

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav slavistických a východoevropských studií

Diplomová práce

FUTURISTICKÁ TVORBA MYCHAJLA SEMENKA A JEJÍ RECEPCE UKRAJINSKOU
LITERÁRNÍ KRITIKOU

*MICHAIL SEMENKO 'S FUTURISTIC WORKS AND THEIR RECEPTION BY
UKRAINIAN LITERARY CRITICISM*

Eva Widzová (ukrajinistika - slavistika)

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Chlaňová, Ph.D.

Praha 2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně pod vedením Mgr. Terezy Chláňové, Ph.D. a s pomocí pramenů a literatury uvedených na konci v seznamu.

V Praze, dne 25. července 2010

Eva Widzová

Srdečně děkuji Mgr. Tereze Chlaňové, Ph.D. za neocenitelnou pomoc, trpělivost, cenné rady a množství času, které mi při psaní této práce věnovala.

OBSAH

I. ÚVOD.....	5
II. POČÁTKY LITERÁRNÍ TVORBY M. SEMENKA.....	13
III. FUTURISTICKÝ DEBUT M. SEMENKA.....	19
IV. ORGANIZAČNÍ ČINNOST M. SEMENKA (1914 – 1930).....	24
V. FUTURISTICKÁ LITERÁRNÍ TVORBA M. SEMENKA	45
<i>5.1. Poezie</i>	<i>45</i>
5.1.1. Poezie kvero futuristického období	46
5.1.2. Poezie panfuturistického období	49
5.1.3. Urbanistická poezie M. Semenka	52
5.1.4. Výrazné motivy a postavy v tvorbě M. Semenka.....	54
5.1.5. Charakteristické rysy tvorby M. Semenka	57
<i>5.3. Próza, drama</i>	<i>63</i>
VI. RECEPCE OSOBNOSTI A TVORBY MYCHAJLA SEMENKA UKRAJINSKOU LITERÁRNÍ KRITIKOU KRITIKOU.....	67
<i>6.1. Fáze odmítnutí.....</i>	<i>68</i>
<i>6.2. Fáze pokusů o rehabilitaci</i>	<i>73</i>
<i>6.3. Fáze přijetí avantgardy.....</i>	<i>77</i>
<i>6.4. Fáze přijetí M. Semenka jako představitele futurismu</i>	<i>79</i>
VII. ZÁVĚR.....	81
RESUMÉ.....	89
BIBLIOGRAFIE.....	91

I. ÚVOD

Mychajl' Semenko (1892 – 1937)¹ patří k nejvýraznějším ukrajinským autorům dvacátých let dvacátého století, který podstatnou část své umělecké tvorby spojil s propagací futuristického směru v ukrajinském literárním prostředí.

Semenkova osoba v sobě spojuje nejvýznamnějšího zakladatele futuristických skupin na území Ukrajiny, nezdolného propagátora principů nového umění a zároveň jediného ukrajinského spisovatele, který s futurismem spojil veskrze celé své tvůrčí období. Semenkova futuristická tvorba nezahrnuje pouze jeho literární činnost, ale z velké části ji dotváří teoretické koncepce doprovázející jednotlivá vývojová stádia ukrajinského futurismu a také nepřeržitá aktivita v různých futuristických skupinách. Páteř ukrajinského futurismu tvoří právě ona Semenkova nezdolná organizační činnost, jež spočívala v neustálém vytváření futuristických spolků a organizací, které pod náporom nepříznivých okolností předčasně zanikaly či byly násilně donuceny k rozpadu.

Futurismus na Ukrajině nebyl křížovým pochodem jediného autora, přesto žádný další spisovatel nepodřídil futuristické koncepci literárního díla celou svou tvorbu tak, jak to učinil Semenko. Jeho organizace byly otevřenými spolky, kterými prošlo nespočet autorů. Některé z nich avantgardní epizoda výrazně ovlivnila a opakovaně se k těmto tendencím vraceli.

Recepce tvorby M. Semenka ukrajinskou literární kritikou se v průběhu dvacátého století proměňovala, k pochopení a přijetí celkové koncepce jeho díla dochází až ve druhé polovině devadesátých let. Ve své době způsobila jeho poezie a doprovodné manifesty o teorii umění v ukrajinském literárním prostředí doslova skandál. Jeho tvorba byla odmítnuta, veškerá činnost spojená s futurismem byla po dlouhá léta interpretována velmi negativně a tendenčně. Pro svou levicovou politickou orientaci nebyl přijat ani ukrajinskou emigrací. Příčin pozdního objevení Semenkovy tvorby je více. V průběhu druhé poloviny dvacátého století prochází jeho tvorba postupnou rehabilitací, na které se podílí nejen změna politické situace, ale taktéž proměna estetických kritérií a celková transformace nazírání literárního díla.

1 Vlastním jménem Mychajlo Semenko. Podobu jména Mychajl' přijal až po konverzi od modernistické poezie k futurismu. Analogicky ztrácí jméno Michajl' na počátku let třicátých, kdy je donucen rezignovat na vlastní metodu tvorby, činit veřejně pokání a přijmout zpět rodné jméno Mychajlo.

Futurismus byl jedním z nejprogresivnějších evropských avantgardních směrů první čtvrtiny 20. století. Marinettiho manifest „Le Futurisme“ (Manifeste du futurisme) uveřejněný 20. února 1909 v pařížském deníku *Le Figaro* (1826 – 2010) znamenal příchod radikálního směru, který svým antitradicionalismem a novátorskými literárními postupy vyvolal šok a odmítnutí i v řadách autorů hlásících se svou tvorbou k avantgardní linii. Ačkoliv jako směr neměl dlouhého trvání a v mnoha zemích je dodnes hodnocen velmi kriticky, jako tendence pronikal pozvolna do rozvíjejícího se poetismu, surrealismu, expresionismu a ovlivnil taktéž básnickou tvorbu 60. let (např. tzv. konkrétní poezii), kdy se opět zvedla vlna zájmu o počátky avantgardy.

Ačkoliv se futurismus jako umělecký směr ještě před vypuknutím války rozšířil z Itálie především do Ruska, Japonska, Polska a Ameriky, vliv Marinettiho poezie pronikal do dalších směrů, a to i v době poválečné.

V letech 1910–14 se ustálila pozice ruského futurismu, který představoval umělecké hnutí, jež kladlo důraz na negaci tradičního umění, a tím se blížilo spíše dadaismu.² V ruském prostředí se velmi záhy objevuje termín kubofuturismus, zřejmě i proto, že oba směry pronikají na území Ruska současně. Za kubofuturisty jsou označováni zakladatelé tohoto směru v Rusku, výtvarníci i literáti, např. V. Kamenskij, V. Chlebnikov, V. Majakovskij, A. Kručonych, D. Burljuk, V. Kandinskij, M. Larionov, J. Guroová, K. Malevič a další. Především ve výtvarném umění je patrná absence jednotné koncepce, umělci přecházejí od futurismu k jiným novým směrům (lučismus, suprematismus, konstruktivismus).

Literární a výtvarná kritika pojímá ruský futurismus dvěma zásadními způsoby. První zahrnuje mezi futuristy veškeré avantgardní umělce od roku 1910 (celé tzv. levé umění), druhý naopak uplatňuje kritéria italského futurismu a nachází v ruském prostředí pouze několik osobností, jež je možné označit za futuristy.

Zatímco Marinetti mívá k oslavě války, neboť ji považuje za nejlepší příklad futuristického smýšlení, ruští futuristé ve svých dílech reagují na revoluci. V. Chlebnikov, aby dosáhl oproštění se od italského vzoru, používá pro ruský futurismus název budetljané (od slova bude).

2 KONEČNÝ, D. *Futurismus*. Praha: Odeon, 1974, s. 127.

V ruském prostředí se futurismus dále štěpil. Vzniká tak například označení egofuturismus,³ či již zmíněný kubo-futurismus⁴.

Ohlasy futurismu zaznamenáváme také v Polsku. Futuristické tendence pronikají do polského prostředí se značným zpožděním. Samotnému futurismu zde předchází vytvoření svébytného směru formismu (prostředí Krakova). Jednalo se o básníky sdružené kolem časopisu *Formiści* (T. Czyżewski, L. Chwistek, K. Winkler, S. I. Witkiewicz-Witkacy), kteří později zakládají futuristické kluby „Katarynka“ a „Gałka muszkatułowa“. Dalším centrem futurismu se stává Varšava, ve které působí literární skupina Skamander (A. Stern, A. Wat).

Futurismus byl nejagresivnějším směrem avantgardy, proto byl také přijímán se značnými rozpaky. Programová negace dosavadních estetických konvencí a literárních forem, oslava industrializace i dynamiky technického, budoucího světa se staly hlavní devizou futuristických uměleckých děl. Ačkoliv Marinetti v dalším publikovaném manifestu (vydaném v roce 1924) zahrnuje většinu modernistů světa mezi autory futurismu, deklarativně se k tomuto směru hlásilo velmi málo umělců. Futurismus se mezi umělci nikdy netěšil široké oblibě, i v jiných zemích byli autoři futurismu považováni za elitářskou skupinu, paradoxně oslovující masu lidí.

Hesla futurismu vyznávali umělci z různých kulturních oblastí – literatury, výtvarného umění, divadla, uměleckých řemesel, hudby, fotografie. Jejich společným cílem byla obnova společenského života ve všech uměleckých a také sociálních oblastech, přičemž východiskem a měřítkem jejich myšlenek se staly nejnovější technické vymoženosti a vědecké poznatky.

Cílem futurismu nebylo pouze samoúčelně šokovat svou tvorbou odbornou i laickou veřejnost, ale razantním, nekompromisním způsobem zpracovávat nové impulsy a budovat umění budoucího věku, k čemuž používali netradiční prostředky a vzniklé skandály, které tvořily spíše vedlejší produkt realizace futuristických projektů, byly pragmaticky využívány

3 Hlavním rysem egofuturismu je koncepce poezie jako bezstarostného úniku z mechanické konvenčnosti života, lehký, hédonistický vztah k životu, vyúsťující v hlásání amoralismu a mravního indiferentismu. Vyznačuje se preferencí písňových forem a osobitě pojaté balady, tematicky čerpá ze života velkoměstských kaváren a kabaretů s jeho erotickými tragédiemi a skandály (KONEČNÝ, D.).

4 Kubofuturismus tvoří hlavní jádro ruské předrevoluční literární avantgardy. Vyznačuje se zřetelnou oscilací mezi snahou o důsledné rozbití staré poetiky a všech dosavadních stavebních principů umění a úsilím o nalezení nové, neotřelé básnické skladby. Stýká se také s tendencemi, charakteristickými pro francouzskou literaturu druhého desetiletí 20. století, jež se realizovaly nejvýrazněji v tvorbě Guillaumea Apollinaira, inspirujícího se přímo podněty malířského kubismu (KONEČNÝ, D.).

k vlastní propagaci. Tento deklarativní excentrismus futurismu byl nejčastějším námětem negativní kritiky.

Ukrajinské literární prostředí nemohlo být připraveno na radikálnost směru, který Semenka reprezentoval. Vínou za jeho neúspěch však nelze svalovat pouze na opožděně probíhající diskurs modernismu. Futurismus byl odmítán i v zemích literárně mnohem rozvinutějších, než byla v té době Ukrajina. Kontroverznost tohoto směru dokládá např. i chladné přijetí v českém prostředí. Také česká avantgarda pohlížela na Marinettiho a jeho následovníky se značným despektem.

Dějiny vztahů K. Teigeho a italského futurismu poměrně výmluvně demonstrují odmítnutí futurismu českou literární elitou. Již na počátku dvacátých let zmiňuje Teige svůj pozdější leitmotiv opakovaný v mnoha pracích: „skuteční umělci opustili už dávno příkrostiti a nehoráznosti futurismu a pozdního kubismu i expresionismu, přenechali je epigonům.“⁵ Zdůrazněme, že se jedná o zápisky z roku 1921, přesto Teige považuje futurismus v literatuře za zpátečnický přežitek, který svědčí o nevalné literární úrovni autora.

Druhý rys, který v italském hnutí Teige rozpoznává, je jeho čiré estétství a naprostá vzdálenost futuristických teorií od nutné potřeby moderního umělce vnímat dílo v širším (sociálním, ale také politickém) kontextu: „umění včerejška nalézalo všechny věci samy o sobě krásné a to mu stačilo. Nehodnotilo jich vědomím, obsahově, řekl bych: podle jejich určení a morálního smyslu, v souvislosti s prací člověkovou a štěstím jeho žití. Bez tohoto hodnocení duchové celistvosti života musilo zůstat pouze ve svém formalismu a esteticismu.“⁶

Na druhé straně oceňoval Teige tento radikální sloh pro jeho sepjetí se životem, antitradicionalismus a tematický přínos futuristů moderní poezii. Přesto zdůrazňuje, že do Čech vnikl pouze ojedinele a projevil se především v Neumannově sbírce *Nové zpěvy* (1918). Odmítavý postoj je zčásti důsledkem levicové orientace české avantgardy, proletářská poezie Devětsilu je v ostrém kontrastu s futuristickým individualismem. Tendenčnost, kolektivismus a pesimismus vůči moderní civilizaci, stejně tak i umělecká srozumitelnost se nepřímou staví proti optimismu a nesrozumitelnosti italských futuristů.

5 TEIGE, K. *Obrazy a předobrazy*. In ČAPEK, K. *Musaion II*. Praha: Aventinum, 1921, s. 58.

6 Tamtéž, s. 54.

Česká avantgarda nejprve volí negativní postoj vůči futurismu, který pozvolna přechází k naprosté lhostejnosti a ignoraci. Rezervovaný postoj k futurismu přetrvává ostatně v českém literárním prostředí dodnes.⁷ Navzdory odmítavým deklaracím můžeme i u nás zaznamenat ohlasy futurismu patrně už v souvislosti s uskupením intelektuálů kolem *Almanachu* připravenému k roku 1914, kam patřili především Stanislav Kostka Neumann, Karel a Josef Čapkové, Otakar Theer aj. Pro české poměry bylo příznačné i to, že herec, kabaretiér, komik a satirik František Fiala používal s oblibou pseudonym Ferenc Futurista. Vítězslav Nezval však raději používal pro básníky blízké tomuto směru daleko výstižnější označení kubofuturisté. Dovolával se toho, že kubofuturismus nešel tak daleko jako futurismus, neosamostatnil jednotlivá slova, ale verše, každý „učinil jakoby světem pro sebe“⁸. Stopy kubofuturismu v tomto pojetí nacházíme pak v prózách Vladislava Vančury, v básních Františka Halase, Viléma Závady a také Jiřího Wolкера. Z pozdějších básníků nelze opomenout kaskádovité verše J. Kainara. Na základě příkladu přijetí futurismu v českém prostředí je vidět kontroverznost směru, který ačkoliv je přijímán jako součást avantgardy, vyvolával v řadách jiných avantgardních autorů negativní reakce.

Za dominantní rys futurismu můžeme považovat mimo jiné i absenci zájmu o člověka a jeho psychologismus, ba naopak psychologismus je pojímán jako součást onoho typu literární tvorby, kterou futurismus svým přístupem popírá. V zorném poli futuristy se přednostně objevuje stroj, technika a mechanika, ale nikoli jako statická součást okolí. Futurismus oslavuje pohyb, rychlost, charakteristickým znakem děl je dynamika a snaha zachytit různým způsobem pohyb předmětů reálného světa. Využívali k tomu deformaci tradiční skladby jazyka i grafické podoby – psaní velkých a malých písmen, vynechání interpunkce, používání co nejmenšího počtu podstatných a přídavných jmen a naopak přisouzení hlavní role slovesům.

Novátorský je také přístup k estetismu, odlišný od moderny a dekadence. Milada Černá ve své stati o srbské literatuře výstižně charakterizovala vztah těchto protichůdných tendencí: „nebot' avantgarda je estetický a ideový extremismus a tím už je postavena proti modernismu, avantgarda je destrukce a negace modernismu“⁹. Pod vlivem psychoanalýzy se futuristé odvracejí od vědomí směrem k nevědomí. Ukrajínští futuristé nedůvěřovali lidskému myšlení,

7 Viz například příspěvky o vlivu futurismu na českou poezii v *Surrealistické revue*.

8 DIERNA, G. Karel Teige a italský futurismus: od mýtů a dluhy. *Umění*. 1995, XLIII, s. 58.

9 ČERNÁ, M. Srpska avantgarda u periodici. *Opera Slavica*. 1999, 1, s. 57.

v tvorbě využívali více principu volných asociací. Při práci s osvobozenými slovy došli k závěru, že ani asociace jako tvůrčí princip není schopná obstát v nadcházejícím období nového umění, proto stále hledali nové prostředky.

Literární futurismus trpěl stejnými neduhy jako futuristické malířství. Podobně jako malíři využívali při tvorbě výrazové prostředky jiných, mnohdy tradičních stylů (orfismus, pointilismus, expresionismus), používají i futuristé ve svých básních prvky impresionistické, symbolistické i dekadentní. To vedlo k obviňování z eklecticismu. Rozpor mezi avantgardistickými ambicemi a závislostí na starých stylistických postupech zůstal ve futurismu nevyřešen.

Pro ukrajinský futurismus je typická syntéza více druhů umění. Literární tvorba byla ovlivněna především výtvarným uměním, divadelními prvky. To je mimo jiné dáno i tím, že dva ze tří zakladatelů ukrajinského futurismu byli výtvarníci – Vasyl Semenko a Pavlo Kovžun. Později se začíná uplatňovat i technika filmové tvorby, scénaristika a fotografie. Futuristé využívají syntézu písmen a obrazů, obálky futuristických sbírek jsou dílem známých výtvarníků. Např. autorem obálky sbírky *Зустрич на перекресній станції. Розмова трьох* (1927)¹⁰ je V. Tatlin. Samotnou kapitolu tvořila tvorba plakátů, které zvaly na futuristické akce. Podobně jako Semenkovy básně byly i plakáty tvořeny způsobem připomínající formu koláže a montáže - do ilustrací byla lepena hesla a používány rozličné materiály.

Semenkova literární tvorba byla velmi často napadána kritikou pro svou žánrovou a stylovou nekonceptnost, byla mu vytýkána nedůslednost při tvorbě futuristických básní, jeho úniky k impresionismu, symbolismu a intimní lyrice. Právě tyto literární útky byly vydávány za důkaz jeho avantgardního pozérství.

Po několik desetiletí byla rozličnost tvorby považována za popření futurismu, od šedesátých let se objevují pokusy rehabilitovat Semenka jako básníka, jenž svůj talent ukrýval pod rouškou futurismu, který mu ve skutečnosti nikdy nebyl vlastní. Tato interpretace spočívala v nepochopení avantgardy a konkrétně futurismu v jeho základech, které neobsahovaly žádné literární ani jiné umělecké dogma. „Futurismus nepředstavoval žádnou avantgardu, která by se snažila výhradně o formálně-estetické inovace, jako například kubismus, nýbrž se mnohem více považoval za hnutí života. Tuto vizi následovaly nejrůznější

10 *Setkání na uzlové železniční stanici. Rozhovor tří.*

umělecké osobnosti, které svou individualitou hnutí obohatily, ale zároveň je učinily náchylnější ke sporům a štěpení.“¹¹

Semenko byl futuristickým básníkem právě pro svou stylovou rozháranost a neuhlazenost formy. Jeho odvaha využívat při tvorbě tradiční styly a postupy, stejně tak i snaha o zakonzervování vývoje literární tvorby v plném rozsahu bez ohledu na kvalitu výsledku, jej řadí mezi nejvýraznější propagátory futurismu. Futurismus M. Semenka je životní cestou hledání literárních výrazových prostředků a experimentů. V tomto pojetí paradoxně spočívá jeho futuristická ortodoxnost.

Ve své diplomové práci bych se ráda pokusila o analýzu futuristické tvorby M. Semenka. Práce je členěna do sedmi kapitol, ve kterých nastiňuji problematiku recepce uvedeného autora ukrajinskou literární kritikou. Vzhledem k tomu, že se jedná o autora v českém prostředí zcela neznámého, považuji za vhodné zaměřit se především na podrobnější charakteristiku jeho literární a organizační činnosti.

První dvě kapitoly zpracovávají Semenkův modernistický debut a počátky futuristické tvorby. Čtvrtá kapitola je věnována chronologickému vývoji jeho organizační činnosti na pozadí ukrajinských historických reálií. Pátá kapitola je zaměřena na analýzu vrcholné futuristické poezie a na mapování změn básnických výrazových prostředků v jednotlivých fázích ukrajinského futurismu. Závěrečná kapitola je stručným shrnutím recepce osobnosti a tvorby Semenka ukrajinskou literární kritikou v průběhu dvacátého století až po současnost.

V teoretické části své práce čerpám především z monografie O. I'lynyckého *Український футуризм 1914 - 1930*, která i v současnosti představuje nejobsáhlejší studii věnovanou problematice ukrajinského futurismu, a také z knihy D. Kšicové *Od moderny k avantgardě*. Uvedené informace jsem našla také v publikaci S. Martinové *Futurismus* a ve stejnojmenné knize D. Konečného. Dále se opírám o články a recenze ukrajinských autorů, kteří se zabývali kritikou Semenkovy tvorby, počínaje jeho současníky (M. Jevšan, M. Sribljans'kyj, H. Čuprynka, B. Jakubs'kyj), přes autory let šedesátých až osmdesátých (O. Poltorac'kyj, V. Korsuns'ka, M. Nevrlý, H. Černyšová, M. Rod'ko, Je. Adelhejm), recenzenty po roce 1990 (M. Sulymová, M. Soroka, Ju. Kovaliv) až po dnešní aktuální příspěvky (S. Žadan, H. Davydova – Bila).

11 MARTINOVÁ, S. *Futurismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 6.

Citáty ze sekundární literatury jsou v textu uvedeny v českém překladu. Primární literaturu uvádím v originále, v poznámkovém aparátu je pro lepší porozumění umístěn volný překlad do češtiny. Názvy děl jsou v textu v originále, český překlad je umístěn v poznámkovém aparátu.

Hlavním cílem této práce je nastínění důvodů problematické recepce díla a organizační činnosti M. Semenka, který jako čelní představitel ukrajinského futurismu popouzel literární kritiku k reakcím na svou osobu od počátku své tvorby až do současnosti. Kompilační charakter práce by měl usnadnit orientaci v názorech na M. Semenka a avantgardní směr, který s nezdolnou silou propagoval.

II. POČÁTKY LITERÁRNÍ TVORBY M. SEMENKA

Král futuroprérií, nenapravitelný skandalista, futuroanarchista – to jsou nejznámější přívlastky pojící se se jménem Mychajla Semenka. Jeho literární tvorba, stejně tak i organizační činnost, vyvolávaly v literárních kruzích i u široké veřejnosti ohlasy nebývalých rozměrů. Nejostřejší odmítavé reakce, často hraničící až s hysterií, přicházely především z pera literárních kritiků.

Více než samotná poezie popuzoval kritiky originální přístup k tvorbě, jenž začal Semenka uplatňovat na počátku roku 1914.

Dříve, než se pod vlivem veřejného vystoupení ruských futuristů pustil cestou experimentů a šokující poezie, debutoval dvěma básnickými sbírkami odlišného ražení, nežli byla jeho pozdější díla. Poezie raných počátků je lyrickou intimní tvorbou ovlivněnou modernistickými tendencemi starší generace ukrajinských spisovatelů, jejíž kvalita je natolik rozkolísaná, že mnohé básně z retrospektivního hlediska mnohdy nedosahují ani úrovně publikovatelnosti.

Veřejně debutoval Semenka ve svých jedenadvaceti letech uveřejněním básní v časopise *Українська хата* (1909 – 1914)¹². Tematicky i formální úpravou odkazuje k inspiraci tvorbou modernistů M. Voroného, O. Olese nebo H. Čupryny. Budoucí bojovník avantgardy podléhá modernistickému dilematu, zda se přiklonit k dekadentní části modernistické poezie a sloužit Kráse nebo raději Vlasti.¹³

První sbírku *Prélude* (1913) tvoří básně napsané v letech 1910 - 1912. Hlavním motivem je literární ztvárnění nenaplnitelné touhy po pokoji duše, únik před samotou a traumatem z nešťastné (nenaplněné) lásky. Semenka ve své poezii vyznává, že vykoupení poskytuje pouze sama příroda a za jedinou smysluplnou tvorbu člověka může být považována pouze hudba, autor se naopak děsí představy rozburáceného velkoměsta, které ztělesňuje odcizený svět.

Sbírka je prosycena melancholickou atmosférou prvních lásek a zklamání. Všudypřítomná je rezignace na nalezení smyslu života, Semenkův pesimismus se v několika

12 Ukrajinský dům. Jednalo se o básně „Дарунок“ (Dárek), „Гріх“ (Hřích), „Моя квітка“ (Moje květina), které byly publikovány r. 1913 v č. 12 a v roce 1914 v č. 2 a 3.

13 Ostatně i sám Marinetti vycházel z okruhu časopisu symbolistů a nikdy se netajil zjevnou inspirací „prokletými básníky“.

básních projevuje jako přízrak bouře. Ti, kdo ztratili naději a přestali doufat, již nemají z bouře strach, setrvávají v rezignaci. Častým obrazem užitým v básních ze sbírky *Prelude* je nebe symbolizující smrt a zároveň Boha, který jediný může člověku pomoci, ale nevyslýchá básníkovy modlitby. Jindy je nebe alegorií naděje, ke které se ztrápená duše automaticky upíná: „В глибоке небо серце рветься, В широкий молитися простір.“¹⁴

Příroda je spravedlivá, nabízí pokoj, uklidnění. Semenka však zároveň zdůrazňuje její nemilosrdnost, pro kterou není schopna poskytnout hledajícímu básníkovi skutečnou, trvalou útěchu.

Jako nejvyšší umění cení hudbu, zvuky písně mají moc vytrhnout zoufalého básníka z letargie. Tento motiv se Semenka pokusil ztvárnit v básni „Натхнення“:

Натхнення

Я знов почув, як хвилі неспокійні
Натхнення ніжного у серці прокотились,
До струн пісень моїх покірно прихилились,
І кобзи віщої почув я згуки ніжні.
Могутні крила з піснею ростуть
І сили неземні за хмари підіймають.
Куди вони ще серце моє звать,
Поранене — ще знов навіщо рвать,
На шлях який мене передзначають?¹⁵

Hudební motivy provázely Semenka po celé tvůrčí období. Obraz hudby, která dokáže zachránit a povzbudit nalezneme i ve sbírkách pozdější futuristické epochy. Uvedená báseň není nejvydařilejší, nedokonalost se projevuje především v rytmicích.

Velkou část sbírky tvořila poezie plná dobových klišé a módního obdivu k dekadentnímu pojetí krásy. Semenkovy rané symbolistické počátky trpí frázovitostí a epigonstvím. Ve více básních se opakuje motiv opuštěného domu, např. mlýnu. Temný les a černé mraky jsou pozadím pro dekadentní až tajemné náznaky příznaků bývalých lásek.

14 Srdce se dere do hlubokého nebe, modlí se do rozlehlého prostoru (СЕМЕНКО, МИХАЙЛЬ. *Prelude: лірика*. 2. vyd. Київ: Успіх і кар'єра, 2007, s. 34).

15 Inspirace
Znovu jsem pocítil, jak neklidné vlny/ Něžnou inspiraci v srdci probudily/ Pokorně se uchýlily do струн
mých písní/ A já jsem uslyšel něžné tóny prorocké kobzy/ Společně s písní rostou mi křídla/ A nadzemské
síly mě unášejí do nebes/ Kam jen zvou mé srdce/ Zraněné – proč jej znovu rvou/ Jakou cestu mi
předurčily? (СЕМЕНКО, М. *Prelude: лірика*. 2. vyd. Київ: Успіх і кар'єра, 2007, s. 36).

To vše je realizováno velmi umělou formou. Sbírka *Prélude* poukazovala spíše na průměrný básnický talent snoubící se s nevytříbeným stylem mladého debutanta.

