

Predo mnou v piesku znamenie Ryby (K vplyvu poetiky Stéphana Mallarmého na vrcholnú zbierku básní Karola Strmeňa)

Matúš Marcinčin

Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie, Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach
mmatuss@gmail.com

Kľúčové slová: čistá poézia, S. Mallarmé, negatívne kategórie, odľudštenosť, K. Strmeň, štruktúra modernej lyriky

Key words: pure poetry, S. Mallarmé, negative categories, dehumanisation, K. Strmeň, structure of modern poetry

*Nečujúc polnoc biť a vrhať súčet desný,
ty oka nezavrieš, neusneš v samotách,
prv ako trasľavo poslednej triesky šľah
na kresle plžnucom môj Obraz nestelesní.*
(S. Mallarmé, preklad K. Strmeň)

Karol Strmeň (1921 – 1994) ovládal trinásť jazykov a prekladal z dvadsaťjeden európskych a ázijských jazykov, čo z neho nielen v slovenskej literatúre robí unikátny zjav. Vlastnou básnickou zbierkou *Znamenie Ryby* (1969) sa zaradil k najvýznamnejším slovenským básnikom 20. storočia. Imrich Kružliak (1970, in Hvišč et al., 1991, s. 155) hovorí, že bol básnikom, ktorý žil „z vlastného svetla pravdy a poézie“, no ostal „krištáľom na zabudnutom ostrove“.

Jeho básnická zbierka *Znamenie Ryby* prináša málo významovo jasných básní. Naopak, väčšina z nich nás núti zatiahnuť na hĺbinu a odkrývať neviditeľnú podstatu vecí. Július Pašteka naznačuje (2002, s. 517), že by za tým mohla byť „Mallarmého symbolistická poetika (zatajenie „objektu“ básne, estetický pôžitok v čitateľovi vzniká jeho postupným odhaľovaním), ktorého Strmeň prekladal, no nepublikoval“ (okrem troch básní uverejnených v *Návštevách* r. 1972; zvyšok sa nachádza v rukopisnej pozostalosti, o. i. aj *Svätica*). Sám Mallarmé toto svoje sémantické zatajovanie v poézii nazýval *temnosťou*. Hugo Friedrich ho dokonca prirovnáva k Luisovi de Góngorovi, no naznačuje zásadný rozdiel – Góngora počítal aspoň s malým okruhom čitateľov, Mallarmé so žiadnym (Friedrich, 2005, s. 119 – 120). Mallarmé si potrpel na vysokej múzicko-recepčnej úrovni svojho prípadného čitateľa, aj za cenu jeho potenciálnej neexistencie. Samotnú *temnosť* (sémantickú nejasnosť) pritom nechápe ako akt básnickej svojvôle, ale ako *ontologickú nevyhnutnosť*, ktorá vyplýva z objektívnej nejasnosti poznania vecí samých osebe. Prostriedkom realizácie tejto nevyhnutnosti sa mu nestáva nič inšie ako jazyk, ktorý zaklína mágiou slova, ponára ho do temnoty, a tak robí svoju poéziu (miestami až) nezrozumiteľnou. Zbavovanie jazyka všetkých jeho sémantických nánosov a pragmatických konotácií vedie Mallarmého k prijatiu tézy o *čistej poézii* (poésie pure), čím sa cez abbého Bremonda a jeho koncepciu *čistej poézie* z roku 1925 (bližšie pozri Bremond, 1943, resp. Marcinčin, 2014) dostávame znovu naspäť ku Karolovi Strmeňovi. Zástancovia *čistej poézie* (teda paradoxne aj *temnosti*) volajú človeka späť k slovu, ktoré očisťujú od významových naplavenín vyplývajúcich z historickej ľudskej skúsenosti. Rozbitie tradičného jazyka neslúži ničomu inému než jeho novej konštrukcii z očistených prazákladov

jazyka. Slovo stráca svoje tradičné previazanie na obsahy reálnej skutočnosti a k ďalším slovám, ktoré sa s ním tradične spájajú, a ide naspäť k svojej prapodstate. Nový jazyk si vyžaduje nové čítanie. Ak hovoríme o mallarméovskom vplyve na poéziu Karola Strmeňa, môžeme v kontexte jeho tvorby naznačiť, že Strmeňovi nepôjde len o návrat k slovu, ale aj o vrátenie sa k Slovu, čím zásadne modifikuje a presahuje obyčajný symbolizmus. Naspäť k základom a znovu konštruovať jazyk a svet, nový a čistý. Mallarmé „krouží kolem myšlenky, aby se jazyku navrátila svoboda, v níž se rozevírají ‚prazáblesky logiky‘, dosud ještě nepoužité k nějakému sdělovacímu účelu a nestrnulé v klišé, jež brání básnění i myšlení vyslovit něco úplně nového /.../ obnovit prastarý tvůrčí akt jazyka tak radikálně, že vyřčení je pokaždé vyřčením dosud nevyřčeného“ (Friedrich, 2005, s. 116). *Čistá poézia* sa takto stáva nielen umeleckou, ale aj reálnou utópiou, lebo verí, že nový, očistený jazyk prinesie nové myslenie, a to nový étos ľudstvu. Aby človek videl aj nový, iný svet, aby mu po-rozum-el, lebo myslíme len v jazyku (aj keď štruktúru jazyka nemôžeme stotožňovať so štruktúrou myslenia).

