Kučera, Petr

R.M. Rilke v česko-slovenských souvislostech : (poznámky k období první poloviny dvacátého století)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 2006, vol. 55, iss. X9, pp. [109]-124

ISBN 80-210-3987-6
ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/102916
Access Date: 06. 12. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts,
Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
X 9, 2006

MATERIÁLY A DISKUSE

PETR KUČERA

R. M. RILKE V ČESKO-SLOVENSKÝCH SOUVISLOSTECH
(Poznámky k období první poloviny dvacátého století)

O díle německy a francouzsky píšícího pražského rodáka Rainera Marii Rilka se tradičně uvažuje v souřadnicích německy psané literatury či ve vztahu k jedné národní literatuře, zejména románské nebo slovanské. Následující reflexe usilují o širší komparatistický pohled, který se zabývá mj. odlišností funkcí, jež Rilkovo dílo sehrálo v české a slovenské literatuře první poloviny dvacátého století. Pozornost věnuji také otázce recepce české literatury v díle Rilkově. Jak naznačil podtitul příspěvku, jde pouze o reflexi několika vybraných problémů. O faktografickou úplnost usilují precizní přehledové studie Ivana Cvrkala *Rainer Maria Rilke in der slowakischen Kultur* (Cvrkal 1994: 131–143) a Jiřího Stromšíka *Češi a Rilke. K recepci Rilkova díla v českých zemích* (Stromšík 1995: 38–57), které obsahují nejen velké množství bibliografických údajů, ale i postřehy k obecnějším problémům slovenské a české kultury.

Rilka nelze přiřadit pouze k jedné národní literatuře – je autorem v pravém slova smyslu interkulturním. Podobně je tomu s literárními směry: v Rilkových dílech básnických, prozaických i dramatických se objevují prvky naturalismu, impresionismu, dekadence a zejména symbolismu, nápadná je secesní stylizace řady básní i celých sbírek. Za jistou krajnost Rilkovy tvorby je možno považovat vytrvalý sklon k rozrušování ustálených postupů a někdy až posedlost hledáním nových horizontů, netradičního chápání času a prostoru, vztahů subjektu a objektu, nenáboženské spirituality, mužské či ženské rodové podstaty aj.

Mluvíme-li o recepci Rilkova díla v české literatuře, nelze opomenout recepci české literatury a kultury v tvorbě Rilkově. Kromě událostí, osobností a památných míst českých dějin věnuje mladý Rilke pozornost melodičnosti a vyhraněné lyričnosti české lidové písně, ale také světovou literaturou důkladně poučenému dílu Julia Zeyera a Jaroslava Vrchlického.

Původní – a snad ještě více překladatelské – dílo J. Vrchlického nahrazuje v české kultuře celou epochu, kterou v literaturách kontinuálně se rozvíjejících národů

tvořilo velké množství osobností. Českým čtenářům Vrchlický ojedinělým způsobem zprostředkoval svět románských kultur, což však pro Rilka nemělo praktický význam. Od raného dětství totiž mluvil s matkou francouzsky, běžně četl francouzskou literaturu v originále a ve svém pozdním období psal básně ve francouzštině. Vrchlického vnímal především jako autora citově a výrazově bohaté lyriky.

Jan Mukařovský zjistil porovnáváním verše J. Vrchlického a básnických textů J. Nerudy, J. V. Sládka, S. K. Neumanna, J. Zeyera a K. Tomana, že Vrchlického verš je v českém kontextu ojedinělý svou tendencí k nepřetržitému stoupání melodie a splývavé výslovnosti slabik. (Mukařovský 1985: 55–62) Rilka zaujala vedle libozvučnosti a melodie Vrchlického veršů i jejich sugestivní melancholie, o čemž svědčí mj. také báseň *Jaroslav Vrchlický* ze sbírky Obětina lárům (*Larenopfer,* 1896).

Vedle některých suprasegmentálních jevů, tradičně označovaných jako „hudebnost" verše, se Vrchlického lyrika vyznačuje také jistými prvky „fenomenologické" snahy o nazírání jevů v jejich celistvosti a oproštěnosti od nánosů každodenních stereotypů. Zatímco rétoricky mnohomluvné epické skladby J. Vrchlického z období milostného štěstí a umělecko-společenských úspěchů se senzitivitě výše naznačeného druhu spíše vzdalují, jsou v reflexivních lyrických miniaturách z období osobních či uměleckých krizí patrny stopy jak moderního výrazu oproštěného od rétorického patosu, tak i pronikavého vhledu do existenciální dimenze kritické situace básnického mluvčího.

Mnohem větší pozornosti badatelů se však těší vztah R. M. Rilka a Julia Zeyera. Zeyerova neteř Valerie Davidová von Rhonfeld byla Rilkovou první pražskou láskou, existuje na 140 Rilkových milostných dopisů, v Zeyerově korespondenci se vyskytují pochvalné zmínky o Rilkovi, k dispozici jsou i více či méně věrohodné vzpomínky současníků. Zeyer a Rilke byli z psychologického hlediska podobně strukturovanými uměleckými osobnostmi, a tak je přirozené, že ve zkoumání vztahu Zeyer – Rilke hrají životopisná fakta zvlášť významnou roli. Proto zdůrazňuje Petr Demetz nutnost oddělit „dosti zřetelně prvky poetické od prvků biografických". (Demetz 1996: 17)

Zeyerovo dílo se ve srovnání s dílem J. Vrchlického pohybuje v kruhu palčivých otázek víry a pochybností o víře, touhy po intenzivních prožitcích či kulturních zážitcích a duchovní koncentraci na vnitřní růst, pro nějž je vnější svět moderní velkoměstské civilizace jen sérií bolestných zklamání. Těmito rozpory trpěl i Rilke, a tak nepřekvapuje celá řada paralel v životě i díle obou autorů, přičemž v Rilkově prozaickém a esejistickém díle by bylo možné uvažovat i o některých aluzích na texty Zeyerovy – zejména v románu Zápisky Malta Lauridse Brigga (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910), v esejistických a dopisových úvahách o umění a o postavení umělce v moderní společnosti.

