

IV.

NĚKTERÉ ZVLÁŠTNOSTI BALKÁNSKÉ AVANTGARDY

Ve zlomových historických okamžicích vždycky nutně dochází k „*rozhoupání politického i obecně kulturního kyvadla*“, jež je pak silami odlišnými od dosavadních určitou dobu drženo na opačné straně. Tak tomu bylo v Evropě v tomto století nejméně dvakrát: po 1. světové válce a pak po roce 1988. Po roce 1918 se brozpadla staletá mnohonárodnostní a multikulturní impéria– Rakousko–Uhersko, osmanská říše a Rusko. V nově vzniklých státech se literatura a kultura rozvíjela v odlišných společenských podmínkách.¹

Bylo by ovšem nesprávné se domnívat, že předcházející geopolitické a ideologické koncepce nijak nepůsobily na rozvoj jednotlivých národních literatur a kultur v rámci uvedených říší nebo soustátí, ať už to byl velkoněmecký Drang nach Osten, ruské „*stremlenije na zapad*“ nebo středoevropské návrhy na federalizaci německé říše, střední Evropy i Balkánu. Vzpomeňme také např. úvahy o „*spojených státech velkého Rakouska*“ či koncepty Mitteleuropy, Zwischeneuropy, Malé dohody a pod.

Po roce 1945 vznikla dichotomie Západ–Východ, která trvala celá desetiletí. Z povědomí národů i z literatury vymizel pojem střední Evropa i pojem Balkán. Vymizely ze slovníku diplomatů, politiků i literárních historiků a historiků. Pod „*východ*“ se dostaly v poválečném období státy střední Evropy, zatímco se z Balkánského poloostrova stala „*jihovýchodní Evropa*“. Dávno se zapomnělo na to, že už T. G. Masaryk kladl centrum střední Evropy do Berlína a že do ní řadil také balkánské státy.

O rehabilitaci pojmu a konceptu střední Evropy se zejména v posledním desetiletí pokusili němečtí, rakouští, čeští, maďarští a polští intelektuálové (V. Havel, G. Konrád, A. Michnik aj.).

Podle Petra Handkeho však prý dnes spojení střední nebo východní Evropa představuje výlučně nebo především „*meteorologický pojem*“. Tuto trefnou metaforičnost není třeba dokazovat. Spíše se domnívám, že do velké míry platí také pro meziválečné období. A to i přesto, že Handkeho krajan Manfred Peter Hein, o němž se ještě zmíním, zařadil zcela nedávno k východoevropským literaturám nejen polskou, maďarskou, českou a slovenskou básnickou tvorbu, nýbrž také poezii pobaltských národů a poezii finskou.²

1 Tento příspěvek podrobněji rozpracovává některé otázky, o nichž jsem se jen letmo zmínil ve svém referátu pro XI. mezinárodní sjezd slavistů v Bratislavě v září 1993, který pod názvem *K metodologii studia meziválečného slovanského literárního procesu* vyšel ve sb. Česká slavistika 1993. Tam také podrobnější literatura.

2 Hein, P. M.: *Auf der Karte Europas ein Fleck*, Zürich 1991.

Není sporu o tom, že střední Evropa a Balkán tvoří dva geograficky a kulturně dosti zřetelně vymezené regiony, v nichž se národní literatury vyvíjely nerovnoměrně jak do roku 1918, tak také v meziválečném dvacetiletí. Literární proces se vyznačoval jak mnoha rysy a variantami národními, tak také četnými rysy regionálními (např. balkánskými), v nichž se různě intenzivně odrážely některé celoevropské tendence a určité jeho typologické zvláštnosti.

Domnívám se proto, že typologicko–srovnávací studium jednotlivých národních literárních procesů by mělo zjistit intenzitu vztahů např. mezi tzv. středoevropskými slovanskými literaturami a literaturami jižních Slovanů. Teprve pak by se přešlo ke studiu vztahu uvedených národních literatur k vlastnímu nebo světovému kulturnímu dědictví, k zjišťování vztahu inteligence k různým ideologickým koncepcím, ke zkoumání stavu např. umělecké kritiky (demokratické, levicově orientované, marxistické) až po studium jednotlivých uměleckých směrů a jejich místa ve vývoji té které národní literatury a kultury.