Strmeň vo svojej poznámke v *Návštevách* (1972, s. 261) Stéphana Mallarmého nazýva *ladovým kráľom symbolizmu*. Tým len obrazne pritakáva Friedrichovi, keď ten ako jeden zo základných rysov Mallarmého poetiky vyzdvihuje *odľudštenosť* (2005, s. 109 – 113). Teda báseň stráca akékoľvek prepojenia so životom autora (a konkrétnym životom vôbec, objekty sa stávajú symbolmi), naopak, autora skrýva, a to isté ponúka aj svojmu čitateľovi. Básnik si udržuje emocionálny odstup od svojich veršov a v momente dopísania ju necháva svojmu osudu a robí z nej vec samu osebe.

Mallarmého špecifický vzťah a prístup k jazyku obsiahol celý Strmeňov komentár k nemu: nazýva ho profesorom *angličtiny, ktorú ovládal po svojom*. Teda po novom. Priraduje k nemu aj pojmy *hortus clausus* (uzatvorená záhrada, lat.) a *chapelle littéraire* (doslovne: literárna kaplnka, franc.) (tamtiež). Ak zatvorená záhrada, tak jedine so stromom s (temnými) plodmi poznania, ak kaplnka (nie honosná katedrála), tak preto, lebo v nej sa Slovo stalo telom. Na oltári chrámu dochádza k transsubstanciácii (predpodstatneniu), obyčajný chlieb (bežné slovo; materialistická substancia) sa mení na Božie telo (očistené slovo; idealistická substancia). Navonok bez zmeny, no vo vnútri radikálna fundamentálna premena.

Hugo Friedrich píše, že na pojmové postihnutie modernej lyriky (skutočnosti) nám už nestačia zvyčajné pozitívne kategórie, ale vo zvýšenej miere sme nútení využívať kategórie negatívne. Sám si kladie otázku, či to je tým, že moderní básnici sú svojím dielom pred nami tak ďaleko v budúcnosti, že im nestačí náš súčasný jazyk, alebo že ide o definitívnu neasimilovateľnosť moderného básnictva vo vzťahu k jazyku a človeku, čo tvorí jej podstatný rys. Pripúšťa obidve možnosti, no tvrdí, že v každom prípade môžeme hovoriť pri modernej poézii o určitej abnormalite (porov. Friedrich, 2005, s. 18 – 21). Strmeň v básni *Druhé nokturmo* cielene pracuje práve s negatívnymi možnosťami vyjadrenia svojho básnického zámeru: „*Neodpovedáš. Vpili ťa / krvižízňivé tiene /.../ a nezamatom nedlažby a nesna / do džbána slepej uličky sme vošli /.../ Tak nezmerne si ďaleko, že tepla / na tvoju diaľku niet. K tebe sa drozdy neprehvízdajú.*“ Ak pridáme aj implicitne zahrnutú negatívnosť (*krvižízňivé tiene*; (prázdny) *džbán*; *slepá ulička*; *lístie, čo spriesvitnelo len / po opadnutí lístia*), môžeme vnímať *negatívnosť* ako výrazný štruktúrny prvok Strmeňovej básne, čo sa nakoniec naznačuje už i v samotnom názve básne – *nokturmo*, lyrická hudba pokojnej *nocí*. Keď sa vrátíme k Friedrichovým reflexiám Mallarmého lyriky, pridáme k bezmennému sonetu z roku 1887 (*Surgi de la croupe et du bond...*), o ktorom hovorí: „Tento sonet je básní negativit. V prvom pláne jsou ještě předmětné: neexistující květy, neexistující sylf, prázdnota vázy. Avšak v celku je negativita chápaná jako kategoriální substance vůbec, jež má větší rozsah než její empirický nositel. /.../ esence negativity, se musí vysvětlit slovy /.../ Ve slovu, jež

vyjadruje niečo predmetne neprítomné, je prítomná negativita /.../ jeho reč je zpívajúci tajemstvom, chránici ontologické myšlienky pred opotrebením“ (2005, s. 107).

Negatívne stvárňovanie veršov nájdeme aj v básni *Orfeus v podsvetí*, tak v úvode („*Nezvlnil sa čierny plášť, / keď vyšiel na breh, nevyplašili sa / zelené sliepky v šašine / a jazero sa nerozčerilo*“), ako aj v samom závere („*Ako mal vtedy neprinútiť lýru / k prvotnej, čistej hláske / a ako mohol nevarovať čajky / nad súsošiami blankytu?*“). Použitie negatívnych slovesných foriem v úvode spôsobuje, že naznačený pokoj v priestore čitateľ začína nevyhnutne chápať ako niečo nezvyčajné a neočakávané. Verše si vynucujú otázku, prečo je vo vnímanom priestore *pokoj*. Negativnosť takto priradzuje pokoji navzdory bežným očakávaniam atribút abnormality. Tú môžeme v súlade s vyššie citovanou Friedrichovou tézou naozaj považovať za *ontologickú myšlienku*, ktorej skrytie v negatívnej forme ju chráni pred *opotrebovaním*. V závere básne Strmeň využíva negativitu s opačným zámerom. V úvode vycítíme pasívnosť potenciálneho neznámeho činiteľa deja (nezvyčajne nenarušený pokoj), ku koncu negativita zasa núti lyrický subjekt k aktivite (nedá sa *neprinútiť a nevarovať*). Tento Orfeov určitý kategorický imperatív nesie v sebe znovu ontologický podtext, pretože sa stáva bytostnou nevyhnutnosťou existencie morálnej osoby a použitá negativita zdôrazňuje naliehavosť nevyhnutného uplatňovanie tohto imperatívu v živote. Inak povedané, ak by Orfeus v podsvetí zoči-voči obetiam veľkej Sfingy *neprinútil lýru a nevaroval čajky*, zaprel by svoje kategorické ontologické určenie, stratil by svoju podstatu, zradil by seba samého a prestal by byť skutočným Orfeom. Za zmienku stojí určite aj to, že Mallarmé (2000) sa snažil o „orfickú interpretáciu Zeme, čo je jediná povinnosť básnika“.

