

Ivan Krasko a R. M. Rilke. K podobám stredoevropského symbolismu

PETR KUČERA (PLZEŇ)

V západoevropských a jihoevropských literatúrach je symbolismus neodmysliteľný od francouzského paradigmatu. Také ve stredoevropských literatúrach znamenal pobyt v Paříži a kontakt s francouzskými symbolisty zásadní obrat v uměleckém směřování mnoha básníků.¹ Důležitou roli sehrál francouzský symbolismus i v konstituování moderní poezie ve slovanských literatúrach. Střední Evropa jako křižovatka duchovních a uměleckých proudů je i na přelomu 19. a 20. století pozoruhodná prolínáním západoevropských a východoevropských tradic i nejnovějších módních vln spolu se specifickými zdroji domácími. Ivan Krasko (1876–1958) a Rainer Maria Rilke (1875–1926) jsou nejen vrcholnými představiteli literárního symbolismu v slovenky a v německy psané literatuře, ale originálním způsobem naznačené tendence kombinují a přetvářejí.

Ivana Kraska a Rainera Mariu Rilka lze označit za autory multilingvní a multiliterární. I. Krasko rozvíjel svůj mimořádný jazykový cit a estetickou vnímavost k podnětům z cizích kultur již od dětství. Po slovenštině v obecné škole přišel nejprve do blízkého kontaktu s maďarštinou na gymnáziu v Rimavské Sobotě, později také s němčinou na německém gymnáziu v Sibiu a s rumunštinou na rumunském gymnáziu v Brašově. V Sedmihradsku byla podle Michala Gáfrika němčina Kraskovým konverzačním jazykem – v němčině se seznamoval s německými, anglickými a ruskými autory.²

R. M. Rilke navštěvoval všechny školské stupně společně s pražskými Němci a německy mluvícími Židy, byl však obklopen také češtinou, neboť Praha byla v té době již převážně česky mluvícím městem. S matkou

¹ Srov. P. KUČERA: K podobám symbolismu v německé, české a slovenské poezii. In E. Malitá a kol.: *Symbolismus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, 1999, s. 75–78.

² M. GÁFRIK: *Na pomedzí moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001, s. 68.

mluvil od nejtělejšího dětství francouzsky, později používal francouzštinu v některých obdobích života dokonce častěji než němčinu, francouzsky napsal mnoho básní i jiných textů. Při cestách do Ruska s přítelkyní Lou Andreas Salomé se naučil rusky – zkoušel překládat z ruštiny do němčiny a v ruštině napsal i několik básní.

Psát v cizím jazyce zkoušel již na gymnáziu také I. Krasko. V Brašově napsal německou báseň *Die Rose v. S.*, kterou věnoval své studentské lásce Sofii Stanescu – rumunské dívce z Brašova, s níž se po maturitě musel rozloučit. Podle Gáfrika je touto známostí motivováno více Kraskových básní, např. *Za búrnej, čiernej noci...* nebo *Čierne oči, čierne oči...* V komentáři k prvnímu svazku edice *Súborne dielo Ivana Krasku* proto považuje Gáfrík sociálně interpretované obrazy z básní tohoto okruhu za neadekvátní.³

Německá báseň *Die Rose v. S.* je pro Kraskovu tvorbu příznačná jednak motivy růže a srdce, jednak proměnlivým rytmem. Motiv srdce vřazovaný do nových kontextů je důležitý také pro tvorbu Rilke. Kraskovu báseň z 30. ledna 1896 uvádím podle Gáfrikovy edice:

Die Rose v. S.

*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,
wes häßt' verflucht auch die Stätte,
o ich dich je gesehen hab'!* –⁴

R. M. 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,*

³ I. KRASKO: *Súborné dielo Ivana Krasku I.* Bratislava : SAV, 1966, s. 219.

⁴ *ibid.*, s. 160.

