

## Tri verzie a tri nosné domény modernistického umenia

JANA KUZMÍKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

KUZMÍKOVÁ, J.: Three versions and three fundamental domains of modern art

SLOVENSKÁ LITERATÚRA 59, 2012, No 3, p. 230 – 245.

The goal of the article is to contribute to the research into the European art paradigm of modernism and postmodernism. The author uses several examples to remind us of how contradictory the conditions in which modernism in the arts was formed were, not only in relation to the production of that time and art history but also within itself. One of the consequences of the cognitively complicated initial situation is also non-systematic terminology. Therefore the author defines the difference between the notions modernism, modern art, modernity, modern, modernist. She argues that it is linguistically and literary-historically more appropriate for the Slovak environment to use the term modernism being systematically in line with classicism, romanticism, realism as well as the forerunner of postmodernism. The three vertically formed figures of modernity, which are subject, truth and power, are projected in three version of modernism in the arts: 1. in the narrowest sense it is a specific national form (Catalan, French modernism), 2. in a more narrow sense it is a poetological and literary-historical connection of impressionism, symbolism and decadence, also naturalism respectively (secession, or modern style, art nouveau, i.e. modern art), 3. in a broad sense it is a period of civilization and culture whose art style can be defined by the publishing of Baudelaire's collection *The Flowers of Evil* (1857) at its beginning and the rise of computer revolution, virtual reality in the 1960s at its end. In order to illustrate the difference between modernism and postmodernism in the arts Pavel Vilikovský's prose *Dog on the road* (2010) is used as an example.

**Key words:** modernism, modern art, subject, power, postmodernism

História umenia dokumentuje veľké zmeny, keď sa prechádzalo od „napodobňujúceho“ umenia, prevažujúceho realistického a naturalistického štýlu, k modernistickému predvádzaniu sa autora na základe predpokladu, že umenie je hlavne nekonvenčná fikcia (a stačí to, čo robí umelec, aby vzniklo umenie). Následne sa zložito menili aj kultúrne normy vnímateľov umenia. Nové umelecké prejavy mnohí čitatelia aj spisovatelia zamietali, často dochádzalo k nedorozumeniam medzi autormi a kritikou. Aj taký Lev Nikolajevič Tolstoj mal s prijatím modernistickej poézie veľké problémy. Vo svojej úvahe *Čo je umenie* z roku 1898 zoširoka rozvádza nehodnotnú dekadentnosť najnovšej literatúry a jej počiatky vidí v Baudelairovi a Verlainovi:

„Svetonázor Baudelaira záleží v tom, že na teóriu povýšil hrubé sebeckto a mravnosť nahradil ako oblaky neurčitým pojmom krásy, a to krásy rozhodne umelej. Baudelaire dával prednosť namaľovanej ženskej tvári pred prirodzenou a kovovým stromom a chemickej podobe vody – pred prírodnými.

*Svetonázor druhého básnika, Verlaina, prejavuje sa v chabej neviazanosti, v priznaní vlastnej mravnej bezmocnosti a ako spása pred tou bezmocnosťou je mu najsurejšie katolícke modlárstvo. A pritom obidvom nielenže chýba naivnosť, úprimnosť a jednoduchosť, ale obidvaja sú samá strojenosť, úporné úsilie byť originálnym a samá namyslenosť. Takže v kolko-tolko lepších ich výtvoroch človek vidí skôr pána Baudelaira alebo Verlaina ako to, čo chcú tlmočiť.“<sup>1</sup>*

L. N. Tolstojovi unikalo Baudelairovo hľadanie večných významov svojich čias namiesto „verných“ foriem, ideologických, politických a historických právd. Tolstoj – realista a pacifista považoval modernistické umenie za zvrátené, často opakoval, že mu nerozumie, pričom túto nepochopiteľnosť nového umenia odvodzoval z neho samého:

*„Tvrdí sa, že najlepšie umelecké diela sú také, ktoré nemôže chápať väčšina ľudí a sú prístupné iba vyvoleným, pripraveným na pochopenie tých veľkých diel. Lenže ak je väčšina nechápaná, treba jej vysvetliť, poskytnúť jej znalosti, ktoré sú pre chápanie potrebné, a tu vysvitá, že takých znalostí nieto, umelecké diela nemožno vysvetľovať; preto tí, čo hovoria, že väčšina spoločnosti nechápe dobré umelecké diela, nepodávajú vysvetlenia, ale tvrdia, že kvôli pochopeniu treba čítať, prizerať sa, počúvať znovu a znovu tie isté umelecké diela. To je však nie vysvetľovanie, ale zvykanie si na niečo. A zvyknúť si možno na všetko, i na to najhoršie. Ako si môžu ľudia zvyknúť na zhnité pokrmy, na alkohol, na tabak, ópium, podobne si môžu zvyknúť i na zlé umenie, a k tomu ich vlastne vedú.“<sup>2</sup>*

## 1. Protirečivý nástup modernizmu

Aj na Slovensku konzervatívnejší, národne a spoločensky orientovaní autori s ťažkosťami prijímali novú symbolistickú tvorbu. Napríklad Pavol Országh Hviezdoslav v básni *Nové zvuky počujem* (1910) s rozpakmi reagoval na debut Ivana Krasku *Nox et solitudo* (1909):

*Oblek, hej, na údy mladé  
– stiahnuť prsia, až im mdloba –  
pristrihnutý – hen kdes' – na západe,  
o súmraku  
(trebárs nová svitla doba);  
záhad ostne, mrcha tucha,  
poutkvelá na prízraku;  
prúd záchvatu neurčitý,  
bez krištáľu city –  
tekavý brod cez nálady  
bez myšlienky vlády –  
dojmy nedospelé k výreku,  
skepsy chlad i broj;*

<sup>1</sup> TOLSTOJ, Lev Nikolajevič: *Čo je umenie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1957, s. 90.

<sup>2</sup> Tamže, s. 100.

čire hmly,  
zmysel mdlý  
kde ničoho neuchopí:  
smer i cieľ pomínul svoj,  
zatratil i podláh bezpeku,  
blankytové rozbil stropy...“<sup>3</sup>

V závere citovanej básne Hviezdoslav zmiernil iróniu a mladej generácii podmienčne priznal právo na odstránenie starých modiel. Pritom však už jeho prírodná lyrika z konca 19. storočia svojou zmyslosťou pripomínala Štefanovi Krčmérymu isté črty Verlainovej a Rimbaudovej senzitivnosti.<sup>4</sup> Lenže ak Krčméry našiel modernistickú senzitivnosť už u Hviezdoslava, tak na druhej strane ešte o tri desaťročia neskôr sa dokonca aj čiastočne modernisticky profilovaní umelci nevedeli vyrovnat' s podaktorými dobovými „prikázaniami“: „básnické je teraz to, čo je neprirodzené a nezrozumiteľné. Ale čo v tom môže byť básnického, keď to nerozumiem?“ – uvažoval Janko Jesenský<sup>5</sup> ešte niekedy koncom dvadsiatych rokov 20. storočia.<sup>6</sup>

Kognitívny problém spočíval v tom, že tzv. „predmodernistickí“ ľudia viac žili vo svete každodenných skúseností: ľudia i predmety mali svoje miesto, hybnosť a identitu a v zásade bola ich budúcnosť predznačená, ba za istých podmienok a podľa istých pravidiel priam určená. Úsudky rozumu a morálne sudy sa zhodovali. Za túto súdržnosť, koncepcnosť skutočnosti sa dostal až modernistický človek, ktorý v druhej polovici 19. storočia významne spochybnil nemennú identitu subjektu aj objektu. Charles Baudelaire v eseji *Maliar moderného života* z roku 1863 píše o *modernistickom* človekovi a umelcovi ako o milovníkovi univerzálneho života, dychtivom cestovateľovi a pozorovateľovi davu: „*On, milovník života, dal by sa tiež prirovnať k zrkadlu rovnako nesmiernemu ako dav: ku kaleidoskopu obdarenému vedomím, ktorý s každým svojím pohnutím prezentuje mnohotvárnny obraz života a plynúci pôvab všetkých elementov, ktoré život komponujú. Je to ja, ktoré nenásytne prahne po nie-ja a zrkadlí ho v každom okamihu s energiou živšou než sám život vždy nestály a prchavý.*“<sup>7</sup>

V tom istom čase aj veda dokazovala, že univerzu vládnu zákony, dovtedy neobjavené za „fasádou“ reálneho sveta. Nová oblasť fyziky – elektromagnetická teória svetla – viedla k praktickému využitiu elektriny a k novej etape technicko-priemyselnej revolúcie. V prvej štvrtine 20. storočia podnietila veda názory, že naše každodenné intuície sú akoby podmienené pravdepodobnostnými princípmi kvantovej mechaniky. Usporiadané štruktúry dejov

<sup>3</sup> HVIEZDOSLAV, Pavol Országh: *Dozvuky. Krvavé sonety*. Spisy P. O. Hviezdoslava. Zv. 12. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957, s. 44 – 45.