V básni *Pletenec* negativita vyjadruje rozpor medzi mysleným a skutočným stavom, keď sa lyrický subjekt dostáva do pomyselného sporu so svojou mladosťou – „*Kdeže si divá mladosť moja / Ešte som neprebelela / Pozerá ako spod závoja / a neverí že umrela / neverí hoci iste šípi / nič bolestného nešeptá /.../ a ani sa jej nesníva*.“ Negativita sa tu znovu stáva spôsobom vyjadrenia ontologickej idey (faktickej, racionálne uvedomovanej) nevyhnutnej neexistencie určitých fenoménov (mladosť so svojimi atribútmi), ktorú si však gnozeologicky nechceme pripustiť a prijať ako objektívnu súčasť svojho bytia. Naopak, rozpor sa posilňuje snahou mysliaceho a cítiaceho subjektu o relativizáciu uvažovaného fenoménu navzdory objektívnym nevyhnutnostiam. Báseň takto už ani navonok neponúka čitateľovi uvažovanie nad vecami v nej opísanými, ale v duchu literárnej moderny posieľa čitateľa priamo k veciam nespomínaným, lebo neexistujúcim. Prekladateľ Mallarmého poézie Ján Švantner hovorí, že „negatívne určenia sú znamením toho, čo bolo životné, celistvé a plné. /.../ Z apolinského teplého jasu ostala iba mrazivá biela vidina, zmyslová realizácia ničoty...“ (in Mallarmé, 2010, s. 113 – 114).

S možnosťami, ako vyjadriť negativnosť v básni, sa ukazuje aj majstrovstvo Karola Strmeňa. Báseň *September* už v názve hovorí o strate leta, slnka, tepla, strate lístia... A pokračuje: *Darmo som čakal na rohu. / Nemohla, možno nechcela prísť. / Do dierky na kabáte / zastokol som si suchý list // Neznámi chodci bez záujmu / obchádzali ma ako morské peny. / A ja som stál jak sveta stred, / čo nebol ešte objavený. // Keď potom lampy zapálili, / vezmúc ten lístok neskonale prostý, / zahodil som ho po vetre / jak obraz ľudskej zbytočnosti*. Prvé aj posledné slovo básne vyjadruje existenciálnu *zbytočnosť*, ktorá sa v kontexte ostatných veršov stáva až fatálnou. Tu sa mení neexistencia na existenciu *zbytočnú*. Po daromnom *čakaní* ostáva len *dierka na kabáte*, nie kabát s dierkou, ale dierka – niečo, čo neexistuje a v tejto svojej neexistencii je maximálne prázdne. Zastoknutie *suchého listu* samým sebou a samému sebe len násobí prázdnotu v jej bezútešnosti. Neznámi, nezujem, obchádzanie, pominuteľná morská pena, neobjavený..., všetko vypovedá o veľkej samote. Zmysel individuálneho ľudského bytia sa konkretizuje a naplňa vo vzťahu k ostatným konkrétnym ľuďom, nie k všeobecnej kategórii ľudstva. Preto samota – nebytie v spoločenstve – zároveň tak tragicky hovorí človeku o jeho zbytočnosti. Aj zapálenie lúč

hovorí viac o tme, ktorá prišla s večerom, než o samotnom svetle. Zahodenie lístka ako obrazu ľudskej zbytočnosti len završuje výsostne negatívny ráz celej básne.