Někteří katolicky orientovaní badatelé recepční vztah Zeyer – Rilke zpochybňují. Rio Preisner dokonce zastává jednoznačně odmítavé stanovisko: „Vyskytly se pokusy připodobnit na podkladě ruských prožitků Zeyera Rilkovi, což je ovšem nemožné, zvláště srovnáme-li panreligiózní Knihu hodinek se Zeyerovou církevní religiozitou." (Preisner 2003: 13)

Recepce díla R. M. Rilka v české kultuře je v jistém smyslu pokračováním recepce české kultury v díle Rilkově – podobně je tomu ze slovanských literatur také s kulturou ruskou. (Kučera 2003: 147–156) Orientací mladého Rilka v situaci české literatury se dosud nejpodrobněji zabýval P. Demetz, jenž dospěl ke skeptickému přesvědčení o Rilkově pokřivené recepci české kultury. Podle Demetze v Rilkově „zjednodušení českého básnictví pouze na melancholickou lidovou píseň, které jediné přiznává původní originalitu, lze spatřovat estetickou sublimaci tradičního německého názoru o slovanských národech". (Demetz 1998: 90)

Rilke se nepřestal o dění v české kultuře zajímat. Z Topičova knihkupectví dostával ediční přehledy s anotacemi, navštěvoval kněžnu Marii von Thurn und Taxis-Hohenlohe a baronku Sidonii Nádhernou z Borutína (na zámcích v Loučeni a Vrchotových Janovicích, ale i v Německu, Francii a Itálii). S řadou kulturních osobností si dopisoval. Stýkal se kupř. s Eduardem Albertem (českým profesorem medicíny na univerzitě ve Vídni) a četl v jeho německých překladech díla soudobých českých básníků. Méně příkře – ve srovnání s P. Demetzem – posuzuje Rilkovu orientaci v české literatuře Antonín Měšťan: „Zřejmě bude velmi obtížné rekonstruovat Rilkovy znalosti české literatury. Byly pravděpodobně značně kusé a nahodilé, přece však nebyly zanedbatelné." (Měšťan 2002: 112)

Dosud neobjasněn je Rilkův vztah k dílu Otokara Březiny, který byl nejen věkem (jen o sedm let starší), ale i svou symbolistickou obrazností Rilkovi bližší než Zeyer nebo Vrchlický. Německé kulturní prostředí českého básníka zaregistrovalo – kupř. pražské německé listy Prager Tagblatt a Bohemia, ale i vídeňské a mnichovské noviny se po vydání sbírky *Svítání na západě* v roce 1896 o Březinovi vyjadřovaly s uznáním. V roce 1908 vyšla ve Vídni v překladu Emila Saudka Březinova sbírka *Ruce.* Vídeňští recenzenti ji přijali s nadšením. Březina je přiřazován k významným moderním básníkům jako je Émil Verhaeren, Richard Dehmel, Hugo von Hofmannsthal či Walt Whitman. Stefan Zweig upozornil (v Österreichische Revue z 15. června 1909) na souvislost Březinovy poezie se středověkou křesťanskou mystikou, ale také s touhou soudobých slovanských básníků po novém náboženství. V té době Rilke pravděpodobně ještě o Březinovi nevěděl.

Léto 1910 strávil Rilke na zámku kněžny Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe v Loučeni. Kněžna tam zvala také české hudebníky (např. České kvarteto) a literáty z Vídně, kteří mohli Rilka na Březinu upozornit. Prokazatelně se však Rilke začal o Březinu zajímat až v roce 1914, kdy u nakladatele Kurta Wolffa objednal březinovskou antologii *Hymnen* (výbor z chórické lyriky v překladu Otto Picka). Od tohoto roku patří i Rilke k obdivovatelům Březinovy poezie, a tak by snad bylo možné uvažovat i o některých geneticko-kontaktových souvislostech v básnické a esejistické tvorbě obou autorů.

Otokar Březina Rilkovo dílo znal, neboť pečlivě sledoval literární dění své doby. Číst německé originály nečinilo Březinovi obtíže. Navíc již v roce 1897 otiskl Jiří Karásek ze Lvovic první překlady Rilkových básní do češtiny v časopise Moderní revue. O Březinově respektu k Rilkově básnickému umění svědčí mj. i zmínka ve vzpomínkové próze Jakuba Demla *Mé svědectví o Otokaru Březino-*

vi. V rozhovoru z 19. května 1921 o překládání Demlova vrcholného díla *Moji přátelé* do němčiny (Deml nebyl spokojen s překladem Pavla Eisnera) reagoval údajně Březina slovy: „Do němčiny mohl by Vaše ‚Přátele' přeložiti dobře jenom takový Rainer Maria Rilke, tady slovník nestačí!" (Deml 1931: 228)

Z poetologického hlediska se u obou básníků vyskytují obdobné přístupy ke sbližování metafory a symbolu v procesu rozvíjení velmi neobvyklých obrazných představ, zcela netradiční pojímání časoprostorových vztahů, postupné uvolňování stavby verše a rozvíjení sémantické funkce přesahu. U zralé poezie Březinovy a pozdní lyriky Rilkovy se objevují stále častěji přechody z mimolidského bytí do bytí lidského, které je plné vnitřních dramat. Sílí některé secesní tendence (typické motivy, zrcadlení a postupné ustalování významu, proměnlivý rytmus dílčích pasáží a jejich kontrastní budování apod.) či analogické funkce symbolických postav.

Březina soustavně usiluje o překračování hranic různých sfér lidské zkušenosti. Zvlášť nápadné je rozšiřování dosud známých dimenzí prostoru. S pronikavou psychologickou empatií Březina personifikuje živly a metaforicky rozvíjí jejich možnosti participovat s maximální smyslovou názorností na vysoce abstraktním ději narůstání prostoru do mnoha dimenzí. U Březiny se totiž kategorie prostoru – podobně jako v moderní fyzice – váže na kategorii času, který je navíc ještě doplňován o lidský rozměr času historického, a tak vytváří vícedimenzionální časoprostor, jehož vlastnosti nejsou konstantní, ale mění se s proměňující se situací a pozicí pozorujícího lyrického subjektu.

