 122
Sławiński, J. 18, 228
Sławiński, J. 216
Slodnjak, A. 37, 45, 214, 228
Slomšek, A. M. 71, 79
Soergel, A. 21
Sova, A. 79, 138
Steelová, D. 11
Stele, F. 40, 44, 229
Stöhr, M. J. 64
Stramm, A. 25
Stravinskij, I. 160
Strniša, G. 60, 188, 189
Svetina, I. 17
Světlá, K. 16
Szpuk, R. 64

Š

Šalamun Biedrzycka, K. 11, 46, 88, 229
Šalamun, T. 91
Šalda, F. X. 24, 99, 214, 215
Šerko, E. 31, 88
Šerl, A. 89
Škrabec, S. 72
Škvorecký, J. 11
Šlebinger, J. 45, 88
Šrámek, F. 199
Štih, B. 229
Štukelj, L. 87
Švantner, F. 173

T

Tanner, J. 184

Taufer, V. 106, 188, 200, 211
Teige, K. 18, 91, 103, 162, 184, 200, 214
Theer, O. 120, 121, 199, 229
Tokarz, B. 50
Toller, E. 49
Tolstoj, L. N. 17
Tomšič, M. 16
Toporov, V. 12, 13, 14
Toulouse-Lautrec, H. de 22
Trakl, G. 24, 49, 119, 122, 124, 125, 126, 186, 219, 221, 225, 229
Traven, J. 46
Trávníček, J. 63, 64, 226
Troha, V. 30, 103, 229
Trojak, B. 64
Tzara, T. 56

U

Udovič, J. 37, 201
Ušeničnik, A. 70, 75, 129

V

Velikonja, N. 83
Verhaeren, E. 86, 210
Vidmar, D. 44
Vidmar, J. 9, 31, 32, 35, 36, 58, 88, 89, 90, 129, 214
Vidmar, N. 44
Viewegh, M. 11
Vipotnik, C. 37, 201
Virk, T. 9, 229
Vlaminck, M. de 20, 24
Vodnik, A. 6, 11, 36, 37, 41, 43, 51, 54, 56, 57, 66, 78, 79, 80, 82, 85, 88, 91, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 135, 144, 154, 162, 163, 169, 181, 190, 193, 195, 197, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 210, 211, 215, 222, 224, 226, 229
Vodnik, F. 6, 36, 48, 66, 78, 79, 97, 106, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 145, 149, 180, 181, 188, 195, 200, 203, 205, 206, 207, 210, 211
Vodušek, B. 6, 29, 38, 54, 79, 106, 128, 135, 144, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 202, 203, 205, 210, 211, 229
Vodušek, V. 73, 106
Vogel, H. 229
Volfová, S. 229
Volkman, A. 64
Voranc, P. 36
Vrečko, J. 7, 11, 87, 166, 230
Vrchlický, J. 68
Vučković, R. 50
Vurnik, S. 129

W

Weiner, R. 5, 7, 143, 147, 148, 149, 150, 214, 230
Weisgerber, J. 12
Weisstein, U. 51, 61
Wenigová, I. 201
Werfel, F. 49, 186
Whitmann, W. 49, 54, 86, 210
Wolker, J. 63, 79, 80, 147, 163, 165, 166, 167, 193, 199, 200, 209, 214, 219, 221

Z

Zadravec, F. 11, 26, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 84, 91, 129, 130, 133, 203, 218, 220, 230
Zahradníček, J. 62, 63, 64
Zajc, D. 60, 188, 189, 201
Závada, V. 8, 165, 174, 181, 182, 201
Ziherl, B. 36
Zlobec, C. 155
Zola, E. 172
Zykmund, V. 20, 26, 230

Ž

Žabot, V. 16
Žagar, J. 37
Župančič, O. 6, 24, 32, 49, 52, 78, 79, 84, 85, 90, 102, 106, 115, 128, 153, 165, 172, 179, 199, 200, 210, 211

Přílohy