Iná báseň (*Ostrov*) nám vo svojich posledných veršoch ponúka ďalšiu ukážku Strmeňovej variability v prostriedkoch na vyjadrenie negatívnych kategórií v poézii: *Desiac sa holej prázdnoty / i srdca svojho zbaveného vzťahov / zápalku škrtám ako dávne dátum / a smrti svietim na cestu / v tme súhvezdiami neovenčenej*. Negativitu môžeme vnímať tak v sémantike neurčitého (gramatická *temnosť*?) slovesného tvaru (*desiac sa*), ako aj básnickom prívlastku *holá prázdnota* – a to až trojnásobne (slová samy osebe, ako aj spolu v novej kvalite). Prechodník strieda ďalší *neurčitý* slovesný tvar, tentoraz trpné prídavné – *zbavený*, čo len znovu znásobuje motív absolútnej *samoty*, *holej prázdnoty zbavenej* všetkého. Substantívum v singulári *zápalka* vôbec nenaruša celkový negatívny ráz týchto veršov, veď svetlo jednej zápalky svojou (ne)veľkosťou a (ne)trvácnosťou len zvyrazňuje neprekonateľnosť tmy všade navôkol. Adjektívum *dávne* zasa dáva negativite po synchronnom aj diachronnom rozmer a zdôrazňuje jej časovú absolútnosť. Ďalšie podstatné meno *smrt'* je absolútnou negatívnou kategóriou samo osebe, čo sa v samom závere zosilní *tmou*, ktorú nechal Strmeň nadobro potemnieť tretím neurčitým slovesným tvarom v krátkom slede a ešte aj v zápornej forme (*neovenčenej*) v spojení so substantívom *súhvezdiami*, čo čitateľa zbavuje poslednej nádeje a utvrdzuje v tom, že nebude žiadne *per aspera ad astra*.

To, že v prípade Karola Strmeňa nejde len o spontánne využívanie negatívnosti v poézii, nám dokazuje i jeho báseň v próze *Nespokojnosť*: „Rozhodol som sa raz a navždy: ochotne sa vzdám poézie a krásy, slnečného rytmu a rýmov, čo znejú ako úder vajcom o stôl /.../ Ale ja trvám na svojom. // Kto kedy stratil niečo tým, že stratil, a nezískal si trvácnejší raj v spomienke na to, čo sa pomínulo? Nad strniskom sa ešte stále trasú tiene piesní, ktoré tam ráno zanechali žnice. Jestvuje, skutočne jestvuje iba to, čo nie je a bolo ako tváre, o ktorých sníva zlomok zrkadla.“ Strmeň akoby svojsky nadväzoval na Platónovo *Podobenstvo o jaskyni* a vyhlasuje, že v modernej poézii sa tiene stávajú skutočnejšími ako veci, ktoré ich zanechali. Že obraz a odraz sú reálnejšie ako reálne veci. Nepopiera Platóna na ontologickej úrovni (tiene nie sú reálne), lebo tieňom prisudzuje reálnosť na rovine gnozeologickej (sú reálne bližšie poznaniu), v svete poznávajúceho ľudskeho individua, nie v svete vecí samých osebe. Tieň je časť tmy, a preto v modernej poézii získavajú negatívne kategórie väčšiu výpovednú hodnotu než kategórie pozitívne. O tieni môžeme povedať s istotou len to, čo nie je. A budeme bližšie k pravde, ako keď budeme vravieť o tom, čo jestvuje. To, čo je, musíme zahaliť do mlčania, ak sa nechceme vystaviť posmechu. Mlčanie je aj jeden z najčastejších termínov, s ktorými pracuje Mallarmé vo svojich reflexiách. Dokonca úplne ideálna báseň je podľa neho „mlčící báseň, naprosto bílá“ (podľa Friedrich, 2005, s. 118). Znalec jazyka Ludwig Wittgenstein záverečný siedmy oddiel svojho *Logicko-filozofického traktátu* zhrnul do jednej vety: „O čom nemožno hovoriť, o tom treba mlčať“ (2003, s. 220).

V *Znamení Ryby* nachádzame *mlčanie* hneď v názve zbierky. Znamenie nič nevraví, je len veľavravným znakom. Pre rybu je mlčanie príslovečné. Spolu však *znak ryby* znamená veľa, aj bez slov. V básni *Slovo* čítame „Bože môj, znova / prichádza medzi nami // k výmene slova: / znova si ticho vymieňame / rodiacimi sa slabikami“. Neprekvapí nás, keď takto zistíme, že Strmeň modernú mlčanlivosť v básni využije a posunie smerom ku kresťanskému Bohu k vzájomnému *vymieňaniu si ticha*. Mlčanie ako najpravdivejšia forma vypovedania o reálne jestvujúcom sa zároveň stáva prostriedkom na stretnutie s nadreálnym súcnom, prostriedkom nahliadania skutočnej pravdy v modlitbe s Bohom. Pochopenie chudobnosti slov v porovnaní s bytím nás nevyhnutne posielajú na zem, do tichej adorácie. Strmeňovské mlčanie dostáva mnohokrát až sakrálnu dimenzie: „Prázdnu, až hluchú šírou loďou chrámu, / čakajúc rozbresk kohútov... /.../ mlčíme na dne katakomb a mlčia / aj tiene stále rovnako / dlhé a stále / nesinejúce.“ Mlčanie je priestor na stretnutie s Bohom, so svojím *daimoniom*, sebou samým. Človek môže zažiť paradox ticha – najviac si povieme vtedy, keď

sme ticho. Kvety nerozprávajú takisto, a predsa sa nimi dá tak mnoho povedať. Karol Strmeň im v rovnomennej básni prisudzuje ešte iný druh mlčania, a ešte výrečnejšieho: „*A sú to prsty mŕtvych spopod zeme / vystrčené, čo kývu nám, / keď sľubujeme lásku.*“

Ticho sa v Strmeňových veršoch (*Otázky času*) premieňa na atmosféru s najvyššími kvalitami – „*rozžeravená, popukaná zem / spí vysilená, zlatý šušot lístia / v nadšení šťastia drevenejúceho / znehybnel, už len divé mačky pradú.*“ Krehký a jemný zvuk lístia, resp. mačiek len zvýrazňuje mlčanie, ktoré je predpokladom naozajstného premýšľania – „*myslieť je klbko páperia / na bodliaku.*“ Skutočné myslenie, ktoré prináša záblesky poznania, ktoré sú mihavé ako páperie, poletujúce z bodliaka na bodliak. Bodliak, ktorý bez slova popichá. Iná cesta k poznaniu neexistuje.