<sup>4</sup> KRČMÉRY, Štefan: *Výber z diela IV*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, s. 213.

<sup>5</sup> *Slovník slovenských spisovateľov* (heslo spracovala Dana Kršáková) uvádza J. Jesenského na prvom mieste medzi autormi Slovenskej moderny (MIKULA, Valér a kol.: *Slovník slovenských spisovateľov*. Praha : Nakladateľstvo Libri, 1999, s. 400).

<sup>6</sup> cit. podľa GÁFRIK, Michal: Jesenského zbierka Po búrkach. In: *Slovenská literatúra*, roč. 50, 2003, č. 5, s. 350.

<sup>7</sup> BAUDELAIRE, Charles: *The Painter of Modern Life. Selected Writings on Art and Literature*. Viking, 1972, s. 399, prel. J. K.

a hierarchie hodnôt sa rozbili a „rozprúdili sa“. Ľudský životný priestor stratil svoju vymedzenú deterministickú orientáciu.<sup>8</sup> To nemohlo neovplyvniť kultúru a umenie.

Po širokospektrálnom nástupe modernistického umenia koncom 19. storočia nasledovala aj obsiahla diskusia o jeho estetickej ľubovôli a chaotickej neprincipiálnosti. Začalo sa prízvukovať, že umenie sa už nezameriava na zjavné, vedomé estetické hodnoty a čítanie, ale buď na nevedomie, alebo aj na vyjadrenie individuálneho umelcovho postoja a podnecovanie kognitívnej práce oboch zúčastnených, tvorcu aj čitateľa. Uznávaní realisti, zhrození z novej literatúry konca 19. storočia, by si vari ani nedokázali predstaviť tvorivý program takých majstrov, ktorí svoj umelecký avantgardný prínos spájali s ničením v mene ducha. Napríklad Joan Miró v roku 1931: „Jediná vec, ktorá mi je jasná, je, že smerujem k ničeniu, ničeniu všetkého, čo existuje v maľovaní. Maľovaním bezvýhradne opovrhujem. Jediné, čo ma zaujíma, je samotný duch.“<sup>9</sup> Miróov novátorský rozlet (motivovaný ázijskou kultúrou a mystickou filozofiou) sa však v istom zmysle vrátil na začiatok 19. storočia v Európe, keď ďalší vývoj umenia odmietol Hegel, pretože po romantizme vraj už nemalo kam pokračovať pri vyslovovaní absolútnej pravdy ducha.

Na rozdiel od kvázi hegelovca a zároveň kritického avantgardistu Miróa Hegelovu filozofiu *ako takú* odmietli príslušníci jednej z prvých modernistických skupín na Slovensku – hlasisti. Týmto činom, odklonom od mysticizmu a dôrazom na skúsenosť chceli formovať moderný, emancipovaný slovenský národ s modernou filozofickou a vedeckou orientáciou. K ďalším „praktickým pokrokárom“ z prelomu 19. a 20. storočia patrili prúdisti, feministky a socialisti.<sup>10</sup> Prúdista Pavel Bujnák poznamenal: „Heglovsko-štúrovské idey o absolútnom duchu v umení i inom poli, i v živote panujú u nás i dnes, keď druhý kultúrny svet prešiel už myšlienkovou revolúciou ideí Stirnerových, Marxových, Nietzscheho, ba i Tolstého, a to preto, že panujúcou mienkou u nás býval vždy konzervativizmus, ktorý neuznával, ba zatracoval individualitu, osobitnú mienku a každú novotu a žiadal uniformovanie umenia i celého života duchovného.“<sup>11</sup>

Všimnime si, že modernista P. Bujnák sa okrem iných odvoláva na revolučné myšlienkové podnety pacifistu L. N. Tolstého. Ibaže, ako sa už uviedlo, Tolstoj zastával v literatúre výrazne antimodernistické postoje. Rozporupne a vo viacznačných súvislostiach sa budovala modernistická paradigma nielen na Slovensku.

Nie je naším cieľom podať kritický prehľad všemožných slovenských ambivalencií a konštruktov modernizmu a moderien. Slovenský náhľad je oproti kontextovejším mysleniu západnej umenovedy väčšinou národne „špecializovaný“ a uzavretejší<sup>12</sup> v po-

<sup>8</sup> Porovnaj WELSCH, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim : WCh Acta humaniora, 1987, s. 204.

<sup>9</sup> Citát z propagačného letáka k výstave *Joan Miró 1917 – 1934, The Birth of the World*, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 3.3. – 28. 6. 2004, prel. J. K.

<sup>10</sup> Ján Lajčiak, in: BAKOŠ, Vladimír: Sto rokov sporu o modernosť v slovenskom myslení. In: *Romboid*, roč. XL, 2005, č. 3, s. 72.

<sup>11</sup> Pavel Bujnák, in: tamže, s. 74.

<sup>12</sup> Na Slovensku začína moderné umenie a literatúra kdesi na prelome 19. a 20. storočia voľnejšie chápanou secesiou alebo úplne striktno vymedzenou Slovenskou modernou. O pár desaťročí neskôr, keď sa vynorili agresívnejšie avantgardné hnutia, akoby nastalo vyprchanie alebo prinajmenšom zredukovanie či vyslúžilé vyčlenenie modernizmu na okraj záujmu. A o modernizme po druhej svetovej vojne sa hovorí len podmienčne (napríklad v súvislosti so socialistickým realizmom).

rovnání s tým, že európske koncepcie umiestňujú koniec modernizmu až do šesťdesiatych rokov 20. storočia, pretože až vtedy došlo k výraznejším pohybom v troch základných doménach, ako sa ony sformovali v modernistickej kultúre: *pravda, subjekt a moc* až vtedy začali podliehať zásadným premenám.<sup>13</sup> Bežné angloamerické/západoeurópske profilovanie modernizmu je otvorenejšie, komplexnejšie a zároveň operatívnejšie, preto sa ho budeme pridržať aj v našom výklade (porovnaj *Umenie po roku 1900* s podtitulom *Modernizmus, antimodernizmus, postmodernizmus*, 2007).