Ve vztahu k Rilkově poezii je v Březinově zralé tvorbě podstatné právě prolamování z bytí do bytí. U Březiny vzniká kontrast mezi rostlinným světem, který je sice plný nádhery květů a vůní, ale vytváří prostor uzavřený do sebe, a lidským světem, v němž se odehrávají niterná dramata. Kupř. v básni Svět rostlin ze sbírky *Stavitelé chrámu* (1899) buduje Březina postupně několik prostorů a časů:

Svět rostlin. Bez hnutí stromy sní o svých cestách
staletími tvarů. Šťávy země v rozkoši tekly jim ze tmy
a sladké bylo, ssajícím, jiskřící mléko slunce.
A nejvyšší rozkoš: dáti lahodné formě
rozkvést tajemstvím tíže a větrů a světla. V hlubinách sál
vzpomínka ohně. O nadbytku číše přetékající a polibků slávě
hovoří vůně. Ať přijdou hmyzy všech tvarů,
i na ně čeká zde dílo nejpříšernější
jak nejkrásnější uvítá stejně měsíčná bledost
i vášnivé zardění květů…
(Březina 1958: 201)

V Rilkově pozdní poezii se téma bytí rostlin v souvislosti s jinými formami bytí objevuje nejednou. Již v básních středního období se Rilke velmi vzdaluje vžitým představám o živé a neživé přírodě, prostoru bytí zvířat či rostlin. V básních zařazených do sbírky Elegie z Duina (*Duineser Elegien*, 1923) získávají

reflexe tohoto fenoménu novou naléhavost a hloubku, jako kupř. v básni Pátá elegie (*Die fünfte Elegie*) – v nové podobě ze 14. února 1922:

Ach und um diese
Mitte, die Rose des Zuschauns:
blüht und entblättert. Um diesen
Stampfer, den Stempel, den von dem eignen
blühenden Staub getroffnen, zur Scheinfrucht
wieder der Unlust befruchteten, ihrer
niemals bewussten, – glänzend mit dünnster
Oberfläche leicht scheinlächelnden Unlust
(Rilke 2003: 645–646)

Situace slovenské literatury byla podstatně méně příznivá než situace slovanských kultur v rakouské části monarchie, neboť germanizační snahy vídeňských úřadů byly zřetelně slabší než národnostní útlak organizovaný uherskou vládou. Slovenští intelektuálové a literáti však i v těžkých podmínkách vyvíjeli značné úsilí o zachování slovenského jazyka a národní kultury. Vzdělávali se jako autodidakti, studovali v cizině, zajímali se o společenské a kulturní dění v Evropě, četli v originále soudobou světovou literaturu a pořizovali překlady z cizích literatur (převážně z německé, francouzské a ruské). Díky takto složitě a namáhavě budovanému kulturnímu podloží mohlo ve slovenské literatuře docházet i k recepci umělecky náročné tvorby cizích autorů.

V recepci cizích literatur sehrála důležitou zprostředkující roli česká kultura. Mnozí slovenští literáti studovali na pražské univerzitě, navštěvovali se svými českými spolužáky literární kavárny a intenzivně četli českou literaturu, kulturní časopisy atd. Řada osobností slovenské i české kultury a vědy pokládá tento typ kontaktů za oboustranně obohacující dialog dvou svébytných kultur.

Ze strany slovenských umělců se nejednalo o trpné přejímání českých přístupů ani v tematicko-motivické výstavbě, ani v rovině tvarové. V některých případech měl slovenský autor dokonce blíž k západoevropským předchůdcům než ke zprostředkujícímu či inspirujícímu tvůrci českému. Ve slovenské symbolistické poezii je takovým básníkem Ivan Krasko.

Rilkův (o rok mladší) vrstevník Krasko je lyrikem, pro něhož je také zcela přirozený multilingvismus a široká kulturní orientace. Stejně jako Rilke rozvíjel i Krasko od útlého dětství svůj mimořádný jazykový cit a estetickou vnímavost k podnětům z cizích kultur (po slovenštině v obecné škole přišel do blízkého kontaktu s maďarštinou na gymnáziu v Rimavské Sobotě, na německém gymnáziu v Sibiu studoval intenzivně němčinu, po přestupu na rumunské gymnázium v Brašově také rumunštinu). Podle Michala Gáfrika byla v Sedmihradsku němčina Kraskovým konverzačním jazykem. S německými básníky se seznamoval v německých originálech, v překladech do němčiny pak s autory anglickými a ruskými. (Gáfrik 2001: 68) V Brašově napsal Krasko 30. ledna 1896 německou báseň *Die Rose v. S.* (věnovanou Sofii Stanescu, s níž se musel po maturitě rozloučit):

Nur diese verwelkte Rose
für soviel Schmerz,
für soviel Pein!?
O wenn mein leidenvolles Herz
gewusst und vor
geahnt hätte,
das auch deine Liebe, Holde,
wird verwelkbare Rose sein,
es hätt´ verflucht auch die Stätte,
wo ich dich je gesehen hab'!
(Krasko 1966: 160)

Rilke napsal 4. dubna 1896 v Praze báseň (bez názvu), která s využitím shodných motivů růže a neshledání tematizuje pocity žalu:

MIR ist so weh, so weh, als müsste
die ganze Welt in Grau vergehn,
als ob mich die Geliebte küsste
und spräch: Auf Nimmerwiedersehen.

Als ob ich tot wär und im Hirne
mir dennoch wühlte wilde Qual,
weil mir vom Hügel eine Dirne
die letzte, blasse Rose stahl…
(Rilke 2003: 84)

V rané poezii R. M. Rilka a I. Kraska jsou vedle motivických shod přítomny některé rysy, které prostupují jejich pozdější tvorbou. U Rilka je to kupř. vizuální představa šedi spojená s pocitem úzkosti. U Kraska se právě šeď (nejčastěji v podobě mlhy) objevuje ve většině básní sbírky *Nox et solitudo* – nikoli tedy noc, kterou sugeruje titul sbírky.

Krasko se kromě básnické tvorby věnoval také překládání z literatur, jejichž jazyk dobře ovládal. Vedle poezie (převážně rumunské) překládal i eseje autorů, jejichž pojetí umění mu bylo blízké. Z německé literatury proto přeložil eseje Richarda Dehmela. Podle dopisu Ludmily Groeblové (s Kraskem se sblížila v době pražských studií ve slovenském studentském spolku Detvan) editorovi Kraskova díla M. Gáfrikovi znal Krasko nejen německé klasiky, ale i moderní autory – R. Dehmela, R. M. Rilka a D. von Liliencron. (Gáfrik 2001: 72)

Vlastní básnický výraz nalézal Krasko postupně v době svých studií v Praze. Z této doby pochází cyklus *Lístek*, který pod vnější formou lidového popěvku rafinovaně maskuje pocity osamělosti a odcizení lyrického subjektu. Fascinací folklórem, schopností proniknout k jeho rytmu a mýtopoetickému vnímání světa na jedné straně a moderní reflexivností na straně druhé má Kraskova tvorba k Rilkovu pojetí poezie blízko. Zároveň je však zřejmé, že oxymórické napětí mezi eufonicky

propracovanou zvukovou stránkou Kraskových básní a ponurým, mnohdy až bezútěšným směřováním jejich tematického plánu není v Rilkově poezii obvyklé.