*als ob ich mich die Geliebte küßte
und spräch: Auf Nimmerwiedersehn.*

*Als ob ich tot wär und im Hirne
die letzte, blasse Rose stahl...
mir dennoch wühlte wilde Qual,
weil mir vom Hügel eine Dirne
die letzte, Basse Rose stahl...⁵*

Vedle motivických shod je zajímavé, že již v rané tvorbě obou básníků jsou přítomny některé obdobné rysy, které pak prostupují jejich pozdější poezií. V Rilkově básni, která je zde uvedena, je to kupř. vizuální představa šedi spojená s pocitem úzkosti – u Kraska se motiv šedi objevuje ve většině básní sbírky *Nox et solitudo*.

Ve vztahu k Rilkově poezii stojí vedle motivu růže za pozornost také užívání zvolání „ó“. U Rilka se (v podobě „oh“) objevuje v souvislosti s tématy dětství, smrti básníka, pocitu nevyslovitelnosti, zatímco u Kraska sugeruje představu nevýslovného milostného utrpení. Zvláštní proslulost získalo zvolání „oh“ v Rilkově epitafu vytesaném na náhrobním kameni, který je opřen o zeď kostela ve švýcarském Raronu:

*Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
niemandes Schlaf zu sein
unter soviel Lidern.*

V překladu Hanuše Karlacha je „oh“ nahrazeno vykřičníkem:

*Růže, jak ryzí to rozpor! Slast
nikoho nebýt spánek
pod tolika vlčky.⁶*

Jiní interpreti zvolání „oh“ naopak považují za sémanticky důležité. Zvláštní pozornost mu věnoval významný japonský filozof a překladatel Rilkoova díla do japonštiny Šizuteru Ueda. Uedovu interpretaci zvolání „oh“ v Rilkově epitafu zachycuje John C. Maraldo:

⁵ R. M. RILKE: *Sämtliche Werke I*. Frankfurt am Main : Insel, 1955, s. 86.

⁶ R. M. RILKE: *...a na ochozech smrti jsi viděl stát*. Praha : Československý spisovatel, 1990, s. 368.

„Toto ‚ó‘ není slovo vztahující se k nějakému objektu. Ve skutečnosti neznamená nic, ani čistou přítomnost věcí takových, jaké jsou. Spíš evokuje zkušenost, vrací zkušenost zpět do jazyka... Když vykřiknu ‚ó‘, slova odcházejí, a pak se vracejí a olupují mne o mou racionální, jazykovou bytost... a pak mě vracejí do světa. Když naplno vykřikneme ‚ó‘, zatají se dech a zůstává prázdný prostor, jenž je připraven k opětovnému naplnění. Jako čistá zkušenost je toto ‚ó‘ růžovým poupětem, jež vykvete do vnímající osoby, já‘ a do vnímaného předmětu, růže. ‚Ó‘ vyslovuje zkušenost, kterou vyjadřuje celý Rilkeho epitaf.“⁷

Ivan Krasko je znám nejen jako básník, ale také jako překladatel, a to zejména rumunské poezie (např. Mihai Eminescu, Georg Cosbuc a Ion Luka Caragiale). Překládal však i z německé literatury, kupř. eseje Richarda Dehmela. V době pražského pobytu se Krasko sblížil ve spolku slovenských studentů Detvan s Ľudmilou Groeblovou. Podle jejího svědectví zaznamenaném v dopise Michalu Gáfríkovi z 29. 6. 1965 znal Krasko nejen německé klasiky, ale i tvorbu moderních autorů – Richarda Dehmela, Rainera Marii Rilka a Detleva von Liliencron. Ľ. Groeblová údajně přemlouvala Kraska k překládání právě těchto autorů.⁸

V době svých studií v Praze nalézal Ivan Krasko postupně vlastní básnický výraz. Z této doby pochází cyklus *Lístok*, který pod vnější formou lidového popěvku rafinovaně maskuje pocity osamělosti a odcizení lyrického subjektu. Schopností proniknout k rytmu lidové písně a mýtopoetickému vnímání světa na jedné straně a moderní reflexivitou na straně druhé má Kraskova básnická tvorba k Rilkovu pojetí poezie relativně blízko. Zároveň je však zřejmé, že oxymórické napětí efonicky propracované zvukové stránky Kraskových básní a ponuré, mnohdy až bezútěšného směřování jejich tematického plánu není v Rilkově poezii obvyklé. U Rilka lze naopak pozorovat soulad zvukomalebné výstavby veršů a duševní vyrovnanosti pramenící z přesné formulace životního problému. Vášnivý analytik tajemných duševních pochodů, jímž je lyrický subjekt řady Kraskových básní, bývá naopak svým poznáním frustrován.