## 2. Terminológia

Kým začneme s rozborom modernistického hnutia, pristavme sa pri terminológii. V slovenčine slovo *moderna* formovo prislúcha k značne vágnym označeniam/pojmom *klasika* či *romantika*. Pokiaľ ide o do tohto formálneho súboru tiež patriacu pojmovú dvojicu *antika* – *moderna*, ich vzťah je podmienený nadväzovaním a zároveň vydeľovaním, emancipovaním sa tzv. *moderny* v jej začiatkoch voči *antike*. Oproti formálnemu radu nie celkom rovnorodých (epochálnych alebo štýlových) pojmov *antika*, *gotika*, *renesancia*, *klasika*, *romantika*, *secesia*, *moderna* zohľadňuje výraz/pojem *modernizmus* svojou systémovou formou pomenovania umeleckých etáp – *klasicizmu*, *romantizmu*, *realizmu* apod., čím zároveň naznačuje svoj potenciál širokého kultúrneho hnutia v dlhšom časovom trvaní. Termín *modernizmus* neprotirečí ani zaužívanému termínu *Slovenská moderna*, ktorý je v slovenskej literárnej histórii vyčlenený pre tvorbu Ivana Krasku, J. Jesenského a niektorých ďalších autorov so symbolisticko-dekadentnou poetikou. Vzhľadom na u nás bežné delenie prvej polovice 20. storočia na *modernu* (*Slovenská moderna*, *katolícka moderna*) a *avantgardy*, nie je širší pojem *modernizmus* problematický a zmätočný, čo sa nedá povedať o termíne *moderna* napríklad v rámci vzťahu „*moderna* – *postmoderna*“.<sup>14</sup> Pretože ak je v slovenskej umenovede *moderna* synonymum pre *secesiu*, prípadne aj *mezivojnovú literatúru* (tam spadá *katolícka moderna*), na základe akého princípu sa potom približne po polstoročí *prestávky* vzala tzv. *postmoderna* (a pretože nestačí pojem/termín *postavantgarda*)?<sup>15</sup> Patrí existencialistická literatúra šesťdesia-

<sup>13</sup> Michel Foucault „v Kantovej výzve k odvahe pri verejnom používaní rozumu našiel kritický postoj, v ktorom sa prepájajú tri centrálné figúry ‚modernity‘: moc, pravda a subjekt“ (RAULET, Gérard – MARCELLI, Miroslav: *Pretrvávajúca skúška seba samého*. Rozhovor. In: *Anthropos*, roč. 1, 2004, č. 2, s. 26).

<sup>14</sup> Terminologickú otázku vzniesol napr. aj Viliam Marčok, ale bez ohľadu na slovenské jazykové a literárnohistorické pomery in: MARČOK, Viliam: *V poschodovom labyrinte*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2010. Príklad sa k termínom *moderna* – *postmoderna* a dôvodí, že *postmodernistická situácia* je kvalitatívne iná, ako bola *situácia*, v ktorej vznikali *predchádzajúce „izmy“*: „V *postmodernej situácii* niet dopredu vytýčeného programu, jednotnej filozofie, metódy ani poetiky. Naopak, charakterizuje ju *paralelná, alternatívna koexistencia viacerých poetík, široká a pružná sieť jednotlivých malých systémov*“ (s. 25). Ak sa však bližšie pozrieme na *spletitú modernistickú situáciu* či už na konci 19. storočia alebo v prvej polovici 20. storočia, môžeme o *modernizme* konštatovať to isté, čo hovorí Marčok o *postmodernej situácii*. Analyzovať *modernizmus* nám pomáha najmä časový odstup.

<sup>15</sup> Táto otázka je oprávnená aj z toho dôvodu, že sa vyskytujú aj analýzy tzv. *post/neoavantgardy/izmu*, čiže môžeme zostaviť napríklad *rad moderna – avantgarda – post/neoavantgarda/y* – tzv. *postmoderna*. Ak je tzv. *postmoderna* istým (aj protirečivým) reflektovaním *moderny*, vzniká problém, ako v tejto pojmovej dvojici treba naložiť s etapou *avantgárd* a najmä *post/neoavantgardy*.

tych rokov do tzv. moderny, hoci v slovenskej literárnej vede sú termíny Slovenská moderna a katolícka moderna striktné špecifikované? Odpoveď je zrejماً: v slovenskom umenovednom prostredí je logickejšie a prehľadnejšie používať termín modernizmus (v systémovom rade s romantizmom a realizmom), najmä ak veríme, že my už žijeme v po-modernistickom období. Vzhľadom na slovenskú terminológiu sa podľa uvedeného formálneho radu antika, gotika, renesancia, klasika, romantika apod. dá uvažovať o pomenovaní moderna pre jednotnú slohovú epochu, v ktorej rámci by bol chápaný ako moderný smer napríklad aj realizmus,<sup>16</sup> hoci do modernizmu určite nepatrí. Práve tu sa ukazuje rozdiel medzi modernizmom ako umeleckou etapou a modernou ako historickou epochou. Uvedený rozdiel však nie je predmetom tejto štúdie.

Výraz „modernita“ presadil Charles Baudelaire v šesťdesiatych rokoch 19. storočia. Modernitu chápal ako transcendenciu<sup>17</sup> modernizácie – pod modernizáciou si môžeme predstaviť neustály technologický rozvoj materiálneho, priemyselného prostredia a s tým súvisiace modifikácie inštitúcií a výkonnej moci. Racionálne a analytické vnímanie moderných trendov aj s ich tajomstvami, dráždidlami, škaredosťami i hnusom malo podľa Baudelaira smerovať k odosobnenému, estetizujúcemu a imaginatívnemu ponímaniu prúdu života, jeho nekonečnej mnohosti, vlnivých i prchavých energií a zákonov. Presadzuje sa človek, ktorý

*„pozoruje prúd života, plynúci, majestátny a oslnivý. Obdivuje večnú krásu a udivujúcu harmóniu života v hlavných mestách, harmóniu tak obozretne udržiavanú v búrení ľudskej slobody. Hľadá na prostredie veľkého mesta, krajinu kameňa (...) A veci videné sú opäť zrodené na papieri, prirodzené a viac než prirodzené, krásne a lepšie než krásne, zvláštne a nadané nadšeným životom, ako duša ich tvorcu. (...) Každý materiál, pamäťou uchovaný piate cez deviate, je klasifikovaný, utriedený, harmonizovaný a podstupuje zámernú idealizáciu, ktorá je produktom akoby detského vnímania, inými slovami vnímania, ktoré je presné a magické vo svojej prostote“.*<sup>18</sup>

Týmto spôsobom sa zo živej až ohurujúcej skúsenosti z metropolitného sveta druhej polovice 19. storočia mohla rodiť v kozmopolitnom človekovi duchovná modernita ako originálny výplod šokovanej, imaginatívnej a kritickej mysle, ktorého zmyslom bolo extrahovať zo všetkej prechodnej a pomínuteľnej skúsenosti *trvalé*. Čo bolo vtedy moderné (nové), je dnes modernistické.

### 3. Prvé dve verzie modernizmu

Poznáme tri typy modernizmu, v tejto kapitole priblížime prvé dve.

Exemplárnym prípadom modernizmu v ***najužšom lokálnom a národnom*** význame je architektonické hnutie v Katalánsku (približne 1880 – 1910) na čele s Antonim Gaudím. Tu

<sup>16</sup> Porovnaj: „Realismus a naturalismus 19. stol. byly nejprve chápány jako typicky moderní formy lit., neboť sľibovaly zrcadlit přiměřenou formou dobovou skutečnost“ (NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006, s. 523).

<sup>17</sup> Modernita je diskurzívne gesto, a nie obdobie“ (Raulet – Marcelli, c. d., 2004, s. 23).

<sup>18</sup> BAUDELAIRE, Charles: *The Painter of Modern Life. Selected Writings on Art and Literature*. Viking, 1972, s. 400 – 402, prel. J. K.

sa naraz uplatňoval národný romantizmus s dôrazom na katalánsku identitu spolu s vedec-  
kým a technickým progresivizmom. Výsledkom boli veľmi výrazné, eklektické, štruktúrne  
a dekoratívne práce. Dizajn, funkcia a konštrukcia tvorili jednotný celok; strohé kovové čas-  
ti sa originálne prepájali s ornamentálnymi prírodnými motívmi. Táto architektúra ovplyvni-  
la neskorší (aj literárny) surrealizmus i expresionistické hnutie. O dobovom prepojení rôz-  
nych druhov umení vôbec netreba pochybovať, veď už o generáciu skoršie Baudelaireove  
manifestné literárne názory vznikali pri obrane aj Manetových obrazov, aby vykryštalizova-  
li v „maliarskej“ literárnej eseji *Maliar moderného života* (1863) a v teórii synestézie.