K tematickým paralelám v tvorbě R. M. Rilka a I. Kraska patří problém odcizení. Rilke se různým podobám odcizení člověka druhým lidem i sobě samému věnuje ve svých básních i prózách. Prostřednictvím motivu srdce se svěřuje titulní postava románu se značným žánrovým rozptylem *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Zápisky Malta Lauridse Brigga, 1910), mladý dánský básník šlechtického původu, který po ztrátě rodičů a rodového sídla žije v Paříži a velmi citlivě vnímá novou zkušenost velkoměstské civilizace. V Kraskově poezii ztvárňuje pocity odcizení v komprimované podobě báseň *Srdce moje* z první samostatné sbírky Nox et solitudo.

Kromě fonocentrismu ve zvukové organizaci verše či paralel v tematicko-motivické výstavbě básnických textů jsou zajímavé i některé souvislosti ve sféře obraznosti. V Kraskově systému obraznosti představuje zlom báseň *Topole* ze sbírky Nox et solitudo, přičemž proměna Kraskovy poetiky se týká téměř všech rovin textu. Ve vztahu k Rilkově poezii jsou důležité postupy směřující k vytváření iluze zvětšujícího se prostoru (či naopak depresivně působící zmenšování prostoru), světelné resp. barevné efekty, jakož i přehodnocování tradičních motivů (jejich sakralizace a desakralizace, mýtizace a demýtizace).

V polemice k přílišnému zdůrazňování „písňovosti“ a „eufoničnosti“ Kraskovy poezie upozorňuje Viliam Marčok na přechody z eufonie do kakofonie a na řadě případů dokládá své tvrzení, že „eufónia ani v Kraskovom prípade nemá onomatopoickú a zážitkovo ilustratívnu povahu, ale podobne jako v poézii západných symbolistov funguje ako tajomný a vysoko štylizovaný (až umelý) výraz bytia a duše a zároveň aj ako katalyzátor umocňujúci vnútorné napätie a oxymoricky rozširujúci významový priestor básne.“ (Marčok 1999: 122)

V básni *Topole* buduje Krasko představu narůstání prostoru kombinací horizontálních představ („šíre pole“) s vertikálními („topole vysoké“) a doplňuje je motivem nirvány o dimenzi času resp. bezčasí a prostorové neohraničenosti. Valér Mikula mluví v této souvislosti o „ireálnosti celého obrazu“. (Mikula 1987: 40) Konstrukce ireálného prostoru mimo prostor a čas je příznačná také pro řadu Rilkových básní středního a pozdního období – nejvíce pro vrstvu básní tematizujících fenomén buddhovství (ve čtyřech básních explicitně, v mnoha dalších nepřímo).

Rilke i Krasko usilují také o zásadní proměnu lyrického subjektu. Na rozdíl od novoromantiků nesměřují k transcendenci, ale důrazem na intenzitu či plnost bytí se blíží pojetí existencialistickému. Nejde ovšem o existencialismus v pravém slova smyslu, neboť často se opakující obrazy prázdnoty, nenaplněnosti, postupného zániku apod. „řeší“ Rilke i Krasko nikoli v rovině filozofické nebo náboženské, nýbrž estetické.

Podstatu estetického „řešení“ existenciálně tíživého problému vystihl ve své interpretaci Kraskovy básně *Topole* V. Mikula: „Vizuálna zložka zapĺňa celý záver básne, filozofická problematika je sublimovaná do obrazu. Celé jej napätie akoby *havran* unášal na svojich krídlach *do noci*, a tak pocit úľavy, ktorý máme po prečítaní básne, je pocitom čisto estetickým…“ (Mikula 1987: 41)

V Rilkově zralé lyrice se takové estetické „řešení“ objevuje v básních směřujících ke stále zřetelnější neosobnosti. Paul de Man tuto tendenci označuje jako poetiku čisté „postavy“ (eine Poetik der reinen „Figur“), v níž se emblematický objekt pouhou strukturou svého uspořádání ukazuje jako „postava“ nevyžadující komentář. (de Man 1988: 80)

Třebaže Ivan Krasko Rilkovu tvorbu podle dochovaných svědectví znal, nelze s jistotou tvrdit, že v ní nalézal inspiraci. Nicméně i typologické souvislosti tvorby těchto vrcholných představitelů symbolismu v německé a slovenské poezii si bližší pozornost zasluhují, neboť recepce díla R. M. Rilka ve slovenské literatuře je složitým fenoménem s řadou překvapivých aspektů.

Ivan Cvrkal klade počátek soustavné recepce Rilkova díla ve slovenské literatuře do třicátých let dvacátého století. Naopak za první zmínku o slovenské realitě v díle Rilkově považuje I. Cvrkal slovenské výrazy „krejcar“ a „milosť pánkú“ v sociálně laděné juvenilní básni *Der kleine Dráteník*. Dále podává I. Cvrkal přehled prvních novinových a časopiseckých ohlasů, které vyvolalo na Slovensku ve dvacátých letech Rilkovo dílo a úmrtí. (Cvrkal 1994, 131–132)

Pavol Winczer poukazuje na ambivalentní ráz rilkovského kultu na Slovensku: „Na jednej strane orientoval v duchu chápania abbé Henri Brémonda (poézia ako duchovné povznesenie, modlitba) na poéziu „čistú“, na autonómne možnosti poézie… [...] Na druhej strane pôsobilo rilkeovstvo ako posilnenie a inovácia náboženskej poézie, teda tvorby v širokom zmysle slova vlastne ‚služobnej‘.“ (Winczer 2000: 36)

Naopak pozitivních momentů v obnově křesťansky fundované lyriky si všímá Stanislav Šmatlák: „…‚katolícka moderna‘ vniesla do medziliterárneho kontextu slovenskej poézie tridsiatych rokov také kontakty a typologické súvislosti, ktoré kultúrne obohatili jeho dobovú štruktúru. Dokladajú to Hlbinove a Harantove časopisecky uverejňované preklady z francúzskej poézie, neskôr Šprincov prekladateľský záujem o Rilkeho a taliansku poéziu. No zaznamenať treba aj typologicko súvislosť s vývinom českej poézie v dvadciatych rokoch (proletárska poézia, poetizmus) a na pozadí generačne staršej tradície (O. Březina, J. Deml, J. Durych) v nasledujúcom desaťročí sa umelecky presadzuje básnická tvorba, vychádzajúca z fondov bytostne zažitej katolíckej spirituality (najmä Jan Zahradníček).“ (Šmatlák 1999: 343)

Navzdory ambivalentnosti recepce Rilkova díla lze za pozitivní rys např. u některých básníků druhé vlny slovenské katolické moderny považovat tendenci k prohloubené reflexívnosti básnické výpovědi a k vytříbené formě. Zvláštním důrazem na přesnost a neotřelost v rovině lexikální sémantiky vyniká kupř. sbírka *Ozveny v samotách* (1937) Mikuláše Šprince (1914–1986). Ze Šprincova díla byla na Slovensku vydána jen malá část (básník žil od roku 1946 až do smrti v USA).