Na sbírku vbrzku reagovaly tři osobnosti ukrajinské literatury – M. Sribljans'kyj, H. Čuprynka a M. Voronyj. První dva zmínění autoři viděli v Semenkovi zjevný básnický talent. M. Voronyj se netajil jistou skepsí vůči Semenkovi, ale přesto připouští, že důvodem nedokonalosti poezie může být básníkovra mladická nerozvážnost a naivita. Dalo by se říci, že přes veškeré výtky byl Semenkův debut přijat kladně.

Krátce po vydání první sbírky publikuje Semenko cyklus básní, jehož podstatnou část napsal za studií v Petrohradě. Básně mapující jeho modernistický konec a avantgardní počátky nazval velmi výstižně *Наївні поезії* (1913)¹⁶. Sbírka zahrnuje starší Semenkovu tvorbu plnou patetické lyriky a rétorického symbolismu a zároveň první básně, jejichž smyslová konkrétnost a impresionistická pocitovost (a poctivost) jej od citového a intimního východiska vedla k estetickému prožitku. Milostná poezie je stále spíše plagiátorstvím ukrajinských modernistů, postava ženy stagnuje jako symbol nedostupného ideálu, který je příčinou básníkovra tragismu. Je to žena bez života, bez osobnosti, výrazná pouze svou krásou.

Ústředním tématem elegických pasáží zůstává příroda, nejčastěji v čase podzimního soumraku. Verš se stává nepravidelným, ojediněle přechází na konci sloky ve volný verš. Kritikou byly pozitivně oceněny impresionistické pasáže věnované moři jako obrazu nekonečna a prázdnoty. Semenko využívá obrazu moře k popisu stavu své duše, jedná se o poslední sbírku Semenka, ve které výrazně převažují psychologizující tendence.

Hudba a hudební skladatelé zůstávají jedním z ústředních motivů básní, ve zpracování je patrná změna stylu, inklinace ke grotesce. V básni „Королі“ využívá Semenko k rozvíjení a gradaci anaforu, báseň svým obsahem odkazuje k tvorbě P. Tyčyny:

Королі

І Паганіні і Кореллі
Схиліться до душі мені
Бо почуття такі веселі
Бо почуття такі сумні
Мені їх в звуки вилить треба

16 *Naivní básničky.*

В акорди срібні перелить
Щоб осягнути високе небо
Щоб ними землю запалить
Я жду ідіть ідіть музики
Сонат величних королі
Візьміть душі моєї крики
І понесіть їх од землі
Де пробувають ваші тіні
Де царство смілих смілих мрій
Я жду я жду тебе Тартіні
В надії теплій і журній.¹⁷

Větší část sbírky je psána jednoduchým střídavým veršem, lexika není nikterak výjimečná. Netypický je název jedné z básní – „Поезопісня“¹⁸, jejíž označení evokuje pozdější Semenkovovo spojení poezie a malířství – поезомалярство (výtvarná poezie).

Atypickou se jeví báseň nazvaná „Мій привіт“ představující básníka jako trpitele obětujícího se za lid. Básník přinášející lidem prapor odkazuje k oběti bájného Prométhea:

Мій привіт

В екстазі чарівнім я голос свій знайду
голос борця
і з прапором своїм у люди з ним піду
співати буду я й кричати поки впаду
натхненний без кінця.

І пройде люд по мені шість сотень ніби штук
й без голови
лежати буду там безрухо і без мук
не підніму я більш в благаннях лютих рук
бо не впадете ви.

І так віки минуть аж поки сонце стане
і зникне світ
тоді струшу я прах усе навкруг розтане

17 Králové

I Paganini i Corelli/ Se sklonili k mé duši/ Protože se cítím tak vesele /Protože se cítím tak smutně/
Potřebuji své pocity vlévat do zvuků/ Přelít do stříbrných akordů/ Abych dosáhl k vysokému nebi/ Abych
jimi zápalil zemi/ Čekám – hudebníci, vydejte se na cestu/ Králové velkých sonát/ Uchopte výkřiky mé
duše/ A unášejte je od země tam/ Kde přebývají Vaše stíny/ Kde je království smělych smělych snů/
Čekám, čekám na tebe, Tartini/ V teskné a vlídné naději. (www.rozum.info.cz [online]. 2010 [cit. 2010-07-26]. Михайль Семенко [191]. Dostupné z WWW: <http://rozu.m.info/publ/29-1-0-180>).

18 Поезопісең.

я підіймусь тоді бо знову світ настане
то буде мій привіт.¹⁹

Semenko se odvrací od tradičních forem poezie a pokouší se o experimenty, prozatím pouze s obsahem básně, ve které se objevuje revoluční tematika.

Počátek avantgardní orientace lze spatřit v básni „Ми“, ve které se poprvé setkáváme s postavou letce. Báseň svým opakujícím se úvodem připomíná litanii, jež dodává slavnostní ráz Semenkově novému kroku do světa literatury budoucího věku:

Ми

Чую кроки. Важкі
чую кроки. Тяжкі
чую стони. Он там
чую стони. Не нам
ці зітхання. Любіть
своє, ви його створили
й воно належить вам
чи нам
спокутувати гріх?
Це наш сміх.
Чуєте наші кроки
кроки молодих ніг?
Ми шукаємо собі місця
прудконогі олені
і повинні знайти його
там, звідки стони,
де безкровна смерть —
ми, ми — молоді авіатори
майбутнього.²⁰

19 Můj pozdrav

V čarovné extázi naležu svůj hlas/ hlas bojovníka/ a s praporem svým půjdu s ním mezi lidi/ budu zpívat a křičet dokud nepadnu/ v nekonečném nadšení./ A projde přese mě 600 lidí jako nic/ a bez hlavy/ budu tam ležet nehybně a bez muk/ nepozvednu už více k prosbě kruté ruce/ neboť vy už nepadnete./ A tak uplynou věky/ až dokud se slunce nezastaví/ a zanikne svět/ tehdy setřesu prach a vše kolem se rozplyne/ tehdy znovu povstanu, protože se znovu objeví svět/ to bude můj pozdrav. (www.poetry.uazone.net [online]. 2010 [cit. 2010-07-26]. Михайль Семенко. Dostupné z WWW:

<http://poetry.uazone.net/default/pages.phtml?place=semenko&page=naivni05>).

20 My

Slyším kroky. Těžké/ slyším kroky. Hrozné/ slyším vzdechy. Tam/ slyším vzdechy. Nejsou naše/ ty povzdechy. Milujte/ své, vy jste ho stvořili/ a náleží vám/ či nám/ potrestat hřích?! Je to náš smích/ Slyšíte naše kroky/ Kroky mladých nohou?! Hledáme si místo/ rychlonozí jeleni / a musíme jej najít/ tam, odkud jdou vzdechy/ kde je bezkrevná smrt -/ my, my – mladí letci/ budoucnosti. (www.rozum.info.cz [online]. 2010 [cit. 2010-07-26]. Михайль Семенко [191]. Dostupné z WWW: <http://rozum.info/publ/29-1-0-183>).

Opět využívá počáteční anafory, poté navazuje imaginární dialog se čtenářem, který vyústí v absurdní odpověď.

Semenko se ani po futuristickém převratu ve své tvorbě nezříká naivní lyriky, jež se stává nedílnou součástí dalších sbírek. Přesto tento druh literatury zatracuje a ve svých teoretických pracích se věnuje analýze důvodu k likvidaci tradičního umění, k zavrnutí melodické a harmonické literatury.

Semenko jako futuristický buřič své literární počátky nezamlčuje, ale teatrálně předvádí svým čtenářům jako neodmyslitelnou součást své tvorby. Počátek skutečně originální poezie M. Semenka je spojen až s vydáním jeho další sbírky *Держання* (1914)²¹.

21 *Smělost.*

III. FUTURISTICKÝ DEBUT MYCHAJLA SEMENKA

Radikální obrat v tvorbě M. Semenka způsobilo setkání s poezií ruských futuristů, jež se stalo prvotním impulsem pro avantgardní směřování tvorby mladého debutujícího básníka. Ačkoliv je u něj zjevná inspirace ruským ego futurismem I. Severjanina a plákatovou tvorbou V. Majakovského, Semenko nebyl epigonem slavných ruských futuristů, zvolil svébytnou cestu experimentů, jejichž přípravu nám představuje ve své literární laboratoři vlastního pojetí avantgardní literatury.

Vztah Semenka a Majakovského, respektive Semenkův postoj k Majakovskému reprezentuje zároveň vývoj vztahu ukrajinského a ruského futurismu. Majakovskij, v té době již na vrcholu popularity, shlížel na Semenkův futuristický debut se značným despektem a jeho tvorbu ignoroval. Semenkovou reakcí byl prvotní výsměch a útoky na ruské futuristy, především v období kverofuturismu, etapu panfuturismu provází rivalita mezi ukrajinskou a ruskou organizací.²² Snahu o spolupráci projeví ukrajinští futuristé až ve druhé polovině dvacátých let.²³ Tento pokus o koexistenci nakonec ztroskotá kvůli vzájemným ideovým rozporům a Semenko definitivně odmítá ruskou variantu futurismu²⁴.

Na ukrajinské literární scéně M. Semenko vyvolal skandál. Příčinou bylo vydání tenoučké osmistránkové sbírky v únoru roku 1914 pojmenované více než trefně *Держання* (1914), jež je pokládána za Semenkův futuristický debut. Předmluva sbírky s názvem „Сам“²⁵ pobouřila veřejnost i odbornou kritiku neskonalé více nežli samotná básnická tvorba. Semenko zvolil formu dialogu, jenž je ve skutečnosti spíše monologem pronášeným k „člověku“, který reprezentuje primitivní, provinciální ukrajinské umění. Zpočátku Semenko s pohrdlivým úsměškem vybízí „člověka“, aby s ním diskutoval o umění, ale reakce prostého člověka jej vzápětí uvádí do stavu smutku až agrese. Člověk podává Semenkovi s posvátným výrazem ve tváři jediné umění, jež zná, a to sbírku T. Ševčenka *Kobzar* (1840). Semenko prohlašuje, že úcta zabíjí umění a přeje smrt „ryzimu ukrajinskému umění“. Umění, kolem kterého byl vytvořen kult, přestává být podle něj uměním. Předmluva „Сам“ končí větou:

22 Semenko a Škurupij označují v časopise *Семафор у майбутнє* Majakovského jako „Voľod'ku“. Semenko zaslal Majakovskému telegram s otázkou: „пан-футурист или труп?“.

23 Majakovskij je uveden jako spolupracovník na obálce periodika *Нова генерація*.

24 Roku 1928 proběhne ostrá výměna názorů mezi ukrajinským periodikem *Нова генерація* a ruským *Новый леф*.

25 Sám.

„Я палю свій Кобзар“.²⁶ Poslední věta předmluvy se stane nejčastěji používanou replikou kritiků tvorby M. Semenka.

Na první pohled debut Semenka odkazuje k jednoznačné inspiraci manifestem ruských futuristů „Políček veřejnému vkusu“. V kontextu ukrajinské literatury však Semenkův text není jen kopií ruské výzvy „shodit Puškina, Dostojevského, Tolstého...“. Jeho výzva je reakcí na dlouhá léta diskutovanou problematiku zaostalosti a strnulosti ukrajinského literárního prostředí.

Přesně o měsíc později vychází druhá sbírka *Кверо-футуризм* (1914)²⁷ se stejnojmennou předmluvou, jež bývá označována za nejoriginálnější práci mladého futuristy²⁸. Ačkoliv bylo prvotním impulsem setkání s tvorbou ruských futuristů, měl kverofuturismus svou koncepcí blíže k evropské avantgardní poetice. Prvotně byl zaměřen na filosofii života jedince, okouzlen individualismem stál jako protipól ruského kolektivismu. Východiskem byla filosofie H. Bergsona, F. Nietzscheho a K. F. Žakova. Bergsonova teze o intuici jako předpokladu k poznání světa a lidské existence v protikladu k racionální analýze vedla Semenka k experimentům s automatickým textem a proudem vědomí. Semenka píše ve svém manifestu: „Tvorba je intuice, teorie je směr intuice.“²⁹ Určující pro futurismus bylo také Bergsonovo pojetí neustále vznikající skutečnosti, shrnuté do klíčového pojmu *élan vital* (životní elán).

Semenko se snaží v každém momentu své tvorby o nastolení pevných teoretických základů. Etapy vývoje jeho tvorby jsou doprovázeny proměnou teoretických koncepcí. Snaha podřídit poetiku básně teoretické koncepci se mnohdy děje i na úkor autorova díla.

Semenko, ačkoliv vyznává intuíci jako vhodnou metodu tvorby nového umění, si zároveň uvědomuje, že intuice může být zároveň nebezpečným nástrojem poezie a snaží se najít i jiný, nový způsob tvorby. Ostrý předěl v jeho poezii tvoří nucené tříleté období kulturní izolace při pobytu ve Vladivostoku, kdy prohlubuje lyrické analýzy vlastního nitra,

26 „Pálím svého Kobzara“ (СЕМЕНКО, М. *Держання*. Київ: Кверо, 1914. s. 1).

27 *Kverofuturismus*.

28 Tak se vyjádřila např. S. Pavlyčko.

29 ЖАДАН, С. Деякі аспекти характеристики панфутуризму. *Вісник Харківського університету*, 2000, s. 312.

které sice nejsou prosty vlivu avantgardních koncepcí, ale absence možnosti organizační činnosti i literárních kontaktů umožňuje tvorbu vzdálenou teorii futurismu.

S filosofií K. F. Žakova se Semenka seznámil ještě v době studií v Petrohradě.³⁰ Kverofuturismus vychází z Žakovovy teorie nazvané „Лимитивный кверо-футуризм (Кверо-футуризм у философии)“³¹, o které chtěl Semenka původně napsat knihu, ale nakonec svůj záměr nezrealizoval.

Semenkův kverofuturismus představuje umění jako nikdy nekončící proces, pohyb, změnu a staví jej do protikladu k vědě, tedy ke gnoseologii, která chce dospět ke konečnému, absolutnímu poznání. Něco takového ale v umění není možné a ani žádoucí. Trvalý, neměnný stav umění nezajímá. Semenka se tak vrací ke své dřívější stati „Сам“ a tvrdí: „Відсутність культу - його культ.“³² V chápání umění jako nikdy nekončícího procesu je patrný vliv Bergsonova pojetí času, příčin a důsledků. Semenka nevnímá pohyb jako atribut literárního díla, ale jako podstatu tvorby. Dynamika není pouze součástí básně, je to podstata tvorby. Kverofuturismus v umění nahrazuje dosavadní „kult krásy“ novým „kultem hledání (шукання)“ - „kultem dynamického letu“.

V hledání spočívá cíl i realizace umění. Kverofuturismus jako směr je jevem pouze dočasným, ale jako metoda trvalým. Pro Semenka byly znaky národního v umění jen znakem jeho primitivnosti. Národní umění podle něj neexistuje, umění musí být projevem obecně lidského citění, kratičký čas určený národním kulturám již podle něj dávno minul. Na závěr se obrací k mladé generaci se svým poselstvím: „Хай наши батьки (що недали нам нічого в спадщину), втішаються „рідним“ мистецтвом, доживаючи з ним вкупі, ми молодь, не подамо їм руки. Доганяймо сьогоднішній день!“³³

Součástí sbírky *Kверо-футуризм* (1914) byl i dokument „Pro domo sua“, v němž si Semenka stěžuje na nelehké podmínky futuristů na Ukrajině. Na úvod se sarkasticky obrací

30 Žakov zde na psychoneurologickém institutu vedl odborné semináře a zájmové kroužky, které Semenka navštěvoval. Místo slíbené logiky a nejstarší filosofie četl Žakov studentům pouze svoji filosofii a gnoseologii. Podle Semenkových autobiografických vzpomínek se i on sám tehdy rozhodoval, zda se má stát básníkem nebo raději filosofem, což zpracoval např. ve své próze „Мак Долина – футурист“.

31 Mezní kverofuturismus (Kverofuturismus ve filosofii).

32 Kult se vytvoří absencí kultu. (СЕМЕНКО, М. Кверо-футуризм. In: NAZARUK, B. *Futuryzm na Ukrainie: manifesty i teksty literackie*. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1995. s. 16.).

33 Ať se naši otcové (kteří nám nezanechali žádné dědictví) utěšují rodným uměním a dožívají společně s ním, my mladí jim nepodáme ruku. Dohánějme dnešní den! (СЕМЕНКО, М. Кверо-футуризм. In NAZARUK, B. *Futuryzm na Ukrainie: manifesty i teksty literackie*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1995, s. 16).

na ukrajinské literární kritiky, kteří podle něj nemají schopnost uvažovat o umění, natožpak o literatuře. Poté promlouvá k celé Ukrajině a nazývá její obyvatele „podomními obchodníky s nápady“. Mezi ně počítá i všechny nakladatele, kteří odmítli a odmítají vydat jeho knihy, i knihkupce, kteří se bojí vystavovat sbírky futuristů ve výloze. „Легше 3-м верблюдам з теличкою в вушка голки зараз пролізти, ніж футуристові кріз українську літературу до своїх продертись“³⁴.

Samotná Semenková poezie byla šokem pro čtenáře zvyklé na poezii modernistů. Semenka se odvrací od poetiky románců a začíná tvořit novou poezii.

Radikální změnou byl příklon k poezii každodenního života. Charakteristickým znakem tvorby je zaměření na všední témata, poezie je prostoupena pocitem živočišné radosti, dramatickým patosem, egoismem a agresivitou – to vše vyjádřeno programově deklarativními verši, hrubým prozaizmem s notnou dávkou ironie a sarkasmu. Semenka se ve své tvorbě ztotožnil se sedmým bodem Marinettiho futurismu: „Krása již existuje jen v boji. Mistrovským dílem může být jedině dílo agresivní...“³⁵ Semenka šokoval také několika nepřístojnými verši, erotickými motivy a především experimenty bez hranic, ať už se jednalo o syntax, formu, styl nebo netradiční tematiku.

„Semenka by se měl léčit, zbláznil se“ (Ja. Savčenko)³⁶, „rozbít Semenkovu hubu“ (M. Jevšan)³⁷ – to byly jedny z prvních reakcí literární kritiky. Největší štvaniče začala ze strany jeho rodného časopisu *Українська хата* (1909 – 1914). Jednalo se především o statě M. Jevšana („Suprema lex“) a M. Sribljanského („Етюд про футуризм“), v nichž vyčítají Semenkovu znevážlivý tón, jakým píše o Ševčenkovi. Protest proti nejvýznamnějšímu ukrajinskému spisovateli je podle nich opovážlivá drzost. Reakce M. Jevšana a M. Sribljanského se zdají být hysterické až absurdní, porovnáme-li je s jejich dřívější činností, což názorně demonstruje stav ukrajinské literární kritiky.³⁸

34 Spíše se podaří třem velbloudům s jalovicí prolézt najednou uchem jehly, než futuristovi prodrat se skz ukrajinskou literaturu ke svým čtenářům. (ЧЕРНИШ, Г. До історії українського футуризму. In NAZARUK, B. *Futurizm na Ukrainie: manifesty i teksty literackie*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1995, s. 63).

35 MARTINOVÁ, S. *Futurismus*. Praha: Sloart, 2007, s. 7.

36 ЛЬНИЦЬКИЙ, О. *Український футуризм 1914 – 1930*. 2. vyd. Львів: Літопис, 2003, s. 29.

37 Tamtéž, s. 29.

38 Oba autoři byli známými přispěvateli nejvýznamnějšího modernistického časopisu *Українська хата*. Do zveřejnění Semenkových futuristických veršů byli jedněmi z nejradičtějších zastánců potřeby nové literatury. Volali po sepsání odvážnějších požadavků na literaturu, což by prolomilo absenci skutečně

Semenkův úmysl spálit Ševčenkova *Kobzara* (1840) nelze vykládat jako jeho odmítnutí tvorby T. Ševčenka. Naopak, z mnoha dochovaných svědectví je patrné, že mu Ševčenkova poezie byla velmi blízká.³⁹ Semenka odmítal kult, který vznikl kolem Ševčenkovy osoby a jeho díla, onu až nábožnou úctu, která ve svém důsledku zabraňovala dalšímu vývoji literatury. Tento postoj nebyl v kontextu ničím novým, byl to názor většiny přispěvatelů časopisu *Українська хата*.⁴⁰

Literární kritici nazvali Semenka idiotem a jeho poezii charakterizovali jako „škytavku idiota“ (Sribljans'kyj).⁴¹ Sribljans'kyj jeho tvorbu považoval za obraz chaosu, protiklad ke všemu přirozenému a umělecky krásnému. V recenzích Sribljans'kého a Jevšana můžeme najít dva základní body kritiky. První se týká básnického stylu futuristy, který je podle nich svinskostí a přímo ohrožuje existenci ukrajinské literatury a jazyka. Druhý se znovu vrací k Semenkovu útoku na Ševčenka, z čehož oba vyvozují potenciální nebezpečí nejen pro literaturu, ale i pro samotnou „ukrajinskou svébytnost“, což je vzhledem k jejich dřívějším názorům poněkud bizarní. Obviňují Semenka z plagiátorství ruského futurismu a obávají se, že vnášením těchto cizích tendencí do ukrajinského prostředí je ohrožena autonomnost ukrajinské kultury.⁴² Noříme se znovu do rétoriky „starší generace“, ovšem tentokrát z pera modernistů.

Semenko palbu kritiky přijímá jako výzvu k boji, svým oponentům odpovídá sarkastickými a parodickými básněmi, které adresoval Sribljans'kému, Olesovi, Voronému a dalším. Ukrajínští futuristé přivítali svůj vstupní skandál s nadšením. Jak Semenka napsal v jednom z dopisů svému otci, skandál byl pro něj zárukou budoucích úspěchů.

razantních protestů a bojů. Byli velmi dobře obeznámeni s evropskou kulturou a podporovali její příliv na Ukrajinu. Stav literární kritiky – viz kapitola VI.

39 Dokladem může být i to, že *Kobzar* byla jediná kniha, kterou si Semenka odvezl s sebou do Vladivostoku. A právě tuto Ševčenkovu sbírku později daroval i svojí ženě L. Horenkové.

40 Například i kritik A. Tovkačevs'kyj se vyjadřuje podobně ve své stati „Література і наші „народники““. Sribljans'kyj několikrát ostře napadl tvůrce takových kultů jako byl ten kolem Ševčenka. Jevšan r. 1911 napsal, že považuje nekritické klanění se Ševčenkovi za nebezpečné jak pro samotného básníka, tak i pro ukrajinskou společnost.

41 ПЛЬНИЦЬКИЙ, О. *Український футуризм 1914 – 1930*. 2. vyd. Львів: Літопис, 2003, s. 30.

42 V roce 1914 byly připravovány obrovské oslavy k 100. výročí narození T. Ševčenka. Ruské úřady se obávaly problémů spojených s těmito oslavami, proto potlačovaly projevy úcty k Ševčenkovi. Na Ukrajině tedy panovala značně zjitřená nálada. Semenka v předmluvě naráží na tyto oslavy a odmítá je, což bylo chápáno jako silně protiukrajinské gesto.

IV. ORGANIZAČNÍ ČINNOST M. SEMENKA (1914 – 1930)

Význam futuristické tvorby M. Semenka dotváří jeho nezdolná organizační činnost. Jeho literární tvorba byla v každém období spjata s novou futuristickou organizací, z nichž žádná neměla dlouhého trvání a jež pokaždé skončila rozkolem a zánikem. Semenka přisuzoval velkou váhu teoretickým koncepcím umění, proto se každá jeho skupina řídila uměleckými kritérii stanovenými nově vydaným manifestem.

Na konci roku 1913 zakládá Semenka společně s P. Kovžunem a svým bratrem Vasylem první ukrajinskou futuristickou skupinu a zároveň i vydavatelství nazvané Квєро, jehož první výtisky vyvolaly na ukrajinském literárním nebi první skandál futuristů.

O rok později připravovala skupina Квєро druhé vydání sbírky *Дєрзання*, doplněné statěmi tří ukrajinských futuristů a Kovžunovými ilustracemi. Byly plánovány různé výstavy, výstupy, přednesy a Semenka píše futuristické drama *Трагедія онуч* (1914)⁴³ doplněné futuristickou hudbou a futuristickými dekoracemi. K vydání byl připraven i rozsáhlý almanach *Мєртвопетлюю*⁴⁴ s početnými teoretizujícími statěmi. Ale činnost zastavily represe ze strany ruských úřadů, které s nelibostí sledovaly rozvíjející se kulturní život na Ukrajině. V ten samý moment zasáhla i první světová válka. Semenka byl poslán do Vladivostoku, jeho bratr na západní frontu, kde zemřel, Kovžun na karpatskou frontu.⁴⁵

Poválečná situace byla pro Semenka značně nevyhovující, jak z hlediska politického, tak i literárního. Sympatie k levicovému hnutí jej vzdalovaly od pravicové vlády Rady a pozdějšího Hetmanátu, v literatuře zavládl návrat ke konservatismu. Spolupracovníky nachází v A. Petryc'kém, R. Lisovs'kém a Kovžunovi.

43 Tragédie hadrů.

44 Provádím leteckou vývrtku.

45 Semenka přebýval ve Vladivostoku od 24. března 1915 do 26. září 1917. O jeho životě zde nejsou skoro žádné dostupné informace. Spekulovalo se o jeho pokusech emigrovat do Ameriky. Jisté je, že se ve Vladivostoku seznámil se svou budoucí ženou Lidií Ivanovnou Horenkovou, jejíž příjmení později využívá jako svůj pseudonym. V této době nezhálel ani literárně. Když roku 1924 vyšla šestisetstránková sbírka *Кобзар*, ukázalo se, že přes čtyřicet procent veršů napsal právě ve Vladivostoku. V dopise zasláném otci 16.7. 1915 píše o svém úmyslu založit další futuristickou skupinu, jakmile se vrátí zpět do Kyjeva. Na Ukrajinu se vrací roku 1917 a až do prvních měsíců roku 1918 přebývá v rodných Kybyncjach. Cítí se kulturně izolován, odříznut od literárního dění, a tak odjíždí do Kyjeva.

Semenkovým návratem do literárního života byla jeho negativní recenze na symbolistickou sbírku Ja. Savčenko. Do konce roku 1918 se mu podařilo vydat tři sbírky.⁴⁶ Reakcí kritiky na tyto sbírky byla tvrzení, která popírala, že by tvorba Semenka mohla být nadále spojována s futurismem.⁴⁷

V témže roce Semenka aktivně spolupracuje s vydavatelstvím Грунт⁴⁸ M. Lebedynce, I. Nemolovského a O. Soloduba. Dostává se do společnosti borot'bystů, se kterými jej spojují levicové politické postoje.⁴⁹ Ti všichni byli zároveň i přispěvateli časopisu *Універсальний журнал* (1918 – 1919)⁵⁰, který dvakrát měsíčně vydával Грунт. Ohlasy na časopis byly více než dobré, přesto musel svou činnost ukončit po vydání několika málo čísel.⁵¹

Postupně se ve vydavatelství Грунт vytvořily dva hlavní směry – futuristický a symbolistický. Futuristická sekce byla obecně považována za mnohem aktivnější, patřili do ní kromě Semenka i P. Kovžun, O. Slisarenko, V. Jarošenko, R. Lisovskij a M. Obidnyj.⁵²

V témže roce plánoval Semenka vydat levicově orientovaný časopis pojmenovaný lakonicky *Студія*⁵³. Bohužel podobně jako u mnohých jiných projektů zůstalo jen u nezrealizovaných příslibů.⁵⁴

V prosinci 1918 symbolisté připravují vydání časopisu *Музагет* (1919), kterého se účastní i většina členů futuristické frakce z bývalého nakladatelství Грунт. Semenka

46 *Дев'ять поем* (1918); *Перо задається. Фрагменти. Інтимні поезії. Книжка 1* (1918); *Перо кохас. Містерії. Інтимні поезії. Книжка 2-а* (1918). Devět poém; Pierot je zadaný. Fragmentsy. Intimní poezie. Knížka 1; Pierot je zamilovaný. Mystéria. Intimní poezie. Knížka 2.