Podobne ako v španielskom (katalánskom) modernizme aj v ostatných národných  
(lokálnych) secesných (secesia = hromadné vystúpenie, odlúčenie, odštiepenie sa od cel-  
ku) smerovaniach (l'art nouveau, style des Vingt, Jugendstil, Sezessionstil, Paling Stilj,  
Style Liberty, stile nouille, ruská skupina Mir iskusstva, Slovenská moderna atď.) nájde-  
me zreteľné prejavy dobových paralelných prúdení, so zárodkami umeleckých smerov,  
ktoré sa vyhranili až neskôr. Napríklad v dekorativizme viedenskej secesie sa rozširoval aj  
symbolizmus, dekadencia či expresionizmus (viď dielo Gustava Klimta *Beethovenov vlys*  
v jednej zo sál budovy Viedenskej secesie z roku 1902, pričom je príznačné, že Klimt bol  
v tomto prípade čiastočne ovplyvnený dielami Škóta Ch. R. Mackintosh, hlavného pred-  
stavitel'a Art nouveau v Škótsku).

Samostatný symbolizmus ako umelecký smer vystúpil v roku 1886 vo Francúzsku  
vďaka manifestu Jeana Moréasa, jeho charakteristické črty však pestoval už Baudelaire  
(zb. *Kvety zla* z roku 1857) a ďalší tzv. prekliati básnici ako Verlaine, Mallarmé, Rim-  
baud, všetci prívrženci Baudelaireovej teórie synestézie. Podľa nej malo byť umenie tak  
komplexne expresívne, aby uspokojovalo naraz rôzne ľudské zmysly, hlavným naplne-  
ním bolo, ak zvuky farieb rodili myšlienky. Za synestetickým rozmachom Baudelaireovho  
umenia sa rysuje aj ziskový vklad ópia, drog a alkoholu, ako prostriedkov „vášnivého  
hľadání nových a netušených svetů, které ještě zcela patřily romantickému hnutí“.<sup>19</sup>  
Oprávnené sa Baudelaire radí okrem symbolizmu a estetizmu aj do dekadencie v jej es-  
tétických a tiež výstredných, opovrhlivých, morbidných a perverznych polohách.

Z koexistencie a prelínania sa rôznych umeleckých smerov vznikol moderniz-  
mus v *užšom* význame. Popri prvom najužšom vymedzení modernizmu, v ktorom sú  
dôležité špecifické národné, resp. lokálne charakteristiky (na prvý pohľad sú zrejmé oso-  
bitosti katalánskeho modernizmu v porovnaní so Slovenskou modernou), sa medzi-ná-  
rodný modernizmus v užšom význame chápe štýlovo ako zjednotená formácia viacerých  
smerov, zahŕňa sa sem zvyčajne symbolizmus, dekadencia a impresionizmus, prípadne aj  
naturalizmus. Impresionizmus ako nové hnutie sa objavil v roku 1874 vďaka výstave  
mladých parížskych umelcov, mediálne podporovaných napríklad Emilom Zolom či J. K.  
Huysmansom (v krásnej literatúre bola o niečo neskôr najvýraznejším zjavom impresio-  
nizmu Virginia Woolfová, ktorá mala možnosť inšpirovať sa tiež domácou anglickou  
tvorbou generácie starších maliarov, napríklad J. M. W. Turnerom a J. Constablom).

Základné fakty vzniku, manifestovania sa, národnej skupinovej spolupráce a medzi-  
odborového a medzinárodného podnecovania sa skorých modernistických hnutí a štýlov

<sup>19</sup> TOMESĚ, Jan: Úvodní essay. In: BAUDELAIRE, Charles: *Hořké propasti*. Praha : Československý spi-  
sovatel, 1966, s. 16.

ozrejmujú, že už od Charlesa Baudelaira spolu s jeho dekadentnými prívržencami a v jednej ofenzíve s impresionistami vystupovalo moderné umenie manifestne, skupinovo a mediálne (tlač, výstavy, prezentácie). Ďalšie avantgardné hnutia a smery v tom len pokračovali, hoci dôraznejšie sa vymedzujú a využívajú zdokonalené možnosti rozvinutejších, modernejších médií. Za formáciou avantgárd sa v porovnaní s modernistickými začiatkami dá vidieť väčšia údernosť, kritickosť a radikálnosť, ale rozhodne nie úplne nové projektovanie, „stanovy“ alebo zmysel. Avantgardy boli len rôznymi školami a variáciami modernistického procesu počas jeho vlastného modernizačného vývoja. Ved' už koncom osemdesiatych rokov 19. storočia sa na výstavách belgického secesného zoskupenia Les Vingt medzi inými predstavili impresionizmus (Rodin, Whistler, Monet, Renoir a Pissaro), symbolizmus (Redon), Nabis (Denis), cloisonizmus (Anquetin, Bernard), neoimpresionizmus (Seurat, Signac), syntetizmus (Gauguin), postimpresionizmus (Toulouse-Lautrec, Cézanne, van Gogh). Všetkých spájalo radikálne odmietanie konzervatívnych umeleckých a často aj spoločenských tradícií, presadzovanie umeleckej slobody, uprednostnenie vizionárstva a neobvyklých vnemov pred opisným napodobovaním a tiež expresívne a nezvyklé využívanie farieb, svetla, línií a tvarov. Platí to samozrejme aj o spisovateľoch z týchto skupín. Lenže spisovatelia mali menšie predpoklady aj možnosti masovej prezentácie a verejných odoziev na svoju prácu, takže sa môže zdať, že tvorili uzavreto, jednotlivito a neverejne. Daný názor je však značne vzdialený skutočnosti. Ak aj vzťahy medzi spisovateľmi neboli vždy organizované, o to viac sa oni kontaktovali a podnecovali s maliarmi, hudobníkmi a príslušníkmi ďalších umeleckých sfér.

Symbolistickí spisovatelia spolupracovali aj s neoimpresionistami, ktorých tvorivým krédom bolo „odstrániť povrch“, zmeniť a prehĺbiť perspektívu a nájsť pod plochosťou vnútorný spojité priestor. Joris-Karl Huysmans v románe *Naruby* (1884) priamo kritizuje súdobú literatúru, „nevázanosť plochého stylu a ničemných myšlienok“.<sup>20</sup> Vzorom ostával Baudelaire:

*„Baudelaire šel dále; sestoupil až na dno nevyčerpatelného dolu, dal se opuštěnými nebo neznámými chodbami, došel okrásků duše, kde se rozvětvují obludné vegetace myšlenky. (...) V období, kde literatura téměř výlučně přičítala bolest žití nehodám zneuznané lásky nebo žárlivostem cizoložstva, opomenul těchto dětských nemocí a studoval nevyléčitelnější, živější, hlubší rány, jež jsou vyryty sytostí, rozčarováním, opovržením do duší v troskách, jež přítomnost mučí, jež minulost odpuzuje, jež budoucnost děsí a uvádí v zoufalství.“<sup>21</sup>*

Huysmans identifikoval u Baudelaira prelomové, „hlbkové“ pochopenie bolesti, strachu, zla, hrôzy a profiloval to ako novú estetiku moderných čias aj umenia.

J. K. Huysmans najprv sympatizoval s impresionizmom a naturalizmom, aby sa v ďalšej fáze svojej tvorby presunul do „pseudoreality“ pobaudelairovskej dekadencie. V románe *Naruby* (1884) sa dekadentný, ale už po-baudelairovský efekt zračí vo vývoch, keď sa radikálne nadstavuje a prevracia, respektíve ironicky zahýba Baudelairovo krédo, že príroda je podradnejšia než umelá skutočnosť, lebo príroda sa vyznačuje

<sup>20</sup> HUYSMANS, Joris Karl: *Naruby*. Praha : Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993, s. 188.