Významnou součástí recepce díla R. M. Rilka ve slovenské kultuře jsou překlady jeho poezie. Po ojedinělých překladech – zejména Emila Boleslava Lukáče (básníka a zakladatele měsíčníku *Slovenské smery*) – přináší revue *Slovenské pohľady* v roce 1931 devět překladů Rilkovy básně *Herbsttag* (Podzimní den).

Časopisecké překlady se objevují i v období klerofašistického státu (blíže o nich Cvrkal 1994: 133). Důležitým mezníkem je rok 1942, kdy vychází Rilkova sbírka Duineser Elegien v přebásnění Mikuláše Šprince (*Duinské elégie*) a Rilkův román Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge v překladu Ladislava Hanuse (*Zápisky M. L. Briggeho*).

Na zajímavé specifikum slovenské recepce Rilkova díla upozorňuje I. Cvrkal v souvislosti s formováním nových literárních uskupení: zatímco komunističtí intelektuálové sdružující se kolem revue *Dav* nejevili o Rilka zájem, u básníků katolické moderny se Rilkova tvorba setkala s příznivým ohlasem. Největším překvapením je podle Cvrkala rezonance Rilkovy poezie u slovenských nadrealistů z Avantgardy 38, kteří jinak výsledky modernistických snah odmítali (Cvrkal 1994: 133). Rilkova díla byla podle I. Cvrkala chápána slovenskou veřejností, literární kritikou i historiografií jako příspěvek k slovenskému myšlenkovému světu s jeho problémy a tužbami, zároveň však i jako jakási analogie k soudobé skutečnosti i Rilkově osobní situaci. (Cvrkal 1994, 134)

Typologické souvislosti lze vysledovat u neortodoxních nadrealistů, kteří spojují svou imaginativní schopnost s meditativností a vytříbeným citem pro opomíjené podoby krásna. Takovým básníkem je od konce třicátých let Pavel Bunčák, který vedle zájmu o domácí slovenskou kulturu (zejména o tvorbu I. Kraska a L. Novomeského) intenzivně vnímal českou a francouzskou poezii. Již v jeho rané tvorbě z druhé poloviny třicátých let získávají tradiční symboly (např. růže, srdce, letu ptáků, větru) bohatší a hlubší významy. Ve sbírkách ze čtyřicátých let pak střídá nadrealistickou obraznost rilkovsky jemný a hluboký smysl pro živly a jejich skryté propojení s lidským světem. V závěrečné strofě básně *Keď sa niekedy vráti vôňa zašlých snov* ze sbírky Neusínaj zažni slnko (vyšla v roce 1941, obsahuje básně z let 1938–41) je kupř. právě prastarý motiv větru sémanticky zatížen obdobným způsobem, jak jej známe z poezie R. M. Rilka:

Bozkal som vietor na ústa
Nie ty ho nestretneš
On navráti sa zas a viac ho nepustím
Alebo odídem s ním
(Bunčák 2000: 43)

Lyrický subjekt Rilkových i Bunčákových básní je hypersenzitivní bytost, jejíž nálady, temná tušení i naděje mají blízko k psychice dospívající dívky. Právě dívka bývá lyrickou hrdinkou (tematizovaným lyrickým subjektem) v řadě Rilkových básní ze všech tvůrčích období. P. Bunčák podobné psychické ustrojení formuluje explicitně v úvodní strofě básně *Cesta osamoceného* ze sbírky Útek a návrat (vyšla v roce 1938, zahrnuje básně z let 1935–38):

Samotár od vekov bez veku
s citlivosťou štrnásťročného dievčaťa
sedí jak zatvorená kniha

s tvárou neznámeho písma
takého jednoduchého
ako náhodný bozk
(Bunčák 2000: 28)

Metaforickou uvolněností a překvapivostí se Rilke i Bunčák přimykají k poezii moderny, její axiologická směřování jsou však pro ně nepřijatelná. V tomto smyslu je jejich českým souputníkem vrcholný představitel básnického existencialismu – Jiří Orten (1919–1941). Protimodernistické, resp. protiavantgardní je Rilkovo, Bunčákovo a Ortenovo adorování harmonie zanikající „předmoderní" pospolitosti, odpor k „vymoženostem" a odcizení průmyslové civilizace i snaha o myšlení a básnění bez svazujících stereotypů dobových mód.

Ortena zaujala nejvíce Rilkova sbírka *Duineser Elegien* (Elegie z Duina, 1923 – česky v roce 1930 v překladu Pavla Eisnera). Orten se neodvažoval Rilkovo vrcholné dílo přeložit, a tak se s ním umělecky vyrovnával ve své původní poezii. Navzdory odlišnostem Rilkova pozdního symbolismu a Ortenova existencialismu je posmrtně vydaná Ortenova sbírka *Elegie* (1946) do jisté míry aluzí na Rilkovy Elegie z Duina.

Rilkovy zralé básně tvoří pronikavostí vhledu do ontologické struktury bytí paralelu, popř. alternativu k fenomenologickému filozofování. Rilkova obraznost má svým zaměřením k „čistým" fenoménům blízko zejména k Husserlově fenomenologii. Zatímco Husserlův přístup je teoreticko-poznávací, Rilke vytváří soustavu sice „pojmově" zobecněných, zároveň však smyslově názorných a emocionálně silně akcentovaných obrazů vnímání a prožívání bytí. Lyrický subjekt *Elegií z Duina* reflektuje krizi vidění jako formy poznávání, přičemž toto poznávání je pojímáno nikoliv jako fenomén filozofický, ale existenciální.