I. Kraska i R. M. Rilke se systematicky zabývají různými podobami odcizení. Vedle odcizení přírodě a druhým lidem tematizují ve svých textech i postupné odcizování se sobě samému. V Kraskově poezii repre-

⁷ J. C. MARALDO: Filosofie Šizuteru Uedy. In *Zen 4*. Bratislava : CAD Press, 1991, s. 127–138, zde s. 134.

⁸ M. GÁFRÍK: *Na pomedzí moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001, s. 72.

zentuje tento typ tematicko-motivických shod báseň *Srdce moje* ze sbírky *Nox et solitudo* z roku 1909:

Srdce moje

*Srdce moje, bludné srdce,
odcudzené vlastnej hrudi,
kam sa ženieš, kam sa náhliš,
čo ťa vábi, čo ťa ľudí?*

*Vodievam ťa štrým poľom
po kvetnastej lúke, nive,
i po háji plnom stínu
učičkať túhy divé.*

*Hľa, tu v poli plno kvetov,
každý vysmiate má líce,
a tam v háji breza, dubec
dá ti piesní na tisíce.*

*V olšínách zas potok hudie
tichú, snivú melódiu,
hravé vlnky prepletavo
z lúčov slnka vence vijú:*

*Nechceš počuť, nechceš vidieť,
odcudzené, vlastnej hrudi:
len sa ženieš, len sa ženieš,
kam ťa čierne oko ľudí...⁹*

Rok po Kraskovč sbírce *Nox et solitudo* vychází Rilkův román *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Zápisky Malta Lauridse Brigga), jedno ze zásadních děl modernistické evropské prózy. S pocity odcizení se v něm svěřuje titulní postava románu, mladý dánský básník šlechtického původu, který po ztrátě rodičů a rodového sídla žije v Paříži a velmi citlivě vnímá nepřirozenost moderní velkoměstské civilizace:

⁹ I. KRASKO: *Súborne dielo Ivana Krasku I.* Bratislava : SAV, 1966, s. 68.

„Die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft. Du atmest es ein mit Durchsichtigem in dir aber schlägt es nieder, wird hart, nimmt Spitze,

Hüte dich vor dem Licht, das den Raum hohler macht; ... Besser vielleicht, du wärest in der Dunkelheit geblieben und dein unabgegrenztes Herz hätte versucht, all des Ununterscheidbaren schweres Herz zu sein. Nun hast du dich zusammengenommen in dich, siehst dich vor dir aufhören in deinen Händen, ziehst von Zeit zu Zeit mit einer ungenauen Bewegung dein Gesicht nach. Und in dir ist beinah kein Raum; und fast stillt es dich, daß in dieser Enghheit in dir unmöglich sehr Großes sich aufhalten kann;

Aber draußen, draußen ist es ohne Absehen; und wenn es da draußen steigt, so füllt es sich auch in dir, nicht in den Gefäßen, die teilweise in deiner Macht sind, oder im Phlegma deiner gleichmütigeren Organe: im Kapillaren nimmt es zu, röhrig aufwärts gesaugt in die äußersten Verästelungen deines zahlloszweigigen Daseins. Dort hebt es sich, dort übersteigt es dich, kommt höher als dein Atem, auf den du dich hinaufflüchtest wie auf deine letzte Stelle. Ach, und wohin dann, wohin dann? Dein Herz treibt dich aus dir hinaus, dein Herz ist hinter dir her, und du stehst fast schon außer dir und kannst nicht mehr zurück ...“¹⁰

V českém překladu Josefa Suchého:

„Existence hrůzy v každé částici vzduchu. Vdechuješ ji spolu s průhledným; sráží se to pak v tobě, tvrdne, zahrocuje se, ...