<sup>21</sup> Tamže, s. 125 – 126.



spontánnym zlom a škaredosťami, ale nie dobrom a krásou, ktoré sa musia tvoriť. Takže Baudelaire napríklad uprednostňoval umelé kvety pred prírodnými. Naproti tomu Huysmansovho hrdinu vzrušuje, keď umelo či bizarne pôsobia prirodzené kvety a práve také typy vyhľadáva. Za tým už nie je len estétstvo, rafinovaná imaginatívnosť, hedonistická či perverzná zmyselnosť alebo groteskná prízemnosť, ale aj priehľadná irónia rigidného (aj dekadentného) posudzovania toho, aké smie byť umenie a čo ním nie je. Ide o vrcholný experiment na tému zániku dištancie, pretože právo modernistického umelca vydávať svoju individuálnu estetiku za umenie, čiže aj predstavovať seba ako umenie (ako to svojím spôsobom pochopil aj v úvode tejto štúdie citovaný L. N. Tolstoj), je v prípade vášne pre prirodzené kvety, ktoré vyzerajú ako umelé, dokonaným, úplným zrušením predelu, keďže sa oslobodzujúco odkláňa a zahýba proti pôvodnej Baudelairovej téze. Hrdina des Esseintes vyzdvihuje spomedzi zelene (secesionistické) línie „*Cibotium spectabile, prevyšujúci své stejnodružce šíleností struktury, posmívající se snu, vymršťující mezi dlaňovitým listím ohromný orangutanský ohon, huňatý a hnědý ohon, zakroucený na konci v biskupskou berlu*“.<sup>22</sup> *Cibotium spectabile* je obyčajná, hoci najdekoratívnejšia, „gaudiovsky“ sošná papradovitá rastlina, ktorej štruktúra, agresívna „telesnosť“ a plodné rozrastanie sa, ako ich vníma hrdina, zdoláva dokonca aj ľudský sen, imaginatívnosť. Bizarná prírodná formácia víťazí nad ľudskými predstavami, myslením. Vzápätí medituje protagonist, že ním vybraná flóra „*nezdála se skutečnou; látka, papír, porcelán, kov, zdálo se, byly propůjčeny člověkem přírode, by ji pomohly stvořiti její obludy*“.<sup>23</sup> Tu sa už alegoricky uchopuje podstata dekadencie, veď dekadentný umelec mohol bez miery manipulovať so skutočnosťou, svojou vlastnou prirodzenosťou a telesnosťou prostredníctvom kultúrnych prostriedkov; človek sám prepožičiaval svojej prirodzenosti umelé nástroje, aby „znižoval“ prírodu, „vynachádzal“ jej obludnosť (vďaka tomu vznikol umelec ako predstaviteľ a tvorca „vyššieho sveta“, umenia ako náboženstva, umenia pre umenie).

Okrem zrušenia (kritiky) rozdielu medzi prirodzeným a umelým aj záver Huysmansovho románu vyslovuje pochybnosť nad kultom dandyovstva, ktoré nahrádzalo realitu a skutočný život individuálnou fikciou: meštiackou dobou znudený hrdina des Esseintes sa ocitol v takej izolácii, dospel do takého stavu rozkladu a ohrozenia vlastného života, že „*postřehoval konečně, že úvahy pesimismu byly neschopny ulehčiti mu*“.<sup>24</sup> Takže sa aj napriek všetkým neznesiteľným záporom nažívania s ľuďmi sám rozhodol vrátiť sa do tej zavrhnutiahodnej a beznádejnej spoločnosti – vyzývajúc Božie zľutovanie a vieru.

Záver Huysmansovho románu sa utieka od zmyslového a umelého ku spirituálnemu, k čomu skutočne došlo v polovici deväťdesiatych rokov 19. storočia (porovnaj Moréasov manifest symbolizmu z roku 1886), keď sa pozornosť umeleckej obce nasmerovala od dekadentných hodnôt k programu symbolizmu. Cieľom symbolistického umenia bolo vyvolať čo najúčinnejšiu predstavu, dojem iracionálna. Symbolisti uprednostňovali pred materiálnym svetom vnútorný život človeka, svet citov a nálad. Pomocou psychológie intímnych symbolov evokovali sny, vízie, mystické sféry, erotiku, často s prídychom zvrátenosti. V proklamáciách a výtvoroch symbolizmu možno spoznať aj dávnejšie zása-

<sup>22</sup> Tamže, s. 83.

<sup>23</sup> Tamže, s. 84.

<sup>24</sup> Tamže, s. 189.

dy Baudelairovej *modernistickej* (v tých časoch novej, *modernej*) estetiky i ozveny tvorby „prekliatych básnikov“. Napríklad zvrátenosť odkazovala svojho vnímateľa do melancholických a depresívnych stavov z ničenia, hriechu, zániku, smrti. Jej „najhlbší“ zmysel však bol podložený baudelairovskou, priam sociálnou súvislosťou:

„Mužská sexualita vyjadruje, ohlaňuje básnickou potenci o to lépe, že je pro jedince prostredkom, jak se odlišit od druhého, jak se postavit proti společnosti, jak vyvolat její pohoršení; proto je tímto znamením především sexualita vybočující z pravidel, erotizmus, nikoli pložení, a to tím víc, čím je viditelnejší, čím zřejmější známky, stigmata svých styků člověk nosí na sobě.“<sup>25</sup>

Táto pôvodne dandyovská črta sa ďalej prehľbuje:

„Dandysmus, moderní forma stoicismu, je konec konců náboženství, jehož jedinou svátostí je sebevražda. U básníka, který je doopravdy tím, čím byl dandy jen zdánlivě, trvá tento svrchovaný okamžik po celý život; vydává se na smrt svým dílem a odsouzením, kterému se toto dílo vystavuje, a jeho soud je soudem všech. / Dandy je v okamžiku svátosti své sebevraždy obětí i katem, ale jen sebe samého. V nebezpečné poezii se to všechno rozvine: básník je střídavě a dlouze obětí i katem společnosti, která ho obklopuje.“<sup>26</sup>

Protispoločenská angažovanosť bola u symbolistov zvrchovane duchovná a ideová, nestarala sa o tzv. povrchný, každodenný, hmatateľný, sociálny realizmus či naturalizmus, ale postihovala subjektívne a „postromantické“ temnoty vnútorných démonov umelcov. Zvláštne štylizované, „zahalené“ osobné vízie a city, ahistorické mytologické scény, snívé fantázie ponúkali subtílnu posolstvá, no rozvíjali sa tiež karnevalové formy, monštruózne a expresívne imaginácie, primitivizmus, morbidne, nemravné a satanské námety. Obe možnosti symbolistickej štylizácie si boli podobné v tom, že mali rovnako blízko k absurdite a ľudskému nevedomiu. Preto sa neskôr mohlo stať, že k symbolistickému stvoriteľskému úsiliu sa bez rozpakov priznávali ako surrealizmus, tak aj expresionizmus.

#### 4. Tri nosné domény umeleckého modernizmu

Baudelaire a jeho teória synestézie spôsobili, že v porovnaní s inými, najmä realisticky a naturalisticky zameranými tvorcami, išlo baudelairovsky moderným autorom už v druhej polovici 19. storočia o vytvorenie svojím spôsobom celostnejšieho, ba priam absolútneho diela. V logickom následníctve po romantizme sa k tomu hlásil napríklad aj Oscar Wilde: „*Také Byron byl symbolickou postavou, ale on měl vztahy k vášni své doby a k jejímu přesycení vášní. Mé směřovaly k čemusi lepšímu, trvalejšímu, k životnějšímu cíli, k širšímu rozpětí.*“<sup>27</sup> Svoje smerové ukazovatele a záštitu videli modernisti v teórii synestézie, vedeckosti neo/post/impressionizmu, v kritických „protirežimových“ a „protimorálnych“ oprávneniach dekadencie a v doplňujúcej objektivizácii subjektívneho<sup>28</sup> vo

<sup>25</sup> BUTOR, Michel: *Podivuhodný příběh*. Brno : Host, 1998, s. 39.

<sup>26</sup> Tamže, s. 77.