První až Pátou elegii R. M. Rilka propojuje téma tíže lidské existence. Všech pět elegií tvoří celek nejen tematicky, ale také veršovou formou, kterou lze označit za uvolněné elegické distichon. Sémantika Rilkova verše je utvářena narušováním tradičního rozměru.Ve zdůrazněných pozicích se ocitají klíčová slova řetězců metafor a metaforických přirovnání, odkazujících zrcadlením svých významů k rozporu vědomého bytí, které je u Rilka protipólem bytí rostlin a zvířat. Vědomé bytí hledá své místo v bytí celkovém a má takový zájem o svůj vlastní růst, že bolestně prožívá jeho domnělou slabost.

Typ reflexivity, který Rilke plně rozvinul právě v Elegiích z Duina, se objevuje také v *Elegiích* Jiřího Ortena. Silně subjektivní významové okolí pasáží zaměřených na obecné problémy prožívání však odsouvá mimořádně zralé průhledy (jedenadvacetiletého básníka!) do existenciální roviny tématu bolesti posléze do pozadí. Bolest – zarámovaná do všeprostupujícího strachu ze smrti – získává u Ortena nejčastěji podobu muk ze ztracené lásky a trýzně z nevyslovitelnosti složitých pocitů.

Rozdíly mezi vnitřním a vnějším, mezi sférou „já" a světem mimo tuto kategorii, mezi subjektem a objektem vnímání se v Rilkových básních postupně stírají. Již v období před vznikem Elegií z Duina se u Rilka objevují obrazy splývání

lyrického subjektu s bytím přírody. Narůstání jasu bytí se pojí se sílící představou proměny vnějšího ve vnitřní. Vnější se paradoxně zmenšuje, přitom však nemizí, je stále přítomno jakožto vnější.

Jistou obdobou paradoxní představy o vztahu vnějšího a vnitřního, kterou Rilke zhutnil do obtížně přeložitelného pojmu „Weltinnenraum", přináší Ortenova *Pátá* v motivech většího a menšího vesmíru. (Orten 1995: 273)

Rilke ruší i protiklad života a smrti – již v *První elegii* vnímá lyrický subjekt jejich ostré rozlišování jako omyl žijících. „Já" Elegií z Duina se otevírá vůči vnitřním proměnám sebe sama, neboť jeho výchozí situací je bolestně prožívaná uzavřenost, neschopnost porozumět sobě samému i výzvám vnějšího světa. U Rilka tato aktivita hledajícího subjektu silně zasahuje i sféru věcí.

Ve světě Rilkových básní středního a pozdního období věci nejsou objekty cizího působení. Mohou růst spolu s vnitřním životem člověka – nejsilněji to platí pro věci umělecké. Elegie z Duina jsou mj. i protestem proti mizení věcí nadaných hlubším smyslem. Rilke se k tomuto tématu pravidelně vrací s novou naléhavostí, např. v *Deváté elegii*:

Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, –
höchstens: Säule, Turm […] *aber zu sagen, verstehs,*
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.
(Rilke 2003: 662)

Lyrický subjekt Ortenových *Elegií* má k věcem vztah existenciálně naléhavý, neboť jsou tím posledním, čeho se na prahu nebytí může zachytit:

Druhá
Vraťte se, věci, jež jste pomáhaly
nésti kříž dne, visící mezi ňadry
královny noci, noci krvelačné.
Těžítka moje, vraťte se mi zase.
Těžké je nemít vás, vy určité a pevné,
těžké je volat vás a nezranit si hrdlo.

[…]

Těžítka moje, vraťte se mi zase.
Jsem tolik lehký, teď, co ztratil jsem vás,
že malý vánek zemi odnáší mě,
že stačí povzdech, abych rozptýlil se
do nepozemské, nenebeské hudby,
že stačí pohyb kdesi za zrcadlem
a nejsem, padám, rozplývám se zcela.
(Orten 1995: 264–265)

Zatímco v Rilkově *Druhé elegii* je věcem ještě přisouzeno trvání, v *Deváté elegii* mizejí i ony, protože jednou byly. Věci mohou být uchovány pojmenováním, oduševněním, zniterněním. Radost z pobytu na světě („Hiersein ist herrlich“) se váže na plnost vnitřního života „já“.

Podobně jako v Rilkových Elegiích z Duina ocitají se také v Ortenových Elegiích v popředí pozornosti „čisté“ fenomény: bolest nazíraná jako dění, vyslovitelnost prožitku či představy. Přírodní jevy a věci mají jak u Rilka, tak i u Ortena vlastní ontologickou strukturu a vřazují se svým jedinečným vnitřním životem do proudu celkového bytí (blíže k problematice elegií obecně i uvedených dvou sbírek viz Kučera 1998: 123–130).

Zdánlivým paradoxem recepce Rilkova díla v české a slovenské literatuře je skutečnost, že v české poezii dvacátého století má poezie katolických básníků blíže k estetice moderny a avantgardy než je tomu v literatuře slovenské. Tato tendence bývá v české kultuře často chápána jako jednoznačně pozitivní, protože otevírá nové možnosti křesťansky orientované tvorbě.

Český katolický básník je tedy především moderním básníkem. Bedřich Fučík zformuloval ve svých úvahách o českých katolických básnících tezi o tvůrčí svobodě i těchto ideologicky vyhraněných autorů: „Básník, přijímající i nejpřísnější dogma víry, pohybuje se ve svrchované sféře svobody a nepřeberného bohatství, neboť není ničím omezován, než svou slabostí lidskou, neomezován, protože nic nevylučuje.“ (Fučík 1994: 57)

Pro českou i slovenskou katolickou poezii byla Rilkova tvorba inspirativní především neúhybným směřováním k metafyzické podstatě jevů, k jejich skryté paradoxnosti ve vztazích subjektu a objektu, vysokého a nízkého, vnějšího a vnitřního, minulého a budoucího, ke vzájemné provázanosti různých forem bytí. Po Otokaru Březinovi, jehož poezie snila o mezihvězdném prostoru, vzdálených galaxiích a rodících se sluncích, podnikal R. M. Rilke neméně vzrušující výpravy do mikrokosmu lidí, zvířat, rostlin a věcí, aby prozkoumával neznámé souvislosti jejich svébytných, zároveň však překvapivě propojených světů.