47 „Semenka se v současné chvíli nachází ve stádiu symbolismu a ať už se v budoucnu vydá kamkoliv, k futurismu nedojde, protože futurismus je mu organicky cizí.“ (САВЧЕНКО, Я. Михайло Семенко. *Літературно-критичний альманах*, 1, s. 28-45).

48 Grunt.

49 Do kolektivu borot'bystů patřili např. V. E. Blakytynj, V. Kobyljanskij a O. Hrudnyc'kij.

50 Univerzální časopis.

51 Semenka pod pseudonymem Horenko pro nakladatelství Грунт redigoval řadu nazvanou „універсальна бібліотека“ (univerzální knihovna). Jednalo se o sérii překladů takových autorů jako například O. Wilde, A. Strindberg, J. London, V. Brjusov nebo R. Thakur.

52 Na konci roku 1918 vydal Грунт stať německého avantgardisty Viktora Obürtena v ukrajinském překladu Lese Kurbase „Мистецтво вмирає“ (Umění umírá), ve které nelze nevidět Semenkovu zjevnou inspiraci k pozdějším panfuturistickým teoriím.

53 Studie.

54 V prosinci vychází taktéž v nakladatelství Грунт *Літературно-критичний альманах* (Literárně kritický almanach), do kterého Semenka přispěl svou básní „Вінок тремтячий“ (Třepetavý věneček). V tomto almanachu se plně projevil názorový nesoulad mezi členy tohoto nakladatelství. Jeho hlavní charakteristikou je přehnaná heterogenost, která v konečném důsledku neuspokojila nikoho ze zúčastněných. Ukázalo se, že kvůli nepřekonatelným rozporům a četným literárním konfliktům, další spolupráce není možná a proto se jednotliví členové nakladatelství Грунт vydali každý svou cestou.

se na tomto projektu odmítl jakkoliv podílet a zakládá vlastní umělecké sdružení Фламінго⁵⁵. Jeho členy se stávají A. Petryc'kyj a borot'bysté H. Mychajlyčenko, V. Ellan-Blakytnyj a V. Čumak. Navzdory deklarovaným plánům skupina Фламінго nemá dlouhého trvání a ani její činnost není nikterak výrazná. Jednalo se spíše o jasné vymezení se vůči symbolistům. Semenko pod jejím zaštitěním vydává tři knížky poezie.⁵⁶

Po únoru 1919, kdy Kyjev obsadili bolševici, přebírají kontrolu nad literární produkcí proletkultovci. Jejich politika ohrozila veškeré projevy ukrajinské kultury, proto se ukrajinští spisovatelé napříč různými směry a proudy snaží nalézt v sovětských aparátech prostor a možnosti rozvoje ukrajinské literatury.⁵⁷ Dochází k výměně vedoucích pozic na literární frontě - symbolisté, kteří do této doby určovali směr literárního vývoje, se nyní ocitají v roli nepohodlných a nepodporovaných. Do popředí se tak znovu dostávají borot'bysté, kteří usilují o změnu negativních pozic ukrajinské kultury.

Se stejným záměrem se vedoucí role v kulturní oblasti ujímá i Semenko. Přichází s myšlenkou vytvořit skutečně silnou literární organizaci, kterou se stala Професійна спілка митців слова міста Києва⁵⁸. Díky ní mohli Ukrajinci proniknout do oficiálně financovaných kulturních institucí.

O Semenkově důležitosti svědčí i to, že právě on byl vybrán za redaktora literárního časopisu *Мистецтво* (1919 – 1920), prvního sovětského časopisu psaného ukrajinským jazykem. A tak se z literárního outsidera nazývaného idiotem stává čelní představitel literárního dění. Zasloužil se mimo jiné o vydání symbolistického časopisu *Музавет*. Jeho vliv se šíří i mezi členy jiných směrů.⁵⁹ V listopadu 1919 se Semenko opět schází s borot'bysty, aby společně dali vzniknout novému spolku, který by rozvíjel ideje futurismu. Oživují skupinu Фламінго a plánují vydat almanach stejného názvu. Žádný z těchto plánů se opět nestihne zrealizovat.

55 Flamengo.

56 *Перо мертвопетлює. Футуризми. 1914-1918. Поезії. Книга 3-а* (1919); *Block-notes. Поезії 1919 року. Книга 4-а* (1919); *В садах безрозних. Сатурналії. Поезії. Книжка 5-а* (1919). Pierot provádí leteckou vývrtku. *Futurézy. 1914 – 1918. Poezie. Knížka 3; Notýsek. Poezie roku 1919. Kniha 4.; V sadech bez růží. Saturnálie. Poezie. Knížka 5.*

57 V květnu v důsledku spolupráce mohl vyjít první časopis financovaný sovětskou vládou - *Мистецтво* (Umění) a krátce po něm dlouho očekávaný *Музавет*. Byl vytvořen spolek ukrajinských literátů a herců Мистец'кий цех (Cech umělců) a vydána *Літературно-мистецька студія* (Literárně umělecká studie).

58 Profesionální spolek umělců slova města Kyjeva.

59 Roku 1919 opouští skupinu symbolistů Slisarenko, aby se za krátký čas stal jedním z nejvýznamnějších představitelů futurismu.

Na podzim 1919 Kyjev obsazují vojska generála Děnikina. Každý, kdo byl úzce spojen se sovětskou vládou, byl odvolán, uvězněn, popraven nebo byl nucen se skrývat. To postihlo i Semenka a většinu boroťbystů.⁶⁰ Okupace Kyjeva je přivedla na hranici fyzického přežití. Ještě před odjezdem z hlavního města stihl Semenka vydat poslední výtisk časopisu *Мистецтво* za rok 1919. V průběhu roku 1919 během občanské války se ztratilo několik Semenkových děl, mimo jiné i drama „Ліліт“ (1919), které se připravoval nazkoušet se svým divadlem Les Kurbas. Ani bílá armáda nejevila sebemenší sympatie k ukrajinským ambicím, kulturní život na Ukrajině opět stagnoval.⁶¹

V prosinci roku 1919 se do Kyjeva vrací sovětská vláda bolševiků. Semenka začíná být opět organizačně a literárně činný v květnu 1920, kdy vydává úplně poslední výtisk časopisu *Мистецтво*. Dostává svolení k vydání své sbírky *Прерія звір*⁶², která byla publikována mnohem později pod názvem *Проміння погроз* (1921)⁶³. Zároveň vychází i první kolektivní futuristické vydání *Альманах трьох* (1920)⁶⁴, ve kterém kromě Semenka figurují O. Slisarenko a M. Ljubčenko.

Od roku 1920 pobýval Semenka převážně v Charkově, kam se přesunula většina levicově orientovaných autorů. Zde se také rozhodl založit už dlouho zamýšlenou futuristickou organizaci, kterou nazval *Ударна група поетів-футуристів*⁶⁵, a za její členy přijal Ju. Špola, V. Aleška a V. Ellana-Blakytného. Podle slov samotného Semenka tato organizace neudělala nic, kromě toho, že dala najevo svou názorovou shodu. Ta však netrvala dlouho a V. Ellan-Blakytnyj vystupuje z organizace, protože nesouhlasí s jejím názvem. Krátce na to se organizace samovolně rozpadla.

V únoru 1921 začal vycházet v Charkově měsíčník *Шляхи мистецтва* (1921 – 1923)⁶⁶. Jednalo se o časopis V. Ellana-Blakytného, kde bývalí členové futuristické skupiny rozvinuli diskurz futurismu. Díky tomu začalo být zjevné, že futurismus už dávno není křížovým pochodem jedné osoby.

60 O tom, že si Semenka byl vědom reálného nebezpečí, které mu hrozí, svědčí i Poliščukova výpověď, ve které napsal, že mu byl od Semenka doručen balíček s jeho básněmi a životopisem.

61 Semenka a boroťbysté se snažili pokračovat v práci započaté oživením skupiny *Фламінго* kdesi na chatě nedaleko Kyjeva. Všem se ale zachránit nepodařilo. Mychajlyčenko a Čumak byli zajati Děnikinovými vojáky a zastřeleni. Semenka byl po tu dobu dvakrát vězněn.

62 *Prérie zvíře*.

63 *Paprsek hrozeb*.

64 *Almanach tří*.

65 *Úderná skupina básníků – futuristů*.

66 *Cesty umění*.

V červnu roku 1921 se Semenko vrací z Rigy, kde byl jako člen delegace přítomen podpisu mírové smlouvy mezi Ukrajinou, Polskem a Ruskem. Zatím O. Slisarenko, G. Škurupij, M. Tereščenko a O. Šymkovyj vytváří vědecko-uměleckou organizaci komunistů-futuristů Комкомос, která ovšem neustála zvyšující se politický tlak a za dva měsíce od založení byla nucena se rozpustit.

V listopadu roku 1921 Semenko zakládá novou organizaci futuristů Аспанфут, tedy Asociaci panfuturistů, která představuje další významnou etapu ve vývoji ukrajinského futurismu.⁶⁷ Аспанфут se stal organizací, které se jako první podařilo konsolidovat své literární síly, čímž předběhla později utvořené skupiny Плуґ а Гарґ.⁶⁸ Vzhledem k jejím budoucím aktivitám lze říci, že veškeré dosavadní Semenkovy futuristické pokusy byly pouhou předzvěstí skutečného příchodu futurismu na Ukrajinu. Ukrajinský futurismus mohl naplno prokázat, že se nejedná o napodobeninu italského ani ruského směru, ale o svébytný koncept, jenž sledoval a vstřebával veškeré proudy a směry avantgardní literatury celého světa.

Prvním činem bylo stvoření nezávislého nakladatelství Гольфштром⁶⁹, ve kterém futuristé tiskli své práce. Jak už ale předznamenala fáze kverofuturismu, futuristé chtěli v první řadě veškerou svou tvorbu podepřít vyčerpávajícím teoretickým základem.

Panfuturismus se stal nejradikálnější podobou ukrajinského futurismu, tradičně je uváděn jako největší neúspěch Semenkovy tvorby i teoretických konceptů. Idea panfuturismu vzniká několik let po říjnové revoluci, celý koncept je poznamenán reakcí na nové skutečnosti a recepce probíhající změn. Panfuturismus představuje umění na přelomu dvou etap, které má reflektovat přechod světové literatury a umění k novým principům postaveným na světonázoru nového pokolení lidstva. Teorie byla ve svých počátcích konfrontována s vyhrocenou situací panující v ukrajinském literárním prostředí, což mělo za následek sérii nepochopení, nedorozumění a odmítnutí. Pojímání uměleckých experimentů panfuturismu jako nedílné součásti politických změn vzdalovalo Semenka od avantgardních, ale neangažovaných autorů. Agitační charakter panfuturismu zabraňoval kritice vnímat filosofické a estetické rozměry nového směru.

67 Členy se stali O. Slisarenko, M. Tereščenko, V. Aleško, A. Čužyj, H. Škurupij, Ju. Špol a poprvé se s futurismem sblíží i M. Bažan.

68 Futurismus na svou stranu strhl mnohé dřívější symbolisty a modernisty, jeho velkou kořistí se stali i kritik F. Jakubskij a spisovatel M. Irčan. Naopak borot'byisté členství odmítli.

69 Golský proud.

Roku 1922 začala skupina vydávat noviny *Катафалк искусства* (1922)⁷⁰ s podtitulem „deník panfuturistů-destruktorů“, ale navzdory záměrům vyšlo pouze jedno jediné číslo. Značný prostor v tomto plánovaném „deníku“ byl věnován vysvětlení principu destrukce starého umění a konstrukce nového systému. Semenko později lituje, že tyto noviny vůbec kdy vyšly. Díky nim se panfuturisté nesmazatelně zapsali do povědomí veřejnosti jako skupinka buřičů, co se rozhodla přivést umění do záhuby.

Nejvýznamnějším panfuturistickým dokumentem se stal *Семафор у майбутнє* (1922)⁷¹ vydaný v Kyjevě s podtitulem „aparát konstrukce metaumění („метамистецтва“)“. Součástí byl manifest „Постановка питання в теорії мистецтва переходної доби“⁷² sepsaný Semenkem, v němž byla v jedenácti obsáhlých bodech představena jejich teorie.⁷³

Panfuturismus není vědeckou teorií ani samotným uměním. Je pilířem teorie celého destruktivního procesu od počátku až do jeho konce. Jako systém nezahrnuje pouze destrukci, ale je zároveň prostředkem k vybudování prvních základů (nosným kamenem) konstrukce. Zastřešuje v sobě veškeré „ismy“, které jsou podskupinou panfuturismu, jenž má za cíl jednotlivé směry neutralizovat, stírat hranice mezi nimi a experimentovat s nejrůznějšími výrazovými prostředky.

Semenko charakterizuje současné umění jako umění přechodné doby - doby, jež je předstupněm doby komunismu. Aby mohl vzniknout nový systém umění, vlastní komunistickému způsobu života, je nutné odstranit ten starý. Svou vizi umění budoucnosti představil ve své programové stati „Постановка питання в теорії мистецтва переходної доби“.

Panfuturisté nechtějí čekat, až staré umění samo zahyne, ale chtějí ho dobít (teorie destrukce). Zavádějí termín metaumění pro označení druhu tvorby, která sice ještě využívá prostředků starého umění, ale novým způsobem, s vědomím jeho dočasnosti, jako cestu k urychlení destrukce současné kultury.⁷⁴ V době hledání skutečného poměru mezi formou

70 Často se obevuje také ukrajinský název *Катафалк мистецтва* (Katafalk umění).

71 Semafor do budoucnosti.

72 Nastolení otázky teorie umění v přechodné době.

73 Aby dostál deklarovanému internacionálnímu zaměření skupiny, přeložil Semenko hlavní principy panfuturismu i do němčiny, ruštiny, angličtiny a francouzštiny.

74 Tento termín posloužil jako terč k vtipným komentářům literární opozice. Tak se například vyjádřil M. Johansen: „...bude metaprodukcí a místo produktu bude metaproduct, a místo Semenka v kavárně bude Metasemenko a metakavárna. (NAZARUK, B. *Futuryzm na Ukrainie: manifesty i teksty literackie*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1995. s. 65).

a obsahem v literárním díle Semenka zahrnuje oba dva termíny jako bezobsažné a zavádí pojem faktura a ideologie.⁷⁵ Cílem destrukce je rozbití všech faktur. Úkolem konstrukce má být naopak objevení nových možností kombinace obecných faktur. Čím revolučněji proběhne destrukce, tím čistší bude konstrukce.⁷⁶ Posledním bodem manifestu je odmítnutí soudobého pokusu organizovat umění. Semenka nepovažuje organizační princip za vlastní nebo snad potřebný umění přechodné doby. Organizace je úkolem doby komunistické, kdy místo umění zavládne dovednost a zručnost.

Panfuturisté deklarovali, že umění se musí stát součástí života každého občana bez ohledu na sociální původ, k čemuž mělo dojít za pomoci syntézy literatury s malířstvím a jinými druhy umění. Statě M. Semenka o umění nové doby jsou plné patetického internacionalismu a volání po reformě estetických norem.

Semenka se snaží o syntézu nových směrů, ve středu zájmu stojí především kubismus, italský futurismus, německý expresionismus a dadaismus. Orientovali se i na nové umělecké směry Německa, Francie, Itálie, Anglie, Ameriky, Polska, Švýcarska a Československa, které odpovídaly Semenkově představě „metaumění“. Narozdíl od pozdější fáze ukrajinského futurismu se v období kverofuturismu distancovali od ruského a jejich reakce na něj měla podobu posměšných výkřiků a výzev k souboji.

Druhý výtisk publikace *Семафор у майбутнє* (1922) obsahoval další Semenkovu stať o koncepci metaumění „Наука про фактуру“⁷⁷ a kolektivní výtvar futuristů „Облога земної кулі“⁷⁸.

V průběhu roku 1923 se názory panfuturistů začínají štěpit kvůli rozdílným názorům na spornou otázku, zda má být větší důraz kladen na destrukci nebo na konstrukci. Objevuje se teoretické doplnění o další fázi – a to o extrukci, kterou horlivě vyznává M. Bažan. Panfuturisté-destruktoři chystají *Катафалк мистецтва*, zatímco panfuturisté – konstruktoři připravují k vydání *Смолоскип*⁷⁹. Ten však nakonec nevyšel stejně jako plánovaný časopis

75 Ideologii chápe jako vnitřní moment v umění, identický s filosofií doby. Podle tohoto výkladu je zřejmé, že je kategorií předem danou. Ideologii přechodové doby je tedy podle Semenka proletářská ideologie. Faktura je vnější podstatou díla zahrnující v sobě formu i obsah. Jak tvrdí autor manifestu, je to materializace ideologie. Každé odvětví umění využívá svou specifickou fakturu.

76 Semenka upozorňuje na destrukci, která probíhá i na Západě. Vnímá to jako pozitivní akt, ale bohužel tam vládne podle něj špatná ideologie, proto je potřebné, aby i na Západě nejprve proběhla sociální revoluce.

77 Věda o faktuře.

78 Obléhání zeměkoule.

79 Pochodeň.

Кермо⁸⁰ a almanach Творча Україна⁸¹, kde měli být představeni i autoři jiných směrů. Příčinou byla zřejmě neshoda s vládou, které se stal čilý ruch futuristů trnem v oku.

Panfuturisté vyvolali svým programem vlnu nevole i u tradičních odpůrců jakými byli především symbolisté, modernisté, neoklasikové a osobnosti jako M. Chvyľ'ovyj, M. Johansen, V. Poliščuk, M. Zerop nebo V. Sosjura. Аспанфут tuto kritiku zprvu vítal a s nadšením se pouštěl do intelektuální konfrontace. Koncem roku 1923 přechází do skupiny Аспанфут dva bývalí symbolisté – V. Jarošenko a Ja. Savčenko.

Panfuturisté od počátku úzce spolupracují s divadlem M. Tereščenka a především pak s avantgardním divadlem Березіль Lese Kurbase. Těsnější partnerství uzavřeli Аспанфут a Березіль v listopadu roku 1923.

V té době se také značně přiosřily neshody mezi zastánci teorie destrukce a vyznavači konstrukce. Semenka, aby předešel možnému rozpadu skupiny, dělal táboru konstruktivistů značné ústupky.

Výsledkem neshod bylo rozhodnutí skupiny Аспанфут změnit svou veřejnou image. V prosinci roku 1923 proběhlo plenární zasedání organizace, na kterém Semenka vyzval k praktické činnosti, k veřejným výstupům a přednáškám v továrnách, na závodech i tržištích. Přítomní se shodli, že činnost skupiny Аспанфут musí získat masový charakter. To ovšem neznamenal, že by se vzdali teorie destrukce. Posledním společným vydáním organizace se stal sborník k oslavě Říjnové revoluce *Жовтневий збірник панфутуристів* (1923)⁸².

Začátkem listopadu 1923 Аспанфут a Березіль založili Ініціативне бюро Жовтневого блоку мистецтва⁸³. Krátce nato uveřejnili prohlášení určené všem proletářským literárně uměleckým organizacím, ve kterém vyzývali ke sjednocení všech sil proti buržoazně-měšťanské invazi a jejím podporovatelům. Navzdory očekávání většina kyjevských a charkovských organizací na dialog přistoupila. Jednalo se o Гарт, Плуг, Г.А.Р.Т a Театр ім. Гната Михайличенка. Následovala série dlouhých vyjednávání a častých přesunů mezi Kyjevem a Charkovem, která nakonec skončila nezdarem. Ideové rozpory mezi jednotlivými organizacemi byly nepřekonatelné a Жовтневий блок se nikdy

80 Volant.

81 Tvůrčí Ukrajina.

82 Říjnový sborník panfuturistů.

83 Inicijativní kancelář Říjnového bloku umění.

nepodařilo realizovat. Panfuturistům bylo vyčítáno, že místo potřebné ideologické propagace a praktické činnosti, se zaobírají pouze teoretickou složkou umění.

Panfuturisté byli nuceni na takovouto situaci reagovat. Východiskem se stalo založení reformované organizace Аспанфут – Комукульт, jejíž název upravili na АсКК neboli Комукульт – Асоціяція комуністичної культури⁸⁴. Změna názvu však opět neznamenala zřeknutí se předchozí teorie ani činnosti panfuturistů.

Futuristé započali novou fází svého rozvoje. Hlavním cílem se stalo vytvoření organizace zaměřené na co nejširší okruh publika. Pokoušejí se začlenit do politického a literárního dění, přiblížit se proletariátu a obyvatelům vesnic. K tomu potřebovali viditelně rozšířit řady svých členů a to nejen v Kyjevě, ale i v malých městech. Semenkovy plány byly jako vždy gigantické. Rozhodl se, že АсКК bude organizací nejen celorepublikovou, ale celosovětskou, internacionální. Jejich přáním bylo založit pobočku v každé republice Sovětského svazu.⁸⁵

Svou ústřední tezi rozšířili futuristé na oblast celé kultury. Jako první byly vyčleněny dvě disciplíny, které se určitě nestanou součástí kultury komunistického věku – náboženství a umění. Za základ budoucího umění považovali vědu a techniku. Jejich úkolem se stalo směřovat myšlení lidí od náboženství a umění směrem k zájmu o vědu a techniku, učit je přijímat pouze myšlenky založené na racionalitě a dokazatelnosti. Futuristé avizovali snahu o vychovávání harmonicky rozvinuté osobnosti.

Navzdory použité marxistické terminologii však nadále vycházeli z dřívějších teorií konstruktivní a destruktivní metody. Konstruktivní metoda doznala některých změn, především v jejím novém rozdělení na sektor vědecko-technický a sektor sociálně-společenský. Sektor vědecko-technický zahrnoval výuku některých „řemesel“ jako bylo psaní povídek, rétorika, tvorba plakátů, filmování nebo fotografie. Druhý sektor se věnoval především sportu, tělesné výchově, osobní hygieně a kultuře odpočinku, která měla být

84 Asociace komunistické kultury.

85 Na Ukrajině byly založeny pobočky v Berezani, Vjtovcích, Prylukách, Ržyščevu, Šepetivce, Umani a v Oděse.

v souladu s principy НОП („наукова організація праці“)⁸⁶. Panfuturisté vytvořili i třetí sektor – literární. Ten se skládal z literární dílny a výrobního oddělení.⁸⁷

V prosinci roku 1924 vystoupil Semenka se svou přednáškou „Теорія культур як філософське підґрунтя панфутуризму“.⁸⁸ Termín „kult“ je použit k označení „systému“ a analogicky termín „kultura“ je chápán jako „systém systému“. Umění je systém kultury a podobně sochařství, malířství a divadlo jsou podsystemy umění. Podle Semenka jsou všechny systémy v kultuře dynamické a není možné, aby kultura byla permanentním, fixovaným souhrnem systémů. Na konci roku 1924 doplnil svůj konstrukt přednáškou „Про застосування ленінізму на 3-му фронті“.⁸⁹

Veřejné přednášky, které futuristé začali organizovat, měly obrovský úspěch. Je zřejmé, že mnohé výstupy se neobešly bez hádek s posluchači, především z řad neoklasiků.

Semenka deklaruje životnost panfuturistických teorií také svou literární činností, pokouší se o syntézu poezie a výtvarného umění, což vede ke vzniku žánru nazývaného поезомалярство (výtvarná poezie).

Členové АсКК opět navázali bližší spolupráci s divadlem Березіль, která nakonec vedla k jejich sloučení. АсКК plánoval vydání řady sbírek v rámci ediční řady s názvem Комункульт, v jejíž redakci se objevili i členové divadla Березіль. Sloučení bylo potvrzeno vydáním společného díla *Гонг комункульт* (1924)⁹⁰. Na konci roku navázal АсКК spolupráci s organizací Плуг. Bylo domluveno společné vydávání dvouměsíčníku *Журнал для всіх* (1924)⁹¹, v jehož redakci měli být Semenka, M. Jalovij, S. Pylypenko a H. Škurupij. Nakonec však vyšlo pouze jediné číslo.

86 Vědecká organizace práce.

87 Literární dílna měla jednotlivá pododdělení, kde se mladí nadějní spisovatelé věnovali poezii, próze, dramatu, filmovým scénářům, žurnalistice a rétorice. Mezi nimi byli například O. Vlyzko, J. Janovskij aj. Výrobní oddělení mělo na starosti zhodnocení starších děl futuristů.

88 Teorie kultů jako filosofický základ panfuturismu.

89 O založení leninismu na třetí frontě. Semenka nebyl jediný z futuristů, kdo vystupoval se svými teoretickými pracemi. Svůj výstup měli i Škurupij, Slisarenko, Savčenko a další. Tyto veřejné výstupy měly za cíl přilákat k futuristům masy lidí. Přednášky se konaly v různých institutech (pedagogickém, technickém, lékařském, polytechnickém, metalurgickém), na středních odborných školách, v továrnách i v klubech pracujících.

90 Gong komunistické kultury.

91 Časopis pro všechny.

Do AcKK vstoupili i někteří členové organizace Гарт, což V. Ellan-Blakytynj považoval za útok na proletářskou organizaci, potažmo na samu KS(b)U. Jeho stížnosti v té době ještě nenacházely žádnou odezvu u představitelů strany.

V červnu inzeroval AcKK vydání řady periodických sbírek pod názvem *Комукульт* ve spolupráci s charkovským nakladatelstvím Червоний шлях⁹². Tento krok předznamenával přemístění celé organizace do Charkova, kde podle jejich slov měli lepší vydavatelské podmínky. Vyšel dlouho inzerovaný *Журнал для всіх* (1925) a plánovali vydání dvouměsíčníku *Радіожурнал*⁹³. Přesun do Charkova se stal přelomovým pro další směřování organizace. Energie, kterou spotřebovávaly masové přednášky a výstupy, se nyní konečně mohla využít v literární a vydavatelské práci. Programová změna přinesla své následky. Srpen 1924 znamenal pro AcKK vnitřní krizi, která se naplno projevila 21. srpna, kdy se AcKK rozdělila na dvě organizace. Vydělila se především mladší generace, která protestovala proti utlumení praktické činnosti v masách.⁹⁴ V únoru roku 1925 se „odpadlíci“ definitivně distancovali od AcKK a vytvořili vlastní skupinu Жовтень - організація працівників пролетарської культури⁹⁵.

Následkem bylo i zhoršení vztahu s organizací Плуґ, která se postavila na stranu mladých vzbouřenců. V únoru bylo pozastaveno vydávání dvouměsíčníku *Журнал для всіх* a vyšla stať S. Pylypenka kritizující Semenkovu práci „Про застосування ленінізму на 3-му фронті“. S. Pylypenko obviňoval Semenka z příklonu k buržoaznímu umění.

Další činnost AcKK nebyla kvůli panujícím rozepřím možná. V březnu roku 1925 se členové AcKK veřejně hlásí k myšlence spojit se se skupinou Гарт. Po několika vyjednáváních s tímto řešením souhlasí všichni členové bývalého AcKK kromě M. Semenka. Ten volí poslední záchranný manévř a pokouší se vytvořit nové oddělení v Oděse a v Charkově. Nakonec je však se svým nejbližším spolupracovníkem fotografem D. Sotnykem z obou organizací vyloučen a to znamená definitivní konec organizace AcKK. Krátce po sloučení se skupinou Гарт futuristé vydávají plánovaný almanach *Гольфштром* (1925) obsahující pouze literární materiály.

92 Rudá cesta.

93 Radio žurnál.

94 K té patřili i Jarošenko, Savčenko, Slisarenko, Vlyzko, Tereščenko a další.

95 Říjen - organizace pracovníků proletářské kultury.

Panfuturisté byli nuceni uznat porážku, jejich teorie byla nepochopena a odmítnuta, staré umění pokračovalo v existenci.

Semenko na nějaký čas opouští literární dění a nachází útočiště ve filmových ateliérech v Oděse, kde pracuje jako šéfredaktor Oděského filmového závodu a oddělení „ВУФКУ“ („Всеукраїнське фотокіноуправління“)⁹⁶. Podle svědectví z té doby je zřejmé, že Semenka získal podstatný vliv i v této oblasti a našel zde mnoho svých budoucích spolupracovníků – O. Dovženka, O. Perehuda, L. Skrypnyka. Pokoušel se uspět i jako scénárista, ale žádný jeho projekt nenalezl přívětivé odezvy u režisérů. Postupně se kolem něj opět soustředí jeho bývalí spolupracovníci, např. M. Bažan, H. Škurupij, L. Kurbas, F. Lopatyns'kyj a J. Janovs'kyj.⁹⁷

Byly to právě tyto znovu nalezené kontakty, které Semenka podpořily v jeho rozhodnutí obnovit literární činnost. Atmosféru na ukrajinské literární scéně silně poznamenaly výsledky literární diskuse, futuristé se přesto nevzdávají možnosti vlastní tvorby.