Chraň se světla, jež činí prostor dutějším; ... Snad by bylo lépe, kdybys byl setrval v tmách a tvé srdce bez hranic se pokusilo být těžkým srdcem všeho nerozlišitelného. Soustředil ses teď do sebe, vidíš sebe sama před sebou končit v svých rukou, čas od času nejistým pohybem obtáhneš svou tvář. A v tobě skoro není místa; a skoro tě to konejší, že v této vnitřní tísní se nemůže zdržovat nic velikého; ...

Ale venku, venku je to nedozírné; a když to venku stoupá, roste to zároveň v tobě, nikoli v cévách, které jsou částečně v tvé moci anebo v lhostejnosti tvých pokojných orgánů; v kapilárách to vzlíná, trubkovitě nasáváno až do nejzazšího větvení tvého nespočetně se košaticího bytí.

Tam se to zvedá, tam tě to přesahuje, stoupá výš než tvůj dech, do něhož se utkáš jak na své poslední útočiště. Ach, a kam potom, kam potom?

¹⁰ R. M. RILKE: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Leipzig : Dietrich, 1984. s. 65–66.

Tvé vlastní srdce tě z tebe vyhání, tvé srdce tě pronásleduje a ty už stojíš téměř mimo sebe a nemůžeš zpátky... ¹¹

Kromě řady tematických a motivických shod jsou zajímavé i některé souvislosti ve výstavbě obrazného systému textů obou autorů. V Kraskově systému obraznosti představuje bod zlomu báseň *Topole* ze sbírky *Nox et solitudo*. Proměna Kraskovy poetiky se týká téměř všech rovin textu. Ve vztahu k Rilkově poezii jsou podstatné především postupy vytvářející iluzi zvětšujícího se prostoru (či naopak depresivně působící zmenšování prostoru), světelné (barevné) efekty, jakož i přehodnocování tradičních motivů (sakralizace či desakralizace, mýtizace a demýtizace apod.). Báseň *Topole* je pozoruhodná také svou fonostylistickou záměrností, která byla často interpretována jako „písňovost“ či „eufoničnost“ Kraskovy lyriky:

Topole

*Hej, topole, tie topole vysoké!
Okolo nich šíre pole – –
Čnejú k nebu veľké, čierne
– zrovna ako čiesi bôle –
topole.*

Hej, topole, tie topole bez listia!

*Duch jak čísi špatnej vôle
hrdo stoja ošarpané,
v mraze, vetre nahé, holé,
topole.*

*Hej, topole, tie topole bez žitia!
Nemo stoja v úzkom kole
– príznaky sťa z nirvány by –
pozerajú v prázdno dole
topole.*

¹¹ R. M. RILKE: *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. Praha : Mladá fronta, 1967, 54–55.

Hej, tie hrdé, vysočizné, topole!
 Ako vzhľad ich duch môj zmizne ...
 Hore? Dolu ? Do nirvány... ?
 – Ako havran ošarpaný
 do noci....¹²

V devadesátých letech 20. století sílí přesvědčení, že u Kraska nelze mluvit en bloc o tendenci k eufonickému zaměření zvukové stránky veršů. V polemice k přílišnému zdůrazňování „písňovosti“ a „eufoničnosti“ Kraskovy poezie upozorňuje Viliam Marčok na přechody z eufonie do kakovonie, ve výše uvedené básni *Topole* kupř. na konci tří posledních veršů: „ošarpaný – do nirvány – do noci“, jejichž předzvěstí je již verš předcházející strofy „príznaky sťa z nirvány by“.¹³ Na řadě dalších příkladů dokládá V. Marčok své následující tvrzení:

„*Eufónia ani v Kraskovom prípade nemá onomatopoickú a zážitkovo ilustratívnu povahu, ale podobne ako 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.*“¹⁴

Podobne jako Rilke sugeruje v mnoha svých básnických textech představu narůstajícího prostoru, kombinuje také Krasko horizontální představy s vertikálními a doplňuje je o rozměr času, ale i bezčasí (motiv nirvány). Valér Mikula mluví ve své interpretaci básně *Topole* ve studii *Dva jazyky Ivana Krasku* o „ireálnosti celého obrazu“.¹⁵ Mikulovo zjištění má obecnější platnost – nejde pouze o jeden z rysů Kraskova systému obraznosti, ale o podstatnou charakteristiku obraznosti symbolistického básnického textu. Konstrukce ireálního prostoru resp. prostoru za prostorem či mimo prostor a čas je příznačná i pro vrstvu Rilkových básní, které se váží k tématu buddhovství (u Kraska lze za významový ekvivalent považovat motiv nirvány).