<sup>27</sup> WILDE, Oscar: *De Profundis*. Praha : NAKLADATELSTVÍ XYZ, 2009, s. 20 – 21.

<sup>28</sup> Tu treba pripomenúť aj program naturalizmu.

vyhláseniach symbolizmu. Dekadencia, impresionizmus a symbolizmus vystavali hlavné „piliere“ modernistickej paradigmy, modernistického umeleckého slohu popri tom, ako si samé odpovedali na otázky:

1. o fenoméne *pravdy*, keď sa východiská a vysvetlenia impresionizmu (vplyv fotografie) a neoimpresionizmu (optika ako veda) upínali na hľadanie objektívnej *pravdy*<sup>29</sup> zmyslového vnímania *subjektu*,

2. o parametroch *moci*, keď dekadentné úsilie vyzdvihovali *silu subjektu* v opozícii voči spoločenskému režimu *moci*,

3. o charakteristikách *subjektu*, keď sa symbolisti namáhali *presadiť* z ich pohľadu *správne* umenie ako umenie hlboko osobné, no zároveň psychologicky, objektívne *účinné*.

Nespornú dôležitosť kľúčových domén modernizmu môžeme pozorovať aj v O. Wildeovej eseji *De Profundis* (1897, vyšlo 1905):

1. objektívna pravda: „*Řekl jsem v Dorianu Grayovi, že v mozku mají místo veliké hříchy světa: ale v mozku má místo všechno. Nevíme, že nezáříme okem a neslyšíme uchem. Oko a ucho jsou ve skutečnosti vodícími dráhami smyslových dojmů, věrnými nebo také nevěrnými. V mozku je mák rudý, voní jablko, zpívá skřivan*“ (s. 75);

2. moc a subjekt: „*Kristus byl nejen největším individualistou, nýbrž byl prvním individualistou v dějinách*“ (s. 65). „*Kristus nesnesl tupé, neživotné, mechanické systémy, které jednají s lidmi jako s věcmi, tedy se všemi stejně: pro něho nebylo zákonů: byly jen výjimky, jako by žádný člověk a žádná věc neměli sobě rovných na světě!*“ (s. 81);

3. subjekt a jeho moc: „*Pravda v umění není ve vzájemném působení podstatné ideje a její náhodné existence; není jí podobnost postavy a jejího stínu ani zrcadlové formy v krystalu a formy samé; není ani echem, jež zní z vyhloubeného pahorku, ani stříbrným pramenem v údolí, jehož voda zrcadlí měsíc pro měsíc a Narcise pro Narcise. Pravda v umění je jednota věci a její entity: tak, že se vnější stalo výrazem vnitřního: duše se stala tělem: hmota se pronikla s duchem. Proto nelze srovnat žádné pravdy s utrpením*“ (s. 45 – 46). „*A ježto [Kristus – pozn. J. K.] věděl (...) že myšlenka nemá cenu, pokud se nestala tělem a obrazem, učinil sebe sama obrazem Trpitele a takto podnítil a ovládl umění, jak se to řeckým bohům nikdy nepodařilo*“ (s. 68 – 69).<sup>30</sup>

Po Baudelairovi a Huysmansovi sme i prostredníctvom Wildovho uvažovaniu priblížili, ako sa v myslení, poznaní a štýle modernizmu opakujú a variujú charakteristické rysy, prejavy, prístupy až natoľko, že sa dá sformovať „*tvár*“ či paradigma modernizmu. Keď Charles Baudelaire ako zakladajúci predstaviteľ literárneho modernizmu spolu s prekliatymi básnikmi vyzdvihol zlo a satanskú tému, uvažovanie o fenoménoch ako pravda, moc a subjekt sa usporiadalo podľa vertikálnej osi. Transcendentná pravda a moc v protiklade k „*nížšej*“ subjektívnej pravde a moci,<sup>31</sup> objektívne, racionálne vedomie v protiklade k „*dolnému*“ nevedomiu subjektu sa presúvali po vertikále ako objekty výskumného a umeleckého záujmu a následne získavali pozornosť aj na spoločenskom výslaní. „*Božie*“ (klasické hodnoty: spravodlivá a trestajúca moc, tradičné a autoritatívne

<sup>29</sup> Pozri predchádzajúcu poznámku.

<sup>30</sup> Citované strany uvádzané podľa WILDE, Oscar: *De Profundis*. Praha : NAKLADATELSTVÍ XYZ, 2009.

<sup>31</sup> Tibor Žilka tvrdí: „V období moderny a existencializmu sa hľadá odpoveď na otázku: ‚Kto má ovládať svet?‘ Namiesto túžby po poznaní dominuje túžba po moci“ (*Intertextualita v postmodernom umení*. [Zodp. red. Tibor Žilka] Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 1999, s. 39).

poznanie, ustálené pravidlá a morálka) verzus „satanské“ (romantická inakosť a seba-vedomie: rebelujúce, vylúčené, hrdinské, revolučné a väznené protihodnoty) žili vo vzájomnom sváre, navzájom sa eliminovali ako u Friedricha Nietzscheho alebo sa pokúšali o kompromis vlastných slobôd.

Osobné riešenia sledovali univerzálny význam a dosah. Preto boli hranice medzi jednotlivými koncepciami a smermi priepustné – isté dielo mohlo byť napríklad dekadentné kvôli svojej téme (osudová žena), symbolistické vďaka citovo sugestívnym symbolom (krutosť) a expresionistické podľa svojho výrazu a hodnotového vyznenia (deformácia). Takže je legitímne prejsť na vyššiu úroveň pozorovania a posudzovania modernizmu: „Verlainov dekadentný princíp: ‚Som ríša na konci svojho úpadku,‘ vyjadruje vnútornú jednotu všetkých troch modernistických prejavov literatúry“, zdôrazňuje Pavol Koprda, ktorý pod tromi modernistickými prejavmi literatúry myslí dekadentizmus na čele s Baudelairom a jeho symbolom človeka ako padnutého anjela, ďalej symbolizmus, ktorého predstaviteľom je Mallarmé s jeho mágiou slova, prostredníctvom ktorej sa prejavuje Idea (za slovom kvet musí byť podstata, vôňa všetkých kvetov) a napokon avantgardu, ktorá „má svojho predchodcu v Rimbaudovi: slovo modernej poézie dekadentov a symbolistov musí byť oslobodené od tradície, od závislosti od reprezentansov a syntaxe. (...) Avantgarda akoby vytvárala poetiku násilia textového princípu voči slovo-pomenovaciemu princípu tradičnej literatúry“.<sup>32</sup>

Bernou mincou v tomto uvažovaní nie je len modernizmus v časovom význame konca 19. a začiatku 20. storočia, keď sa Európou šírili národné secesné hnutia. Hoci treba vidieť časovú obmedzenosť secesie, je tiež zrejmé, že jej prúdenia obsahovali aj nadčasové zdroje, črty a produkty rozličných umeleckých „pnutí“. Prichádzame tak k poslednej, tretej možnosti chápania pojmu modernizmus ako fenoménu v **širokom** význame, ktorý bol až koncom šesťdesiatych rokov 20. storočia nahradený postmodernizmom.

## 5. Modernizmus v širokom význame – Vilikovského próza *Pes na ceste*

Začiatkom 20. storočia sa situácia v západnej Európe výrazne menila. Už pred prvou svetovou vojnou sa secesia (l'art nouveau) začala považovať za nevkusný dekorativizmus. Avantgardne modernejšie umelecké výboje sa zastrešovali pod pojem postimpresionizmus. Išlo o umelcov, ktorí napospol boli zasiahnutí impresionizmom, a to buď kladne, nadväzujúc naň, alebo záporne, odmietajúc jeho princípy. Po vypätom období dekadentného a symbolistického hľadania hlbok a výšok sa do umenia navrátila povrchovosť, presnejšie metodologicky odôvodnená plochosť.