Umělecká tvorba balkánských slovanských a neslovanských národů, jež vznikla v meziválečných letech, musela negativně nebo pozitivně reagovat mj. na rozpad dosavadních státně administrativních systémů a na vznik nových národních států a navázat na všechny „ismy“ předválečné evropské umělecké moderny: na symbolismus i futurismus, na expresionismus, surrealismus až po sociální realismus.

Třebaže v středoevropsko–balkánském prostoru nemůžeme mluvit o nějakém eventuálním jednotném kulturologickém obraze (takový jednotný kulturologický obraz nevznikl ani v poválečném čtyřicetiletí, protože se odlišně rozvíjela např. literatura v německých státech a v Rakousku, jinak v českých zemích, na Slovensku, v Maďarsku či Polsku a jinak v republikách tehdejší jugoslávské federace), měli bychom zkoumat společné a specifické rysy tehdejší české, polské či balkánské (slovanské i neslovanské) avantgardy a její vztah k tehdejšímu evropskému literárnímu procesu, sociální revolučnost polské a slovenské avantgardy, ultralevičácké programy českých surrealistů, jejich vztah k Trockému, vysledovat specifika tzv. zářijové literatury v Bulharsku nebo literatury tzv. maloasijské katastrofy v Řecku, ideovou orientaci jejich tvůrců, jejich estetické koncepce, jejich úsilí o novou poetiku a pokusy o spojení expresionistických a futuristických prvků apod.

Mladí tvůrci jugoslávských literatur, ačkoli byli esteticky a ideově orientováni různě, usilovali o generační sblížení a vyjádření společných postulatů. Sešli se kolem několika časopisů a dali o sobě vědět v několika almanaších.³

Připomeňme, že jedním ze základních principů avantgardy byl princip svobody, v jehož jménu nastupoval poválečný modernismus. Počátkem 20. let vznikly

3 Marković, Ž. Sl.: *Poezija slovenačkih pisaca u „Knjizi drugova“*. In: *Obdobje socialnega realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana 1987, s. 197.

tří hlavní manifesty srbského modernismu: *Vysvětlivky k Sumatře* Miloše Crnjanského (1920), *Manifest expresionistické školy* Stanislava Vinavera (1920) a *Manifest zenitismu s prohlášením Duch zenitismu* Ljubomira Miciče (1921), v nichž převládalo historické a sociální vědomí.

Miroslav Krleža (1893–1981) zaujímal v prvních desetiletích po 1. světové válce v jihoslovanských literaturách zvláštní postavení.⁴ Ve svých tzv. symbolisticko–expresionistických legendách a pak v divadelních hrách z počátku 20. let (*Halič*, *Vučjak*, *Golgota*), jež jsou označovány jako přechod od expresionismu k realismu, řešil sociální a etické otázky v rámci poetiky expresionismu.⁵

Zvláštní postavení M. Krleži spočívalo v tom, že se mj. v zásadních otázkách rozcházel se zastánci tzv. sociální literatury, že byl proti omezování umělce ve volbě tematiky, ideového směru nebo dokonce výrazových prostředků, proti přerušení kontinuity s národním kulturním dědictvím a se soudobou evropskou kulturou. Krleža se tak dostal do ostrých sporů s levicí, která v letech tzv. sociální literatury (1928–1934) vystupovala proti němu a proti surrealismům.⁶

Expresionistické „výkřiky“ a „vize“ vycházely v tehdejší Království SHS (od roku 1929 Jugoslávie) již od počátku 20. let v několika srbských, charvátských a slovinských časopisech (*Vijavica*, *Juriš*, *Kritika*, *Progres*, *Zenit*, *Srpski književni glasnik*, *Dom in svet*, *Trije lebede* aj.). Někteří jihoslovanskí expresionisté publikovali v letech 1924–1928 dokonce v ústředním německém expresionistickém časopise *Der Sturm* (1910–1932), který redigoval Herwarth Walden (vl. jm. Georg Levin, 1878–1941).

V literaturách balkánských národů připravil expresionismus půdu pro tzv. nový realismus a surrealismus. V jihoslovanském kulturním prostředí pak expresionismus jako hnutí, ideologie a filozofie tvorby nezmizel ani po střetu s literární levicí.