Rok 1927 byl pro Semenka přelomový hned z několika důvodů. Opouští filmový průmysl, stěhuje se z Oděsy zpět do Kyjeva a společně s několika svými věrnými zakládá skupinu nazvanou Бумеранг⁹⁸. Skupina sice neměla dlouhého trvání, ale podařilo se jí vydat dvě velmi významná díla. Prvním z nich byl stejnojmenný časopis, který v podtitulku sám sebe označoval za neperiodický časopis pamfletů. Na obálce jsou uvedena jména autorů, jakými byli např. M. Bažan, D. Buzko, O. Dovženko, H. Zatvornyc'kyj, O. Kapler, P. Melnyk, O. Perehuda, B. Teneta, M. Semenka, O. Slisarenko. Ve skutečnosti však dodávali své statě pouze čtyři z nich – M. Semenka, M. Bažan, H. Škurupij a O. Perehuda. Druhým vydáním skupiny Бумеранг byla sbírka *Зустріч на перекресній станції* (1927) s podtitulem *Розмова трьох* – tedy Semenka, Škurupije a Bažana. Sbírka obsahovala básně všech tří autorů a jednu prózu stejného názvu jako celá sbírka. Próza nebyla podepsána, ale s největší pravděpodobností je autorem Semenka. Tři zmínění futuristé v ní vystupují jako conquistadoři střetávající se na té samé křižovatce cest, na které se před lety rozloučili, aby poté každý zvlášť hledali v cestách současnosti směr a prostředky cest budoucích. Díky jejich odvaze jít dál ještě nezhaslo světlo na semaforu budoucnosti, ale jeho oheň nebezpečně pohasíná. *Зустріч на перекресній станції* byla prostředkem, jak vyjádřit a zhodnotit jednak vztahy samotných básníků mezi sebou a jednak tehdejší stav literárního dění. Semenka

96 Celoukrajinské oddělení filmu a fotografie.

97 Posledně jmenovaný o několik let později popisuje Semenkovu působení v ateliérech ve své knize *Майстер корабля*, jejíž děj se odehrává právě v oděských ateliérech.

98 Бумеранг.

s ironickým nadhledem komentuje zradu přátel v AcKK, názorový přerod Bažana, úroveň nebo spíše podúroveň literární kritiky i omezenost ukrajinských literátů. Jak je pro Semenka typické, neopomíná uvádět konkrétní jména spisovatelů i skupin. Od smířlivého tónu se zde přechází k hádkám, aby nakonec opět došlo k všeobecné shodě na nutnosti pokračovat v přípravě komunistické budoucnosti a výchově nových následovníků.

Ani tyto publikace nezůstaly bez ohlasu. První se ozvala v této sbírce paradovaná ВАПЛИТЕ, která pro spolupráci se Semenkem vyloučila Škurupije a Bažana. Více než *Зустріч* pobouřila Semenkovy současníky stať opublikovaná v almanachu *Бумеранг* (1927) pod názvem „Міркування про те, чому український націоналізм шкідливий для української культури, або Чим корисний інтернаціоналізм для неї ж“⁹⁹. Terčem Semenkovy humoru se staly snad všechny literární organizace té doby, nevyjímaje ani ty proletářské. Následné hádky skupiny Бумеранг s organizacemi ВАПЛИТЕ, Плуг, Молодняк a dalšími, stejně jako nestálost některých členů, byly hlavními příčinami jejího rychlého konce.

Semenko organizačně nestagnoval a 1. října 1927 vyšlo v časopise *Культура і побут* (1925 – 1928)¹⁰⁰ stručné ohlášení přípravy nového časopisu. Jako spolupracovníci byli uvedeni M. Semenko, L. Kurbas, H. Škurupij, V. Meller, O. Vlyz'ko, H. Koljada, O. Poltorac'kyj, H. Pjetnikov, A. Bučma, M. Bažan, P. Mel'nyk, R. Novosads'kyj-Ljalin, A. Petryc'kyj, O. Pehuda, M. Skrypnyk, D. Buzko a M. Ščerbyna. Časopis i celá nově vzniknuvší organizace byla nazvána *Нова генерація*. Začíná tak poslední velkolepá fáze ukrajinského futurismu, fáze s největšími ambicemi a největším ohlasem, který konečně přichází i zpoza hranic Ukrajiny.

Počet stálých přispěvatelů časopisu *Нова генерація* (1927 – 1930) se neustále zvyšoval, až roku 1930 dosáhl neuvěřitelného počtu více než osmdesáti. Nutno dodat, že většina z nich, a to se týkalo především zahraničních dopisovatelů, nebyla stálými přispěvateli a někteří z nich dokonce nikdy ani nepřispěli. *Нова генерація* vycházela z dřívějších zásad futuristů a jejím hlavním cílem bylo informovat o co nejširším spektru avantgardního umění. Spolupracovali s ní odborníci přes různé disciplíny - např. kinematografii a divadelní vědu (Pehuda, Tereščenko, Zatornyc'kyj), ateliérové malířství (Petryc'kyj, Jermylov, Kovžun),

99 Úvahy o tom, proč je ukrajinský nacionalismus škodlivý pro ukrajinskou kulturu nebo-li Čím je pro ni přínosný internacionalismus.

100 Kultura a způsob života.

fotografii (Sotnyk), architekturu (Malozemov, Kasjanov, Lopovok, Cholostenko). V každém čísle našli čtenáři informace o současném dění na umělecké scéně Západu. V případě periodika *Нова генерація*, více nežli pro jakýkoliv jiný předchozí futuristický časopis, byl typický záměrný internacionalismus.

Poprvé dochází ke spolupráci ruských a ukrajinských futuristů. Ta začíná vydáváním časopisu *Нова генерація* a je zřejmé, že větší úsilí na její udržení vynakládá ukrajinská strana. Jejich vzájemný vztah je utvářen kooperací ukrajinského časopisu *Нова генерація* a ruského *Новый Леф* (1927 – 1928) spočívající v inzerci a odkazech, které na sebe obě periodika poskytují svým čtenářům. I v tom však ruská strana značně zaostává za aktivnější ukrajinskou. Prohlášení o tom, že existuje trvalý přátelský kontakt a výměna materiálů, je tedy spíše jen zbožným přáním ukrajinské strany.

Již roku 1928 se ozývají kritické hlasy na adresu ukrajinského časopisu. Tyto hlasy jej na jedné straně obviňují z pouhého kopírování ruského vzoru, na druhou naopak kritizují za odklon od ruského příkladu. Čtenáři periodika *Нова генерація* požadují od redakce vysvětlení, zda následuje příkladu časopisu *Новый Леф* nebo zda s ním naopak soupeří či zda jsou obě periodika na sobě nezávislými spolupracovníky. Sama redakce ruské avantgardní tiskoviny se vyslovovala odmítavě k tomu, že *Нова генерація* publikuje na svých stránkách beletristiku a dokonce i reprodukce Picassa.

Spory se vyostřily v červenci 1928, kdy redakce časopisu *Нова генерація* obdržela dopis od I. Vercmana, ve kterém vyzýval k jasné odpovědi, zda je *Нова генерація* následovníkem časopisu *Новый Леф* nebo ne. Tón jeho dopisu byl dosti arogantní a urážející. Reprodukce Picassa nazýval projevem provincializmu a teoretického eklektismu. Odpověď ukrajinské strany byla stručná, ale důrazná. Vyjádřili v ní nelibost ze zvoleného tónu a trvali na své nezávislosti vůči názorům jakéhokoliv jiné tiskoviny. Na konci roku *Новый Леф* konečně zveřejnil svou recenzi na časopis *Нова генерація*, jejíž autorem byl V. Trenin a která fakticky znamenala konec oficiální spolupráce, respektive papírově dobrých vztahů dvou futuristických časopisů.¹⁰¹

101 Trenin uvedl svou recenzi několika komplimenty za hesla časopisu *Нова генерація*, především pak za zdůraznění protikladu komunismu, internacionalismu a nacionalistické omezenosti. Zbývající část recenze tvořila ostrá kritika časopisu. Teoretická část podle něj protirečí názorům žurnálu *Новый Леф*. Také obvinil časopis *Нова генерація* z levého estetismu, eklektismu a zpátečnictví. Značnou část věnoval kritice prozaických publikací, především pak pokusům o syntézu literatury faktu s beletristikou, což byl oblíbený žánr ukrajinských futuristů.

První reakce ukrajinské veřejnosti na nový futuristický časopis byly nezvykle příznivé. Kritici oceňovali především mladickou veselost, kterou *Нова генерація* přinášela. Bylo zveřejněno i několik výtek, ale vesměs převažovaly kladné ohlasy.

Skupina *Нова генерація* usilovala o diferenciaci na literární frontě, proto podporovala soupeření mezi jednotlivými proudy, které mělo ukázat, jaké směry jsou skutečně progresivní a jaké naopak reakcionářské. Narozdíl od své předchozí fáze se již futuristé nesoustředili na masy a na výtky svých protivníků reagovali tvrzením, že se orientují na kulturně připravenějšího čtenáře. Časopis *Нова генерація* deklaroval, že chce být „laboratoří“ kvalifikovaných umělců i vědeckých pracovníků umění, kteří pomocí experimentů hledají metodu vhodnou k tvoření nového umění.

Celoukrajinský literární sjezd konaný v únoru 1928 přinesl futuristům milé překvapení v podobě projevu M. Skrypnyka, předsedy orgánu *Комісаріат освіти*¹⁰². Ten vyzval všechny literáty, aby se nesdružovali pouze na základě sociálně politických úmluv, ale více dbali na literární styl. Podle Skrypnyka bylo důležité, aby se literární organizace začaly tvořit na základě uměleckých a formálních principů, a ne na „kvazi-politických“ platformách. Za pozitivní příklad označil právě avantgardní skupinu *Нова генерація* a *Авангард* V. Poliščuka.

V té době došlo k neshodě mezi Semenkem a Bažanem, který popřel, že by kdy dal souhlas se spoluprací s časopisem *Нова генерація*. Načež Semenka reagoval tvrzením, že ve zmíněném časopise byla uveřejněna Bažanova starší báseň, kterou si autor sám nově redigoval a za kterou dostal od redakce zapláceno. Po této neshodě už spolu Semenka a Bažan nikdy nespolupracovali.

V polovině téhož roku došlo k roztržkám i mezi představiteli skupiny *Березіль* - Kurbasem a Mellerem - a Semenkem, který měl kritické výhrady k činnosti jejich divadla. Vytykal jim mimo jiné malou politickou angažovanost a odvracení se od experimentů. Krátce nato oba dva zmizeli z redakční rady periodika *Нова генерація*.

Po roce svého trvání se časopis stále otevřeněji hlásí k teorii panfuturismu. Postupně se spolupracovníci časopisu *Нова генерація* rozdělili na dvě frakce. První se hlásila

102 *Комісаріат освіти*.

ke konstruktorům-funkcionalistům, v jejím čele stál Škurupij. Druhou tvořili futuristé-destruktoři a s největší pravděpodobností ji vedl Semenko. V dřívější fázi futurismu by takovýto rozkol byl považován za jasný důkaz krize, oproti tomu nyní posloužil jako další krok jejího rozvoje. Obě skupiny plánovaly vydávat kromě společného periodika *Нова генерація* ještě svůj specializovaný časopis. Jejich plány však zůstaly nezrealizované, podobně jako desítky dalších.

Obě frakce spolu soupeří o prostor k publikování svých statí a studií. První polovinu roku 1929 měli převahu destruktoři, druhou zastánci konstrukce. Koncem roku bylo zřejmé, že destrukce nikdy nepřestane být terčem útoků a prostředkem pro politickou diskreditaci. Semenko tedy mění taktiku. Destrukce je postupně odsouvána a prostor získávají ty části panfuturismu, které nevyvolávají tolik odporu a pobouření.

Tento obrat vyvrcholil 12. března 1929, kdy Semenko na sjezdu charkovských spolupracovníků vyzývá ke konstruktivní činnosti a navrhuje změnit charakter jejich organizace z dosavadního uměleckého na širší obecně kulturní. Tím by se podle něj podařilo spojit experimentátorství a masovost. Navrhoval pojmenovat nově vzniklou skupinu Асоціація робітників комуністичної культури. Tento návrh byl nakonec přijat a název upraven na ВУАРКК (Всеукраїнська асоціація робітників комуністичної культури)¹⁰³.

ВУАРКК uzavřela několik dohod o spolupráci s dalšími organizacemi a kluby pracujících, snažila se propagovat svou teorii, vystavovat produkci, ale nikdy ne v takovém rozsahu jako dřívější Комункульт. ВУАРКК se soustředila především na vydavatelskou a uměleckou činnost spojenou s časopisem *Нова генерація*.

Koncem roku 1929 se stupňují útoky ze strany kritiky vyvolané především Semenkovou přednáškou s názvem „Кому потрібне мистецтво?“¹⁰⁴, ve které napadl snad všechny existující literární organizace v Kyjevě, ale jeho největším terčem zůstala ВУСПП¹⁰⁵ a její jednotliví členové. Reakcí byla vlna vzájemných útoků a ostrých polemik, které byly ukončeny v květnu roku 1929, kdy se konal druhý sjezd ВУСПП.¹⁰⁶ Semenko byl obviněn

103 Celoukrajinská asociace pracovníků komunistické kultury.

104 Kdo potřebuje umění?

105 Celoukrajinský svaz proletářských spisovatelů.

106 Po tomto sjezdu bylo patrné, že ВУСПП, která nedlouho po tom vstoupila do Ruskem financované ВОАПП ujištěna o svém postavení i významnými politickými představiteli, odehraje rozhodující roli v budoucím vývoji literárních organizací. Za krátký čas se stalo zřejmým, že ona budoucnost spočívá ve sjednocení všech ukrajinských spisovatelů pod ochranou ВУСПП. Hlavním problémem zůstali futuristé, kteří jako jedna z posledních organizací hájili svůj vlastní program.

ze zneužívání marxistické frazeologie, z projevů maloburžoazie, z formalismu a z tvorby poezie nesrozumitelné masám.

Před koncem sjezdu přichází zástupci skupiny Нова генерація k ВУСПП s nabídkou spolupráce proti tzv. pravému nebezpečí. ВУСПП nabídku ochotně přijímá a výsledkem je dohoda o ukončení vzájemných výpadů. To ovšem neznamená, že by polemiky zcela utichly. Zřejmé neshody v otázkách teorie i praxe futuristů byly řešeny značně formálně – částečně pomohla změna slovníku,¹⁰⁷ částečně publikace několika prohlášení o rozdílnosti platformy ВУСПП a skupiny Нова генерація.

Spolkem s ВУСПП a dalšími proletářskými organizacemi se přispěvatelům časopisu *Нова генерація* zúžil okruh vhodných terčů jízlivých komentářů, které nyní byli nuceni psát především o tzv. pravých. V zorném poli se tak ocitli spisovatelé jako M. Ljubčenko, K. Burevij, P. Tučyna, M. Chvyľovyj, B. Antonenko-Davydovyč, bojčukisté i „zdiskreditovaní leví“ V. Poliščuk a L. Kurbas. Zpočátku měly polemiky humorný charakter.¹⁰⁸

Ve třicátých letech začíná do literárního dění stále více zasahovat politika. Součástí kritiky už není jen obviňování z pochybení uměleckých, ale i politických, což má pro mnohé spisovatele fatální následky.

Hlavním terčem polemik a výpadů časopisu *Нова генерація* se stává periodikum *Літературний ярмарок* (1928 – 1930)¹⁰⁹, vedený redaktorem Chvyľovým. Nepřátelský vztah futuristů a Chvyľového můžeme datovat již od počátku desetiletí. Zatímco ve dvacátých letech je předmětem kritiky obou stran umělecké přesvědčení a tvorba oponenta, v letech třicátých přerostou vzájemné potyčky v politická obvinění.

107 ВУСПП neschvaluje smrt umění, futuristé tedy místo „смерть“ (smrt) užívají „ділове префорування“ (cílené přetransformování), ačkoliv je z kontextu jasné, že se jedná stále o totéž.

108 Bojčukisté (АРМУ – асоціація революційного мистецтва, asociace revolučního umění) například uveřejnili v periodiku *Літературний ярмарок* svou výzvu Semenkoví „Ви мусите вмерти. Серьозно кажемо. Вмерти не як фізіологічна істота, а як суспільний чиник“ (Vy musíte zemřít. Myslíme to vážně. Zemřít – ne jako fyziologická bytost, ale jako veřejný činitel.). Reakcí Semenka bylo uveřejnění reportáže „Справа про труп“ (Oznámení o úmrtí) v *НГ*. V komentáři redakce bylo uvedeno, že kvůli vyplnění přání bojčukistů redaktoři úpěnlivě prosili Semenka, aby zemřel. Ten nakonec jejich přání milostivě vyhověl. Na památku skonalšího lídra tedy *Нова генерація* uveřejnila několik dokumentů jako např. dopis adresovaný městskému prokurátorovi s prosbou o vyšetření jeho předčasné smrti, nekrolog ve formě rituálního pláče, dojemné vzpomínky Petryc'kého na posledního futuristu a další.

109 Literární jarmark.

Polemiky se vyostřily v prosinci roku 1930, kdy blok pěti proletářských organizací – ВУСПП, ВУАРКК, Плуг, Молодняк a Західна Україна – publikoval v periodiku *Вісті ВУЦВК* (Charkov, 1918 – 1933; Kyjev 1934 – 1940)¹¹⁰ dopis, ve kterém byl H. Epik kárán za pokusy o zrušení časopisu *Нова генерація*, a periodikum *Літературний ярмарок* za spolčení se se skupinou V. Poliščuka.

Odpovědí časopisu *Літературний ярмарок* bylo vyvrácení všech obvinění a poukázání na údajně skutečné důvody napsání dopisu. Těmi měla být snaha překrýt to, na co správně poukázal Epik, totiž pornografismus a politický cynismus časopisu *Нова генерація*. Redakce podle nich uniká proletářskému soudu a schovává se v zákrytu jiných proletářských ochranných organizací. Futuristé další replice nevěnují příliš prostoru ani pozornosti a spokojí se s poukázáním na pornografický základ díla O. Kopylenka, publikovaného v předchozím čísle časopisu *Літературний ярмарок*.

Zlomovým okamžikem se stává vydání Chvylového invektivy „Кричуще божество“¹¹¹ v prosinci roku 1930 v novinách *Комуніст* (1919 – 1943)¹¹², což byl orgán Ústředního výboru KS(b)U. Chvylovýj zde rozšířil svá obvinění a nazývá futuristy nacionalisty, mazelovci, jefremovci a fašisty. Impulsem se stalo vydání futuristického almanachu *Авангард-Альманах пролетарських митців Нової генерації* (1920)¹¹³. Pro svou kritiku si M. Chvylovýj vybral díla O. Vlyzka, H. Škurupije a V. Domontovyče. Jeho práce je postavena na citátech vytržených z kontextu, vykonstruovaných obviněních. Odpověď Škurupije a přetisk stati Chvylového v periodiku *Пролітфронт* (1930) byly zveřejněny ve stejný okamžik. 16.března otiskl *Харківський пролетар*¹¹⁴ další Chvylového stat' „А хто ще сидить серед винуватих?“¹¹⁵ Název reagoval na soudní proces se skupinou Спілка визволення України¹¹⁶, Chvylovýj ve své stati nazývá futuristy politickými reakcionáři a nebezpečnou silou.

Jeho obvinění a především vyhrocenost reakce mají za následek další parodické repliky na stránkách časopisu *Нова генерація*. Obratem v recepci nadcházejících událostí byla stat'

110 Вісті Всеукраїнського Центрального виконавчого комітету Рад робітничих, селянських і червоно – армійських депутатів губвиконкому Харківщини (Zpravodaj Celoukrajinského centrálního komitétu Rady pracujících, rolnických a rudoarmějských deputátů Charkovské oblasti.).

111 Křiklavé božstvo.

112 Komunista.

113 Avantgardní almanach proletářských umělců Nové Generace.

114 Charkovský proletář.

115 Kdo další sedí na lavici obžalovaných?

116 Skupina pro osvobození Ukrajiny.

A. Chvyľji, jednoho z hlavních kritiků Chvyľového z dob БАЛЛІТЕ, v níž reagoval na odpověď Škurupije a Antonjuka v časopise *Комуніст*. Chvyľja nejen že znovu zopakoval veškerá dřívější obvinění, ale ještě navíc poukázal na to, že kritika Chvyľového futuristy není nic jiného než štvavá kampaň proti proletářskému spisovateli, navíc členu komunistické partaje.

Bylo jasné, že futuristy čeká stejný osud, jaký postihl i Poliščukovu skupinu Авантгард. *Нова генерація* zůstala posledním literárním časopisem, který propagoval svou vlastní uměleckou metodu, potřebu pluralitních názorů v rámci proletářské literatury a vykazoval značnou nepoddajnost. Útoky proti futuristům se stále stupňovaly a jakákoliv snaha bránit se je vysvětlována jako rozhodnutí setrávat v omylu. V průběhu několika dalších týdnů se futuristé znovu dostávají do literární izolace, tentokrát bez podpory partaje i BYCIII.

V prosinci roku 1930 vychází nečekaně Semenkov výzva k novému pohledu na literaturu, jenž vyžaduje nová fáze socialistického života započatá třicátými lety. K údivu všech znovu opakuje svůj názor, že je prospěšnější podporovat bloky a spolky, než vytvořit jednu velkou organizaci. Dva měsíce poté je donucen změnit svůj postoj a 20. března roku 1930 *Літературна газета* (1927 – 1930) otiskla Semenkovu prosbu o co nejurgentnější vyřízení žádosti skupiny Нова генерація spojit se s BYCIII. Jako důvod bylo uvedeno, že Нова генерація považuje za zbytečnou existenci paralelních proletářských organizací. Štvanice na futuristy dosáhla svého cíle - 8. května Semenkov znovu potvrdil své přání a poslal v této věci BYCIII petici.

BYCIII přijala tento požadavek velmi ochotně. Pro futuristy byl tento krok značným ústupkem a považovali věc o splynutí dvou organizací za předem kladně vyřízenou. Prvním překvapením byla stať I. Kulyka otištěná v partajním časopise *Комуніст*.¹¹⁷

Kromě Kulyka se až do zasedání BYCIII nikdo jiný k plánovanému přijetí futuristů nevyjadřoval. Bylo jasné, že BYCIII sdílí Kulykův názor a futuristy přijme pouze za podmínek plné kapitulace, což mimo jiné znamenalo i zřeknutí se formalismu jako umělecké metody a odsouzení všech minulých chyb ve svém programu.

117 Kulyk označil rozhodnutí futuristů za poslední pokus o záchranu. Podle něj se od nich očekávala kající sebekritika za jejich minulé chyby a prohřešky, ale oni místo toho přišli s novou „bojovou taktikou“, jejíž součástí je právě vstup do řad BYCIII. Nejvíce jej podle jeho slov rozhořčila Semenkov odpověď na Chvyľového obvinění týkající se jejich almanachu.

Osudné zasedání se konalo 20. - 24. května roku 1930. Navzdory všem očekáváním přišla delegace skupiny *Нова генерація* ve složení Semenka, I. Malovičko, O. Poltorac'kyj, L. Nedolja a M. Skuba jako rovnocenný partner připravený vést dialog. Odmítli ustoupit ze svých avantgardních pozic, popřít správnost dřívějších metod, natožpak provést nějakou veřejnou sebekritiku. Následkem bylo vypuknutí nového skandálu. Členové BYCIII okamžitě vydali zvláštní dokument, ve kterém odsoudili chování futuristů, především pak výstup „futuroanarchisty“ Semenka, který označili za antiproletářskou řeč. Bylo jasné, že další spolupráce nebo snad sloučení nepřipadá v úvahu.

Na nově vzniklou situaci reagoval i I. Mykytenko ve své stati „*Ліве ошуканство*“¹¹⁸. Následovala Semenkovy odpověď „*Hy i репліки*“¹¹⁹, ve které nereaguje pouze na Mykytenka, ale na celou literární frontu, jež se postavila proti němu. Je to jedna z jeho nejostřejších, nejironičtějších a zároveň nejemotivnějších reakcí, kterou se pokouší zabránit vymazání futurismu z dějin ukrajinské literatury. Zdůrazňuje svůj podíl na literárním vývoji, řadí se mezi tzv. první statečné vedle borot'bystů a vyznává futurismus jako sovětský směr. Důrazně opakuje Mykytenkovi, že neshoda mezi futuristy a BYCIII je záležitostí neshody v otázkách tvorby a rozdílného přístupu k jiným než proletářským organizacím. Ačkoliv bylo zřejmé, že smyčka kolem futuristů se začíná stahovat, Semenka se nevzdává a měsíc po skončení zasedání BYCIII se v novinách objevuje ohlášení oznamující, že skupina *Нова генерація* založila novou organizaci nazvanou *Об'єднання пролетарських письменників України*¹²⁰.

Tato organizace byla spíše zoufalým pokusem udržet tvůrčí i lidskou důstojnost svých členů, předem odsouzeným k nezdaru. OPIIY otevřeně deklarovala ztotožnění se s ideovou platformou BYCIII, aniž by se zřekla čehokoliv ze své futuristické minulosti. Její vznik rozpoutal doslova vlnu šílenství v řadách BYCIII i samotné komunistické strany. *Нова генерація* byla za daných podmínek donucena přetvořit se na časopis polemik, obhajob a později i sebekritiky. Tlak na OPIIY byl příliš velký a samotní futuristé ztráceli půdu pod nohama. To, co v jednom čísle tvrdili, v následujícím popírali.

I přes optimisticky znějící oznámení o předplatném časopisu *Нова генерація* na rok 1932, nebylo žádným překvapením, když 20. prosince roku 1931 otiskla *Літературна*

118 Levicové klamstvo.

119 To jsou ale repliky.

120 Sjednocení proletářských spisovatelů Ukrajiny.

газета článek „Постанова про розпуск ОППУ“¹²¹, který podepsali Semenko, Nedoľja a Pančenko.

ВУСПИ však vyžadovala veřejné pokání bývalých futuristů. Následovalo období publikování kajících dopisů bývalých členů ОППУ, kteří ve snaze zachránit sami sebe házeli špínu jeden na druhého. Také Semenko se smířil s ВУСПИ a napsal dlouhou omluvu ve formě básně - zповědi, v níž se veřejně vyznává ze svých chyb a prohřešků. Smutnou tečkou za jeho futuristickou tvorbou se stal kapitulující návrat ke svému původnímu jménu Мychajlo, které změnil ve chvíli, kdy se rozhodl stát se futuristou:

Я
зараз
Семенко Михайло
А досі
був
Семенко Михайль¹²²

Během několika následujících let bývalí futuristé zcela zmizeli z literárního dění a většina z nich přestala psát úplně. Tvorba těch, co nepřestali, byla spíše politováníhodným dokumentem o šílenosti doby.

121 Oznámení o rozpuštění SPPU.

122 Já/ jsem teď/ Semenko Мychajlo/ A kdysi jsem byl/ Semenko Мychajl'.

V. FUTURISTICKÁ LITERÁRNÍ TVORBA MYCHAJLA SEMENKA

5.1. Poezie

Výrazný předěl v tvorbě M. Semenka znamenala účast na večeru veřejného čtení, který v Psychoneurologickém institutu v Petrohradě uspořádali ruští futuristé. Semenka se zde setkává s novátorským přístupem k literatuře a k umění vůbec, v jejich vystoupení nachází inspiraci k zahájení nové tvůrčí etapy. Setkání s avantgardou mělo za následek radikální obrat od modernismu k básním plným deziluze a ironie, k excentrické poezii všedního dne.