Ak Strmeň vnáša do svojich básní mlčanie, vieme, že hovorí o mimoriadnej chvíli, ktorá ponúka nahliadnutie veľkých právd. On mlčí, nemá dôvod hovoriť, „*vy povedzte, čo vás trápi. Počkám. Som koniec koncov doma a ako opravdivý barbar celým bytím vnímam len vôňu pralesa a na Boha striehnem tam, kde sa križujú dva lúče*“ (*Džungľa*). Prestať rozprávať a dať v sebe šancu tichu znamená v Strmeňovej poézii dať priestor stretnutiu sa s Bohom. Hoc aj v džungli. Vnímať však *ticho* ako bukolickú chvíľku človeka, v ktorej sa stretne so svojím Bohom, by znamenalo redukovať a schematizovať skutočnosť. Tá *džungľa* je omnoho zložitejšia a prináša problémovosť: „*Preto ju Boh stvoril v prvom rade pre básnické obrazy, takže nielen ľudia, ale aj zvery používajú jej výhody na oslavu víťazného zla.*“ Pri *víťaznom zle* sa idyla končí. Nie je lepšie nerozmýšľať nad tou *džungľou*, ktorá „*nie je to, čo chrlí zeleň za zeleňou, ale čo dáva vzniknúť zeleni páchnucej rastlinným jedom, zlým svedomím a bútl'avými kosťami*“?

Doteraz sme hovorili o mlčaní predovšetkým ako o akte zrieknutia sa schopnosti reči. Mlčia však aj veci, ktoré nemajú schopnosť hovoriť, keď sú iné, než by mali byť podľa typizovaných štruktúr uložených v našom vedomí. Veci majú zatvorené ústa, keď im zoberieme ich zvyčajné konotácie. Báseň *Poštová karta* je plná obrazov, ktoré nehovoria to, čo od nich očakávame: *vypálená Florida* (kde je ten exotický raj?), *úzkostlivé hložie* (kde zmizol porast, v ktorom sa dá bezpečne ukryť?), *šedivý mach* (kde je tá svieža zelená farba, pofíkaná rosou?), *odumreté stromy* (kam sa podeli tie vysoké básne z dreva?), *cmíter stožiarov* (žiaden vánok, ktorý by aspoň pohladil splasnuté plachty jacht?), *protinožci* (všetko ide naopak?). Veci mlčia svojimi tradičnými významami. Pri tomto mlčaní zažívame ďalší paradox, lebo toto mlčanie tradičných významov vecí až kričí, že niečo nie je v poriadku. Toto je hlasné mlčanie, ktoré sa nedá prepočítať.

Mlčať znamená aj nekričať nahlas, nezvyšovať hlas na osud či Boha. Táto moderna sa vzdáva ohnivého rebelantstva romantikov („*chorý pes prebehol, i zabrechať sa bojí*“ – *Pocestný*), radikalizmu hrdinov („*Orestes prišiel, pravnuke Ábelov, / pokonný rytier smutnej postavy, / zakýva šatkou, lôžke pozdraví / a pozametá kosti priateľov*“ – *Tretie nokturno*), ráznosti činov („*hoci je náš krok prítľmený*“ – *Eurydiké*), strmého vzdorovania osudu („*Jób prijal v mene Božom všetky vtedy / a návštevy. Sedí a v mene Božom...*“ – *Jób*).

V každom prípade sa mlčanie stáva výrazným znakom modernej lyrickej poézie a stáva sa pre verše až natoľko signifikantným, že lyrický subjekt v básni *Verše* rozmýšľa nad absolútnym mlčaním, keď „*hodiny bijú do prázdna / zvažujem osud bez slova / toto je chvíľa obrazná*“. Čas ide do prázdna, všetko sa stráca v prázdnote, prichádza o svoj zmysel. *Zvažiť osud bez slova* znamená zastaviť sa v tichu a mlčaní, vytvoriť si *chvíľu obraznú*. A nájsť stratený zmysel svojho bytia. Nájsť stratený obraz človeka stvoreného na obraz Boží. Aj keď človek si často (ak vôbec niečo o akýchsi obrazoch tuší) radšej volí obraz Doriana Graya. Človek, ktorý sa naučil mlčať, sa priblížil skutočnej múdrosti, lebo ticho je cesta k nej. Nereaguje moderná lyrika akcentovaním mlčania aj na paradox, že čím človek menej o niečom vie, tým viac o tom rozpráva? Nezahaľuje sa radšej dobrovoľne do stoického mlčania, ako by sa mala ponížiť a ísť kupčiť so slovom k peňazomencom v chráme?