Je známo, že neexistovala stylová a ideová jednota německého a rakouského expresionismu. Podle názoru některých literárních historiků spočívají ideové a estetické rysy raného expresionismu v metafyzicky absolutizované antinomii subjektu světa. Jiní tvrdí, že základní metoda spočívá v metafoře. **Traklův** „*chaos obrazů*“⁷ v přechodu od impresionismu k ranému expresionismu se např. lišil od obsahově konvenční, ale formálně novátorské poezie Augusta Stramma, od Johannese Roberta Bechera, jenž byl zpočátku nadšeným zastáncem expresionismu a později výrazným představitelem socialistického realismu, od **Brechtových** expresionistických výrazových prostředků (začal psát pod vli-

4 **Palavestra**, P.: *Kritika i avangarda u modernoj srpskoj književnosti*, Beograd 1979, s. 145.

5 **Dorovský**, I.: *Dramatik Miroslav Krleža*, Brno 1993.

6 **Lasić**, St.: *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, Zagreb 1970, zvl. s. 59–142.

7 **Kaufmann**, H.: *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger*, Berlin 1967.

vem F. **Wedekinda** podobně jako M. Krleža) i od expresionistických extatických a vizionářských dramát Oskara **Kokoschky** aj.⁸ „*Extatické pokusy o vytvoření vnitřního, duchovního člověka vyplývaly i z nepřekonatelné dichotomie individua a světa. Expresionismus zobrazoval dobový svět v groteskních parabolách, v destrukci*“.⁹

Jihoslovanští literární historikové nedávno upozornili, že ani v literaturách slovanského jihu (a já dodávám, že v balkánských literaturách vůbec) nepanovala ideová a stylová jednota expresionistického hnutí jako poetiky. Ukazuje se, že slovinští tvůrci (Srečko **Kosovel**, Mile **Klopčič**, Tone **Seliškar**, Bratko **Kreft** aj.) nesdíleli stejnou nebo dokonce jedinou expresionistickou poetiku (či anti-poetiku). Podobně tomu bylo také u chorvatských a srbských básníků, dramatiků a prozaiků. Chorvát Janko Polić **Kamov** obohatil mj. volný verš futuristickými výrazovými prostředky a ve svých prózách vyjádřil své vize nezvyklými vnitřními monology a asociacemi. Antun Branko **Šimić** si pod vlivem expresionistické poetiky vytříbil a ztuhlil svůj básnický výraz a zdůraznil funkčnost barvy v poezii, stejně jako např. Gustav **Krklec** (1899–1977), M. Krleža nebo August **Cesarec** (1893–1941) aj.¹⁰

V srbské literatuře Miloš **Crnjanski** (1893–1977) expresionisticky vášnivě vystoupil proti válce a ve svých vysvětlivkách k básnické skladbě Sumatra prosazoval nové výrazové prostředky a formy. „*Píšeme volným veršem, který je výsledkem našeho obsahu*“, psal básník. „*Dáváme čistou podobu extázi bez čtyř rohů tamtamové hudby dosavadní metriky*“. Crnjanski teoreticky osvětlil vnitřní sociální obsah sumatraismu, v němž spojil estetické a ideové názory literární a umělecké avantgardy. Rastko **Petrović** (1898–1949) pronikl svými verši do „*sféry nejpodstatnějších lidských citů*“ a prosazoval konstruktivistické výtvarné umění, které označoval jako „*nový realismus*“. Již citovaný Manifest Stanislava **Vinavera** (1891–1955) výrazně ovlivnil srbskou meziválečnou básnickou tvorbu. Sám Vinaver ovšem chápal smysl expresionismu dosti subjektivně a ne vždy se držel jeho poetiky. Odmítal realistickou tradici: „*Realita není ve věcech, nýbrž v působení věcí na nás./.../ Vize je vždy silnější než sama skutečnost, pokud skutečnost pro umělce vůbec existuje*.“ Podle Predraga **Palavestry** je Vinaverův Manifest expresionistické školy ve značné míře odrazem mnohem širšího společenského hnutí. Zvláštními rysy se vyznačuje expresionismus Iva **Andriće** (1892–1975) či Rista **Ratkoviće** (1903–1954) stejně jako hypnismus „*modrého smíchu*“ Radeho **Draince** (1899–1943) nebo zenitismus a zenitozofie Ljubomira **Mičiće**.¹¹