Semenkova futuristická tvorba se primárně nesoustředila pouze na tematiku aut, strojů, letadel a jiných vynálezů, ale její hlavní snahou bylo porozumět novým skutečnostem. Celou tvorbou se prolíná touha zachytit proměnu moderního života jedince, a to vhodnými (novými) literárními postupy a prostředky. Semenka si uvědomuje potřebu znovu podrobit literaturu revizi, exaktně ji definovat a reformovat umění jako takové. Přichází se změnou obsahu literárního díla a také se změnou formy, pomocí které nový obsah vyjadřuje.

Poetická tvorba M. Semenka je velmi obsáhlá. Příčinou však není grafomanství, jak mu opakovaně vyčítá kritika. Jedná se o záměr autora uplatnit princip absence autocenzury. Semenka odmítal třídít výsledky své tvorby, jako motto ke sbírce *Кобзар* použil citát od E. Guroové: „Созданное – уже не принадлежит тебе“¹²³. Publikoval všechny verše, které kdy napsal, bez ohledu na kvalitu a aktuálnost prezentovaného. Mnoho básní přetiskoval v několika svých sbírkách, modernistické prvotiny nezavrhoval, ale uveřejnil je znovu v roce 1925.

Představitel futurismu na Ukrajině propagoval cestu neomezených experimentů, jeho tvorba je souborem rozmanitých vlivů a směrů. Také tematicky se jedná o eklektický soubor motivů a obrazů. Pro uvedenou pestrost byla část Semenkovy tvorby interpretována jako futuristická a část byla literární kritikou označována za impresionistickou, symbolistickou či sociálně realistickou. Teprve v posledním desetiletí byla přijata Semenkova tvorba ve své úplnosti a bylo akceptováno, že futuristická orientace jeho díla se projevuje především v její neuchopitelnosti a nesourodosti.

123 Vše, co jsi napsal, už ti nepatří.

V poezii Semenka lze vydělit tři důležitá tvůrčí období – kverofuturistické, panfuturistické a období let 1925 – 1929. Celou jeho tvorbou se prolínají opakující se motivy, které se v jednotlivých fázích futurismu proměňují a vyvíjejí. Semenka také přináší do ukrajinské literatury mnoho nových žánrů a prostředků. Urbanistická lyrika se zde prolíná s přírodními scenériemi, exotika velkých měst koexistuje v básních s motivy všedního života. Roku 1914 se Semenka vydává na cestu avantgardní tvorby, jejímž cílem nebylo dojít k futuristické vyříbenosti avantgardní poezie, ale zakoušet samotný proces tvorby plný experimentů a objevů.

5.1.1. Poezie kverofuturistického období

Jeho první futuristické verše zveřejněné roku 1914 ve sbírce *Держання* charakteristické svou antipoetičností a velkou mírou deklarativnosti, obsahují kromě dramatického patosu i erotické motivy zpracované s neobvyklou otevřeností. Z jeho futuristické tvorby vyzařuje neudržitelná dravost až agresivita. Semenka se v některých básních přibližuje egofuturismu I. Severjanina. Zatímco v poezii Severjanina vede důraz na zvukovou stránku básně k melodičnosti a zpěvnosti, v Semenkově poezii se setkáváme s experimenty s pomyslnou hranicí mezi poezií a zápisem slabik, což má za následek disharmonii a napětí. Se Severjaninem pojí Semenka také novátorské názvy žánrů – *erotéza*, *poéza*, *pornograféza* a obecný charakter básní označovaný jako salónní poezie kabaretů. Rané počátky Semenkovy futurismu odkazují svou poetikou také k E. Guroové (časté užívání aliterace v kombinaci s technickými výrazy).

Semenka kóduje jazyk poezie, kód však čtenáři neposkytne, proto se mnohdy ocitáme za hranicí srozumitelnosti. Jediným kódem poezie kverofuturistického období bývá název. Větší důraz je kladen na formu než na obsah. Semenka hledá možnosti literatury a zkouší, kde začíná předěl mezi shlukem slov a znaků a literaturou. Jeho cílem je vyvést literaturu z pout sémantiky. Mnoho básní tvoří náhodně přiřazené úlomky slov. Slovo, které futuristé v nové koncepci umění zbavili formy i obsahu, přestává být nositelem sémantického významu a stává se zvukovou jednotkou, je tedy potřeba nalézt jiný způsob, jak nově sdělit něco obsažného.

Slovo má pro Semenka význam asociační jednotky, upřednostňuje slova popisující vůni, zápach, zvuk. Futurismus transformuje umělecký jazyk a útočí na lexiku, syntax a gramatiku jazyka. Ve snaze používat při tvorbě nové kódy hledá stále nové způsoby šifrace a následné dešifrace textu.

Semenko se snaží svou básnickou tvorbou demonstrovat autentičnost teoretických koncepcí. Básně uveřejněné v roce 1914 potvrzují svým obsahem ideu kverofuturismu. V básni „Притиснутий“ např. Semenka odmítá ikonizovat vlastní vzory:

Притиснутий

Ще нижче поклонись! Ще кланяйся, кланяйся!
Вони здобутки всі зараз тобі дали —
І Ігор, і Бальмонт, і Білий, і Чурлянєс —
Всі хором і ретельно так гули:
Семенко — кланяйся, кланяйся!
— Ні, не схилюсь,
Смерть буде перемогою моєю,
Коли я буду сам,
А коли ні...¹²⁴

Počátky futurismu na Ukrajině násilně přerušil první světová válka, Semenka je odvelen do Vladivostoku, odkud se vrací až roku 1917. Vladivostocké období (1915 – 1917) přináší nové zdroje inspirace a s tím spojenou novou tvůrčí epochu. V letech 1915 - 1916 se Semenka uchýlí do sfér impresionismu, patrně hlavně v cyklu básní *Осінь рана* (1915 – 1916), a *Перо кохає* (1918). Semenka se vrací k tradičním lyrickým básním modernistického charakteru, jež komponuje ve formě vojákovy deníku. Jedná se o meditativní a intimní poezii menšího rozsahu, pohrává si s různými typy veršů i s obnoveným rytmem.

Rok 1918 je zřetelným návratem k poetice futurismu a zároveň útekem k lyrice. Oba proudy tvorby se vzájemně prolínají a střídají, jejich syntézou vznikají cykly básní s názvy „Футуропоезія“, „Кубопоезія“ a „Супрепоезія“¹²⁵, vyznačující se minimem užitých slov. Výběr jazykových prostředků odpovídá snaze vystihnout vnímanou industrializaci

124 Skloněný

Ještě níže se pokloň! Ještě se klaň, klaň se! / To oni ti teď dali všechny výtěžky - / I Igor, i Valmont, i Bilyj, i Čurljanis / Všichni sborem a zřetelně volali: / Semenka – klaň se, klaň se! / Ne, já se nepokloním / Smrt bude mým vítězstvím / Když budu sám / A když ne... (www.rozum.info.cz [online]. 2010 [cit. 2010-07-26]. Михайль Семенко [191]. Dostupné z WWW: <http://rozum.info/publ/29-1-0-186>).

125 Futuropoezie. Kubopoezie. Suprepoezie.

a modernizaci doby. Syntax je porušena v nejvyšší možné míře a kritérium zvukové stránky slov je nadřazeno jejich obsahu:

Супрепоезія

скумбрія
синій хинець корзиною
прожектор беріг
морська капуста
динею
густо¹²⁶

Semenko přináší do ukrajinské poezie pro futurismus typické onomatopoické experimenty. Zvukomalebná slova jsou prostředkem vědomé deformace umění a zároveň zprostředkovávají čtenáři emoční náboj básnických obrazů. Semenko využívá jak onomatopoická slova metonymická (reprodukce zvuků přírody), tak i estetická (vytváří asociace na základě estetických kritérií).¹²⁷ Metonymická jsou charakteristická pro fázi kverofuturismu, estetická převládají v panfuturismu.

Na přelomu kverofuturismu a panfuturismu se objevuje poezie prosycená určitým druhem mysticismu, spojeným s příchodem blíže nepopsané apokalypsy. V těchto symbolistických básních se objevují obrazy, jež absurdností a naléhavostí odkazují k počátkům expresionismu. Symbolistický ráz je narušen přítomností ironie a grotesknosti. Příkladem je báseň „Змагання“¹²⁸, ve které Semenko využívá aliterace, tolik oblíbeného prostředku mladomúzovců („слизькому скляних склеплінь“)¹²⁹ i biblické obrazy („Розсипайся каменю, дрібненьким порохом“)¹³⁰. Vážnost obrazů plných symbolů narušuje použitím slov z odborné terminologie či závěrečnou pointou.

126 Супрепоезія

...makrela/ modravý Číňan košíkem/ reflektor střežil/ mořské zeli/ melounem/ hustě (СЕМЕНКО, М. *Малий кобзар*. Харків, 1928, s. 57)

127 Toto rozdělení přináší G. Imposti ve své stati „Роль звукоподражания в поэтике итальянского и русского футуризма. Маринетти. Крученых. Хлебиков“.

128 Zápas.

129 Slizkému skleněných sklepení (СЕМЕНКО, М. *Малий кобзар*. Харків, 1928, s. 10.)

130 Rozsyp se kameni v drobný prach (Тамтѣж, s. 10).

5.1.2. Poezie panfuturistického období

Jedním z podstatných rysů Semenkovy poezie je radostné a hravé nadšení, podobné tomu, jež dalo o pár let později vzniknout německému dadaismu. V období panfuturismu vyvstává naléhavá potřeba nalézt nové umělecké prostředky, v literatuře to znamená vybudovat nový systém literární poetické tvorby. Na rozdíl od kverofuturismu, kde soustavné hledání nových forem mělo za cíl rozbít dosavadní literární postupy, panfuturismus pracuje s dvěma základními pojmy – s fakturou a ideologií. Semenka oba pojmy vysvětluje v manifestu „Постановка питання в теорії мистецтва перехідної доби“¹³¹, ve kterém odmítá tradiční atributy díla, jakými byli obsah a forma, pro jejich neaktuálnost.

Slovo přestalo být stavebním kamenem poezie a stalo se předmětem experimentů, a to nejen svým obsahovým významem, ale i způsobem grafického ztvárnění. Semenka nebyl jediný ukrajinský autor, který ve své tvorbě ikonizuje verbální znak. Jedná se o tendenci společnou avantgardní literatuře počátku století. Obraz v básni měl být přímou analogií reálnému jevu. Tento obraz nemusí být tvořen pouze slovy, ale i vizuální podobou. Příkladem může být báseň

Гк бк вк дк нк тк
ру оро
о
? с ?¹³²

Destrukce starých básnických forem, přechod k volnému verši, experimenty s lexikou a zvukovou stránkou básně, to vše se podle Semenka nevymanilo ze starých norem. Tyto kverofuturistické hry se nepokoušely vytvořit novou gramatiku, nový umělecký jazyk ani nové lyrické žánry. O to se Semenka pokouší teprve s příchodem panfuturismu a teorie simultaneity, jež umožňuje prolnutí více jevů a obrazů najednou.

Teorii simultaneity zakomponovali italští futuristé do svého programu vydáním manifestu „Simultánní vize“ (1911) a „Osvobozená slova“ (1919). Touto teorií předjímali změnu analytického myšlení v syntetické a také interpretaci znaku v textu, jenž je tvořen jak verbálními, tak i obrazovými prostředky. Původní výklad simultaneity italských umělců se týkal především sakralizace tvorby a recepce umění. Tento způsob interpretace simultaneity je znám již z období baroka.

131 Nastolení otázky teorie umění v přechodné době.

132 СЕМЕНКО, М. *Поезія*. Київ: Радянський письменник, 1985, s. 305.

V Semenkově sbírce *Кобзар* (1925) byly zveřejněny i dva cykly básní pod názvem „Каблепоема за океан“¹³³ (datováno 1920 – 1921) a „Моя мозаїка“¹³⁴ (datováno 1922), jež nabízejí čtenáři praktickou ukázkou koncepce simultaneity ve specifickém lyrickém žánru, a to v poezomalířství. B. Jakubs'kyj se v recenzi na Semenkovu sbírku vyjádřil: „Proces tvorby zde zřejmě probíhá tím způsobem, že Semenka vezme pero, sedí nad listem papíru a zapisuje. Zapisuje, co mu přijde na rozum.“¹³⁵ Tento Jakubs'kého popis evokuje pozdější techniku surrealistů – automatické písmo.

„Каблепоема за океан“ již svým názvem, jenž vznikl syntézou telegramu a poémy, evokuje styl strohý, lakonický, ale zároveň také styl narativní. Nalezneme zde zkratkovité verše, politická hesla i matematické značky znázorňující uváděnou skutečnost („Семенко = ідіот“). Jedná se o osm básní stejného formátu a grafické úpravy, jež připomínají reklamní plakát.

V Semenkově básnickém cyklu „Моя мозаїка“ se objevuje deset básní s různým stupněm slovesného a obrazového komponentu. První část tvoří poezie, ve které převažuje obrazový komponent („Світ“¹³⁶, „Супрепоезія“). Druhá část obsahuje básně, v nichž vizuální podoba pouze zesiluje účinek obsahu („Авантгард“, „Система“¹³⁷). Tematicky se jedná o dílo velmi rozsáhlé, zahrnující politicko-sociální i intimní náměty. Semenka se věnoval také vizuální podobě těchto básní. Každou báseň zarámoval a opatřil svým podpisem a datem zhotovení.

„Моя мозаїка“ zahrnuje také básně, ve kterých mizí význam syntaxe – např. „Система“ a „Супрепоезія“. Báseň „Супрепоезія“ je složena ze čtyř spojených čtverců popsáných různými slovy vodorovně i svisle. Jeden ze čtverců je zaplněn číslovkami, které označují důležité roky v Semenkově životě (den narození, vydání první sbírky, návrat z Vladivostoku), podobně i některá slova asociují autobiografické události. Báseň je poctou zakladateli suprematismu, K. Malevičovi a také pokusem přenést základní prvky tohoto výtvarného směru do literatury.

133 Кабелопоема за океан.

134 Моє мозаїка.

135 ІЛЬНИЦЬКИЙ, О. Відлучення від футуризму. *Слово і час*. 1992, 3, s. 40.

136 Svět. ДАВИДОВА–ВІЛА, Г. Поєзомалія і питання метамови в українському авангарді. *Мова і культура*, 2002, č. 5, sv. IV/1, s. 122.

137 Avantgarda. System.

Aktualizace vizuální podoby básně v poezomalířství M. Semenka se zdá být skutečně fixací poloautomatického a zčásti vědomého procesu a také předobrazem funkcionální lyriky, především lyriky plakátového typu, jež v sobě spojovala teorému, reklamu, hlavolam i báseň. Právě tím se v poezomalířství v největší možné míře realizuje praktická tvorba teoretických konceptů panfuturismu.

Básně spojující poezii a malířství poskytují čtenáři vícero možných způsobů čtení. Je možné zvolit způsob čtení po řádcích nebo jako palindrom shora dolů nebo naopak. Obě varianty jsou přípustné např. u básně „Світ“, k níž se ve svém článku vyjadřuje i H. Davydova–Bila¹³⁸. Podle ní má tato báseň znaky barokní emblematickosti. Slovo svět je zde zaměněno grafickými objekty - kruhem a kolem. Složitost poznání demonstruje matematická formule, s níž je v těsném tautologickém svazku slovesný komponent, jenž vytváří palindrom. Šíře problematiky je předávaná pomocí asociačního řetězce - „koule radius VLNA“, v jehož středu je „kolo – kruh“ symbolizující celistvost, ukončenost. Celý obraz je nečekaně narušen závěrečným dětsky hravým slovem KOKOS. Poezomalířství představuje snahu autora o rozšíření obzorů čtenáře, o interaktivní podíl na tvorbě a především pak na recepci díla.

Jedním z podstatných znaků nové tvorby je hra, jež spojuje avantgardu s intertextualitou barokních textů. Semenkovská báseň je šifrovaným vzkazem čtenáři. Na rozdíl od baroka není cílem rozluštění kódu, poznání, ale samotná tvorba šifry. Avantgarda také nemá na rozdíl od barokních děl jednotný základ, jenž ve starším období tvořilo Písmo svaté. Proto je získání kódu obtížné a často autorem záměrně znemožněno.

Báseň nemá emotivní funkci (čtenář jí nerozumí, je bezobsažná), autor se soustředí na vyvolání dojmu, aniž by sám mohl dopředu tušit reakci recipienta. Futuristická tvorba simuluje předverbální způsob myšlení, zároveň se oprošťuje od estetické stránky, kterou futuristé vůbec nebrali do úvahy.

138 ДАВИДОВА – ВІЛА, Г. Поэзомалярство і питання метамови в українському авангарді, s. 125.

5.1.3. Urbanistická poezie M. Semenka

Ústředním tématem se pro Semenka stává dosud obávané město. Zaměřuje se na detaily i celkovou atmosféru města, k vyjádření využívá „telegrafický“ styl obohacený o experimenty v rovině syntaxe. Pohrává si také s lexikou, vytváří novotvary (báseň „Експресовітр“, „Сонцекров“¹³⁹). Jeho zpracování urbanistické tematiky prošlo mnohými změnami, patrnými v několika výrazných sbírkách z let 1914 až 1925. H. Davydova–Bila ve své stati „Урбаністична лірика М. Семенка“¹⁴⁰ charakterizuje vývoj Semenkovy poezie jako přechod od krajinomalebnych tendencí k urbanistickým.¹⁴¹ Urbanistická poezie znamenala prozaizaci textu, změnu motivů a témat, posun ke každodennosti a všednímu životu.

Semenko byl inspirován urbanistickými tendencemi dekadentní poezie konce 19. století, které se objevují jako projev evropské kulturní vyčerpanosti. Téma konce světa, přírody i umění a přesun lyriky do městského prostředí zpracovává ve svých básních i Ch. Baudelaire, P. Verlaine, W. Whitman nebo S. Mallarmé, u každého z nich nalezneme prvky urbanistické poezie. Urbanistický svět jako následek technologického potenciálu lidské společnosti se stává předmětem zájmu umělců na přelomu 19. a 20. století.

Tento zájem je v literatuře i malířství transformován v progresivní a regresivní směr urbanistické lyriky¹⁴². Regresivní, jež je dominantní v eschatologickém pojetí času symbolistů, přijímá město a technizaci společnosti jako zánik humanismu. Progresivní vítá technizaci společnosti a proměnu města, nová fakta interpretuje jako osvobození lidských možností. Tímto způsobem zpracovává motiv člověka v laboratoři přírody i futurismus. Město nahrazuje kategorii přírody, urbanistická lyrika zpracovává faunu a flóru městského života.

Město se stává objektem zobrazení v poezii M. Semenka již roku 1914. V básních „Асфальт“, „Настрій“, „Бажання“¹⁴³ je město vnímáno jako situační pozadí umocňující

139 *Експресвітр. Сонцекрев.*

140 *Urbanistická lyrika M. Semenka.*

141 ДАВИДОВА–БИЛА, Г. Урбаністична лірика М. Семенка (Проблема формотворення). *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*, 2003, 8, s. 104.

142 СИЛЬМАН, Т. И. Заметки о лирике. Ленинград: Советский писатель, 1977, s. 224.

143 *Асфальт. Нálada. Пřání.*

atmosféru díla. Semenko používá objekty města k lapidárnímu popisu reality, tak je tomu např. v básni „Асфальт“ - „Спека не можна дихать, Давить горло асфальт...“¹⁴⁴.

Semenkovy prvotní pokusy adaptovat agresivní urbanistické motivy do svého světa lyrické poezie mají mnohdy za následek nesoulad v básni, dojem těžkopádnosti a nesourodosti. Na počátku roku 1915 píše básně, v nichž s ironickým nadhledem komentuje vlastní lyrické sklony: „...А то ходиш цим балаганом, що звать - природа, Й молиш: о, хоч би вже тебе чорти вхопили!“¹⁴⁵ Tento motiv jiné, nové přirozenosti (antifyzis) přechází v pozdější tvorbě počátku dvacátých let v poezii blízkou barokní burlesce. Semenko představuje město jako nový chrám lidského života, jako alternativu přírodě (sbírka *Перо мертвонетлює*). Futurismus optimisticky věří, že město je schopno naplnit potřeby každého člověka nesrovnatelně lépe než příroda.

I u Semenka se několikrát objevuje motiv regresivní urbanistické poezie, město - chobotnice. Inspirací pro něj bylo zřejmě dílo E. Verhaerena, jehož lyriku obdivoval i A. Blok a který společně s Marinettim navštívil Rusko. V období kverofuturismu se střídají v poezii Semenka dvě protichůdné tendence. Obraz města jako chobotnice a motiv jiné, nové přirozenosti (antifyzis) související s motivem smrti umění.

Referentem urbanistické poezie bývá žoviální umělec, prostitutka, dobrodruh, jež vykonávají roli znaku epochy. Hrdina je často nesourodá osobnost, protiřečí si a záměrně odhaluje čtenáři své dvě tváře.

Výrazným motivem futurismu je městský dům. Počátky objevení tohoto významného urbanistického prvku jsou spojeny s obrazem G. Bally *Dělníkův den* (1904), ve kterém je zobrazena proletářská realita prostřednictvím rozestavěného domu. Později se výstavba domu stane pro futuristy (ať již v malířství či v literatuře) synonymem vlastní tvorby.

Specifikum Semenkovy urbanistické poezie spočívá především v lexice, využívá kontrastu prolínání technické terminologie a hovorového jazyka (často suržyku). Zatímco v období let 1914 – 1917 nalézáme fascinaci městem jako magickým místem, ve dvacátých letech se motivy a obrazy konkretizují, předmětem básně nebývá město jako celek, ale určitý

144 Vedro – nemůžeš dýchat/ Dusí tě asfalt (ДАВИДОВА – ВІЛА, Г. Урбаністична лірика М. Семенка., s. 105.)

145 Chodíš si tak tím blázcem/ kterému se říká – příroda/ A modlíš se/ Ó, kéž by si šla ke všem čertům!
(Тамтєж, s. 103).

předmět („Ліхтар", „Тропуар"¹⁴⁶). Konkretizace poezie se projevuje v sémanticky neutrálním popisu městských reálií.

J. H. Adelhejm považuje motiv města v poezii Semenka za exotický. Semenkův pohled je perspektivou poutníka, jenž prochází magickým Kyjevem a Petrohradem. Autor podle Adelhejma některé krajiny mytizuje, čímž se přibližuje pozdějšímu magickému realismu (Patagonie, Oceánie). Zastoupeny jsou i lyrické básně, ve kterých krajinomalebne prvky převažují nad urbanistickými – např. rozsahem nevelká „Атлантида“, symbolizující touhu po vzdálených mystických krajinách.

5.1.4. Výrazné motivy a postavy v tvorbě M. Semenka

Tematické rozpětí Semenkovy poezie je analogicky s žánrovou a stylovou různorodostí jeho tvorby velmi široké. Mnohé motivy se objevují pouze po určité období. V epoše kverofuturismu je to např. postava konduktéra. Jiné motivy (postava letce) se prolínají všemi vývojovými stádii futurismu, a to v mnoha variacích. V jeho tvorbě nalezneme také postavy, které se objevují pouze v několika sbírkách, ale jejich motiv byl natolik výrazný, že se tyto postavy staly pro Semenka typické (např. Pierot).

Semenko vedle motivů charakteristických pro futurismus ztvárňuje také motivy netypické pro avantgardní tvorbu, např. motiv moře či vesnice. Také opakovaně používá formu dialogu či monologu s přírodními živly a úkazy (báseň „Вітер обскрібує спини гір"¹⁴⁷), využívá personifikace. Ve Vladivostoku píše cyklus básní výjimečný neskrývaným psychologismem, jedná se o intimní lyrickou poezii, která má velmi blízko k impresionismu a přesto nezapře autorovu znalost evropské soudobé literatury. Nejvýrazněji lze spatřit vliv impresionistických tendencí v básni „Осіннь між гір"¹⁴⁸. Nejvíce opakovaným motivem v tvorbě M. Semenka je podzim a variace na podzimní přírodu spojenou s její tradiční recepcí symbolisty a impresionisty jako období smutku a zániku.

Roku 1918 vychází pro Semenkovu tvorbu neobvyklý cyklus básní nazvaný *Селянські сатурналиї* (1918)¹⁴⁹. Jedná se o ztvárnění motivů z vesnického života. Semenka se vrací k idylickým obrazům z dětství, jedná se o impresionisticky laděnou poezii, ve které zcela

146 Lucerna. Chodník.

147 Vítr oškrabává hřebeny hor.

148 Podzim v horách.

149 Vesnické saturnálie.

absentuje humor, ironie a groteskno. Ústředními motivy jsou staré zaprášené předměty, vzpomínka na babiččiny narozeniny a především zimní zasněžená krajina vesnic. Volný verš alternuje s pravidelným připomínajícím nápěv lidové písně.

Ve sbírce *Перо задається* je obsažen cyklus básní věnovaný obrazu moře, jež Semenko napsal během nuceného pobytu ve Vladivostoku. Narodil od svých předchůdců (L. Ukrajinka, O. Oles) nevyužívá mořské hladiny k vyjádření stavů duše, ale používá tento motiv jako synonymum exotiky, neobyčejnosti, je fascinován obrovským prostorem, který moře poskytuje a v jehož blízkosti se cítí znovu šťastným, bezstarostným chlapcem („Було біля моря весело“¹⁵⁰).

Mezi postavami, jež nalezneme v Semenkově díle, vyniká především postava ženy, letce a Pierota. Žena je zároveň nejčastějším, ale také nejproměnlivějším motivem v jeho básních. Jedná se o motiv, který demonstruje prolínání mnoha směrů a tendencí, které Semenka ovlivňovaly a s nimiž experimentoval. Postava letce je charakteristickým motivem futurismu, symbolizujícím rychlost, modernost a progresivitu. Pierot, hlavní hrdina několika sbírek, vychází z tradičních vlastností postavy komedie dell'arte, ale přejímá roli autorova alterega a sblíží se tak s charakteristikou postavy Harlekýna. V Semenkových sbírkách je Pierot osobou dvou tváří. Tato postava dokládá, jak Semenko novátorským způsobem přistupuje k tradičním symbolům a využívá známých skutečností k vytvoření nové reality.

Semenko, na rozdíl od italských futuristů, pojímá postavu ženy v poezii velmi variabilně. Nedodržuje tedy futuristický úzus, kdy je postava ženy prvoplánově vulgarizována jako projev zpátečnické poezie symbolistů. Postava ženy je jedním z ústředních témat každé jeho vydané sbírky. V rané poezii se setkáváme s folklórním motivem hlubokých hnědých očí („капі очі“) sličných panen. Od slabých a neuživých krásek ze sbírky *Prélude*, kde žena vystupuje jako ideál nedostupné krásy a jako symbol čistého citu, přechází v kverofuturismu k obdivu k ženám skutečným až živočišným, milostný cit je interpretován především jako cit tělesný. Za básně, jež příliš demonstrativně popisují milostný život, je kritiky obviňován z pornografismu.

Žena z prvních futuristických sbírek je nejbližší postavě ženy, jak ji známe např. z italského futurismu. Mnohdy je vystavena autorovu posměchu, stává se terčem jeho nejapných žertů, v nichž vulgarizuje symboly ženství.

150 U moře bývalo veselo.

Období kverofuturismu představuje také postavu bezstarostné mladé dívky, potencionální oběti zákeřného svůdníka (alter ego samotného autora). Její zneuctění je předmětem bujarého veselí cynického autora. Semenko rozvíjí milostnou poezii nejen tematicky, ale také z pohledu lexikálního, ve snaze o zdůraznění objektu experimentuje se slovy a hledá výstižné označení pro konkrétní dívku:

...ах, Стрункодівчина. Русодівчина.

Руходівчина. Теплодівчина в ажурній сукні.

тонкостанна. гнучкостанна,

в рожевих сугінках.

серед сірих берез.

...про білі ночі... про рожесугінок.¹⁵¹

Žena, kterou nalezneme v poezii vladivostockého období, je naopak postavou silnou, nezlomnou, představující útočiště pro muže přebývající ve válce. Často se objevuje motiv ženy čekající na návrat milého, ženy trpící.