Spolu s Hugom Friedrichom ako teoretikom a Karolom Strmeňom ako praktikom môžeme odhaľovať paradoxy modernej lyriky, ktorá v snahe byť bližšia pravde hovorí o tom, čo nie je, a mlčí o tom, čo je. V konečnom dôsledku je aj mlčanie len negáciou reči, a teda v zásade jedným z prostriedkov vnorenia negatívnych kategórií do štruktúry básne. Ďalším výrazným rysom modernej lyriky sa stáva už vyššie spomínaná *odľudštenosť*, čo môžeme rovnako vnímať ako ďalšiu z negatívnych kategórií – veď *odľudštenosť* znamená negáciu autora, jeho emocionálnej zainteresovanosti v básni, a vo vyhrotenej forme aj jeho smrť.

Friedrich chápe *odľudštenosť* na príklade Stéphanu Mallarmého ako kategóriu, ktorá najlepšie popisuje zbavenie sa básne autora, jeho súkromného prežívania. Mallarmého básnický subjekt sa na tejto ceste dostáva až k *nadosobnej neutrálnosti*, pre ktorú sa všetky veci, tradične vyvolávajúce určité emocionálne konotácie, stávajú ľadovými symbolmi (bližšie pozri Friedrich, 2005, s. 109 – 112).

Nájsť takto radikálne poňatú odľudštenosť v Strmeňovom *Znamení Ryby* nie je ľahké. Samotná zainteresovanosť a vôbec vrúcny vzťah autora k básni obrusujú onen ľad, a to aj napriek tomu, že reálna neexistencia čitateľskej obce pre zakázaného exilového autora mohla logicky vyústiť do prijatia Mallarmého *nadosobnej neutrálnosti*, čo zas mohlo vyplývať z jeho postoja, ktorý nepočítal s nevyhnutnosťou existencie svojho čitateľa.

Karol Strmeň provokuje *dobry vkus* a jednu zo svojich básní nazýva *Máj*. Necháva ju začať slovami: „*Máj, mesiac Panny Márie,...*“ Spojenie mája, Božej Matky a religiózne založeného básnika hneď v prvom verši básne je hotovou pascou pre poéziu a predpokladom gýčovosti. Vieme si predstaviť konvenčnejší, tradičnejší úvod básne o máji? Tu sa Strmeň prejavuje ako malý stratég, keď práve týmto úvodom – takým kontrastujúcim so zvyškom básne – docieľuje to, že sa ešte viac zvýrazňuje *málo ľudský* charakter nasledujúcich veršov. Pozrime sa na prvú slohu v celku: „*Máj, mesiac Panny Márie, nielenže veští včasný / úbytok ruží chorľavých a stofarebný kúdol / po nesplnenom blúznení prašivej železiarne, / u nás i trávu spaľuje a okenice kalí.*“ Túto strofu môžeme rozčleniť na tri časti. Najprv vidíme konvenčne a religiózne poňatý obraz mája. Potom nasleduje konštatovanie so všeobecnou platnosťou („*veští včasný úbytok... železiarne*“) a slohu zakončí súkromné konštatovanie s obmedzenou platnosťou („*u nás...*“). Obe konštatovania stoja v opozícii voči netvorivo ponímanej tradícii s jej konotáciami, a tým ju zásadne modifikujú. Princíp modifikácie spočíva práve v *odľudštení tradičného* mája, ktorý v sebe cez svoju tak ošúchanú symboliku nosí (všeobecne akceptovaný) výrazný emocionálny a lyrický náboj – aj keď tu už ide skôr len o hru so slepými nábojmi... Očistený máj dostáva nové dimenzie.

Ruže už nie sú symbolom lásky, už sú len *chorľavé...* V inej básni (*Kvety*) sa lyrický subjekt ďalej pýta: „*Čo s tými kvetmi? Predstavujú trosku, / nadšenú jar a večnú tragédiu. / Spečatili ich vrele rany bozku / a v krištáľovej váze mrú a hnijú.*“ Kvitnúce kvety sú spálené mrazom, bez láskavého tepla a omamnej vône. Struny citov ostávajú nerozozvučané. Sú to len *kvety*. Sami osebe a bez emócií. Bozk nelieči. On je ten, čo *raní*, a kvety *mrú a hnijú*. *Nadšená jar* kvetov je krátka ako aprílový dážď, no *tragédia*, tá je večná. Napriek tomu, že z autorovej biografie (bližšie pozri Marcinčin, 2013, s. 14 – 33 aj s ďalšou literatúrou) vieme o jeho vrúcnom vzťahu k prírode, ku kvetom, tu sa to vonkoncom neprejavuje. Osobnosť básnika stojí oproti lyrickému subjektu a nijako sa ho nedotýka.

Odľudštenosť v básňach Karola Strmeňa sa miestami mení až na desivú cynickosť – „*Víchor bol, zmietlo z čečiny / anjelov detí.*“ Tomuto lakonickému dvojveršiu úplne chýba akákoľvek emocionálna zainteresovanosť. Pritom názov tejto básne – *Anjeli malých detí* – to ani trochu nenaznačuje. Práve naopak, ukazuje skôr opačným smerom – k detskému svetu, k sentimentalite, k neproblémovosti, čo môžeme vnímať ako zámer. Prvé dva verše sa v tomto horizonte stávajú cez Strmeňov obľúbený princíp kontrastu ešte cynickejšími. Dve úsečné konštatovania, a pritom toľko tragiky. Toto je chladný ľadový svet medziľudských vzťahov, v ktorom človek rezignoval na ľudskosť. Leviatan sa smeje, *homo homini lupus est* a v ďalšej

básni *Betlehem* namiesto očakávanej vianočnej idylky čítame: „*Kujú sa meče, opravdivé meče / na ľudské mäso. Smiech. / Kartujúci kat Herodesov / vyhodil eso červené.*“ Ak by sa moderná poézia nestala odľudštenou, prestala by byť pravdivou. Ostala by ešte poéziou?