8 Sokel, W.: *Der literarische Expressionismus*, München 1959.

9 Cvrkal, I. a kol.: *Kapitoly z moderny a avantgardy*, Bratislava 1992, s. 6.

10 Drugovac, M.: *Ekspressionističkite i drugi tendencii vo ramkite na makedonskata socijalna kniževnost*, Spektar, roč. VII, čís. 14, 1989, s.113–141.

11 V souvislosti s pracemi Isidory **Sekulićové**, které vyšly na prahu 1. světové války,

Ideolog zenitismu Lj. Micić (spolu s Ivanem Golem a Boškem Tokinem) formuloval avantgardní heslo „*my jsme nazí a čistí*“. Ve svém již uvedeném *Duchu zenitismu* Lj. Micić psal: „*Duch zenitismu: revolta a tvorba. Duch každé tvorby: revolta. Ducha každé revolty:boření starého nikoli jako konečný cíl, nýbrž jako imperativ pozitivního úsilí./.../ Zenitismus: nová umělecká afirmace./.../Každé boření vyvolává novou tvorbu, novou formu, novou konstrukci.*“¹²

Tvorba **jihoslovanských** expresionistických tvůrců byla sice vzájemně podobná i rozličná, jejím vrcholným tvůrčím a ideovým záměrem a cílem však byla permanentní akce. Ta se vyjadřovala „*technikou zostřeného, hyperbolizovaného, zhuštěného, bleskového drastického výrazu, soustředěného na šoky*“.¹³ Šokující výraz měl být fackou chaotické a neurotické době, v níž ještě doznívaly duchovní stopy 1. světové války, aby vystřízlivěla z ideových, třídních a jiných narkotik, měl vyvolávat výbuchy „*nelogických bomb*“, které podle J. R. Bechera zcela zničí „*tradiční strukturu věty, měšťáckou jazykovou strukturu*“. Úsilí o překonání nepříjemné reality bylo pramenem nové inspirace. „*Na hrubost reality se začalo reagovat v poezii a ve výtvarném umění brutalitou uměleckého výrazu*“ – poznamenal Miroslav Krleža.¹⁴

Expresionistické tendence v bulharské, makedonské, novořecké, rumunské a albánské literatuře mají mnohé společné a některé specifické rysy. Omezený prostor nám však bohužel nedovoluje o tom pojednat podrobněji. Uvedme aspoň, že zvláštnosti vyplývaly jednak z vnitřního společenského a kulturního vývoje, jednak z intenzity styků s evropskými avantgardními proudy, především s německým a francouzským symbolismem a expresionismem.

Četní **bulharští** básníci, kteří se již před 1. světovou válkou hlásili k symbolismu (Nikolaj Liliev, Christo Jasenov, Todor Trajanov, Ljudmil Stojanov, Emanuil Popdimitrov aj.), vycházeli ve své symbolistické tvorbě z bezprostředního styku s německou, rakouskou a francouzskou modernou (např. T. Trajanov studoval ve Vídni architekturu a přátelil se s H. von Hofmannsthallem, R. M. Rilke, P. Altenbergem, A. Schnitzlerem aj.) a vydali své sbírky opožděně v prvních poválečných letech.¹⁵

Přerušeni kontinuálního svazku s tradicemi, barbarizaci jazyka, koncentraci na „*nitro primitiva*“ a jiné radikální zásahy prosazovali bulharští zastánci avantgardy, kteří vystupovali jménem budoucího „*umění moderní civilizace*“. Přitom pod pojmem barbar rozuměli prostého člověka, přirozeného „*primitiva*“

se v srbské literární historii píše o tzv. rané avantgardě. Viz Palavestra, P.: cit. dílo, s.253.