Na rozdíl od českých či slovenských básníků-katolíků, kteří v těžkých podmínkách nalézali ve své víře posilu, prošel Rilke opačným vývojem: matčina výchova přecitlivělého a hloubavého chlapce od katolické víry spíše odrazovala. Sílící pochybnosti vystřídal obdiv nejdříve k pravoslaví v době pobytů v Rusku, později k buddhismu, resp. k fenoménu buddhovství, jež tematizují explicitně čtyři básně (a nepřímo desítky dalších). „Nejvlastnějším“ náboženstvím se však Rilkovi postupně stávala poezie.

Čeští i slovenští básníci, a to nejen katoličtí, považovali Rilka jaksi samozřejmě za náboženského člověka a ve svých překladech Rilkových sbírek do češtiny a slovenštiny pojímali celou řadu motivů a symbolů běžně známých z křesťanské mytologie v tradičním katolickém duchu. Nejzřetelněji docházelo k takovému významovému posunu u Rilkova oblíbeného motivu anděla, který symbolizuje intenzitu bytí realizovanou ve vztahu. Tato čistá „vztahovost“ se značně vzdaluje obraznosti fundované katolickou religiozitou, a tak kupř. Rilkovo vrcholné dílo *Duineser Elegien* (1923, Elegie z Duina) mělo až do překladů Jindřicha Pokor-

ného a Jiřího Gruši pro českého čtenáře (také díky rušivě působícím nápodobám rytmu) pachuť sváru mimořádné myšlenkové originality se staromilstvím v tematicko-motivické a zvukové výstavbě textu.

Česká katolická poezie dvacátého století spojuje ve svých umělecky nejvýraznějších představitelích výboje moderny s kontemplativním přístupem ke skutečnosti, v níž – v souladu s křesťanskou tradicí – objevuje stále nové projevy Boží jsoucnosti. Rilkova reflexivní lyrika má s duchovním a uměleckým úsilím katolických básníků některé styčné plochy. Geneticko-kontaktové souvislosti s Rilkovou poezií jsou zvlášť patrné u básníků, kteří v meziválečném období Rilkovy sbírky překládali, avšak ani typologické souvislosti s poezií katolických básníků, orientovaných umělecky nebo překladatelsky např. na francouzskou literaturu, nejsou zanedbatelné.

O geneticko-kontaktových vztazích s Rilkovou lyrikou lze od počátku třicátých let hovořit u poezie Jana Zahradníčka. Již v básni Závrať ze sbírky *Návrat* (1931) se objevují „rilkovské" motivy snící růže („šedá růže snění"), smrti jako fáze života („v smrt se naroditi") či návratné motivy letu ptáků, netělesného pohybu, o němž vědí ptáci („ptáci modrem spánku letí k oceánu", „být v očích ptáků chvění bez těla"). Ve sbírce *Jeřáby* (1933) se tyto motivy v četných variacích významově prohlubují o téma nesdělitelnosti niterných pocitů – např. v básni Ruce „nevýslovná touha mříti", „pod každým slovem hloubka je". (Zahradníček 1991: 132)

U Rilka měl traumatizující pocit směřování k hranici nevyslovitelného za následek více než desetileté přerušení práce na Elegiích z Duina (*Duineser Elegien,* 1923). První a Druhou elegii a skici k několika dalším napsal Rilke již v roce 1911 (na zámku Duino, který byl přestavěn ze starého hradu na strmém skalním ostrohu nad mořem, kde Rilke zažíval intenzivní pocity odpoutanosti od světa lidí a sepětí s přírodními živly), k dokončení sbírky však nalezl vnitřní klid až v roce 1922.

Podobně jako Rilke vnímá Zahradníček nenahraditelnou hodnotu starých věcí v moderní době. Pro Rilka byly zvlášť důležité věci, které jsou „oduševnělé" tím, že rostly spolu s člověkem (proto také odmítal strojovou velkovýrobu). Nejvyšší hodnotou byly nadány věci umělecké (Kunstdinge). Zahradníček věnoval tomuto tématu – vedle dílčích motivů roztroušených do mnoha básní – i ve sbírce Jeřáby samostatnou báseň *Staré věci.* (Zahradníček 1991:140)

V Zahradníčkově sbírce *Pozdravení slunci* (1937) přistupuje k již zmíněným paralelám s Rilkovou tvorbou také sílící smyslová konkrétnost. U Rilka má až naturalisticky odpudivou podobu neodbytných vizuálních a akustických představ v románu Zápisky Malta Lauridse Brigga (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge,*1910), ve zjemnělé podobě kupř. v básni Lež velkých měst se šíří (*Die grossen Städte sind nicht wahr*) z třetí části Knihy hodinek – O chudobě a smrti (*Das Stundenbuch – Von der Armut und vom Tode*, 1905):

Die grossen Städte sind nicht wahr; sie täuschen
den Tag, die Nacht, die Tiere und das Kind;

ihr Schweigen lügt, sie lügen mit Geräuschen
und mit den Dingen, welche willig sind.

Nichts von dem weiten wirklichen Geschehen,
das sich um dich, du Werdender, bewegt,
geschieht in ihnen. Deiner Winde Wehen
fällt in die Gassen, die es anders drehen,
ihr Rauschen wird im Hin- und Wiedergehen
verwirrt, gereizt und aufgeregt.
(Rilke 2003: 299)

Zahradníček se neméně často věnuje fenoménu dětství. Jeho prostřednictvím, které relativizuje „dospělé" vnímání času, omývá z běžných věcí nánosy každodennosti a vyvazuje je z konvenčních souvislostí. Stálé vědomí dvojjedinosti života a smrti podstatně prohlubuje nostalgická vzpomínání na ztracenou idylu dětství. K této vrstvě básní patří např. *Krajina dětství za deště* ze sbírky *Rouška Veroničina* (1939):

Zde od jitra do soumraku
bývalo dále než od narození do smrti
a všechny věci se vynořovaly a zase potápěly
do matečného louhu prvosti
jak krystaly
neskonalou zářivostí planoucí –

Potom však se začalo prázdnit
v tvém srdci
mezi stromy a mezi lidmi
a kde ses těšil z klikaté stezky
i z potoků krajánků, co neměly nachvat
dnes v domě života
mezi protilehlými dveřmi narození a smrti
po chodbách rovných spěch a spěch…
(Zahradníček 1992, 192)

Rilkův VIII. sonet druhého dílu Sonetů Orfeovi (*Die Sonette an Orpheus – zweiter Teil, VIII*, 1923) je fenomenologickým „prvovýstupem" k principům, které do své katolicky zaměřené lyriky později integruje Zahradníček:

WENIGE ihr, der einstigen Kindheit Gespielen
in den zerstreuten Gärten der Stadt:
wie wir uns fanden und uns zögernd gefielen
und, wie das Lamm mit dem redenden Blatt,

sprachen als Schweigende. Wenn wir uns einmal freuten,
keinem gehörte es. Wessen wars?
Und wie zergings unter allen den gehenden Leuten
und im Bangen des langen Jahrs.