Objavila sa aj tzv. antiestetika ako záporná reakcia na estetiku autonómnosti. Namiesto originality vyzdvihla antiestetika technickú reprodukovateľnosť; jedinečnosť osobnej estetickej skúsenosti podriadila kolektívnym komunikačným praktikám, nebránila sa ani užitočnosti umeleckého diela, jeho použitiu na politické, vzdelávacie, informačné a iné spoločenské (napríklad zábavné) účely. Vďaka antiestetike sa dejiny umenia začali pýtať: Stačí vnímať umenie len ako spôsob pravého bytia, prípadne ako hru, rituál či zábavu?

<sup>32</sup> KOPRDA, Pavol: Vývojové línie talianskej literatúry v 20. storočí. In: *Z dejín európskych literatúr 20. storočia*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, 2002, s. 57.

Avantgardné postupy abstrakcie, koláže, dada a ready-mades, ktoré vnikali do medzery medzi obsahom a významom, sa okamžite preverovali, radikalizovali a hneď aj prekonávali. K hlavným umeleckým aj výskumným úlohám a výsledkom začali patriť deštruktívny rozbor subjektivity, rozklad procesov a spôsobov utvárania vedomia a rozpad skúsenosti.

Všetky vyššie uvedené zmeny a nové idey a projekty vychádzali z modernistickej sebareflexie umelca a jeho reflexie človeka a ľudstva a preto sú súčasťou umeleckého modernizmu v širokom význame, ktorý možno ilustrovať ešte aj v tvorbe významného súčasného spisovateľa Pavla Vilikovského.

V jeho nateraz poslednej knihe *Pes na ceste* (2010) vertikálne ustanovené absolútne hodnoty už nemajú kredit, Boh dnes nie je „meno osoby, ale názov povolania. (...) *Bolo to rozšírené a prekvitajúce remeslo, kedysi. Dnes sa horko-tažko uživi sotva jeden*“.<sup>33</sup>

Ideálne, čiže vertikálne „vyššie“ hodnoty vymizli, ako to ďalej zisťuje rozprávač aj pri spomienke na obsadenie Československa v roku 1968:

*„Keď nám po chvíľkovom opojení spoločnou túžbou po dobre a ľudskej tvári režim nasadil hromadnú vytriezovaciaú kúru, zmenil sa národ ani nie na prízemného, ale na suterénneho realistu. Veriť v dobro už nešlo, lebo zoči-voči dobru by sme všetci vychádzali ako zlí, a to by bolo neznesiteľné. A tak si celý národ dal naočkovať vieru v menšie zlo. Dobro je jasné, absolútne, o ňom sa nedá diskutovať; zato menšie zlo, o tom sa možno prieť, primeriavať jedno k druhému a vyberať si medzi nimi, ktoré nám najlepšie sadne. Slováci sa do menšieho zla jednoducho zamilovali. (...) U nás nikdy nedochádza k zápasu dobra so zlom, vždy sa rujú len menšie zlá medzi sebou.“*<sup>34</sup>

Prelamuje sa vertikálnosť, ktorá predstavovala zásadnú štruktúrnú vlastnosť modernizmu. Čitateľské vnímanie sa prestavuje horizontálnejšie. Určujúca je viacvektorová hodnotová a významová pohyblivosť v modifikujúcom sa priestore i prevrstvujúcom sa čase. Vilikovského rozprávanie je v súlade so súčasnou situáciou, keď predovšetkým vďaka počítačovej a informačnej revolúcii bol všeobecný pojem pravdy nahradený operatívnejším pojmom *adekvátosti* a subjekt sa začal opätovne *konsolidovať* a „dvíha sa“ na rovnakú úroveň, z akej pôsobí akékoľvek vonkajšie vedenie, moc.

V príbehu protagonistu, tohto značne nietzscheovsky profilovaného Fausta, sa „povinne“ pripomína aj hodnotový (vertikálny) príbeh boja Satana s Bohom.<sup>35</sup> Pre hrdinu bez Boha a bez ilúzií je výzvou až protivníkom dav suterénnych realistov, slovenský národ, na ktorého účet drží rozprávač dlhú kázeň. Nedochádza však ku katarzii. Na konci hrdinovej cesty („*Strávil som celý život s literatúrou, chcem ju teda odprevadiť na poslednej ceste*“, s. 103) aj na konci literárno-esejistickej výpovede je rozprávačovi vnútorne najbližší existenciálny pocit zúfalstva: príbeh sa uzatvára obrazom zúfaleho psa, pobiehajúceho medzi autami niekde na diaľnici.

<sup>33</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Pes na ceste*. Bratislava : Kalligram, 2010, s. 119.

<sup>34</sup> Tamže, s. 112.

<sup>35</sup> Pozri k tomu v súvislosti s ďalšou Vilikovského tvorbou KUZMÍKOVÁ, Jana: *Vlastný životopis zla podľa Pavla Vilikovského*. In: *Strach a hrôza. Podoby hororového žánru*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011.

Keďže záverečné pointy sú u Vilikovského vždy významovo zaťažené, zrekapituluje autorovu cestu literatúrou podľa ukončenia titulnej prózy jeho poviedkového debutu *Citová výchova v marci* (1965) i podľa záveru zatiaľ poslednej knihy *Pes na ceste*. V poviedke *Citová výchova v marci*, v tejto výpovedi vytriezvenia z romantických ilúzií, sú konečným obrazom lovecké psy vetriace do prázdna. Najnovšia kniha *Pes na ceste* končí ohrozeným pobiehaním *zúfalého* psa, hrdinovo alter ega. Medzi týmito dvoma medznými prácami sa v tvorbe Pavla Vilikovského v mnohom naplňa vyššie citovaná Huysmansova veta o Baudelairovej duši v troskách, ktorú minulosť odpudzuje, prítomnosť mučí a budúcnosť desí a uvádza do *zúfalstva*.<sup>36</sup>

Modernizmus vo všetkých svojich prúdoch, hnutiach, programoch, etapách a výsledkoch vymýšľal a predvádzal svojmu súčasníkovi, aj za jeho asistencie, tie najrozmanitejšie skutočné aj virtuálne (myslené, predstavované, nehmotné) svety, „kozmickej“ podstatu a formu. Celkovým výsledkom týchto úsilí však bolo čoraz trpkéjšie poznanie, že ľudská bytosť je „nejkurióznější nestvúra zemska, sloučení nejvyššího a najnižšího, nejpublikovanejšieho a nejmizernejšieho, je fraškovitou slátaninou všeho možného“.<sup>37</sup>

To určite potvrdzuje aj počítačová virtuálna realita, rozširujúca sa od šesťdesiatych rokov 20. storočia. Technická a vedecká počítačová revolúcia iniciovala novú informačnú éru vo všetkých oblastiach a spôsoboch civilizácie a kultúry.<sup>38</sup> V minulom storočí „žádný jiný technický vynález totiž nepodnítl takové množství euforických metafyzických prohlášení a takovou spoustu diskusí o podstatě člověka. Ani telefon, ani automobil, ani dobytí vesmíru“.<sup>39</sup>

Virtuálna realita v praxi dokazuje nestabilitu, diskontinuitu, útržkovitosť, historickú a sociálnu konštruovanosť sveta a podmienenosť ľudského vnímania. Takisto upozorňuje na mnohovalentnosť akéhokoľvek produktu. Ale to znamená, že aj jej pôsobenie je viacvalentné: nielen plošne pluralizuje názory, podryva mocenské prejavy a rozkladá subjekt, ale subjekt tiež sceluje, lebo mu dodáva čoraz viac možností na premostovanie a vyplňanie mentálneho prázdna a trhlín. Dodáva komunikačné spojenia, informácie, transdisciplinaritu. Dnešnej skutočnosti nekonečného virtuálneho priestoru interaktívneho myslenia podľahlo modernistické vertikálne chápanie aj fungovanie pravdy, moci a subjektu. Podobne ako bola modernita „transcendenciou“ (Baudelaire), diskurzívnym gestom industriálneho obdobia s jeho vertikálnou paradigmou, je diskurzívnym prejavom obdobia informačných technológií a virtuálnej reality postmodernita.<sup>40</sup> Počítačový virtuálny svet je najzásadnejším znakom, nosníkom postmodernistickej spoločnosti a postmodernita je novým vedomím doby (Hans Robert Jauss).<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Huysmans, c. d., s. 126.