12 Palavestra, P.: cit. dílo, s. 147.

13 Tamtéž, s. 147–148.

14 Cituji podle Drugovac, M.: cit. dílo, s. 115.

15 *Slovník spisovatelů. Bulharsko*. Zpracoval kolektiv autorů za vedení I. Dorovského, Praha 1978, s.57 n.

spjatého s přírodou. Tak to chápal např. **Lamar** (Lalju Marinov, 1898–1974), později **Atanas Dalčev** (1904–1978), jehož poezií „*proudila*“ do bulharské literatury 20. stol. „*jakási barbarizační a konkretizační tendence*“.

Nejvýraznějším představitelem bulharského expresionismu je nesporně básník, prozaik a kritik **Geo Milev** (1895–1925). Po zranění na frontě se léčil v Berlíně (před válkou byl v Lipsku), kde se seznámil s evropskými moderními proudy. Vydal antologii evropských symbolistů (1919), poté redigoval časopis *Vezni* (1919–1922), v němž tiskli všichni významnější bulharští symbolisté a expresionisté. Milev spolupracoval s německým expresionistickým časopisem *Die Aktion* a stal se posléze hlavním propagátorem a teoretikem expresionistického myšlenkového aktivismu, patetických výkřiků a vize budoucnosti i „*subjektivně lyrického charakteru nového umění*“.¹⁶

Výrazným svědectvím Mileovy orientace je mj. jeho *Expresionistický kalendářik* (1921, Ekspresionistično kalendarče), obsahující „*12 sociálních poém*“, a jeho divadelně kritická koncepce, jež je syntézou německého expresionismu a sovětského avantgardismu. Oskar Kokoschka jej právem nazval „*velkým kritikem*“. Literární, divadelní a umělecká kritika totiž tvoří základ Mileovy tvorby, třebaže nejvíce proslul rozsáhlou poémou *Září* (1925, Septemvri).¹⁷

Geo Milev prosazoval v poezii názor, že „*každá jen trochu dobrá báseň musí být manifestem*“. Podle **Jána Košky** jsou „*všechny Mileovy básně*“ manifesty, „*třebaže možná ne všechny jsou básně*“. Barbarizaci poezie Milev interpretoval expresionisticky a chápal ji jako podmínku obnovy básnické tvorby po dohasínajícím symbolismu.

V **новоřecké** literatuře patřil k výrazným symbolistům zejména **Kostas Varnalis** (1884–1974) a později první řecký nositel Nobelovy ceny (1963) **Giorgos Seferis** (1900–1971). První světová válka a pobyt ve Francii výrazně ovlivnily Varnalisovu básnickou tvorbu. Svou sbírkou *Světlo, které hoří* (1922, To fos pu kei) zahájil Varnalis novou linii v řecké poezii, která odmítala zoufalství a smíření a prosazovala duch vzdoru a obnovy. Třebaže Varnalis vychází ze starověkého mýtu, směřuje k lidskému nitru a k budoucnosti. Prométheus symbolizuje pokrok v prvním, Kristus v druhém a Vůdce v třetím vývojovém období.

Symbolista a surrealista Seferis ve svém debutu *Obrat* (1931, Strofi) vyšel z francouzského formalismu a poetismu. Sbíрка znamená skutečný začátek obratu v meziválečné řecké literatuře, která dosáhla svého vrcholu v 30. letech mj. díky tomu, že se neustále vracela ke klasice.¹⁸ **Zdeněk Mathauser** ostatně již

16 **Igov, S.**: *Istorija na bǎlgarskata literatura 1878–1944*, Sofija 1991, s. 320 n.

17 **Koška, J.**: *Od básne–manifestu k básni–manifestácii. Z osudov avantgardného žánru v bulharskej poézii*. In: **Cvrkal, I. a kol.**: *Kapitoly z moderny a avantgardy*, Bratislava 1992, s. 134–148.