Po roce 1925 je postava ženy spojována s předtuchou tragické události, s bolestným prožíváním následků milostného citu. Objevuje se žena vamp, femme fatale, jež tvoří pozadí pro ilustraci pocitů muže – oběti. Ve sbírce *Зустріч на перехресній станції* je zveřejněn cyklus básní nazvaných „NP1“ až „NP7“, v nichž Semenko vyjadřuje pocity muže zmítaného milostným citem k prostitutce, se kterou čeká dítě. Muž ví, že se dítě nikdy nenarodí, protože již zítra bude proveden potrat. Nechce tomu zabránit, ale přesto cítí lítost a vede podivný monolog se svým nenarozeným dítětem. Postavu prostitutky, ke které chová básník dosti rozporuplné city, nalezneme i v básni „Крим“.

Postava Pierota jako smutného rytíře komedie dell'arte se poprvé objevuje v Semenkových verších v roce 1914. Největšího prostoru se této masce dostává v letech 1918 a 1919, které byly pro Semenka plodným obdobím plným experimentů, kdy improvizuje s formou a pokouší se o syntézu několika literárních směrů. Impresionistické a symbolistické tendence zakrývá pod maskou lyrického naivního hrdiny – Pierota. První dvě sbírky *П'єро*

151 Báseň má místo názvu tři hvězdičky.

Ach, Štíhlovka, Rezavodivka./ Pohybovka. Teplodivka v ažurových šatech/ se štíhlou postavou, ohebnou postavou/ v růžovém soumraku / mezi šedými břízami/ ...o bílých nocích..... o růžovosoumraku. (СЕМЕНКО, М. *Держання*. Київ: Кверо, 1914, s. 23).

задається, П'єро кохає (1918) jsou Pierotovou apologií milostné poezie, třetí závěrečný díl trilogie s názvem *П'єро мертвонетлює* (1919) avizuje návrat k poetice futurismu - Pierot se stává excentrickou a novátorskou postavou. Maska Pierota v Semenkově tvorbě ztrácí původní symbolistickou charakteristiku a spojuje v sobě jak naivního zastánce čistého platonického citu, bezhlavě zamilovaného do nedostupné Kolombíny, tak i rysy svého soka – Harlekýna, od kterého přebírá drzost, cynismus a svůdnictví. Pierot je tak postavou dvou tváří, které v básních svádí neustálý souboj o získání srdce vyvolené dámy. Tyto básně jsou typické svou erotičností a zároveň groteskností. Obdobný souboj naivity a cynismu je hlavním tématem dramatu „Ліліт“. Semenka používáním dvou zástupných masek – „Pierota“ a později i „Dona Quijota“ svoji tvorbu do značné míry ironizuje a komentuje boj tradičního umění a avantgardy. Zároveň využívá možnost teatrálně maskovat úniky od futuristické linie tvorby, když impresionistické a milostné pasáže pronáší ústy Pierota.

S postavou letce se poprvé setkáváme již v Semenkově debutu *Prelude* a poté i ve sbírce *Держання* (báseň „Авіатор“). Zde se také poprvé objevuje motiv nebezpečného leteckého akrobatického kousku, který dal název sbírce *П'єро мертвонетлює*. Letectví bylo ústředním tématem futurismu po celém světě, futuristé byli fascinováni leteckými přehlídkami, které se na počátku dvacátého století staly synonymem technického pokroku. V malířství je tato tendence reflektována novým způsobem zachycení perspektivy, nazvaném aeropittura, jenž se stal poslední fází výtvarného futurismu. Klíčovým momentem se stal pohled z ptačí perspektivy na parabolicky zaoblenou zemi. Analogicky se futuristé snažili vyjádřit dynamiku letu i v poezii, ovšem s menším úspěchem.

5.1.5. Charakteristické rysy tvorby M. Semenka

Semenkova futuristická tvorba měla za cíl oslovit čtenáře, nějakým způsobem jej učinit součástí předloženého díla. Ačkoliv Semenka svou tvorbou velmi rád šokoval a každý skandál vítal s nadšením, nebylo primárním cílem čtenáře šokovat či alespoň překvapit. Semenka bral tento aspekt jako vedlejší produkt futurismu. Cílem bylo především zachytit proces tvorby, vytvořit nové umění. Semenkovi se nejednalo o výslednou podobu básně, ale o vyzkoušení nové možnosti psaní. Jeho dílo je neuvěřitelně obsáhlé, ve sbírkách jsou periodicky přetiskovány starší básně vedle zcela nových, záměrně vydává i díla horší kvality. Úmyslně se neodrží čistě avantgardní linie, ale kombinuje tradiční a novátorské literární

prostředky. Futuristická poezie nemusí vždy nutně šokovat, proto se setkáme i s básněmi, kde převládají prvky impresionistické¹⁵² či symbolistické.

Nejprogresivnější cestou tvorby byly stále experimenty s jazykem a formou. Lexika Semekových básní obsahuje nadprůměrný počet neologismů a zkratk. Oblíbenou formou se stává volný verš. Ten v poezii existoval již delší dobu, ale spíše jako okrajový jev. Dosud byla rytmická stavba rozhodujícím znakem odlišujícím poezii od prózy. Volný verš nevyužívá přízvuk, ani délku samohlásek, nevyskytuje se v něm konstantní počet slabik. Oproti tomu dokáže pracovat s větnou intonací a tempem, k čemuž jej přiměla absence klasického rytmického uspořádání.

Semenko tak vyjadřuje přechod od objektivního zobrazení reality k subjektivismu lyrického já, používá jej při psaní milostné i urbanistické poezie. Volný verš umožňuje zvýraznění básnické exprese a posiluje vlastní autorskou interpretaci. Užívání volného verše bylo jedním z podstatných znaků, který napomáhá prozaizaci Semekových básní. Výsledkem je poezie přerušovaných nesourodých obrazů, nečekaných a nelogických slovních spojení a komplikovaných sémantických vztahů.

Semenko využívá i syntaktické prostředky, svou výpověď například aktualizuje použitím minulého času od sloves dokonavých, v čemž je možné spatřit vliv ruské kubofuturistické poezie. Důraz byl kladen i na vizuální stránku poezie, např. na typ písma. Semenka ve svých básních kombinuje cyrilici s latinkou, po jistou dobu nepoužívá velká písmena. Jeho tvorbu je možné charakterizovat jako experimentální futurismus ovlivněný malířskými technikami kubofuturismu. V publikaci *Семафор у майбутнє* si futuristé pohrávají s možnostmi, které jim poskytuje narušení pravidel transliterace, např. Škurupij je zde uváděn jako *Шкурупій*, Irčan jako *Ірхан*.

Semenko tvoří některé své básně ve formě typografu, jenž umožňuje čtenáři jiný způsob čtení a psaní. Mění tím pohled na prostor stránky, na vztah kresby a písma. Jedná se přitom o starou formu, známou již z dob antiky, kde typograf napodoboval obraz předmětu, kterého se báseň týkala. Verše tak vytvářely symbolické předměty (kříž, meč) a používaly se například pro nápisy na votivní dary. Typografy se v literatuře periodicky objevují ve chvíli, kdy je potřeba najít nový způsob vyjádření nového významu. Děje se tak např.

152 Na začátku dvacátých let objevuje Semenka žánr lyrické miniatury, ve kterém napsal několik svých děl a které svým stylem a celkovou kompozicí připomínají japonskou a čínskou poezii.

v období baroka v podobě barokní emblematicky. Manifesty avantgardních směrů (i futuristický manifest „Osvobozená slova“) zproblematizovaly fonetický systém orientací na Evropě „cizí“, ideografický¹⁵³, jehož klasickým příkladem je čínské písmo. Typograf je znovu šířeji používán v experimentální poezii šedesátých let.

Zakomponování vizuálních prvků do textu narušuje stabilitu a dává prostor pro pohrávání si s možnostmi exprese. Tato hra je ústředním motivem futuristických básní, ale stejně tak i barokních textů. V poezii baroka slovo a především pak slovní spojení plnilo funkci tropu, symbolu a asociace. Slovo a hra s ním byla prostředkem k dosažení čtenářova pochopení, osvětlení. Futuristé používali hru se slovy bez vyššího významu, cílem byla samotná hra, jako například v básni „Автопортрет“¹⁵⁴:

"ХАЙЛЬ СЕМЕ НКОМИ
И ХАЙЛЬ КОХАЙЛЬ АЛЬСЕ КОМИХ
ИХАЙ МЕСЕН МИХСЕ ОХАЙ
МХ ЙЛЬ КМС МНК МИХ МИХ
СЕМЕНКО ЕНКО НКО МИХАЙЛЬ
СЕМЕНКО МИХ МИХАЙЛЬСЕ МЕНКО
О, СЕМЕНКО МИХАЙЛЬ!
О, МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО!"¹⁵⁵

V Semenkově poezii se projevuje tato hra jako minimalismus, kterým se inspiroval zřejmě u ruských futuristů V. Chlebnikova a A. Kručonycha. Minimalismus přestává být způsobem vyjadřování a stává se způsobem vnímání a vidění každodenní skutečnosti.

Výrazným aspektem tvorby je humor. Semenko píše básně ironické, groteskní, fraškovité. Verše přitom nemusí být nutně šokující, mohou mít charakter překvapivé pointy, kdy autor pro pobavení čtenáře na konci básně umístí hravou slovní hříčku:

Пастель

Блакитні бухти береги
І смілість падаючих скель —
Як простяглася навкруги
Ця моря синього пастель.

Хтось плями легко розкладав
Рукою дивного стиліста

153 Jedná se o třídění Ferdinanda de Saussura.

154 Autoportrét.

155 NAZARUK, B. *Futuryzm na Ukrainie: manifesty i teksty literackie*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1995, s. 94.

І колір синій розсипав
Пензель лубка — пуантиліста.¹⁵⁶

Semenko velice rád pracoval s formou literární mystifikace. Známý je případ, kdy v rámci polemik s bojčukisty nechal otisknout v časopise *Нова генерація* oznámení o vlastním úmrtí. Jednalo se o reakci na článek bojčukistů uveřejněný v periodiku *Літературний ярмарок*: „Ви мусите вмерти. Серьозно кажемо. Вмерити не як фізіологічна істота, а як суспільний чиник“¹⁵⁷. Odpovědí Semenka bylo uveřejnění reportáže „Справа про труп“¹⁵⁸ v *НГ*. V komentáři redakce bylo uvedeno, že představitel futurismu vyplnil přání bojčukistů, kteří úpěnlivě prosili Semenka, aby zemřel. Ten nakonec jejich přání milostivě vyhověl. Na památku údajně skonavšího lídra uveřejnila *Нова генерація* několik dokumentů jako např. dopis adresovaný městskému prokurátorovi s prosbou o vyšetření jeho předčasné smrti, nekrolog ve formě rituálního pláče, dojemné vzpomínky Petryč'kého na posledního futuristu a další. Semenka také mystifikoval čtenáře vydáváním negativních recenzí na vlastní tvorbu pod různými pseudonymy¹⁵⁹.

Ukrajinský futurismus byl celkově výsledkem syntézy literatury, výtvarného umění a divadla. Ilustrace k básním dotváří celkový dojem díla, jsou jeho nedílnou součástí. Synkretismus se projevuje i v užívání principů a metod tvorby přejatých z jiných druhů umění, např. z fotografické a filmové tvorby, kdy jednotlivé obrazy v básních připomínají střihy ve filmu.

V básnickém díle M. Semenka je patrný vliv Marinettiho „Manifestu divadla rozmanitostí“, vydaného v lodýnském deníku *Daily Mail* 21. listopadu 1913. Marinetti zde prohlašuje, že „divadlo rozmanitostí, zrozeno tak jak my z elektřiny, má za úkol zbavit starostí a bavit publikum komickými efekty a kaskádami nezadržitelného smíchu a posměchu, aby se uklidnily nervy.“¹⁶⁰ Souvislost lze hledat i ve filosofickém konceptu Bergsona o osvobozující funkci smíchu a radosti. Semenkovy poezie je plná groteskna a komické ironie. Příznačné jsou také estrádní vystoupení ukrajinských futuristů, při kterých veřejná recitace

156 Pastel

Blankytné zálivy břehů/ A smělost padajících skal/ Jak se rozprostřel ko lem/ Pastel barvy modrého moře / Někdo s lehkostí rozmístil skvrny/ rukou divného stylisty/ a rozsypal modrou barvu/ Štětcem jarmarečního obrázku – pointilista. (<http://rozum.info/> [online]. 2010 [cit. 2010-07-26]. Михайль Семенко. Dostupný z WWW: <http://rozum.info/publ/29-1-0-206>)

157 (ЛІВНИЦЬКИЙ, О. *Український футуризм 1914 – 1930*. 2. vyd. Львів: Літопис, 2003, s. 177).

158 Oznámení o smrti.

159 Pod pseudonymem M. Tryroh útočil na antologii, kterou redigoval Zerov, a kritizoval především své vlastní verše.

160 TEIGE, K. Futurismus a italská moderna. *Pásmo I*, 1925, s. 5.

veršů sledovala především hudební kadenci a rytmus na úkor sémantických výpovědí, důsledkem pak byla poetika asémantického jazyka.

Semenko zbavuje slovo symbolické i sémantické hodnoty a používá jej jako shluk slabik, který může ve čtenářích vyvolat různé asociace. Kupení slov na základě zvukové podoby je hrou, při které se ztrácí původní významy slova a shluky díky asociacím získávají nový smysl. Čtení Semenkovy poezie a proces čtení poezie přetváří na rozkrývání významů básně. Při experimentování se slovy využívá postupů hudebního skladatele. Ne však natolik důsledně jako např. italský kolega Francesca Canguilla, který ve svém díle *Poesia Pentagrammata* zasazoval osvobozená slova a slabiky do notové osnovy a místo interpunkce používal hudební znaménka. V Semenkově případě se jedná o řazení slov za sebou tak, jako by se jednalo o noty, a výsledkem je požadovaný rytmický celek. Pro označení svých básní používá často názvy hudebních žánrů, v jeho poezii nalezneme mnoho jmen hudebních skladatelů a také hudební termíny pro označení tempa skladby.

Semenkova tvorba je do značné míry ovlivněna nastupujícím expresionismem. V období panfuturismu prohlašuje, že futurismus společně s expresionismem napomáhá destrukci starých forem umění.¹⁶¹ Informacím o expresionismu je věnováno stálé místo i v časopise *Нова генерація*.

V roce 1919 přichází Semenka s novým způsobem ztvárnění revoluční tematiky, ve kterém je možné spatřit vliv civilismu a unanismu. Přelomovými se v jeho tvorbě staly lyricko-epické poezofilmové „Тов. Сонце“, „Весна“, „Поєма повстання“ a „Степ“¹⁶². Hlavními rysy revolučního futurismu byla nezvyklost spojení ultrarevoluční rétoriky, optimistického patosu a aktuálního tématu s lyrismem. Zároveň z jeho angažovaných básní, určených širokým masám čtenářů, zaznívá varování týkající se politického vývoje Evropy a hrozby války především, ale také obdiv k možnostem, jež poskytuje kolektivní práce.

Od poloviny dvacátých let převažují v Semenkově tvorbě agitační básně vyznačující se strohými deklarativními verši, plnými hesel a přímočarých výzev. O jeho vztahu k vlastní tvorbě těchto let vypovídá komentář datovaný rokem 1931: „Писать про активність я мушу,

161 СЕМЕНКО, М. Деякі наслідки деструкції. *Семафор у майбутнє*, 1922, 1, s. 15.

162 Пříklad Slunce. Jaro. Poéma povstání. Step.

забувши про людську душу.¹⁶³ Výrazným nepolitickým motívom z let 1925 - 1926 zůstává milostný cit a jeho následky – psychické i fyzické:

ЗНП

Але так само люто люблю я
Як на світанку життя було сказано:
<Сильна як смерть любов,
Жорстока як пекло ревність...>¹⁶⁴

V době stupňujících se politických represí píše cyklus básní věnovaný postavení planet, hlavním motivem je prostorové a časové uvědomění si vlastní bytosti, která nesvobodně podléhá vyššímu řádu („Меридіан“, „Пісня трампа“, „Мій рейд у вічність-II“¹⁶⁵). Báseň „Пісня трампа“ vychází z ozvěn panfuturismu, Semenko se dovolává uznání v budoucnosti. Všechnu svou tvorbu touží předat budoucím pokolením jako jednu velkou laboratoř experimentů – omylů a úspěchů a doufá, že jeho dílo bez autocenzury bude oceněno právě i pro svou celistvost a autentičnost výpovědi.

Báseň „Трампа“¹⁶⁶ je výsměchem autorovu úzkoprsému okolí, které není schopno porozumět vyššímu ideálu svobodného člověka. Futuristickou linii potvrzuje užitím netradičních přirovnání:

„В моїй душі стільки болів і ран розп'ятрених
Як на Хрещатику електричних ламп“.¹⁶⁷

Na konci dvacátých let se Semenko soustřeďuje více na organizační a redaktorskou činnost. Literární tvorba je vlivem politických okolností omezována, existence ukrajinského futurismu se stává předmětem ničující kritiky. V důsledku unifikace sovětské literatury pod hlavičkou jediné správné tvůrčí metody, se Semenko na pár let odmlčí. Později nachází svobodnější prostor v psaní satir a pamfletů.

163 СЕМЕНКО, М. *Зрад'янського щоденника*. Київ, 1932, str. 86.

164 З НР

Ale já miluju tak stejně nesnesitelně/ Jak bylo řečeno na počátku života:/ Silná jako smrt je láska/ Krutá jako peklo žárlivost. (ІЛЬНИЦЬКИЙ, О. *Український футуризм 1914 – 1930*. 2. vyd. Львів: Літопис, 2003. s. 141).

165 Meridian. Trampská píseň. Můj výlet do věčnosti II.

166 Tramp.

167 V mojí duši je tolik bolesti a rozedřených ran/ Jako na Chřešchatyku elektrických lamp. (СЕМЕНКО, М. *Малий кобзар*. Харків, 1928, s. 72).

Roku 1930 vydává svou sbírku veršů a pamfletů nazvanou *Європа і ми. Памфлети і вірши*. (1930)¹⁶⁸, ovlivněnou expresionismem a obavou z politického vývoje v Německu. Žánrová forma pamfletu ozdobeného Semenkovým sarkasmem se zdá být východiskem z násilné tvůrčí krize. Následuje publikace veršů z let 1932-1933, kde již Semenka plně podléhá politickému tlaku sovětské vlády, což vede k devalvaci jeho avantgardní tvorby. V pozdním období vyniká sbírka funkcionalistické poezie *З радянського щоденника* (1932)¹⁶⁹. Básně jsou spíše než poezií schematickým zveršováním textu novinového agitačního charakteru.

Posledním literárním počinem před zatčením bylo napsání poémy *Німецьчина* (1936), v níž Semenka satirickým tónem zpracovává téma destruktivního politického vývoje Evropy a hrozbu fašismu.

23.5. 1937 je v Kyjevě uspořádán autorský večírek M.Semenka. Tři dny poté je zatčen a po půlročním vězení je 24. října 1937 v Kyjevě popraven.

5.3. Próza, drama

Mychajl' Semenka byl také autorem několika próz. Za nejvýznamnější je považována povídka *Мирза Аббаз Хан* (1921). Jedná se o dobrodružný příběh s detektivní zápletkou, jenž se odehrává na cestě vlakem z Moskvy do Berlína. Povídka je psána v ich-formě, strohým, telegrafickým stylem. Hlavní postavou je cestující Mirza Abbaz Chan, velitel afgánské diplomatické mise. Semenka povídka obsahuje autobiografické prvky, humorné pasáže a také odkazy na jiná literární díla (Jules Verne).

Zajímavým pokusem je i *Промова*¹⁷⁰ z roku 1922, ve které Semenka s humorem předkládá vlastní životopis a reflektuje svou dosavadní uměleckou činnost.

Posledním prozaickým pokusem, který Semenka nikdy nepublikoval, bylo několik nalezených úryvků textu o autobiografickém hrdinovi Maku Dolynovi. Není možné určit, zda bylo nalezeno torzo ztraceného materiálu, nebo zda Semenka od psaní prozaických textů sám upustil. Jedná se o nedokončené části textů napsaných na sklonku třicátých let.

168 Evropa a my. Pamflety a básně.

169 Ze sovětského deníku.

170 Proslav.

H. Černyšová je doposud jedinou literární kritičkou, která Semenkovu prózu zveřejnila a napsala o ní krátké resumé v časopise *Пранор*¹⁷¹. Vzhledem k okolnosti, že text vyšel v roce 1989, nemohla H. Černyšová zveřejnit hlubší analýzu Semenkových prozaických textů. Jejím cílem bylo zřejmě seznámit čtenáře s nalezenými materiály, čemuž nutně přizpůsobila i apologii Semenkovy tvorby, když ji nazvala socialistickým realismem.

Z nalezených úryvků textu je pravděpodobné, že Semenka zamýšlel napsat historický román, jehož hlavní postavou je Mak Dolyna. Jeho prózu charakterizuje spojení historických faktů (autobiografických údajů) a beletristických fabulací. Prostřednictvím autobiografické postavy Maka Dolyny se Semenka vrací k nejdůležitějším etapám svého života. Reflexe těchto etap může být chápána jako další literární mystifikace, která s notnou dávkou ironie a sarkasmu předstírá naivitu politicky loajálního ukrajinského občana na Západě nebo naopak jako vyjádření politické poslušnosti Semenka, v tom případě agitační charakter textu není nadsázkou, ale skutečným záměrem.

První nalezený úryvek textu je pojmenován „Лист із закордону“¹⁷² a je uvozen citací „Чую, бути мені цікавим епіком!“¹⁷³, která se zdá být pro čtenáře prvotní indicií k neváжному pojetí následujícího textu. Jedná se o soubor dopisů Maka Dolyny z cest po Evropě adresovaných nejprve příteli, později své milé. Oba adresáti pobývají na Ukrajině, konkrétně v Charkově, zatímco Mak projíždí Polskem přes Varšavu až do Berlína. Forma dopisu volně přechází k deníkovým záznamům, ve kterých Mak Dolyna vyjadřuje své zklamání z evropské kultury a zpětně oceňuje sovětský životní standard.

Semenka zde zpracovává dojmy z cest, kdy jako člen diplomatické mise navštívil několik evropských států včetně Německa. Dopisy jsou datovány rokem 1928, samotný tento fakt poskytuje více variant interpretace, a to v návaznosti na obsah dopisů, který je apologií stavu sovětské Ukrajiny a života v ní. Právě tyto dopisy měla zřejmě na mysli i H. Černyšová, když nazvala pozdní Semenkovu tvorbu socialistickým realismem.

Dalším textem, který navazuje na předchozí, je „Мак Долина – футурист“¹⁷⁴, ačkoliv pojednává o dřívějších událostech. Semenka navrácí čtenáře nejprve do období svého studia v petrohradském neurologickém institutu, kde je mladý Mak mučen pochybnostmi, zda se stát

171 ЧЕРНИШ, Г. Проза Михайла Семенка. *Пранор*. 1989, 2, s. 85 – 87.

172 Dopis ze zahraničí.

173 Cítím, že ze mě bude zajímavý epik!

174 Mak Dolyna – futurista.

raději básníkem, houslistou nebo filosofem. Kompozicí i tendencí k absurditě odkazuje tento úryvek ke Gogolovým petrohradským povídkám.

Pokračování dobrodružství Maka Dolyny je nazváno „Мак Долина ховає свою сестру“¹⁷⁵. Semenka čerpá z autobiografických vzpomínek na období vladivostockého pobytu a na prožitek z návratu do rodného města. Mak Dolyna se vrací se svým přítelem z fronty, navzdory jejich očekávání nejsou nikým očekáváni, místo triumfálního návratu je čeká rozpačité čekání na další povolávací rozkaz. Úryvek textu je psán v er-formě, také zde se jedná o ukázkou socialistického realismu.

Poslední próza nese název „В садах бензину – спіраліі“¹⁷⁶, je datována rokem 1913 - 1917, ale vzhledem k charakteru textu je datace jednou z dalších Semenkových mystifikací. Próza je psána ve formě deníku mladého muže, který se po letech odloučení vrací do rodného města, k důvěrně známé ženě (sestře nebo milé). Původní nadšení z návratu střídá deziluze, pocit ztracenosti, deprese ze ztráty smyslu života. Vykoupení poskytuje seznámení s neznámou ženou, milostný cit, i když zřejmě neopětovaný. Závěrečné texty pojednávají o podstatě života, o absurditě světa, o utrpení lásky. Semenka prohlašuje: „Ви, ви похабники і ідіоти – я лишаюся ідеалістом!“¹⁷⁷

Semenkova próza nese velmi málo znaků avantgardní tvorby, pro nedostatečné množství nalezeného (napsaného) materiálu není možné určit, zda se u některých textů („Лист із закордону“) jedná o satiru či nikoliv. Texty se vyznačují nesourodou formou a různou mírou přítomnosti humoru. Prozaická tvorba Semenka se obvykle nikde neuvádí, bývá charakterizován především jako básník.

Semenka se věnoval také dramatické tvorbě, první drama vytvořil ještě před první světovou válkou, originál se bohužel nedochoval. Nazval jej jménem hlavní hrdinky *Ліліт. Scènes pathétiques*. (1919). Hra byla napsána pro tři herce, jednalo se o parodii na symbolistická dramata. Ústřední postavou je krásná Lilit, prototyp dell'artovské Kolombíny, o kterou se uchází skromný, citlivý idealista Pierot a jeho protipól – cynický suverén Harlekýn. Semenka používá pro mužské hrdiny označení První a Druhý. Podobně jako v klasickém dramatu je i zde Pierot (První) smrtelně raněn tím, že Lilit odmítne jeho čisté nevinné city a dá přednost Harlekýnovi. V závěrečné scéně Lilit opouští umírajícího

175 Mak Dolyna vychovává svou sestru.

176 V benzínových sadech – spirály.

177 Vy, vy jste sprostáci a idoiti – já jsem zůstal Idealistou!

Pierota a zlákána milostným chtíčem odchází s Harlekýnem. Grotesknost hry je postavena na konfrontaci naivních a zoufale upřímných ideí a citů Pierota, které Harlekýn vtipně glosuje.

Roku 1921 napsal Semenko pro svou tvorbu velmi netypické drama *Маруся Богуславка* (1927), ve kterém zpracovává tradiční námět ukrajinského folklóru – osvobození kozáků z tureckého zajetí. Tuto veršovanou lyrickou poému napsal již roku 1921 jako libreto k opeře M. Verykivs'kého. Semenko tímto počinem podruhé šokoval kritiku i čtenáře. Zpracování dramatu odkazuje na vliv L. Ukrajinky. Podobně jako u této autorky přelomu století je i zde charakteristika postav založena na psychologismu. Semenko se zabývá niternými pocity hlavní hrdinky, velkou část dramatu tvoří pasáže popisující její pochybnosti, dilema, které musí řešit a zoufalství, ve kterém se nachází. Erotické motivy lásky Marusji a sultána jsou velmi decentní a konzervativní. Postava Marusji jako prototyp ženské oběti za vlastní národ je autorem oslavena jako oběť individua pro kolektiv. Celé dílo má silně nacionalistický charakter.

VI. RECEPCE OSOBNOSTI A TVORBY MYCHAJLA SEMENKA UKRAJINSKOU LITERÁRNÍ KRITIKOU

Tvorba Mychajla Semenka byla od počátku jeho publikační činnosti předmětem zájmu mnoha literárních kritiků a vědců. Veskrze šlo o kritiku negativní, zaměřenou jednak proti osobě autora a jednak proti novátorským postupům, které avantgarda do literatury zavádí. Recepce futuristických děl prošla vývojem zahrnujícím několik zásadních fází. Semenka byl po dlouhá léta synonymem protisovětského autora, odpůrce ukrajinské kultury bez špetky talentu, v ukrajinském futurismu byla zdůrazňovaná především role destrukce, nihilismus a útoky na Ševčenko. Ukrajinská kritika přijímá Semenka jako čelního představitele futurismu a zároveň originálního básníka teprve v posledních dvou desetiletích.