<sup>37</sup> KLÍMA, Ladislav: *Svět jako vědomí a nic*. 1904 (Cit. podľa SRP, Karel: Stát se účelným. In: *Sváry zření. Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století*. Praha : Nakladatelství Arbor Vitae a Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2008, s. 82).

<sup>38</sup> JENCKS, Charles: *What Is Post-Modernism?* London : Academy Editions, 1996.

<sup>39</sup> PETRŮ, Marek: *Fyziologie mysli*. Praha : TRITON, 2007, s. 14.

<sup>40</sup> Zásadný vplyv a význam súčasnej informačnej éry nemožno obísť a uvažovať len v čisto literárnych (estetických) súvislostiach, lebo v takom prípade by už v 18. storočí mohol byť prijateľným „postmodernistom“ Laurence Sterne.

<sup>41</sup> Podľa Raulet – Marcelli, c. d., s. 23. Pozri k tomu aj KUZMÍKOVÁ, Jana: *Modernizmus v tvorbe Ivana Horvátha*. Bratislava : Veda, 2006, s. 8 – 14.

Skrátené masové a demokratické komunikačné kanály majú „moc“ kompenzovať a naplňovať „zúfalo hluché“ miesta v človeku i prerывy v medziľudskej komunikácii. Literatúra, ktorá to registruje a nejakým pozitívnym spôsobom prijíma aj v ideovej oblasti, je literatúrou postmodernistickou. Takou však tvorba Pavla Vilikovského s najväčšou pravdepodobnosťou nie je, hoci ani jeho dielo *Pes na ceste* čiastočne neodolalo aktuálnym postmodernistickým konšteláciám pravdy, moci a subjektu.

## 6. Záver

Európsky umelecký modernizmus sa formoval zložito a protichodne nielen vo vzťahu k dobovej etablovanej tvorbe a k dejinám umenia, ale aj vo vlastnom novátorskom umeleckom prostredí. Kognitívne problémová východisková situácia koreluje s nesystematickým pojmoslovím, veď ešte aj v súčasnosti nie je jasný vzťah napríklad medzi pojmami moderna a modernizmus. Štúdia predstavila rozdiely medzi pojmami modernizmus, moderna, modernita, moderný, modernistický. Modernita je transcenciou modernizácie (Baudelaire), je to jej diskurz; slovo moderný je synonymum nového. Oproti termínu moderna (ktorý by mohol slúžiť ako názov historickej epochy podľa termínov antika, renesancia apod.) je v slovenskom jazykovom a umeleckom prostredí aj literárnohistoricky primeranejšie používať v systémovom rade s termínmi klasicizmus, romantizmus, realizmus apod. termín modernizmus ako vývojový predstupeň umeleckého postmodernizmu. Adjektívom modernizmu je modernistický. Modernisticky vertikálne sformované (nielen osvietencky koncipované) figúry subjektu, pravdy a moci sa premietajú vo všetkých troch hlavných verziách umeleckého modernizmu: 1. v najužšom význame je to špecifická národná podoba (napríklad katalánsky, francúzsky modernizmus, Slovenská moderna), 2. v užšom význame ide o poetologické a literárnohistorické štýlové spojenie najmä impresionizmu, symbolizmu a dekadencie, prípadne aj naturalizmu (secesia, resp. modern style, art nouveau, tzv. moderna), ktoré pozorujeme naprieč národnými modernizmami, 3. v širokom význame ide o kultúrno-umeleckú etapu, ktorej sloh sa dá vymedziť na začiatku vydaním Baudelairovej zbierky *Kvety zla* (1857) a na konci nástupom počítačovej revolúcie, virtuálnej reality v šesťdesiatych rokoch minulého storočia. Vzťah medzi umeleckým modernizmom a postmodernizmom, ktorý je súčasťou novej informačnej kultúry, ilustrovala autorka štúdie na próze Pavla Vilikovského *Pes na ceste* (2010).

## PRAMENE

- HUYSMANS, Joris Karl: *Naruby*. Praha : Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993.  
HVIEZDOSLAV, Pavol Országh: *Dozvuky. Krvavé sonety*. Spisy P. O. Hviezdoslava. Zv. 12. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957.  
VILIKOVSKÝ, Pavel: *Citová výchova v marci*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965.  
VILIKOVSKÝ, Pavel: *Pes na ceste*. Bratislava : Kalligram, 2010.  
WILDE, Oscar: *De Profundis*. Praha : NAKLADATELSTVÍ XYZ, 2009.

## LITERATÚRA

- BAKOŠ, Vladimír: Sto rokov sporu o modernosť v slovenskom myslení. In: *Romboid*, roč. XL, 2005, č. 3, s. 71 – 77.
- BAUDELAIRE, Charles: *The Painter of Modern Life. Selected Writings on Art and Literature*. Viking, 1972, s. 395 – 422.
- BUTOR, Michel: *Podivuhodný príbeh*. Brno : Host, 1998.
- FOSTER, Hal – KRAUSSOVÁ, Rosalind – BOIS, Yve-Alain – BUCHLOH, Benjamin, H. D.: *Umění po roce 1900*. Praha : Slovart, 2007.
- GÁFRIK, Michal: Jesenského zbierka Po búrkach. In: *Slovenská literatúra*, roč. 50, 2003, č. 5, s. 343 – 351.
- HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars Poetica, 2005.
- Intertexualita v postmodernom umení*. [Zodp. red. Tibor Žilka] Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 1999.
- JENCKS, Charles: *What Is Post-Modernism?* London : Academy Editions, 1996.
- KLÍMA, Ladislav: *Svět jako vědomí a nic*. 1904. (Cit. podľa SRP, Karel: Stát se účelným. In: *Sváry zrění. Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století*. Praha : Nakladatelství Arbor Vitae a Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2008, s. 82.)
- KOPRDA, Pavol: Vývojové línie talianskej literatúry v 20. storočí. In: *Z dejín európskych literatúr 20. storočia*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, 2002, s. 54 – 100.
- KRČMÉRY, Štefan: *Výber z diela IV*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955.
- KUZMÍKOVÁ, Jana: Vlastný životopis zla podľa Pavla Vilikovského. In: *Strach a hrôza. Podoby hororového žánru*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 132 – 138.
- KUZMÍKOVÁ, Jana: *Modernizmus v tvorbe Ivana Horvátha*. Bratislava : Veda, 2006.
- LEVÝ, Otakar: *Baudelaire. Jeho estetika a technika*. Brno : Filozofická fakulta Masarykovy university, 1947.
- MARČOK, Viliam: *V poschodovom labyrinte*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2010.
- MIKULA, Valér a kol.: *Slovník slovenských spisovateľov*. Praha : Nakladateľstvo Libri, 1999.
- NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon der Theorie der Literatur und der Kultur*. Brno : Host, 2006.
- PETRŮ, Marek: *Fyziologie mysli*. Praha : TRITON, 2007.
- RAULET, Gérard – MARCELLI, Miroslav: Pretrvávajúca skúška seba samého. Rozhovor. In: *Anthropos*, roč. 1, 2004, č. 2, s. 19 – 32.
- TOLSTOJ, Lev Nikolajevič: *Čo je umenie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1957.
- TOMEŠ, Jan: Úvodní essay. In: Charles Baudelaire: *Hořké propasti*. Praha : Československý spisovatel, 1966.
- WELSCH, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim : WCh Acta humaniora, 1987.
- ŽILKA, Tibor: *Text a posttext*. Nitra : Vysoká škola pedagogická v Nitre, 1995.

PhDr. Jana Kuzmíková, CSc.  
Ústav slovenskej literatúry SAV  
Konventná 13  
813 64 Bratislava  
SR  
e-mail: Jana.Kuzmikova@savba.sk