18 *Slovník spisovatelů. Řecko*. Zpracoval kolektiv autorů za vedení **B. Boreckého a R.**

na VI. mezinárodním sjezdu slavistů v Praze v roce 1968 na příkladu ruské poezie ukázal, že největší estetické výsledky byly dosahovány při styku „*avantgardního*“ a „*klasického*“ směru.¹⁹

Expresionistické tendence v **makedonské literatuře**, která se vyvíjela v nerovnoprávném národnostním postavení, navazovaly na některé výsledky jak srbského, charvátského a slovinského, tak také bulharského literárního vývoje. Četné rysy a prvky expresionismu a „*výrazného sociálního protestu*“ nesou obě debutantské práce a další básně Kosty **Racina** (1898–1943), psané srbocharvátsky. Racinovo básnické, prozaické i literárně kritické a teoretické dílo vznikalo v jinonárodním prostředí v rámci tří jugoslávských literatur a jednoho „*nového písemnictví*“ (Racinovo označení pro makedonskou literaturu) a stalo se „*klíčovým paradigmatem celkového vývoje makedonské literatury v tomto období*“.²⁰

V rámci balkánského a evropského meziválečného literárního procesu má svá specifika také **rumunský literární vývoj**. Po 1. světové válce došlo ke sjednocení všech Rumunů (připojením Bukoviny, Banátu a Sedmihradska) v jednom státním útvaru. Konec války však v Rumunsku zdaleka neznamenal takový zásadní přelom, jak tomu bylo např. s Jugoslávií, Polskem nebo Československem. Bylo přirozené, že se kontinuita společenská odrazila také v literárním vývoji. Impulsy, které i rumunský tradicionalismus dostával z francouzských a jiných avantgardních směrů a proudů, vedly k modernizaci způsobu básnického citění a vidění skutečnosti. Symbolistické tendence však již koncem války nahradila „*nová poezie*“. Jejimi hlavními představiteli byli Tudor **Arghezi** (1880–1967) a Ion **Pillat** (1891–1945). Zejména první z nich hledal nové postupy, střídal volný verš s vázaným a experimentoval s jazykem, aby vyjádřil svůj vnitřní neklid a humanismus s trpícími a vyvrženci lidské společnosti. Z nové poezie, jež vycházela ze symbolismu, se ostatně zrodil **Tzarův** (1896–1963) a **Urmuzův** (vl. jménem Demetru Demetrescu–Buzău, 1883–1923) dadaismus. Urmuzova parodická destrukce klasických literárních žánrů, originální výběr jazykových prostředků a groteskní svět, který v krátkých črtách a bajkách vytvořil, předjímaly absurdní drama E. **Ionesca**. K Urmuzovu dílu se hlásila avantgarda, která je také počátkem 30. let souborně vydala.

Dostálové, Praha 1975, s. 65 n. Viz též Dorovský, I.: *Stále putující Odysseus*, Literární měsíčník, roč. IX, čís. 2, 1980, s. 121–122. Týž: *Nech cestujem kamkoľvek, Grécko ma zraňuje*, Literárny týždenník, roč. V, Bratislava 28. března 1992, s. 7–8.

19 *Akta sjezdu I*, Praha 1970, s. 390.

20 Gjurčinov, M.: *Premiňot od poetikata na socijalniot realizam kon modernite kniževni prosedei vo novata makedonska i slovenečka kniževnost*. In: *Obdobje socialnega realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana 1987, s. 395–403.

Rumunská avantgarda především „šokovala měšťáka“. Výrazněji než některé další balkánské literatury se meziválečná rumunská básnická tvorba vyznačovala úzkým sepětím tzv. tradicionalistů a modernistů s domácím prostředím a s jeho realiiem.²¹

V albánské meziválečné literární tvorbě převládala próza, která zpracovávala především náměty z bojů proti tureckému panství a řeckému šovinismu. Modernistické prvky jsou patrné především v básnické a prozaické tvorbě předčasně zesnulého tvůrce **Migjenih** (vl. jménem Gerg Nikola Milosh, 1911–1938). Jeho „volné verše“ (název sbírky, 1936), mají výrazně sociální notu.²²

Překladatel plní primární úlohu kritika, který se výrazně zapojuje do dějin recepcce jinonárodního díla v domácím kulturním prostředí. K zvláštnostem balkánské avantgardy proto počítám fakt, že až na čestné výjimky byli všichni významní představitelé avantgardy také vynikajícími překladateli, většinou z několika evropských jazyků.

Další zvláštnosti jihoslovanského, bulharského, řeckého, rumunského, makedonského nebo albánského meziválečného literárního vývoje vyplývaly mj. z toho, že každá z uvedených národních literatur navazovala na jiné národní tradice, řešila odlišné ožehavé otázky svého národního celku a různě vnímala a přijímala impulsy z ostatních jí blízkých nebo vzdálenějších evropských literatur.