Největším úskalím pro přijetí a pochopení díla M. Semenka byla demonstrativní rozkolísanost a nezařaditelnost tvorby, jež se týkala jednak kvality, ale i žánrového a stylového rozpětí. Hlavním záměrem jeho literární a organizační činnosti nebyla snaha o stálé šokování čtenáře, ale realizace svébytné koncepce umělecké činnosti, kterou Semenka vyznával. Tato koncepce považovala tvorbu za proces, jehož utváření pokračuje nezávisle na autorovi i po zveřejnění díla. Semenka si uvědomoval, že v literatuře nastává krizový moment, kdy se vyčerpaly dosavadní prostředky uměleckého vyjádření, a proto se pokouší nalézt nové. Prostředky, jež autor používá, nejsou ničím omezeny – ani žánrovým ani stylovým zabarvením, proto dochází k provázanosti nesourodých stylů a vlivů. Právě v tomto pojetí vlastní literární produkce spočívá avantgardní charakter M. Semenka. Jeho futurismus je paradoxně potvrzován v jeho zdánlivé nekonceptčnosti a neortodoxnosti stylu. Není to pouhé pozérství, ale skutečně avantgardní cesta literaturou.

V průběhu dvacátého století prošla interpretace Semenkovy literární a organizační činnosti mnoha výraznými proměnami, jež v sobě reflektovaly změny politické i změny uměleckých kritérií. Recepce Semenkovy osobnosti je stejně rozmanitá jako jeho vlastní tvorba, přesto je možné schematicky vymezit čtyři základní etapy, kterými prošla ukrajinská literární kritika, než dospěla k přijetí Semenka jako oceňovaného autora a propagátora futurismu.

6.1. Fáze odmítnutí

První etapou bylo rezolutní odmítnutí tvorby, jež byla označena za nebezpečnou a škodlivou pro ukrajinskou kulturu. Jedná se o statě a reakce Semenkových současníků, např. H. Čuprynky, O. Hruševs'kého, M. Johansena, V. Korjaka, I. Kulyka, A. Nikovs'kého, V. Poliščuka, M. Sribljans'kého, M. Voroného, A. Lejtese a mnoha dalších.

Je patrné, že odmítnutí futurismu bylo částečně způsobeno prabídným stavem tehdejšího literárního dění na Ukrajině přelomu 19. a 20. století. Na Ukrajině v období krátce po letech fin de siècle panuje krize tradiční narodnické literatury a zároveň se teprve objevují první náznaky modernistických tendencí v textech intimnějšího charakteru. Nastupující generace se snaží o změnu tradičního náhledu na funkce literatury a potlačení dominujícího moralismu realistických časů.

Autoři krásné literatury se pozvolna oprošťují od tématiky venkova, od historického zatížení. Velký vliv má filosofie F. Nietzscheho, zjevnou inspiraci jeho ideemi nacházíme v díle O. Kobyljans'ké, L. Ukrajinky, M. Kocjubyns'kého i V. Vynnyčenka. Mladí autoři však stále narážejí na odpor narodnické kritiky, je skoro nemožné najít nakladatele ochotného vydat moderní díla.¹⁷⁸

Na přelomu století jsou vydávány první manifesty a výzvy modernismu v ukrajinské literatuře. Jejich obsah zdaleka neodpovídá tomu, co si lze představit pod pojmem manifest, místo očekávaných nekompromisních požadavků na tvorbu a jasně deklarovaných principů moderní literatury se ukrajinské prostředí dočkalo pouze opatrných výzev, jejichž forma připomíná spíše prosbu.¹⁷⁹

Ačkoliv všechny tyto výzvy postrádaly razanci a nekompromisnost a byly spíše smlouvavým návrhem než manifestem, přesto vyvolaly odmítavé reakce ze strany narodníků.

178 Je příznačné, že až do roku 1906, kdy vzniká časopis *Світ*, později vydavatelství Молода муза, chybí modernistům prostor pro vyjádření svých názorů.

179 Za úplně první pokus je považován otevřený dopis Kocjubyns'kého, který r. 1898 rozeslal ukrajinským spisovatelům a ve kterém vyzývá k účasti na almanachu určeném inteligenci. Podle Kocjubynského adresné výzvy by inteligence měla psát literaturu hodnou sama sebe a nesoustředit se výhradně na venkovské obyvatelstvo, jež literatura beztak nezajímá. Almanach vyšel r. 1900 pod názvem *Хвиля за хвилею*.

Druhým pokusem byla výzva M. Voroného k sepsání prvního evropského almanachu, ve kterém by vůdčím kritériem byla estetická stránka děl. Tento jeho dopis byl uveřejněn r. 1901. Almanach nakonec skutečně vyšel, a to pod názvem *З над хмар і долин*.

Třetím počinem se stala roku 1903 publikovaná výzva Kocjubyns'kého a M. Černjavs'kého požadující vydání dalšího almanachu *З потоку життя* (1905).

Roku 1905 přichází O. Luc'kyj s almanachem *За красою*, sestaveným na počest Kobyljans'ké.

Například Voronyj ve svém otevřeném dopise předem deklaruje, že neusiluje o zpřetrhání dosavadní „realisticko-moralistické“ tradice, ale naopak chce na jejím základě dát vzniknout něčemu novému. Výsledný almanach nebyl ničím novátorský, ale pouze eklektický. S. Jefremov přesto vystupuje proti Voronému a označuje jeho výzvu za „manifest modernismu“. Na stranu Jefremova se přidává i I. Franko, který své odmítavé stanovisko vůči Voronému vyjadřuje v básni „Посвята Миколі Вороному“¹⁸⁰. Voronyj reaguje taktéž básní. Tento poetický dialog svědčí jednak o dominantním postavení poezie, která byla využívána i pro kritický diskurs, ale především o naprosté neschopnosti věcně argumentovat, objasnit svá stanoviska i teoretické zásady odbornější a vhodnější formou.

Je potřeba zdůraznit, že ukrajinský modernismus neznamenal cosi převratně nového.¹⁸¹ Poměrně pozdě pronikají na Ukrajinu evropské vlivy období dekadence a ukrajinská literatura zabředá do propasti kultu krásy a kultu pocitů. Tematicky se tak zacyklila v popisu smrti krásné ženy, nešťastné lásky, melancholicky ponuré přírody, je zahlcena pokusy o alegorie, o symbolická díla, jež se topí v přehnané rétoričnosti, psychologismu a rozvléklosti. Psaní prozaických útvarů je v krizi. Novým objevem je žánr poezie v próze, jenž ale nakonec trpí stejnými neduhy jako poezie. Všudypřítomný je pocit nejistoty a strachu z novátorství, který pronásleduje každého autora modernismu.¹⁸²

Literární kritika na Ukrajině na přelomu století byla záležitostí několika autorů – samotných spisovatelů nebo přispěvatelů konkrétního periodika. Forma kritiky byla oproti diskursu, který probíhal v té době jinde po Evropě, velmi zaostalá a příliš se nevyvíjela.

Prvním pokusem o uplatnění modernistických tendencí bylo založení seskupení několika spisovatelů Молода Муза (1907)¹⁸³, do které patřili např. P. Karmans'kyj, V. Pačovs'kyj, B. Lepkyj, S. Tverdochlib, O. Luc'kyj, V. Birčak a M. Jackiv. Uvedení autoři usilovali o změnu estetických kritérií literatury, vydávají prohlášení, ve kterých představují

180 Věnování Mykolovi Voronému.

181 Samotná Voroného poezie se vyznačuje neschopností používat nový jazyk, je zde příliš mnoho klišé a banálních veršů. Podobně lyrika dalšího z modernistů O. Olese neumí hovořit o lásce jiným než deklarativním, povrchním způsobem. Milostná poezie je vůbec nejméně rozvinutou oblastí, což ilustruje skutečnost, že až do vydání Frankovy sbírky *Зів'яле листя* (1896), „neměla láska svůj jazyk“ (П.А.ВЛИЧКО, *С. Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ:Либідь, 1997, s. 95).

182 Příznačné jsou i podivně fungující řetězce recepcí, kterými na sebe autoři navazují. Tak například Jefremov obviňuje a napadá Franka, později Franko útočí na Voroného a ten později odsuzuje novátorské postupy Semenka. Autoři, kteří začali jako modernisté, později odvolávají svou ranou tvorbu a hlásí se k tradiční literatuře (M. Jackiv, H. Chotkevych).

183 Mladá múza.

své postoje vůči narodnické, tradiční literatuře a principy nové tvorby. Jejich vlastní literární činnost však značně zaostává za teoretickými deklaracemi.

S progresivnější koncepcí vystoupila skupina kolem časopisu *Українська хата*, ve kterém debutoval i M. Semenko. Tato skupina se stavěla proti narodníkům nesrovnatelně razantněji než mladomúzovci. Časopis *Українська хата* byl výrazně orientován na Západ, snažil se přinést do ukrajinské literatury neotřelá témata (filosofická, erotická, psychologická, motivy města). Chatřjané výrazným způsobem přispěli k rozvoji moderní ukrajinské literární kritiky, jejich stálé polemiky se zastánci tradiční literatury jsou mimo jiné také sporem generačním. Velmi zjednodušeně je možné říci, že panovalo rozdělení na zastánce tradiční a modernistické literatury.

V této zjitřené atmosféře vydává Semenko svůj futuristický debut, jenž způsobil skandál v obou táborech. Ukrajinské prostředí se ještě zcela nevyrovnalo s příchodem modernismu a již bylo nuceno reagovat na avantgardu. Zdrucující kritiky píše neuvěřitelné množství autorů různého literárního zaměření, boj proti představiteli futurismu spojil na několik let zastánce i odpůrce modernismu. Literární kritika považovala Semenkovu tvorbu za útok na ukrajinskou literaturu i projev protiukrajinských tendencí. Periodika odmítala tisknout recenze, knihkupectví nechtěla prodávat Semenkovy knihy.

Jedni z prvních reagovali na vydání sbírky *Держання* kritici z časopisu *Українська хата* Sriblans'kyj a Jevšan.

Stat' Sriblans'kého „Етюд про футуризм“¹⁸⁴ byla uveřejněna roku 1914. Sribljans'kyj zde tvrdě odsoudil Semenkův přerod v zastánce avantgardy, jeho stat' je spíše než recenzí útočným výpadem osobního charakteru. První část eseje se týká vývoje P. Savčenko, jenž reflektuje jako postoj „ex-marxisty v roli milovníka starosvětské ikonografie“. Druhá část příspěvku je věnována Semenkově sbírce *Держання*. Sribljans'kyj zvolil pro svou kritiku ironický tón, kterým paroduje Semenkův způsob tvorby. Citaci z básně „В степу“ komentuje: „Rád bych čtenáře upozornil na tuto báseň – to je futurismus, báseň budoucnosti. Ha ha. To jim patří, ničemným občanům! Jen ať si čtou poezii budoucnosti.“¹⁸⁵

Zdůrazňuje, že Semenko není ani originální, ale pouze kopíruje ruské poezomalířství, jeho tvorba je podle něj plagiátem cizích vzorů, stejně jako i samotná výzva ke svržení

184 СРІБЛЯНСЬКИЙ, М. Етюд про футуризм. *Українська хата*. 1914, č. 6, s. 449 – 465.

185 Tamtéž, s. 458.

Ševčenko. Uvádí, že k překonání mýtu Ševčenko a Kropyvnyč'kého vyzval již V. Hnidov. Semenkovy výroky o Ševčenkovi považuje za jeho největší drzost a opovážlivost. Naopak pozitivně se Sribljans'kyj vyjadřuje o poezii uváděné ve sbírce *Prélude*, oproti tomu soudobou Semenkovu tvorbu považuje za obraz chaosu. Semenkovy básně nazval škytavkou idiota, především pak verše z básně „В степу“¹⁸⁶.

Sribljans'kyj se ve své recenzi věnuje také teorii futurismu, rozděluje jej na pravé křídlo, jež je tvořeno ego futurismem Severjanina a na levé, kde převládá kubofuturismus a kam řadí Semenka. Futurismus stejně jako i další ismy odmítá jako neperspektivní vývoj literatury: „І та творчість буде повна сонця і тишини. Час той настане тоді, як умруть останні зміи а остануться люде с серцем, розумом і з слободою.“¹⁸⁷ Paradoxně ale také konstatuje, že Semenka svou tvorbou kompromituje celý směr futurismus a závěrem upozorňuje čtenáře, že 11 kopějek je za takovouto drzost příliš.

V obdobném duchu jsou psány recenze a ohlasy většiny ostatních autorů, především pak článek Jevšana „Suprema lex“, ve kterém přirovnává tvorbu Semenka k plivnutí čtenáři do obličeje.¹⁸⁸ Někteří autoři přiznávají Semenkovu talent, ale odsuzují umělecký způsob tvorby (Čuprynka), jiní zcela odmítají, že by měl básnické nadání (Jevšan). Většina recenzentů se snaží o zesměšnění osoby Semenka, patrná je absence hlubší analýzy avantgardní tvorby jako celku.

Výjimku tvoří stať „Між загальнодоступністю і футуризмом“ Rudnyč'kého¹⁸⁹, který se v souvislosti se Semenkovou tvorbou pouští do úvah o podstatě umění. Odmítá futurismus jako dočasné úsilí o individualizaci procesu tvorby. Zároveň kritizuje oblast tradiční ukrajinské literatury za jeho prvoplánovou přístupnost co nejširšímu spektru čtenářů. Rudnyč'kyj propaguje sblížení obou těchto principů tvorby, tak aby soubojem demokratického (libivého, srozumitelného, tradičně ukrajinského) a aristokratického (výlučného, elitářského, avantgardního) směru mohla vzniknout nová literatura. V opačném případě se obává situace, kdy se všichni stanou čtenáři nebo naopak spisovateli.

186 Ve stepi.

187 A taková tvorba bude plná slunce a poklidu. Ten čas přijde tehdy, až umřou poslední ismy a zůstanou lidé se srdcem, rozumem a se svobodou.

188 ЄВШАН, М. „Suprema lex“. Українська хата. 1914, č. 3-4, s. 268 - 277.

189 Mezi dostupností a futurismem. РУДНИЦЬКИЙ, М. Між загальністю і футуризмом. *Шляхи*. 1918, č. 1 – 6, s. 83 – 86.

Literární kritika se nezaměřila na analýzu nového umění, ani se nepokoušela pochopit a reprodukovat jeho principy a cíle, ale snažila se zastavit jeho rozvoj hned v počátcích a zabránit jeho proniknutí k čtenářům. Cílem recenzentů bylo vyhledit stopy futurismu z dějin ukrajinské literatury.

Futurismus byl považován za nepřirozené vnášení cizích vzorů do ukrajinského prostředí, kterému je bytostně cizí tento způsob tvorby. Tak se vyjádřil i M. Hruševs'kyj: „Futurismus žádným způsobem nemohl zapustit kořeny v ukrajinské literatuře: stálé a trvalé tradice ukrajinské literatury nenechaly tento literární směr se plně rozvinout.“¹⁹⁰ Ju. Meženko potvrzoval tento názor vyjádřením, že zatímco symbolismus má v ukrajinské literatuře jakousi tradici a přirozený základ, futurismus nic takového nemá.

Velmi ostře se stavěl proti Semenkovi zastáncé tradiční literatury S. Jefremov, který nikdy nepřijal ani převládající modernistické tendence v literatuře. Odmítal nazvat Semenka básníkem a jeho poezii označil za obyčejnou vyumělkovanost, jež nemá nic společného s opravdovou literaturou.

Jedinou pozitivní kritikou tvorby M. Semenka byla stať B. Jakubs'kého „Михайль Семенко“ z roku 1925¹⁹¹. Jakubs'kyj reflektoval jeho poezii jako dílo opravdového umělce, prvořadého revolučního básníka a také bytostného lyrika. Ve své recenzi se vyjadřuje i k postoji ukrajinské literární kritiky k Semenkovi, odsuzuje neschopnost recenzentů ocenit jej jako básníka nebo alespoň jako čelního představitele futurismu. Jakubs'kyj zdůrazňoval historickou roli Semenka ve vývoji ukrajinské moderní literatury a význam jeho formalistických experimentů.

V roce 1930 si posteskl literární kritik M. Kačanjuk nad stavem literární vědy na Ukrajině: „Dodnes nemáme jedinou studii, ba ani jediný seriózní článek, který by objektivně osvětlil roli futurismu v literárním procesu na Sovětské Ukrajině.“¹⁹²

Taktéž ukrajinská emigrace reagovala negativně na poezii Semenka a ukrajinský futurismus. Radzykevych považoval poezii futuristů za nepřirozenou, plnou nesoúlady. Ju. Šerech spatřoval neúspěch tohoto směru v disharmonii tradičně vesnické Ukrajiny a futurismu, který byl vždy spojen s urbanismem.

190 ЛЬНИЦЬКИЙ, О. Відлучення від футуризму. *Слово і час*. 1992, č. 3, s. 14.

191 ЯКУБСЬКИЙ, Б. Михайло Семенко. *Червоний шлях*. 1925, č. 1 – 2, s. 238 – 262.

192 ЛЬНИЦЬКИЙ, О. Відлучення від футуризму. *Слово і час*. 1992, č. 3, s. 13.

Na Ukrajině se stal futurismus na dlouhá léta synonymem protisovětské literatury, hrozby ukrajinské kultury a příkladem nihilismu a kosmopolitismu (I. Kulyk, O. Bilec'kyj, S. Maslov). M. Semenko zůstává až do šedesátých let tabuizovaným autorem.¹⁹³

6.2. Fáze pokusů o rehabilitaci

Druhá etapa přijetí Semenka se vyznačuje rozlišováním a oddělováním jeho poezie od futurismu, přičemž směr samotný zůstává nadále v nemilosti, ale objevují se první pokusy rehabilitovat osobnost Semenka na základě vydělení jeho tvorby z avantgardy a poukázání na jiné prvky a rysy jeho poezie a činnosti.

Počátky těchto snah spadají do období let šedesátých, kdy po roce 1954 dochází k politické rehabilitaci celé řady ukrajinských autorů. Ve srovnání s jinými skupinami a směry je rehabilitace avantgardy velmi pozvolná a neúplná. Stále např. nebylo možné znovu vydávat díla futuristů a seznámit tak primárně čtenáře s jejich tvorbou. Analýza avantgardní literatury byla na Ukrajině až do konce let osmdesátých politicky nekorektním tématem, narozdíl např. od českého prostředí, kde po částečném politickém a kulturním uvolnění v šedesátých letech došlo k přirozenému oživení zájmu o literaturu dvacátých a třicátých let. Rehabilitace futuristických autorů se netýkala pouze Semenka, ale např. i H. Škurupije. Recenzenti v převážné většině odmítají přínos futurismu a vůbec celé avantgardy pro ukrajinskou literaturu, ale zdůrazňují jednotlivé fragmenty v tvorbě autorů. U Semenka je kladen důraz na jeho organizační činnost, záchranu ukrajinské literatury po roce 1918 a také na *boj proti buržoazně nacionálním projevům*. V jeho poezii je oceňován např. hovorový jazyk, obohacení milostné poezie nebo již zmíněná revoluční tematika.

Ukrajínští autoři recenzují díla jednotlivých autorů vytržená z kontextu literárních tendencí a směrů, s odhledem především na individuální znaky v poezii daného autora a také na životopisné údaje svědčící o politické aktivitě. Futuristické období M. Semenka je pokládáno za tvůrčí omyl či za pouhou epizodu v jeho literárním vývoji. Čtenáři je podáván velmi okleštěný pohled na Semenkovu tvorbu, vynechány jsou jakékoliv projevy destrukce, role experimentů a novátorství v jeho tvorbě je systematicky zlehčována.

193 Roku 1957 vyšla v Kyjevě *Antologie ukrajinské poezie*, kde chybí jakákoliv zmínka o Semenkovi a futurismu.

Také emigrace otvírá na přelomu padesátých a šedesátých let téma ukrajinského futurismu. Převažující negativní postoj k Semenkově tvorbě pramení především z politické konformity ukrajinského futurismu vůči sovětské vládě. Ju. Šerech vyčítá avantgardě, že se ve svých periodických nevěnovala dostatečně politické situaci a jejich poetika byla povrchní a estrádní. Obdobně Ju. Lavrinenko obviňuje Semenka z diskreditace členů skupin neoklasiků či ВАПЛІТЕ. Ukrajinská emigrace povětšinou nesdílela nadšení svých hostitelských zemí pro avantgardu dvacátých a třicátých let, jejich estetická kritéria pro literaturu odpovídala spíše tvorbě symbolistů či neoklasiků. Semenka považovali za málo talentovaného narušitele ukrajinského jazyka a šířitele protiukrajinských tendencí v literatuře.

První, kdo se na počátku šedesátých let znovu vrací k tématu Semenkovy tvorby, jsou jeho bývalí spolupracovníci nebo ti, které Semenka v mládí svým přístupem ovlivnil. Jejich recenze jsou obhajobou Semenkova místa v ukrajinské literatuře první čtvrtiny dvacátého století.

Příkladem takové apologie je analýza Semenkovy tvorby z pera jeho spolupracovníka z pozdějšího období - O. Poltorac'kého.

Stat' O. Poltorac'kého „Михайль Семенко та Нова Генерація“¹⁹⁴ se stala nejvýraznějším pokusem šedesátých let o analýzu Semenkovy tvorby a taktéž předurčila způsob náhledu na tvorbu ukrajinských futuristů po období následujících dvou desetiletí. Poltorac'kyj přistupuje k Semenkovi s úmyslem obhájit jeho osobu poukázáním na skutečnost, že Semenkova poetika nebyla spjata pouze s futurismem a že ve své podstatě futuristou nikdy nebyl. Zároveň zdůrazňuje autorův celoživotní boj proti buržoazně nacionalistické literatuře (především proti Chvylovému), jeho organizační činnost, která vedla k záchraně ukrajinské literatury po roce 1918. Za největší literární přínos považuje protifašistické poémy napsané na počátku 30. let a básně s revoluční tematikou.

Analogicky se k tématu rozříštěnosti Semenkovy tvorby vrací o dva roky později i B. Korsuns'ká v článku „Михайль Семенко“¹⁹⁵, která koncepci spojující Semenka s futurismem pokládá za omyl literární kritiky a přiklání se k názoru, že Semenka byl ve skutečnosti impresionistou, jak dokládají jeho četná lyrická díla. Futuristické tendence se podle Korsuns'ké projevují v Semenkově díle bojem proti symbolistické poezii, což je

194 ПОЛТОРАЦЬКИЙ, О. Михайль Семенко та Нова Генерація . *Вітчизна*. 1966, 11, s. 191 – 200.

195 КОРСУНСЬКА, Б. Михайль Семенко. *Радянське літературознавство*. 1968, 6, s. 19 – 33.

pozitivním znakem jeho angažovanosti. Futuristy označuje za básníky s absencí talentu, proto Semenko směřoval po celý svůj život od futurismu k jiným, pravdivějším směrům (socialistický realismus). V Semenkově literárním vývoji spatřuje linii realistické literatury táhnoucí se od lyrických miniatur napsaných roku 1918 až k roémě *Німеччина*, jež představuje umělecký vrchol jeho díla.

Hlubší analýzu Semenkovy poezie představuje stat' M. Rod'ka „Від футуриз про трьох П'єро до мети революції“¹⁹⁶ Rod'ko představuje Semenka jako futuristického autora, na rozdíl od jiných recenzentů neinterpretuje šíři jeho tvorby jako útěk od avantgardy, ale jako neustálou potřebu Semenkovy básnické realizace, která nezná hranic. Za vrchol tvorby je zde opět považováno období revolučních motivů. Rod'ko také podstatnou část své recenze zaměřil na exotické motivy a na funkci masky (Pierota) v poezii předního ukrajinského futuristy.

Roku 1987 vychází velmi obsáhlá studie Je. Adelhejma s názvem „Михайль Семенко: доля, творчість, поетика“¹⁹⁷. Adelhejm se zaměřuje na bibliografické údaje o autorovi, události ze života spisovatele doplňuje úryvky z básní, které ilustrují danou životní etapu. Nejméně pozornosti je věnováno tvorbě a událostem dvacátých let, Adelhejm se nevyjadřuje ani k probíhající literární diskuzi, ani k Semenkovým politickým eskapádám. Zároveň neparuje Semenkovu tvorbu systematicky, ale spíše náhodně zdůrazňuje výrazné motivy a změny stylu a žánrů, jež se dály v Semenkově poezii. V závěru pozitivně hodnotí autorovy básně s revoluční tematikou, především pak kajícnou báseň „Починаю рядовим“ a roému *Німеччина*.

Z avantgardní linie vykořenil Semenka i M. Bažan, který v úvodu knihy o Semenkovi uvádí: „extravagantnosti, vrtochy a eskapády netvořily a netvoří podstatu tvorby básníka“¹⁹⁸

Další významný spisovatel, Semenkův současník, M. Ryls'kyj podává obraz futuristů jako skupiny, jež se snažila zničit ukrajinský jazyk a svou destruktivní činností a tvorbou šířila antiukrajinské nálady.

196 Od futurotéz o třech Pierotech až k cíli revoluce. РОДЬКО, Д. М. Від футуриз про трьох П'єро до мети революції. *Українське літературознавство*. 1970, č. 8, s. 111 – 118.

197 Мухайл' Семенко: життя, творба, поетика. АДЕЛЬГЕЙМ, С. Михайль Семенко: доля, творчість, поетика. In *Кріз роки. Вибрані праці*. Київ. 1987, s. 47 – 137.

198 „екстравагантності, вибрики і ескапади нестановили і нестановлять суть творчості поета (БАЖАН, М. Вступне слово. In АДЕЛЬГЕЙМ, С. *Поезії*. Київ. 1985. s. 10.)“.

Zcela odlišný způsob pojetí Semenkovy tvorby představuje stať L. Kriegera z roku 1979. Ve své studii „Mychail Semenko. Ausgewählte Werke: Erster Band“¹⁹⁹ interpretuje tvůrčí vývoj Semenka na pozadí nepříznivých politických událostí jako pokus futuristy o udržení svébytné literární cesty - na konci dvacátých let i lidské důstojnosti - a tvorbu let třicátých považuje za autorovu plnou rezignaci. Krieger, jak se později ukáže, je pseudonym Semenkovy dcery I. Semenkové žijící v emigraci. Krieger se také věnuje analýze vlivů jiných autorů na futuristické experimenty a filozofické koncepty svého otce a také rozboru jednotlivých motivů v Semenkových básních.

Na příspěvek I. Semenkové reaguje roku 1987 V. Harjajiv útočnou statí „Міф про Михайла Семенка“²⁰⁰. Harjajiv ostře odsuzuje dezinterpretaci I. Semenkové a dokazuje, že M. Semenko byl především sovětským revolučním básníkem, pro něhož byla etapa futurismu omylem, který sám rozpoznal a tvorbu těchto let dobrovolně podrobil kritické revizi. Harjajiv považuje 30. léta za nejpłodnější Semenkovo tvůrčí období, ve kterém vrcholil jeho básnický talent.

Příspěvek H. Černyšové „Проза Михайла Семенка“²⁰¹, která se věnovala studiu Semenkovy tvorby i ve své disertační práci, představuje pozvolný přelom v recepci díla futuristů. Černyšová se soustředí na charakteristické rysy jeho tvorby a dochází k závěru, že Semenkova poezie není avantgardně zaměřena, ale že se jedná o impresionistickou poezii s neobvykle vysokým počtem experimentů a neologismů. Semenko je podle ní bytostným lyrikem. Nalezené úryvky jeho prózy hodnotí jako socialistický realismus. Futurismus M. Semenka byl podle Černyšové celoživotním postojem, maskou, kterou zakrýval přirozené směřování své tvorby.

Počátek devadesátých let je obdobím objevení Semenka jako autora urbanistické poezie. Proměnami ve zpracování motivů města se zabývá např. M. Petrovskij v příspěvku „Михайль Семенко – урбаніст“²⁰², ve kterém se autor zaměřuje na výčet městských motivů a také na vliv Majakovského na Semenkovu tvorbu.