Nachádzať vplyvy Stéphanu Mallarmého v básňach Karola Strmeňa neznamená mechanicky generalizovať a identifikovať znaky ich tvorby a prijať tvrdenie, že Strmeňova poetika *Znamenie Ryby* je závislá od Mallarmého ako svojho vzoru. Napriek tomu, že čiastočný vplyv francúzskeho a špecificky mallarméovského symbolizmu je v mnohých (zd'aleka nie všetkých) básňach zjavný, Strmeň si stále uchováva svoju osobitosť a svojbytnosť. Poukázať na rozhranie medzi francúzskym a slovenským básnikom môžeme aj cez Strmeňovu báseň s príznačným názvom – *Rozhranie*. Odľudštená dezilúzia („*Snívať je márnosť. Videl si: májový / strom zoschne, divé husi sa rozletia / s nárekom. To je obraz bytia. / Hodiny života – bezdná úzkosť. // Úniku niet. Si vážnom*“) prináša metaforické zhodnotenie bytia, teda znovu zastretý ontologický problém. Bez akýchkoľvek pocitov necháva za sebou ničotu – zbytočnosť snívania – romantizmu v ľudských dušiach (je tu realita kapitalizmu), daromnosť citov – aj toho najvyššieho (nie je pre ne miesto), pomínutelnosť krásy (všetko dobré je len do času), veľkú opustenosť (existenciálna samota). To je obraz súčasného prázdneho bytia, ktoré je negované na absolútnu ničotu. Do tejto prázdnoty je vrhnutý neslobodný človek-väzeň, ktorý pred sebou samým nikdy nikam neunikne. Poznanie je samo osebe nedobré – prináša úzkosť, bez dna. „*Ak si chcel / odhaliť súvis tajnej krásy / s podobou života, zmlkni, zmlkni!*“ Dvojnásobná výzva k mlčaniu (radšej nič nevravieť, lebo pravdu aj tak nevypovieme) zvýrazňuje bezútešnosť pobytu človeka vo svete. Strohosť výrazu bez zbytočných okrás zosilňuje temnosť a chlad veršov. „*Zôkol-vôkol / studené múry a zimný vietor.*“ Zatiaľ čo pri prvých troch slohách by sme mohli ďalej hľadať mallarméovsko-strmeňovské paralely, pred záverečnou, štvrtou prichádzame k predelu. Na rozhranie, ktoré výstižne určuje zásadný rozdiel medzi Mallarmém a Strmeňom. Mallarmé by nikdy nenapísal: „*A predsa zúfať nebudem nikdy. Sneh / mi pripomína ľahkosť a najbelšiu / istotu vernej účinnosti, / jagavosť slova a krištál' piesne.*“ Mallarmé v svojej tvorbe nenadväzoval na hodnoty (sakrálneho) humanizmu a kresťanstva, ktoré naopak tvoria fundamentálny základ Strmeňovej tvorby, na ktorom vystavoval celú svoju poéziu a ktoré mu účinne umožnilo prekračovať kategóriu negatívnosti vo všetkých svojich podobách. Negatívnosť tu je dovtedy, kým nenarazí na vieru. Tento kontext, toto východisko je zásadným rozdielom, ktorý tvorí bytostnú odlišnosť medzi oboma básnikmi. Mallarmé vo svete nachádza prázdnotu, pri ktorej aj končí. Strmeň o nej vie rovnako, ale prekonáva ju vedomím, že pred Bohom aj ničota je len ničím a že On je nad všetkým, vo všetkom a všetko presahuje. U Strmeňa môžeme (čo sme si nakoniec aj ukázali) nájsť mnoho negativizmu v rôznych obmenách, ale jeho kresťanský svetonázor ňho nepripustí prítomnosť akéhokoľvek reálneho pesimizmu. Ak by aj niektoré básne niečo podobné naznačovali, kontext ostatných básní nás vyvedie z toho omylu. Kresťanská nádej jednoducho Strmeňa nepustí ani pri tých najponurejších veciach a naznačuje horizonty i v tých najbezužitejších situáciách, ktoré život prináša človeku.