Wagen umrollten uns fremd, vorübergezogen,
Häuser umstanden uns stark, aber unwahr, - und keines
kannte uns je. Was war wirklich im All?
(Rilke 2003: 699–700)

Těžiště české recepce Rilkova díla představují – vedle překladů – aluzivní textové prvky ve druhé polovině dvacátého století. U původní poezie jsou nejproduktivnějším obdobím šedesátá léta, u překladů období od roku 1990 do současnosti. Slovenská recepce se po césuře v období 1948–68 rozběhla k pozoruhodným překladatelským výkonům (srov. překlady Miroslava Válka, Vincenta Šabíka, Petera Hrivnáka a Perly Bžochové v rilkovské antologii Vincenta Šabíka z roku 1979).

Inspirace Rilkovým dílem byla a stále je pochopitelně nejsilnější u básníků, kteří Rilkovo dílo zároveň překládali. Ve slovenské literatuře k nim patří např. Emil Boleslav Lukáč, Štefan Krčméry, Mikuláš Šprinc, Pavol Gašparovič Hlbina, Janko Silan, Karol Strmeň, Július Lenko, Miroslav Válek, v české literatuře Bohuslav Reynek, Jan Zahradníček, Ladislav Fikar, Vladimír Holan, Ludvík Kundera, Lumír Čivrný, Jiří Gruša, Josef Suchý ad.

Z dosud řečeného je zřejmé, že i v tak vzájemně blízkých středoevropských slovanských literaturách, jimiž jsou česká a slovenská, lze v rámci jednoho uměleckého směru (symbolismus) či typu poezie (katolická lyrika) mluvit o značných funkčních odlišnostech recipovaných jevů. Po dlouhá desetiletí potlačovaný výzkum symbolisticky, metafyzicky či katolicky orientované tvorby v české a slovenské literatuře se od devadesátých let dvacátého století sice úspěšně rozvíjí, na zobecňující závěry je však ještě brzy. K širšímu komparativnímu pohledu na problémy jednotlivých národních literatur může za dané situace přispět především kladení méně obvyklých otázek a nesamozřejmý, „cizinecký“ pohled i na domácí kulturu.

PRAMENY

BŘEZINA, Otokar (1958): *Básně*. Praha: Melantrich.
BUNČÁK, Pavel (2000): *Záhradník snov.* Bratislava: Slovenský Tatran.
KRASKO, Ivan (1966): *Súborné dielo Ivana Krasku. Zväzok prvý. (Poézia)*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
ORTEN, Jiří (1995): *Knihy veršů.* Spisy IV. Praha: Český spisovatel.
RILKE, Rainer Maria (2003): *Die Gedichte.* Frankfurt am Main: Insel.
ZAHRADNÍČEK, Jan (1991): *Dílo I.* Praha: Československý spisovatel.
ZAHRADNÍČEK, Jan (1992): *Dílo II.* Praha: Československý spisovatel.

LITERATURA

CVRKAL, Ivan (1994): Rainer Maria Rilke in der slowakischen Kultur. In SZÁSZ, Ferenc (ed.): *Rilke, die Donaumonarchie und ihre Nachfolgestaaten.* Vorträge der Jahrestagung der Rilke-Gesellschaft 1993 in Budapest. Budapest: Loránd-Eötvös-Universität, S. 131–143.

ČERNÝ, Václav (1966): *Rainer Maria Rilke, Prag, Böhmen und die Tschechen.* Brno: Artia.

DE MAN, Paul (1988): *Allegorien des Lesens.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

DEMETZ, Peter (1996): Mladý Rilke. In BLÁHOVÁ, Alena (ed.): *Rainer Maria Rilke. Evropský básník z Prahy.* Sborník z mezinárodní konference konané v pražském Goethově institutu v listopadu 1994. Jinočany: H+H.

DEMETZ, Petr (1998): *René. Pražská léta Rainera Marii Rilka.* Praha: Aula.

DEMETZ, Peter (1996): Noch einmal: „René Rilkes Prager Jahre". In TÝŽ: *Böhmische Sonne – Mährischer Mond. Essays und Erinnerungen.* Wien: Deuticke, S. 93–106.

DEML, Jakub (1939): *Mé svědectví o Otokaru Březinovi.* Praha: R. Škeřík.

FUČÍK, Bedřich (1994): *Píseň o zemi.* Praha: Melantrich.

GÁFRIK, Michal (2001): *Na pomedzí Moderny.* Bratislava: Slovenský spisovateľ.

KUČERA, Petr (1998): K proměnám elegického žánru. In *Litteraria humanitas: Genologické studie VII.* Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, s. 123–130.

KUČERA, Petr (1999): K podobám symbolismu v německé, české a slovenské poezii. In MALITI, Eva a kol.: *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach.* Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, s. 75–80.

KUČERA, Petr (2003): *K dialogu německé a ruské kultury na přelomu 19. a 20. století.* Svět literatury 2003, č. 26/27, s. 147–156.

MARČOK, Viliam (1999): Poézia Ivana Krasku v perspektíve európskej moderny. In MALITI, Eva a kol.: *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach.* Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, s. 108–124.

MĚŠŤAN, Antonín (2002): *Česká literatura mezi Němci a Slovany.* Praha: Academia.

MIKULA, Valér (1987): *Hľadanie systému obraznosti.* Bratislava: Smena.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (1985): *O motorickém dění v pezii.* Praha: Odeon.

NEZDAŘIL, Ladislav (1985): *Česká poezie v německých překladech.* Praha: Academia.

PREISNER, Rio (2003): Několik poznámek k vlivu prostředí a výchovy na R. M. Rilka. In TÝŽ: *Když myslím na Evropu.* Praha: Torst, s. 13–19.

STROMŠÍK, Jiří (1995): *Češi a Rilke. K recepci Rilkova díla v českých zemích.* Svět literatury, 1995, č. 9, s. 38–57.

ŠMATLÁK, Stanislav (1999): *Dejiny slovenskej literatúry II.* Bratislava: Národné literárne centrum.

WINCZER, Pavol (2000): *Súvislosti v čase a priestore.* Bratislava: Veda.