199 Mychajl Semenko. Výběr z díla: Svazek první. KRIEGER, L. *Mychail Semenko. Ausgewählte Werke: Erster Band*. Analecta slavica. Würzburg: Jal. – Reprint, 1979, s. 15 – 118.

200 Mýtus o Mychajlu Semenkovi. ГАРЯЙВ, В. Міф про Михайла Семенка – стаття перша. *Пранор*. 1987, 10, s. 166 – 174.

201 Проза Mychajla Semenka. ЧЕРНИШ, Г. Проза Михайла Семенка. *Пранор*. 1989, č. 2, s. 85 – 87.

202 Urbanista Mychajl' Semenko. ПЕТРОВСКИЙ, М. Михайль Семенко – урбаніст. In *Городу и миру: Киевские очерки*. Київ: Рад. Письменник, 1990, s. 162 – 184.

Politická rehabilitace ukrajinských spisovatelů přinesla možnost znovu veřejně publikovat odborné studie o ukrajinských futuristech, pohled na jejich tvorbu však zůstává značně deformovaný a tendenční. Semenka je představen jako excentrická postava básníka, který se prohlašuje za futuristu, ačkoliv stále inklinuje k jiným směrům a žánrům. Literární experimenty, teorie destrukce a jiné charakteristické rysy pro Semenkovu tvorbu byly interpretovány jako tvůrčí omyly, které Semenka dobrovolně opustil, ze svých literárních prohrůšek se kál a ve třicátých letech dospěl ke správné metodě revolučního, později socialistického realismu.

6.3. Fáze přijetí avantgardy

Třetí etapa znamená oživení zájmu o období počátku avantgardy, přijetí futurismu a porozumění futuristické tvorbě M. Semenka. Avšak literární tvorba samotného autora je kritizována za nejednotnost koncepce a přílišné vybočení z avantgardní linie, což je chápáno jako autorův nedostatek.

Třetí etapa započala devadesátými lety dvacátého století, kdy po pádu Sovětského svazu přestala být ukrajinská avantgardní literatura tabu a stala se předmětem literárního diskursu. Ukrajinský futurismus byl oceněn jako originální linie avantgardní literatury počátku dvacátého století, futuristická tvorba M. Semenka však byla publikována ve velmi zredukované podobě. Část literárního díla byla přijata s velkými rozpaky, a to především z důvodu nevyhraněnosti stylu a přílišné extrémnosti při hledání nových výrazových prostředků. Semenkovy impresionistické a symbolistické tendence byly interpretovány jako únik od futurismu.

Recenzenti se věnují především těm fragmentům Semenkovy díla, ve kterých lze spatřit jednoznačné rysy futurismu (např. vizuální poezii). Zaměřují se pouze na konkrétní motiv či prostředek, na hledání paralel užití konkrétního postupu (např. paralela s barokní poezií, vliv Majakovského), nikoliv na souhrnnou analýzu tvorby. Literární kritika postrádá hlubší studii díla M. Semenka, jež by zároveň interpretovala ukrajinský futurismus v kontextu domácí i světové literatury.

Mohou být zveřejněny první statě srovnávající ukrajinský a ruský futurismus, které nejsou nuceně tendenční. Roku 1991 vyšel článek „Про Михайла Семенка“ P. Fylypovyče,

který analyzuje vliv ruských futuristů Majakovského a Severjanina na futuristické sbírky M. Semenka *П'єро задається а П'єро кохає*.

Velmi plodnou autorkou první poloviny devadesátých let, jež se věnuje tvorbě M. Semenka, je M. Sulymová. První článek mající v názvu verš ze Semenkovy básně „Дух мій в захопленні можливостей футурних“²⁰³ zběžně mapuje Semenkovu futuristickou poezii. Autorka zmiňuje přítomnost vlivu jiných směrů a tendencí, ale příklad této poezie neuvádí a dále se o ní nezmiňuje, podstatnou je pro ni především Semenkova čistě avantgardní tvorba a možnost otevřeně vyjádřit význam poezie let dvacátých oproti tvůrčímu úpadku let třicátých. Ve stejném roce uveřejnila Sulymová kratičkou úvahu „Неповторне магічне німе кіно“²⁰⁴ o propojení futurismu M. Semenka a poezie sv. Terezy, věnovanou Semenkově cyklu básní „Гімни св. Терезі“. Výrazným tématem v tvorbě Semenka je pro Sulymovou jeho vizuální poezie, které se věnuje např. při připomínce výročí vydání periodika *Нова генерація* v článku „Нова генерція – 70“²⁰⁵.

Semenkovo poezomalířství jako autentický projev jeho futurismu je analyzován i v příspěvku „Поезюмаліярство М. Семенка“²⁰⁶ od M. Soroky.

O. Іlnyc'kuj popisuje porevoluční stav literární kritiky v příspěvku z roku 1992 „Відлучення від футуризму“²⁰⁷: „dnes se Semenka vrací do literatury, kritika mu přiznává nárok na to být básníkem, i když se ještě doposud setkáváme s oddělováním jeho osoby od dědictví toho směru, v jehož čele stál, který propagoval a jehož teorii víceméně sám stvořil.“²⁰⁸ Іlnyc'kuj se ve své polemice s ukrajinskou literární kritikou vymezuje vůči recepci Semenka, která podle něj převládala v osmdesátých letech a která oddělovala Semenkovu tvorbu od futurismu, ale zároveň se vymezuje i vůči snahám let devadesátých zredukovat jeho tvorbu pouze na tu futuristickou poezii, ve které převládají čistě avantgardní znaky. Іlnyc'kuj přichází s novým pojetím Semenkova futurismu, jenž se v ukrajinském prostředí stane dominantním až po uplynutí dalšího desetiletí. Avantgardní tvorba Semenka musí být

203 Mého ducha uchvátily možnosti futurismu. СУЛИМА, М. Дух мій в захопленні можливостей футурних. *Слово і час*. 1992, č. 12, s. 28 – 32.

204 СУЛИМА, М. Неповторне магічне німе кіно. *Сучасність*, 1992, č. 12, s. 6 – 13.

205 СУЛИМА, М. Нова генерція – 70. *Слово і час*. 1997, č. 11 – 12, s. 41 – 43.

206 СОРОКА, М. Поезюмаліярство М. Семенка. *Слово і час*, 1997, č. 11 – 12, s. 73 – 77.

207 ІЛЬНИЦЬКИЙ, О. Відлучення від футуризму. *Слово і час*. 1992, č. 3, s. 39.

208 „сьогодні Семенко повертається в літературу, критика відновлює його в правах поета, хоч ще й досі подибуємо відмежування його особи і спадщини від того напрямку, який він очолював, пропагував і теорію якого він майже самотужки створив.“ (ІЛЬНИЦЬКИЙ, О. Відлучення від футуризму. *Слово і час*. 1992, č. 3, s. 39)

přijímána ve své celistvosti, futuristický přístup k umělecké činnosti spočíval v Semenkově neustálém hledání nových možností a konzervování vlastních pokusů a omylů bez zásahu autocenzury.

Na Г'лнyc'kého recepci Semenkova díla reaguje Ju. Kovaliv v polemické eseji „Михайль Семенко і футуризм“²⁰⁹. Kovaliv zpochybňuje pojetí Semenkovy tvorby, které započal O. Г'лнyc'кyj a které spočívalo v interpretaci poetiky futuristů jako vědomé hry s tradiční tvorbou, jako zdánlivý primitivismus, jenž je ve skutečnosti progresivní reakcí na tradiční umělecké hodnoty. Kovaliv přichází s názorem, že např. vliv barokní poezie na futuristy se nezakládá na reálných skutečnostech a v případě Semenka se jedná pouze o náhodné analogie, nikoliv o úmysl autora. Jak napovídá aforismus uvozující jeho stat' – „Opravdové umění je harmonickým spojením logického a obrazného, a pokud v umělecké tvorbě není logické, obraz ztrácí svou dějovou působnost na emotivní sféru člověka, a dílo se stává bezcenným.“²¹⁰ Kovaliv kritizuje futurismus za destruktivní postupy v díle M. Semenka, které nepřinesly literatuře nic objevného. Zdůrazňuje, že významnou složkou Semenkova literárního díla byl deklarativní nihilismus, Semenkovu tvorbu považuje za samoúčelné experimentování s literárními prostředky. Velkou část polemiky věnuje nastínění komplikované situace v ukrajinské literatuře na počátku dvacátého století a důvodům vzniku avantgardních tendencí v ukrajinské poezii.

6.4. Fáze přijetí M. Semenka jako představitele futurismu

V rámci schematického rozdělení je možné konstatovat, že tato fáze započala vydáním prozatím nejrozsáhlejší a nejcelistvější studie o ukrajinském futurismu a také o tvorbě M. Semenka - knihou O. Г'лнyc'kého *Український футуризм 1914 – 1930*, která původně vyšla již roku 1997 v Oxfordu, ale do ukrajinštiny byla přeložena v roce 2003. Tato kniha měla a stále má zásadní vliv na recepci ukrajinské avantgardy. Z její koncepce vycházejí také práce např. S. Žadana nebo H. Davydové–Bilé. Současní literární kritici a vědci se snaží analyzovat tvorbu M. Semenka v kontextu evropské poezie a filosofie.

209 Мухайл' Семенко а футурисмус. КОВАЛІВ, Ю. Михайль Семенко і футуризм. Визвольний шлях. 1995, ч. 10, s. 1254 – 1263.

210 „Справжнє мистецтво – це гармонійне поєднання логічного й образного, і коли в мистецькому побудованні логічного немає, образ тратить свою дійову силу на емоційну сферу людини, і твір тоді нічого не вартий“ (КОВАЛІВ, Ю. Михайль Семенко і футуризм. *Визвольний шлях*. 1995, ч. 10, s. 1263).

Žadan se ve své disertační práci věnoval filosofickým konceptům M. Semenka a hledání inspiračních zdrojů jednotlivých vývojových fází futurismu. Davydová–Bilá reflektuje Semenkovo využití dell'artovských masek v porovnání s italskými a německými představiteli avantgardy a také konfrontuje jeho tvorbu, především pak jazyk, s obdobím baroka a teorií simultánnosti.

Recepce Semenkovy tvorby ukrajinskou literární kritikou prošla zdlouhavým vývojem zpomaleným mnoha lety neshody a tendenčnosti a poté někdy až nekritickým obdivem k avantgardě třicátých let, proto se teprve v posledním desetiletí rozvinul diskurs o přínosu jeho díla ukrajinské literatuře, který stále pokračuje. Semenko je v současné době považován za významného představitele avantgardní poezie dvacátých a třicátých let a také za svébytného propagátora futuristických organizací navzdory tehdejší nepříznivé politické situaci na Ukrajině.

VIII. ZÁVĚR

Mychajl' Semenko započal svoji literární činnost jako mladý modernista. Radikální změnu v nazírání na literaturu a příklon k avantgardní tvorbě u něj způsobilo setkání s ruským futurismem na veřejném čtení v Petrohradě. Ještě ten samý večer píše Semenko několik básní, jež předznamenávají příchod futurismu na Ukrajinu.

Zveřejnění první futuristické sbírky *Дерзання* M. Semenka vyvolalo mezi odbornou i čtenářskou veřejností skandál. Šokující byla jak samotná poezie, tak především předmluva zdůvodňující Semenkovy postoje vůči tradičnímu ukrajinskému umění a stavu literárního dění na Ukrajině. Tato publikace vyvolala obrovskou vlnu negativní kritiky, částečně způsobenou nepochopením Semenkovy výzvy k odstranění Ševčenkova kultu, jenž podle něj zabraňuje přirozenému vývoji literatury. Vydání sbírky shodou náhod kolidovalo s přípravou oslav ke stému výročí narození T. Ševčenkova. Důstojná připomínka tohoto jubilea byla ruskou vládou znemožněna, což na Ukrajině způsobilo vyšší citlivost vůči protiukrajinským náladám a také pietní úctu ke všemu, co odkazovalo k velikému básníkovi. Futurismus je v ukrajinském prostředí obecně považován za ruský vliv, proto je Semenko obviňován z plagiátorství a vnášení nepřirozených tendencí do ukrajinské literatury.

Příčinou neúspěchu futuristického debutu byl také neutěšený stav literatury i literární kritiky a publicistiky. Nastupující generace ukrajinských autorů dokázala pozvolna prosadit přijetí modernistických tendencí v literatuře i v odborném tisku. Modernistická literatura je však stále předmětem sporu se zastánci tradicionalismu a narodnictví. Literární kritika je nejméně rozvinutou oblastí, postrádá vlastní odborný jazyk, který zde ještě na počátku století supluje poezie. V této zjitřené atmosféře publikuje Semenko poezii, jež představuje avantgardní, novátorské pojetí literárního díla.

Semenko během svého tvůrčího vývoje prochází několika zásadními etapami futurismu, ve kterých realizuje rozličné koncepce tvorby. Činnost M. Semenka ve futuristických organizacích je procesem stálého vytváření a zanikání nových spolků a skupin. Vlastní Semenkova tvorba postrádá jednotnou koncepci, jejím cílem je vytvoření nového umění. Tomuto cíli je podřízen výběr literárních prostředků i forem. Futuristická poezie je charakteristická množstvím experimentů, a to jak v rovině syntaxe, tak lexiky. Semenko čtenáři předkládá laboratoř svých pokusů včetně děl úspěšných i méně kvalitních. Semenko publikuje básně bez autocenzury. Věří, že budoucí pokolení ocení celistvost napsaného díla.

Ve své době zaznamenává Semenka řadu debaklů vyvolaných mimo jiné i způsobem, jakým prosazuje nové formy. Ty byly často více než výstřední a záměrné pobuřování společnosti způsobilo negativní postoj čtenářů i kritiků.

Nečekaným úspěchem ukrajinských futuristů bylo období vydávání periodika *Нова генерація*. Politická situace v druhé polovině dvacátých let však přinesla zastavení literárního vývoje a sjednocení tvorby na základě jediné ideologie. Semenka a celá avantgarda se ocitají pro svou koncepci v opozici.

Až do padesátých let je futurismus zmiňován pouze jako příklad buržoazního protisovětského směru, Semenkov jméno je systematicky odstraňováno z dějin ukrajinské literatury. Po politickém uvolnění v letech šedesátých dochází k rehabilitaci Semenkovy osobnosti a tvorby z let třicátých. Autoři recenzí se pokoušejí obhájit Semenka jako talentovaného básníka, který byl v raných počátcích své tvorby sveden na cestu avantgardy, ale dobrovolně svůj omyl uznal a v pozdním období literární činnosti se věnoval revolučnímu a socialistickému realismu.

Hlubší analýzy Semenkovy poezie se objevují až po roce 1991, kdy je obnoven zájem o ukrajinskou avantgardu dvacátých a třicátých let. Ukrajínští literární kritici přijímají Semenka jako autora futuristické poezie a jako nezdolného zakladatele futuristických skupin. Charakteristické rysy jiných směrů a žánrů v jeho tvorbě považují za únik od avantgardy.

K přijetí Semenkovy tvorby jako celku a pochopení avantgardního zaměření básníka a zakladatele futurismu na Ukrajině dochází až v posledním desetiletí. Semenka je v současnosti oceňován jako velmi talentovaný básník, který svým nadčasovým přístupem k literatuře obohatil ukrajinskou poezii. Na Semenka dnes navazují mladí autoři, kteří v Charkově pořádají výstavy futuristických prací a večery veřejného čtení poezie.

Dnes, kdy je Semenka uváděn jako jeden z nejvýznamějších spisovatelů dvacátých let dvacátého století ve všech antologiích ukrajinských spisovatelů, je možné nesoustředit se pouze na apologii jeho osobnosti a tvorby, ale zaměřit se na analýzu dalších skutečností v jeho literární a organizační činnosti. Předmětem hlubšího zájmu literární kritiky by se mělo stát např. zhodnocení Semenkovy poezie ve světovém literárním kontextu a také problematika jednotlivých vlivů v Semenkově poetice - nakolik byla jeho vlastní poezie originální a nakolik čerpal z ruského či evropského futurismu.

Cílem mé diplomové práce bylo popsat hlavní rysy a charakter Semenkovy futuristické tvorby, seznámit čtenáře s její recepcí, s vývojem přijetí a pochopení osoby a díla M. Semenka v průběhu dvacátého století.

RESUMÉ

Hlavním cílem mé diplomové práce bylo zmapovat futuristickou tvorbu Mychajla Semenka, jednoho z nejvýraznějších ukrajinských autorů dvacátých let dvacátého století, který podstatnou část tvůrčího života spojil s propagací futuristického směru v ukrajinském literárním prostředí. Předmětem mého zájmu byla také recepce jeho literární a organizační činnosti ukrajinskou literární kritikou.

V úvodní kapitole se zabývám nástinem problematického přijetí avantgardy v ukrajinském prostředí, a také nástupem futurismu v jiných evropských zemích. Druhá a třetí kapitola jsou věnovány literárním počátkům M. Semenka a jeho futuristickému debutu. V rámci kapitoly o organizační činnosti zmiňuji také filosofické koncepty M. Semenka, jež tvoří teoretický základ k jednotlivým vývojovým fázím ukrajinského futurismu. Samotná organizační činnost je mapována na pozadí ukrajinských historických reálií.

Pátá kapitola pojednává o vlastní futuristické tvorbě M. Semenka, především o poezii, jejích charakteristických rysech a motivech. Předmětem šesté kapitoly je vývoj recepce Semenkova díla, který je možné schematicky rozdělit do čtyř základních fází. Od počátečního odmítnutí, jež je ovlivněno tehdejším stavem literárního prostředí na Ukrajině až po současnost, kdy je znovu zdůrazňována pozitivní role Semenkovy tvorby v ukrajinské literatuře dvacátého století.

V závěrečné kapitole je obsaženo shrnutí futuristické tvorby M. Semenka a její recepce ukrajinskou literární kritikou, ke kterému jsem dospěla na základě informací a poznatků uvedených v diplomové práci.

RESUMÉ

The main objective of my thesis is a survey of the futuristic work of Mychajl Semenکو, one of the most significant Ukrainian authors of the 1920s, who devoted a substantial part of his creative life and activities to the promotion of futurism in the Ukrainian literary world. The reception of his literary and organizational activities by the Ukrainian literary critics was also in the focus of my interest.

In the introductory chapter I give an outline of a rather problematic reception of the avant-gard in Ukraine and the arrival of futurism in other European countries. The second and the third chapters deal with M. Semenکو's literary beginnings and his futurist début. The next chapter is aimed at the organizational activities and philosophical ideas of M. Semenکو that constitute a theoretical basis for the various stages of the development of Ukrainian futurism. His organizational work is surveyed on the background of Ukrainian history.

The fifth chapter focuses on the futurist work of M. Semenکو, mainly on his poetry and its characteristic features and themes. The sixth chapter deals with the development of the reception of Semenکو's work. We can divide this into four main stages, from the early refusal (which was influenced by the situation of Ukrainian literary milieu at the turn of the 20th century) to the present, when the positive role of Semenکو's literary production in Ukrainian literature of the 20th century is once again being emphasized.

The last chapter presents a summary of the futuristic work of M. Semenکو and its reception by the Ukrainian literary criticism based on the conclusions I made from all the collected information and findings in my thesis.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura

- СЕМЕНКО, М. *Prelude: лірика*. 2. vyd. Київ: Успіх і кар'єра, 2007.
- СЕМЕНКО, М. *Держання*. Київ: Кверо, 1914.
- СЕМЕНКО, М. *П'єро задається. Фрагменти. Інтимні поезії*. Київ: Грунт, 1918.
- СЕМЕНКО, М. *Тов. Сонце. Ревфутноема*. Київ: Всеукрлітком, 1919.
- СЕМЕНКО, М. Деякі наслідки деструкції. *Семафор у майбутнє*. 1922, ч. 1, s. 15 – 17.
- СЕМЕНКО, М. *Кобзарь. Повний збірник поетичних творів в одному томі*. Київ: Гольфштром, 1924.
- СЕМЕНКО, М. *Степ. Поєзофільма*. Харків: Книгоспілка, 1925.
- СЕМЕНКО, М. *Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох.*, Київ: Бумеранг, 1927.
- СЕМЕНКО, М. *Маруся Богуславка*. Харків: Книгоспілка, 1927.
- СЕМЕНКО, М. *Малий кобзар*. Харків: Пролетар, 1928.
- СЕМЕНКО, М. *Арії трьох П'єро*. Харків: Держ. Видав. України, 1929.
- СЕМЕНКО, М. *В садах безрозних*. Харків: Держ. Видав. України, 1930.
- СЕМЕНКО, М. *Сучасні вірші*. Харків: Література і мистецтво, 1931.
- СЕМЕНКО, М. *З радянського щоденника*. Харків: Література і мистецтво, 1932.
- СЕМЕНКО, М. *Міжнародні діла: Публіцистичні вірші 1922 - 1933*. Харків: Український робітник, 1933.

Секундарні література

- АДЕЛЬГЕЙМ, Є. Михайль Семенко: доля, творчість, поетика. In: *Крізь роки. Вибрані праці*. Київ, 1987, s. 47 – 137.
- БАЖАН, М. Вступне слово. In АДЕЛЬГЕЙМ, Є. *Поетії*. Київ, 1985. s. 3 – 14.
- БЕЛАЯ, Г. Авангард как богоборчество. *Воросы литературы*, 1992, č. 3, s. 115 – 124.
- ČERNÁ, M. Srpska avangarda u periodici. *Opera Slavica*. 1999, č. 1, s. 55 – 60.
- ЧЕРНИШ, Г. Проза Михайла Семенка. *Прапор*. 1989, č. 2, s. 85 – 101.
- ЧЕРНИШ, Г. До історії українського футуризму. In: NAZARUK, V. *Futuryzm na Ukrainie: manifesty i teksty literackie*. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1995.
- ДАВИДОВА–ВІЛА, Г. Урбаністична лірика М. Семенка (Проблема формотворення). *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*, 2003, č. 8, s. 104 – 118.
- ДАВИДОВА–ВІЛА, Г. Дельартівська маска в ліриці М. Семенка. *Мова і культура*, 2003, č. 6, s. 154 – 161.
- ДАВИДОВА–ВІЛА, Г. Поезюмалярство і питання метамови в українському авангарді. *Мова і культура*, 2002, č. 5, sv. IV/1, s. 121 – 127.
- ФИЛИПОВИЧ, П. Про Михайля Семенка. In ФИЛИПОВИЧ, П. *Літературно-критичні статті*. Київ: Дніпро, 1991, s. 226 – 230.
- DIERNA, G. Karel Teige a italský futurismus: odmítnutí a dluhy. *Umění*. 1995, sv. XLIII, s. 56 – 62.
- ФЛАКЕР, О. Авангард на Україні. *Всесвіт*. 1992, č. 3-4, s. 185 – 192.
- HODROVÁ, D. *Poetika míst*. Praha : N&N, 1997.
- HODROVÁ, D. *...na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.
- ГАРЯЇВ, В. Міф про Михайла Семенка – стаття перша. *Прапор*. 1987, č. 10, s. 166 – 174.
- ГАРЯЇВ, В. Міф про Михайла Семенка – стаття друга. *Прапор*. 1987, č. 11, s. 147 – 156.

- ГОРБАЧОВ, Д. Гра в хаос від барокко до авангарду. *Всесвіт*. 1992, č. 3-4, s. 183 – 184.
- ЛЬНИЦЬКИЙ, О. Відлучення від футуризму. *Слово і час*. 1992, č. 3, s. 39 – 43.
- ЛЬНИЦЬКИЙ, О. *Український футуризм 1914 – 1930*. 2. vyd. Львів: Літопис, 2003.
- ИВАНОВ, В. Долгота эха. *Литературное обозрение*. 1986, č. 3, s. 88 – 90.
- ИМПОСТИ, Г. Роль звукоподражания в поэтике итальянского и русского футуризма. Маринетти. Крученых. Хлебиков. In МЕЙЛАХА, М., САРАБЬЯНОВА, Д. *Поэзия и живопись: Сб. Трудов памяти Н. И. Харджиева*. Москва, 2000, s. 469 – 479.
- ЄВШАН, М. „Suprema lex“. *Українська хата*, 1914, č. 3-4, s. 268 - 277.
- ЯКУБСЬКИЙ, Б. Михайло Семенко. *Червоний шлях*, 1925, č. 1 – 2, s. 238 – 262.
- KONEČNÝ, D. *Futurismus*. Praha: Odeon, 1974.
- КОВАЛІВ, Ю. Михайль Семенко і футуризм. *Визвольний шлях*. 1995, č. 10, s. 1254 – 1263.
- КОРСУНСЬКА, Б. Михайл Семенко. *Радянське літературознавство*. 1968, č. 6, s. 19 – 33.
- KRIEGER, L. *Mychail Semenکو. Ausgewählte Werke: Erster Band. Analecta slavica*. Würzburg: Jal. – Reprint, 1979, s. 15 – 118.
- КУЛИК, І. Реалізм, футузізм, імпресьйонізм. *Шляхи мистецтва*, 1921, č. 1, s. 34 – 39.
- LIVRÉ – CROSSON, É. *Od kubismu k surrealismu*. Brno: KMa, 2007.
- MARTINOVÁ, S. *Futurismus*. Praha: Slovart, 2007, 95 s.
- НАЛИВАЙКО, Д. Про співвідношення декадансу, модернізму а вангардизму. *Слово і час*, 1997, č. 11- 12, s. 44 – 48.
- NAZARUK, B. *Futuryzm na Ukrainie: manifesty i teksty literackie*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1995, s. 121.
- NEZVAL, V. *Moderní básnické směry*. Praha: Dědictví Komenského, 1937.
- ПАВЛИЧКО, С. *Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ: Либідь, 1997, 357 s.
- ПОЛТОРАЦЬКИЙ, О. Михайль Семенко та Нова Генерація. *Вітчизна*. 1966, č. 11, s. 191 – 200.

- ПЕТРОВСКИЙ, М. Михайль Семенко – урбанист. In *Городу и миру: Киевские очерки*. Київ: Рад. Письменник, 1990, s. 162 – 184.
- РОДЬКО, Д. М. Від футуризм про трьох П'єро до мети революції. *Українське літературознавство*. 1970, ч. 8, s. 111 – 118.
- РУДНИЦЬКИЙ, М. Між загальністю і футуризмом. *Шляхи*. 1918, ч. 1 – 6, s. 83 – 86.
- САВЧЕНКО, Я. Михайло Семенко. *Літературно-критичний альманах*, ч. 1, s. 28-45
- СИЛЬМАН, Т. И. *Заметки о лирике*. Ленинград: Советский писатель, 1977, s. 224.
- СОРОКА, М. Поезюмаларство М. Семенка. *Слово і час*. 1997, ч. 11 – 12, s. 73 – 77.
- СРІБЛЯНСЬКИЙ, М. Етюд про футуризм. *Українська хата*. 1914, ч. 6, s. 449 – 465.
- СУЛИМА, М. Дух мій в захопленні можливостей футурних. *Слово і час*, 1992, ч. 12, s. 28 – 32.
- СУЛИМА, М. Нова генерація – 70. *Слово і час*. 1997, ч. 11 – 12, s. 41 – 43.
- СУЛИМА, М. Неповторне магічне німе кіно. *Сучасність*, 1992, ч. 12, s. 6 – 13.
- СУЛИМА, М. Елементи поетики бароко в українській поезії 20 – х років. *Раганське літературознавство*, 1988, ч. 6, s. 19 – 27.
- СУЛИМА, М. *Книжниця у семи розділах: літературно-критичні статті й дослідження*. Київ: Фенікс. 2006.
- TEIGE, K. Obrazy a předobrazy. In ČAPEK, K. *Musaion*. Praha: Aventinum, 1921. 79 s.
- ВЕРВЕС, Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм. *Слово і час*. 1992, ч. 12, s. 37 – 43.
- ЖАДАН, С. Деякі аспекти характеристики панфутуризму. *Вісник Харківського університету*, 2000, s. 311 - 314.
- ЖАДАН, С. Футуризм та його ознаки. [online]. [cit. 25 – 7 – 2010]. Dostupný z WWW: http://otherreferats.allbest.ru/literature/00042218_0.html.