Pro novou podobu poetiky, o niž Krasko i Rilke usilují, je typická transformace lyrického subjektu. Na rozdíl od dřívějšího, zejména novo-

¹² I. KRASKO: *Súborne dielo Ivana Krasku I*. Bratislava : SAV, 1966, s. 70.

¹³ V. MARČOK: *Poézia Ivana Krasku v perspektíve európskej moderny*. In E. MALITI a kol.: *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava : ÚSL SAV, 1999, s. 121.

¹⁴ *ibid*, s. 122.

¹⁵ V. MIKULA: *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena, 1987, s. 40.

romantického transcendentálního subjektu, jde u Kraska a Rilka o subjekt existenciální. Právě z perspektivy bytí, jeho intenzity či plnosti hodnotí tento subjekt předmětnou skutečnost. Frekventované obrazy prázdnoty, nenaplněnosti, směřování k zániku apod. „řeší“ uvedení básníci nikoli v rovině ideové (filozofické, náboženské), ale v rovině estetické. V citované básni *Topole* sahá I. Krasko k ne-racionálnímu řešení uvedením motivu havrana v závěru básně, který v již zmíněné studii pronikavě interpretuje Valér Mikula:

*„Vizuálna zložka zaplňa celý záver básne, filozofická problematika je sublimovaná do obrazu. Celé jej napätie akoby havran unášal na svojich krídlach do noci, a tak pocit únavy, ktorý máme po prečítaní básne, je pocitom čisto estetickým a navyše veľmi zvláštnym, pretože si čitateľ neuspokojenosť z racionálneho nevyriešenia problematiky, ktorá by mohla byť celkom dobre aj jeho vlastnou, vybjá upätím sa na citové prežívanie záverečného obrazu.“*¹⁶

V Rilkově poezii se s estetickým řešením filozofické problematiky lze nejčastěji setkat v poezii a próze středního a pozdního období. Lyrický subjekt či personální vypravěč v nich mají velice zvláštní podobu zdánlivě neosobních, velice kultivovaných, zdrženlivých až mizejících komentátorů. Paul de Man mluví v této souvislosti o „poetice čisté figury“. Rilkovy zralé texty podle P. de Mana tihnou

*„zu jener Unpersönlichkeit und Abgelöstheit ..., die eine Poetik der reinen ‚Figur‘ kennzeichnen sollten. In jenen Gedichten erweist sich ein emblematisches Objekt durch die bloße Struktur seiner Konstitution als Figur, die keines Diskurses bedarf.“*¹⁷

[k oné neosobnosti a odpoutanosti, jež jsou příznačné pro poetiku čisté „figury“. V těchto básních se vyjevuje emblematický objekt pouhou strukturou své konstituce jako figura, která nepotřebuje žádný diskurs. Překlad P. K.]

Závěrem lze lapidárně – a s nutným zjednodušením – konstatovat, že Rilke konstituováním „čisté figury“ usiluje o estetickou sublimaci rozpolcenosti moderního subjektu, což je postup, který se v této podobě u Kraska nevyskytuje. Krasko má však k Rilkovu typu básnění blízko v tom smyslu, že zdánlivě prostou písňovou a snovou atmosféru básní rafinovaně kontrastuje s lyrickým komentářem, jenž s rilkovskou pronikavostí a

¹⁶ V. MIKULA: *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena, 1987, s. 41.

¹⁷ P. de MAN: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988, s. 80.

naléhavostí artikuluje odcizení subjektu světu i sobě samému. Rilke i Krasko se intelektuálně nepochybně přimykají k západoevropským symbolistům, uchovávají si však zároveň některé antimodernistické rysy, které činí jejich tvorbu středoevropsky vícevrstevnatou a nejednoznačnou. Vnitřně dialogická a interkulturní podoba jejich poezie z nich činí básníky v pravém slova smyslu evropské.