Bulharská literatura např. při svém postupném přechodu od symbolismu k expresionismu a sociálnímu realismu (i později) musela reagovat na zářijové protifašistické povstání (1923) a na jeho důsledky pro literaturu i společnost, řečtí tvůrci pak na tzv. maloasijskou katastrofu z počátku 20. let. Obě uvedené literatury chtěly říci své slovo také k velkým migračním procesům, které probíhaly v několika vlnách od roku 1913 (po balkánských válkách), tj. k statisícům uprchlíků v Bulharsku a k téměř půldruhému miliónu maloasijských Řeků, kteří po výměně obyvatelstva s Tureckem osídlovali oblasti Thrákie a Makedonie. Bulharská a řecká literatura hledala správné osvětlení a umělecké ztvárnění tohoto jevu, který nebyl v té době v žádné jiné evropské zemi.

„V období moderny“, píše slovenský germanista **Ivan Cvrkal**, „a ještě výrazněji v letech avantgardních hnutí, se nastolují existenciální problémy. Výrazně se reflektuje dichotomie individua a světa, přítomné je mystérium smrti, tematizuje se velkoměsto, které je nezřídka vnímáno jako obudný fenomén (expresionismus, pražská německá literatura). Mnohá avantgardní hnutí se obracela k vizionářství, v groteskních obrazech člověka a světa hledala vize

21 *Slovník spisovatelů. Rumunsko*. Zpracoval kolektiv autorů za vedení M. Kavkové, Praha 1984, s.47, 79–81, 294.

22 *Kratkaja literaturnaja enciklopedija I*, Moskva 1962, s.134.

nových časů a revoluce (futurismus), anticipovala hrůzy první světové války (expresionismus)“.²³

Dodejme, že kromě vize, strachu a výkřiku byly nejčastějšími expresionistickými stavy bolest, osamění, beznaděj, kosmismus, dynamismus, myšlenkový aktivismus, groteskní paraboly, destrukce aj. Avantgardní básnická tvorba, jak již před více než dvaceti lety upozornil Nikolaj Balašov, usilovala mj. o vyjádření „beztvarého v životě beztvarým v umění“ (Rimbaud), tj. chtěla vyjádřit chaos života nezprostředkovaně jako chaos v umění. Stírala prostor mezi tzv. estetickým ideálem a estetickým reálem.²⁴

Při studiu balkánské avantgardy bychom měli vycházet mj. také z faktu, že jde o literaturu a kulturu početně malých národů, které se ve svém vývoji „napájely“ jak z domácích zdrojů, tak také ze zdrojů evropského literárního procesu. Manfred Peter Hein, o němž jsem se již zmínil, vydal roku 1991 výbor z poezie „východoevropské avantgardy“. Pro mnohé možná paradoxně do něho zařadil také verše deseti „středoevropských“ českých a dvou slovenských básníků i texty skandinávských a pobaltských tvůrců. Zajímavá je Hainova důmyslná koncepce antologie. Texty totiž Hein rozřídil do 15 problémových „uzlů“ nebo „hmízd“: poetologie, existenciální situace, mýtus a dějiny, válka, politické angažování, technika, velkoměsto, věci všedního dne, sociální sympatie, erotika, metafyzika, krajina, folklór a exotika, jazykové experimenty, epizující tendence.²⁵

Teprve na základě důkladného studia všech uvedených problémových okruhů můžeme dělat syntetizující objektivní závěry, v nichž nebudou emoce, paušalizace, známkování a „přepólovávání“. Jedině tak dostaneme celkový obraz o jednotlivých uměleckých dílech, obdobích, družích, žánrech a autorech, ať už jde např. o „vypjatého expresionistu“ architekta Jiřího Krohu²⁶ nebo o nejvýraznějšího a nejvšestrannějšího balkánského literárního expresionistu Miroslava Krležu.

23 Cvrkal, I.: cit. dílo, s. 6.

24 *Akta sjezdu I*, Praha 1970, s. 390.

25 Viz pozn. 2.

26 Viz *Mladá fronta Dnes*, příloha *Víkend*, 7. srpna 1993, s. 6.