„*A tak teraz ostáva viera, nádej, láska, tieto tri; no najväčšia z nich je láska*“ (1 Kor 13, 13). Pápež Benedikt XVI. v svojej prvej encyklike *Deus caritas est* (2005) hovorí o láske ako jednote troch významov pojmu *láska* zo starej gréčtiny. Kresťanské vnímanie preto lásku vníma ako *éros* (žiadosť, telesná), *agapé* (darujúca, duševná) a *caritas* (služiaca, medziľudská). Redukovanie lásky len na jeden alebo dve jej skutočné dimenzie preto znamená hrať sa na falošnú predstavu o láske a klamať samého seba aj druhých. Ten istý pápež navzdory individualistickému svetu neskôr dodáva, že „celé Ježišovo posolstvo ostane nepochopené, ak sa oddelí od kontextu viery a nádeje vyvoleného ľudu /.../ poslanie Syna, ktorý sa stal človekom, je zacielené na spoločenstvo /.../ Spoločenstvo je skutočne dobrou novinou, liekom, ktorý nám dal Pán proti samote, ktorá dnes ohrozuje všetkých, vzácny dar...“ (2008, s. 8, 19). Karol Strmeň ako hlboko veriaci človek nemohol smerovať k

hermetizmu ako Stéphane Mallarmé už z dôvodu svojho bytostného založenia, ktoré nepripúšťa rezignáciu voči svetu, izoláciu od spoločenstva a ľahostajnosť voči jestvovaniu ľudí (čitateľov). Friedrich oproti tomu píše, že Mallarmé prinášal „osamocení, jež samo sebe vnímá jako výsadu“ (!); bol si vedomý „příslušnosti k soumraku kultury“; absentovala u neho akákoľvek „pocitová a příležitostná lyrika“; rozišiel sa „s humanistickým a křesťanským dědictvím; měl živý zájem o okultní literaturu“ (2005, s. 94, 134). Ako prienik náboženstva a poézie videl záhadu, tajomstvo, ktoré sa má odokryť len vyvoleným. Mallarmého náboženstvom bola práve Poézia a najťažším hriechom neschopnosť vyjadriť slovami básnické zjavenie: „Tento vznešený postoj, tento povznášející a hrdý požadavek vysvětlují úctu, kterou byl obklopen jako kněz, jako světec a snad i jako mučedník Poezie“ (Lagarde – Michard, 2008, s. 529). V liste z apríla 1868 hovorí, že spáchal hriech, keď „uvidel Sen v ideálnej nahote“ (Mallarmé, 2010, s. 88). Stéphane Mallarmé celý život pracoval na *totálnej Knihe*, Karol Strmeň celý život vychádzal z *Knihy kníh*. Práve kresťanský étos, ktorý vieme viac či menej ľahko identifikovať v Strmeňových básňach, preto principiálne modifikuje a robí originálnym to, čo by sme mohli nazvať ako pokračovanie vrcholných tradícií francúzskeho symbolizmu na Slovensku, zosobnených v tvorbe Stéphane Mallarmého, v básnickom diele Karola Strmeňa.

Literatúra

- BENEDIKT XVI.: Deus caritas est. Trnava: Spolok svätého Vojtecha 2006.
BENEDIKT XVI.: Apoštoli a prví učeníci Ježiša Krista. Trnava: Dobrá kniha 2008.
BREMONT, Henri: Modlitba a poézia. Turčiansky Svätý Martin: Matica slovenská 1943.
FRIEDRICH, Hugo: Struktura moderní lyriky. Brno: Host 2005.
HVIŠČ, J. et al.: Biele miesta v slovenskej literatúre. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1991.
LAGARDE, A. – MICHARD, L.: Francouzská literatura 19. století. Praha: Garamond 2008.
MALLARMÉ, Stéphane: Hliadka osamenia. Bratislava: Literárna nadácia Studňa 2010.
MALLARMÉ, Stéphane: Vrh kockami nikdy nepodvráti náhodu. Bratislava: Hojnica 2000.
MARCINČIN, Matúš: Kontexty pôvodnej a prekladovej tvorby Karola Strmeňa. 2013. Rkp.
MARCINČIN, Matúš: K zámku Božích tajomstiev (Ohlas Bremondovej koncepcie poésie pure v poetike Karola Strmeňa). In: Cudzie a naše. Eds. H. Odokienko Fodorová – M. Majerčíková – J. Melník. Banská Bystrica: Vydavateľstvo UMB Belianum 2014, s. 77 – 85.
PAŠTEKA, Július: Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny. Bratislava: Lúč 2002.
STRMEŇ, Karol (Ed.): Návštevy 1. Antológia zo svetovej lyriky. Rím: Slovenský ústav sv. Cyrila a Metoda 1972.
STRMEŇ, Karol: Znamenie Ryby. Poézia III. Bratislava: Petrus 2001.
WITTGENSTEIN, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Bratislava: Kalligram 2003.

Summary

The Sign of Fish in the sand before me (On the influence of the poetics of Stéphane Mallarmé on the most esteemed collection of poems by Karol Strmeň)

The aim of the study is to show the influence of the French modernist poetry of Stéphane Mallarmé on Slovak exile poetry in the second half of the twentieth century represented by the most esteemed collection of poems of Karol Strmeň *The Sign of Fish* written in 1969. We developed the idea of Július Pašteka (2002) about possible impact of Mallarmé in poetry by Karol Strmeň using the work of Hugo Friedrich *The Structure of Modern Poetry* (1956) as our theoretical source. We compared axioms of this work with concrete poetry texts to prove that

Mallarmé's poetics is present in the examined texts through the category of negativism and dehumanisation. The study moves from the searching for new forms of poetry language to different varieties of forming these categories in poetry texts and their functions. It is Christian ethos what appears as essential and differentiating in Strmeň's poetry and it is also the most important difference between both examines poetics, making them although relative but still characteristic and original.